

Arne Engelstad

Poetikk og politikk

Augusto Boal og De undertryktes teater





Arne Engelstad

er førstelektor i norsk ved Høgskolen i Vestfold.
Han har skrevet flere fagbøker og lærebøker om film, teater, litteratur og kunstfaglige emner, blant annet Den forføreriske filmen (1995), Interart. Gjennom epokene med litteratur, bildekunst og musikk (2000) og De undertryktes teater (2001).

Pärm: Tove Ahlbäck

Pärmbilden, detalj av Peter Bruegel d. ä.:
La Kermesse de La Saint-Georges, B. 207

Åbo Akademis förlag

Tavastg. 30 C, FIN-20700 ÅBO, Finland

Tel. int. +358-2-215 3292

Fax int. +358-2-215 4490

E-post: forlaget@abo.fi

<http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/>

Distribution: Oy Tibo-Trading Ab

PB 33, FIN-21601 PARGAS, Finland

Tel. int. +358-2-454 9200

Fax int. +358-2-454 9220

E-post: tibo@tibo.net

<http://www.tibo.net>

POETIKK OG POLITIKK

Poetikk og politikk

Augusto Boal og de undertryktes teater

Arne Engelstad

ÅBO 2004

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Engelstad, Arne

Poetikk og politikk : Augusto Boal og de undertryktes teater / Arne Engelstad. -

Åbo : Åbo Akademis förlag, 2004

Diss.: Åbo Akademi. – Summary.

ISBN 951-765-212-7

ISBN 951-765-212-7
ISBN 951-765-213-5 (digital)
Oy Arkmedia Ab
Vasa 2004

Abstrakt

Poetik og politikk. Augusto Boal og De undertryktes teater handlar om den brasilianske författaren, regissören och teaterteoretikerna Augusto Boals idéer och metoder. Huvudsyftet med avhandlingen är att beskriva det som kännetecknar Augusto Boals poetik. Vad kan sägas karaktärisera metoderna och hur skiljer de sig från traditionell teater? Hur fungerar dessa metoder? Vad är det övergripande syftet med De undertrycktas teater?

Som forskningsobjekt har jag valt forumteater och Rainbow of desire. Motiveringen för valet av just dessa är dels att de två nämnda metoderna har blivit de mest spridda av Boals teaterformer, dels att de kompletterar varandra. Den första är en metod som arbetar med problem i den materiella världen, i form av realistiska handlingsbaserade narrativer; den andra är ett expressivt analytiskt redskap, formgivet för att hantera psykologiska problem och internaliserat förtryck.

Jag rör mig från mikro- till makronivå på så sätt, att jag för det första undersöker de båda formernas teatertext, som i detta fall inkluderar inte enbart den verbala berättelsen, utan också föreställningen och dess kontext, och t.o.m. de implicerade villkoren för hela teatersituationen.

För det andra fokuserar jag på vad som sker mellan texten och dess aktuella mottagare på teaterscenen. Vad händer, psykologiskt sett, när den observerande, men passiva åskådaren förvandlas till skådespelare i föreställningen?

För det tredje diskuterar jag de ideologiska politiska implikationerna för De undertrycktas teater med tanke på det verkliga livet. Detta är av central betydelse för det sätt på vilket jag tolkar Boals poetik. Syftet med De undertrycktas teater är inte något som liknar l'art pour l'art. Syftet är helt motsatt genom att dess avsikt är att undervisa de förtryckta att använda teater som kampkonst, så att de kan bryta förtrycket i en social kontext i den verkliga världen.

Därför titeln Poetik och politik.

Sökord: De förtrycktas teater, poetik, narratologi, mimesis.

Abstract

Poetics and Politics. Augusto Boal and the Theatre of the Oppressed deals with the ideas and methods of the Brazilian author, director and theatre theorist Augusto Boal. The main purpose of the thesis is to give a description of what can be characterized as the poetics of Augusto Boal. What is the specific nature of his theatre methods and in what way do they differ from traditional theatre? How do these methods actually work? What is the overall intention of the Theatre of the Oppressed ?

As objects for my research I have selected *Forum Theatre* and *Rainbow of Desire*. The reason for this choice is partly that the two methods mentioned have become the most widespread among Boal's theatre forms, partly that they complement each other, the former being a method that works with problems of the material world, in realistic action-based narratives; the latter being an expressionistic analytical method, designed to deal with psychological problems and internalized oppression.

Going from a micro- to a macro-level, I first examine the theatrical text of both forms, which in this case includes not only the verbal narrative, but also the performance itself and the setting of it, and even the implied conditions of the whole theatrical situation.

Secondly, I turn to the encounter between the text and its actual recipient in the theatrical space. What happens, psychologically, when the observing, but passive spectator is turned into the actor of the play?

Thirdly, I discuss the ideological and political implications of the Theatre of the Oppressed in real life. The way I interpret Boal's poetics, this is of vital importance. The purpose of the Theatre of the Oppressed is not anything resembling *l'art pour l'art*. In the contrary, its intention is to teach the oppressed the use of theatre as a martial art, so that they can fight and break the oppression in a social context of the real world.

Thus the title *Poetics and Politics*.

Keywords: Theatre of the oppressed, poetics, narratology, mimesis.

Forord

Arbeidet med denne avhandlingen om Augusto Boal og De undertryktes teater har vært meningsfullt. Boals livsprosjekt tar utgangspunkt i teatret, og det er et teater som i særlig sterk grad er knyttet til virkeligheten, til samfunn, politikk og etikk.

Siden jeg første gang traff Boal for snart 25 år siden og ble kjent med hans teorier og metoder, har jeg jevnlig både praktisert og beskrevet dem i mange sammenhenger. Blant annet skrev jeg i 1989 en introduksjonsbok på norsk om De undertryktes teater, utvidet og omarbeidet i 2001, med en overveiende praktisk tilnærming til emnet.

Tilnærmingen i denne avhandlingen har imidlertid vært av forskningsmessig art. Jeg fant at en innfallsvinkel fra mitt eget fag, litteraturvitenskapen, kunne bringe meg et godt stykke på vei. Men teatret er som kjent en svært sammensatt kunstform, og Boals teater ser i tillegg ut til å ha mottatt impulser og inspirasjon fra en lang rekke fag og vitenskaper. Analysen av dette mangfoldige materialet måtte derfor også til en viss grad bli tverrfaglig.

Dette har igjen medført at avhandlingen inneholder atskillige sitater og referanser til mange kilder. Jeg har forsøkt å gjøre dette henvisningsapparatet oversiktlig og relativt systematisk. Et prinsipp i framstillingen er at det ved første gangs angivelse av et verk (i løpende tekst eller fotnote) oppgis fullt forfatternavn, verkets tittel og utgivelsesår, mens det ved senere angivelser bare oppgis forfatters etternavn og verkets utgivelsesår.

Jeg mottok finansiell støtte til arbeidet med avhandlingen fra Høgskolen i Vestfold i studieåret 1999/2000, og benytter anledningen til å takke for denne støtten her.

Ellers vil jeg gjerne fokusere på to personer som har vært meg til stor hjelp, både faglig og menneskelig, under hele arbeidet. Det gjelder min kone, Ingelin Engelstad, som har lest gjennom alt jeg har skrevet, med et skarpt blikk for så vel innholdsmessig som språklig klarhet. Jeg har alltid følt at en tekst først er ferdig og presentabel for en større leserkrets når Ingelin har gjennomlest, kommentert og til slutt godkjent den. Og det gjelder min veileder, professor Anna-Lena Østern ved Åbo Akademi, som har gitt meg uvurderlig støtte og oppmuntring gjennom sin entusiasme for prosjektet, og for sine mange faglige råd. Tusen takk, begge to!

Høgskolen i Vestfold, juni 2004

Arne Engelstad

Innholdsfortegnelse

Forord

Innholdsfortegnelse	9
Figurer	11
1. Innledning	13
Anslag	13
Poetikk og politikk	14
Augusto Boal fra en personlig synsvinkel	16
Oversikt og stoffvalg	17
Fra mikro- til makronivå	19
Teksten i sentrum	20
Tilskuerens rolle	22
Narrare necesse est	24
Teater og samfunn	26
Metodebruk. En strukturalistisk grunntanke	27
Oppsummerende om problemstilling	29
2. Metodene	31
Liv og verk	31
Teatra de Arena de São Paulo	32
Eksil – og oppbrudd fra det tradisjonelle teater	33
Forumteater	35
Bildeteater	41
Usynlig teater	43
Rainbow of Desire	47
Politisk teater – bokstavelig talt	54
3. Teksten	61
Et rommelig tekstbegrep	61
Hvorfor strukturalisme?	62
Strukturalisme – et lukket eller åpent system?	64
Teater og narrative tekster	65
Handling og tilstand	69
Forumteatret – funksjonsnivået	75
Ekskurs om diskurs	83
Forumteatret – aksjonsnivået	85
Rainbow of Desire – og tekster om tilstander	96
Det pragmatiske aspektet	112
Narratologi og mottakeraktivitet	115

Fra monolog til dialog	117
Tekst og mottaker – tolkninger av maktforholdet	118
Åpne og lukkede tekster, smarte og naive mottakere	121
”Gi meg et fast punkt å stå på utenfor teksten...”	124
The Model Spect-Actor	132
Kort oppsummering	140
4. Resepsjonen	141
Ekstratekstuelle nivåer	141
Hva er det med fortellingen?	143
Den narrative vendingen	145
Narrativt eller paradigmatisk	148
Narrativ mimesis. Fra Ricoeur til Boal	150
Fortellingen som forfører	155
Katarsis – eller fravær av katarsis	157
Syntese – innlevelse og distanse	165
5. Samfunn	169
Det tredje nivået	169
Hvem forteller?	170
Historien som konstruksjon	171
Psykoterapi og fortelling	173
Konstruktivisme, Forumteater og Rainbow of Desire	176
”Doing is the best way of saying”	179
Det sosiale rom	182
Samfunnsendringer eller individets frigjøring?	184
Strukturer og nivåer	189
Postmodernisme og konstruktiv dekonstruksjon	191
En humanistisk grunnholdning	194
Oppsummerende coda	196
Summary in English	199
Litteratur	205

Figurer

Figur 1 Tre nivåer	30
Figur 2 Handling og tilstand. Modell med utgangspunkt i de lingvistiske aksene	74
Figur 3 Funksjoner: Kjerner og satelitter	78
Figur 4 Standarddramaturgi	79
Figur 5 Forumteater: "Kinesisk krise"	82
Figur 6 Aktantmodellen	87
Figur 7 Aktørenes viljer i forumspillet om Fia	88
Figur 8 Hovedtyper av konflikter	90
Figur 9 Aktantmodellen anvendt på forumspillet	93
Figur 10 Aktantmodellen – alternativ framgangsmåte	93
Figur 11 Paradigmatiske valg får syntagmatiske konsekvenser	95
Figur 12 To hovedtyper av tekster, og forholdet mellom dem	96
Figur 13 Syntagmatisk og paradigmatiske dimensjon	102
Figur 14 Modell for en ikke-aristotelisk dramaturgi	103
Figur 15 Tegning etter Joseph Jastrow	119
Figur 16 Skjema fra Todorov: <i>Les genres du discours</i>	120
Figur 17 Statusforholdet mellom tekst og mottaker	125
Figur 18 Mottaker underordnet teksten. Åpen og lukket tekst	126
Figur 19 Mottaker og tekst i interaksjon	128
Figur 20 Forholdet mellom tilskuer og tekst i Brechts teater	131
Figur 21 Forumteater: Antimodellen + forumspillet	132
Figur 22 Gjennom tilskuerens transformasjon til deltaker forbindes tre nivåer	196

1. Innledning

Anslag

Hamlet says in his famous speech to the actors that theatre is a mirror in which may be seen the true image of nature, of reality.¹ I wanted to penetrate this mirror, to transform the image I saw in it and to bring that transformed image back to reality: to realise the image of my desire. I wanted it to be possible for the spect-actors in Forum Theatre to transgress, to break the conventions, to enter into the mirror of a theatrical fiction, rehearse forms of struggle and then return to reality with the images of their desires.

(Augusto Boal: *Legislative Theatre* 1998: 9-10)

Når Shakespeare lar Hamlet ta i bruk den berømte speil-metaforen i sin tale til skuespillerne, knytter han an til en lang kunstteoretisk tradisjon i vår kultur. Å se teatrets, ja, selve kunstens formål som mimesis, som etterligning, har vært en sentral idé siden antikken. Mimesis har ikke først og fremst handlet om å produsere direkte kopier av naturen og den menneskelige erfaringsverden, men snarere om å skape kunstytringer som kan framkalle gjenkjennelse, og kanskje erkjennelse, hos mottakeren. Selv om mimesis-begrepet har blitt problematisert atskillig siden Shakespeares tid, er det fullt mulig å si at Hamlets definisjon fremdeles er gyldig i mange moderne sammenhenger, iallfall når vi tar for oss det en kan betegne som mainstream-kategoriene innenfor kunst og kultur. Speilmetaforen kan dermed sies å uttrykke i sterkt konsentrert form et samlet syn på diktningens vesen – en poetikk.

Med utgangspunkt i Hamlets anskuelige bilde skaper Augusto Boal i sitatet ovenfor en ny metafor, og med dette bildet uttrykker den brasilianske forfatteren, regissøren og teaterfornyeren en grunnleggende idé i *sin* poetikk. Det er mulig at den dristige metaforen alluderer til litteraturens Alice, som jo nettopp gikk "through the looking-glass". Hos Boal er det imidlertid ikke snakk om å oppleve og utforske en fantasiverden. Grunnet er Hamlets bilde av verden, av virkeligheten, slik kunstens mimetiske speil framstiller den. Men dette bildet er bare utgangspunktet, for i neste fase blir speilet penetrert – dekonstruert, om man vil – og nye bilder oppstår, realistiske alternativer til det opprinnelige bildet. Og det vesentligste ved metaforen er at disse endringene ikke forårsakes av den som "holder speilet", men tvert i mot av betrakteren, som gjennom denne overskridelsen går ut av rollen som passiv mottaker for å utføre en aktiv handling.

I siste del av det tjuende århundre ble kunstvitenskapene i stadig sterkere grad oppmerksom på mottakerens (leserens, tilskuerens, lytterens) rolle i

¹ Sitatet viser til akt 3, scene 2 i *Hamlet*: "Dens [skuespillkunstens] mål har fra første stund vært – og er det nu som før – å holde et slags speil opp for naturen, å vise dyden dens egne trekk, dårskapen dens eget bilde, og samtiden dens preg og skikkelse..." (André Bjerkes oversettelse).

kunstkommunikasjon. Fra å nærmest ha blitt regelrett oversett, ble denne rollen gradvis oppvurdert. Det ble fokusert på mottakerens medskapende funksjon, og på at et verk først fikk liv og mening i møtet med et opplevende og tolkende publikum. Underlig nok har teatret som fenomen i relativt liten grad fått del i den nye oppmerksomheten rundt mottaker og resepsjon², underlig fordi jo teatret (i motsetning til for eksempel litteraturen, filmen og bildekunsten) realiseres i levende interaksjon med sitt publikum. I stedet har teaterforskningen konsentrert seg om andre ledd i teaterkommunikasjonen: dramatikerens, verket, skuespilleren, regissøren. Annerledes har det selvsagt alltid artet seg i praktisk teaterarbeid, som nødvendigvis må fokusere sterkt på publikum og publikums rolle.

Derfor kan kanskje Augusto Boals bakgrunn som praktisk teatermann være noe av forklaringen på at han i sin teori og poetikk først og fremst er opptatt av tilskuerrollen. Verdenslitteraturens mest berømte framstillinger av teaterpoetikk er til sammenligning ofte blitt forfattet av mer rendyrkede teoretikere. Det beste eksemplet er Aristoteles, som utarbeidet sine teorier på grunnlag av en teaterpraksis som i hans levetid for lengst var blitt teaterhistorie. Eller Boileau, som formulerte poetikken for den franske klassisismens teater i etterkant av periodens skuespillproduksjon. Bertolt Brecht derimot var hele livet også involvert i praktisk teaterarbeid, og er liksom Augusto Boal betegnende nok svært opptatt av tilskuerens rolle i sine mange skrifter om teatrets poetikk. (Brechts og Boals spesielle interesse for tilskueren har selvsagt også med ideologi å gjøre.)

I sitatet som innleder denne framstillingen plasserer Boal det metaforiske speilet innenfor teaterfiksjonens verden. Men etter tilskuernes forvandling fra tilskuere til aktører (fra spectators til "spect-actors" i Boals terminologi³), leser vi at de vender tilbake til *virkeligheten* med bildene, som de selv har formet og forandret. Dersom det er riktig at sitatet inneholder Augusto Boals teaterpoetikk i essens, ser det ut til at den også dreier seg om å skape forbindelser mellom kunst og virkelighet, mellom teater og samfunn, mellom poetikk og politikk. Disse forbindelsene kan illustreres gjennom det følgende eksemplet på Boals teaterarbeid fra de senere årene.

Poetikk og politikk

The legislator should not be the person who makes the law, but the person through whom the law is made (by the citizens, of course!)

(Boal 1998: 10)

² I *Theatre Audiencies* skriver Susan Bennet om teoretikerne innenfor resepsjonestetikken (reader-response theories): "Notwithstanding the often performative metaphors used by these theorists, very little attention is given to the phenomenon of theatre" (1997: 20).

³ Av mangel på noen god oversettelse av den språklige nyskapningen 'spect-actor' velger jeg å bruke Boals engelske betegnelse i denne framstillingen. (I den danske utgaven av Boals bok *The Rainbow of Desire, Lystens regnbue* (2000), blir oversettelsen 'tilskuespiller' foreslått.)

Både sitatet ovenfor og det som innledet kapitlet, er hentet fra Boals bok *Legislative Theatre*. I denne boken beskriver han et eksperiment som utvilsomt er unikt i teaterhistorien, og som i denne sammenheng kan stå som en konkret og reell manifestasjon av innholdet i speil-metaforen som ble drøftet i forrige avsnitt.

I 1992 ble Boal involvert i valget til ny lovgivende forsamling i Rio de Janeiro. Etter en kampanje der teater og teatrale virkemidler spilte hovedrollen, erobret han en av de 42 plassene i denne forsamlingen. Og siden den nye verdigheten blant annet medførte at han kunne ansette et tjuetalls personlige rådgivere, skrev han kontrakter med sin egen teatergruppe, som på denne måten kom på det offentliges lønnsliste i den kommende fireårsperioden.

Det mest oppsiktsvekkende ved Boals inntreden i politikken var likevel ikke at en teatertrupp for første gang i historien rykket inn i en lovgivende forsamling. Det var at Boal og hans medarbeidere utviklet et system av teatermetoder med samlenavnet "Lovgivende teater", og som innebar at forslag til lover og lovendringer skulle komme fra velgerne selv, og særlig fra slike velgergrupper som sjelden kom til orde ellers: de arbeidsløse, de husløse, de funksjonshemmede, de gamle. Gjennom effektiv bruk av forskjellige teknikker fra Boals teaterformer, særlig *Forumteater*, ble problemer og problemløsninger tatt opp og drøftet teatralt i gruppene, som var spredt utover hele Rio de Janeiro.

Her er et eksempel på en typisk situasjon med utgangspunkt i Forumteater (som er den av Boals teaterformer som vil bli viet mest oppmerksomhet i denne avhandlingen.) Forumforestillingen var i dette tilfellet basert på en selvopplevd, smertelig erfaring som en av deltakerne i "de gamles gruppe" hadde hatt på et av de offentlige sykehusene i byen. Der hadde han blitt både feilbehandlet og feilmedisinert, fordi legen, en ung hudspesialist, overhodet ikke hadde kunnskaper om den gamle mannens helseproblemer. Etter å ha iscenesatt en rekonstruksjon av denne opplevelsen, spilte de gamle Forumteater på stykket: En etter en gikk deltakerne inn i den undertrykte pasientens rolle og viste gjennom spill og handling forskjellige forslag til måter å bryte undertrykkelsen på. Boals representant i gruppa noterte seg alle disse forslagene og argumentene for dem, og refererte dem senere i fellesmøtene med Boal og rådgiverne hans. Der ble alt gjennomdrøftet og vurdert før en av de lovkyndige medarbeiderne formulerte forslagene i juridisk terminologi, og til slutt la Boal dem fram i parlamentet som lovforslag.

I dette tilfellet ble forslaget vedtatt med 25 mot 17 stemmer. Etter den nye loven er det nå påbudt for alle offentlige sykehus i Rio å holde seg med geriatrike spesialister både blant leger og sykepleiere. Videre skal et visst antall sengeplasser være øremerket geriatrike pasienter, og sykehusene skal dessuten være forpliktet til å legge til rette for at eldre pasienter kan ha slektninger eller venner med seg når de blir innlagt.

Flere lovforslag, i alt 13, ble i Boals fireårsperiode vedtatt etter lignende prosesser. Dels dreide det seg om lover med stor samfunnsmessig betydning, for eksempel om beskyttelse av vitner i kriminalsaker. Dels gjaldt forslagene saker med betydning for færre, men viktige nok for dem det gjaldt – som for eksempel

fysiske tiltak for blinde og handikappede i Rios gater. I tillegg kom mer enn tjue andre forslag som ble utsatt eller nedstemt i den lovgivende forsamling.

Eksemplet illustrerer et par vesentlige trekk ved Boals teaterformer, som han allerede i flere tiår hadde omtalt under samlenavnet *Teatro do oprimido* – ”De undertryktes teater”⁴. Det dreier seg om å lære opp folk flest til å ta i bruk teatrets konkrete og anskuelige språk, der handlingene står i sentrum. Og det dreier seg om å vise dem hvordan de kan ta med seg lærdommen og erfaringene og de konkrete handlingene fra dette teatret ut i deres egen hverdag og virkelighet.

Augusto Boal fra en personlig synsvinkel

I love to dream, even when I know very well that my dream is impossible. Even so, I dream: one day I will direct Hamlet with actors from the RSC, prisoners from the prison of Carandiru, peasants from the MST and workers from the slums of Rio. One day...

This will never happen, I know. The role of utopias is not to be reached: it is to stimulate us to try harder and go further. To be able to dream is already a dream come true!⁵

(Boal: *Games for Actors and Non-Actors* (2nd ed.) 2002: 10)

Jeg møtte Augusto Boal og De undertryktes teater første gang i 1980 i Danmark, der jeg deltok i en av hans første workshops i Norden. Det ble en fascinerende opplevelse, som ledet både til atskillig flere møter med Boal i årene som fulgte, og til at jeg selv begynte å skrive om og ikke minst praktisere metodene i forskjellige sammenhenger. Min fascinasjon var – og er – ikke minst knyttet til den uvanlig tette forbindelsen mellom metodenes teoretiske basis og deres praktiske gjennomførbarhet. Å se og oppleve at dette faktisk ser ut til å virke, har for mitt vedkommende ført til en oppriktig nysgjerrighet over *hva* det er som virker, og *hvorfor*. Det er slike og lignende spørsmål jeg ønsker å drøfte, og forhåpentligvis besvare i denne avhandlingen.

I de snart 25 årene som har gått siden jeg første gang ble introdusert for De undertryktes teater, har jeg også kunnet observere den sterkt økende interessen for Boals teater i praktisk talt alle deler av verden. Regelmessig arrangeres det internasjonale samlinger der utøvere av metodene møtes, og på disse samlingene har grupper fra den tredje verden etter hvert blitt godt representert. En annen av mine observasjoner gjelder det faktum at Boals metoder ser ut til å ha appell innenfor befolkningssegmenter som vanligvis ikke interesserer seg for hverken drama som metode eller teatret som institusjon. I sin praksis har jo Boal selv

⁴ Dette er også tittelen på hans første bok om emnet (på portugisisk i 1974, på engelsk (og svensk) i 1979), som består av essays om teaterteoretiske spørsmål, forfattet mellom 1962 og 1973.

⁵ Sitatet viser til forskjellige grupper og miljøer Boal har arbeidet i de senere årene. RSC er the Royal Shakespeare Company og MST en ikke-voldelig brasiliansk organisasjon av arbeidsløse bønder og landarbeidere, som okkuperer forlatte jordbruksområder (mens eierne venter på at tomteprisene vil stige) og dyrker dem opp.

også utrettelig forsøkt å nå fram til grupperinger som ellers deltar lite i kulturliv og samfunnsdebatt. (Se sitatet ovenfor, som forteller litt om hvor forskjelligartede samfunnsgrupper Boal velger å arbeide med.) Men også i intellektuelle og akademiske kretser har interessen for De undertryktes teater vært sterkt økende, for eksempel i nord-amerikanske universitetsmiljøer fra begynnelsen av 1990-årene av.

Slike observasjoner gir også grobunn for undring og spørsmål: Hva er det ved De undertryktes teater som ser ut til å ha en allmenn appell, på tvers av både geografiske og sosiale grenser? Hva består metodens sprengkraft i?

Med min faglige bakgrunn innenfor litteraturvitenskap interesserer jeg meg også for Augusto Boal i en intertekstuell sammenheng. Åpenbart er han sterkt influert av mange teaterteoretikere, forfattere og filosofer, samtidig som det også finnes tydelige referanser til samfunnsvitenskaper som psykologi og sosiologi. Ved å betrakte Boals teorier og praksis mot en kontekst av så vel historiske som samtidige påvirkningskilder, vil jeg kunne vurdere klarere i hvilken grad han bør betegnes som teaterfornyende eller eklektisk systembygger. Dette er også et av spørsmålene jeg vil drøfte og ta stilling til i denne avhandlingen.

En mer systematisk oversikt over problemstillinger, disposisjon og metodevalg vil bli gitt i de følgende underkapitlene. Men foreløpig har jeg forsøkt å antyde noe om hvor viktig det etter min mening er å gi en samlet *beskrivelse* av det spesifikke ved Augusto Boal og De undertryktes teater. Man kan innvende at den entusiasmen som jeg føler for emnet kanskje kan komme i konflikt med et objektivt forskerideal. På den annen side er jeg naturlig nok oppmerksom på denne risikoen, og vil av samme grunn være innstilt på å slippe til så vel egne innvendinger som andre, mer grunnleggende kritiske røster.

Boal har selv kommentert sine tanker og sitt arbeid i en lang rekke bøker, og litteraturen om De undertryktes teater er etter hvert også blitt rikholdig, riktignok med hovedvekt på emner knyttet til *praktisk* erfaring med metodene. Målet for min forskning om Boal er å forsøke å gi en teoretisk beskrivelse av denne teaterformens vesen, fremtredelsesformer og virkemidler, altså dens poetikk.⁶ Men fordi de teoretiske elementene i dette tilfellet er så uløselig sammenbundet med den konkrete virkeliggjørelse av teoriene og de derav følgende samfunnsmessige implikasjonene, må emnet studeres i en utvidet ramme, som jeg har antydnet i tittelen "Poetikk og politikk".

I det følgende vil jeg gjøre rede for hvordan jeg velger å disponere framstillingen av dette emnet, og for noen av de teorier, modeller og metoder jeg akter å gjøre bruk av underveis.

Oversikt og stoffvalg

For å gi oversikt og et nødvendig referansegrunnlag vil avhandlingens kapittel 2, som følger etter denne innledningen, gi en kortfattet presentasjon av Augusto Boals teatermetoder. Et viktig prinsipp i denne presentasjonen blir å vise

⁶ Etter definisjonen av 'poetikk' i Jacob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon* 1997.

sammenhengen mellom metodene og utviklingen av dem over tid. Adrian Jackson, som har oversatt en rekke av Boals bøker til engelsk, og som har vært en mangeårig utøver av metodene i De undertryktes teater, beskrev i 1995 progresjonen i Boals teaterarbeid på denne måten: "Viewed over its forty-year history, the work glides naturally, organically, from the socio-political to the socio-individual to the individual-political and back again – but it is always rooted in practice, and it is always theatre" (Boal: *The Rainbow of Desire* 1995: xviii). Å påvise denne "organiske" dynamikken blir et viktig prinsipp for min beskrivelse, samtidig som jeg vil forsøke å se de skiftende stadier i Boals arbeid som funksjoner av ytre forhold, personlige så vel som samfunnsrelaterte.

Kapittel 2 vil gå spesielt grundig inn på beskrivelsen av to hovedformer i Boals teater – *Forumteater* og *Rainbow of Desire* – ettersom det hovedsakelig er disse formene som vil bli undersøkt i avhandlingen. Innledningsvis skal jeg her gi en kort begrunnelse for dette utvalget.

Noen av metodene i De undertryktes teater har Forumteater som hovedingrediens (for eksempel Legislative Theatre, som ble omtalt ovenfor). *Rainbow of Desire* på sin side er sammensatt av flere teknikker, blant annet forskjellige former for *Bildeteater* (*Theatre of the Image*). Felles for Forumteater og *Rainbow of Desire* er imidlertid at de begge tar utgangspunkt i en fortellende tekst, som oftest en autentisk beretning, muntlig framført av en av tilskuerne/deltakerne. Felles for fortellingene som ligger til grunn for begge teaterformene, er også at de på et eller annet plan handler om undertrykkelse, slik den oppleves eller er blitt erfart av fortelleren.

Men i den teatrale behandling av disse narrative tekstene skiller de to metodene lag. Forumteatret bearbeider fortellingene på *handlingsplanet*, drøfter årsaker og virkninger og er på leting etter problem- og konfliktløsninger på det ytre, realistiske plan. Metoden viser seg mest effektiv når den brukes til å bearbeide mellommenneskelige konflikter med en klart definert ytre antagonist⁷. Forumteatrets hensikt er å skape handlingsmodeller med overføringsverdi til deltakernes virkelige liv, og av den grunn vil man som regel velge å arbeide i et teaterspråk som ligger tett opp til et virkelighetsnært, mimetisk uttrykk. (Fra litteratur- og kunsthistorien er vi jo også kjent med at den som ønsker å sette "problemer under debatt", helst benytter en realistisk (for den bildende kunstens vedkommende en figurativ) framstillingsform.

Rainbow of Desire har som nevnt også sitt opphav i en av deltakernes egne opplevelser eller erfaringer. Men metoden reserveres for de mer subtile og sammensatte konflikter, der motsetningene like gjerne kan befinne seg inne i protagonistens eget hode som i den ytre verden. Det blir riktignok for enkelt å hevde at Forumteater befatter seg med svart-hvitt i problemstillingen og *Rainbow of Desire* med alle regnbuens farger og nyanser. Men det er likevel slik at den siste metoden er mer fokusert på *innsikt* og *forståelse* enn på konkret, målrettet handling. Derfor velger *Rainbow of Desire* å arbeide i et mer stilisert,

⁷ Termene protagonist og antagonist er hentet fra antikkens greske teater. Boal bruker protagonist som betegnelse på den undertrykte i sine teaterformer, mens antagonist står for den eller det som representerer protagonistens motstander.

ekspresjonistisk formspråk, der kommunikasjon via visualiseringer, for eksempel av mentale bilder, blir det vesentligste. Det man *ser*, blir viktigere enn det som *skjer*.

Stikkordmessig kan vi sette opp forskjellene på de to teaterformene slik:

<i>Forumteater</i>	<i>Rainbow of Desire</i>
Handlingsdramaturgi	Tilstands-dramaturgi
Lineær (narrativ, syntagmatisk) analyse	Vertikal (deskriptiv, paradigmatiske) analyse
Inter-personale relasjoner	Intra-personale relasjoner
Naturalistisk	Ekspresjonistisk

Selv om de to teaterformene på denne måten går svært ulikt til verks, kan man si at de forenes på ny i det som er begge uttalte og endelige hensikt: Å vise veier ut av undertrykkelsen, om det nå foregår på handlingsplanet, som i Forumteater, eller på innsikts- og erkjennelsesplanet, som i Rainbow of Desire. Ved å ha begge disse veiene til rådighet, råder De undertryktes teater over et arsenal⁸ av metoder som både utfyller hverandre og som til sammen dekker et vidt spektrum av det menneskelige erfaringsområde.

Det er også interessant å observere at Forumteatret med sin teatermessig tradisjonelle form (realistisk handling, mellommenneskelige konflikter) og Rainbow of Desire med sitt modernistiske uttrykk (tilstandsbeskrivelse, indre konflikter) også speiler to sentrale ytringsformer innenfor det tjuende århundres teater, litteratur og kunst: tradisjonalisme og modernisme.

Fra mikro- til makronivå

Etter presentasjonskapitlet (kapittel 2) vil avhandlingen gå over til sitt hovedanliggende: å analysere Boals teaterformer. Hva er det som skjer i Forumteater og Rainbow of Desire, og hvordan kan det beskrives? For å besvare disse spørsmålene finner jeg det formålstjenlig å bygge opp analysen gradvis, fra et mikro- til et makronivå.

På mikronivået handler det om å behandle og analysere teaterteksten som autonom størrelse. Med teaterteksten sikter jeg her til selve den workshop-lignende teaterforestillingen i Boals teaterformer, med dens generelle mediespesifikke kompleksitet av verbale og non-verbale tegn, og dens spesielle blanding av tradisjonelt teater og eksperimentelle endringer og manipulasjoner av den gitte teksten. Selvfølgelig er tilskueren/deltakeren en forutsetning for at endringene skal finne sted. Men likevel tror jeg at det spesielle ved disse

⁸ Mange av Boals metaforer knyttet til De undertryktes teater er hentet fra kamp og krigføring. Arsenal (våpenlager) er en hyppig betegnelse på repertoaret av metoder som den undertrykte har til sin rådighet, og teatret som redskap i de undertryktes hender refereres til som "a martial art" – en kampsport. (Boals hittil siste bok på portugisisk bærer tittelen *O teatro como arte marcial* 2003.)

teaterformene best kan analyseres ved at tekstene først studeres isolert. Hva karakteriserer dem? Hva er deres særpreg?

I det neste stadium av analysen vil jeg fokusere på møtet mellom tekst og mottaker. Hvor avgjørende er dette møtet for metodenes særpreg og sprengkraft? Med utgangspunkt i mottakerens aktive rolle som selvstendig skaper av ny tekst, er det relevant å drøfte de teatrale forutsetninger for dette møtet, men også de psykologiske konsekvensene av det.

Den siste delen av avhandlingen vil så utvide perspektivet ytterligere og se Boals teater teorier og praksis i en samfunnsmessig kontekst.

Siden analysen har som mål å undersøke relativt forskjelligartede sider ved teatertekst og kommunikasjon, og siden Boals teaterformer åpenbart har mottatt impulser fra mange forskjellige fagområder, blir det nødvendig å benytte redskaper fra flere teorier og metoder i arbeidet. I den følgende oversikten tar jeg for meg de tre analysedelene i avhandlingen og beskriver kort hvilke emner som blir behandlet i dem, samt noen av de viktigste teoretiske redskaper jeg akter å benytte meg av underveis.

Teksten i sentrum

For å beskrive en teaterform som Forumteater er det først og fremst relevant å finne fram til det som er felles for mange Forumteaterforestillinger. Det originale og individuelle ved én enkelt forestilling eller tekst har mindre interesse når hensikten er å peke på det generelle ved forestillings- eller teksttypen.

Strukturalismen ble introdusert i Norden på slutten av 1960-tallet som en litterær metode med fokus på teksten alene. Da hadde nylig nykritikken hatt sitt gjennombrudd i litteraturvitenskapen her hjemme. I likhet med strukturalismen var nykritikken også en tekstfokuseret metode, som gjennom detaljert analyse tok sikte på å vise sammenheng og helhet innenfor tekstens avgrensede verden. Men til forskjell fra strukturalismen var nykritikken opptatt av innhold og budskap i den enkelte tekst, og av hva som gjorde den tidløs, original og unik. Som den franske strukturalist Gérard Genette tidlig foreslo, lå det her til rette for en deling av det litterære felt. Nykritikkens hermeneutiske metoder egnet seg for tekster som i Genettes terminologi framsto som ”talende subjekter”. Andre tekster var derimot ikke først og fremst interessante på grunn av deres individualitet. Deres viktigste betydning lå i det symptomatiske, nemlig ved at de oppviste allmenne strukturer som også kunne gjenfinnes i mange andre tekster. Slike tekster ble med strukturalismens metoder behandlet som objekter – som et antropologisk materiale som kunne studeres i ”stort omfang” og i sine ”tilbakevendende funksjoner” (Gérard Genette: *Figures* 1966: 107).

Det er nettopp slike dypereliggende strukturer og ”tilbakevendende funksjoner” som interesserer i beskrivelsen av Boals teaterformer. Det vil dermed være rimelig å tro at strukturalistisk metode kan gi egne redskaper til dette arbeidet.

Et annet tilknytningspunkt ligger i strukturalismens opphav i lingvistikken, og dens opptatthet av hvordan språklige relasjoner gjenspeiles i andre

sammenhenger. Forholdet mellom subjekt og objekt, mellom den som handler og den som er gjenstand for andres handlinger, for eksempel, er strukturer som mer eller mindre direkte kan brukes til å forklare prosessene i Forumteatret. Et annet lingvistisk-strukturalistisk begrepspar er allerede tatt i bruk i denne innledningen, da jeg anvendte termene syntagmatisk og paradigmatisk⁹ for å karakterisere henholdsvis Forumteatrets lineære sammenkjeding av handlingselementer og Rainbow of Desires analyse av de mange fasetter og nyanser i en tilstandsbeskrivelse.

Disse to termene må likevel ofte brukes om hverandre. Når en tilskuer går inn i en forumforestilling og foretar seg noe som får konsekvenser på handlingsplanet, vil dette naturligvis få følger for begivenhetene langs den lineære, syntagmatiske aksene. Men det er også mulig å se tilskuerens inntreden som resultatet av et valg blant flere muligheter på det deskriptive plan, for eksempel blant protagonistens personlighetstrekk. Som Roland Barthes påpeker i sitt berømte essay om strukturalistisk analyse av narrative tekster (1966¹⁰), kan ett og samme element ha betydning både på det syntagmatiske og det paradigmatiske planet.

Siden det i denne innledningen allerede er blitt vist til Shakespeares *Hamlet*, kan jeg konkretisere denne dobbeltfunksjonen med et eksempel fra skuespillets tredje akt: Hamlet kommer på et tidspunkt ubemerket inn i et rom der kong Claudius ligger i bønn. Om Hamlet velger å drepe kongen eller å trekke seg forsiktig tilbake, er dette et valg som vil influere sterkt på den videre handlingen, altså få konsekvenser på det lineære, syntagmatiske planet. Men valget kan også analyseres ”vertikalt”: I dette ”frosne øyeblikket” av ubesluttksomhet rommer Hamlets personlighet flere muligheter for adferd, for eksempel driften mot hevn eller driften mot å trekke seg ut av det hele og være i fred. Valg av handling eller ikke-handling i denne konkrete situasjonen kan derfor også leses som seleksjon på det paradigmatiske planet.

Med henvisningen til Barthes’ essay ovenfor har jeg antydnet at den formen for strukturalisme som vil være mest relevant for mitt emne, er retningen som etter hvert fokuserte på *narrative* tekster og som satte seg fore å beskrive fortellingens ”grammatikk” ved å finne fram til ”lovene for korleis ei forteljing i det heile kan vera mogleg” (Arnfinn Åslund: *Fanden i nøtta* 1994: 134). ”Det som skjer” i Boals teater har etter min mening nær tilknytning til de narrative strukturene i spillet. Jeg vil derfor se om ikke *strukturalistisk narratologi* kan bidra med forklaringsmodeller. For eksempel regner jeg med å kunne benytte meg av den tredelingen av analysens nivåer i et funksjonsnivå, et aksjonsnivå og et

⁹ Begrepene ble første gang tatt i bruk i Ferdinand de Saussures *Cours de linguistique générale* 1916, der de viser skillet mellom to grunnleggende dimensjoner i språket. Distinksjonen ble senere anvendt i litteraturvitenskapen, spesielt av den russiske språk- og litteraturforskeren Roman Jakobson, som innfører nye betegnelser: Den syntagmatiske aksene benevnes både som metonymisk akse og kombinasjonsakse, mens den paradigmatiske akse får betegnelser som metaforisk akse og seleksjonsakse. (Mer om dette i kapittel 3.)

¹⁰ Barthes’ essay har tittelen “Introduction à l’analyse structurale des récits” (*Communications* 8 1966). Jeg benytter meg av en engelsk oversettelse i Roland Barthes: *Image/Music/Text* 1977.

narrasjonsnivå, som blant andre Barthes opererer med. Narratologi er i de fleste sammenhenger knyttet til analyse av tekster innenfor den episke sjangeren – romaner, noveller og andre korttekster, til dels også sakprosaetekster. I de senere årene har metodene hatt stor ekspansjon innenfor andre sjangrer og fagområder, for eksempel filmvitenskap. Å ta i bruk narratologi i beskrivelsen av *dramatiske* tekster, er for meg en selvfølgelig ting (jf. Petter Aaslestad's definisjon i *Narratologi*: "[S]å fort det forekommer en handling, har vi også å gjøre med en fortellende tekst" (1999: 25). Likevel vil jeg i kapittel 3 bruke litt plass på å "forsvare" min anvendelse av narratologi på teatertekster, og i den sammenheng også antyde konturene av et sjangerbegrep på tvers av det tradisjonelle, der handling, tidspekt og romlighet vil være sentrale kriterier. I sin tur vil dette begrepet være til nytte i mitt forsøk på å plassere Boals teaterformer i et sjangerlandskap.

Strukturalismens behandling av teksten som en autonom størrelse ble etter hvert utfordret, ikke minst av noen av de mest fremtredende strukturalistene selv, som Roland Barthes (for eksempel i *S/Z* [1970] 1975, der han beskriver de lukkede ("readerly") teksters begrensende og maktutøvende natur). I den såkalte *poststrukturalismen* rettes oppmerksomheten i sterkere grad mot fortellingens retorikk, dens iboende evne til forføleri:

"[F]rå poststrukturalismens perspektiv er det dette finitte, tilsynelatende avslutta ved den narrative forma som hindrer fritt spel for signifikantane og dermed gjer den tradisjonelle forteljinga til en autoritær (logosentrisk) diskurs" (Geir Hjorthol: *Populærlitteratur. Ideologi og forteljing* 1995: 75-76).

Denne poststrukturalistiske drøftingen av fortellingens autoritære, undertrykkende vesen vil være et svært nyttig redskap i beskrivelsen av det særpregede ved Boals teater. På mange måter kan en si at hensikten med Forumteatret er å *dekonstruere* de narrative tekster som dominerer i vår kultur og våre liv. Men mens dekonstruksjonen som metode ofte har som endelig målsetting å avsløre fortellingens falske retorikk, så dekonstruerer Forumteatret den opprinnelige fortellingen for å konstruere alternative fortellinger, for å åpne den lukkede teksten. (I den forbindelse kan det passe å minne om spillmetaforen fra åpningsavsnittet i denne innledningen. Spillbildet må penetreres, kanskje knuses, for at alternative bilder skal kunne skapes.)

Med introduksjonen av poststrukturalistiske teorier om retorikk og forføleri er allerede neste nivå i framstillingen min antydnet, ved at disse teoriene forutsetter en mottakers, en tilskuers tilstedeværelse. Men innenfor kapittel 3, som ønsker å behandle teaterteksten som en autonom størrelse, er tilskueren foreløpig bare til stede som en *implisitt* faktor.

Tilskuerens rolle

Kapittel 3 av avhandlingen tar for seg tekstens funksjonsnivå og aksjonsnivå i narratologisk forstand. Deretter fokuseres det på narrasjonsnivået¹¹, der det blant annet gjelder å undersøke hvilke koder som er bygget inn i teksten (i dette

¹¹ Se f.eks. Barthes [1966] 1977: 109f

tilfelle i forestillingen, den teatermessige konteksten), og hvordan det forventes at tilskueren skal forholde seg til disse kodene. Overskriften ”Tilskuerens rolle” spiller på tittelen til et velkjent verk av Umberto Eco (*The Role of the Reader* 1979), der han i forlengelse av Barthes’ tanker konstruerer en leserrolle (”Model Reader”) som det er nødvendig for mottakeren å gå inn i for at kommunikasjonsprosessen skal lykkes.

Dette blir utgangspunktet for en undersøkelse av tilskuerrollen i Boals teater. Hvilken innforståthet kreves fra tilskuerens side, hvilken tilskuerkompetanse er nødvendig? Alan Sinfield skriver: ”Any artistic form depends upon some readiness in the receiver to cooperate with its aims and conventions.”¹² Det er denne ”readiness” som i Boals teaterformer er selve forutsetningen for resultatet.

Men like viktig er det å undersøke formenes ”conventions”, for å forbli i Sinfields terminologi. Hva er det i selve teaterformenes vesen, i deres metode og ”regelverk”, som fremmer den tilskuerrollen som forutsettes?

Ved å trekke inn Ecos artikkel ovenfor befinner jeg meg sannsynligvis i et slags grenseland mellom narratologi og resepsjonsetikk, og det kan være naturlig å se i hvilken grad den sistnevnte metode kan anvendes i en analyse av De undertryktes teater. Når alt kommer til alt er det jo faktorer knyttet til resepsjonen som er selve særpreget ved disse teaterformene.

Som nevnt har det meste av resepsjonsforskningen vært orientert mot *leseren*. Metoden har lært oss å oppvurdere leserens aktive og medskapende rolle, og har fremmet et anti-autoritært syn på kommunikasjonsprosessen (uten at det ideologiske kan sies å ha preget metoden i særlig grad). Mottakerrollene er likevel svært forskjellige mellom leser-situasjonen og for eksempel deltakerrollen i en Forumforestilling, hvor det til og med ofte kan være identitet mellom produsent og konsument av teksten. Et kjernepunkt hos Boal er da også den overskridelse, den ”transgression”, som er knyttet til aktiv handling, og som gjør mottakerrollen i hans teater svært forskjellig fra den konvensjonelle leser- eller tilskuerrollen. Mer enn ”the role of the reader” handler det om ”the empowerment of the spect-actor”.

Selv om resepsjonsteorier derfor ikke strekker til for fullt ut å beskrive den særegne mottakersituasjonen i De undertryktes teater, ønsker jeg å trekke inn elementer fra flere slike til å belyse enkelte *sider* ved mitt studieobjekt. Betegnelser som *åpne* og *lukkede* tekster, begreper som *tomme plasser* i teksten, som inviterer til aktivitet og meddiktning fra leserens side, kan også tas i bruk i omtalen av Forumteatret – selv om det forutsetter en kraftig utvidelse av begrepenes vanlige bruksområde. Målet er å komme fram til en beskrivelse av den implisitte mottakerrolle som er særegen for Boals teater.

Et viktig ledd i denne beskrivelsen vil være å sammenligne Boals spect-actor med andre velkjente mottakerroller innenfor vestlig kultur, for eksempel mottaker i ”aristotelisk” og i ”brechtsk” forstand. Her vil jeg forsøke å utarbeide

¹² Fra Alan Sinfield: ”The Theatre and its Audiences”, i *Society and Literature 1945-1970* 1983: 185.

figurer eller modeller som på en enkel måte kan visualisere forskjellene mellom de ulike rollene, slik jeg ser dem.

Kapittel 3 vil altså gi en beskrivelse av teksten i en svært vid betydning, som også innbefatter de implisitte *forutsetningene* for resepsjon i teater tekst og hos mottaker. I den neste delen av avhandlingen vil problemstillingen skifte fra ”Hva skjer i teksten?” til ”Hva skjer med mottakeren?” Her kommer *virkningene* på den faktiske, ”historiske” mottaker til å stå i fokus. Hvilke psykologiske prosesser blir satt i gang under resepsjonen, og hva er det som forårsaker dem?

Narrare necesse est

Analysen på tekstnivå viser at det narrative spiller en vesentlig rolle i Boals teaterformer, ikke minst gjennom tilskuernes muligheter til aktivt å gripe inn i og endre det narrative forløp. Jeg vil i kapittel 4 argumentere for at dette faktum langt på vei kan forklare det jeg hittil har betegnet som metodenes ”sprengkraft”. Utgangspunktet blir en drøfting av *årsakene* til at narrative, fortellende tekster har en så sterk virkning på oss, på godt og vondt.

Jeg gir først en kortfattet historisk oversikt over holdninger til det narrative, fra hva jeg kaller ”gammelnarrativismens” store fortellinger, via kritikken mot den fortellende modus og fram til den ”narrative vending”. Deretter fokuserer jeg på ”nynarrativismens” syn på fortellingenes betydning, som et bakteppe for en analyse av det narratives rolle i Forumteater og Rainbow of Desire.

”Å være menneske er å være et fortellende vesen”, heter det i en innføringsbok i narrativ etikk (Jan-Olav Henriksen og Arne Johan Vetlesen: *Nærhet og distanse* (2.utg.) 2000: 83). ”Historieskapandet [...] kan mycket väl visa sig vara et universellt mänskligt fenomen som reflekterar det mänskliga projektet mera än något annat”, skriver Gunnar Carlberg i boken *Dynamisk utvecklingspsykologi* (1998: 219). I *Story Re-Visions. Narrative Therapy in the Postmodern World* finner vi følgende avsnitt: “[W]e dream in narrative, day-dream in narrative, remember, anticipate, hope, despair, believe, doubt, plan, revise, criticize, construct, gossip, learn, hate and love by narrative” (Alan Parry og Robert Doan 1994: 3¹³). Litteraturforskeren Mark Turner slår i *The Literary Mind* fast: ”Story is a basic principle of mind. Most of our experience, our knowledge, and our thinking is organized as stories.” (1996: v). Og i en analyse av Göran Tunströms roman *Juloratoriet* knytter Hans H. Skei forbindelsen mellom litteraturvitenskap og narrativ psykoterapi: ”[T]eksten [Tunströms roman] postulerer en forbindelse mellom sammenhengende fortelling og sjelelig sunnhet” (Hans H. Skei: *På litterære lekeplasser* 1995: 134).

Alle disse sitatene, hentet fra mange forskjellige fagområder, peker på paralleller mellom det å fortelle og det å leve, mellom narrativitet og menneskelig erkjennelse og livsforståelse. Også psykologen (og konstruktivist) Jerome Bruners noe tidligere arbeid vil spille en sentral rolle i min framstilling av emnet, ikke minst fordi Bruners tenkning representerer en forbindelse til de strukturalistiske metodene som lå til grunn for analysen i kapittel 3. I *Actual*

¹³ Parry & Doan siterer her Alasdair MacIntyre, som i sin tur siterer Barbara Hardy.

Minds, Possible Worlds 1986 hevder Bruner at menneskelig tankevirksomhet foregår på to måter ("The two modes of thought"), eller langs to akser. Den ene kaller han "the logico-scientific mode" eller *paradigmatic mode of thinking*. Den andre (og den av Bruner naturlig nok foretrukne) måten betegnes som "the narrative mode" eller *syntagmatic mode of thinking*.

En annen av Bruners tankemodeller er knyttet til sannhetsgehalten i de narrative tekstene. Den terapeutiske gevinsten ved narrativ tenkning er å konstruere mening, å skape mening av kaos. "Meaningfulness" blir derfor det avgjørende kriterium på en funksjonell fortelling, ikke "truthfulness" (som er et krav innenfor den logisk-vitenskapelige, paradigmatisk tenkemåte). Fortellingene må framstille "possible worlds". I dette er likheten med filosofien bak Boals Forumteater slående. I Forumteatret er man, som tidligere nevnt, som oftest ute etter å skape handlingsmodeller – ikke "virkelige", ikke beviselig sanne, men *sannsynlige*. De er realistiske alternativer til det som har skjedd eller som vanligvis skjer, de er "possible worlds" skapt av de undertrykte selv.

Den franske hermeneutikeren og filosofen Paul Ricoeur er kanskje den som har lykkes best med å påvise årsakene til den nære sammenhengen mellom liv og fortelling. I kapittel 4 vil jeg gå relativt grundig inn på hans tredelte mimesis-modell fra *Time and Narrative* (I) [1983] 1984, ettersom denne modellen etter min mening er særdeles velegnet til å sette Boals ideer om forholdet mellom liv og fiksjon i relieff.

Ricoeur har i mange sammenhenger understreket fortellingens betydning for vår selvforståelse. I et intervju formulerer han det på denne måten:

Forteljinga gjev oss eit middel til å skjønne *sjølv* [...] forståinga av sjølv må ta form av ei forståing av intrigen. I høve til litteratur vil eg seie at eg tilpassar overfor meg sjølv slike intriger som eg finn i romanane, i tragedien, i eposet, for den del i avisene [...] Me bruker forteljingane i kulturen til å skjønne oss sjølve med.¹⁴

Men dermed er det ikke sagt at disse kulturens fortellinger nødvendigvis har en positiv innflytelse på oss. Når vi "tilpasser" oss fortellingene, for å bruke formuleringen i Ricoeur-sitatet, er vi også prisgitt de samme fortellingene. De kan bidra til forståelse og erkjennelse, men de kan like gjerne være belærende og manipulerende og formidle livsholdninger og verdier som det er i *andre* menneskers interesse å opprettholde i oss. "Stories that were once liberating often became tyrannizing, especially to the extent that they claimed to be *the* one true story." (Parry & Doan 1994: 6)

Boals samarbeidspartner gjennom mange år, den brasilianske frigjøringspedagogen Paulo Freire¹⁵, har vist at det bildet som de undertrykte får av seg selv gjennom kulturens

¹⁴ Bjørn Kvalsvik: "Forteljinga, kulturen, historia. Paul Ricoeur i samtale med Bjørn Nic. Kvalsvik" i *Samtiden*, nr. 4/1985, s. 28.

¹⁵ Boal møtte sin ti år eldre landsmann Paulo Freire (1921-1997) for første gang i 1960. Han "oppkalte" både teatermetodene sine og den første boka om emnet etter Freires hovedverk *De undertryktes pedagogikk* (*Pedagogia do oprimido*) fra 1968. (Jeg benytter her en norsk oversettelse fra 1999.)

fortellinger, ofte kan være makthavernes bilde: ”[K]ulturen har en avgjørende makt til å utvikle myter som mennesker så internaliserer” (Freire [1968]1999: 147).

Anvendt på Boals teaterformer er det derfor viktig å slå fast en grunnleggende distinksjon: Det er forskjell på det vi kan kalle kulturens fortellinger og de fortellingene vi selv skaper. De undertryktes teater tar utgangspunkt i dette, og skjelner klart mellom kulturens fortellinger og de undertryktes egne fortellinger. Metodenes hensikt er å forvandle passive tilskuere til aktive deltaker, og derved gjøre undertrykkerens fortellinger om til fortellinger der de undertrykte selv spiller hovedrollen. For det er stor forskjell mellom å fortelle og å bli fortalt. Søren Kierkegaard formulerte det på følgende måte i *Om Begrebet Ironi*: ”Eet er nemlig at digte sig selv, et Andet at lade sig digte.”¹⁶

Fortellingen kan altså både frigjøre og forføre. I siste del av kapittel 4 vil jeg drøfte noen av grunnene til denne dobbelte funksjonen ved hjelp av begrepet *katarsis*.

Avslutningsvis i kapittel 3 behandler jeg som nevnt det særegne forholdet mellom tekst og mottaker i Boals teater ved å sette det opp mot de tilsvarende forhold, mer eller mindre eksplisitt uttrykt, i Aristoteles’ og Brechts poetikk. På lignende vis vil jeg ved avslutningen av kapittel 4 forsøke å beskrive det særegne ved resepsjonssituasjonen og tilskuerpsyken i Boals teater, kontrastert med det aristoteliske og det brechtske. I denne beskrivelsen vil jeg hovedsakelig benytte meg av noen av de teaterteoretiske begrepene som har vært mest vektlagt underveis i framstillingen: innlevelse, distanse, mimesis og katarsis.

Teater og samfunn

All drama is therefore a political event.

(Martin Esslin: *An Anatomy of Drama* 1976: 29)

I utgangspunktet er narratologi en litteraturvitenskapelig metode. Men i de senere år har vitenskapen om de narrative tekster fått innpass på stadig flere fagområder, parallelt med erkjennelsen av at man innenfor vedkommende fag ikke alltid befatter seg med virkeligheten direkte, men med fortellinger om virkeligheten. Derfor blir det nødvendig å kunne analysere fortellende tekster og å vite noe om lovene som strukturerer dem, om det nå dreier seg om kildemateriale for historieforskeren eller rapporter og journaler i mange forskjellige yrkessammenhenger.

Noen fagområder arbeider med narrativitet på en slik måte at parallellene til Boals teaterformer kan virke besnærende. Det gjelder først og fremst innenfor historievitenskap og psykoterapi. I første del av kapittel 5 vil jeg gå inn på noen

¹⁶ *Om Begrebet Ironi* [1841] 1997: 292. Det bør nevnes at Kierkegaard legger noe positivt i det ”at lade sig digte”, nemlig av Gud. Den kristne lar seg dikte, og innordner seg dermed i en større sammenheng. Dikotomien som uttrykkes i sitatet er likevel allmenngyldig!

sider ved disse vitenskapene, for å se om de kan kaste lys over eller bidra til å forklare noe av det som skjer i De undertryktes teater.

Med dette går drøftingen av De undertryktes teater samtidig over på et nytt nivå: fra teaterresepsjonens fiktive modeller til virkelighetens verden, med dens konkrete etiske, sosiale og politiske sammenhenger.

Augusto Boals poetikk – slik jeg har hevdet at den kommer til uttrykk i den innledende speilmetaforen – handler om å knytte forbindelser mellom kunst og virkelighet, mellom teater og samfunn. De undertryktes teater er en ”generalprøve på virkeligheten”, og deltakeren tar sine erfaringer ”back to reality” og gjør bruk av dem der. Det er et kunstsyn så langt fra *l’art pour l’art* som det vel er mulig å komme.

I avhandlingens siste del fokuseres det på disse teaterformenes samfunnsfunksjon, slik den uttrykkes i Boals teori og slik den indirekte kommer til syne når metodene praktiseres. I hvilken grad kan det sannsynliggjøres at metodene har den forventede effekt: å gjøre tilskueren til deltaker, ikke bare innenfor teatrets fiksjon, men også i virkelighetens verden? I tråd med hva Martin Esslin uttrykker i sitatet som innleder dette underkapitlet, vil jeg argumentere for følgende påstand: At teatret aldri er ideologisk nøytralt, men at det alltid befinner seg på en skala mellom å bekrefte og å være kritisk til den rådende ideologi – om det nå kommer til syne eksplisitt eller implisitt. Er det noen sammenheng mellom ideologi og tilskuerrolle? Skal tilskuerne oppdras i teatret? Kontrolleres? Kues? Eller er det teatrets hensikt å emansipere dem? Bevisstgjøre dem? Frigjøre dem? *Empowerment* eller *disempowerment*?

En av de viktigste oppgavene i avhandlingens siste del blir, med utgangspunkt i slike spørsmål, å gi en karakteristikk av Boal som ideolog, tenker og teaterfornyer. Her er noen av de sentrale spørsmålene jeg vil forsøke å besvare: Er det riktig, slik det har blitt hevdet, at hans teaterarbeid representerer ”one of the very significant redefinitions that have occurred in the practice of theatre”?¹⁷ Mange performative, tilskuerorienterte strømninger viste seg i siste del av 1900-tallet, både i teaterkontekst og innenfor andre kunstuttrykk. Hvilken sammenheng kan påvises mellom disse og Boals teater? I hvilken grad kan Boals tenkning sies å stå i gjeld til eller være beslektet med idéretninger i samtiden? Hvordan kan kritikken som har vært rettet mot ham av ideologisk art bidra til å klargjøre bildet av hans politiske ståsted? Hva er essensen i Boals menneskesyn, hvilke prinsipper er de viktigste i hans poetikk?

Metodebruk. En strukturalistisk grunntanke

For å beskrive og analysere materialet i avhandlingen kommer jeg til å benytte meg av verktøy og redskaper fra flere metoder (i tillegg til at jeg vil la analoge fenomener fra andre fagområder innenfor samtidig vitenskap og kultur fungere som speil). Valg av for eksempel strukturalistisk narratologi eller resepsjonsteori

¹⁷ Ronaldo Morelos i *Como querem beber agua*, a video documentary about Augusto Boal and Theatre of the Oppressed in Rio de Janeiro (Queensland University of Technology, Brisbane 1995).

som metode kommer til å være avhengig av nivå, for eksempel om fokus er på fortellingens eller på mottakerens rolle i framstillingen. Som antydnet tidligere i denne innledningen, dreier det seg likevel om metoder som er nært beslektet: Mange sentrale litteraturteoretikere, som Roland Barthes og Umberto Eco, benytter seg av begge disse metodene i sine arbeider.

Slik jeg ser det, vil min avhandling om Boal bli preget av en tydelig sammenbindende strukturalistisk betraktningsmåte. I tillegg avspeiler disposisjonen av framstillingen – fra et immanent tekstperspektiv via resepsjonsanalyse til et perspektiv på ideologi og samfunn – utviklingen innenfor strukturalismen de siste tiårene.

En strukturalistisk grunntanke var at ”forholdet mellom de enkelte elementene i en tekst er viktigere enn enkeltelementenes relasjon til virkeligheten utenfor teksten” (Aaslestad 1999: 13). Men snart begynte dette tekstautonome prinsippet å kjennes for snevert for mange, og fokus ble flyttet fra analyse av tekststrukturer over på strukturene som inngår i mottakerens teksttolkning. Alt i 1966 skrev Roland Barthes: ”Just as there is within narrative a major function of exchange (set out between a donor and a beneficiary), so, homologically, narrative as object is the point of a communication: there is a donor of the narrative and a receiver of the narrative.” (Barthes [1966]1977: 109)

Denne tanken ble enda tydeligere i Barthes’ forfatterskap utover på 1970-tallet, og utgjorde et av elementene i poststrukturalismen. Og i tiden som fulgte ble det fra flere forskere og kritikere stilt krav om at strukturalistisk betraktningsmåte også måtte ta hensyn til den kulturelle og historiske konteksten. Slik oppsummerer Mark Currie innholdet i noe av denne kritikken:

[It was argued] that the formalist expertise that had been the dominant strain in literary studies through most of the century was a restriction on the professional literary critic because it excluded issues about the politics and ideology of literature and prevented the critic from working in the service of social change.

(Mark Currie: *Postmodern Narrative Theory* 1998: 7¹⁸)

Mitt studium av Boals teater kommer til å befatte seg med strukturene på tre plan: tekst, resepsjon og samfunn. I Forumteater og Rainbow of Desire er det snakk om å endre maktstrukturene på tekstens aksjonsplan, for eksempel ved at objektet blir subjekt. I resepsjonssituasjonen arbeides det med de samme strukturene: objekt og subjekt, tilskuer og deltaker. Og endelig finner en de samme strukturene igjen i Boals ideologi: Også i et samfunnsperspektiv er det hensikten å gjøre objektet til subjekt, tilskueren til deltaker – for eksempel ved å gjøre velgeren til lovgiver, som jeg ga et eksempel på tidlig i denne innledningen.

Ved en slik utvidet strukturalistisk betraktningsmåte er det altså min hensikt å vise sammenhengene i Boals tenkning mellom dypstrukturene på tekstplan og dypstrukturene i samfunnet – som i dette perspektivet faktisk også kan betraktes

¹⁸ Currie refererer her til Terry Eagleton og hans bok *Literary Theory: An Introduction* 1983.

som ”tekst”. I Boals egne arbeider finnes det utsagn som klart viser til en slik sammenheng, som når han i *Theatre of the Oppressed* ([1974] 1979: 150) skriver:

The process to be realized, during the actual performance or afterward during the discussion, is one that ascends from the *phenomenon* toward the *law*; from the phenomenon presented in the plot toward the social laws that govern those phenomena.

Oppsummerende om problemstilling

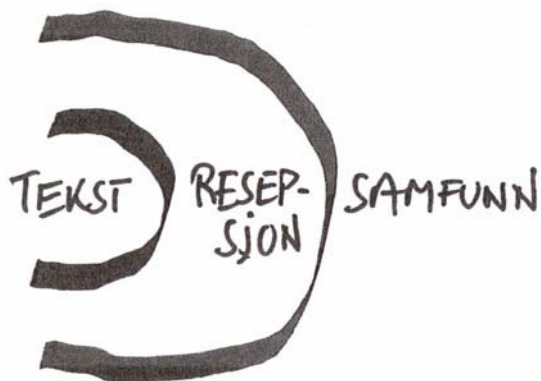
Jeg har underveis i denne innledningen stilt mange spørsmål som jeg håper å få besvart eller i det minste drøftet i avhandlingen. For oversiktens skyld skal jeg her understreke de viktigste problemstillingene innenfor hver av de tre analysedelene (kapittel 3, 4 og 5). Til sammen vil disse delene utgjøre mitt prosjekt: å gi en beskrivelse av Augusto Boals poetikk gjennom å analysere teaterformenes strukturer og funksjoner.

Jeg vil først ta for meg De undertryktes teater på tekstmått. Her vil utfordringen være å peke på hva som er karakteristisk og spesifikt ved strukturen i de to viktigste teaterformene, Forumteater og Rainbow of Desire (kapittel 3).

Møtet mellom tekst og mottaker representerer det neste nivået i min undersøkelse. Oppgaven blir her å beskrive hvilke resepsjonsmessige forutsetninger som må være til stede (tekstens implisitte mottaker, mottakerkompetanse – kapittel 3), og hvilke psykologiske virkninger møtet med teksten kan formodes å ha på den eksplisitte mottaker (kapittel 4).

Det tredje nivået er samfunnets, verdens, virkelighetens nivå. I den siste delen (kapittel 5) drøftes på hvilken måte og i hvilken grad erfaringene fra resepsjonen vil kunne overføres til en sosial virkelighet – slik at transformasjonen fra tilskuer til deltaker, fra passivt objekt til handlende subjekt, kan forplante seg fra teater til samfunn.

Naturlig nok blir det også en viktig oppgave for meg å vise sammenhengen mellom de tre nivåene (fig. 1) og gjøre rede for dynamikken som kan forbinde dem med hverandre.



Figur 1. Tre nivåer.

Etter disse innledende betraktningene skal jeg i avhandlingens neste kapittel gi en kortfattet oversikt over Augusto Boals teatermetoder, som en nødvendig presentasjon av det materialet som senere skal analyseres. Siden den narrative tekst er et viktig studieobjekt i denne avhandlingen, er det nærliggende å legge et metaperspektiv på denne oversikten og la framstillingen få en *narrativ* form, der Boals biografi vil utgjøre strukturen, med vekt på årsak og virkning, utvikling og sammenheng.

Dermed kan det følgende kapitlet i seg selv eksemplifisere et typisk trekk ved fortellehandlingen, slik den beskrives innenfor narratologien: "[E]n evne til å selekttere hendelser i virkelighetens kaos og bringe de utvalgte hendelsene i sammenheng med hverandre" (Aaslestad 1999: 22).

2. Metodene

Liv og verk

Overskriften ”Liv og verk” postulerer en forbindelse mellom livsfortelling og produksjon, en kausaltenkning der biografien, for eksempel kunstnerbiografien, er årsaken, og verket er virkningen. En slik tenkning lå til grunn for den nærmest enerådende litterære metode fra tidlig 1800-tall til langt ut på 1900-tallet. Den ble imidlertid fortrent av en kraftig motbevegelse, som langt på vei avviste det biografiske både som sjanger og metode. Et typisk eksempel på en slik anti-biografisme er Roland Barthes’ selvbiografi *Roland Barthes* fra 1975, som protesterer mot framstillingen av menneskelivet som et kausalt, ordnet forløp ved å presentere seg selv gjennom et mylder av tekstbrokker (anekdoter, bilder, sakprosa osv.), alfabetisk ordnet etter overskrifter som ”Chaplin” ”Jeg liker”, ”Jeg liker ikke”, ”Koteletten”, ”Penger”, ”Venner”.

Mot slutten av det tjuende århundret fikk fortellingen og biografien ny status etter den såkalte ”narrative vending”, som jeg skal komme nærmere inn på i kapittel 4, i forbindelse med en drøfting av det narratives rolle i De undertryktes teater. Denne ny-biografismen og ny-narrativismen inneholder imidlertid et element av forbehold og distanse. Et menneskeliv kan, iallfall i et tilbakeskuende perspektiv, framstilles som en enhetlig fortelling med koherens og kontinuitet, men man tillegger ikke dermed denne framstillingen noen absolutt og objektiv sannhetsverdi.

Augusto Boals selvbiografi *Hamlet and the Baker’s Son. My Life in Theatre and Politics* fra 2001 er i så måte et tidstypisk dokument. I innledningen (s. xv) skriver han:

But I do not swear the whole truth, nor the cold truth: it is impossible. Memory and imagination are inseparable, conjoined twins, but they are not born of the same egg, identical: they always seem alike, though one is white and the other dark-skinned! Who am I to divorce them, when it was God who joined them?

Både i selvbiografien (som legger hovedvekten på hans tidlige karriere, før det internasjonale gjennombruddet) og i kortere biografiske avsnitt i andre bøker, lar Boal enkelte hendelser og opplevelser framstå som skjellsettende, nesten mytiske, sett fra et perspektiv flere tiår senere. Jeg vil likevel hevde at det i liten grad er snakk om ”imagination”. Boals temmelig dramatiske og svært omskiftelige liv har plassert ham i stadig nye og utfordrende kontekster, og han har lagt for dagen en helt spesiell fleksibilitet i å la de endrede omstendighetene inspirere til nye metoder til formidlig av ideene bak De undertryktes teater.

Jeg mener derfor at det er hensiktsmessig å presentere metodene i en narrativ ramme, der Boals biografi kommer til å utgjøre framstillingens røde tråd. Denne tråden vil imidlertid bare komme sporadisk til syne i teksten, ettersom jeg også finner det nødvendig å gi en relativt utførlig omtale av metodene underveis, med mange av mine egne erfaringer flettet inn som illustrerende eksempler.

Den narrative presentasjonen av stoffet – i en avhandling som ellers må sies å bære preg av en overveiende analytisk språktone – gjør det også naturlig å la kapittel 2 preges av en muntlig, ikke-akademisk framstillingsform.

Innledningsvis vil jeg også understreke at selv om presentasjonen av metodene og deres genesis utgjør viktig bakgrunnskunnskap i denne avhandlingen, så kommer *struktur*, *virkning* og *funksjon* av teatermetodene til å være et langt viktigere emne enn *opphavet* til dem.

Teatra de Arena de São Paulo

Augusto Boal ble født i Rio de Janeiro i 1931. Han vokste opp i et arbeiderstrøk i byen, men familien (faren var baker) tilhørte byens middelklasse. Etter foreldrenes ønske utdannet Augusto seg til kjemiingeniør. Men selv i studietiden ved Columbia University i New York var han mest opptatt av teater, og i sitt yrkesaktige liv har han arbeidet utelukkende med teater og nært beslektede emner – som regissør og dramatiker, forfatter og pedagog. Selv da han i en fireårsperiode fungerte som profesjonell politiker i Rio de Janeiro, som nevnt i innledningen, var det først og fremst teatermann han var.

25 år gammel sa Boal ja til å bli regissør og kunstnerisk leder for Arenateatret i São Paulo. Ved dette teatret arbeidet han de neste femten årene, fram til 1971. Arenateatret hadde et variert repertoar, men forsøkte hele tiden å være et folkelig alternativ til det etablerte brasilianske teater som dyrket europeiske forbilder. De utviklet mange ukonvensjonelle teaterformer, for eksempel teater der alle skuespillere underveis i spillet byttet roller, eller avis-teater, der nyheter fra morgensavisene ble valgt ut og teatralisert, øvd inn om ettermiddagen og presentert på kveldsforestillingen – hver gang like nytt og dagsaktuelt. Etter militærkuppene i 1964 og 1968 spilte de også direkte politisk teater, som blant annet agiterte for kampen mot Brasils mektige jordeiere.

Etter en slik forestilling ute på landsbygda i Nordøst-Brasil skjedde det imidlertid noe som skulle vise seg å bli en viktig faktor i utviklingen av De undertrykte teater. Stykket var temmelig revolusjonært, og i siste akt sto skuespillerne med geværer i hendene og mante til opprør og fysisk motstand på vegne av Brasils undertrykte bønder og landarbeidere: ”Jorda tilhører folket! Vi vil gi vårt blod for å gjenvinne den!” Etter forestillingen ble teatertruppen oppsøkt av den lokale bondelederen, som var rørt til tårer over skuespillernes uredde holdning. Han kunne fortelle at de allerede samme dag ville få anledning til å sette den ut i praksis, i forbindelse med en væpnet demonstrasjon mot en av distriktets utbyttere. Beskjemmet måtte Boal og truppen hans forklare den skuffede lederen at de nok bare var skuespillere, at de ikke kunne slåss og at geværene bare var teatergeværer. Blodet som skulle ofres i den viktige kampen, og som var blitt besunget i skuespillets avsluttende appell, var ikke skuespillernes blod, men de fattige bøndenes eget.

For Boal og hans teatertrupp førte denne opplevelsen til en erkjennelse av sannheten i et utsagn som gjerne tillegges Chê Guevara: ”Solidaritet betyr å utsette seg for den samme risiko.” Erkjennelsen fikk også følger for Arenateatrets framtidige teaterkommunikasjon. De ønsket ikke lenger å spille

”evangelisk teater”, stykker som doserte ferdige svar for et passivt mottakende publikum. I stedet ville de – på sokratiske vis – bruke teatret til å stille spørsmål og la publikum selv formulere svarene. En av de nye teaterformene som ble utarbeidet kaltes *simultan dramaturgi*. Den gikk ut på at skuespillerne improviserte stykker bygd på publikums egne fortellinger om undertrykkende situasjoner fra deres hverdag, og avbrøt spillet ved handlingens kritiske punkt. Deretter ble tilskuerne i salen bedt om å foreslå hva som videre burde skje, og skuespillerne omsatte så disse forslagene i praktisk handling på scenen. Hva ville forslagene sannsynligvis føre til i virkeligheten, hvilke muligheter ville åpne seg og hvilken motstand ville forslagene møte? (Jeg skal om litt komme tilbake til denne metoden, som i Norden også går under betegnelsen *diskusjonsteater*.)

Samtidig satte Arenateatret og andre opposisjonelle teatergrupper også opp stykker fra det klassiske teaterrepertoar, som i det juntastyrte Brasil kom til å oppfattes som kritiske og truende mot det sittende regimet: Molières *Tartuffe*, Sofokles’ *Antigone*¹, Gogols *Revisoren* og Brechts *Arturo Ui*. Det siste stykket, som handler om politiske gangstere, var en tydelig kommentar til aktuelle forhold. Boal ble arrestert, fengslet og torturert. Anklagen gikk ut på at han hadde drevet propaganda mot regjeringen.

Arrestasjonen utløste en protestaksjon fra en lang rekke forfattere fra mange land, med den amerikanske dramatiker Arthur Miller som initiativtaker. Etter tre måneder ble Boal benådet, men utvist fra fedrelandet under utvetydige trusler om at han ville bli tatt av dage dersom han vendte tilbake.

Eksil – og oppbrudd fra det tradisjonelle teater

I sin landflyktighet bosatte Boal seg i Argentina, og med Buenos Aires som base fortsatte han å arbeide med teater i Peru og enkelte andre latinamerikanske land, der militærstyrene ennå ikke hadde gjort slike aktiviteter umulige. Som en følge av omstendigheter knyttet til dette arbeidet i første halvdel av 1970-tallet, oppsto flere av de teaterformene som etter hvert skulle utgjøre basis for et helt system av teatermetoder: *De undertrykte teater*. Felles for disse metodene var deres *ikke-aristoteliske* karakter, for å låne et begrep fra Bertolt Brecht. Opposisjonelt teater søker en ikke-aristotelisk form, fordi den aristoteliske dramaturgi i seg selv er statisk og bekreftende (en påstand som jeg skal argumentere for i kapittel 3). Et annet karakteristisk trekk ved Boals nye teaterformer var deres interaktive preg, i slekt med de anti-autoritære ideene i Paulo Freires dialogpedagogikk. Dessuten representerte metodene en vei bort fra det *teksl*baserte teater.

I Peru praktiserte Boal ofte *simultan dramaturgi* (*diskusjonsteater*), som jeg introduserte ovenfor, der manus på en måte utarbeides av tilskuerne, mens

¹ Boal forteller at militærregimets sensor innkalte regissøren for oppsetningen av *Antigone* i Porto Alegre og ba ham hente forfatteren, Hr. Sofokles, for at denne skulle skrive om replikkene i stykket slik at Kong Kreon og myndighetene kunne framstå i et heldigere lys (Boal 2001: 262 f). Som kjent inneholder dette stykket fra gresk antikk Antigones appell til enkeltmennesket om dets religiøse og moralske plikt til å trosse øvrigheten, dersom det blir nødvendig.

skuespillerne står for utførelsen. Denne metoden er fremdeles vanlig blant dem som benytter seg av teknikkene fra De undertrykkes teater, ikke minst i de nordiske landene. Spesielt velegnet er den når teatergrupper spiller for store forsamlinger for eksempel knyttet til institusjoner, bedrifter og skoler. Jeg har flere ganger opplevd profesjonelle og halvprofesjonelle grupper som har utviklet et svært velfungerende diskusjonsteater, der dialogen mellom skuespillerne og publikum foregår nesten permanent: ”Hva skal jeg gjøre nå, jeg er helt tom i hodet!”, spør skuespilleren, eller ”Ja, nå har jeg slått nummeret hennes, men hva skal jeg si?” Diskusjonsteatret har også vist seg å fungere bra blant de aller yngste, for eksempel i barnehager, der personalet i roller spiller ut konsekvensene av barnas forslag til konfliktløsninger.²

Boal oppdaget imidlertid at metoden hadde sine svake sider. Også denne oppdagelsen relaterer han gjerne til en spesiell forestilling, i Chaclacayo (nær Lima) i 1973. Stykket som Boals gruppe spilte denne dagen, handlet om situasjonen til en ung kvinne blant tilskuerne. Hun hadde nettopp funnet ut at hennes egen ektemann systematisk hadde bedratt henne gjennom flere år, både økonomisk og erotisk. Hun ønsket å ta et oppgjør med ham når han noen dager senere vendte tilbake fra en reise, men hvordan skulle denne situasjonen gripes an? Forslagene strømmet inn fra publikum, og Boals gruppe prøvde dem ut på scenen.

Et av forslagene, fra en svær og røslig peruviansk kvinne, gikk ut på at den bedratte burde tilgi mannen, men først etter å ha sagt ”klart og tydelig” fra til ham om hvor ille oppførselen hans var. Og skuespillerinnen som spilte hustruen gjorde det, uten at det syntes å gjøre det minste inntrykk på ektemannen. Den peruvianske kvinnen så svært misfornøyd ut, og Boal, som fungerte som ”joker” eller spilleleder, spurte om det var noe i forslaget hennes som ikke var kommet godt nok fram i spillet på scenen. ”Ja”, sa kvinnen, ”jeg sa jo at hun skulle si fra, *klart og tydelig*.” Boal ba så skuespillerinnen om å si enda klarere fra, men det førte bare til at mannen ignorerte henne enda mer. Fortvilet så Boal at den peruvianske kvinnen ble mørkerød i ansiktet av irritasjon. ”Jeg ser ingen annen utvei, frue”, sa han, ”enn at De kommer opp på scenen og viser oss hva De mener.” Kvinnen strålte opp: ”Får jeg virkelig lov?” Deretter skred hun sterk og sværbygd opp på scenen, løftet den arme skuespilleren som spilte ektemannen opp etter kragen, banket ham grundig opp med en kost og leste ham teksten. Deretter kastet hun ham ut på kjøkkenet og beordret ham til å lage aftensmat.

² Denne bruken av Diskusjonsteater i barnehagen har vært dokumentert flere ganger i Norge. Det samme gjelder bruk av *Forumteater*, som er blitt prøvd ut blant førskolebarn ved flere anledninger, og delvis med hell. Under Boals besøk i Norge november 2003 ble han gjort oppmerksom på dette, og uttalte (i intervju med Mette Bøe Lyngstad og Stig A. Eriksson, ”Rainbow of Desire – from Europe to South-America” i *Drama. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* nr. 1/2004): ”I have never seen that. But you have done it here! Now I can tell everyone: Look, I am sure you can do Forum theatre for 4 year olds. If it is possible in Norway, then it is possible in Brazil, too” (s. 19). Se også artikkelen ”Forum Theatre in the Kindergarten” av Siv Ødemotland i samme nr. av tidsskriftet (s. 22-23).

Der og da ble *Forumteatret* født. Den peruvianske kvinnens løsningsforslag var riktignok ikke spesielt anbefalelsesverdig, og dessuten slett ikke anvendelig for enhver. Men handlingen hennes innebar en viktig erkjennelse for Boal og hans teaterkolleger. Dels handlet det om å erkjenne at en skuespillers ”oversettelse” av et verbalt forslag fra en tilskuer aldri blir nøyaktig nok. ”[W]e understood the enormous difference between our interpreting and her own words and actions,” sier Boal i et intervju mange år senere.³ Men først og fremst handlet det om å oppdage hvilken grenseoverskridelse som skjer når den passive tilskuerrollen transformeres til en aktiv og handlende rolle, og om tilskuerens glede over å oppleve dette. Kort sagt: Det handlet om å overføre myndighet og råderett – empowerment - til tilskueren. ”During the years we did simultaneous playwriting we kept the power ourselves,” erkjenner Boal.⁴

For å gi begivenheten et anstrøk av det mytiske kan en si at når den peruvianske kvinnen steg opp på scenen, skapte hun en syntese av den observerende tilskuer og den handlende skuespiller – en syntese av ”spectator” og ”actor”; *The Spect-Actor*. Utviklingen fra simultan dramaturgi til Forumteater ble en utvikling fra Theatre *for* the Oppressed til Theatre *of* the Oppressed.

Forumteater

Etter dette begynte Boal å utvikle og praktisere Forumteater, som utvilsomt er blitt den av teaterteknikkene hans som har fått størst utbredelse rundt om i verden, og som i 1994 fikk offisiell anerkjennelse av UNESCO som ”A tool for social change”.

Forumteater i den første, latin-amerikanske utgaven, handlet som oftest om spill i homogene grupper, som gjerne brukte teknikken til å prøve ut praktiske løsninger på et spesifikt problem de visste de kom til å stå overfor i den nærmeste framtid. Siden er det blitt vanlig med forumforestillinger åpne for alle, der emnene er mer allmenne, og der det ikke er like vesentlig å finne fram til patente løsningsforslag. Til det er de fleste løsninger likevel for nært knyttet til den konteksten de blir til i: tid og sted og hvem som deltar. Viktigst er det at forskjellige framgangsmåter blir utprøvd, og at man blir oppmerksom på det repertoar av handlingsmuligheter ethvert menneske faktisk rår over. Ved å prøve ut disse mulighetene opplever man også hvilket potensial det enkelte forslag har: Hvilke typer handlinger kan gi positive resultater, hvilke virker nytteløse, hvilke bør unngås? Hvilke motargumenter må en regne med å bli møtt med, hvilke vanskeligheter må en være forberedt på?

Siden Forumteater er den av Boals teaterformer det vil bli fokusert sterkest på i denne avhandlingen, vil jeg jevnlig komme tilbake til aspekter ved metoden i de følgende kapitlene: forutsetninger, funksjoner og virkninger. Underveis vil det også bli referert til en rekke forestillinger, for eksempel i siste del av kapittel 3. På denne plass i framstillingen skal jeg derfor nøye meg med å gjennomgå noen

³ Michael Taussig og Richard Schechner: “Boal in Brazil, France, The USA. An interview with Augusto Boal” i Schutzman og Cohen-Cruz (red.): *Playing Boal. Theatre, therapy, activism* 1994: 22.

⁴ Ibid. s. 23.

trekk ved Forumteatrets ytre form. Jeg vil også referere forløpet av én utvalgt forestilling relativt detaljert, for at den kan fungere som eksempel og mønster i mitt forsøk på å beskrive det som særpreger denne teaterformen som sådan.

I sin enkleste form kan reglene for Forumteatret forklares slik: Man spiller et stykke som forteller om en undertrykkende situasjon (som regel bygd på deltakernes private opplevelser og erfaringer). Fortellingen har ”unhappy ending”, det vil si at ved stykkets slutt er den undertryktes situasjon uforandret eller forverret. Dette innledende stykket betegnes gjerne som Forumteatrets *antimodell*. Det ender med protagonistens nederlag, og beskriver dermed det motsatte av en handlingsmodell for framtiden.

Deretter annonserer spillets leder, jokeren, at stykket kommer til å bli spilt en gang til, på nøyaktig samme måte som første gang og med samme ulykkelige utgang – dersom ikke tilskuerne griper inn. Ved annen gangs gjennomspilling kan nemlig hvem som helst på et hvilket som helst tidspunkt i handlingen rope ”stopp” og stanse spillet. Deretter går vedkommende opp, overtar protagonistens rolle og viser i handling hvordan han eller hun kunne ha valgt en annen framgangsmåte. Dette fører til at de øvrige skuespillerne må innrette seg etter den nye vendingen som handlingen tar, og improvisere sine motangrep. Det utvikler seg til en slags kamp mellom skuespillerne på den ene siden, som hele tiden prøver å få stykket til å ende slik som første gang – og på den andre siden tilskuerne, som på vegne av protagonisten forsøker å bryte denne undertrykkelsen ved å utprøve alternative handlingsmodeller.

Den første tilskueren må kanskje gi opp, en annen roper ”stopp” og overtar. I dette stykket er det ingen helter som ordner opp i flokene og løser problemene, ingen instanser som forandrer og forbedrer verden på vegne av tilskuerne. De må selv bli stykkets helter. Det er tilskuerne som bestemmer hvordan det går – ikke forfatteren, regissøren eller skuespilleren.

Noe av det mest fascinerende ved denne teaterformen er da også den uroen en kan observere blant deltakerne når jokeren meddeler at dersom ingen griper inn, kommer stykket til å ende akkurat som sist. Den enkelte ser ut til å bli klar over sitt personlige *ansvar* for at noe skjer.

Det er viktig å understreke at det bare er protagonisten – den undertrykte – som kan skiftes ut på dette stadiet av forumforestillingen, i samsvar med at en undertrykt bare har seg selv å stole på i frigjøringsprosessen. Dersom et løsningsforslag kan se ut til å ha brutt undertrykkelsen og ”seiret”, kan imidlertid joker og publikum sammen bli enig om at man ”setter prøve på” løsningen. Da gjentas scenene med den suksessrike spect-actor i protagonistens rolle, men denne gang kan hvem som helst blant tilskuerne overta hvilken som helst av *undertrykkernes* roller og forsøke på å gjeninnføre status quo. Kanskje har man oversett noen av maktutøvernes midler?

Den prosessen som en slik forumforestilling utgjør, kan bare finne sted blant mennesker som ikke er fornøyd med tingenes tilstand og med verden slik den er. Den er en teaterform for opposisjonelle og undertrykte. Likevel er det jo slik at en som undertrykker andre, som regel også selv blir undertrykt eller hemmet på enkelte områder. På grunn av slike mekanismer er det mulig å hevde at de fleste

grupperinger i samfunnet vil kunne dra nytte av Forumteater. Men spillenes innhold vil selvfølgelig variere etter hvilken gruppe det dreier seg om. Fangevokterne lider under andre undertrykkelsesmekanismer enn fangene. Likevel kan både fangevoktere og fanger spille Forumteater hver for seg og analysere sine respektive problemer. Enhver kamp mot enhver undertrykkelse er meningsfull.

Boal mener likevel at metodene i De undertryktes teater nærmest per definisjon ikke kan benyttes av det han kaller ”de undertrykkende klasser”, selv ikke av mennesker som er undertrykt innenfor disse klassene. Et maktmenneske vil alltid fungere som undertrykker gjennom sin gruppetilhørighet. For Boal er maktkampen og styrkeforholdet *innenfor* slike grupper uinteressant. Han har derfor vært skeptisk til profesjonelle grupper, for eksempel i Frankrike og i Norden, som siden 1990-årene har tilbudt opplegg bygd på teatermetoder fra De undertryktes teater til seminarer og kurs for næringslivstopper og bedriftsledere.⁵

I Forumteatrets kommunikasjonsprosess mellom sal og scene innehar jokeren den viktigste funksjonen. (Nærmere om joker som *forutsetning* for Forumteatret i kapittel 3). I likhet med kortstokkens hvite kort har han en fristilt posisjon, er hverken aktør eller tilskuer, men formidler av kontakt og direkte utveksling mellom de to instansene.⁶ På Sokrates’ vis stiller joker de relevante spørsmålene, formulerer diskusjonstemaer når det er påkrevet og problematiserer temaer som melder seg underveis.

En slik problematisering oppstår for eksempel når en tilskuer som intervenerer ikke tar utgangspunkt i de sosiale omstendighetene eller den personlige motivasjonen som ligger til grunn for konflikten. ”The spect-actor must respect the ’givens’ of the problem.” (Augusto Boal: *Games for Actors and Non-Actors* 1992: 239). Et annet problem er knyttet til hvorvidt et løsningsforslag kan oppfattes som *magisk*, som i Forumteatrets betydning av ordet står for *urealistisk*, *utopisk*. Opereres det med for eksempel hittil ukjente styrtrike slektninger eller innflytelsesrike venner? Er det, liksom i mange antikke tragedier, en ”gud” som plutselig stiger ned og ordner opp i alle vanskeligheter – en *deus ex machina*? Disse spørsmålene er det ikke joker selv som skal besvare. Derimot er det hans oppgave å vurdere om han skal stoppe spillet og spørre tilskuerne. Og dersom tilskuerne finner at løsningen er magisk, ja, da må magikeren forlate scenen. Deretter fortsetter spillet som før. Hensikten er å komme fram til en løsning som er gjennomførbar, allmenngyldig og forankret i virkelighetens verden.

⁵ Se for eksempel Boals artikkel ”Creative Heresies and Inexcusable Deviations” i *Under Pressure* vol. 11, August 2002 (<http://www.theatreoftheoppressed.org>) (Under Pressure Archives).

⁶ Denne bruken av betegnelsen joker er relatert til, men ikke identisk med det såkalte *joker-systemet* (eller *coringa*-systemet, etter den portugisiske betegnelsen) fra Arenateatrets mest eksperimentelle periode. Et av kjennetegnene ved dette systemet var en oppløsning av skuespillerens eierforhold til en bestemt rolle: Alle aktører spilte samtlige roller, under stadig rotasjon. (Se Augusto Boal: *Theatre of the oppressed* [1974] 1979: 167 ff.)

Likevel må både joker og tilskuere være litt på vakt her, slik at de ikke avviser forslagene for raskt. Det er viktig å gi løsningen tid, og det er jokers oppgave å sørge for at ikke ropet ”stopp, det er magisk!” avbryter forslaget før det har fått vist hva det duger til. De fleste av oss tenker i klisjeer, og derfor kan en lett komme til å stemple alt som bryter med tilvant tankegang som ”magisk”. Men en løsning på et problem vil kanskje ofte nettopp bygge på utradisjonell tankegang og uvante innfallsvinkler.

Det pleier slett ikke være vanskelig å få folk til å gripe inn når det spilles Forumteater. Tidligere møtte jeg ofte følgende innvending når jeg fortalte norske tilhørere om metoden: ”Ja, dette fungerer kanskje i Latin-Amerika, og muligens i Sør-Europa, men blant sjenerte nordboere må det da falle til jorden. Folk tør ikke å delta.” Men så er det altså det de gjør. Forutsetningen er imidlertid at spillet må handle om dem selv, om deres egen undertrykkelse eller om en undertrykkelse de selv kunne ha opplevd.

De mest funksjonelle forumspill oppstår når deltakerne har et personlig forhold til emnet som behandles: på en institusjon, i en yrkesgruppe, under et debattmøte. Jeg har sett vellykkede forumspill om kjønnsroller og konformitetspress, om pasientrollen på sykehus, om skilsmisse og barnefordeling, om diskriminering og autoritær ledelse på arbeidsplassen. Gartnernes miljøgruppe i København spiller Forumteater om bruk av sprøytegifter, britiske fengselsbetjenter om provokasjoner under yrkesutøvelsen, indiske kvinner om ekteskapelig undertrykkelse og norske lærerstudenter om konfrontasjoner i praksisperioden. Identifikasjon med protagonist og engasjement i stykkets tematikk er de vesentligste forutsetninger for teaterformen, siden lysten eller trangen til å gripe inn i handlingen gjerne er proporsjonal med dette engasjementet.

Oftest bygger antimodellen altså på en eller flere personers private opplevelser, men det som foregår på scenen har gjerne en så allmenn karakter at tilskueren identifiserer seg med protagonisten. At forskjellige tilskuergrupper likevel kan oppleve problemstillingen i et stykke ut fra ulike synsvinkler, skal eksemplifiseres i det følgende.

Jeg skulle introdusere Forumteater for en gruppe førsteårselever i videregående skole, men tiden var svært begrenset, og vi rakk ikke å diskutere oss fram til et spill bygd på egne erfaringer. I stedet lånte jeg et konsept fra den svenske dramapedagogen Katrin Byréus (*Du har hovedrollen i ditt liv* 1990) som har beskrevet mange forumspill hun har deltatt i med ungdom i hovedrollene.

Dette spillet, som jeg heretter vil henviser til under tittelen *Fia vil ha lesero*, har jeg i denne avhandlingen valgt som mønstereksempel på Forumteater, og det vil derfor bli brukt i mange sammenhenger i utover i analysedelen. Det er forskjellige årsaker til at nettopp dette stykket er valgt. For det første er det et typisk forumspill på mange måter: Antimodellen er basert på en av deltakernes personlige fortellinger. Handlingen går rett på konfliktfasen, uten unødig forsinkende eksposisjon. Persongalleriet er begrenset til roller som alle har en tydelig funksjon i forhold til konflikten i stykket. Plotet er ”fatalt”, i den forstand at det ender med et tydelig nederlag for protagonisten. Med andre ord: *Fia vil ha*

lesero er typisk for sjangeren, dessuten kort og oversiktlig nok til å være svært anvendelig i en drøfting av Forumteatrets *generelle* struktur.

For det andre har jeg, av tilfeldige årsaker, kommet til å bruke dette spillet flere ganger, og overfor forskjellige målgrupper. Dette har gitt noen konkrete erfaringer om det emnet jeg antydte ovenfor: identifikasjonens betydning for tilskuerengasjementet i forumforestillingen.

Her er først et sammendrag av innholdet i antimodellen: Ungdomsskoleeleven Fia, midt i tenårene, sitter hjemme og leser til en avgjørende eksamen hun skal ha dagen etter. Det går dårlig, for lillebroren hennes er energisk og støyende og vil bare leke med Fia. Det er heller ingen hjelp å få fra mor – hun står foran speilet og sminker seg, for denne kvelden skal hun på byen med venninnene. Fia klager over mangelen på *lesero*, og minner mor om den viktige morgendagen og om hvor viktig det er at hun får forberedt seg skikkelig til den avgjørende prøven. Mor svarer at det er ingen grunn til bekymring: Snart kommer far hjem fra jobb, og da skal *han* ta seg av Lillebror. Når kommer han da, spør Fia utålmodig, mens Lillebror klatrer rundt på henne og leker med leksebøkene hennes. Hvert øyeblikk nå, forsikrer mor.

Men så ringer far, offstage (men synlig i kulissene): Han må jobbe overtid i flere timer, det er streng ordre fra sjefen. Dette kan du da ikke gjøre, utbryter moren i telefonen, du vet jo jeg skal ut med venninnene i kveld, og Fia må få ro til å forberede seg til eksamen i morgen. Et kort munnhuggeri følger, som ender med at faren roper, irritert: Hvem er det egentlig som sørger for inntektene i denne familien, forresten? Dessuten må jeg legge på, de roper på meg her.

Til tross for støyen fra Lillebror har Fia overhørt telefonsamtalen. Nå spør hun fortvilet: Kommer ikke far hjem? Nei, sier mor, og i det samme hører hun venninnene tute på henne i bilen ute på gata. Hun går bort til Fia og klapper henne blidt på hodet: Dette greier du nok, Fia, du som er så stor jente! Så forsvinner hun raskt ut døra. Lillebror kaster seg over Fia: Leke, leke, leke! Fia synker sammen over bøkene og gråter.

Etter antimodellen spør vanligvis joker publikum om hvilken av personene i stykket som etter deres mening var den undertrykte. I gruppen av 16-åringer hvor jeg befant meg hersket ingen tvil: stykket engasjerte gjennom direkte identifikasjon med Fia, som etter samtliges mening ble sviktet av sine foreldre. Under forumdelen av spillet, som etterfulgte en kort verbal drøfting i smågrupper, registrerte jeg ved denne anledningen i alt ni løsningsforslag når tilskuerne etter tur overtok Fias rolle. Her er de, i stikkords form:

1. Så snart stykket starter opp for annen gang, roper den første tilskueren stopp, og joker spør hvor i stykket hun ønsker å intervensere. Denne tilskueren velger å ta over Fias rolle ved slutten av spillet, rett før moren forlater henne. Vær så snill, mamma, bli hjemme og pass Lillebror, gråter hun, uten at det gjør synderlig inntrykk på den travle moren. Det er *din* skyld dersom jeg stryker, roper Fia anklagende. Dette må vi snakke sammen om siden, nå *må* jeg gå, svarer moren og forsvinner.

2. Tilskuer nummer 2 vil vente til etter at moren har gått. Da henvender hun seg til Lillebror: Har du lyst til å se på den lange tegnefilmen som egentlig er for store barn? Ja, det vil Lillebror gjerne. Videospiller settes i gang, og Fia kan kanskje imøtese en times konsentrasjon om skolearbeidet.

3. Tredje intervensjon: Etter at mor er gått, tar tilskueren i Fias rolle telefonen og slår nummeret til mormor. Raskt spør joker en av de øvrige tilskuerne om å agere denne personen. På Fias forespørsel om hun kan komme over og passe Lillebror, svarer hun benektende: Dessverre Fia, jeg har vondt i ryggen og ligger til sengs.

4. Den fjerde tilskueren ber om at handlingen (som i forumspillet er å betrakte som et slags videobånd, som kan hurtigspoles fram og tilbake) starter rett etter at mor har lagt på telefonrøret. Kommer ikke pappa likevel? Da tar jeg med meg bøkene og går bort til Anne og leser! Nei, kjære deg, sier mor, det kan du ikke gjøre nå. En lang samtale følger, som ender med at Fia til slutt lover å bli hjemme, hvorpå mor forsvinner ut.

5. Femte intervensjon: Ny tilskuer ønsker å starte fra samme punkt i handlingen som den forrige. Etter å ha fått bekreftet at far ikke kommer hjem, samler hun raskt sammen bøkene sine og går, idet hun roper tilbake til moren fra døra: Jeg stikker over til Anne og leser! Mor og Lillebror står begge overrasket tilbake.

6. Den sjette tilskueren ønsker å involvere far. Etter at mor har gått, tar Fia opp telefonen, ringer far på kontoret og roper: Du må komme hjem! Lillebror er helt blå i ansiktet! Offstage ser vi far løpe bekymret ut av kontoret sitt. (I publikumskommentarene, som joker inviterer til etter hver intervensjon, er det flere som ymter sin tvil om hvorvidt Fia kan regne med særlig studiero når far kommer hjem.)

7. Syvende tilskuer ringer også til far, gråter og roper: Jeg tilgir deg aldri! før hun slenger på røret. Faren ser ettertenksom ut, men fortsetter snart arbeidet.

8. Åttende forslag: Etter at mor er gått ringer Fia etter drosje, tar med Lillebror og tropper opp på fars kontor: Her, du må passe Lillebror, for jeg *må* lese i kveld! Kan du forresten gi meg penger til drosje, den står nede og venter?

9. Den niende tilskueren løper ned på gata når mors venninner tuter på henne. Joker ber to tilskuere agere disse venninnene. Fia sier: Mor kan ikke bli med ut i kveld, hun må passe Lillebror. Snart kommer imidlertid mor, trekkende med Lillebror, som ikke kan etterlates alene. Diskusjonen ender med at en av venninnene foreslår for mor: Ta med Lillebror, så går vi alle fire og spiser på Burger King – og Fia kan gå opp igjen og lese!

Denne forestillingen bød altså på mange fantasifulle forslag til å bryte den undertrykkelse som publikum mente Fia ble utsatt for. Spillet visualiserte tydelig at raske, handlingsbaserte aksjoner i denne situasjonen var mer effektive enn verbale, forhandlingsbaserte. Noen av forslagene kunne se ut til å skape

forverring for protagonisten, og ikke alle var etisk uangripelige. Det viktigste utbyttet ved en slik teaterform ligger likevel ikke først og fremst i innholdet i de enkelte løsningsforslagene, men i det faktum *at* de foreligger, og i erkjennelsen hos deltakerne om at det som skjedde, eller skjer, i virkelighetens verden bare er én av mange muligheter.

Et par år senere sto jeg igjen overfor problemet med å skulle presentere Forumteater på svært begrenset tid, og valgte igjen stykket om Fia, siden jeg hadde så gode erfaringer med det. Denne gangen besto deltakerne imidlertid av en gruppe lærere, de fleste voksne kvinner. Mange av dem nektet å akseptere problemstillingen i stykket: Var det ikke først og fremst mor som ble tråkket på her? Hun hadde sikkert ikke for mange frikvelder, og hadde ikke mannen lovet å komme hjem og hjelpe til? Diskusjonens bølger gikk høyt, og vi rakk aldri noe Forumteater.

Deltakernes *identifikasjon* med den undertrykte og hennes situasjon er med andre ord en nødvendighet for denne teaterformen. Handler det bare om sympati og forståelse for protagonisten, er man over i en *annen* sjanger, som Boal ofte benevner som ”solidarity play”.

Bildeteater

Bildeteater-teknikkene fikk i likhet med Forumteatret sin første utforming under Boals arbeid i Peru i begynnelsen av 1970-årene. I et omfattende alfabetiseringsprosjekt eksperimenterte han med teatrets visuelle uttrykksformer anvendt som språk. Deltakerne kom fra ulike regioner i flere land – mange var indianere fra Peru, Colombia og Mexico – og til sammen snakket de 47 forskjellige morsmål. Kommunikasjonen bød derfor på betydelige problemer, ettersom ”Spanish was a stepmother to them, as it was to me” (Boal 2001: 310).

I denne situasjonen valgte Boal å fokusere på teatrets bruk av kroppen som ekspressivt redskap for kommunikasjon, for å utvikle et ikke-verbalt språk som alle studentene hans kunne benytte seg av og forholde seg til. Spesielt fleksibelt og anskuelig viste dette språket seg å være til formidling av abstrakte begreper, holdninger, følelser og ideer. ”[I]mages convey ideas”, skriver Boal. ”Images are a language that the child can create.”⁷ Selvfølgelig er også en slik bildekommunikasjon avhengig av konvensjoner og persepsjonskoder, som kan være forskjellige fra kultur til kultur. Likevel er det snakk om forskjeller som ofte er bagatellmessige i forhold til dem som eksisterer mellom verbalspråkene.

Den første betegnelsen på metodene som ble utviklet under alfabetiseringsprosjektet i Peru var *statueteater*, rett og slett fordi man hovedsakelig arbeidet med statiske bilder. Snart ble imidlertid forskjellige bildeforløp, dynamiserende teknikker og andre varianter innlemmet i systemet, som etter hvert skiftet navn til *Bildeteater – Theatre of the Image*. En oppgave for deltakerne kunne for eksempel gå ut på følgende: ”Lag en skulpturgruppe, et frosset bilde av det du forbinder med ”hjemme”. Bruk de deltakerne du trenger,

⁷ Fra Augusto Boal: ”Politics, education and change” i *Drama, Culture and Empowerment. The IDEA Dialogues* (Red. av John O’Toole og Kate Donelan) 1996: 48.

og plasser også deg selv i bildet. Lag deretter et idealbilde av ”hjemme”, slik du skulle ønske det var. Og til slutt et bilde av hvordan en kan komme fra det virkelige bildet til idealbildet.”

Bildeteatrets hensikt er å finne fram til essensen av en abstraksjon, et begrep eller et tema der hvor ordene må ty til beskrivelser, skildringer eller intellektuelle resonnementer. Det er dessuten en kommunikasjonsform som ikke har det skriftlige og muntlige språkets innebygde muligheter til makt-demonstrasjon. Den som skjuler seg bak runde formuleringer, ekspertisespråk og svada, kan bli kledd ynkelig naken når han i stedet må formulere seg i bilder og tablåer via konkrete og anskuelige bilder.

Uttrykksfullheten kan være stor. I Argentina under juntastyret ble en gruppe bedt om å lage en skulptur av ”familien”. Resultatet ble slik: Rundt et bord sitter seks mennesker. Alle stirrer mot den syvende stolen – som står tom. I Sverige ble ”familien” ved en senere anledning framstilt slik: Fem mennesker rundt et bord, alle med ryggen mot bordet.

Boal forteller at han fikk de forskjelligste bilder av begrepet revolusjon når han i de første årene arbeidet med De undertrykte teater i latinamerikanske land. I debatter og diskusjoner brukte alle dette ordet som om det var entydig. Når folk ble oppfordret til å konkretisere betydningsinnholdet gjennom å lage et bilde av det, viste det seg at enkelte forbandt revolusjon med utdeling av pamfletter og stemmesedler, mens andre sto der, væpnet til tennene.

Bildeteater kan altså være en effektiv måte å presisere begreper på. Man rydder opp i skinnenighet og i tilsynelatende uenighet – og kan komme videre. For å illustrere dette har jeg ofte gitt kursdeltakere i oppdrag å modellere statuer av *lykken* – den som vi jo alle hevder at vi streber etter. Så viser det seg at én ser lykken som en tilværelse i materiell luksus, omgitt av tjenende ånder, mens en annen lager et bilde av strevsomme mennesker i et selvfornektende arbeidsfellesskap.

Bildeteater representerer et alternativ til verbal diskusjon. I alle fall er det et verdifullt supplement. Å ”oversette” abstrakte begreper til konkrete tablåer er å koble over fra intellekt til fantasi og kreativitet. Spontant, og uten å gå veien om verbale formuleringer, forsøker en å finne fram til en visualisering av det mentale bildet som uttrykker *kvintessensen* av det emnet som behandles. Bildet blir derfor gjerne forstørret, ekspresjonistisk, allegorisk, surrealistisk. Selvfølgelig kan det også være et naturalistisk øyeblikksbilde, men selv slike bilder får en slags stilisert kvalitet ved at nettopp denne ene situasjonen er valgt ut til å representere et helt forløp.

”The meaning of the image is the image itself,” skriver Boal i en semiotisk drøfting av Bildeteatrets særpreg (Boal 2002: 174 ff). Han ser ut til å mene at det i denne teatermetodens spesielle bruk av kroppsspråk foreligger et sammenfall mellom signifikant og signifikat: ”[M]y look of love, or fear, or whatever, is not separable from those emotions” (op.cit. s. 175). Det skal innrømmes at Bildeteater som uttrykksform representerer en helt særegen form for ikoniske tegn. Men det dreier seg likevel om *fysiske* uttrykk, og på grunn av deres materielle natur må også de i et klassisk tegnbegrep som Saussures (som Boal

implisitt refererer til) etter min mening plasseres som signifikanter, på *uttrykksiden*. *Innholdssiden*, der det mentale bilde hører til, er per definisjon en immateriell, idémessig, ikke-fysisk størrelse. Bildeteater kan likevel sies å representere konkrete forsøk på visualisering av slike mentale bilder. I denne nærheten mellom tegnets innholdsside og uttrykkside ligger kanskje mye av forklaringen på teatermetodens spesifikke ekspressivitet.

Ut fra disse betraktningene er det lett å forstå at Bildeteater senere skulle bli en vesentlig bestanddel av Rainbow of Desire, Forumteatrets introspektive motsvarighet. Men foreløpig befinner denne beretningen seg i tiden for Boals latinamerikanske eksil, der det stadig mer repressive militærstyret i hans nye hjemland, Argentina, ga støtet til utviklingen av nok en metode i De undertrykte teater.

Usynlig teater

De argentinske myndighetene i denne perioden sto ikke langt tilbake for sine brasilianske kolleger når det gjaldt restriksjoner og forbud. For likevel å kunne benytte teatermetoder med fokus på undertrykkelse, sosial urettferdighet og forskjellsbehandling, var det nødvendig for Boal å utvikle en metode som var ”usynlig” for andre enn ham selv og teatergruppen hans. For alle andre framsto de omhyggelig iscenesatte spillene som et stykke virkelighet, ikke som teater.

For sikkerhets skyld deltok ikke Boal direkte i selve spillene. Men fra et kafebord i nærheten av spillestedet, for eksempel, kunne han følge utviklingen sittende i orkesterplass uten risiko for arrestasjon og utlevering til Brasil.

I *Usynlig teater* synliggjøres en undertrykkelse gjennom et innøvd handlingsforløp, som framføres på gater og torg, i supermarkeder og auditorier, restauranter og undergrunnsbaner – eller andre steder der mange folk ferdes. Denne synliggjøringen skal helst skje på en så konkret og anskuelig måte at folk som er til stede rett og slett ikke kan la være å engasjere seg. Og ved at de engasjerer seg, blir de forvandlet fra passive tilskuere til aktive, handlende mennesker. Ingen av dem er imidlertid på det rene med at de deltar i en nøye regissert forestilling. Teatret er ”usynlig”. Dermed faller metoden i en annen kategori enn så godt som alt annet teater, der det foreligger koder og kontrakter av forskjellig type mellom skuespillere og tilskuere. I *The Theatrical Event* skriver Willmar Sauter om Boals teaterform:

Street performers usually give me a cue in the form of spectacular costumes or by shouting in a “theatrical” way or by other encoded actions which signal “street theatre.” In Augusto Boal’s Invisible Theatre, which he uses as a pedagogical and political means to provoke discussions in public places, no such cues are given, although the performers use pretended actions. As performative actions, they might not be different from embodied actions in a recognizable theatrical situation, but since they are not encoded, they remain “invisible” as theatre.

(Sauter 2000: 64-65)

Er da en slik forestilling teater eller virkelighet? Det dreier seg utvilsomt om teater i innøvningsfasen. Forberedelsene er som til en regulær teaterforestilling. Først forfattes et manus der det blir lagt stor vekt på realisme og naturlighet i

replikkene. Så fordeler man rollene, og prøvetiden tar til. En slik forestilling må regisseres og innøves like grundig som et hvilket som helst skuespill. Men når man går ut og spiller det blant folk, er det virkelighet, hevder Boal: "It's a planned action, but it's a real action; it's not fiction any more."⁸

I stedet for å fylle scenen med kafébord og stoler for å presentere en handling i et kafémiljø for teatrets publikum, spiller man altså stykket i en virkelig kafé full av virkelige kafégjester. I stedet for å la scenografen bygge opp et T-baneinteriør i teatret, spiller man i en virkelig T-banevogn midt i rushtiden. Overgangen fra fiksjon til virkelighet finner sted når det innøvde stykket blir spilt på et sted som ikke er noe teater, og for mennesker som ikke er tilskuere.

Å betrakte en framføring av Usynlig teater som virkelighet medfører at det en skuespiller gjør under en forestilling, må bedømmes som en hvilken som helst annen handling han eller hun velger å utføre i virkeligheten. Usynlig teater er forbundet med de samme risikoer som alle andre konkrete handlinger. Alt man gjør i Usynlig teater medfører også det samme *ansvar* som enhver handling i det virkelige liv.

At skuespilleren i Usynlig teater ikke kan skjule seg bak en teatrets maske, men må stå til ansvar for sine handlinger, ble konkretisert i en av de første forestillingene jeg selv var med på å sette opp. En gruppe dramaelever på en stor norsk videregående skole ønsket å bruke Usynlig teater til å fokusere på problemet forsøpling i skolens kantine, og elevenes manglende ansvarsfølelse overfor dette problemet. Undertrykkelsen i dette tilfellet var å finne så vel i skuespillerne selv som i medelevene deres. Alle ønsket egentlig at forsøplingen skulle opphøre, men ingen følte seg kallet til å løfte en finger for å få gjort noe med det.

Vi bygget opp et manus med stigning i spenningen fram mot et klimaks som skulle inntreffe like før det ringte inn til time etter lunsjpausen. Konfrontasjonen mellom spillers forsøplere og deres motstandere ble satt på spissen gjennom drastiske handlinger (demonstrativ tømning av søppelbøtter utover kantinegulvet) og høylydte replikker ("Jeg gjør det for at rengjøringspersonalet skal få beholde jobbene sine!") Som vanlig i usynlig teater øvde vi også inn handlingsvarianter som kunne tas i bruk dersom uforutsette ting skulle inntreffe underveis i spillet.

Det var en vellykket forestilling, i den forstand at mange "tilskuere" grep inn i handlingen. Forestillingen forårsaket også mange ivrige og heftige diskusjoner i etterkant. Poenget i denne forbindelse er imidlertid å referere til en episode noen dager senere: En riktig skikkelig og pyntelig jente hadde spilt rollen som en av de groveste forsøplerne, og hun hadde spilt utmerket. I tiden som fulgte ble hun regelrett mobbet av flere av sine venninner, som ikke visste at det dreide seg om Usynlig teater. På skolen og på bussen hjem ble hun utsatt for deres kritikk og forakt, og etter en uke kom hun gråtende til meg og fortalte om sine plager. Jeg var av den grunn til slutt nødt til å røpe sammenhengen for en del klasser ved

⁸ Fra Jan Cohen-Cruz: "Theatricalizing politics. An interview with Augusto Boal" i Schutzman and Cohen-Cruz (red.) 1994: 229.

skolen for å hjelpe den ulykkelige skuespilleren, som dermed ikke lenger behøvde å stå til ansvar for sine gjerninger. Samtidig ga mange av de andre elevene negative tilbakemeldinger på å ha blitt tatt ved nesen. Kraften i Usynlig teater forsvant – den som nettopp har sammenheng med at folk blir langt sterkere engasjert av det de oppfatter som en virkelig tildragelse enn av en teaterforestilling, der de definerer seg selv som tilskuere og innretter sin adferd deretter.

Denne kraften må derfor veies opp mot de moralske betenkeligheter som mange har overfor en slik teatermetode. At ingen må få vite at det dreier seg om teater, at aktørene må passe seg for å bli sett sammen etter forestillingen og så videre, kan gi en følelse av ubehag. Jeg har hørt innvendinger som: ”Vi spiller ikke med åpne kort, vi er ikke redelige. Vi hevder at vi lager Usynlig teater for å bevisstgjøre folk. Men dersom et spill ble avslørt som teater, ville da ikke de samme menneskene føle seg lurte og betakke seg for den slags bevisstgjøring?” Kanskje består den eneste etiske akseptable formen for Usynlig teater av spill der problematikken er så klargjørende og situasjonen så bevisstgjørende at man som tilskuer ikke vil føle seg snytt, men takknemlig dersom det blir oppdaget at det dreier seg om teater.

Diskusjonen som nesten alltid oppstår om Usynlig teater kan minne om striden omkring den tyske forfatteren Günter Wallraff for noen tiår siden, som ga opphavet til uttrykket ”wallraffing” – et uttrykk som fremdeles brukes om en spesiell journalistisk metode. Wallraff kledde seg ut som tyrkisk gjestearbeider for å samle stoff til boken *Ganz unten*, som handlet om hvordan denne gruppen innvandrere ble hemningsløst utnyttet. Ved en annen anledning utga han seg for journalist og fikk jobb i Bild-Zeitung, for siden å skrive boken *Der Aufmacher*, som beskrev tabloidjournalistikkens aller verste sider. Debatten som disse bøkene forårsaket dreide seg likevel i liten grad om dokumentasjonen av de skandaløse forholdene forfatteren hadde avdekket. Derimot ble man moralsk indignert over hans tvilsomme metoder. Han svertet ansiktet for å oppleve fremmedarbeidernes kår på kroppen, han var uredelig, en falskspiller. Slik forsvant mye av oppmerksomheten omkring Wallraffs oppsiktsvekkende avsløringer om kynisk menneskeforakt i en debatt om de etiske sidene ved de journalistiske metodene som var blitt benyttet.

Skal Usynlig teater avvises av samme grunn? Det ubehaget mange kan oppleve som ”usynlige” skuespillere er reelt nok. Men i en etisk helhetsvurdering må en etter mitt syn legge størst vekt på deltakernes egen *holdning* til det de gjør. Har de en seriøs innstilling? Er mål og hensikt i overensstemmelse med hovedmålet i De undertryktes teater – nemlig å frigjøre fra undertrykkelse? Er de på det rene med at de holdninger og fordommer som de ønsker å analysere i Usynlig teater er holdninger og fordommer som de selv ligger under for i samme grad som menneskene de spiller for?

Eller – spiller de Usynlig teater for å hovre over folk og deres fordommer? Kjenner de seg overlegne fordi de vet mer enn publikum? Enda verre: Bruker de

Usynlig teater til egen vinning?⁹ Dersom slike holdninger ligger til grunn, er verdien av virksomheten selvsagt mer enn tvilsom.

Boal har forsvart metoden ved å vise til en forklaringsmodell som opererer med to former for virkelighet eller sannhet, *synkron* og *diakron*. Det som foregår når Usynlig teater blir spilt, er ikke synkron (samtidig) sannhet. Det er ikke sannhet der og da, men en kopi av en situasjon som har forekommet, forekommer og vil forekomme. Sannheten i Usynlig teater er diakron sannhet (historisk). Der skapes det en situasjon som er eller kan være sann et eller annet sted hver eneste dag: ”We use incidents that are not only possible but that happen frequently” (Cohen-Cruz op.cit. s. 229). Man *lar* noe hende, som framstiller en allmenn, hverdagslig undertrykkelse. Dette blir gjort for å vekke engasjement, for å bevisstgjøre og for å legge praktisk til rette for en aktiv inngripen mot undertrykkelsen. Målet med det hele er å forhindre at det skal hende oftere.

Det er kanskje de etiske dilemmaene jeg har drøftet ovenfor som er årsak til at Usynlig teater ikke lenger kan sies å være blant de mest sentrale metodene innenfor De undertryktes teater. I den biografiske sammenhengen i dette kapitlet er metoden likevel en god illustrasjon av kausaliteten liv – verk: Utviklingen av Boals metoder er i stor grad en funksjon av de ytre, konkrete situasjoner han til enhver tid har befunnet seg i – i dette tilfelle altså som utøver av kontroversielt teater i et svært restriktivt samfunn.

På dette stedet i avhandlingen kan det være på sin plass med en kommentar til uttrykksmåter jeg allerede har benyttet en rekke ganger, som ”Boals metoder” og ”Boals verk”. Mange vil i for eksempel Usynlig teater gjenkjenne elementer fra andre teaterformer, for eksempel forskjellige former for happening. Det samme er tilfellet med Forumteater¹⁰ og Bildeteater, og også med Rainbow of Desire, som jeg skal komme inn på i neste underkapittel. I en viss utstrekning inneholder metodene deler av det en kanskje kan betegne som et slags fellesgods innenfor teater og drama. I en rundebordskonferanse¹¹ om De undertryktes teater i Canada peker forfatteren og pedagogen Julie Salverson på dette: ”A lot of this material [Theatre of the Oppressed] is pulled from different sources, it didn’t just emerge from Augusto’s brain”. Men hun legger til: “And in a way it did – in terms of a system.” Jeg slutter meg til begge hennes momenter og kommer til å drøfte dem nærmere senere i denne avhandlingen: Boal som eklektiker og systembygger.

⁹ Under valgkampen i Brasil 1989 arbeidet Boal for arbeiderpartiets presidentkandidat Lula da Silva. I et intervju (Cohen-Cruz op.cit. s.227 ff) forteller han om hvordan motkandidaten Collors tilhengere benyttet seg av metoder som kan betegnes som vrengebilder av Usynlig teater. Blant annet kidnappet de under full TV-dekning og kledt i arbeiderpartiets farger, en kjent, velstående brasilianer. (Collor vant valget. Lula kom som kjent tilbake og vant presidentvalget på fjerde forsøk i 2002.)

¹⁰ Jon Nygaard peker f.eks. på at Forumteatret følger det samme mønstret som sveitseren Oscar Eberle (midt på 1900-tallet) beskrev i teaterformene blant indianerne på Ildlandet (Nygaard: *Teatrets historie i Europa* (Del 3) 1993: 187).

¹¹ Mady Schutzman: “Canadian Roundtable. An Interview” i Schutzman og Cohen-Cruz (red.) 1994a: 207.

Rainbow of Desire

Med Allendes død i september 1973 var det brått slutt på demokratiet i Chile. Den samme utviklingen fant sted også i Argentina, der Boal var bosatt, men mer gradvis, over tid. Å arbeide med teater ble stadig vanskeligere, og livet som eksil-brasilianer i Buenos Aires stadig farligere. Mens han ventet på at venner skulle skaffe ham pass, konsentrerte Boal seg i stedet om sitt forfatterskap og skrev ni bøker på tre år: skuespill, romaner og fagbøker om teaterteori og dramametodikk. Den første arbeidstittelen til essaysamlingen som introduserte tankene bak De undertrykte teater, og som skulle bli Boals internasjonale gjennombrudd, var *Poéticas Políticas* ("Politisk poetikk"), den neste *Poética do Oprimido* ("De undertrykte poetikk"). Begge titlene ble imidlertid avvist av forleggerne som misvisende og usalgbare. Boka, som nå regnes som en moderne klassiker innenfor teaterteorien, ble til slutt utgitt i 1974 under tittelen *Teatro do Oprimido*.

Etter militærkuppet i Argentina i 1976 reiste Boal til Portugal, som ble det første stoppestedet i hans tiårige europeiske eksil. Etter et par år slo han seg ned i Paris. Der startet han et senter for De undertrykte teater (etter hvert kalt CTO: Centre du Théâtre de l'Opprimé), der folk fra mange ulike yrkesgrupper deltok: skuespillere, pedagoger, terapeuter og sosialarbeidere. I årene som fulgte ble ideene og metodene spredt i Europa gjennom CTO's og Boals egen reisevirksomhet og mange workshops, samtidig som flere av bøkene hans ble oversatt til forskjellige europeiske språk (for eksempel kom tre av dem i svensk oversettelse i perioden 1978-80¹²).

Fra Latin-Amerika var Boal vant til at de fleste fortellinger om undertrykkelse handlet om politiske, økonomiske eller sosiale forhold, og at de fleste av dem endte med setningen:

" – og så kom politiet." Også i Europa var det vanlig at emnene som ble foreslått for bearbeidelse i Forumteater hadde sitt utspring i ytre, materielle omstendigheter: rasisme, sexisme, utnyttning og forskjellsbehandling på arbeidsplassene. Men i tillegg ønsket deltakerne ofte å ta opp andre typer undertrykkelse som plaget dem vel så sterkt: for eksempel opplevelse av meningsløshet og tomhet i tilværelsen, angst for livsutfoldelse, blokkeringer i følelselivet, ensomhet, kommunikasjonsvansker. Boal forteller at han ble oppriktig overrasket over disse forholdene, og vant som han var med å arbeide i juntastyrte land, måtte han instinktivt spørre seg selv: 'Men hvor er politiet?'

Det problemet fant han snart ut av. Politimennene var til stede også her, men de befant seg inne i hodet til det enkelte mennesket, i form av internaliserte undertrykkende krefter. Forumteatrets ukompliserte struktur viste seg imidlertid ute av stand til å bearbeide de ofte subtile og sammensatte problemene som undertrykkelse av den "europeiske" typen kunne framby. Som Mady Schutzman skriver i essayet "Brechtian shamanism. The political therapy of Augusto Boal":

¹² *För en frigörande teater* 1978; *De förtrycktas teater* 1979 (som heretter blir henviset til som 1979a) og *Förtrollad, förvandlad, förstenad* 1980, alle på Gidlunds forlag.

“It is problematic to transpose a “third-world” aesthetic of resistance to a “first-world” aesthetic of self-help” (Schutzman og Cohen-Cruz (red.) 1994: 139).

Igjen skulle den ytre livssituasjonen som Boal befant seg i bli avgjørende for utviklingen av nye teaterformer. Han begynte å eksperimentere med en rekke metoder som først ble kalt *Flic dans la Tête* – ”politimannen i ditt eget hode”. Senere fikk teaterformen navnet *Rainbow of Desire*, ”En regnbue av ønsker”. Egentlig burde den ha hett ”Introspektive teknikker i De undertryktes teater”, sier Boal, men den betegnelsen ble for kald. Dermed valgte han det mer poetiske navnet, oppkalt etter en av teknikkene innenfor metoden. Assosiasjonene til regnbuens mange farger er også betegnende for disse teknikkene, som på forskjellig vis forener teater og terapi. *Rainbow of Desire* egnede seg først og fremst til å bearbeide psykologiske problemer, der forholdene kunne være kompliserte og fargenyansene mange. Dermed kom metoden til å utfylle Forumteatret, som fungerer best til analyse av materielle problemer, der motsetningsforholdene er skarpe og utvetydige.

Disse nye metodene ble redskaper i en prosess der deltakerne oppdager og erkjenner de blokkerende kreftene ved at de eksternaliseres. Deretter lærer man å hankses med dem. Selv om man som oftest tar utgangspunkt i en personlig opplevelse, blir metodene likevel et kollektivt anliggende, og i siste instans også en metode til å oppdage vesentlige systemtrekk. For dersom politimannen er i ett hode, kan han være i mange. Og siden han befinner seg i hodene til folk, må noen ha plassert ham der. Og hvor i samfunnet finnes hovedkvarteret som han kommer fra?

Ettersom *Rainbow of Desire* er en av Boals metoder som jeg har valgt å fokusere på utover i avhandlingen (jf. begrunnelse i innledningskapitlet), vil jeg i det følgende beskrive to av metodens typiske teknikker (”Det analytiske bildet” og ”Sirkelen av roller”), knyttet til to konkrete forestillinger der de ble tatt i bruk. Teknikkene er ikke kompliserte, men avgjort komplekse. Jeg finner det derfor ikke hensiktsmessig å gjengi alle varianter og repetisjoner i detalj, men håper på at rekkefølge og progresjon likevel kommer tydelig fram i beskrivelsen. Drøftingen av særpreget ved *Rainbow*-teknikkene og tolkningen av hva som skjer under en *Rainbow*-forestilling, er emner jeg vil komme tilbake til i senere kapitler.

Første gang jeg selv stiftet bekjentskap med ”Det analytiske bildet” var under en forumteater-workshop ledet av Boal. Vi var i ferd med å presentere forskjellige selvopplevde konfliktsituasjoner, for å finne ut om noen av dem ga gjenklang blant deltakerne, og dermed et godt grunnlag for felles behandling i et forumstykke. Gunnar het en av beretterne. Hans fortelling, som jeg her vil kalle *To kamerater* (for å kunne henvise til den senere i denne framstillingen), handlet om et mangeårig vennskapsforhold. Det siste året var det imidlertid oppstått en konflikt, iallfall opplevde Gunnar det slik. Kameraten hadde nemlig gjennom dette året fulgt forelesninger og til slutt avlagt eksamen i et universitetsfag. Som en følge av dette hadde han utviklet en akademisk nedlatenhet som kom tydelig til uttrykk i samtaler og diskusjoner mellom de to, der alt Gunnar sa ble avfeid og latterliggjort. Gunnar hadde ofte ønsket å slå i bordet, men gjorde det allikevel ikke, i frykt for å støte vennen fra seg. Under skallet av arroganse

fantas nemlig den gode kameraten fremdeles, mente han. Derfor gjorde han ingenting med situasjonen, samtidig som han ergret seg over sin egen ynkelige rolle.

Gunnars konflikt var altså knyttet til to motstridende impulser – å sette vennen på plass, men samtidig bevare vennskapet. Med andre ord ”en liten regnbue av ønsker”. Vi ville gjerne arbeide med denne situasjonen i De undertryktes teater, men Boal mente at vi i så fall ikke burde velge Forumteatrets form, men derimot en av Rainbow-teknikkene. Og dermed ble jeg kjent med framgangsmåten og forløpet som kjennetegner de fleste av teknikkene innenfor denne metoden.

Når utgangspunktet er en personlig opplevelse, er det viktig at det dreier seg om en beretning som de øvrige deltakerne kan kjenne seg igjen i. Derfor bør om mulig tre-fire personer innledningsvis berette hver sin fortelling, som det deretter stemmes over. Hensikten er ikke å plukke ut den ”beste” fortellingen, men å undersøke hvilken av dem de fleste identifiserer seg med: ”Ja, dette kunne ha hendt med meg også.” Gjennom en slik avstemning blir stoffet noe som hele gruppa på sett og vis tar ansvar for. Fortellingen *av-privatiseres*, fokus skifter fra 1. person entall til 1. person flertall. At konfliktene og problemene på denne måten oppleves som et kollektivt anliggende, er et svært vesentlig trekk ved Rainbow of Desire, som det er ved Forumteater og Boals øvrige teatermetoder.

Fortellingens opphavsmann er likevel svært sentral i det videre forløpet. Han blir hovedrolleinnhaveren, protagonisten, i prosessen. Protagonisens første oppgave blir å sette i scene en episode, et kort forløp eller kanskje bare en situasjon, som illustrerer konflikten. I eksemplet fra workshopen ovenfor måtte Gunnar aller først plukke ut en av deltakerne som kunne spille kameraten, stykkets antagonist, deretter bestemme scenografien (noen stoler og et bord, som skulle illudere Gunnars rom) og også gi antagonisten en instruksjon om rollen han skulle spille og episoden som skulle framføres: Hvordan *var* kameraten? Hva hendte på Gunnars rom? Hvem sa hva? Hvordan var utgangen på situasjonen?

På dette trinnet er det ikke snakk om noen grundig eller langvarig innstudering. Etter noen minutters forberedelse spiller protagonisten (i rollen som seg selv) og de skuespillerne han har plukket ut (i Gunnars tilfelle bare én) en improvisert scene, som blir utgangspunktet for gruppas videre arbeid med konflikten.

I vårt tilfelle viste den improviserte scenen en typisk diskusjon mellom Gunnar og kameraten. Den artet seg mest som en belærende forelesning fra kameratens side, og Gunnar ble kontant avbrutt når han forsøkte seg med innvendinger. Til slutt valgte han å tie demonstrativt stille, og kameraten gikk.

Boal foreslo for oss at vi skulle bruke ”Det analytiske bildet” til denne fortellingen. Typisk for denne og flere andre teknikker fra Rainbow of Desire er at det ikke dreier seg om enkeltstående øvelser, men nettopp om teknikker som omfatter mange trinn med teatermessige bearbejdelser av den første improvisasjonen. Det er også viktig å understreke at de enkelte teaterinnslagene alltid etterfølges av en samtale i gruppa, der man først forsøker å beskrive objektivt det man har observert, og deretter åpner for subjektive kommentarer og tolkninger.

De teatrale virkemidlene i Rainbow-teknikkene er hentet fra Bildeteater. Etter at tilskuerne har sett improvisasjonen, lager de enkeltvis forslag til bilder eller statuer, eventuelt utstyrt med en monoton bevegelse, som uttrykker ett enkelt aspekt de har merket seg ved protagonisten eller antagonisten. Analyse handler jo nettopp om å plukke noe fra hverandre, og her forsøker tilskuerne å skape bilder som samlet viser de viktigste ”bestanddelene” av de personene de har observert under improvisasjonen.

I spillet om de to vennene laget deltakerne fem bilder av Gunnar og like mange av kameraten. Hensikten var ikke å framstille realistiske bilder, ettersom den realistiske utgaven av de to nettopp var blitt presentert under improvisasjonen. Snarere gjaldt det å tydeliggjøre en egenskap ved for eksempel å forstørre den, eller ved å vise den i deformert, ekspresjonistisk eller allegorisk form. Bildene av Gunnar viste for eksempel Gunnar som krypende hund, Gunnar suttende på tommelen sin og Gunnar med hendene foran munnen som en ropert. Kameraten ble for eksempel framstilt stående oppe på bordet i folketalerspositur. Et annet bilde viste ham ustoppelig snakkende og med fingrene godt stoppet inn i ørene.

I det neste trinnet i teknikken begynner dynamiseringen av bildene. Her bestemmer tilskuerne hvilke bilder som hører sammen parvis (naturlig nok ble et av parene i vårt tilfelle den ropende Gunnar og kameraten med fingrene i ørene), og deretter improviserer disse parene etter tur, med utgangspunkt i det som ble sagt i den opprinnelige scenen. Kroppsholdningen og positurene beholdes under disse verbale improvisasjonene, og gjør sitt til at spillet får et klart ikke-naturalistisk preg.

I de neste trinnene gjentas improvisasjonene mellom bildeparene, men denne gangen er protagonisten med. Han opptrer som en dublering av bildet av seg selv, og kopierer bildet i kroppsholding og replikker. Etter en stund går dette bildet ut av spillet, og protagonisten fortsetter alene. Han kan nå velge om han vil forsøke i ord og handling å kjempe seg ut av bildet han fysisk er fanget i (dersom han føler at det representerer noe som blokkerer ham), eller om han vil beholde det (dersom det representerer noe han bør slippe fram).

”Det analytiske bildet” rommer enda en rekke stadier, som regel svært fascinerende å følge for deltakere og tilskuere. Her hopper jeg fram til det avsluttende trinnet. Da møtes protagonisten og antagonisten på ny i den realistiske rammen fra innledende scene: Gunnar og kameraten møtes igjen til diskusjon på Gunnars rom. Men i prosessen har protagonisten Gunnar lært mye om seg selv. Kan han benytte seg av denne kunnskapen til å oppnå det han ønsker – å få kameraten til å innse hvordan han virker på ham, samtidig som vennskap og gjensidig respekt kan opprettholdes?

I denne avsluttende scenen fordelte Gunnar de fem bildene av seg selv slik at de han oppfattet som positive og sterke sto på den ene siden av ham og de svake på den andre. Når de sterke bildene følte at Gunnar fulgte opp det de sto for, reagerte de med oppmuntrende tilrop. Når Gunnar gled tilbake til gamle synder i diskusjonen med kameraten, markerte de svake bildene dette med misfornøyd ”bu-ing”.

Bildeteatrets funksjon i Rainbow-teknikkene er å visualisere og anskueliggjøre fenomener. Skal man forstå noe og forandre noe, er det nødvendig å få *innsikt* i problemet. Og innsikt handler, etymologisk og bokstavelig talt, om å *se*. Gjennom bildene og dynamiseringen av bildene *ser* protagonisten konkrete bilder av de undertrykkelser han har internalisert, men også visualiseringer av de sterke og positive sidene som noen har observert ved ham, og som han kanskje har muligheter til å slippe fram. Han får også se hva antagonist er sammensatt av – hvilke våpen han benytter seg av, men også hvilke svakheter han har.

Rainbow of Desire er opptatt av å bygge broer mellom teater og terapi. Men det terapeutiske i metoden har ikke til hensikt å normalisere, sosialisere eller harmonisere deltakerne, slik at de kan tilpasse seg samfunnet bedre. Målet er i stedet å få dem til å se hvilke muligheter de har til å forandre seg, til å bryte ut av de faste rollemønstrene og ritualene.

Den norske forfatteren Johan Borgen skrev en gang at et menneskes personlighet stort sett består av summen av andres forventninger. Rainbow of Desire kan nok langt på vei gi ham rett i dette: I mange av teknikkene kan man observere hvordan et menneske ser ut til å endre sitt vesen etter situasjonen eller hvem vedkommende er sammen med. Men budskapet i Rainbow er likevel positivt. Riktignok er det slik at mennesker spiller ulike roller i ulike kontekster. Men dermed råder de også over et veritabelt repertoar av roller. Siden de færreste er oppmerksomme på dette, stivner de fort i de ritualene de har vent seg til, og i mange av dem er det den undertrykte rolle de spiller. Flere av Rainbow-teknikkene har som mål å gjøre protagonistene oppmerksomme på dette repertoaret av roller, slik at de kan eksperimentere med dem i teatrets laboratorium – og siden kanskje ta erfaringene med seg ut i virkeligheten.¹³

En av disse teknikkene kalles ”Sirkelen av roller” (”The circuit of rituals and masks”).

Her iscenesetter protagonisten fem forskjellige, men typiske og tilbakevendende situasjoner fra sin egen hverdag, spesielt slike situasjoner der hun synes at hennes egen vilje blir undertrykt. Som skuespillere til de forskjellige scenene velger hun blant workshopens deltakere, instruerer dem i rollene og sprer spillestedene ut i rommet, for eksempel i en halvsirkel. På hvert av disse spillestedene sitter så skuespillerne og venter, etter mønster av middelalderteatrets simultanscene. Når protagonisten ankommer til spillestedet, settes improvisasjonen i gang.

I mars 1998 var jeg med på ”Sirkelen av roller” i Stockholm, også denne gang med Boal som joker. Protagonisten het Carina, lærer og aktiv fagforeningsrepresentant i 40-årsalderen. Carinas første scene viste henne i en telefonsamtale med sin tenåringsdatter. Her gav hun et inntrykk av å være både ettergivende og overvennlig. I andre scene fikk hun besøk av nabofruen, som overøste henne med alle sine bekymringer: økonomien som skrantet, ungene som mistrivdes, mannen som hun mistenkte for å være utro. I tredje scene deltok hun på

¹³ I kapittel 5 vil jeg komme tilbake til disse synsmåtene i sammenheng med en drøfting av moderne narrativ terapi.

fagforeningsmøte med to mannlige representanter, som overkjørte henne fullstendig i diskusjonen. I fjerde scene besøkte hun sin mor, en småutrende og selvmedlidende eldre dame. Carinas rolle var å lytte og trøste. I femte scene fikk vi se henne slå ut håret: Her gikk Carina på byen med to av bestevenninnene sine, danset, drakk og flørtet.

Etter hver av scenene ba Boal oss om enkeltvis å vise bilder (forstørrede, overdrevne, surrealistiske etc.) av hvordan vi hadde oppfattet Carina i improvisasjonene. Tre-fire personer viste sine forslag, og deretter stemte vi på det vi syntes var det mest dekkende og uttrykksfulle. Bildet som ble valgt av Carina i scenen med nabofruen, viste for eksempel en person som bærer på noe uendelig tungt, og som nesten synker ned på kne av tyngden. Bildet deltakerne valgte av Carina i den siste scenen, viste en smilende og selvsikker kvinne med framskutte bryster og trutmunn.

Deretter spilte Carina gjennom de fem scenene på ny, men denne gang gikk hun inn i de fem overdrevne eller stiliserte kroppslige uttrykkene som gruppa hadde stemt fram. Som protagonist ble hun dermed svært bevisst på den masken de øvrige deltakerne mente å ha observert hos henne. Og i hvert enkelt tilfelle ble hun dubler av den personen som hadde foreslått bildet, for at hun hele tiden skulle bli minnet om posituren. Før scenen måtte hun dessuten forsøke å sette ord på hva hun dypest sett ønsket å oppnå i hver enkelt relasjon. ”I insist on this point,” skriver Boal i en kommentar til teknikken, ”a character is an action and not a reaction, a verb and not a noun, at bottom there is always an ’I want’. We can adjectivise her but she must not adjectivise herself” (Boal 1995: 134).

I det følgende stadium spilte Carina nok en gang gjennom sekvensen av scener, denne gang alene og med maskene i ytterligere forsterket og forstørret utgave. Men det mest interessante skjedde på det neste trinnet, når Carina begynte å spille gjennom alle situasjonene med en og samme maske. Spesielt husker jeg den gamle morens reaksjon når datteren besøkte henne på aldershjemmet, tungt bærende på all verdens vekt. Eller når den selvsikre og utfordrende Carina utmanøvrerte deltakerne på fagforeningsmøtet fullstendig, bare ved å ta i bruk en annen maske. Og, må en tilføye, det dreide seg om en av hennes *egne* masker. Ved samme anledning karakteriserte Boal fenomenet på følgende måte: ”Du går ikke *inn i* en rolle. Rollen går *ut av* deg.”

Mady Schutzman oppsummerer teknikkens hensikt på følgende måte: “The result is a collapse of the ritual behavior that had previously oppressed the protagonist and the promotion of an awareness of how habituated social masks function to restrict one’s potentiality and limit options for action” (Schutzman op.cit. s. 151).

Rainbow-teknikkene tar som regel utgangspunkt i en personlig fortelling. Men protagonisten, som er leverandøren av denne fortellingen, er fri til å styre prosessen og til å avbryte den dersom hun eller han ønsker det. Det siste har jeg forresten aldri opplevd i de etter hvert mange sammenhenger jeg har arbeidet med disse teknikkene. Oftest virker det som om protagonisten etterpå er glad for den nye kunnskapen om seg selv, kunnskap som vedkommende kanskje også

kan dra nytte av siden. ”The protagonist is not here to be judged, but *to surprise himself with the surprises* that he brings to light” (Boal op.cit. s. 141).

En av grunnene til at teknikkene ikke går for tett på det private, har jeg allerede pekt på: gruppas overtagelse av det kollektive ansvaret for hele prosessen. En annen grunn kan være at man i Rainbow of Desire ikke er særlig opptatt av det fortidige, det tilbakeskuende ved protagonistens fortelling. Det viktige er å se hvordan disse hendelsene farger situasjonen her og nå, og – liksom i Forumteatret – hvordan man kan forandre seg og komme seg videre. ”We are not witnesses of the past, we are inventors of the future”, som det heter i Boals karakteristiske retorikk.¹⁴

Likevel kan det selvfølgelig skje at protagonisten eller en annen deltaker får vanskeligheter underveis, fordi opplevelsen kan bli for sterk og personlig. Da er det viktig at joker ikke insisterer på at reglene og forløpet for enhver pris må gå sin gang. Boal beskriver (op.cit. s. 186 ff) en opplevelse under en workshop i Calcutta midt i 1990-årene. En svært beskjeden indisk kvinne ønsket å iscenesette fortellingen om sitt eget ekteskap, der det skulle vise seg at voldelige episoder hørte til dagens orden. Boal foreslo å bruke teknikken ”Rainbow of Desire” (som har gitt navnet til hele metoden), der et av trinnene går ut på at protagonisten selv lager bilder av sine innerste ønsker.

Kvinnens bilder var dramatiske. I et av dem var hun i ferd med å kvele seg selv, i et annet prøvde hun å forføre ektemannen, i et tredje å myrde ham. Gjennom de neste trinnene i teknikken var det meningen å bearbeide disse bildene på forskjellige måter, men kvinnen begynte å gråte. Hun hadde utvist et stort mot og overskredet noen viktige grenser ved å vise disse bildene, men nå orket hun ikke mer.

Boal bestemte seg for å fortsette arbeidet med emnet ekteskap i gruppa, men sørget for at teknikkene og øvelsene ikke lenger tok utgangspunkt i personlige fortellinger. I stedet ba han gruppa om å improvisere fiktive, men typiske ekteskapsituasjoner. Han la også inn distanserende elementer som at mennene spilte kvinneroller og vice versa. Denne framgangsmåten ”brøt” selvsagt med den vanlige måten å bruke Rainbow-teknikkene på, men som Boal konkluderer: De undertryktes teater er til for deltakernes skyld, og ikke omvendt! En kan si at sjangrene ikke er statiske, men under stadig utvikling, fordi de (blant annet) er pragmatisk begrunnet.

Eksemplet fra Calcutta illustrerer også et annet aspekt ved Rainbow-teknikkene. Som nevnt ovenfor oppsto de i Europa som et slags intellektuelt supplement til Forumteatret. Erfaringene har imidlertid vist at det i høyeste grad dreier seg om et *allmennmenneskelig* supplement. Når De undertryktes teater praktiseres i land i den tredje verden, er deltakerne like opptatt av Rainbow of Desire som de er av Forumteater.

Rainbow of Desire dreier seg om terapi (Boals første bok om emnet, utgitt i Paris 1990, bar tittelen: *Méthode Boal de théâtre et de therapie*), men atskiller

¹⁴ I foredrag under den internasjonale festivalen for De undertryktes teater i Toronto sommeren 1997.

seg fra terapi i medisinsk forstand på mange måter. For eksempel er ikke utgangspunktet at det foreligger et psykiatrisk problem og et behov for behandling. Rainbow of Desire opererer heller ikke med noen terapeut, en person “som vet bedre enn oss”. Tvert imot har fraværet av autoritetspersoner sammenheng med en ”demokratisering” av terapien, som en kunne være fristet til å bruke som karakteristikk av metoden. Som flere av eksemplene underveis i denne beskrivelsen har vist, er det også et viktig trekk ved Rainbow of Desire at det spesielle, det singulære, bare skal være startpunktet på en teatermessig utforskning av psykologiske forhold av generell, allmenngyldig karakter.

Metoden har vakt interesse, men også motstand blant psykoterapeuter og psykodramatikere, grupper som Boal i sin tur har latt seg påvirke av. (Alt i 1989 foreleste Boal om Rainbow of Desire på en psykoterapikongress i Amsterdam i forbindelse med 100-årsdagen for psykodramaets far, Jacob Moreno.) Jeg avsluttet forrige underkapittel, om Usynlig teater, med en kommentar om forholdet mellom originalitet og eklektisme hos Boal, og noe lignende kan hevdes med hensyn til Rainbow of Desire: Her er mange eksempler på slektskap med andre terapiformer og teatermetoder.¹⁵ Boal har åpenbart latt seg inspirere av flere slike, samtidig som han i høy grad også har utviklet originale metoder og teknikker. Men hans systematisering av disse teknikkene og den ideologiske overbygningen er kanskje de viktigste årsakene til at metoden kan framstå som en egen teaterform innenfor De undertryktes teater.

Også teaterfolk har etter hvert oppdaget hva metoden kan bidra med når det gjelder regi og rollearbeid, og Boal inviteres ofte til å sette opp forestillinger med Rainbow-teknikkene som det primære regiredskap. Også innenfor det tradisjonelle teatret har disse teknikkene vist seg svært anvendelige, og spesielt i forbindelse med stykker der personrelasjonene er kompliserte, og der det ubevisste og det underbevisste er viktige elementer. I egenskap av gjesteregissør har Boal brukt Rainbow of Desire til å skape interessante og annerledes tolkninger av kjente klassikere – for eksempel i oppsetningene av *Hamlet* med Royal Shakespeare Company i England i 1997 og 1998. Typisk nok fokuserte han i dette arbeidet mye på skuespillets biroller – de som har liten eller slett ingen makt, og som av den grunn ofte blir strøket av rollelista.

Politisk teater – bokstavelig talt

Om Boal har mottatt inspirasjon fra mange kilder til de teaterformene jeg hittil har omtalt, så var hans neste store prosjekt til gjengjeld et originalt og enestående eksempel på teater med direkte innflytelse på de politiske prosessene i samfunnet. Med *Lovgivende teater* demokratiserte han den politiske prosessen, i ordets egentlige forstand: Samtlige lovforslag som han la fram i sin periode

¹⁵ I sitt doktorgradsarbeid *Die Entwicklung des Theatres der Unterdrückten seit Beginn der achtziger Jahre* 1999 drøfter Helmut Wiegand forholdet mellom Boal og Moreno (s. 59-82). Daniel Feldhendlers essay

„Augusto Boal and Jacob L. Moreno. Theatre and therapy” (Schutzman og Cohen-Cruz (red.) 1994, 87-109) drøfter også forholdet mellom Rainbow of Desire og psykodrama, i tillegg til at det tar for seg slektskapet med Playback Theatre.

som lovgiver, var på en eller annen måte sprunget ut av velgernes egne ønsker, og samtlige hadde oppstått ved at folk flest tok i bruk teatrets effektive og anskuelige språk. I dette forsøket på å realisere et interaktivt demokrati handlet det fremdeles om å gjøre tilskueren til deltaker, men nå overført til praktisk politisk arbeid. Forslag og ønsker om lover og lovendringer skulle komme fra velgerne selv, ved at de tok i bruk metoder og teknikker fra De undertryktes teater. Den valgte politikers rolle skulle være å tilrettelegge og formidle disse forslagene videre til den lovgivende forsamling.

Årsakene til at den nye teaterformen ble utviklet, var, som så ofte før, å finne i Boals egen livssituasjon.

Det begynte med at han i 1986 vendte tilbake til hjemlandet. Han hadde besøkt Brasil etter amnestiet i 1979, men valgte likevel å bli boende i Paris, der han ledet et velfungerende CTO, og der han underviste ved Sorbonne-universitetet. Men på et seminar ved dette universitetet møtte han viseguvernøren i Rio de Janeiro. Denne mannen ønsket å få Boal til igjen å bosette seg i Brasil, for å bygge opp en organisasjon for folkelig kultur knyttet til utdanningsinstitusjonene. Mønsteret skulle dels være Boals eget teatersenter i Paris, dels de Paulo Freire-inspirerte interaktive kultursentrene som hadde blomstret så frodig i Brasil før de ble forbudt av militærstyret i 1965.

I begynnelsen gikk Boals arbeid i Brasil godt. Sammen med en kjerne av 35 kulturarbeidere fra undervisningsdepartementet utarbeidet han en rekke forumspill som ble presentert i workshops og i andre sammenhenger landet rundt. Grunnlaget ble lagt for opprettelsen av et brasiliansk senter for De undertryktes teater, som også fikk navnet CTO (Centro de teatro do oprimido). Men midt i denne positive utviklingen ble det et politisk maktskifte i landet, og de nye makthaverne ønsket ikke lenger å støtte prosjektet.

CTO forsøkte likevel å holde det gående en tid, men mangelen på ressurser tvang dem til slutt til å gi opp. Men først ville de sørge for en stilfull sorti, med teater, opptog og full musikk. Og siden det var parlamentsvalg i Rio de Janeiro dette året, 1992, oppsøkte de det partiet som de mente sto dem nærmest – PT (Arbeidernes parti) – og tilbød seg å bidra med en gjennomteatralisert valgkamp.

Det bidraget sa partiet straks ja takk til, men mente at det ville være en styrke dersom en representant for CTO også stilte som kandidat til en plass som *vereador* – medlem av den lovgivende forsamling. Boal ble bedt om å være denne kandidaten. Han var svært motvillig, men risikoen for å bli valgt syntes minimal: 22 partier stilte med til sammen 1200 kandidater for å kjempe om bare 42 plasser. Dessuten hadde de pengesterke kandidatene fullstendig kontroll over Brasils massemedier, og kunne holde valgtaler for millioner av seere i beste sendetid.

Boal fikk bare tildelt 30 sekunder til å formidle sitt budskap gjennom brasiliansk TV. Men i stedet for fjernsynets monologform satset han og gruppene hans på dialogisk teater rundt om på utallige torgmøter i Rio. Med opptog, samba, bildeteater, satiriske revyenumre og forskjellige former for performance begynte valgkampen deres etter hvert å vekke oppmerksomhet hos mange flere enn de som fysisk var til sted på torgmøtene. Det skjedde ved at journalister og

fotografer fra aviser og fjernsynsselskaper oppdaget mulighetene for visuelle reportasjer fra denne formen for valgkamp, som var så forskjellig fra de andre kandidatenes evinnelige talestrøm. Det ble bedre bilder og mer liv når de dekket Boals grupper, som for eksempel kunne komme vandrende ned på badestrendene i Copacabana, svartkledte, salmesyngende og med spader i hendene. Der begynte de å lage en lang rekke graver i sanden, og oppfordret badegjestene til å hjelpe til: Det ville være behov for en million slike til å begrave de omkomne i, dersom det inntraff et uhell med (den svært omstridte) atomreaktoren i Brasilia...

Etter hvert begynte prognosene å peke mot en mulig plass for Boal i den lovgivende forsamlingen. Han forteller at han av den grunn var nær ved å trekke seg som kandidat, helt til han plutselig ble oppmerksom på mulighetene. Som vereador ville han nemlig kunne ansette 20 personlige rådgivere. Dermed kunne han skrive kontrakter med de nærmeste medarbeiderne på CTO, og det ville ikke lenger være nødvendig å nedlegge teatersentret. Dessuten åpnet situasjonen for realiseringen av en gammel drøm: Å se Forumteatrets mange forslag føre til direkte resultater; å se generalprøvene på virkeligheten bli til konkret virkelighet.

Tanken på en slik syntese av teater og politikk ga ny energi i valgkampen, og etter en hektisk innsjutt seilte han inn i den lovgivende forsamling på sikker plass.

Fireårsperioden startet 1. januar 1993, og fra første dag av ble metodene fra De undertrykte teater tatt i bruk. Et av de tidligste tiltakene var opprettelsen av 19 kjernegrupper rundt om i byen. Noen av disse gruppene var geografisk basert; det kunne dreie seg om mennesker som hørte til i samme favela (betegnelse på fattigkvarterene i Rio) eller som sognet til samme kirke i byen. Livssituasjonen og problemene for disse menneskene var langt på vei identiske på grunn av det felles nabolaget. Men de fleste gruppene var mer tematisk sammensatt: Det kunne være grupper bestående av funksjonshemmede, av fargede universitetsstudenter, av hushjelpere, av gatebarn, av gamle mennesker, av pasienter og pleiere ved psykiatriske institusjoner, av homoseksuelle, av arbeidsløse landarbeidere og så videre.

Hver av disse gruppene hadde en av Boals rådgivere som joker og instruktør. Hun eller han satte deltakerne i gang med spill og leker, Bildeteater og Forumteater, og sørget for at gruppene besøkte hverandre, spilte for hverandre og opprettet nettverk på forskjellige nivåer.

En viktig del i arbeidet ble forumforestillingerne, der deltakerne kunne gi konkret uttrykk for hva de oppfattet som de viktigste undertrykkende situasjonene i hverdagen, og hvordan de kunne tenke seg situasjonen forbedret – for eksempel ved at lovene ble endret. Som jeg nevnte i innledningen under presentasjonen av dette eksperimentet, tok Boals representant i den enkelte gruppa så med seg alle disse forslagene og argumentene for dem til Boals kontor. I mange tilfeller var det nødvendig å foreta forskjellig slags research, før innholdet i forslagene endelig kunne avgjøres. Deretter ble de utformet i lovspråk, før Boal la dem fram i parlamentet.

En lov som ble vedtatt etter en slik prosess, er den som beskytter vitner i kriminalsaker. Denne loven sikrer vitnet en ny identitet, et nytt bosted så lenge det er nødvendig, og en ny jobb der, som ikke skal være dårligere enn den han alt har. Boal regner denne loven som den viktigste blant dem han la fram alene og som fikk flertall i den lovgivende forsamlingen. Det er lett å forstå, særlig når man tar i betraktning hvilken bakgrunn mange av hans kolleger i forsamlingen stilte med. Korrupsjon og aggressiv lobbyvirksomhet hadde vært valgkampens viktigste virkemiddel for dem, og flere ble høyt lønnet av oppdragsgiverne, for eksempel etter hvordan de stemte i forskjellige saker. Noen av representantene var åpenlyst involvert i storbyens narkotikatrafikk, noen hadde tjent seg grunnrike på ulovlig spillevirksomhet, andre var medlemmer av Rios beryktede dødsskvadroner. Selvfølgelig var ikke alle representantene gjennomkorruperte i samme grad. Men å få flertall i denne forsamlingen for en lov som beskytter vitnet i kriminalsaker, må likevel betegnes som et lite under.

Blant de vedtatte forslagene var det også eksempler på mindre saker, men viktige nok for dem det gjaldt: I de funksjonshemmedes gruppe ble det laget forumspill om skadene mange av Rios blinde pådro seg når de kolliderte med telefonautomatene (som i Rio henger ut fra vegger og stolper som store ”ører”) og med søppelkassene (som i mange strøk er hengt opp slik at hunder og katter ikke kan komme opp i dem). Som en følge av disse spillene og av Boals oppfølging er det nå påbudt med støpte betongplattformer rundt telefonkioskene og søppelkassene, slik at de blinde kan bli oppmerksomme på dem og unngå dem.

Gjennom metodene jeg har beskrevet ovenfor, fikk altså folk flest anledning til å foreslå nye lover og lovforbedringer. Men for at velgerne skulle få kjenne at de også kunne influere på det øvrige arbeidet i den lovgivende forsamlingen, arrangerte Boal i god tid før de faste møtene det han kalte ”Parlamentet på torget”. Her ble de kommende sakene tatt opp til behandling rundt om på torg og plasser i Rio, i en teatral setting, der prosedyrene og tiltaleformene i det virkelige parlamentet ble etterlignet nøye. Folk ble oppfordret til å holde innlegg, begrunne sine holdninger og til slutt votere over spørsmålene. Boal observerte at jo mer teatralisert denne situasjonen ble, jo mer seriøse ble innspillene fra deltakerne.

Skriftlig materiale om sakene ble sendt ut på forhånd til de lokalitetene og grupperingene der møtet skulle finne sted. Dette materialet måtte alltid utstyres med en fast ”Parlamentet på torget”-logo for å understreke at det hørte hjemme i et definert demokratiseringsprosjekt. Det var også viktig at saksframstillingen var enkel og at spørsmålene som folk skulle ta stilling til, var klart formulert. Bare da kunne man vente seg like klart formulerte svar.

Helt nødvendig var det at en av Boals juridisk kompetente medarbeidere deltok som ressursperson under torgmøtene. Denne personen kunne informere om spørsmål som dukket opp underveis i arbeidet med sakene og hjelpe til med å formulere uttalelser og argumenter i et ”parlamentarisk” språk. Like nødvendig var det at Boal mottok en grundig rapport fra den rådgiveren som representerte ham under disse møtene, med opplysninger om synspunkter, argumenter og stemmetall.

En av de mange sakene som ble tatt opp på et slikt møte var spørsmålet om bevæpning av Rios offentlige vaktmannskaper. Et overveldende flertall stemte imot dette forslaget på torgmøtene, med velbegrunnede argumenter om at tiltaket ville medføre mindre sikkerhet både for vaktmannskapet selv og for folk i de belastede områdene de patruljerte. Boal ble overbevist av argumentasjonen fra grasrota, og stemte i overensstemmelse med folkets råd da saken kom opp.

I andre saker kunne det hende at han av forskjellige grunner likevel valgte å ikke følge flertallet fra torgmøtene. Slike ting orienterte Boals representant om på oppfølgingsmøter, som ble arrangert på de samme torgene. Her fikk folk vite hvordan forslagene deres var blitt mottatt av Boal og hans gruppe i parlamentet, om han hadde fulgt rådene deres under stemmegivningen og – i motsatt fall – om årsakene til at han hadde stemt annerledes. Denne tilbakemeldingen så Boal som et av de viktigste prinsippene i prosessen.

Rio de Janeiro er en stor by, så vel i folketall som i utstrekning. Det var derfor ikke mulig å nå ut til mer enn en liten del med forumgrupper og torgmøter. Men svært mange flere kunne kontaktes gjennom ”den interaktive postliste”, som også ble et viktig element i Boals Lovgivende teater. Gjennom brev ble en lang rekke kontaktpersoner holdt løpende orientert om lovene som skulle opp til votering i den lovgivende forsamling, samtidig som de ble bedt om å ta opp spørsmålene til drøfting i nærmiljøene sine. Ofte fant denne drøftingen sted i form av lokalt arrangerte parlamentsmøter på torget, og deretter ble råd og argumenter oversendt til Boals kontor, i brevs form.

Som politiker i Rio de Janeiro opplevde Augusto Boal stadig å bli motarbeidet og ærekrenket. Det skjedde gjennom pressen og ikke minst gjennom de mange anklagene fra hans politiske motstandere, som ofte førte til politietterforskning og rettstvister.

Et visst inntrykk av denne kampanjen fikk jeg da jeg var med på å få Boal til Norge høsten 1996. Meningen var at han skulle holde en ukes workshop under Assitej-teaterfestivalen i Kristiansand. Det så lenge ut til å mislykkes, for politimyndighetene krevde at han skulle holde seg i Rio i forbindelse med en anklage om ulovlig bruk av et offentlig skolelokale til teaterformål. (Det dreide seg typisk nok om et lokale der Boal aldri hadde oppholdt seg.) Etter hyppig brev- og telefaksvirksomhet fra festivalarrangørenes side kom utreisetillatelsen til slutt i stand, men under hele Boals norgesbesøk måtte man fakse avisenes reportasjer og presseintervjuer med ham over til de brasilianske myndighetene, slik at de til enhver tid skulle være orientert om hva den farlige teatermannen bedrev.

Til tross for slike arbeidsforhold som politiker var Boal likevel innstilt på å fortsette, og han stilte til gjenvalg for en ny fireårsperiode. Men like overraskende som det hadde vært at han ble valgt inn i den lovgivende forsamling, var det at han denne gangen ikke nådde opp. Det var en stor skuffelse, ikke minst fordi teatergruppa hans plutselig sto uten arbeid og inntekter.

Men sammen med en kjernetropp fra denne gruppa fortsatte han arbeidet med å spre kunnskaper om metoden, i små og store samfunn rundt om i Brasil. I

utgangspunktet arbeidet de i en modell som viste hvordan teater og lovgivning kunne kombineres på det nivået det gjaldt i det enkelte samfunnet. I Boals terminologi kalles dette "Lovgivende teater uten lovgiver". Men ofte førte det til at lokalsamfunnet tok metoden i bruk i den reelle politiske prosessen. Dette har skjedd i mange brasilianske byer, mest permanent i Santo André, en by på Københavns størrelse. Her behandles byens budsjett først i et nettverk av lokale forumspill, så bearbeides forslagene av byens egen, offentlig oppnevnte "De undertryktes teater - gruppe", og deretter blir de diskutert og stemt over på et stort folkemøte. Til slutt arrangeres det en gedigen samba-parade, der alle som har bidratt danser til rådhuset hvor borgermesteren mottar budsjettforslaget.

Lovgivende teater er imidlertid en like spennende og gjennomførbar metode utenfor opphavslandet Brasil. Boals store reisevirksomhet i årene etter perioden som politiker har satt i gang forsøk i mange land. Paris, München, Wien og Graz i Østerrike, Toronto i Canada, Wijcken i Nederland og Bradford og Manchester i England er bare et lite utvalg av steder der metoden er utprøvd, både med og uten lovgivere. Selv opplevde jeg prosessen i praksis i London høsten 1998. Gjennom en uke hadde Boal forberedt forumspill med tre grupper, som tok for seg sentrale problemer for innbyggerne i Stor-London innenfor områdene boligpolitikk, transport og skole. En gruppe husløse hadde vært delaktig i forberedelsen av boligstykket, og de spilte selv rollene. I skolestykket spilte en gruppe lærere om den maktesløshet og frustrasjon de føler overfor systemet der skolemyndighetenes inspektører uanmeldt dukker opp midt i undervisningssituasjonen, og evaluerer og rangerer læreren ut fra en rask og overflatisk observasjon.

Stykkene ble vist i den store debattsalen i Greater London Council. Til stede var en rekke politikere, mediarepresentanter og teaterfolk. Etter hvert enkelt stykke spilte vi forumteater på det, og forsøkte å finne fram til alle tenkelige varianter av løsnings- og forbedringsforslag. Deretter skrev deltakerne ned sine lovforslag, enkeltvis eller i grupper. De ble samlet inn og bearbeidet, først språklig, deretter juridisk av to advokater, som for anledningen var iført vanlig engelsk arbeidsantrekk, med hvit parykk og svart kappe. Til slutt leste Boal opp de enkelte lovforslagene, og vi voterte over dem. Dessverre dreide dette seg bare om en demonstrasjon av metoden Lovgivende teater. Men alle deltakerne, ikke minst de tilstedeværende politikere, fikk erfare hvor lett det er å ta metoden i bruk i den politiske hverdagen.

I de senere årene har Boal reist mye rundt om i verden for å vise hvordan Lovgivende teater kan praktiseres overalt, og på mange politiske nivåer.

Det har også vært en sterkt økende interesse for Boals øvrige teaterarbeid i disse årene, og interessen er global. På de internasjonale forumteaterfestivalene deltar folk fra alle verdenshjørner, fra det rike Vesten til de fattigste land i den tredje verden. I 2002 ble organisasjonen *International Theatre of the Oppressed* (ITO) dannet, med base i Nederland. ITO har utviklet et velfungerende nettsted, blant annet med et nyhetsmagasin (*Under Pressure*) som publiseres kvartalsvis med stoff fra hele verden om arbeid med De undertryktes teater. ITO's "gule sider" registrerer grupper fra nærmere 50 forskjellige land som arbeider mer eller

mindre permanent med Boals teaterformer – fra Australia til Uruguay, fra Makedonia til Sri Lanka, fra Nepal til Sudan.

Det er vanskelig å angi virkningen av De undertryktes teater i kvantifiserbare størrelser. Et målbart uttrykk er imidlertid interessen for og spredningen av metodene på tvers av politiske og kulturelle grenser, og det tempoet denne spredningen foregår i. Det samme kan sies om den sterkt økende interesse for metodene som mange utøvere, meg selv inkludert, har kunnet iaktta blant unge mennesker. Kanskje har det sammenheng med at den unge generasjonen i særlig grad lar seg stimulere av de interaktive mulighetene som Boals teater representerer.

3. Teksten

Et rommelig tekstbegrep

Etter denne presentasjonen av avhandlingens objekt, Boals teaterformer, vil framstillingen konsentrere seg om å besvare det første av spørsmålene som ble stilt i innledningen: Hva karakteriserer disse teaterformene, hva er deres særpreg som teatertekster?

Begrepet *tekst* har gjennom de siste tiår blitt anvendt i stadig mer utvidet forstand, ikke minst innenfor sammensatte og flermediale sjangrer som teater og film. Teaterteksten eller filmteksten kan da betegne selve *forestillingen*, der det verbalspråklige grunnlaget for den sceniske eller filmiske realisasjonen bare er ett av flere innholdselementer.

I mange sammenhenger kan det selvfølgelig likevel være riktigst og mest praktisk å skille mellom "[t]eksten med sit lineære skriftlige uttrykk og forestillingen med sit visuelle kropslige og lydlig uttrykk i et rum" (Erik Exe Christoffersen i Christoffersen, Kjølner og Szatkowski: *Dramaturgisk analyse* 1989: 169). I sin teatersemiotiske grunnbok *En väv av tecken* (1989) foreslår Sven Åke Heed betegnelsene *dramatext* og *scentext* for henholdsvis den litterære teksten og "den väv av tecken som vanligvis ledsagar dramatexten, då den framförs" (s. 17). Å skille mellom dramatekst og scenetekst er å skille mellom objekter for litterær analyse og forestillingsanalyse, og dermed også mellom to relativt forskjellige former for resepsjon: leserens og tilskuerens.

I Boals teater er selve den kommunikative teatersituasjonen hovedsaken, og både verbaltekst, forestilling og resepsjon er integrert i teksten, i utvidet forstand. Å beskrive særpregene ved Forumteatret og Rainbow of Desire som tekst må inkludere en analyse av så vel dramatekst som scenetekst, i Heeds terminologi, men i tillegg også av jokers innspill og publikums intervensjoner underveis i forløpet. Tekstbegrepet omfatter altså i denne sammenheng også elementer knyttet til *resepsjonen*, fordi publikums aktive deltagelse er en integrert og nødvendig forutsetning for realisering av teksten. I kapittel 3 vil disse elementene imidlertid være knyttet til de *ytre* forholdene ved resepsjonen, som å se på hvilke omstendigheter i dramatekst, scenetekst og forestillingssituasjon som åpner opp for den tilskuerrolle som består i å forvandles til deltaker. De *indre*, psykologiske forhold knyttet til denne metamorfosen er også et studium verdt, men hører ikke til beskrivelsen av *teksten*, som jeg har definert den her. Slike forhold vil bli behandlet i kapittel 4, der fokus dreier fra "hva skjer i teksten?" til "hva skjer i tilskueren?"

Boals teaterformer benytter seg av og integrerer ulike sjangerelementer, samtidig som de etter mitt syn samlet sett hører hjemme i en *egen sjanger*. Å karakterisere Boals teater vil blant annet gå ut på å plassere Forumteater og Rainbow of Desire i et sjangerlandskap, hovedsakelig ved å påvise likheter og ulikheter mellom disse formene og andre teksttyper. Dermed blir det også nødvendig å gi en samlet og generell beskrivelse av et slikt landskap. Og ettersom inndeling og

klassifisering av sjangrer og teksttyper er avhengig av hvilke kriterier som legges til grunn for oppdelingen, og dermed langt på vei bygger på subjektivitet og skjønn, vil framstillingen gjøre rede for hvilke kriterier *jeg* finner funksjonelle – og hvorfor.

Kapittel 3 får med dette en dobbelt hensikt. For det første vil jeg underveis argumentere for en på mange måter utradisjonell klassifisering av fiksjonstekster i et utvidet tekstbegrep. For det andre vil jeg mot en slik bakgrunn kunne beskrive Boals teaterformer og deres særpreg, som vil tre klarere fram ved at de relateres til denne klassifiseringen.

Hvorfor strukturalisme?

I innledningen nevnte jeg at det kan synes naturlig å hente mange av de analyseredskaper jeg har bruk for fra strukturalisme, særlig fra strukturalistisk narratologi. Som kjent ligger lingvistisk tenkning og lingvistiske modeller til grunn for strukturalismen, og umiddelbart kan det synes som om Boals teaterformer har nær tilknytning til språkets logikk.

Ett eksempel er det komplementære forholdet mellom tilskuer og deltaker, et sentralt begrepspar i De undertryktes teater, som er nært beslektet med lingvistikkenes generelle opptatthet av binære relasjoner, f. eks. objekt og subjekt, passiv og aktiv (som i sin tur er termer som ofte tas i bruk i omtalen av Boals teater). Et annet eksempel er at den grunnleggende setningsstrukturen i språket, som narratologene forsøkte å gjenfinne i litteraturen, lett springer en i øynene når man betrakter en formelaktig teksttype som Forumteater. Roland Barthes hevdet at setningen er en kort fortelling og fortellingen en lang setning (Barthes [1966] 1977: 84), og Tzvetan Todorov gikk enda mer detaljert til verks i å påvise strukturelle likheter mellom setning og fortelling: I den narrative syntaksen er setningen, med subjekt og verbal, den grunnleggende enhet; fortellingens personer er substantiver, deres egenskaper adjektiver og deres handlinger verb.¹

Etter dette mønsteret kan vi transformere for eksempel innholdet i *Hamlet* til setningen ”Etter å ha veid for og imot i lang tid, tar den tvilende Hamlet til slutt affære”. I Forumteater vil forskjellen mellom antimodell og løsningsforsøk kunne uttrykkes komprimert og anskuelig i grammatiske termer. Når den passive undertrykte forvandles til stykkets dramaturgiske motor, blir det naturlig å flytte henne til subjekts plass i setningen: Antimodellens ”Den arrogante sjefen ydmyker den gravide arbeidstakeren” blir til løsningsforslagets ”Den gravide arbeidstakeren informerer den lyttende sjefen om sine rettigheter”. I mønsterfortellingen fra kapittel 2, *Fia vil ha lesere* (ovenfor s. 38), kan styrkeforholdet mellom aktørene i antimodellen avleses i setningen ”De travle familiemedlemmene hindrer den fortvilte Fia i å lese”, mens et par av de best fungerende løsningsforslagene vil kunne transformeres til ”Den handlekraftige Fia skaffer seg studiemuligheter gjennom å beskjeftige ett av familiemedlemmene”.

¹ I analysen av Bocaccios *Dekameronen*: *Grammaire du Décaméron* 1969.

Men det som først og fremst gjør Boals teaterformer velegnet for behandling med strukturalistisk verktøy, har selvsagt å gjøre med at strukturalismen er opptatt av å påvise det som er felles for mange tekster, ikke det unike og originale ved en enkelttekst. Tzvetan Todorov skriver: "Each work is therefore regarded only as the manifestation of an abstract and general structure, of which it is but one of the possible realizations."² Også her merker vi tydelig den lingvistiske tenkning som ligger til grunn: Ferdinand de Saussures berømte og uhyre fruktbare sonndring mellom langue og parole – mellom det abstrakte systemet og de konkrete manifestasjonene.

Som leder av tallrike workshops i teaterteknikkene fra De undertryktes teater har jeg i årenes løp overvært og opplevd en lang rekke forestillinger. Disse "paroles" har vært engasjerende, nyttige og interessante for den gruppen som der og da har utformet dem, men mitt prosjekt i denne avhandlingen har lite å gjøre med disse forestillingenes mangfoldige innhold. Det som interesserer er å beskrive "la langue" – teaterformens fellesstruktur, som gjør det mulig for mennesker uten teaterbakgrunn å produsere en håndfull forestillinger om tidligere opplevelser av undertrykkelse i løpet av et weekend-seminar. "Difor er det ikkje tekstens referensielle meining som er strukturalistens umiddelbare gjenstand, men dei strukturane som formar denne referensielle meininga" (Atle Kittang: *Litteraturkritiske problem: Teori og analyse* 1975: 151).

At jeg betrakter Boals teaterformer som velegnet for strukturalistisk analyse, betyr ikke at jeg i strukturalismen ser en universell tilnæringsmåte til fiksjonstekster overhodet. Som nevnt i innledningen peker også en klassisk strukturalist som Genette på at enkelte tekster inviterer mer til hermeneutikkens tolkende tilnærming enn strukturalismens vitenskapelige³. Heller ikke Augusto Boal, med alt sitt engasjement på vegne av teaterformene i De undertryktes teater, har noe ønske om at den tradisjonelt tolkende innlevelse i teatret skal fortrenses, nedvurderes eller mistenkeliggjøres. Tvert imot er en slik tilnæringsmåte den naturligste overfor tekster som ikke befatter seg med allmenne problemstillinger, men som i sterkere grad beskriver subjektive, unike erfaringer. I en samtale om et av de mest kjente og oftest spilte av hans egne scenestykker, *Murro en Ponta de Faca*, (et skuespill som bygger på personlige opplevelser av mangeårig eksil), sa Boal ved en anledning⁴: "I would not have liked that somebody from the audience had interrupted *that* play by shouting: 'Stop! Let me show what you *should* have done!' I think I would have gone mad!"

² Todorov: *Introduction to Poetics* 1981: 6-7. Oversettelse av *Poétique* [1973].

³ Se f.eks. Gérard Genette: *Narrative Discourse Revisited* 1988: 16, overs. fra fransk *Nouveau discours de récit*, [1983]: "Apparently, therefore, there is room for two narratologies, one thematic in the broad sense (analysis of the story or the narrative content), the other formal or, rather, modal (analysis of narrative as a "representation" of stories [...]).

⁴ Privat samtale med Boal under Forumteaterfestival i Varberg, Sverige, mars 2001.

Strukturalisme – et lukket eller åpent system?

Strukturalistisk narratologi burde være et velegnet metodisk redskap for mitt prosjekt med å sammenligne strukturen i Boals teaterformer med strukturmodeller for andre teksttyper. I sin klassiske form er narratologien, slik den er utformet av teoretikere som Genette, Todorov og Greimas (og slik den fremdeles anvendes av nyere litteraturforskere⁵) en svært presis og konkret metode, og i så måte et særstykke i litteraturteoriens verden.

Men selve skarpheten i den vitenskapelige presisjon kan samtidig, som et tveegget sverd, beskjære mulighetene for perspektivutvidelse. En del klassiske narratologer regner for eksempel ikke dramatiske tekster for narrative, noe jeg skal drøfte utførlig i neste underkapittel. Noen ønsker ikke at narratologien skal befatte seg med den narrative tekstens plot eller med modeller for personrelasjoner (av typen Greimas' aktantmodell), fordi slike trekk ikke er direkte observerbare i den konkrete teksten som skal analyseres. De mener med andre ord at observasjonene bare skal gjelde *diskursen* (= fortellingen, den narrative teksten), ikke *historien* (= det narrative innholdet, som konstrueres av mottakeren på basis av diskursen), fordi observasjoner på historienivå nødvendigvis må medføre subjektiv tolkning i større eller mindre grad.

Dessuten er det et særtrekk ved den strukturalistiske narratologien at den betrakter teksten som et autonomt og lukket system. Den viser derfor ikke til elementer utenfor verket, har ingen tilknytning til den materielle verden og settes ikke i sammenheng med den historiske virkeligheten.

Roland Barthes' "Introduction to the Structural Analysis of Narratives"⁶ representerer for mange essensen av narratologien. I forhold til de strengere narratologene som det er hentydet til ovenfor, går Barthes atskillig lenger når det gjelder å utvide narratologiens bruksområde. Han inkluderer teater, film, tegneserier, ja, til og med maleriet i kategorien narrative tekster, han har ingen problemer med å inkludere aksjonsnivået (aktantene og relasjonene mellom dem) i den narrative analysen, og hans narrasjonsbegrep (som altså behandler måten det fortelles på) er vidt nok til å inkludere for eksempel en narrativ situasjon som den som foreligger i De undertryktes teater. Men henimot slutten av introduksjonen setter også han en tydelig grense for narratologiens domene. Narrasjonsnivået er narratologiens siste utpost; "beyond the narrational level begins the world" (Barthes [1966] 1977: 115).

For mitt prosjekt kan derfor strukturalistisk narratologi bare hjelpe til et stykke på veien. Metoden er velegnet til å kunne illustrere det særpregede ved Boals teaterformer på tekstnivå, men det er innlysende at et tekstaunomt perspektiv alene ikke er tilstrekkelig til å yte rettferdighet til idéen og filosofien bak De undertryktes teater. Da blir det også nødvendig å undersøke forbindelsene mellom teksten og verden.

De grunnleggende strukturalistiske modellene er imidlertid svært elastiske, og inneholder muligheter for en nesten grenseløs utvidelse av perspektivet.

⁵ For eksempel Petter Aaslestad i *Narratologi* (1999).

⁶ Jf. kapittel 1 ovenfor, note 10.

Strukturalismen definerer både litterær og sosial/kulturell virkelighet i semiotiske termer, slik at de kan anses å tilhøre samme orden, skriver Ann Jefferson⁷. Allerede Saussure betraktet språkets strukturer som analoge med all slags sosial adferd, og undersøkte blant annet høflighetsritualer i forskjellige kulturer ut fra semiotiske/strukturalistiske modeller. Den franske antropologen Claude Lévy-Strauss gjorde det samme med matretter og kokekunst i 1950-årene, og Roland Barthes anvendte modellene på en rekke sosiale fenomener – for eksempel utarbeidet han ”motens grammatikk” i *Système de la mode* 1967.

Brukt på denne måten kan strukturalismen anvendes i mange sammenhenger utover det lingvistiske og litterære opphavet. Spesielt fra 1980-tallet av har mange strukturalister byttet fokus fra formalisme til historisme – fra poetikk til politikk, så å si – samtidig som de gjerne har gått over til å betrakte seg som poststrukturalister. I et slikt perspektiv er det ikke langt fram til at også samfunnet kan betraktes som tekst, der begreper som langue og parole, signifikant og signifikat har gyldig relevans. For meg blir det en av oppgavene utover i avhandlingen å se om strukturalistiske modeller kan brukes til å peke på sammenhenger mellom tekst, resepsjon og samfunn, og å drøfte i hvilken grad Boals teaterformer inneholder elementer som kan bryte gjennom og skape forbindelser mellom disse i utgangspunktet atskilte systemer eller sfærer.

Med denne ekskursen om begrensninger og utvidelsesmuligheter i strukturalismen er jeg imidlertid i ferd med å foregripe begivenhetene. Framstillingen vil derfor i det følgende konsentrere seg om De undertryktes teater på tekstnivå, med narratologiske termer og modeller som viktigste redskap. Og siden det for enkelte litteraturvitere synes å kunne være kontroversielt overhodet å forbinde narratologi og dramatiske tekster, vil jeg åpne med å drøfte denne forbindelsen. Drøftingen vil samtidig gi synspunkter på sjangerbestemmelse og klassifisering av teksttyper, slik jeg tidligere har annonsert.

Teater og narrative tekster

En *narrativ tekst* eller en *fortelling* – som er en mye brukt term i norsk litteraturvitenskap – er en tekst som ”formidler en eller flere hendelser”.⁸ Dette er hovedinnholdet i de fleste definisjoner av begrepet i litteraturteoretiske innføringsbøker og leksika. Det blir også som regel understreket at fortellinger ikke nødvendigvis er fiktive. Innen mange vitenskaper, for eksempel historieforskningen, kan fortellingens struktur benyttes til å framstille utvikling og kausale forløp. Senere i avhandlingen skal jeg komme inn på bruk av fortellingen i flere slike sammenhenger, men i kapittel 3 vil framstillingen konsentrere seg om *fiksjonstekster*.

I sin grunnbok om narratologi fra 1999 skriver Petter Aaslestad: ”[S]å fort det forekommer en handling, har vi også å gjøre med en fortellende tekst. Det betyr at den fortellende modus kommer inn i de fleste former for litteratur” (Aaslestad 1999: 25). Men ikke alle narratologer opererer med en like raus definisjon, og i

⁷ Ann Jefferson og David Robey (red.): *Modern Literary Theory* (2nd ed.) 1986: 43.

⁸ Etter definisjonen i Lothe m.fl.: *Litteraturvitenskapelig leksikon* 1997: 83.

noen grad gjelder reservasjonene deres for de dramatiske tekster. Genette snakker for eksempel om ”nonnarrative moods like the dramatic” (Gérard Genette: *Narrative Discourse* [1972] 1980: 16), og hans bruk av betegnelsen narrativitet i drama begrenser seg til den dramatiske narrasjonen (ibid. s. 33) som var et hyppig episk innslag i den klassiske og klassisistiske tragedien (for eksempel barnepasserens blodige beretning i Evripides’ *Medea* eller Thérámènes lange fortellende monolog i Racines *Fedra*).

Siden jeg anvender narratologi nettopp på dramatiske tekster i denne avhandlingen, kan det være nyttig å se litt nærmere på dette forholdet.

En velkjent grenseoppgang mellom det mellom det episke og det dramatiske, mellom romanen og skuespillet, er forfatteren Thornton Wilders utsagn: ”A play is what takes place. A novel is what one person tells us took place.”⁹ Definisjonen opererer altså med handlingen som felles for begge sjangrer, men peker på forskjeller som har med tidsopplevelse og fortellerinstans å gjøre. Og det er nok fortellerens mer eller mindre direkte nærvær som for mange avgjør om teksten skal kunne kalles narrativ og analyseres ut fra et narratologisk begrepsapparat.

Denne oppdelingen har en svært lang tradisjon. Både Platon og Aristoteles diskuterer sjangrene ut fra de samme kriteriene som i Wilder-sitatet ovenfor, og selv om det er nyanser mellom de to i betydning og avgrensing av begrepene¹⁰, så kan man vel si at den klassiske oppdelingen går mellom *diegese* og *mimesis*, mellom det fortalte, det refererte – og det framvisende, det direkte representerte. Fordelingen lever videre i den fremdeles så vanlige hovedinndeling mellom det episke, narrative og det dramatiske, performative.

Jeg er selvsagt ikke uenig i at det foreligger et betydningsfullt skille mellom tekster som berettes gjennom en fortellerinstans og tekster som presenteres direkte på en scene gjennom skuepilleres tale og handlinger. Spørsmålet er om det finnes kriterier som er *viktigere* for klassifisering av tekster enn måten og mediet tekstene presenteres gjennom.

La meg først minne om at materialet for mitt studium, Boals teaterformer, i ganske særlig grad er forankret i det narrative: Både innenfor Forumteater og Rainbow of Desire er utgangspunktet som oftest en muntlig fortelling som en av deltakerne beretter for de øvrige – altså selve den episke ursituasjon.

Men som kjent blir denne fortellingen i neste omgang transmediert (dvs. overført til et annet medium) til en scenisk versjon, som dermed kommer til å utgjøre den dramatiserte fortelling som er utgangspunktet for begge teaterformene. Denne transmedieringsprosessen er for meg en bekreftelse på det nære slektskapet mellom den muntlige og den dramatiserte fortellingen: De formidler begge den samme, eller iallfall tilnærmet den samme, narrative tekst. Dette slektskapet mellom de to diskursene utkonkurrerer etter mitt syn den forskjell mellom dem

⁹ Wilder: “Some Thoughts on Playwriting” i J. Calderwood og H. Toliver (red.): *Perspectives on Drama* 1968: 12.

¹⁰ Genette gir en grundig oversikt i *Figures of Literary Discourse* 1982: 128ff, et utvalg overs. fra *Figures* [1966-72].

som ligger i at fortelleren i den refererende teksten er nærværende, og i det framvisende teksten tilsynelatende fraværende.

Uttrykket 'tilsynelatende fraværende' i setningen ovenfor viser til at jeg ikke finner det vanskelig å argumentere for et fortellernærvær også i den sceniske teksten, nemlig som en tydelig ordnende, strukturerende og selekterende instans – den samme instans som Wayne Booth introduserte i *The Rhetoric of Fiction* 1961 under navnet *implisert forfatter (implied author)*.

Narratologien opererer med karakteristikk av episke tekster ut fra grader av indirekte fortellernærvær, det som i elementær fortelle teori kalles forholdet mellom "telling" og "showing". *Sterk mimetisk modalitet* er den narratologiske betegnelsen på fortellernærværet i tekster der "historieforløpet ser ut til å komme uformidlet til stede" (Rolf Gaasland: *Fortellerens hemmeligheter* 1999: 32). Mellom episke tekster med slik modalitet – la meg nevne Hemingways noveller som velbrukt eksempel – og scenetekster, må det fortellermessige aspektet kunne betegnes som nesten identisk. Replikkene og de korte refererende innskuddene hos Hemingway, for eksempel i novellen "The Killers", ville lett kunne sammenlignes med hovedtekst og sidetekst i en tenkt dramatisering, og i trykte versjoner av de to tekstene ville forskjellen bare være typografisk. Novellens "Nick looked away. -I don't know, he said" ville i en tenkt dramatisering kunne se slik ut: "Nick (looks away): I don't know."

Heller ikke spørsmålet om *fokalisering*, eller valg av synsvinkel, som er en vesentlig del av det narratologiske analyseapparatet, setter noe avgjørende skille mellom tradisjonelt episke og performative tekster. I likhet med de objektivt refererende tekster innenfor epikken kan den sceniske teksten gjennom utvalg av situasjoner, konstellasjoner, replikker etc. også styre tilskuernes fokus og bestemme deres identifikasjonsobjekter¹¹, om enn ikke med så mange forskjellige virkemidler som romanen eller filmen har til rådighet.

Filmen, som en sjanger med tilknytningspunkter både til det episke og det dramatiske, har for lengst tiltrukket seg narratologene¹². Og kanskje er det de siste tiårs eksplosjon av flermediale og transmedierte tekster som gjør at det kan synes perspektivløst å operere med et for snevert narrativitetsbegrep, begrenset til tekster innenfor den tradisjonelle episke sjanger.

Et eksempel: Göran Tunströms roman *Juloratoriet* 1983 ble dramatisert for scene en rekke ganger i løpet av 1990-årene og filmatisert med samme tittel i 1996. Det ville være meningsløst å si at den narratologiske analysen bare skulle kunne anvendes på den trykte romanversjonen. Som Peter Brooks sier i *Reading for the Plot*: "[W]e can still recognize "the story" even when its medium has been considerably changed." (Brooks 1984: 4) Fortellingen

¹¹ For eksempel har den norske litteraturforskeren Asbjørn Aarseth vist hvordan en tilsynelatende objektiv sjanger som islendingesagaen likevel er styrt av hva forfatteren kaller "selektiv holdning i personskildringen". (Se Aarseth: *Episke strukturer* (2. utg.) 1979: 79ff).

¹² Eksempler er Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* 1978 og *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* 1990, og på norsk Jacob Lothe: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* 1994.

Juloratoriet bør derfor etter mitt syn *primært* rubriseres som en narrativ tekst, uansett medium. *Sekundært* kan en skille mellom roman-, teater- og filmversjonen, og for eksempel studere de mediespesifikke forskjellene.

I min argumentasjonsrekke for å se dramaet som en narrativ tekst er det også fristende å minne om at en av hovedkildene for litteraturforskeren A.J. Greimas i hans arbeid med å utvikle den narrative aktantmodellen, var dramateoretikeren Étienne Souriaus bok *Les 200.000 situations dramatiques* 1950. Og endelig kan det vises til det faktum at mye av den narrative teorien bygger på vår kulturs første og mest berømte *dramateoretiske* verk. ”I själva verket arbetar narratologin i linje med en tradition, vari Aristoteles’ *Poetik* är en av de första milstolparna.”¹³

Selvfølgelig kan man dele enkelte narratologers bekymring over utvanning av begrepene i en tid som unektelig er svært opptatt av å rubrisere tekster som narrative. Aaslestad skriver: ”Utvidelsen av interessen for det narrative i andre genre og medier [...] har ført til en svekkelse av det opprinnelig høye presisjonsnivået i det narratologiske begrepsapparatet” (1999: 8). For eksempel er det kanskje å gå for langt når noen ønsker å betrakte og behandle (enkelte) malerier og stillbilder som narrative tekster. Som nevnt henviser Roland Barthes til maleriet i sin oppregning av eksempler på narrative tekster som omgir oss (”think of Carpaccio’s Saint Ursula” ([1966]1977:79)), men det er mulig at han her tenker på den rekke av malerier med motiver fra helgenens liv som Carpaccio har etterlatt seg, slik at det altså er snakk om en *sekvens* av bilder. I en relativt moderne innføring i teksters narrativitet, *The Cambridge Introduction to Narrative* (H. Porter Abbott 2002), blir imidlertid stillbilder (malerier, fotos) analysert som tekster med narrative forløp, og forfatteren underbygger dette ved å henvise til ”[t]his human tendency to insert narrative time into static, immobile scenes [...]” (s. 6).

Jeg vil komme tilbake til drøftingen om bilde og narrativitet når tiden er inne til å beskrive de karakteristiske trekkene ved *Rainbow of Desire* – som jo nettopp er en metode som utforsker og kommuniserer blant annet ved hjelp av det statiske bildet.

Som konklusjon på drøftingen i *dette* underkapitlet vil jeg si at hensikten har vært å gi argumenter for at jeg utover i avhandlingen kommer til å anvende et narratologisk begrepsapparat på de sceniske teksttypene som utgjør hovedformene i De undertryktes teater. For meg er skillet mellom narrative og ikke-narrative tekster svært avgjørende, blant annet fordi det er knyttet til selve *hensikten* med teksten (noe jeg kommer tilbake til nedenfor). I det perspektivet finner jeg at andre måter å klassifisere tekster på kan virke mer tekniske, mindre dyptgående – for eksempel i de tilfeller inndelingskriteriene er knyttet til hvilket medium tekstene representerer, eller til spørsmålet om tekstens modus er den fortellende eller den framvisende. Når det gjelder det siste kriteriet kan jeg slutte meg til Seymour Chatmans preferanser i *Coming to Terms*: ”A theatrical play is

¹³ Kurt Aspelin og Bengt A. Lundberg: ”Från formalism till strukturalism” i Aspelin/Lundberg (red.): *Form och struktur* 1971: 36.

first a narrative and only second a mimetic rather than diegetic text” (Chatman 1990: 4).

Handling og tilstand

Helt siden antikken har fiksjonslitteraturen vært oppdelt i hovedkategoriene episke, lyriske og dramatiske tekster, riktignok ut fra skiftende kriterier opp gjennom historien. Denne utviklingen skal jeg ikke gå nærmere inn på her, bare fastslå at begrepene slik de brukes i dag gjerne forbinder episke tekster med det narrative, lyriske med det deskriptive og dramatiske med det performative – til tross for at disse nivåene ikke er direkte sammenlignbare. En annen vanlig oppdeling skjer på typografisk grunnlag, så å si. Dersom en tekst er trykt som et dikt, regnes den som primært tilhørende den lyriske sjanger, uansett om diktet er en fortelling på vers eller en beskrivelse av ”et frosset øyeblikk”. Ut fra typografien plasseres andre tekster i hovedsjangeren ”roman”, uansett om det dreier seg om en fortelling preget av ytre spenning eller en beskrivelse i stream of consciousness-kategorien. Og en tekst bestående av dialog og sceneanvisninger er primært en dramatisk tekst, fra det handlingsmettede *Hamlet* til Becketts *Mens vi venter på Godot* – der ”ingenting hender to ganger”, som det er blitt sagt.

Riktignok blir de færreste tekster sett på som hjemmehørende i sin primærkategori helt og fullt. Som oftest kan det påvises innslag i teksten av sjangertrekk fra andre hovedkategorier. En episk tekst kan for eksempel inneholde lyriske partier, som når den berettende tekst i de homeriske epos avbrytes av deskriptive innslag, i form av den såkalte homeriske similen. Likevel er det i slike tilfeller ikke snakk om fusjoner mellom sjangrene. Som regel regner man én sjanger som den dominante ved en tekst (ikke sjelden ut fra ytre trekk som de typografiske, som nevnt), mens innslag av trekk fra andre sjangrer kan ha en viktig, om enn underordnet funksjon. Hamlets monologer (for eksempel ”To be or not to be...”) kan betraktes som deskriptive innslag i den dynamiske handlingsutviklingen, hvis funksjon er å forklare årsakene til retarderingen av hendelsesforløpet – det vil si hvorfor Hamlet velger å utsette oppgjøret med sine fiender. I slike tilfeller kan man med Seymour Chatman snakke om ”text-types at each other’s service” (Chatman 1990: 11).

Når jeg i denne avhandlingen med utgangspunkt i Boals teaterformer vil introdusere en annen inndeling av fiksjonstekstenes hovedkategorier, gjør jeg det med bevissthet om at enhver kategorisering springer ut av de kriteriene som i hvert enkelt tilfelle legges til grunn som de viktigste. Ved å benytte Wittgensteins ’Sprachspiel’-begrep formulerer Janek Szatkowski denne mekanismen på følgende måte (i forbindelse med et forslag til en oversikt over dramaturgiske modeller innenfor samtidsdramatikken): ”Men modellerne er kommet til veje ud fra ét bestemt *sprogspil*. Modellernes forudsætninger er på den måde altid vilkårlige og foranderlige – en modell er altid forankret i det

perspektiv, der har undfanget modellen. [...] Et andet sprogspil vil finde andre modeller.”¹⁴

Mitt ”sprogspil” er allerede antydnet i det foregående kapittel, iallfall når det gjelder to av hovedkategoriene blant fiksjonstekstene. Jeg mener at det er gode grunner til å operere med en tydelig grenseoppgang mellom narrative og ikke-narrative tekster, på tvers av tradisjonelle sjangerbegrep og på tvers av medietilhørighet:

1. Når *handling* er tekstens dominante egenskap, når teksten formidler et lineært tidsforløp der hendelse følger på hendelse og virkning følger årsak, er det av sekundær betydning om det dreier seg om en roman, et skuespill, et dikt, en film, en tegneserie eller en ballettforestilling.
2. Medie- og sjangertilhørighet er også av sekundær betydning dersom tekstens primære hensikt er beskrivelse av en *tilstand*. I slike tekster er tidsdimensjonen fundert på samtidighet, simultanitet framfor det lineært temporale – eller kanskje er det riktigere å si at ”tilstands-tekstens” egentlige dimensjon er det atemporale, det spatiale.

Boals teaterformer får et særpreg gjennom sin prosess-karakter, der tilskuerens medskapende deltakelse er et avgjørende element. Å plassere formene innenfor kategorier som narrative eller ikke-narrative fiksjonstekster vil derfor ikke strekke til, og jeg skal derfor senere foreslå ytterligere en hovedkategori, som kan romme Forumteatrets og Rainbow of Desires sammensatthet. Men de to formenes særpreg kan langt på vei forklares ut fra sitt forhold til henholdsvis handlings- og tilstandskategorien.

Forumteatrets vesen er den ytre handling, og tilskuerne inviteres til å bidra med løsningsforslag som først og fremst befinner seg på dette handlingsplanet. Både antimodellen og de enkelte forslagene som spilles ut kan derfor karakteriseres som narrative tekster. Det forhindrer selvsagt ikke at innslag av beskrivelse forekommer, for eksempel i form av scener som først og fremst tjener til å gi karakteristikk av hovedpersonene i stykket. Men slike personkarakteristikk er først og fremst funksjonelle innenfor Forumteatrets komprimerte form dersom de bidrar til å illustrere forhold i handlingens dypstruktur (på *aksjonsnivå* – et narratologisk begrep jeg kommer tilbake til), som for eksempel kan dreie seg om relasjonene mellom stykkets protagonist og antagonist. På den måten kan slike ”tilstandsbeskrivelser” i Forumteatret gi nyttig informasjon til bruk i tilskuerens forslag til løsninger på overflatestrukturen.

Rainbow of Desire består som nevnt av mange og forskjellige teknikker. Noen av dem opererer med en narrativ rammefortelling, slik som i eksemplet *To kamerater* i kapittel 2 (side 48ff ovenfor): En deltakers fortelling omsettes i en kort handling, som innleder ”Rainbow-delen” eller analysedelen. Til slutt spilles den innledende handling på ny, denne gang med protagonistens improviserte forsøk på å bryte undertrykkelsen ut fra den nye innsikten han har tilegnet seg i analysedelen.

¹⁴ Fra ”Et dramaturgisk vende” i Live Hov (red.): *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer* 1993: 126-127.

Men i det alt vesentlige er *Rainbow of Desire* en teaterform som beveger seg på et *romlig* plan. Typisk nok består formens teaterspråklige hovedvirkemiddel av bilder, konstallasjoner, som springer ut av tilskuernes holistiske tolkning av aspekter ved teksten. Mens Forumteatret opererer med en begynnelse, et midtparti og en slutt i aristotelisk dramaturgisk tradisjon, inviterer ikke *Rainbow of Desire* til å følge noen horisontal, lineær fortelling, men snarere til å søke etter et mønster på tvers av teksten. Det er en teksttype som svarer til Roland Barthes' beskrivelse av den vertikale siden ved enhver fortelling: "[M]eaning is not 'at the end' of the narrative, it runs across it" ([1966]1977: 88). Det er på den vertikale akse vi kan lese oss til tekstens tematikk – ikke langs den lineære, horisontale.

I kapittel 2 om Boal og hans teaterformer har jeg sett på den tette forbindelsen mellom *form* og *hensikt* i de to teksttypenes opphavshistorie. Forumteater var – og er – en metode som befatter seg med *ytre*, materielle forhold, som "setter generalprøve på virkeligheten". *Rainbow of Desire* oppstod som en følge av Boals behov for å utvikle en metode for bearbeidelse av *indre*, psykiske konflikttilstander. Begge metodene dreier seg likevel om å se *muligheter* – i Forumteater gjennom å utprøve alternative handlinger, i *Rainbow of Desire* gjennom å oppdage sammensattheten og mangfoldet (og dermed valgmulighetene) som vi alle bærer i oss.

Jeg skal i de nærmest følgende underkapitlene se på hvordan de to formene kan karakteriseres ytterligere ved å relatere dem til modeller blant annet fra strukturalistisk narratologi. Men først skal jeg undersøke hva strukturalismen har å si om dikotomien mellom det ytre og det indre, mellom det temporale og det spatiale, mellom handling og tilstand.

Igen er det naturlig å vende tilbake til lingvistikken og semiotikken¹⁵ fra tidlig på 1900-tallet. Ferdinand de Saussure tenkte seg at språktegnet, ja, ethvert tegn, får sin betydning ut fra den plassering det har i et nettverk av relasjoner langs to grunnleggende akser, en horisontal og en vertikal. Den horisontale akse viser språkets lineære orden, og relasjonene langs denne akse kalte Saussure *syntagmatiske*. Syntagmatiske relasjoner handler om muligheten for å kombinere eller sammenkjede meningsbærende elementer, for eksempel ord i en setning. Men bruksområdet er større: "[T]he notion of a syntagma applies not only to words, but to groups of words, and to complex units of every size and kind."¹⁶

På den andre akse, den vertikale, finnes de *assosiative* relasjonene, i Saussures terminologi. Her handler det om mulighetene for å variere, bytte ut, erstatte et element, for eksempel et ord, med et annet. I prinsippet har man hele språksystemet, koden, *la langue*, å velge fra. Alle disse valgene er selvfølgelig ikke til stede som annet enn muligheter, og Saussure nevner derfor at de assosiative relasjonene er fraværende – 'in absentia' – for eksempel i en konkret

¹⁵ Semiologi og semiotikk er begreper som hører hjemme i forskjellige fagtradisjoner (Saussure brukte termen semiologi), men som vanligvis betraktes som synonymmer. Jeg holder meg til betegnelsen *semiotikk* i denne avhandlingen.

¹⁶ Ferdinand de Saussure: *Course in General Linguistics* 1983: 122 (første utgave på fransk 1916).

realisert setning. De syntagmatiske relasjonene, derimot, er til stede sammen – 'in praesentia' – for eksempel som setningsleddene i en setning, eller, kan det tilføyes, som sekvensene i en fortelling.

Senere lingvister fulgte Saussures modell for språkets to grunnleggende dimensjoner. Roman Jakobson viste hvordan de lingvistiske termene også var anvendelige på litterære tekster, ja, på all semiotisk aktivitet overhodet. Han satte også nye og mer umiddelbart begripelige navn på aksene: kombinasjonsaksen og seleksjonsaksen. Andre lingvister beholdt imidlertid betegnelsen den *syntagmatiske* aksen, men byttet ut Saussures assosiative med en ny term: den *paradigmatiske*. Siden disse betegnelse, syntagmatisk og paradigmatiske, er mest brukt, vil jeg hovedsakelig benytte meg av dem.

Om jeg relaterer begrepene handling og tilstand til disse opprinnelig lingvistiske dimensjonene, ser det umiddelbart ut til at handlingsdramaturgien og den narrative teksten hører hjemme på den syntagmatiske aksen, med dens kombinasjon av sekvenser. Tilstandsbeskrivelsen hører hjemme i den ikke-lineære dimensjonen, på den paradigmatiske aksen. Det enkelte element hører likevel til på begge akser, men har en annen funksjon om det leses på den syntagmatiske enn på den paradigmatiske aksen. For eksempel har alle litterære tekster så vel en forløpsdimensjon som en tematisk dimensjon. Derfor er det nødvendig å modifisere i noen grad den absolutte dikotomien som jeg postulerte ovenfor mellom kategoriene handling og tilstand. Som oftest dreier det seg om blandingsformer, og av og til kan lesemåten alene være avgjørende, det vil si om man primært er opptatt av å få svaret på handlingens "hvordan går det?" eller på tematikkens "hva er budskapet i dette?" For det er slik at "[s]jølvs den mest eksperimentelle fortelling har eit minimalt forløp [...] Og sjølv den mest formelprega spenningsfortelling ville vere uforståande, for ikkje å seie logisk umogleg, utan ein eller annan tematikk" (Hjorthol 1995: 48).

Men til tross for denne dobbeltheten er det som regel mulig å peke på en teksts primære tilhørighet. "Hovudvekta vil som regel ligge på den eine eller andre aksen", skriver Atle Kittang (1975: 164).

Jeg vender tilbake til eksemplet fra innledningskapitlet, der Hamlet kommer inn i rommet hvor kong Claudius ligger i bønn. Skal han drepe sin fiende eller la være? Sett fra den paradigmatiske aksen eller seleksjonsaksen kan Hamlet i prinsippet velge å lytte til flere motstridende stemmer i sitt indre: Skal han følge rådet fra "den handlingslystne Hamlet", "den handlingshemmede Hamlet" eller "den Hamlet som unngår problemet gjennom fortrenning"? (Sammenlign med Rainbow of Desire-teknikkens bilder av protagonistens sammensatthet i en gitt situasjon!)

Hamlet velger som kjent den siste av handlemåtene – han lar være å drepe Claudius siden kongen ligger i bønn, og derfor sannsynligvis ville havne i himmelen dersom han ble tatt av dage. Denne tvilssituasjonens mest sannsynlige hovedfunksjon er å være et retarderende virkemiddel på handlingsplanet, en situasjon som utsetter det store sluttoppgjøret mellom de to til slutten av femte akt. *Hamlet* kan altså betegnes som et stykke der *handlingen* er dominant, og der innslag av tilstandsbeskrivelse står i handlingens tjeneste. I allfall kan man hevde

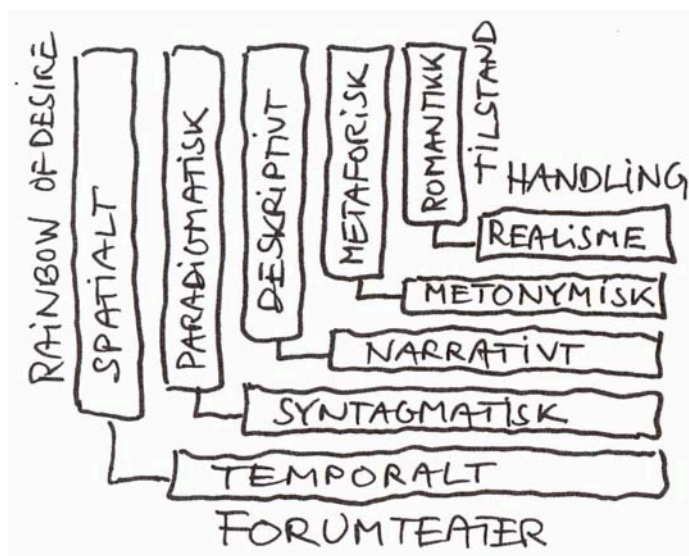
dette om den originale *Hamlet*, med et renessansepublikum som etter all sannsynlighet ikke ønsket å se et stykke der hovedsaken var å tematisere det spaltede sinn. Men når det gjelder nyere oppsetninger av stykket, kan man iblant spørre seg om ikke fokus dreies fra ”det som skjer” til ”den det skjer med”. Fortellerstemmen i Lawrence Oliviers filmatisering fra 1948, for eksempel, slår fast allerede i anslaget at *denne* versjonen primært vil bli en psykologisk nærstudie (der kanskje handlingen kommer til å underordnes de psykologiske tilstandsbeskrivelsene): “This is the tragedy of a man who could not make up his mind...”

Å bruke de to lingvistiske aksene til å kategorisere litterære tekster ser ut til å gi mening. Roman Jakobson var overbevist om det så tidlig som i 1956, da han publiserte den berømte artikkelen ”Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”. Her benytter han aksene til å skjelne mellom to hovedtyper av språklige bilder, de *metonymiske* (som hører til på den syntagmatiske aksene, fordi de bygger på nærhetsrelasjoner innenfor samme semantiske område – for eksempel når Bjørnstjerne Bjørnson skriver ”Brede *seil* over Nordsjø går” – i stedet for *skip*), og de *metaforiske* (som hører til på den paradigmatiske aksene, fordi denne bildetyper karakteriseres av likhet på tvers av betydningsområder – for eksempel når ansikter i storbymengden sammenlignes med blomsters kronblader på en våt, sort gren – ”petals on a wet, black bough” – i Ezra Pounds berømte dikt.)

Observasjonene om de metonymiske og metaforiske polene bruker så Jakobson til å karakterisere sjangrer: ”[F]or poetry, metaphor – and for prose, metonymy” (Roman Jakobson: *Language in Literature* [1956] 1987: 114), og til og med hele perioder i kulturhistorien: ”[I]t is generally realized that Romanticism is closely linked with metaphor, whereas the equally intimate ties of Realism with metonymy remain unnoticed.” (ibid.)

Uansett om man benytter begrepsparene metonymi / metafor, syntagmatisk / paradigmatiske, ytre / indre eller, som jeg har foretrukket i denne sammenhengen, *handling/tilstand* (se fig. 2), kan Jakobsons dristige vyer inspirere til å anvende aksemodellen i flere sammenhenger. For eksempel kan man karakterisere tidlig modernisme som en periode i kunst- og kulturhistorien som først og fremst utforsker den paradigmatiske, spatiale dimensjon, eksemplifisert ved romanens brutte kronologi og dens opptatthet av indre tilstander¹⁷, eller ved dramatikkenes brudd med den realistiske, lineære virkelighetsgjengivelse til fordel for en romlig tilstandsdraturgi. (Slik det for eksempel kommer til uttrykk i Strindbergs programaktige forord til *Ett drömspel* i 1902: ”[P]å en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: en blanding av minnen, opplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer.”)

¹⁷ Se f.eks. kapitlet ”Spatial Form in Modern Literature” i Joseph Frank: *The Widening Gyre* 1963.



Figur 2. Handling og tilstand. Modell med utgangspunkt i de lingvistiske aksene.

Det er interessant å se at handling/tilstand-dikotomien også kan gjøres gjeldende for andre kunstyrringer enn de litterære (Jakobson henviser i ovennevnte artikkel også til malerkunst og film), men jeg skal la det ligge i denne sammenhengen. Derimot er det relevant å igjen minne om plasseringen av Boals teaterformer i den strukturalistiske aksemodellen av de viktigste dimensjonene ved en tekst:

Forumteatret, slik det vanligvis realiseres, er i sine dramatiserte sekvenser svært handlingsfokuseret. I disse sekvensene er teaterformen tradisjonell og mainstream, og det skulle dermed ligge godt til rette for en nærmere analyse av dem ut fra narratologiske modeller, som jo kan sies å egne seg særlig godt for tekster preget av standarddramaturgi.¹⁸ De nærmest følgende underkapitlene vil derfor ta for seg funksjonsnivået og aksjonsnivået ved narrative tekster i sin alminnelighet, og deretter undersøke hva narratologiske redskaper kan fortelle om forumforestillingens likheter og brudd med slike tekster.

Deretter vies et underkapittel til Rainbow of Desire, som hittil i denne framstillingen har vært karakterisert som en teaterform mer i slekt med det modernistiske enn det tradisjonelle narrative. Der vil jeg benytte meg av andre

¹⁸ Begrepet standarddramaturgi er en god betegnelse som stadig flere tar i bruk som alternativ til betegnelser som "aristotelisk dramaturgi", "Hollywooddramaturgi" o.a.

modeller enn i underkapitlene om Forumteatret. Målet er å gi en karakteristikk av teaterformen, samtidig som jeg forsøker å si noe generelt om den kategorien tekster som primært beskriver tilstander.

Forumteatret – funksjonsnivået

En av de oftest siterte og omdiskuterte setninger fra Aristoteles' Poetik lyder: "Det er jo også slik at en tragedie ikke kan komme i stand uten handling, men vel uten karaktertegning" (Aristoteles: *Om diktekunsten* 1963: 27). Men i samme kapittel heter det at "enhver handling blir utført av noen som handler" og "de som handler må være av en viss beskaffenhet hva karakterer og tankelig angår" (op.cit. s. 26).

For den teksttypen Aristoteles omtaler er altså handlingen det viktigste. Karakterene er underordnet handlingen, men de er likevel uunnværlige. Og selv om egentlig karaktertegning i moderne forstand ikke er nødvendig for handlingen, må karakterene i det minste representere noe: "ein idé eller ei viljesretning" (Lothe 1994: 91).

Denne aristoteliske beskrivelsen er langt på vei identisk med den hovedkategori av tekster som ifølge omtalen i forrige underkapittel forholder seg til den lineære narrative aksens. En tekst tilhører denne handlingskategorien dersom man bedømmer det karakterene *gjør* som viktigere enn det de *er*. En slik bedømmelse av en tekst vil medføre at fokus blir satt på hvilke følger karakterenes handlinger har for det ytre hendelsesforløpet, og ikke på hva handlingene forteller om personlighet og psykologi.¹⁹

I "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" foreslår Roland Barthes en modell som blant annet inndeler analysen av den narrative tekstens handlingsplan i et funksjonsnivå og et aksjonsnivå. Funksjonsnivået i teksten studeres langs den horisontale aksens, og sikter mot å vise strukturen i den ytre handling, i tekstens overflatestruktur. Aksjonsnivået studeres på tvers av teksten, på den vertikale aksens. En analyse av dette nivået vil undersøke handlingens dybdestruktur: aktørenes handlingsfunksjoner²⁰ i teksten som helhet, relasjoner mellom aktørene, konstallasjoner, grupperinger osv.

En slik todelt analysemodell av en teksts handlingsplan, der både overflatestrukturen og dybdestrukturen i handlingen studeres, kan se ut til å egne seg godt for mitt formål: Å finne fram til hva som karakteriserer Forumteatret –

¹⁹ Todorov er inne på den samme distinksjonen i *The Poetics of Prose* [1971] 1977, der han skiller mellom "a narrative in which everything is subservient to the psychology of the characters" og "literature, in which the actions are not there to 'illustrate' character but in which, on the contrary, the characters are subservient to the action" (s. 66).

²⁰ Terminologien omkring funksjonsnivå og aksjonsnivå kan ved første øyekast virke forvirrende, siden funksjonsnivået jo primært dreier seg om "actions" på det ytre handlingsplan, og aksjonsnivået dreier seg om hvilke *funksjoner* fortellingens aktører (eller snarere aktanter, se underkap. Forumteatret – aksjonsnivået) har i fortellingen. Man kunne kanskje ha unngått forvirring ved å erstatte termen funksjonsnivå med *intrigenivå* (som foreslått i Kittang 1975: 169) og aksjonsnivå med *aktantnivå*. Her velger jeg imidlertid å bruke Barthes' termer, som er vel innarbeidet i fagmiljøene.

en tekstsjanger som i særlig grad fokuserer på handling. Med utgangspunkt i Barthes' artikkel vil jeg i det følgende først se på funksjonsnivået relatert til Forumteatret, og deretter på aksjonsnivået.

Funksjoner er betegnelsen på de enkelte segmenter eller deler av fortellingen som kan skilles ut som enheter. Funksjonene er byggeklossene som til sammen utgjør handlingens forløp, fra begynnelse til slutt langs den syntagmatiske aksen.

Noen av funksjonene er imidlertid viktigere enn andre for dette forløpet. Disse funksjonene kalles *kjernefunksjoner* (Barthes: *nuclei*). Kjernefunksjonene utgjør til sammen det som er blitt sammenlignet med fortellingens bærende skjelett, mens de øvrige funksjonene blir kjøttet på skjelettet, for å holde oss innenfor samme metaforikk.

En kjernefunksjon er et punkt i forløpet der handlingen åpner for et alternativ. Det valget som blir truffet får betydning for utviklingen videre. Det ene kjernepunktet leder videre til det neste i årsaksrekken, og dersom noen av disse punktene utelates, blir fortellingens logikk ødelagt.

Ved siden av disse kjernefunksjonene, som utgjør den dramaturgiske motoren i den narrative teksten, inneholder fortellingen altså også andre handlingselementer, som har en mer utfyllende funksjon og som, i Barthes' språkbruk, "cluster around one or other nucleus without modifying its alternative nature" ([1966] 1977: 94). Disse funksjonene kaller han *katalysatorer*. Jeg har imidlertid latt meg friste til å bruke Seymour Chatmans alternative betegnelse, *satelitter*, på disse elementene (1978: 54), ikke minst fordi Barthes på en måte peker fram mot en slik bildebruk med sitt uttrykk 'cluster around the nucleus'.

Satelittene kan fjernes uten at dette vil influere på den grunnleggende handlingsstrukturen. Derimot vil det påvirke mottakerens opplevelse av teksten, ettersom et skjelett uten kjøtt er et sørgelig skue. Satelittfunksjoner kan for eksempel være handlingselementer som forteller om venting og nøling, og som derfor er viktige ingredienser i spenningsoppbyggingen.

Et eksempel: Det banker på døren. Skal protagonisten åpne den eller la det være? Resultatet av dette valget mellom de to alternativene vil være en kjernefunksjon i denne tenkte fortellingen. Men før leseren eller tilskueren får svar på dette spørsmålet, presenterer fortellingen en rekke retarterende satelittfunksjoner: Protagonisten går sakte bort til døren og legger hånden på klinken, men rykker den raskt tilbake. Han ser nervøst på klokken. Han rynker pannen. Han lister seg bort til vinduet og titter forsiktig ut. Han snur seg mot døren, tar et par dype åndedrag – og åpner den.

Enkelte sjangrer er spesielt rike på funksjoner. Barthes nevner folkeeventyret, og for øvrig er mange av hans illustrerende eksempler hentet fra spenningsromaner. For meg er det naturlig å vise til Forumteatret som en sjanger der funksjonene, og særlig kjernefunksjonene, spiller en avgjørende rolle. I kjernefunksjonene finnes muligheter til å forestille seg alternativ handling, og dermed kan en si at sjansene til å gripe inn under en forumteaterforestilling og snu handlingens gang er knyttet til nettopp disse punktene i det narrative forløpet. En tilskuer som

roper stopp og går inn i spillet for å bryte undertrykkelsen, har som oftest ubevisst og intuitivt identifisert et slikt kjernepunkt i handlingsstrukturen.

Fra den aristoteliske poetikk kjenner vi begrepet *peripeti*, som er det punkt der en handling slår om til sin egen motsetning (Aristoteles 1963: 35). Blant annet i filmdramaturgi brukes begrepet på samme måte, om fortellingens point of no return, hvor valget av handlemåte blir bestemmende for den (i tragedien) fatale utgangen. Men det kan tenkes mange slike punkter underveis. En kan argumentere for at ethvert vendepunkt i en årsakskjede er like viktige, og at the point of no return bare er det siste vendepunktet i denne kjeden. I *Drama und Theater* 1978 definerer Elke Platz-Waury peripeti som en strukturell endring i handlingsforløpet, men legger til: "Es gibt oft mehrere Peripetien in einem Drama" (s. 105, note 42).

Kanskje kan en gjøre begrepsbruken ryddigere ved å betegne Platz-Waurys "flere peripetier" som kjernefunksjoner, og beholde den aristoteliske betegnelsen om den aller siste kjernefunksjonen, det avgjørende omslaget, som markerer overgangen mellom fortellingens midtparti og dens slutt. Det kan være nyttig å ha en dramaturgisk term for dette spesielle punktet. Blant annet har en del forumteatergrupper spesialisert seg på å spille fram til dette point of no return, og la spillet stanse like før protagonisten skal treffe det siste, fatale valg. Jeg har erfart at en slik dramaturgisk oppbygging av antimodellen – med blackout umiddelbart før peripeti – kan ha en sterk virkning på tilskuernes engasjement og iver etter å forhindre at handlingen når fram til dette punktet.²¹

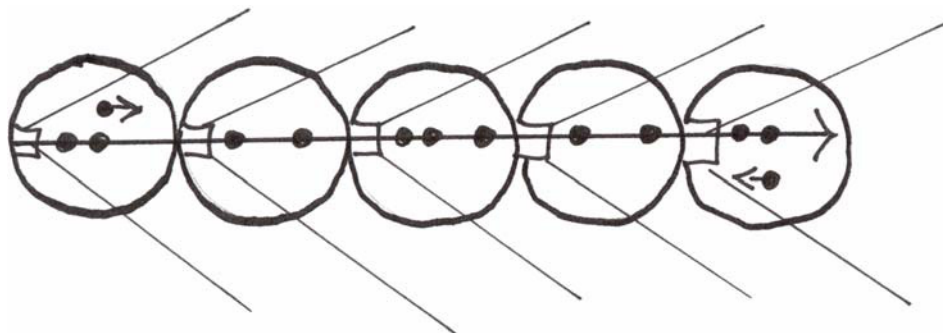
Begrepet peripeti blir etter dette bare en betegnelse på den siste i rekken av kjernefunksjoner, som alle har det til felles at de inneholder valgsituasjoner med muligheter for å gi handlingen en ny retning. I den vanlige narrative tekst, i bok, på scene, på lerret og skjerm, forblir disse alternative mulighetene likevel urealiserte – 'in absentia'. Det spesielle ved *Forumteatret* er at mange av dem blir utprøvd gjennom tilskuernes løsningsforsøk – 'in praesentia'.

Kjernefunksjonenes betydning for Forumteatrets struktur kan illustreres ved hjelp av

Seymour Chatmans narrative modell²² i *Story and Discourse* 1978: 54:

²¹ Et eksempel er forumforestillingen *Bungajump* 2000, produsert av Teater Halland i Varberg. Her følger vi en ung gutts stadig voksende problemer, inntil han i den avsluttende scenen ikke lenger ser noen utvei, åpner vinduet i blokkleiligheten, krabber opp i vinduskarmen – og så inntreffer blackout. Denne brått avbrutte sluttscenen spiller på teorien om at det å forestille seg noe som *kan* skje ofte virker sterkere på tilskueren enn det å overvære at det faktisk skjer. I allfall var teatrets aktører overbevist om effektiviteten av dette dramaturgiske valget under forumforestillinger med et ungdommelig publikum.

²² Jeg velger å gjengi modellen (fig. 3) horisontalt i leseretningen (Chapman presenterer den vertikalt), i analogi med de øvrige narrative og dramaturgiske handlingsmodellene som blir drøftet i avhandlingen.



Figur 3. Funksjoner: Kjerner og satelitter.

Den tykke horisontale linjen fra venstre mot høyre viser fortellingens logiske retning. De store sirklene er hva Chatman kaller narrative blokker, som hver består av én kjernefunksjon (firkantene) pluss flere satelitter (punktene). Satelittene på den horisontale linjen følger fortellingens kronologiske utvikling, satelitter utenfor linjen er utstyrt med piler som peker framover eller bakover: De står for frampek eller tilbakeblikk mot senere eller tidligere funksjoner i fortellingen (i narratologisk terminologi er de henholdsvis prolepsis og analepsis).

Det aller mest interessante ved modellen for mitt vedkommende er de diagonale linjene som stråler ut fra hvert kjernepunkt. De illustrerer alternative valgmuligheter, eller, som Chatman formulerer det: "[P]ossible, but unfollowed narrative paths" (s. 55). I Forumteatrets annen del er det jo nettopp disse narrative stiene som utforskes.

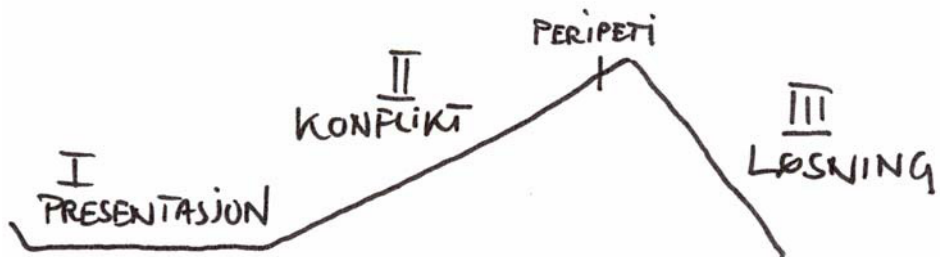
Chatmans modell konsentrerer seg om Barthes' *funksjoner*, altså om fortellingens enkelte deler eller enheter langs den *syntagmatiske* aksens. Enhetene på den *paradigmatiske* aksens kalles *indisier*, fremdeles i Barthes' terminologi.

Indisier er deler av fortellingen som ikke direkte er knyttet til handlingen²³, men som likevel er svært viktige for forståelsen av fortellingen, på det tematiske plan. Det kan dreie seg om "psychological indices concerning the characters, data regarding their identity, notations on 'atmosphere', and so on" (Barthes op.cit. s.

²³ Jeg minner om et poeng som er blitt understreket tidligere: Ett og samme element i fortellingen kan tolkes både som indisium og som funksjon – jf. Hamlet-eksemplet ovenfor. (Barthes nevner det følgende eksempelet: Å ta en drink i en flyplass-bar kan være en satelittfunksjon (katalysator) knyttet til kjernefunksjonen: å vente. Men lest på et annet plan kan den samme enheten være et indisium som representerer en viss atmosfære: av modernitet, av avslappethet etc.) (Barthes [1966] 1977: 96-7)

92). Indisiene formidler ofte noe som ikke blir sagt direkte, eller noe som bare kan forstås fullt ut og tolkes når man kjenner hele fortellingen. Kort sagt er indisiene knyttet til et annet nivå enn det ytre handlingsnivået vi konsentrerer oss om i dette kapitlet. Når jeg går over til å betrakte handlingens dypstruktur i underkapitlet "Forumteatret – aksjonsnivået", vil indisiene være den viktigste kilden til informasjon. Det samme vil være tilfellet når jeg i det derpå følgende kapittel tar for meg indisie-dominerte tekster. Barthes' eksempel på slike tekster er den moderne psykologiske roman. Mitt hovedeksempel vil være *Rainbow of Desire*, som er en like indisiedominert teaterform som Forumteatret er funksjonsdominert.

Men før jeg forlater det ytre handlingsnivået i den narrative teksten, skal jeg ta det for meg i et større perspektiv. Hittil har framstillingen konsentrert seg om handlingens mikronivå, med de minste delene av fortellingen: kardinalfunksjoner og satelitter. Nå skal det handle om hele forløpet, med utgangspunkt i en svært velkjent dramaturgisk modell, som bygger på Gustav Freytags pyramidemodell i *Die Technik des Dramas* 1863, og som i modernere versjoner lyder mange forskjellige navn: modellen for den aristoteliske dramaturgi, den ibsenske dramaturgi, hollywooddramaturgien etc. Som nevnt ovenfor foretrekker jeg betegnelsen *standarddramaturgi* på denne modellen, som med små variasjoner og tillempinger kan anvendes på flertallet av de narrative tekster som omgir oss²⁴, og som også ofte danner komposisjonsmønsteret i de fortellinger vi selv produserer. I det hele tatt er modellen, til tross for at den kanskje har sitt utspring i Aristoteles' beskrivelse av forløpet i et veldreid drama, først og fremst en modell som lettest lar seg bruke på vår egen tids fortellinger, uansett hvilket medium de formidles gjennom.



Figur 4. Standarddramaturgi .

²⁴ Filmdramaturg Bibbi Moslet: "90% av all vår historiefortelling i den vestlige verden er basert på klassisk aristotelisk dramaturgi" (i Arne Engelstad: *Den forføreriske filmen* 1995: 30).

Utover i avhandlingen vil jeg jevnlig vende tilbake til aspekter ved modellen, men i denne omgang ønsker jeg å se om den kan være utgangspunkt for å illustrere noe av det særpregede ved forløpet i Forumteatret.

Standarddramaturgien framstilles vanligvis som en tre-akter (fig. 4), der hver akt har sin bestemte hovedoppgave. Første akt skal gi en presentasjon av personer og miljø, og helst også antyde stoffet som konflikten skal få sitt utspring i. Akt to beskriver konflikten, som gjerne følger en gradvis stigende spenningskurve mot et handlingsmessig vendepunkt og et spenningsmessig klimaks (som ikke nødvendigvis behøver å falle sammen). Innholdet i akt tre, løsningen, kan beskrives som konsekvensene av vendepunktet i siste del av foregående akt. Dersom det er en tragedie, et fatalt plot, beveger handlingen seg i denne akten ubønnhørlig mot protagonistens endelige undergang.

Dette mønsteret kan i sterkest kodifisert utgave studeres i det enorme utvalg av lærebøker og manualer beregnet på forfattere in spe av film- og fjernsynsfortellinger. En av de eldste og beste på markedet er Syd Fields *Screenplay* 1979. I denne boken setter Field blant annet opp strenge grenser for hver av disse aktenes utstrekning i tid, i en symmetrisk modell: Første akt skal vare omtrent en fjerdedel av den totale tid, annen akt to fjerdedeler og tredje akt skal fylle den resterende fjerdedel. Undersøkelser av mainstream-filmer fra så vel USA som Europa viser at de aller fleste holder seg forbausende tett opp til disse normene, om det nå er fordi denne fortellerytmen appellerer særlig til mennesker i vår kulturkrets, eller om filmene (eller lærebøkene) selv blir normative.

Det bør skytes inn at bildet av dramaturgiske modeller, også innenfor populærkulturens visuelle sjangrer (film, fjernsynsfortelling, narrative musikkvideoer osv.) er blitt mer mangfoldig i de senere år. Som variasjoner til standarddramaturgiens tre-akter kan jeg nevne sirkelkomponerte fortellinger, fortellinger med flerhandlingsdramaturgi, road movies (der reisen, ikke hovedpersonens prosjekt utgjør den dramaturgiske motor), for ikke å snakke om det en kunne kalle såpeseriens perpetuum mobile-dramaturgi, med de permanente konflikter. Mange av disse variasjonene befinner seg imidlertid på diskursnivå, det vil si at de er knyttet til fortellingens ytre form, slik den presenteres for tilskueren. På historienivået, det vil si der tilskueren formulerer tekstens faktiske innhold og rekonstruerer den logiske rekkefølgen av begivenhetene, viser det seg ofte at grunnstrukturen likevel følger det aristoteliske mønster ganske trofast. (Se nærmere om diskurs- og historienivå i underkapitlet "Ekskurs om diskurs".)

Aristoteles selv har imidlertid ikke sagt så mye mer om akkurat dette dramaturgiske mønsteret enn at en fullstendig handling består av tre deler: en begynnelse, et midtparti og en slutt (Aristoteles 1963: 29). Augusto Boals skepsis²⁵ til den "aristoteliske" fortelleteknikken har mange årsaker, som jeg skal komme tilbake til senere i avhandlingen. En av disse årsakene har imidlertid med komposisjon og forløp å gjøre, eller for å holde oss til aristotelisk

²⁵ Femti sider av Boals bok *Theatre of the Oppressed* [1974] 1979 består av et essay der forfatteren analyserer det han betegner som "Aristoteles' tvangssystem i tragedien".

språkbruk: ”sammenføyningen av begivenhetene”. Om den sier Aristoteles: ”Og begivenhetenes enkelte deler må henge slik sammen at hvis man rokker ved én del eller fjerner den, så kommer det hele i ulag og faller fra hverandre” (Aristoteles 1963: 31).

Denne narrative lukkethet gjenkjenner vi fra Barthes’ og Chatmans beskrivelser tidligere i kapitlet av en struktur der det ene kjernepunktet fører over til det neste ut fra fortellingens egen iboende logikk. Premissene er gitt, rekkefølgen av begivenhetene sementert, årsak følges av virking, og som et skjebnehjul ruller handlingen ubønnhørlig fram mot den uunngåelige slutt. Jeg kan stille opp følgende ”formel” for denne lovmessigheten, om vi nå skal kalle den aristotelisk eller ikke:

Fordi det var ...førte det til ...og dermed måtte det ende
slik og slik og slik... det og det og det... på denne måten

Paul Ricoeur skriver om ”the very principle of *order* that is the root of the idea of the plot” (Paul Ricoeur: *Time and Narrative* (II) 1984: 7). Og Robert Hodge og Gunther Kress hevder i *Social Semiotics* at naturligheten og selvfølgheten ved den narrative orden og sammenheng gjør at denne strukturen *i seg selv* får kraft til å suggerere lytteren, leseren og tilskueren til å akseptere *innholdet* i fortellingen:

The characteristic structures of narrative themselves carry important meanings. Narrative links events into sequential and causal chains, and gives them a beginning and an end. These features are transparent signifiers of coherence, order and closure. One effect of the use of these persuasive transparent signifiers is to naturalize the content of the narrative itself.

(Hodge and Kress 1988: 230)

Forumforestillingens første del, antimodellen, er en *lukket* fortelling, styrt av kronologi og logikk. Men i forestillingens forum-del, det vil si når stykket spilles på ny med muligheter for tilskuernes inngripen, åpnes det for brudd i den tett sammenføyde årsaksrekken. Dette har blant annet å gjøre med at den narrative *tid* blir underordnet et *romlig* perspektiv. I dette rommet finnes muligheter for å stoppe tiden, spole den fram eller tilbake, og starte den på ny.²⁶ Med disse mulighetene oppstår en alternativ mottakerrolle, en rolle som ikke bare er en betingelse for realiseringen av teksten, men som også må sies å være en integrert og nødvendig *del* av den (og som derfor kommer til å behandles nærmere senere i denne gjennomgangen av teksten).

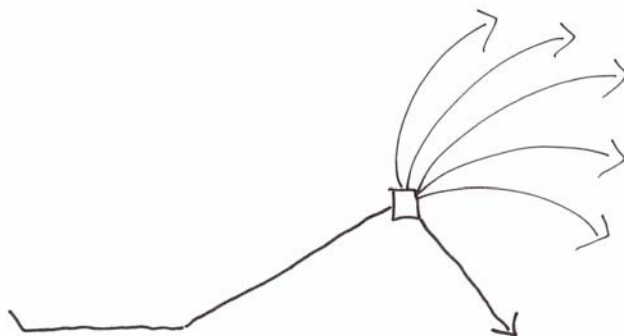
En av forutsetningene for Forumteatrets undersøkelser av og eksperimenter med handlingen, er at mottakerne gjennom antimodellen allerede kjenner forløpet og utgangen på stykket. Følgelig kan de under forum-delen hovedsakelig være

²⁶ I løpet av det siste tiåret har fiksjonstekster som eksperimenterer med tilbakespuling av tid for å vise alternative handlingsforløp vært en spesielt vanlig ”sjanger” – et par eksempler er spillefilmene *Sliding Doors* 1998 og den tyske regissør Tom Tykwers velkomponerte *Lola rennt* 1998. Disse fortellingene viser imidlertid hvordan *tilfeldigheter* endrer årsaksrekkene, ikke den menneskelige vilje, som i Forumteatret.

fokusert på *hvordan* tingene skjer. Denne analytiske holdningen er beslektet med Bertolt Brechts karakteristikk av tilskuerposisjonen i hans eget episke teater: I teatrets vanlige, ”dramatiske” form dominerer ”Spannung auf den Ausgang”, men i dets ”episke” form dreier det seg i følge Brecht om ”Spannung auf den Gang”²⁷. For Forumteatrets vedkommende kan en føye til at spenningen og oppmerksomheten hos tilskueren er rettet mot handlingens gang i en spesiell hensikt, nemlig mot mulighetene for å forandre den, og dermed endre stykkets utgang.

I Brechts stykke *Mutter Courage und ihre Kinder* oppfordres publikum til å filosofere over tingenes tilstand og nødvendigheten av det som skjer: ”[S]o ist die Welt und müsst nicht so sein!”²⁸ Med en lignende overbevisning som basis utarbeider publikum i Forumteatret helt konkrete handlingsmodeller for å skape ”andre verdener”. En sentral funksjon i denne teaterformen er nettopp å anskueliggjøre at det som skjer (eller har skjedd) i virkelighetens verden ikke er annet enn *én av mange muligheter*.

Modellen nedenfor (fig. 5) illustrerer hva som hender i Forumteatret på forløpsnivå. Den tykke streken står for ”det som skjedde”, altså den narrative teksten som i forumforestillingen kalles antimodellen. Firkanten er en kjernefunksjon i forløpet, altså et punkt der alternative handlinger er mulige (for oversiktens skyld representerer den i denne modellen samtlige kjernefunksjoner i fortellingen). De tynne krumme linjene som stråler ut fra dette kjernepunktet viser noen slike alternative handlinger og følgene av dem: nye handlingsforløp, nye narrative tekster, som vil utvikle seg forskjellig fra den opprinnelige fortellingens. (En kunne benytte betegnelsen *multilineære* fortellinger om fenomenet, dersom ikke dette begrepet allerede var tatt i bruk i en noe annen betydning om digitale hyper- og cybertekster – se nedenfor s. 98.)



Figur 5. Forumteater: ”Kinesisk krise”.

²⁷ ”Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*” i *Schriften zum Theater* (Brecht 1964: 20).

²⁸ Kokken i sin lange monolog i scene 9.

En kjernefunksjon som vist i denne modellen er identisk med det punkt eller de punkter i handlingen som i Augusto Boals terminologi kalles ”Chinese crisis”. Et slikt punkt er i følge Boal ”[...] the moment at which the protagonic character enters a situation of danger and at which, depending on the choice he makes, there will open out in front of him different opportunities” (1998: 65). Opphavet til denne spesielle betegnelsen er Boals observasjon av at skriftegnet for ”krise” i bl.a. mandarin-kinesisk og koreansk er sammensatt av to ideogrammer: Det første står for ’fare’, det andre for ’mulighet’. Betegnelsen signaliserer dermed også at det er forbundet med en viss risiko – eller iallfall at det kreves en porsjon mot fra tilskuernes side – å utfordre antimodellens lukkede, autoritative, tilsynelatende skjebnebestemte handlingsforløp.

Betraktninger omkring forutsetninger for tilskuerrollen i Forumteatret skal jeg imidlertid drøfte nøyere senere i avhandlingen. I *dette* underkapitlet har jeg, med utgangspunkt i modeller for narratologiske funksjoner og dramaturgiske standardforløp, forsøkt å konsentrere meg om det som skjer på *tekstnivå* når det gjelder *den ytre handlingen* i forumforestillingen.

Ekskurs om diskurs

Mellom kapitlene om funksjonsanalyse og aksjonsanalyse kan det være nyttig å gå litt nøyere inn på noe som ble antydnet ovenfor s. 64f, og som berører en sentral problematikk innenfor strukturalistisk narratologi: forholdet mellom historie og diskurs (fortelling).

Diskursen eller fortellingen er betegnelser på den konkrete narrative tekst som foreligger, og som er leserens eller tilskuerens eneste kilde til kunnskap om den fiktive verden som beskrives i teksten. På grunnlag av diskursen, eller med diskursen som redskap, konstruerer så mottakeren innholdet: historien. En beskrivelse av diskursen alene må nøye seg med å registrere det som faktisk foreligger som observerbare størrelser i teksten, for eksempel rekkefølge, tempo, frekvens, fortelleposisjon. Men så snart man begynner å lete etter for eksempel kausale handlingsstrukturer eller sammenhengende handlingsforløp, går man over fra diskursnivåets *hva* til historienivåets *hvorfor*.

Et eksempel: Mange vil ved første møte med Göran Tunströms roman *Juloratoriet* (som jeg også tidligere har benyttet som eksempel materiale) oppleve leseprosessen som spennende, men samtidig krevende. Det siste henger sammen med at romanen består av en tilsynelatende ustrukturert samling av tekster og tekstfragmenter, der skiftende subjektive stemmer kommer til orde og der tidsrekkefølgen er preget av forskyvninger og brudd. Denne bevisste fortellemåte fra Tunströms side²⁹ speiler en av hovedpersonenes (Victors) arbeide med å sammenføre de fortidige begivenhetene, og det er forfatterens

²⁹ ”[D]u begriper ingenting av första kapitlet förrän du har läst sista och det första var en gång i tiden sista kapitlet. Fast jag har bytt om.” (Arne Melberg: ”Ögonblickets tid, gemenskapens rum. Göran Tunström i samtal med Arne Melberg” i *Norsk litterær årbok* 1989: 34).

prosjekt å sørge for at leseren må gjennom en lignende prosess som Victor på veien mot forståelse og erkjennelse. Gjennom tolkning av diskursen konstruerer leseren historien, med årsakssammenhenger og ubrutt kronologi. I romanfiksjonens verden består Victors ”diskurs” av de observasjoner og livserfaringer han gjør, og på dette grunnlag finner han fram til en sammenheng, som vi kan kalle ”historien”.³⁰

I forrige kapittel befattet vi oss altså for det meste med den narrative teksten på historienivå, både i forbindelse med tolkninger av funksjoner og forløp. Fenomener som spenningsoppbygging og vendepunkt er ikke objektive størrelser i en tekst, men konstrueres på bakgrunn av leserens eller tilskuerens subjektive skjønn og individuelle vurdering. Som tidligere nevnt vil enkelte litteraturvitere ikke inkludere observasjoner på historienivå i en narratologisk analyse, mens andre mener at narratologi med vekt på diskursnivået og narratologi med vekt på historienivået er to typer som bør holdes fra hverandre.³¹ Atter andre – som jeg selv – har færre betenkeligheter med å blande de to nivåene. En viktig årsak til en slik holdning er at jeg betrakter mottakerinstansen (og dermed det subjektive elementet) som en nærmest integrert del av teksten, nødvendig for dens realisasjon.

”[T]he readers’s vital role in the understanding of plot” (Brooks 1984: 14) er en hovedsak også for den amerikanske litteraturvitenskapsmannen Peter Brooks. I *Reading for the Plot* viser han at skillet ikke alltid er så tydelig mellom historie og diskurs (eller *fabula* og *sjuzet* som er termene han bruker, liksom de russiske formalistene). Forløpet, plotet – det vil si hendelsene som fortelleren har valgt ut og rekkefølgen han har valgt å presentere dem i – tilhører *diskursen*. Men som lesere og tilskuere opplever vi plotet på *historienivå* – plotet blir meningsfullt først når det brukes til å kaste lys over historien. (Op.cit. s. 13.)

Gjennom sin analyse av begrepet plot bygger Brooks dermed en bro mellom de to formene for narratologi: ” ”Plot” in fact seems to me to cut across the *fabula/sjuzet* distinction [...] Plot could be thought of as the interpretive activity elicited by the distinction between *sjuzet* and *fabula*, the way we use the one against the other.” (Ibid.)

Denne karakteristikken gir god mening anvendt på *Juloratoriet*-eksemplet ovenfor. Det eksisterer en slags dialektikk mellom historie og diskurs som blir åpenbar når man erkjenner mottakerens ”livsviktige rolle” i prosessen, og i dette dialektiske forholdet er ingen av de narrative nivåene underordnet.

Også i neste underkapittel skal det i hovedsak handle om observasjoner på historienivået, men fra det ytre handlingsplanet vil undersøkelsen nå bevege seg over på handlingens dypstruktur. Helt fra narratologiens opphav har slike dypstrukturanalyser beskjefliget deler av miljøet, og jeg vil se om noen av de

³⁰ *Juloratoriet* er en roman som beskriver et narrativt terapeutisk forløp. I kapittel 5 skal jeg gå nærmere inn på dette aspektet ved narrative tekster, knyttet til en drøfting av hva som skjer i mottakerens psyke i Forumteater og Rainbow of Desire.

³¹ Se drøfting i Aaslestad 1999: 125ff.

velkjente modellene deres kan brukes til å illustrere flere av særtrekkene ved Forumteatret.

Forumteatret – aksjonsnivået

Jeg startet underkapitlet om funksjonsnivået med å sitere Aristoteles' utsagn om at karaktertegning er underordnet handlingen i et drama. I *dette* kapitlet kan det passe å begynne med et sitat av den sveitsiske dramatiker Friedrich Dürrenmatt, som gir uttrykk for den motsatte oppfatning: "[D]et er en tåpelig fordom å tro at skuespillene nødvendigvis får sitt liv fra handlingen. De får sitt liv fra karakterene. Å skrive på et skuespill vil si det samme som å plassere karakterer på en scene. Etter dette utvikler de et handlingsmønster seg imellom."³²

Formalistenes og strukturalistenes syn på dette spørsmålet har som oftest vært mer i overensstemmelse med Aristoteles enn med Dürrenmatt. I Roland Barthes' drøfting av aksjonsnivået³³ i den narrative teksten viser han til Vladimir Propp og A.J. Greimas, som begge har utarbeidet modeller over karakterenes funksjon i en fortelling. For begge disse forskerne gjelder det at de primært er opptatt av karakterskildringen som et *middel* mer enn som et *mål* i seg selv – fortellingens aktører er interessante hovedsakelig gjennom hva de representerer og hvilke relasjoner de har til hverandre i fortellingen. En strukturalistisk narratologisk analyse er derfor først og fremst opptatt av å bestemme *karakterenes strukturelle status* i handlingen. Barthes skriver: "Greimas has proposed to describe and classify the characters of narrative not according to what they are but according to what they do" ([1966]1977: 106).

En slik klassifisering representerer selvfølgelig en reduksjonistisk lesning av den narrative teksten. Selv i en fortelling som etter Barthes' terminologi kan betegnes som "heavily functional" er det jo ikke slik at det som kan observeres på det paradigmatisk planet, på indisie-nivå, *bare* har å gjøre med personenes forhold til handlingens framdrift. Det forholder seg vel snarere som Seymour Chatman sier: "But the role that a character plays is only part of what interests the audience. We appreciate character traits for their own sake, including some that have little or nothing to do with "what happens" (1978: 112).

I teksttyper dominert av handling, slik som Forumteatret, er det etter mitt syn likevel viktigst å knytte analysen av karakterene til de funksjonene de har innenfor det som gjerne betegnes som handlingens *dypstruktur*. At noen av indisiene også kan bidra til å gi leseren eller tilskueren et rikere bilde av karakterene, er en nyttig og velkommen tilleggskvalitet ved teksten. Men så lenge beskrivelsen på indisienivå ikke blir hovedsaken (som i teksttypen jeg skal omtale i neste underkapittel), befinner vi oss innenfor den store kategori tekster

³² Oversatt fra intervju med Dürrenmatt i Walter Wager (red.): *The Playwrights Speak* 1969: 222.

³³ Barthes begrunner sitt valg av denne betegnelsen ("The level of actions") med at den henviser til Greimas' *aktant*-begrep (Barthes [1966]1977: 88). Han understreker også at 'actions' i denne sammenhengen viser til et høyere nivå (for eksempel 'begjær', 'strid') enn den rekke av konkrete enkelthandlinger som utgjør fortellingens overflatestruktur. (Op.cit. s. 107.)

der ulike grader av *handling* er bestemmende for sjangertilhørigheten. Karakteranalysen på den fortellende tekstens aksjonsnivå blir altså etter dette en karakteranalyse på handlingens premisser.

I analysen av funksjonsnivået framgikk det at fenomenene kunne observeres underveis, så å si, i tekstens overflatestruktur. Aksjonsanalysen derimot tar utgangspunkt i en helhetsopplevelse av teksten og i en samlet vurdering av tekstens indisier, der rekkefølgen som disse indisiene blir presentert i ikke spiller noen rolle. ”Djupstrukturen [...] blir läsbar först efterhand, allteftersom de underliggande mönstren och de djupa sammanhangen blir tydliga” (Heed 1989: 45).

Mens analysen av funksjonsnivået kan betraktes som et slags stilisert handlingsreferat, kan aksjonsanalysen derfor sammenlignes med en tematisk analyse. Som nevnt i forrige kapittel foregår en slik analyse på den narrative tekstens historienivå, og medfører altså et visst innslag av individuell tolkning og subjektiv vurdering. Men nettopp av den grunn kan narratologiske aksjonsmodeller være svært nyttige pedagogiske redskaper. De kan tilby et konkret utgangspunkt for samtaler om litterære teksters meningsinnhold.

Også for mitt prosjekt – å beskrive Forumteatrets særpreg og egenart – kan en modell av denne typen egne seg godt. Jeg vil i det følgende gi en generell drøfting av hvordan dypstrukturen i en tekst kan illustreres gjennom Greimas’ velkjente *aktantmodell*, og fortløpende undersøke om det som skjer i Forumteatrets forskjellige stadier også kan tydeliggjøres og avleses i den.

I den senere tid kan det virke som om de fleste som bruker eller omtaler aktantmodellen samtidig sørger for å uttrykke sine reserverasjoner og forbehold overfor den.³⁴ Noen av innvendingene går på at modellen skjematiserer og forenkler i for stor grad, andre peker på at modellen er statisk og derfor ikke i stand til å oppfange utvikling og dynamikk hos personene i fiksjonen. Av disse og andre grunner mener mange at aktantmodellen bare er funksjonell for narrative tekster med flate karakterer og en svært enkel handlingsstruktur.

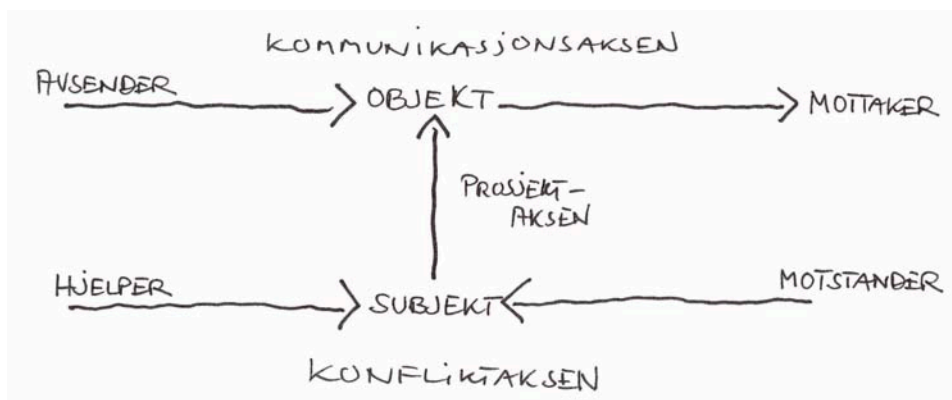
Ettersom Forumteatret må sies å ha en slik struktur, bør aktantmodellen i hvert fall være anvendelig til min bruk i denne avhandlingen. Men jeg vil, etter en kort presentasjon av modellen, også kommentere og forsvare bruken av den overfor mer kompliserte tekster, forutsatt at det dreier seg om tekster i *handlings*-kategorien.

Den franske semiotiker Algirdas J. Greimas introduserte aktantmodellen i boka *Sémantique structurale* 1966. Modellen var influert blant annet av russeren Vladimir Propp, som hadde utarbeidet et skjema over de syv faste aktør-roller (”dramatis personae”, som var Propps betegnelse) i russiske folkeeventyr – for eksempel, ”skurken”, ”helten” og ”den falske helten”. Greimas lot seg også inspirere av dramateoretikeren Étienne Souriau (ovenfor s. 68), som uavhengig av Propp hadde kommet fram til et lignende system av det han kalte

³⁴ Se for eksempel drøfting under oppslagsordet ”aktantmodell” i Lothe m.fl.: *Litteraturvitenskapelig leksikon* 1997. (Selv modellens opphavsmann, A.J. Greimas, utarbeidet forslag til utfyllende modeller.)

”funksjoner” i teaterdramatikken. (Noen eksempler: ”Løven – den ledende tematiske kraft”, ”Mars – motstanderen”, ”Vekten – den uinnskrenkede herre eller dommeren, den som tildeler godet”.)

Greimas’ egen modell (fig. 6), som han kalte ”Den mytiske aktantmodell”, representerer en ytterligere forenkling i forhold til Propp og Souriau. Aktantmodellen må sies å være svært typisk for strukturalistisk tenkning, med sitt høye abstraksjonsnivå og sin bruk av lingvistiske termer. ”[D]en er konstruert under hensyntagen til de naturlige sprogs syntaktiske struktur”, skriver Greimas, og føyer beskjedent til: ”[D]en synes, på grund af sin enkelhet og med henblikk alene på analyse av mytiske manifestasjoner, at besidde en vis verdi som arbeidsredskap” (Greimas: *Strukturel semantik*, dansk overs. 1974: 287). På samme sted i boka presenterer han modellen grafisk, med tre handlingsakser og seks aktanter:



Figur 6. Aktantmodellen.

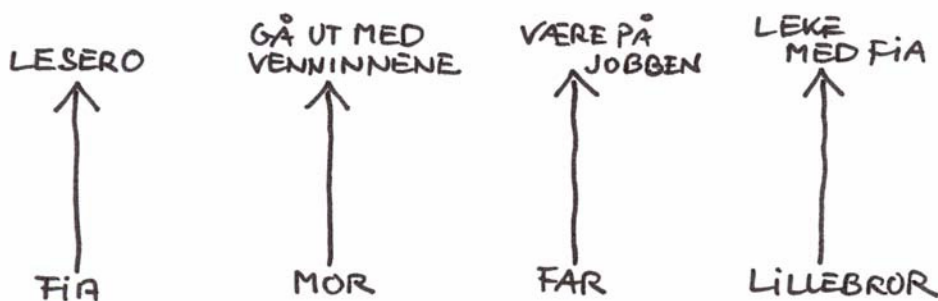
Anvendt på tekster i handlings-kategorien viser denne modellen enhver fortellings underliggende dypstruktur. Dypstrukturen består av tre aktantpar. En aktant er i Greimas’ terminologi en semantisk komponent i teksten. Den kan representere en eller flere av fortellingens aktører, men den kan også stå for en abstrakt egenskap, en hendelse eller lignende. Hvert av de tre aktantparene bindes sammen av en handlingsakse, som vist på figuren ovenfor. Til sammen representerer aksene de tre hovedtyper handling som utgjør en fortelling. Jeg skal kort drøfte disse tre hovedtypene, med tilhørende aktanter.

Den vertikale aksene, ofte kalt *prosjektaksene*, er spent ut mellom subjektet – de, den eller det som *vil* noe, begjærer noe, i en narrativ tekst – og dette noe eller noen som er viljens mål og objekt. Prosjektaksene kan betraktes som verbalhandlingen som forbinder subjekt og objekt. Objektet kan være identisk med en av fortellingens aktører (slik for eksempel Lotte er målet for Werthers

ønsker og begjær i Goethes roman), eller det kan stå for noe atskillig mindre stofflig: lykke, selverkjennelse, frihet fra undertrykkelse.

I mange tilfeller kan det tenkes flere muligheter for utfylling av aktantene. Hvem eller hva er for eksempel den primære drivkraft for handlingen i Ibsens *Gengangere*? Er det fru Alvings ønske om å kvitte seg med alt som binder henne til fortiden og starte på nytt? Er det Osvalds ønske om å erobre Regine, som elskerinne og dødshjelper? Eller er det snekker Engstrands ønske om slå seg fram i samfunnet, med alle midler? Slike spørsmål vil influere på hvordan man velger å sette opp stykket, og aktantmodellen inviterer til en fruktbar diskusjon om lesemåter.

I forumspillet om Fia (ovenfor, s. 38) ser vi et lignende mangfold av viljer. Setningsleddene subjekt, verbal og direkte objekt i stykkets tittel viser til én lesemåte av teksten: *Fia vil ha lesere*. Men vi kan også tenke oss andre aktører på subjekts plass: Mor, for eksempel, som vil ut med venninnene, Far, som ønsker å forbli på sin arbeidsplass, og Lillebror, som begjærer Fias fulle oppmerksomhet (fig. 7). Denne analysen av viljer kan være nyttig for skuespillerne som skal bekle disse rollene. Men i forumteatersituasjonen er det en viktig forutsetning³⁵ at joker drøfter spørsmålet med publikum etter at antimodellen er vist: Hvem oppfatter *dere* som subjektet – protagonisten – i dette stykket, og hva er det hun vil?



Figur 7. Aktørenes viljer i forumspillet om Fia.

Dynamikken som ligger i subjektets handling eller ønsket om handling på prosjektaksen er nok til å karakterisere en tekst som narrativ. Men dersom dette subjektet ikke møter noen motstand, hindringer eller trusler, er grensen mot den rent deskriptive tekst nær. Filmen *Jaws* (*Haisommer*) uten haiens tilsynekomst ville blitt en temmelig kjedelig beskrivelse av en fin dag på stranden, og beretningen om lille *Rødhettes* tur til bestemor med kaker ville knapt kunne

³⁵ En grundigere drøfting av denne og andre viktige forutsetninger for resepsjonen vil bli gitt senere i dette kapitlet.

kalles en fortelling om ikke ulven hadde dukket opp. I Ibsens *Vildanden* har flere av hovedpersonene (Hjalmar, Gina, Hedvig) ”prosjekter” som går ut på å opprettholde status quo, nemlig ved å fortsette å leve som de gjør. Når Gregers Werle bestemmer seg for å forandre Hjalmars prosjekt, går likevektstilstanden over i ubalanse, og fortellingen oppstår.³⁶

Et illustrerende eksempel om hva konflikten gjør for fortellingen er det følgende, som har utgangspunkt i filmatiseringen av Lars Saabye Christensens sjarmerende, men noe stillestående roman *Gutten som ville være en av gutta* 1992. Slik beskriver forfatteren, som også stod bak filmmanuskriptet, en svært vesentlig forandring på aktantplanet underveis mot filmatiseringen fra 1993, *Ti kniver i hjertet*: ”Alt stod dønn stille. Det manglet en motor. Vi måtte ha noen som kunne bryte inn i denne stillstanden. Slik oppstod Frank-skikkelsen. Dermed forandret også filmfortellingen fullstendig karakter i forhold til romanen.”³⁷

Denne motbevegelsen mot protagonistens prosjekt, som er en så nødvendig del av fortellingens grammatikk, illustreres i aktantmodellen ved hjelp av *konfliktaksen*. Pilene fra konfliktaksens motstander- og hjelperaktanter peker mot subjektet, og viser at de søker å influere på gjennomføringen av subjektets verbalhandling, som er visualisert ved den vertikale pilen.³⁸

I modellen kan flere aktører gå inn i samme aktant, samtidig eller etter tur. En og samme aktør kan også opptre i flere aktanter. I tillegg har jeg tidligere pekt på at aktantene – subjekt, objekt, hjelper, motstander, avsender og mottaker – ikke behøver å bestå av rolleutøvere, men kan være gjenstander, aspekter, egenskaper, hendelser og lignende.

Nok en gang får Shakespeares *Hamlet* bidra med eksempel materiale. Det er naturlig å plassere prinsen selv i modellens subjektsposisjon, og Hamlets prosjekt kan formuleres som ønsket om å etterforske og hevne sin fars død. På konfliktaksens motstanderside befinner kong Claudius seg. Der kan en også plassere kongens håndlangere, Rosencrantz og Guildenstern. Også Ofelia skaper vanskeligheter for gjennomføringen av Hamlets prosjekt – eller kanskje det er riktigere å si at det skyldes hans kjærlighet til henne. Hamlets ubeslutsomhet og uvilje mot å ta affære er også en egenskap ved ham selv som representerer motstand.

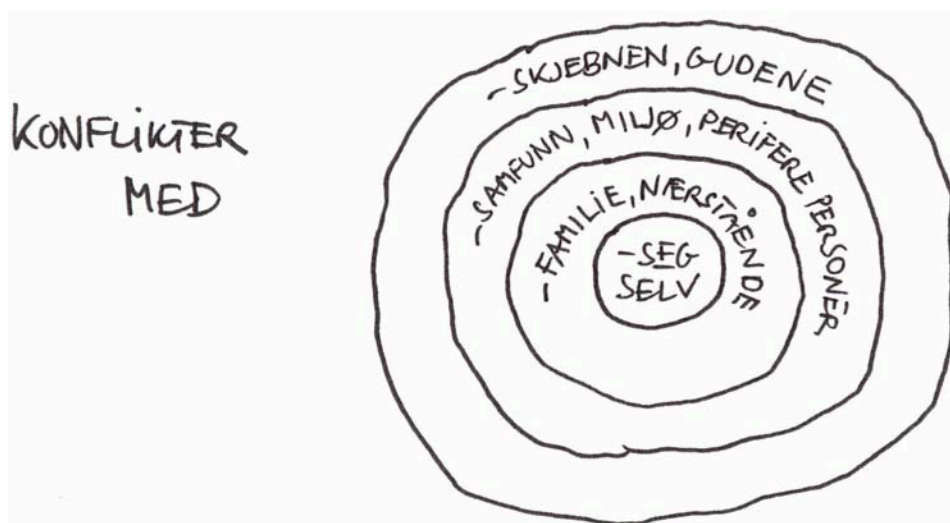
³⁶ En typisk fortelling kan i følge Tzvetan Todorov 1969 karakteriseres ved en såkalt likevektsmodell: En likevektstilstand (ekvilibrum) går over til en tilstand av ubalanse (disekvilibrum), og deretter til en ny og annerledes tilstand av likevekt, eventuelt med forbedring eller forverring av den opprinnelige tilstand. Modellen har likhetspunkter med standarddramaturgiens tre-akter, som ble drøftet ovenfor. (Typisk for *Forumteatret* er at spillet ofte begynner med å beskrive en tilstand av ubalanse, og således altså går rett på ”2. akt”.)

³⁷ Lars Saabye Christensen (red.): *Signaler '94* 1994: 67.

³⁸ I Sven Åke Heeds *En väv av tecken* tegnes konfliktaksen konsekvent mot objektet i stedet for mot subjektet. Dermed går en del visualiseringer av dynamikken i aktantmodellen tapt.

På hjelpersiden plasserer vi en aktør som Hamlets trofaste venn, Horatio. I en fase av fortellingen er det dessuten naturlig å plassere skuespillertruppen her, som hjelper Hamlet med beviser mot morderen. Men også enkelte trekk ved Hamlets personlighet hører hjemme på denne siden, for eksempel hans pliktfølelse og hans lojalitet overfor faren. Hamlet, eller aspekter ved ham, kan altså opptre i flere aktanter, og han kan dermed på samme tid være både motstander og hjelper i sitt eget prosjekt.

Dette siste eksemplet viser at konfliktene i en fortelling kan være av forskjellig type. Figur 8 viser fire hovedtyper av konflikter:



Figur 8. Hovedtyper av konflikter.

Tre av disse typene dreier seg om ytre konflikter, og det er selvsagt at fortellinger som inneholder slike, hører til de tekstene jeg rubriserer i *handlings*-kategorien. Spørsmålet er om tekster der konflikten foregår på det *indre* plan ("Konflikter med seg selv") skal regnes til samme kategori, eller til *tilstands*-kategorien, som skal omtales i neste kapittel. Mange tekster av denne typen hører nok til i en slags gråsoner mellom kategoriene, slik det alltid vil være når man forsøker å trekke opp sjangergrenser. Men generelt vil jeg regne fortellinger om personers konflikter med krefter i seg selv til den narrative *handlings*-kategorien. Som oftest er *forløpet* av viktighet i slike tekster, siden det gjerne er snakk om en utvikling over tid. Stundom kan de indre konflikter også ikles en ytre form, slik at de framstår som fysiske konfrontasjoner. Det skjer ofte i det ekspresjonistiske drama, for eksempel i Tore Ørjasæters (senekspresjonistiske) skuespill *Christophoros* 1948 der hovedpersonen, Per, er en kunstner med et

splittet sinn. Når Per opplever sine indre konflikter, vises det ved at hans annet jeg, Pål, også kommer inn på scenen, og der slåss de to på liv og død.

Etter denne drøftingen av konflikter går jeg over til den tredje handlingsaksen i Greimas' modell, *kommunikasjonsaksen*. Denne aksen viser at noen eller noe gir fra seg objektet og transporterer det til en mottaker. Ofte er mottakeren identisk med subjektet, iallfall i et heldig plot, som når helten i eventyret både begjærer og vinner prinsessen. Det passer imidlertid ikke på *Hamlet*. På kommunikasjonsaksen i dette skuespillet kan en tenke seg Hamlets far – i gjenferdets skikkelse – som hevners ”avsender”. Etter blodbadet i siste akt, der også helten selv må late livet, framstår kanskje selve det danske kongerike som mottakeren. Noe har vært råttent og ute av balanse i landet, men gjennom Hamlets oppofrende og suksessrike prosjekt er likevekt på ny gjenopprettet.

Hamlet er en narrativ tekst som det kanskje ikke er så vanskelig å få på plass i aktantmodellen. Men hva kan den enkle modellen stille opp mot mer kompliserte strukturer, som for eksempel fortellinger der det opptrer flere protagonister eller der protagonisten gjennomgår en avgjørende utvikling?

Etter min mening er aktantmodellen langt mer smidig og fleksibel enn sitt rykte. Asbjørn Aarseth er inne på det samme: ”Blir resultatet for skjematisk til å ha verdi som bidrag til tolkningen, kan det bero på unyansert anvendelse av begrepene” (1979: 186). Og etter å ha referert kritikken mot aktantmodellens statiske karakter, skriver Geir Hjorthol : ”På den andre sida er det ingenting i veien for å tenkje seg fleire utfyllingar av modellen for ein og same tekst og slik nytte han til å vise dei *transformasjonane* i aktantstrukturen som forteljinga set i verk” (1995: 57).

Ved å sette inn ulike aktører i subjektsposisjonen, slik jeg antydte i spillet om Fia (fig. 7), kan en gjennom aktantmodellen studere spenningsforholdet mellom forskjellige prosjekter i teksten. Funksjoner bytter plass, hierarkiet mellom aktørene forandres og tematikken blir en annen. Et eksempel: I Molières *Misanthropen* møter vi Alceste, som vanker ved hoffet, men som reagerer sterkt på omgangstonen der, med løgner, hykleri og smisking. Han er en stri idealist, som sverger til ærlighet og trofasthet, og som ikke er villig til å inngå kompromisser. Han utvikler seg derfor etter hvert til en bitter og ensom opprører. En moderne leser av dette dramaet vil lett komme til å betrakte Alceste som stykkets helt og protagonist. Men denne mannens ekstreme idealisme og uvilje til å følge flertallet gjorde ham komisk for 1600-tallets franske klassisister. For dem var nok helten i stykket den smidige og opportunistiske hoffmannen Philinte, som forgivevs forsøker å få Alceste inn på den gylne middelvei.

En utfylling av aktantmodellen med Alceste og Philinte suksessivt plassert i subjektsposisjon, vil dermed illustrere forskjellen på to diametralt forskjellige lesemåter av stykket, ja, faktisk som henholdsvis tragedie og komedie.

I drøftingen av Greimas' model skriver Barthes i ”Introduction to the Structural Analysis of Narratives” om de tallrike narrative tekster som ikke opererer med én, men med to protagonister. Med sitt blikk for strukturelle likheter sammenligner Barthes denne teksttypen med mange moderne idretter hvor ”to likeverdige motstandere forsøker å bemektige seg kontrollen over en gjenstand,

som settes i spill av en dommer” ([1966] 1977: 108, min oversettelse). Han trekker også linjer fra tekstene med de to likeverdige, men rivaliserende heltene til det grammatiske to-tall, som forekom i mange arkaiske språkformer. Jeg synes imidlertid ikke at denne siste analogien er like heldig. To-tallet er snarere sammenlignbart med narrative tekster der to protagonister har identisk prosjekt, og som dermed har en handlingsstruktur som kan overskues i én og samme aktantmodell – som for eksempel Shakespeares *Romeo og Julie*. Tekster som er bygget opp omkring to rivaliserende prosjekter kan i stedet illustreres ved hjelp av *to* modeller.

To eller flere aktantmodeller kan også brukes på én og samme narrative tekst når hensikten er å illustrere et prosjekt som *utvikler seg* i løpet av fortellingen. Modellene vil i slike tilfeller avspeile forholdet mellom aktantene på forskjellige tidspunkt i beretningen.

I det følgende vil jeg se om en framgangsmåte som dette kan brukes til å illustrere hva som skjer i Forumteatret. Maktforholdene i denne teksttypens dypstruktur er annerledes i den innledende fortellingen (antimodellen) enn i den nye fortellingen som oppstår når en tilskuer lykkes i å bryte undertrykkelsen gjennom et vellykket løsningsforslag. Endringene i det hierarkiske forholdet vil derfor kunne avleses i transformasjonene på aktantplanet i de to fortellingene.

En kan tenke seg to måter å framstille den undertrykte, protagonisten, på i en aktansiell sammenheng. Valget mellom disse måtene vil avgjøres av fortellingens art.

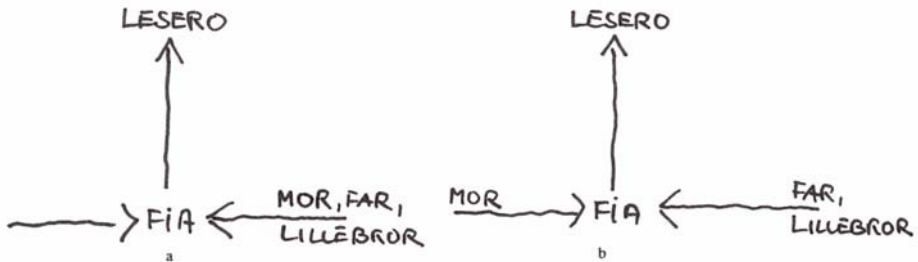
1. I mange tilfeller vil det være naturlig å sette protagonisten inn som subjekt på prosjektaksen. Antimodellen vil dermed bli en fortelling om et prosjekt som mislykkes – altså et fatalt plot, en tragedie.
2. I andre tilfeller fortelles det ikke primært om en protagonist som aktivt forsøker å oppnå noe. I stedet beskriver antimodellen hvordan noe hender *med* vedkommende, og hvordan dette resulterer i en undertrykkende situasjon. Her kan det ofte passe å tegne inn protagonisten som en aktant i *et annet subjekts* (vellykkede) prosjekt, for eksempel som ufrivillig hjelper for dette subjektet.

I det følgende skal jeg prøve begge disse framgangsmåtene på mønsterfortellingen *Fia vil ha lesero*. For enkelhets skyld vil jeg innskrenke meg til å bare fylle ut prosjektaksen og konfliktaksen i aktantmodellene.³⁹

I metode 1 viser den første aktantmodellen (fig. 9a) Fia på subjektsplass. Hennes prosjekt er å oppnå lesero, men at det er dømt til å mislykkes, kan nærmest avleses av ubalansen på konfliktaksens ”vektstang”, der motstandersiden er tung og tallrik, mens den motsatte siden glimrer med hjelpernes fravær.

³⁹ De fleste som arbeider med aktantmodellen vil ha erfart at det å fylle ut aktantene på kommunikasjonsaksen ofte kan gi god innsikt i en fortellings grunnleggende handlingsstruktur – som i eksemplet med *Hamlet* ovenfor – men at utfyllingen på denne aksen i andre tilfeller bare kan skje gjennom pressede og subtile forslag. I slike tilfeller har jeg ingen motforestillinger mot å operere med en modell som bare viser de to øvrige aksene.

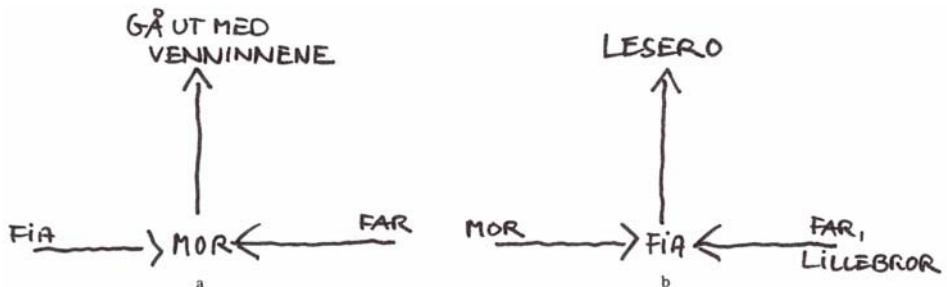
Den andre aktantmodellen tenker jeg meg på grunnlag av løsningsforslaget der Fia stikker av gårde til en venninne for å lese, før mor rekker å forlate hjemmet (fig. 9b). Gjennom Fias initiativ går mors aktansielle funksjon dermed over fra motstandersiden til helpersiden, og Fia oppnår det etterlengtede objekt: lesere.



Figur 9. Aktantmodellen anvendt på forumspillet.

I metode 2 lar jeg den første aktantmodellen illustrere en lese måte der en av undertrykkerne (fra Fias synsvinkel: mor, far, lillesøster) settes på subjekts plass (fig. 10a). Jeg velger mor, hvis prosjekt er å gå ut med venninnene. I dette perspektivet kommer far på motstandersiden, siden han kan komme til å ødelegge mors planer for kvelden. Men ved å skaffe seg Fia som hjelper i denne nødssituasjonen, lykkes mor i sitt prosjekt.

Gjennom det samme løsningsforslaget som nevnt under metode 1, forandrer Fia sin strukturelle status i fortellingen (fig. 10b, som blir identisk med fig. 9b). Fra å være en hjelper i mors prosjekt, fra å være "den noe hender med", går hun i den andre aktantmodellen over til selv å bli subjekt: "den som får noe til å skje".



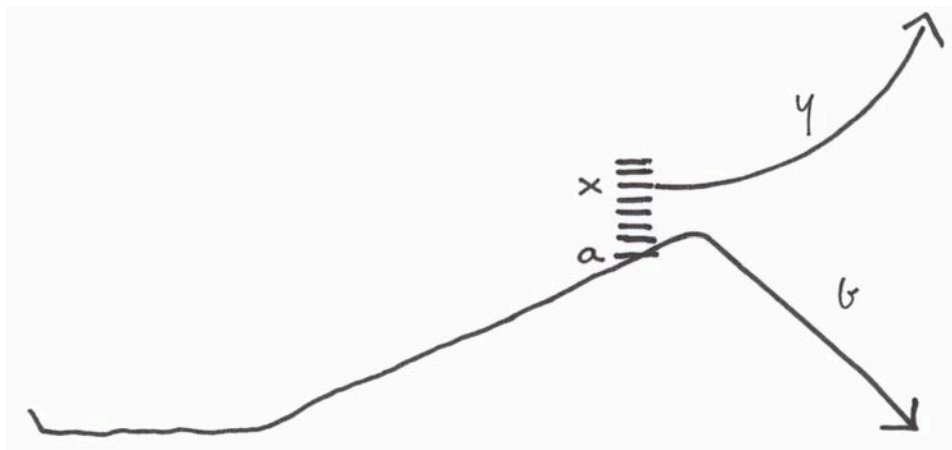
Figur 10. Aktantmodellen – alternativ framgangsmåte.

Den første av disse metodene viser et fenomen som gjelder for dypstrukturen i mange forumspill, nemlig at resultatet av tilskuerens handling kan avleses som en transformering på konfliktaksen, for eksempel ved at en motstander blir transformert til en alliert. Den andre metoden fokuserer på protagonistens egen transformasjon fra passiv til aktiv, noe som ofte er det handlingsstrukturelle innholdet i løsningsforslagene som presenteres under en forumforestilling. I *Fia vil ha lesero* synes jeg at begge metoder kan brukes til å gi oversikt over utviklingen i teksten.

I underkapitlene om den narrative tekstens funksjons- og aksjonsnivå har jeg tatt for meg tekster som formidler lineære tidsforløp, der *handling* er tekstenes mer eller mindre dominante egenskap. På funksjonsnivået har fokus vært på de ytre handlingene i tekstenes overflatestruktur, mens det på aksjonsnivået har dreid seg om å avdekke fortellingenes underliggende dypstruktur, ved blant annet å studere relasjonene mellom karakterene som opptrer i dem. Det er åpenbart at disse nivåene er tett forbundet. Vanskeligere er det å si noe sikkert om hvilket nivå som er det primære og som ”forårsaker” det andre. Er det begivenhetene på fortellingenes overflate (og, i Forumteatersammenheng, endringene av disse begivenhetene) som konstituerer dypstrukturen? Eller forholder det seg omvendt, slik Keir Elam formulerer det i sin omtale av Greimas, nemlig at ”dypstrukturen [er] ansvarlig for og genererer begivenhetenes overflatestruktur”? (Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama* 1980: 126, min oversettelse.)

Dette spørsmålet har jeg antydnet tidligere, gjennom henholdsvis Aristoteles’ og Dürrenmatts drøfting av hva som er den narrative tekstens egentlige kjerne: handlingen, på den syntagmatiske aksen, eller karakterene, på den paradigmatisk. Svaret må bli at det eksisterer en gjensidig avhengighet mellom disse elementene, som gjør at problemstillingen ”enten-eller” blir ufruktbar. I Forumteatret er det for eksempel slik at et tilskuerforslag kan føre til en endret adferd hos protagonisten i forhold til den som er vist i antimodellen. Men denne forandrede adferden på handlingsplanet kan like gjerne forklares ved at tilskueren løfter fram en ny karakteregenskap ved protagonisten. Da kommer sammenhengen mellom handling og karakter, mellom syntagmatisk og paradigmatisk nivå tydelig til uttrykk, og prosessen kan formuleres slik Seymour Chatman gjør det i *Story and Discourse*: ”We sort through the paradigm to find out what trait would account for a certain action, and, if we cannot find it, we add another to the list” (1978: 127).

Denne sammenhengen mellom det syntagmatiske og det paradigmatisk nivået i en forumforestilling kan illustreres som i fig. 11. Når tilskueren avbryter spillet og går inn i en av handlingens kjernefunksjoner, foretar han et valg på ”lagerhyllen” av karakterens personlighetstrekk. Seleksjonen får følger for kausaliteten. Figuren viser at den opprinnelige protagonistens karaktertrekk a fører til handlingsutviklingen b. Tilskuerens valg av et annet karaktertrekk, x, fører til et nytt handlingsforløp, y.



Figur 11. Paradigmatiske valg får syntagmatiske konsekvenser.

Mange av de mest overbevisende løsningsforslagene som dukker opp under en forumforestilling er nettopp slike som inneholder følgende budskap til den opprinnelige protagonisten: For å bryte undertrykkelsen må du hente fram en annen og sterkere side ved deg selv. Du må ikke være så ettergivende, så underkastende, så "snill"!

Om dette karaktertrekket er en eksisterende, men slumrende mulighet i protagonistens repertoar av egenskaper, eller om løsningen er "magisk", er et spørsmål som i forumsituasjonen kan drøftes i plenum etter forslag fra joker eller fra tilskuerne. Det samme gjelder eventuelle etiske meningsutvekslinger om valg av midler, som av og til kan oppstå nærmest som en følge av at forumteknikken per definisjon inviterer til å betrakte virkeligheten fra én persons synsvinkel. (Jf. omtalen av forskjellige reaksjoner på spillet om Fia i kapittel 2.)

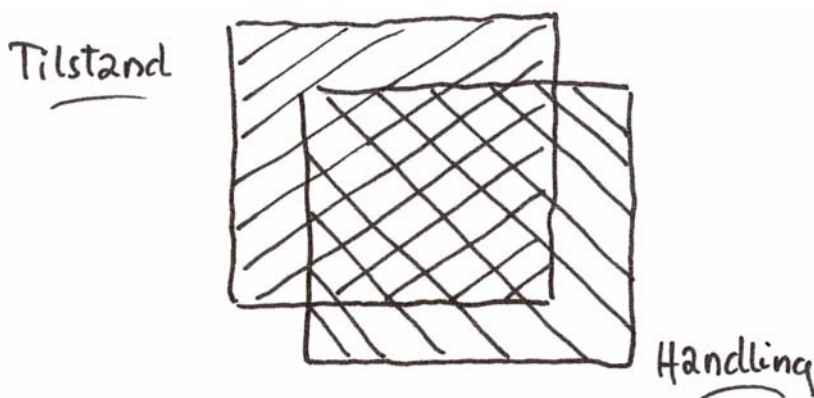
I neste underkapittel går jeg over til å beskrive tekster der tilstand oppleves som den mer eller mindre dominante hensikt, og der det spatiale aspektet er et viktigere element i teksten enn det lineære. Selvfølgelig snakker vi ikke om "rene" kategorier. Det lineære er et tilbehør i de fleste "tilstands"-tekster, slik det spatiale spiller en rolle også i handlings-tekstene.

Som en overgang mellom de to kategoriene kan jeg igjen trekke fram aktantmodellen, som, til tross for at den primært sier noe om handlingsfunksjonene i en narrativ tekst, også har en statisk, spatial karakter. En analyse av de aktansielle relasjoner i for eksempel et drama eller et filmmanus kan gi impulser til den visuelle komposisjonen av scenebilder eller

kamerainstillinger. ”Den spatialisering som ligger redan i själva aktantmodellen kan altså direkt överföras til scenen”, skriver Sven Åke Heed (1989: 45).

Den norske forfatteren Bjørnstjerne Bjørnson kjente ikke til aktantmodellen, men sceneanvisningene i dramatikken hans viser at plasseringer, grupperinger og konstallasjoner på scenen bygger på en lignende modelltenkning om konflikter og maktforhold. Hans stykke *Over Ævne 1* fra 1883 handler om brytninger mellom religiøs tro og tvil. Her plasserer forfatteren konsekvent tvilerne på høyre side av scenen. De troende befinner seg på den andre siden, og de rådville i midten. I stykkets siste opptrinn kommer hovedrepresentantene for tro og tvil fra hver sin ytterkant og møtes midt på scenen, der de begge dør.

Over Ævne 1 er en tekst som jeg vil plassere i en sone mellom ytterpunktene ”ren handling” og ”ren tilstand”. Som nevnt vil svært mange tekster inneholde en blanding av elementer fra begge kategorier (se området der kvadratene overlapper i fig. 12). Om de skal klassifiseres som narrative eller ikke-narrative vil, som tidligere nevnt, ha sammenheng med om man oppfatter tekstens primære hensikt som knyttet til det som *skjer* eller det som *er*. Diskusjonen omkring en slik sjangerbestemmelse vil alltid være fruktbar, fordi den er fundert i en vurdering av *grunnleggende egenskaper ved teksten*, og ikke lar seg styre av tekniske kriterier som for eksempel typografi.



Figur 12. To hovedtyper av tekster, og forholdet mellom dem.

Rainbow of Desire – og tekster om tilstander

Hittil har framstillingen konsentrert seg om den første hovedkategori av tekster som – på tvers av sjangrer og medier – kan karakteriseres ved at de er narrative, lineære og som oftest konfliktbaserte, og ved at de er strukturert på basis av kausalitet og utstrekning i tid.

Dette underkapitlet skal ta for seg den andre hovedkategorien, som består av tekster der fellestrekkene er simultanitet og romlig utstrekning, der lineær handling ikke forekommer eller er av tydelig underordnet betydning⁴⁰ og der komposisjonen ikke bygger på utstrekning i tid eller kausalitet. Strukturen i disse oftest atemporale tekstene kommer i stedet til uttrykk gjennom forskjellige former for *montasje* på tekstens vertikale plan, der for eksempel det assosiative kan være nøkkelen til forståelse. Med Peter Brooks' karakteristik av det lyriske i *Reading for the Plot* kan en, for å sette det noe på spissen, si at en tekst i denne kategorien " [...] strives towards an ideal simultaneity of meaning, encouraging us to read backward as well as forward [...], to grasp the whole in one visual and auditory image" (1984: 20-21).

Mens de viktigste tekstlige elementene i den første kategorien altså er handlingsfunksjonene langs den syntagmatiske aksene, er det i den andre kategorien indisiene på den paradigmatisk aksene som til sammen konstituerer tekstens innhold og mening. Dette innholdet kan for eksempel være å skildre en karakter, en situasjon, en relasjon, et miljø; det kan beskrive en stemning, en følelse, en atmosfære eller det kan dreie seg om å formidle idéer, erkjennelser og refleksjoner. Jeg har valgt *tilstand* som benevnelse på denne tekstkategorien, både fordi ordet fører tankene mot det atemporale og fordi det befinner seg på samme semantiske nivå som betegnelsen på den første tekstkategorien: *handling*.

Innledningsvis vil jeg i dette underkapitlet eksemplifisere hvordan tilstandskategorien som teksttype forekommer på tvers av tradisjonelle sjangrer, kunstarter og mediale uttrykk. Deretter tar jeg for meg modeller som kan illustrere det typiske ved denne kategorien, på samme måte som modellene av kjernefunksjoner, dramatisk spenning og aktant-relasjoner ble brukt til å illustrere vesentlige trekk ved de handlingsbaserte tekstene. Til slutt vil jeg se om viktige metodiske elementer i Boals metode *Rainbow of Desire* kan beskrives ved å undersøke deres tilhørighet til tilstandskategorien.

Blant skjønnlitterære tekster er det nok det lyriske *diktet* som man først og fremst forbinder med det ikke-narrative, det atemporale. Et dikt har riktignok også en utstrekning, og det tar tid å formidle det eller lese det, men denne tidsrelasjonen (ofte kalt *fortelletid* eller *framstillingstid*) er naturligvis av et annet slag enn *fortalt tid*, *framstilt tid*⁴¹ i den narrative teksten. Når diktet likevel kan studeres langs den syntagmatiske aksene er det ikke tidsaspektet, men rekkefølgen og sammenføyningen av tekstens elementer som interesserer.

Hovedinteressen ved mange dikt vil imidlertid være knyttet til det som kan avleses på den paradigmatisk aksene, eller metaforaksene, der Roman Jakobson plasserte poesien tekster (se ovenfor s. 73). Diktets vesen er først og fremst knyttet til beskrivelse av objekter, situasjoner, følelser og refleksjoner, og dermed vil de fleste dikt høre til i tekstenes tilstandskategori. Fortellende, episke

⁴⁰ Derimot kan det romlige i tekstene understrekes av *repetitive* handlinger, *sykliske* forløp – strukturer som forekommer hyppig for eksempel i absurd teater.

⁴¹ Den tid det tar å lese eller framføre en tekst er snarere et litteratursosiologisk spørsmål enn et narratologisk. Se for eksempel Aaslestad 1999: 55.

dikt, som avgjort bør plasseres i handlingskategorien, er selvsagt også tallrike, men de er likevel å betrakte som unntak fra en hovedtendens, iallfall i nyere litteratur.

Innenfor tradisjonalistisk *episk prosa* dominerer imidlertid den narrative, handlingsbaserte tekst. Først med modernismen kommer ”interesseforskyvningen mot personene” (Kittang 1975: 167). Hans H. Skei skriver:

Modernismen er opptatt av *conditio humana*, av paradigmatisk situasjoner som vi alle skal gjennom, fra fødsel via elskov til død. [...] Ytre begivenheter og hendelser som spiller stor rolle i tradisjonell narrativ fremstilling, reduseres, eller får bare lov å være et skjelett som introspeksjon, analyse, drøm og refleksjon fremstilles i forhold til. [...] ”Spatieell [sic] form” overtar, og metaforbruken forsterkes i forhold til den realistiske/naturalistiske roman som oftest er sterkt metonymisk.

(Skei 1995: 26-27)

En av modernismens gjennombruddsromaner er Knut Hamsuns *Sult*. Det er en beretning der det lille som finnes av ytre handling er klart underordnet forfatterens prosjekt: å gi et psykologisk portrett av et sinn i krise. Labyrinten av bygater som romanens jeg-person virrer rundt i blir etter hvert en miljøbeskrivelse på det paradigmatisk planet som ytterligere bidrar til å understreke hans klaustrofobiske tilstand.

I en lignende kald og fremmedgjørende setting av gater og endeløse korridorer vandrer en av det tjuende århundres mest kjente modernistiske romanfigurer: Josef K. i Franz Kafkas *Prosess*. I *Mrs. Dalloway* nedtegner Virginia Woolf i detalj alle springende og usammenhengende tanker, innfall og assosiasjoner som strømmer gjennom hennes romanfigurs bevissthet i løpet av en dag. I *På sporet av den tapte tid* beskriver Marcel Proust hvordan erindringer og øyeblikksbilder fra fortiden vekkes til live hos romanens forteller under spesielle tilstander og sansepåvirkninger. Det er en roman som ikke inneholder handling i vanlig forstand. ”For modern literature, as exemplified by such writers as T.S.Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust and James Joyce, is moving in the direction of spatial form”, som Joseph Frank hevdet i *The Widening Gyre* (1963: 8).

Et stykke på vei har Joseph Frank fått rett i dette. Den modernistiske prosatekstens hovedvekt på det spatiale framfor det temporale, på tilstand framfor handling, preger også mange romaner og noveller fra vår egen tid.

I den grad fiksjonstekster opptrer i det som – betegnende nok – kalles ”digitale rom”, kan en også hevde at det ikke-lineære er en vanlig måte å ”fortelle” på i moderne elektroniske medier.⁴² *Hypertekst* og *cybertekst* er begge eksempler på teksttyper som utfolder seg i en romlig dimensjon, selv om betegnelsen *multilinearitet* kanskje er mer dekkende. Denne fortellemåten er velegnet for de nye digitale mediene, men ikke nødvendigvis et produkt av dem. Jeg har ovenfor (side 80) pekt på en viss sammenheng også mellom Forumteatret og det multilinearitets, og i Espen Aarseths *Cybertekst. Perspectives on Ergodic Literature*

⁴² Se f.eks. Anita Hammer: ”Teaterteori og tverrfaglighet i digitale rom” i *Norsk medietidsskrift* 2/2002, s. 129ff.

1997 knytter forfatteren forbindelser mellom skjermtekstene og et av verdenslitteraturens aller *eldste* litterære dokumenter, den kinesiske *Forvandlingenes Bok: I'Ching* (som beskriver flere tusen mulige tekster som kan tolkes ut fra symbolske figurer bestående av kombinasjoner av hele og brutte linjer.)

Men til tross for så vel de modernistiske tilstandstekster som de digitale ikke-lineære: Det store flertall av prosaens fiksjonstekster er likevel fremdeles solid forankret i det narrative, noe som iallfall gjelder dersom man tar populærkulturens sjangrer med i regnestykket.

Når det gjelder *dramatikken*, nevnte jeg tidligere i dette kapitlet at Strindbergs senere produksjon representerer et skifte med hensyn til stykkenes hovedanliggende; fra å befatte seg med den ytre virkelighet til å beskrive indre tilstander.⁴³ Dersom vi ser på teaterrepertoaret i vår egen samtid, finner vi en rik representasjon av teaterstykker som, i likhet med Strindbergs drømmespill, har tilstanden, atmosfæren eller den psykologiske dybdeboringen som primære formål. Det gjelder både for nittenhundretallsklassikerne som settes opp igjen og igjen (av for eksempel dramatikere som amerikanske Eugene O'Neill, Tennessee Williams⁴⁴ og Edward Albee), og for nyskrevne stykker av for eksempel svenske Lars Norén og norske Jon Fosse. (Av disse forfatterne er det Fosse som i sterkst grad også bryter med det kausale. I mange av sine stykker beskriver han *aspekter* ved en tilstand, ikke sammenhengene i eller årsakene til den.)

En teaterbasert sjanger som performance hører også til på den ikke-narrative siden blant tekstkategoriene.⁴⁵

I *spillefilmens* fiksjonstekster, derimot, dominerer de narrative strukturene. Ofte kan nok tilstandsbeskrivelsene spille en viktig rolle på *sekvensnivå* i filmfortellingen. Karakterskildring, miljøskildring, stemnings- og atmosfæreskapende sekvenser kan bidra sterkt både til filmens innholdsside og ikke minst til dens fortellerytme, der slike elementer veksler med handlingselementene. Men det må sies at det er de siste som vanligvis utgjør filmfortellingens grunnleggende struktur. Filmer hvor det deskriptive dominerer over det narrative blir som regel rubrisert som "smale". Blant klassikerne innenfor denne tilstandskategorien kan en nevne Ingmar Bergmans *Tystnaden* 1963, en film der

⁴³ I *The Theatre of the Absurd* skriver Martin Esslin om Strindbergs skuespill *Till Damaskus I-II, Ett drömspel* og *Spöksonaten*: "In these plays the shift from the objective reality of the world of outside, surface appearance to the subjective reality of inner states of consciousness – a shift that marks the watershed between the traditional and the modern, the representational and the Expressionist projection of mental realities – is finally and triumphantly accomplished" (Esslin 1968: 342).

⁴⁴ Et interessant stykke i denne sammenhengen er Williams' drama *The Glass Menagerie*, der bruken av synlig forteller (Tom Wingfield) ved første øyekast kan signalisere episk teater og brechtisk Verfremdung. Hans nærvær er imidlertid med på å understreke stykket som psykologisk portrett av et sinn (nemlig fortellerens), der bilder og erindringer fra fortiden har satt uutslettelige spor. Et narrativt fortellegrep kan altså stå i en primært ikke-narrativ tekstkategoris tjeneste, som her.

⁴⁵ "Unlike conventional theatre, performance does not rely upon narrative and representation" (Bennett 1997: 74).

bildekomposisjonen og den dvelende kameraføringen skaper en suggererende stemning som nærmest er identisk med filmens budskap. En viktig film av nyere dato som i enda større grad utforsker tilstander gjennom suggestiv bildekomposisjon er svenske Roy Anderssons *Sånger från andra våningen* 2000.

Tradisjonelt har *bildet, maleriet, skulpturen*, vært regnet som kunstuttrykk i rommet, og altså hjemmehørende i tilstandskategorien. I diskusjoner omkring dette emnet henviser det fremdeles ofte til den såkalte Laokoon-debatten blant litterater og kunsthistorikere på 1760-tallet, der deltakerne forsøkte å trekke opp grensene mellom diktning og bildekunst. Utgangspunktet for denne debatten var den store forskjellen man kunne påvise mellom antikkens epikere og skulptører i framstillingen av ett og samme tema, som i dette tilfellet var den greske sagnfigur Laokoons lidelse og død. Den tyske forfatter og kritiker Gotthold Ephraim Lessing forsøkte i debatten å formulere de metoder som henholdsvis diktning og bildekunst benytter seg av.⁴⁶ Det er – ifølge Lessing – ikke slik at bildekunst er ”stum poesi”. Forskjellen er mer grunnleggende: Mens bildets og skulpturens oppgave er å gi *essensen* av en framstilling ved en *romlig* montasje (altså på det tematiske, paradigmatisk plan), arbeider diktningen med temporal utstrekning, nemlig ved å gjengi fenomener som følger etter hverandre i *tid* (på det narrative, syntagmatiske plan).

Denne klassiske definisjonen på kunstformenes særpreg kan være i ferd med å endre seg, i den grad begrepet narrativitet blir anvendt på uttrykk innenfor den tilsynelatende tilstandsbeskrivende bildende kunst. Det er riktignok vanlig å skjelle mellom ”historiens tid” og ”diskursens tid” i denne forbindelsen: Bildet selv, diskursen, har ingen utstrekning i tid. Betrakteren, derimot, bruker tid på å konstruere historien som bildet inspirerer til.⁴⁷ Men i stedet for å trekke grensene på mediemessig grunnlag og behandle bildet som en uensartet kategori, vil jeg argumentere for at det også innenfor bildekunst kan skilles mellom det narrative og det ikke-narrative som et enda mer betydningsfullt forskjellskriterium. Noen bilder inviterer til narrativ meddiktning (”hva har skjedd tidligere, hva vil skje etterpå?”), mens andre først og fremst beskriver noe statisk, en indre tilstand, en stemning, en atmosfære. I kunsthistorien kan det for den narrative kategoris vedkommende vises til bilder fra epoker som favoriserte det mimetisk figurative, som realismen og naturalismen. ”Tilstandsbildene” finner man lett eksempler på innenfor stilretninger som romantikk, impresjonisme, symbolisme, ekspresjonisme og kubisme. Kubistenes metode går blant annet ut på å betrakte et motiv fra flere synsvinkler simultant, en teknikk som minner om den paradigmatisk montasje som er typisk for diktet.

Inndelingen i tekstkategoriene handling og tilstand kan derfor muligens også være relevante for bilder og plastisk kunst. Men når jeg senere i dette

⁴⁶ I *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Med ’Malerei’ mener Lessing bildende kunst, og med ’Poesie’ sikter han til episk diktning.

⁴⁷ Seymour Chatman er en av dem som utelukker bilder og skulpturer fra sitt tekstbegrep, ut fra en definisjon av tekst som ”any communication that *temporally* controls its reception by the audience. [...] It is true that it “takes time” to view a painting or a statue, but such time is not governed by the artifact” (Chatman 1990: 7).

underkapitlet skal rette oppmerksomheten mot *Rainbow of Desire*, en teaterform som i stor grad er bygd på det Boal kaller Bildeteater (se presentasjon i kapittel 2), vil det først og fremst dreie seg om bilder av den kategori som gjennom kroppsspråk forsøker å gi stiliserte eller ekspresjonistiske uttrykk for *indre tilstander*.

I en oversikt som denne kjennes det også naturlig å behandle *musikken*, selv om tonene etter manges oppfatning faller i en annen semiotisk kategori enn ordene og bildene. Tegnene i musikkens språk lar seg ikke på samme måte som verbalspråket og bildespråket inndeles i en uttrykks- og en innholdsside, de har ikke noe signifikat⁴⁸, for å si det med Seymour Chatman (1990: 8). Tross denne åpenbare forskjellen synes jeg det er mange grunner til å behandle musikk som tekst i denne sammenhengen, ikke minst fordi også den lar seg kategorisere ut fra begrepene handling og tilstand. For eksempel er en symfoni i wienerklassisistisk stil narrativ i den forstand at den gjennomgår en utvikling, et forløp – og i omtale av sjangeren tar man til en viss grad også i bruk dramaturgiske termer, som 'eksposisjon' og 'spenningsoppbygging'. For impresjonismens komponister derimot er ikke musikkstykkets sammenheng og utvikling spesielt viktig, heller ikke det melodiske. I stedet dyrker de klangene og deres egenverdi. Hovedhensikten er å beskrive en atmosfære, en tilstand, og titlene på stykkene signaliserer ofte slektskap med det ikke-narrative bildet, som for eksempel Debussys *Skyer, Havet, Reflekser i vannet*.

En nyere sjanger innenfor kunstmusikken er minimalismen, representert ved for eksempel amerikaneren Philip Glass og estlenderen Arvo Pärt. Disse komponistenes verker blir ofte beskrevet i termer hentet fra ikke-vestlige kulturer, som at de repetitive og sykliske strukturene i stykkene deres minner om et *mantra*, som gjentas med nesten umerkelige variasjoner. At man tyr til et slikt "fremmedkulturelt" begrep for å beskrive denne musikken, kan peke mot sammenhenger mellom de narrative, handlingsbaserte tekstenes dominerende posisjon i vår vestlige kultur i nyere tid (det vil si fra renessansen av) og den samme kulturens grunnleggende oppfattelse av det lineære aspektet ved tilværelsen.

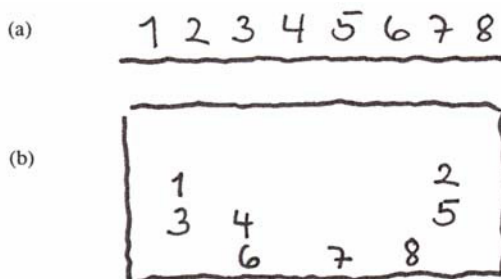
Poenget med dette streiftoget gjennom kunstartene er å vise at hovedinndelingen i handling og tilstand ut fra en bestemmelse av tekstens primærhensikt er relevant innenfor alle diskurstyper – selv om den førstnevnte kategori nok er den overlegent største i kvantitet. I de foregående underkapitlene har jeg vist at det heller ikke eksisterer noen mangel på modeller for tekster som i hovedsak leses og oppfattes lineært, langs den syntagmatiske aksene. Spørsmålet er nå om de sjangertypiske trekkene ved den *andre* kategorien tekster, de som avleses og oppleves på den paradigmatisk aksene, kan rommes i konkrete modeller.

Flere av modellene i handlingskategorien hadde sitt utspring i strukturalistisk tenkning. De viste blant annet at karakterene i fortellingen ble vurdert ut fra

⁴⁸ Musikk med lydetterlignende funksjon kan likevel sies å ha signifikat. Det samme kan kanskje også hevdes om musikk som (i en gitt kulturell kontekst) ut fra for eksempel helt konkrete melodiske og harmoniske effekter tar sikte på å framkalle forventede følelsesreaksjoner hos mottakeren (jf. mainstream filmmusikk).

deres bidrag til handlingen. ”I stedet for å betrakte personen som et selvstendig vesen, en psykologisk essens, vil de [strukturalistene] betrakte ham som en deltaker i en strukturell enhet, dvs. som en semantisk funksjon” (Aarseth 1979: 182). Men når tekstens hovedhensikt er karakteranalyse, psykologisk portrett, strekker ikke lenger de narrative strukturmodellene til. Strukturalisten Tzvetan Todorov snakker riktignok om ”plot-centered or apsychological and character-centered, or psychological narratives”⁴⁹, men etter mine definisjoner i denne avhandlingen vil ’en narrativ tekst med hovedvekt på karakterskildring’ framstå som en selvmotsigelse.

Modeller for tekster der hovedformålet er tilstandsbeskrivelse – om det nå dreier seg om å undersøke psykologiske forhold, sansninger, stemninger eller annen ”romlighet” – må forsøke å visualisere at det er de assosiative relasjonene som binder teksten sammen, ikke temporalitet eller kausalitet. Figur 13 viser hvordan Atle Kittang illustrerer den syntagmatiske (a) og den paradigmatiske (b) dimensjon, som eksempler på skjematisering av to alternative lesemåter eller analytiske tilnæringsmåter til en og samme tekst. Modell (b) illustrerer ”eit *tekstrom*, der elementa knytter seg saman i opposisjonar og korrelasjonar, uavhengig av deira syntagmatiske plassering ” (Kittang 1975: 161).



Figur 13. Syntagmatiske (a) og paradigmatiske (b) dimensjon.

En dramaturgisk modell mer direkte beregnet på tekster i tilstandskategorien, ble utviklet tidlig på 1980-tallet av den danske dramatiker, instruktør og feminist Ulla Ryum. Hun presenterte den som en modell for en kvinnelig fortellemåte, vesensforskjellig fra den aristoteliske, lineære, mannlige:

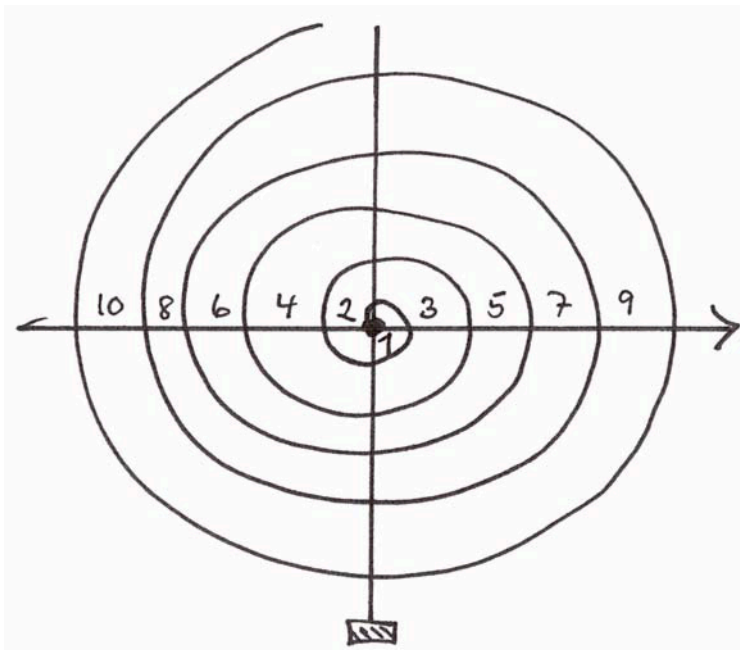
Vi [kvinnelige dramatikere] utvikler ofte scenerne gjennom associationsteknik, tillægger ikke konflikter noen særlig betydning, konkluderer sjældent, og snarere demonstrerer en række alternative muligheder, [...] vi snegler os omkring en problemkærne i en uendelig tidsspiral til vi har fået nok – eller har demonstreret en samtidighed – både med stykkets problemkærne, og med publikum. Det synes altså at handle mere om proces, ikke så meget om årsagssammenheng.

⁴⁹ Referert i Chatman 1978: 113

(Ulla Ryum: *Kvindesprog – uttryk og det sete* 1987:80)

Denne fortellemåten er imidlertid ikke fullstendig kjønnsespesifikk: ”Adskillige mandlige dramatikere har dog heller ikke alltid kunnet bruke den gængse dramatiske fortællelemåde til at uttrykke de livssammenhænge og sanseoplevelser, de ønskede at formidle som væsentlige”, skriver hun i en artikkel fra 1984 (gjengitt i Ryum 1987:33). Dypest sett dreier det seg altså om en sammenheng mellom valg av dramaturgisk form og det innhold, den erkjennelse, den livsopplevelse man ønsker å formidle.

I *Om den ikke-aristoteliske fortælleleknik* 1983 presenterer og kommenterer Ulla Ryum en modell for en slik kvinnelig dramaturgi, her gjengitt i litt forenklet form (fig. 14).



Figur 14. Modell for en ikke-aristotelisk dramaturgi.

Spiralen illustrerer den *undersøkellesprosess* som en tekst i den ikke-aristoteliske fortelleleknikk best kan sammenlignes med. Modellens likhet med en skyteskive blir et bilde på det ”sigteredskap” den kan representere for en som selv arbeider med utformingen av en dramatisk tekst. Men spiralen kan i følge Ryum også forbindes med ringene som oppstår rundt en sten som kastes i vannet. Innenfor dette bildet kan man betrakte stenens nedslagssted som et midtpunkt, den sentrale scene i teksten. Denne scene har i modellen fått nummer

1, i en nummerering som ikke følger scenenes rekkefølge og forløp under presentasjonen for et publikum (vist ved den horisontale linjen gjennom midtpunktet), men som snarere går på grad av viktighet i forhold til det sentrale spørsmål som undersøkes i prosessen.

Den vertikale ”loddelinjen” gjennom midtpunktet deler spiralen i to. Scenene i henholdsvis venstre og høyre halvdel vil, når det gjelder publikums opplevelse av intensitet eller forståelse, preges av den avstand og den plassering de har i forhold til den sentrale scene. ”Scenerne bliver således resultater af en proces – en stadig udvidet indsigt og erkendelse – ikke nødvendigvis baseret på et årsagssammenheng, snarere som følge af en bevidsthedsstrøm” (Ryum 1983: 7).

Halvsirkelene som oppstår over og under den horisontale tidspilen kan brukes til å vise tekstens måter å binde scenene sammen på – for eksempel ved å alternere mellom drøm og virkelighet, nåtid og erindring, eksteriør- og interiørscener osv. ”Det forsterkede sammenheng mellom to iøvrigt adskilte scener kan opnås gjennom brugen af f. eks. musik, lyd, en løsrevet dialog som føres med over i den nye scene. [...] Den menneskelige evne til til at oppleve sammenhænge er ikke kun knyttet til forståelsen og et logisk utviklingsprincipp” (op.cit. s. 13).

Jeg vil bruke denne beskrivelsen av montasjeteknikken til på ny å understreke et hovedpoeng når det gjelder inndelingen i mine tekstkategorier, nemlig at det er den enkelte teksts overordnede funksjon som er avgjørende. Montasjen er riktignok et grunnleggende komposisjonsmiddel i tekster som beskriver tilstand, for eksempel simultane teaterformer eller lyriske dikt, som ikke bindes sammen av tid eller kausalitet. Men det forhindrer ikke at teknikken er hyppig anvendt også i tekster som er bygd opp etter lineært, standarddramaturgisk mønster, slik for eksempel de fleste filmfortellinger er.

Et eksempel som det følgende kan illustrere montasjeteknikk i film: Åpningsscenen i Steven Spielbergs *Schindlers liste* 1993 beskriver sabattfeiringen i et jødisk hjem. I de siste bildene fanger kameraet inn røykosen fra et levende lys, og følger den smale røyksøylen vertikalt opp mot øvre bildekant. Halvveis opp blandes den fresende lyden fra lyset med prusting fra et damplokomotiv. Fra det punktet i bilderuten som tilskueren nå har blikket festet på, gjør så kameraet en vertikalt nedadgående bevegelse langs en annen røyksøyle – fra lokomotivet. Samtidig skifter filmen fra farger til svart/hvitt. Fortellingen har gått 50 år tilbake i tid, og med så mange bindeledd (likhet i motiv og motivets plassering i bildet, parallell kamerabevegelse, lydbrø) aksepterer tilskueren uten videre sammenhengen mellom disse egentlig svært forskjellige scenene.

Poenget med dette eksemplet, som er typisk for klipping og montasje i all slags film, er at det illustrerer hvordan sammenbinding av scener og sekvenser på filmens mikronivå skaper sammenheng mellom delene som til sammen utgjør makrostrukturen, som i tilfellet *Schindlers liste* er en struktur der *handlingen* er det overordnede.

Ryums modell derimot beskriver tekster der montasjen *er* den overordnede strukturen. ”Modellens styrke er, at den sammenholder et montage-principp og en kunstnerisk proces-beskrivelse” skriver Janek Szatkowski (Erik Exe

Christoffersen, Torunn Kjølnér og Janek Szatkowski: *Dramaturgisk analyse* 1989: 21). Ut fra egen erfaring med stykkeproduksjon i pedagogisk sammenheng kan jeg underskrive på det: Ryums modell er et godt arbeidsredskap i prosessen fra idé til forestilling. Men jeg tror den kan være et velegnet verktøy også i tekstanalyse, for eksempel av tekster innenfor den kategori som dette kapitlet fokuserer på.

Igjen kan Göran Tunströms *Juloratoriet* bidra med eksempel materiale. Denne romanen kan nok leses som en bredt anlagt slektskrønike med et langt tidsperspektiv. Men det er flere gode grunner til å lese den som en tekst som først og fremst beskriver en tilstand, nemlig musikeren og dirigenten Victor Uddes kretsing rundt spørsmålene: Hva har gjort meg til det jeg er? Hva gir et menneskeliv retning? En slik lesmåte bekreftes også av forfatterens eget utsagn om tidsperspektivet i boka: ”Förresten utspelas hela boken i det ögonblick Victor höjer taktpinnen.”⁵⁰

For de fleste lesere vil *Juloratoriets* første kapittel fortone seg som svært gåtefullt (se ovenfor side 89). Men utover i boken samles tråder, fram mot punktet – kanskje romanens sentrum, i Ulla Ryums forstand – hvor det går opp for leseren at Sidner og Victor, bokas to viktigste jeg-fortellere, er far og sønn. Dette øker forståelsen av scenene som følger, samtidig som det kaster nytt og forklarende lys over tidligere hendelser i romanen. På mange måter gir Ulla Ryums spiralmodell et bilde av fortellestrukturen i *Juloratoriet*, som dermed kan karakteriseres som en tekst der det som skjer, kanskje først og fremst har til hensikt å beskrive det som *er*.

Boals *Rainbow of Desire* er en teaterform som har til hovedhensikt å beskrive og analysere tilstander, nærmere bestemt de tilstander av psykisk kompleksitet som utgjør et menneskesinn. Jeg vil i den neste del av kapitlet undersøke om det er mulig å anvende Ulla Ryums dramaturgimodell til å illustrere sentrale og karakteristiske trekk ved denne teaterformen, slik som jeg benyttet meg av strukturalistiske modeller til å kaste lys over Forumteatret i de foregående kapitlene.

Men først ønsker jeg å knytte ny kontakt med Roland Barthes' forskning. Selv om jeg i forbindelse med *Rainbow of Desire* for en stund forlater strukturalistisk narratologi, betyr ikke det at Barthes er uaktuell.

Bare fire år etter at han hadde publisert den introduksjonen til strukturell narrativ analyse som jeg benyttet meg flittig av i kapitlene om Forumteatret, gav Roland Barthes ut boken *S/Z* 1970, der han foretok en inngående analyse av Balzacs novelle ”Sarrasine”. I denne analysen forsvarer han ikke lenger strukturalistenes *funksjonelle* syn på karakterenes rolle i et litterært verk. I stedet hevder han karakterenes mangfoldighet og sammensatthet, ”which is just as much a combination as the odor of a dish or the bouquet of a wine” (*S/Z* i engelsk overs. 1975: 67). I *S/Z* (som i ettertid er karakterisert som en av de første poststrukturalistiske analyser, se for eksempel Gaasland 1999: 103) framstår den litterære teksten som et *unikt* verk, ikke som representant for en teksttype.

⁵⁰ Göran Tunström i Melberg 1989: 35.

I den delen av Barthes' analyse som tar for seg karakterskildringen (og som interesserer mest i sammenheng med *Rainbow of Desire*), er det derfor lett å forstå at strukturtenkningen ikke strekker til. Når formålet er å utarbeide en detaljert og dyptlodgende psykologisk studie av mangefasetterte, ofte motsetningsfulle litterære personer, trengs det andre og mer hermeneutisk pregede analysemetoder. Mens Barthes altså tidligere i forfatterskapet var mest opptatt av tekster som lot seg beskrive gjennom modeller som fokuserte på handlingens nivå, retter han i *S/Z* oppmerksomheten mot tekster der indisiene kommer til å utgjøre de viktigste elementene for forståelse og karakteristik.

I denne utviklingen av Barthes' tekstsyn foreligger det en interessant parallell til Boals utvidelse av metoderepertoaret. Fram til eksiltilværelsen i Europa hadde Forumteatret vært hovedformen i De undertryktes teater, kanskje fordi Latin-Amerika i 1960- og 1970-årene hadde mer enn nok av ytre undertrykkelse, som naturlig nok fikk første prioritet når folk møttes for å arbeide med sine hverdagskonflikter. Men etter hvert ble Boal altså konfrontert med de "europeiske" konflikter, som ofte var av en mer sammensatt og motsetningsfylt psykologisk karakter. Som beskrevet i kapittel 2 ble det derfor nødvendig å utarbeide teatermetoder som kunne utfylle Forumteatrets handlingsfokuserede teknikker, slik at De undertryktes teater skulle kunne dekke konflikter og undertrykkelse på det ytre så vel som på det indre plan. En slags parallell til Barthes berømte utsagn ovenfor, om menneskets sammensatte psyke sammenlignet med duften av en matrett eller bouqueten av en vin, er dette avsnittet fra *The Rainbow of Desire*:

No sensation, emotion or desire exists in a pure state in the human being. Even that love so pure between Romeo and Juliet is not exempt from aggression or resentment. Love and hate, sadness and joy, cowardice and courage, mix and mingle in constantly differing proportions. That which emerges socially, at any given moment, is only the 'dominant' (strain) of all these forces at work in the human soul.

(Boal 1995: 150)

Overført til teknikkene i *Rainbow of Desire* kan en si at personene vi møter gjennom den innledende improvisasjonen bare er endimensjonale utgaver av karakterer med sammensatte og motsigelsesfulle trekk. Egenskapene og adferden er kontekstavhengig, eller, som Boal ofte formulerer det, bestemt av *ritualer*. Boal skjelner mellom *sosiale koder*, som betegner normer som vi underkaster oss i samfunnet for å gjøre tilværelsen lettere for oss selv (som når vi for eksempel uttrykker vår kondolanse med et håndtrykk) og *ritualer*, som er stivnede og mekaniske sosiale koder, som bare bidrar til selvundertrykkelse.⁵¹ En rainbowteknikk som *Sirkelen av roller*, som ble eksemplifisert i kapittel 2, har til hensikt å vise protagonisten at konteksten er avgjørende for hvilket aspekt ved personligheten som hun lar komme til uttrykk i bestemte situasjoner. Etter at tilskuerne gjennom bildeteater har gjort henne oppmerksom på at hun ikke er én, men mange, kan hun eksperimentere med utskifting av adferdsmåter, og på den måten bryte ut av uheldige ritualer. For å ta i bruk E.M. Forsters klassiske termer, kan man si at teknikken gjør at en person, som i utgangspunktet kanskje

⁵¹ Se for eksempel Boal: *Förtrollad, förvandlad, förstenad* 1980: 65f.

oppfatter seg selv som en mer eller mindre ”flat” karakter, framstår som ”rund” og flerdimensjonal (*Aspects of the Novel* 1927: 106).

Dette positive synet på personlighetens flerdimensjonalitet har Boal dermed til felles med Barthes’ sammenligninger mellom karaktertrekk og spennende matdufter. Det er samtidig et relativt moderne syn. Det som i *Rainbow of Desire* framstilles som et mulighetenes mangfold, ble tidligere ofte tolket som disharmonisk spaltethet; et sinn i splid med seg selv. I en velkjent allegorisk scene fra 5. akt i Henrik Ibsens *Peer Gynt* foretar Peer en selvanalyse ved at han skreller en løk og, naturlig nok, avdekker lag på lag. Han undrer seg – ”Det var en ustyrtelig mengde lag! Kommer ikke kjernen snart for en dag?” – men må medgi: ”Nei-Gud om den gjør! Til det innerste indre er altsammen lag, – bare mindre og mindre.” Et menneske uten kjerne er ingen helstøpt personlighet, for stykket er skrevet i en tid da man ennå mente at slike fantes.

Med modernistene forsvant mesteparten av troen på denne ”store fortellingen”, men deres erkjennelse av at det faktisk er dette fragmenterte, sammensatte og motsetningsfylte som utgjør det vi kaller en personlighet, ledsages ofte av både sorg og smerte. I Boals *Rainbow of Desire* derimot – så vel som hos Barthes – framstår det samme fenomen som en rik ressurs for mennesket.⁵²

En teknikk som *Sirkelen av roller* viser at en persons adferd og karakteregenskaper langt på vei er et produkt av situasjon og setting. Mange av de øvrige rainbowteknikkene fokuserer imidlertid først og fremst på de *skjulte* sidene hos protagonist og antagonist. *Isfjellet* kan være en god metafor i denne sammenhengen: Det som kommer til syne i den ytre, sosiale kontekst, og som presenteres i improvisasjonen, viser bare den aller øverste delen, en del som ikke engang behøver å være representativ for helheten.

I regisammenheng bruker man gjerne *underteksten* som betegnelse på den store, men usynlige delen av isfjellet. Undersøkelser av underteksten foregår ofte på verbalspråk-nivå. I Boals Stanislavskij-inspirerte øvelse ”Stopp! Tenk!” avbryter instruktøren (eventuelt jokeren) gjennomgangen av en scene ved å rope ”Stopp! Tenk!” ved viktige vendepunkter og dramatiske høydepunkter i spillet. På dette signalet fryser skuespillerne, og begynner, samtidig og i munnen på hverandre, å si høyt de tankene som går gjennom den enkeltes hode i denne situasjonen – inntil instruktøren roper ”Spill!” og lar stykket fortsette fram til neste vendepunkt. For fortsatt å henvise til Ibsen, kan en si at en slik øvelse ofte vil framkalle utsagn som står i motsetning til det som kommer til uttrykk i dramateksten (den litterære teksten). (Spesielt i samtidsdramaene har mange av

⁵² Kanskje kan man si at synet på personligheten i det postmodernistiske er gått videre til den motsatte ytterlighet. I mange sammenhenger vurderes personer ut fra deres ”omstillingskompetanse”, og et beundringsverdig menneske er det som spesielt hyppig er i stand til å skifte personlighet, legning, type. En teaterform for det nye idealet er fjernsynets såpeoperaer og situasjonskomedier, der forfattere og trendforskere er engasjert til løpende å forandre hovedpersonenes karakteregenskaper. Avstanden tilbake til for eksempel Ibsen og presten Brands kompromissløse krav til mennesket – ”Det som du er, vær fullt og helt, og ikke stykkevis og delt” (*Brand*, første handling) – synes meget lang.

Ibsens replikker blitt karakterisert som ”dobbelmotiverte”⁵³, det vil si at rollefigurene opererer med skjulte agendaer.)

For å vise noe av særpreget ved Rainbow of Desire vil jeg sammenligne denne øvelsen med rainbowteknikken *Rashomon*⁵⁴, ettersom hensikten også her er å lete seg fram til spilllets undertekst. Men i stedet for å benytte verbalspråk forsøker man å *visualisere* underteksten, gjennom Bildeteater.

Med utgangspunkt i improvisasjonen, scenen eller stykket som skal analyseres, former protagonisten subjektive (forstørrede, allegoriske, ekspresjonistiske) bilder av deltakerne i spillet, inkludert ham selv. Med disse ”maskene” spilles så den opprinnelige scenen på ny, med den opprinnelige tekstens replikker og arrangement, men med de fysiske forandringer som maskene tvinger fram. I tur og orden gjør deretter hver og en av de øvrige rollefigurene likedan – ut fra den enkelte rollefigurs subjektive synsvinkel. Med fire deltakere blir det altså fire ikke-naturalistiske spill, der rollefigurene blir framstilt visuelt på vidt forskjellig vis. Djevleskikkelsen i den ene versjonen kan lett bli helgenen i den neste.

Ved en anledning arbeidet jeg med en oppsetning av Ibsen-scener, blant annet en scene fra siste akt av *Vildanden*, der Hjalmar Ekdal vender tilbake til hjemmet som han har forlatt, og treffer Gina og Hedvig i stuen. Under arbeidet med rollene tok jeg *Rashomon*-teknikken i bruk. I den delen av øvelsen der skuespilleren som spilte Hjalmar fikk modellere samtlige deltakere, framstilte han seg selv med armene lengtende strukket fram, mot hjemmet, mot Gina, mot Hedvig. Når han med dette entydige kroppsspråket måtte uttale Ibsens replikker: ”Vekk, vekk, vekk!” og ”Få henne vekk fra meg, sier jeg!”, ble Hjalmar Ekdals splittethet og dobbelte motivasjon svært tydelig.

Dette eksemplet handlet om skuespillere som tok en rainbowøvelse i bruk i arbeidet med en rolle. Men hovedprinsippet i teaterformen er at det er *tilskueren* som er ansvarlig for prosessen, liksom i Forumteatret. Det er også en naturlig konsekvens av at hensikten med teatret er å avdekke de *skjulte* sidene ved karakterene som har presentert seg gjennom improvisasjonen. Mesteparten av den delen av ”isfjellet” som befinner seg under overflaten vil nettopp bestå av ubevisste og underbevisste trekk: rasjonaliseringer, fortrenninger og andre mekanismer som er skjult for protagonist og antagonist, men som tilskuerne kan bidra til å avsløre gjennom sine observasjoner. Selv om disse observasjonene hver for seg bare dekker enkeltaspekter ved karakteranalysen, kan tilskuerens observasjoner *til sammen* utgjøre et mangesidig og motsetningsfylt bilde av protagonist eller antagonist. Boal kaller denne analytiske prosessen for “the *multiple mirror of the gaze of others*” (2002: 175).

⁵³ Betegnelsen ”dobbelmotiverte utsagn” hos Ibsen er hentet fra Jørgen Haugans *Henrik Ibsens metode* 1977: 91.

⁵⁴ Boal har oppkalt øvelsen etter en Kurosawa-film fra 1950, som benytter en spesiell fortelleteknikk. Filmen forteller om en voldtektsforbrytelse, men består av fire svært ulike versjoner av handlingen, fortalt fra like mange synsvinkler (forbryterens, offerets, ektemannens, et øyevitnes).

Teksten i *Rainbow of Desire* uttrykkes altså gjennom den språkformen som i Boals terminologi kalles Bildeteater.

Som nevnt i kapittel 2 var Boals opprinnelige betegnelse Statueteater, men det nye navnet Bildeteater kjentes mer dekkende etter hvert som metodene kom til å inkludere forskjellige dynamiseringprosesser. Men selv i eksemplet fra *Vildanden*, som ble beskrevet ovenfor, eller i forestillingen *To kamerater* som ble referert på side 48ff ovenfor, er det snakk om metoder der det statiske bildet fastholdes selv om bevegelser i rommet eller tale blir lagt til.

Hvordan skal så disse statuene eller bildene karakteriseres? Boal bruker ordet *speil* i sin betegnelse 'multiple mirror', men det dreier seg ikke om speilbilder i mimetisk, realistisk forstand. For det første er det ingen grunn til å imitere det realistiske bildet av protagonisten eller antagonisten, for slike realistiske bilder har jo tilskueren nettopp sett under improvisasjonen. For det andre er det snakk om å skape bilder som viser indre tilstander, og som derfor må finne en form som konkretiserer, visualiserer og anskueliggjør abstrakte forhold. *Ekspresjonistiske bilder* er kanskje den betegnelsen som er mest dekkende. Ekspresjonistene var opptatt av det samme som tilskueren i en rainbowforestilling: Å framstille en indre virkelighet, som ikke lar seg beskrive i et naturalistisk biledspråk.

Likevel kan det argumenteres for at også disse ekspresjonistiske bildene er mimetiske. I en drøfting av mimesis-begrepet gjennom epokene beskriver Asbjørn Aarseth først gjenspeilingsteorien, som er dekkende for hvordan man oppfattet mimesis i perioder som renessanse, nyklassisisme og realisme. I andre perioder, fra høymiddelalder og barokk til romantikk og symbolisme, er kunsten fortsatt opptatt av å etterligne, men "det som etterlignes er primært en psykisk virkelighet. [...] I stedet for en gjenspeilingsteori kan en her tale om en ekspressivitetsteori, men poenget er at begge disse teoriene er varianter av en mimetisk litteraturteori i vid forstand" (1979: 179-180).

At det eksisterer en slags psykofysisk likhet mellom det realistiske bildet av protagonisten og de ekspresjonistiske bildene av ham som tilskuerne skaper under en rainbowforestilling, gjør at bildene også kan knyttes til begrepet *metafor*. Jeg har tidligere vist til metaforene som utskiftbare bilder på den paradigmatisk aksene, bundet sammen av likhet på tvers av dimensjoner og betydningsområder. Når en tilskuer for eksempel registrerer barnslighet eller umodenhet som et vesentlig, men godt skjult karaktertrekk hos protagonisten i en improvisasjon, kan hun vise dette ved å lage et bilde av ham med sin egen kropp – kanskje liggende i fosterstilling, eller suttende på tommelfingeren. Med dette har hun foreslått en metafor svarende til "Han er en liten unge". Andre bildemetaforer kan uttrykke likheter som kan minne om "Hun er et monster", "Han er en brautende gorilla". Disse verbalmetaforene tar jeg imidlertid med bare av pedagogiske grunner, for nettopp å understreke poenget med slektskapet mellom verbalspråklige og biledspråklige metaforer. Som nevnt under presentasjonen av Bildeteater (ovenfor s. 41) er det jo bildenes vesen at de *ikke* kan beskrives eller forklares verbalt: Bildets mening er bildet selv.

I underkapitlene om Forumteatret henviste jeg hovedsakelig til de franske strukturalistene, fordi deres forskning først og fremst er knyttet til den narrative teksten, fortellingen. I Rainbow-sammenheng er det relevant å henvise til Roman Jakobson, som interesserte seg mer for det paradigmatisk nivået og som knyttet dette nivået til seleksjonsmuligheter fra substitusjonsrekker av for eksempel metaforer, synonymer og antonymer: ”[I]n a substitution set signs are linked by various degrees of *similarity* which fluctuate between the equivalence of synonyms and the common core of antonyms” (Jakobson [1956]1987: 99).

Jeg mener at den opprinnelig lingvistiske forestilling om slike substitusjonsrekker kan brukes til å beskrive hva som skjer under en rainbowforestilling, men med én viktig forskjell: I setningen er i prinsippet alle språkets muligheter til stede på paradigmeplanet, men bare 'in absentia' – den realiserte setning har måttet velge én av disse mulighetene. I en rainbowforestilling som *To kamerater* blir substitusjonsrekkene *realisert*, for eksempel ved at flere av variasjonsmulighetene – for eksempel fem metaforiske, ekspresjonistiske bilder av protagonisten – faktisk opptrer simultant. I forhold til de i prinsippet uendelig antall muligheter er fem selvfølgelig ikke et særlig stort tall, men i forhold til å måtte velge én, utgjør de fem variasjonene en rekke.

Parallellen mellom Rainbow of Desire og Forumteatret i denne sammenhengen er at begge formene viser konkrete realisasjoner av muligheter: Noen av de mange uprøvde veier i en fortelling (se fig. 3) *blir* utprøvd i forumforestillingen, og noen av de mange mulige realisasjonene av et menneskes karakter *blir* legemliggjort i rainbowforestillingen.

Substitusjonsrekkene kan imidlertid også brukes til å understreke forskjellen mellom Forumteater og Rainbow of Desire. I figur 11 viste jeg hvordan ”paradigmatisk valg får syntagmatiske konsekvenser” i forumspillet ved at tilskuerens valg av karaktertrekk influerer på den videre handlingsgang. Rainbow of Desire derimot framviser rekken av karaktertrekk som et mål i seg selv. Hensikten er å demonstrere alle mulighetene man bærer i seg, på godt og vondt. En annen forskjell er at mens figur 11 viser at substitusjonsrekken i forum-sammenheng er knyttet til et viktig vendepunkt i fortellingen, så baserer den seg i Rainbow of Desire på det *helhetsinntrykket* av protagonist eller antagonist som tilskueren får gjennom improvisasjonen.

Betraktningene ovenfor gjelder for alle teknikkene i Rainbow of Desire, ettersom bruk av Bildeteater spiller en vesentlig rolle i dem. Bildeteatrets funksjon er knyttet til hovedhensikten med metoden, som er analyse i ordets egentligste forstand: Å undersøke et fenomen ved å oppløse en helhet i mindre deler. I Rainbow of Desire dreier helheten seg om en tilstand, som i de fleste tilfeller beskriver en utilfredsstillende relasjon mellom to mennesker. Det er denne tilstanden som protagonist og tilskuere sammen ønsker å analysere, for å få en dypere innsikt i hvilke psykologiske elementer og mekanismer som kjennetegner den. Den analytiske prosessen består av tilskuernes bildeproduksjon og dynamiseringen av bildene. Rainbow of Desire opererer ikke med noe etterarbeid der bildene i sin tur analyseres verbalt og intellektualiserende. Til grunn for metoden ligger jo en overbevisning om at

bildet er ordet overlegent når det gjelder å gi konkrete uttrykk for indre tilstander.

Analysen i bilder finner sted på det romlige nivå, ikke det temporale. Men selve prosessen er i mange tilfeller tidkrevende. Det gjelder for eksempel for en teknikk som "Det analytiske bildet" som forestillingen *To kamerater* gir et eksempel på. Denne forestillingen er ikke knyttet til noe *tidsforløp*, men forsøker i stedet å undersøke en statisk situasjon gjennom et lengre *analytisk forløp*.

Et slikt forløp kan minne om den beskrivelsen jeg ga tidligere i kapitlet av Ulla Ryums modell for en tilstandsdraturgi. De forskjellige stadiene i forløpet, som utformingen av bildene, den parvise grupperingen av dem, improvisasjonene mellom bildeparene, protagonistens imitasjon av bildene osv. er sammenlignbare med scenene i Ryums modell, som beveger seg mot en stadig større forståelse av spørsmålet som behandles. Den sentrale scene kan i *Rainbow* være det stadium i prosessen der protagonisten blir bedt om å velge mellom å fortsette improvisasjonen i det kroppslige bildet han imiterer eller å bryte ut av dette bildet. Disse øyeblikkene medfører ofte en spontan, intuitiv innsikt i dypere liggende sammenhenger, iallfall har jeg selv opplevd det på denne måten, både som protagonist og deltaker i *rainbow*-forestillinger.

Spiralmodellens visualisering av en syklisk, ikke-avsluttet prosess (i motsetning til det konkluderende og "resultatorienterte" i den aristoteliske dramaturgi-modellen) har også overføringsverdi til *Rainbow of Desire*. *Rainbow*-teknikkens formål er ikke å løse problemer, men å gi materiale til refleksjon rundt en situasjon eller en relasjon, og – i heldige tilfeller – materiale til innsikt, erkjennelse og forståelse.

Fram til nå har jeg i dette kapitlet ("Teksten") konsentrert meg om de to tekstkategoriene handling og tilstand, som etter min vurdering representerer og skiller mellom to viktige aspekter ved fiksjonstekster av alle slag. Jeg er ikke primært ute etter å presse det mylder og mangfold av tekster som omgir oss inn i enkel modell. Hensikten er snarere å peke på to kategoribetegnelser som, etter mine vurderingskriterier, er viktige og relevante *orienteringspunkter* i sjangerbestemmelse av tekster. Liksom en geografisk posisjon oppgis i lengde- og breddegrader, kan en tekst beskrives ut fra sin plassering i forhold til handling og tilstand. Og, for å holde meg i denne metaforen: Kanskje kan man også si noe om på hvilken "halvkule" teksten befinner seg, og i hvilken avstand fra "polpunktet"?

En slik sjangerbestemmelse er mer enn en kategorisering. Ved å relatere en tekst til begrepene handling og tilstand er man allerede i ferd med å finne fram til vesentlige karakteristika ved den. Jeg har i det foregående forsøkt å vise at de to kategoriene utfyller og supplerer hverandre. *Handling* er primært knyttet til tekster som utforsker det ytre, sansbare rom, *tilstand* er en kategori for reiser i den dimensjon som av lyrikeren Rainer Maria Rilke rundt forrige århundreskifte fikk navnet *Weltinnenraum*. Begrepsparet handling/tilstand, eller det ytre/det indre, peker både mot et dualistisk forhold og mot den helheten de to aspektene til sammen representerer – ikke ulikt det taoistiske begrepsparet yang (det

rasjonelle, det målrettede, det entydige) og yin (det intuitive, det sirkulære, det flertydige).⁵⁵

Parallelt med og inn i denne sjangerbeskrivelsen har jeg plassert to av hovedformene i De undertryktes teater, og vist at den ene – Forumteatret – langt på vei kan forklares ved hjelp av forskjellige typer lineære handlingsmodeller, mens den andre – Rainbow of Desire – i samme grad lar seg beskrive ut fra modeller for det statiske, sirkulære og simultane. Jeg har også pekt på at de to teaterformene utfyller hverandre. Med sin vektlegging på spørsmål av henholdsvis ytre, konkret og indre, psykologisk karakter dekker formene til sammen to hovedaspekter ved tilværelsen. Eksempler på denne fordelingen opplever man ofte på workshops hvor deltakerne kjenner godt til Boals teater fra tidligere. I den tidlige fasen, der deltakerne utveksler opplevelser som kanskje kan danne det tekstlige grunnlag for behandling i De undertryktes teater, er det vanlig å høre kommentarer som ”*Den* fortellingen passer som forumstykke! – og *den* som improvisasjon i Rainbow!”

Boals teaterformer kan imidlertid bare delvis karakteriseres ved å relatere dem til handlings- og tilstandskategorien. Det karakteristiske ved dem er jo ikke minst knyttet til at de *bryter* med teksttypene jeg har sammenlignet dem med. Mens den ”vanlige” tekst gjengir den *ene* fortellingen, den *ene* beskrivelsen som er valgt ut blant alle de mulige, er hensikten med teksten i Boals teater å gjengi utprøvingen av de *mange* mulighetene – handlingsalternativene, variasjonene i karaktertrekk – eller iallfall et utvalg av dem. Denne utprøvningsprosessen er en nødvendig del av teksten, og uten den blir teksten ikke realisert.

Og siden utprøvingen er *tilskuernes* ansvar i prosessen, kan den ikke finne sted uten deres aktive deltakelse. En sjangerkarakteristikk av teksten i Boals teaterformer (jf. min definisjon av tekst i utvidet forstand, s. 61 ovenfor) må derfor inkludere tilskuernes aktive rolle som et avgjørende sjangertrekk.

I de følgende kapitler blir det derfor nødvendig å drøfte en *tredje* kategori av tekster, som kan omfatte interaktive teksttyper som Forumteater og Rainbow of Desire.

Det pragmatiske aspektet

I boken *Den tenkende kunstner* skriver musikkviteren Bjørn Kruse: ”For å oppnå full forståelse for et fenomen er det like viktig å sette dette fenomenet i perspektiv til lignende og beslektede fenomener, og omgivelsene for øvrig, som det er å beskrive detaljer ved fenomenet alene” (1995: 9).

Dette er et utsagn som i høy grad har gyldighet for det fenomen jeg ønsker å beskrive – og forstå – i denne avhandlingen. Det særpregede ved Boals teaterformer lar seg best gripe når de relateres til lignende teksttyper, slik at ”familielighetene” blir avdekket, men også betydningsfulle avvik og brudd i slektskapsforholdene. Kategoriseringer og grupperinger i sjangrer har derfor vært viktige elementer i det jeg har skrevet hittil i kapittel 3.

⁵⁵ I boken *Thebens syv porte* beskriver Erik Exe Christoffersen Odin Teatrets særegne dramaturgi blant annet ved hjelp av disse symbolene (1986: 126ff).

Samtidig har jeg forsøkt å understreke at klassifikasjon av tekster innenfor litteratur og kunst ikke bygger på særlig presise eller stabile kriterier. Filosofen Ludwig Wittgenstein, som er opphavsmann til så vel begrepet ”språkspill” (ovenfor s. 69) som til ”familielikheter” i sjangersammenheng, konkluderer sitt forsøk på å finne fram til fellestrekk ved begrepet ”språk” på denne måten: ”Vi ser et komplisert nett av likheter som griper inn i og krysser hverandre” (Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations* 1953, § 66). Strukturalisten Tzvetan Todorov, som undersøker sjangerbegrepet i *Les genres du discours* 1978, definerer det litterære sjangersystemet i et gitt samfunn som et resultat av ”valg blant diskursive muligheter” (s. 23, min overs.), men understreker at slike systemer er underlagt stadige forandringer: ”En ny sjanger er alltid en transformasjon av en eksisterende, eller av flere: gjennom inversjon, forskyvning, kombinasjon” (s. 47, min overs.).

Sjangerbegrepets ubestandige og flyktige vesen gjør det imidlertid også til et fleksibelt redskap, som jeg kan benytte i mitt prosjekt. Hittil har jeg ved å definere hovedkategoriene handling og tilstand holdt meg i et internt tekstlig nivå, men jeg signaliserte mot slutten av forrige underkapittel at det i det følgende ville bli nødvendig å trekke inn elementer fra tekstresepsjonen for å komme videre i min kategorisering av Forumteatret og Rainbow of Desire.

Et system av sjangrer som inkluderer *flere nivåer* synes altså uunnngåelig, men en slik blanding av nivåer kan få en til å kjenne seg litt mindre systematisk enn ønskelig. Heldigvis har Tzvetan Todorov i ovennevnte bok presentert en oversikt over typer av fellestrekk i sjangerbeskrivelsen, som er raus og omfattende nok til å inkludere alt jeg har bruk for. Jeg skal derfor innledningsvis gi en kortfattet oversikt over Todorovs systematikk, som med strukturalistisk sans for det enkle, men samtidig altomfattende, forsøker å fange inn hva som til alle tider har vært bestemmende for inndeling i litterære sjangrer. Jeg velger i denne oversikten å benytte meg av Peter Larsens norske betegnelser på Todorovs hovedtyper av fellestrekk (gjengitt i Peter Larsen ”Genrer og formater” i Peter Larsen (red.): *Medier – tekstteori og tekstanalyse* 1999: 31 ff).

I presentasjonen av Todorovs teorier skriver Larsen at en sjanger er en samling tekster som har visse særlige diskursive egenskaper. ”Men disse egenskapene kan befinne seg på mange forskjellige nivåer og angå mange forskjellige tekstlige aspekter” (op.cit. s. 37-38). Todorov opererer med *fire* slike aspekter, hvorav tre har med tekstinterne forhold å gjøre.

Det gjelder for det første det *semantiske* aspektet, som inndeler tekster etter hva de handler om. For det andre nevner han det *uttrykksmessige* aspektet, som foretar inndelingen etter tekstens materielle manifestasjoner, for eksempel deres mediemessige særtrekk. Todorovs tredje type av diskursive egenskaper som karakteriserer en sjanger er knyttet til det *syntaktiske* aspektet. Her dreier det seg om hvordan tekster er komponert eller organisert.

Dersom jeg setter de sjangermessige betraktninger jeg hittil har foretatt inn i dette systemet, viser det seg at kategoriene handling og tilstand – og den korresponderende karakteristikken av hovedtypene blant Boals teaterformer, Forumteater og Rainbow of Desire – i sterk grad er fundert på *syntaktisk* grunn.

Det er fiksjonsteksternes henholdsvis syntagmatiske komposisjon og paradigmatisk organisasjon som for meg synes å være de dominante sjangerkriterier og som har resultert i inndelingen i to hovedkategorier. Men det *semantiske* aspektet har også i en viss forstand vært bestemmende for denne inndelingen, ettersom valget mellom de to hovedformene er knyttet til om teksten primært ønsker å rapportere fra en ytre eller en indre verden.

Derimot har det vært et poeng for meg å understreke at det *uttrykksmessige* er et underordnet aspekt i mine kategoriseringer. En kriminalfortelling tilhører således handlingssjangeren ut fra syntaktiske og semantiske kriterier. Om fortellingen realiseres som kriminalroman, kriminalhørespill eller kriminalfilm har for meg med tekstens sekundære kjennetegn å gjøre.

I tillegg til disse tre tekstinterne aspektene opererer Todorov med et fjerde aspekt, det *pragmatiske*. Dette aspektet har med tekstens *hensikt* å gjøre, hva den skal brukes til, hvilket forhold det er mellom teksten og dens mottakere.⁵⁶

Det er klart at det pragmatiske aspektet nødvendigvis må bli svært relevant for en beskrivelse av Boals teaterformer. Boal har gjennom førti års metodisk praksis og teoretiske drøftinger flere ganger skiftet fokus og revidert sitt syn på mange elementer i De undertryktes teater, men teatrets fundamentale prinsipper og grunnleggende hensikt har han holdt fast ved hele tiden, nemlig "[...] its intention to transform the spectator into the protagonist of the theatrical action and, by this transformation, to try to change society rather than contenting ourselves with merely interpreting it" (Boal 2002: 253)

At en av hovedhensiktene med De undertryktes teater er knyttet til mottakerens forvandling fra passiv tilskuer til deltaker og hovedperson, må få følger for sjangerbestemmelsen av disse teaterformene. Det blir nødvendig å bevege seg ut av det tekstimmanente og over på et nytt nivå, der selve kommunikasjonssituasjonen kommer i fokus. Jeg minner imidlertid om at jeg allerede innledningsvis i kapittel 3 har argumentert for et utvidet tekstbegrep i forbindelse med Boals teater, der teksten også inkluderer resepsjonen, "fordi publikums aktive deltagelse er en integrert og nødvendig forutsetning for realisering av teksten" (ovenfor s. 64). Dessuten er det pragmatiske aspektet i Todorovs forstand et stykke på vei også knyttet til det tekstlige, og kan dermed forsvare sin plass i tekst-delen av denne avhandlingen. Som Peter Larsen skriver: "Med innføringen av det pragmatiske aspektet forlater vi tekstene selv og fokuserer på deres sosiale kontekst. Likevel er det fremdeles mulig å snakke om diskursive egenskaper også i denne sammenhengen, for de pragmatiske funksjonene som en tekst skal oppfylle, setter selvsagt spor i teksten selv" (op.cit. s. 38).

I de følgende underkapitlene vil jeg ta for meg det pragmatiske aspektet ved tekster generelt og ved Boals teaterformer spesielt. Men ettersom rammen for

⁵⁶ Det *uttrykksmessige* kan være en viktig del av det pragmatiske aspektet. I forholdet mellom tekst og mottaker vil mediespesifikke trekk kunne få en avgjørende betydning, som for eksempel når det i De undertryktes teater dreier seg om en tekst der både formidlere og mottakere er kroppslig til stede i et felles fysisk rom.

denne delen av avhandlingen er *teksten*, vil jeg konsentrere framstillingen om nettopp slike *spor* av de pragmatiske funksjonene som kan påvises i teksten (som i denne sammenheng altså inkluderer forestillingen, den narrative situasjonen). Med andre ord vil jeg i denne sammenhengen se bort fra det ekstra-tekstuelle nivået der den historiske, empiriske, reelle mottaker av teksten befinner seg, og så konsekvent som mulig holde meg til resepsjonens tekstinterne nivå, som Marco De Marinis beskriver slik: ”The intra-textual level of the implied (the hypothetical, ideal, virtual) receiver. This level comprises the strategies within the text, the manner of interpretation anticipated by the text and written into it.”⁵⁷

Siden strukturalistisk narratologi har spilt en så sentral rolle i framstillingen hittil, åpner jeg med å se på pragmatiske synsmåter i klassisk strukturalisme og (særlig) i forlengelsen av denne. Deretter tar jeg for meg en del andre teorier som tar utgangspunkt i mottakerens medskapende funksjon i tekstkommunikasjonen, men som likevel i stor grad beholder det intra-tekstuelle fokuset, med begreper som ”implisert” mottaker og ”modell”-mottaker. På bakgrunn av dette eksempel materialet fra teorier som først og fremst er opptatt av resepsjon, forsøker jeg så å antyde en måte å kategorisere tekster på, der det *pragmatiske* aspektet vil utgjøre sjangerkriteriet, og hvor jeg håper at Boals teaterformer kan finne sin plass.

Til slutt vil jeg gi en mer konkret og mediespesifikk oversikt over de viktigste tekstimplisitte forutsetninger i disse teaterformene for at en av De undertryktes teaters hovedintensjoner kan oppfylles: Å forandre tilskueren til protagonist og deltaker i den teatrale kommunikasjonssituasjonen.

Narratologi og mottakeraktivitet

Strukturalistisk narratologi i dens rendyrkede form er diskursfokuset, og uinteressert i både leser og samfunn. Men selv med et slikt konsekvent tekstbasert utgangspunkt er det ikke lett å se helt bort fra elementer som er knyttet til resepsjonen av teksten. I *Narratologi* fra 1999 holder Petter Aaslestad seg strengt til diskursen eller fortellingen som den litterære analysens objekt, fordi det er ”praktisk å arbeide ut fra en forestilling om tekstens autonomi” (s. 32). Likevel legger han til: ”men vi har allerede sett hvor vesentlig leserrollen og leserens kompetanse er for realiseringen av teksten” (ibid.)

I utgangspunktet er også Roland Barthes tekstfokuset i sin ”Introduction to the Structural Analysis of Narratives”, som jeg så hyppig har henvist til tidligere i avhandlingen. Men allerede gjennom analysen av tekstens funksjonsnivå, og særlig av dens aksjonsnivå, må Barthes nødvendigvis forutsette en ordnende og tolkende distans utenfor teksten, ettersom han ikke holder seg til en strengt registrerende analyse av diskursen. Og i omtalen av narrasjonsnivået (i samme artikkel) peker han på at det i selve teksten finnes innebygd elementer som henspiller på leserrollen ([1966]1977: 110). Han viser også til at enhver fortelling er avhengig av en ”narrativ situasjon” for å bli ”konsumert”, som det

⁵⁷ I Marco de Marinis: ”Dramaturgy of the Spectator” i *The Drama Review*, Volume 31, Number 2, Summer 1987: 102.

heter på side 116. Selv om Barthes setter grensen for analysen ved narrasjonsnivået ("beyond the narrational level begins the world", s. 115), må en vel kunne si at et mottakerorientert perspektiv iallfall ligger i kim i denne artikkelen.

Men vendepunktet inntreffer i *S/Z*, som utkommer fire år senere. Jeg har alt vist til at Barthes i denne boken skifter fra fokus på handling til fokus på karakterskildring, samtidig som perspektivet skifter fra de store linjer til de små detaljer i teksten. Men viktigst i denne forbindelse er at Barthes' oppmerksomhet nå først og fremst rettes mot leseren og leseprosessen: "Because the goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text" ([1970] 1975: 4).

Det er imidlertid ikke alle tekster som lar leserne få del i tekstproduksjonen og åpner for medskapende virksomhet, sier Barthes. Langt de fleste – "they make up the enormous mass of our literature" (op.cit. s. 5) – pådytter oss spesifikke betydninger og påtvinger oss konfirmative lesemåter, noe som gjør oss til uvirk-somme og "intransitive" lesere (en betegnelse som også Boal ofte bruker om den passivt konsumerende tilskuerrollen): "[The reader] is left with no more than the poor freedom either to accept or reject the text: reading is no more than a *referendum*" (op.cit. s 4).

Denne sistnevnte teksttypen betegner Barthes som "lesbar" (lisible, readerly), det vil si at den først og fremst er beregnet for konsum. Tekster som åpner for skapende tekstproduksjon fra leserens side kaller han "skrivbare" (scriptible, writerly).⁵⁸ I likhet med begreper som "lukkede" og "åpne" tekster, som vi skal se nærmere på nedenfor, er betegnelse hans like mye beregnet på *aspekter* ved tekster som på tekster i sin helhet: "It would in fact be more accurate to speak of readerly and writerly qualities in a text, since no text is purely readerly nor purely writerly" (Jefferson and Robey 1986: 108).

S/Z representerer et syn på mottakerens medskapende funksjon som blir stadig vanligere utover i 1970-årene, både blant tidligere strukturalister og, som jeg skal gi noen eksempler på, blant andre tekstteoretikere. Typisk for mange av dem er at de ikke først og fremst er opptatt av den historiske, den faktiske leser, men av den leserrollen som er bygd inn i teksten (og som den empiriske leser i sin tur blir nødt til å forholde seg til).

Senere fører fokuseringen på leseren og mottakerrollen til det en nærmest kan kalle en veritabel dekonstruksjon av strukturalistisk narratologi i visse teoretiske miljøer. I stedet for å se på struktur som en iboende egenskap ved teksten, noe som kritikeren *oppdager* under lesningen, går man over til å betrakte struktur som noe leseren eller tilskueren *tillegger* eller *påfører* teksten. *Forfatterens* betydning i kommunikasjonsprosessen hadde allerede lenge vært nedvurdert. "The birth of the reader must be at the cost of the death of the author", skrev Barthes allerede i 1968), nå ble også *tekstens* betydning sterkt redusert, og *mottakerrollen* tilsvarende oppvurdert.

⁵⁸ Et forslag til betegnelser på de to teksttypene ut fra Barthes' karakteristikk av dem kunne være henholdsvis "insisterende" og "inviterende" tekster.

Mark Currie ser på denne utviklingen "from discovery to invention" som et av de viktigste trekkene som skiller strukturalisme fra poststrukturalisme: "Structure became something that was projected onto the work by reading rather than a property of a narrative discovered by reading" (1998: 3).

Fra monolog til dialog

De nye opptattheten av mottakerens betydning i kommunikasjonsprosessen, på bekostning av avsenderens og til dels også tekstens betydning, er selvfølgelig et uttrykk for de generelle anti-autoritære strømninger som preger det vestlige samfunnet fra slutten av 1960-årene av. Augusto Boals brudd med det han i ettertid kaller det tradisjonelle "evangeliske" teatret til fordel for en dialogisk teaterform er et tidstypisk trekk, liksom hans "åndelige far" Paulo Freires dialogpedagogikk er det. Den monologiske undervisningssituasjonen erstattes av samtalen, og til sin glede og overraskelse oppdager mottakeren at han i sin nye rolle faktisk har kompetanse til å delta i en toveiskommunikasjon.

Innenfor litteraturpedagogikken kommer vektleggingen på mottakerens kompetanse til uttrykk i nye retninger som samles under paraplybetegnelse resepsjonsteorier og leser-responsteorier. To amerikanske representanter for den sistnevnte kategorien, Alan Teasley og Ann Wilder, gir i boken *Reel Conversations. Reading Films with Young Adults* en god beskrivelse av endringene den nye mottakerorienteringen får for det konkrete tekstarbeidet i klasserommet. Fra sin egen elev- og studietid minnes de litteraturanalysen i dens tradisjonelle, nykritiske utgave: "The teacher's interpretation was the right interpretation, because the teacher had taken a lot of courses or read vast quantities of literary criticism. It was the teacher's job to know what the author intended and to lead or push us to that interpretation" (1997: 48).

Som litteratur- og filmpedagoger influert av ideer fra "reader-response"- og "viewer-response"- teorier kommer de til å definere lærerens oppgave i analysearbeidet annerledes: "[T]o produce empowered readers who could articulate their own interpretations and be respectful of others' opinions" (ibid.)

Fokuset på mottakeren er ikke bare et ledd i en kulturpolitisk demokratiseringsprosess. At mottakeren er en nødvendig instans for realiseringen av teksten, er snarere en erkjennelse. Tekster som ikke blir lest, er tekster i dvale – "blomster for ingens øjne", for å låne et uttrykk av Knut Hamsun.

De fleste av dem som forsker innenfor leserteoriene konsentrerer seg nettopp om *leser*-rollen, og spesielt leseren av skjønnlitterære tekster. Men andre, for eksempel medievitere, peker på at synsmåtene gjelder for enhver type tekst og for mottakerrollen generelt: "The 'receiver' of any 'message' is never passive – here we see the false analogy with the radio-receiver – but is an active *producer* of meanings" (Carl Gardner i Gardner (red.): *Media, Politics, and Culture. A Socialist View* 1979: 5). Som tidligere bemerket blir tilskuerrollen i teaterforestillingen i forbausende liten grad behandlet i den mottakerorienterte forskningen, men unntak finnes selvfølgelig, for eksempel i Marco De Marinis artikkel "Dramaturgy of the Spectator" som jeg siterte fra ovenfor, der

forfatteren blant annet regner opp de forskjellige aktive funksjoner et publikum har under forestillingen: "perception, interpretation, aesthetic appreciation, memorization, emotive and intellectual response, etc" (op.cit. s. 101). På basis av dette trekker han følgende slutning: "[I]t is only through these actions that the performance text⁵⁹ achieves its fullness, becoming realized in all its semantic and communicative potential" (ibid.)

Det er altså mange som hevder mottakerens nye maktposisjon i kommunikasjonsprosessen. Denne makten er tydeligst i forhold til avsenderen, for de fleste blant dem vil nok mene at leseren av en tekst har stor frihet til å ignorere forfatterens intensjon. Forholdet mellom *tekst* og mottaker er imidlertid mer uavklart, og dessuten dreier det seg om forhold på flere nivåer. Dels handler det om hvilken av de to instansene som har mest "makt", dels om hva slags tekst og hvilken type mottaker det er snakk om – fordi dette siste i høyeste grad influerer på "maktforholdet".

Jeg skal i neste kapittel drøfte disse forholdene, fordi de har å gjøre med grunnlaget for den sjangerkategorien som jeg er på vei mot å definere.

Tekst og mottaker – tolkninger av maktforholdet

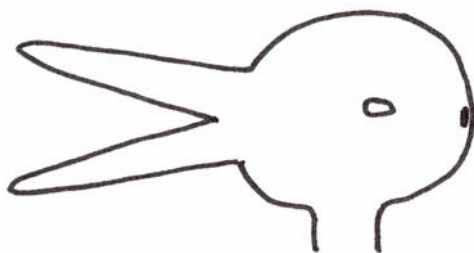
Blant teoretikere som er opptatt av mottakerrollen, kan man etter min oppfatning grovt sett skjelne mellom tre forskjellige syn på forholdet mellom tekst og mottaker.

Ett av disse synene går ut på at mottakeren, selv om han er uunnværlig i prosessen, likevel er underlagt teksten, i den forstand at den setter tydelige avgrensninger for hans interpretative utfoldelse.

Et annet syn innrømmer mottakeren mer makt i det dialogiske forholdet, slik at forholdet mellom tekst og mottaker best kan karakteriseres som jevnbyrdig.

Et tredje syn, som iallfall har vært diskutert som prinsipp, er å gi mottakeren høyere status enn teksten, slik at tekstens funksjon nærmest blir å agere som stimulans, katalysator for mottakerens frie tolkning. Denne tolkningen behøver altså ikke å "stå til ansvar" overfor teksten på noen som helst måte. En slik relativistisk innstilling vil lett kunne hevde at alle tolkninger er like gyldige. En innvending mot dette kan være å peke på at tolkningene da lett kan bli "likegyldige". Iallfall kan man vel si at et så ultraliberalistisk syn på mottakerens tolkende frihet fører til en situasjon som, skjønt speilvendt, kan bli like "monologisk" og autoritær som modellen den opponerer mot.

⁵⁹ De Marinis definisjon av dette begrepet ligger nær det jeg i denne avhandlingen har kalt 'sceneteksten'.



Figur 15. Tegning etter Joseph Jastrow.

I *Philosophische Untersuchungen* etterligner Wittgenstein en tegning i Joseph Jastrows *Fact and Fable in Psychology* 1901: 295 for å illustrere et filosofisk poeng. Jeg tillater meg (i fig. 15) å lage en etterligning av samme tegning for å illustrere mitt emne. Jastrows figur forestiller et hode, men er det et hode av en and som ser mot venstre eller av en hare som ser mot høyre? Begge tolkningene synes gyldige, og de har begge belegg i teksten. Teksten er altså polysemisk, flertydig, men samtidig kan man hevde at den setter grenser for tolkningsmulighetene: Tegningen forestiller ikke hva som helst. Dersom noen likevel vil påstå at de oppfatter den som en tegning av en elefant eller et par briller, kan man si at en slik tolkning i beste fall er altfor privat til å interessere andre enn tolkeren selv.

Med dette har jeg indirekte antydnet at min interesse i det følgende ikke vil være rettet mot de mest liberale teoriene, men mot teorier der forholdet mellom tekst og mottaker i forskjellig grad er preget av *interaksjon*, slik som i de to første synsmåtene jeg refererte til ovenfor.

En tolkningsfrihet, som likevel er sterkt begrenset av tekstens rammer, kan illustreres ved å ta utgangspunkt i speilmetaforen fra Shakespeares *Hamlet*, som jeg drøftet i innledningen av denne avhandlingen. For dersom den litterære teksten er å ligne med et speilbilde av verden, iallfall en del av den, kan man meget vel forestille seg at mottakerne som speilbildet henvender seg til, vil feste seg ved og vektlegge forskjellige ting. Siden det er umulig å overskue alle relasjoner og detaljer i bildet, vil noen for eksempel fokusere på en enkelt del av det, mens andre vil søke etter det de interesserer seg for eller kanskje det de forventer å finne avspeilet i det. Dersom man konsentrerer seg om å studere bildets forgrunn, vil mellomgrunn og bakgrunn være ute av fokus og ikke influere på ens tolkning. At tolkningsprosessen på denne måten inkluderer en nødvendig *seleksjon* er i seg selv et vitnemål om at den passive mottaker er en selvmotsigelse. Samtidig viser eksemplet, liksom and/hare-illustrasjonen i figuren ovenfor, at enhver tolkning representerer en *reduksjon* av tekstens muligheter.

Under kapitteloverskriften "Lesning som konstruksjon" i *Les genres du discours* 1978 utarbeidet strukturalisten Todorov et skjema som hadde som formål å illustrere årsakene til at "to tolkninger av den samme teksten aldri vil være identiske" (s. 90, min overs.) Todorovs skjema (gjengitt i figur 16) viser også tolkningsprosessens seleksjon og reduksjon som jeg omtalte ovenfor. For eksempel er punkt 3 alltid "fattigere" enn punkt 2, ifølge forfatteren. Fra punkt 2 til punkt 3 medfører prosessen dessuten at leseren må besvare spørsmål som: Hva er årsakene til dette, og hva blir virkningene? Forfatterens fortelling og leserens fortelling kan dermed sies å tilsvare henholdsvis diskursen og leserens konstruksjon av historien. For narratologer som ikke begrenser sine studier til å gjelde diskursens nivå, er mottakerinstansen altså en faktor å regne med. Likevel, selv om forskjellige mottakere leser teksten på forskjellig vis, er det innenfor dette synet snakk om en frihet begrenset av tekstens rammer: "Teksten selv inneholder alltid en indikasjon om hvordan den skal leses" (Todorov 1978: 94, min overs.).



Figur 16. Skjema fra Todorov: *Les genres du discours*.

Hos resepsjonsteoretikerne finner man et noe annerledes syn på forholdet mellom tekst og leser. Til tross for at ordets etymologi bare signaliserer "mottak", legger de i 'resepsjon' et innhold som snarere peker mot et om ikke fullstendig, så iallfall langt på vei likeverdig partnerskap: "Aus diesem Grunde erscheint es geboten, das Lesen als Prozess einer dynamischen Wechselwirkung von Text and Leser beschreibbar zu machen", skriver Wolfgang Iser i *Der Akt des Lesens* 1984: 176. I stedet for bare å velge blant et antall lesemåter som ligger ferdige i teksten, blir mottakeren bokstavelig talt en aktiv meningsprodusent ved at det i møtet mellom ham og teksten oppstår helt nye forbindelser, *synteser*.

Solche Synthesen indes sind von eigentümlicher Natur. Sie sind weder in der Sprachlichkeit des Textes manifestiert, noch sind sie reines Phantasma der Einbildungskraft des Lesers. Die Projektion, die sich hier vollzieht, verläuft auch nicht eingeleisig. So gewiss sie eine Projektion des Lesers ist, die von ihm ausgeht, so gewiss bleibt sie gelenkt durch die Zeichen, die sich in ihn 'hineinprojizieren'.

(Iser 1984: 219)

Leseren er altså i en viss forstand fri og aktiv, men, som det framgår av begrepet ”Wechselwirkung”, er han samtidig styrt av teksten. Teksten tilbyr en leserrolle, som Iser betegner som *den implisitte leser*, og som han i et intervju fra 2001 definerer som ”en struktur i teksten som inviterer til respons.”⁶⁰

Men alle tekster er ikke like generøse i sine invitter til respons, og alle virkelige (faktiske, empiriske, historiske) lesere er ikke like kompetente som idealkonstruksjonen ”den implisitte (impliserte) leser” – som jeg vil vise i det følgende.

Åpne og lukkede tekster, smarte og naive mottakere

”Om subjektet skal kunna forstå sig självt framför en text, så är detta möjligt endast om berättelsen inte är slutet i sig själv, utan öppen mot den värld den omskriver och omskapar”, sier Paul Ricoeur.⁶¹ Jeg har tidligere (i omtalen av forumforestillingens antimodell, s. 81 ovenfor) brukt begrepet *lukket* om den autoritære fortellende tekst som nettopp er ”sluten i sig selv”, i den forstand at premissene er gitt og årsaksrekken er så tett sammenføyd at ”hvis man rokker ved én del eller fjerner den, så kommer det hele i ulag og faller sammen”, for igjen å sitere Aristoteles.

Blant forfattere som i første rekke beskriver dramasjangeren blir da også begrepet *lukket* gjerne brukt om det jeg tidligere har omtalt som ”aristotelisk” dramaturgi, standarddramaturgi, eller – som i Janek Szatkovskis terminologi – ”teatrets dramatiske form”: ”Teatrets dramatiske form kan beskrives som en lukket form, fordi dramaet lukker sig om sig selv i et forsøg på at skabe en helhed som selvstændigt lever for øjnene af publikum” (Christoffersen m.fl. 1989: 43). Elke Platz-Waury knytter begrepet lukket til hva hun kaller en ”entrådig” (einsträngig) fabel, som i første rekke henspiller på en fortelling styrt av den aristoteliske ”handlingens enhet”, og som står i motsetning til de åpnere, ”flertrådige” tekster (Platz-Waury 1978: 107).

Eksemplene på den lukkede form blir gjerne hentet fra klassiske tekster eller fra populærkulturen, uansett om forskerens interesseområde er dramaet eller andre fiksjonssjangrer. Den ”åpne” form eksemplifiseres ofte gjennom tekster av modernistisk eller eksperimentell karakter. Roland Barthes’ begreper *readerly* og *writerly* om fiksjonstekster er for eksempel i nær slekt med lukkethet og åpenhet brukt på denne måten.

Platz-Waurys uttrykk ”flertrådighet”, som det ble referert til ovenfor, kan lett assosieres med et annet begrep, som også har med teksters grader av lukkethet å gjøre: ”flerstemmighet”. Med dette begrepet forbinder man først og fremst den russiske litteraturforskeren Mikail Bakhtin, som riktignok skrev sine betydeligste verker alt i mellomkrigstiden, men som typisk nok ble ”oppdaget” nettopp i den perioden vi befatter oss med her, siste del av det tjuende århundre. Bakhtins

⁶⁰ Intervju med Wolfgang Iser i Eva Maagerø og Elise Seip Tønnessen: *Samtaler om tekst, språk og kultur* 2001: 79.

⁶¹ Paul Ricoeur i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik* redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson 1988: 78.

interesse er primært knyttet til romanen, og til hvordan en åpen, *dialogisk* tekst oppstår når den fiktive verden presenteres gjennom mange stemmer i interaksjon: de forskjellige romanpersonenes og fortellerens. (I dramaet blir denne flerstemmigheten ivaretatt av dialogen mellom rollefigurene.) Motsetningen er for Bakhtin den *monologiske* tekst, som er uimottagelig for respons. Det monologiske er et begrep som er i nær slekt med det jeg i det foregående har karakterisert ved betegnelser som "lukket", "insisterende", "autoritær".

De fleste av dem som benytter seg av begrepene lukkethet/åpenhet i forbindelse med tekstresepsjon – om det nå dreier seg primært om dramaturgi, fokalisering eller andre aspekter ved teksten – opererer med en slags skala fra lukket til åpen, der den enkelte tekst eller tekstdel kan plasseres ut fra mottakerens muligheter til selvstendig meningsproduksjon.⁶² Men forholdet er i virkeligheten mer komplisert. Åpenhet/lukkethet er knyttet til en leserrolle som er en iboende egenskap ved teksten selv. Ovenfor refererte jeg til Wolfgang Iser's uttrykk "implisitt leser" om denne rollen. Umberto Eco bruker betegnelsen "modelleser", og definerer denne tenkte størrelse som et sett av gunstige betingelser som må oppfylles for at en tekst fullt ut skal kunne realiseres (Eco 1979: 11) For å få fullt utbytte av lesningen, må den virkelige leser gå inn i rollen som modelleser, men i hvilken grad det er mulig, avhenger selvsagt av den virkelige leser's *kompetanse*. Skalaen fra lukket til åpen må derfor modifieres avhengig av denne kompetansen, eller, som Eco sier: "So the probabilities are different for the naive reader and for the 'smart' one" (op.cit. s. 33).

Wolfgang Iser er også bevisst på at åpenhet/lukkethet har å gjøre med forhold knyttet til så vel tekst som mottaker. Tekstens åpenhet har sammenheng med frekvensen av det Iser kaller tomrom (Leerstellen, blanks) i den. Disse tomrommene kan være av flere slag, men mange av dem samles i den hovedkategori som Iser kaller "mangel på kontinuitet i den tekstlige strukturen." (Intervju i Maagerø og Tønnessen 2001: 79) Dette er plasser i teksten hvor mottakeren må fylle ut og dikte til. "Men i tillegg har du mange tomrom som henger sammen med din egen kompetanse. Hvis du for eksempel er skolert i klassisk gresk, er det ikke mange tomrom i Homer. Men om du ikke er det, begynner tomrommene å formere seg, fordi det er mange forbindelser som du ikke kan se" (ibid.)

Det skal innrømmes at denne oversikten over bruk av begrepene lukket og åpen tekst verken er spesielt grundig eller dyptpløyende. Min hensikt har imidlertid vært å undersøke hvordan en del sentrale teoretikere betrakter mottakerens skapende funksjon under resepsjonsprosessen, for at jeg bedre kan sammenligne

⁶² I "Dramaturgy of the Spectator" bruker Marco De Marinis (1987: 103) begrepet "lukket" i en betydning som kan formuleres som "avgrenset til en spesiell målgruppe". En lukket forestilling er dermed en forestilling som forutsetter en spesiell kompetanse og innforståthet. En voksen tilskuer under en forestilling for barn for eksempel innehar ikke den kompetansen. Mot dette kan man argumentere at en slik lukket forestilling kan være både åpen og lukket i andre henseender, for eksempel med hensyn til om dramaturgien er aristotelisk eller ikke-aristotelisk.

den med eller sette den opp mot tilskuerrollen i Boals teater. Denne undersøkelsen viser meg at samtlige regner den aktive mottaker som en forutsetning i kommunikasjonsprosessen. Om graden av aktivitet er det imidlertid forskjellig mening, ikke bare når det gjelder variabler knyttet til teksttype og mottakerkompetanse, men også rent prinsipielt om forholdet tekst/mottaker. Noen går så langt som til å bruke uttrykk som *produksjon* av teksten og *forandring* av teksten om mottakerens muligheter under interaksjonen.

Slike uttrykk er likevel å anse som retoriske, ettersom det dreier seg om en aktivitet som foregår i *mottakerens hode*. Selvfølgelig kan prosessen indirekte få konkrete følger, ja, til og med i mottakerens liv og i samfunnet han tilhører, men i *dialogen* mellom tekst og mottaker forblir den ene part uberørt. Mottakerens aktivitet *materialiseres ikke*, blir ikke kollektivt tilgjengelig. ”The literary, as well as the filmic, text is a fixed and finished product which cannot be directly affected by its audiences”, skriver Susan Bennett i *Theatre Audiences* 1997: 20. Søren Kjørup er inne på den samme tanken i sin drøfting av Wolfgang Iser’s ”Leerstellen”:

Almindelig kommunikation bryder sammen hvis de to parter ikke er i stand til at tilpasse deres gensidige, projektive forståelse til hinanden, skriver Iser. Men skævheden i forholdet mellem tekst og læser består jo bl.a. i at teksten ikke kan ændre sig.

(Kjørup: 1996: 284)

I sitatet fra Susan Bennets (op.cit. s. 21) bok ovenfor kan det ligge en antydning om at det er uttrykksmessige eller mediemessige grunner som er årsaken til at litteratur- og filmtekster ikke kan sies å bli direkte influert av mottakeren. Og på neste side hevder hun da også det følgende: ”In the theatre every reader is involved in the making of the play. Indeed, the audience of even the most ‘culinary’ theatre is involved in a reciprocal relationship which can change the the quality and success of a performance”.

Alle som har stått på en scene, vet hvor sterkt publikums respons kan influere på forestillingens puls og energi. Mot Bennets utsagn kan det imidlertid hevdes at knapt noe medium kan være så manipulerende som teatret, og at det *lukkede* er en svært sjangertypisk egenskap for de tallrike stykker som kan plasseres i hva jeg i begynnelsen av dette underkapitlet refererte til som teatrets dramatiske form. Selv om Bennett selvsagt har rett i at teatrets mediespesifikke samtidighet i produksjon og resepsjon kan gi unike *forutsetninger* for en reell dialog mellom tekst og mottaker, så er det hun kaller ”reciprocal relationship” etter min mening et altfor flatterende uttrykk for tilskuerens vanlige status i teatersalen. Jeg synes derfor – i denne drøftingen av pragmatiske trekk som grunnlag for sjangeroppdeling – at det ikke er noen som helst grunn til å sette noe spesielt betydningsfullt skille mellom performative og ikke-performative tekster.

En annen dramateoretiker, Marco De Marinis, drøfter også ”the performance/spectator relationship”, men konkluderer på mange måter motsatt av Bennett når han viser til ”the asymmetrical and unbalanced nature of this relation-

ship; for whatever efforts have been and will in the future be made, this relationship can never become one of real equality” (1987: 102).

Jeg må erklære meg uenig med Susan Bennett i hennes positive syn på den generelle dialogen mellom sal og scene i teatret, men også med De Marinis' dystre prognose. Et likevektsforhold mellom tekst og mottaker i teatret er ingen umulighet, men det kan etter mitt syn bare realiseres ved at tilskuerens tradisjonelle fiksjonskontrakt endres radikalt.

I det følgende underkapitlet vil jeg drøfte dette forholdet nærmere, samtidig som jeg vil argumentere for at det kanskje også ut fra *pragmatiske trekk* er gode grunner til å operere med en sjangermessig todeling av fiksjonstekster (i likhet med todelingen handling/tilstand ut fra syntaktiske kriterier). Dette skillet vil jeg imidlertid ikke plassere mellom dramatiske og ikke-dramatiske tekster og heller ikke mellom åpne og lukkede tekster, selv om begge disse relasjonene kommer til å få betydning for drøftingen.

”Gi meg et fast punkt å stå på utenfor teksten...”

Noen tekster gir altså anledning til stor egenaktivitet hos mottakeren, mens andre tekster programmerer og detaljstyrer lese måte og tolkning. Noen tekster oppleves forskjellig når de møter mottakere fra en annen tid eller fra en annen målgruppe enn de er skrevet for. Ikke sjelden leses og oppfattes tekster i strid med forfatterens uttalte intensjon. Alle slike og lignende variasjoner befinner seg likevel innenfor de vide grensene til det Todorov kaller ”det fiktive univers framkalt av forfatteren” (jf. figur 16 ovenfor). Og som nevnt i foregående kapittel er det i mottakerens hode disse variasjonene får liv. Teksten derimot ”kan ikke ændre sig”, for igjen å sitere Søren Kjærup.

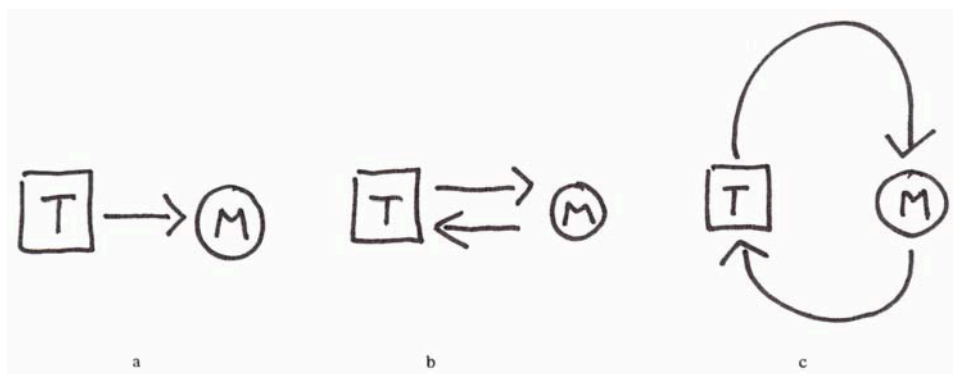
En levende framføring av tekster (for eksempel i teatret) kan skape forutsetningen for en virkelig toveis-kommunikasjon, der også teksten kan bli gjenstand for påvirkning. I den framførelsespraksis som dominerer i vår kultur, er det imidlertid bare snakk om det jeg vil kalle ubetydelige krusninger på tekstens eller forestillingens overflate. Tilskuernes begeistring eller mishag influerer riktignok på *måten* teksten kommuniseres på, og stundom kan vel også publikums reaksjoner i noen grad forårsake mindre improvisasjoner innenfor tekstens rammer. Likevel vil jeg med Marco De Marinis i sitatet ovenfor karakterisere forholdet mellom forestilling og publikum som ”asymmetrical and unbalanced”, og i en tradisjonell lineær kommunikasjonsmodell er det naturlig å la pilen fra tekst til mottaker gå bare én vei – som i fig. 17a.

Men når De Marinis framstiller dette forholdet som en generell og nærmest eviggyldig sannhet, er det på sin plass å hevde at både tekst- og tilskuerroller kan endre status. I Boals Forumteater (og i mange av teknikkene innenfor Rainbow of Desire) er det snakk om en reell jevnbyrdighet, ettersom tilskueren gjennom sin intervensjon endrer enten forløpet i teksten eller andre grunnleggende trekk ved den. Interaksjonen kan illustreres som i fig. 17b.

I enkelte stadier i Forumteatret kan ”loop”-illustrasjonen i fig. 17c gi et enda mer presist uttrykk for den dialogiske prosessen. For eksempel skjer det ofte at en tilskuers løsningsforslag bygger på ett eller flere foregående forslag. Under et

forumspill på en norsk lærerkonferanse der undertrykkeren var en skoleleder som arrogant ydmyket en av de ansatte på sitt kontor, ble det forsøkt en rekke strategier. En av dem som så ut til å bringe lederen litt ut av fatning, var en tilskuer som ikke tok plass i kontorets besøksstol, men som insisterte på å stå. Hun kom imidlertid til kort i det verbale oppgjøret med lederen. Neste tilskuerintervensjon beholdt imidlertid den oppreiste posituren fra det foregående forslaget, og var i tillegg utstyrt med nye verbale argumenter. På denne måten utviklet det seg en dynamisk dialog mellom forestillingsteksten og tilskuerne. (I *Fia vil ha lesere* kan en lignende dynamikk iakttas i løsningsforslagene 4 og 5, s. 40 ovenfor.)

Den samme dynamikken oppstår når man i Forumteatret ønsker ”å sette prøve på” et tilsynelatende vellykket løsningsforslag (jf. side 36 ovenfor om spillets regler). I dette tilfellet kan tilskuerne endre teksten ved å gå inn i undertrykkerens eller en av undertrykkernes rolle og forsøke å snu forløpet nok en gang. Lykkes snuoperasjonen, oppstår en ny undertrykkelse som fordrer nye intervensjoner, og så videre. Dette dialogiske kretsløpet blir også godt illustrert gjennom stiliseringen i fig. 17c.



Figur 17. Statusforholdet mellom tekst og mottaker.

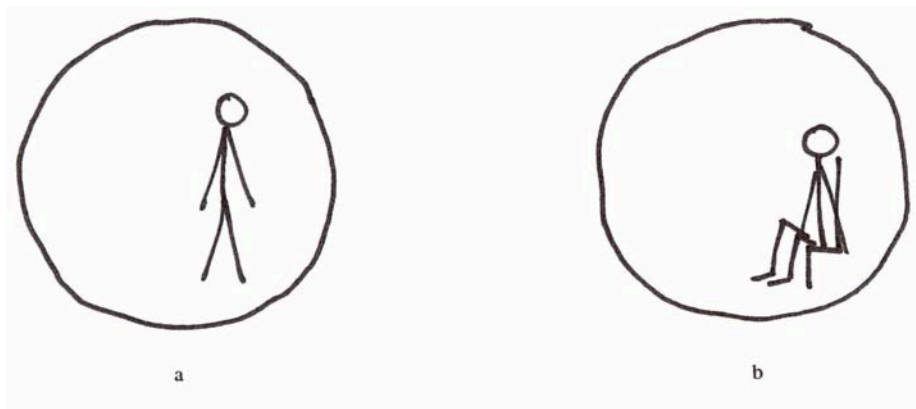
Som nevnt flere ganger hittil i denne framstillingen, er det et viktig ideologisk budskap i Boals teaterformer å vise at det som skjer bare representerer én av mange muligheter. Det vil med andre ord si at teksten – det som skjer – i utgangspunktet har mindre autoritet, og mottakeren tilsvarende større autoritet i De undertryktes teater enn i tekstformidling for øvrig. En kan vel med god grunn hevde at tilskueren i Boals teater blir tekstprodusent i en mer bokstavelig forstand enn hos andre teoretikere som bruker det samme begrepet om leser- og mottakerrollen.

Det særpregede og karakteristiske ved Boals teaterformer har etter min mening å gjøre med forhold som er knyttet til mottakerrollen og resepsjonen av teksten. En sjangerdrøfting ut fra tekstimmanente trekk (semantiske, uttrykksmessige, syntaktiske, se ovenfor side 113) vil ikke kunne sette Forumteater og Rainbow of Desire i tilstrekkelig skarpt relieff til andre teksttyper. Derfor vil jeg i det følgende drøfte kriterier for en sjangeroppdeling basert på *pragmatiske* trekk, der forholdet mellom teksten og dens mottakere blir det mest sentrale.

Hva innebærer det vanligvis å være mottaker av en tekst? Det innebærer at *man aksepterer tekstens premisser og beveger seg innenfor de grenser som er gitt i tekstens univers*. Man kan identifisere seg med eller vemmes over personene og handlingene i teksten; man kan begeistres av tekstens progressive budskap, opprøres over dens reaksjonære holdninger eller stille seg komplett likegyldig til hva den formidler – alt skjer uansett på de vilkår og innenfor de rammer som teksten selv stiller opp. ”Det viktiga är att jag i den aristoteliska teatern godkänner villkoren för handlingen – att jag tänker, kritiserar, dömer endast inom ramen för dess givna förutsättningar”, skriver Rolf Rohmer.⁶³

I motsetning til Rohmer i sitatet ovenfor mener jeg at denne mekanismen ikke bare gjelder for tekstformer som vanligvis karakteriseres som aristoteliske. Også i møtet med modernistiske, ikke-narrative, tilstandsbeskrivende tekster er mottakeren prisgitt tekstens vilkår og premisser.

I dette perspektivet vil så vel *åpne* som *lukkede* tekster måtte plasseres i samme sjangerkategori når det gjelder forholdet mellom mottaker og tekst. I modellen nedenfor (fig. 18) foreslår jeg likevel to hovedvarianter *innenfor* denne kategorien, avhengig av om leseren/tilskueren/mottakeren *beveger seg* (a, åpen tekst) eller bare *befinner seg* (b, lukket tekst) innenfor tekstens univers, som i begge tilfellene er symbolisert med en sirkel.



Figur 18. Mottaker underordnet teksten. Åpen (a) og lukket (b) tekst.

⁶³ Her sitert etter Ryum 1983: 17-18.

De aller fleste fiksjonstekster vil finne sin plass i denne todelte sjangermodellen, der altså forholdet mellom tekst og mottaker er tatt i bruk som hovedkriterium. Det gjelder uansett om det dreier seg om tekster som fokuserer på tilstand eller handling, på indre eller ytre mimesis, og om opphavsmannen heter Beckett eller Ibsen, Kieslowski eller Spielberg. Tegningene i figur 18 forsøker å illustrere at reell og jevnbyrdig interaksjon ikke er mulig så lenge den ene partner i dialogen omslutter den andre. Todelingen av modellen rokker ikke ved *det*, men viser til to hovedtyper av resepsjon, etter graden av meddiktning og mental egenaktivitet som den enkelte tekst inviterer til hos mottakeren

At mottakeren er plassert innenfor tekstens rammer i modellen har ikke direkte å gjøre med hva for slags konkret, fysisk forhold som eksisterer mellom tekst og mottaker. Som antydnet i mine kommentarer til Susan Bennetts påstand ovenfor er det ikke slik at tilskuerne gjennom sin blotte tilstedeværelse i teatret får noen makt til å rokke ved forhold i tekstens univers, selv ikke om de inviteres opp på scenen for å delta i fiksjonen. Torunn Kjølner og Janek Szatkowski skjelner mellom teater *for* tilskuere og teater *med* tilskuere, to grunnformer som i følge forfatterne "utelukker hverandre gjensidig".⁶⁴ Kjennetegnet på den første grunnformen er, enkelt sagt, at rampen mellom scene og sal beholdes. I den andre formen, derimot, oppheves rampen, og dermed oppstår tilskuernes mulighet til å bli fysisk involvert i den dramatiske fiksjonen. Etter mitt syn fører denne involveringen likevel ikke nødvendigvis med seg at tilskuerne får noen innflytelse på og makt over viktige og vesentlige forhold ved teksten. De er som oftest fremdeles "fanger av fiksjonen", i den forstand at deres opplevelser vil befinne seg innenfor de rammer som er gitt i teksten. Vurdert ut fra mine "pragmatiske" sjangerkriterier vil teater av begge typer, både *for* og *med* tilskuere, som regel høre hjemme i en av modellene i figur 18.

Tilskuernes fysiske nærvær og deres fysiske overskridelse av grensen mellom sal og scene kan likevel være viktige forutsetninger for et grunnleggende annerledes forhold mellom tekst og mottaker, som jeg nå skal rette oppmerksomheten mot. Det avgjørende for denne kategorien vil imidlertid være om overskridelsen også medfører endringer i teksten.

"Boal works for greater actual involvement of his audience, but also, paradoxically, increased detachment", skriver Cecily O'Neill i en gjennomgang av Boals metoder i *Drama Worlds. A Framework for Process Drama* 1995: 120. Det er en svært presis observasjon. I De undertrykte teater kan kombinasjonen av engasjement og distanse utgjøre et viktig *redskap* som mottakeren kan ta i bruk.

Jeg vil først se litt nærmere på begrepet *distanse*. Ordet brukes i flere betydninger når det er snakk om kunst- og litteraturopplevelse. For eksempel er det vanlig å snakke om den distanse som fiksjonen kan gi, og som gjør det mulig "å leve seg inn i og forstå situasjoner og relasjoner som ellers kunne oppleves altfor nære, intime og kanskje truende" (Lars Thomas Braaten og Ola Erstad: *Film og pedagogikk. Dialog og refleksjon i møte med film* 2000: 76). Det er

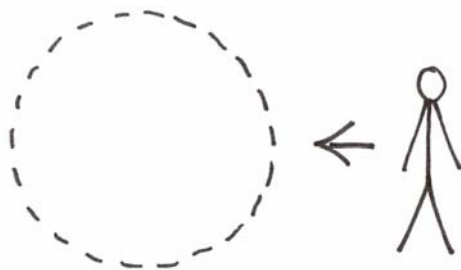
⁶⁴ I "Dramaturgisk analyse – et arbeidsredskap for ikke-naive instruktører" i Helge Reistad (red.): *Regikunst* 1991: 126.

denne distansen som gjør det mulig å overvære de utholdelige konflikter – fra Evripides' *Medea* til Thomas Vinterbergs *Festen* – som man kanskje ikke ville orket dersom de ble presentert i en dokumentarsjanger.

Men det er ikke distanse i denne betydningen som er relevant for en *sjangerbeskrivelse* av Boals teaterformer. Heller ikke er det de tilstander av distansert refleksjon som naturnødvendig opptrer sporadisk under opplevelsen av et verk, om innlevelsen ellers er aldri så sterk. Distansen i Boals teater oppstår når tilskueren blir bevisst på at teksten, som han nettopp har overvært og levd seg inn i, bare har demonstrert én av mange muligheter, og at det går an å tenke seg, og til og med prøve ut, alternative handlingsmåter. På dette stadium i forestillingen – i Forumteatret skjer det et sted mellom antimodellen og forumspillet – får mottakeren en ny posisjon i forhold til den opprinnelige teksten. Han inviteres til å tre ut av dens tekstlige univers, og fra denne ekstratekstuelle posisjonen blir det mulig for ham å gå inn i teksten igjen og endre den. For det er bare den som står utenfor noe som kan bryte inn i dette noe og gjennomtrenge det. Ordbruken her kan minne om Boals spill-metafor, som denne avhandlingen åpnet med å gjengi: "I wanted to penetrate this mirror, to transform the image I saw in it [...] I wanted it to be possible for the spectators in Forum theatre to transgress, to break the conventions, to enter the mirror of a theatrical fiction [...]"

Distanse i denne betydning av ordet handler altså om å ikke bli styrt av teksten og av dens vilkår og premisser, men i stedet om å møte teksten fra en posisjon utenfra og derigjennom bli dens likeverdige partner i dialog. Distansen blir et frigjøringsredskap som kan myndiggjøre mottakeren, gi ham makt.

Den gamle greker Arkimedes formulerte en av sine store fysiske oppdagelser i setningen "Gi meg et fast punkt å stå på utenfor jorden – og jeg skal bevege den!" Så lenge man selv befinner seg på jorden har man ingen mulighet til dette, skjønte Arkimedes, men fra et selvstendig ståsted, et fast punkt utenfor, kan til og med det skrøpeligste menneske sette kolossen i bevegelse. Selv om dimensjonene blir mer beskjedne, er det fristende å låne formuleringen til "mitt" bruk, for prinsippet om distanse og makt er felles for begge observasjonene: *Gi meg et fast punkt å stå på utenfor teksten – og jeg skal forandre den!*



Figur 19. Mottaker og tekst i interaksjon.

Figur 19 viser et forslag til en modell for et forhold mellom tekstunivers og mottaker som beskrevet i det foregående. Ved at tekst og mottaker er plassert i nærheten av hverandre, understrekes mulighetene for interaksjon. Sirkelen som markerer grensen for det tekstlige univers er stiplet, som tegn på at det implisitt i mottakerrollen ligger muligheter for å gripe fysisk inn i handlingen, noe som understrekes av retningspilen. (Arkimedes' "faste punkt" kan kanskje representeres av den konkrete strategi som Forumteatret tilbyr mottakeren?)

Modellen er først og fremst egnet til å vise et viktig aspekt ved Augusto Boals teaterformer. Den illustrerer disse tekstenes pragmatiske særpreg sammenlignet med andre typer fiksjonstekster, som for stort sett alles vedkommende kunne plasseres i den foregående modellen. I siste del av avhandlingen (kapittel 5) er det min hensikt å drøfte andre tekster og teksttyper som kan sies å tilhøre samme sjanger som den figur 19 illustrerer, men jeg vil foregripe noe av dette stoffet ved kort å drøfte plasseringen av Bertolt Brechts teater i forhold til de to tekst/mottaker-modellene i figur 18 og 19.

I sine anmerkninger til *Tolvskillingsoperaen* skriver Brecht at det kan være viktigere å tenke *over* en tankegang enn å kunne tenke *i* en bestemt tankegang (1964: 30). Disse to tenkemåtene kan sies å være illustrert i henholdsvis figur 19 og figur 18. 'Tvil på premissene!' lyder en annen av hans karakteristiske oppfordringer til tilskueren om å anlegge et perspektiv på teksten fra utsiden, 'undersøk om det er nødvendig – særlig det sedvanlige!'⁶⁵ Rolf Rohmer beskriver Brechts ikke-aristoteliske teater på følgende måte: "Författaren ställer då åskådaren i ett kritisk förhållande till det som händer på scenen och till villkoren för detta. Här uppstår en ny dimension i spelet, nämligen åskådares medvetenhetsnivå" (sitert etter Ryum 1983: 17).

Dette bevissthetsnivået gjør at mottakeren blir i stand til å gjennomskue tekstens retorikk, den retorikk som gjør at leseren eller tilskueren innenfor teksttypene i figur 18 godkjenner og beveger seg innenfor de gitte forutsetningene. Jeg har i omtalen av Boals teaterformer kalt dette utenfra-perspektivet på teksten for *distanse*, men det er i nær slekt med Brechts *Verfremdung*, som til norsk ofte oversettes nettopp med "distanseringsteknikk". Hensikten med *Verfremdung* er ifølge Brecht blant annet å forhindre tilskuerens mekaniske følgen-med, slik det aristoteliske teatret legger opp til. Forskjellen på Brecht og Boal her er at mens Brecht lar stykkene gjennomstrømmes av illusjonsbrudd for stadig å hjelpe tilskueren med å beholde distansen og motvirke at han ukritisk lever seg inn i og aksepterer hendelsene, deler Boal teksten/forestillingen i to deler i så måte: Først total "aristotelisk" innlevelse i teksten når antimodellen vises, deretter distansert og kritisk bearbeidelse av teksten i forumdelen av forestillingen.

Det er mange likhetspunkter mellom Brecht og Boal i synet på forholdet tekst/mottaker, som ventelig kan være, ettersom Boal ved mange anledninger har framhevet Brecht som sin viktigste inspirasjonskilde for ideene i De

⁶⁵ Fra lærestykket *Die Ausnahme und die Regel* 1930.

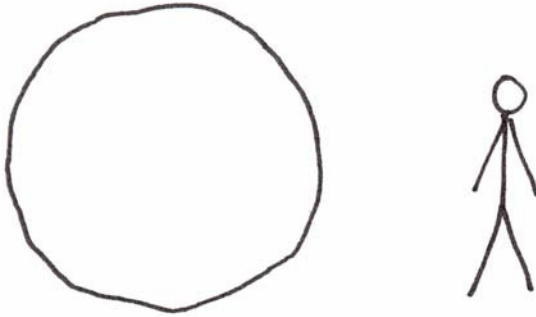
undertryktes teater. Men kan interaksjonsmodellen for Boals teaterformer (fig. 19) også gjøres gjeldende for Brechts teater?

Mye taler for å plassere tilskueren *utenfor* tekstuniverset også hos Brecht. Brechts tilskuer utfordres til egenaktivitet i forhold til teksten, slik som i modellen for den ”åpne” tekst (fig. 18a), men til forskjell fra denne er det hos Brecht om å gjøre å tenke *over* teksten framfor å tenke *i* den. ”Åskådarens medvetenhetsnivå” – det kritiske, distanserte tilskuerperspektivet – er nok i noen grad til stede i mange andre teksttyper også, men hos Brecht (og Boal) framstår dette som tekstens *dominante* trekk, og blir derfor avgjørende for hva slags sjanger den primært skal regnes til.

Brechts tilskuer kan sies å være tekstens likemann, fra sin posisjon som i forfatterens mellomkrigsterminologi gjerne kalles ”den røkende betrakter”. Denne betrakteren kan være både interessert og engasjert, men hele tiden likevel bevisst på at det som utspilles foran øynene hans ikke er verden, men en påstand, en subjektiv meningsyttring om verden. I Brechts teater foreligger det imidlertid ikke noen muligheter for ham til å bryte inn i teksten for å endre den. Tilskueren stilles overfor ferdige bilder av verden som han ikke har fått være med på å utforme og heller ikke får anledning til å forandre. I lærestykket *Der Jasager und Der Neinsager* fra 1929 beskrives suksessivt to handlingsalternativer i en konfliktsituasjon, men begge handlingene presenteres fra scenen. Ofte oppfordres tilskueren til å *forestille seg* alternative handlingsmodeller, som når *Der gute Mensch von Sezuan* avsluttes med at en skuespiller henvender seg til publikum med ordene: ”Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluss: Es muss ein guter da sein, muss, muss, muss!” Men teksten endres ikke, og de eventuelle løsningsforslagene forblir inne i tilskuernes hode, iallfall i den teatrale kommunikasjonssituasjonen.

Hos Brecht dreier det seg altså om å være bevisst på at noe kan forandres og om å kunne forestille seg måter å forandre det på. Det er likevel et godt stykke vei fram til en posisjon der disse forandringene kan utprøves i konkret handling; “[...]in his [Brecht’s] great dramas, the wall between stage and audience did not come down” (Boal [1974] 2000: xx)

I mitt forslag til modell for forholdet mellom tekst og mottaker i det brechtske teater (fig. 20) plasserer jeg mottakeren utenfor sirkelen som markerer grensene for det fiktive universet. Tilskueren er ikke ”fange av fiksjonen”. Men han har heller ikke muligheter til reelt å gjøre endringer i tekstens verden. Denne forskjellen fra den ”boalske” figuren kommer til uttrykk ved at sirkelen i figur 20 er sluttet, og at retningspilen mangler.



Figur 20. Forholdet mellom tilskuer og tekst i Brechts teater.

I dette kapitlet har jeg foretatt en inndeling av teksttyper basert på pragmatiske kriterier. Jeg har foreslått to hovedsjangrer, der forholdet mellom mottakeren og det jeg (inspirert av Todorov) kaller tekstens fiktive univers har vært grunnlaget for differensieringen. I tillegg har jeg funnet det nyttig å operere med en todeling av hver av disse hovedsjangrene, slik at framstillingen i alt har presentert fire modeller, fra figur 18 til figur 20.

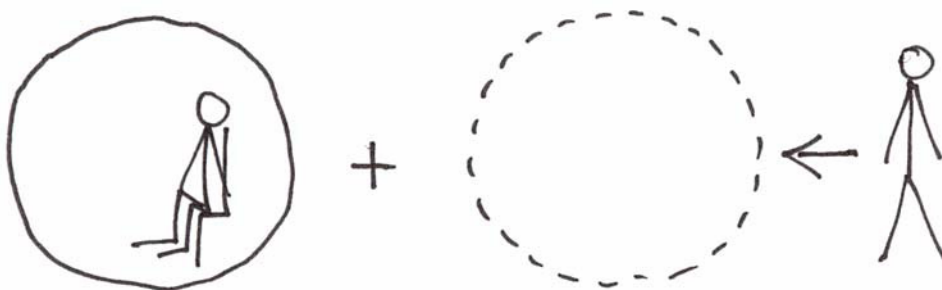
De pragmatiske sjangerkriteriene har vært sentrale for meg i denne vurderingen av Boals teaterformer, for særpreget ved disse formene har først og fremst med forholdet mellom tekst og mottaker å gjøre. Dermed blir også andre teksttyper betraktet i dette perspektivet, noe som medfører at de ofte får karakteristikk som kan synes nedvurderende. Når mottakeren i disse teksttypene beskrives som for eksempel "fanget av fiksjonen" eller "styrt av teksten" er det imidlertid bare en følge av at min framstilling lar det pragmatiske aspektet være det overordnede.

Denne overordningen henger sammen med min forståelse av at *hensikten* med teksten – "to transform the spectator into the protagonist of the theatrical action", jf. ovenfor s. 114 – er det avgjørende sjangerkriterium når det gjelder Forumteater og Rainbow of Desire. Det forhindrer ikke at trekk fra andre sjangrer kan opptre i disse teaterformene som viktige virkemidler – som "text-types at each other's service" (ovenfor s. 70). For eksempel spiller handlings-sjangeren naturligvis en vesentlig rolle i Forumteatret. Tidligere har jeg karakterisert Forumteatrets antimodell som en *lukket* fortelling, styrt av kronologi og logikk. En god antimodell kan benytte hele den aristoteliske dramaturgiens repertoar til å skape engasjement og innlevelse hos tilskuerne – de skal jo likevel "fristilles" i neste stadium av forestillingen.

Jeg må derfor erklære meg delvis uenig med Cecily O'Neill når hun hevder: "Like Brecht, Boal believes that empathy and catharsis in the theatre are nega-

tive forces because they immobilize the audience” (1995: 119). Dette stemmer nok med hensyn til katarsis (som jeg skal drøfte nærmere i kapittel 4). Tilskuerempatien, derimot, kan være et viktig virkemiddel i Forumteatrets første del, nettopp fordi den ikke har katarsis som konsekvens, men tvert imot kan være en viktig drivkraft i transformasjonen fra tilskuer til deltaker i annen del.

Et mer detaljert bilde av dynamikken i Forumteatret kan derfor framstilles som i figur 21 nedenfor, som viser den spesifikke kombinasjonen av 'spectator' og 'actor'. (Etter å ha drøftet de psykologiske implikasjonene av denne kombinasjonen, skal jeg mot slutten av kapittel 4 (i underkapitlet ”Syntese – innlevelse og distanse”) kommentere figuren ytterligere.)



Figur 21. Forumteater: Antimodellen + forumspillet.

Etter den generelle sjangerbestemmelsen av Boals teaterformer i dette underkapitlet skal jeg avslutningsvis i kapittel 3 ta for meg noen av fornenes *mediespesifikke* forutsetninger på tekst- og forestillingsnivå – forutsetninger for at den faktiske eller empiriske tilskuer på enkleste vis skal kunne gå gjennom transformasjonen fra passiv tilskuer til aktiv deltaker, som illustrert i figur 21.

The Model Spect-Actor

Som jeg har argumentert for i de foregående kapitlene, er det sjangermessige særpreget ved Boals teater først og fremst knyttet til det pragmatiske aspektet, til teksten *i bruk*. Teaterformenens sentrale hensikt er å legge til rette for mottakerens rolletransformasjon fra tilskuer til deltaker. I dette kapitlet skal jeg se på noen av de viktigste tekstlige betingelsene som må være til stede for et gunstig resultat. Jeg minner om at tekstbegrepet i denne sammenhengen fortsatt blir brukt i utvidet betydning, og følgelig omfatter både dramatekst og scenetekst (eller ”theatrical text” og ”performance text”, som er De Marinis’ termer), samt det som i Forumteater og Rainbow of Desire kan betegnes som forestillingssituasjonen.

Overskriftens Model Spect-actor alluderer til et par velkjente uttrykk, først og fremst til Umberto Eco’s Model Reader fra *The Role of the Reader*. Begrepet modellerer hos Eco omfatter alle de betingelser som er nødvendig for at hele

spekteret av en teksts muligheter skal kunne realiseres. Disse betingelsene er delvis knyttet til den kompetanse en hypotetisk idealleser besitter allerede før møtet med teksten, men framfor alt til den leserrolle som teksten selv konstruerer:

Thus it seems that a well-organized text on the one hand presupposes a model of competence coming, so to speak, from outside the text, but on the other hand works to build up, by merely textual means, such a competence. [...] [T]he text is nothing else but the semantic-pragmatic production of its own Model Reader.

(Eco 1979: 8-10)

Inspirert av Eco introduserer så Marco De Marinis begrepet Model Spectator i "Dramaturgy of the Spectator" (1987). Etter en teoretisk innledning går han i denne artikkelen etter hvert over til å drøfte "the actual means – the strategies and techniques – by which a performance builds into its textual structure and anticipates a certain kind of reception" (s. 104). Her velger han å fokusere på et mindre utvalg av viktige, spesifikt teatrale elementer.

På lignende vis vil jeg i det følgende ta for meg noen sentrale elementer i spesielt Forumteatret (men med delvis gyldighet også for Rainbow of Desire) – nærmere bestemt noen av de pragmatiske funksjonene som en kan si er innebygd i *dramatekst*, *scenetekst* og *forestillingssituasjon*, og som etter min vurdering er blant de viktigste når det gjelder å konstruere en modellstruktur som den reelle tilskuer går inn i for å bli spect-actor i De undertryktes teater. Jeg vil i større grad enn tidligere i denne delen av avhandlingen illustrere disse funksjonene ved å vise til og gjengi hovedinnholdet i konkrete forestillinger jeg har observert eller deltatt i.

Dramaturgiske forhold kan være helt avgjørende for tilskuerens lyst og mulighet for å gripe inn i handlingen. Forumteatrets antimodell bør derfor være enkel og overskuelig og, i samsvar med Aristoteles' anbefaling, "av en lengde som lett lar seg omfatte i erindringen" (Aristoteles 1963: 30). Parallele handlinger og bi-handlinger vil forkludre sammenhengen.

Med sin vanlige motvilje mot bastante og skråsikre påstander modifierer Boal likevel disse "reglene" om handlingens utstrekning og kompleksitet: "[W]e think that it is advisable to reduce the dramatic action to the shortest space of time – unless of course it is necessary to do exactly the opposite." (Boal 1998: 54) Under den internasjonale Forumteaterfestivalen i Toronto i 1997 så jeg Boals egen brasilianske teatergruppe framføre et langt og dyptpløyende stykke der handlingen var knyttet til undertrykkelse av fargede studenter ved universitetet, med en bredpenslet skildring av så vel personer som miljø. Etter en kort pause spilte gruppen to-tre sentrale scener om igjen, og vi laget forumspill på disse enkeltscenene. Det gjorde at situasjonen likevel ble oversiktlig, samtidig som vi dro nytte av den kunnskapen vi hadde fått om bakgrunnen for konflikten.

Om "Fabelens omfang" sier Aristoteles at "Størrelsen er tilstrekkelig avgrenset når en ubrutt kjede av begivenheter gir plass til et nødvendig eller sannsynlig omslag fra ulykke til lykke eller fra lykke til ulykke" (ibid.). Til en viss grad kan

dette kravet overføres på Forumteatrets antimodell, men med noen modifikasjoner.

For det første bør handlingen helst inneholde *flere* omslag, eller snarere flere *kjernefunksjoner* (som jeg drøftet ovenfor s. 76), der tilskueren har mulighet for intervensjon på veien mot det uavvendelige omslag, the point of no return, som Aristoteles sannsynligvis taler om i dette sitatet.

For det andre må antimodellens omslag nødvendigvis være av typen fra ”lykke til ulykke,” dersom tilskueren skal motiveres til å gripe inn i handlingen. Som tidligere nevnt hører antimodellen per definisjon til de fatale, ikke til de heldige plot.

Men formuleringen ”fra lykke til ulykke” peker også på et dynamisk forhold som er av avgjørende betydning for antimodellen. Stykket behøver ikke å inneholde eksposisjon i særlig grad, men kan gjerne gå rett på konflikt delen. Derimot må det ikke starte på et stadium som er for sent til at de fatale konsekvensene kan avverges. For å sette det på spissen: En antimodell kan ikke begynne med å vise et menneske som blir slått ned og ranet i en mørk bakgate. Når det er umulig å peke på en løsning, vil slike stykker snarere forsterke følelsen av avmakt hos tilskuerne, ”because they do not present *oppression* against which one can struggle but *aggression* which one cannot evade [...] My conclusion is that Forum Theatre is always possible when alternatives exist. In the opposite case it becomes fatalist theatre” (Boal 2002: 254-256).

En avgjørende forutsetning for at Forumteatrets antimodell eller den innledende improvisasjonen i Rainbow of Desire skal lede til fruktbare og kreative resultater i forestillingens annen del, er at situasjonene og problemstillingene i stykket er gjenkjennelige for en gitt mottakergruppe. Boal skjelner mellom tre grader av slik innlevelse som spillet kan vekke hos mottakeren: identifikasjon, gjenkjennelse og resonans. (Se for eksempel Boal 1995: 68-69.) Dette følelsesmessige engasjementet skaper grobunn for mottakerens ofte forbausende handlekraft i De undertryktes teater. Man intervensjonerer ikke bare for å hjelpe skuespiller-protagonisten, men også på egne vegne. Uten en slik form for identifikasjon kan ikke teksten realiseres etter sin hensikt. ”If a spect-actor who is not experiencing the same oppression wants to replace the oppressed protagonist, we manifestly fall into the theatre of advice: one person showing another what to do – the old evangelic theatre” (Boal 2002: 269).

Av denne grunn kan man med Umberto Eco si, med relevans for De undertryktes teater: En tekst postulerer sin egen mottaker. Mottakerne i Boals teater defineres ut fra den målgruppe teksten er innrettet mot, som i noen tilfeller kan være smal, dersom spillets situasjoner og problemstillinger er spesialiserte. Selv har jeg vært med på workshops der deltakerne har bestått av for eksempel helsearbeidere, rørleggere eller bibliotekarer, som alle har laget forumspill om yrkesrelatert undertrykkelse. Dette har resultert i forestillinger med høy temperatur og stor aktivitet blant tilskuerne. Samtidig er dette eksempler på tekster som etter De Marinis terminologi (se ovenfor s. 122, note 62) i forskjellig grad må karakteriseres som ”lukkede”, nemlig for alle som ikke har mulighet til å identifisere seg med tekstenes protagonister.

Et annet element på dramatekstnivå som kan fremme den intenderte virkning, er at stykket tydelig viser *hvem* i spillet som er den undertrykte protagonisten, og som følgelig er den av skuespillerne som kan byttes ut i forumdelen. Under et forumspill på Folkkulturcentrum i Stockholm var jeg selv en av skuespillerne. Jeg spilte en mann som hadde giftet seg på nytt. I perioder hadde vi min datter fra forrige ekteskap boende hjemme hos oss, og min nye kone la mye arbeid i å erobre en mamma-posisjon i hennes liv. Blant annet fikk hun meg med på foreldremøte uten at min eks-kone ble informert. Den dramatiske delen av stykket handlet om den kvelden min tidligere kone hadde fått nyss om alt dette og ringte på hos oss, oppløst i gråt. Vi behandlet henne forferdelig, og under utarbeidelsen av dette stykket hadde ingen vært inne på tanken om at det kunne være snakk om andre undertrykte enn henne. Men den første som ropte stopp blant tilskuerne var en mann som kom for å bytte ut – meg. Slik han oppfattet situasjonen var *jeg* den som først og fremst trengte hjelp, svak og uselvstendig og et lett bytte for min nye kones manipulasjoner.

En tydelig definert undertrykt hovedperson er derfor som oftest en betingelse for et effektivt forumspill, slik min beretning om det voksne publikums reaksjon under *Fia vil ha lesero* også ga et eksempel på (kapittel 2). Det bør derfor høre med til jokers oppgaver (som jeg skal se nærmere på nedenfor) å drøfte med publikum hvem de oppfatter som den undertrykte i antimodellen. I tilfelle meningene er delte, kan man heller spille i to sekvenser, slik at man suksessivt kan fokusere på ulike undertrykkelsessituasjoner.

Men det er også mulig å operere med flere protagonister i samme forestilling, dersom det er intendert og godt forberedt i tekstutarbeidelsen. Et eksempel er en forestilling om narkotika og gruppepress som ble spilt i Samfunnshuset på Nesna, for et publikum bestående av ungdomsskoleelever og høyskolestudenter. Protagonisten var en 15-årig jente. Skuespillerne ellers var kjæresten hennes og omgangsvennene hans, som alle var 5-6 år eldre. Den unge jenta ble utsatt for et sterkt press om å bruke harde stoffer, slik de øvrige i dette miljøet allerede gjorde. Kjærestens trusler om å forlate henne dersom hun nektet, skapte en vanskelig konflikt, som stykket inviterte hennes jevnaldrende blant publikum til å løse gjennom intervensjoner. Blant kjærestens noe eldre omgangsvenner fantes imidlertid en kvinne som hele tiden forsøkte å hjelpe den unge jenta mot kjærestens og kameratenes press, uten å lykkes. Denne kvinnens rolle var bygd inn i stykket som et identifikasjonsobjekt for det jevnaldrende studentpublikumet, og antimodellen opererte dermed uten problemer med to protagonister for en sammensatt målgruppe.

Et annet dramatekstlig element som har betydning for den ønskede resepsjon ligger i antimodellens mimetiske karakter. En fortelling som i størst mulig grad er identisk med *historien*, i strukturalistisk forstand – det vil si at den ikke benytter seg av brutt kronologi, analepser, prolepser og andre diskursive grep – og som etterstreber realisme i dialog og troverdighet i person- og miljøskildring, vil vanligvis være en egnet form, ettersom det i Forumteatret dreier seg om å arbeide med *virkelighetsmodeller*. Men også dette punktet må modifiseres. Kravet til realisme må for eksempel ikke føre til at man gir avkall på å skape godt teater. Boal hevder at et høyt estetisk nivå i seg selv fremmer engasjement

blant mottakerne: "The most important thing, over and above anything else, is that Forum Theatre should be good theatre; that the model in itself offers a source of aesthetic pleasure" (2002: 256). Dårlig teater er det blant annet når stykket består hovedsakelig av samtale, fordi det sannsynligvis vil invitere til verbale framfor teatrale løsningsforslag.

Det realistisk-mimetiske er nok en hensiktsmessig form for Forumteatret, men noe absolutt krav kan det heller ikke i dette tilfellet bli snakk om. Kulturgeriljaen i Larvik presenterte ved en anledning et vellykket forumspill i symbolsk-ekspresjonistisk stil for et stort publikum bestående av partipolitisk engasjerte mennesker. Antimodellen viste en situasjon som torde være velkjent fra mange politiske partimøter: Ved et bord sitter mennene i ivrig diskusjon om teori og abstrakt strategi, ved nabobordet sitter kvinnene og diskuterer praktiske emner. For at tilskuerne skulle oppfatte hva diskusjonen dreide seg om, gikk det ene bordet i frys, mens samtalen fortsatte ved det andre. Allerede her forekom det altså et brudd på realismen, uten at dette så ut til å forstyrre tilskuernes opplevelse av å delta på et autentisk partimøte.

Inn i lokalet kommer nå den kvinnelige protagonisten. Hun reagerer straks på den komiske kjønnsfordelingen ved bordene, og oppfordrer sine medsøstre til å diskutere sammen med mennene. Men kvinnene forteller at de for lengst har gitt opp, mennene vil bare preke teori og hører ikke på dem. Protagonisten går da selv over til det andre bordet og prøver å få i stand en dialog. Mennene ignorerer henne og reiser seg opp fra stolene sine mens de hele tiden fortsetter samtalen med hverandre. Kvinnen reiser seg også og fortsetter sitt tapre forsøk på å få verbal kontakt. Da klatrer mennene opp på stolene sine mens de fremdeles uavlatelig diskuterer politisk teori. Kvinnen svarer også nå med å følge etter opp på sin egen stol, men da stiger mennene opp på bordplaten for å diskutere videre – og sørger for at det ikke er plass til flere enn dem selv der oppe. Protagonisten resignerer og rusler bort til kvinnebordet.

Noen av tilskuerne som forsøkte å bryte undertrykkelsen etterpå, satset på å finne løsninger innenfor en realistisk ramme – de prøvde seg med argumenter, oppfordringer og overtalelseskunster. De fleste bidro imidlertid med løsningsforslag på symbolplanet, det vil si at de for eksempel forsøkte å hindre mennene i å komme "øverst", eller de prøvde å komme dem i forkjøpet. Forestillingen ble på denne måten en blanding av symbolikk og realisme, uten at problemstillingen ble mer uklar eller mindre engasjerende av den grunn.

Til nå i dette kapitlet har jeg stort sett tatt for meg noen av de trekk ved *dramateksten* som etter mitt syn er vesentlige når det gjelder å spille opp til en ønsket mottakerholdning. De fleste av disse trekkene, i særlig grad de som er knyttet til antimodellen (som innlevelse, handlingens enhet, mimesis), er elementer som gjerne betegnes som aristoteliske. Dette korresponderer godt med den modellen for Forumteatret som ble foreslått i figur 21, og som framstiller den første del av forumforestillingen, antimodellen, som en lukket fortelling der hele den aristoteliske dramaturgis repertoar kan mobiliseres for å skape innlevelse og engasjement.

Noen av de aristotelisk-mimetiske elementene vil også sette sitt preg på forhold i *sceneteksten*, for eksempel når det gjelder hvilken skuespilleradferd som best kan bygge opp mot Forumteatrets Model Spect-Actor.

I det tradisjonelle teater viser empiriske undersøkelser at skuespillernes kvalitet er helt avgjørende for tilskuernes vurdering av en forestilling.⁶⁶ I Forumteatret har tilskueren en annen forståelse både av kommunikasjonssituasjonen og sin egen rolle i den, og vil være mer fokusert på problemstillingen som spillet presenterer. At aktørene som regel er amatørskuespillere uten scenisk erfaring ser ikke ut til å influere så mye på tilskuerengasjementet som en kanskje skulle tro, iallfall ikke i forhold til de elementene jeg alt har drøftet, som dramaturgisk oppbygging og identifikasjon. Likevel er det selvsagt sider ved skuespillerens væremåte som i særlig grad kan fremme tekstens hensikt – å stimulere til tilskueraktivitet. Den beste skuespiller i Forumteatret er med andre ord den som får mange til å ville handle.

På en skala med Stanislavskijs skuespiller og ambisjonene om å legemliggjøre rollen i den ene enden, og Brechts skuespiller i den andre, med ønsket om å betone rollespillet, kan det være rimelig å plassere skuespilleren i Forumteater et sted midt imellom. Det vil si, egentlig forventes det to forskjellige spillestiler. I antimodellen er den ideelle skuespiller den som i størst mulig grad skaper troverdighet og realisme. Regiteknikkene som Boal anbefaler under arbeidet med stykket er da også i stor grad inspirert av Stanislavskij, med vekt på elementer som undertekst og kroppsspråk. I forumdelen, derimot, når protagonisten erstattes av tilskueren, er idealet for de øvrige skuespillerne en *dialektisk* holdning, om enn ikke så demonstrativt distansert som hos Brecht. Dialektikken består i på den ene siden å spille i overensstemmelse med rollefigurens vilje – å få stykket til å ende på samme måte som i antimodellen. Som representanter for den verden man kommer til å møte der ute, er det skuespillernes oppgave å vise at denne verdenen ikke uten videre lar seg forandre av en enslig reformator. På den annen side må skuespillerne i forumdelen heller ikke la det gå sport i å pulverisere alle forslag til å bryte undertrykkelsen. Boal oppsummerer denne dialektikken slik:

If the actor is too firm, it can discourage or, worse still, frighten the spect-actor. If the actor is too soft and vulnerable, with no counter-arguments or counter-actions, it can mislead the spect-actor into believing that the problem posed in the play is easier to resolve than he or she thought.

(Boal 2002: 265)

Relasjonen mellom skuespiller og tilskuer i tradisjonelt teater er regulert av det som ofte betegnes som en kode eller et kontraktforhold, der "[the audience] delegates, so to speak, the communicative initiative to the actors onstage, making a contract whereby the actors are conceded a superior degree of articulation."⁶⁷

⁶⁶ "[T]he acting quality is almost entirely responsible for the overall impression of a performance" (Sauter: 2000: 185).

⁶⁷ William Dodd, oversatt og gjengitt i Elam 1980: 96.

I Forumteatret foreligger det en annen kontrakt, som gir tilskuerne tale- og handlefrihet etter at antimodellen er presentert. Det er selvfølgelig av den mest avgjørende betydning for forestillingstekstens realisasjon at det blir gjort klart for dem hva dette kontraktforholdet innebærer, og at de også eksplisitt oppfordres til å oppfylle sin del av kontrakten. Ansvar for denne formidlingen ligger hos *joker* – forumforestillingens anti-autoritære spilleleder.

Det er jokeren som representerer den ”Verfremdung” som er nødvendig for å transformere den medopplevende tilskueren til den analytiske deltakeren i annen del av forumforestillingen, som vist i figur 21. I *Theories of the Theatre* gir Marvin Carlson en konsentrert karakteristikk av jokeren i Boals teater på følgende måte:

[A] figure who stands between play and its audience, commenting, guiding, creating, and breaking the illusion. He functions in a way opposite to that of the protagonist, urging the audience to view the play critically rather than seeking to draw them emotionally into it.

(Carlson 1993: 476)

I forestillingssituasjonen er det først og fremst joker som gjennom sine eksplisitte tilskuerhenvendelser legger til rette for mottakerrollen i Forumteatret. Joker inviterer publikum til å delta i innledende øvelser – både for at de fra første stund skal kjenne seg som et kollektiv som kan utføre oppgaver sammen, og for at de så tidlig som mulig skal fysisk overskride grensen mellom tilskuerplassen og spillestedet. I forumdelen er det hans rolle å være formidler mellom sal og scene, og på sokratisk vis stille de relevante spørsmålene og formulere diskusjonstemaer når det er påkrevet. Boals metafor for jokers funksjon er det portugisiske ordet *maieutics* – jordmor. ”But a *maieutics* of body and spirit, not simply a cerebral *maieutics*. The Joker must assist the birth of all ideas, of all actions” (Boal 2002: 262). Andre viktige oppgaver i jokers rolle sammenfatter han i den språklige nyskapingen ”difficultator”. I dialogen med tilskuerne/deltakerne er joker mer en slik ”problematistør” enn en ”faciliator” – som gjør tingene enklere enn de egentlig er.

Blant nordiske grupper som arbeider mer eller mindre på heltid med Forumteater og Rainbow of Desire foregår det en nærmest permanent eksperimentering for å utvide og forbedre jokers funksjoner, og ikke uten grunn: Jokerrollen er kanskje, mer enn noe annet enkeltelement jeg har tatt for meg i dette kapitlet, den viktigste forutsetning for at Boals teaterformer skal fungere etter hensikten.

Ovenfor siterte jeg sluttreplikken fra Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*, der en skuespiller trer fram foran mellomteppet og ber tilskuerne innstendig om forslag til problemløsninger. Det er en joker-aktig replikk, men forestillingen slutter når denne replikken er avlevert. Skuespilleren forblir på scenen og tilskuerne på sine plasser, det bukes og applauderes. I Boals teaterformer derimot er det på dette punktet at den viktigste delen av forestillingen tar til. En viktig romlig forskjell fra Brechts teater er for øvrig at jokeren som oppfordrer til løsningsforslag ikke befinner seg blant skuespillerne på scenen, heller ikke blant tilskuerne i salen, men i rommet mellom de to, som en synlig formidler og brobygger i den interaktive prosessen.

Med den siste observasjonen har jeg beveget meg inn i den delen av teatersemiotikken som går under betegnelsen *proksemiske* forhold⁶⁸, og som handler om avstand og nærhet, for eksempel mellom skuespiller og skuespiller, mellom tilskuer og tilskuer og, mest relevant i denne sammenheng, mellom skuespiller og tilskuer. I dette underkapitlets kontekst er det relevant å peke på at en plassering som gjør tilskuerens adkomst til spillestedet kort og uten hindringer, er et tilretteleggende element i forestillingssituasjonen. Titteskapsteatret med prosceniumbuen er derfor særdeles uegnet for en forumforestilling – både på grunn av det fysiske strevet en intervensjon vil medføre og på grunn av at spillestedet i seg selv konnoterer en passiv, immobil tilskueradferd. Tilskuere og skuespillere plassert nær hverandre og på samme flate, derimot, er utvilsomt forutsetninger som kan være medvirkende til en vellykket prosess.

I det foregående har jeg tatt for meg et utvalg elementer knyttet til teksten (i videste forstand), elementer som jeg mener er av spesielt avgjørende betydning for resepsjonen i Boals teater. Noen avgjørende forutsetninger for denne resepsjonen har også å gjøre med den kompetanse som *mottakeren* bringer med seg i møtet med teksten. Et par generelle observasjoner om dette kan høre hjemme innenfor dette kapitlets rammer: *The Model Spect-Actor*.

I innledningskapitlet (ovenfor s. 23) gjengav jeg følgende sitat av Alan Sinfield: "Any artistic form depends upon some readiness in the receiver to cooperate with its aims and conventions." Innenfor teatermediet blir denne 'readiness' – eller mangelen på den – spesielt åpenbar, og i Boals teater faller teksten sammen dersom mottakeren ikke er villig til å oppfylle sin del av kontrakten. Den villigheten er avhengig av at mottakeren solidariserer seg med stykkets protagonist og betrakter antimodellens verdensbilde som uønsket, verdt å kjempe mot. En form for radikalisme er derfor alltid bygd inn i Boals teaterformer – det er et teater for dem som ikke er tilfredse med tingenes tilstand, med status quo.

Teatrets hovedformål – og kunstens overhodet – kan være å *bekreft*e verden, *tolke* verden eller *forandre* verden. Umberto Eco sier i *The Role of the Reader*: "Sometimes a text asks for ideological cooperation on the part of the reader" (1981: 22). Det kan diskuteres om dette gjelder alltid og for alle typer tekster, ikke bare 'sometimes'. Passiv akseptering er også en form for ideologisk bifall.

Foreløpig kan det iallfall slås fast at i *Boals* teater er mottakerens ideologiske tilslutning en helt avgjørende forutsetning for at tilskueren skal gå inn i deltakerrollen og således realisere teksten.

I denne konteksten ser jeg altså på deltakerrollen i De undertryktes teater som en innebygget del av tekstens Model Spect-actor. I *Drama Worlds* hevder Cecily O'Neill: "In Boal's work, the two realms of stage and audience remain sharply differentiated, and only a handful of spectators are licensed to cross from one realm to the other" (1995: 119). I forlengelse av denne tankegangen kunne en si at deltakerrollen i De undertryktes teater bare er et element knyttet til den

⁶⁸ Se for eksempel Elam 1980: 62 ff.

empiriske mottaker og avhengig av individual-psykologiske forhold. Dette vil jeg imidlertid argumentere mot: Selv om det som regel stemmer at ikke alle tilskuerne (og i mange tilfeller bare et mindre antall blant dem) reelt intervensjoner i handlingen, foreligger intervensjonen likevel som en mulighet for samtlige. Bevisstheten om at hvem som helst når som helst kan stoppe handlingen og bryte inn i den, gir publikum en makt de ikke har i andre teaterformer. Å ikke *ha* stemmerrett er en helt annen sak enn å ikke *benytte seg* av den, for å bruke en parallell fra den politiske sfære. Boal beskriver forholdet slik:

In the conventional theatrical relationship, the actor acts in my place but not in my name. In a Theatre of the Oppressed show anyone can intervene. Not intervening is already a form of intervention: I *decide* to go on stage, but I can also *decide* not to, it is I who choose. The people who do go on stage go there *in my name* and not *in my place*, because, symbolically, I am there with them. I am – just as they are – a spectator of a new kind: spect-actor. I see and I act.

(Boal 1995: 72)

Kort oppsummering

Innledningsvis i kapittel 3 definerte jeg formålet med denne delen av avhandlingen som et forsøk på å beskrive det særpregede og spesielle ved tekstsiden i Augusto Boals teaterformer.

En slik beskrivelse kunne etter mitt syn best oppnås ved å plassere disse teaterformene i et sjangerlandskap, men først fant jeg det nødvendig å tegne opp et slikt landskap, etter de kriterier jeg fant mest funksjonelle. På basis av tekstimmanente sjangertrekk, og med narratologiske teorier som hovedverktøy, kom jeg så fram til en grovinndeling av tekster der det avgjørende kriterium hadde tilknytning til hvorvidt narrativ handling eller ikke-narrativ tilstand var det dominante trekk i hva teksten ønsket å formidle. Ved å relatere henholdsvis Forumteater og Rainbow of Desire til disse hovedkategoriene, kunne jeg så peke på sjangertypiske trekk ved disse to teaterformene, men også på de trekk der de viste avvik i forhold til andre teksttyper hjemmehørende i de to kategoriene.

For å komme videre i beskrivelsen måtte jeg tegne opp ytterligere et sjangerlandskap, men denne gang ut fra pragmatiske kriterier. Også her kom jeg, grovt sett, fram til en slags tekstenes todeling, der jeg argumenterte for at et avgjørende skille eksisterer i mottakerens forhold til den fiktive verden som teksten konstruerer. Her mente jeg å kunne påvise hvordan Boals teaterformer inntar en særstilling og representerer en nyskapning når det gjelder mottakerrollen i en resepsjonssituasjon.

Med fare for å overvurdere metodenes betydning, kan man likevel bli fristet til å gi dem en mytisk dimensjon ved å sammenligne med den rolle som Thespis tillegges i teaterhistorisk sammenheng, nemlig som den person som trådte ut av koret og derved skapte forutsetningen for en dialog og for en ny kommunikativ akse på scenen. Når tilskueren i Forumteatret forlater sin plass i salen og går inn i handlingen som deltakende og medbestemmende aktør, skapes en ny og reell dialog langs en *annen* akse i teatret – aksene mellom sal og scene.

4. Resepsjonen

Ekstratekstuelle nivåer

I kapittel 3 forsøkte jeg å besvare det første av spørsmålene som ble formulert i innledningen: Hva er det som gir Boals teatermetoder deres særpreget? Underveis i denne framstillingen ble det klart at særpreget, særlig når det gjelder forumteater, er nært knyttet til narrative strukturer og til endringene de gjennomgår i løpet av forumforestillingen.

I kapittel 4 vil jeg fokusere på det andre av hovedspørsmålene fra innledningen: I hvilken grad er særpreget og sprengkraften i metodene knyttet til det som skjer i mottakerens møte med teksten? Med andre ord: Hvilke psykologiske prosesser setter de narrative strukturene og dynamiseringen av dem i gang hos mottakeren?

Primært rettet jeg i kapittel 3 søkelyset mot teksten, men inkluderte likevel en drøfting av *forutsetningene* for resepsjonen, knyttet til den mottakerrollen ("model spect-actor") som kan betraktes som innebygget i teksten. I det følgende vil oppmerksomheten i stedet rettes mot *virkningene* av resepsjonen på den faktiske, empiriske mottaker. Med overgangen fra tekstnivå til resepsjonsnivå tar framstillingen skrittet fra fiksjonens til virkelighetens verden, selv om resepsjonen kanskje best kan karakteriseres som en dobbelttilstand – fiksjon og virkelighet på samme tid. I avhandlingens siste del (kapittel 5) vil jeg så, slik figur 1 i innledningskapitlet illustrerte, konsentrere meg om beskrivelsen av veien mot det tredje nivået i De undertryktes teater: den sosiale virkeligheten, som befinner seg utenfor teaterresepsjonens rom. Her vil jeg drøfte i hvilken grad det kan sannsynliggjøres at tilskuernes transformasjon til deltakere i teatret også kan gi dem styrke og overbevisning til en tilsvarende forandring i deres roller som samfunnsborgere.

Ordet 'sannsynliggjøre' i setningen ovenfor kan minne oss om at de psykologiske og sosiale virkningene, som skal drøftes i avhandlingens to siste hovedkapitler, i svært liten grad er kvantifiserbare størrelser, som lar seg analysere statistisk. Underveis vil jeg imidlertid se om hypotesen om tilskuerens psykologiske transformasjon gjennom prosessene i forumteatret i noen grad *kan* sannsynliggjøres ut fra analogi med enkelte andre humanistiske og samfunnsvitenskapelige fag, som også befatter seg med fortellende tekster og deres virkninger, og som heller ikke så ofte kan føre empiriske bevis for sine hypoteser.

I første del av kapittel 4 vil jeg vise til noen av de teorier og antagelser som er framsatt i de siste to-tre decennier om hvorfor det narrative ser ut til å være så nært knyttet til menneskelig erkjennelse og livsoppfatning. Hva er grunnene til at narrativ framstilling påvirker oss så sterkt? Hva er det med fortellinger, siden de kan ha slik sprengkraft?

Et slikt analytisk meta-perspektiv på fortellingens vesen fører lett med seg at man blir oppmerksom på det narratives retorikk, ikke minst fordi narratologien har gitt oss redskaper til å *gjenkjenne* fortellingens strukturer og virkemidler. I framstillingen vil jeg referere til teorier og metoder innenfor fag og vitenskaper der man i særlig grad er blitt oppmerksomme på det narratives makt på godt og vondt, og at fortellingen har makt til både å frigjøre og forføre. Dette perspektivet er gjerne kombinert med en relativistisk, men samtidig anti-autoritær holdning: Ingen forvalter den ene og sanne Fortellingen om verden, men det kan tenkes mange *mulige* fortellinger om den, ja, mange vil hevde at en meningsfull verden rett og slett bare eksisterer som tankekonstruksjon, der fortellingene er verktøyet. I forlengelsen av en slik forestilling blir det også viktig å drøfte spørsmål som hvem det er som får lov til å fortelle, hvem de forteller til og i hvilken hensikt.

Forhåpentligvis kan erfaringer fra andre fagområder kaste lys over sentrale spørsmål i min undersøkelse, for eksempel når det gjelder hva som skjer på det psykologiske plan når tilskueren i forumteatret innrømmes makt og myndighet til å fortelle *selv*. Og siden det å fortelle selv får en annen dimensjon i teatret enn i de fleste andre fortellesituasjoner, der oftest ren verbal fortelling dominerer, vil jeg også drøfte hvorvidt dramatisert fortelling og den teatrale samhandlingen kan formodes å ha en spesielt sterk og særegen virkning, både på det psykologiske og det kognitive plan.

På et vis vil innholdet utover i framstillingen være disponert slik at det indirekte kommenterer illustrasjonen på side 132 i kapittel 3 ovenfor (figur 21), som framstilte Forumteatret i en stilisert dobbeltfigur, sammensatt av to suksessive tilskuerposisjoner. Derfor vil jeg først drøfte det som skjer i tilskueren når han eksponeres for antimodellen, og engasjerer seg følelsesmessig med innlevelse, identifikasjon og empati. Deretter drøfter jeg forhold som mer eller mindre direkte belyser det som skjer med tilskueren i forum-fasen. Til sammen vil disse drøftingene kunne bringe meg nærmere et svar på om denne kombinasjonen av følelse og rasjonalitet kan sannsynliggjøre Forumteatrets uttalte hensikt: å forvandle passivt objekt til handlende subjekt.

I overgangen til den mer aktive tilskuerrollen i forumdelen har jeg funnet det formålstjenlig å diskutere særpreget ved teaterformen i lys av *katarsis*-begrepet. Selv om en kan hevde at nesten enhver tidsperiode – og nær sagt enhver forsker – har lagt sitt eget meningsinnhold i begrepet, så har diskusjonen om katarsis likevel alltid vært knyttet til nettopp det jeg i denne resepsjonsanalysen er mest opptatt av å drøfte: kunstens virkning på mottakeren.

Jeg har flere ganger tidligere karakterisert Forumteatret som en på alle måter typisk narrativ tekst, mens *Rainbow of Desire*, iallfall i mange henseender, har fellestrekk med tekster som rubriseres i kategorier som ikke-narrative, deskriptive, simultane. Det meste av innholdet i kapittel 4, som fokuserer på det narratives virkninger på oss, vil derfor ha størst relevans for Forumteatret. I del 5 vil jeg imidlertid vie et kapittel til *Rainbow of Desire*, og drøfte denne metodens nære relasjon til enkelte av begrepene i framstillingen.

Hva er det med fortellingen?

Hittil i avhandlingen har det narrative primært blitt presentert og behandlet som struktur. Men det dreier seg ikke om en hvilken som helst struktur. "Narrativity is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality", skriver Peter Brooks i innledningen til *Reading for the Plot* 1984: xi. Ikke minst har vi behov for det narrative når vi med vår begrensede bevissthet blir stilt overfor de mest grunnleggende eksistensielle spørsmål: Hva er meningen med vår tilsynelatende absurde og planløse tilværelse på dette støvkornet i kosmos? "It is not that we are connoisseurs of chaos", sier Frank Kermode, "but that we are surrounded by it, and equipped for coexistence with it only by our fictive powers" (Kermode: *The Sense of an Ending* 1967: 64).

Fremst blant disse fantasiens skapende krefter, som altså utgjør vårt vern mot det meningsløse, står fortellingen. "Stories always dealt with the "why" questions", skriver Parry og Doan (1994: 1) og viser til et ofte sitert utsagn av Friedrich Nietzsche om viktigheten av å oppleve mening og sammenheng i tilværelsen: "Hat man sein *warum?* des Lebens, so verträgt man sich fast mit jedem *wie?*"¹ De narrative tekstenes struktur gir oss de rammer og den sammenheng vi er avhengige av for å kunne forstå. Vårt eget liv, som er den eneste referanse vi har, har jo nettopp slike utstrekninger og avgrensninger som ligner de narrative forløp. "I dette grænseløse bliver livet et indsnit, der har begyndelse, midte og slutning; og som stykkes sammen til stadig mer komplekse systemer. Livet er et 'aristotelisk epos', et indsnit i det kosmisk grænseløse."²

Fortellingen er imidlertid en forståelsesform mennesket i høy grad trenger også når spørsmålene man tumler med ikke har slike kosmiske dimensjoner. Vi bruker kulturens fortellinger til å forstå oss selv med, het det i et Ricoeur-sitat som ble gjengitt i innledningskapitlet (ovenfor s. 25). Og vi tar også selv fortellingen i bruk som et kognitivt redskap i mange sammenhenger, både i vår identitetsbygging og selvforståelse og i våre forsøk på å formulere egne erfaringer – slik Ivar Asheim uttrykker det i denne presentasjonen av en narrativ etikk:

Når vi skal forklare for andre hvem vi er og hvordan vi har det, forteller vi. Når vi overfor oss selv skal prøve å komme til klarhet over vårt liv, gjør vi det samme. Vi ser tilbake på det vi har gjennomlevd, prøver å se en sammenheng i tingene, fastholde viktige ting, finne forklaringer, oppdage muligheter, se fremover.

(Ivar Asheim: *Mer enn normer. Grunnlagsetikk* 1994: 135)

I kapittel 3 behandlet jeg de narrative modellene, for eksempel aktantmodellen, primært som tekstlige strukturer. Her i kapittel 4, der perspektivet utvides til også å omfatte mottakerens psyke, er det relevant å vise til noen av de mange hypoteser om at fortellingenes sterke virkning på oss har direkte sammenheng med at modellen speiler strukturer i våre egne liv. "Man kan derfor roligt slå

¹ Fra *Götzen-Dämmerung* (1889), her sitert etter Nietzsche: *Werke* 6:3 1969a: 54-55.

² Claus K. Kristiansen: "Fortællingens tid" i *K & K (Kultur & Klasse. Kritik & Kulturanalyse)* nr. 76, 21. årgang nr. 2 1994: 75.

fast, at Greimas' model langt snarere er en virkelighedsmodel end en æstetisk eller blot litterær model", hevder Morten Nøjgaard i sin drøfting av aktantmodellen i *Litteraturens univers* 1979: 300. Det kan se ut til å være en disponerthet for det narrative i oss, en nærmest medfødt *narrativ kompetanse*, som gjør at fortellingens struktur i seg selv har en kommunikativ funksjon. I *Actual Minds, Possible Worlds* skriver den amerikanske psykologen Jerome Bruner: "But the story is not by itself the model. It is, so to speak, an instantiation of models we carry in our own minds" (1986: 7). Fordi disse modellene vi bærer i oss kan ha en nærmest arketypisk karakter, gjenkjenner vi fortellingene, og vi ordner dem også intuitivt i narrative strukturer i vår bevissthet selv om de skulle bli presentert for oss i utradisjonell form, for eksempel med omkastet tidsrekkefølge. Årsaken er, ifølge Bruner, at fortellingene har "some sort of being in the beholder's mind that permits him to recognize them in whatever expression encountered" (op.cit. s. 19-20).

Man kan selvfølgelig likevel stille spørsmålet (slik jeg gjorde ovenfor, s. 101) om disse modellene er allmenmenneskelige eller kulturavhengige. Fra andre kulturer enn den vestlige kjenner vi til at grunnleggende aspekter ved den menneskelige eksistens uttrykkes syklisk eller sirkulært, og ikke lineært, som i den narrative teksten. Den amerikanske historieteoretikeren Hayden White mener imidlertid at narrativ framstilling er en panglobal realitet. Den er generelt menneskelig, ikke kulturspesifikk:

Vi er kanskje ute av stand til fullt og helt å fatte de spesifikke tankemønstrene i en annen kultur, men vi har relativt mindre vanskeligheter med å forstå en fortelling som kommer fra en annen kultur, hvor eksotisk denne kulturen enn forekommer oss. [...] Det tyder på at den narrative framstillingen ikke er én kode blant mange som en kultur kan gjøre bruk av for å gi erfaring mening, men at den snarere er en metakode, et universelt, menneskelig redskap som gjør det mulig å formidle transkulturelle budskap om den felles virkelighetens natur.

Det er fristende å trekke parallellen til Forumteatret her. Teaterformen har fått en utbredelse som må kunne karakteriseres som global, uten at metoden har gjennomgått noen endringer for å tilrettelegges for ulike kulturer eller befolkningsskikt. På internasjonale festivaler for De undertrykte teater har jeg selv kunnet registrere – ikke uten forbauselse – at Forumteateret fungerer helt problemfritt som universelt språk. I tråd med emnet for dette kapitlet vil jeg sette dette i nær sammenheng med både antimodellens og forumdelens utpreget narrative karakter.

Det kan se ut til at det i vår egen kultur finnes en fordeling mellom en narrativ tenkning og en ikke-narrativ, paradigmatisk tenkning, avhengig av tekningens formål. Denne fordelingen skal jeg komme tilbake til senere (i underkapitlet "Narrativt eller paradigmatisk"). Først vil jeg fokusere på det faktum at anvendelsesområdet knyttet til narrativ tenkning har gjennomgått en sterk utvidelse i løpet av de siste decenniene, samtidig som både oppmerksomheten om

³ Fra artikkelen "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" i *Critical Inquiry* nr. 1, 1982. Her i oversettelse fra Hayden White: *Historie og fortelling. Utvalgte essays* 2003: 55-56.

fortellingen og statusen forbundet med narrativ tenkning har økt kraftig – noe som illustreres ved at så godt som alle sitater hittil i dette kapitlet er hentet fra nyere faglitteratur. I det følgende skal jeg – meget kortfattet – se på utviklingen fram til den ”narrative vendingen”, og på noe av det som karakteriserer denne relativt nylige vendingen eller dreiningen mot det narrative.

Den narrative vendingen

I en instruktiv oversiktsartikkel med tittelen ”Narrativitet. Et forskningsfelts forvandlinger”⁴ beskriver Jørgen Holmgaard 1800-tallet som den periode da narrativiteten feiret sine største triumfer. Ikke bare ble den aristoteliske fortellestruktur brukt som mønster for organisering av tekster i sin alminnelighet. Fortellingens form ble også ansett som den selvfølgeligste måte å speile og beskrive virkeligheten på, slik at narrativitet og mimesis så å si ble to sider av samme sak – uten at man fant særlig grunn til å problematisere denne sammenhengen:

Hverken de videnskabelige eller litterære narrative konstruksjoner oplevedes som tankeformer, men som direkte overensstemmende med virkeligheten, der af mange grunde kun sås som dynamisk: virkeligheden *er* en udvikling, *er* historie, den *er* en irreversibel kæde af årsag og konsekvens.

(Holmgaard 1994: 12)

Tenkemåten gjennomsyret det meste, fra den dominerende realismen i drama og roman og det historiske perspektivet på kunstens og litteraturens utvikling, til evolusjonsteorier og fortellinger om verdenshistoriens forløp. ”From sometime in the mid-eighteen century through to the mid-twentieth century, Western societies appear to have felt an extraordinary need or desire for plots, whether in fiction, history, philosophy, or any of the social sciences,” skriver Peter Brooks (1984: 5). Dermed manglet den nødvendige distansen til å anlegge et metaperspektiv på den narrative tankemodell, eller, som Holmgaard formulerer det: ”Det er svært at få øje på brillerne, når man ikke kan huske, at man har taget dem på.” (Holmgaard, *ibid.*)

Med de anti-narrativistiske strømninger utover på 1900-tallet kommer imidlertid nye perspektiver. Opptattheten av tekstens innhold avløses av en oppmerksomhet rettet mot teksten selv, dens form, dens struktur, dens retorikk. Narratologien oppstår som vitenskap, men narrativiteten havner i en dyp krise. Som tankeform betraktes den nå som foreldet og naiv. Stilt overfor kunnskap basert på logisk-deduktive slutninger og argumentasjon får narrative forklaringsmodeller et preg av primitivitet. Den episke, lineære modellen betraktes som en anakronisme. Ifølge Jacques Derrida er den uanvendelig i moderne tenkning, på samme måte som kulerammen er ubrukelig til å framstille moderne matematikk.

Men fortellingen er ikke død, tross mange påstander om dette gjennom mesteparten av 1900-tallet. En god grunn til at den blir rehabilitert mot slutten av århundret er sannsynligvis at menneskeliv og fortelling er så tett forbundet, at

⁴ I K & K nr. 76, 21. årgang nr. 2 1994, s. 9-42.

vi med vår begrensede bevissthet rett og slett ikke kan tenke oss tilværelsen uten å ty til narrative forestillinger.

Det som har fått betegnelsen den narrative vending ("The Narrativist Turn") eller ny-narrativismen, og hvis gjennombrudd mange teoretikere i ettertid plasserer rundt 1980, er imidlertid ingen gjenoppliving av den gamle troen på narrativiteten, ingen retur til den naive tro på fortellingenes sammensmelting med virkeligheten, slik det ble beskrevet av Holmgaard i sitatet ovenfor. Kanskje det nye kan uttrykkes slik: Fortellingen som tankeform, erkjennelsesform, kognitivt skjema, har nå fått status som menneskets viktigste redskap til å orientere seg i tilværelsen. Samtidig er metaperspektivet fra den kritiske anti-narrativistiske perioden beholdt. Man tror ikke lenger på noe sammenfall mellom fortellingen og virkeligheten. Sannhet og sikker viten anses som uhyre sjelden vare, iallfall innenfor de humanistiske og samfunnsfaglige vitenskapene. Av poststrukturalisme og dekonstruksjon har man lært at forestillingene om verden blir til først når de formuleres i språket. Den nye narrativismen bygger på dette, og er bevisst på at fortellingen er en språklig struktur som man tar i bruk for å *skape* mening. Med utgangspunkt i Holmgaards "brille-metafor", som jeg siterte ovenfor, kan en si at man i anti-narrativismen ble oppmerksom på de "narrative brillene" man hadde på, og tok dem av for å beskrive dem. I det ny-narrative er man fremdeles bevisst på dette metanivået, nemlig at det å betrakte verden gjennom narrative briller, bare er en av flere betraktningmåter. Samtidig tar man dem gjerne på med viten og vilje, fordi man også er bevisst på at narrative forklaringsmodeller er både nyttige og nødvendige for den menneskelige tanke.

Det *negative* ved denne nye, dobbelte bevisstheten er erkjennelsen av at vi må gi avkall på den trygghet som de "store fortellinger" ga, når de hevdet å forvalte sannheten. (Trygghet kan for øvrig være et ord som gir en bismak i denne forbindelse. Både de store religiøse fortellinger og de store sekulære, som overtok etter dem, kan nok sies å ha vært – i ulik grad, riktignok – fortellinger av den type som Hodge og Kress karakteriserer som "an effective and flexible strategy which particular societies can use to reproduce their value systems" (1988: 230).)

Det *positive* ved den nye narrative bevisstheten er at det åpnes for mange "små fortellinger", og at ansvaret for å formulere mening i sterkere grad blir overlatt til den enkelte.

Jean-Francois Lyotard er blitt kjent som den som (i boken *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* 1979) erklærte de store fortellingens død, i den forstand at han ikke lenger mente det var mulig i det postmoderne samfunn å inkludere og legitimere all menneskelig utvikling i én samlende fortelling – som for eksempel den store fortelling om at opplysning er drivkraften bak menneskehetens stadige framskritt. Mindre kjent er det kanskje at han slett ikke avviste all narrativ viten, men også introduserte begrepet *petit récit*, den lille fortelling, som i motsetning til den store fortelling ikke hevder å inneholde den endelige, allmenngyldige forklaringsmodell. De små fortellinger kan være lokale fortellinger, institusjonsfortellinger, eller, slik jeg ser det, fortellinger av den type som produseres i Forumteatret. Dette er fortellinger som kan ha en

frigjørende virkning, nettopp fordi de overførte den ene, monologiske, totaliserende fortelling representerer en demokratisk multidimensjonalitet.

I boken *Pasienten som tekst*, en undersøkelse av fortellerrollen i psykiatriske journaler (som jeg skal komme nærmere tilbake til i neste kapittel), skriver Petter Aaslestad: "Ikke sjelden i vår undersøkelse vil vi oppdage at det som blir presentert som pasientens tale, viser seg å være nedskriverens" (1997: 41). En annerledes, dialogisk situasjon oppstår derimot dersom både pasientens og legens fortelling kan få status som likeverdige, små fortellinger. Likeledes under forumforestillingen, når den monologiske, fatalistiske fortellingen om det som skjedde (den "store fortelling" om at alt bestemmes over hodene på folk flest) blir utfordret gjennom tilskuernes mange alternative fortellinger om hva som like gjerne kunne ha skjedd.

Den narrative vending holdt altså fast på et metaperspektiv på den fortellende form. Men synet på det narrative endret seg kraftig. Mens det innenfor strukturalistisk narratologi ble betraktet som et underordnet *virkemiddel* i litterære og andre fiksjonstekster fikk det narrative nå anseelse som et *sentralt redskap* for tanken overhodet. Sitatet nedenfor fra Martin Kreiswirths artikkel "Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences"⁵ kaster lys over dette, og over noe av årsaken til at det nye synet på narrativitet spredte seg til så mange vitenskaper fra 1980-årene av:

Discussion typically no longer focuses on the narrative features of a play, biblical story, historiographic text, or film, but on the narrative nature of those texts. [...] Narrative, like "grand" or "meta" concepts such as "language" or "reason", has begun to leave the reflected light of specific disciplinary, institutional or methodological arenas and become a source of illuminary convergence itself.

(Kreiswirth 1992: 630)

Den nye status knyttet til det å framstille saksforhold i narrative forløp, førte til mange forandringer på mange nivåer innenfor mange fagområder. Et par endringer på mitt eget fagfelt, norsk litteratur og litteraturvitenskap, kan nevnes som representative eksempler. I tiårene før den narrative vending hadde en sjanger som forfatterbiografien omtrent dødd ut i Norge – ikke en eneste livsfortelling av denne typen utkom i løpet av 1970-årene. På 1980-tallet derimot kom det en jevn strøm av slike biografier, og fra 90-tallet av kan en snakke om en veritabel bølge av beretninger om diktere og deres liv. Omtrent parallelt i tid vendte biografismen tilbake til litteraturvitenskapen, etter å ha ligget tilsynelatende livløs på metodenes kirkegård i mange tiår. Forfatteren av en ny norsk litteraturhistorie i tre bind (*Norges litteraturhistorie. Etterkrigstiden* 1996-98) overrasket ved å bekjenne seg til det gamle prinsippet om å framstille forfatterskap som sammenhengende forløp i den litteraturhistoriske gjennomgangen, og følte vel enda på det tidspunkt at det var nødvendig å forsvare sitt valg i forordet: "Tross all mangel på kontinuitet og sammenheng i et menneskeliv danner det likevel i en eller annen forstand en enhet. Dette

⁵ I tidsskriftet *New Literary History*, vol. 23, sommer 1992, nr. 3, s. 629-657

”gammelhumanistiske” synspunkt finner jeg fortsatt grunn til å holde fast ved” (Øystein Rottem 1996: 14).

Innenfor enkelte av fagfeltene førte den narrative vendingen til endret praksis og nye refleksjoner, og i noen tilfeller mener jeg at refleksjonene har mange likhetspunkter med fortellingens funksjon og virkning på tilskueren i Forumteatret. På et senere tidspunkt (i kapittel 5) vil framstillingen derfor nærme seg noen slike spesifikke fagområder, hovedsakelig knyttet til historievitenskap og psykologi. Men i de nærmest følgende kapitlene skal jeg gå noe grundigere inn på hvordan enkelte framtrepende representanter for den ny-narrativistiske tenkemåten argumenterte på generelt grunnlag for det narrative som den beste erkjennelsesform.

Narrativt eller paradigmatisk

Som nevnt ovenfor var forskningsidealet gjennom store deler av 1900-tallet ikke-narrativt, og gikk ut på å forklare verden ut fra logiske og etterprøvbare påstander. “It has been a curious habit of Western thought since the Greeks to assume that the world is rational and that true knowledge about that world will always take the form of logical or scientific propositions that will be amenable to explanation”, skriver Jerome Bruner i *The Culture of Education* 1996: 123, men legger til: “Nowadays we quite properly ask how it is that we ever know what *the world is actually like* [...]” (ibid.)

I sine bøker fra 1980- og 1990-tallet har Bruner drøftet det repertoar av tenkemåter som står til disposisjon for den menneskelige bevissthet. I *Actual Minds, Possible Worlds* (1986) beskriver han dette repertoaret som bestående av to hovedtyper av tenkning, som riktignok utfyller hverandre, men som også opptrer som rivaler på den vitenskapelige arena.

Den ene er den logisk-vitenskapelige eller paradigmatisk⁶ tenkemåte, der idealet er forklaring og målet er verifiserbarhet. Som vist i sitatet ovenfor ser Bruner en klar forbindelse mellom denne tenkemåten og logos-tenkningen i den abstrakte greske filosofi. For naturvitenskapelig forskning, i fysikkens og teknikkens verden, vil metoden som regel være et riktig valg. Bruners bekymring er at i det anti-narrativistiske klimaet som råder (eller som rådet i den periode han beskrev), ikke minst innenfor skole og utdanning, har faktabasert kunnskap og oppbygging av logiske strukturer og argumentasjon fått for stor plass og for høy status på bekostning av menneskets andre hovedtenkemåte, som Bruner kaller den narrative. Til forskjell fra den paradigmatiske tenkningen er

⁶ Bruner bruker altså det lingvistiske begrep paradigmatisk som betegnelse for ikke-lineær tenkning, i motsetning til lineær narrativ tenkning. Denne bruken avviker en del fra måten jeg har anvendt begrepet på tidligere i avhandlingen (s. 77ff), hvor jeg i tråd med strukturalistisk litteraturforskning har skrevet om et verks syntagmatiske og paradigmatiske akser (handlingsaksen og tilstandsaksen). Under omtalen av den narrative tekstens kompleksitet, beskriver også Bruner denne dualiteten, men bruker andre termer: “[...]S]tory must construct two landscapes simultaneously. One is the landscape of action [...]The other landscape is the landscape of consciousness” (Bruner 1986: 14).

idealet i den narrative tenkning ikke forklaring, men forståelse, og målet er ikke verifiserbarhet, men troverdighet: *believability*.

Når Bruner taler den narrative tenknings sak argumenterer han med at vår hverdagstenkning, vår måte å organisere erfaringer og konstruere virkeligheten på og vår sosiale interaksjon bærer preg av lineære forløp. I slike sammenhenger blir det narrative den kognitive funksjonsmåten som fungerer best, først og fremst gjennom sin *likhet med livet*.

I *Narrativity and Psychotherapy* regner John McLeod opp noen konkrete trekk som skiller narrativ tenkemåte og språkbruk fra den vitenskapelige: Den narrative opererer med en spesifikk sosial kontekst, mens den vitenskapelige holder seg på et generelt, abstrakt plan. Narrativ kunnskap formidles gjennom et gjenkjennelig hverdagsspråk, mens vitenskapen benytter et spesialisert metaspråk. Tvetydighet, mangetydighet er typiske trekk ved den fortellende modus, som må sies å være gjenkjennelige trekk fra våre egne liv. Vitenskapens språk derimot strever mot det entydige og denotative. McLeod konkluderer: "A story is contextualised in a social world known to the teller and audience. Stories convey intention and feeling" (1997: 30).

Robert Coles refererer et velformulert vitnesbyrd (i hverdagsspråk) om fortellingens unike evne til å skape innlevelse og engasjement. Etter lesningen av en roman av William Carlos Williams sier en av hans studenter: "Williams' words have become my images and sounds, parts of me. You don't do that with theories. You don't do that with a system of ideas. You do it with a story, because in a story – oh, like it says in the Bible, the word becomes flesh."⁷

Kanskje merkes innlevelsen enda sterkere i det medium som jeg har i tankene under denne drøftingen av det narrative, nemlig teatrets, der ordet legemliggjøres helt bokstavelig?⁸ Og kanskje kan nettopp styrken i den narrative mimesis som tilskueren opplever under Forumteatrets antimodell sannsynliggjøre det engasjementet som er en nødvendig betingelse for den etterfølgende forumdelen?

Den kanskje beste, grundigste og mest allmenngyldige analyse av forbindelsene mellom narrativitet og menneskeliv er Paul Ricoeurs *Time and Narrative*. Dette voluminøse verket utkom omtrent samtidig med det ny-narrativistiske gjennombruddet, og kan vel sies å utgjøre den filosofiske tankebase for alle de mange narrative retningene knyttet til spesifikke fag. Ricoeurs tanker om mimesis og narrativitet inneholder også mye refleksjon omkring resepsjon, som jeg trolig kan anvende for å belyse mitt emne. Det følgende kapitlet drøfter dette spørsmålet.

⁷ Robert Coles: *The Call of Stories: Teaching and the Moral Imagination* 1989: 128.

⁸ Forskjellen mellom paradigmatiske og narrativ formidlingsmåte kan for eksempel illustreres ved å sette opp den tradisjonelle kirkelige eksegese av bibelsteder fra prekestolen, mot den fortellende formidling fra scenen av uavkortede bibelske fortellinger, som ble en del av den narrative bølge mot slutten av 1900-tallet (for eksempel den britiske revitaliseringen av middelalderspillene (*The Mysteries*) eller evangeliene som fortelleteater, i Norge framført på scenen av Svein Tindberg.

Narrativ mimesis. Fra Ricoeur til Boal

I likhet med Bruner var også Paul Ricoeur bekymret for den dominerende posisjonen som vitenskapelig tenkemåte og språkbruk hadde i samtidens kultur: "[I]t's full of language which becomes merely instrumental. This instrumentalization of language is the most dangerous trend of our culture. We have only one model of language – the language of science and technology."⁹

Få har imidlertid som Ricoeur kjempet for en alternativ tenkemåte, særlig gjennom sin "narrative filosofi", der han viser forbindelsene mellom våre liv, vår tidsoppfatning og den fortellende form. "For når vores liv er et forløb, vi bedst forstår i det øjeblik vi husker det som om det var en historie med begyndelse og slutning, er det selvfølgelig fortællesproget som kan komme livstydningen nærmest."¹⁰

Det som gjør fortellingen unik som erkjennelsesform er dens *mimetiske* karakter. I *Om diktekunsten* sier Aristoteles i 6. kapittel at fortellingen eller fabelen (*mythos*) er etterligning (*mimesis*) av menneskelig handling (*praxis*). Til forskjell fra Platons *mimesis*-begrep, som i langt større grad handler om å kopiere og imitere, blir den aristoteliske *mimesis* gjerne sett på som en skapende prosess, der kunstverkets mål blir å vekke gjenkjennelse, framfor å produsere et speilbilde i bokstavelig forstand. Ricoeur bygger på en aristotelisk *mimesis*-oppfatning, men finner det nødvendig å nyansere og utvide forståelsen av begrepet. "I shall distinguish at least three senses of this term *mimesis*", skriver han i forordet til det første bindet av *Time and Narrative* (I) [1983]1984: xi.

Jeg mener at Ricoeurs tenkning omkring de tre mimetiske nivåer kan ha stor relevans for mitt prosjekt. For det første fordi han bygger broer mellom den narrative teksten og mennesket, verden og virkeligheten, og på den måten understreker fortellingens sterke emosjonelle og identitetskapende kraft. For det andre fordi han i sin mimetiske modell – i motsetning til Aristoteles¹¹ – legger stor vekt på resepsjonen, som er mitt hovedanliggende i denne delen av avhandlingen. For det tredje fordi selve dynamikken i modellen er sammenlignbar med den tenkning som ligger til grunn for De undertryktes teater, for eksempel slik den kommer til uttrykk i Boals treleddete speilmetafor, som jeg presenterte helt innledningsvis i avhandlingen: Fra et utgangspunkt i virkelighetens verden (1) går tilskueren gjennom speilet og inn i fiksjonen (2) og vender deretter tilbake til virkeligheten igjen (3).

⁹ Fra "Poetry and Possibility. An Interview with Paul Ricoeur" 1982, trykt i Mario J. Valdés (red.): *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination* 1991: 448.

¹⁰ Peter Kemp i artikkelen "Paul Ricoeur mellom kunst og videnskap", *Morgenbladet* 2. juli 1999 (Kemp 1999a).

¹¹ En må vel kunne si at Aristoteles' Poetik i svært liten grad beskriver verkets virkninger på tilskueren, bortsett fra i den berømte setningen der *katarsis* blir nevnt. (Noen teoretikere, for eksempel Gerald Else, mener at Aristoteles heller ikke på dette stedet har virkningen på tilskueren i tankene, men at *katarsis* er noe som finner sted innenfor dramaets egen struktur.) Ricoeur finner fram til flere steder i Aristoteles' Poetik hvor tilskueren kan være underforstått (*Time and Narrative* (I), s. 70-71), men innrømmer likevel at det er i Aristoteles' *Retorikken* resepsjonen blir satt i fokus.

Det sammenlignbare ved de to modellene – Ricoeurs og Boals – vil for øvrig også være et godt utgangspunkt for å understreke ulikhetene, spesielt i synet på tekstens påvirkningskraft.

For å klarlegge forbindelsene mellom fortellingen og det menneskelige beskriver Ricoeur den narrative mimesis som en prosess bestående av tre stadier eller nivåer. Det nivået som nærmest tilsvarer selve fortellingen (fabelen, intrigen, myθος), eller snarere den skapende konstruksjonen av fortellingen, blir i hans språkbruk *mimesis 2*. For at vi skal kunne tilegne oss fortellingen, gjenkjenne den og skille den fra andre menneskelige uttrykksmåter, må den referere til former, strukturer og sammenhenger i våre hverdagsliv. Vi må ha en forforståelse, en nødvendig narrativ kompetanse. Dette er *mimesis 1*, Ricoeurs betegnelse på vår gjenkjennelse av fortellingens referanser til verden, til virkeligheten. Og i møtet med fortellingen, med teksten, skjer det noe med oss som mottakere, som får følger for vår videre eksistens i hverdagen. Fortellingen har åpnet en måte å bo i verden på, for å bruke Ricoeurs egen metafor (jf. *Time and Narrative* (I) s. 81). Dette er *mimesis 3*.

Mimesis 2, den fiktive fortellingen, blir altså forbindelsesleddet til den konkrete menneskelige eksistensen ved ”att fungera som en förmedling mellan mimesis I (det praktiska handlingslivets område) och mimesis III (verkets reception).”¹² Og i resepsjonen blir mottakerens tilegnelse av fortellingen det leddet som forbinder tekstens verden med den reelle verden: ”The act of reading is thus the operator that joins mimesis 3 to mimesis 2” (Ricoeur op.cit. s. 77).

I avsnittene ovenfor har jeg selvfølgelig forenklet Ricoeurs framstilling til det nesten uanstendige, og jeg vil derfor gi en ytterligere kommentar til hvert av de tre mimetiske stadiene i hans modell.

Fortellingen har sine røtter i hverdagens verden, og det er herfra vi henter vår narrative kompetanse. ”For at en tilhører eller leser skal kunne oppfatte fortellingen, må den på en eller annen måte ha tilknytningpunkter til hans egen erfaring,” skriver Asbjørn Aarseth i *Episke strukturer* 1979: 180. Det er nettopp den bruk vi gjør av slike tilknytningpunkter Ricoeur viser til med betegnelsen *mimesis 1*, eller *prefigurasjonen* – det vil si det som foreligger og er formet fra før, for eksempel våre forståelsesmåter. Fortellingen forutsetter for eksempel at vi har en erfaring om tiden, om hva handling er, om hva det vil si å ha et prosjekt, å seire eller lide nederlag – kort sagt at vi kjenner til slikt stoff som fortellende tekster veves av.

Dermed må en kunne si at denne tilknytningen til virkeligheten er av et annet slag enn den Aristoteles har i tankene når han viser til menneskelig handling, *praxis*, som det mimetiske grunnlaget for fortellingen. I *Theories of Mimesis* skriver Arne Melberg: ”*Praxis* refers to already structured events or chains of events, which can be perceived as meaningful and answering a purpose.” (1995: 45) *Mimesis 1* i Ricoeurs forstand handler imidlertid ikke om å gjenkjenne

¹² Bengt Kristensson Ugglå: *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricoeurs projekt* 1994: 427.

fortellinger ut fra analogi med ferdige fortellestrukturer i en forutgående virkelighet, men om å ha generelle kunnskaper og erfaringer som setter en i stand til en slik gjenkjennelse. Det er først når livet fortelles at vi kan oppleve det som fortelling. Det skjer i mimesis 2 hos Ricoeur.

Mimesis 2 – *konfigurasjonen* eller ”sammenarbeidelsen” – overensstemmer med Aristoteles’ mythos-begrep¹³. Konfigurasjonen betegner den ordnende og aktivt konstruerende *prosess* der fortellingen blir skapt som en helhetlig, sammenhengende struktur ut fra en usammenhengende serie av hendelser. ”[Plot] draws a meaningful story from a diversity of events or incidents [...] or that it transforms the events or incidents into a story.” (Ricoeur, op.cit. s. 65) Både den franske og den engelske betegnelsen på denne ordningen av begivenheter uttrykker dynamikken i prosessen: ”mise en intrigue” og ”emplotment” (i nordisk språksammenheng har ”iscenesettelse” vært foreslått). Emplotment innebærer blant annet seleksjonen av begivenheter, sammenkjedingen av dem i kausale forbindelser og konstruksjonen av det tematiske mønsteret av narrative relasjoner som gjennomstrømmer det hele (og som kommer til uttrykk både på fortellingens funksjonsnivå og dens aksjonsnivå, som jeg har omtalt i kapittel 3). ”In short, emplotment is the operation that draws a configuration out of a simple succession.” (Ricoeur, ibid.) Gjennom den sammenbindende rolle (mellom liv og fortelling) som emplotment spiller i den mimetiske prosessen, kommer det for Ricoeur samtidig til å representere bindeleddet mellom tiden og det narrative. (op.cit. s. 53-54)

Mimesis 3 framhever mottakerens uunnværlighet i den mimetiske prosessen. ”Finally, it is the reader who completes the work inasmuch as [...] the written work is a sketch for reading”, skriver Ricoeur. “In the act of reading, the receiver plays with the narrative constraints, brings about gaps, takes part in the combat between the novel and the antinovel, and enjoys the pleasure that Roland Barthes calls the pleasure of the text” (op.cit. s. 77).

Med resepsjonsfasen har fortellingen vendt tilbake til virkelighetens verden, som den oppsto fra. Men *refigurasjonen* i mimesis 3 betyr ikke en tilbakevending til status quo. ”Forteljinga er ein av dei måtane som eg ikkje berre speglar røyndomen gjennom, men som eg skapar røyndom med”, sier Ricoeur i et intervju. ”Røyndomen er nemleg ikkje rett og slett gjeven. Han er heile tida i ferd med å verte skapt.”¹⁴

Ved å binde sammen fiksjon og liv blir fortellingen et unikt redskap til ny innsikt. Den ”re-konstruerer vores handlingsverden”, skriver Peter Kemp¹⁵. Han velger å oversette Ricoeurs begrep ”refiguration” med ”ny-figurering”, et ord som unektelig gir sterkere konnotasjoner til forestillingen om fortellingens forvandlende kraft. Kanskje passer det også bedre sammen med Ricoeurs utsagn

¹³ ”Efterligningen av handlingen heter fabelen. Med ”fabel” mener jeg sammenføyningen av begivenhetene.” (Aristoteles: *Om diktekunsten* 1963: 26).

¹⁴ ”Forteljinga, kulturen, historia. Paul Ricoeur i samtale med Bjørn Nic. Kvalsvik.” *Samtiden* nr. 4, 1985, s. 28.

¹⁵ Peter Kemp: *Tid og fortælling. Introduktion til Paul Ricoeur* 1999: 36.

om at den mimetiske sirkel (fra verden, tilbake til verden) snarere er å betrakte som en spiral, som hele tiden beskriver nye baner (Ricoeur, op.cit. s. 71 ff).

Langt på vei kan Ricoeurs modell anvendes på Boals teater. I forrige del (ovenfor s. 139f) drøftet jeg det en kunne kalle forumteatrets ”prefigurasjon”, i form av de forutsetninger og den innforståthet, for eksempel av ideologisk natur, som må være tilstede for en funksjonell tolkning av intrigen. Ricoeur beveger seg i et allmenn-filosofisk landskap, der uttrykk som narrativ kompetanse kan brukes i generell betydning. Ved spesielle teksttyper kan man i stedet tale om mer spesifikke former for slik kompetanse, for eksempel kompetansen til å forstå narrative bildeforløp – eller kompetansen til å forstå en forumteaterforestilling.

I Boals modeller er ikke Ricoeurs mimesis 1 til stede som et eget aspekt. Likevel tenker Boal seg en treleddet dynamisk bevegelse, der tilskueren/deltakeren kommer fra hverdagens verden, går inn i fiksjonens verden, for så å vende tilbake til den ”første” verden igjen – men ”ny-figurert” av møtet med fortellingen. Eller, som Boal uttrykker det: *”He practises in the second world (the aesthetic), in order to modify the first (the social)”* (1995: 44).

Boals utsagn ovenfor illustrerer også en annen forskjell, ettersom prosessen ifølge *hans* poetikk ikke stopper opp ved resepsjonen. Både Ricoeur og Boal tenker seg mottakerne som forandrede mennesker, men Boal sender dem videre ut i en sosial kontekst, så å si, for å forandre verden. Ricoeur følger ikke prosessen så langt. Hans posisjon kan illustreres av et utsagn fra et tidligere verk: ”Ved at forandre sin fantasi, forandrer mennesket sin eksistens.”¹⁶ Det er likevel ikke noe i veien for at man ut fra dette kan se for seg en mottaker klar til å ta konsekvensen av sin nye innsikt, og for eksempel la den resultere i handling. Ricoeurs holdning inneholder absolutt ingen vegring mot å trekke inn en historisk kontekst, slik en tidligere kunne se hos mange strukturalister. I Peter Kemps portrett av den aldrende Ricoeur, som jeg siterte fra ovenfor, understreker han da også at etikken har spilt en stadig mer betydningsfull rolle i filosofens seneste verker, og at det har vært en naturlig utvikling for den narrative filosofi å munne ut i nettopp en handlingsfilosofi. For meg blir det derfor naturlig å gjøre en visitt innom Ricoeurs tenkning også i avhandlingens siste kapittel.

Men allerede *Time and Narrative* inneholder flere eksempler på at den narrative filosofien settes inn i en klar etisk sammenheng. Et sted skriver Ricoeur endog om fortellingens betydning for verdens lidende og beseirede. Fortelleformen med dens evne til levendegjøring holder minnene om overgrepene ved like, for å forhindre at de skal skje på ny. Det følgende utdraget fra *Time and Narrative* (I) vil jeg kalle et omriss til en ennå ufødt poetikk om ”De undertryktes fortellinger”:

We tell stories because in the last analysis human lives need and merit being narrated. This remark takes on its full force when we refer to the necessity to save the

¹⁶ Fra essaysamlingen *Histoire et vérité* 1955:30, oversatt og gjengitt i Kemp 1999: 19.

history of the defeated and the lost. The whole history of suffering cries out for vengeance and calls for narrative.

([1983]1984: 75)

En åpenbar forskjell fra Boals tenkning er imidlertid å finne i Ricoeurs tilsynelatende nokså optimistiske tro på at fortellingen i sin alminnelighet har makt til å skape varige endringer i mottakerens sinn. Mye taler riktignok for at han ser bort fra mesteparten av det vi bys i hverdagens tekstmylder: fortellinger med lukket struktur, der alle premisser er gitt og der virkning følger årsak så tett at det neppe er mulig å trenge inn med et knivblad av undring mellom sekvensene. Ricoeurs litterære eksempler er gjerne hentet fra myter, fortellinger og romaner av den type resepsjonsteoretikerne vil kalle ualminnelig åpne, med mange tomme plasser der leseren eller tilskueren kan dikte til, fylle ut og tolke fritt, tvetydige tekster med stort forhandlingspotensial mellom tekst og leser, tekster der mottakeren selv i stor grad må konstruere den fiktive verden, som i romaner av Proust, Woolf, Thomas Mann, og med Joyce's *Ulysses* som eksempel på en fortelling som nesten lesser *for* mye ansvar over på leseren (op.cit. s. 77).

Ricoeur innrømmer gjerne at det er den svært vanskelige litteraturen som først og fremst vekker hans interesse: "Kan hende er denne interessa mi noko i opposisjon til fjernsyn og massemedia, av di lesarrolla er så mykje meir aktiv. Lesaren [...] er eit aktivt vesen, til skilnad frå det mennesket som gjev seg til fascinasjonen av den meir flyktige biletstraumen."¹⁷

Dette utsagnet forteller en god del om at Ricoeur og Boal åpenbart har svært forskjellige prosjekt. Jeg har ingen problemer med å se at mine illustrasjoner i figur 18 (ovenfor side 124) der jeg plasserte mottakeren som mer eller mindre "fanget av fiksjonen" ved så vel lukkede som åpne tekster, ikke har full gyldighet for et antall fortellinger, der mottakeren faktisk langt på vei er medansvarlig for figurasjonen. Det er slike fortellinger Ricoeur har i tankene. Men hva slags mennesker vi blir har sammenheng med hvilken type fortellinger vi tillater å innvirke på vårt livsløp (Asheim 1994: 138). Og store befolkningsgruppers leseopplevelser er faktisk knyttet til de *gjennomstrukturerte* narrative tekster, som meget vel kan legge et determinert og fatalistisk mønster også for deres egne livs fortellinger. Disse kulturens fortellinger kan i tillegg ha en politisk funksjon, når de ved hjelp av fortellingens lukkede struktur formidler konfirmative mønstre for hensiktsmessig adferd. Boals prosjekt, slik jeg ser det, handler i stor grad om å interessere seg for nettopp slike strukturer, analysere dem og – eventuelt – demaskere og dekonstruere dem, dersom funksjonen deres er å undertrykke.

For å oppsummere: Jeg har benyttet meg av Ricoeurs teori for å få svar på spørsmålet om hvorfor det narrative virker så sterkt på oss. Et av hovedbegrepene i den aristoteliske poetikk, *mimesis*, viste seg å ha en nyttig funksjon underveis i oppklaringen.

¹⁷ Fra Kvalsviks intervju med Ricoeur, se note 14 ovenfor.

Men som alle sterke virkemidler kan også fortellingen brukes både til godt og vondt. Ut fra Boals verdisyn vil det si: både til frigjøring og undertrykkelse. Jeg skal i de følgende to underkapitlene innledningsvis se litt nærmere på den siste av disse funksjonene, den som gjør at "narrative can be used to deliver false information; it can be used to keep us in darkness and even encourage us to do things we should not do."¹⁸ Deretter vil jeg framsette og drøfte en påstand om at Forumteatrets virkning på mottakeren har å gjøre med at fortellingens positive kraft til følelsesmessig engasjement beholdes i denne teaterformen, samtidig som de passiviserende kreftene knyttet til en lukket fortellestruktur nøytraliseres. For å underbygge denne påstanden vil jeg se om ikke et av de *andre* aristoteliske hovedbegrepene kan være til nytte: *katarsis*.

Fortellingen som forfører

I kapittel 3 plasserte jeg altså åpne og lukkede fortellinger i samme "pragmatiske" hovedkategori (figur 18). De er begge teksttyper der mottakeren i forskjellig grad er underordnet teksten. "You cannot use the text as you want it, but only as the text wants you to use it", sier Umberto Eco. "An open text, however 'open' it be, cannot afford whatever interpretation" (Eco [1979]1981: 9).

Det er likevel innlysende at det er de lukkede, gjennomstrukturerte fortellingene som har det største potensial til å forføre mottakeren. "They apparently aim at pulling the reader along a predetermined path, carefully displaying their effects so as to arouse pity or fear, excitement or depression at the due place and the right moment", skriver Eco (op.cit. s. 8). Slike fortellinger kan vi nok bruke, for eksempel til å få bekreftet verdier og livssyn, men det er også store muligheter for at det er fortellingen som bruker oss. "Som færdig struktur er den [fortellingen] med til at fryse identiteten fast i identifikasjonen med myter, der er god grund til at kritisere."¹⁹

Et eksempel på en slik kritikkverdig bruk (naturligvis fra et konsumentperspektiv) av den lukkede fortellingens forførende kraft kan hentes fra markedsføringens og merkevarebyggingens verden. Også her har den narrative vending medført et skifte, nærmere bestemt fra et logisk-argumenterende til et fortellende reklamespråk. Resultatet har blant annet vært en lang rekke "episke" reklamevideoer (i Norge særlig fra slutten av 1980-årene av) med komprimerte fortellinger i en stram, klassisk fortellestruktur. Lærebøker i "storytelling" for reklamefolk (for eksempel Klaus Fog m.fl: *Storytelling – branding i praksis* 2002) gir brukeren en grundig innføring i narratologi, med spesiell vekt på aristotelisk dramaturgisk oppbygging og på Greimas' aktantmodell. (Noen eksempler fra boken: Prosjektet i kjernefortellingen fra motorsykelmerket Harley Davidsson handler om å selge ekte frihet til konsumenten, mens motstanderen på konfliktaksen er de snevre samfunnsnormene. Nikes (joggesko og sportsklær) kjernefortelling handler om vilje til seier hos protagonisten (og

¹⁸ H. Porter Abbott: *The Cambridge Introduction to Narrative* 2002: 11.

¹⁹ Per Stounbjerg i "Livet som forbillede. Om den selvbiografiske fortelling" i K & K , 21.årgang nr. 2 1994: 50.

seeren som identifiserer seg med ham), mens motstanderen er protagonistens (og dermed seerens) tvil på egne evner.)

Vi bruker kulturens fortellinger til å forstå oss selv, mente Ricoeur, selv om han kanskje ikke hadde slike fortellinger i tankene. Men nettopp denne type fortellinger kan selvsagt også internaliseres i oss og prege de fortellingene vi i neste omgang selv forteller om våre egne liv. Dermed har jeg antydnet et viktig poeng: Å fortelle *selv* er ikke nødvendigvis den frigjørende motsetning til å *bli* fortalt. Det avgjørende er i hvilken grad fortellingene våre er selvstendige konstruksjoner eller om de er blitt til i analogi med andres fortellinger – for eksempel trendsetternes og markedsførernes.

Det forføreriske er altså ikke knyttet til de åpne, mangetydige fortellinger, men først og fremst til de lukkede, entydige og gjennomstrukturerede. Det er slike fortellinger de fleste av oss foretrekker, siden mangetydighet skaper usikkerhet, mens de lukkede fortellinger med sin entydige, selvforklarende struktur, inngir trygghet. Hodge og Kress karakteriserer dem slik: "Narrative links events to events into sequential and causal chains, and gives them an beginning and an end. These features are transparent signifiers of coherence, order, and closure" (1988: 230). Denne fasttømrede strukturen, sammen med fortellingens nære kobling til menneskelig tidsbegrep og livsoppfattelse, kan sannsynliggjøre at slike fortellinger framstår for oss som udiskutable, nærmest som *natur*. (Historikeren Knut Kjeldstadli registrerer det samme fenomen knyttet til kausal historiefremstilling: "Problemet med årsaksforklaringer er at jo bedre vi forklarer, desto mer uavvendelig, determinert, blir utviklingen. Dermed kan historieskrivingen bygge opp et bilde av verden som uavvendelig, der menneskelige valg ikke spiller noen rolle."²⁰)

Det er verdt å understreke at den narrative lukketheten, der fortellingens input er lik dens egen output, så å si, er knyttet til det narrative *mønsteret*, og overhodet ikke til innholdet i fortellingen. Når fortellingen er lukket i betydningen "innesluttet i seg selv" er det vanskelig å møte den med en åpen, spørrende holdning – noe som forklarer hvorfor så vel Brecht som Boal avviser den aristoteliske dramaturgi som ubrukelig for deres formål med teatret. (At Boal likevel benytter seg av store deler av den, men med en avgjørende modifikasjon, skal jeg komme tilbake til i neste kapittel.)

En narrativ tekst overbeviser, ifølge Hodge og Kress (se sitatet ovenfor), gjennom "coherence, order, and closure". I kapittel 3, har jeg allerede kommentert de to første av disse begrepene: sammenheng og rekkefølge. (Stoff om tekstens struktur (i kapittel 3) og om strukturelementenes virkning på mottakeren (i kapittel 4) må nødvendigvis overlape i noen grad.) "Closure" bør imidlertid kommenteres på denne plass i avhandlingen, på grunn av forbindelsen med katarsis.

"Closure" byr på et lite oversettelsesproblem, siden "lukning" eller "stengning" ikke gir de rette semantiske signaler. Det passer heller ikke å oversette "closure"

²⁰ Knut Kjeldstadli: *Fortida er ikke hva den engang var* 1999: 247-248. Jeg kommer tilbake til emnet historievitenskap og narrativitet senere i framstillingen.

med ”slutt”, siden en fortelling godt kan ha en avslutning uten ”closure” – som for eksempel en novelle med åpen slutt. ”Closure” er med andre ord knyttet til slutten på en *lukket* fortelling, den slutten som gir mening både til begynnelsen og til midtpartiet.²¹ Det betegner ståstedet hvorfra man tolker forløpet i fortellingen i et tilbakeskuende perspektiv – slik som i Kierkegaards berømte utsagn om at livet forstås baklengs, men må leves forlengs. ”Konklusjon” er derfor en mulig oversettelse av ”closure”, men ”løsning” er kanskje den beste.

Uansett snakker vi om en del av fortellingen med en spesielt sterk, strukturerende kraft:

To follow a story is to move forward in the midst of contingencies and peripeteia under the guidance of an expectation that finds its fulfilment in the ”conclusion” of the story. [...] It gives the story an “end point”, which, in turn, furnishes the point of view from which the story can be perceived as forming a whole. To understand the story is to understand how and why the successive episodes led to this conclusion [...]

(Ricoeur [1983]1984: 66-67)

At forventningene innfris i konklusjonen, som Ricoeur nevner, er et element med positiv virkning på de aller fleste mottakere. Mens de kanskje opplever en fortelling uten løsning som frustrerende og angstskapende, vil den lukkede fortellingens harmoniske struktur være et element som i seg selv gir dem en følelse av noe trygt og konfirmativt: Verden er fremdeles slik man har lært den å kjenne, på godt og vondt, og ”det gikk som det gikk, fordi det gikk som det gikk.” Om fortellingen har ”happy ending” eller ikke er i denne sammenheng irrelevant.

Løsningen i den lukkede fortelling er etter min mening nært forbundet med katarsis, som er emnet for neste underkapittel. Deretter vil jeg se om begrepene mimesis og katarsis samlet kan bidra til en ytterligere beskrivelse av det særpregede ved forumteatret.

Katarsis – eller fravær av katarsis

Forumteatrets antimodell er en lukket fortelling med alle tragediens kjennetegn. I likhet med den aristoteliske tragedien har antimodellen til hensikt å vekke tilskuerens empati for stykkets protagonist. Gjennom denne empatien blir skuespilleren tilskuerens stedfortreder. I Aristoteles’ termer er det følelsene frykt og medlidenhet som aktiviseres i tilskuerens identifikasjonsprosess: ”Medlidenhet, nemlig, føler vi der hvor et menneske uforskyldt blir ulykkelig, frykt føler vi når dette menneske ligner oss” (*Om diktetkunsten* 1963: 38). Boal beskriver denne innfølingsprosessen slik: ”[T]he spectator – feeling as if he himself is acting – enjoys the pleasures and suffers the misfortunes of the character, to the extreme of thinking his thoughts” (1974]1979: 40).

²¹ Ikke alle vil være enige i at det er noen grunnleggende forskjell på lukkede og åpne tekster her. Terry Eagleton hevder for eksempel at selv den mest tilfeldige eller åpne avslutning på en fortelling i det minste gir en syntaktisk, om ikke semantisk, avslutning. (I ”Ideology, Fiction, Narrative” i *Social Text* II 1979 Summer, s. 78.)

Til tross for Boals uttalte motstand mot det “aristoteliske tvangssystem” er idealet for Forumteatrets antimodell langt på vei sammenfallende med hovedtrekk ved det man vanligvis forbinder med det aristoteliske – fra innlevelsen og identifikasjonen hos tilskueren til den stramme, ”forføreriske” dramaturgiske oppbygging (“coherence, order, closure”), som jeg beskrev i foregående underkapittel. Antimodellens hensikt er å vekke følelser og engasjement. Den avgjørende forskjellen mellom det boalske og det aristoteliske ”system” ligger i hva som *videre* skjer med dette følelsesengasjementet i henholdsvis Forumteater og tradisjonelt teater, altså etter at fortellingen er fortalt til ende. Ved ”teppefall” informeres Forumteatrets tilskuer om den påfølgende analysen og dekonstruksjonen av fortellingen. Hos tilskueren i det tradisjonelle teater derimot vil erkjennelsen av det ugjenkallelig avsluttede i det fortalte produsere helt andre psykiske reaksjoner. Jeg mener at forskjellen mellom de to systemene best kan uttrykkes gjennom å drøfte hvilken virkning *katarsis*, subsidiært *fravær av katarsis*, har på tilskuerpsyken.

Innledningsvis er det imidlertid nødvendig å klargjøre hvilken betydning av *katarsis* jeg kommer til å benytte i det følgende, ettersom ”the word is sufficiently ambiguous to sponsor very different views of the function and uses of art” – som Andrew Ford skriver i ”*Katharsis: The Ancient Problem*”.²²

Begrepet *katarsis* hadde sannsynligvis et presist betydningsinnhold for Aristoteles og hans samtidige. Selv om dette innholdet har vært atskillig mer uklart for senere brukere av ordet, har det ikke desto mindre vært flittig benyttet, kommentert og drøftet opp til vår egen tid. Kanskje kan en si at dersom begrepet *katarsis* ikke hadde vært kjent, måtte vi ha oppfunnet et annet ord til å betegne det paradoksale som skjer med mottakeren i møtet med tragedien, og som en norsk kunstner i et intervju en gang uttrykte i en folkelig og fortettet form: ”Jeg blir glad av triste filmer!”.

Også Aristoteles snakker om gleden – *hedoné* – som er spesifikk for tragedien. ”Etter tragedien er man likevektig og dog løftet, tankene er større, sinnet helere, og dette er gleden”, skriver Sam. Ledsaak.²³ Legger man en psykologisk betraktning til grunn, kan en si at det er tragediens vesen å sette tilskuerens sinn i ubalanse for eksempel ved først å framkalle fortrent frykt, deretter bearbeide denne frykten underveis i forløpet, og til slutt befri tilskueren fra den ved at ny balanse opprettes og *katarsis* inntreffer. En forutsetning for dette er at fortellingen har en lukket struktur, der selve lovmessigheten i framstillingen av årsaksforhold og konsekvenser skaper aksept hos tilskueren for det som skjer og for hvordan det hele ender. En annen forutsetning er de trygge rammene som resepsjonssituasjonen tilbyr: Selv om innlevelsen og empatien kan være sterk hos tilskueren, er han likevel bevisst på at det ikke er ham selv det gjelder – bare en som ligner; en aktiv stedfortreder på scenen, lerretet eller skjermen; en som opponerer, kjemper og lider på vegne av ham.

²² I Andrew Parker og Eve Kosofsky Sedgwick (red.): *Performativity and Performance* 1995: 110

²³ I Sam. Ledsaaks innledning til Aristoteles: *Om diktetkunsten* 1963: 15

Proust skal en gang ha sagt at katarsis er en slags honning som noen har gjort i stand for oss. Men den paradoksale opplevelsen av glede etter ”en trist film” er ikke nødvendigvis noe tilskueren får uten å anstrenge seg. Det kan som kjent være smertefullt nok, iallfall underveis, å leve seg inn i en tragisk beretning. For dem som har betraktet katarsis med sterk skepsis, som Brecht og Boal, er det derfor ikke ”honningen”, men det *andre* elementet i Prousts utsagn som er viktigst å bekjempe: Katarsis er noe som andre har ”gjort i stand”, det er noe tilskueren *får*, noe han påføres passivt. Innlevelsen og engasjementet vekkes underveis i fortellingen, kanskje også vreden og opprørstrangen, men etterpå svekkes disse følelsene hurtig gjennom den gjenopprettelse av balanse som katarsis medfører (”Det gikk som det måtte gå med protagonisten – jeg er glad det ikke var meg det gjaldt!”).

Den hurtige svekkelse av tilskuerens engasjement og empati gjennom katarsis, er en observasjon som er gjort av mange. Et hjertesukk fra en av dagbøkene til den norske forfatter Arne Garborg kan eksemplifisere dette. Garborg skriver her om sitt stykke *Læraren*, et sterkt og provoserende drama om religiøsitet og samfunn. Og forfatteren sukker: ”Som no til Dømes dette *Læraren*. Stykket ’gjeng godt’. Og ein og annan skriv, eller læt meg høyre at han hev vori teken av det. Det vil si den Kveldstundi. So er det ikkje meir. Næste Kvelden er han endaa meir teken av *Det lykkelige Valg* eller *Den glade Enke* eller kvasomhelst; *Læraren* med sitt Aalvor kunde for den Skuld godt vori uskriven.”²⁴

Fra en slik synsvinkel er katarsis å betrakte nærmest som et sløvende sedativ med kortvarig effekt. Vanligere har det imidlertid vært å bruke andre medisinske metaforer på funksjonen av katarsis i kunsten, spesielt på begrepet slik det anvendes av Aristoteles. Én tolkningstradisjon går ut på å se Aristoteles’ katarsisbegrep i sammenheng med bruken av ordet i antikkens medisinske litteratur, hvor det betegnet et purgativs eller laksativs rensende virkning på kroppen. Kunstens katarsis blir derfor et slags ”sjelelig avføringsmiddel”²⁵ som befri psyken fra det urene og det som er ute av balanse. Metoden er den homøopatiske: med likt skal likt kureres. Det er lett å tenke seg eksempler på slike behov og slike virkninger, spesielt dersom en beveger seg utenfor tragediesjangerens område. Det moderne menneskets sterke trang til spenning og skrekk i alle slags medier kan betraktes som en katarsisk avreagering i regulerte former – spenning, for å få utløp for spenninger, skrekk, for å få utløp for undertrykt angst. En kjent forfatter av populære romaner i skrekksjangeren, Stephen King, formulerer det på følgende freudianske vis: ”Med jevne mellomrom er det nødvendig å løfte på lemnen i den siviliserte, fremre delen av hjernen og kaste en haug med råttent kjøtt til de sultne alligatorene, som svømmer rundt i den underjordiske elven nedenfor.”²⁶

Et mindre drastisk eksempel på katarsis i psykologisk purgativ forstand er Bruno Bettelheim og andre psykoterapeuters forsvar for folkeeventyret som en

²⁴ Arne Garborg: *Dagbok 1905-23* (26/2 1914)

²⁵ I Sam. Ledsaaks innledning til Aristoteles, op.cit. s.14

²⁶ Her sitert etter Anne Hoff: *Medievold. Fakta og forskning. Meninger og myter* 1996: 19.

sunnhetsbrønn for barns psyke. I motsetning til pedagogisk tilrettelagt barnelitteratur – ”safe stories” i Bettelheims lett sarkastiske terminologi – inneholder det tradisjonelle eventyret fryktframkallende elementer, som bearbeides i løpet av fortellingen og som innenfor fortellesituasjonens trygge rammer resulterer i en psykisk helsebringende renselse.

Også Freud var – iallfall på et tidlig tidspunkt i karrieren – opptatt av å framkalle en katarsisk tilstand hos pasientene, ved å la dem få utløp for sine følelsesmessige konflikter under hypnose. Fordi han snart kunne slå fast at den forbedrede tilstanden ved katarsis bare var av kort varighet, gikk han i stedet over til å utvikle det som skulle bli den psykoanalytiske metode.

Den medisinske tolkningen av den aristoteliske katarsis er imidlertid bare en blant mange. Andre oppfatninger av begrepet har i stedet vektlagt ordets religiøse, etiske, estetiske eller didaktiske konnotasjoner. ”*Katharsis* hos Aristoteles er en patologisk utladning,” skriver Nietzsche i *Tragediens fødsel*, ”og filologene vet ikke helt om det skal regnes under det medisinske eller moralske område.” ([1886]1969: 132) Derfor er det god grunn til å hevde, som Baxter Hathaway gjør, at ordet i sin mangetydighet har kunnet fungere som et speil for de problemstillinger man til enhver tid har vært mest opptatt av: ”Each age, in its attempts to explain what Aristotle meant, has merely mirrored contemporary states of mind. The concept thus has a significance in the history of ideas; it proved a convenient vehicle for diverse aesthetic doctrines.”²⁷

Hvilke tolkninger av den aristoteliske katarsis er så de mest relevante ut fra *mine* problemstillinger i denne avhandlingen?

Én åpenbart relevant tolkning er å se katarsis som en følelsesmessig renselse eller psykisk befrielsesprosess, som jeg har omtalt i det foregående. En annen, mulig relevant tolkning, er den som primært betrakter katarsis som forklarelse, innsikt. En slik oppfatning finnes blant annet hos Platon, som i *Sofisten* hevder at sjelen gjennom opplæring bør *renses* for uvitenhet²⁸, men mange har også knyttet det *aristoteliske* katarsisbegrep til et slikt nærmest didaktisk innhold. Da dreier det seg ikke bare om en følelsesmessig reaksjon i mottakerens sinn, men også, og kanskje først og fremst, om *læring*. Aristotelisk katarsis blir innenfor denne tenkemåten forbundet med kunnskapstilegnelse og intellektuell forståelse.

Selv mener jeg at den mest sannsynlige tolkningen av katarsis i Aristoteles’ poetikk er den medisinske, og jeg skal argumentere for det nedenfor. Det er også viktig at en slik forståelse av begrepet passer inn i den påstand jeg vil fremme om Forumteatrets didaktiske effekt: Følelsesmessig involvering er en forutsetning for læring, men dersom den ender i katarsis, blir effekten psykologisk snarere enn kognitiv. Forumteatrets antimodell stimulerer tilskuerens involvering og innlevelse, men i stedet for å tilby en katarsisk utløsning, transporterer teaterformen det følelsesmessige engasjementet ”ufortynnet” over i den analytiske, kunnskapsutforskende forumdelen.

²⁷ ”Catharsis” i *Dictionary of World Literature* (red. J.T.Shipley) 1972.

²⁸ Jf. leksikonartikkelen ”Katarsis” i Lothe m.fl.: *Litteraturvitenskapelig leksikon* 1998.

Katarsisbegrepets uklarhet har som kjent sammenheng med at ordet bare brukes én gang i kapitlet om tragediens definisjon i *Om diktetekunsten*, og det på en slik måte at forfatteren tydeligvis forutsetter leserens fortrolighet med begrepet. Men Aristoteles anvender ordet hyppig i sitt skrift *Politikken*, der konteksten er langt klarere. Selvfølgelig kan man ikke av den grunn med sikkerhet overføre begrepets innhold fra dette verket, der det brukes om musikkens virkning på tilhøreren, til tragediens virkninger på tilskueren i *Om diktetekunsten*. Mange skeptikere har da også hatt nettopp denne innvendingen mot å trekke andre av Aristoteles' skrifter inn i tolkningen av ordet slik det anvendes i *Om diktetekunstens* kapittel 6. Men jeg vil slutte meg til Andrew Ford, som argumenterer for det sannsynlige i at det i begge verker er snakk om et begrep som fokuserer på følelser snarere enn på intellekt: "Playing on what people commonly believe to be fearful and pitiable may do little to expand their moral and intellectual horizons, but it does involve them" (op.cit. s. 113).

I siste bok (bok 8) av *Politikken* drøfter Aristoteles hvordan musikk kan anvendes til forskjellige formål i oppdragelsen av barn og unge. Skillet går mellom musikk som elevene selv utøver, med *opplæring* som hovedhensikt, og musikk som skal lyttes til, med *katarsis* som formål. Når det gjelder den siste kategorien hevder Aristoteles at enkelte elever er så mottagelige for musikkens virkning at den kan sammenlignes med medisiner: "[A]nd we see them, once they have availed themselves of melodies that thoroughly excite the soul, put back on their feet again as a result of the sacred melodies just as if they had obtained medical treatment and katharsis" (*Aristotelis Politica*, Book 8:7). Men alle vil oppleve katarsis i større eller mindre grad, avhengig av den enkeltes følsomhet:

People prone to pity or fear or those who are generally emotional necessarily undergo the same experience, as do others to the extent that they share in each of these emotions, and for all there arises a certain katharsis and relief accompanied by pleasure.

(Ibid.)

Når det gjelder elevenes egen utøvelse av musikk i klasserommet, anbefaler Aristoteles enkelte instrumenter til slik bruk, men advarer mot andre, for eksempel antikkens greske forløper for gitaren, kithara: "[U]se of it must be reserved for those occasions in which the performance aims at katharsis rather than learning" (op.cit. Book 8:6).

Dersom denne betydningen av katarsis anvendes på begrepsapparatet i *Om diktetekunsten*, blir det rimelig å se tragediens virkning forklart som en primært psykologisk forløsning, snarere enn en tilegnelse av innsikt og kunnskap. Litt spissformulert kan en si at katarsis i mottakerens sinn handler mer om det man får *ut* enn det som kommer *inn*.

En lignende forståelse av begrepet katarsis finner vi hos Brecht. I Brechts anti-aristoteliske teater er hovedhensikten tilskuerens kritiske, intellektuelle bearbeidelse av det som "kommer inn", og katarsis omtales som et element som

ikke fremmer det didaktiske formålet.²⁹ I anmerkningene til lærestykket *Die Mutter* skriver Brecht at det episke teatret på ingen måte utnytter tilskuerens passive empati slik som det aristoteliske, ”und steht auch zu gewissen psychischen Wirkungen, wie etwa der Katharsis, wesentlich anders.” (Brecht 1964: 37). I en engelskspråklig artikkel fra samme tidsperiode skriver han om den anti-aristoteliske dramaturgien han har utviklet i sine *Versuche*:

This dramaturgy does not make use of the 'identification' of the spectator with the play, as does the aristotelian, and has a different point of view also towards other psychological effects a play may have on an audience, as, for example, towards the 'catharsis'. Catharsis is not the main object of this dramaturgy.

(*Left Review*, London, July 1936)³⁰

For Boal så vel som for Brecht representerer den aristoteliske dramaturgi en hindring for realiseringen av teatrets didaktiske potensial. Dette gjelder helt uavhengig av om denne dramaturgien strukturerer et progressivt, reaksjonært eller nøytralt budskap: ”[A] play can *transmit* [...] ideas which are *mobilising*”, skriver Boal. ”But the ritual itself is *immobilising*” (1995: 41-42). Det er det monologiske ved dette standardritualet som står i veien for den dialogiske, dialektiske prosess som er forutsetningen for kunnskapstilegnelse: ”During the show, the audience is de-activated, reduced to contemplation (even if this contemplation is sometimes critical) of the events unfolding on the stage”, heter det hos Boal (op.cit. s. 41).

Brecht og Boal velger imidlertid forskjellige strategier i sin anti-aristotelisme. Som det framgår av artikkelsitatet ovenfor, bryter Brecht med empati- og identifikasjonsmekanismene i den aristoteliske dramaturgi. Likevel er ikke følelsene bannlyst fra Brechts teater – det er empati- og følelses-”orgiene” han advarer mot. Følelsene må ikke stå i veien for forståelsen, og det er det episke teaters distanseringsteknikker som skal sørge for dette. Boal derimot legger til rette for at tilskueren skal få en opplevelse av uforstyrret innlevelse under Forumteatrets første del, og bryter ikke like radikalt som Brecht med det aristoteliske ritualet. Men den aristoteliske *katarsis* avvises av dem begge.

I bøkene sine har Boal ofte drøftet katarsisbegrepet, grundigst i *Theatre of the Oppressed* [1974]1979 og *Rainbow of Desire* 1995. I den førstnevnte boken analyserer han en rekke tragedier med fokus på politisk undertrykkelse. Tragediens protagonist er et menneske som kommer i konflikt med samfunnets etos, og protagonistens ”feil” – *hamartia* i Aristoteles’ terminologi – er rett og slett hans eller hennes opposisjonelle holdning. Tilskuernes empati med helten vekkes, men gjennom dennes fatale endelikt, renses de for sin opposisjon.

Boal hevder at det aristoteliske ”tvangssystemet” systemet fungerer i alle samfunn med en klar ideologi. Et typisk eksempel på et stykke der protagonisten er i konflikt med samfunnets etos er Sofokles’ *Kong Ødipus*. Tross mange

²⁹ Dette kommer sterkest til uttrykk i tidlige skrifter av Brecht. Holdningen til katarsis er mer forsonlig og aksepterende i et verk som *Kleines Organon für das Theater* (se f.eks. punkt 4) fra 1948. (I Brecht 1964: 131f.)

³⁰ Gjengitt i *Brecht on Theatre* (John Willett, red.) 1964: 78 (Brecht 1964a).

advarsler tror Ødipus at han kan opponere mot gudene ved å ignorere deres spådom. Stykket viser hvordan kongen ubønnhørlig innhentes av den uunngåelige skjebne. En noe annerledes konflikt er Ibsens *En folkefiende* eksempel på, i følge Boal. Dr. Stockmann er ikke i opposisjon til kollektivets etos, ettersom også han tror på velstand, penger og profitt som drivkrefter for samfunnsutviklingen. Men han er i tillegg en ærlig mann, og denne egenskapen blir Stockmanns hamartia: Han isoleres og går til grunne, ettersom moralen alltid vil tape i et samfunn grunnlagt på profitt. Gjennom empati identifiserer tilskuerne seg først med doktoren, men etter katastrofen renses de for sin hamartia ved hjelp av katarsis.

Slike politiske analyser av det aristoteliske i *Theater of the Oppressed* bærer et tydelig litteraturteoretisk preg av tiåret de er blitt til i (essayet om Aristoteles' "tvangssystem" er skrevet i 1973). I 1970-årene ble en forfatter som Ibsen ofte lest og tolket på marxistisk grunnlag, noe som på mange måter tilførte forståelsen av stykkene en ny og spennende dimensjon. Analyse materialet var imidlertid begrenset – i tilfellet Ibsen var det hovedsakelig samtidsdramaene som ble lagt under politisk lupe, fordi de egnet seg best for en historistisk lese måte. For Boal er det derfor naturligere å velge *En folkefiende* som eksempel framfor for eksempel *Vildanden* eller *Rosmersholm*, når hensikten er å vise at "Aristotle formulated a very powerful purgative system, the objective of which is to eliminate all that is not commonly accepted, including the revolution, before it takes place" ([1974]1979: 47).

I løpet av 1980-årene vendte den litteraturteoretiske interesse seg bort fra de ytre, samfunnsmessige aspekter og mot en opptatthet av indre, psykoanalytiske problemstillinger. Nå havnet Ibsen på samme sofa som Freud, så å si, og denne gang var det dikterens sene symboldramaer som utgjorde hovedmaterialet. Fra samme periode stammer også Boals interesse for teatermetoder som kan bearbeide undertrykkelse av subtil psykologisk karakter. Teoretisk kommer dette til uttrykk i en mer nyansert og omfattende beskrivelse av katarsis-begrepet enn i essayet fra 1973. I *Rainbow of Desire* opererer Boal med flere typer katarsis, blant annet katarsis i psykodrama-sammenheng. Mest relevant for mitt syn på katarsis – eller fraværet av katarsis – som en helt avgjørende forskjell mellom tradisjonelt teater og Forumteater er imidlertid fremdeles hans beskrivelse av den funksjonen katarsis har i den *aristoteliske* teaterproduksjon:

This form of theatrical production – disempowering and tranquillising – seeks, by means of catharsis, to adapt the individual to society. For those who are happy with the values of that society, obviously this form of catharsis is useful. But are we always happy with all of society's values?

(Boal 1995: 71-72)

I et samfunn vil altså noen oppleve katarsis som glede, fordi den gir bekreftelse på verdier som de selv bekjenner seg til. Andre, som opponerer mot disse verdiene, vil likevel lett kunne nøytraliseres gjennom katarsis. Katarsis gir ro, den er en "tranquilliser" i Boals språkbruk, "honning" i Prousts.

Forumteatret tilbyr ikke en slik ro, ingen minste motstands vei. I stedet for katarsis ved tragediens avslutning stilles tilskueren overfor en utfordring som

krever aktivitet: Det er ikke slutt! Protagonisten er ikke bare en som ligner deg – protagonisten er *deg*, og det er *du* som har ansvaret for hva som nå skal skje! Situasjonen medfører anstrengelse og risiko, men i tillegg muligheter og makt – empowerment.

Også etter en forumteaterforestilling går deltakerne tilfredse hjem. Kan forklaringen på denne gleden være at katarsis bare *utsettes* i denne teaterformen, og likevel inntreffer til slutt?

Etter min mening forholder det seg ikke slik. Iallfall dreier det seg ikke om aristotelisk katarsis i betydningen ”renselse”, for tilfredsstillelsen er nok mindre knyttet til det man har *kvittet seg med* enn til det man har *lært*, det man har fått *inn* i prosessen – og som kanskje kan skape forandringer av varig karakter for ens tilværelse utenfor teaterrommet.

Årsakene til at man kan postulere en slik forbindelse mellom teaterresepsjon og virkelighet er mange, og jeg skal drøfte nærmere tre sentrale spørsmål i den forbindelse i neste kapittel av avhandlingen: For det første: Hvilken betydning for den kognitive prosessen kan det ha at man *selv* forteller, som i Forumteatret, i stedet for å *bli* fortalt? For det andre: Hvor viktig for innsikt og forståelse er det at man uttrykker seg i fysisk handling, som i Forumteatret, sammenlignet med et utelukkende verbalt uttrykk? Og for det tredje: Hva har det å si for det didaktiske utbyttet at denne prosessen skjer i samhandling med andre, som i Forumteatret?

Men også i dette kapitlet mener jeg å ha pekt på en viktig årsak til Forumteatrets didaktiske effekt: fraværet av katarsis i aristotelisk forstand. For meg representerer dette fraværet en viktig og svært karakteristisk side ved Forumteatret som sjanger. I Forumteatret gjenopprettes ikke balansen, som tragedien har rokket ved, gjennom katarsis. Og en deltakers forslag til alternativt handlingsforløp blir ikke til en ny, lukket, monologisk fortelling av aristotelisk type med katarsis, ettersom den eksemplifiserer det motsatte: en fri og *mangfoldig* meningsproduksjon.

Derfor er jeg skeptisk til Boals forsøk på å ”erobre” katarsisbegrepet ved å introdusere en katarsis særegen for De undertryktes teater:

The goal of the Theatre of the Oppressed is not then to create calm, equilibrium, but rather to create disequilibrium which prepares the way for action. Its goal is to dynamize. This dynamisation, with the action which results from it [...], destroys all the blocks which prohibited the realisation of actions such as this. That is, it purifies the spect-actors, it produces a catharsis. The catharsis of detrimental blocks!

(Boal 1995: 72-73)

Det ovenstående er en god beskrivelse av de psykologiske mekanismer som baner veien for deltakernes villighet til å prøve ut løsningsforslag i praktisk handling (og, som i parentes bemerket, aldri slutter å forundre meg, selv etter 25 års erfaring med Forumteater blant kjølige, tilbakeholdne nordboere). Jeg vil likevel fortsette å reservere begrepet katarsis for teatermetoder som på mange måter kan sies å ha den motsatte virkning på mottakerne, og det er i denne siste betydning jeg bruker ordet i det følgende, oppsummerende underkapitlet.

Syntese – innlevelse og distanse

Med utgangspunkt i modellen av de to tilskuerposisjonene som Forumteatret suksessivt inviterer til (figur 21 ovenfor) vil jeg i det følgende oppsummere hva jeg i kapittel 4 har forsøkt å påvise når det gjelder de psykologiske aspektene ved resepsjonen.

I teaterformens første del, antimodellen, presenteres en forestilling, som gjennom mimesis i aristotelisk (eventuelt ricoeursk) forstand stimulerer tilskueren til engasjement gjennom innlevelse og identifikasjon. For å oppnå dette kan forestillingen gjerne benytte seg av ethvert retorisk virkemiddel som jeg i denne framstillingen har rubrisert som tilhørende den lukkede, aristoteliske fortelling.

Det avgjørende bruddet med det aristoteliske skjer ved at katarsis ikke inntreffer, ettersom tilskuerne informeres om at fortellingens avsluttende ”løsning” ikke er den endelige. En fortelling uten en avsluttende katarsisopplevelse vil kunne føre til frustrasjon, resignasjon og oppgitthet hos mottakeren, om det nå er uro, utålmodighet eller vrede som ikke blir brakt til opphør gjennom det katarsiske sedativ.³¹ I Forumteatret blir suget etter katarsis erstattet av noe annet: Tilskuerens oppdemmede følelsesenergi kanaliseres over i forumdelen, og blir en forutsetning for engasjementet der.

Teaterformens annen del, forumdelen, utfordrer deltakernes rasjonelle og analytiske evner. Analyse forutsetter et metanivå, en distanse: Skal man gå inn i en tekst, må det skje fra et punkt utenfor den. For å oppnå en slik distanse har vi sett at Brecht gir avkall på innlevelse i aristotelisk forstand. Tilskueren i Brechts teater bevarer dermed sin rasjonelle, kritiske tenkeevne. Men rasjonelle mennesker er sjelden handlende mennesker. (Et eksempel er Hamlet, iallfall i de fire første aktene.) Følelser og lidenskap er gjerne en forutsetning for handling (jfr Hamlet i siste akt), og det er på dette punkt the spect-actors i Forumteatret atskiller seg fra Brechts tilskuere: De går inn i analysen med pasjonen fra antimodellen intakt.

Dersom jeg skal beskrive Forumteatret ut fra de psykologiske aspektene ved resepsjonen alene, vil jeg gjøre det ved å peke på *syntesen* av følelser og rasjonalitet som det mest karakteristiske. Siden Aristoteles og Brecht er de to teaterteoretikerne som Boal oftest forholder seg til i sine egne teoretiske skrifter, er det ikke unaturlig å bruke elementer fra dem begge til å definere Forumteatrets syntese som bestående av *følelsene* fra det aristoteliske (med unntak av katarsis) og *rasjonaliteten* fra det brechtske (med tillegg av innlevelsen).

³¹ Et eksempel fra egen erfaring: Mange år etter kan jeg fremdeles huske frustrasjonen jeg følte da jeg første gang hadde sett den franske filmen *Jean de Florette* (Berri 1986, etter Marcel Pagnols roman). Fortellingen inneholdt ingen løsning for protagonisten og ingen katarsis for tilskueren. Dette skyldtes imidlertid ikke noe anti-aristotelisk eksperiment fra filmskaperens side: Filmen var den første av to deler, og den etterlengtede katarsis inntraff ved avslutningen av fortellingens annen del: *Manon des sources* (Berri 1986).

Man forbinder nok oftere begrepsparet følelser/rasjonalitet (eller hjerte/hjerne) med dikotomi enn syntese. Men en velkjent framstilling av sammensmeltingen mellom de to er Nietzsches bruk av det dionysiske og det apollinske i *Tragediens fødsel*, og jeg vil avslutningsvis se om hans syn på effekten av syntesen mellom disse begrepene kan kaste lys over mitt emne.

Riktignok er det ifølge Nietzsche den antikke greske tragedie som er stedet hvor syntesen fant sted mellom det dionysiske (følelser, henrykkelse, sammensmelting, selvforglemmelse – i tragedien bevart gjennom arven fra dityramben: koret) og det apollinske (rasjonalitet, fornuft, distanse, ro – i tragedien representert ved dialogen). Denne syntesens blomstringstid er kortvarig etter Nietzsches vurdering: Allerede hos Evripides konstaterer han en sterk overvekt på det rasjonelle (ikke minst influert av den samtidige, sokratiske tenkemåten).

Denne synsmåten overensstemmer ikke med den jeg har lagt meg på i denne avhandlingen, der den greske tragedie betraktes som selve kroneksemplet på hva jeg kaller det aristoteliske, og der det emosjonelle dominerer. Likevel mener jeg at Nietzsches begreper er nyttige å bruke i en mer allmenn, generell forstand, som betegnelse på to poler eller orienteringspunkter innenfor kunst og andre menneskelige ytringsformer. Spesielt interessant for min drøfting av Forumteatrets syntese av følelser og rasjonalitet – eller av det dionysiske og det apollinske – er at det hos Nietzsche finnes et krav om at begge elementene, eller snarere spenningen mellom de to elementene (Nietzsche [1872]1969: 141-142), må være til stede for å gi mottakeren et kognitivt utbytte av den estetiske opplevelsen. I sin omtale av Nietzsches *Tragediens fødsel* oppsummerer Adnan K. Abdulla:

Only after passionate involvement does detachment gain any aesthetic significance. Detachment itself cannot help us understand art; it is, rather, the detachment that follows passionate involvement that gives detachment its importance. [...] Rationality and detachment are meaningful only after we show some emotional involvement in the work of art.

(Adnan K. Abdulla: *Catharsis in Literature* 1985: 5)

I dette kapitlet har jeg forsøkt å argumentere for at Forumteatrets muligheter til å formidle innsikt og forståelse kan ha en god del å gjøre med syntesen følelse/fornuft, som er et karakteristisk trekk ved forumforestillingen. Denne argumentasjonen kan jeg bruke til å trekke noen linjer til emner jeg har behandlet tidligere i avhandlingen, men som nå kanskje kan framstå i et, om ikke forklart, så iallfall noe skarpere lys. Det gjelder for eksempel en annen dikotomi, nemlig den mellom Forumteatrets syntagmatiske (narrative) og paradigmatisk nivå. Riktignok understreket jeg tidligere at teaterformen primært beskjeftiger seg med det narrative, men i figur 11 (ovenfor s. 93) viste jeg likevel at tilskuernes forslag til handlingsalternativer i forumdelen også kan betraktes som en analyse på paradigmatisk nivå, et valg på "lagerhyllen" av muligheter. I lys av terminologien i nærværende kapittel kan en dermed få øye på sammenhengen mellom strukturdikotomien syntagmatisk/paradigmatisk og den "psykologiske" dikotomi: følelse/rasjonalitet.

Forumteatrets syntese av det narrative (antimodellen) og refleksjonen over det narrative (forumdelen) minner også om dobbeltheten i den narrative vending ("ny-narrativismen") som jeg beskrev tidligere i dette kapitlet: Hyppig anvendelse av det narrative som tankeform koblet med en metabevissthet om det narrative. (I dette perspektivet framstår det aristoteliske som en parallell til "gammel-narrativismen", der den narrative tenkemåte nærmest tas for gitt, og Brechts kritiske holdning til fortellingens forførende retorikk samsvarer med "anti-narrativismens" hovedfokus på metaperspektivet.) Lærdommen som Forumteatret formidler kan derfor formuleres slik: Vi forstår virkeligheten og livet gjennom fortellinger, men gjennom teaterformens dekonstruksjon av fortellingene bevisstgjøres vi på at de er menneskeskapte *konstruksjoner*, som hver enkelt av oss er i stand til å utforme. I Forumteatret øver vi oss på slike konstruksjoner ved å bruke teaterrommet som et laboratorium, der mimesis, gjenkjennelsen av våre hverdagsliv, er et grunnprinsipp i de narrative eksperimentene – som i Boals språkbruk blir "generalprøver på virkeligheten".

"Ved å forandre sin fantasi, forandrer mennesket sin eksistens" sa Paul Ricoeur (se ovenfor, s. 153). I det neste kapitlet av avhandlingen vil jeg se på dette i relasjon til Boals teater: Hvilke følger vil erfaringene fra resepsjonen få i den virkelighet som mottakerne vender tilbake til etter møtet med teksten?

På samme måte som overgangen mellom kapittel 2 og 3 nødvendigvis måtte inneholde en del overlappende betraktninger, så vil det samme være tilfellet når jeg nå skal se på forbindelsene mellom resepsjon og virkelighet. Dette gråsonområdet mellom kapittel 3 og kapittel 4 handler om det som i Ricoeurs terminologi beskrives som mimesis 3, og som omfatter så vel møtet mellom tekstens og mottakerens forståelsehorisonter som den forvandling av virkeligheten – ny-figureringen av mottakerens liv – som dette møtet kan resultere i. I Boals poetikk kommer denne forbindelsen, mellom resepsjon og virkelighet, mellom teater og samfunn, til uttrykk gjennom formuleringen av de to grunnleggende formål ved De undertryktes teater:

[S]pect-actors must be the protagonists of the dramatic action and these spect-actors must prepare themselves to be the protagonists of their own lives. That is the most important thing.

(Boal 2002: 270)

5. Samfunn

Det tredje nivået

I mitt forsøk på å beskrive de viktigste elementene i Augusto Boals poetikk har oppmerksomheten hittil vært rettet mot de to nivåene jeg har betegnet som henholdsvis tekstens og resepsjonens nivå. Som redskaper i denne beskrivelsen har jeg i stor grad benyttet meg av teorier som begrenser seg til å omhandle det enkelte nivået, slik som strukturalistisk narratologi og estetikkfokusert resepsjonsteori. Spørsmålet er om en beskrivelse av kunstens vesen overhodet kan ekskludere et *tredje* nivå, der de sosiale, etiske og politiske relasjonene befinner seg. Som Terry Eagleton hevder i sin kritikk mot nettopp strukturalisme og resepsjonsetetikk: "For readers do not of course encounter texts in a void: all readers are socially and historically positioned" (Eagleton: *Literary Theory. An Introduction* (2nd ed.) 1996: 72).

Når det gjelder Boals poetikk er iallfall dette tredje nivået, som jeg har valgt å kalle "samfunn", en selvfølgelig og helt vesentlig bestanddel. Hensikten og formålet med De undertryktes teater er eksplisitt knyttet til den effekt det kan ha i den sosiale virkeligheten, utenfor så vel tekstens fiksjonsverden som resepsjonens virtuelle rom.

Det forrige kapitlet ble avsluttet med et sitat av Boal hvor han understreker at teatret har to hovedformål: å gjøre tilskueren til protagonist i forestillingen og deretter til aktør i virkelighetens verden. Hypotesen om at det er en reell *sammenheng* mellom disse to rollene utgjør kjernen i Boals poetikk:

[T]he fundamental hypothesis underlying the totality of the Theatre of the Oppressed: if the oppressed himself performs an action (rather than the artist in his place), the performance of that theatrical fiction will enable him to activate himself to perform it in his real life.

(Boal 1995: 46)

I kapittel 5 skal jeg først drøfte denne hypotesen, spesielt med utgangspunkt i Forumteatret og "the transitive character of its pedagogy", som Boal uttrykker det i et intervju¹. En slik drøfting vil kunne fortelle mye om denne pedagogikkens underliggende ideologi, både når det gjelder Forumteatret og De undertryktes teater overhodet. Kapittel 5 vil derfor også inneholde et forsøk på å gi et samlet syn på de etiske og politiske sidene ved Boals poetikk. I tillegg vil jeg i noen grad sette De undertryktes teater inn i en kontekst av samtidige idéstrømninger.

Boals teorier og teaterformer bærer i seg selv preg av å ha mottatt impulser fra mange strømninger, både på det pragmatiske og det ideologiske plan. Etter min mening forutsetter også *forskning* på et materiale av denne karakter en viss grad av tverrfaglighet – vel å merke i tillegg til, ikke til erstatning for, faglig

¹ Taussig og Schechner i Schutzman og Cohen-Cruz (red.) 1994: 29.

dybdeboring. Men, som tidligere nevnt: For å forstå et fenomen kan det være like viktig å sette fenomenet i perspektiv til beslektede fenomener som det er å beskrive detaljer ved fenomenet alene. Jeg vil ikke ta stilling til hvorvidt denne holdningen kan opphøyes til et generelt forskningsideal, men iallfall mener jeg at den er svært relevant for mitt prosjekt i denne avhandlingen.

Dette kan det være hensiktsmessig å minne om akkurat på denne plass i framstillingen, siden jeg i de nærmest følgende underkapitlene akter å gjøre et par avstikkere inn i disipliner der jeg med begrenset faglig innsikt blir nødt til å bevege meg på overflaten. Hensikten med avstikkerne er imidlertid å se om enkelte trekk ved disse fagene – det dreier seg om relativt nye grener innenfor historievitenskap og psykoterapi – på forskjellig vis kan *speile* Boals teater, og på den måten bidra ytterligere til min beskrivelse av det. Blant slike likhetstrekk kan jeg nevne et anti-autoritært syn på det narrative, og en derav følgende holdning til fortellingen som et konstruktivt redskap i den sosiale virkelighet.

Parallellene med disse fagene vil jeg bruke til å drøfte det første av flere argumenter for hypotesen om at erfaringer fra Forumteatret kan ha direkte overføringsverdi til virkeligheten, nemlig at det å *selv* kunne ta styringen over fortellingens utforming og forløp gir kunnskaper som er kvalitativt forskjellige fra dem man tilegner seg som mottaker og tolker av *andres* fortellinger.

Hvem forteller?

Begivenheter finner sted, men det er den narrative bevissthet og kompetanse som velger ut og setter sammen begivenhetene til kausale forløp. Dette drøftet jeg i kapittel 4 på et generelt plan, blant annet med utgangspunkt i Ricoeurs begrep *emplotment*. I forlengelse av denne tankegangen vil jeg nå fokusere på at det naturligvis er av helt avgjørende betydning fra hvilken synsvinkel denne sammenføyningen av begivenhetene finner sted. Det er med andre ord vesentlig å stille spørsmålet: *Hvem* forteller?

Det lille diktet nedenfor, ”Relativitet”² av den norske lyrikeren Ernst Orvil, kan gi en metaforisk illustrasjon av det subjektive elements betydning i framstillingen av årsaksrekker:

Når kanonene drønner
ute i Rakke,
flytter sommerfuglen
til en ny blomst.

Eller fra sommerfuglens side
sett: Når sommerfuglen flytter
til en ny blomst,
drønner kanonene i Rakke.

² Fra Ernst Orvil: *Brekasjer* 1970.

Her stilles kanskje en "autorisert fortelling" opp mot en opposisjonell? Hvilken av dem som er den historisk korrekte er imidlertid et åpent spørsmål. Sikkert er det i hvert fall, at dersom vi overtar en av dem som forklaringsmodell for vår egen forståelse av verden, overtar vi samtidig et bestemt blikkpunkt å se verden ut fra.

Både historiefaget og psykoterapien, som denne framstillingen skal tangere i det følgende, befatter seg med begivenheter fra virkeligheten; fra samfunnets og fra enkeltmenneskets liv. Men selv om for eksempel de historiske begivenhetene er reelle, er de for lengst ute av syne for historieskriveren, og enhver beretning om dem må konstrueres retrospektivt og ut fra den synsvinkel nedskriveren representerer. Riktignok er fortelleren innenfor historiefaget forpliktet på kildematerialet, i motsetning til fortelleren av fiksjonstekster. Likevel er det i begge tilfeller snakk om det samme skillet mellom historie og diskurs som jeg drøftet i kapittel 3 (ovenfor s. 83f). Ingen har tilgang til den autentiske og objektive historien, om den nå er en tenkt historie, som innenfor fiksjonen, eller en faktisk størrelse, som innenfor historiefaget. Alle gjengivelser av historien er diskurser, og dermed subjektive konstruksjoner.

Historien som konstruksjon

Historievitenskapen befatter seg med det narrative på flere plan. For det første er den en tekstvitenskap der kildematerialet i vesentlig grad består av vitnemål i fortellingens form. For det andre er historikernes framstilling av begivenheter og fakta også narrative tekster, hvor historiens hendelser selekteres, tolkes og kombineres gjennom den enkelte historikers styrende perspektiv. Analysen av disse tekstene – av historikernes historieframstillinger – er emnet for *historiografien*, og det er denne vitenskapens syn på historieskrivningens *konstruktivistiske* karakter som er mest relevant for de forbindelseslinjene jeg etter hvert vil trekke til Boals teaterformer.

I kapittel 4 beskrev jeg, svært skjematisk, en utvikling innenfor de humanistiske vitenskapene fra narrativisme via anti-narrative strømninger til en ny narrativisme, med fornyet aksept av fortellingen kombinert med et distansert metaperspektiv på den (se underkapitlet "Den narrative vendingen", ovenfor s. 145ff). For historievitenskapens vedkommende kan den franske *Annales*-skolen (fra midten av 1900-tallet) representere det anti-narrative kravet om fakta i stedet for fortelling: "Et centralt element i denne skoles fagopfattelse (og ikke kun dens) har været at kaste vrage på begivenhedshistorien og insistere på at historikerne skulle studere "strukturer". [...] Dette bragte naturligvis den fortællende historie i miskredit, vægten kom til at ligge på analyse og beskrivelse."³

Et par tiår senere ble imidlertid det positivistiske og naturvitenskapelige idealet utfordret under den narrative vendingen, og fortellingen vendte tilbake til historiefaget. Samtidig oppsto en forskningsgren som var mer opptatt av historikernes litterære konstruksjoner av den historiske fortelling enn for eksempel av å bedømme sannhetsgehalten i kildene som var blitt benyttet.

³ Jens Chr. Manniche: "Historievidenskab og fortælling" i *K&K* 76 1994: 148.

”Historien er mer fiktiv enn positivistene tror”, som Paul Ricoeur sa i et avisintervju.⁴

Dette litterære metaperspektivet på historieframstilling kom tydelig til uttrykk i den amerikanske historikeren Hayden Whites bok *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* fra 1973, ikke minst i den talende tittelen på introduksjonsdelen i samme bok: ”The Poetics of History”. Historieskriving kan analyseres med retorikken som redskap, mener White, og de narrative modeller som historikeren skaper av sitt dokumentariske materiale er langt på vei sammenlignbare med former og sjangrer fra skjønnlitteraturen. Valg av fortelleform henger sammen med den enkelte historikers perspektiv og hvilken betydning vedkommende legger i de fakta som foreligger. Dermed vil det eksistere ulike historiske fortellinger som baserer seg på de samme historiske hendelser. For å forstå en historisk framstilling er det med andre ord nødvendig å forstå historikeren som er ansvarlig for framstillingen.

Et eksempel: I en sammenligning mellom tre anerkjente historikers framstilling av den samme epoken, det norske sosialdemokratiets framvekst på 1900-tallet, tar Francis Sejersted i bruk litterære sjangerbetegnelser for å karakterisere forskjellen på de tre fortellingene. Den ene historikeren (Sverre Steen) har ifølge Sejersted valgt *komediens* form, med en harmonisk og lykkelig slutt: ”sosialdemokratiet som den store forsoner”. Den andre (Jens Arup Seip) retter et skeptisk blikk mot politikernes motiver og peker på hvordan friheten går under i den sosialdemokratiske ettparti-stat. Framstillingen av epoken skjer i en fortelleform som Sejersted betegner som *satirens*. Den tredje (Edvard Bull d.y.) beskriver den samme utviklingen som en *tragedie*, som ender med ”kapitalismens seier under sosialdemokratiet”. Til tross for disse grunnleggende forskjellene betegner Sejersted alle tre som ”fremragende historiske framstillinger”, men føyer til:

Sammenstillingen av dem minner oss om at virkeligheten i all dens mangfold ikke kan gripes en gang for alle. Når fortiden skal fremstilles, må det skje ved at man skaper forestillinger som best kan forstås som konstruksjoner, modeller, bilder eller teorier om virkeligheten.⁵

Erkjennelsen av at fortiden kan forklares på flere måter, avhengig av historikers ståsted og forståelseshorisont, er beslektet med den som ligger til grunn for Forumteatret. Enda tydeligere blir sammenhengen ved å trekke inn historiefagets såkalte *kontrafaktiske hypoteser*. Her forestiller historikeren seg hvordan en situasjon ville ha forløpt dersom en av faktorene fjernes fra årsaksrekken. ”Kontrafaktiske hypoteser er også viktige når vi vil undersøke om det fantes alternative utviklingsveier,” skriver den norske historiker Knut Kjeldstadli (1999: 247). Hensikten er å understreke de åpne muligheter som har eksistert i historiens løp, slik at historien ikke skal framstå som noe skjebnebestemt, determinert, og ”bygge opp et bilde av verden som uavvendelig, der menneskelige valg ikke spiller noen rolle” (op.cit. s.247-248). Det er en tenkemåte i slekt med Brechts ”Slik er verden – men behøvde ikke være sånn”

⁴ *Le Monde* 01.02.81, gjengitt i Uggle 1994: 422

⁵ Francis Sejersted: ”Historiefagets fortellinger” i *P2-Akademiet, bind H* 1996.

og med Forumteatrets fokusering på at det som hendte, bare var én av mange muligheter.

Av samme grunn er historikere oppmerksomme på at beretninger om forløp kan gi forventninger om hvordan lignende hendinger kan arte seg i framtiden. Dersom den historiske framstilling da preges av troen på den ene, autoritative årsaksrekken, kan framtidsscenariene bokstavelig talt få følger for den faktiske utviklingen. Under en debatt ved en verdenskongress for historikere i Oslo høsten 2000 ble historiefaget i så måte kontrastert med meteorologiens værvarsler. Været blir slik det blir – uansett hva meteorologen varsler. Men i historiefaget er forholdet annerledes: Å snakke om framtiden *former* framtiden.

Når man framstiller historiens forløp som determinert, blir det altså å ligne med den lukkede fortelling, som jeg har vist til tidligere i avhandlingen. Overført på mottakerens forestillinger om framtiden blir verden noe han må godta og tilpasse seg. En framstilling med fokus på de mange mulige alternativene som *kunne* vært valgt, vil derimot gi mottakeren andre signaler: *Du* former framtiden, *du* er historien! Her er de ideologiske og ikke minst de didaktiske parallellene tydelige, både til Augusto Boals frigjørende teater og til hans landsmann Paulo Freires frigjøringspedagogikk. Om den sistnevnte skriver Len Masterman (*Teaching the Media* 1985: 32): “De-mystifying the world, seeing it not as a ‘given’ to be accepted, but as something to be critically worked on, to be shaped and changed by human agency, is a necessary condition for a liberating educational praxis.”

På historikerkongressen som jeg refererte til ovenfor, ble utsagnet ”Slik har det alltid vært på Balkan” brukt som eksempel på en historiefortelling med negativt selvpoppfyllende påvirkningskraft. En lignende fatalisme forekommer også svært ofte i enkeltdividers livsfortellinger, av typen: ”Slik går det alltid når jeg møter nye mennesker”. I neste underkapittel vil jeg se på hvordan man gjennom *narrativ terapi* forsøker å gi hjelp til å reformulere lukkede, fatalistiske fortellinger. Også her blir det viktigste formålet å peke på mulige paralleller mellom slik terapi og prosessene i Forumteatret.

Psykoterapi og fortelling

Når andre forteller om oss, kan det være en måte å undertrykke og dominere oss på. Men også de fortellinger vi konstruerer om oss selv kan ha en lignende virkning, dersom vi bruker kulturens fortellinger som mønster for dem. De dominerende narrativer i en kultur er slike som formidler denne kulturens foretrukne normer og verdier. Når vi tilpasser oss disse fortellingene; når vi gjennom ”osmose” (Boal 1995: 41) internaliserer deres verdimønster i våre egne livsfortellinger, er det også de ”andre” som langt på vei styrer fortellingene, og som dermed har sterk innflytelse på hva vi gjør og hvordan vi velger å leve.

Spørsmålet om hvem det er som forteller og som fra denne subjektsposisjonen har muligheten til å definere og dominere, later til å være særlig relevant innenfor all slags institusjonssammenheng. Jeg har tidligere (s. 147 ovenfor) vist til studien *Pasienten som tekst*, der litteraturviteren Petter Aaslestad undersøker fortellerrollen i journalene ved Gaustad psykiatriske sykehus ved Oslo gjennom

en hundreårsperiode. En av hans observasjoner er som nevnt at det som presenteres i rapportene som pasientens tale i mange tilfeller viser seg å være nedskriverens: ”Enda innholdet er direkte foranlediget av pasienten, kjenner ikke pasienten igjen sitt ”eget” i den form det er gitt” (s. 18). I en kommentar til en av rapportene som analyseres i boka skiver Aaslestad: ”Det synes ikke som om skriveren er i stand til å sette seg inn i en sosial situasjon forskjellig fra hans egen. Skriveren forutsetter at hans egen moralkodeks deles med andre” (s. 179).

I en antropologisk studie fra 1997 av hverdagslivet til fem personer med psykisk utviklingshemming⁶, sammenligner Marit Sundet to typer narrative tekster. Den første typen er institusjonens fortellinger om pasientene, basert på journaler, diverse dokumenter og intervjuer med de ansatte. Den andre består av pasientenes egne fortellinger om sine hverdagsliv, slik de framkommer gjennom samtaler med forskeren. Dette materialet viser seg å bli en illustrasjon av ”to perspektiver som representerer to ulike rasjonaler” (s. 143). Pasienten ”Arne” forteller for eksempel om et forhold til en kvinnelig medpasient i leiligheten ved siden av: ”Vi besøkte hverandre hver dag, drakk kaffe sammen og hadde det trivelig. Så, plutselig begynner noen av pleierne å blande seg. [...] De ordner det slik til slutt at jeg ikke får bo der lenger” (s. 150). Personalet ser forholdet fra en annen synsvinkel: De er redd for at Arne tvinger seg inn på nabokvinnen. Derfor aksjonerer de ut fra muligheten for at kontakten mellom de to er ufrivillig fra hennes side. Institusjonen prøver ifølge Sundet ”å klientifisere Arne ved å forsøke og [sic] endre hans egenoppfatning og atferd til å bli mer i overensstemmelse med de medisinske og sosiale diagnoser som hjelpeapparatet baserer sin forståelse av Arne på” (s. 156).

Verken Aaslestad eller Sundet framstiller forholdet mellom pasientens og institusjonens ulike fortellinger som et forhold mellom rett og galt. Begge perspektivene kan formidle viktige og ”riktige” observasjoner og synsmåter. Men det er av avgjørende betydning at begge fortellinger *får* komme fram, slik at det kan oppstå en likeverdig og fruktbar dialog mellom dem. Når institusjonens fortelling er monologisk, får den status som den sanne, autoritative beskrivelse av virkeligheten, med dominans og undertrykkelse som mulig konsekvens. Det blir som å la kanonene drønne – som i Ernst Orvils dikt ovenfor – uten å ense sommerfuglens perspektiv.

Innenfor psykoterapien har det narrative, knyttet til pasientens livsfortelling, alltid spilt en viktig rolle. Dialogen mellom analytiker og analysand har også alltid vært en nødvendighet, selv om det som regel har eksistert en klar statusforskjell mellom de to. Hos Freud er det analysanden som forteller, mens terapeuten leser og tolker fortellingen, og fyller ut lakunene i den. Freud selv sammenlignet psykoterapeutens rolle med arkeologens, der han graver i beretningene fra fortiden på jakt etter forklaringen på pasientens problemer. Andre har sammenlignet denne rollen med en detektiv av typen Sherlock Holmes, som søker etter det skjulte mønsteret i pasientens fortelling, de manglende bitene i puslespillet. Når alle bitene er på plass, er den riktige løsningen funnet. Innenfor denne tradisjonen får den fullførte, logisk

⁶ Marit Sundet: *Jeg vet jeg er annerledes – men ikke bestandig* 1997.

sammenhengende fortellingen dermed status som objektiv, ”historisk” forklaring, der elementene er å betrakte som empiriske kjensgjerninger.

Motstanderne av dette synet, for eksempel Donald P. Spence, hevder at det avslører en sammenblanding mellom ”historisk sannhet” og ”narrativ sannhet”.⁷ Det er fortellingens retoriske og narrative egenskaper som bringer orden i pasientens kaotiske oppfatning av fortiden, ikke dens eventuelle historiske sannhetsverdi. Det viktigste i psykoterapien er ikke å finne det skjulte mønster i en faktisk fortid. Det avgjørende, ifølge Spence, er om man kommer fram til en overbevisende fortelling med en narrativ sannhetsverdi, og om den klarer å si noe om pasientens reelle vanskeligheter i sin narrative ”kode”.

I denne prosessen er det ikke analytikerens oppgave å formulere fortellingen, men å hjelpe pasienten med *selv* å konstruere den. ”The goal is to have the patient reconstruct a ’better’, more cohesive story as the analysis progresses.”⁸ Eller, som det gjerne sies innenfor den narrative terapien: terapeut og pasient samarbeider om å nyskrive eller ”reparere” pasientens problemfortellinger, slik at de ikke lenger skal dominere hans tilværelse. I seleksjonsprosessen framheves enkelte elementer, mens andre skyves i bakgrunnen. Nye sammenhenger påvises, nye kausale forhold fokuseres på. Fortellinger om håpløshet, makteløshet og avhengighet som kan være ”forfattet” av andre – familiemedlemmer, kolleger, sosiale institusjoner – og internalisert i pasientens egen selvforståelse, erstattes av fortellinger der han selv er forfatteren, med hjelp og assistanse fra terapeuten. Til grunn for denne behandlingsmåten ligger en erkjennelse av at det er mange måter å framstille et biografisk livsløp på, avhengig av perspektivet og intensjonen hos den som forteller. Det er naturlig å trekke en parallell her til det historievitenskapelige fagområdet, som jeg tok for meg i forrige underkapittel, spesielt med hensyn til hvordan ulike historikere ut fra sine bestemte ståsteder gir forskjellige framstillinger av de samme historiske forløp.

Paralleller mellom narrativ terapi og Boals teaterformer er heller ikke vanskelige å få øye på. ”For klienter er det ofte vesentlig å forandre syn på fortiden for å forandre nåtiden og dermed også fremtiden”, skriver familierapeutene Geir Lundby i *Historier og terapi* 1998: 37. Dette formålet samsvarer i høy grad med en av hovedintensjonene i De undertryktes teater: ”In the present, we re-live the past to create the future” (Boal 1998: 9).

Før jeg går nærmere inn på slike paralleller, vil jeg imidlertid se på det filosofiske grunnlaget en kan finne innenfor *konstruktivistisk tenkning* for to vesentlige trekk ved den narrative terapi. For det første dens benektelse av at det finnes objektive, historisk sanne biografiske fortellinger. For det andre dens tiltro til at det er mulig for enhver å konstruere fortellinger om eget livsløp med en narrativ sannhetsverdi. Kanskje vil likheten med Forumteater og Rainbow of Desire bli enda tydeligere etter en slik gjennomgang.

⁷ I *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis* (1982).

⁸ Françoise Meltzer: ”Unconscious” i Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (ed.): *Critical Terms for Literary Study* 1990: 155.

Konstruktivisme, Forumteater og Rainbow of Desire

"The world of appearance, the very world we live in, is "created" by mind." I denne setningen formuler Jerome Bruner (1986: 96) en grunnleggende tanke i konstruktivistisk filosofi, slik den først og fremst kommer til uttrykk i amerikaneren Nelson Goodmans verker fra 1970- og 1980-årene. "On Goodman's view, then, no one "world" is more "real" than all others, none is ontologically privileged as the unique real world" (ibid.).

Konstruktivismen er dermed ikke opptatt av verden "slik den er", men av hvordan vi konstruerer våre modeller av verden: "possible worlds". Redskapene som vi benytter oss av er forskjellige typer språk eller symbolsystemer, hentet fra vitenskapens logiske former, fra kunst og litteratur eller fra vår egen hverdag. Fortellingen er et slikt redskap. Liksom vi bruker verbalspråket til å ordne verden, anvender vi fortellingene til å konstruere mening og sammenheng i den. Kunnskap om verden er ikke noe vi finner eller passivt mottar, men noe vi aktivt skaper. "We do not discover ourselves in myth, we *make ourselves* through myth", som Dan P. McAdams skriver i *The Stories We Live By. Personal Myths and the Making of the Self* 1993: 13. Innenfor konstruktivistisk kunnskapsfilosofi er læring å betrakte som byggverk i hjernen. Sentral er også ideen om at alt er teoriavhengig, alt må nødvendigvis vinkles ut fra et perspektiv. De to forklaringsmodellene som presenteres i Orvils dikt ovenfor er begge "possible worlds" i konstruktivistisk forstand.

Konstruktivismen ble introdusert i psykoterapien midt på 1980-tallet (Lundby op.cit. s. 17). Tenkemåten kunne nok provosere med sin konsekvens i å hevde at det ikke finnes noen objektiv sannhet, bare mange subjektive fortellinger om verden som alle er like sanne. Jerome Bruner skriver:

The moment one abandons the idea that "the world" is there once for all and immutably, and substitutes for it the idea that what we take as the world is itself no more nor less than a stipulation couched in a symbol system, then the shape of the discipline [psychology] alters radically. And we are, at last, in a position to deal with the myriad forms that reality can take – including the realities created by story, as well as those created by science.

(Bruner 1986: 105)

Den konstruktivistiske påstand om at subjektiviteten er sannheten kan selvfølgelig lett få karakteristikken relativisme. Jeg vil imidlertid imøtegå en slik karakteristikk: Riktignok er det snakk om en subjektiv kunnskapskonstruksjon, men denne konstruksjonen skjer i en prosess av aktiv samhandling med virkeligheten. Den ytre verden setter rammer og markerer avgrensninger for de individuelle forklaringsmodellene – på samme måte som vi har sett at historikeren i sin narrative framstilling er forpliktet på kildene og klienten i narrativ terapi må benytte virkelighetens biografiske fakta i sin nyskriving av livsfortellingen.

På lignende vis vil jeg hevde at heller ikke løsningsforslagene som framkommer under en Forumteaterforestilling er uttrykk for noen relativisme, der alt har lik gyldighet. Tvert imot er den aktive samhandlingen med virkeligheten

institusjonalisert, så å si, gjennom jokers rolle under forestillingen. Dersom en tilskuers intervensjon gir inntrykk av at forslaget er et rent fantasiprodukt som ikke tar utgangspunkt i de gitte realitetene, vil joker henvende seg til publikum med spørsmålet ”Er dette *magisk*?” (jf. kapittel 2 ovenfor, side 37). Mange ”mulige verdener” kan konstrueres under en forumforestilling, men dermed er det ikke sagt at *ethvert* forslag representerer en mulig verden.

Med dette vender min framstilling tilbake til sitt hovedanliggende, og spørsmålet som melder seg blir: I hvilken grad kan emnene jeg har tatt for meg i det foregående fra historievitenskap, psykoterapi og konstruktivistisk filosofi bidra til å kaste lys over Augusto Boals poetikk?

Som tidligere nevnt er et av de viktigste fellestrekkene knyttet til troen på at det ikke eksisterer en autoritativ måte å framstille et fortidig hendelsesforløp på, hverken i samfunnets eller individets liv. En grunnleggende forutsetning for Forumteatret er overbevisningen om at antimodellen, som innleder forestillingen, nettopp ikke representerer den uavvendelige skjebne, men er et menneskeskapt forløp. I forumdelen understreker deltakerne dette ytterligere ved å prøve ut sine ”kontrafaktiske hypoteser” i konkrete handlingsalternativer. En forutsetning for dette, så vel i Forumteatret som i de ovenfornevnte vitenskaper, er synet på det narrative som et redskap i en kognitiv prosess.

På mange måter korresponderer fenomenet med et tidstypisk trekk, som jeg skal komme nærmere tilbake til senere i dette kapitlet: Troen på de store fortellingens objektive, historiske sannhet og allmenngyldighet blir betvilt, og erstattes av en fokusering på de mange små, subjektive fortellingene. Denne utviklingen fører kanskje til mindre eksistensiell trygghet for individet, men til gjengjeld inneholder den en tillitserklæring til enkeltmennesket og dets muligheter til å påvirke den verden det lever i – til å influere på det historiske forløp, på sitt eget livsforløp og på forløpet i Forumteatrets virkelighetsmodell.

Tilskueren/deltakeren i Forumteatret blir protagonist i denne modellen, for siden å kunne innta samme rolle i samfunnet utenfor resepsjonssituasjonen. På samme måte konstruerer den terapeutiske dialogen jeg henviste til ovenfor en narrativ modell som også er beregnet på bruk i virkelighetens verden. Felles for de to situasjonene er troen på at det er mulig å selv konstruere en forandret og bedre verden å bo i, og at denne forandringen er knyttet til forandringer i språket, i dette tilfelle det språket som fortellingen representerer. Både den terapeutiske og den teatral situasjonen benytter seg av redskaper som involverer bearbejdelser på det narrative plan.

Forumteatret befatter seg som nevnt med endringer av fortidige forløp, men hensikten er å skape konkrete *framtidige* handlingsmønstre til bruk i virkelighetens verden – eller å gi deltakerne tillit til at det står i deres makt å skape slike framtidige ”possible worlds”. Jeg mener derfor at konstruktivistisk tenkning iallfall til en viss grad kan brukes som filosofisk bakteppe for denne teaterformen. Men også Rainbow of Desire har trekk som kan lede tanken hen på analogier med konstruktivisme og narrativ terapi. Da handler det ikke primært om å konstruere mulige *verdener* i form av alternative handlingsforløp, men om konstruksjonen av mulige personlighetstrekk, mulige *identiteter*.

En ”stor fortelling” som en gang i det forrige århundre forsvant eller iallfall ble sterkt svekket, var fortellingen om menneskets stabile identitet (ovenfor s. 107). Den postmoderne fortelling handler i stedet om de *mange* identiteter som et menneske kan veksle mellom, om livet som stadig fortelles på nytt og om selvbiografien som stadig forandrer seg. ”Roller som før ble tildelt, ferdig med det, er i dag *opsjoner*, valgmuligheter som den enkelte må treffe sin beslutning overfor, vel vitende om at noe annet, eller noe helt annet, også kunne ha blitt valgt” (Henriksen og Vetlesen 2000: 89). Innenfor narrativ terapi betraktes dette mangfoldet som en ressurs som behandlingen kan dra nytte av:

Instead of looking for an essential self, we work with people to bring forth various experiences of self and to distinguish which of those selves they prefer in which contexts. We then work to assist them in living out narratives that support the growth and development of these “preferred selves.”

(Jill Freedman og Gene Combs: *Narrative Therapy* 1996: 35)

Denne strategien ligner til forveksling den som ligger til grunn for Rainbow-øvelsen ”Sirkelen av roller” som ble beskrevet i kapittel 2. Her framstiller protagonisten først sine egne ulike atferdsmønstre og personlighetstrekk i ulike sosiale situasjoner og relasjonelle forhold, for deretter å eksperimentere med ombytting av atferd og identitet i de samme situasjonene.

Liksom man kan låses inne i en negativ livshistorie, kan man hemmes av en for snever oppfatning av ens egen personlighets mangfold av muligheter. Dette er et syn som preger så vel narrativ terapi som Rainbow of Desire. I kapittel 3 (ovenfor s. 109) brukte jeg betegnelsen metaforer på bildene av de ulike aspekter ved protagonisten som tilskuerne former, for eksempel i øvelsen ”Det analytiske bildet”. I denne øvelsen får protagonisten anledning til å prøve ut de ulike symbolpregede bildene i realistiske hverdagssituasjoner, ikke minst for å bli oppmerksom på sin egen personlighets fleksibilitet. Også på dette punktet er likheten med tankegangen innenfor narrativ terapi slående. Med utgangspunkt i Gregory Batesons⁹ metaforbegrep gir Geir Lundby følgende beskrivelse av det familierapeutiske arbeidet:

Enhver enkelt metafor gir en spesiell versjon av en spesiell del av den ’erfarte virkeligheten’. Hvis folk bare har én metafor for å beskrive sin situasjon, og den metaforen attpåtil beskriver situasjonen ’problemfylt’, begrenser det deres kreativitet. Jo flere metaforer de har å velge blant, jo flere valg og mer fleksibilitet vil de ha i forhold til å håndtere situasjonen.

(Lundby 1998: 46)

I Rainbow of Desire er det tilskuerne/deltakerne som utfører analysen av protagonistens mangfoldig sammensatte personlighet. Det dreier seg altså om en situasjon der mange mennesker deltar i en sosial samhandling. På samme måte forholder det seg i Forumteatret: Tilskueren som bryter inn i spillet og overtar rollen, forteller *selv*, men hun gjør det i felles handling og permanent dialog med alle de andre tilstedeværende. Konstruktivismen er først og fremst opptatt av den

⁹ Gregory Bateson: *Mind and Nature: A Necessary Unit* 1979.

individuelle kunnskapskonstruksjon, og kan derfor bare brukes et stykke på vei om De undertryktes teater, der det sosiale samhandlingsaspektet må vektlegges sterkt.

Ekskursene i historievitenskap, psykoterapi og filosofisk konstruktivisme har først og fremst tjent til å vise mulighetene for og betydningen av å fortelle selv. Ved å trekke paralleller mellom De undertryktes teater og vitenskaper som befatter seg med den faktiske virkelighet – historie og psykologi – har jeg dessuten forsøkt å sannsynliggjøre mulighetene for at erfaringene fra fiksjonen i teatret har overføringsverdi til virkelighetens samfunn og hverdag.

Men det kan føres flere viktige argumenter i marken for denne hypotesen. I det følgende underkapitlet vil jeg fokusere på det faktum at Forumteatret ikke bare befatter seg med å fortelle verbalt, men at fortellingen i teatrets kontekst kommer til uttrykk i *handling* – en modus som ligger atskillig tettere opp til virkeligheten enn det verbale alene. I det derpå følgende underkapitlet vil jeg så drøfte betydningen av teatersituasjonens *dialog* og *samhandling*.

”Doing is the best way of saying”

Som jeg har påvist tidligere er det mange likheter mellom tradisjonelt fortellende og performative tekster (f.eks. ovenfor s.67). Men forskjellene mellom dem er også åpenbare, særlig med hensyn til graden av mimesis og dermed kanskje også i tekstenes muligheter til å formidle kunnskap.

Konkret, performativ handling forsterker fortellingens virkning på oss, for vi oppfatter livet ikke bare i narrativer, men i *dramatiserte* narrativer. Teaterforestillingen – ”being a mimetic representation of ’real’ life”¹⁰ – vil derfor trolig kunne gi mottakeren en opplevelse av å være nærmere virkeligheten enn den episk fortellende teksten kan. Det dreier seg ikke minst om at flere sanser involveres i resepsjonen: ”Knowledge is acquired here [in theatre] via the senses and not solely via the mind” (Boal 1995: 28).

Den samme forskjell kan man postulere mellom å fortelle selv og å *handle* selv. ”Doing is the best way of saying” heter det i et dikt av den cubanske poeten José Martí (Boal 2001: 309). ”Jeg hører det og glemmer, jeg ser det og husker, jeg *gjør* det og forstår” er et annet klokt utsagn, vanligvis kreditert Konfusius. I en norsk undersøkelse av hva en skoleklasse husket best av morsmålsundervisningen i en videregående skole to år etter at den fant sted, viste det seg at det i stor grad gjaldt opplegg som eksempelvis inkluderte rollespill og dramatiseringer, ”symptomatisk nok det de sjøl var med på å lage, og der de brukte flere sider av seg sjøl enn intellekt og snakketøy”.¹¹ Innenfor den kognitive psykologien snakker Jerome Bruner om å lære gjennom å *gjøre*, eller gjennom såkalt *enaktiv* representasjon – som kan gi langt større effekt enn læring gjennom ikonisk og symbolsk representasjon. Narrativ terapi understreker at det ikke er tilstrekkelig bare å *fortelle* en ny historie. Geir Lundby siterer

¹⁰ Martin Esslin: *The Field of Drama* 1987: 151.

¹¹ Jon Smidt: *Styrmannen og mannskapet. Om ”lærertekst” og ”elevtekster” i en skoleklassens arbeid med Jens Bjørneboes roman Haiene* 1986: 106.

antropologen Edward M. Bruner – ”Historier har forvandlingskraft bare når de framføres” (1997: 84) – og selv hevder han: ”For å gjøre en forskjell må de nye historiene oppleves og leves utenfor terapirommet” (ibid.).

Disse sitatene kan fungere som en passende overgang til drøftingen av Forumteatrets fokus på handling, og på mulighetene for overføring av disse handlingsmønstrene til samfunnet utenfor teaterrommet.

I det tradisjonelle teatret er kontrakten mellom sal og scene fastlagt: ”[The audience] delegates, so to speak, the communicative initiative to the actors onstage, making a contract whereby the actors are conceded a superior degree of articulation.”¹² Skuespillerne representerer tilskuerne og handler i deres sted. *Forumteatrets* kontrakt derimot innebærer at tilskueren går inn i en ganske annerledes rolle, hvis dobbelte natur kan friste til flere subtile beskrivelser. Her skal jeg konsentrere meg om det aspektet ved dobbeltrollen som best kan sannsynliggjøre overgangen fra teaterfiksjon til virkelighet i Boals teater.

En tilskuer som intervensjonerer i et forumspill går inn i teatrets ofte beskrevne dikotomiske tilstand av å være i to verdener samtidig, fiksjonens og virkelighetens. Liksom skuespilleren, eller deltakeren i et rollespill, opererer man i et dobbelt rom, der man kan være seg selv og en annen på samme tid: ”Dadurch befindet er [der Schauspieler] sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Ich-Identität und Rollen-Ich” (Platz-Waury 1978: 81).

På grunn av de særegne forutsetningene som foreligger i De undertryktes teater blir imidlertid forbindelsene spesielt nære mellom disse to identitetene – å høre til i to selvstendige verdener på samme tid.¹³ Utgangspunktet for forestillingene er den undertryktes erfaringer i den virkelige verden. Basert på disse reelle erfaringene konstruerer den undertrykte en fiktiv, estetisk verden i teaterrommet. Denne verdenen er en representasjon av den virkelige verden, men den er samtidig en autonom verden: ”*it must have its own aesthetic dimension*” (Boal 1995: 43). Det er innenfor denne autonome, estetiske realitet at den undertrykte selv, og alle undertrykte som identifiserer seg med ham eller henne, kan øve seg i å bryte undertrykkelsen, ”[they] are the privileged of this new form of theatre” (Boal 1992: 246). Tilskueren som intervensjonerer representerer altså både seg selv og den undertrykte gruppe han eller hun tilhører, for eksempel som student, som kvinne, som farget. Den som engasjerer seg på denne måten ”is to become

¹² William Dodd (1979), sitert i Elam 1980: 96.

¹³ *Metaxis*, i Boals terminologi. Om Boals og andre forfatteres bruk av dette begrepet se Anna Østern/Hannu Heikkinen: ”The Aesthetic Doubling” i Bjørn Rasmussen, Torunn Kjølnér, Viveka Rasmusson og Hannu Heikkinen (red.): *Nordic Voices in Drama, Theatre and Education* 2001 og Tor Helge Allern: ”Myth and Metaxy, and the Myth of ’Metaxis’” i Bjørn Rasmussen og Anna-Lena Østern (red.): *Playing Betwixt and Between* 2002.

¹⁴ Mady Schutzman: ”Brechtian Shamanism” i Schutzman og Cohen-Cruz (red.) 1994: 152.

situated in a space between the individual and the socialized category of all such individuals”.¹⁴

Reell identifikasjonen hos tilskueren er dermed en avgjørende forutsetning for at overføring av erfaringene fra teatret til virkeligheten skal finne sted. Empati og solidaritet er ikke tilstrekkelig. ”People who do not identify themselves with the oppressed who have created these images can also gain from them, but at a distance – they will never be able to apply to their real lives experiences realised in an imaginary life” (Boal op.cit. s. 246).

For den, derimot, som gjennom identifikasjon tilhører de undertrykte kategori i begge verdener, vil kampen mot undertrykkelsen i teatrets fiksjon gi energi til kampen mot undertrykkelsen i det virkelige liv. Boal oppsummerer:

[I]f the oppressed-artist is able to create an autonomous world of images of his own reality, and to enact his liberation in the reality of these images, he will then extrapolate¹⁵ into his own life all that he has accomplished in the fiction. The scene, the stage, becomes the rehearsal space for real life.

(Boal 1995: 44)

Identifikasjonen er altså en avgjørende forutsetning for overføringen fra fiksjon til virkelighet. En annen avgjørende forutsetning understrekes av ordet *enact* i sitatet ovenfor. Det er nødvendig at tilskueren *handler*, for å kjenne erfaringene på egen kropp, så å si. I Forumteatret handler han ved å bryte opp fra tilskuerrollen for å trenge gjennom, overskride. Gjennom overskridelsen skjer en transformasjon, en forandring av tilskuerens selvbylde og selvtilitt – han er ikke lenger tilskuer, men deltaker: ”The act of transforming transforms the one who acts.”¹⁶

Ut fra denne innsikten om at vi forandrer vår egen personlighet gjennom overskridende handlinger, har Boal i de senere år utviklet det han kaller ”The Aesthetic Education of the Oppressed” i arbeidet med undertrykte grupper i Brasil (hushjelper, barn og unge i fengsel, arbeidsløse bønder). I dette programmet lærer deltakerne å male bilder, komponere musikk, skrive lyrikk – slik at samtlige etter hvert for eksempel kan kalle seg poeter, under henvisning til at de faktisk har skrevet et dikt. Den kunstneriske kvalitet er underordnet et viktigere prinsipp: at alle medlemmer av et samfunn skal ha tilgang til ethvert språk, enhver uttrykksform.

Liksom i Forumteatret resulterer transformasjonen fra det å være ingenting til det å kunne titulere seg poet i en ny selvtilitt hos den enkelte, og et nytt blikk på verden. Det er interessant at Paul Ricoeur i sin såkalte ”lille etikk”¹⁷ opererer

¹⁵ Med dette uttrykket, hentet fra matematisk terminologi, siktes det til at man ut fra kjente størrelser (de konkrete erfaringene man gjør under forumspillet) kan beregne de ukjente (analoge situasjoner i det virkelige liv). Mange av Boals teaterteoretiske metaforer er hentet fra naturvitenskapelige fagområder (osmose, katalyse osv.) og vitner om hans utdanningsmessige bakgrunn som kjemiingeniør.

¹⁶ Boal i foredrag på Fårö, Gotland 22.03.2003

¹⁷ En betegnelse på kapitlene 7, 8 og 9 i *Oneself as Another* [1990] 1992.

med en lignende nødvendig basis for utviklingen av det ansvarlig handlende menneske. Forutsetningen både for det andre og det tredje trinn i hans triadiske etiske struktur – å yte omsorg for andre og å skape et samfunn med rettferdige institusjoner – er den første, nødvendige plattformen: å sørge for at det enkelte individ utvikler *selvrespekt*.

Kapittel 5 har hittil fokusert på viktigheten av å *fortelle selv* og av at fortellingen manifesteres som *handling*. I det følgende kapitlet skal jeg se på hvilken betydning det kan ha for den kognitive prosessen, og for hypotesen om overføring fra fiksjon til virkelighet, at formene i De undertryktes teater impliserer *felleskap* og *samhandling*.

Det sosiale rom

Teoriene om at kunnskap konstrueres ved at mennesker samhandler innenfor et kulturelt fellesskap, har hatt sterk innflytelse på pedagogisk tenkning og praksis i den senere tid. Det har blant annet ført til stor satsing på arbeid med prosjekter i team og grupper innenfor skoleverket, iallfall i vår del av verden. At kunnskap oppstår i et sosialt rom er en teori det er lett å være enig i når det dreier seg om forskjellige former for *sosial læring*. Annen læring kan imidlertid kreve metoder som fokuserer mer på den enkeltes evne til ettertanke og indre refleksjon. Man kan naturligvis likevel hevde, slik blant andre Jerome Bruner gjør, at selv i de ensomme læringssituasjonene er det snakk om at tenkningen foregår ved at man fører en indre *dialog* med seg selv.

Disse personlige refleksjonene er ikke ment som en innledning til en bred drøfting av trender innenfor moderne pedagogisk tenkning. Hensikten er i stedet å peke på åpenbare forbindelser mellom de teoriene som hevder at læring skjer gjennom praktisk samhandling og læringsprosessene i De undertryktes teater. Ofte er det i begge tilfeller snakk om å lære å mestre virkeligheten gjennom å konstruere modellsituasjoner, der man kan planlegge, prøve og feile innenfor en lek- eller spillsituasjon.

Det kan først være relevant å minne om at teaterkommunikasjon generelt handler om en *kollektiv* opplevelse. ”Kollektiverfahrung gehört zu den Grundbedingungen der Dramarezeption im Theater” (Platz-Waury 1978: 51). I motsetning til massemediene vi bruker så mye av vår tid på, preges kommunikasjonen i teatret av *begge* grunnbetydninger av verbet *communicare*: ”å meddele” og ”å ha noe sammen”. Til tross for levende framføring og opplevelsen av å ha noe sammen åpner likevel ikke tradisjonelt teater for mediets unike muligheter for reell interaktivitet. ”The only transmission is one-way, from stage to auditorium (empathy), without the reciprocal possibility of communion, of dialogue (sympathy)” (Boal 1995: 27).

Dernest bør det igjen understrekes at den dramatiske sjanger har en form som gjennom handling og dialog egner seg til å drøfte mellommenneskelige relasjoner, og i særlig grad interpersonale konflikter. Den sceniske fortelleformen ligger nær opp til den formen vårt sosiale liv har, i møter og

samspill med andre mennesker – "weil es [das Theater] in sich selbst ein Abbild und Symbol menschlicher Interaktion ist."¹⁸

Når tilskueren i De undertryktes teater inviteres til selv å ta teatrets språk i bruk, er det derfor av avgjørende betydning for en eventuell "læring for livet" at metodene innebærer en gjensidig og direkte interaksjon med andre mennesker. At mulighetene for overføring av erfaringer og adferd fra teater til samfunn er mer enn en eventualitet, har jeg, og mange andre som har arbeidet med Boals metoder over tid, fått hyppige tilbakemeldinger på. I et intervju i svensk fjernsyn (SVT1, 1. februar 1999) svarer dramapedagogen Katrin Byréus følgende på spørsmålet om hvorvidt hun tror at mange prøver ut erfaringene fra Forumteatret i virkeligheten: "Jag vet at det är så. Jag hör det på barnen och på ungdomarna. När man träffar dom igen, så säger dom at 'Hör du, vet du det som vi gjorde sist, det *hände* sen! Och då tänkte jag: Nu ska' jag inte vara feg, nu ska' jag göra precis som vi gjorde i det där forumspelet!' Och så har dom gjort det bara."

Tidligere i dette kapitlet så jeg på parallellene mellom konstruktivisme og læringsprosessene i Forumteatret. Når jeg nå har fokusert på teaterkommunikasjonens vekt på kollektiv opplevelse og handling, vil det være naturlig å hevde at *sosial*konstruktivismen i enda sterkere grad kan bidra med forklaringer på hva som skjer på det kognitive plan i De undertryktes teater. Sosialkonstruktivismen tror også at kunnskap om verden skjer gjennom konstruksjon av "possible worlds", men hevder at denne kunnskapen først og fremst blir konstruert i samspill med andre. I en av sine senere bøker (*The Culture of Education* 1996) bekjenner Jerome Bruner seg til dette synet, og mener at "kunnskapskonstruksjon fremmes gjennom dialog, samarbeid og forhandling."¹⁹

I denne virkelighetskonstruksjonen benytter vi oss av språklige og andre typer verktøy fra det Bruner kaller "den kulturelle redskapskassen": "Reality construction is the product of meaning making shaped by traditions and by a culture's toolkit of ways of thought" (Bruner 1996: 19). Det er etter min mening naturlig å se på for eksempel Forumteatret som et verktøy i Bruners forstand: en teknikk eller prosedyre for å forstå, mestre og forandre verden.

Det er også åpenbare paralleller mellom Bruner og Boal når de begge framholder at de kulturelle redskapene ikke skal være forbeholdt utvalgte medlemmer av et samfunn. "We need to recognize differing native talent, but we need to equip all with the tools of the culture" (Bruner op.cit. s. 69-70). I hele sin produksjon har Boal understreket at alle har muligheter og evner til å ta i bruk teatrets unike språk, for eksempel uttrykt i det provokative paradokset "Alle kan spille teater – også skuespillere!"²⁰ Og i et intervju fra 1977 snakker han om betydningen av å gi folket "teatrets produksjonsmidler".²¹

¹⁸ Uri Rapp: *Handeln und Zuschauen* 1973: 31.

¹⁹ Fra Vibeke Grøver Aukrusts forord til den norske utgaven av boka, *Utdanningskultur og læring* 1997: 23.

²⁰ Boal: *For et frigørende teater* 1979: 42) (heretter betegnet som Boal 1979b).

²¹ I intervju (fra 1977) med Emilie Copfermann, gjengitt i Boal 1979b: 20-38.

Ordbruken i det siste sitatet gir assosiasjoner til marxistisk terminologi, og kan markere en overgang til det andre hovedemnet i del 5: Augusto Boals ideologiske ståsted. Hvilken politisk farge har Boals poetikk? Hva slags merkelapp skal denne teatermannen utstyres med: marxist? sosialkonstruktivist? humanist?

Samfunnsendringer eller individets frigjøring?

Mitt forsøk på å identifisere og formulere de viktigste og mest særpregede trekk ved Augusto Boals poetikk, har i denne avhandlingen hovedsakelig vært en *deskriptiv* foreteelse. Men når framstillingen nå tar opp de politiske sidene ved teoriene og metodene hans, er det naturlig å referere og drøfte noen av de sterkeste innvendingene mot De undertryktes teater av ideologisk art. Riktignok har nok Boal selv avverget mye slik kritikk ettersom han i så stor grad kan sies å ha vært sin egen permanente kritiker. Et karakteristisk trekk ved ham har alltid vært villigheten til å revurdere og revidere egne teser – forutsatt at slike revisjoner og endringer på en overbevisende måte har framstått som forbedringer, og uten at de har kommet i konflikt med de få, men til gjengjeld ufravikelige kravene til De undertryktes teater av henholdsvis etisk og estetisk karakter: Å gi de undertrykte hjelp til egen frigjøring, og å gi dem denne hjelpen i form av redskaper hentet fra teatrets språk og estetikk.

Jeg betrakter det utpreget udogmatiske ved Boals poetikk som en styrke. Ideene fryses ikke fast på et bestemt stadium i tankeprosessen, men får gå gjennom den organiske utvikling som karakteriserer alt som lever. I de siste ca. 25 år har jeg med jevne mellomrom hatt anledning til å observere Boals teaterarbeid – også i politiske kontekster – og jeg har kunnet legge merke til hvor ofte han eksplisitt sørger for å understreke metodenes uavhengighet av dogmer. Samtidig erklærer han seg gjerne som eklektiker og presiserer at De undertryktes teater henter sine impulser fra mange navngitte kilder.

Adrian Jackson gir en dekkende karakteristikk av de samme trekk ved Boals forhold til ideologier og politiske dogmer når han i introduksjonen til den første utgaven av *Games for Actors and Non-Actors* (Boal 1992: xxiii) skriver følgende om ham:

In his working practice as a teacher of the Theatre of the Oppressed, he eschews labels, carefully dodging questions which might pin down his current ideology or pigeon-hole it in a category of, say 'Marxist' or 'Brechtian' or whatever; such limiting categorisations are inimical to the whole spirit of the Theatre of the Oppressed [...]

Det er likevel lett å forstå at mange kan ha innvendinger mot en teori som mangler den stabile forankring i et overordnet tanke-system, "en stor fortelling". Den sterkeste og mest engasjerte opposisjon mot Boals teorier og metoder har kommet fra marxistisk hold, eller kanskje snarere fra kritikere som argumenterer på vegne av marxismen. Nedenfor skal jeg vise til to nyere, men svært typiske artikler av denne typen, publisert i 2000 og 2001. I en tid da markedsliberalismen synes å ha fullstendig monopolisert ideologisk tenkning i vår del av verden, er behovet for alternative tanke-systemer stort, men det kan synes underlig at det er den ortodokse marxisme som først og fremst kommer til

orde i angrepene på Boal. Årsakene kan være at han i manges øyne først og fremst assosieres med 1960-årenes marxistisk inspirerte frigjøringsbevegelser i Latin-Amerika innenfor felter som kultur, pedagogikk og teologi, samt at en del av de mennesker som interesserer seg for problematikken knyttet til De undertryktes teater har hørt hjemme – eller fremdeles befinner seg – på det en kanskje kan betegne som den politiske venstresides sterkest bekjennende fløy.

”Boal and the Shifting Sands: the Un-Political Master Swimmer” av David Davis og Carmel O’Sullivan er trykt i *New Theatre Quarterly*, Vol. XVI, Part 3, 2000 (heretter i *dette underkapitlet* referert til som 2000). Den andre har Carmel O’Sullivan som eneforfatter: ”Searching for the Marxist in Boal” (hentet fra *Research in Drama Education*, Vol. 6, No. 1, 2001 (heretter referert til som 2001)). De to artiklene benytter seg av forskjellige referanser og eksempler, men er ellers svært like i struktur og, ikke minst, argumentasjon. Selv om argumentasjonen i begge tilfeller må sies å være mer polemisk enn vanlig er i vitenskapelige artikler, tror jeg at nettopp dette heftige engasjementet hos enkelte kritikere av De undertryktes teater kan bidra til å sette Boals ideologiske ståsted i relieff.

Begge artiklene tar utgangspunkt i Boals tidligste skriftlige arbeider, der han i mange sammenhenger viser til Marx’ skrifter og til Brechts estetikk (”which is ultimately drawn from Marx” (Boal 2001: 85)). I et essay fra 1962 (trykt i *Teatro di oprimido* 1974 og oversatt til engelsk i *Theater of the Oppressed* 1979) tegner Boal konturene av et nytt, anti-borgerlig teater som han betegner som ”dialectically materialist” (s. 79). I essayet ”Hegel and Brecht: The Character as Subject or the Character as Object”, skrevet i 1973 (engelsk overs. i Boal 1979: 81ff), drøfter han forskjellene mellom en idealistisk og en materialistisk poetikk, med klare preferanser for den sistnevnte.

Artiklene fra 2000 og 2001 gjør et grundig arbeid med å påvise disse og lignende Brecht- og Marx-influerte tanker i Boals første essaysamling. Problemstillingen i deres videre undersøkelse er imidlertid å vurdere i hvilken grad Boal i De undertryktes teater senere kan sies å oppfylle kravene til marxistisk metode (se for eksempel 2001: 86), ut fra det premiss at han skal ha forpliktet seg på dette gjennom sitater og henvisninger i de nevnte essayene. Et annet premiss som argumentasjonen hviler på, er at Boals formål gjennom de 25-30 etterfølgende årene, med praktisk utprøving og utvikling av De undertryktes teater, hele tiden skal ha vært å vise troskap mot marxistisk tankegang i den mest tradisjonelle forstand. Her må en kunne si med Brecht: Tvil på premissene! Artikkelforfatterne må riktignok medgi at Boal *selv* distanserer seg fra dogmatiske bånd og forpliktelser av enhver art (2000: 295), men det forhindrer ikke at de i deres problemstilling insisterer på det motsatte.

Med et slikt *normativt* utgangspunkt blir argumentasjonen underveis nødvendigvis svært forutsigbar. Det blir ikke gjort noe forsøk på å forstå Boals ”avvik” fra marxistisk teori (som påvises alt i hans tidligste arbeider) som uttrykk for original tenkning eller tilsiktet innflytelse fra andre tanke-systemer, men som en fundamental svikt i hans forståelse av marxismen. Derfor tales det nesten monomant om ”Boal’s weakness”, ”Boal’s problems”, “Boal’s vagueness”, ”Boal’s failure”; han lider under ”a fundamental confusion”, ”has

not understood”, ”fails to recognize”. Forfatterne får et større problem når de støter på nyere utsagn fra Boals side som faktisk uttrykker ”politisk korrekte” tanker, men løser det ved følgende formulering: ”Boal can still ’lapse’ into a correct formulation” (2000: 295).

Mer betenkelige er insinuasjonene om at hans angivelige fall fra bekjennende marxist til borgerlig individualist kan skyldes ”Boal’s materially comfortable background and current lifestyle” (2001: 95).

Det synes maktpåliggende for forfatterne av de to artiklene å påvise at Boals teater ikke har (eller noen gang overhodet har hatt) sosiale eller politiske implikasjoner, men i stedet har vært sentrert om det personlige og det private, med idealisme som filosofisk fundament. Boals hypotese om overføring av erfaringer og handlekraft fra teatrets verden til virkelighetens verden, som jeg har drøftet i mange av de foregående underkapitlene, kommenteres ikke. Derimot framheves teaterformenens institusjonelle lukkethet, i en kritikk som (uintendert) også må ramme Brecht: ”The development of critical consciousness is advocated in isolation and independent from people’s ’actual life-process’ or ’conscious-being’, and contradicts Marx’s thesis” (2001: 88).

For å få terrenget til å stemme med kartet, så å si, må artikkelforfatterne foreta en omfattende seleksjon i det foreliggende materialet. Boals politiske utsagn hentes som nevnt i størst grad fra hans tidlige produksjon. Noen av disse sitatene utstyres med artikkelforfatternes approbasjon.²² For å illustrere fallet inn i den borgerlige individualisme settes disse opp mot sitater som i overveiende grad er hentet fra *The Rainbow of Desire*. Ettersom Boal i denne boka fokuserer på den individualterapeutiske siden ved De undertryktes teater, er det naturlig nok utsagn herfra som best egner seg til bekreftelse av påstanden om det individfokuserte og dermed ”upolitiske” i Boals teater.

Påfallende er det også at forfatterne av artikkelen fra 2000, som konkluderer med å proklamere den ”upolitiske” Boal (se nedenfor), fullstendig unnlater å drøfte Boals Legislative Theatre.²³ Dette praktiske eksperimentet i bruk av teater

²² Av og til riktignok ut fra en åpenbar mistolking av sitatets kontekst. For eksempel gjengis deler av Boals begeistrede sluttord fra essayet ”Poetics of the oppressed” (skrevet 1973, på engelsk i Boal 1979: 117 ff) : *The poetics of the oppressed is essentially the poetics of liberation: the spectator no longer delegates power to the characters either to think or to act in his place. The spectator frees himself; he thinks and acts for himself! Theatre is action! ...Perhaps the theater is not revolutionary in itself; but have no doubts, it is a rehearsal of revolution!*” Artikkelforfatterne applauderer dette utsagnet, kanskje ut fra en spontan refleks over anvendelsen av begrepet revolusjon, og skriver: ”This is a bold manifesto and a declaration of war.” (2000: 290) Ut fra sitatets kontekst – Boals oppgjør med den passive tilskuerrollen i det han betegner som det aristoteliske teatret – er det likevel mest åpenbart at han allerede her har fokus på betydningen av *individets* frigjørelse.

²³ Legislative Theatre nevnes, nærmest i forbifarten, i et avsnitt i O’Sullivans artikkel fra 2001, men avvises som reformistisk, ettersom Boal her befatter seg med politiske reformer og ikke med revolusjon. Av ikke oppgitte årsaker karakteriseres også denne teaterformen som ”individualistisk”: ”[I]t is difficult then to comprehend how Boal’s practice has regressed from socialism into overt individualism, and in particular, his

innenfor et politisk system representerte gjennom 1990-årene (samt på det tidspunkt da Davis og O'Sullivan publiserte sin artikkel) den udiskutabelt viktigste og mest omtalte formen innenfor De undertryktes teater. Ut fra artikkelens emne må man kunne karakterisere denne utelatelsen som oppsiktsvekkende, selv om man lett kan forstå at påstanden om den "upolitiske" Boal ville være langt vanskeligere å opprettholde etter en presentasjon og drøfting av hans arbeid med Lovgivende teater. Utelatelsen er også forståelig ut fra den normative definisjonen av hva det vil si å drive politisk arbeid, som denne artikkelen opererer med. Legislative Theatre dreier seg om å gi svake og undertrykte grupper politisk innflytelse i et samfunn via demokratiske kanaler, mens "Marx believed that 'only a social revolution which swept away private property and individualism' could offer 'human emancipation'" (2000: 293).

Gjennomgåelsen av Boals teori og metoder inneholder en lang rekke feillesninger og åpenbart vrangvillige fortolkninger. Blant dem kan nevnes at Boals "erobring" av begrepet katarsis i en ny betydning øremerket for De undertryktes teater (jf. ovenfor side 164) mistolkes til at han nå bekjenner seg til *aristotelisk* katarsis. Med et slikt premiss kan forfatterne fastslå at dette er "an Aristotelian approach which Boal started his working life critiquing" (2000: 295).

For å oppsummere: Det er selvfølgelig legitimt å etterspore marxisme i Boals tenkning og metodikk. Referansene er mange, og det foreligger utvilsomt sterk innflytelse fra marxistisk tenkning i de grunnleggende ideene for teaterformene, noe jeg vil komme tilbake til i neste underkapittel. Men det virker rigorøst å vurdere et fenomen på et så doktrinært ideologisk grunnlag som i disse artiklene. "Korleis ein diskurs fungerer i samfunnet kjem an på den konkrete ideologiske konjunkturen på eit bestemt tidspunkt. Ideologiar endrar seg over tid, nye maktkonstellasjonar oppstår, og det ideologiske hegemoniet skifter." (Hjorthol 1995: 76-77) Når et politisk eksperiment som Legislative Theatre forkastes av ideologiske årsaker, forteller det mer om livsfjern revolusjonsromantikk enn vilje til politisk handling her og nå. Det kan være fristende å vende marxismens egen pragmatikk mot en slik holdning, for øvrig fra et sitat som artikkelforfatterne selv benytter: "Political action must base itself on what is objectively possible, not on fantasies and good intentions spun from the thinker's mind."²⁴

Forumteatret befatter seg med de små, lokale fortellinger. "Broader societal solutions cannot be explored in forum", skriver Mady Schutzman²⁵. I en verden med sult, fattigdom, sykdom og krig kan en lett bli motløs og handlingslammet: Det lille og lokale som en selv kan gjøre, blir i dette perspektivet smått og betydningsløst. Slik kan enkelte argumentere mot det å skulle bekjempe undertrykkelse i liten skala.

entry into the arena of mainstream political reformism through his latest adaptation of Forum Theatre, namely Legislative Theatre". (2001: 94).

²⁴ Alex Callinicos: *The Revolutionary Ideas of Marx* 1995: 78.

²⁵ Mady Schutzman op.cit. i Schutzman og Cohen-Cruz (red.) 1994: 145.

Noen vil også hevde at en kamp mot undertrykkelse på individ- eller lokalplan kan ha en utsettende virkning på de store, politiske jordskred. Drømmen om å forandre levevilkårene for de globale folkemasser blir dermed et argument mot å gjøre noe for enkeltmennesker eller lokale grupper. Davis og O'Sullivan eksemplifiserer selv denne sistnevnte holdningen: De siterer Boal, som i et intervju (i Brasil 1990) forteller at han er engasjert i forskjellig slags humanitært arbeide, blant annet ettervern av løslatte fanger, som han forsøker å få "adjusted to society". De to forfatterne reagerer meget skarpt på dette utsagnet, og hevder at en som gir seg ut for å være revolusjonær (dvs. Boal) "would never have advocated working to adjust anyone to capitalist society" (2000: 289). Den praktiske konsekvensen av artikkelforfatternes politiske krav ville med andre ord bli at de løslatte fangene måtte møtes med følgende beklagelse: Dessverre kan dere ikke hjelpes tilbake til samfunnet, ettersom Brasil ennå ikke har en marxistisk regjering.

Dette bringer oss til kjernen av Boals politiske filosofi. Den har han blant annet uttrykt som svar på kritikk fra marxistisk hold i "The Political Master Swimmer",²⁶ en kort lignelse (som i formen minner mye om den Brecht utviklet i *Geschichten von Herrn Keuner*):

En mestersvømmer arbeider som livredder ved et svømmebasseng. Han er en politisk engasjert mann, som er opptatt av hvordan folk har det, i landsbyen, i landet og i verden, ikke minst i fjerntliggende områder som Etiopia og Bangladesh. En dag spaserer han langs bassengkanten og leser de samlede verker av Marx, Engels og Mao Tse Tung, da han plutselig hører skrik om hjelp fra en mann som har falt i vannet uten å kunne svømme. Instinktivt gjør mestersvømmeren seg klar til å redde den druknende, men kommer så til å tenke på at han er en politisk mestersvømmer. Han henvender seg derfor til mannen og forklarer at han dessverre ikke kan redde ham, ettersom han, den druknende, er et enkeltindivid. Først når minst tjue personer er i ferd med å drukne, vil han kunne stå til tjeneste.

Davis og O'Sullivan hevder i sin tolkning av fabelen at Boal med denne satiren over politisk dogmatikk framholder det *upolitiske* som ideal: "He [Boal] is proclaiming himself unpolitical with regard to Politics with a capital P" (2000: 288). De lager selv begrepet "The Un-Political Master Swimmer", som de deretter lar Boal få stå til ansvar for, fra formuleringen i artikkelens tittel til dens avsluttende punchline, som det bygges opp til på følgende måte: Boal erklærer seg altså for upolitisk, og, som Brecht sier, er det å erklære seg upolitisk det samme som å alliere seg med maktøverne – "Boal's unpolitical swimmer needs to know the company he keeps" (2000: 296).

Mady Schutzman og Jan Cohen Cruz gir en svært annerledes interpretasjon av fabelen: "Boal metaphorizes and critiques a political approach to mass social oppression that overlooks the problems of the individual. In so doing he underscores the human basis of political ideals" (1994: 11).

Dette utsagnet peker på helt grunnleggende tanker hos Boal og i De undertryktes teater: respekten for enkeltindividet, alvoret i enhver undertrykkelse som

²⁶ Trykt i Schutzman og Cohen Cruz (red.) 1994: 134.

enkeltindividet opplever i sitt nærmiljø, og forbindelsen dette har til den undertrykkelse som massene lider under.²⁷

Med andre ord: det er like viktig å kjempe mot undertrykkelse på mikronivået, der enkeltindividet befinner seg, som det er å bekjempe den på det sosiale og politiske makronivået. I Boals poetikk eksisterer det ingen politisk motsetning mellom disse to nivåene. I det neste underkapitlet vil jeg gå nærmere inn på dette spørsmålet.

Strukturer og nivåer

Lignelsen om den politiske mestersvømmer forteller indirekte at man i en strategi for det kollektive ikke kan ignorere det individuelle. Eksplisitt beskriver Boal forbindelsen mellom de to nivåene i det følgende:

The smallest cells of social organisation (the couple, the family, the neighbourhood, the school, the office, the factory, etc.) and equally the smallest incidents of our social life (an accident at the corner of the street, the checking of identity papers in the metro, a visit to the doctor, etc.) contain all the moral and political values of society, all its structures of dominance and power, all its mechanisms of oppression.

The great general themes are inscribed in the small personal themes and incidents. When we talk about a strictly individual case, we are also talking about the generality of similar cases and we are talking about the society in which this particular case can occur.

(Boal 1995: 40)

Tidligere i avhandlingen, og spesielt under behandlingen av De undertryktes teater på *tekstnivå* i kapittel 3, refererte jeg til en strukturtenkning som betrakter teksten som et lukket system, uten sammenheng med den materielle verden utenfor teksten. I sitatet ovenfor opererer Boal med et utvidet strukturbegrep som inkluderer sosiale, økonomiske og politiske relasjoner, og der dypstrukturer i relasjonene mellom enkeltmennesker tilsvare dypstrukturene i samfunnets ideologi. Det konkrete forholdet mellom enkeltindivider, mellom undertrykker og undertrykt, mellom subjekt og objekt i den fortellingen som utgjør teksten i Forumteatrets antimodell, gjenfinnes i samfunnet, for eksempel i forholdet mellom makthavere og sosiale grupperinger. Det dreier seg om mer enn *avspeiling*. Gjennom bildet av cellen peker Boal på en *organisk* forbindelse mellom nivåene; "the great general themes are inscribed in the small personal themes". All form for undertrykkelse, også den som utspiller seg lokalt og på individnivå, har samme beskaffenhet, og bekjempelsen av den er derfor alltid viktig, uavhengig av nivå og dimensjon: "You are important, too!"

²⁷ Slike tanker har vært sentrale i De undertryktes teater så lenge jeg har kjent til det, og jeg har lyst til å illustrere det ved å beskrive mitt første personlige møte med Boal, under en workshop han holdt i Herning sommeren 1980. Den gang satt vi sammen, et snes skandinaver, alle litt skamfulle over å skulle lage et forumspill om den smule undertrykkelse vi led under. Men Boal understreket gang på gang for oss: "Yes, it is important to fight for the Salvadorian people. But *you* are important, too!"

I den stiliserte framstillingen av undertrykkelse i bildeteater og *Rainbow of Desire* blir denne strukturelle sammenhengen ofte visualisert. En konstellasjon mellom to mennesker i en konkret situasjon kan blant annet symbolisere forholdet mellom myndigheter og en sosial gruppe. Personifiseringer av departement og student- eller lærerorganisasjoner forekommer for eksempel hyppig når bildene blir til i en skolesammenheng.

Når undertrykkelsen brytes i De undertryktes teater, dreier det seg ut fra den samme strukturtenkning ikke bare om bemyndigelse, makt og bestemmelsesrett – empowerment – for ett enkelt individ eller en mindre gruppe mennesker, men også for en sosial klasse, ja, egentlig for alle undertrykte. ”He [Boal] perceives his spect-actor scheme relevant to *all* social transformations.”²⁸ Forumteatret kan bli en modell for samfunnsforandringer, ettersom samfunnets undertrykkelse er nedfelt i teatertekstens dypstruktur.

I Boals tenkning og praktiske teatermetodikk betraktes individet som en del av et større sosialt system, og det kan derfor være vanskelig å forstå en kritikk som forbinder ham med en perspektivløs individualisme. Men det er riktig at det er drag av filosofisk *idealisme* i Boals menneskesyn. Individets tanker og forestillinger om seg selv og verden framstår ikke som determinerte, men har en iboende konstruktivistisk kraft, for å knytte an til et begrep som ble drøftet tidligere i dette kapitlet.

Boal er imidlertid ingen konsekvent idealist, som tror at verden kan forandres ved at folk tenker annerledes. Det hjelper ikke å tenke seg fri. Men kanskje er tankenes evne til å forestille seg friheten, til å konstruere fortellinger om den og til å opparbeide mot og selvtillit til å kjempe for den, helt nødvendige *forutsetninger* for det neste, nødvendige stadium i prosessen: *handlingen*.

Boal er altså heller ingen konsekvent materialist. Men den ubestridte hensikten med De undertryktes teater er at ideene skal omsettes i konkret handling, ”to try to change society rather than contenting ourselves with interpreting it” (Boal 1992: 224). At sitatet inneholder en allusjon til Marx²⁹ illustrerer hva jeg har hevdet tidligere om impulsene Boal har mottatt fra marxistisk tenkning og språkbruk. Lydighet mot marxismens dogmer er imidlertid en helt annen sak, og framstillingen i forrige underkapittel har forhåpentligvis gitt hovedårsaken til det: Mennesket kommer alltid før idéene. Man redder et druknende menneske uansett hvor politisk ukorrekt denne handlingen måtte være.

Boals politiske poetikk ser dermed ut til å inneholde to hovedingredienser, hentet fra to forskjellige typer tenkning: Det gjelder først å *skape et bilde av verden*, og deretter å *skape verden i dette bildet*. Det aller viktigste er imidlertid knyttet til det som skal *forbinde* det konstruktivistiske stadiet med handlingsstadiet: overskridelsen. ”If we don’t trespass, we can never be free” (Boal 2000: xxi). Denne overskridelsen er det enkeltindividet, tilskueren, som til syvende og sist har ansvaret for.

²⁸ Mady Schutzman op.cit. i Schutzman og Cohen-Cruz (red.) 1994: 137.

²⁹ Marx’ 11. tese om Feuerbach, der han hevder at filosofene bare *beskriver* verden på forskjellige måter, mens poenget er å *forandre* den.

Jeg nærmer meg en konklusjon på beskrivelsen av Boals politiske ståsted. Konturene av en eklektisk, men likevel original systembygger begynner å vise seg. Før jeg trekker konklusjonen, vil jeg imidlertid se litt nærmere på samtidige idéstrømninger som kan være sannsynlige forutsetninger for Boals tanke-system, og ikke minst for hans eklektisme. Etter mitt syn kan en del av disse forutsetningene spores til idéer som vanligvis forbindes med det postmodernistiske, uten at jeg dermed på noen måte vil karakterisere Boal som postmodernist. Spørsmålet om hvilken karakteristik han skal få, må utstå til de aller siste underkapitlene.

Postmodernisme og konstruktiv dekonstruksjon

Begrepet postmodernisme er både mangfoldig og omstridt, og jeg har selvfølgelig ingen ambisjoner om å drøfte det utførlig i dette underkapitlet. Min framstilling vil i stedet fokusere på et utvalg av typiske postmodernistiske trekk som de fleste sannsynligvis vil kunne gi sin tilslutning til, og som samtidig er relevante for mitt prosjekt. Noen av disse trekkene er blitt omtalt i tidligere kapitler, men her vil jeg se dem under ett som representative for en betydningsfull kulturstrømning i siste del av 1900-tallet.

”Jeg er ikke postmodernist,” sa den unge britiske komponisten James MacMillan under et norgesbesøk i 1999, ”postmodernismen har ingen respekt for tradisjonene.” Det kan han ha rett i. Et fellestrekk ved mye av det som en vanligvis forbinder med postmodernismen *er* respektløshet. Dette ordet vekker kanskje først og fremst negative konnotasjoner, men i denne sammenhengen kan det også forbindes med opposisjon mot det autoritære og totalitære, slik jeg tidligere i avhandlingen har knyttet det til angrepet på de store fortellinger. ”En kan f.eks. si at det som kjennetegner det postmoderne i litteraturen først og fremst er en rekke *anti*-holdninger – fordi den går mot det avrundete, velformulerte og teleologiske. Vi kan tenke opprør, forandring, dekonstruksjon og *unmaking*,” skriver Hans H. Skei (1995: 33). Forklaringer og myter som tidligere er blitt tatt for gitt uten motforestillinger, som nærmest har hatt status som aksiomer, blir i det postmodernistiske ikke bare betvilt, men angrepet, knust og destruert.

Det er *distansen* til teksten som er forutsetningen for disse angrepene. Fra et distansert perspektiv kan tekstens retorikk og forføleri påvises. Samtidig mister den status som redskap for virkelighetsbeskrivelse. Teksten er en konstruksjon, og det er ingenting utenom den. Mange forfattere og kunstnere tar konsekvensen av dette. I stedet for å la kunsten beskrive verden, lar de kunsten beskrive seg selv, som for eksempel i de mange *metaromanene*, som handler om språk, forteller- og leserholdninger og kunstverkets egen tilblivelsesprosess. (Et eksempel er den italienske romanforfatteren Italo Calvino, om hvem det ble sagt at ”[h]an er en av de fortellere som holder et speil opp for naturen – og så skriver om speilet.”³⁰ Kritikere *dekonstruerer* tekster ved å plukke dem fra hverandre, påvise at sammenheng og logikk bare er et ytre ferniss som sprekker når man

³⁰ Fra reportasje i magasinet *Time*, gjengitt i Hans Hertel (red.) *Verdens litteraturhistorie*, bind 7 1994: 254.

riper i det, for så til slutt å etterlate bitene og brokkene liggende, ynkelig avslørt, under analysens disseksjonslampe.

Respektløshet, distanse og dekonstruksjon relatert til Augusto Boals poetikk har å gjøre med hans forhold til den aristoteliske fortelleformen, med alle ingrediensene som jeg har kommentert i det foregående (stikkord: mimesis, empati, dramaturgisk oppbygging, katarsis), og dermed også til dypere liggende, ideologiske holdninger.

Ethvert samfunn velger ut og kodifiserer de tekstmønstrene ”som best svarer til dets ideologi”, hevdet Tzvetan Todorov.³¹ Det aristoteliske, slik jeg definerte det ovenfor, er et mønster av denne typen, en struktur som med sitt ”avrundete, velformede og teleologiske” vesen egner seg til intern *bekreftelse*. Det er et mønster som reflekterer den dominerende ideologi i et samfunn som er opptatt av å reproducere seg selv, for å bruke Brechts termer.

I flere av sine essays påviser Boal hvordan det aristoteliske ”tvangssystemet” anvendes til å formidle makthavernes ideologi, og hvordan det gjennomsyrrer ikke bare teatret, men også de mest utbredte massemedier som tegneserier, film og fjernsyn (se f.eks. Boal 1979: 114). Hans konkrete analyser av virkemidlene som anvendes i det moderne vestlige samfunns grunnfortellinger, inneholder en dekonstruksjon av deres retorikk.

Men i motsetning til dekonstruksjonistene nøyer ikke Boal seg med å knuse myten, påvise forføreriet og etterlate de enkelte delene liggende på slagmarken. Han bygger også opp et alternativt tekstmønster, en modell for dem som ikke slutter seg til den rådende ideologi, men som ønsker å utfordre den. Selve den visuelle utformingen av de to modellene (se figurene 4 og 5 i kapittel 3) illustrerer den vesentligste forskjellen: den aristoteliske modellens monologiske, harmoniserende natur, og Forumteatrets flerstemmige og søkende.

Boal dekonstruerer altså det fortellemønsteret som er det (så godt som) enerådende i vår stadig mer mediekonsumerende kultur. Han gjør det imidlertid ikke for dekonstruksjonens egen skyld, men for å bruke delene til å konstruere et alternativ. Boal skriver: ”We destroy the work offered by the artists in order to construct a new work out of it, together” (Boal 1995: 7). Dette er en strategi som jeg kan tenke meg å betegne som *konstruktiv dekonstruksjon*.

Boals bruk av pronomenet ”vi” ovenfor leder oppmerksomheten mot nok et sammenfall mellom De undertryktes teater og det postmodernistiske – selv om forbindelsen kanskje har mer å gjøre med tidstypiske fellestrekk enn med direkte påvirkning. Det dreier seg om definisjonen av mottakerens nye rolle i kommunikasjonsprosessen, eller som Hans H. Skei uttrykker det for litteraturens vedkommende: ”[Leseren blir] gjort strengt oppmerksom på sin aktive rolle i lesningen: at han er deltaker når det gjelder å gi teksten mening” (Skei op.cit. s. 14).

Også ved dette postmodernistiske aspektet kan en si at elementer av respektløshet ligger til grunn: Fokuset på mottakeren skjer på bekostning av

³¹ Oversatt og gjengitt i Larsen 1999: 40.

kunstnerens og ganske spesielt *tekstens* autoritet. Fra enkelte anslag i 1950- og 1960-årene (som for eksempel John Cages berømte lydløse komposisjon 4'33'', der lytterens lydoppmerksomhet selv må skape kunstverket i musikkens fravær) blir tendensen stadig sterkere fra 1970-årene av, særlig innenfor konseptkunst, performance og andre ikke-tradisjonalistiske kunstuttrykk. Tidligere i denne framstillingen (kapittel 4) har jeg pekt på den avgjørende rolle *leseren* har fått innenfor resepsjonsforskningen, som blomstrer i omtrent det samme tidsrommet. Den økende interessen gjelder også til en viss grad forskning på *tilskuerens* rolle i teater og film "[D]uring the 1980s audiences became a major area for theoretical investigations," skriver Marvin Carlson.³²

Susan Bennetts bok *Theatre Audiences* er et eksempel på slik forskning. Bennett konsentrerer seg om moderne, alternative teaterformer, der fokuseringen på tilskuerens rolle har vært spesielt tydelig. "Many of these emergent theatres have self-consciously sought the centrality of the spectator as subject of the drama, but as a subject who can think and act" (Bennett 1997: 1). Fokuset på teater*teksten* er blitt tilsvarende redusert. Ifølge Bennett preges utviklingen innenfor alternativt teater gjennom siste del av 1900-tallet av "an encouraging emancipation from previous devotion to the dramatic text" (op.cit. s. 211).

Bennetts bok inneholder en svært grundig og veldokumentert oversikt over moderne teaterformer, og i mange tilfeller kan man se at de gjerne har ett eller flere likhetspunkter med De undertryktes teater i resepsjonssammenhengen: De ønsker å involvere tilskueren på en mer fysisk og medskapende måte enn i det tradisjonelle teatret, og de ønsker å henvende seg til grupper som ikke har noe forhold til teatret som institusjon, og som derfor kan møte det med et fordomsfritt blikk. Av samme grunn benytter de spillesteder og sceneløsninger som bryter med det tradisjonelle teaters.³³ Det er med andre ord god grunn til å tale om en smal, men sterk idéstrømning innenfor moderne teater som først og fremst handler om "the contemporary emancipation of the spectator" (op.cit. s. 213), og som Boals tilskuerorienterte metoder kan relateres til.

Et siste postmodernistisk trekk med relevans for mitt emne har med oppløsning av tradisjonelle grenser å gjøre: "Alt kan blandes!" Kanskje ble folk flest oppmerksomme på postmodernismen først gjennom den postmodernistiske arkitektur, som betrakter byggekunstens historie som et eneste stort forråds-kammer man kan hente inn og blande elementer fra. Det postmodernistiske blander gammelt og nytt, hjemlig og fremmed, høyt og lavt, finkulturelt og populærkulturelt i en grad som neppe noen gang tidligere i kulturhistorien. Grensene mellom sjangrene oppheves, murene mellom fag brytes ned. Fenomenet kan ha konsekvenser av både negativ og positiv karakter. *Negativt* er det når resultatet først og fremst blir en demonstrasjon av tilfeldigheter og oppløsning. Begrepet eklektisme brukt i en slik kontekst kan signalisere mangel på overblikk og struktur, eller rett og slett fravær av originalitet. *Positivt* er det når den nye friheten brukes til å utforske mulighetene som oppstår når hittil atskilte elementer møtes, og når opplevelsen av

³² Marvin Carlson: *Theories of the Theatre* 1993: 507.

³³ Jf. Boal: "Teater kan spilles overalt – også på teatrene!" 1979b: 42.

sammenhenger på tvers av sjangrer og fag blir grunnlaget for et helhetssyn. Eklektisme i denne betydningen av ordet kan være en nødvendig forutsetning for at synteser kan bli til.

Om min avhandling om Boals poetikk tilhører den ene eller den andre kategori skal jeg ikke påstå noe om. Men, som jeg tidligere har nevnt, er min flerfaglige innfallsvinkel langt på vei bestemt av det sammensatte ved materialet som ligger til grunn for undersøkelsen. Flere ganger har jeg da også pekt på hvordan Boals idéer kan beskrives som synteser oppstått gjennom møte eller dialog mellom tilsynelatende uforenlige størrelser – mellom fornuft og følelse, for eksempel, eller mellom idealisme og materialisme.

Boals *dekonstruksjon* av det aristoteliske, hans fokus på *mottakerinstansen* under kommunikasjonsprosessen og hans uttalte *eklektisme* – alt er eksempler på ideer som man kan finne paralleller til innenfor det vidtfaenende paraplybegrep postmodernisme. Disse idéene er imidlertid mest å betrakte som forutsetninger for Boal i samtidens tankeliv, eller kanskje bare som illustrasjoner av at en tid gjennomstrømmes av sammenlignbare tanker, for å si det hegeliansk. Men i sitt vesen er De undertryktes teater på mange måter kontrært til det postmodernistiske. Ved å ta utgangspunkt i disse kontrastene vil jeg i det neste underkapitlet kanskje kunne nærme meg noen av kjernepunktene i Boals poetikk.

En humanistisk grunnholdning

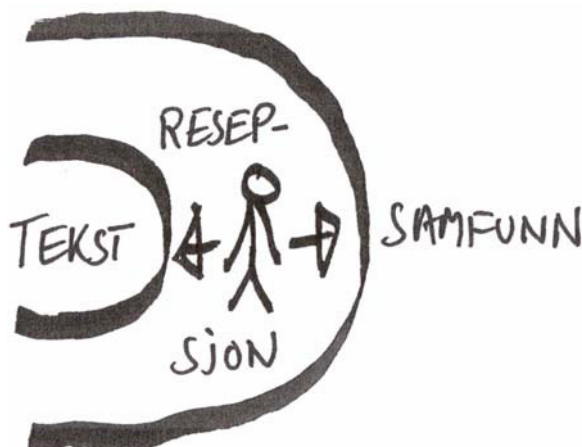
Selv om Forumteatret inneholder et element av analytisk distanse overfor de aristoteliske fortellegrepene, kan man ikke si at den postmoderne ironiske distanse på noen måte ellers er karakteristisk for Boal. Han uttrykker ofte sin overbevisning om den motsatte livsholdning: "The only thing I believe in is: You must have *passion* for what you do." En annen og enda mer grunnleggende forskjell fra Boals poetikk representerer den postmodernistiske "respektløshet", som jeg omtalte i forrige kapittel. Om Boal er respektløs nok til å utfordre det nærmest enerådende dramaturgiske mønster i vår kultur, så er det hans humanistiske grunnholdning, preget av den dypeste respekt for individet og dets egenverdi, som i langt sterkere grad er karakteristisk for hans arbeid, hans tenkning og hans poetikk. Mennesket er så avgjort ikke et vesen som bare har betydning i kraft av å være et individ "i de navnløses hær".

Denne *troen* på enkeltindividet og dets muligheter er imidlertid hos Boal alltid kombinert med et *krav* til individet om selv å ta *ansvar*. Forumteatret er et redskap som gir den nødvendige frihet til å vise ansvar, initiativ og vilje. Men det er opp til den enkelte å gripe denne muligheten, ved en grenseoverskridende handling. Jokeren i Forumteatret peker på det avgjørende i denne handlingen, med dens kombinasjon av risiko og mulighet, i sine nærmest rituelle ord som rettes til tilskuerne etter visningen av antimodellen: "Vi kommer nå til å spille dette sørgelige stykket en gang til, og alt kommer til å gå på samme måte denne gangen også – dersom ikke *du* ser ditt ansvar og roper stopp....."

Troen på enkeltindividet kombinert med kravet om å ta ansvar er også uttrykk for tidstypiske tanker, skjønt røttene ikke er å finne i det postmodernistiske. An-

thony Giddens peker i *Modernity and Self-Identity* på *tvilen* som et grunnleggende livsvilkår for det moderne menneske: "Doubt, a pervasive feature of modern critical reason, permeates into everyday life as well as philosophical consciousness, and forms a general existential dimension of contemporary social world" (Giddens 1991: 3). Tvilen er i høy grad en følge av de store, trygge forklaringsfallitt, og i disse forklaringenes fravær må enkeltindividet selv forsøke å bygge opp en personlig sannhet. "We are, not what we are, but what we make of ourselves" (Giddens op.cit. s. 75). Politiske og religiøse autoriteter og organisasjoner svekkes, mens det enkelte menneske i stedet setter sammen sine individuelt tilpassede livsfilosofier og trosformer.

De etiske og politiske grunntankene i Augusto Boals poetikk springer etter min mening ut av en lignende forståelse av hva det er å være menneske i dette "post-postmodernistiske". I individets kamp for selvrespekt og frihet fra undertrykkelse kan Boals metoder bidra med et språk, et redskap som den undertrykte kan ta i bruk, i dialog og samhandling med andre likesinnede. Men motet til å gjennomføre de nødvendige overskridende handlinger er den undertryktes eget ansvar. Med utgangspunkt i resepsjonssituasjonen skal han først trenge inn i tekstens verden for å forandre den, og deretter søke ut i virkelighetens verden, for å forandre *den*. I figur 22 foretar jeg en utfylling av figuren jeg presenterte innledningsvis i avhandlingen (figur 1 ovenfor, side 30), og fokuserer dermed på det mest essensielle aspektet ved Augusto Boals poetikk: Teatrets hovedformål er knyttet til det som skjer med *tilskuerne*.



Figur 22. Gjennom tilskuerens transformasjon til deltaker forbindes de tre nivåer.

Oppsummerende coda

I innledningskapitlet satte jeg meg fore å gi en beskrivelse av Augusto Boals poetikk gjennom å analysere teaterformenes strukturer og funksjoner. Her skal jeg i korte trekk oppsummere mine viktigste funn i denne analysen.

I kapitlet "Teksten" gjaldt det først å finne uttrykk for det sjangerspesifikke ved strukturen i de to hovedformene innenfor De undertrykkes teater, Forumteater og Rainbow of Desire. Et karakteristisk trekk fant jeg i disse tekstenes dynamiske brudd med det statiske og uforanderlige ved fiksjonstekster i sin alminnelighet. For Forumteatrets vedkommende påviste jeg at bruddet innebar en utprøving av alternativer til et gitt narrativt forløp. I Rainbow of Desire handlet det om en utprøving av alternative aspekter ved en gitt psykologisk tilstand. Med utgangspunkt i et utvalg av narratologiske teorier og dramaturgiske modeller forsøkte jeg å visualisere disse særtrekkene ved strukturen i Boals teaterformer.

Deretter undersøkte jeg forholdet mellom tekst og implisitt mottaker i disse teaterformene, og sammenholdt det med tilsvarende forhold ved andre former for tekstkommunikasjon. I denne beskrivelsen fant jeg det fruktbart å gå ut fra forestillingen om teksten som et fiktivt univers, der mottakeren kan inneha ulike posisjoner. Han kan for eksempel befinne seg i en posisjon innenfor dette universets grenser og dermed være styrt av dets "lover", eller i en posisjon utenfor tekstuniverset og fra denne distansen ha muligheter for kritisk refleksjon. For Forumteatrets vedkommende slo jeg fast at det unike ved denne

teaterformen består i dens to suksessive mottakerposisjoner, der teksten først inviterer til innlevelse og deretter, i en utenfra-posisjon, bemyndiger mottakeren til selv å bryte inn i teksten for å utprøve alternative forløp. Formålet med disse intervensjonene er å bryte undertrykkelsen som fiksjonsteksten beskriver, og dermed mente jeg å kunne peke på en parallell dynamikk i tekstens og resepsjonens struktur: Objektet for den undertrykkelse teaterstykket forteller om, kan bli til stykkets handlende, aktive subjekt når objektet for teaterforestillingen, den passive tilskueren, transformeres til det aktivt handlende deltaker-subjekt, som går inn i stykket og overtar den undertryktes rolle.

I kapitlet "Resepsjonen" gikk jeg over til å drøfte de psykologiske virkningene som disse spesielle forholdene i tekst og resepsjonssituasjon har på mottakeren. Siden Forumteatret først og fremst dreier seg om å ta kontroll over narrative forløp, begynte jeg med en drøfting av den fortellende form og dens sterke innvirkning på menneskets opplevelse av tilværelsen, på godt og vondt. Denne drøftingen av liv og fortelling baserte seg i stor grad på Ricoeurs utlegning av mimesis-begrepet, som jeg også mente å kunne anvende i beskrivelsen av det særpregede ved Boals teaterformer. Også et annet klassisk begrep, katarsis, fikk en viktig funksjon i beskrivelsen av den syntese av følelser og rasjonalitet som etter mitt syn karakteriserer Forumteatret, og som gir teaterformen dens sprengkraft. Jeg benyttet også katarsis-begrepet til å trekke opp grensene mot systemer som jeg hevdet det er mest naturlig å sammenligne Boals teater med: aristotelisk teater og Brechts teater.

I kapitlet "Samfunn" ønsket jeg å fokusere på teaterformenes muligheter for innvirkning på den sosiale virkeligheten, utenfor tekstens og resepsjonens kontekst. Denne fokuseringen forsvarte jeg ved å vise til Boals mange utsagn om De undertryktes teaters funksjon: å gjøre tilskueren til deltaker i teatret, og derigjennom til deltaker og aktør i samfunnet. Deretter drøftet jeg hypotesen om at en sammenheng mellom disse nivåene er sannsynlig. Jeg pekte på viktigheten av at deltakeren i De undertryktes teater får muligheten til selv å konstruere sine fortellinger om verden, og belyste dette ved å vise til andre fagområder, for eksempel psykoterapi, der jeg mente å finne sammenlignbare tankemodeller. Jeg drøftet også andre årsaker til at teatrets språk kan anses som et spesielt velegnet redskap til å skape realistiske og realiserbare modeller av virkeligheten, som for eksempel den didaktiske betydning av fysisk handling, og av fellesskap og samhandling.

Til slutt diskuterte jeg Boals ideer og praksis i relasjon til samtidige idéstrømninger, og ikke minst forsøkte jeg å plassere hans teorier og praksis ideologisk. Her refererte jeg en del politisk farget kritikk mot De undertryktes teater i dets nåværende manifestasjoner, en kritikk som jeg polemiserer mot ut fra min egen tolkning av disse manifestasjonene og av Boals egne utsagn.

Sentralt i denne tolkningen, som i høy grad kan sies å forene Boals politikk med hans poetikk, er synet på tilskuernes avgjørende funksjon – så vel i teatret som i tilværelsen. De undertryktes teater er et redskap for tilskuerne, men det er tilskuerne selv som har ansvaret for å ta dette redskapet i bruk. Hovedhensikten med De undertryktes teater er å legge til rette for tilskuernes dynamiske grenseoverskridelser, slik at de deretter kan "enter into the mirror of a theatrical

fiction, rehearse forms of struggle and then return to reality with the images of their desires” – slik Boal uttrykker det i sitatet som innledet denne avhandlingen.

SUMMARY IN ENGLISH

This thesis deals with the ideas and methods of Brazilian author, director and theatre theorist Augusto Boal. The following pages summarize the contents of each of the five chapters that constitute the thesis *Poetics and Politics. Augusto Boal and the Theatre of the Oppressed*.

1. Introduction

In this first chapter I introduce the object of my research. I present my approach to the problems and my principal hypotheses, and I also discuss some of the theories I will make use of.

My main purpose is to give a description of what I characterize as the poetics of Augusto Boal. What is the specific nature of his theatre methods and in what way do they differ from traditional theatre? How do these methods actually work? What is the overall intention of the Theatre of the Oppressed (TO)?

As a starting point, I comment on a central metaphor in Boal's thinking, in which he draws on the well-known concept of theatre (as well as of art in general) being 'a *mirror* in which may be seen the image of nature, of reality.' In TO, however, this function represents only the first stage of the theatrical process. In the second stage the mirror is penetrated by the spectators (thereby becoming *spect-actors*), who struggle to change the images in it according to their own wishes. In the final stage the spectators leave the theatrical fiction and return to reality with the images of their desire, prepared to become spect-actors of their own lives as well.

This threefold nature of the process corresponds to my analysis of TO in the chapters 3, 4 and 5. Going from a micro- to a macro-level, I first examine the theatrical text, which in this case includes not only the verbal narrative, but also the performance itself and the setting of it, and even the implied conditions of the whole theatrical situation. Secondly, I turn to the encounter between the text and its actual recipient in the theatrical space. What happens, psychologically, when the observing, but passive spectator is turned into the actor of the play? Thirdly, I discuss the ideological and political implications of TO in real life. The way I interpret Boal's poetics, this is of vital importance. The purpose of TO is not anything resembling *l'art pour l'art*. In the contrary, its intention is to teach the oppressed the use of theatre as a weapon, so that they can fight and break the oppression in a social context of the real world. Thus the title *Poetics and Politics*.

I argue for the use of structuralistic theories to investigate the relations between the three levels. Structuralistic narratology will offer suitable tools for describing the patterns of the narrative texts that are both presented and deconstructed in Boal's theatre. Structuralism in a broader sense will help to formulate the connections between the parallel transgressions from object to subject in fiction (the oppressed protagonist becoming the hero of the plot), in the reception situation

(the spectator becoming the actor) and in real life (the passive citizen becoming active through empowerment). As a foretaste of the presentation of the TO – methods (in the following chapter), I illustrate the last-mentioned transformation by a short description of Boal’s experiment with theatre and politics in Rio de Janeiro in the 1990s, Legislative Theatre, in which the elector became the legislator.

In the introduction chapter I also give short preliminary presentations of the two TO-methods that I have selected as objects for my research, *Forum Theatre* and *Rainbow of Desire*. The reason for this choice is partly that the two methods mentioned have become the most widespread among Boal’s theatre forms, partly that they complement each other, the former being a method that works with problems of the material world, in realistic action-based narratives; the latter being an expressionistic analytical method, designed to deal with psychological problems and internalized oppression.

2. The methods

Using Boal’s biography as a narrative frame, this chapter presents the most important theatre forms within the TO.

During Boal’s 15 year long engagement with the Arena Theatre of São Paulo, experimental methods like Newspaper Theatre and Simultaneous Dramaturgy were developed. In his Latin-American exile, which lasted for five years, three more methods came into being during his work in countries like Peru and Argentina: Forum Theatre, Theatre of the Image and Invisible Theatre. The latter was adopted by Boal in order to do theatrical work in public without running the risk of being caught by the authorities.

Forced to leave Latin-America by the constantly more repressive military governments, Boal settled in Europe, to work there for the next ten years. European TO-workshops, however, very often dealt with other types of oppression than the political and economical oppression that were the dominant themes in Brazil and Argentina. The most frequent European themes seemed to be about inner, psychological oppression, even self-oppression (‘the cop in the head’). As an answer to this, Boal invented a rather complex system of games and exercises to analyze and fight this kind of oppression by means of theatre methods – The Rainbow of Desire.

Back in Brazil Boal entered the political arena and became a vereador, a Member of Parliament, for Rio de Janeiro from 1993 to 1996. While in office he managed to create a way of literally democratizing politics through methods from the theatre. This system, through which ordinary people were changed into law-makers, was called Legislative Theatre.

Chapter 2 tells the story of Augusto Boal and the development of the Theatre of the Oppressed in a narrative text. The narrative continuity is broken, however, by lengthy descriptions and discussions of the nature of the different methods, illustrated by examples from my own experience. Among the methods, Forum Theatre and Rainbow of Desire are emphasized, being the objects of my study in

the following chapters. I also include detailed summaries of selected ‘plays’ that will be used as material for analysis later.

The chapter also discusses to what extent the methods of the TO are original inventions of Augusto Boal’s. A preliminary conclusion is that although some of the material is pulled from different sources, it is all systematized in the Theatre of the Oppressed and incorporated in an aesthetical and ideological superstructure.

3. The text

In chapter 3 I analyse the structure of Forum Theatre and Rainbow of Desire, trying to regard the theatre text as an autonomous unit. Following my extended definition of the concept ‘text’ (introduced in chapter 1), this analysis includes both verbal text and performance, as well as the necessary built-in conditions, for example expressed in the implied ‘Model Spect-Actor’ of the play. Through this structural analysis I hope to give a description of the specific nature of the textual genre or genres where Boal’s theatre forms belong.

First, however, I find it necessary to discuss the concept of ‘genre’ in a general sense. In the context of my research I argue for a syntactical principle of genre classification, regarding all kinds of fictional texts in broad outline as belonging – in greater or less degree – to either the narrative (linear, dynamic, syntagmatic) or the descriptive (spatial, static, paradigmatic) modus. I find it very useful in this discussion to refer to Roman Jakobson’s differentiation of metonymical and metaphorical language. In my material, Forum Theatre evidently belongs to the basically dynamic-narrative type of texts, whilst Rainbow of Desire, although containing narrative elements, basically belongs to the static-descriptive.

I then employ theories and models drawn from structuralistic narratology, and especially from Roland Barthes and Seymour Chatman, to describe the nature of Forum Theatre: how this theatre method partly utilises the narrative (in the first part of the play, the ‘antimodel’), partly deconstructs it, in order to create new alternative narratives (in the second part of the play, the ‘forum-part’). Following Barthes, I first examine these transformations on a *functional* level, suggesting models to visualize how the alternative actions of the forum-part derive from the narrative’s cardinal functions (that is moments in the antimodel where alternatives are possible or thinkable). Then I turn to the text’s *actional* level to describe what happens or may happen to the relations between the characters in the text when alternative actions are being carried out in the forum-part.

The discussion of Rainbow of Desire is introduced by a short interdisciplinary survey over paradigmatic aspects of different media (novels, poetry, film, music, the visual arts). Based on observations made during this investigation, I try to describe the distinctiveness of the Rainbow methods, where for example alternative aspects of a character’s state of mind are being revealed through the ‘multiple gaze’ of the audience. In this process I make use of models showing the dramaturgy of non-narrative or non-Aristotelian texts.

Realizing that the syntactical principle of genre classification is only partly capable of describing the TO theatre forms, especially Forum Theatre, I turn to a

classification based on a pragmatic principle. In my context this means a classification based on the *purpose* of the text, expressed through the relation between the text and its implied recipient.

My discussion of this results in a reduction of the possible relations to *four* basic positions. *Two* of them correspond to the types referred to as *closed* and *open* texts in reception theories. In my perspective, however, the two really represent an identical recipient's position towards the text: Both interpret the text from a position inside the fictional world limited by the text itself – although there are considerable differences between them as far as freedom of interpretation and the filling out of blanks is concerned.

The *third* position is a position of distance, as carried into effect in Brecht's theatre. The recipient is not emotionally involved in the same degree from his or her position outside the fictional world, but is able to interpret the text critically and independently, without running the risk of being seduced by it.

The *fourth* position is the position of the spect-actor in the forum-part of the Forum Theatre, who is invited to enter, or rather break through from the outside into the fictional world, in order to change it.

I finally present a model of the relationship between text and recipient in Forum Theatre, showing that it really consists of two successive positions: The emotional experience of the closed text of the antimodel, followed by the opening up of the text and the recipient's transgression of it in the forum-part. The chapter ends with a discussion of the various theatrical built-in conditions of the Forum Theatre, which I name 'The Model Spect-Actor' in analogy with Umberto Eco's 'Model Reader'.

4. The reception

In the last part of chapter 3, I was concerned with the *implied* recipient as part of the text. In chapter 4 I focus on the *actual* recipient, and the psychological impact of Forum Theatre on him or her.

As shown above, Forum Theatre is about the audience taking control of the *narrative* action. Chapter 4 starts with a discussion of narrativity in general and its effects on human beings. A short historical overview leads up to a commentary on the so-called 'narrativist turn' around 1980, when there was a revival of interest for the connections between narrativity and life – which at the same time contained a modern consciousness of the narrative text being a man-made 'tool' for explanation and understanding of existential questions.

Following this, I introduce Paul Ricoeur's interpretation of *mimesis* as a means of understanding why narrativity is so close related to human experience of life. I then adapt Ricoeur's threefold *mimesis* – prefiguration, configuration, refiguration – to the dynamics of Boal's Forum Theatre: Practising in the aesthetic world of fiction in order to modify the social world of reality.

Using another statement of Ricoeur's ('our lives are understood through culture's narratives') as a starting point, I go on to discuss narrative's strong power not only to enlighten and liberate, but also to seduce and oppress – the decisive

factor being who is in control of the narrative. In other words, there may be a considerable difference between *telling* and *being told*. The repressive possibilities of the narrative are principally seen in the 'closed' texts (which also represent the dominant type of narrative texts in media and entertainment). In my view (and also in Boal's, especially in his early work) this repressive quality can to a certain extent be explained by analysing the function of *catharsis*.

An analysis of this concept constitutes the last part of chapter 4. In it I maintain that the avoidance of catharsis is a strong characteristic of Forum Theatre. Through the antimodel the spectator is involved emotionally, but instead of experiencing passive catharsis, he is led on to the active and rational spect-actor role of the forum-part. This synthesis of passionate involvement (as in the 'Aristotelian' dramaturgy) and critical rationality (as in Brecht's theatre) gives the audience of the Theatre of the Oppressed the passion and desire to *transgress*, which is compulsory for the functioning of Boal's theatre methods.

5. Society

The aim of TO is to transform the spectators into acting protagonists of the theatre, and, through this process, into active protagonists of their own lives. The fundamental hypothesis underlying the totality of Boal's theatre is, to put it in his own words: "if the oppressed himself performs an action (rather than the artist in his place), the performance of that theatrical fiction will enable him to activate himself to perform it in his real life."

In the first part of chapter 5 I discuss the believability of this hypothesis of fictional representation of reality becoming reality itself. The discussion includes three elements: Firstly, the importance of the oppressed *himself* constructing his own narrative. Secondly, the importance of this representation of reality being made through the theatrical language of *actions* ('doing is the best way of saying'). Thirdly, the importance of doing this in *collaboration* with others, which is typical of a theatrical context.

To illustrate the first of these three elements, which is particularly important, I make some interdisciplinary excursions, comparing the ideas behind Forum Theatre and Rainbow of Desire to ideas of modern historical research (emphasizing that historical events are results of human *choices*) and of narrative psychotherapy (learning patients to tell or retell their life stories themselves). I also draw parallels between TO and constructivist ideas (for example as expressed by Jerone Bruner) about people's ability to create *possible worlds* that they can inhabit, or to try out *possible identities* (making the analogy with Rainbow of Desire very evident).

My discussion of the empowerment of the spectator through TO leads on to another theme, which occupies the last part of chapter 5: a discussion of the ethical, ideological and political platform of this theatre. A suitable starting point seems to be the exceptionally critical remarks about the ideological basis of TO, coming from orthodox marxists, or at least from critics speaking on behalf of such political beliefs. I refer some of this criticism, polemicising against parts of it. I also make use of the accusations against Boal of being more concerned with

the individual than the masses, to draw a picture of a political humanist whose main concern is about fighting oppression on *every* level. Boal writes: “Even the small cells of social organisation (...) and equally the smallest incidents of our social life (...) contain all the moral and political values of society, all its structures of dominance and power, all its mechanisms of oppression.”

Finally I look for contemporary ideas that may have influenced Boal’s thinking. I find several conditions and presuppositions in what is loosely named postmodernism: His *eclectics* and *interdisciplinary* attitude, his preoccupation with the *recipient* at the expense of the artist and the text, and even his *deconstruction* of the text. But unlike the deconstructionists of the late 20th century, Boal tears apart the ‘aristotelean’ closed narrative with a purpose: to allow people to construct their own narratives from the ruins. I call this phenomenon *constructive deconstruction*.

This observation brings me close to a very significant aspect of Boal’s poetics, that concludes my discussion: TO provides the oppressed with a weapon, a tool for social change, but it is the individual’s own responsibility to make use of this weapon – to use *theatre as a martial art* against oppression.

Litteratur

- Abbott, H. Porter (2002): *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Abdulla, Adnan K. (1985): *Catharsis in Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
- Allern, Tor Helge (2002): "Myth and Metaxy, and the Myth of 'Metaxis'", s. 77-85 i Bjørn Rasmussen og Anna-Lena Østern (red.): *Playing Betwixt and Between. The IDEA Dialogues 2001*, Bergen: IDEA Publications.
- Aristoteles (1957): *Aristotelis Politica* (v/W.D.Ross), Oxford: Oxford University Press.
- Aristoteles (1963) *Om diktekunsten* (v/Sam. Ledsaak), Oslo: Tanum.
- Asheim, Ivar (1994): *Mer enn normer. Grunnlagsetikk*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Aspelin, Kurt og Bengt A. Lundberg (1971): "Från formalism till strukturalism", s. 5-41 i Kurt Aspelin og Bengt A. Lundberg (red.): *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, Stockholm: PAN/Norstedts.
- Bateson, Gregory (1979): *Mind and Narrative. A Necessary Unit*, New York: Dutton.
- Barthes, Roland [1966] (1977): "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", s. 79-124 i R. Barthes: *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland [1970] (1975): *S/Z*, London: Cape.
- Barthes, Roland (1975a): *Roland Barthes*, Paris: Seuil.
- Bennett, Susan (1997): *Theatre Audiences* (2nd ed.), London/New York: Routledge.
- Boal, Augusto [1974] (1979): *Theatre of the Oppressed*, London: Pluto Press.
- Boal, Augusto (1979a): *De förtrycktas teater*, Stockholm: Gidlunds.
- Boal, Augusto (1979b): *For et frigørende teater*, Gråsten: Drama.
- Boal, Augusto (1980): *Förtrollad, förvandlad, förstenad*. Teater för alla, Stockholm: Gidlunds.
- Boal, Augusto (1992): *Games for Actors and Non-Actors*, London/New York: Routledge.
- Boal, Augusto (1995): *The Rainbow of Desire*, London/New York: Routledge.
- Boal, Augusto (1996): "Politics, Education and Change", s. 47-52 i John O'Toole og Kate Donelan: *Drama, Culture and Empowerment. The IDEA Dialogues*, Brisbane: IDEA Publications.
- Boal, Augusto (1998): *Legislative Theatre*, London/New York: Routledge.

- Boal, Augusto [1974] (2000): *Theatre of the Oppressed* (New ed.), London: Pluto Press.
- Boal, Augusto (2001): *Hamlet and the Baker's Son. My Life in Theatre and Politics*, London/New York: Routledge.
- Boal, Augusto (2002): *Games for Actors and Non-Actors* (2nd ed.), London/New York: Routledge.
- Boal, Augusto (2002a); "Creative Heresies and Inexcusable Deviations" i *Under Pressure* Vol. 11, August 2002, <http://www.theatreoftheoppressed.org> (Under Pressure Archives).
- Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.
- Brecht, Bertolt (1964): *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1964a): *Brecht on Theatre* (red. John Willet), New York: Hill and Wang.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome (1986): *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome (1996): *The Culture of Education*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (Norsk utg. (1997): *Utdanningskultur og læring*, Oslo: Ad Notam Gyldendal.)
- Braaten, Lars Thomas og Ola Erstad (2000): *Film og pedagogikk. Dialog og refleksjon i møte med film*, Oslo: Norsk filminstitutt.
- Byréus, Katrin (1990): *Du har huvudrollen i ditt liv*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Callinicos, Alex (1995): *The Revolutionary Ideas of Marx*, London: Bookmarks.
- Carlberg, Gunnar (1989): *Dynamisk utvecklingspsykologi*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Carlson, Marvin (1993): *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present* (expanded ed.), Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- Christensen, Lars Saabye (red.) (1994): *Signal'er '94. Cappelen's årlige litterære revy*, Oslo: Cappelen.
- Cohen-Cruz, Jan (1994): "Theatricalizing Politics. An interview with Augusto Boal", s. 227-235 i Mady Schutzman og Jan Cohen-Cruz (red.): *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*, London/New York: Routledge.

- Coles, Robert (1989): *The Call of Stories. Teaching and the Moral Imagination*, Boston: Houghton Mifflin.
- Currie, Mark (1998): *Postmodern Narrative Theory*, Houndsmill/London: Macmillan Press.
- Davis, David og Carmel O'Sullivan (2000): "Boal and the Shifting Sands: the Un-Political Master Swimmer", s. 288-297 i *New Theatre Quarterly*, vol. XVI, part 3, August 2000.
- De Marinis, Marco (1987): "Dramaturgy of the Spectator", s. 100-114 I *The Drama Review*, vol. 31, nr. 2 (summer).
- Eagleton, Terry (1979): "Ideology, Fiction, Narrative" i *Social Text* II 1979 (summer).
- Eagleton, Terry (1996): *Literary Theory. An Introduction* (2nd ed.), Oxford: Blackwell.
- Eco, Umberto (1979): *The Role of the Reader. Explorations in the semiotics of texts*, London: Hutchinson.
- Elam, Keir (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen.
- Engelstad, Arne (1995): *Den forførelseriske film. Om bruk av film i norskfaget*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Engelstad, Arne (2001): *De undertrykte teater. Når tilskueren blir deltaker. Augusto Boals metoder og praksis* (2. utg.), Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Esslin, Martin (1968): *The Theatre of the Absurd* (rev. and enl. ed.): Harmondsworth: Penguin.
- Esslin, Martin (1976): *An Anatomy of Drama*, London: Abacus.
- Esslin, Martin (1987): *The Field of Drama. How the signs of drama create meaning on stage & screen*, London: Methuen.
- Exe Christoffersen, Erik (1986): *Thebens syv porte. En montage om Odin Teatret*, Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Exe Christoffersen, Erik, Torunn Kjølnner og Janek Szatkowski (1989): *Dramaturgisk analyse. En antologi*, Århus: Institut for Dramaturgi.
- Feldhendler, Daniel (1994): "Augusto Boal and Jacob L. Moreno. Theatre and therapy", s. 87-109 i Mady Schutzman og Jan Cohen-Cruz (red.): *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*, London/New York: Routledge.
- Field, Syd (1979): *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*, New York: Dell.
- Fog, Klaus, Christian Budtz og Baris Yakaboylu (2002): *Storytelling – branding i praksis*, Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Ford, Andrew (1995): "Katharsis – The Ancient Problem" i Andrew Parker og Eve Kosofsky Sedgwick (red.): *Performativity and Performance*, New York/London: Routledge.
- Forster, E.M. (1927): *Aspects of the Novel*, London: Arnold.

- Frank, Joseph (1963): *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Freedman, Jill og Gene Combs (1996): *Narrative Therapy. The Social Construction of Preferred Realities*, New York/London: Norton.
- Freire, Paulo [1968] (1999): *De undertryktes pedagogikk* (2. utg.), Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Gardner, Carl (red.) (1979): *Media, Politics, and Culture. A Socialist View*, London: Macmillan.
- Genette, Gérard (1966): *Figures*, Paris: Seuil.
- Genette, Gérard [1972] (1980): *Narrative Discourse*, Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, Gérard [1966-72] (1982): *Figures of Literary Discourse*, New York: Columbia University Press.
- Genette, Gérard [1983] (1988): *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca/New York: Cornell University Press.
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press.
- Greimas, Algirdas J. [1966] (1974): *Strukturel semantik*, København: Borgen.
- Gaasland, Rolf (1999): *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Hammer, Anita (2002): ”Teaterteori og tverrfaglighet i digitale rom”, s. 129-147 i *Norsk Medietidsskrift* nr. 2/2002.
- Haugan, Jørgen (1977): *Henrik Ibsens metode. Den indre utvikling gjennom Ibsens dramatik*, København: Fremad.
- Heed, Sven Åke (1989): *En väv av tecken. Teatertexten och dess betydelser*, Lund: Studentlitteratur.
- Henriksen, Jan Olav og Arne Johan Vetlesen (2000): *Nærhet og distanse* (2. utg.), Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Hertel, Hans (red.) (1994): *Verdens litteraturhistorie*, Bind 7, Oslo: Gyldendal.
- Hjorthol, Geir (1995): *Populærlitteratur. Ideologi og forteljing*, Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hodge, Robert og Gunther Kress (1988): *Social Semiotics*, Cambridge: Polity Press.
- Hoff, Anne (1996): *Medievold. Fakta og forskning. Meninger og myter*, Oslo: Norsk Filminstitutt.
- Holmgaard, Jørgen (1994): ”Narrativitet. Et forskningsfelts forvandlinger”, s. 9-42 i *K & K (Kultur & Klasse. Kritik & Kulturanalyse)*, nr. 76, 21. årg., nr. 2/1994.
- Iser, Wolfgang (1984): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (2. durchgesehene und verbesserte Aufl.), München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jakobson, Roman [1956] (1987): *Language in Literature*, Cambridge, Mass.: Belknap Press.

- Jastrow, Joseph (1901): *Fact and Fable in Psychology* (Repr. 1971), Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press.
- Jefferson, Ann og David Robey (red.) (1986): *Modern Literary Theory* (2nd ed.), London: B.T. Batsford Ltd.
- Kemp, Peter (1999): *Tid og fortælling. Introduktion til Paul Ricoeur*, Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kemp, Peter (1999a): "Paul Ricoeur mellem kunst og videnskab" i *Morgenbladet* 2. juli 1999.
- Kermode, Frank (1967): *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London: Oxford University Press.
- Kierkegaard, Søren [1841] (1997): *Om Begrebet Ironi i Søren Kierkegaards skrifter*, bind 1: Søren Kierkegaard Forskningscenteret.
- Kittang, Atle (1975): *Litteraturkritiske problem: teori og analyse*, Bergen: Universitetsforlaget.
- Kjeldstadli, Knut (1999): *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget* (2. utg.), Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjølner, Torunn og Janek Szatkowski (1991): "Dramaturgisk analyse – et arbeidsredskap for ikke-naive instruktører", s. 122-131 i Helge Reistad (red.): *Regikunst*, Asker: Tell.
- Kjørup, Søren (1996): *Menneskevidenskabene. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kreiswirth, Martin (1992): "Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences", s. 629-657 i *New Literary History*, vol. 23, nr. 3/1992 (summer).
- Kristiansen, Claus K. (1994): "Fortællingens tid", s. 70-78 i *K & K (Kultur & Klasse. Kritik & Kulturanalyse)*, nr. 76, 21. årg., nr. 2/1994.
- Kruse, Bjørn (1995): *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Kvalsvik, Bjørn (1985): "Forteljninga, kulturen, historia. Paul Ricoeur i samtale med Bjørn Nic. Kvalsvik", s. 22-32 i *Samtiden* nr. 4/1985.
- Larsen, Peter (red.) (1999): *Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Bind 2 i Peter Larsen & Liv Hausken (red.) *Medievitenskap*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Lessing, Gotthold Ephraim [1766] (1889): *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Bielefeld: Velhagen & Klasing.
- Lothe, Jacob (1994): *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg (1997): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lundby, Geir (1998): *Historier og terapi. Om narrativer, konstruksjonisme og nyskriving av historier*, Oslo: Tano Aschehoug.

- Lyngstad, Mette Bøe og Stig A. Eriksson (2004): "Rainbow of Desire – from Europe to South-America", s. 18-19 I *Drama. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* nr. 1/2004.
- Lyotard, Jean-Francois [1979] (1984): *The postmodern condition. A report on knowledge*, Manchester: Manchester University Press.
- Manniche, Jens Chr. (1994): "Historievidenskab og fortælling", s. 147-155 i *K & K (Kultur & Klasse. Kritik & Kulturanalyse)*, nr. 76, 21. årg., nr. 2/1994.
- Masterman, Len (1985): *Teaching the Media*, London: Comedia Publishing Group.
- McAdams, Dan P. (1993): *The Stories We Live By. Personal Myths and the Making of the Self*, New York/London: The Guildford Press.
- McLeod, John (1997): *Narrative and Psychotherapy*, London: Sage.
- Melberg, Arne (1989): "Ögonblickets tid, gemenskapens rum. Göran Tunström i samtal med Arne Melberg", s. 32-42 i *Norsk litterær årbok 1989*, Oslo: Det Norske Samlaget.
- Melberg, Arne (1995): *Theories of mimesis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meltzer, Françoise (1990): "Unconscious" i Frank Lentricchia og Thomas McLaughlin (red.): *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: University of Chicago Press.
- Morelos, Ronaldo (1995): *Como quem beber água*, a video documentary about Augusto Boal and Theatre of the Oppressed in Rio de Janeiro, Brisbane: Queensland University of Technology.
- Maagerø, Eva og Elise Seip Tønnessen (2001): *Samtaler om tekst, språk og kultur*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Nietzsche, Friedrich [1872] (1969): *Tragediens fødsel*, Oslo: Pax.
- Nietzsche, Friedrich [1889] (1969a): *Götzen-Dämmerung* i *Werke. Kritische Gesamtausgabe* 6:3, Berlin: de Gruyter.
- Nygaard, Jon (1993): *Teatrets historie i Europa*, Del 3, Oslo: Spillerom.
- Nøjgaard, Morten (1979): *Litteraturens univers. Indføring i tekstanalyse*, Odense: Odense Universitetsforlag.
- O'Neill, Cecily (1995): *Drama Worlds. A Framework for Process Drama*, Portsmouth, N.H.: Heinemann.
- O'Sullivan, Carmel (2001): "Searching for the Marxist in Boal", s. 85-97 i *Research in Drama Education*, vol. 6, nr. 1/2001.
- Parry, Alan og Robert Doan (1994): *Story Re-Visions. Narrative Therapy in the Postmodern World*, New York/London: The Guilford Press.
- Platz-Waury, Elke (1978): *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr.

- Rapp, Uri (1973): *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersozilogischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt: Luchterhand.
- Ricoeur, Paul [1983] (1984): *Time and Narrative* (Vol. I og II), Chicago/London: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1988): *Från text till handling. En antologi om hermeneutik* (red. av Peter Kemp og Bengt Kristensson), Stockholm: Östling.
- Ricoeur, Paul [1990] (1992): *Oneself as Another*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1991): *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination* (red. Mario J. Valdés), Toronto: University of Toronto Press.
- Rottem, Øystein (1996): *Norges litteraturhistorie. Etterkrigstiden* (Bind 1), Oslo: Cappelen.
- Ryum, Ulla (1983): *Om den ikke-aristoteliske fortælleteknik* (Rapport från seminariet ”Dramatikern i dialog med sin samtid”, 2.delen, 4.-11.6.1982, Reykjavik), Helsingfors: Nordiska teaterkommittén.
- Ryum, Ulla (1987): *Kvindesprog – udtryk og det sete*, Roskilde: Institut for Uddannelsesforskning, Kommunikationsforskning og Videnskabsteori, Roskilde Universitetscenter.
- Saussure, Ferdinand de [1916] (1983): *Course in General Linguistics*, London: Duckworth.
- Sauter, Willmar (2000): *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Schutzman, Mady (1994): “Brechtian Shamanism. The political therapy of Augusto Boal”, s. 137-155 i Mady Schutzman og Jan Cohen-Cruz (red.): *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*, London /New York: Routledge.
- Schutzman, Mady (1994a): “Canadian Roundtable. An interview”, s. 198-226 i Mady Schutzman og Jan Cohen-Cruz (red.): *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*, London /New York: Routledge.
- Schutzman, Mady og Jan Cohen Cruz (1994): “Introduction”, s. 1-16 i Mady Schutzman og *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*, London /New York: Routledge.
- Sejersted, Francis (1996): “Historiefagets fortællinger” i *P2-Akademiet*, Bind H, Oslo: NRK.
- Shipley, Joseph T. (red.) (1972): *Dictionary of World Literature*, Totowa, N.J.: Littlefield, Adams.
- Sinfield, Alan (1983): ”The Theatre and its Audiences”, s. 173-197 i A. Sinfield (red.): *Society and Literature 1945-1970*, London: Methuen.
- Skei, Hans H. (1995): *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*, Oslo: Universitetsforlaget.

- Smidt, Jon (1986): *Styrmannen og mannskapet. Om "lærertekst" og "elevtekster" i en skoleklassers arbeid med Jens Bjørneboes roman Haiene*, Oslo: Cappelen.
- Souriau, Étienne (1950): *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris: Flammarion.
- Spence, Donald P. (1982): *Narrative Truth and Historical Truth. Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*, New York: Norton.
- Stounbjerg, Per (1994): "Livet som forbillede. Om den selvbiografiske fortælling", s. 43-54 i *K & K (Kultur & Klasse. Kritik & Kulturanalyse)*, nr. 76, 21. årg., nr. 2/1994.
- Sundet, Marit (1997): *Jeg vet jeg er annerledes – men ikke bestandig. En antropologisk studie av hverdagslivet til fem personer med psykisk utviklingshemming*, Uppsala: Uppsala universitet.
- Szatkowski, Janek (1993): "Et dramaturgisk vende", s. 116-142 i Live Hov (red.): *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap.
- Taussig, Michael og Richard Schechner (1994): "Boal in Brazil, France, The USA. An Interview with Augusto Boal", s. 17-32 i Mady Schutzman og Jan Cohen-Cruz: *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*, London/New York: Routledge.
- Teasley, Alan B. og Ann Wilder (1997): *Reel Conversations. Reading Films with Young Adults*, Portsmouth, N.H.: Boynton/Cook.
- Todorov, Tzvetan (1969): *Grammaire du Décaméron*, The Hague: Mouton.
- Todorov, Tzvetan [1971](1977): *The Poetics of Prose*, Ithaca/New York: Cornell University Press.
- Todorov, Tzvetan [1973](1981): *Introduction to Poetics*, Brighton: Harvester.
- Todorov, Tzvetan (1978): *Les genres du discours*, Paris: Seuil.
- Turner, Mark (1996): *The Literary Mind*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Uggla, Bengt Kristensson (1994): *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricoeurs project*, Stockholm: Östling.
- Wager, Walter (red.) (1969): *The Playwrights speak*, London: Longman.
- White, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden (2003): *Historie og fortelling. Utvalgte essays*. Oslo: Pax.
- Wiegand, Helmut (1999): *Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten seit Beginn der achtziger Jahre*, Stuttgart: Ibidem Verlag.
- Wilder, Thornton (1968): "Some Thoughts on Playwriting", s. 5-13 i James L. Calderwood og Harold E. Toliver (red.): *Perspectives on Drama*, New York: Oxford University Press.

- Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Oxford: Basil Blackwell.
- Ødemotland, Siv (2004): "Forum Theatre in the Kindergarten", s. 22-23 i *Drama. nordisk dramapedagogisk tidsskrift* nr. 1/2004.
- Østern, Anna og Hannu Heikkinen (2001): "The Aesthetic Doubling", s. 110-123 i Bjørn Rasmussen, Torunn Kjølnér, Viveka Rasmusson og Hannu Heikkinen (red.): *Nordic Voices in Drama, Theatre and Education*, Bergen: IDEA Publications.
- Aarseth, Asbjørn (1979): *Episke strukturer* (2. utg.), Oslo: Universitetsforlaget.
- Aarseth, Espen (1997): *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Aaslestad, Petter (1997): *Pasienten som tekst. Fortellerrollen i psykiatriske journaler* Gaustad 1890-1990, Oslo: Tano Aschehoug.
- Aaslestad, Petter (1999): *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Åslund, Arnfinn (1994): *Fanden i nøtta. Innføring i litteraturteori*, Oslo: Det Norske Samlaget.

Poetikk og politikk. Augusto Boal og De undertryktes teater behandler teorien og metodene til den brasilianske regissør, forfatter og teaterteoretiker Augusto Boal. Avhandlingens hovedanliggende er å gi en beskrivelse av det som kan karakteriseres som De undertryktes teaters poetikk. Hva er det spesifikke ved teaterformen, og på hvilke måter atskiller den seg fra tradisjonelt teater? Hvilke strukturer og funksjoner kjennetegner Boals teatermetoder? Hva er den overordnede hensikt med De undertryktes teater?

Avhandlingen gir først en samlet oversikt over teaterformen, men fokuserer etter hvert på to av de mest utbredte blant Boals metoder, Forumteater og Rainbow of Desire. Teaterteksten i begge disse metodene analyseres deretter som en autonom størrelse, der tekstbegrepet som benyttes ikke bare omfatter den verbale, narrative teksten, men også selve forestillingen og den teatermessige situasjonen, med dens implisitte betingelser og forutsetninger.

Den neste delen av avhandlingen tar for seg resepsjonen i mer konkret forstand, og undersøker hva som skjer på den psykologiske plan når den passive tilskuer i De undertryktes teater transformeres til aktiv deltaker. Siste del drøfter forholdet mellom teater og samfunn, slik det kommer til uttrykk gjennom Boals teatermetoder. Her behandles etiske, ideologiske og politiske implikasjoner ved De undertryktes teater.

Redskaper til analysen blir i stor grad hentet fra strukturalistisk narratologi og resepsjonestetikk. Boals ideer og praksis blir imidlertid også diskutert i relasjon til samtidige idéstrømninger. For å belyse det spesifikke ved teatermetoden benytter avhandlingen seg dessuten ofte av sammenlignbare tankemodeller fra andre fagområder enn litteraturvitenskap og teatervitenskap.

Åbo Akademis förlag
ISBN 951-765-212-7

9 ||||| 789517 ||||| 652124 |||||