

Feedbacksløyer og henvendthet

En revisjon av Fischer-Lichtes tese om gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger

Af Siemke Böhnisch

Siden Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* kom ut i 2004, har hennes tese om en såkalt feedbacksløye mellom aktører og tilskuere i forestillinger blitt allemannseie i en performativ orientert teatervitenskap. Likevel har denne tesen blitt lite anvendt i forestillingsanalyser. Det kan skyldes at det mangler en diskusjon av denne tesen som systematisk og operasjonaliserbar tese. Denne artikkelen legger frem en kritisk nærlesning av Fischer-Lichtes tese med sikte på å utvikle systematiske og operasjonaliserbare teser som kan danne grunnlag for forestillingsanalyser.¹ Revisjonen forlater Fischer-Lichtes binære tenkning til fordel for en graduell forskjellsdannelse.

Fischer-Lichtes feedbacksløfete

Fischer-Lichte innfører begrepet feedbacksløye i *Ästhetik des Performativen* for å betegne vekselvirkningene mellom aktører og tilskuere i forestillinger:

Uansett hva aktørene gjør, har det innvirkning på tilskuerne, og uansett hva tilskuerne gjør, har det innvirkning på aktørene og de andre tilskuerne. Slik kan det hevdes at forestillingen blir produsert og styrt av en selvrefererende feedbacksløye som er i konstant forandring. (2004, s. 59)²

Den gjensidige påvirkningen er basert på at aktører og tilskuere er kroppslig til stede i forestillinger, et faktum som ifølge Fischer-Lichte utgjør forestillingers medialitet, og som hun betegner som “ko-presens”³ (ibid., s. 58). Tilskuere reagerer på det som skjer på scenen. Noen av disse reaksjonene foregår i tilskuerens indre, men det finnes også en hel rekke sansbare reaksjoner. “Slike reaksjoner kan sanses både av de andre tilskuerne og av skuespillerne som fornemmer, hører og ser reaksjonene. Og disse sanseinntrykkene resulterer i sin tur i sansbare reaksjoner hos skuespillerne og de andre tilskuerne” (ibid., s. 58). Sentralt i hennes feedbacksløfebegrep står oppfatningen at denne vekselvirkningen fører til at forestillingens forløp er kontingent. Hun poengterer at forestillinger aldri er fullstendig planleggbare eller forutsigbare. Selv om det er aktørenes og tilskuerens gjensidige påvirkning som utgjør feedbacksløyen, unndrar denne prosessen seg “den enkeltes råddbarhet”⁴ (ibid., s. 80-81). Fischer-Lichte betegner derfor feedbacksløyen som et autopoietisk, i betydning selvgenererende system (ibid., s. 61).

Selvgenerering betyr at alle involverte riktignok frembringer den [forestillingen, S.B.] i fellesskap,

1) Denne artikkelen er en bearbeidet utgave av et kapittel i min ph.d.-avhandling *Feedbacksløyer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse* (Böhnisch 2010). Avhandlingen er en studie med vekt på både teoriutvikling og forestillingsanalyser.

2) Min oversettelse. Det samme gjelder alle etterfølgende sitater fra *Ästhetik des Performativen* som er gjengitt på norsk. Originaltekst er tatt med hvor oversettelsen er spesielt diskutabel.

3) Original: “Ko-Präsenz”. Jeg anvender germanismen *ko-presens* for å unngå den omstendelige formuleringen “samtidig kroppslig tilstedeværelse”.

4) Original: “Verfügungsgewalt jedes einzelnen”. Om den valgte neologismen *råddbarhet* se min diskusjon av feedbacksløfetesens andre del nedenfor.

men at den ikke kan bli fullstendig planlagt, kontrollert og i den forstand produsert av den enkelte, at den på en grunnleggende måte unndrar seg den enkeltes rådbarhet. (Ibid., s. 80-81)

Denne ubestemtheten og uforutsigbarheten av feedbacksløyfen gjelder ifølge Fischer-Lichte *alle* forestillinger – også slike hvor aktørene prøver å ha mest mulig kontroll over tilskuernes reaksjoner (ibid., s. 59-61). Tesen skal dermed være relevant for og skal kunne anvendes på alle teaterformer og historiske epoker.

Fischer-Lichte presenterer i den sammenheng noen teaterhistoriske eksempler som skal underbygge påstanden om en *generell* uforutsigbarhet og ikke-kontrollerbarhet av feedbacksløyfen. Eksempelene går i to retninger, først handler det om forsøk på å undertrykke publikums synlige og hørbare reaksjoner på 1700- og 1800-tallet og så om forsøk på å provosere frem bestemte reaksjoner i 1900-tallets regiteater (ibid., s. 59-61). Hennes poeng er at uansett hvordan man har forsøkt å kontrollere publikums reaksjoner og dermed feedbacksløyfen, har disse forsøkene til syvende og sist mislyktes. Hun henviser til det sene 1700-tallets og 1800-tallets teaterreformer med innføring av en ny atferdskodeks for tilskuere (ibid., s. 59-60). Denne kodeksen forbød blant annet spising, drikking og samtaler under teaterforestillinger, samt for sent oppmøte. Målet med disiplineringen av tilskuerne var å forvandle hørbare og synlige reaksjoner til indre usynlige og uhørbare. Den ble iverksatt sammen med en propagandering for publikums innlevelse og med mørklegging av tilskuerrommet. Mens hensikten med alle disse tiltakene var – i Fischer-Lichte optikk – å bryte feedbacksløyfen, anfører hun teaterskandaler fra samme epoke som belegg for at forvandling av synlige og hørbare til “indre” (ibid., s. 59) reaksjoner aldri har lyktes fullstendig (ibid., s. 60). Når hun etterpå henviser til 1900-tallets regiteater som eksempel på en grunnleggende forskjellig strategi i forhold til feedbacksløyfen, er poenget likevel det samme: Også bestrebelsene på å provosere frem bestemte synlige og hørbare tilskuerreaksjoner kan bare delvis lykkes (ibid., s. 60-61). Med andre ord, tilskuerreaksjoner og feedbacksløyfen er aldri fullstendig kontrollerbare. Sløyfen kan verken bli brutt eller fullstendig styrt selv om begge deler har vært forsøkt i teaterhistorien slik den tolkes av Fischer-Lichte.

Den korte historiske gjennomgangen fører henne til slutt til teateret på 1960-tallet og dets spesifikke strategier i forhold til feedbacksløyfen. Hennes tese er at etter det som hun kaller den performative vendingen i (teater)kunsten på 1960-tallet, skifter holdningen til forestillingers kontingens og dermed til feedbacksløyfen (ibid., s. 61). I stedet for å forsøke å undertrykke, kontrollere eller styre tilskuernes reaksjoner, noe som etter Fischer-Lichte alltid må mislykkes, blir den kontingente feedbacksløyfen etter 1960 uttrykkelig verdsatt (ibid.). Neoavantgardens eksperimenter som bevisst inkorporerer feedbacksløyfens uforutsigbarhet, aktualiserer spørsmål som: “På hvilken måte virker handlinger og atferd av aktører og tilskuere i forestillinger på hverandre? Hva er de spesifikke betingelsene som ligger til grunn for en slik vekselvirkning? Hva er faktorene som er avgjørende for dens respektive forløp og resultat?” (ibid.). Hun leser de neoavantgardistiske iscenesettelsesstrategiene som “forsøksanordninger”. Med det mener hun anordninger som eksperimenterer med “tre nært relaterte faktorer: (1) *rollebyttet* mellom aktører og tilskuere, (2) *dannelsen av et fellesskap* mellom disse, og (3) ulike modi av den vekselvise *berøringen*” (ibid., s. 62, originale kursivering). Etterfølgende analyserer hun den autopoietiske feedbacksløyfen med fokus på disse tre faktorene. Eksempelene henter hun hovedsakelig fra etter den performative vendingen hun fastsetter til rundt 1960, mens hun samtidig generaliserer tesene om feedbacksløyfen. Disse skal gjelde alle forestillingene uansett epoke, sjanger eller spesifikk iscenesettelsesstrategi. Den gjentatte grunnantakelsen er at eksemplene viser feedbacksløyfen under et forstørrelsesglass (f.eks. ibid., s. 66). Det som ellers er “knappt sansbare mikroprosesser”, blir overtydelig i teater etter den performative vendingen (ibid., s. 67).

Den historiske og den systematiske tilnærmingen er i *Ästhetik des Performativen* vevd tett inn i hverandre. Behovet for en ny teoretisk-metodisk tilnærming under overskriften performativitet oppstår vis-à-vis spesifikke historiske fenomener. Likevel foretar hun i alle de etterfølgende kapitlene en systematisk generalisering som ikke begrenser tesene og begrepene til (teater)kunst etter 1960. I bokens avsluttende kapittel oppsummerer hun teoriens “krav på gyldighet”:

Den skal gjelde alle forestillinger til alle tider (ibid., s. 315). Det kan altså ikke være noen tvil om at Fischer-Lichte sikter mot systematiske teser. Men siden hennes systematiske tilnærming veves så tett inn i den historisk-analytiske, vil det være hensiktsmessig å se nærmere på Fischer-Lichtes teser som egentlig systematiske teser før man anvender dem i forestillingsanalyser.

Slik jeg leser *Ästhetik des Performativen*, kan Fischer-Lichtes systematiske tese om feedbacksløyfen oppsummeres i tre deler som i det følgende skal diskuteres: (1) I alle forestillinger skjer det en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere – denne prosessen kalles feedbacksløyfe. (2) Feedbacksløyfen er ikke fullstendig planleggbart eller forutsigbar, og (3) feedbacksløyfen er et selvgenererende (autopoietisk) system.

Tesens første del blir begrunnet med en generell antakelse om at mennesker ikke kan ikke-reagere på hverandre når de møtes fysisk: “Hvor mennesker møtes kroppslig, reagerer de på hverandre, selv om dette ikke alltid er sansbart med øyne og ører. Man kan ikke ikke-reagere på hverandre – som man kan si i en modifikasjon av Watzlawicks kjente utsagn” (ibid., s. 67). Den gjensidige påvirkningen blir altså begrunnet med det fysiske nærværet av aktører og tilskuere. Premissen i grunnantakelsen er at mennesker møter hverandre kroppslig. Hva ligger i uttrykket “å møtes kroppslig”⁵ (ibid.)? Jeg antar at det her brukes ensbetydende med det tidligere innførte begrepet “kroppslig ko-presens”, som betegner situasjoner hvor mennesker er til stede på samme tid på samme sted, noe som er en forutsetning for at en teaterforestilling kan foregå (ibid., s. 58). Men i hvilken grad er møtet mellom tilskueren som sitter på siste rad på øverste balkong på Nationaltheatret i Oslo, og skuespilleren på dette teaterets store scene et kroppslig møte? Selv om skuespillerens kroppslige uttrykk og utstråling virker til og med på bakerste rad, er det usannsynlig at denne tilskuerens reaksjoner kan sanses av skuespilleren på scenen, hvis ikke reaksjonene er usedvanlig sterke. Tesen forutsetter altså at stedet hvor menneskene møtes, har en beskaffenhet som gjør det mulig å sanse hverandres reaksjoner.

Betyr det at Nationaltheatret ikke kvalifiserer for feedbacksløyfefenomenet, bare fordi en tilskuers reaksjon på bakerste rad ikke kan sanses av en aktør på scenen? Ja og nei. I dette tilfellet krever det at man forlater det individuelle planet og inndrar det kollektive. Selv om den individuelle tilskuerens reaksjoner på bakerste rad ikke kan sanses på scenen, så kan de bli en del av publikumets kollektive reaksjoner ettersom de kan sanses av andre publikummere som sitter i nærheten av henne, og derfor kan påvirke disse. Kroppslig ko-presens i forestillinger fører altså ikke nødvendigvis til et kroppslig møte med gjensidig påvirkning på et *individuell* plan. I mange tilfeller vil den kroppslige ko-presensen av tilskuerne og aktørene i forestillinger føre til en gjensidig påvirkning på et *kollektiv* plan. Fischer-Lichtes eksempler innebærer ofte fokus på det kollektive planet, mens hun ikke eksplisitt nevner dette planet i sine generaliserende formuleringer av tesen om feedbacksløyfen.

Hva ligger i det utsagnet at mennesker reagerer på hverandre når de møtes “selv om dette ikke alltid er sansbart med øyne og ørene” (ibid.)? Når mennesker møtes, oppstår det noen reaksjoner som er sansbare for motparten, og noen som ikke er det. Men hvis ikke vi tror på telepati, kan bare de reaksjonene som er sansbare, utløse en annens reaksjon og dermed inngå i feedbacksløyfen.

5) Original: “leiblich aufeinandertreffen”. Den norske oversettelsen med verbet møtes kan ikke helt gjengi det tyske *aufeinander treffen* siden sistnevnte kan gi en assosiasjon til et sammenstøt.

Poenget kan derfor ikke være at reaksjonene ikke er sansbare, men at det kan være *andre* sanser involvert enn syns- eller hørselssansen. Også energien som flyter mellom aktørene og tilskuerne i et av Fischer-Lichtes eksempler, er sansbar selv om denne energien eventuelt verken kan ses eller høres (ibid., s. 99-100). Fischer-Lichte betegner denne sansingen som “kroppslig fornemmelse” (ibid., s. 99, original: “leibliches Spüren”). Vi må altså kunne anta at alle sanser i prinsippet kan være involvert i feedbacksløfeprosessen.

At det kreves sansbare reaksjoner, impliserer ikke at vedkommende må bevege seg, gi lyd fra seg eller lignende. Det å stanse en bevegelse eller å bli stille kan også være en sansbar reaksjon som inngår i feedbacksløyfen. Men igjen: Det må være sansbart for motparten at den andre blir rolig eller stille, for at reaksjonen skal kunne inngå i feedbacksløyfen. Hvis det for eksempel er veldig høy lyd på scenen, kan det være umulig for aktørene å fornemme publikums stillhet, og da kan denne stillheten heller ikke bli en del av feedbacksløyfen. Eller hvis tilskuerrommet er mørklagt og skuespillerne i tillegg blir blendet av frontalt lys, kan det være umulig for dem å se om publikum rører på seg eller ikke. Da kan disse reaksjonene heller ikke inngå i feedbacksløyfen. At bare det som er sansbart for aktørene og tilskuere, kan inngå i feedbacksløyfen, betyr ikke at de involverte må være seg bevisste denne sansingen eller kunne sette ord på det som skjer. Det betyr heller ikke at reaksjonene må være synlige, hørbare eller sansbare på annen måte for en utenforstående observatør.⁶

Da er premissene i argumentet avklart. Hva med konklusjonen? Når alle de hittil diskuterte forutsetningene er oppfylte, når mennesker befinner seg på samme sted på samme tid og stedet tillater at de involverte sanser hverandre, individuelt eller kollektivt, er konklusjonen da korrekt at man ikke kan ikke-reagere på hverandre? La oss undersøke et moteeksempel: Jeg spiser lunsj sammen med mine kollegaer. Vi er ti stykker og sitter litt spredt rundt et stort rektangulært bord. Vi kan se og høre hverandre. En spør: “Skal noen av dere være med til seminaret i november?” Noen svarer, men jeg reagerer ikke. Jeg har tydelig hørt hva han spurte om, men jeg bare fortsetter å spise min matpakke. Er ikke det et eksempel på at det er fullt mulig å ikke reagere, selv om man er kroppslig ko-present? Med Paul Watzlawick kan man svare: Nei, det er det ikke. At jeg ikke reagerer, er også en reaksjon.

“At jeg ikke reagerer, er også en reaksjon”, er bare på overflaten et paradoksalt utsagn. Paradokset oppløser seg når man skiller de to ulike reaksjonsbegrepene som her er i bruk. Beskrivelsen “at jeg ikke reagerer” betyr: Jeg gir ikke noe svar, og jeg forandrer heller ikke min atferd. Jeg gjør akkurat det samme som før kollegaen spurte. Hans spørsmål utløser ingen sansbar forandring hos meg. Det har ingen virkning på min atferd. Her brukes ordet reaksjon i sin hverdagsspråklige betydning. Jeg vil kalle dette et *hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep*. Dette begrepet er i bruk når det kan negetes og graderes meningsfylt. Et eksempel: Noen prøver å provosere meg. Jeg reagerer ikke på det (provokasjonen har ingen sansbar virkning på meg), eller jeg reagerer litt på det (jeg himler med øynene), eller jeg reagerer sterkt på det (jeg går til motangrep). Dette reaksjonsbegrepet impliserer en årsak-virkningsammenheng. Det innebærer at det skjer en sansbar forandring hos vedkommende som reagerer. Virkningsreaksjonsbegrepet er ikke begrenset til situasjoner mellom mennesker. Et annet eksempel: Jeg spiser jordbær; jeg reagerer ikke (får ingen allergiske utslett), jeg reagerer lett (får noen røde prikker i ansiktet), jeg reagerer sterkt (jeg får et astmaanfall).

Reaksjonsbegrepet som er i bruk i andre del av setningen “at jeg ikke reagerer *er også en reaksjon*”, er derimot et annet. Dette begrepet kan ikke negetes. Ut fra dets optikk finnes det ikke noen ikke-reaksjon. Selv om det ikke skjer noen sansbar forandring hos meg, kvalifiserer min atferd som

6) Fischer-Lichte likestiller observerbarhet med synlighet og hørbarhet (ibid., s. 99).

reaksjon. Begrepet kan derfor heller ikke graderes. Det er meningsløst å snakke om sterke eller svake reaksjoner ut fra dets logikk, og det kan kun anvendes på situasjoner hvor noen er involvert i en interaksjon. Jeg vil kalle dette andre reaksjonsbegrepet det Watzlawickanske reaksjonsbegrep eller *budskapsreaksjonsbegrep*. Dens logikk tilsvarer Paul Watzlawicks berømte utsagn “*Man kan ikke ikke-kommunisere*” (Watzlawick, Bavelas & Jackson 1967, s. 51, originale kursiveringer, min oversettelse). Det er det første av fem aksiomer i hans pragmatiske kommunikasjonsteori. Aksiomet, som han kaller metakommunikativt, går ut på at mennesker som er i en interaksjonssituasjon, ikke kan ikke-kommunisere med hverandre fordi enhver atferd har budskapsverdi. Jeg siterer originalteksten siden en norsk oversettelse nødvendigvis forblir lite tilfredsstillende.⁷

*First of all, there is a property of behavior that could hardly be more basic and is, therefore, often overlooked: behavior has no opposite. In other words, there is no such thing as nonbehavior or, to put it even more simply: **one cannot not behave** [original kursivering, S.B.]. Now, if it is accepted that all behavior in an interactional situation has message value, i.e., is communication, it follows that no matter how one may try, **one cannot not communicate** [original kursivering, S.B.]. Activity or inactivity, words or silence all have **message value** [min kursivering, S.B.] (...). (Ibid., s. 48-49)⁸*

Fischer-Lichte presenterer sin egen grunntese som en avvandling av Watzlawicks aksiom: “Man kan ikke ikke reagere på hverandre – som man kan si med en modifikasjon av Watzlawicks kjente utsagn” (Fischer-Lichte 2004, s. 67). Denne grunntesen er uomtvistelig så lenge man forutsetter det Watzlawickanske reaksjonsbegrepet. Men i Fischer-Lichtes argumentasjon oppstår det et alvorlig problem. Alt tyder på at hun ikke anvender det Watzlawickanske begrepet, men derimot et hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep når hun fremstiller feedbacksløfefenomener. Hun er ute etter reaksjoner i betydning sansbare forandringer, ikke i betydning implisitte budskaper. Dette blir for eksempel tydelig i hennes innledende fremstillinger av fenomenet. Hun beskriver en kjede av sansbare aksjoner og reaksjoner som en virkningssammenheng: “Og disse sanseintrykkene [av tilskuernes reaksjoner, S.B.] *resulterer* på sin side *i sansbare reaksjoner* hos skuespillerne og de andre tilskuerne” (ibid., s. 58, mine kursiveringer). I samme retning peker smittemetaphoren som hun siterer fra Max Herrmann, og formuleringen om at det som skjer i forestillinger, “affiserer” de involverte (ibid., s. 55).

Det sterkeste belegget for at Fischer-Lichtes feedbacksløfebegrep bygger på et hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep og ikke på det Watzlawickanske budskapsreaksjonsbegrepet, er den ovennevnte fremstillingen av 1700- og 1800-tallets teaterreformer, som hadde som mål å reglementere tilskuernes atferd, slik at den ble mindre synlig og hørbar og ble forvandlet til “indre” reaksjoner (ibid., s. 59). Hun beskriver denne disiplineringen som et forsøk på å bryte feedbacksløfen, og hun anfører teaterskandaler som indiser på at disse reguleringsforsøkene egentlig mislyktes (ibid., s. 59-60). Hvis hun hadde anvendt et Watzlawickansk budskapsreaksjonsbegrep, ville ikke reglementeringen kvalifisere som forsøk på å bryte feedbacksløfen. Teaterskandaler ville heller ikke

7) Årsaken er at det norske substantivet atferd, som her burde brukes for *behavior*, ikke er avledet fra et verb slik det er tilfelle for *behavior/to behave*.

8) Min oversettelse: “Først og fremst har atferd en egenskap som neppe kunne være mer grunnleggende og som, av den grunn, ofte blir oversett: Atferd har ingen motsetning. Med andre ord, det finnes ikke noe slikt som ikke-atferd. Eller for å si det enda mer enkelt: Man kan ikke *ikke* forholde seg [original kursivering, S.B.]. Når man nå erkjenner at all atferd i en interaksjonssituasjon har budskapsverdi, i.e. er kommunikasjon, følger dermed at uansett hvordan man prøver, kan man ikke *ikke* kommunisere [original kursivering, S.B.]. Aktivitet eller inaktivitet, ord eller stillhet, alt har *budskapsverdi* [min kursivering, S.B.] (...).”

kunne anføres som belegg for at den ikke ble brutt. I det Watzlawickanske reaksjonsbegrepet logikk ville det være likegyldig om publikumets atferd er taust eller høylytt, om tilskuerne er disiplinerte eller utløser skandaler – enhver atferd ville ha budskapsverdi og ville dermed være en reaksjon i henhold til dette reaksjonsbegrepet.

Min argumentasjon har altså to poeng. (1) Når Fischer-Lichte med feedbacksløyfebegrepet sikter på reaksjoner i betydning av et virkningsreaksjonsbegrep – altså på sansbare forandringer og ikke på implisitte budskaper – kan hun ikke støtte seg på Watzlawicks aksiom. Hun mangler dermed en teoretisk begrunnelse for grunnantakelsen om at mennesker ikke kan ikke reagere på hverandre når de møtes fysisk. (2) Når hun anvender et virkningsreaksjonsbegrep, ligger det dessuten i begrepet logikk at det *er* mulig at mennesker ikke-reagerer på hverandre, selv om de møtes fysisk.

Dessuten kan det sies at Fischer-Lichte trenger et virkningsreaksjonsbegrep i første del av tesen for å kunne trekke slutninger om at forestillinger er kontingente, og om at feedbacksløyfen ikke er fullstendig planleggbare og forutsigbar. Bare reaksjoner i betydning av sansbare virkninger kvalifiserer som premiss for denne slutningen. Jeg vil i det følgende holde fast i Fischer-Lichtes implisitte utgangspunkt, nemlig at tesen om feedbacksløyfen handler om reaksjoner i henhold til et hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep. Det er sansbare reaksjoner det dreier seg om, så langt vi har fulgt henne. Og jeg mener at hun har et godt poeng i å fokusere på vekselreaksjoner i betydning sansbare virkninger. Slike sansbare vekselvirkninger har lenge blitt systematisk utelukket eller marginalisert i teatervitenskapelig teoridannelse og forestillingsanalyser, og det er på tide å inndra dem i både teori og analyse. At det finnes en slik gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører, og at det fører til at forestillinger av en og samme produksjon varierer fra gang til gang, har for så vidt aldri vært omstridt. Men det har som oftest kun blitt ansett som et metodisk problem for forestillingsanalyser – ikke som et faktum som i seg selv er verdt en analyse (Böhnisch 2010, s. 88-90, s. 93-94). Jeg holder altså fast i at feedbacksløyfephenomener handler om sansbare reaksjoner i henhold til et hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep. Og om ikke annet er anmerket, anvender jeg i det følgende dette reaksjonsbegrepet.

Min argumentasjon så langt har ført til at vi mangler en begrunnelse for feedbacksløyfetesens første del om at det i alle forestillinger skjer en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere. Jeg har lett etter et alternativt teoretisk argument for grunnantakelsen om at mennesker ikke kan ikke reagere på hverandre, når de er kroppslig ko-presente – uten hell. Derfor går jeg ut fra at det prinsipielt *er* mulig at mennesker ikke-reagerer på hverandre når de møtes fysisk. Betyr det at hele tesen om feedbacksløyfen må forkastes? Jeg mener at den ikke kan opprettholdes i sin ontologiserende form, men at den kan reformuleres som en erfaringsbasert tese. Og her tenker jeg i første omgang på erfaringer fra aktørsiden.

Jeg vil tro at de fleste som har presentert noe for et publikum, om det var en teaterproduksjon, et foredrag, en tale eller lignende, har opplevd at de på en eller annen måte både har påvirket og ble påvirket av publikum. Mange vil også ha gjort erfaringen at det pleier å være en betydelig forskjell mellom å øve på en fremføring uten tilstedeværende publikum og selve fremføringen med publikum. Og om man har vært skuespiller i en teaterforestilling, har man sannsynligvis også erfart hvor ulik forskjellige publikumsgrupper kan være, og hvordan dette kan påvirke en selv som skuespiller, slik at forestillinger varierer noe fra kveld til kveld. På grunn av erfaring kan vi si: Vanligvis eller sannsynligvis skjer det en gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger. Det betyr at vanligvis eller sannsynligvis finnes det en feedbacksløyfe i forestillinger.

Men hvorfor pleier det å være slik? Min tese er at Fischer-Lichte satser på feil hest: Kroppslig

ko-presens kan ikke forklare denne erfaringen. Kroppslig ko-presens *muliggjør* samtidig gjensidig påvirkning,⁹ men den verken garanterer eller genererer den i særlig stor grad. Vi må finne en annen faktor som forklarer hvorfor det vanligvis finnes en feedbacksløye i forestillinger. Hva *sannsynliggjør* den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere?

Jeg mener at Fischer-Lichte nevner nøkkelen uten å utnytte den i sin argumentasjon når hun skriver: "For at den [forestillingen, S.B.] kan komme i stand, må to grupper personer, som agerer som 'handlende' og som 'tilskuende', komme sammen på et bestemt sted, på et bestemt tidspunkt, og dele et stykke livstid med hverandre" (ibid., s. 58). Nøkkelen ligger i at mennesker som er ko-presente i forestillinger, er relaterte til hverandre som aktører og tilskuere, som noen som presenterer noe til noen, og noen som ser på, lytter til etc. Det vil si aktører og tilskuere er noe mer enn ko-presente. Jeg vil kalle dette aspektet gjensidig *henvendthet*.

De som presenterer noe til noen, henvender seg til tilskuerne, og det er denne henvendtheten som øker sannsynligheten både for å bli påvirket av og for selv å påvirke dem man henvender seg til. Det samme gjelder for tilskuerne: Den som retter sin oppmerksomhet mot noen, henvender seg til dem. Denne fokuseringen av oppmerksomhet øker sannsynligheten for å bli påvirket og for selv å påvirke. Både aktørenes og tilskuernes henvendthet til den andre part kan ha mange forskjellige former, og jeg vil komme tilbake til disse. Foreløpig vil jeg bare formulere min tese at det er den gjensidige henvendtheten som forklarer hvorfor det er vanlig og sannsynlig at det skjer en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere i forestillinger. Jeg mener ikke at henvendtheten garanterer gjensidig påvirkning, men at den øker sannsynligheten for den, og at den – i motsetning til kroppslig ko-presens – også i større grad kan forklare den. Samtidig er det dermed ikke gitt at det skjer en betydelig eller sterk form for påvirkning, men det er usannsynlig at det ikke skjer noen som helst påvirkning.

Diskusjonen av tesens første del har vist at Fischer-Lichte overtolker feedbackfenomenet når hun formulerer: "Uansett hva aktørene gjør, har det innvirkning på tilskuerne, og uansett hva tilskuerne gjør, har det innvirkning på aktørene og de andre tilskuerne" (ibid., s. 59). Ikke alt som tilskuere gjør, inngår i feedbacksløyfen, enten fordi det vedkommende gjør, ikke er sansbart for andre, fordi motparten ikke henvender seg eller ikke er mottakelige for det, eller fordi de kulturelle rammene tilsier at de andre ikke burde reagere. Omvendt gjelder det samme. Ikke alt som skjer på scenen, er sansbart for den enkelte tilskuer, og det finnes tilskuere som er mindre mottakelige for påvirkning enn andre, noen som ikke henvender seg til scenen og – ikke minst – kulturelle rammer som tilsier at tilskuerne ikke burde reagere. Det er altså viktig å presisere at ikke alt som tilskuere gjør, inngår i feedbacksløyfen, heller ikke alt som aktører gjør. Den gjensidige påvirkningen kan variere i omfang og i styrke, og vi kan i prinsippet ikke utelukke at det finnes forestillinger uten feedbacksløye selv om vi kanskje ikke kjenner til noen eksempler på det. Samtidig kan vi, på grunnlag av erfaring, si: Det er usannsynlig og uvanlig at det ikke skjer noen som helst gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører. Derfor er den erfaringsbaserte tesen at det vanligvis og sannsynligvis finnes en feedbacksløye i forestillinger. Kroppslig ko-presens muliggjør den gjensidige påvirkningen, gjensidig henvendthet sannsynliggjør den.

9) Enhver form for samtidig tosidig kontakt, ikke bare den som oppstår ved kroppslig ko-presens, muliggjør en gjensidig påvirkning. Tosidig kontakt uten kroppslig ko-presens kan for eksempel oppstå via telefon, internetchat eller videokonferanse. Kroppslig ko-presens er derfor bare en av flere typer tosidig kontakt. Det betyr også at feedbacksløyfephenomenet ikke er eksklusivt knyttet til situasjoner med kroppslig ko-presens. Hvordan feedbacksløyer som oppstår i situasjoner med kroppslig ko-presens, skiller seg fra feedbacksløyer som oppstår i situasjoner med andre former for tosidig kontakt, er en interessant problemstilling som er aktuelt å følge, om man ønsker å sammenligne ulike medier og/eller kunstformer.

Den nye tesen er i motsetning til Fischer-Lichtes tese ingen tese om prinsipielt alle forestillinger i fortid, i nåtid og i fremtid. Den kan ikke si noe om forestillingers “vesen”. Den tar ikke utgangspunkt i en generaliserende tese om kroppslig ko-presens, men i erfaringer fra forestillinger. Den står og faller med at disse erfaringene blir delt. Den krever altså ikke gyldighet a priori, men a posteriori. Den leder dessuten – i motsetning til Fischer-Lichtes tese – fokus på feedbacksløyers forskjellighet. Dette skulle kunne bety at den også blir bedre egnet som analyseverktøy. Mens Fischer-Lichtes argumentasjon ofte sikter på å vise at det finnes en feedbacksløye – et perspektiv som tenderer mot å gjøre forestillinger like, fører den her forslåtte tesen til spørsmålet om hvilke faktorer det er som bidrar til at det skjer mye eller lite gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forskjellige forestillinger. En ytterligere forskjell til Fischer-Lichtes tese er at kroppslig ko-presens blir degradert til en faktor som kun muliggjør, men ikke sannsynliggjør gjensidig påvirkning. Mitt forslag er å innføre aktørenes og tilskuernes henvendthet til hverandre som en vesentlig del av analysegrunnlaget. Henvendthet er i motsetning til ko-presens knyttet til de involvertes handlinger og atferd.

Andre del i Fischer-Lichtes tese er: (2) Feedbacksløyfen er ikke fullstendig planleggbare eller forutsigbar. Denne delen av tesen kan neppe bestrides. Forutsatt at det skjer en gjensidig påvirkning av aktørene og tilskuerne i en forestilling, er det vel uomtvistelig at denne prosessen ikke kan planlegges eller forutsies fullstendig. Avgjørende for sannhetsverdien av denne påstanden er imidlertid ordet fullstendig.

Fischer-Lichte har et spesielt fokus på det ikke-planlagte, det ikke-planleggbare og ikke-kontrollerbare, det hun på tysk kaller forestillingers *Unverfügbarkeit* (ibid., s. 81). Det er vanskelig å oversette denne termen til norsk. Ordbruken hos Fischer-Lichte ser ut til å være motivert gjennom en forangående beskrivelse av feedbacksløyfen: “(...) daß sie sich der *Verfügungsgewalt* jedes einzelnen nachhaltig entzieht”¹⁰ (ibid., s. 80-81, min kursivering). På norsk: “(...) , at den [feedbacksløyfen og forestillingen, S.B.] på en grunnleggende måte unndrar seg den enkeltes *Verfügungsgewalt*”. For *Verfügungsgewalt* angir *Stor tysk-norsk ordbok* oversettelsen “myndighet, styringsrett” (“*Verfügungsgewalt*” 2006). Men dette fører meg ikke nærmere en brukbar norsk oversettelse av termen *Unverfügbarkeit*, siden det hos Fischer-Lichte ikke handler om at tilskuere og aktører mangler rett eller myndighet til å styre feedbacksløyfen.¹¹ Formuleringen “*Unverfügbarkeit der Aufführung*” går ut på at de involverte på en grunnleggende måte ikke rår over feedbacksløyfen.

Det tyske substantivet *Unverfügbarkeit* har en opphøyet, ikke-hverdagslig tone. Ment er åpenbart noe mer enn at et forløp ikke kan planlegges eller forutsies. For å si det billedlig: Det ligger et slags språklig kvantesprang i uttrykket sett i forhold til kjensgjerningen at forestillinger ikke kan planlegges fullstendig. Denne språklige fornemmelsen blir forståelig når man undersøker historiske og aktuelle bruksområder av ordet *Unverfügbarkeit*. Det ser ut til å ha blitt innført i tysk språk på 1930-tallet i miljøet rundt den tyske teologen Rudolf Bultmann (Härle 2009, s. 5. avsnitt).¹² Innen teologien taler man om “*Die Unverfügbarkeit Gottes*”¹³ (Stolina 2000, s. 137). Dessuten anvendes ordet også i sammenheng med aktuelle etiske stridsspørsmål innen medisin og bioteknologi. For

10) Det er interessant at akkurat denne leddsetningen ikke er tatt med i den engelske oversettelsen (Fischer-Lichte 2008, s. 50) av *Ästhetik des Performativen*. “*Unverfügbarkeit der Aufführung*” blir i den engelske versjonen til “[t]he *elusiveness* of performance” (2008, s. 50). Etter min mening skjer det dermed en betydningsforskyvning i forhold til originalteksten. Det engelske ordet går mer i retning av at forestillinger er vanskelige å (be)gripe, å definere eller å huske, og fremhever altså et erkjennelsesteoretisk aspekt.

11) Tidligere har jeg foreslått “rådighet” som oversettelse av *Verfügungsgewalt* (Böhnisch 2007a, s. 19; 2007b, s. 45; 2009, s. 180), men også dette er misledende mot betydningen disposisjonsrett.

12) Jeg har fått en forståelse av at Bultmann er velkjent innen norsk teologi, men at det i den sammenheng heller ikke finnes noen etablert norsk oversettelse for den tyske termen (Vegge 2010).

13) Min oversettelse: “Guds urådbarhet”.

eksempel argumenteres under overskriften “Die Unverfügbarkeit menschlichen Lebens”¹⁴ fra et kristent ståsted mot aktiv dødshjelp (Rachel 2006). Fischer-Lichte refererer kun indirekte til disse bruksområdene, idet hun presiserer hva hun ikke vil legge i begrepet:

Forestillingens Unverfügbarkeit betyr riktignok ikke en eksistensmåte som er uavhengig og prinsipielt utilgjengelig for aktørene og fremfor alt tilskuerne, slik man antar for det “guddommelige” eller det “hellige”. Snarere poengterer den involvertheten av alle deltakerne (...). (Fischer-Lichte 2004, s. 81, min kursivering)

Aktører og tilskuere er altså ifølge Fischer-Lichte dypt involvert i feedbacksløyfen, men samtidig rår de – på en grunnleggende måte – ikke over dens forløp, uten at dette skal assosieres til noe “guddommelig” eller “hellig” (ibid.). Etter å ha vurdert ulike alternativer for en norsk oversettelse av termen *Unverfügbarkeit*,¹⁵ har jeg valgt neologismen *urådbarhet*.¹⁶

Behovet for uttrykket “forestillingens urådbarhet” og det jeg har kalt det språklige kvantespranget, blir først og fremst forståelig når Fischer-Lichte redegjør for at hun sikter på å polemisere mot et fra før etablert teatervitenskapelig syn: “Begrepet urådbarhet polemiserer i den forstand mot oppfatningen at en forestilling er planleggbare” (ibid.). Jeg har annetsteds argumentert for at teatervitenskapelige tekster som opererer under slagordet performativitet med fordel kan leses i forhold til det som tidligere dominerende teoretisk-metodiske posisjoner systematisk har oversett eller usynliggjort (Böhnisch 2010, s. 27-40). Selve avgrensingslogikken er av interesse for hvordan performativitet tenkes (ibid., s. 38-40).

Ästhetik des Performativen (2004) har fått status av et standardverk for en performativ teoretisk-metodisk nyorientering innen teatervitenskapen. Den avgrenser seg radikalt fra verkestetiske og resepsjonsetetiske tankesett hvor forestillingers sceniske forløp blir behandlet som mer eller mindre konstante og gjentagbare. Systematisk oversett i disse tankesettene blir det som er ustabil i det sceniske forløpet, variasjoner fra forestilling til forestilling, alt som ikke har blitt planlagt, og ikke kan planlegges (Böhnisch 2010, s. 87-90). Fischer-Lichte fokuserer derimot på forestillingers unikhhet, på det som gjør at forestillingen ikke er identisk med planen for forestillingen.

Selv om denne planen blir fulgt nøyaktig i hver enkelt forestilling, er ingen av disse forestillingene identisk med en annen. Siden det i enhver såkalt gjentakelse oppstår mer eller mindre store avvik som ikke bare er forårsaket av aktørenes aktuelle kondisjon og stemning, men som finner sin grunn i den autopoietiske feedbacksløyfen. Denne sløyfen er ansvarlig for at det hver gang frembringes en annen forestilling, at enhver forestilling i den forstand er unik og ikke gjentagbar. (Fischer-Lichte 2004, s. 82)

Dette er en manifest markering av et paradigmeskifte fra et tekst- til et hendelsesparadigme (Böhnisch 2010, s. 87-90). Fischer-Lichtes tese om forestillingers urådbarhet er produktiv og ansvarlig for å markere dette skiftet. Men når man ser bort fra behovet for å begrunne sin egen tilnærming med å avgrense seg markant fra tidligere teaterteoretiske posisjoner, finnes det ingen god grunn til å utelukke styrte og planlagte reaksjoner som del av feedbacksløyfer. Når for eksempel ak-

14) Min oversettelse: “Menneskelivets urådbarhet”.

15) Blant annet har jeg vurdert og forkastet *rådighet/ikke-rådighet* (se fotnote 11), samt *urådighet* som finnes i det juridiske begrepet urådighetspåtegning (impliserer at man har fraskrevet seg retten til å råde fritt over egen eiendom), og *tilgjengelighet/utilgjengelighet* som etter min mening går for sterkt i retning av et erkjennelsesteoretisk aspekt (se også fotnote 10).

16) Og tilsvarende *rådbarhet* for *Verfügungsgewalt*.

tører ønsker (og planlegger) å få publikum til å le, og dette skjer, så vil denne publikumsreaksjonen selvfølgelig kunne påvirke aktørene, øke deres engasjement og energi, og så videre. Alle sansbare reaksjoner kan reelt inngå i feedbacksløyfen uansett om disse har vært planlagt og styrt eller ikke.

Slik Fischer-Lichte presenterer tesen, undervurderes kunsternes mulighet for å styre feedbacksløyfen. At kontrollen prinsipielt er begrenset, i den forstand at den aldri kan bli fullstendig, sier ingenting om hvor mye styring det er mulig å oppnå. Noen av de teaterhistoriske eksemplene Fischer-Lichte anfører som belegg for at kontrollen over feedbacksløyfen aldri kan bli fullstendig, kunne likeså godt brukes som eksempler på at denne kontrollen strekkes temmelig langt. Et interessant spørsmål i den sammenheng er i hvilken grad kontrollen kan utøves kollektivt. Fischer-Lichte fokuserer nemlig utelukkende på det individuelle planet når hun beskriver feedbacksløyfens selvgenerering.

Selvgenerering betyr at riktignok alle involverte frembringer den [forestillingen, S.B.] i fellesskap, men at den ikke kan bli fullstendig planlagt, kontrollert og i den forstand produsert av den enkelte, at den [forestillingen, S.B.] på en grunnleggende måte unndrar seg den enkeltes rådbarhet. (Ibid., s. 80-81, mine kursiveringer)

Men hva med kollektivets rådbarhet? Menneskene som møtes i en forestilling, forholder seg til hverandre i form av to distinkte grupper, aktørensemblet og publikumet. Forestillinger kan derfor også betegnes som kollektive møter, og mye taler for at aktører og tilskuere som grupper har mye større styringsmakt over feedbacksløyfen enn som individer. Fischer-Lichte unnlater å innendra dette kollektive planet i sin systematiske tese selv om hun senere i analyser av konkrete eksempler eksplisitt fokuserer på det.¹⁷

Fischer-Lichtes spesielle fokus på det ikke-planlagte og ikke-planleggbare er, som sagt, forståelig som en polemikk og reaksjon mot teatervitenskapelige posisjoner som utelukker disse aspektene fullstendig. Men ut fra et systematisk perspektiv skyter hun over mål når hun overdimensjonerer ikke-planleggbarheten idet hun skriver: "Begrepet urådbarhet polemiserer i den forstand mot oppfatningen at en forestilling er planleggbare" (ibid., s. 81). Her mangler ordet "fullstendig" foran "planleggbare" og dermed blir tesen uholdbar i et systematisk perspektiv. Poenget er enkelt, men ikke desto mindre avgjørende: At forestillinger ikke er fullstendig planleggbare, er ikke ensbetydende med at de ikke er planleggbare. Planleggbarhet er et begrep som ikke bare kan negeres, men også graderes.

En annen mulig lesning av den ensidige fokuseringen på det ikke-planlagte er at Fischer-Lichte, selv om hun tilsynelatende fremstiller en systematisk tese som skal gjelde alle forestillinger, egentlig forsvarer og privilegerer en bestemt poetikk, nemlig avantgarden, på bekostning av andre.¹⁸ Hennes poetologiske agenda er mange steder helt åpenbar, for eksempel i den ovennevnte gjennomgangen av teaterhistoriske eksempler fra 1700-tallet frem til teaterforestillinger etter den såkalte performative vendingen. I denne rekken fremstår teaterskapere etter 1960 som de eneste som har "innsett" at feedbacksløyfen verken kan brytes eller styres målrettet (ibid., s. 61). I Fischer-Lichtes

17) Se for eksempel underkapitlet "Fellesskap" (Fischer-Lichte 2004, s. 82-100).

18) Niels Lehmann (2007) har analysert hvordan Fischer-Lichtes performative teaterteori er preget av en avantgardepotikk. Lehmanns agenda ligger på et vitenskapsteoretisk plan. Han bruker Fischer-Lichtes posisjon som motpart for å kunne presentere fordelene av en konstruktivistisk tilnærming til performativitet (ibid., s. 69). Se også Lehmanns bidrag i denne boken.

opptikk åpenbarer teater etter den såkalte performative vendingen hvordan forestillinger generelt burde betraktes:¹⁹

Det er den spesifikke egenarten i forestillinger innen teater og performancekunst siden 1960-tallet at de demonstrativt fremhever betingelsene for hvordan forestillinger blir til, at de leker med disse betingelsene og reflekterer over dem. Dermed har disse forestillingene skjerpet innsikten i at disse betingelsene helt generelt gjelder for forestillinger, uavhengig av forestillingers karakter og epoke. (Ibid., s. 315, min kursivering)

Selvfølgelig er det ingenting å si mot en poetologisk agenda som sådan. Men min diskusjon av tesen om feedbacksløyfen viser at Fischer-Lichtes poetikk står i veien for en tilfredsstillende systematisk tese og analysestrategi. Når man definerer feedbacksløyfen som den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere i forestillinger, finnes det ingen god grunn til å fokusere ensidig på det ikke-planlagte og ikke-kontrollerte. Min argumentasjonsrekke kan med andre ord forstås som et forsøk på å skille systematikken fra poetikken.

Fischer-Lichtes poetologiske agenda fører til at hennes beskrivelser og analyser av forestillinger går inn i en bevisførsel for at det alltid finnes en grense for planlegging og kontroll. Selv om Fischer-Lichte setter forestillingers unikhet i høysetet, fører en slik bevisførsel til at hun mister forskjeller mellom ulike forestillinger ut av syne. Alle forestillinger blir like i argumentasjonens forsvinningspunkt: I enhver forestilling finnes det en grense for kontroll. Dette er en alvorlig begrensning med hensyn til tesens bruksverdi som analyseverktøy. Om man ikke bare er interessert i å bevise *at* det foregår en feedbacksløyfe i forestillinger, men også i å undersøke og beskrive *hvordan* publikum og aktører påvirker hverandre, det vil si, hvordan feedbacksløyfer fungerer, finnes det ingen gode grunner for å fokusere utelukkende på det ikke-planleggbare, det ikke-planlagte og ikke-styrte, eller for å se bort fra at en feedbacksløyfe kan innebære mye som er planlagt og kontrollert. Det kan derimot være interessant å undersøke hvor grensen for kontrollen ligger i en konkret forestilling, hvor mye og hva som er planlagt og styrt – og hvor mye og hva som ikke er det.

Diskusjonen av den andre delen av Fischer-Lichtes tese har altså ført til følgende resultat: Feedbacksløyfen er i større eller mindre grad styrt av enkelte eller flere involverte (kollektivt). Samtidig har de involverte aldri fullstendig kontroll over denne dynamiske prosessen. Følgelig inneholder feedbacksløyfen både det planlagte og det ikke-planlagte, det forutsigbare og det uforutsigbare, det styrte og det ikke-styrte. Denne omformuleringen av tesen har som konsekvens at fokuset flyttes bort fra en bevisførsel om at det alltid finnes en grense for kontroll, hen til undersøkelser av både det planlagte og det ikke-planlagte, det kontrollerbare og det ikke-kontrollerbare. Det leder oppmerksomheten til forskjeller mellom ulike forestillingers feedbacksløyfer. Jeg vil derfor foreslå å tenke feedbacksløyfer i flertallsform og ikke i bestemt entall slik Fischer-Lichte gjør. Så lenge jeg jengir hennes tese, holder jeg meg likevel til bestemt entall.

Tredje og siste del av Fischer-Lichtes systematiske tese hevder at feedbacksløyfen er et selvgenererende, også kalt et autopoietisk system. Hos Fischer-Lichte avledes denne påstanden direkte av tesens andre del. Feedbacksløyfen er selvgenererende fordi den ikke kan planlegges og kontrolleres fullstendig. Men er feedbacksløyfens selvgenerering en nødvendig eller innlysende konsekvens av tesens andre del? Etter min argumentasjon så langt er det klart at det er et meget stort sprang fra tesens andre til tesens tredje del. Tredje del er bare innlysende når man er med på så vel overfo-

19) Lehmann tolker dette som en hegeliensk vending i Fischer-Lichtes argumentasjon (2007, s. 74). Idet hun tenker historien teleologisk løses en tilsynelatende uforenelighet av en ontologisk definisjon med en historisk-poetologisk tilnærming (ibid., s. 73).

kusering på som overgeneralisering av ikke-planleggbarheten, det vil i praksis si når man overtar en avantgardistisk poetikk. Synet på feedbacksløyfen som autopoietisk kan i et systematisk perspektiv ikke begrunnes induktivt. Det kan bare forstås som en deduktiv eller eventuelt aksiomatisk tese. At den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere ikke er fullstendig planleggbar og forutsigbar, kan tolkes innenfor denne antakelsen, men det er ikke nødvendig å gjøre det.

En mer gjennomgripende kritikk av denne delen av Fischer-Lichtes tese kan formuleres ut fra et systemteoretisk perspektiv.²⁰ Fischer-Lichte låner begrepet om et autopoietisk system fra de chilenske biologene Humberto R. Maturana og Francisco J. Varela,²¹ som innførte det for å beskrive organismer og deres subsystemer som selvgenererende prosesser (1987). Senere har begrepet blitt brukt i konstruktivismen og særlig i systemteori. Den tyske systemteoretikeren Niklas Luhmann, som selv overtar begrepet fra Maturana og Varela, og som anvender og videreutvikler det i sine beskrivelser av sosiale systemer, har påpekt to grunnleggende problemer som ofte gjør seg gjeldende i anvendelse av autopoiesisbegrepet (Luhmann 2002, s. 100-118). Jeg mener at begge to kan gjenfinnes hos Fischer-Lichte (2004). Luhmann skriver at begrepet på samme tid har blitt under- og overvurdert (2002, s. 114). Undervurdert med hensyn til radikaliteten som ligger i bruddet med den ontologiske tradisjonen innen erkjennelsesteori. Denne erkjennelsesteoretiske radikaliteten overser Fischer-Lichte, eller – for å formulere det mer forsiktig – hun tar ikke konsekvensen av den, siden hun åpenbart formulerer ontologiserende teser om forestillinger og feedbacksløyfer. Samtidig med denne undervurderingen av autopoiesisbegrepet skjer det en overvurdering. Luhmann skriver at ut over den nevnte erkjennelsesteoretiske radikaliteten "(...) er forklaringsverdien svært lav. (...) I grunnen kan man ikke forklare noe med autopoiesis" (ibid., min oversettelse). Autopoiesisbegrepet handler om et nytt erkjennelsesteoretisk fundament, det aktualiserer og svarer på hva-spørsmål, men ikke på hvordan-spørsmål. "Man har, om man vil si det sann, å gjøre med en nyfundering av en teori. Det betyr samtidig at det videre arbeidet krever mange flere begrep enn kun ordet autopoiesis. Dette begrepet gir lite arbeidsinformasjon" (ibid., s. 115, min oversettelse).

Fischer-Lichte anvender like fullt autopoiesisbegrepet som om det hadde et eget forklaringspotensial. Det samme gjelder systembegrepet som hun anvender i samme slengen (Fischer-Lichte 2004, s. 61). Det mangler videre begrepsarbeid for eventuelt å kunne gjøre disse begrepene produktive i analysearbeidet. Når Fischer-Lichte lar autopoiesisbegrepet støtte opp under tesen om at feedbacksløyfen ikke kan planlegges eller styres, er mitt inntrykk at dette fører snarere til tåkelegging enn til en skjerpning av det analytiske blikket. Bruksverdien av autopoiesistesen er åpenbar i forhold til Fischer-Lichtes agenda: Den gir den størst mulige avstanden til de teatervitenskapelige posisjonene som hun vil avgrense seg fra, posisjoner som opererer innenfor verk- og resepsjonsetetiske tankesett. Dessuten støtter den opp under avantgardetenkningen. Bruksverdien ligger altså i markeringen av den teoretiske nyorienteringen og i det poetologiske prosjektet. Men dette går ut over operasjonaliserbarheten. Tesen gir ingen "arbeidsinformasjon" (jf. Luhmann 2002) og fører til at man mister forestillingers og feedbacksløyfers forskjellighet ut av syne. Når man ikke overtar tesen om feedbacksløyfens selvgenerering, har det til følge at man flytter fokus tilbake til de deltakende aktørene og tilskuerne. Hos Fischer-Lichte "[figurerer] aktører og tilskuere (...) med sine handlinger og sin atferd som elementer av feedbacksløyfen. Forestillingen frembringer seg selv gjennom denne feedbacksløyfen" (Fischer-Lichte 2004, s. 81). I min optikk er det ikke feedbacksløyfer som frembringer forestillinger, men aktører og tilskuere.

20) Jeg takker Janek Szatkowski for dette innspillet.

21) Den eneste henvisningen skjer i en fotnote (Fischer-Lichte 2004, s. 61, fotnote 4).

Henvendthet

Fischer-Lichtes tese kan ikke forklare hvorfor det er sannsynlig eller vanlig at det oppstår feedbacksløyfer mellom publikum og aktører i forestillinger. Det har vist seg at kroppslig ko-presens ikke holder som forklaring. Ko-presens muliggjør gjensidig påvirkning, men kan ikke sannsynliggjøre den. Jeg har utpekt gjensidig henvendthet som et aspekt ved forestillinger som er bedre egnet til å forklare feedbacksløyfephenomener enn ko-presens. I forestillinger møtes de involverte som aktører og tilskuere. Begge funksjoner innebærer henvendthet til motparten, siden aktørers handlinger vises *til* tilskuere, og tilskuere er til stede for å se *på* og lytte *til* aktørene. Den gjensidige henvendtheten kan ha ulike former, så vel som ulik varighet og intensitet, men det vil alltid være noe henvendthet til hverandre. Ellers ville vi neppe betegne situasjonen eller hendelsen som en forestilling. Henvendthet er altså – i likhet med kroppslig ko-presens – innskrevet i forestillingsbegrepet slik jeg anvender det. Jeg vil ikke påstå at denne henvendtheten garanterer gjensidig påvirkning, men den gjør det mye mer sannsynlig at tilskuere og aktører påvirker hverandre, enn når folk kun er ko-presente uten å være henvendte til hverandre.

Min påstand er kanskje mest innlysende når det gjelder aktørers påvirkning på tilskuere siden det lenge har vært vanlig å tenke en enveisrettet påvirkning av aktører på tilskuere. Hvordan kan tilskuere omvendt påvirke aktører ved å være henvendt til dem? Det pleier å utgjøre en betydelig forskjell for oss om mennesker som er i samme rom, observerer oss eller ikke. Det er vanskelig å ikke bli påvirket av å bli “utsatt” for andres blikk, særlig hvis det er en gruppe mennesker som ser på. Konstantin Stanislavskij beskriver i *En skuespillers arbejde med sig selv* en øvelse hvor en skuespillerelev skal sitte på scenen mens de andre i klassen ser på henne (1988, s. 53). Denne tilsynelatende enkle øvelsen viser seg å være en stor utfordring for eleven. Hun klarer ikke å bare sitte på scenen:

Hun mærkede den voksende spænding, saa' ud over tilskuerpladsen, men drejede sig hurtigt bort igen, som om hun blev blendet af et stærkt lys. Hun gav sig til at rette paa sig, satte sig frem og tilbage i stolen, anbragte sig i meningsløse stillinger, rettede ryggen og bøjede sig til forskellige sider, trak voldsomt ned i sin korte kjole, og stirrede opmærksomt paa et eller andet paa gulvet. (Ibid.)

Jeg-fortelleren i denne fiktive rapporten som er skuespillerelev i samme klasse, kaster seg ut i samme øvelse og opplever lignende: “Man anbringer sin arm eller sit ben ganske almindeligt og naturligt, og pludselig gør de et eller andet paa egen haand, og saa sidder man, som man skulde fotograferes” (ibid.). Sammenligningen med situasjonen hos fotografen er slående, og jeg antar at mange vil gjenkjenne seg i den. I det øyeblikket hvor vi vet at et kamera er rettet på oss, hvor vi vet at vi blir observert, øker sannsynligheten for at vi blir stresset og anspent og at vi opplever at smilet stivner, vi har ikke fullstendig kontroll over vår væremåte.

Avhengig av hvor vant et menneske er til å ha andres oppmerksomhet rettet mot seg, og avhengig av vedkommendes personlighet og dagsform, kan det føre til fysisk eller psykisk anspenthet, men også til økt energi og konsentrasjon. Skuespillerne i Stanislavskijs eksempel er ikke ferdig utdannet. Profesjonelle skuespillere har lært å takle de uønskede påvirkningene som ville stå i veien for en god skuespillerprestasjon. Men det betyr ikke at de ikke blir påvirket av publikum – tvert imot, de har lært å være mottakelige for påvirkning som fremmer deres prestasjoner, for å få økt energi og konsentrasjon. De har lært å ta imot og å utnytte publikums “assistanse” som Peter Brook kaller publikums bidrag til aktørers prestasjon på scenen (1968, s. 139-140, min oversettelse). Brook gjør et poeng ut av at det på fransk heter *j'assiste à une pièce*, jeg ser en forestilling (ibid., s. 139, original kursivering). Poenget er at det franske ordet *assistance* betyr både tilstedeværende publi-

kum, bistand/støtte og medvirkning. At en slik assistanse utgjør en forskjell for en presentasjon, kan man ikke unngå å oppleve fra aktørperspektivet når man for eksempel øver på en presentasjon uten tilstedeværende publikum og så fremfører det man har øvd, for og med et publikum til stede.

Til nå har jeg bare sett på én form for henvendthet av tilskuere til aktører når tilskuere ser på og lytter til aktørene. Jeg vil undersøke andre former for henvendthet om litt. Her skal det bare oppsummeres at det å bli sett på og lyttet til vanligvis påvirker den som blir sett på og lyttet til. Men et publikum som *ikke* henvender seg til aktørene, tilskuere som leser i programheftet, sender SMS eller sovner, påvirker vel også aktørene? Ja, men bare hvis aktørene er henvendt til disse tilskuerne. En aktør som er fullstendig i sin egen verden, vil sannsynligvis ikke bli påvirket av at tilskuere sovner, leser avis eller spiller Game Boy. At eksemplet virker konstruert og irrelevant i forhold til det som vanligvis oppfattes som forestillinger, tydeliggjør at man forutsetter en form for gjensidig henvendthet når man betegner en hendelse eller en situasjon som en forestilling. En situasjon hvor mennesker kun er ko-presente, men ikke på noen måte er henvendt til hverandre som aktører og tilskuere, vil neppe bli betegnet eller oppfattet som en forestilling.

Hvilket terminologisk univers kommer begrepet henvendthet fra? Det er ikke etablert som fagterm fra før. Jeg velger å innføre det som sådan siden jeg ikke finner noe innarbeidet begrep som treffer dette aspektet ved forestillinger som jeg anser som mest relevant i forhold til feedbacksløyfer. Ordet henvendthet er ikke mye brukt i hverdagsspråket heller.²² Denne fremmedheten kan være nyttig for en ny fagterm. Samtidig har ordet et lett tilgjengelig betydningsspekter siden det er avledet fra verbet å henvende og er i slekt med substantivet henvendelse. Det kan knyttes til kropps- og ansiktsposisjon, sansning, oppmerksomhet, kommunikasjon og – i litt mer antikverte uttrykk – også til tankevirksomhet. Vi kan for eksempel si: Hun står henvendt til ham; han har blikket henvendt på henne; han sa det henvendt til henne; hun har sin oppmerksomhet henvendt til ham; bønn er tanker henvendt til Gud. Synonymer til det refleksive “å henvende seg” er: banke på (hos), kontakte, (opp)søke, sette seg i forbindelse (med). Anvendelse av ordet henvendthet forutsetter at det finnes noe eller noen som vedkommende er henvendt til. Dets logikk er relasjonell. Antonymer er å vende seg bort og å være bortvendt.

Begrepsparet henvendt/bortvendt bygger på et av våre sentrale romlige konsepter: skillet mellom foran og bak. Foran/bak er blant begrepsparene som ifølge Lakoff og Johnson ligger til grunn for vårt begrepslige system,²³ og som er direkte knyttet til hvordan mennesker fungerer kroppslig (1980, s. 57). I basal forstand betyr det å være henvendt til noen at den siden av kroppen som vi oppfatter som forside, og/eller ansiktet er vendt mot vedkommende. Og tilsvarende betyr det å være bortvendt at forsiden er vendt bort fra vedkommende og baksiden vendt til. Logikken til begrepet henvendthet bygger altså på at det eller den som er henvendt, har en “innebygd” retning, en for- og en bakside. (En kule kan ikke være henvendt til noe(n).) Vi oppfatter våre kroppar til å ha en slik innebygd retning: Forsiden av kroppen er den som føttene peker fra, forsiden av hodet er ansiktet. Både blikk og gange følger vanligvis denne retningen. Vi kan gå baklengs, men det er mye mer tungvint enn å gå forlengs. Øynene har et visst spillerom, men synsfeltet er begrenset til den retningen som ansiktet er vendt mot. Slik bygger betydningen av begrepsparet henvendt/bortvendt på hvordan den menneskelige kroppen fungerer.

I forestillinger finnes ulike former for henvendthet. Min tese er at disse formene kan være relevante for å forstå forskjeller mellom ulike feedbacksløyfer: om det skjer mye eller lite gjensidig på-

22) Et enkelt søk på Google (<http://www.google.no/>) ga ni treff (13.11.2007), drøye to år senere 26 treff (28.01.2010).

23) Andre slike begrepspar er opp–ned, inn–ut, nær–fjern (Lakoff & Johnson 1980, s. 56).

virkning, hvordan feedbacksløyfer blir styrt, hvor grensen for kontroll går, hvilke spesifikke bidrag aktører og tilskuere henholdsvis gir til feedbacksløyfer, og i hvor stor grad feedbacksløyfer varierer i ulike forestillinger av én og samme produksjon.

På hvilken måte en aktør henvender seg til et publikum, er blant annet avhengig av spillestiler og sjangerkonvensjoner. I en naturalistisk-psykologisk spillestil hvor man spiller med den såkalte fjerde vegg, vil det for eksempel ikke være direkte henvendelser fra aktører til tilskuere. Aktører vil verken tale direkte til eller se direkte på enkelte tilskuere. Derimot finnes det her det vi kan kalle en *indirekte* henvendthet som for eksempel innebærer at aktøren projiserer hele sitt uttrykk mot publikumet, taler så høyt og artikulterer så tydelig at selv hviskede ord eller små gester kan høres og ses på bakerste rad. Og dette handler ikke bare om hørbarhet og synlighet, men også om å kunne fange og styre tilskueres oppmerksomhet. Når en skuespiller “fyller” et rom bare ved å være på scenen, kan det også betraktes som en form for indirekte henvendthet til et publikum. Uavhengig av om den oppfattes som en teknikk som kan læres, eller som et medfødt talent, er denne tilstedeværelsen ikke identisk med enhver form for kroppslig nærvær og det som Fischer-Lichte kaller ko-presens. Aktørers indirekte henvendthet til tilskuere kan være vanskelig å oppdage, spesielt for tilskuere som ikke selv har erfaring fra produksjonssiden. Grunnen til det er enkel: Indirekte henvendthet skal vanligvis ikke synes som sådan. Den skal virke, publikum skal kunne se og høre hva aktøren gjør, aktørene skal kunne – om de ønsker det – styre tilskueres fokus, men den indirekte henvendtheten skal ikke påkalle seg oppmerksomhet *som* henvendthet. Tvert imot, den skal være “usynlig”.²⁴

Former for *direkte* henvendthet fra aktører til tilskuere er mye lettere å oppdage som sådanne. De er for eksempel dominerende i gateteater hvor aktører taler direkte til og ser direkte på forbipasserende for å få dem til å stanse og bli tilskuere i forestillingen. Direkte tiltale kjennetegnes av den romlige retningen det snakkes i (i retning av enkelte eller flere tilskuere), og/eller av det som sies (bruken av personalpronomen andre person, imperativ, spørsmål til publikum og lignende). Direkte tiltale kan i så henseende også være nedfelt i dramatiske tekster, for eksempel i prologer, epiloger, monologer *ad spectatores* og sidereplikker. En dramatisk tekst som er berømt for sin direkte tiltale til et publikum, er Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* fra 1966 (1972, s. 9-47). En annen form for direkte henvendthet foreligger når en aktør berører en tilskuer fysisk. Denne formen for henvendthet er relativt sjelden brukt, men ikke desto mindre er den interessant når feedbacksløyfer skal undersøkes.²⁵ Ved siden av tiltale, blick og berøring kan også aktørers gester innebære direkte henvendthet, når for eksempel spydkasteren Andreas Thorkildsen med gjentatte rytmiske armbevegelser signaliserer at publikum skal klappe til hans oppløp til kast. Selv om han verken ser på eller snakker til publikum, er gesten utvetydig direkte henvendt til tilskuerne. Og han får med denne gesten ikke bare publikum til å klappe, han dirigerer også rytmen og akselerasjonen til klappingen. En form for direkte henvendthet kan man dessuten finne når aktører vender kroppens og hodets forside mot publikum – tilsvarende den basale betydningen av “å være henvendt” som ble presentert ovenfor. En slik frontal posisjon var dominerende i en klassisk spillestil slik den har blitt

24) En tilskuer som selv har erfaring fra teaterpraktisk arbeid, vil derimot lettere kunne oppdage alle former for henvendthet, også de indirekte, siden de jobbes mye med både i skuespillertrening og i prøve- eller iscenesettelsesarbeid.

25) Fischer-Lichte vier i *Ästhetik des Performativen* et eget underkapittel til temaet berøring (Fischer-Lichte 2004, s. 101-114). Hun diskuterer berøring ikke med hensyn til henvendthet – som hun for øvrig heller ikke nevner andre steder – men i forhold til synssansen. Tradisjonelt har teateret vært ansett som knyttet til fjernsansene (syn og hørsel) i motsetning til nærsansene (berøring, lukt og smak). Motsetningen mellom fjern- og nærsansene har vært assosiert med dikotomiene offentlig/privat, distanse/nærhet, fiksjon/realitet (ibid., s. 104).

nedfelt i Johann Wolfgang Goethes “Regeln für Schauspieler”²⁶ (1988). Disse reglene fra begynnelsen av 1800-tallet er særlig interessante i kontrast til den naturalistisk-psykologiske spillestilen som ble utviklet i slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, og som fortsatt dominerer store deler av den vestlige teaterkulturen i dag. Under overskriften “Kroppens posisjon og bevegelse på scenen” skriver Goethe blant annet:

§37 Kroppens holdning skal være oppreist, brystpartiet skal være løftet frem, den øvre delen av armene (ned til albue) holdes relativt tett inntil overkroppen, hodet vendes litt mot vedkommende man taler til – men kun så lite at alltid tre fjerdedeler av ansiktet er vendt mot tilskuerne. §38 Fordi skuespilleren alltid må ta hensyn til at han er der for publikumets skyld. §39 Derfor skal de [skuespillerne, S.B.] heller ikke spille mot hverandre, i misforstått naturlighet, som om ikke noen tredje skulle være til stede; de skal aldri spille i profil, og heller ikke vende ryggen til tilskuerne. (...). §40 Og så skal man [skuespillerne, S.B.] være spesielt oppmerksom på å ikke tale mot scenerommet, men alltid mot publikum. Fordi skuespilleren alltid må dele seg mellom to gjenstander; nemlig mellom den han taler med, og hans tilhørere. I stedet for å vende hele hodet, skal man spille mer med øynene. (Ibid., s. 735, mine kursiveringer, min oversettelse – nokså fritt)

Goethe er altså opptatt av at aktørene mens de taler til en annen aktør på scenen, skal opprettholde en mest mulig frontal posisjon til publikum, både med kroppen og med ansiktet. Da den naturalistisk-psykologiske spillestilen ble utviklet, prøvde man derimot å redusere en slik direkte henvendthet til publikum til et minimum. I den sammenheng brøt man for første gang med konvensjonen som tilsa at en aktør aldri skulle vende ryggen til tilskuerne. Når det innføres en slik kroppslig bortvendthet fra tilskuerne, har det samtidig som konsekvens at former for indirekte henvendthet får økt betydning. En aktør som vender ryggen til et publikum, må artikulere spesielt tydelig og projisere sitt uttrykk svært sterkt for å nå publikumet som han er kroppslig bortvendt fra.

Alle de formene for direkte og indirekte henvendthet som er beskrevet til nå, tilskrives aktørers handlinger i vid forstand. Ved siden av disse handlingsorienterte formene ligger det en vesentlig form for henvendthet i at aktører retter sin egen oppmerksomhet mot publikum, når de sanser publikumet, mens de agerer. Også denne henvendtheten spiller en viktig rolle for feedbacksløyfer siden henvendthet i sansning/persepsjon (tysk: *Wahrnehmung*) er en forutsetning for at en aktør kan bli påvirket av publikums (re)aksjoner. Sammenhengene er så grunnleggende at den kan overses som en selvfølge. Men ikke desto mindre er den avgjørende. En aktør som ikke fornemmer en (re)aksjon, kan ikke bli påvirket av den og kan heller ikke tilpasse sine egne handlinger til den. Å tale om henvendthet i denne konteksten impliserer at persepsjon innebærer aktivitet, utvelgelse og oppmerksomhet hos den som sanser. Aktørens henvendthet til tilskuerne i sansningen skjer vanligvis samtidig med at aktøren er oppmerksom på andre aktører og sin egen handling. Det er opplagt at denne formen for henvendthet ikke skjer av seg selv når mennesker er ko-presente, men derimot krever den spesielle ferdigheter og egenskaper av aktøren. Det samme gjelder for de ovenfor beskrevne handlingsorienterte formene for henvendthet. Bak aktørers mottakelighet for publikums (re)aksjoner ligger det vanligvis mye trening og erfaring, slik John Gielgud påpeker: “Han [skuespilleren, S.B.] lærer å lytte til, å følge med (uten at det synes), å reagere på, å lede i visse passasjer og å bli ledet av dem [tilskuerne, S.B.] i andre – en test på årvåken-

26) En slags katekisme for den klassiske spillestilen som Goethe nedtegnet som direktør ved Weimarer Hoftheater.

het og fleksibilitet som aldri tar slutt” (1974, s. 178; i McAuley 1999, s. 246, min oversettelse).

Hvordan kan de ulike formene for aktørers henvendthet til publikum systematiseres? Jeg har gjort en forskjell på henvendthet i handlinger og i persepsjon. Dessuten har jeg innført et skille mellom direkte og indirekte henvendthet. Det sistnevnte gjelder først og fremst aktørers handlinger i vid forstand, mens det ser ut til å gi mindre mening i forhold til henvendthet i persepsjonen. Med ett unntak: Om man låner en distinksjon fra psykologisk teori mellom “utilslørt” og “skjult visuell oppmerksomhet”²⁷ (Hunt & Kingstone 2003, s. 102, min oversettelse), kan man nemlig skille mellom direkte og indirekte henvendthet vedrørende *synssansen*. “Utilslørt visuell oppmerksomhet” betyr at en persons oppmerksomhet er rettet mot det som ligger i sentrum av vedkommendes synsfelt, det vil si på det som vedkommendes blikk er rettet mot. Såkalt skjult visuell oppmerksomhet foreligger derimot når en person er oppmerksom på noe som ligger i periferien av vedkommendes synsfelt. Det innebærer at utilslørt oppmerksomhet vanligvis²⁸ er lettere å oppfatte for en observatør enn skjult oppmerksomhet.²⁹ Når en aktør har rettet blikket sitt mot en annen aktør på scenen, men samtidig – i øyekroken – følger med en tilskuer som står opp fra plassen sin og beveger seg mot utgangen, så kan vi si at aktøren, i sin sansning, er *indirekte* henvendt til tilskueren. Når derimot aktøren flytter blikket sitt hen til tilskueren, så er aktøren *direkte* henvendt til denne tilskueren, og både denne tilskueren og alle andre kan lett oppfatte selve henvendtheten.

Også tilskueres henvendthet til aktører kan ha forskjellige former. Innledningsvis har jeg konsentrert meg om henvendtheten som ligger i at tilskuere ser på og lytter til aktører. En grunnleggende form for henvendthet finner vi dessuten i en mer eller mindre frontal kroppsposisjon hos tilskuere i forhold til aktører. Å se på, å lytte til og å vende forsiden av kroppen og/eller ansiktet mot aktøren – det er former for henvendthet som vi ofte assosierer med tilskuerbegrepet. Men et publikum kan også være henvendt på andre måter, for eksempel ved å gi høylytt uttrykk for sin misnøye, ved å rope “booh”, ved å springe opp fra stolene sine, ved å slamre med dørene. Også publikumet som klapper til Thorkildsens oppløp til kast, er henvendt til aktøren, likedan et fotballpublikum som synger supporterens yndlingssang, et konsertpublikum som synger sammen med en aktør eller som danser til musikk fremført av en aktør. Det vil si, også publikum kan være henvendt til aktører i både handling og persepsjon, i direkte og indirekte former for henvendthet.

Jeg antar altså at tilskueres ulike former for henvendthet – på lik linje med aktørers – er avgjørende for hvordan tilskuere påvirker og blir påvirket av aktører. I den sammenheng kan det være produktivt å undersøke og beskrive det jeg vil kalle ulike *publikumsstiler*, slik man skiller ulike spillestiler hos aktører. Publikumsstiler kan være knyttet til sjangerkonvensjoner og står i så henseende i direkte sammenheng med spillestiler. Når det for eksempel brukes en naturalistisk-psykologisk spillestil med den såkalte fjerde vegg, er den tilhørende publikumsstilen preget av at tilskuere sitter mer eller mindre i ro og er stille mens de ser på og lytter til aktørene. Publikums henvendthet til aktørene skjer her i form av persepsjon og ikke i form av høylytt handling. Stilen innebærer òg at publikum i sin sansning er mest mulig henvendt til aktørene og ikke for eksempel til sin nabo, til sin mobiltelefon eller til mat og drikke. Dette gjelder spesielt synssansen, hvor det gjør en forskjell om man er direkte eller indirekte henvendt. Publikumsstilen som matcher den naturalistisk-

27) Original: “overt” og “covert visual attention”.

28) En utenforstående observatør kan også ta feil når det gjelder såkalt utilslørt oppmerksomhet, siden det er mulig å late som om man fokuserer på det man har rettet blikket mot, mens man faktisk fokuserer på noe annet.

29) Det er en slik skjult visuell oppmerksomhet som Gielgud sikter på i ovenfor siterte utsagn: “å følge med (uten at det synes)” (sitert i McAuley 1999, s. 246, min oversettelse). Original: “to watch (without appearing to do so)”.

psykologiske spillestilen, krever altså vedvarende direkte henvendthet med synssansen. Ut over sjangerkonvensjoner kan publikumsstiler også være knyttet til sosiale, aldersmessige³⁰ eller andre særegenheter³¹ av publikumsgrupper, og de kan variere både synkront og diakront. Synkron variasjon er vel kjent fra sportsverdenen, hvor for eksempel et engelsk fotballpublikum har en annen publikumsstil enn et norsk, eller St. Pauli-supportere en annen enn HSV-supportere. Et eksempel på diakron variasjon er publikumsstilene før og etter teaterreformene på 1800-tallet.

Distinksjonene mellom ulike former for henvendthet kan altså være nyttige i et analytisk perspektiv. Gjensidig henvendthet er ikke bare viktig for å kunne forklare *at* det vanligvis oppstår feedbacksløyfer mellom aktører og tilskuere i forestillinger, men også *hvordan* denne påvirkningen foregår i spesifikke forestillinger, ulike forestillingssjangrer eller -epoker. Fokus på de ulike formene for henvendthet vil dermed kunne brukes til å greie ut særegenhetene av ulike feedbacksløyfer. Men når det er sagt, må det også holdes fast at distinksjonene mellom handling og persepsjon, og mellom indirekte og direkte former ikke er absolutte. Noen former for henvendthet, som for eksempel henvendthet i et blikk eller i en fysisk berøring, kan tilordnes både sansning og handling. Og som allerede nevnt ovenfor, er et skille mellom direkte og indirekte henvendthet ikke opplagt når det gjelder andre sanser enn synssansen. Jeg antar heller ikke at det finnes motsetninger mellom handling og sansning eller mellom direkte og indirekte henvendthet. Vanligvis vil aktører være henvendt til tilskuere både i handling og i sansning. Samtidig ser det ut som om noen spillestiler favoriserer enten de direkte eller de indirekte måtene å være henvendt på. Selve aktørbegrepet slik jeg anvender det, har som forutsetning at det finnes i det minste *noe* henvendthet i aktørers handlinger, mens tilskuerbegrepet forutsetter i det minste *noe* henvendthet i persepsjonen.³²

Når man skiller ulike former for henvendthet hos både aktører og tilskuere, så kan man også skille mellom aktørers og tilskueres ulike bidrag til feedbacksløyfer. Fischer-Lichte underfokuserer på disse ulikhetene. Grunnen er sannsynligvis at hun ønsker å beskrive de involverte som likestilte ko-subjekter og med-produsenter av forestillinger. Å differensiere ulike bidrag fra henholdsvis tilskuere og aktører til feedbacksløyfer vil derfor også innebære å revurdere tesen om tilskueres og aktørers likestilthet med hensyn til feedbacksløyfer.

En grunnleggende funksjon av henvendthet i forestillinger er opprettelse og vedlikehold av kontakt³³ mellom aktører og tilskuere. Dette gjelder alle former for henvendthet, også de indirekte. Kontakt oppstår når henvendtheten er tosidig. En ensidig henvendthet kan være et forsøk på å oppnå kontakt, men kontakten kommer ikke i stand så lenge det mangler gjensidighet. Selv om kontakt mellom tilskuere og aktører forutsetter gjensidig henvendthet, forutsetter det ikke like former eller like mye henvendthet fra begge sider. I løpet av en forestilling kan kontakten styrkes og svekkes underveis, den kan gå tapt og oppstå på nytt. Lett synlig er en slik prosess for eksempel i gateteaterforestillinger og i forestillinger for de minste barna. Tilskuernes henvendthet til aktørene kan bidra i like stor grad til opprettelse og vedlikehold av kontakt enn aktørenes, ja til og med i større grad. Kontakt mellom aktører og tilskuere er en forutsetning for at feedbacksløyfer kan oppstå.

30) Se for eksempel min analyse av svært unge tilskueres publikumsstil i en produksjon for de minste barn, *Dråpene* av Steffi Lund og Turid Ousland (Böhnisch 2010, s. 6-7, 74-78, 169-179). Jeg fokuserer her på betydningen av barns markante tilstedeværelse som teaterpublikum, på det jeg har kalt en ikke-diskrete publikumsstil.

31) For eksempel et hørselshemmet eller et blindt publikum.

32) Alternativet ville være et institusjonelt tilskuerbegrep som definerer tilskuere som de menneskene som i en institusjonell kulturell setting anses som tilskuere – uansett om disse faktisk inntar tilskuerrollen, dvs. ser på og lytter til det som blir presentert.

33) Ordets etymologi kan i denne sammenhengen være interessant, det er avledet fra latin *contactus* "berøring".

Opprettelse, vedlikehold og avslutning av kontakt har også vært fokusert på innen kommunikasjons-teori. Den russiske lingvisten Roman Jakobsen skiller mellom seks funksjoner i verbal kommunikasjon, hver av dem knyttet til ett element i kommunikasjonsprosessen (1988). Den såkalte fatiske funksjonen er knyttet til kontakten mellom de kommuniserende (ibid., s. 35, 37).³⁴ Jakobsen låner terminologien fra den polske antropologen Bronislaw Malinowski som preget begrepet *phatic*³⁵ *communion*, fatisk samhørighet eller fellesskap, allerede tidlig på 1900-tallet. Ifølge Jakobsen finnes det ikke verbale hendelser som utelukkende utfyller én funksjon, men én funksjon kan dominere (1988, s. 35). Verbale ytringer som i første linje etablerer, forlenger eller avslutter kommunikasjon, kan sies å ha en dominant fatisk funksjon. Det samme gjelder når man forsikrer seg at kontakten er etablert (“Hører du meg?”), eller når man prøver å tiltrekke seg den andres oppmerksomhet (“Hør her, ...”). Når den fatiske funksjonen dominerer i verbal kommunikasjon, er poenget *at* man snakker sammen, ikke hva man snakker *om*.

Selv om kommunikasjons- og informasjonsteori har blitt mye anvendt innen teatervitenskap, har den fatiske funksjonen fått lite oppmerksomhet i teatervitenskapelig litteratur. Grunnen er kanskje at den har blitt oppfattet som en banal selvfølgelighet, underordnet de funksjonene som gjelder kommunikasjonens budskap og kode. Dessuten blir kommunikasjon med dominans av den fatiske funksjonen ofte ansett “som en mindreverdige kommunikasjonstype uten innholdsmessig eller referensiell substans” (Maasø 2002, s. 20).³⁶ En annen grunn for forsømmelsen av den fatiske funksjonen i teatervitenskapelig teori og analyse kan ligge i at man lenge har fokusert på teaterformer med spillestiler som unngår direkte henvendthet. Fravær av direkte henvendthet på aktørenes side kan lett mistolkes som fravær av enhver henvendthet siden indirekte henvendthet er vanskeligere å oppfatte som sådan. Det samme gjelder publikumsstiler med tilsynelatende liten aktivitet. Slik kan forestillinger uten direkte henvendthet fra aktørenes side og med et publikum som prøver å være minst mulig synlig og hørbart, føre til oppfatningen av at det ikke opprettes kontakt mellom aktører og tilskuere. Litteraturvitenskapelig teori har med tesen om dramaets absolutthet (Szondi 1969, s. 15) bidradd til denne misforståelsen. Litteraturviteren Peter Szondi formulerte den berømte tesen om et manglende formidende kommunikasjonssystem i dramatiske tekster:

Dramaet er absolutt. (...) I dramaet er dramatikaren fråverande. (...) Også overfor tilskodaren er dramaet like absolutt. Like lite som dramaets replikk er forfattarens utsegn, like lite er replikken retta som tiltale mot tilskodaren. Det er heller slik at tilskodaren er til stades ved drama-utsegna: teiande, med bakkundne hender, lamma andsynes inntrykket frå ei andre verd. (...) I forholdet tilskodar-drama finst berre fullstendig åtskiljing og fullstendig identitet [identifikasjon med de dramatiske figurane, S.B.]; det er ikkje slik at tilskodaren trengjer seg inn i dramaet eller at dramaet talar til han. (Szondi 1991, s. 154)

Og det overrasker ikke at Szondi knytter tesen om dramaets absolutthet til den sceneformen som er best egnet til spillestiler med utelukkende bruk av indirekte henvendthet på aktørenes side: “Den utforminga av scenen som renessansens og klassisismens drama skapte, den mykje utskjelte ’titteskapsscenen’, er den einaste forma som høver for

34) I tillegg til den fatiske funksjonen definerer han den emotive funksjonen (knyttet til sender), den konative (knyttet til mottaker), den referensielle (knyttet til kontekst), den poetiske (knyttet til budskap) og den metaspråklige funksjonen (knyttet til kode).

35) Phatic fra gresk *phatos* “talt”.

36) Jeg låner dette argumentet fra medieviteneren Arnt Maasø som skriver om et tilsvarende fravær av undersøkelser av den fatiske funksjonen når det gjelder TV-mediet (2002).

dramaets absolutte preg, og vitnar om det absolutte i alle einskildtrekk” (ibid., s. 154-155).

Når man anvender et performativt tankesett, blir det tydelig at også teaterformer med fravær av direkte henvendthet fra aktørenes side og med en publikumsstil som reduserer publikums handlinger til et minimum, innebærer gjensidig henvendthet og dermed kontakt. Skal feedbacksløyfer i forestillinger undersøkes, er det altså aktuelt å spørre hva som kjennetegner denne kontakten i en spesifikk forestilling, hvordan den oppstår, vedlikeholdes, styrkes eller svekkes, evt. går tapt og blir gjenopprettet, og hvordan den avsluttes.

Slik jeg har innført begrepet henvendthet, er det ikke identisk, men tett knyttet opp til begrepet oppmerksomhet.³⁷ Oppmerksomhet er gjenstand for en rekke ulike og motstridende persepsjons- og kognisjonsteorier innen psykologi, men det er ukontroversielt at det å være oppmerksom innebærer henvendthet til det man er oppmerksom på. Henvendthet kan altså føre til oppmerksomhet og omvendt, og dette gjelder ikke bare for henvendthet i persepsjon, men også i handling. Hverdagsspråklige uttrykk peker på disse to aspektene. Oppmerksomhet er noe som vi både kan “gi” og “få”, vi kan “vie” vår oppmerksomhet til noe, og vi kan “kreve” eller “fange” andres oppmerksomhet. Vår egen oppmerksomhet kan bli styrt, både av oss selv og av andre. Disse to sidene ved oppmerksomhet tilsvarer det aktive og det passive aspektet i feedbacksløyfer: Aktører og tilskuere både påvirker og blir påvirket av motparten. Når man undersøker feedbacksløyfer, vil det være aktuelt å undersøke hvordan oppmerksomhet oppstår, styrkes, svekkes eller går tapt. Jeg antar at disse prosessene kan og burde betraktes på et kollektivt nivå.³⁸

Aktørers og tilskueres henvendthet til hverandre har dessuten et energetisk aspekt som jeg antar er relevant for å analysere og forstå feedbacksløyfer. En direkte tiltale kan utføres med mer eller mindre energi (og dette er ikke identisk med talens lydstyrke). Den som blir tiltalt, kan oppfatte og – om vedkommende er mottakelig – også “motta” denne energien. Det samme gjelder former for indirekte henvendthet og henvendthet i persepsjon. En aktør som spiller med den fjerde vegg, kan projisere sitt uttrykk mer eller mindre intenst hinsides den imaginære veggen mot publikum, og publikum vil kunne oppleve denne forskjellen. Man kan se på og lytte til med mer eller mindre energi, og den som blir sett på og lyttet til, vil kunne oppfatte og motta energien. Slik står aktører og tilskuere i en slags energiutveksling som både kan tilføre og tappe dem for energi. Denne prosessen foregår i forestillinger på et kollektivt plan. Aktørene opplever tilskueres henvendthet vanligvis som en henvendthet fra publikum som gruppe. Den kollektive prosessen i publikums henvendthet får også betydning for den enkelte tilskuer. Når man som tilskuer er del av et publikum som er intenst henvendt til aktørene – om i persepsjon eller i handling – vil denne intensiteten kunne “smitte” over på den individuelle tilskueren. Og omvendt er det vanskelig å intenst lytte til eller se på hva en aktør gjør, om folk rundt ikke gjør det. Likedan er det lettere for en aktør å være intenst henvendt til publikum om hele aktørensemblet på scenen er det.

Som teaterforskeren Gay McAuley har påpekt, finnes det mange anekdotiske fortellinger fra skuespillere om dette energetiske aspektet i forestillinger, mens teaterforskere bare så vidt har begynt å inndra det i forestillingsanalyser (1999, s. 246-247). Jeg antar at denne forsømmelsen blant

37) Selv om det i praktisk teaterarbeid er fokus på styring av oppmerksomhet, så finnes det lite teatervitenskapelig litteratur om emnet. De Marinis skisserer i artikkelen “Dramaturgy of the spectator” hvordan regissør og aktører jobber med å styre og strukturere tilskueres oppmerksomhet, og i hvor stor grad tilskueres oppmerksomhetsoperasjoner er en forutsetning for at mening oppstår – det vil si, han beveger seg innenfor et resepsjonsetetisk tankesett med fokus på modelltilskueren (De Marinis 1987). Eksempler på teatervitenskapelig forskning om oppmerksomhet innenfor et performativt tankesett gir antologien *Wege der Wahrnehmung* (Fischer-Lichte, Gronau, Schouten & Weiler 2006).

38) Se for eksempel min analyse av *Dråpene* (Böhnisch 2010, s. 177-204).

annet skyldes en tidligere dominans av verkestetiske og resepsjonsetetiske tankesett om forholdet mellom forestilling og publikum (Böhnisch 2010, s. 79-85). Dessuten må det nevnes at det ikke er lett å beskrive og å analysere, for ikke å snakke om å dokumentere, dette energetiske aspektet. Det er komplekst og innbefatter ikke bare fysiske, men likedan mentale og emosjonelle aspekter.³⁹ Når regissøren Peter Brook beskriver betydningen av publikums assistanse for aktørene, kommer denne kompleksiteten til uttrykk:

Tilskuerne sitter måske bare og og gløder på stykket, idet de forventer at skuespilleren skal gøre hele arbejdet, og over for dette passive blik er det muligt at det eneste han kan byde på er en repetition af prøverne. Dette kan forurolige ham dybt, han vil måske lægge al sin gode vilje, integritet, ildhu i at oparbejde livlighed, og alligevel mærker han hele tiden at han mangler noget. Han taler om et "dårligt hus". Af og til, når det er en "god aften", møder han et publikum der tilfældigvis medbringer aktiv interesse og sætter liv i sin iagttagelse – dette publikum assisterer. Med denne assistance, assistancen fra øjne og fokus og ønsker og fornøjelse og koncentration, bliver repetitionen forvandlet til repræsentation. (...) Publikum assisterer skuespilleren, og samtidig hermed får publikum selv assistance tilbage fra scenen. (Brook 1988, s. 150-151)

I forestillingsanalyser kan man altså spørre: På hvilken måte assisterer tilskuerne aktørene på scenen? Og som vi har sett, gjelder dette spørsmålet ikke bare hva tilskuerne gjør, men også hvordan de gjør det de gjør.

Hvordan aktører og tilskuere i forestillinger er henvendt til hverandre, blir preget av både kulturelle og fysiske rammer. Disse rammene får dermed også betydning for feedbacksløyfer. Som allerede nevnt, er spillestiler og publikumsstiler knyttet til sjangerkonvensjoner. Disse konvensjonene utvikles over tid og er vanligvis kjent for de fleste involverte før forestillingen starter slik at de preger forventninger, handlinger og persepsjon til både aktører og tilskuere. Uskrevne regler for hvordan man burde (og ikke burde) være henvendt til motparten, er ikke bare knyttet til sjanger, men også til steder. De er forskjellige om man befinner seg på Nationaltheatret, på Karl Johan, i Domkirken, på Bislett Stadion eller på Blå (en klubb i Oslo). Det betyr selvfølgelig ikke at man ikke kan bryte de uskrevne reglene, men for å kunne forstå virkningene av slike brudd for forestillingers feedbacksløyfer, må man i analysen ta hensyn til det det brytes med.

I tillegg til de kulturelle rammene er også de – i vid forstand – fysiske rammene avgjørende for hvordan aktører og tilskuere er og kan være henvendt til hverandre. Det er velkjent hvordan ulike sceneformer preger forholdet mellom publikum og aktører, men disse forholdene har en forholdsvis sjelden plass i teatervitenskapelige forestillingsanalyser. Avgjørende faktorer for feedbacksløyfer er ikke bare plasseringen av scene og auditorium til hverandre, men også rommets størrelse, akustikk og tekniske innredning. Er det plass til kun 20 tilskuere, vil en aktør kunne henvende seg direkte til hver enkelt tilskuer, og selv forholdsvis små (re)aksjoner hos tilskuere vil kunne sanses av alle tilstedeværende og dermed få direkte betydning for feedbacksløyfer. Er 10 000 tilskuere til stede på et amfiteater, kan små individuelle (re)aksjoner i tilskuerrommet bare få betydning i den grad de inngår i en kollektiv publikumsprosess, og aktørene kan bare være direkte henvendt til få individuelle tilskuere i forhold til de som er tilstede. Størrelsen av rommet må også ses i forhold til hvor mange mennesker som faktisk er tilstede. Sitter det for eksempel 200 tilskuere spredt i den

39) Men i motsetning til Fischer-Lichte (2004, s. 98), mener jeg ikke at energien nødvendigvis ikke kan ses eller høres. (Se også Böhnisch 2010, s. 200).

store salen i Hamburgs Schauspielhaus, som har plass til 1300 mennesker, er det vanskelig å få kollektive publikumsprosesser i gang, og energien i enkelte tilskuers henvendthet vil i mindre grad nå andre tilskuere og aktørene. For aktørene vil det være vanskeligere å være henvendt til publikum som kollektiv. En helt annen situasjon oppstår om de samme 200 tilskuere sitter i den lille salen til det samme teateret som bare har plass til noen få hundre tilskuere.

Den fysiske plasseringen spiller også en viktig rolle for hvordan tilskuere er og kan være henvendt til aktører. Mange teaterrom foreskriver en frontal kroppsposisjon og dermed direkte henvendthet av tilskuere til aktører idet publikumsstolene er fast monterte i en frontal posisjon til scenen. Om tilskuere derimot får sitte på bevegelige eller frittstående stoler, på puter på gulvet, eller om publikum står, er det mye større spillerom for at tilskuere vender seg fysisk bort fra aktøren og dermed selv velger måten å være henvendt på. Det største spillerommet har tilskuere i en gateteatersituasjon, hvor de lett kan forlate hele situasjonen. Idet spillerommet for tilskuers måter å være henvendt på økes, øker muligheten for større variasjoner i feedbacksløyfer.

Relevant for ulike måter å være henvendt på er dessuten akustikken i rommet, særlig når det gjelder større teaterrom. Disse rom er ofte bygd slik at de hjelper aktøren på scenen til å nå akustisk ut mot publikum. Slik støtter de aktøren i sin henvendthet til publikum. Er det en god akustikk, blir det mye lettere for aktøren å være utelukkende indirekte henvendt til tilskuere. Noen rom legger altså til rette for spillestiler med utstrakt bruk av indirekte henvendthet. Akustikken er i disse tilfellene vanligvis slik at den ikke bærer lyden like godt andre veien, fra publikum til scenen. Dette passer til publikumsstiler som innebærer at publikum er stille, og det begrenser tilskuernes muligheter til å påvirke aktørene. Den akustiske skjevheten til fordel for aktørene blir selvfølgelig enda større om aktørene bruker et lydforsterkende anlegg. I dette tilfellet kan det være helt umulig for tilskuerne å bli hørt av aktørene på scenen, og dermed kan selv høylytte ytringer ikke inngå i feedbacksløyfen. Det motsatte skjer når publikumslyd blir forsterket, eller når publikum er plassert i et rom som akustisk beforder dens hørbarhet overfor aktørene.

I tillegg til akustikken og bruk av lydforsterkende teknikk er de visuelle forholdene og bruk av lysutstyr av interesse for feedbacksløyfer. Er lyset svakt og/eller diffust og sprer seg i hele rommet, er det vanskelig for aktørene å få og å styre tilskuers oppmerksomhet med utelukkende bruk av indirekte henvendthet. Brukes det derimot en scenebelysning med et mange hundretusentalls watt lysanlegg, slik de finnes på de fleste institusjonsteatrene, er skuespillere i utgangspunktet mye mer synlige, og det er mye lettere for dem å tiltrekke seg og å styre publikums oppmerksomhet – også med utelukkende indirekte henvendthet. Sterkt frontalt lys fra auditoriet mot scenen øker synligheten av aktørene, mens det samtidig gjør det vanskelig eller til og med umulig for aktørene å se tilskuerne i salen. Det betyr ikke at aktørene på scenen ikke kan sanse publikumet, men det begrenser likevel muligheten for hvordan tilskuernes (re)aksjoner kan påvirke aktørene. Omvendt øker selvfølgelig en belyst publikumssal muligheten for aktørene til å se tilskuerne og dermed for at publikums synlige (re)aksjoner kan inngå i feedbacksløyfer.

De fysiske og de kulturelle rammene som er relevante for feedbacksløyfer, står altså i en viss sammenheng. For eksempel er en naturalistisk-psykologisk spillestil med den fjerde vegg og utelukkende indirekte henvendthet fra aktører til tilskuere, samt den tilhørende publikumsstilen med et publikum utelukkende henvendt i persepsjonen, best egnet til titteskapsscenen som sceneform, til en akustikk som er enveisrettet fra scenen til salen, og til en frontal og statisk plassering av publikum, til bruk av elektrisk lys, sterke lysanlegg og muligheten for mørklegging av tilskuerrommet som først oppsto med innføring av elektrisk lys. Disse romlige og tekniske rammene kompenserer for fraværet av direkte henvendthet fra aktørene og støtter publikum i sin direkte visuelle henvendthet.

het til aktørene, mens de samtidig demper hørbarheten og synligheten av publikumets (re)aksjoner.

Forestillingers rammer er delvis gitte og delvis påvirkelige av de involverte. I den grad de er påvirkelige eller tilvirkbare, er de gjenstand for det jeg vil kalle innrammingsstrategier. I en forestillingsanalyse med fokus på feedbacksløyfer mellom aktører og tilskuere er det relevant å undersøke hvilke kulturelle og fysiske rammer aktørene må forholde seg til og hvilke innrammingsstrategier som velges. Dessuten kan man spørre hvordan tilskuere bidrar til rammene⁴⁰.

Oppsummering

Fischer-Lichte er ut etter det ikke-kontrollerbare, ikke-forutsigbare i den ikke-gjentagbare, unike teaterhendelsen. Hun utvikler sine teser i radikal avgrensning fra et syn på forestillinger som kontrollerbare, forutsigbare og gjentagbare realiseringer av en forutgående plan. Jeg har kritisert Fischer-Lichtes avgrensningslogikk for å usynliggjøre vesentlige aspekter av feedbacksløyfer. For å spissformulere mitt poeng: Fischer-Lichtes tese sikter til syvende og sist ikke mot å kunne beskrive og analysere hvordan den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere foregår, men kun mot det faktumet at denne påvirkningen fører til at forestillinger ikke kan planlegges og kontrolleres fullstendig. På grunnlag av denne kritikken reviderer jeg tesen slik at den innebærer både det kontrollerbare og det ikke-kontrollerbare, det planlagte og det ikke-planlagte. Mens Fischer-Lichte fokuserer på at det foregår en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere i forestillinger, og at denne prosessen aldri kan planlegges og kontrolleres fullstendig, foreslår jeg å se på hvordan slike prosesser foregår, og i hvilken grad og på hvilken måte de er styrt av de involverte. Det vil si jeg gjeninndrar intensjonalitet og flytter fokus til styringsprosesser uten å la det ikke-kontrollerbare og ikke-planleggbare falle utenfor. Det ikke-planlagte, ikke-kontrollerbare og ikke-forutsigbare kan få status av en uunngåelig og samtidig potensiell produktiv utfordring for de involverte.

Et annet viktig grep i min nærlæsning av Fischer-Lichtes tese er argumentet at fysisk ko-presens av tilskuere og aktører ikke kan forklare eller sannsynliggjøre gjensidig påvirkning i forestillinger. Ko-presens muliggjør, men verken forklarer eller sannsynliggjør denne påvirkningen. Mitt alternative forslag er at aktørers og tilskueres gjensidige henvendthet er avgjørende for å kunne forklare feedbacksløyfer i forestillinger. Dette gjelder både det aktive og det passive aspektet. Henvendthet sannsynliggjør at aktører og tilskuere påvirker motparten, men også at de selv blir påvirket. Gjensidig henvendthet fører til kontakt mellom aktører og tilskuere og er dermed en forutsetning for at feedbacksløyfer i det hele tatt kan oppstå. Differensieringen av ulike former for henvendthet gjør det mulig å beskrive og analysere ulikheter mellom feedbacksløyfer samt å knytte disse til sjangerkonvensjoner, spillestiler og publikumsstiler. Slik får man øye på hvordan påvirkning og styring utspiller seg på forestillingers formnivå.

Jeg foreslår å skille mellom direkte og indirekte henvendthet, samt mellom henvendthet i handling og i persepsjon. Alle disse formene finnes både hos aktører og tilskuere, samtidig gjør differensieringen det mulig å beskrive aktørers og tilskueres ulike bidrag til feedbacksløyfer. Med hjelp av termen henvendthet blir dessuten oppmerksomhetsstyring, henvendthetens intensitet og forestillingers tekniske, romlige og kulturelle rammer bestemt som viktige aspekter av feedbacksløyfer.

Selv om fysisk ko-presens i mitt forslag blir degradert til et aspekt som muliggjør, men ikke sannsynliggjør feedbacksløyfer, rommer det foreslåtte begrepet om gjensidig henvendthet aktørers

40) I min ph.d.-avhandling har jeg blant annet undersøkt betydningen av rammer og innrammingsstrategier for feedbacksløyfer i teater for de minste (Böhnisch 2010, s. 224-272). Her oppstår det en spesiell situasjon: Teaterkunstnere kan i liten grad gå ut ifra på forhånd etablerte konvensjoner siden mange av de minste barna er førstegangstilskuere.

og tilskueres fysiske ko-presens. Det skjer på to plan. For det første fører jeg termen henvendthet tilbake til en av våre grunnleggende måter å oppfatte menneskekroppen på (jf. Lakoff & Johnson 1980). For det andre beror de formene for henvendthet som jeg beskriver, i stor grad på de involverte kroppslighet og på faktumet at aktører og tilskuere er til stede i samme rom på samme tid. Det har som konsekvens at mine teser er spesifikke for forestillinger. De lar seg ikke uten videre overføre til kunstformer eller medier uten kroppslig ko-presens.

Mine erfaringsbaserte, systematiske teser om feedbacksløyfer i forestillinger kan oppsummeres slik: Gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører – kalt feedbacksløyfer – er et potensial som er gitt med forestillingers grunnvilkår. Ko-presens muliggjør, gjensidig henvendthet sannsynliggjør gjensidig påvirkning. Dette potensialet kan bli aktualisert på ulike måter av de involverte. Ulike former for henvendthet samt deres fysiske, kulturelle og tekniske rammer preger denne aktualiseringen. Feedbacksløyfer er dynamiske prosesser som i større eller mindre grad er styrt av enkelte eller flere involverte (kollektivt), samtidig som de involverte ikke har fullstendig kontroll over disse prosessene.

I mine teser er Fischer-Lichtes binære tenkning erstattet med en gradstenkning. Jeg har gått bort fra dikotomiene ikke-kontrollerbar versus (fullstendig) kontrollerbar, og unik hendelse versus gjentagbar realisering av en forutgående plan. På den måten prøver jeg å løse feedbacksløyfe- og performativitetsbegrepet fra en analytisk dikotomi og fra den ensartethetens diskurs som Fischer-Lichte funderer sin teori på, når hun ekskluderer styring, intensjonalitet og dermed implisitt også formaspektet. En binær struktur er en ensartet kategorisering og ekskluderer i kraft av sin ensartethet. Binariteten som forskjellsdannende struktur risikerer dermed å redusere eller ekskludere forskjeller, mens en graduering som forskjellsdannende struktur skaper – så å si – et kontinuum av forskjeller. Ulempen med det sistnevnte sammenlignet med det førstnevnte er at forskjellsdannelsen er mindre oversiktlig og opplagt, at selve forskjellsdannelsen krever analytisk energi underveis. Analysen må nødvendigvis bli mer detaljorientert og den krever tette beskrivelser. Kvaliteten vil ligge i differensieringen og ikke i å kunne gi generaliserbare konklusjoner.

Litteratur

- Brook, Peter: *The empty space*. Atheneum, New York 1968.
- Brook, Peter: *Det tomme rum. Tanker om teatret og tiden* (J.J. Jensen overs.). Munksgaard, København 1988.
- Böhnisch, Siemke: "Barns nærvær som teaterpublikum. Teoretisk-metodiske udfordringer for forestillingsanalyser", i: *DRAMA. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 3, 2007[a], s. 16-21.
- Böhnisch, Siemke: "Feedbacksløyer i teater for de minste", i: B. Rasmussen (red.): *Drama Boreale 2006. Aktuell forskning i drama og teater*. Tapir akademisk, Trondheim 2007[b], s. 43-50.
- Böhnisch, Siemke: "Feedbacksløyer i teater for de minste", i: R. By (red.): *Form møter form. Lek møter teater*. Cappelen akademisk, Oslo 2009, s. 171-190.
- Böhnisch, Siemke: *Feedbacksløyer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse*. [Ph.d.-avhandling.] Aarhus Universitet, Det Humanistiske Fakultet, Institut for Æstetiske Fag, [Århus] 2010.
- De Marinis, Marco: "Dramaturgy of the spectator", i: *The Drama Review. TDR*, vol. 31, 2, 1987, s. 100-114.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *The transformative power of performance. A new aesthetics* (S. I. Jain, Trans.). Routledge, London and New York 2008.
- Fischer-Lichte, Erika, B. Gronau, S. Schouten & C. Weiler (Hg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Theater der Zeit, Berlin 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang: "Regeln für Schauspieler" [1832], i: K. Richter (Hg.): *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*. Hanser, München und Wien 1988, Vol. 6.2, s. 725-745.
- Handke, Peter: *Stücke 1*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972.
- Hunt, Amelia R. & A. Kingstone: "Covert and overt voluntary attention. Linked or independent?", i: *Cognitive Brain Research*, vol. 18, 1, 2003, s. 102-105.
- Härle, Wilfried: "Unverfügbarkeit. Zum 125. Geburtstag Rudolf Bultmanns", i: *Zeitzeichen. Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft*, 5, 2009. <http://zeitzeichen.net/archiv/meinung/wilfried-haerle-unverfuegbarkeit/?0> = [sist lest 19.01.2011].
- Jakobson, Roman: "Linguistics and poetics" [1958], i: D. Lodge (ed.): *Modern criticism and theory. A reader*. Longman, London 1988, s. 32-57.
- Lakoff, George & M. Johnson: *Metaphors we live by*. University of Chicago Press, Chicago and London 1980.
- Lehmann, Niels: "Forms of presence. In defence of a constructivist approach to performativity", i: *Nordic Theatre Studies*, 19, 2007, s. 68-79.
- Luhmann, Niklas: *Einführung in die Systemtheorie*. Carl-Auer, Heidelberg 2002.
- Maasø, Arnt: "*Se-hva-som-skjer!*" *En studie av lyd som kommunikativt virkemiddel i TV*. Universitetet i Oslo Unipub., Det historisk-filosofiske fakultet, [Oslo] 2002.
- Maturana, Humberto R. & F.J. Varela: *The tree of knowledge. The biological roots of human understanding*. New Science Library, Boston 1987.
- McAuley, Gay: *Space in performance. Making meaning in the theatre*. University of Michigan Press, Ann Arbor 1999.

Rachel, Thomas: "Die Unverfügbarkeit menschlichen Lebens. Barmherzige Zuwendung versus gnadenlose Autonomie", i: *Die Politische Meinung. Monatszeitschrift zu Fragen der Zeit*, 434, 2006, s. 11-14. <http://www.kas.de/wf/de/33.7810/> [sist lest 19.01.2011].

Stanislavskij, Konstantin: *En skuespillers arbejde med sig selv* (E. Røvsing & E. Røstrup, overs.). Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1988.

Stolina, Ralf: *Niemand hat Gott je gesehen. Traktat über negative Theologie*. De Gruyter, Berlin und New York 2000.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969.

Szondi, Peter: "Det moderne dramaets teori" (L. Sætre, overs.), i: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget, Oslo 1991, s. 149-170.

Vegge, Tor: "Unverfügbarkeit", [e-post til S. Böhnisch, 25.01.2010].

"Verfügungsgewalt", i: T. Hustad, H. Reiten & T. J. Ropeid (red.): *Stor tysk-norsk ordbok*. Fagbokforlaget, Bergen 2006, s. 1206.

Watzlawick, Paul, J.B. Bavelas & D.D. Jackson: *Pragmatics of human communication. A study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes*. Norton, New York and London 1967.

Siemke Böhnisch

Førsteamanuensis i drama/teater ved Universitetet i Agder, Norge. Hun har en PhD i performativ teaterteori og forestillingsanalyse fra Aarhus Universitet, Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, og en kunstnerisk-vitenskapelig MA fra Universität Hildesheim, Tyskland.
