



På liv og død

Når teatertutdanning møter en generasjons lengsel etter mening i tilværelsen

Av Siri Ingul

Abstract

I sit essay undersøker Ingul, hvordan metamoderne prinsipper påvirker dramaturgi, skuespillermetoder og rolleudformning i den kollaborative produksjon På liv og død (2025) med førsteårs studerende ved Universitetet i Agder. Produksjonen utforsker metaxis – sameksistensen mellom skuespiller, rolle og virkelighet/fiktion.

Da alle i publikum som identifiserte seg som kvinner reiste seg midt i rettssaken i forestillingen På liv og død, visste de ikke hvorfor. Vi hadde invitert dem til det i pausen, uten å forklare. Og da den engelske piloten fra andre verdenskrig Peter snudde seg mot dem og spurte: "Hvem er de?", svarte Kvinnen fra Coventry "De er fra Dresden". Det ble stille. Øyeblikket ankret forestillingen og inviterte publikum til både emosjonell investering og kritisk refleksjon, til naivitet og bevissthet uten at den ene negerer den andre. Håp og håpløshet fikk oscillere i samme åndedrag uten å oppløses hverken i ironisk distanse eller i sentimentalitet.

Epistemologisk rammeverk

Hver vår setter vi opp en større produksjon med førsteklasse- og årsstudentene ved teaterstudiet på Universitetet i Agder hvor de får utforske den utøvende skuespillerens tradisjon i møtet med et stykke dramatikk. Som regissør for årets forestilling valgte jeg å bearbeide filmen *A Matter of Life and Death* fra 1946 av Michael Powell og Emeric Pressburger. Filmen ble rangert som nummer 78 på British Film Institutes liste over de 100 beste filmene gjennom tidene i 2022. Filmen har tidligere blitt bearbeidet av regissørene Tom Morris og Emma Rice fra teaterkompaniet Kneehigh. Omtrent parallelt med vår produksjon premierte en ny versjon bearbeidet av Theresa Heskins for New Vic Theatre i Staffordshire. Hva er det i dette materialet som gjør at vi trekkes mot det nå? Og kanskje viktigere: Hva trenger unge voksne i en teaterutdannelse på et universitet i dag?

En vag fornemmelse som har dvelt i meg over tid landet i møte med et nytt epistemologisk rammeverk i forbindelse med en veiledning: Jeg måtte sette meg inn i metamodernisme, og fikk med det et begrepsapparat for noe jeg hadde observert hos studentene mine, noe jeg også hadde kjent på i eget kunstneriske arbeid uten å greie å artikulere det.

Metamodernisme utkrystalliserer seg ifølge Timothy Vermeulen og Robin Van Den Akker som en "strukturell følelse" rundt millenniumskiftet (Vermeulen og Akker 2010; 2017). Begrepet kommer fra litteraturviteren Raymond Williams og betegner en følelse som dukker opp i et

samfunn, en komplekst forbundet følelse som artikuleres på tvers av tenkere, fagdisipliner og estetiske uttrykk, og manifesterer seg på mange forskjellige vis på et gitt tidspunkt i historien. I *Notes on Metamodernism* (2010), artikkelen som har blitt stående som det viktigste referansepunktet for metamoderne tenkning innen kunst og arkitektur, identifiserer Vermeulen og Van Den Akker metamodernisme som en dobbel binding mellom modernismens ideal, fornuft og store fortellinger på den ene siden, og postmodernismens kritikk, tvil og ubesluttomhet på den andre. Metamodernismen kjennetegnes videre ved en søken etter sannhet uten en forventning om å finne den; en informert naiv holdning fundert i pragmatisk idealisme og drevet av vitebegjær heller enn realismeorienterte holdninger parkert i postmoderne rotløshet.

Flere av metamodernismens tenkere artikulere en følelse av å være fremmedgjort overfor postmodernismens dekonstruerte, mangefasetterte og plittende uttrykk. Det understrekes gjennomgående hvor viktig postmodernismen har vært for å destabilisere modernismens hierarki, utvikle kritisk tenkning, avsløre bias og slippe til marginaliserte stemmer, men samtidig pekes det på det fundamentale problemet: at postmodernismen mangler en verdikjerne som kan generere handlingskraft.

Lene Rachel Andersen, dansk forfatter, filosof og fremtidsforsker, påpeker at for å møte vår tids ekstremt komplekse globale utfordringer er det nettopp en felles verdikjerne vi trenger for å generere handlingskraft. Hun mener vi må forenkle verdensbildet for at samtiden vår skal gi mening, ikke gjennom reduksjonisme, men gjennom en overordnet epistemologi som tar høyde for forskjellene våre og legger grunnlag for kollektive visjoner for fremtiden (Andersen 2019). I denne sammenheng er narrativene våre avgjørende, for de er med på å skape mening, oppdra barn og utvikle samfunnet vårt. Vi trenger historier som kan innlemme kompleksitet på tross av motstridende verdier og promotere samhandling både globalt og lokalt. Det ligger altså et aksjonistisk potensial i det metamoderne tankegodset, et potensial som kanskje kan få direkte relevans for vår teaterpedagogiske praksis?

Teaterviteren Tom Drayton tilhører selv millenniumsgenerasjonen og beskriver i sin bok *Metamodernism in Contemporary British Theatre: A Politics of Hope/lessness*, 2023 hvordan han og hans medstudenter aldri lot seg engasjere av de postmoderne iscenesettelsesstrategiene til for eksempel *Forced Entertainment* i studietiden. Han knytter dette nettopp til det digitale paradigmeskiftet og hevder at millenniumsgenerasjonen aldri lot seg begeistre av de dramaturgiske strategiene som kjennetegner postmoderne scenekunst fordi den ikke gjenspeilte deres verden og behov i lys av deres oppvekst og samtid. De postmoderne uttrykkene ble for tenkte, for distanserte. I stedet foretrekker denne generasjonen å vende tilbake til autenticitet, klarhet og narrativ. Analysen er overbevisende, og det finnes god grunn til å tenke at påstanden har blitt styrket siden utgivelsen. Tendenser som polarisering mellom kjønnene, eksplosiv utvikling av kunstig intelligens, forvitring av redaksjonelt ansvar, algoritmenes suggererende ekkokammer, fake news-kampanjer og valgkamppåvirkning fra ukjente kilder, alt dette som ruller og går kan trolig ha skjerpet alle menneskers behov for klare, lineære narrativer og konsistente, meningsfylte interaksjoner.

Analysen sammenfaller med egne observasjoner fra arbeid med teaterstudentene våre. De lengter etter å uttrykke seg emosjonelt. De lengter etter å spille dramatikk og gestalte emosjonelle passasjer og relasjoner i fiksjon. De lengter etter en følt erfaring gjennom struktur og lengre narrative passasjer. Og kanskje aller viktigst: De lengter etter noe å tro på og noe å kjempe for, selv om samtiden er kompleks og ekstremt krevende. Kanskje vi kan la oss fange av den doble bindingen: å på naivt vis søke etter menneskelig sannhet uten forvente å finne den? Som teaterutdannere har vi anledning, og mulighet til å tilrettelegge for dette.

Situering

I de metamoderne diskusjonsforumene er det ikke uvanlig at deltakerne introduserer seg ved å bekjenne at de aldri helt fant sin plass i det postmoderne. Jeg med. Jeg har satt stor pris på å tilegne meg post-tenkning i sine forskjellige varianter og ikke minst har jeg satt pris på andres arbeid innen kunstens postuttrykk. Jeg har likt det jeg har sett av Forced Entertainment og refererer stadig til forestillingene i undervisningssammenheng. Men jeg har følt liten trang til å uttrykke meg selv innen postmoderne og postdramatiske former selv. Min hjerne fungerer bedre i linjer, i logisk-kausale narrativ. Jeg elsker en god historie og har i tillegg ofte opplevd ironi som hjerteløs og distanserende uinteressant om ikke direkte slem.

Møtet med metamodernismens tankegods har gitt meg et utvidet språk for ubehaget og et nytt rammeverk for eget arbeid både som kunstner og pedagog. Det har gitt meg tillatelse til å søke det lineære narrative og det emosjonelle innholdet uten å føle meg intellektuelt naiv eller estetisk reaksjonær. I jobbsammenheng oppleves dette som en re-legitimering av narrative strategier.

Oscillering som estetisk og ontologisk strategi

Den sentrale estetiske strategien i metamoderne uttrykk er oscillering, en pendelbevegelse mellom tilsynelatende motstridende poler: entusiasme og ironi, håp og melankoli, empati og apati, klarhet og ambiguitet, naivitet og kunnen. Dette er ikke syntese i hegeliensk forstand, ikke en oppløsning av motsetningene i en høyere enhet, men snarere en vedvarende bevegelse mellom dem.

Etymologien er forlokkende for oss teatermennesker. Ordet oscillering kommer fra latinsk *oscillare*, “å svinge”, avledet av *oscillum*, “maske” eller “lite Bacchus-ansikt”. Opphavet er videre ukjent, men det er fristende å tenke at ordet springer ut av det Bacchus- og Dionysosmasker ble brukt til: å spille teater, å ved hjelp av masken betegne at man er en annen, å veksle mellom seg selv og karakterene man spiller, å oscillere mellom perspektiv.

Teater som hendelse er oscillerende av natur gjennom *metaxis*, samtidigheten av den faktiske og den fiksjonelle verden. Dette er med og bidrar til at den teatrale erfaring kan være en transformativ opplevelse for både den spillende og den skuende. I filosofien brukes begrepet for å betegne en mellomtilstand som samtidig berører det materielle og det åndelige. Platon artikulterer *metaxis* som en tilstand med mulig åndelig utvikling, eller dypere innsikt, uten åte forbindelsen til den materielle verden mistes (Platon 1990). På samme måte kan vi tenke oss at oscilleringen i

en teaterproduksjon, både gjennom tematisk motsetningsfylte ideer og sameksistensen av fiksjon og virkelighet, kan utvide erfaringsgrunnlaget og tilhørende refleksjonsrom for deltakerne. Med andre ord bidra til utvidet innsikt i den menneskelige erfaring, mangfold og kompleksitet og opparbeide større felles overordnet epistemologi for å tenke med Rachel Andersens ord.

Begrepet metaxis deler en grunnleggende konseptuell likhet med den metamoderne estetiske strategien oscillering, denne ideen om å navigere mellom tilsynelatende motstridende tilstander eller verdener hvor man samtidig opplever og erkjenner flerfoldige perspektiver eller realiteter. Så hvordan kan vi benytte oss av denne tenkningen i praxis?

Interdimensjonal oscillering

Teppet går opp i det skvadronleder Peter Carter sitter uten fallskjerm i et brennende fly på vei mot sin sikre død. Han er klar. På bakken sitter radiooperatøren June og mottar nødsignal. Hun prøver desperat og finne et sted for ham å lande, men motoren er bombet i fillebiter, og han må enten gå ned med flyet eller hoppe. En umulig kjærlighet oppstår i de håpløse omstendighetene: “Jeg elsker deg, du er livet, men jeg forlater deg”, er Peters tilsynelatende siste ord, men han overlever mirakuløst. Han våkner på stranden, finner June, og kjærligheten får blomstre i noen timer, inntil en representant fra det hinsidige, Konduktør 71, en selvopptatt fransk illusjonist fra tidlig 1900-tallet dukker opp for å rette opp feilen sin: Peter skulle ha dødd, men tåken over den Engelske kanal var så tykk at Kanalisator 71, som skulle ha hentet Peter til den andre verden, rotet seg bort og fant ham ikke. Stykket *På liv og død* er et interdimensjonalt drama på tvers av den verden vi lever i (eller folk levde i i 1945) og en verden hinsides vår tid og vårt rom. Melodramamatisk og romantisk i sitt anslag, og med stort rom for lekne og oscillerende iscensettelsesstrategier.

Visuell *quirk*

I en studentproduksjon med tilnærmet 0 budsjett er man prisgitt det man greier å skaffe gjennom kontakter. Ifølge filmviter James MacDowell og filmkritiker Greg Dember er *quirky* et kjennetegn i metamoderne filmer. “Quirky” betegner noe som er uvanlig på en attraktiv måte og har mye til felles med begrepet “teatral” selv om quirky generelt viser til noe sjarmerende mens begrepet teatral ikke nødvendigvis er like positivt ladet. Begge begrepene har en kjerne av noe eksentrisk og ekspressivt, og begge avviker fra det konvensjonelle og har gjennom det et stort potensial for å skape et fokus i en iscenesettelse. MacDowell identifiserer videre quirky som konvensjoner i samspill, krysninger mellom moduler eller uttrykk, for eksempel det melodramatiske og det komiske, eller det overfladiske og det uskyldige. Historiske kostymer kan fremstå som quirky, og quirky har teatral verdi på en scene. I vår produksjon anskaffet vi en del kostymer som pekte mot 1940-tallet, nok til at de preget forestillingen visuelt. Historiske kostymer peker direkte inn i sin tid og inviterer til en form for oppriktighet, en naivitet som har det i seg å midlertidig kunne sette historisk etterpåklokskap i parentes. Vi lot kostymene i *På liv og død* uttrykke vår jakt etter tidens ånd, vel vitende om at samtidsblikket sannsynligvis ville legge på den ironiske distansen

som kunne være med å frembringe kostymene som *quirky*. I sum kan vi si at den visuelle stilen til kostymene våre oscillerte mellom en naiv oppriktighet uttrykt gjennom historiske snitt og fargevalg og en samtidig distanserende linse. For eksempel hadde vi fått låne pilotbriller og en skinnhjelme fra det lokale teateret som ble brukt i åpningsscenen. Sammen med resten av kostymet, blant annet en pilotjakke gav det en effekt vi kan gjenkjenne som *quiky*.



Skuespiller Aurora Grimstad-Falkø som Kanalisator 71. Foto: Tonje Steen.

Det er et nevrobiologisk faktum at utrygghet skaper ufrivillig bevegelse på scenen, og en plastisitet preget av uro vil fort grumse til en skuespillers arbeid. Et kostyme som forstyrrer en uerfaren skuespiller, vil kunne grumse til spillet ved å skape unødvendig uro. I motsatt fall kan et godt, funksjonelt kostyme gi selvtillit gjennom det visuelle fokuset som samtidig skjerper både karakteren og narrativet.

Scenografi som liminalt symbol

Publikum ble ledet inn i black boxen av en overdimensjonert gutt (vår lengste mannlige skuespiller) som vennlig viste rundt i universets galakser uttrykt i form av multispektrale lysstråler fra en discokule og projeksjoner i taket. En kvinnelig journalist zoomet oss så inn mot jorden, visuelt støttet av projeksjon og et lydspor med radiostemmer inkludert Churchills suggererende talestrøm, SOS-signal og flydur. Vi ble geleidet inn i tåka over den engelske kanal, natt til 5. mai 1945, i det Peter sendte nødsignal fra sitt Lancaster-fly.

Vi fant to høyspente, speilblanke metallbuer, eller broer, i kjelleren på universitetet. Det sies at de ble donert til sceniske fag av den avdøde kunstneren Kjell Mardon Gunvaldsen (1950-2023), men ingen husker helt hvordan og når. Disse ble våre viktigste scenografiske element. I den originale filmen forbindes vår verden og etterverdenen med en rulletrapp som har blitt et av filmhistoriens mest gjenkjennelige visuelle motiv. I vår produksjon gjorde broene jobben; de symboliserte interdimensjonal forflytning, jamfør broene Bifrost i norrøn mytologi eller As-Sirāt i islam. Bueformen hadde dessuten mange andre scenografiske muligheter i seg; snudd liggende fungerte de både som bandstand og høyesterettsdomstol, og metallet gav ekstra muligheter i lyssettingen. Flere av karakterene brukte speilbildet sitt som spillepartner, en visuell lek, en oscillering mellom identiteter, mellom valg tatt og hint om veier ikke gått.

Vi brukte jorbærdduk som scenografisk element i taket. Den hang i en nedadgående bue som en arkitektonisk speiling av metallbuene. Vi projiserte på den, og det hvite lette stoffet kunne, om du ville, lede tankene til Melkeveien. Vi valgte å spille i travers for lettere å kunne jobbe i de to parallelle verdenene samtidig, i hver sin ende av traversen. Det er regimessige utfordringer særlig knyttet til siktlinjer i travers, men det åpnet også for både denne todelingen av det rektangulære rommet og en tettere bundet interaktivitet med publikum som jeg vil komme nærmere inn på.

På liv og død utspiller seg i to univers og utforsker en eksistensiell kaotisk tilværelse og tappt fremtid, eller en kamp om å få tilbake en tappt fremtid. Begrepet tappt fremtid kan vise til en enkeltpersons opplevelse av at det er vanskelig å gå videre etter en traumatisk hendelse, men også til et helt samfunns, eller en generasjons opplevelse av manglende fremtidsmuligheter. Peter skulle hoppe ut av flyet sitt og dø i Den engelske kanal natt til 5. mai 1945, men som det står i manuset, “døden snublet” og han overlevde. Når han så skulle hentes over til det hinsidige av Kanalisator 71, nektet Peter å bli med, og han anket saken sin til *Den universelle domstol for levende og døde*, en domstol med råderett over *livslisensen* til alle mennesker til alle tider. Unge mennesker på 1940-tallet opplevde akutt sorg og angst knyttet til krigens ødeleggelser og tap av venner og familie, tappt fremtid. Dagens unge opplever klimaendringer, økonomisk usikkerhet, demokratisk tilbakegang, frykt for krig og globale pandemier. Ulike kontekster, samme eksistensielle følelse av fremtid under trussel. Denne parallelliteten ble ikke artikulert eksplisitt, men vi håpet det ville resonere gjennom materialet og kan godt tilby et svar på hvorfor vi trekkes mot dette materialet i dag.

Empatisk refleksivitet som dramaturgisk strategi

Filmkritikeren Greg Dember identifiserer i sin bok *Say Hello to Metamodernism* (2024) “empatisk refleksivitet” som en sentral fortellerstrategi i metamoderne filmverk. Strategien innebærer at fortellingen avslører sitt eget rammeverk, sin narrative konstruksjon, samtidig som den engasjerer seerne emosjonelt. Postmoderne verk avslører ofte også sin narrative konstruksjon, men gjerne på en ironisk måte som i tur skaper distanse heller enn nærhet, en brechtsk *Verfremdung* uten den politiske agendaen. I metamoderne verk brukes refleksiviteten ikke for å bryte ned illusjonen, men til å forsterke den emosjonelle investeringen.

I *På liv og død* tilbød karakteren Dr. Reeves, Junes venn, en landsbylege med nevrologi som interessefelt, en logisk forklaring på at Peter ser mennesker fra parallelle univers. Hun argumenterte for at det kunne være mulig at underbevisstheten til Peter prøvde å fortelle han at han er skadet og vil dø hvis han ikke får hjelp. Reeves forklarer synene som konsekvens av en mulig hjerneblødning fra fallet og beordrer umiddelbar hjerneoperasjon. Kampen på liv og død i rettssystemet i himmelen får sin parallelle kamp på et operasjonsbord på jorden.

Jeg vil hevde at dette perspektivet, at Peter er skadet og har akutt behov for medisinsk hjelp, refleksivt bidrog til å styrke publikums empati med Peter og saken hans i det hinsidige. Øyeblikket forsterket betydningen av rettsaken og var med på å gjøre publikum mer emosjonelt investert i Peters kamp for en fremtid og han og Junes rett til å leve ut sin kjærlighet. Fortellergrepet, rammeverket som refleksivt fremkaller empati, ble forsterket av en dobbel casting. Hjernekirurgene på jorden og dommerne i rettssaken i himmelen ble spilt av samme skuespillere i vår versjon i likhet med filmen. Dette er ikke et postmoderne grep som skal avsløre teatrets konstruksjon for å skape kritisk distanse, men tvert imot en strategi som intensiverer den emosjonelle investeringen til publikum gjennom å understreke koblingen mellom de to parallelle kampene. Begge er like virkelige, like presserende, like eksistensielle.

Kvinneperspektiv og publikums transformasjon fra betrakter til aktør

Domstolen i filmen er et åpent, uendelig tribunale av soldater fra alle historiske kriger i et vidstrakt landskap omkranset av et lys som trolig er et borealis, selv om det er monokromt. Dommerne og advokatene i filmen er uten unntak menn, og rettssaken bearbeider gjennomgående et mannlig perspektiv på krig, offer og rettferdighet. I vår versjon gjorde vi øverste dommer til en kvinne og unngikk de maskuline grå dommerparykkene fra filmens visuelle uttrykk. Vi sneiet tanken om å bruke et Wonder Woman-pannebånd i stedet, men droppet det da vi innså at indikasjonene ble kompliserte på flere vis. I ettertid innser jeg at et slikt valg, i kraft av sin intertekstualitet, ville hatt en distanserende effekt og dratt uttrykket i en mer postmoderne retning. Dommeren fikk i stedet en liten gullkrone og en lang kjole med et geometrisk, diamantformet trykk som vi brukte som overordnet symbol for det hinsidige, et symbol man fikk tegnet i pannen, i det man entret den neste verden.

Men det viktigste grepet for å løfte inn et kvinneperspektiv var inspirert av Emma Rices produksjon fra National Theatre i 2007: Peter kaller inn en kvinne som vitne under rettssaken i

håp om å styrke sin side av saken, men planen slår tilbake på ham selv, og han kom svært dårlig ut av det. Kvinnen fra Coventry kommer inn med alle kvinners sinne på sine skuldre og freser likegyldig når forsvareren til Peter prøver å påpeke at det var tyskerne som bombet Coventry og ikke engelskmennene. Kvinnen representerer sivile ofres perspektiv i alle kriger, de som rammes uten å ha noen valg.

I pausen før andre akt hadde vi oppfordret alle som identifiserte seg som kvinne til å reise seg når hun kom inn, uten å fortelle dem hvorfor. Da Peter midt i kvinnens vitnemål snudde oppmerksomheten ut mot publikum for å lede oppmerksomheten til alle som hadde reist seg, og spurte: "Hvem er de?" svarte kvinnen at de, publikum, var fra Dresden.

Øyeblikket var forestillingens dypeste emosjonelle ankerpunkt. Et forsøk på å slå hull på tid og rom. Et teatralt svar på den uendelige tribunalen av falne soldater i filmen. Stemmen fra alle tiders soldater omformet til krigens stumme perspektiv, det sivile offeret, kvinne og barne perspektivet. Øyeblikket var også det første større publikumsinvolverende øyeblikket som brøt den fjerde veggen direkte.

Den fortellende gutten i starten på forestillingen var direkte henvendt til publikum, men derettet gikk veggene ned, og store deler av første akt ble spilt uten interaksjon. Vi gjorde noen lekne unntak for Kanalisator 71 fordi hans interdimensjonale forflytninger innebar en mer løssluppen fiksjonskontrakt uansett. En karakter som kunne bevege seg mellom verdener kunne like godt også bevege seg fritt i publikumsrommet. Men da dommeren ankom til rettsdramaet i den store sluttscenen, ble taklyset slått på og et samlet publikum ble bedt om å reise seg. Dette var et lite frampek, en varsling om en mulig involvering. Lyset ble dempet igjen, og rettsaken gikk sin gang. Etter samtlige vitnemål og mye rettsalsdrama takket alle karakterer for seg og ønsket Peter lykke til før taklyset kom på igjen, og scene og sal smeltet sammen.

Det var et mål i arbeidet å få et emosjonelt investert publikum, et publikum som gjennom den emosjonelt refleksive fortellerteknikken ville la seg rive med. Da lyset i salen kom på, leste en av meddommerne en erklæring som innsatte publikum som jury. Vi hadde to innøvde slutter, og en avstemning avgjorde om kveldens forestilling ble en tragedie eller et lykkelig romantisk drama. Publikum fikk mulighet til i kjærlighetens navn å gjeninnsette Peter i livet, eller la ham dø på operasjonsbordet. Øyeblikket publikum forstod at de faktisk kunne påvirke avslutningen var alltid spennende. Særlig ungdomsskoleelever gispet litt og hevet øyenbrynene da det gikk opp for dem. En utopisk situasjon selvfølgelig. Men også en erfaring av å kunne påvirke noe. Kanskje gjeninnsette et snev av håp?

Musikk som emosjonell investeringen

Vi hadde liveband på scenen – fire musikere i korpsuniformer, studenter fra studier i rytmisk musikk. De spilte både tidsriktige låter som *Nature Boy*, *Beyond the Sea* og en instrumental versjon av *Fly Me to the Moon*, mens hele ensemblet danset enkel swing og spilte bordtennis i åpningen etter pause.



Skuespiller i møte med speilbildet sitt. Foto: Tonje Steen.

Men den viktigste låten var “Fra en annen virkelighet” melodiført av det norske jentebandet ULD med tekst fra 1948 av lyrikeren Gunvor Hofmo. Teksten rommer angstfylte personlige erfaringer fra andre verdenskrig som sømløst samtidig rommer vår samtids redselsfulle menneskelige lidelser i pågående konflikter. Vi brukte låten to ganger. Først fremført av karakteren Bellamy alene, en pilot så plaget av krigens erfaringer at han tar sitt eget liv. Senere, i det ytterste negative vendepunktet i dramaturgien, når Peters viktigste støttespiller Dr. Reeves dør i en motorsykkellulykke. Det største dramaturgiske minus vrenses deretter og blir det viktigste dramaturgiske pluss, i det Dr. Reeves blir Peters advokat i rettssaken. Håp og håpløshet i samme bevegelse. Et metamoderne veksling fra nadir til zenit.

Polyfon personinstruksjon

Skuespillteknisk hadde produksjonen også rom for veksling mellom inderlighet og kritisk distanse. Dette krevde det jeg kaller polyfon personinstruksjon – instruksjon tilpasset den enkelte student og rolle, en instruksjon som forsyner seg fritt fra flere skuespillmetoder og fokuserer på det som fungerer for den enkelte i den store sammenheng.

Studentene våre tas hverken opp via prøvespill eller basert på tidligere erfaring. De kommer med svært varierende forutsetninger. Derfor vil jeg påstå at en tilrettelagt, polyfon og elastisk personinstruksjon er gunstig – både fordi studentene selv kan være med å velge innganger de ønsker å utforske, men også fordi jeg som regissør kan plukke metodisk fritt det som jeg til enhver tid opplever vil tjene stykket og den enkeltes læring best.

Vi la en enkel psykologisk handlende tekstanalyse i bunnen: hovedmål, scenemål, jakten på et sammenhengende narrativ med troverdige psykofysiske handlinger. Men studentene valgte også, på eget initiativ eller i samråd med meg, andre innganger: dyrearbeid inspirert av Lecoq, psykofysisk arbeid inspirert av Chekhov, brechtsk situasjonsbetingede gestus.

Materialet i denne forestillingen tillot teatrale kvaliteter, gestaltning som fremstår forstørret, ut over det hverdagslige, fantastisk og av en annen verden. Et interdimensjonalt drama åpner det for et spill større enn livet, et spill som kan matche størrelsen på materialets idé. Det er min erfaring at våre unge studenter lengter etter å uttrykke seg emosjonelt. De lengter etter å gestalte store emosjonelle erfaringer, og et slikt teatralt materiale kan tillate det.

Re-enchantment

Metamodernismen har som intensjon å forene, eller i hvert fall romme motsetninger som apati og engasjement. Den rommer også et potensial for *re-enchantment*. Filosofen Charles Taylor utforsker hvordan mening, undring og dybde kan få plass i en sekulær tilværelse (Taylor 2007). Dette handler ikke om å gå baklengs inn i magi og overtro, men om å åpne for eksistensielle erfaringer som introduserer mysterier, undring og ærefrykt – dimensjoner som transcenderer det rasjonelle uten å bli religiøse. I en sekulær utdanningssammenheng er dette et velkomment tilbud.

Den relativt nye ikke-institusjonaliserte kategorien SBNR (Spiritual But Not Religious) åpner for å undersøke opplevelsen av å være en del av noe større enn oss selv, uavhengig av polariserende former for tro eller ikke-tro. Teatret har dette potensialet i seg. Metaxis kan blant annet åpne opp transcendent øyeblikk: Når metallbuene symboliserer overgang mellom verdener og speiler alle mulige alternative liv, når publikum blir jury over liv og død, når musikk og dans stanser narrativet for å dvele i den følte erfaring, da åpner vi for og inviterer til re-enchantment.

Hva trenger de?

Så hva trenger unge voksne i en teaterutdannelse på et universitet i dag?

De trenger rom for den følte erfaringen. De trenger narrativ som gir mening uten å fornekte kompleksitet. De trenger å få uttrykke håp uten å bli latterliggjort og bearbeide håpløshet uten å

bli fanget i den. De trenger å oscillere mellom entusiasme og kritisk distanse, mellom naivitet og kunnen, mellom individuell utfoldelse og kollektiv tilhørighet.

De trenger, med andre ord, det metamoderne rommet.

Når juryen stemte om Peters liv i vår versjon av *På liv og død*, pekte de fleste kvelder i håpets retning. Hendene gikk opp. Peter fikk leve. Alle kvelder unntatt generalprøven. Kanskje vi bad om det. Kanskje naivt. Kanskje forutsigbart. Men i en geopolitisk ekstremt komplisert vår var det et øyeblikk i et rom i Kristiansand hvor unge mennesker uttrykte: Vi velger håpet. Vi velger kjærligheten. Vi velger fremtiden. Vi velger å tro at noe er verdt å kjempe for.

Siri Linde Ingul. Førsteamanuensis, Institutt for visuelle og sceniske fag. University of Agder.

Referanser

- van den Akker, Robin, Alison Gibbons, and Timothy Vermeulen.** 2017. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*. London and New York: Rowman & Littlefield.
- Andersen, Lene Rachel.** 2019. *Metamodernity: Meaning and Hope in a Complex World*. Copenhagen: Lene Rachel Andersen & Nordic Bildung.
- Dember, Greg.** 2020. "What Is Metamodernism and Why Does it Matter: Metamodernism and the Structure of Feeling". *The Side View*. <https://thesideview.co/journal/what-is-metamodernism-and-why-does-it-matter/>.
- Dember, Greg.** 2024. *Say Hello to Metamodernism!: Understanding Today's Culture of Ironesty, Felt Experience, and Empathetic Reflexivity*. Idaho: Exact Rush Publishing.
- Drayton, Tom.** 2023. *Metamodernism in Contemporary British Theatre; A Politics of Hope /lessness*. London: Methuen Drama, Bloomsbury Publishing.
- Platon.** 1990. *Symposion*. Klassikerforeningen, Gyldendal.
- Shuhbeck, Birgit.** 2012. "Less Art More Substance. New Tendencies in Contemporary Theatre." *Metamodernism.com*. <https://www.metamodernism.com/2012/02/22/less-art-more-substance-new-tendencies-in-contemporary-theatre/>.
- Taylor, Charles.** 2007. *A Secular Age*. Cambridge, MA, and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Vermeulen, Timothy, and Robin van den Akker.** 2010. "Notes on metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture* 2(1). <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.

Online referanser

- British Film Institute: Sight and Sound.** Tilgått 5. maj 2025. <https://www.bfi.org.uk/film/b58b75d7-e9e2-5a1f-a448-afa92a35462d/a-matter-of-life-and-death>.