

Kollektiv kreativitet i forestillinger

Om differanse, ambiguitet og kreativitetens paradoks

Af Siemke Böhnisch

Kollektiv kreativitet og feedbacksløyfer

Kreativitet i teaterkunsten har blitt beskrevet som sosial og kollektiv. Det har skjedd først og fremst med tanke på prøveprosesser frem til premieren (Kurzenberger 2009). Men tanken kan tenkes videre. Kollektiv kreativitet kan også oppspores etter at prøveprosessen er avsluttet: i publikums bidrag til forestillinger, i aktørensembles adhocstrategier på scenen og ikke minst i dynamiske prosesser mellom aktører og publikum, såkalte feedbacksløyfer i forestillinger.

Når man anvender kreativitetsperspektivet på den måten, impliserer det et åpent verkbegrep – et verkbegrep som kan minne om et resepsjonsetetisk tankesett. Resepsjonsetetikken har satt fokus på tilskueres kreative bidrag til verkets tilblivelse i form av resipientenes meningsproduksjon. Et performativt tankesett tar det hele ett skritt videre. Publikums potensielle medvirkning i forestillinger gjelder da ikke bare tolkningen, men også selve forløpet av teaterbegivenheten. Fokuset rettes mot publikums hørbare og synlige bidrag der-og-da i forestillingen. Kollektive prosesser kommer i synsfeltet. Som konsekvens blir verkbegrepet enda mer dynamisk enn i et resepsjonsetetisk perspektiv (Böhnisch 2010), eller det blir avskjediget for godt, som i Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004).

I en kritisk rekonstruksjon av Fischer-Lichtes feedbacksløyfebegrep (2004) har jeg tidligere lagt frem et alternativt syn på feedbacksløyfer (Böhnisch 2010; 2011a). Kort sagt, erstatter jeg Fischer-Lichtes binære tenkning med en graduell modell ved å anta at feedbacksløyfer inneholder både det planlagte og det ikke-planlagte, det gjentagbare og det ikke-gjentagbare, det intensjonale og det tilfeldige. Mens Fischer-Lichte fokuserer på feedbacksløyfers såkalte urådbarhet (*Unverfügbarkeit*),¹ spør jeg i hvilken grad og på hvilken måte feedbacksløyfer er styrt av de involverte. Dermed flytter jeg fokuset fra det generelle faktumet at feedbacksløyfer aldri kan planlegges og styres fullstendig, til forskjeller mellom ulike feedbacksløyfer. Jeg lokaliserer styring ikke bare i den forutgående planen for forestillingen (iscenesettelsesstrategier), men også der-og-da i forestillingen (ad hocstrategier). Dessuten antar jeg at ulike former for henvendthet, både fra aktørenes og fra publikums side, er relevante for å forstå feedbacksløyfeprosesser. Forskjeller mellom feedbacksløyfer kan da knyttes til spillestiler, publikumsstiler, sjangerkonvensjoner samt til forestillingers tekniske og kulturelle rammer.

Det finnes en opplagt link mellom feedbacksløyfetesens og kreativitet: I den grad feedbacksløyfer innebærer noe som ikke kan forutses, åpner det opp for kollektiv kreativitet i forestillinger. Graderer man feedbacksløyfebegrepet slik jeg gjør, innebærer det at forestillinger kan være preget av kollektiv kreativitet i ulik grad. Forskjellige sjangerkonvensjoner, spillestiler, publikumsstiler og forestillingsrammer gir i ulik omfang og på ulike måter rom for kollektive kreative prosesser i forestillinger.

Vi kan dessuten skille mellom et *potensial* for kollektiv kreativitet og dets *realisering*. En bestemt spillestil eller rammesetting kan åpne opp og legge til rette for kollektiv kreativitet, men garanterer ikke at dette potensialet faktisk blir realisert i en konkret forestilling. Omvendt gjelder: Ser vi at kollektiv kreativitet utfolder seg i en konkret forestilling, kan det være relevant å undersøke

1) For en diskusjon av begrepet se Böhnisch 2010, s. 109-111.

hvordan iscenesettelsen (planen for forestillingen) åpner opp og legger til rette for den. Et skille mellom potensial og realisering gjenspeiler den generelle kreativitetsteoretiske tesen om at kreative prestasjoner kan forberedes, men ikke forutses (Schmidt 1988, s. 45). Når man skiller potensial og realisering, kan man ta høyde for betydningen av det uforutsette og ikke-planlagte for kreative prosesser og samtidig få øye på at evnen til å utnytte det tilfeldige henger sammen med at vedkommende er ”forberedt” (Kurzenberger 2009, s. 200f).² Et tilsynelatende paradoks som korresponderer med mitt syn på forestillinger som unike hendelser og planlagte strukturer, tilfeldige og intensjonale (Böhnisch 2010, s. 277, 281).

Kreativitet som et iaktakerkonsept

I det følgende låner jeg en konstruktivistisk tilnærmingen til kreativitet som et *iaktakerkonsept* fra den tyske litteraturteoretikeren Siegfried J. Schmidt (1988, s. 40). I dette perspektivet er det lite meningsfylt å spørre hva kreativitet er. I stedet undersøkes hva iaktakelse og tilskrivning av kreativitet forutsetter, innebærer og (kan) brukes til (ibid.). Feedbacksløyfer må inneholde noe som ikke kan forutses, for at vi skal kunne tale om kollektiv kreativitet i forestillinger. Det holder imidlertid ikke at det skjer noe som ikke kan forutses. Nyhetskriteriet er, ifølge Schmidt, nødvendig, men ikke tilstrekkelig for tilskrivning av kreativitet (ibid., s. 47). I tillegg må det nye oppfattes som vellykket eller betydningsfullt. Kreativitet har blitt definert på mange forskjellige måter, men disse aspektene ser ut til å gå igjen. Det handler om å skape noe nytt som både er overraskende og verdifullt, sett med ”en relevant observatørs blikk” (ibid.). Jeg går ut fra at verdien oppleves mer eller mindre umiddelbart av iakttakeren som attribuerer kreativitet, men at det ikke nødvendigvis er enkelt å sette ord på den. Ikke desto mindre vil det med hensyn til kreativitetsattribusjonens kontekstualitet være relevant å spørre: Nytt og betydningsfullt – på hvilken måte, i forhold til hva og for hvem?

Spesiell interesse vil jeg vie hypotesen om kreativitetens paradoksale struktur, som ifølge Schmidt er konsensus i mange ulike syn på kreative prestasjoner (ibid., s. 38f). Han gjør oppmerksom på at denne strukturhypotesen samtidig kan leses som en hypotese om kreative *prosesser*: ”Mestring av det paradoksale” blir da ansett som en vedvarende utfordring for de involverte (ibid., s. 39). At hypotesen kan leses i forhold til både prosess og produkt, gjør den interessant med hensyn til min konseptualisering av feedbacksløyfer som både planlagt og ikke-planlagt samt til et skille mellom kreativitetspotensial og -realisering.

Et kreativitetspotensial

Jeg skal nå se nærmere på et kreativitetspotensial knyttet til en publikumsgruppe som er nokså nyoppdaget i et teaterhistorisk perspektiv: barn mellom null og tre år. I min tidligere forskning på teater for de minste har jeg ikke eksplisitt anvendt kreativitetsperspektivet, men det ligger der implisitt. For eksempel i starten av min ph.d.-avhandling (Böhnisch 2010) hvor jeg tar utgangspunkt i mine egne tilskuererfaringer fra en produksjon for de minste, *Dråpene* av Lund & Ousland (2000–2006):

Barnas måte å være tilskuere på tilfører noe vesentlig til denne teatersituasjonen. Teaterets hendelsesdimensjon blir aktualisert på en for meg ny og inspirerende måte. Slike teateropplevelser er utgangspunkt for denne avhandlingen. Min hypotese er at kvaliteten i slike forestillinger ikke kan beskrives uten at de svært unge tilskueres hørbare og synlige bidrag dras inn i analysen. Dessuten antar jeg at barns hørbare og synlige bidrag gir spesifikke utfordringer til aktørene, og at de valgte estetiske strategiene kan leses som svar på disse utfordringene. (Böhnisch 2010, s. 7)

2) Min oversettelse. Det samme gjelder alle etterfølgende sitater fra fremmedspråklige tekster.

Den implisitte kreativitetstilskrivningen skjer ut fra mitt perspektiv som voksen og teatervant tilskuer, som attpåtil er teaterforsker og interessert i et performativt teaterbegrep (ibid., s. 7f). Og avhandlingen kan leses som et forsøk på å sette ord på den nye kvaliteten som slo meg allerede i mitt aller første møte med teater for de minste.

Kreativitetsperspektivet gjenfinnes også i scenekunstneres prosjektevalueringer: "[D]en kunstneriske prosessen [har] ikke skilt seg fra arbeidet med prosjekter tenkt for voksne – men selve møtet med de små barna har nok fått oss inn i noen nye 'rom' som utøvere, hvor særlig det å utsette seg for, og det å tørre et så direkte og intenst nærvær... er det 'springende punkt!'" (Borgen 2003, s. 52).³ Igjen beskrives barnas måte(r) å være til stede på som avgjørende for at det oppstår noe nytt og betydningsfullt. Her sett i forhold til aktørenes tidligere praksis som utøvende kunstnere. Den metaforiske beskrivelsen ("nye 'rom'") favner en relevant og verdifull erfaring, som det åpenbart ikke er lett å sette ord på. Samtidig tilføyer formuleringen "å utsette seg for" to aspekter som jeg mener er verdt å se nærmere på. Den indikerer at kreativitetspotensialet knyttet til de minste barna ikke er uavhengig av scenekunstnerens valg. Dessuten rommer den en ambivalens eller ambiguitet. Mens det er verdifullt å få tilgang til nye "rom", er det tydeligvis ikke bare enkelt og ufarlig å aktivere det jeg kaller et kreativitetspotensial. Dermed nærmer vi oss kreativitetens paradoksale struktur.

Differanser

I et konstruktivistisk perspektiv er betingelsen for muligheten av kreativitet en differanse mellom det "normale" og det "andre". Først "eksistensen av en normalitet og forventning" gjør det mulig at noe oppleves som uforutsett, overraskende og nytt (Gumbrecht 1988, s. 12). Og det handler ikke bare om å kunne *iakttå* noe som nytt, men også om å kunne *dra nytte* av det (ibid.). "Teoritrikset", som systemteoretikeren Niklas Luhmann (1988, s. 18) kaller det, er at man ikke tenker enhet, men interesserer seg for differanser.

I teater for de minste finnes det en signifikant erfaringsdifferanse mellom barna og de voksne deltakerne i teaterhendelsen. Så lenge teater for denne aldersgruppen er et relativt lite utbredt kulturelt fenomen, er mange av barna for aller første gang på teater når de blir tilskuer i en forestilling. Som *førstegangstilskuere* møter de opp uten teatrets "ytre ramme" (jf. Bennett 1997). Barna har ikke med seg den allmenne kulturelle konstruksjonen som teater ellers bygger på, den tause kunnskapen om spilleregler, som vanligvis tas for gitt. Førstegangstilskuere kan dermed bli det "andre".

Det enkelte barnet kommer selvfølgelig ikke med blanke ark. Det har erfaringer, kategorier og skripter fra andre kulturelle kontekster som vil ligge til grunn for dets teateropplevelse og måter å forholde seg på. Men i publikum som kollektiv kan det ikke forutsettes en felles kulturell konstruksjon av teatersituasjonen som sådan. Dermed mister teaterhåndteringen sin selvfølghet. Det kan for eksempel ikke tas for gitt at barna er henvendt mot scenen og aktørene i sin persepsjon, og heller ikke at de er diskre i sine måter å vende seg bort på. Dessuten kan man ikke uten videre anta at barna holder seg på "sin side" i teatersalen. Tilskuerrollen må dannes der-og-da, og kunstnerne må dessuten ta stilling til hvordan barnas eventuelle ikke-diskre bidrag skal håndteres. Hvordan kan scenekunstnerne møte denne utfordrende situasjonen, og hvilke konsekvenser har det for et kreativitetspotensial?

To strategier og et tredje alternativ

I første omgang kan vi skille mellom to motsatte strategier. Scenekunstnere kan enten forsterke eller bygge ned grensene mellom tilskuere og aktører. Forsterket blir de for eksempel ved at aktørene i forkant av forestillingen eksplisitt delegerer ansvar til barnas voksne ledsagerne for ikke å la barna

3) Borgen siterer her to ikke navngitte scenekunstnere som deltok i det norske prosjektet Klangfugl – Kunst for de minste.

gå på scenen (jf. Ahlers & Damberg 2005), ved at det settes opp et fysisk hinder mellom scene og sal som barna har vanskeligheter med å overskride på egenhånd (f. eks. i *Soldans og Månespil* av Corona La Balance), eller ved at scenelyden blir elektronisk forsterket slik at publikumslyder får mindre gjennomslagskraft i forløpet (f. eks. i *Skal vi danse?* av Uppercut Danseteater). I motsatt ende av skalaen ligger strategier som tar bort grensen mellom scene og sal og minsker det funksjonale skillet mellom tilskuer- og aktørrolle, slik det skjer når tilskuerne får bevege seg og agere fritt i en installasjon (f. eks. i *Le Jardin du Possible* av Benoît Sicut, jf. Kuhn 2009).

Selv om disse to alternativene går i diametralt motsatt retning, har de noe vesentlig til felles. Begge to fører til at differansen mellom førstegangstilskueres potensielt ikke-diskré deltakelse og teaterinstitusjonens veletablerte spilleregler får mindre effekt. Følger vi den konstruktivistiske tesen om betingelsen av muligheten for kreativitet, så minsker samtidig kreativitetspotensialet som ligger i selve differansen. I den henseende blir et tredje alternativ spesielt interessant: Når scenekunstnere velger å ikke skjermes det sceniske forløpet mot førstegangstilskueres ikke-diskré bidrag, og samtidig gjør forestillingen avhengig av funksjonalt adskilte tilskuer- og aktørroller.⁴ Slik kan differansen mellom førstegangstilskuer og teaterinstitusjonens ”normalitet” i større grad bli virksom.

Avbrytelser og instabilitet

Når man lar denne differansen bli virksom, tar man sjansen på ”avbrytelser” (jf. Christoffersen 2011) og instabilitet underveis i forestillingen. Det er her kreativitetspotensialet ligger. Samtidig fører det oss på spor av kreativitetens paradoks: Det finnes ingen garanti for at det kommer noe verdifullt ut av instabiliteten. Tvert imot, den kan bli u håndterlig og nedbrytende. For å undersøke paradokset skal jeg se nærmere på det jeg har kalt en ikke-diskré publikumsstil (Böhnisch 2010). Jeg vil her ikke diskutere om den med rette kan kalles en stil, men bare skissere utvalgte aspekter som er relevante for å kunne forstå avbrytelsen og instabilitetens karakter.

For det første er ikke-diskré bidrag godt hørbar og synlige for de andre deltakerne og kan dermed trekke deres oppmerksomhet på seg. Innspillene kan være høylytte eller kraftige, men må ikke være det for å kunne betegnes som ikke-diskré. Det handler om at de er påfallende – og det er som regel avhengig av konteksten. Er det meget stille i salen, vil en lavmælt verbalisering eller gråting være godt hørbar. Beveger en seg forsiktig mot scenen mens alle andre sitter i ro, vil denne forflyttingen tiltrekke seg oppmerksomhet. Det er altså den kollektive oppmerksomhetsprosessen som blir potensielt instabil, ved at påfallende bidrag fra tilskuere kan trekke oppmerksomheten bort fra det sceniske forløpet og oppleves som ”forstyrrelse”.

I tillegg til å være påfallende er det vesentlig at bidragene kommer på – hva jeg i mangel av bedre alternativer vil kalle – tilskueres eget initiativ. De er ikke igangsatt av aktørene på scenen, altså ikke resultat av en såkalt publikumsaktivisering. Det kan være et hårfint skille som er vanskelig å trekke. Ikke desto mindre er det viktig i forhold til et kreativitetspotensial. En aktør kan for eksempel signalisere åpenhet for barnas innspill, uten å igangsette dem, med hjelp av et åpent blikk som først og fremst er mottakelig (Böhnisch 2011b). Samtidig kan formuleringen ”på eget initiativ” bli problematisk. For eksempel når en impuls fra den sceniske handlingen springer over fra scene til sal: Et barn bryter ut i et høylytt latterrop som matcher den sceniske handlingens eksplosive og overraskende lyd og bevegelse (ibid., s. 12). Poenget med hensyn til en ikke-diskré publikumsstil er at den sceniske handlingen ikke krever et slikt påfallende svar. Barnets utrop er i den forstand ikke innskrevet i planen, og det kan likeså godt skje at tilskuerne forblir stille i dette øyeblikket. De ikke-diskré bidragene kan derfor variere sterkt fra forestilling til forestilling og forblir uforutsigbare på

4) Se også min artikkel ”På spor av en tredje poetikk i teater for de minste” (Böhnisch 2011b), hvor jeg belyser kunstpedagogiske implikasjoner av en poetikk som verken er avantgardistisk eller klassisk.

detaljplan. Instabilitet oppstår dermed ikke bare i den kollektive oppmerksomhetsprosessen, men også i forhold til aktørenes rutiner for å gjenta et gjennomprøvd opplegg i møte med tilskuerne. Avbrytelsen gjelder da selve mulighet for gjentakelse.

Det siste aspektet jeg vil nevne, er at de ikke-diskré bidragene kan utvikle en betydelig egendynamikk. Det gjelder særlig når individuelle (re)aksjoner forvandler seg til kollektive publikumsaksjoner (Böhnisch 2010, s. 191f, 204), men også når for eksempel et barn mistrives og begynner å gråte (ibid., s. 208-218). Denne egendynamikken kan føre til at noe som i utgangspunkt var et svar eller en reaksjon på en scenisk hendelse, og som hadde kontakt med det sceniske forløpet, står i fare for å miste denne kontakten. Instabilitet og avbrytelser gjelder da den gjensidige kontakten mellom tilskuere og aktører, grunnforutsetningen for at forestillingen kan fungere.

I en ikke-diskré publikumsstil kan publikums (re)aksjoner altså bli påfallende, være uforutsigbare og utvikle en sterk egendynamikk. Det fører til markante feedbacksløfeprosesser i forestillinger for de minste som åpner opp og legger til rette for en slik stil (Böhnisch 2010). Når denne publikumsstilen kombineres – eller vi kan vel heller si konfronteres – med et scenisk forløp som er gjennomprøvd på forhånd, som er avhengig av kollektiv oppmerksomhet og har egne formkrav, så tar man åpenbart sjansen på avbrytelser og instabilitet underveis i forestillingen. Hvorfor ta denne sjansen? Det er nok det mest nærliggende spørsmålet, men jeg vil først ta en avstikker og spørre: *Hvordan* ta denne sjansen? Selv om det konkrete forløpet av den kollektive kreative prosessen – realiseringen av kreativitetspotensialet – ikke kan forutses, skjer den ikke forutsetningsløst.

Det performatives iscenesettelse

Når jeg skriver at barnets høylytte latterrop ikke er innskrevet i planen, må det presiseres. Det er ikke innskrevet som spesifikk hendelse. Verken det sceniske forløpets komposisjon eller aktøren i sin henvendthet til publikum krever et påfallende bidrag fra tilskueren. Men på et mer generelt plan er en ikke-diskré publikumsstil likevel del av iscenesettelsen. Det blir for eksempel tydelig i spesifikke innrammingsstrategier rettet mot de voksne tilskuerne.

Barn mellom null og tre år er alltid ledsaget av voksne. Det tallmessige forholdet varierer, bl.a. avhengig av om det er forestillinger for barnehagegrupper eller åpne forestillinger, men generelt er det forholdsvis mange voksne til stede. Aktørene møter altså en differensiert publikumsforsamling, sammensatt av to grupper, som har ulik status med hensyn til forestillingers rammer og spilleregler. Sammenlignet med barna er de voksne erfarne tilskuere, selv om de kanskje ikke er drevne teatergjengere. Som barnas ledsagere vil de føle eller kunne få delegert ansvar for å veilede barnas deltakelse i den kollektive teatersituasjonen. I forestillinger for de minste kan man fort oppdage hvordan voksne ledsagere inntar denne rollen som formidlere av teaterets spilleregler. For eksempel er det vanlig at de bærer eller geleider barna til området som er tiltenkt publikum, at de plasserer barna slik at blikkretningen er rettet mot scenen når det nærmer seg starten av forestillingen, og at de prøver å lede barnas oppmerksomhet mot scenen og aktøren når forestillingen begynner.

Når scenekunstnerne ønsker å åpne opp for en ikke-diskré publikumsstil, kan de voksne ledsagernes måter å regulere barnas teaterhåndtering på bli et problem. Ikke bare når de voksne demper eller forhindrer barnas hørbare og synlige innspill underveis i forestillingen (Priester 2009, s. 207f), men også når ledsagere prøver å aktivisere barn som er påfallende stille (Borgen 2003, s. 75), vil det kunne forhindre en ikke-diskré stil. Et vesentlig moment i denne stilen er at initiativet overlates til barna. Det handler altså mer om å tillate ulike (re)aksjoner enn om en generell aktiv deltakelse.

De voksne tilskuere er ofte erfarne og uerfarne på samme tid. Sammenlignet med barna er de bevandret og blir derfor barnas guider, mens de samtidig som regel mangler erfaring fra teaterforestillinger for og med de aller minste. Således er de voksne også en type førstegangstilskuere som kan være mer usikre enn vedkommende de har ansvar for å guide (Böhnisch 2007). Hva forventes av

barna, og hva forventes av dem som barnas ledsagere (Priester 2009, s. 207)? Hva skal de gjøre om barnet mistrives, om det blir redd og begynner å gråte? I hvilken grad og på hvilken måte skal de gripe inn når et barn forlater sin plass, uttrykker seg høyløyt og eventuelt forstyrrer andre?

En ofte anvendt strategi for å minske faren for uklarhet er at aktører formidler spillereglene eksplisitt verbalt til de voksne ledsagerne i forkant av forestillingen. På den måten blir de voksne direkte instruert i sin rolle som agenter i barnas teaterhåndtering. Både innhold og form av denne instruksjonen varierer (Böhnisch 2010, s. 242f). Et uttrykk for det jeg har kalt et tredje alternativ, er instruksjoner som åpner opp for, men ikke krever at barna uttrykker seg hørbar og synlig i forestillingen. Som altså går ut på at de voksne ledsagerne verken behøver å dempe eller igangsette markante (re)aksjoner hos barna. En slik instruksjon kan fort tolkes som et fravær av styring. Jeg vil imidlertid foreslå å beskrive den som en inkludering av de voksne tilskuerne i det ”performatives iscenesettelse” (jf. Christoffersen 2009, s. 193) – en iscenesettelse som blant annet innebærer at man signaliserer reseptiviteten fremfor aktivering eller disiplinering av de unge førstegangstilskuerne.

Å gjøre usikkerhet tolerabel

De voksne ledsagernes komplekse rolle har blitt belyst både i kunstneriske utviklingsprosjekter (f.eks. Os 2003) og i teatervitenskapelig forskning på teater for de minste (f.eks. Priester 2009). I tillegg til å formidle spillereglene underveis i forestillingen blir de voksne også en viktig sosial referanse i den for barna uvante situasjonen. For at barna skal kunne innlate seg på det ukjente, er de voksne ledsagernes egen trygghet i situasjonen avgjørende, deres funksjon som trygg base (Os 2003, s. 57f). Selv om en avklaring av spillereglene i forkant av en forestilling kan bidra til de voksnes trygghet, kan det forbli mye usikkerhet, både med hensyn til hvordan den kollektive teatersituasjonen vil fungere når det åpnes opp for barnas ikke-diskré innspill, og hvordan det individuelle barnet som den voksne har ansvar for å ivareta, vil trives i den ukjente situasjonen. Utfordringen for ledsagerne blir skjerpet av at kollektive og individuelle behov kan komme i konflikt. Scenekunstnerens oppgave er å gjøre usikkerheten tolerabel. Dermed er vi tilbake til kreativitetens paradoks:

Paradoksalt må ikke bare 'holdes i sjakk', men må kunne gjøres produktiv på grunnlag av bevisste ambiguitetstoleranser. Dette for å gi nye perspektiver på tilgjengelige iaktakerposisjoner, for å skape nye eller for å løse tilgjengelige differanser, for å utnytte tilfellet [tysk: Zufall] til dannelse av [nye] sammenhenger, [...] og] for å gjøre usikkerhet tolerabel [...]. (Schmidt 1988, s. 46)

Mitt inntrykk er at usikkerheten kan gjøres tolerabel med hjelp av spesifikke *mellomrom*. Et slikt rom kan etableres mellom scene og sal, nærmere bestemt mellom aktørenes spilleplass og publikumplassen. I den italienske produksjonen *ALdiLa* (TAM teatromusica), den tyske *Erde, Stock und Stein* (Helios Theater) og den franske *Uccellini* (Association Skappal) finner vi dette grepet. Alle tre produksjonene spilles frontalt til publikum. Tilskuerne har sitt eget område på enten en liten tribune, benker eller puter på gulvet. Scenen er på bakkenivå, uten fysisk hinder mellom publikumplassen og aktørenes spilleplass. Spilleplassen er et rektangel som skiller seg ut fra resten av gulvet, ved at det er lagt ut et henholdsvis hvitt (*ALdiLa* og *Uccellini*) eller rødt underlag (*Erde, Stock und Stein*) – papir, lerret eller dansetteppe. Foran og på siden av rektangelet kommer det nakne svarte teatergulvet til syne. Det vil si, spilleplassen trer visuelt frem som figur på svart grunn. Den svarte grunnen er i utgangspunktet ”ubebodd”, et ingenmannsland. Det er verken spilleplass eller publikumplass, et tomrom og et tomt rom. Der finnes det ingen ting, verken rekvisitter eller sitteputer.

Ingenmannslandet skaper avstand og er med på å markere selve grensen mellom scene og sal, mens det samtidig gir barna mulighet for å bevege seg bort fra publikumplassen og hen mot sce-

nen uten å entre spilleplassen med det samme. Et viktig poeng er at det først blir et spesifikt mellomrom, idet begge to rommene som det ligger imellom, er klart avgrenset og definert: publikums-plassen med hjelp av puter, benker eller en tribune; spilleplassen med hjelp av det hvite eller røde underlaget. Hvitt på svart gir en meget sterk visuell kontrast. Rødt uthever seg med sin signaleffekt. Når spilleplassen og publikums-plassen skiller seg klart fra "resten", blir mellomrommet definert som sådant. Det blir et mellomrom med stor M, til forskjell fra mellomrom som bare oppstår ved at det finnes en fysisk avstand mellom publikum og aktører. Min tese er at mellomrom med stor M gir rom til håndtering av ambiguitet og dermed kan øke ambiguitetstolerans.

I en *ALdiLa*-forestilling sitter cirka 15 barn med sine voksne ledsagerne i den fremre delen av en tribune. I bakre delen sitter noen voksne tilskuere som ikke ledsager barn. Det er en åpen forestilling på en internasjonal festival med voksne fagpublikummere til stede. Jeg er en av dem. Barna sitter på puter på tribunen. I starten av forestillingen er publikumet svært fokusert på det sceniske forløpet. Det kommer noen ettordsbemerkninger fra enkelte barn. Ellers er det stille. Etter noen få minutter forlater en gutt på cirka to år sin plass. Han har sittet på første rad, sammen med sin mor. Han står opp og går nå forsiktig mot høyre siden av scenen, mens han samtidig følger med på det som skjer på scenen. Han beveger seg hele veien på det svarte gulvet. Han går to, tre små skritt inn i det området som ligger til høyre for det hvite scenekvadratet – også det en del av ingenmannslandet. Scenelyset er konsentrert på det hvite kvadratet, likevel er gutten fullt synlig for publikum. Hans blikk vandrer litt rundt. Han ser mest på det som skjer på scenen, men også i taket (på lyskasterne?), så kort mot publikum. Hans mor sitter noen meter unna. Hun blir sittende på første rad, følger med i hva gutten gjør, men griper ikke inn. Han står en god stund med klar avstand til grenselinjen, så beveger han seg videre og stopper nøyaktig på grensen mellom det svarte og det hvite scenegulvet. Han står nå i profil, sett ut ifra publikum. Etter hvert setter han seg ned på grensen til det hvite kvadratet, først på huk, så på knærne, så på rumpa.

Jeg ser en dobbelthet. Guttens sakte og forsiktige tilnærming og måten han stopper opp på gir inntrykk av at den markerte visuelle grensen gir ham motstand, mens han samtidig er tiltrukket av det som skjer innenfor det hvite kvadratet, særlig av en rød kule som står i sentrum av den sceniske aksjonen i denne sekvensen. Det oppstår en spenning for oss voksne som ser på, siden det er uklart hva som kommer til å skje. Det trekker noe av oppmerksomheten bort fra scenen, samtidig leder hans blikk og tydelige fascinasjon den også tilbake til det sceniske forløpet. Guttens bevegelse mot den markerte visuelle grensen av spilleplassen tematiserer dens sårbarhet (det er fysisk fullt mulig å overskride den), mens han også bekrefter selve grensen når han nærmer seg forsiktig, stopper opp før han når det hvite feltet, og ikke minst når han setter seg akkurat der hvor det svarte og det hvite gulvet grenser til hverandre.

I den norske Glitterbirdproduksjonen *Ooujeeih!* (Un-Magritt Nordseth) blir en annen type mellomrom etablert: mellom publikums-plassen og utgangen av teatersalen. Dette mellomrommet kan tas i bruk når et barn blir redd og trenger mer avstand til den sceniske handlingen. Før forestillingen gjør en aktør de voksne ledsagerne oppmerksom på dette: "Hvis noen har behov for det, kan det være lurt å løfte barnet opp på fanget, eventuelt trekke seg noe tilbake fra scenen. Det er også mulig å gå ut, og så er man hjertelig velkommen igjen." Selve grensen mellom teatersal og foajé opprettholdes. De voksne må fortsatt velge om de vil gå ut eller ei, men de har i tillegg et mellomrom til rådighet, før de eventuelt velger å gå ut. I tillegg åpnes det opp for at man kan komme tilbake, om man først føler behov for å forlate rommet.

Ikke bare fysiske mellomrom, men også mellomrom i tidsforløpet kan bli relevante for å gjøre usikkerhet tolerabel. Her tenker jeg spesielt på tidsrommet fra når publikum ankommer teateret frem til forestillingen begynner, og etter at forestillingen er slutt frem til tilskuerne forlater teateret. Når for eksempel førstnevnte blir brukt til å opprette personlig kontakt med den enkelte tilskuer

(*Babydrama* av Unga Klara, jf. Bárány 2008, s. 49f) eller sistnevnte til å gi rom for hva jeg har kalt forestillingers *etterklang* (Böhnisch 2010, s. 268-270). Forestillingens slutt blir tydelig markert, samtidig beholder aktørene kontakten med publikum og forblir i rommet (*Erde, Stock und Stein* av Helios Theater).

Hvorfor ta sjansen?

Det må anmerkes at jeg har tolket spørsmålet om ambiguitetstoleranse handlingsteoretisk: å få handlingsrom til å håndtere ambiguitet – uten at selve ambiguiteten dermed forsvinner. Mellomrom gir smidighet uten at grensene blir opphevet, utvisket eller flytende. De forblir klare og dermed også sårbare.⁵ Slik kan det oppstå hva Schmidt kaller en *spenningsfylt balansering*: ”En iakttaker kan betrakte balanseringsoppgaven som kreativt løst når det som er oppnådd, ikke er en spenningsløs likevekt, men en spenningsfylt balansering av differansene” (Schmidt 1988, s. 46).

Når kreativitetens paradoksale struktur blir produktiv, oppstår det ”løsninger hvis oppgaver fortsatt er merkbare” (ibid.). Dermed er jeg tilbake til spørsmålet som ble satt på vent: Hvorfor ta sjansen på avbrytelser og instabilitet? Det kan nok gis flere svar, blant annet avhengig av hvem som svarer.⁶ Her bare ett bud, basert på mine egne tilskueropplevelser i teater for de minste. Det kan oppstå noe verdifullt ved at ”oppgaven er merkbar”. Avbrytelser og instabilitet fører til at den såkalte *fatiske funksjonen* i kommunikasjonen blir ikke-selvfølgelig og kan få en egenverdi. Denne funksjonen er innrettet mot formidlingssituasjonen og gjelder kontakten mellom de involverte. Den er implisitt til stede i enhver kommunikasjonssituasjon, men blir sjelden løftet opp i vår bevissthet. Den har heller ikke fått mye oppmerksomhet i teatervitenskapelig forskning, kanskje fordi kommunikasjon med dominans av den fatiske funksjonen ofte blir ansett ”som en mindreverdig kommunikasjonstype uten innholdsmessig eller referensiell substans” (Maasø 2002, s. 20).

I teaterets kollektive situasjon er den fatiske funksjonen kompleks og en viktig aspekt av feedbacksløyfer. Den utspiller seg både på et individuelt og et kollektivt nivå, som dessuten påvirker hverandre. Denne kompleksiteten blir lite merkbar så lenge publikums henvendthet til det sceniske forløpet er basert på en forhånds etablert overenskomst, og/eller publikum forholder seg diskre. Ikke-diskre bidrag fremkaller en påfallende dynamikk, både når den kollektive oppmerksomheten ledes bort fra det sceniske forløpet, og når den ledes intenst inn i det. Oppmerksomhetsprosessene blir håndgripelige og skriver seg inn på forestillingers formnivå (Böhnisch 2011b). Den fatiske funksjonen blir dermed løftet ut av sin banale selvfølgelighet, og det spør om man vil kunne argumentere for at den ikke er underordnet, men direkte griper inn i forestillingers meningsproduksjon. I den sammenheng vil det være interessant å drøfte betydningen av det jeg kaller spesifikke mellomrom i den kollektive teaterbegivenheten opp imot den resepsjonsetetiske tesen om betydningen av tekstens ”tomrom” (*Leerstellen*) for resipientenes bidrag til meningsproduksjon (jf. Iser 1972). Og det gjenstår å se om den her valgte performative tilnærmingen fører til en graduell utvidelse, eller snarere til en transformasjon av resepsjonsetetiske tenkemåter.⁷

Litteratur

Ahlers, K., & Damberg, M. (2005). Einlass- und “Sich-einlassen“. www.theatervonanfangen.de/texte/Dokumentation_First_Steps_Ahlers_Damberg.pdf [sist lastet ned 31.08.11]

Bárány, A.-S. (2008). *Babydrama*. Göteborg: Kabusa Böcker.

5) Gutten i *ALdiLa*-forestillingen krysser senere grensen som han først er med på å bekrefte. Se min beskrivelse og analyse i Böhnisch 2010, s. 237-242.

6) For en oppsummering av de svarene jeg gir i min ph.d.-avhandling se Böhnisch 2010, s. 283f.

7) Se også Böhnisch 2010, s. 38-40, 83-93, 282-285.

- Bennett, S. (1997). *Theatre audiences. A theory of production and reception* (2nd ed.). London and New York: Routledge.
- Böhnisch, S. (2007). Wer geht mit wem ins Theater? Ein Plädoyer, sich von den Aller kleinsten geleiten zu lassen. *Toihaus TheaterJournal*, XV, s. 13.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse* (ph.d.-avhandling). [Århus:] Institut for Æstetiske Fag, Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet.
- Böhnisch, S. (2011a). Feedbacksløyer og henvendthet. En revisjon av Fischer-Lichtes tese om gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger. *Peripeti*, særnummer (*Performative former*), s. 65-90.
- Böhnisch, S. (2011b). På spor av en tredje poetikk i teater for de minste. *Peripeti*, 15 (*Kunstpædagogik*), s. 9-17.
- Borgen, J. S. (2003). *Kommunikasjonen er kunsten. Evaluering av prosjektet Klangfugl – Kunst for de minste*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Christoffersen, E. E. (2011). Afbrydelsesstrategier. Om afbrydelsen som begivenhed og iscenesættelsesstrategi i en performativ æstetik. *Peripeti*, særnummer (*Performative former*), s. 173-194.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gumbrecht, H.-U. (Hrsg.) (1988). *Kreativität – ein verbrauchter Begriff?* München: Fink.
- Gumbrecht, H.-U. (1988). Der Ort von (ein Ort für) Kreativität. I: Gumbrecht (Hrsg.) (1988), s. 7-12.
- Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- Kuhn, S. (2009). Partizipation im "Erlebnisgarten" des Theaters für die Aller kleinsten. I: G. d. Droste (Hrsg.). *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*. Bielefeld: Transcript, s. 187-191.
- Kurzenberger, H. (2009). *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: Transcript.
- Luhmann, N. (1988). Über "Kreativität". I: Gumbrecht (Hrsg.) (1988), s. 13-19.
- Maasø, A. (2002). "Se-hva-som-skjer!" *En studie av lyd som kommunikativt virkemiddel i TV*. [Oslo:] Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub.
- Os, E. (2003). *Under tre år? Mener dere under tre? Under tre? Klangfugl – kunst for de minste. Rapport fra et prosjekt som beveger seg under den kulturelle lavalder*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Priester, E. (2009). Der Erwachsene im Produktionsprozess "Holzklopfen". Rollen und Funktionen des Begleiters innerhalb der theatralen Kommunikation. I: G. d. Droste (Hrsg.). *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*. Bielefeld: Transcript, s. 203-213.
- Schmidt, S. J. (1988). Kreativität – aus der Beobachterperspektive. I: Gumbrecht (Hrsg.) (1988), s. 33-51.

Siemke Böhnisch

Førsteamanuensis i teater/drama ved Institutt for visuelle og sceniske fag ved Universitetet i Agder, Norge. Hun har en PhD i teater for de minste, med fokus på performativ teaterteori og analyse, fra Aarhus Universitet, Akademiet for Æstetikfaglig forskeruddannelse. Dessuten har hun en tverrestetisk utdanning fra Universität Hildesheim i Tyskland, med anvendt teatervitenskap som spesialfelt.
