

2

Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene

En opplevelsesorientert forestillingsanalyse

NINA HELENE SKOGLI

SAMMENDRAG Artikkelen gir en opplevelsesorientert analyse av forestillingen *Myke Øyne* (2016) av Artilleriet Produksjoner med manus av Kate Pendry. Den personlige tilskuererfaringen danner utgangspunktet for en diskusjon om usikkerhet og ambivalens som sentrale virkemidler for å bearbeide et kontroversielt tema, i dette tilfellet flyktningkrisen, på teaterscenen. Analysen viser hvordan forestillingens estetiske og dramaturgiske kompleksitet skaper et kritisk refleksjonsrom som presser tilskueren ut av en politisk fatigue.

NØKKEWORD samtidsteater | politisk fatigue | demokrati | ambivalens | flyktningkrisen

ABSTRACT The article provides an experience-oriented analysis of the performance *Soft Eyes* (2016) by Artilleriet Produksjoner, script by Kate Pendry. With the author's personal response as a point of departure, uncertainty and ambivalence are discussed as strategies for dealing with controversial topics, in this case the refugee crisis. The analysis shows how the aesthetical and dramaturgical complexity of the performance creates a space for critical reflection that urges the spectator to confront a political fatigue.

KEYWORDS contemporary theatre | political fatigue | democracy | ambivalence | refugee crisis

INTRODUKSJON

Jeg tenker et sekund på hvor tullete dette må se ut fra utsiden. En liten lastebil utenfor Kilden Teater- og Konserthus, som kjører frem og tilbake på stedet eller foretar en liten sving. En kort kjøretur, tilsynelatende uten mål og mening. Men på innsiden, i lasterommet, er situasjonen ganske annerledes. Jeg og de andre tilskuerne – til sammen er vi rundt 25 stykker – har tilbrakt omtrent 20 minutter her inne sammen med fire aktører. Det er en forholdsvis varm septemberdag – en sånn dag man aller helst vil tilbringe ute i sola. I lastebilen, derimot, er det helt mørkt. Lyset har nettopp blitt slukket, og vi ser ingenting. Luften er tung og klam, og temperaturen i rommet har steget betraktelig siden vi først gikk inn. Jeg kjenner at jeg begynner å bli fuktig på ryggen av svette. Det har også blitt tyngre å trekke pusten. Lastebilens bevegelser er hakkete, og jeg lener meg til sidemannen for å finne støtte. Jeg krysser fingrene for ikke å miste balansen og halvveis ramle over noen av de andre tilskuerne. Det kjennes ut som at den kjører frem noen meter, for så å kjøre tilbake. Noen tilskuere ler litt når bilen humper rundt. Ikke en hjertelig høy latter, men mer usikker og kortvarig som en slags reaksjon på en uvant situasjon. Det er iallfall det jeg tar meg selv i å gjøre. Det hele varer i ett minutt, kanskje to.

Så åpnes lasterampa, sakte og mekanisk. Bilen står på samme sted som da vi ankom, og lasterommet fylles av dagslys. Jeg legger merke til at de fire aktørene som var i lasterommet sammen med oss da lyset ble slukket, er som forsvunnet i løse lufta. Men jeg tar meg ikke tid til å bli værende igjen for å finne ut hvordan. Jeg venter utålmodig på at lasterampa skal senkes helt ned slik at vi kan komme oss ut av det klamme lasterommet. Det kan virke som om flere av de andre tilskuerne kjenner på det samme. Vi skynder oss ut av lastebilen. Jeg kikker til siden, og i likhet med meg står andre og vifter på genseren for å avkjøle seg. Det blir ingen applaus, for aktørene kommer ikke til syne igjen. Forestillingen føles uavsluttet. Ikke bare på grunn av mangelen på applaus, men heller fordi jeg har opplevd en forestilling som på veldig kort tid har presentert ulike holdninger til og perspektiver på flyktningkrisen. Jeg føler meg forvirret. Jeg merker at forestillingen har satt i gang noen tankeprosesser og følelser, og jeg kjenner et behov for å snakke med noen om opplevelsen – å forklare noen hvordan det føltes å være i lastebilen. I tillegg er det et mylder av spørsmål og holdninger til storpolitikk, enkeltskjebner, våre verdier og våre handlinger som koker rundt i hodet mitt. Det føles som om mylderet er for komplisert, for rotete, til å kunne sortere det og ta stilling til det. Denne forvirringen er så påfallende at det er uunngåelig å stille spørsmålet: Hva vil egentlig forestillingen meg?

«Dette er historien om én lastebil blant mange lastebiler. Sånn at dere husker og aldri glemmer, – okei» (Pendry, 2016, s. 3). Forløpet som er beskrevet ovenfor er

fra forestillingen *Myke Øyne*¹ av Artilleriet Produksjoner (2016), med manus av Kate Pendry (2016). Forestillingen spilles i en lastebil og tar utgangspunkt i en konkret hendelse. 28. august 2015 kunne man i *Aftenposten* lese overskriften «71 flyktninger funnet døde i en lastebil i Østerrike» (Lauritsen, 2015). Kjølerrummet i den ungarske lastebilen der flyktingene befant seg, var helt lufttett, og dørene kunne ikke åpnes fra innsiden. Dødsårsaken var kvelning som følge av oksygenmangel. De omkomne var fra Syria, Irak og Afghanistan, og blant dem var det fire barn. *Myke Øyne* (Artilleriet Produksjoner, 2016) har i løpet av 2017 og 2018 blitt spilt for hundrevis av ungdommer. Forestillingen har turnert i flere av Norges fylker gjennom Den kulturelle skolesekken og spilles primært for elever ved videregående skole. Den beskrives som en «kort og intens teaterforestilling om flyktingkrisen» (SAND-festivalen, 2017). Det er en forestilling som forteller historien om en lastebil, blant mange lastebiler – men dramatiserer ikke selve hendelsen som fant sted. Den tar heller i bruk andre strategier og virkemidler for å fortelle bruddstykker av historien og skrive den inn i en større debatt om flyktingkrisen og innvandringspolitikk. En debatt som i stor grad har vært preget av økt konfliktnivå innad i EU (Godzimirski, 2015) og en polarisert politikk i flere av de europeiske landene (Müller, 2016).

Teaterforskeren Jill Dolan spør:

[H]ow do we write about our own spectatorship in nuanced ways that capture the complicated emotions that the best theater experiences solicit? [...] How do we theorize such moments, subjecting them to the rigor of our sharpest analysis while preserving the pleasure, the affective gifts that these moments share? (Dolan, 2005, s. 8–9)

Denne analysen vil være en form for navigasjon gjennom forvirringen etter forestillingens slutt, med alt det innebærer av tanker og følelser omkring tematikk og egen stillingtagen. Analysen vil også ta mål av seg til å undersøke de estetiske og dramaturgiske virkemidlene som genererer refleksjonsrommet som jeg befinner meg i som tilskuer til *Myke Øyne*. Dette refleksjonsrommet er i stor grad etisk og politisk siden forestillingen omhandler flyktingkrisen. Men det er også et kognitivt og emosjonelt rom som opptrer som to nærmest uadskillelige reaksjoner i en

1. *Myke Øyne* hadde premiere under KulturNatten i Fredrikstad 9. september 2016. Manus: Kate Pendry. Regi: Thomas Holtermann Østgaard. Produsent: Kjell Moberg. Med Benjamin Lønne Røsler, Jenny Ellegård, Joao Pamplona og Jade Francis Haj. Kostyme: Lea Basch, Sigrun Lie og Inga-Live Kippersund. Produsert av Artilleriet Produksjoner og Scenekunst Østfold i samarbeid med Dramatikkens Hus.

forestillingssituasjon (Balme, 2008, s. 36). Jeg anvender det jeg kaller for en opplevelsesorientert analysetilnærming der de kognitive og emosjonelle responsene som inngår i og utgjør en opplevelse er utgangspunkt for analysen og granskingen.²

MØTET MED DE EUROPEISKE GJENLEVNINGENE

Fredag 15. september 2017 entrer jeg lastebilen sammen med de andre tilskuerne. Den står parkert utenfor Kilden Teater og Konserthus i Kristiansand³ – til forskjell fra skolegården der den vanligvis befinner seg under DKS-turné. Det er ikke en lastebil av sorten stor semitrailer, men en med et mindre lasterom. Et lasterom av den størrelsen som fører til at når 25 mennesker samles og lasterampa senere lukkes, så føles det trangt og varmt. I likhet med de andre tilskuerne har jeg stilt meg inntil en av veggene. Det spilles av et lydklipp, en collage av ulike nyhetssaker, men jeg klarer ikke helt å fange opp hva de snakker om. Foreløpig er det bare oss i lasterommet, med unntak av regissør Thomas Holtermann Østgaard. Før han viste oss inn i lastebilen, brukte han et par minutter til å forklare at han ville være til stede under forestillingen, og at man kunne gi tegn til ham dersom man hadde behov for å komme seg ut av rommet. Jeg prøver å gi plass til andre tilskuere og ikke stå i veien for noen. Men foreløpig venter vi fremdeles på ankomsten av noe – av noen. Lasterampa hviler fortsatt på bakken, og jeg kikker ut gjennom den åpne bakdelen av bilen. Den rammer inn en liten del av omgivelsene utenfor, som en scene som venter på at karakterene skal entre den.

Nyhetscollagen blir avløst av klassisk musikk over anlegget, *An der schönen blauen Donau* av Johan Strauss II, fremført av et symfoniorkester. Fire aktører kommer til syne utenfor bilen og stiller seg på rekke foran lasterampa. Tre menn og en kvinne. De er kledd i rokokko-kostymer med hvit parykk eller hatt og kraftig sminke. Klærne ser ut til å bestå av tykk silke, sateng og andre tekstiler man assosierer med den øvre klassen i denne tidsepoken. De er fargerike, og enkelte plagg har mønstre. Ansiktene er sminket bleke, med markerte øyne og røde kinn og lepper. Det gir assosiasjoner til østerriksk høykultur på sitt mest prangende. Karakterene har en underlig måte å gå på og beveger seg noe saktere enn normalt. Det tilfører en slags underlig «fornemhet» satt i kombinasjon med kostymene deres. De er alle iført hvite sko med store hvite blokker under, som skal forestille tjukke

2. For utfyllende beskrivelse av analysetilnærmingen se Skogli (2014).

3. I forbindelse med SAND-festivalen – Internasjonal scenekunsthøst for barn og unge (arrangør: ASSITEJ Norge) som i 2017 hadde tema *flukt*.

bøker. Blokkene kan minne om koturner som ble brukt av tragedieskuespillere i antikkens teater for å gi karakterer et slags overmenneskelig format (Koturne, u.å.). De blir stående noen sekunder, mens blikkene deres glir fra tilskuer til tilskuer. Det er et alvor i blikkene. De entrer via lasterampa, som heises opp og lukkes bak dem. Det blir med ett dunkelt så fort vi mister dagslyset til å fylle rommet. Øynene bruker litt tid til å venne seg til den svakere, gule takbelysningen der inne. Jeg presser meg enda tettere inntil veggen for å gjøre plass til aktørene. Nå som de står i samme rom, ser jeg at de er betraktelig mye høyere enn oss. Den kvinnelige aktøren har fått håret satt opp i en frisyre som øker høyden hennes med enda flere centimeter, frisyren rekker helt opp til taket. De ruver over oss på de høye platåene under skoene, og jeg tilter hodet bakover for å kunne se dem skikkelig når de står i nærheten av meg. Jeg føler meg liten i møte med disse rare gjenlevningene fra et tidligere Europa.

De har fremdeles blikket festet på oss. Vi ser opp, og de ned. De stiller seg på en rad, i enden av lasterommet, og begynner å snakke: «En helt vanlig lastebil / men ikke vanlig i det hele tatt / *Det moderne livet har snudd det vanlige til det groteske, hm?*» (Pendry, 2016, s. 3, original kursivering).⁴ Teksten blir fremført korisk. Som oftest hører vi de fire stemmene samtidig, av og til to, noen ganger bare én stemme. De veksler på for å kunne fremheve enkelte poeng i teksten. Setningene kommer fort, som en strøm av ord der jeg ikke klarer å skjelne mellom når en setning starter og slutter. Jeg spisser ørene og konsentrerer meg for å få med meg alt de sier. «Det vi vet er ikke det vi vet / Vi vet ikke – hva vi vet / Vi vet ikke om det vi vet er sant eller hvem / vi kan stole på lenger – venner dette er kaos og / det var overlagt drap – dette / er det vi vet» (Pendry, 2016, s. 4). Jeg opplever at teksten er rettet til meg – til oss, siden blikkene deres hele tiden sveiper over rommet, fra tilskuer til tilskuer. På enkelte steder beveger de seg og stiller seg andre steder i lasterommet, i nye formasjoner. Dersom en tilskuer står i veien, tar aktøren forsiktig i armen hennes og geleider henne ut av veien. Det er noe elegant og keitete over dem på samme tid, nesten som om forlengelsen av bena får de til å bevege seg i sakte film. Det verbale, derimot, er presist og raskt.

Teksten svinger mellom ulike tilnærminger til hendelsen som fant sted i lastebilen på vei til Østerrike. Fra det fysiologiske til at et menneske trenger tilgang på luft for å overleve, til Europas geografi «fortsatt delt, fortsatt dem og oss», til vitsing om Syrias synkende innbyggertall. Vitsen får laber respons. Jeg tar meg selv i å le forsiktig, mens jeg tenker: Er dette OK? En setning som «Noe vi frykter er

4. I de kortere sitatene fra manuset *Myke Øyne* av Pendry (2016) anvender jeg skråstrek for å markere linjeskift. De lengre sitatene fra manus, som er markert med innrykk, er gjengitt med de opprinnelige linjeskiftene.

kommet nærmere», med en henvisning til flyktningene som reiser til Norge og omkringliggende land, blir litt senere etterfulgt av «ikke rart de kommer over grensen» (Pendry, 2016, s. 4–5). Jeg opplever førstnevnte setning som noe som refererer til en frykt for de ukjente, «uønskede» menneskene som krysser landegrenser. Den påfølgende setningen, derimot, har en noe mer empatisk holdning til dem som reiser fra hjemlandet. De snakker fort, men likevel artikulert og tydelig, stadig som en unison tale. Tempoet bidrar til at jeg ikke klarer å skille ordentlig mellom de ulike posisjonene som koret fremfører. Det er små endringer i tonefall og tekst som fører til at innholdet stadig endrer seg. Det er utfordrende å følge med, samtidig spennende. Tekstens mange vendinger, fremført av de europeiske gjenlevningene, er uforutsigbar og kompleks.

DE POLYFONE UTSAGNENE

De ulike holdningene i teksten kan minne om både sympati, empati, distanse og antipati til flyktnings situasjonen. Koret fungerer nesten som en «avindividualisering». Jeg ser fire utøvere, men hører i stor grad én stemme. Hvor kommer denne stemmen fra? Det oppleves nesten som om det er en form for «europaisk veksellende selvforståelse» som snakker gjennom utøverne – av og til fra et humanistisk, empatisk perspektiv, og andre ganger fra et politisk, konservativt perspektiv. Samtidig kan ikke teksten og dens utsagn reduseres til denne dikotomiske inndelingen av empatisk perspektiv og konservativt perspektiv. Det er som om det dukker opp et mylder av meninger, fordommer, fakta og skildringer. Til tross for at koret har en homogen fremtoning og en unison talemåte, er det en polyfoni av meninger.

Gjentatte ganger vender teksten tilbake til hendelsen i lastebilen, men med ulike utgangspunkt. Koret skildrer hvordan deres (flyktingenes) kropper var dypt inne i en prosess av forrättning når de endelig ble funnet i Østerrike. Og koret stiller seg – eller egentlig oss – spørsmålet: Hvorfor stoppet sjåføren lastebilen?

Stoppet bilen av seg selv fordi den var et vrak,
 eller
 Stoppet han bilen når det var stille ... altfor
 stille
 der bak?
 [...] Gikk han sakte rundt til baksiden
 av lastebilen
 eller løp han
 og ventet til kysten var klar før han åpnet opp de
 store dørene

for så å bli møtt
 av stillhet
 og dryppende væsker

(Pendry, 2016, s. 12–13)

Koret gjentar at de ikke vil vite det. Vil egentlig jeg vite det? Hva var det som skjedde den dagen? Flyktninger i en lastebil med den ungarske logoen «Ærlige kylling» dør i et lufttett lasterom. Koret omtaler flyktningene av og til som kyllinger, men som oftest som «de» eller «de døde». Faktisk så blir ikke de 71 menneskene omtalt som flyktninger i det hele tatt i teksten som fremføres. I stedet opprettholdes det hele tiden et skille mellom «dem» og «oss», «de» og «vi». Og selv om teksten svinger mellom ulike holdninger som sympatiserer med flyktningene, eller fremfører en skepsis som følge av det enorme presset på landegrensene, løses dette skillet aldri opp. «Vi» er koret som, slik jeg opplever det, representerer befolkningen i Norge eller Europa. Og «de» forblir menneskene på flukt som betaler penger for å få stå i kjølerommet i en lastebil i forsøk på å komme over landegrensene for å kunne søke asyl.

At koret kan tolkes som en representasjon av Europa/Norge, og, i forlengelse av det, meg, fyller meg med ambivalens – både på grunn av deres visuelle fremtreden som en gruppe mennesker som åpenbart har posisjonert seg høyere enn andre, og fordi de fremfører utsagn som står sterkt i motsetning til hverandre. Disse utsagnene er ikke fremmed fordi jeg kjenner dem igjen i meg selv, fra politiske debatter og diskursen som har omgitt flyktningkrisen og den generelle innvandringsdebatten fra tidligere. På et tidspunkt trer en av aktørene ut fra sin posisjon inntil veggen og ut på gulvet midt i lasterommet. Han går noen skritt frem og tilbake og ser på oss mens han sier:

Innvandrer: jeg tenker:
 penger planer sikkerhet og praktikaliteter
 ambassade visum
 Nederste trinn prøver hardt
 Okei, dette er ikke noe jeg mener, og jeg skammer meg
 over å si det men: de er late og arbeidsløse
 Allerede her må noe gjøres (jeg føler jeg burde
 forklare meg selv): ikke bare teori og sympati de
 trenger jobb, og et sted å bo.

(Pendry, 2016, s. 16)

Han blir stående. En annen aktør trer også ut i midten, mens hun sier:

Asylsøker: jeg tenker:

Ekstremt behov for trygghet krig og land
mindreårige gutter med dokumenter og mobil penger
og forklaringer – Mennesker som sitter redde i et
stort hus alene ingen sted å – uttrykke seg selv
– mottaksgrupper desperate ventende stoisk
ventende for så å angripe oss å [sic] gud.

(Pendry, 2016, s. 16)

Hele koret gjentar «skam skam». Men for en liten stund har koret vært oppløst i «jag-utsagn». Førstnevnte får meg til å tenke på en person som er for en restriktiv innvandringspolitikk, kanskje fordi velferdsstaten vår kommer til å lide under å ta imot mange som ikke kan eller vil arbeide. En person som ser praktiske implikasjoner og utfordringer ved å ta imot innvandrere, og bærer med seg en fordom om at «de er late». Den neste lille monologen viser en forståelse for hva slags situasjon disse asylsøkerne kommer fra og stadig befinner seg i. De har behov for trygghet, og de har vært redde. De bærer med seg traumer. Samtidig tolker jeg det dit hen at denne personen ikke har glemt tilfeller og nyhetssaker der asylsøkere har tent på mottaket de sitter i eller andre bygninger. Hun tenker på at disse menneskene er desperate, så desperate at de kan angripe «oss». Med noen få setninger har begge utsagnene vist meg en brøkdel av det jeg vet er et bilde på gjeldende holdninger til flyktningkrisen både i det norske og europeiske samfunnet.

Selv har jeg lyst til å plassere meg på en venstreside som fører en liberal og inkluderende innvandringspolitikk, som holder fanen høyt for at Norge skal være et varmt samfunn. Av disse grunnene har jeg instinktivt ikke lyst til å identifisere meg med den første monologen. Men jeg kjenner at jeg gjør det likevel. I alle fall til en viss grad. Fordi det er et viktig poeng at innvandrere ikke bare trenger sympati, men mye heller en god infrastruktur i systemet som skal ta vare på dem når de kommer til landet.

Utover at teksten stadig vender tilbake til hendelsen i lastebilen, gjennom flyktningenes eller menneskesmuglernes perspektiv, er det også noen andre «refreng» som dukker opp. Skam er et tilbakevendende tema i forestillingen, i tillegg til ulike variasjoner av setningen «det vi vet er ikke det vi vet, vi vet ikke hva vi vet». Skammen som det refereres til flere ganger, er knyttet til ulike aspekter ved flyktningkrisen. I den første monologen ovenfor uttrykker «han» at han skammer seg over å mene at flyktninger er late og arbeidsløse. Tidligere uttaler kvinnen fra

koret at hun gråter mer når en skadet person ligner på henne, hvorpå resten av koret unisont sier at «de skammer seg – ikke jeg» (Pendry, 2016, s. 14).

Professor i psykologi Karl Halvor Teigen definerer skam som en sterk og ubehagelig følelse av å ha vist en nedverdiggende side av seg selv, og på den måten ha avslørt seg selv som et umoralsk eller utilstrekkelig individ (Teigen, 2016). I de to eksemplene fra teksten ser vi at det er en fordom (late innvandrere) og en reaksjon (å gråte mer når noen ligner en selv) som utløser skammen. Å kjenne på en slik følelse i møte med debatten som har pågått om flyktningkrisen, vil jeg anta at flere enn jeg har gjort. Og denne skammen, som teksten viser, har flere dimensjoner. Av og til har jeg skammet meg for ikke å ha «reagert nok» på strømmen av nyhetssaker og artikler. Andre ganger har jeg skammet meg for å ha betvilt ulike årsaker for å flykte. Jeg har skammet meg over min egen mangel på evne til å sette meg inn i hva som egentlig foregår. Og denne følelsen, som Teigen også beskriver, kan få en til å ville synke under jorda (Teigen, 2016). I en av de siste gjentakelsene av refrengene «vi vet ikke hva vi vet» avslutter koret med et høyt og nærmest desperat «VI ØNSKER Å VITE» (Pendry, 2016, s. 13, originale versaler). Desperasjonen er kanskje en reaksjon på skammen som koret (og vi) kjenner på. Jeg tolker det som et ønske om å ta bort skylappene. Men hva vil vi se da?

KORETS UTSIGELSESKONSTRUKSJON

I *Myke Øyne* møter vi ikke en representasjon av flyktningene – ikke et ansikt som aktiverer vår empati og vårt etiske kompass. I stedet ser vi fire skuespillere med kostymer, spillestil og talemåte, som i stor grad virker teatral og distanserende. Til sammen danner de et kor. Hva er korets funksjon i denne forestillingen? Hans-Thies Lehmann skriver «Just like the ‘monology’, the chorus (owing to its character as a crowd) is able to function scenically as a mirror and partner of the audience. A chorus looking at a chorus, the theatron axis is put into play» (Lehmann, 2006, s. 130). Koret fungerer som en påminnelse om et fellesskap og dets potensial på godt og vondt. «The choral voice means the manifestation of a not-just-individual sound of a vocal plurality and, at the same time, the unification of individual bodies in a crowd as a force» (Lehmann, 2006). Korets utsagn, de ulike posisjonene som minner om «den vaklende europeiske selvforståelsen» – i det ene øyeblikket varm og forstående, i det andre pragmatisk og kjølig – kan minne om hvor vanskelig og frustrerende det av og til er å være en del av det fellesskapet som konstituerer vårt samfunn. Å være en del av et slikt fellesskap, både det lokale, nasjonale og europeiske, innebærer å ta både en passiv og mer aktiv del i ulike politiske prosesser der meningsbrytningen i møte med temaet flyktningkri-

sen har vært stor. I nyhetsbildet, debatter og kommentarfelt har polariseringen av meninger skapt splittelse og store utfordringer når det kommer til å skulle ha gode dialoger for å finne løsninger på de reelle problemene. Løsninger som kanskje fremdeles uteblir.

«Hvad ‘ved’ forestillingen [...], hvad er det den vil sige? Hvad vil den have sagt, når den er færdig? Hvad siger den lige nu, og hvem siger det – og på vegne af hvem?» (Kyndrup, 2010, s. 121). Det er den hyperkomplekse «utsigelseskonstruksjonen» som er teaterets styrke, ifølge Morten Kyndrup. Utsigelse betyr i denne sammenhengen «de kommunikative instanser, der indgår i en betydningshandling, dvs. afsender(e) og modtager(e)» (Kyndrup, s. 117). Det er vanskelig å skulle svare på spørsmålene ovenfor når man ser på den verbale utsigelseskonstruksjonen i *Myke Øyne*. I denne sammenhengen er det vanskelig å skulle definere en avsender, nettopp på grunn av iscenesettelsesstrategiene i forestillingen. Til tross for at jeg opplever koret som én stemme, formidler det ulike holdninger, både påstander og spørsmål. Jeg har tidvis tolket koret som en representant for en vekslende europeisk (og norsk) selvforståelse. Når jeg går til teksten og ser hvordan det veksler mellom å snakke om situasjonen med de 71 flyktningene og de ulike tilnærmingene til innvandringspolitikk, ser jeg at det inneholder nok posisjoner til å kunne romme flere kor eller flere figurer. Likevel er det et tilsynelatende homogent kor vi møter i forestillingen. I en teaterhistorisk kontekst kan man hevde at de ulike, motstridende holdningene innad i koret bryter noe med den tradisjonelle funksjonen, både teatralt og verbalt, som koret spilte i antikken. Korets primære rolle var da å representere en gruppe mennesker som kommenterte hovedpersonenes handlinger. Det var ikke vanlig å formidle ulike meninger innad i koret, eller at det ble vekslet hyppig mellom ulike posisjoner til samme handling. Aristoteles skriver at «[k]oret bør oppfattes som en av skuespillerne og må være en del av helheten» (Aristoteles, 1997, s. 61). Patrice Pavis utdyper:

[T]he chorus is a homogenous group of dancers, singers and narrators who speak collectively to comment on the action in which they are involved in various ways. In its most general form, the chorus consist of non-individualized and often abstract forces [...] that represent higher moral or political interests. (Pavis, 1998, s. 53)

I *Myke Øyne* finner man derimot ingen hovedperson hvorpå koret, som en representant for det generelle samfunnet, kommenterer hans eller hennes handlinger. Koret er den eneste karakteren vi møter. Men teksten som formidles, bidrar til en mer kompleks utsigelseskonstruksjon, nærmest som en collage. De hyppige veks-

lingene mellom de ulike posisjonene fremhever en slags uro overfor min egen posisjon. Hvem representerer disse påstandene? Når er jeg enig? Eller uenig? Når utsagn som er såpass motsetningsfylte blir lagt så nært «oppå» hverandre i tekst og fremført på en slik måte at det er vanskelig å legge merke til når vekslingene mellom de ulike holdningene oppstår, bidrar det til å fremheve min egen ambivalens overfor det tematiserte.⁵

I den forstand er det nok ikke helt dekkende å si at koret formidler polyfone utsagn. Etymologisk kommer ordet polyfoni fra det greske *polyphonos* og betyr «lyd av mange stemmer» (Polyphony, 2001, s. 73). Begrepet brukes særlig innenfor musikk. Her betegner polyfoni det som skjer når flere selvstendige stemmer er til stede samtidig. Innenfor middelalder- og renessansemusikk knyttes polyfoni-begrepet særlig sammen med harmoni. Til tross for flere stemmer skal det polyfoniske uttrykket danne en harmonisk helhet (Polyphony, 2001, s. 76–77). Men utsagnene i *Myke Øyne* danner ingen harmonisk helhet, nettopp fordi det formidles motstridende meninger. Det går forbi det polyfoniske i den forstand og gir noe annet – en forvirring, både følelsesmessig og kognitivt.

Vi er
fem? Millioner
Hva om vi var seks
eller syv
eller ti
eller tyve millioner. Vi har plass nok.
Sort – hvitt
Pust – ikke pust
et spørsmål om liv – død
eller om noe annet
Hvor mange er for mange i en lastebil
Eller et land.

(Pendry, 2016, s. 11–12)

AMBIVALENS OG REFLEKSJONSROM

I møte med forestillingen *Myke Øyne* opplever jeg at de ulike posisjonene og ytringene fra koret oppfordrer meg til å tre inn i et etisk og politisk rom der jeg må gjøre noen avklaringer overfor meg selv. Helena Grehan har i *Performance, Ethics*

5. Se også Jeppe Kristensens artikkel i denne antologien, «Uhåndgribelige konflikter: En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger», som omhandler å iscenesette usikkerhet.

and Spectatorship in a Global Age (2009) analysert flere forestillinger som besitter en evne til å skape en *ambivalens* hos sine tilskuere. Hun understreker at følelsen av ambivalens i møte med en forestilling selvfølgelig er en individuell reaksjon, men hun har tatt for seg politiske forestillinger som særlig legger opp til en slik respons. Hennes intensjon er følgende: «I explore the ways in which performance, particularly politically-inflected works, have the potential to generate a space in which more profound considerations of ethics and responsibility might be liberated» (Grehan, 2009, s. 10).

Som tilskuer erkjenner jeg at *Myke Øyne* gjør *noe* med meg. Forestillingen inviterer – eller snarere presser – meg inn i en prosess underveis og i etterkant. En form for bearbeidelses- og refleksjonsprosess, som også viser seg å være et etisk og politisk rom. Dette *noe* definerer Grehan som ambivalens.

Ambivalence, as I understand it, then, is a form of radical unsettlement, an experience of disruption and interruption in which the anodyne is challenged. Ambivalence keeps spectators engaged with the other, with the work, and with responsibility and therefore in an ethical process, long after they have left the performance space. (Grehan, 2009, s. 22)

I *Myke Øyne* opplever jeg at det som i størst grad fremtvinger en form for «radical unsettlement» er spørsmålene som teksten stiller, og som jeg stiller meg selv i ettertid. Spørsmål som det nødvendigvis ikke er så lett å svare på. Hvor mange innbyggere «tåler» et land? Hvor mange er *for* mange? Hvordan kan jeg påvirke beslutningsprosesser som har med slike spørsmål å gjøre? Og føler jeg at jeg gjør nok for å bidra i disse prosessene? «The spectators in question are also subjects who exist in the globalized world, for whom performance offers an alternative space in which to act, to confront ethical questions and to get beyond the potential paralysis of the contemporary moment» (Grehan, 2009, s. 22). Gjennom forestillingen blir vi konfrontert med hendelsen fra 2015 på en annen måte enn gjennom nyhetsbildet. Lehmann skriver at separasjonen fra hendelser gjennom det medierte nyhetsbildet fører til en form for erosjon av vår persepsjon (Lehmann, 2006, s. 184). Han siterer den amerikanske filosofen Samuel Weber: «[I]f we stay where we are – in front of the television – the catastrophes will always stay outside, will always be ‘objects’ for a ‘subject’ – this is the implicit promise of the medium» (Weber sitert i Lehmann, 2006, s. 184). Gjennom teatermediet møter man som tilskuer andre virkemidler og strategier for å formidle en historie. Det visuelt homogene koret, med sine motstridende utsagn, fremkaller en usikkerhet hos meg, som også kan beskrives som en ambivalens. Men hvorfor denne ambivalensen? Hva er

det kunstnerne og forestillingen etterspør av oss tilskuere? Ligger det et politisk potensial i denne ambivalensen?

Grehan opererer ut fra en samfunnsdiagnose hun henter fra den polske sosiologen Zygmunt Bauman. Både han og Grehan mener at politisk fatigue er et symptom på tiden vi lever i. Bauman er kompromissløs i sin beskrivelse av det han kaller *den flytende modernitet*.

Vi lever i en gunstig tid for syndebukker – enten det er politikere som roter til privatlivet sitt, kriminelle som kommer snikende ut av sjofle gater og brutale bydeler, eller ‘utlendingene i vår midte’. Vår tidsalder er sikkerhetslåsenes, tyverialarmenes, naboskapsvaktens og vigilantenes tid; men den er også tabloidjournalistenes tid – som fisker etter sammensvergelses for å slippe løs spøkelser i det offentlige rom, som er illevarslende tomt for aktører, og som leter etter troverdige nye årsaker til ‘moralisk panikk’, årsaker som er blodtørstige nok til å kunne slippe løs en god porsjon oppdemmet frykt og sinne. (Bauman, 2001, s. 51–52)

Diagnosen Bauman gir for samtiden vår viser hvordan den demokratiske offentligheten lider under strukturer som tjener på å gi næring til frykt. I de senere årene har man i tillegg begynt å se en polarisering i de politiske og offentlige samtalen. Denne polariseringen har ført til et ordskifte i det offentlige rommet når det kommer til hvordan vi prater *med* hverandre, *om* hverandre og om utfordringene vi står overfor. Denne utviklingen innebærer en motarbeiding av et mer komplekst samfunnssyn og er med andre ord anti-pluralistisk (Müller, 2016, s. 14). Siden denne utviklingen preger nyhetsbildet og offentligheten, er det nærliggende å anta at vi alle er påvirket av denne polariseringen i større eller mindre grad.

Overfor slike utfordringer kan forestillinger som *Myke Øyne*, og ambivalensen man opplever som tilskuer, tilføre noen meningsfulle erfaringer. Møtet med *Myke Øyne* skapte for min egen del en nyansering av debatten om flyktningkrisen gjennom spørsmålene den stilte. Den evner å løfte blikket utover en polarisert akse som består av naiv venstreside og en konservativ høyreside (det kan være andre politiske akser som også står på spill), og stille spørsmål som blir hengende igjen i tankene mine lenge etter at forestillingen er slutt: Hvor mange er for mange i en lastebil? Eller et land? Det første spørsmålet er enkelt å svare på til sammenligning med det andre. Hvor mange flyktninger skal vi ta imot? «Instead, ambivalence is about acknowledging the complex, often contradictory and multilayered questions and responses political performances can trigger for spectators» (Grehan, 2009, s. 25). Med andre ord, denne usikkerheten og ambivalensen kan være

meningsfull fordi man får anledning til å gå inn i en etisk og politisk refleksjonsprosess, som kan bidra til at man posisjonerer seg annerledes til den aktuelle tematikken. Eller kanskje enda viktigere – man blir presset ut av en politisk fatigue, «the paralysis of the contemporary moment», som Grehan kaller det (Grehan, 2009, s. 22). Dermed kan man si at det finnes et politisk potensial i en slik ambivalens. Men det løser ikke forvirringen min fullstendig. Hva slags «response og responsibility» (Grehan, 2009, s. 5) kjenner jeg egentlig på?

DET MYKE BLIKKET

De rokokko-kledde avslutter med å fortelle oss om «myke øyne». At det er det man behøver for å ta inn det store bildet.

Myke øyne. Vår regissør har lært oss

Myke øyne

Å ta inn hele rommet

Ikke bare fokusere på et punkt

Men for å se det store bildet

En etterforsker på et åsted trenger

myke øyne

For å se det store bildet ...

Vi skammer oss. Men nok om skam.

Myke øyne. For å se.

Det er der

vi må begynne

(Pendry, 2016, s. 19)

Stemningen i lasterommet endrer seg med disse siste setningene. Det er som om aktørene har satt ned tempoet et hakk og fremfører ordene slik at de står til innholdet – mykt. Setningene blir hengende igjen i lufta. Og for første gang i forestillingen opplever jeg at det er tydeligere å «se» hvem som snakker, hvor ordene kommer fra. *Vår regissør har lært oss myke øyne*. En arbeidsteknikk fra teaterverden, har blitt til en teknikk (i løs forstand) for å håndtere samtiden – eller kanskje heller en metafor for en tilnæringsmåte til omverden. Som teaterstudent ble jeg kjent med begrepet «myke øyne» og teknikken – å bruke hele synsfeltet for å ta inn informasjonen som skjer rundt deg, for så å kunne reagere på den. Innenfor viewpoints-teknikken⁶ omtales det som *soft focus*. «[It] is the physical state in which we allow the eyes to soften and relax so that, rather than looking at one or two things in sharp focus, they can now take in many [...]. It develops a global

perception» (Bogart & Landau, 2005, s. 31–32). I forestillingen opplever jeg det som en oppfordring, fra manusforfatter, regissør eller skuespillere (kanskje alle sammen) om å ta i bruk de myke øynene, hele synsfeltet. Jeg merker at jeg blir rørt av oppfordringen. Det virker å være så enkelt, men likevel så vanskelig å gjennomføre.

Lysen i lasterommet slukkes, og bilen begynner å kjøre. Vi ser ingenting. Lastebilen kjører en kort tur på plassen ved siden av Kilden Teater- og Konserthus. Et par minutter senere står jeg ved brygga og prøver å avkjøle meg. Jeg setter pris på den friske luften. Jeg hører en gjenklang fra koret: «Det vi vet er ikke det vi vet, vi vet ikke hva vi vet». Når jeg ser tilbake på den fysiske situasjonen vi befant oss i, fremstår det som et sterkt virkemiddel, som fort (og i en annen sammenheng) kunne ha tendert mot det «overdramatiske» og «overemosjonelle» – til og med det sosialpornografiske. Vi blir plassert i en lastebil av samme type som de 71 flyktningene omkom i. Tekstens krumpring og ulike kvaliteter, kombinert med de teatral kostymene, bidrar til at forestillingen ikke setter meg inn i en form for regressiv emosjonalitet. Likevel er det ikke til å unngå at tankene trekker mot de 71 menneskene som befant seg i lastebilen. Vi er 25 stykker. Vi er varme, ukomfortable, og etterhvert som minuttene går, kjenner vi at det er tungt å trekke pusten. Underveis tenker jeg på at vi utgjør godt under halvparten av antallet som befant seg i lastebilen på vei til Østerrike. Det er umulig for oss å vite hvordan det var å oppholde seg i den lastebilen – og å dø i den. Likevel tilbyr den fysiske situasjonen en form for omveltning. Når jeg opplever at situasjonen er på sitt mest klamme og klaustrofobiske, er det umulig ikke å forsøke å forestille seg hvordan det må ha vært for flyktningene, samtidig som jeg blir klar over absurditeten over at disse menneskene håpet på å være på vei mot trygghet og frihet, mens jeg er på forestilling. Selv om jeg befinner meg i et lasterom, er jeg tross alt i en trygg forestillings-situasjon. En form for moralsk ansvar, som jeg ennå ikke vet hvordan jeg skal omsette i verdier eller handling, melder seg og forsterker følelsen av ambivalens.

USIKKERHET SOM STRATEGI OG ØVELSER I DEMOKRATI

Nå som det har gått en del tid siden jeg så *Myke Øyne* for første gang, er det merkbart hvordan en teateropplevelse kan endre seg, og endre meg, når man først går inn for å arbeide med den. De myke øynene henger igjen som en viktig metafor –

6. «Viewpoints» er en arbeidsteknikk for koreografer, skuespillere, regissører og andre innenfor scenekunstheltet. Den er kjent for å inneholde kompositoriske metoder og knyttes som oftest opp til regissørene Anne Bogart og Tina Landau, se Bogart og Landau (2005).

eller kanskje som noe mer enn en metafor. Det står i kontrast til «et skarpt blikk». Det skarpe blikket tar vi i bruk når noe skal kritiseres og gås etter i sømmene. Og det finnes en tid for det skarpe blikket, på samme måte som det finnes en tid for de myke øynene, som skal hjelpe oss med å ta inn det store bildet.

I en artikkel som diskuterer en av Baumans siste utgivelser, *Culture in a Liquid Modern World* (2011), skriver Kjetil Røed:

Kunsten er ikke, i denne forstand, en ting så mye som den er materialiserte *perspektiver på andre ting*, på andre hendelser. Den er et reservoar for andre måter å se på enn de fremherskende. Den er, indirekte, også et reservoar for andre måter å tenke på – og andre måter å leve på enn de som til enhver tid dominerer et fellesskap eller et samfunn. (Røed, 2013, s. 19, original kursivering)

Enkelte verk kan med andre ord bidra med å ivareta de myke øynene og evnen til å sette seg inn i ulike måter å tenke på. Røed utdyper:

I kunsten kan både voksne og barn øves opp i å sette pris på kompleksitet og pluralisme – et mangfold av perspektiver – som en verdi i seg selv, ikke som et flytende kaos som ødelegger vår evne til å handle eller tenke, men som et reservoar for å øve oss i å tenke situasjoner annerledes enn de synes å være og dermed kunne forbedre den vi selv befinner oss i. (Røed, 2013)

Kanskje *Myke Øyne* i seg selv kan ses på som en slags øvelse i å bryte opp noen av de polariserte holdningene man bevisst eller ubevisst bærer på, og heller åpne opp for en pluralisme? De mange holdningene som formidles gjennom teksten, er vanskelig å fordøye og krevende å høre på når de fremføres på den måten det gjør. Men det er en slik pluralisme som også bidrar til å konstituere og opprettholde et demokrati.⁷

I arbeidet med denne analysen har jeg flere ganger blitt utfordret på hvordan jeg skriver og snakker om politikk og etikk, og i forlengelse av det har jeg innsett at jeg selv opererer med noen inndelinger som ikke er heldige, og som i verste fall motarbeider en pluralisme. Under overskriften «de polyfone utsagnene» deler jeg korets utsagn inn i et humanistisk, empatisk perspektiv og et politisk, konservativt perspektiv. Jeg har valgt å beholde denne formuleringen i teksten for å illustrere hvordan man i arbeid med en analyse, som tar for seg komplekse og politiske forestillinger som *Myke Øyne*, senere kan komme i konflikt med sine egne synspunkter.

7. Se også Siemke Böhnischs artikkel «Uenighetsdramaturgier – Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap» i denne antologien.

For nå i ettertid, på oppfordring om å ta inn det store bildet slik forestillingen instruerer meg i, ser jeg at denne inndelingen er problematisk. Jeg skaper et skille mellom det humanistiske og politiske, og setter de opp mot hverandre ved å si at det førstnevnte er empatisk og det sistnevnte er konservativt. Er det nødvendigvis slik? Når man skal forsøke å ha et godt debattklima rundt spørsmål som «hvor mange er for mange i ett land?» er det ikke fruktbart å operere med en slik inndeling.

I en situasjon som denne, der flyktningkrisen periodevis har preget nyhetsbildet i stor grad og skapt et høyt konfliktnivå i debatten rundt krisen, er det fristende å håpe på at det finnes noen som sitter på et svar eller en løsning. Når jeg går på forestillinger som tematiserer krisen, ønsker jeg innerst inne, for min egen og alle andres del, at regissør og kunstnere skal presentere en løsning på den massive humanitære og politiske utfordringen. Dette er en naiv holdning, men en som jeg tror flere tar med seg i møte med en slik problematikk. Jeg har lett for å glemme at før man kommer til de gode løsningene, krever det en prosess med å innhente informasjon, se det store bildet og bruke de myke øynene. Vi vet ikke alltid hva som bør gjøres, verken kunstnere eller tilskuere. Men som Jacques Rancière (2011) skriver, og som forestillinger som *Myke Øyne* arbeider med, så handler det om å skape en transformasjon fra en passiv til aktiv holdning i møte med de aktuelle krisene.⁸

We no longer live in the days when playwrights wanted to explain to their audience the truth of social relations and ways of struggling against capitalist domination. But one does not necessarily lose one's presuppositions with one's illusions, or the apparatus of means with the horizon of ends. On the contrary, it might be that the loss of their illusions lead artists to increase the pressure on spectators: perhaps the latter will know what to be done, as long as the performance draws them out of their passive attitude and transform them into active participants in a shared world. [...] Even if the playwright or director does not know what she wants the spectators to do, she at least knows one thing: she knows that she must *do one thing* – overcome the gulf of separating activity from passivity. (Rancière, 2011, s. 11–12, original kursivering)

Dette markerer også en måte å komme seg ut av en politisk fatigue som tilslører blikket vårt på – en fatigue som på sitt verste hindrer oss i å anvende både det skarpe blikket og de myke øynene.

8. Artikkelen «Uhåndgribelige konflikter: En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger» av Jeppe Kristensen (i denne antologien) tar også for seg hvordan man kan skape forandring i en verden som er hyperkompleks sett fra kunstnerens ståsted.

LITTERATUR

- Aristoteles. (1997). *Om diktekunsten*. Oslo: Grøndahl og Meyers Forlag.
- Artilleriet Produksjoner. (2016). *Myke Øyne* [Teaterforestilling]. Regi: Thomas Holtermann Østgaard. Manus: Kate Pendry. Fredrikstad: Kulturnett.
- Balme, C. B. (2008). *The Cambridge introduction to theatre studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, Z. (2001). *Flytende modernitet*. Oslo: Vidarforlaget.
- Bauman, Z. (2011). *Culture in a liquid modern world*. Cambridge: Polity Press.
- Bogart, A. & Landau, T. (2005). *The viewpoints book*. New York (NY): Theatre Communications Group.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in performance: Finding hope at the theatre*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Grehan, H. (2009). *Performance, ethics and spectatorship in a global age*. Houndmills, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Godzimirski, J. M. (2015, 9. november). Flyktningkrise i Europa: Hva står på spill? *NUPI*, 20. Hentet fra <http://www.nupi.no/Skole/HHD-Artikler/2015/Flyktningkrise-i-Europa-hva-staar-paa-spill>
- Koturne. (u.å.). I *Store Norske Leksikon*. Hentet 21. mars 2019 fra <https://snl.no/koturne>
- Kyndrup, M. (2010). Teatret: Medialitet, utsigelse – og *Hamlet*. *Peripeti*, (14), 117–124.
- Lauritsen, E. N. (2015, 28. august). 71 flyktninger funnet døde i lastebil i Østerrike. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/verden/i/ma5E/71-flyktninger-funnet-dode-i-las-tebil-i-Osterrike>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Müller, J.-W. (2016). *Hva er populisme?* Råde: Heinesen Forlag.
- Pavis, P. (1998). Chorus. I P. Pavis, *Dictionary of the theatre: Terms, concept and analysis* (s. 53–55). Toronto, Ontario: University of Toronto Press.
- Pendry, K. (2016). *Myke Øyne*. u.s.: u.f.
- Polyphony. (2001). I S. Sadie (red.), *The new grove dictionary of music and musicians* (2. utg.). London: Macmillan Publishers.
- Rancière, J. (2011). *The emancipated spectator*. London/New York (NY): Verso.
- Røed, K. (2013, 8. november). Fast stoff i en flytende modernitet. I S. H. Hammer & R. Engelsen (red.), *Kunstløftet*, (2), s. 18–19, bilag til *Morgenbladet*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/documents/10157/dbffb68c-c4fe-4754-91dc-9b22fb08635c>
- SAND-festivalen. (2017). *Artilleriet Produksjoner (NO): Myke Øyne*. Hentet fra <http://sandfestival.no/at/>
- Skogli, N. (2014). *Mellom nærhet og avstand: Opplevelsesorienterte forestillingsanalyser av Minnes Museum av NIE og Omsorg av Goksøyr & Martens* (Masteroppgave). Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Teigen, K. H. (2016, 12. desember). Skam. I *Store Norske Leksikon*. Hentet 24. april 2018 fra <https://snl.no/skam>