

Fra fenomenologi til teater som er seg bevisst sitt samfunnsansvar

TIDSSKRIFT: Det at teateret tenker og at idéer oppstår i den hendelsen som teateret gjør mulig, utgjør den teatrale representasjonen. Denne er ingen avbildning eller kopi av en ytre verden, men den skjer i teaterhendelsens intensitet.

Filosofisk supplement er ute med temanummer om fenomenologi, og Salongen har gleden av å viderebringe en tekst om fenomenologi og teater av Drude von der Fehr, professor emerita i allmenn litteraturvitenskap ved UiO.

Sammen med Siren Leirvåg, teaterviter fra det som tidligere var teatervitenskap ved UiO, arbeider jeg med å ferdigstille boken *Teater som betyr noe. Teater som tanke og tilbud*. Dette tverrfaglige samarbeidsprosjektet, mellom litteraturvitenskap og teatervitenskap, er fra min side basert på flere filosofiske forutsetninger. Fra begynnelsen av bokprosjektet var talehandlingsteori og amerikansk [pragmatisme](#) og semiotikk viktigst for meg, men etter hvert utover i arbeidet ble jeg opptatt av den franske filosofen [Badiou](#) teaterfilosofi og det som vi med et sekkebegrep kan kalle for kognitiv teori. Denne artikkelen handler om muligheten for, og nytten av, å anvende fire ulike teoretiske synsvinkler i arbeidet med teater.

Boken vår handler om hva dramaet (som er skrevet) forventer, gjennom måten det er skrevet på, at iscenesettelsen omgjør til scenespråk, slik at denne kan bli et reelt tilbud til sitt publikum. Litteraturvitenskapen er opptatt av den skrevne teksten, mens teatervitenskapen er opptatt av iscenesettelsen. For å kunne si noe substansielt om hva og hvordan teatret skal kunne ha noe vesentlig å tilby sitt publikum, trengs det en forståelse av hva teater er, hva tilskueren kan oppfatte og hva som kan være betydningsfullt i en slik sammenheng. For å forstå tilskuerens opplevelse i teatret trengs dessuten en forståelse av mennesket som en helhetlig organisme. Det betyr at det trengs en bevissthetsfilosofi, en forståelse av hjernen i kroppen og dennes kontinuerlige interaksjon med omverdenen. Teatrets påvirkning på tilskueren er med andre ord ikke forståelig uten moderne kunnskap om mennesket, for eksempel sett fra ett hjerneforskningssynspunkt i kombinasjon med fenomenologisk bevissthetsteori.

I tråd med dette mener jeg at hvis man skal kunne si noe om en teatertilskuers opplevelse av en teaterforestilling, er det viktig å vite at tilskuerens erfaring er kropps- og fornemmelsesbasert. Man bør vite at for opplevelsen spiller kroppen og hjernens nevrologiske aktivitet en like stor rolle som vår bevisste tankeevne. Det er altså ikke nok med teaterfaglig eller akademisk kunnskap om dramatik og teater. Det er heller ikke nok med et tradisjonelt synspunkt som går ut på at erfaringen av en forestilling skiller seg vesentlig fra erfaringen av lesningen av en dramatekst. Det ser nemlig ut til at det er de samme hjerneprosesser som igangsettes når man ser en forestilling som når man bruker sin forestillingsevne i lesningen av en tekst.¹ Dette må som sagt kunne

kombineres med en teori om hva teater er og hvordan det fungerer.

I. Fenomenologi og naturvitenskap

I dag er [fenomenologien](#) blitt videreført som en filosofisk-vitenskapelig tilnæringsmåte og har nærmet seg det kognitive teorifeltet. Dette har skjedd særlig på bakgrunn av forskere som Francisco Varelas og Antonio Damasioes tanker om en kroppsliggjort kognisjon og utviklingen innen nevrovitenskapene. Jeg har hentet inspirasjon fra Shaun Gallaghers og Dan Zahavis arbeider og bøkene *How the Body Shapes the Mind* (2005) og Gallaghers *The Phenomenological Mind* (2008). Men hva er det som karakteriserer overgangen fra den fenomenologiske filosofien til en mer kognitiv basert teori? Og hvorfor er det som skjer i dette feltet viktig i en bok om dramatikk og teater?

Den fenomenologiske teorien studerer bevisstheten og tar utgangspunkt i erfaringen. Den forsøker for eksempel å forklare hva som karakteriserer erfaringen av en persepsjon og forskjellen mellom denne og en forestilling eller et minne. Den kognitive vitenskapen studerer også persepsjonen, ikke hvordan den oppleves, men snarere hvordan den er et resultat av prosesser i hjernen. Disse prosessene er vi, som erfarende, ute av stand til å erfare direkte (Gibson 2008: *Introduction:1-10*). Skillet mellom en jeg-basert filosofi som fenomenologien og de deskriptive naturvitenskapene har tilsynelatende vært uoverstigelig, men med den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) ble det formulert en filosofi som gikk imot den rådende dikotomien. Peirce var selv både fenomenolog og naturvitenskapsmann. Ifølge hans pragmatiske tenkemåte er erfaring den meningsskapende aktiviteten vi som biologiske organismer hele tiden er involvert i. Denne aktiviteten foregår oftest på et nivå som ikke er epistemologisk. Det vil si at erkjennelse ikke bare dreier seg om kunnskapsteoretiske spørsmål, men om erfaring som ontologi, det vil si at erfaring har med det å være i verden å gjøre.²

Den pragmatiske filosofien er antidualistisk og derfor særlig interessant i en sammenheng hvor man er opptatt av å se erfaring og biologi i sammenheng.³ Peirce opererer i sin filosofi med tre fenomenologiske erfaringsnivåer.⁴ Disse er erfaringens førsthet eller ikonisitet. Dette kan vi kalle for erfaringens fornemmelsesnivå. Det andre er det indeksielle annenhetsnivået og det tredje nivået er det symbolske. Ikonet er hva Peirce kalte monistisk. Det betyr at ikonet er basert på en enkel kvalitet, for eksempel rundhet eller rødhet. Ikonet er uttrykk for en unik kvalitet. La oss ta et eksempel. Vi ser en tiltalende rund og rød gjenstand, tar den opp i hånden og erfarer at den er til. Da har vi erfart en unik kvalitet og denne er blitt aktualisert for oss som virkelig. Det er imidlertid først når vi mentalt kan plassere denne faktiske og unike gjenstanden i kategorien frukt at vi har noen mulighet til å forstå at det er et eple vi holder i hånden. Så snart vi har oppfattet at det dreier seg om en frukt, avgjør vår generelle kompetanse om vi vil være i stand til å sette det rette navnet på denne frukten. Den umiddelbare erfaringen er et ikon. Den er unik og kvalitativ. Men når denne erfaringen blir aktualisert indeksielt («oj, dette runde og deilig røde er virkelig og ikke bare noe jeg har innbilt meg»), blir den raskt tatt opp i en tolkningsprosess og den blir et aspekt ved det symbolske tegnet.

LES OGSÅ: [Charles Sanders Peirce - Pragmatismens opphavsmann](#)

Dette kan vi uttrykke slik: Tegnet (fenomenet eller gjenstanden) kan aldri *forståes* i seg selv og det finnes i verden bare formidlet gjennom et indeks. Symbolet har et indeksielt aspekt. Det er til. Men det er også bærer av noe ikonisk. Det har en kvalitativ side, noe unikt og nærværende. Peirces symbol har tre ulike ontologiske og erkjennelsesteoretiske nivåer: det umiddelbare, det aktuelle og det lovmessige. Det lovmessige er en betegnelse på vårt refleksive bevissthetsnivå (von der Fehr 2008:67-68).

Selv om denne oppdelingen i dag kan synes foreldet, kan den være nyttig for å forstå hvordan utviklingen i vår [bevissthet](#) fra det prerefleksive til det refleksive viser til erfaringens ulike erkjennelsesteoretiske nivåer. Vi blir også minnet på at erfaring er en prosess og en kontinuerlig interaksjon med vår omverden. Erfaringer kan være refleksive og symbolske, aktuelle eller prerefleksive og fornemmelsesbaserte. Det er erfaringen som en aktualisering av en kvalitativ fornemmelse som har opptatt meg mest i mitt arbeid med sammenhengen mellom estetiske uttrykk og biologi. Med andre ord er det det ikoniske ved fenomenet som spesielt har opptatt meg. Grunnen til dette er at ikonets kvalitative og nærværs-skapende særegenhet gjør det helt vesentlig i forbindelse med erfaring av kunst.

II. Estetisk teori og det prerefleksive

Innen en del estetisk teori kan vi observere en påfallende likhet mellom den umiddelbare (og ikoniske) fornemmelsen vi kan ha av vår egen kropp og den oppmerksomheten som skapes i interaksjon med det estetiske objektet. Dette forstår jeg som at vi kan ha en privilegert og umiddelbar erfaring av kunst som ligner på den umiddelbare opplevelsen vi kan ha av vår egen kropp.

Martin Seel er en tysk filosof som i 2005 utga boken *The Aesthetics of Appearing*. Han sier innledningsvis at i likhet med all annen persepsjon er det i estetisk persepsjon et nært forhold mellom hva denne persepsjonen gjør og hva den refererer til (Seel 2005:21). Estetisk persepsjon, som all annen persepsjon, har et handlingspotensiale, den gjør noe. Det den estetiske persepsjonen gjør, er å gjøre det man er oppmerksom på, nærværende. Det å persepsjonere et estetisk objekt medfører at en føler seg nær seg selv og sitt eget liv. Estetisk persepsjon, intuisjon og oppmerksomhet, tre begreper som Seel setter likhetstegn mellom, medfører at det kunsterfarende subjektet – eller den som erfarer sin egen kropp – fornemmer sin egen eksistens i verden samtidig (Seel 2005:14, 32-33). Jeg ville si på dette punktet, og med Peirce i ryggen, at det subjektet fornemmer, som Seel kaller eksistensen, er noe unikt og kvalitativt, og det er på dette nivået man opplever noe som en selv. I og med at fornemmelsen har et aktualitetsaspekt, den skjer, blir jeg tydelig og nær for meg selv. Fornemmelsen har med andre ord en indeksiell side. Fornemmelsen aktualiseres som nærvær, men ikke som mening eller noe refleksivt. Epistemologien har gjort den feil at den har lukket sine øyne for betydningen av den estetiske erfaringen, sier Seel (2005:17-18). Det å vektlegge den estetiske erfaringen innebærer altså en kritikk av en overdreven vekt på

rasjonelle prosesser. Vi vet at ingen mening kan komme til oss umiddelbart, og at selv sansepersepsjon ikke garanterer noen direkte forbindelse med vår faktiske verden. I det øyeblikk sansningen blir tolket som varme, lys, smerte eller annet er den ikke lenger en fornemmelse, men er på vei til å bli en følelse og dermed en tolkning og en kognisjon.⁵

Ut fra en forståelse av erfaringen av kunst, som umiddelbar og kvalitativ, får tilskuerens respons på en iscenesettelse i teatret fornyet betydning. Selvsagt reagerer ikke alle tilskuere likt på en forestilling, men i kraft av å være mennesker er vi grunnleggende sammenlignbare både fra en bevissthetsteoretisk, biologisk og kognitiv synsvinkel. Det betyr at vi kan fokusere på hvordan teater kan virke på oss mennesker både erkjennelsesmessig og personlig.

III. Teatrets erkjennelsesmulighet

Det endringspotensialet som teatret har, kan den skrevne teksten på sitt estetiske vis (gjennom sin skrivemåte) peke på og forlange av iscenesettelsen at den «oversetter» til et teatralt uttrykkssett. Særlig viktig er det hva slags erkjennelsesmulighet sceneuttrykket formidler. Forestillingens spillestil signaliserer til tilskueren hvordan verden skal forstås. Vi kan si at måten forestillingen blir spilt på er et tilbud til publikum. Er forestillingen realistisk kan man trekke den slutning at vi har å gjøre med et korrespondanseteoretisk synspunkt på virkeligheten. Språkfilosofen og talehandlingsteoretikeren John Austin skiller i sin bok fra 1962 *Speech Act Theory* mellom et korrespondanseteoretisk synspunkt på språket og et pragmatisk synspunkt. Et korrespondanseteoretisk synspunkt innebærer at sannheten om verden hviler på en objektiv observasjon. Regner det utenfor vinduet er dette bare sant hvis det faktisk regner. Nå regner det jo ikke inne på et teater, så korrespondansen har en påstandskarakter. Påstanden er at det som skjer på scenen viser til (representerer) noe objektivt sant utenfor teatret. Den performative språkoppfattelsen derimot opererer med et annet sannhetsbegrep. Ifølge denne oppfattelsen er språket handlende. Språket gjør noe, og det det dreier seg om er ikke sannhet i vitenskapelig forstand, men hvorvidt utsagnet har en effekt eller ikke. Austin snakker om språkets vellykkethet eller mislykkethet. Språkets vellykkethet (og sannhet) har med dets virkning å gjøre.

Mitt poeng i denne forbindelsen er at den virkningen, som har et potensiale for endring og som igangsettes av iscenesettelsens uttrykksmåte, skjer på et prerefleksivt, ikonisk bevissthets- og erkjennelsesnivå. Det betyr at det som skjer, skjer i våre biologiske kroppar (hvorav hjernen er en del). Det er teatrets performative kraft (gjennom språk og andre virkemidler) som forårsaker virkningen.

IV. Hva kan teater tilby?

I de senere år har vi sett en interessant sammenkobling mellom filosofi og teater. Det dreier seg om den franske filosofen Alain Badiou's senere arbeider. I det følgende vil jeg si noe om hans tenkning rundt teater fordi denne på interessant vis knytter det performative, dvs, hendelsesaspektet ved fenomenet sammen med sannhet, virkelighet og politikk. Ved å reflektere

rundt teatrets funksjon som politisk peker han på teatrets samfunnsansvar. Mitt fokus på den teatrale erfaringen, som er virksom først og fremst på et prerefleksivt nivå, fører meg til den mulige konklusjonen at teatrets samfunnsansvar, hvis det skal bli betydningsfullt, må oppstå først i vår unike og kvalitative estetiske fornemmelseserfaring.

Badiou skriver ikke ut fra en interesse for teater⁶ alene, men tar opp teater, kunstmediet, som utgangspunkt for en nytenkning av forholdet mellom kunst og filosofi. Helt fra antikken av har det store spørsmålet i dette feltet vært om kunst kan uttrykke noe sant eller om kunsten heller tilslører sannheten. For Badiou er det refleksjonen rundt teaterets karakteristika som danner grunnlag for hans filosofiske tilnærming til hva som er kunstens sannhet. For alle som er opptatt av teater er det spennende at han nærmer seg spørsmålet om kunstens sannhet ved å hevde at teateret grunnleggende sett er politisk.

Badiou åpner for å tenke nytt om begreper som sannhet, virkelighet og representasjon i en kunstfaglig sammenheng. Han revitaliserer og aktualiserer disse spørsmålene. Siden 60-tallet har den radikale, eksperimentelle delen av teatervitenskapen sett på representasjon i et korrespondanseteoretisk lys. Dens forsvarere har oppfattet representasjon som noe som nødvendigvis må føre til en realistisk spillestil og dermed en foreldet oppfattelse av virkeligheten. Dette er en feilslutning. Allerede med Peirce ble det klart at representasjonen (og vårt forhold til verden) alltid er tilstedeværende i den dynamiske meningsprosessen vi som biologiske organismer lever i. Representasjonen kan vi aldri komme vekk fra – heldigvis – men den foregår ofte på kroppsnivåer som vi ikke har noen bevisst tilgang til.⁷ Uten at Badiou forklarer dette nærmere i sine bøker om teater,⁸ har man inntrykk av at han vil frem til en form for vitenskapsteoretisk realisme.

LES OGSÅ: [Gudenes teater](#)

Sentralt i hans arbeid med teater står hans påstand om at teateret er politisk, representativt, i en viss forstand sant og etisk relevant. På grunnleggende vis knytter Badiou teater og politikk sammen. Han gjør, som sagt, et begrep som representasjon stuerent og forventer av teaterets egne folk at virkelighet og sannhet på nytt blir en del av deres vokabular. I *Handbook of Inaesthetics* beskriver Badiou det han kaller to skjema, eller to måter sannhet har kommet til uttrykk på i ulike filosofiske tilnærminger til kunst. På den ene siden finner vi det han kaller for et didaktisk skjema, med bakgrunn i Platons filosofi, der sannheten er ytre i forhold til kunstverket. På den andre siden setter han opp det han kaller for et romantisk skjema. Her er oppfattelsen den at det bare er i kunsten at sannheten kan komme til syne. Mellom disse finnes det en slags fredsavtale, sier han, et klassisk skjema, konstruert av Aristoteles. Her er kunsten ikke kunnskapsmessig sann. Den har en terapeutisk funksjon. Badiou's egen agenda er å skape en filosofi som sier noe om kunst og sannhet på en måte som er adekvat for vår egen tid. Han hevder nemlig at det ikke kom noe nytt til i det 20. århundrede fordi de tankeretningene som var innflytelsesrike, marxismen, hermeneutikken og psykoanalysen, alle kunne plasseres innen de rådende sannhetsskjemaene. Marxistisk tenkning plasserer han inn i den didaktiske sannhetsoppfattelsen og bruker Brecht som eksempel på en sannhet som ligger utenfor kunstverket, hermeneutikken med Heidegger er

romantisk, mens psykoanalysen hører hjemme innen et klassisk og Aristotelisk skjema.

I løpet av 2013 ble det publisert to engelske oversettelser av Badiou's arbeid med teater og filosofi.⁹ Disse er: *Rhapsody for the Theatre* og *In Praise of Theatre*. Men grunnlaget ble lagt allerede i *Handbook of Inaesthetics* som ble oversatt i 2005. Der beskriver Badiou hva han mener at teater er: Teater er en samling av ekstremt forskjelligartede komponenter, både materielle og ideelle, som eksisterer bare i iscenesettelsen; i den hendelsen som er teaterets representasjon. Disse komponentene, en tekst, et sted, noen kropper, noen stemmer, kostymer, lys, lyd, publikum, ... møtes i en hendelse, en iscenesettelse, som til tross for at den gjentar seg kveld etter kveld, er singulær, særegen og altså enestående. Denne teaterkunstens hendelse er en tanke-hendelse. Gjennom sin egenartede samling av komponenter produserer teateret idéer, teater-idéer. Bare i teateret kan disse idéene oppstå. De kan ikke skapes på noen annen måte, heller ikke i teksten skrevet for oppførelse. Idéen er avhengig av teaterets komponenter og oppstår der og da i iscenesettelsen.

V. Teater med stor T

En avgjørende forutsetning for Badiou's tanker om teateret er at hans skiller skarpt mellom teater med liten t og Teater med stor T. Det er bare teateret med stor T han forholder seg til. Teater med liten t forstår han som kommersielt underholdningsteater. For Badiou er teater med liten t et teater som brukes til å bekrefte publikums dominerende forestillinger. Dette teateret skygger for teateret med stor T, slik at dette nesten er forsvunnet. Ifølge Badiou hindrer på samme måte det parlamentariske systemet med sin vekt på en allmenn konsensus, det ekte politiske i å oppstå.

Blant kunstartene er teateret med stor T det mediet som tenker. I den teatrale hendelsen, i iscenesettelsen skapes det idéer som bryter med den allmenne mening. Poesien tenker også, men teateret er alltid politisk fordi det, som Badiou hevder, fra sin opprinnelse av, i den greske kulturen, var knyttet til staten. Teateret henvender seg alltid til en offentlighet, selv med bare en tilhører. Denne tilhøreren får status av å være universell, det vil si, han er bærer av hele det samfunnsmessige kollektiv. På den annen side kan vi ikke si at teateret (Teater med stor T i kontrast til teater med liten t) uttrykker den allmenne mening. Tvert om mener ikke teateret noe. Teateret tenker, og tanken er alltid kritisk og opprørsk. Teateret tenker teater-idéer. Det politiske ligger i tanken, idéen og bruddet med en ansvarsløs enighet som er det vi oppfatter som demokrati. Det ekte politiske er sted- og tidsbundet og det oppstår, som en tankehendelse som bryter med den allmenne konsensus. Det er fordi teateret har et privilegert forhold til staten at teateret alltid vil utgjøre et spill mellom to betydninger av «the state», på den ene side staten og på den andre siden «state of affairs». Stat viser med andre ord både til staten og til den tilstanden som råder i staten.

Med begrep om et egentlig teater, et Teater med stor T, får Badiou i sin kritiske, filosofiske tenkning, anledning til å si mye om sitt syn på samfunnsutviklingen og dens negative konsekvenser. Teateret skiller fra underholdningsindustri og borgerlig kulturell konsensus og får en

sentral rolle i utviklingen av et fungerende demokrati. Det er riktignok ikke nytt å tenke seg at teater kan ha en sentral rolle i samfunnets politiske liv. I teatervitenskapen har man alltid sett på teatret som grunnleggende samfunnsrelevant, til alle tider, uavhengig av spillestil og spillested. Slik har det vært helt fra antikken. Badiou baserer seg nettopp på *en analogi med det greske teateret og dets opprinnelse i den greske polis, og dermed i det greske bysamfunnets utvikling mot demokrati*. Med tanke på dette teaterets sosialiserende funksjon, går Badiou så langt som til å mene at Teater burde være obligatorisk for alle borgere i et samfunn, og han har til og med noen konkrete forslag til hvordan dette kunne ordnes. Når Badiou sier at teatret med stor T er representativt, mener han at når teateret tenker forholder det seg til virkeligheten. Og representasjonen er ikke en verbal avbildning av det vi ser rundt oss, gjengitt i en teatral iscenesettelse.

LES OGSÅ: [Alain Badiou tapte virkelighet](#)

Representasjonen er performativ. *Den skjer ikke i teksten, men i iscenesettelsen.*

*Representasjonen er noe som finner sted.*¹⁰ Teksten kan vise til noe som kan skje i oppførelsen – den har et performativt potensiale – gjennom en rekke av mulige språklige og estetiske virkemidler, kan teksten vise til det samfunnsrelevante, det politiske – men dette *skjer i teateret*.

Representasjon har ikke å gjøre med noen form for korrespondanse mellom teaterhendelsen og en virkelighet utenfor. Vi har altså ikke å gjøre med noen form for korrespondanseteori her.

Når Badiou tenker at det politiske er noe som skjer og at det som skjer står i skarp motsetning til den allmenne oppfattelse, ser han dette i sammenheng med at teatret er knyttet til staten på den måten at i teatret «snakker staten om seg selv» (Badiou 2013:30). Verken teksten eller iscenesettelsen avbilder eller korresponderer med en samfunnsvirkelighet. Teateret tydeliggjør staten, sa jo Badiou, og det gjør teateret ved å presentere det som ikke kan forbli usynlig og ikke-representerbart ved tingenes tilstand. Representasjon for Badiou er med andre ord en positiv effekt av det spillet som på usynlig vis forgår mellom den institusjonelle staten og den tilstanden som råder. Vi kan i forlengelsen av Badiou si at teatret representerer et performativt blikk som synliggjør og avslører enhver form for politisk spill. Teater er ikke en ufarlig unntakstilstand av estetisk erfaring.

Det at teateret tenker og at idéer oppstår i den hendelsen som teateret gjør mulig, utgjør den teatrale representasjonen. Denne er ingen avbildning eller kopi av en ytre verden, men den skjer i teaterhendelsens intensitet. Med Badiou kan vi si at i teaterets tanke kommer virkeligheten til syne. Og videre, som sagt, den virkeligheten og sannheten som kommer til syne i teateret er politisk fordi den er et brudd med den allmenne mening. Kunstverket er med andre ord ikke bare et instrument for en høyere og kunnskapsmessig sannhet, slik vi finner det hos Brecht. Sannheten skjer som en hendelse, men hendelsen er, som i den klassiske oppfattelsen ikke knyttet til kunnskap eller åpenbaring, men til en etisk og terapeutisk funksjon. Sannheten har å gjøre med behandlingen av «the affections of the soul» (2005:4) og er ikke underlagt noe sannsynlighetskriterium, men er tvert om usannsynlig. Badiou sier om sannheten at den er et «hull» i den allmenne mening.

Jeg sitter igjen med et bestemt inntrykk av at det Badiou har sagt om teater med stor T ikke helt har forløst et nytt sannhetsskjema i forholdet mellom filosofi og kunst. Badiou problematiserer ikke sitt filosofiske grunnlag utover dette at han setter sine tanker om teatret i relasjon til det han kaller ulike «sannhetsregimer». Men hans tanker om det performative og representative ved teaterhendelsen bidrar med noen viktige perspektiver, som sier noe vesentlig om hva teater kan være. I og med at den politiske sannheten skjer i teaterhendelsen, vil jeg tilføye at den nødvendigvis må skje med noen. Dette «noen» må nødvendigvis være et publikum som selv kan bli en del av «hullet» i den allmenne oppfattelsen, som kveler et levende politisk demokrati. Mitt poeng her er ikke en diskusjon av hva demokrati er eller om denne oppfattelsen av hva som er politisk er gyldig. Jeg er opptatt av at den sannhetserfaringen som Badiou mener at teatret kan skape, slik jeg ser det, er en erfaring av fenomenologisk og biologisk art.

VI. Teaterhendelsens sannhet skjer på et prerefleksivt nivå

Jeg har allerede nevnt at for meg er det avgjørende å knytte Badiou's tenkning rundt teatrets funksjon, som en hendelse som er performativ snarere enn korrespondanseteoretisk, sammen med tilskuerens estetiske erfaring – en erfaring basert på kroppslige fornemmelser. Denne erfaringen er sann, kvalitativ og virkningsfull. Og nettopp derfor er den et konkret tilbud til tilskueren om å se seg selv og sine omgivelser i et nytt lys. En slik selverkjennelse bærer muligheten i seg til reell politisk og demokratisk endring. Teatret kan på sitt beste sette tilskueren i en tankesituasjon, som oppleves kroppslig snarere enn bevisst, og som først på etterskudd kan tolkes og bearbeides. Det sanne og kvalitative skjer ikke i tolkningen, men i den virkelighetsopplevelsen – når ikonet blir indeksialisert – som er vår opplevelse der og da i teaterrommet. Når vi går ut av teatret frykter vi spørsmålet: «Nå, hva synes du?», for opplevelsen er ennå virksom i oss og rasjonaliseringen og tolkningen kommer først på etterskudd, ofte ganske lenge etter at teaterforestillingen er over.

VII. Hvordan blir teater-tanker til et tilbud i kognitiv forstand?

Semiotikken, talehandlingsteorien, den estetiske teorien og Badiou's tanker om hva teater kan være er gjensidig forklarende. Jeg har i hvert fall tenkt det slik. Men hva er det egentlig jeg bruker den kognitive teorien til? Jo, i den kognitive teorien er vår bevissthetsaktivitet knyttet opp til vår fysiske tilstedeværelse i vår umiddelbare økologiske omverden. Dette innebærer at den estetiske teorien bare påstår, nemlig at vi kommer nærmere oss selv og vår omverden i den estetiske erfaringen, er vitenskapeliggjort og forklart kroppslig i den kognitive teorien. Overskridelsen av den tradisjonelle dikotomien mellom humanistisk tenkning og naturvitenskap har, som denne artikkelen vitner om, alltid interessert meg, og i min boks sammenheng er det viktig å ta innover seg at det vi opplever i teatret er forankret i en kropp i en omverden. Badiou tar ikke opp hva slags organisme en tilskuer er, og hvordan en virkelighet og en sannhet kan skje med en slik biologisk organisme. Det er dette kognitive teori kan si noe om.

VIII. Persepsjon som tilbud

Psykologen James J. Gibson skapte allerede i 1979, i sin bok *The Ecological Approach to Visual Perception*, begrepet «affordance». Vi kan oversette dette begrep med det norske ordet «tilbud». Spørsmålet, som ligger bak dette begrepet, er hva tilbyr en gitt omgivelse et dyr (et menneske er et dyr)? Med omgivelse mener Gibson den fysiske omgivelsen: bakken vi går på, luften vi puster i, måter å holde oss varme på, muligheter for å få mat eller sex. Han trekker den originale konklusjon (i hvert fall i forhold til kantiansk filosofi¹¹) at de mulighetene, som vi oppfatter med vår persepsjon at omgivelsene tilbyr oss, kan vi ha en direkte erfaring av. Med en semiotisk terminologi kunne vi si at dette er ikoner aktualisert i indekser. Poenget for Gibson er at denne direkte erfaringen er av kvalitativ art og han hevder at den også er meningsfull. I semiotikken ville man ha skilt mellom det kvalitative og det meningsfulle, men det er kanskje ikke så viktig, for i alle fall dreier det seg om en prosess som også i semiotikken ofte leder til en betydning eller en mening. Et viktig poeng her er at tilbudet er direkte og fysisk, materielt, men det er også psykisk, slik persepsjonen er:

An affordance cuts across the dicotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy. It is equally a fact of the environment and a fact of behavior. It is both psysical and psychical, yet neither. An affordance points both ways, to the environment and to the observer (2015:121).

Så hva er det en teaterforestilling kan tilby tilskuerens persepsjon? For det første er opplevelsen basert på mange ulike sanseerfaringer. Teaterforestillingen består av lyd, lys, farger, former, ulike typer materiale, kropper, stemmer og tale. Kanskje har vi også skrift og bilde, video, film eller annen medie-teknologi. Synkroniseringen av alle disse ulike sanseintrykkene kan kreve ganske mye energi og innsats fra tilskuerens side. Men samtidig gir teatret oss mulighet til ikke bare å erfare verden direkte, som en kvalitativ fornemmelseserfaring, men til at denne erfaringen kan bli av betydning for oss. Spørsmålet er, som sagt, ikke om teatret er samfunnsrelevant, men heller hvordan det virker og hvilken betydning det har. Boken vår, *Teater som betyr noe. Teater som tanke og tilbud*, gir noen nye perspektiver på dette.

Følger vi Badiou tankegang er det som mangler for oss et aktivt og kritisk forhold til demokratiet. Dette innebærer at teatret kan ha den funksjon at enhver må påta seg et etisk ansvar for at demokratiet består og fornyer seg. Han tenker seg med andre ord at teatret kan bli en effektiv sosialisering sinnsinstans og garantist for at et reelt demokrati består, slik det var i den greske antikken. Det jeg vil tilføye til dette er at dette ikke skjer mest effektivt gjennom argumentasjon eller et korrespondanseteoretisk politisk teater, men ved å være seg bevisst hvordan iscenesettelsen kan virke på tilskuerne. Tilskueren utgjør et kollektiv som er maksimalt oppmerksomt overfor det som skjer i rommet. Kan teatret «treffe» dette publikum med sine teater-tanker, kan teatret igjen bli en viktig samfunnsaktør. Det kan virke fornyende på demokratiet. Ved å formidle mellom tradisjonelle dikotomier kan teatret også være av filosofisk interesse. Fordi teatret tilbyr tilskueren nye måter å sanse, erfare og erkjenne verden på, står det frem som et medium som genererer en form for vitenskapsteoretisk realisme.¹² Slik Badiou hevdet står teatret frem som en bærer av sannhet. Etter en lang periode med et utpreget relativistisk og fragmentert synspunkt på verden, kan man hevde at en form for realisme igjen er viktig for oss.

Litteratur

Austin, John. 1982. *Speech Act Theory*, Oxford University Press, Oxford, New York.

Badiou, Alain. 2003. *St. Paul: The Foundation of Universalism*, Stanford University, Stanford, California.

_____. 2005. *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford, California.

_____. 2013a. *In Praise of Theatre*, Polity Press, Cambridge UK and Malden USA.

_____. 2013b. *Rhapsody for the Theatre*, Verso, London and New York.

Cave, Terrence. 2016. *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*, Oxford University Press, Oxford.

Fehr, Drude von der. 2008. *Når kroppen tenker*, Universitetsforlaget, Oslo.

Gallagher, Shaun og Zahavi, Dan. 2005. *How the Body Shapes the Mind*, Oxford University Press, Oxford.

Gibson, James J. 2015. *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychological Press. Taylor & Francis Group, New York and London.

_____. 2008. *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge, London and New York.

Peirce, Charles S. 1931-66. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 1-8. Harthorne, Charles and Weiss Paul (red.), Harvard University Press, Cambridge.

Seel, Martin. 2005. *The Aesthetics of Appearing*, Stanford University Press, Stanford, California.

Noter

¹ Et slikt synspunkt finner man poengtert i Terence Caves interessante bok *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism* fra 2016. Oxford University Press.

² Dette ligner meget på Merleau-Pontys oppfattelse av erfaring.

³ Et slikt forskningsfelt finner man i biosemiotikken som er opptatt av å forstå biologien på basis av Peirces semiotikk. Semiotikken er Peirces tegnteori som er en side av den pragmatiske filosofien. Den mest kjente skandinaviske biosemiotikeren er den danske biologen Jesper Hoffmeyer.

⁴ Det følgende er i store trekk tatt fra min bok på Universitetsforlaget 2008, *Når kroppen tenker*, ss. 80-86.

⁵ Jeg er inne på et stort forskningsfelt her og et terminologisk problem i forholdet mellom norsk og engelsk. Ifølge de pragmatiske erfaringsnivåene er fornemmelsen prerefleksiv og skjer i øyeblikket, mens følelsen er en tolkning. Den er symbolsk og reflektert. En estetisk kvalitetserfaring skjer på et lavt bevissthetsnivå og forener kroppens biologiske reaksjoner med en opplevelse.

⁶ Han skriver også om film og dans. Badiou er selv forfatter av flere tekster for teater, blant dem fire tekster i *Ahmed* sirkelen og *Les Citrouilles*.

⁷ Det er åpenbart ut fra dette at Peirce var realist i vitenskapsteoretisk forstand. Med den innflytelsen naturvitenskapelig forskning har i dag, selv innenfor tradisjonelt humanistiske fag, er det interessant at spørsmålet om en vitenskapsteoretisk realisme igjen dukker opp etter så mange år med ulike former for konstruktivisme og relativisme.

⁸ Ut fra hans generelle filosofiske ståsted kan man sikkert si noe om hva han legger i et begrep som representasjon. Men jeg kjenner ikke hans filosofi godt nok til å kunne si mer om dette.

⁹ De franske originaltekstene hadde kommet til i et tidsrom fra 1990 til 2013

¹⁰ Vi må med andre ord kunne slutte oss til at Badiou mener at virkeligheten er noe som skjer oss. Virkeligheten avbildes ikke i vårt sanseapparat, men involverer oss i en form for gjøren. Et slikt synspunkt er interessant hvis vi ser det i lys av psykologen James. J. Gibsons bok *The Ecological Approach to Visual Perception* (oppr.1979) der han avviser et tradisjonelt synspunkt som går ut på at vi får stimuli fra vår omverden og at disse deretter blir omarbeidet av hjernen. I introduksjonen fra utgaven av 2015 sies det: «Sensing was not simply whatever was delivered by the anatomical structure of sense organs. Sense organs did not deliver sensations to the brain or mind, subsequently to be made meaningful perception by cognitive processes. For Gibson perception was not constructed from the building blocks of sensation... Perceptual systems, in contrast to the senses as channels of sensation, are whole body activities devoted to actively extracting, isolating, or clarifying informative structure in the world»(2015:Introduction XX). Vi er med andre ord aktivt med på å sanse vår omverden, og virkeligheten er basert på vår aktive interagering med vår omverden.

¹¹ 2015:xvi: «For if you agree to abandon the dogma that «percepts without concepts are blind», as Kant put it, a deep theoretical mess, a genuine quagmire, will dry up».

¹² I denne sammenheng vil jeg også nevne at Peirces semiotikk og pragmatisme er realistisk i vitenskapsteoretisk forstand. Videre: I en annen sammenheng kunne en studie av Badious begrep om universalisme, slik det kommer frem i andre av hans bøker, for eksempel i *Saint Paul: The Foundation of Universalism*, være interessant å diskutere i forbindelse med et vitenskapsteoretisk begrep om realisme.