

Over terskelen fra estetikk til religion: Et forslag til en utvidet definisjon av «religiøst teater»

Sander Jensen Schipper

Abstract

Theatre has long served as a medium through which religious ideas are expressed, often by staging traditional myths and doctrines tied to institutional belief systems. This connection between theatre and religion has been well-documented in multiple scholarly discourses. More recently, scholars have also explored how certain performances evoke spiritual experiences through theatrical staging. However, contemporary research on aesthetic-religious experiences in performance tends to avoid the term «religious theatre» unless the work is explicitly connected to organized religion and communal belief.

This article challenges that limitation by examining *The Disorder of Desire* (2022) and *Einkvan* (2024), two Norwegian performances that operate outside conventional religious frameworks. Drawing on a broader definition of religion as engagement with narrative worlds involving superhuman forces, and using the concept of immanent transcendence, the analysis explores how these works construct religious meaning and offer audiences experiences that may be understood as religious in nature. The aim is to propose a more inclusive understanding of «religious theatre»—one that reflects contemporary shifts in the study of religion and aesthetics.

Keywords: Religious theatre, Bergen Drama Festival, Jon Fosse, contemporary Scandinavian theatre

Om forfatteren

Sander Jensen Schipper (f. 1999) er utdannet religions- og teaterviter ved Universitetet i Bergen (UiB). Fra våren 2025 er han PhD-stipendiat ved UiB med et prosjekt om Jon Fosses forfatterskap, der han undersøker det usigelige i Fosses dramatikk. Utover dette forsker Schipper på skandinaviske møtepunkter mellom teater og religion, og har bred erfaring med scenekunstproduksjon og kunnskapsformidling.

E-post: sander.j.schipper@gmail.com

Teatervitenskapelige studier 2025 © Sander Jensen Schipper

Artikkelen er fagfellevurdert/The article is peer reviewed

Artikkelredaktør: Siren Leirvåg

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

DOI: <https://doi.org/10.15845/tvs.9.4652>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Over terskelen fra estetikk til religion: Et forslag til en utvidet definisjon av «religiøst teater»

Religion finnes aldri i konsentrert form, men kommer til uttrykk gjennom kunst, lovverk, sosiale nettverk eller andre former for menneskelig kommunikasjon.¹ En av disse arenaene er teater, noe teatervitenskapen lenge har vært klar over. Lenge har det blitt gjort undersøkelser av hvordan *religiøst teater* lages for å formidle tradisjonelle religiøse myter og dogmer, slik som dionysisk teater i den greske antikken, kirkespillene i europeisk middelalder, buddhistisk noh i Japan eller hinduistiske iscenesettelser av Ramayana. Det har også vært mye forskning på hvordan enkelte regissører, som Grotowski, har søkt etter teaterformer som fremmer spirituelle opplevelser.

Samtidig kommer nyere forskning fra feltet *teater og religion* med undersøkelser av estetisk-religiøse opplevelser oppnådd ved forestillinger utenfor tradisjonell religion. Men i denne forskningen uteblir diskusjonen av begrepet *religiøst teater*, fordi «[to be 'religious' a performance has] to connect with some institutional, denominational beliefs and a wish for the communal belonging and identity such beliefs could instil.»² Begrepet *religiøst teater* har derfor i all hovedsak blitt brukt med forbehold om iscenesettelser tilknyttet tradisjonelle religiøse systemer, forbundet til troen på én eller flere guddommer eller høyere åndelige krefter.

Til sammenlikning har religionsvitenskapen for lengst beveget seg mot mer inkluderende religionsdefinisjoner. Alt i 2001 publiserte Ingvild Gilhus og Lisbeth Mikaelsson en definisjon av religion som «menneskers forhold til fortellingsunivers som kjennetegnes av kommunikasjon om og med hypotetiske guder og makter.»³ Dette har åpnet opp for å undersøke hvordan kulturelle uttrykk skildrer og former religiøse narrativer på tvers av samfunnet.

Med utgangspunkt i forestillingene *The Disorder of Desire* (2022) og *Einkvan* (2024) vil jeg i denne artikkelen undersøke religiøst teater som verken står i en tradisjonell religiøs kontekst, eller søker å formidle tradisjonelle religiøse trosforestillinger. Her vil jeg anvende Gilhus' og Mikaelssons religionsdefinisjon og begrepet *immanent transendens* slik det etableres og anvendes av Dorthe Jørgensen og Kim Skjoldager-Nielsen, for å undersøke hvilke religiøse fortellingsunivers og verdenskonstruksjoner forestillingene iscenesetter, samt hvilke estetisk-religiøse opplevelser dette kan gi publikum. På den måten ønsker jeg å komme med et forslag til hvordan nye forståelser av religion kan åpne for nye blikk på religiøst teater.

Nye blikk på religion i religions- og teatervitenskap

Innen skandinavisk religionsvitenskap er mye av forskningen på samtidsreligion basert på en religionsdefinisjon utviklet av Ingvild Gilhus og Lisbeth Mikaelsson. I *Nytt blikk på religion* (2001)

¹ Gilhus og Mikaelsson, *Kulturens refortrylling: Nyreligiositet i moderne samfunn*.

² Skjoldager-Nielsen, «Over the Threshold, Into the World», 42.

³ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*, 27.

skriver disse at «[e]n nyttig definisjonsmarkør i tillegg til forestillingsunivers, er at religion [...] ikke bare [dreier] seg om kommunikasjon *med* guder og makter, men også til å gjelde kommunikasjon *om* disse størrelsene.»⁴ Hypotetiske guder og makter kan forsås som alle vesener fra mytologier, religioner, folketroer eller fiksjonsunivers, som overskrider menneskelige evner på ulike måter.⁵ Definisjonen åpner dermed opp for at religion som fagterm rommer elementer som ikke nødvendigvis er i samsvar med en allmenn forståelse av religionsbegrepet, deriblant filmer, tv-serier, teater og litteratur.⁶

Bakgrunnen for Gilhus' og Mikaelssons religionsdefinisjon er en kritikk av tidligere definisjoner som tar utgangspunkt i at kristendommen er den prototypiske religionen.⁷ Gilhus argumenterer for at et slikt religionssyn ikke fanger opp nye religiøse strømninger.⁸ Ved heller å definere religion som «fortellingsunivers om eller med hypotetiske makter», åpnes det også opp for å undersøke praksiser og felleskap som ikke selv identifiserer seg som religiøse.

Gjennomgående vil jeg bruke begrepet religion/religiøs i tråd med Gilhus' og Mikaelssons religionsdefinisjon. Derimot vil jeg bruke begrepene religionshistoriske strømminger/tradisjonell religion for å vise til det som vanligvis forstår som religion, nemlig: Et system av tro, praksiser, ritualer og kulturelle tradisjoner som er knyttet til troen på én eller flere guddommer eller en høyere åndelig kraft, og som gir mening til tilværelsen og rammer for etikk og moral.⁹

Definisjonen til Gilhus og Mikaelsson har særlig blitt anvendt for å undersøke ulike former for samtidsreligion. Blant annet har den vært avgjørende for forskningsfeltet *religion og populærkultur*. Et felt som undersøker kommunikasjon om og representasjoner av religion, overnaturlige vesener og makter, og religiøse handlinger og fenomener i populærkulturen, samt deres varierende verdiaspekter, bruk og status, på tvers av ulike populære medier og mediaplattformer.¹⁰ Dermed har feltet religion og popkultur bidratt til å undersøke religion som en del av et religionsfelt som ikke alltid forholder seg til standardiserte forståelser av for eksempel «helligdommer» eller «tro».¹¹

I fronten av skandinavisk forskning på religion og popkultur finner vi blant andre Sissel Undheim og Laura Feldt. I en rekke publikasjoner undersøker de hvordan religion konstrueres og formidles som kommunikasjon om hypotetiske makter i spill, litteratur, filmer og lekefigurer.¹² Kommunikasjon er her forstått som fiksjonsintern portrettering av, og interaksjon med,

⁴ Ibid.

⁵ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*, og Laura Feldt, «Harry Potter and Contemporary Magic».

⁶ Feldt, «Harry Potter and Contemporary Magic».

⁷ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*, 25.

⁸ Gilhus og Mikaelsson, *Kulturens refortrylling*; Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*; Gilhus og Mikaelsson, *Hva er religion*; Sutcliffe og Gilhus, «All mixed up – Thinking about religion in relation to new age spirituality».

⁹ Gilhus og Mikaelsson, *Hva er religion*, 7-9.

¹⁰ Feldt, «Harry Potter and Contemporary Magic», 108.

¹¹ Ibid.

¹² Deriblant: Undheim, «Made up Prophecies»; Undheim, «The Magic of the Multiverse»; Feldt, «Harry Potter and Contemporary Magic» og Feldt, «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener».

hypotetiske makter som enten er hentet fra religionshistoriske strømninger, som fabeldyr¹³ eller gudene Loke og Khonshu¹⁴, eller som egenkonstruerte makter som Marvels the Scarlet Witch.¹⁵

Feldt understreker at kommunikasjonen om hypotetiske makter i film bidrar til å etablere religiøse erfaringsrom. Disse religiøse erfaringsrommene beskriver hun som nye «verdenskonstruktioner», som sammensmelter seerens hverdagslige erfaringsverden med religiøse fortellingsunivers.¹⁶ Dette understreker hun at også kommer til uttrykk som kroppslige opplevelser hos seeren:

Kroppenes reaksjoner er en slags overlap, der etableres mellom forestillingsverdenen og hverdagsverdenen, den splittede oppmerksomhet mellom den fortalte verden og opplevelseskonteksten, og de måder hvorpå de sansede lyde og bilder forbliver i krop og bevidsthed et stykke tid.¹⁷

Dette har likhetstrekk med skandinavisk teatervitenskapelig forskning, som de siste årene har utforsket møtepunkter mellom teater og religion. Her står forskningen til Kim Skjoldager-Nielsen blant de viktigste bidragene. Han har gjennom sitt doktorgradsarbeid og flere publikasjoner undersøkt hvordan teater kan vekke estetisk-religiøs opplevelse, en prosess der teater baner vei for «the spectator's imaginary going beyond what is – in an empirical or positivistic sense – actually physically appearing and occurring on stage».¹⁸ På den måten kan teatertilskueren få kroppslige opplevelser av noe som i utgangspunktet ikke lar seg beskrive. Et eksempel på en slik estetisk-religiøs opplevelse hadde Skjoldager-Nielsen i møtet med installasjonen *Your Blind Passenger* (2010):

Subsequently, these ghostings and imaginings were supported by the very real physicality and materiality of the environment, as it in itself constituted an unusual situation with qualities of transcendence: the state was transient and passive, in the sense that I was the undergoer of fleeting sensations and perceptions [...] and the event was almost ineffable in the sense that it gave rise to notions which had evaded easy description, calling upon nonsensical formulations. [...] because of the physical/spatial staging of immanent transcendence.¹⁹

Begrepet *immanent transcendens* henter han hos filosofen Dorte Jørgensen.²⁰ Hun beskriver det som enkelte estetiske objekter iboende potensiale for å vekke transendente erfaringer av skjønnhet eller guddommelighet. Denne prosessen er avhengig av tilskuerens evne til å kontekstualisere sanseinntrykkene innenfor en personlig referanseramme i møtet med det estetiske uttrykket.²¹ Dermed er immanent transcendens en form for overskridelse som ikke peker mot noe utenfor eller over det sanselige, men som oppstår i det kroppslige og nærværende.

¹³ Feldt, «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener».

¹⁴ Undheim, «The Magic of the Multiverse».

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Feldt, «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener», 63.

¹⁷ Ibid., 57.

¹⁸ Skjoldager-Nielsen, «Over the Threshold, Into the World», 152.

¹⁹ Ibid., 42-43.

²⁰ Skjoldager-Nielsen, «Publikumspositioner og erfaringsmetafysikk i teateret», 245.

²¹ Jørgensen, *Den skønne tankning*, 70; Skjoldager-Nielsen, «Over the Threshold, Into the World», 167.

Metode

Ved å ta utgangspunkt i religionsdefinisjonen til Gilhus og Mikaelsson, samt å trekke veksel på teori om estetisk-religiøse opplevelser fra Skjoldager-Nielsen og Jørgensen, vil jeg i det følgende analysere forestillingene *The Disorder of Desire* og *Einkvan*. Her ønsker jeg å undersøke tre aspekter ved forestillingene, for slik å vise dem som *religiøst teater*:

1) Kommunikasjon om eller med hypotetiske makter står i forestillingens sentrum. I flere former for tradisjonelt religiøst teater, deriblant klassisk sanskrit teater, har forestillingen status av å være kommunikasjon *med* guddommer. Dette gir forestillingen en rituell karakter, der publikum opplever å stå ansikt til ansikt med det gudommelige.²² Forestillingene jeg tar for meg i denne analysen er derimot eksempler på fiksjonsintern kommunikasjon *om* hypotetiske makter. Her forholder fiksjonshandlingen seg til hypotetiske makter uten at disse maktene inngår i tilskuerens ontologiske verdensoppfatning. 2) Den fiksjonsinterne kommunikasjon om hypotetiske makter brukes som utgangspunkt for scenisk utforskning av nye «verdenskonstruksjoner». 3) Møtet mellom kommunikasjonen om hypotetiske makter og scenisk utforskning av immanent transcendens, åpner for at tilskueren kan oppnå estetisk-religiøse erfaringer.

I fenomenologisk forstand innebærer transcendens en overskridelse av den hverdagslige opplevelsen av å være-i-verden, som skjer gjennom performativitet og refleksjon.²³ Dette er en subjektiv opplevelse. Derfor understreker Skjoldager-Nielsen at erfaringer av immanent transcendens ikke lar seg studere uten å ta utgangspunkt i førstepersonsperspektivet. Fordi slike erfaringer oppstår i deltakerens/analytikerens indre liv og kan kun formidles gjennom beskrivelser av ens subjektive møte med teater, performance eller kunst. Tolkningen av teaterforestillingen er derfor alltid personlig situert.²⁴ Samtidig understreker Skjoldager-Nielsen at transcendens er mer enn et subjektivt fenomen, og bør forstås som en sentral komponent i estetiske erfaringer, særlig innenfor iscenesatte hendelser.

I møte med forestillingene *The Disorder of Desire* (2022) og *Einkvan* (2024) har jeg derfor gjort en fenomenologisk analyse. Beskrivelsene av hvordan forestillingene oppleves og tolkes blir dermed gjort med utgangspunkt i mine egne kroppslige og kognitive erfaringer. Selv om opplevelsen av en forestilling er subjektiv og individuelt formet hos den enkelte tilskuer, kan man likevel bruke den til å snakke om en kollektiv publikumsopplevelse.²⁵ Selv om jeg anerkjenner at mine egne opplevelser er subjektive, mener jeg at de likevel kan bidra til en allmenn forståelse av forestillingenes virkning.

The Disorder of Desire

The Disorder of Desire var en kompleks og fragmentert forestilling basert på en scenetekst skrevet av Runa Borch Skolseg og med visuelt design av Fredrik Floen. Forestillingen ble skrevet og produsert for Bergen Dramatikkfestival, og hadde kun én visning 27. august 2022 på

²² Sax, «Ritual and Theatre in Hinduism», 81.

²³ Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*, 326.

²⁴ Ibid.

²⁵ Kallenbach, *The Theatre of Imagining*, 4.

Cornerteateret, med knappe 50 tilskuere. Deler av teksten er også inkludert i antologien *Jeg plukker opp en stein og putter den i lomma*, med alle scenetekster fra Bergen Dramatikkfestival 2022.

The Disorder of Desire utforsket temaer som identitet, kropp, psykisk smerte, eksistens og relasjoner. Denne mangesidige tematikken ble uttrykket som en sammensmeltning av ulike stemmer og perspektiver, noe som også åpnet opp for et enormt referanseunivers av popkultur, mote, kunst, religionshistorie og spiritualitet. Skolseg og Floen beskriver selv forestillingens referanseunivers slik:

The Disorder of Desire er en kræsifest av ulike tragedier, komedier, mytiske figurer, guder, nonner, permakulturister og intellektuelle barbarer. Runa Skolseg går løs på forskjellige mytologier som en form å teste politikk og ideologier sitt potensial for å forestille seg en annen verden. *The Disorder of Desire* utvikles i samarbeid med Fredrik Floen som et arbeid som beveger seg mellom teater, det koreografiske, fashion, poesi, film og opera. Det skaper ikke nødvendigvis en helhet eller er særlig pedagogisk, men viser en kaotisk og mangefarget verden der vi mennesker ikke bare er subjekter, men aktive skapere og transformatorer av tilværelsen.²⁶

På scenen møtte vi fem aktører som alle spilte rollene som Hydrasisters, som innebar en referanse til det nihodede monsteret Hydra i den greske mytologiens fortellingsunivers. Hele scenerommet var drapert med rutete stoffer i rødt, hvitt, grønt, blått og svart. Rundt om på scenen var det plassert lamper, utklipp av antikke teatermasker og hoder sydd i de samme rutete stoffene. Også kostymene var laget av dette stoffet, og alle aktørene hadde på seg rutete toga med en matchende finlandshette. De mange mønstrene og detaljene ga en overveldende helhetsopplevelse, som ble forsterket av at publikum satt tett på forestillingen.

I forestillingens anslag møtte publikum en lang prolog sunget i operastil av en navnløs Hydrasister (se Figur 1). Søsteren reflekterte over en tid med feber, kjærlighetssorg, lidelse og selvmedlidenhet. Hele tiden hadde hun en deklamatorisk gestikk og leste sangen fra et pergament som ble stadig lengre. Kontrasten mellom det tunge temaet og den overdrevne gestikuleringen, sangen og pergamentet ga et ironisk og komisk uttrykk. Publikum lo derfor under prologen.

²⁶ Borch Skolseg, «The Disorder of Desire», 484.



Figur 1: *The Disorder of Desire* (2022). Sunget prolog. © Synne Boenes/Cornerstone.

Gjennom hele forestillingen var Hydrasisters representanter for forskjellige aspekter av en splittet og søkende identitet. Hydrasister 1 beskrev en dyp utmattelse og en følelse av meningsløshet, preget av råd fra en ubrukelig robotterapeut. Hydrasister 2 søkte balanse gjennom meditasjon og pusteøvelser, men opplevde en følelse av fremmedgjøring fra sin egen kropp. Hydrasister 3 ble hjemsøkt av en tentakel-slange i en feberdrøm av incest og seksuell vold. Samtidig uttrykte hun takknemlighet for innsikten om at menn utkledd som fetisjer bare var manifestasjoner av destruktiv maskulinitet. Hydrasister 4 bar en smerte som strakk seg gjennom århundrer, mens Hydrasister 5 oppfordret til å holde ut og opprettholde en maske av normalitet. Gjennomgående forholder søstrene seg til religionshistoriske strømninger som spirituell mystikk og kristne dogmer ved at de bandt annet forsøker å løse problemene sine ved hjelp av bønn og meditasjon.

Gjennomgående henvendte alle Hydrasøstrene seg direkte til publikum, noe som ga en intim og personlig atmosfære. Flere ganger satt aktørene på gulvet og snakket til publikum som satt i en halvsirkel rundt scenen. Dette ga en leirbålstemning, der man som tilskuer følte seg inkludert i den tidvis intime handlingen.

Forestillingen avsluttet med et «lystspill», hvor alle hydrasøstrene sto samlet i et kor og sang om sine lyster (se figur 2). Sekvensen sluttet med at publikum stemte inn i allsang, og sang «we are the horny Hydrasisters, we are sisters and we are horny. We are the horny Hydrasisters, we are horny horny horny». Her ble publikum trukket enda lengre inn i leirbålstemningen og fellesskapsfølelsen.



Figur 2: *The Disorder of Desire* (2022). Epilog/lystspill. © Synne Boenes.

«Lystspillet» tydeliggjorde et sentralt trekk ved forestillingen, nemlig en individuell refleksjon over tilskuerens egen kropp. Gjennomgående ble kropp fremstilt som både skapende og destruktiv. Videre ble kropp forstått som et redskap for nytelse, kosmisk sannhet, lidelse og erfaring. Gjennom forestillingen ble deltakerne oppfordret til å meditere over kroppens rolle for å finne både en personlig og universell sannhet. Denne refleksjonen utfordret publikums forhold til kropp, både som et verktøy for utforskning og som en kilde til konflikt.

Einkvan

Einkvan er det første nye skuespillet av Jon Fosse etter at han mottok Nobelprisen. Stykket hadde urpremiere på Det Norske Teatret den 25. april 2024, med regi av Kjersti Horn. Samme dag ble det også publisert i bokform. Selv har jeg sett forestillingen to ganger 21. september 2024 og 11. september 2025.

Katolikken Jon Fosse har skrevet en rekke tekster som knytter seg til kristne dogmer og trosforestillinger. Tekstene har også blitt godt mottatt i norske kristne felleskap, som blant annet synes ved at *Nattsalme*, først publisert i *Stein til stein* (2013)²⁷, er kanonisert av Den norske kirke gjennom *Norsk salmebok 2013*.²⁸ Dette har ført til at det finnes flere analyser av Fosses forfatterskap med kristne perspektiver. Fosse har også selv kommentert at forfatterskapet retter seg mot det metafysiske i en kristen forstand²⁹, noe blant annet teologen Rolv Nøtvik Jakobsen har støttet opp under i flere publikasjoner.³⁰

²⁷ Fosse, *Stein til stein*, 57.

²⁸ *Norsk salmebok 2013*, salmenummer 834.

²⁹ Fosse, *Gnostiske essay*; Fosse, «Noko i hjarta»; Fosse og Skjeldal, *Mysteriet i trua*.

³⁰ Jakobsen, «Det namnlause. Litteratur og mystikk med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse»; Jakobsen, «Religiøs undring og kristen tru i tekstar av Jon Fosse»; Jakobsen, «Frå tabu til bølge–Litteratur og religion dei ti siste åra».

Likevel synes ikke det kristne å stå i første rekke i *Einkvan*, verken i teksten eller iscenesettelsen. Forestillingen, satt opp på Det Norske Teatret, har ikke en tradisjonell religiøs referanseramme. Heller ikke den dramatiske teksten har direkte referanser til kristne dogmer. Stykket har en enkel fiksjonshandling, selv hvis man sammenlikner det med andre Fosse-dramaer som *Nokon kjem til å kome*, *Eg er vinden* eller *Draum om hausten* har *Einkvan* lite dramatisk handling. Forestillingen åpner ved å introdusere Fyrste yngre mann og Andre yngre mann som speiler hverandre: Begge er billedkunstnere og vil ha lite kontakt med foreldrene. Vi møter også foreldrene deres, Fyrste eldre kvinne, Andre eldre kvinne, Fyrste eldre mann og Andre eldre mann. Også de to eldre parene speiler hverandre, der begge forsøker å få kontakt med hver sin sønn, uten hell. Dette resulterer i en uoppnådd søken etter nærhet, som tydeliggjør dramaets tematikk: ensomhet og isolasjon.

I likhet med resten av Fosses forfatterskap har dramaet et tydelig lyrisk preg. Dette kommer til uttrykk i dramaets repetitive språkrytme. Replikkene er, som i flere andre Fosse-dramaer, ufullstendige og korte. Samtidig bidrar også «korte pauser» til den gjennomgående språklige rytmen. Det typiske Fosse-uttrykket kommer ikke bare fram i forestillingens verbaltekst. Også Horns iscenesettelse viser en tydelig forankring i den etablerte Fosse-konvensjonen slik den er beskrevet av Keld Hyldig,³¹ med et minimalistisk sceneuttrykk og verbalteksten i fokus. I min tolkning av forestillingen betoner Horn også religiøse motiver gjennom å fremstille de to sønnene som døde. Noe som ikke framgår av Fosses tekst.



Figur 2: *Einkvan* (2024). På skjermene ser vi Jon Bleiklie Devik og Hilde Olausson. © Monica Tormassøy/Det Norske Teatret.

På scenen ble publikum møtt av to store skjermer som hang over et større plastforheng. All handling utspilte seg bak plastforhenget som var delvis gjennomsiktig, og publikum kunne kun ane det som foregikk nært forhenget. Dette ga forestillingen et relativt monotont uttrykk, uten tydelige sceniske brudd. Samtidig ble oppmerksomheten trukket mot skjermene på scenen, som kontinuerlig viste utsnitt av det som beveget seg bak plasten, se figur 3.

Forestillingen hadde et dobbelt handlingsforløp, der begge de eldre parene spilte hverandre mens de fortalte om savnet etter sønnen. Som teaterkritiker Ragnhild Tronstad også har påpekt,

³¹ Hyldig, *Ibsen og norsk teater*, 352.

ble det gjennomgående dobbeltmotivet understreket av en tydelig fysisk likhet mellom skuespillerne som utgjorde de to parene.³² Både de eldre kvinnene og de yngre og eldre mennene liknet hverandre utseendemessig, noe som ble forsterket av at de kontinuerlig ble stilt opp mot hverandre, bar identiske kostymer og tolket rollene på samme måte – med lik spillestil, betoning og gestikk.

Kommunikasjon om/med hypotetiske makter

Kommunikasjonen om hypotetiske makter var kanskje tydeligst i *The Disorder of Desire*. Her møtte vi Hyderasisters, som en tolkning av Hydra fra den greske mytologien. Dette kom fram av søstrenes navn, men ble også hintet til i forestillingens dialog som refererte til myten om Hydra. Søstrene ble ikke presentert utelukkende som hypotetiske makter, men hadde tydelige menneskelige trekk, med en fragmentert og splittet identitet i bevegelse. Søstrene var derfor også distansert fra det mytiske monsteret de representerte.

Det religiøse ved *The Disorder of Desire* ble likevel eksplisitt i måten hydrasøstrene i stor grad forholdt seg til den abrahamittiske guden gjennom bønn. Eksempelvis fortalte Hydrasister 2 at hun har lengtet etter Gud, uten å stille spørsmålstegn ved hans eksistens:

HYDRASISTER 2

dere fortalte meg ikke at Gud kanskje hater meg, eller ignorerer meg, dere gjorde sånn at jeg forelsket meg i Gud, og dere fortalte meg ikke hva som gjorde så vondt hele tiden³³

Gjennom sang og dialog refererte også søstrene til hypotetiske makter i form av tradisjonell religiøs mystikk: en universell sannhet man finner i sin egen kropp gjennom meditasjon og ekstase. Kombinasjonen av ulike religionshistoriske referanser speiler nyreligiøse strømninger, som var utgangspunktet for Gilhus og Mikaelssons religionsdefinisjon.³⁴

I *Einkvan* var det ikke en uttalt tilstedeværelse av hypotetiske makter, men de kommer likevel fram gjennom min tolkning av Horns regi. I Kjersti Horns regi virket det som de unge sønnene var døde, og at de derfor eksisterte utenfor det håndgripelige, som kan knyttes opp mot religionshistoriske ideer om etterlivet. I denne konteksten får sønnene en form for overmenneskelig (superhuman)³⁵ kvalitet, fordi de representerer noe som overskrider det jordiske og aktiverer forestillinger om en annen virkelighet.

I sin analyse av *Eg er vinden* (2007) skriver Drude von der Fehr om noe liknende når hun skriver at DEN EINE både er død og levende på same tid, og derfor likner en Kristus-figur:

Han sier at han er borte, at han ikke finnes til lenger. Men slik er det slett ikke. Han står der på scenen, foran publikum. Tydelig å se for alle. Som en Kristus står DEN EINE frem for oss på scenen. På teatret kan det kristne paradokset «død, men levende»

³² Tronstad, «Om det man ikke kan tale...».

³³ Borch Skolseg, «The Disorder of Desire», 499.

³⁴ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*.

³⁵ Gilhus, «What Became of Superhuman Beings», 383.

iscenesettes og bli noe mer enn en påstand man bare kan lese i en bok, Bibelen. På sett og vis skjer det kristne underet der og da på scenen. DEN EINE har gjenoppstått - riktignok bare i vår imaginasjon.³⁶

Sønnene i *Einkvan* framstår ikke som noen Kristus, men som døde viser de et liknende paradoks i den forstand at de både er fysisk nære, men samtidig adskilt fra de andre. Assosiasjonen til døden kom først som følge av plastduken som gjorde at tilskueren så aktørene som skygger i bevegelse.

Tolkningen av de yngre mennene som døde ble forsterket av Horns bruk av musikk og de yngre mennenes spill på nærhet og distanse i forhold til publikum. I starten av forestillingen ble det spilt piano, mens de yngre mennene bevegde seg i det fjerne. Senere, mens de eldre kvinnene snakket om sønnens fravær som hans død, kom den første unge mannen tett inntil plastduken (se figur 3). Gradvis lente han seg mot forhenget, slik at det bulet ut og synliggjorde kroppen hans. Her ble han stående i det som kan tolkes som et forsøk på å unnsnippe tilværelsen bak plastforhenget. Da han først trådte tilbake, skjedde det et skifte i musikken. Det som tidligere hadde vært pianospill, endret seg til orgel. Dette subtile skiftet spilte på assosiasjoner til begravelser, som i Den norske kirke ofte inneholder orgelspill.



Figur 3: *Einkvan* (2024). På bildet ser vi Preben Hodneland bak plastforhenget. © Monica Tormassy/Det Norske Teatret.

I Fosses dramatiske tekst er ikke de yngre mennene døde:

FYRSTE ELDRE KVINNE

mot Andre eldre kvinne

Det er så fælt å mista nokon

ganske kort pause

ja det er som om eg har mist han

endå han er i live

³⁶ Fehr, *Dramatikk og metafysikk*, 133.

ganske kort pause
ja han er som død³⁷

Her ser vi det sies at Fyrste- og Andre yngre mann er i live, og det er derfor fjernt å tolke dem som noe annet enn levende i dramaet. Likevel var det nærliggende se dem som døde i Horns oppsetning, hvis regivalg malte et tydelig bilde av at sønnene eksisterte i en annen tilstand. Selv om spøkelser, ånder eller andre former for ikke-levende-tilstedeværelse finnes i de fleste religionshistoriske fortellingsunivers, er ikke de to yngre mennene, i motsetning til Hydrasisters, personifikasjoner av en spesifikk religionshistorisk skikkelse, men bygger likevel på en religionshistoriske forståelser av etterliv.

Sceniske verdenskonstruksjoner

Ved å synliggjøre menneskers kommunikasjon om/med hypotetiske makter, setter begge forestillingene den menneskelige tilstanden i sentrum for religiøs erfaring. Noe som i første rekke åpner for at de kan undersøkes som religiøst teater. Likevel er det ikke tilstrekkelig at en forestilling enten avbilder eller nevner hypotetiske makter, fordi forestillingen også må etablere et «fortellingsunivers» der maktene står sentralt. Fortellingsuniverset som presenteres i en forestilling må, slik Feldt understreker i sin analyse av film, etablere nye «verdenskonstruksjoner».³⁸ I teateret vil dette komme til uttrykk som sceniske utforskninger som på ulike måter søker opplevelser av noe annet enn publikums hverdagslige tilstand av å være-i-verden.

Slike verdenskonstruksjonene blir ifølge Skjoldager-Nielsen stadig vanligere. Han påpeker at det de siste årene har blitt en tendens blant scenekunstnere til å lage åpne og prosessorienterte forestillinger med eksperimentelle uttrykk. I stedet for å sette opp og representere ferdigskrevne dramaer, bruker stadig flere regissører fenomenologi og interaktivitet som dramaturgiske verktøy i utforskingen av ulike temaer. Målet er ifølge Skjoldager-Nielsen at forestillingene viser den kompleksiteten og uoversiktligheten som preger dagens samfunn³⁹, for deretter å overskride denne virkeligheten i søken etter noe metafysisk.

[I] det eksperimenterende teater kan [der] findes 'laboratorier', hvor der måske mest af alle steder opstår udtryk for det metafysiske, og at der gennem teatres iscenesættelser af det metafysiske kan skabes erfaringer hos publikum, som potentielt kan transformere trosforestillinger. Det betyder ikke nødvendigvis, at kunstnerne er sig dette bevidst, eller at de derved bekender sig til en religiøs tro.⁴⁰

Denne beskrivelsen er dekkende for både *The Disorder of Desire* og *Einkvan*, som begge etablerte nye verdenskonstruksjoner, men med svært ulike estetiske virkemidler. I *The Disorder of Desire* var scenerommet intimt og kaotisk. Rommet var dekorert med sterke farger og rutemønstre som, sammen med lamper, figurer og papputklipp, etablerte et intenst og disharmonisk scenelandskap.

³⁷ Fosse, *Einkvan: skodespel*, 51-52.

³⁸ Feldt, «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener», 63.

³⁹ Skjoldager-Nielsen, «Publikumspositioner og erfaringsmetafysikk i teateret», 255.

⁴⁰ Ibid., 245.

Publikum satt tett på spillplassen i en halvsirkel, som forsterket opplevelsen av å bli invitert inn i denne sceniske verdenskonstruksjonen. Ved å tre inn i en ny verden preget av fragmentering og sanselighet, ble skillet mellom scene og sal opphevet til fordel for et enhetlig felleskap mellom aktører og tilskuere.

De mange visuelle elementene virket slitsomme for øynene, men bygget opp under forestillingens komplekse sammenveving av ulike referanserammer og virkelighetsnivåer. Forestillingen tilbød ikke én enhetlig virkelighet, men trakk veksel på flere litterære, kulturelle, religionshistoriske og filosofiske referanser, noe som ga et komplekst nettverk av betydninger. Det ble heller ikke gjort noe for å forenkle eller harmonisere disse ulike lagene av referanser og inntrykk. Tvert imot ble disse mangfoldige og kaotiske aspektene fremhevet som en konsekvens av den menneskelige tilværelsen.

I stedet for å tilby en enhetlig fortelling, framviste *The Disorder of Desire* flerdimensjonale fortellingsunivers. De rutete tekstilene, de maskerte aktørene og det overveldende visuelle uttrykket skapte en form for sanselig desorientering. Dette inviterte tilskueren til å reflektere over, og konfronteres med, menneskets iboende kompleksitet og flerdimensjonalitet. Der ulike referanser og perspektiver sameksisterte og kolliderte. Verdenskonstruksjonen ble dermed et rom for individuell og kollektiv navigasjon gjennom fragmenterte livserfaringer. Dermed ble publikums emosjonelle respons et kompass i møte med de skiftende ontologiske landskapene. Dette samsvarer med Kim Skjoldager-Nielsens beskrivelse av at kunstens verdener ikke nødvendigvis er geografiske eller narrative, men kan oppstå i møtet mellom kropp, sansning og erfaring.⁴¹

Også i *Einkvan* var sceneriet uoversiktlig for tilskueren. Men i motsetning til *The Disorder of Desire* der det uoversiktlige kom som følge av overstimuli, kom det i *Einkvan* som følge et av minimalistisk og simultant scenebilde. Forestillingens relativt få endringer i lys og lyd, sammen med den repetitive verbalteksten og det faktum at alle fysiske handlinger var tilslørt av plastforhenget, gjorde forestillingen monoton. Dette gjorde igjen at det var få holdepunkter i både fiksjonen, scenebildet og det dramaturgiske forløpet. Det var nærmest umulig for den enkelte tilskueren å få med seg hele det visuelle uttrykket på en og samme tid, ettersom det skjedde ting bak plastforhenget og på de to store skjermene samtidig.

Uansett om man satt nær scenen eller lenger bak i salen var det umulig å få full oversikt. Blikket ble heller vandrende mellom plastforhenget og de to skjermene. Dette ga en følelse av utilfredshet, samtidig som det understreket forestillingens grunnleggende grep: å konfrontere publikum med en situasjon der den menneskelige tilværelsen er ensom og uoversiktlig. Dette gjorde at scenebildet fremstod som både inviterende og avvisende på samme tid. Det nakne scenografiske uttrykket, kombinert med tekstens fravær av en tydelig fiksjonshandling, gjorde det vanskelig for tilskueren å få grep om forestillingen.

Som nevnt ga *Einkvan* assosiasjoner til etterlivet. Dette var ikke kun en tolkning av de to unge mennene som døde, men også en opplevelse av forestillingens verdenskonstruksjon, som speilet popkulturelle forestillinger om hvordan det opplevdes å dø. Scenebildet var nakent og tilslørt, samtidig som musikken og replikkene gikk i et seigt tempo og virket umotiverte. Dette grepet

⁴¹ Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*, 38-40.

aktiverte en etablert trope om etterlivet, slik det ofte skildres i litteratur, film og TV-serier: en tilstand preget av stillstand, uklarhet og fravær av narrativ fremdrift.

Enda tydeligere enn i *The Disorder of Desire* blir *Einkvans* verdensskapning til i kommunikasjonen mellom scenebildet og tilskuerens forestillingsevne. I sin analyse av *Your blind passenger* skriver Skjoldager-Nielsen at installasjonens farger framtrer hos han som symboler på fjerne steder eller tilstander.⁴² Det som er spesielt med disse symbolene, er at deres komplekse betydning først kommer til uttrykk i samspill med deltakerens situering i installasjonen. Verdenskonstruksjonen oppstår derfor først når det kunstneriske uttrykket går i dialog med tilskueren, som må bruke av egne referanser og tolkinger for å oppleve konstruksjonens helhet.

I møtet med *Einkvan* måtte ikke bare tilskueren bruke sin egne emosjonelle respons som et navigasjonsverktøy for å orientere seg i den ellers lite håndfaste sceniske og narrative handlingen. Tilskueren måtte også aktivere en bredere kulturell og estetisk referanseramme for å kunne se forestillingens verdenskonstruksjon og ikke bare plastduken som fysisk skiller aktørene fra publikum. Forestillingens monotone scenebilde, musikk og dramaturgi fungerte ikke bare som en visuell og auditiv representasjon av etterlivet, men krevde også aktiv konsentrasjon og tilstedeværelse fra publikum.

The Disorder of Desire og *Einkvans* verdenskonstruksjoner bygger altså på en kompleksitet som tvinger publikum til å gå inn i forestillingene med både sanser, følelser og indre bilder som navigasjonsverktøy. Dette speiler Skjoldager-Nielsens observasjon av at stadig mer teater blir en simulator som forsøker å inkludere publikum i en hyperkompleks verdensfremstilling, et *theatrum mundi* uten klare ideologiske – eller teologiske – strukturer som tidligere ga oversikt.⁴³ Den vanlige oversikten og refleksjonen som teater ofte tilbyr, utfordres. Forestillingene blir mer krevende, og publikum må forholde seg til en virkelighet som ikke nødvendigvis gir klare svar.⁴⁴

Forestillingene som estetisk-religiøs erfaring

Estetisk-religiøse opplevelser manifesterte seg i *The disorder of desire* hvor publikums møte med en komposisjon av estetiske virkemidler, fortelling og følelser utløste en udefinerbar emosjonell respons. Her ble det religiøse en del av den estetiske erfaringen, noe som inviterte til en form for transcendens innenfor rammen av det konkrete og sansbare. Forestillingen avsluttet i et «lystspill», hvor alle hydrasøstre sto i et kor og sang om lystene deres. Denne sekvensen sluttet med at hele publikum stemte inn i allsang. Allsangen var en oppfordring til å delta i forestillingens religiøse felleskap. Seansen var en forlengelse av forestillingens siste dialog, som uttrykket hvordan religiøse sannheter finnes i den individuelle kropp:

HYDRASISTER 4

jeg husker å sitte på fortauet i femte klasse og be, og gå ned veien til skogen og stå veldig stille, og håpe se Gud eller en hjort, eller Gud som en hjort

⁴² Ibid., 167.

⁴³ Skjoldager-Nielsen, «Publikumspositioner og erfaringsmetafysikk i teateret», 255.

⁴⁴ Ibid.

HYDRASISTER 5

jeg har store hull i minnet, som om vi er spøkelser av oss selv, som om vi dør og kommer tilbake, om og om igjen, når vi kommer tilbake er vi litt skjeve, litt fremmede, og det er ingen vei ut⁴⁵

[...]

det vokser en skog frem i oss, tykk og svart av næring vi er den eneste lyden i verden og den tanken er ensom vi mediterer over at vi en gang nynnnet i glitrende kjoler | vi mediterer over årstidene som skifter plass | vi mediterer over vårt innerste vesen | over å klatre over hverandre og kjenne hverandres hud som tørker i den sure solen | vi mediterer over fittehjernene som slår gnister⁴⁶

Dialogen mellom Hydrasister 4 og 5 blandet en barnlig undring med religionshistoriske konsepter som bønn, meditasjon og reinkarnasjon. Samtidig var det i dialogen useriøse avbrytelser, som ga en dynamikk til de filosofiske utgreingene. På samme måte som i popkulturelle religionsuttrykk, slik det blir beskrevet av Feldt og Undheim, blir ikke kommunikasjonen om hypotetiske makter eller religionshistoriske konsepter i *The Disorder of Desire* redusert til overflatiske motiver, men framsto som genuine.

Her handler det imidlertid ikke om å skape eller opprettholde et spesifikt religiøst narrativ, men snarere om å bygge broer mellom religionshistoriske konsepter, populærkultur og kunst. Slik kan det skapes et rom som oppleves meningsfullt for deltakerne, og som kan åpne for religiøse opplevelser, uten å forholde seg til spørsmål om «tro». Dette gjør det mulig for publikum å oppleve noe som likner på en religiøs praksis, selv om det skjer utenfor rammene av en tradisjonell religiøs institusjon. Forestillingene fungerer slik som midlertidige religiøse rom, som gjennom komplekse fortellingsunivers gir publikum opplevelser som kan minne om religiøse praksiser.

Også som tilskuer i møte med *Einkvan* hadde jeg estetisk-religiøse opplevelser, i form av kroppslige og kognitive reaksjoner på det som *ikke* ble vist for publikum. Altså fikk jeg en følelse av å oppleve noe som i utgangspunktet er utenfor rekkevidde. Kjersti Horns regi lot ikke tilskueren få ordentlig grep om forestillingens handling eller visuelle uttrykk. Dermed ble det framprovosert en prosess hos den enkelte tilskueren i møtet mellom forestillingens her og nå og en aktiv refleksjon i tilskuerens kropp og sinn.

Som tilskuer opplevde jeg etter hvert at det var nødvendig å gi slipp på forventningen om et sammenhengende handlingsforløp. I stedet ble jeg sittende og ta inn verdenskonstruksjonen som en visuell og auditiv erfaring, av rytme, klang og scenisk fravær. Dermed var det ikke bare syn og hørsel som var aktivert, men hele mitt sanseapparat som var skjerpet. I møte med den verdenskonstruksjonen som gradvis oppsto på scenen framfor meg, hadde jeg kroppslige og kognitive opplevelser i form av indre bilder, assosiasjoner og forbigående sanseintrykk utløst av handlingene bak plastforhenget. Denne erfaringen kan beskrives som desentraliserende; en kroppslig opplevelse av å tre ut av sentrum av egen bevissthet og dermed erfare både overskridelse og gjenkjennelse i den menneskelige situasjonen. En liknende opplevelse beskriver

⁴⁵ Borch Skolseg, «The Disorder of Desire», 497.

⁴⁶ Ibid., 505.

Jørgensen som «a movement on the spot»⁴⁷ altså en kroppslig opplevelse av at «the world suddenly opens up and lets intensified meaning come forward»⁴⁸. Plastforhenget bidro i denne sammenhengen til å rette forestillingens verdenskonstruksjon mot det ubeskrivelige, og det estetiske uttrykket fremstår som en vei inn i erfaringen av det usigelige. Spørsmålet blir dermed hvordan verdenskonstruksjonen kan åpne for erfaringer som overskrider sanseligheten og gi publikum en fornemmelse av det som ikke kan sies, men likevel kan erfares.

«Just because it's fake doesn't mean I don't feel it»

Innledningsvis fremhevet jeg tre aspekter ved forestillingene *The Disorder of Desire* og *Einkvan*, hvormed definerer dem som *religiøs teater*. Begge setter kommunikasjon om hypotetiske makter i forestillingens sentrum, og bruker denne kommunikasjonen som utgangspunkt for scenisk utforskning av nye verdenskonstruksjoner, eller fortellingsunivers med religiøse, hypotetiske makter. Dette er avgjørende for at forestillingene skal kunne betegnes som *religiøs teater*, fordi det er først ved etableringen av en slik verdenskonstruksjon at en forestilling kan ha potensial for estetisk-religiøse erfaringer.

Det å bruke religiøse motiver i teateret er imidlertid ikke forbeholdt *religiøs teater*, men blir gjort i en rekke ulike forestillinger. Kanskje den mest fremtredende forestillingen i Norge høsten 2025, som handler om kommunikasjon om og med hypotetiske makter, er Folketeaterets oppsetning av *The book of mormon* i regi av Dagfinn Lyngbø. Forestillingen viser både kommunikasjon om og med Jesus, engelen Moronai, den mormonske skaperguden, demoner og popkulturelle hypotetiske makter som jedier. Likevel kan ikke forestillingen sies å være *religiøs teater* i tradisjonell forstand. Selv om forestillingen framviser og diskuterer praksiser tilknyttet mormonkirken, stiller den seg ikke inn i en religiøs kontekst ettersom den er skrevet av skaperne av *South Park*, Matt Stone, Robert Lopez og Trey Parker som en satirisk latterliggjøring av mormontroen.



Figur 4: *The book of Mormon* (2025). Snorre Monsson foran dekorasjon med tegneseriebasert framstilling av Jesus. © Fredrik Arff/Folketeateret.

⁴⁷ Jørgensen, *Imaginative Moods*, 109.

⁴⁸ Ibid., 110.

Med utgangspunkt i Gilhus' og Mikaelssons religionsdefinisjon kan Folketeaterets oppsetning av *The book of Mormon* defineres som religiøs fordi den inngår som en del av samfunnets samlede oppfatning av religion, og bidrar på den måten til en større «kommunikasjon [om religion som] er med på å skape og vedlikeholde religionsfeltet i et samfunn».⁴⁹

Likevel vil jeg ikke definere *The book of Mormon* som *religiøs teater* ettersom den ikke etablerer et utforskende fortellingsunivers. Forestillingens scenerier var spektakulære i glørete, sterke farger, som er typisk for musikalsjangeren. *The book of Mormon* mangler derfor den sceniske verdenskonstruksjonen, der estetikken har immanent transendente kvaliteter. Slik Skjoldager-Nielsen beskriver det i møtet med installasjonen *Your Blind Passenger*:

[M]y experience of *Your Blind Passenger* shows that staged events, which initially seems to have nothing or very little to do with the spiritual (cf. the intention of exploring the contemporary concept of utopia) might still take on such a meaning to the participant – exactly because of the physical/spatial staging of immanent transcendence. Thus, in terms of aesthetics, the issue of calling forth spiritual and religious experience of transcendence in contemporary theatre, performance art, and art installations might reflect the findings of the research project.⁵⁰

Her skildrer Skjoldager-Nielsen en personlig erfaring som han kaller religiøs. Dette skjer til tross for at installasjonen ikke har en tradisjonell religiøs tematikk, eller står i en tradisjonell religiøs kontekst. Opplevelsen til Skjoldager-Nielsen kommer fordi installasjonen er verdensskapende, og utløser immanent transcendens.⁵¹

Skjoldager-Nielsen bruker opplevelsen av *Your Blind Passenger* til å beskrive hvordan estetiske virkemidler i samtidskunst, teater og performance, kan fremkalle erfaringer som virker religiøse. Og at det dermed er en estetisk vei til transcendens-erfaring i moderne kunstformer, som ikke nødvendigvis er knyttet til tradisjonelt religiøst innhold.

Jørgensen beskriver immanent transcendens som en egenskap ved materielle gjenstander/rom, som først blir aktivert i møte med en tilskuer. Denne erfaringen utdyper hun ved å skrive:

Man kan [...] forestille sig erfaring af immanent transcendens, der er uden nogen genstand i form af et eller andet transcendent; som altså ikke giver viden om noget hinsides det immanente, men som ikke desto mindre bryder det opake ved den rene immanens. Man kan forestille sig en sådan genstandsløs erfaring af immanent transcendens, i hvilken transcendensen ikke er substantiveret til noget transcendent, men derimod er ren bevægelse og nærmere bestemt en bevægelse på stedet, eftersom den ikke fører tanken over i noget andet end det immanente, da erfaringen som sagt er genstandsløs.⁵²

Jørgensen forklarer opplevelsen av immanent transcendens som en form for refleksiv erfaring som ikke overskrider det immanente, men som likevel bryter med dets materialitet. Når forestillingene *The Disorder of Desire* og *Einkvan* vekker estetisk-religiøse opplevelser, er det fordi de, i motsetning til *The book of Mormon*, etablerer en scenisk verdenskonstruksjon som har immanent transendente kvaliteter. I møtet med begge forestillingene fikk jeg selv kroppslige erfaringer, som ikke lett lar seg beskrive. Likevel var det tydelig at forestillingene gjorde inntrykk som ble værende lenge etter

⁴⁹ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*, 27.

⁵⁰ Skjoldager-Nielsen, «Over the Threshold, Into the World», 43.

⁵¹ Ibid., 42.

⁵² Jørgensen, *Den skønne tankning*, 544.

forestillingens slutt. Dette speiler en tendens i vesten der det skjer en økende normalisering av religiøse opplevelser i møte med populærkultur.⁵³ Når det gjelder teater beskriver teaterforskeren David Mason den teatrale opplevelsen som lik religionsopplevelsen:

[T]heatre audiences [...] approach productions from a position of cultural conditioning (to which theatre itself contributes), and, in their uncomfortable seats beneath the exit signs, enter into play which combines both the world inside the production and the world of the theatre. In this way, theatrical experience is religious experience. Both seem to defy reason, and both develop through the same mechanism, which is the audience's creative activity. Emotional experience of theatre, the kind which seems to be at odds with a production's explicit fabrication, is, thus, less the consequence of the production itself—its realism, style, expression, the peculiar power of its artistry—than it is the result of the production's harmony with an individual audience member's worldview and that individual's peculiar propensity for play.⁵⁴

Mason viser her hvordan teateropplevelsen kan sammenlignes med religiøs erfaring. Samspillet mellom forestillingen og publikums egne tanker og følelser gir en opplevelse som minner om den hos religiøse i møte med religion: følelsesbetonet, til tider uforståelig, og basert på evnen til å leve seg inn og tolke.⁵⁵ Det er altså publikums egen kreative deltakelse som gjør opplevelsen meningsfull på samme måte som i tradisjonell religion, der personlig tolkning og engasjement spiller en avgjørende rolle.⁵⁶ Derfor trenger ikke tilskueren å ha noen religiøse overbevisninger, det holdet å tro på den teatrale fiksjonen i det øyeblikket den blir framvist.

Noe liknende skriver Sissel Undheim i sin analyse av religion i *Marvel*-filmene, der hun understreker at kombinasjonen av mange fiksjonslag og referanserammer speiler en tendens i samtids-religion. Forskning gjort på religion og popkultur viser nemlig at nye religiøse strømninger innebærer en dialektikk mellom tro og skepsis. Noe Undheim belyser blant annet med sitatet: «Just because it's fake doesn't mean I don't feel it».⁵⁷ Videre understreker hun at tilskueren kan oppleve en historie som fiktiv uten at dette fjerner betydningen av dens emosjonelle påvirkning.⁵⁸ Dermed vil fisjonens religiøse fortellingsunivers ikke bare kommunisere om eller med hypotetiske makter, men også gi opplevelsen av betydningsfull sannhet og opplevelser som kan videreføres inn i hverdagslivet.⁵⁹

Som Undheim påpeker, kan fiksjonelle narrativer gi estetisk-religiøse opplevelser som virker ekte, selv når innholdet er åpenbart konstruert. Dette gjelder også for teater, der forestillinger som *The Disorder of Desire* og *Einkvan* skaper verdenskonstruksjoner som åpner for erfaring av immanent transenden, også selv om tilskueren ikke har en tradisjonell religiøs overbevisning. Kommunikasjonen om hypotetiske makter, som i utgangspunktet er fiksjonsinterne, går likevel i dialog med tilskueren. I motsetning til for eksempel tradisjonelt sanskrit teater, der aktørene betraktes som kroppsliggjøring av de guddommene som framstilles⁶⁰, blir ikke aktørene i verken *The Disorder of Desire* og *Einkvan* oppfattet som guddommelige avatarer. Men når tilskueren først og

⁵³ Ceriello, «Toward a metamodern reading of Spiritual but Not Religious mysticisms», 200.

⁵⁴ Mason, «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre» 20.

⁵⁵ Schipper, «Mot det spektakulære».

⁵⁶ Mason, «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre» 20.

⁵⁷ Undheim, «The Magic of the Multiverse», 199.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Sax, «Ritual and Theatre in Hinduism», 81.

fremst må bruke sin egen opplevelse for å navigere i det komplekse fiksjonsuniverset eller verdenskonstruksjonen, blir dette også et premiss for å ta opplevelsen på alvor. Ved å akseptere forestillingens fiksjonskontrakt og leve seg inn i forestillingens verdenskonstruksjon, trenger ikke tilskueren en tradisjonell religiøs overbevisning for å ha en religiøs opplevelse.⁶¹

I likhet med hvordan spill, litteratur, filmer og lekefigurer undersøkes i forskningsfeltet religion og popkultur, synes flere teaterforestillinger å inngå i et bredere sosiokulturelt religionsfelt. Innen dette feltet er standardforståelser av «tro» og dybde i engasjement ofte utilstrekkelige for å fange kompleksiteten i fenomenene. Noe tyder på at forskningsfeltet religion og teater ikke fullt ut fanger opp forestillinger med sammensatte referanserammer – inkludert spirituelle og religionshistoriske – og som kan utløse opplevelser av immanent transcendens, slik jeg har forsøkt å vise i denne artikkelen. Betegnelsen religiøst teater bør derfor utvides til å omfatte forestillinger som benytter fortellingsunivers med hypotetiske makter for å fremkalle estetisk-religiøse erfaringer hos publikum.

⁶¹ Mason, *The Performative Ground of Religion and Theatre*, 2.

Litteratur

- Borch Skolseg, Runa. «The Disorder of Desire». I *Jeg plukker opp en stein og putter den i lomma*, redigert av Idun Vik, 480-513. Bergen: Cornerstone forlag, 2022.
- Den Norske Kirke. *Norsk salmebok 2013 - for kirke og hjem : for kyrkje og heim*. Eide forlag, 2013.
- Fehr, Drude von der. *Dramatikk og metafysikk: Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden*. Vidarforlaget, 2021.
- Feldt, Laura. «Harry Potter and Contemporary Magic: Fantasy Literature, Popular Culture, and the Representation of Religion». *Journal of Contemporary Religion* 31, nr. 1 (2015): 101-14.
<http://dx.doi.org/10.1080/13537903.2016.1109877>
- . «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener: Mediering af religion i Fantastic Beasts and Where to Find Them». *Religionsvidenskabeligt tidsskrift*, vol. 70/5 (2020): 52-76.
- Fosse, Jon. *Einkvan: skodespel*. Oslo: Samlaget, 2024.
- . *Gnostiske essay*. Oslo: Samlaget, 2004.
- . «Noko i hjarta». *NB21*. 2008 nr. 1: 32-[33].
- . *Stein til stein : 39 dikt og 1 salme*. Oslo: Samlaget, 2013.
- Fosse, Jon, og Espen Skjeldal. *Mysteriet i trua: ein samtale mellom Jon Fosse og Eskil Skjeldal*. Oslo: Samlaget, 2015.
- Gilhus, Ingvild. «What Became of Superhuman Beings? Companions and Field Guides in the Study of Religion». I *Contemporary Views on Comparative Religion*, redigert av Peter Antes, Armin Geertz og Mikael Rothstein, 375–88. Sheffield: Equinox, 2016.
- Gilhus, Ingvild, og Lisbeth Mikaelsson. *Hva er religion*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.
- . *Kulturens refortrylling: Nyreligiositet i moderne samfunn*. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.
- . *Nytt blikk på religion: studiet av religion i dag*. Oslo: Pax forlag, 2001.
- Hyldig, Keld. *Ibsen og norsk teater – Del 2 1930-2020*. Oslo: Vidarforlaget, 2024.
- Jakobsen, Rolv Nøtvik. «Det namnlause. Litteratur og mystikk med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse». *Norsk litterær årbok* (1997): 225-38.
- . «Frå tabu til bølge–Litteratur og religion dei ti siste åra». *Kirke og kultur* 110, nr. 3 (2005): 368-80.
- . «Religiøs undring og kristen tru i tekstar av Jon Fosse». *Kirke og Kultur* 119, nr. 3 (2014): 243-62. <https://www.scup.com/doi/10.18261/ISSN1504-3002-2014-03-08>
- Jørgensen, Dorthé. *Den skønne tenkning: Veje til erfaringsmetafysik. Religionsfilosofisk udmontet*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag, 2014.
- . *Imaginative Moods: Aesthetics, Religion, Philosophy*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag, 2021.
- Kallenbach, Ulla. *The Theatre of Imagining: A Cultural History of Imagination in the Mind and on the Stage*. Cham: Springer International Publishing, 2018.
- Mason, David. *The Performative Ground of Religion and Theatre*. London: Routledge, 2018.
- . «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22, nr. 2 (2008): 7-22.
- Sax, William. «Ritual and Theatre in Hinduism». I *Religion, Ritual, Theatre*, redigert av Bent Holm, Bent Flemming Nielsen og Karen Vedel, 79-107. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
- Schipper, Sander Jensen. «Mot det spektakulære: En undersøkelse av nye iscenesettelsesstrategier hos Den Norske Kirke». *Teatervitenskapelige Studier*, nr. 8 (2024): 35-54.
<https://boap.uib.no/index.php/tvs/article/view/4413>

- Skjoldager-Nielsen, Kim. *Over the Threshold, Into the World: Experiences of Transcendence in the Context of Staged Events*. Doktorgradsavhandling, Stockholms universitet, 2018.
- . «Publikumspositioner og erfaringsmetafysikk i teateret». I *Tro på teatret*, redigert av Bent Holm, 244-84. København: Multivers, 2006.
- Sutcliffe, Steven, og Ingvild Gilhus. «Introduction: 'All mixed up' – Thinking about religion in relation to new age spiritualities». I *New Age Spirituality: Rethinking Religion*, redigert av Steven Sutcliffe og Ingvild Gilhus, 1-16. U.K.: Routledge, 2011.
- Tronstad, Ragnhild. «Om det man ikke kan tale...». *Norsk Shakespearetidsskrift* (27. april 2024). <https://www.shakespearetidsskrift.no/anmeldelser/om-det-man-ikke-kan-tale/237508>
- Undheim, Sissel. «Made up Prophecies: Metamodern Play with Religion, Spirituality and Monomyth in the Lego Universe». I *Cultural Studies of Lego: More Than Just Bricks*, redigert av Rebecca Hains og Sharon Mazzarella, 97–121. London: Springer International Publishing, 2019.
- . «The Magic of the Multiverse: Easter Eggs, Superhuman Beings, and Metamodernism in Marvel's Story Worlds». I *Comics, Culture, and Religion: Faith Imagined*, redigert av Kees de Groot, 187-204. London: Bloomsbury Academic, 2023.
- Vik, Idun (red.). *La ordene trekke inn i kroppen*. Bergen: Cornerstone forlag, 2024.