

Barbro Børli Løkken

Stemmelaboratoriet

En analyse av musikk i teaterhendelsen

Masteroppgave i estetiske fag, MEST 5900

Høgskolen i Oslo og Akershus, Institutt for estetiske fag

Oslo 2014

Stemmelaboratoriet

En analyse av musikk i teaterhendelsen

Barbro Børli Løkken

Kandidatnr. 105

Stemmelaboratoriet

An analysis of music in the theatrical event

Masteroppgave i estetiske fag, MEST 5900

Høgskolen i Oslo og Akershus, Institutt for estetiske fag

Drama- og teaterkommunikasjon

Oslo 2014

Sammendrag

Denne masteroppgaven handler om musikk som kommunikativt virkemiddel i teaterhendelsen. Med utgangspunkt i forestillingen *Stemmelaboratoriet*, har jeg her gjort en analyse av hvordan musikk har påvirket kommunikasjonen i denne teaterhendelsen.

Mening skapes i kommunikasjon mellom skuespillere og tilskuere, det er en stadig utveksling av handlinger og reaksjoner gjennom hele teaterhendelsen. Jeg har hatt tre fokusområder i den teatrale kommunikasjonssituasjonen: *kunstneriske intensjoner, opplevelser og tolkninger*. Knyttet opp mot disse tre har jeg brukt tre teoretiske tilnæringsmåter, for å se om blikket de ulike retningene gir vil kunne bidra til å forstå mer av musikkens påvirkning av den teatrale kommunikasjonen. Å finne metoder som passet for å analysere mitt prosjekt var viktig i arbeidet, og de teoretiske tilnærmingene og deres fremgangsmåter er derfor også vektlagt. Masteroppgaven og den praktiske delen av masterarbeidet er knyttet tett sammen, og står i sammenheng.

Abstract

This master thesis is about music as a communicative device in the theatrical event. On the background of working with a theatre play called *Stemmelaboratoriet* ("The Voice Laboratory"), I have made an analysis of how music affected the communication in this theatrical event

Meaning is created in the communication between the actors and the audience, and there is an ongoing exchange of actions and reactions throughout the theatrical event. I have focused upon three main areas of the theatrical communication: *artistic intentions, the experiences and interpretations*. I have seen these three in connection with three theoretical approaches, in order to find out if the different perspectives these theoretical approaches offer will contribute to a better understanding of the theatrical communication. Finding methods suitable for analysing my project was an important part of my work. Therefore the theoretical approaches and their methods are also emphasized. The master thesis and the practical master's exam are closely linked together, and are to be seen in correlation.

Forord

Først vil jeg si at jeg er takknemlig for at masterstudiet for drama- og teaterkommunikasjon ble opprettet, slik at jeg kunne ta mastergrad på Høgskolen i Oslo og Akershus, der jeg har studert i mange år og føler meg hjemme. Det har vært en spennende og lærerik ferd!

Mine veiledere, Siren Leirvåg og Niels Peter Underland, har støttet meg og kommet med gode, faglige innspill. Dette har gitt meg motivasjon og lyst til å jobbe! Tusen takk skal dere ha! Siren, som har veiledet meg på den skriftlige delen av masterarbeidet, har vært så tålmodig og har oppmuntret meg i min søken i teori. Niels Peter, som er min veileder på den praktiske delen av masterarbeidet, har kommet med gode innspill, og med godt humør har du gitt meg puff i riktig retning til å jobbe videre med å utvikle forestillingen.

Jeg vil takke Gry Oda Ulvmoen Myrbakken, som med sitt store talent og positive humør gjør enhver øvelse i stemmelaboratoriet vårt til en lek. Forestillingen ble utviklet og spilt sammen med henne, og med den utrolig dyktige pianisten Margeretha Stassen. Takk for en spennende prosess sammen med dere! Min søster, Beate Børli Løkken, som så modig stupte inn som skuespiller i forestillingen, fortjener en stor takk. Du har bare brakt gode ting med deg inn i prosjektet, og en energi og profesjonalitet som styrker det hele. Tusen takk!

Tusen takk til min svigerfar, Kristian Bogen, og til min mor, Aud Børli, for korrekturlesing og innspill. Takk også til Tonje Berg og Silje Granøien, som har hjulpet meg med detaljer.

Min mann, Olav Bogen, har oppmuntret meg, støttet meg, trøstet meg og har hatt tro på meg hele veien – selv når jeg ikke har hatt det. Det at du også har villet dette for meg har gjort det så mye lettere! Tusen takk!

Oslo, 14.04.2014.

Barbro Børli Løkken

Innhold

1. Innledning	1
1.1. Forestillingen: Stemmelaboratoriet	2
1.2. Problemstilling	3
1.3. Prosessen	3
1.4. Oppgavens struktur	4
1.5. Begrepsavklaring	5
1.6. Hovedteoretikere	5
2. Undersøkelsesområdet	7
2.1. Teatral kommunikasjon	9
2.2. Feedbacksløyfe	12
2.3. Kunstneriske intensjoner, opplevelser og tolkninger	14
2.4. Musikk	16
3. Teoretiske tilnærminger	20
3.1. Den semiotiske tilnærmingen	20
3.2. Den fenomenologiske tilnærmingen	25
3.3. Den hermeneutiske tilnærmingen	31
3.4. Teoretisk og metodisk pluralisme	35
4. Analyse	36
Del 1: Teaterhendelsen tar til	36
Del 2: Overgeneralens musikk	39
Del 3: Stemmetesten	42
Del 4: Macavity kommer!	46
Del 5: Macavity-sangen	50
Del 6: I Hate Music	52
Del 7: Katteduetten	54
Del 8: Sinnalyder	56
Del 9: En morgen var røyken sint	57
Del 10: Killingdans	60
Del 11: Jeg blir så glad når jeg synger	63
Del 12: Macavity kommer (igjen)!	66
Del 13: Over regnbogen	68

Del 14: Pieta Signore.....	71
Del 15: Here I Am.....	74
Del 16: Macavity kommer for tredje gang.....	77
Del 17: Vær beredt.....	79
Del 18: We Will Rock You.....	82
5. Avslutning.....	86
5.1. Musikkens påvirkning av den teatrale kommunikasjonen.....	86
5.2. Hvordan forstå musikk som teatralt kommunikasjonsmiddel?.....	89
6. Litteratur.....	93

Vedlegg:

Vedlegg 1: Manus: *Stemmelaboratoriet (eller: Jeg vil synge!)*

Vedlegg 2: Tekst: *Macavity the Mystery Cat*

Vedlegg 3: Tekst: *I Hate Music*

Vedlegg 4: Tekst: *En morgon var röken arg/En morgen var røyken sint*

Vedlegg 5: Tekst: *Killingdans*

Vedlegg 6: Tekst: *Jeg blir så glad når jeg synger*

Vedlegg 7: Tekst: *Over regnbogen*

Vedlegg 8: Tekst: *Pieta Signore*

Vedlegg 9: Tekst: *Here I Am*

Vedlegg 10: Tekst: *Vær beredt*

1. Innledning

Minuttene går. Minuttviseren peker straks rett oppover, og døra skal åpnes. Alle detaljer må sjekkes disse siste minuttene. Alt har sin plass, og når alt er der det skal være, kan døra åpnes. Jeg skal gå ut på gangen, og møte publikum. Jeg tenker på at jeg må huske alt jeg skal si og gjøre. Glemmer jeg noe, kan det gjøre at noe viktig forsvinner. Et poeng, et signal, en følelse, et hint... Det bare fordamper. Vil forestillingen fungere om jeg glemmer noe? Jeg vet ikke. Derfor må jeg huske alt jeg skal si, huske alt jeg skal gjøre, passe på at alt blir akkurat slik jeg tenker at det skal være. Går det an? Jeg stopper opp, midt i nettopp den tanken, foran døra. Trekker pusten, heiser skuldrene. Legger hånda på dørklinken, trekker den ned. Døra åpner seg, jeg møter dem. De som snart skal forstå, ikke forstå, tolke, føle, ignorere, oppleve og erfare. Eller ingen av delene.

Hva gir mening i en teaterforestilling, og hvorfor gir det mening? Dette har jeg tenkt mye på, og det var ut fra disse spørsmålene jeg tok fatt på denne masteroppgaven. Jeg ville vite hva som foregår i møtet mellom skuespillere og publikum, hva som gir mening – og enda viktigere: *hvordan det gir mening*. Det skulle vise seg at det ikke bare var å finne en slags fasit på dette. En fasit kan ikke lages, fordi det rett og slett foregår så mye, og fordi hver teaterhendelse er unik. Jeg måtte tenke på nytt, for det jeg kunne greie å finne ut noe om måtte være mye mer spesifikt, med tanke på oppgavens omfang. Musikk har vært viktig for meg hele livet, og jeg har spilt i musikaler, sunget konserter, og laget teaterkonsepter for å ramme inn musikk. Og nettopp der lå det, rett foran meg: Temaet mitt! Det jeg tok til med å undersøke, var altså hvordan *musikk* kunne ha en funksjon i en teaterhendelse. Måten jeg ville gjøre det på, var gjennom en teoretisk tilnærming, samt ved å arbeide med en teaterforestilling. Og for å finne ut mer om det jeg lurte på, måtte jeg derfor lete. Jeg måtte lete både i teori som kunne hjelpe meg til å forstå teaterforestillingen bedre, og lete i alt det forestillingen jeg valgte å jobbe med, har å by på. Jeg fant dermed ut at jeg ville gjøre en forestillingsanalyse.

Det finnes mange mulige fremgangsmåter for å analysere, og det finnes ulike tradisjoner og meninger om hva som egner seg, og jeg måtte finne en fremgangsmåte som var knyttet til det jeg ville undersøke. Helt fra begynnelsen av ønsket jeg å se nærmere på hva som skjer i

kommunikasjonen mellom skuespillere og tilskuere, og gjerne i forbindelse med bruk av musikk. Jeg lurte på hva koder kan være, hvordan disse kan dekodes, jeg ønsket å se på opplevelsene og erfaringene i teaterhendelsen og på hvordan kommunikasjonen kan tolkes. Etter å ha sett nærmere på flere mulige teoretiske tilnæringsmåter og fremgangsmåter, endte jeg opp med å velge tre: *semiotikk; fenomenologi; hermeneutikk*. Jeg mener disse retningene vil kunne gi forskjellige perspektiver til en økt forståelse i min teateranalyse, og jeg ser på de ulike fremgangsmåtene i hver retning som verdifulle – til sammen. I hver av de tre retningene ligger det muligheter til å finne ut mer om den teatral kommunikasjonen, men der jeg ikke kommer lenger med ett perspektiv, kan et annet perspektiv gi nye løsninger, og slik vil jeg kunne finne flere nyanser gjennom analysen. Slik håper jeg å kunne dra nytte av metodepluralisme for å forstå mer – og på flere nivåer. Jeg ønsker også å se om det stemmer, slik jeg tror, at det å kombinere flere perspektiver og fremgangsmåter vil kunne bidra til en mer helhetlig forståelse av teatral kommunikasjon.

1.1.Forestillingen: Stemmellaboratoriet

Forestillingen *Stemmellaboratoriet* (eller *Jeg vil synge!*) ble til i løpet av våren og sommeren 2013. Musikk er en viktig del av forestillingen, og sangene ble valgt ut av de to andre som er med i prosjektet, en sanger og en pianist. Utvalget ble gjort tematisk ut fra hvilke ulike følelser som kunne knyttes til sangenes tekst og melodi. Deretter lagde jeg en historie rundt sangene, og så et manus. Resultatet ble en interaktiv musikkteaterforestilling for barn i alderen 9-12 år, som vi tre fremfører sammen. De første fire forestillingene ble spilt høsten 2013, og en av disse er grunnlaget for min analyse.

Stykket handler om et samfunn der det ikke er lov til å høre på hva slags musikk man vil, og der man ikke har lov til å bruke stemmen til noe annet enn å snakke. I dette samfunnet hersker den onde Overgeneralen, og hans skumle spion, Macavity, sørger for at Overgeneralen får vite om det hvis noen bryter loven. Det vanker streng fengselsstraff hvis man blir oppdaget. Derfor har de tre damene i stykket, Tilda, Jenna og Fiona, laget et hemmelig stemmelaboratorium, der de forsøker å synge ut følelsene sine. De vil starte en revolusjon, men vet ikke helt hvordan de skal få det til. For å nå målet spør de barna i publikum om hjelp.

1.2. Problemstilling

Forestillingen er altså sterkt knyttet opp til musikk, både tematisk og gjennom formidling – sanger spilles og synges innimellom replikkene som sies. I noen tilfeller synges teksten, andre ganger brukes musikk for å understreke det som skjer, og enkelte ganger er det lyder som skaper stemning. Dette gjør at den teatrale kommunikasjonen blir påvirket (slik den alltid kan påvirkes av ulike virkemidler), og jeg er nysgjerrig på hvordan musikken påvirker *denne* teatrale kommunikasjonen. Derfor vil jeg i denne masteroppgavens kapittel 4 gjøre en analyse, med utgangspunkt i følgende problemstilling: *På hvilken måte påvirker musikk den teatrale kommunikasjonen i forestillingen Stemmelaboratoriet?* Hvordan kan jeg best forstå musikk som teatralt kommunikasjonsmiddel i denne forestillingen?

1.3. Prosessen

Mitt masterarbeid startet med interesse for teori, og i nysgjerrigheten skapt av tidligere teater- og musikkprosjekter. Samtidig begynte prosjektet med å utvikle forestillingen *Stemmelaboratoriet* våren 2013, uten at dette opprinnelig var ment å skulle bli en del av mitt masterarbeid. Forestillingen ble laget med støtte fra Hedmark Fylkeskommune, med regionale midler for Den kulturelle skolesekken. Forestillingen ble spilt på barneskoler i Hedmark, men den ble ikke «forskert på» i første omgang. Når vi nå har tatt forestillingen opp igjen, har min intensjon i arbeidet med forestillingen blitt utvidet: Den spilles nå både som en del av masterarbeidet mitt, og i prosessen med masterarbeidet har det også vært et mål å utvikle forestillingen, slik at den skal bli så god som mulig. Både for at den, som en del av masterarbeidet, skal bli så tydelig og gjennomarbeidet som mulig, men også for at vi videre skal kunne søke om midler fra Turneorganisasjonen. Jeg har i analysen i kapittel 4 derfor tatt utgangspunkt i den utarbeidede forestillingen som har vært spilt forskjellige steder høsten 2013, og filmopptak av en av disse forestillingene. Gjennom prosessen med masteroppgaven har jeg lært mye, sett forestillingen fra nye vinkler, og merket hvor givende det er å jobbe praktisk og teoretisk parallelt. Forestillingen jobbes det derfor videre med etter at denne oppgaven er skrevet, som konsekvens av det jeg har kommet fram til, for å lage et så godt produkt som mulig. Det vil derfor, naturlig nok, gjøres endringer frem mot visningen av den praktisk-estetiske delen av masterarbeidet, også etter innlevering av denne oppgaven. Dette er fordi nye oppdagelser gjøres underveis, og fordi oppgaven og det praktiske arbeid har hengt tett sammen gjennom prosessen. Disse skal derfor ses i sammenheng.

Jeg har endret meg i løpet av dette året, og mitt forhold til forestillingen har endret seg. Fra å lure på hva som gjør at teatral kommunikasjon oppstår, opprettholdes og avrundes i løpet av en teaterhendelse, har jeg blitt nysgjerrig på hva vi faktisk gjorde i *Stemmelaboratoriet* for å få til nettopp dette. Av den grunn har mitt perspektiv i masterarbeidet vært et analyseperspektiv. Hvis jeg hadde ønsket å finne ut hva tilskuerne tenkte om teaterhendelsen, ville jeg gjort en resepsjonsundersøkelse, men i nettopp dette prosjektet valgte jeg annerledes – fordi jeg her ønsket å se på det som skjer fra et kunstnerperspektiv, fra mitt perspektiv som praktiker. Forestillingsanalyser blir ofte gjort av tilskuere, og derfor er det for meg interessant å skulle analysere mitt eget arbeid fra innsiden, fordi jeg kjenner de kunstneriske intensjonene, og fordi jeg har hatt en fenomenologisk tilstedeværelse i teaterhendelsen som skuespiller. Slik har forestillingen blitt grunnlag for min undersøkelse, og tett knyttet til teoriene jeg anvender her. Det teoretiske fokuset mitt har vært viktig i arbeidet med å forbedre forestillingen, og tydeliggjøre hva som kommuniseres, og nettopp derfor vektlegger jeg det teoretiske i masterprosjektet mitt. I det teoretiske har jeg altså, *gjennom det praktiske arbeidet*, fått verdifulle erfaringer og informasjon som kan si meg noe om hvordan kommunikasjonen er. Det skal jeg i denne oppgaven analysere gjennom de tre nevnte teoretiske tilnæringsmåtene (semiotikk, fenomenologi og hermeneutikk). Den praktisk-estetiske delen av masterarbeidet, det vil si forestillingen, har fått nye aspekter *gjennom arbeidet med teori*, og den har blitt utviklet videre som en del av den helhetlige prosessen med masterarbeidet. Slik har praksis og teori hengt tett sammen, og jeg har hatt virkelig stor nytte av det ene når jeg har jobbet med det andre.

1.4.Oppgavens struktur

Oppgaven er bygget opp slik at jeg i kapittel 2 tar for meg undersøkelsesområdet, nemlig teatral kommunikasjon og musikk. Der har jeg utviklet en modell over teatral kommunikasjon og gjensidig utveksling (Figur 4, kapittel 2.3), som henger sammen med analysen jeg gjør senere i oppgaven. Deretter går jeg inn på de tre teoretiske perspektivene, hermeneutikk, fenomenologi og semiotikk, og hva som kjennetegner forskningsmetodikk innen disse perspektivene – og ser på hvordan de kan fungere sammen. Dette er presentert i kapittel 3. I kapittel 4 er analysen jeg har gjort av forestillingen *Stemmelaboratoriet*. I analysen er det to tekstnivåer, der beskrivelsen av forestillingen er markert gjennom bruk av kursiv. Kapittel 5 er avslutningskapittelet, der jeg oppsummerer og svarer på problemstillingen.

1.5. Begrepsavklaring

Kunstner brukes noen steder i stedet for *skuespiller*, fordi jeg mener at de kunstneriske intensjonene i noen tilfeller også kan ligge i regien av teaterforestillingen (ikke nødvendigvis bare i selve skuespillet) eller overføres til andre kunstkategorier (der det også handler om kommunikasjon som oppstår i utveksling mellom kunstnerisk presentasjon og tilskuerens persepsjon). Den svenske teaterforskeren Willmar Sauter, som jeg har lest mye av i arbeidet med masterprosjektet, bruker det engelske ordet *artist*. Dette ordet lar seg vanskelig oversette til noe annet enn *kunstner* eller *skuespiller*, fordi jeg mener at det norske ordet «artist» blir for spesifikt knyttet til andre typer utøvere, for eksempel sirkusartister eller popartister. Det er derfor ikke presist nok å bruke det begrepet om en skuespiller. Jeg bruker ordet *skuespiller* om de som sto på scenen i forestillingen. *Teaterhendelse* brukes om hele hendelsen, mens *forestillingen* er en del av teaterhendelsen. *Action* blir oversatt med *handling*. *Reaction* oversettes rett og slett med *reaksjon*. I analysen refererer jeg til *idealtilskueren*. Dette er slik en tilskuer kan tenkes å være, sett fra mitt kunstneriske perspektiv. Idealtilskueren har vært til stede i tankene våre mens vi lagde forestillingen, fordi det etter min mening er en naturlig del av teaterprosessen å tenke på hvordan tilskuerne potensielt kommer til å oppleve, erfare og tolke det som presenteres. Derfor er idealtilskuerens perspektiv, med hennes potensielle erfaringer og tolkninger, inkludert i analysen i kapittel 4. Der blir hun kalt *tilskueren*. Når jeg skriver om *opplevelser* og *erfaringer*, så kan det gjelde både opplevelser fra kunstnerperspektiv og fra tilskuerperspektiv. Derfor vil jeg understreke at det dreier seg om *potensielle* opplevelser og erfaringer når tilskuerperspektiv anvendes, fordi jeg ikke kan si noe sikkert om hva tilskuerne har opplevd eller erfart i teaterhendelsen.

1.6. Hovedteoretikere

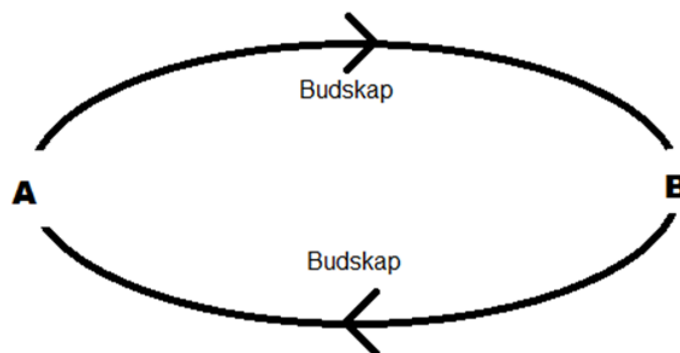
I arbeidet med denne oppgaven, har jeg i stor grad sett til den svenske teaterforskeren Willmar Sauter, og hans teorier om teatral kommunikasjon. Både *Understanding Theatre* (1995), utgitt sammen med Jaqueline Martin, og hans senere bok *The Theatrical Event* (2000) har vist seg å være svært nyttige, oversiktlige og inspirerende bøker. Gjennom hans bøker ble jeg introdusert for tanken om at ulike teoretiske tilnærminger kan kombineres, med eksempel fra hans argumentasjoner for hermeneutisk-semiotiske fremgangsmåter. Den tyske teaterforskeren Erika Fischer-Lichtes bok om teatersemiotikk, *Semiotics of the Theatre* (1992), var et ryddig utgangspunkt for det semiotiske perspektivet. I den senere boka *The*

Transformative Power of Performance (2010), presenterer hun sin feedback-sløyfe. Denne har gjort det enklere for meg som praktiker å begripe den kommunikasjonen som foregår underveis i en teaterhendelse. Sauter og Fischer-Lichte har også inspirert meg til å tenke nytt, noe som resulterte i at jeg laget en egen modell som en slags oppsummering av hvordan jeg forstår teoriene deres, og hvordan dette kan anvendes i mitt prosjekt. Jeg har også funnet stor inspirasjon i den danske teaterforskeren Michael Eigtveds bok *Forestillingsanalyse. En introduktion* (2010), der han blant annet skriver om musikk som del av teatral kommunikasjon.

2. Undersøkellesområdet

Kommunikasjon er et begrep som brukes ofte i dagligtale. Marianne Lind skriver følgende om den etymologiske betydningen av begrepet: «Ordet kommunikasjon kommer fra latin *communicare* som betyr ‘å gjøre noe felles’» (Lind, 2005a, s. 42). Det er altså noe man ikke kan gjøre alene, men som må gjøres i fellesskap med andre. Hvis man skal se på hva begrepet inneholder, kan man ta utgangspunkt i den lineære kommunikasjonsmodellen, der avsender sender budskap til mottaker. Den lineære kommunikasjonsmodellen tar ikke for seg de sosiale og de mentale prosessene i en kommunikasjonssituasjon, og viser derfor ikke dybden i hva kommunikasjon er, i følge Lind. Det er mye mer komplekst enn som så, for man kommuniserer i sosiale situasjoner på flere nivåer enn kun gjennom den tekniske budskapsoverleveringen. «Måten vi kler oss på, måten vi beveger oss på, og måter vi ordlegger oss på, er eksempler på signaler som kan være kommunikative.» (Lind, 2005a, s. 42).

Kommunikasjon handler altså om menings- og betydningsutveksling mellom flere parter, og produseres i en sammenheng. Det må i første omgang finnes noen som kommuniserer, altså gir fra seg et budskap, til noen som det skal kommuniseres med. I en forenklet modell, sier vi at A, senderen, kommuniserer et budskap til B, mottakeren. Dette kan man si er en generell måte å se på en enveis kommunikasjonssituasjon. Hvis det er en toveis kommunikasjonssituasjon, vil B, som i utgangspunktet er mottakeren, svare A, senderen av det første budskapet, med et nytt budskap.



Figur 1: Enkel kommunikasjonsmodell.

Denne svært forenklete modellen brukes ofte for å skissere hva som skjer i en kommunikasjonssituasjon. I modellen sendes det tilsynelatende budskap mellom A og B, uten

komplikasjoner og uten at budskapet endres. Den viser ingen endringer hos A eller B, og heller ikke når de sender et budskap eller når de har mottatt et budskap. Den sier ingenting om *hva et budskap er* eller *kan være*. I denne modellen er det altså viktige poenger som mangler, og i min sammenheng er det spesielt to punkter som er problematiske: For det første sier modellen ingenting hverken om tolkning eller opplevelse av kommunikasjonssituasjonen, hverken for A eller B. Derimot ser det i modellen ut som at budskapet er uendret i det det møter B, og at det dermed er i samsvar med hva A intenderte å kommunisere. Derfor er det alltid en mulighet for misforståelser i en hver kommunikasjonssituasjon.

Selv om mottakeren av en kommunikasjonshandling forventes – og forsøker – å finne frem til det intenderte innholdet i handlingen, vil den fortolkningen mottakeren gjør, nødvendigvis farges av den subjektive bakgrunnen han eller hun møter handlingen med. Det dreier seg om kunnskaper, forventninger, erfaringer, holdninger og følelser som til sammen er særegne for mottakeren. (Lind, 2005a, s. 43)

Altså er det ikke gitt at innholdet forstås på samme måte som det var ment å forstås. For det andre: Det er heller ikke i denne sammenheng hensiktsmessig å bruke begreper som *sender*, *budskap* og *mottaker*, fordi det etter min mening begrenser bildet av kommunikasjonssituasjonen. Det er fordi det er en stadig utveksling mellom partene som kommuniserer, og fordi det oppstår både bevisst kommunikasjon og ubevisst kommunikasjon mellom partene som kommuniserer, gjennom handlinger og reaksjoner. Kommunikasjonssituasjonen er altså mye mer kompleks enn vist i modellen over.

Til tross for at jeg ikke vil bruke de så tydelig adskilte begrepene *sender* og *mottaker*, har ikke deltakerne i en *teatral kommunikasjonssituasjon* et likt utgangspunkt. Den ene parten, skuespillerne, utfører til en stor grad planlagte handlinger på scenen, mens den andre parten, tilskuerne, ikke har planlagt sine reaksjoner (re-handlinger). De påvirker hverandre og kommunikasjonen like fullt, selv om de har forskjellige forutsetninger i forkant av teaterhendelsen. Skuespillerne har en *kunstnerisk intensjon*, et mål om å skape en forståelse sammen med tilskuerne. «En tilfredsstillende grad av felles forståelse er et mål for all kommunikasjon...», skriver Lind (2005b, s. 140). I det ligger det et ønske om å uttrykke noe som kan skape gjenkjennelse og assosiasjoner gjennom den sceniske presentasjonen. Hvordan presentasjonen virker på tilskuerne, avhenger av hvordan hver enkelt erfarer situasjonen. Hvorvidt tilskuerne tolker det de erfarer på samme måte som det skuespillerne intenderte,

avhenger av deres bakgrunner, deres forutsetninger og deres fordommer. Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 3.

I forestillingen *Stemmelaboratoriet* brukte vi et virkemiddel for å skape og ivareta denne felles forståelsen: *musikk*. Den teatrale kommunikasjonen i forestillingen og musikkens påvirkning av denne, er mitt undersøkelsesområde.

2.1. Teatral kommunikasjon

En *teatral kommunikasjonsituasjon* er en situasjon der all kommunikasjon foregår innenfor rammen av en teatral hendelse, som for eksempel en teaterforestilling. *Teatral kommunikasjon* er dermed meningsproduksjonen som foregår i rommet mellom deltakerne i teaterhendelsen. Det er ingen teaterhendelse hvis det ikke er tilskuere til stede, og derfor heller ingen teatral kommunikasjon. Det er heller ikke en teaterhendelse hvis det ikke er noe som presenteres for et teaterpublikum. Som Jaqueline Martin og Willmar Sauter skriver: «Emphasizing the fact that theatrical *performance* includes both the actions on stage and the response of the audience, we define the communicative theatrical event as a relation between presentation and perception.» (Martin & Sauter, 1995, s. 10). Den teatrale hendelsen er altså en kommunikasjonsituasjon som foregår mellom kunstner og tilskuere, mellom det som presenteres og det som oppleves. Som Sauter i en senere publikasjon understreker: «In my eyes, theatre manifests itself as an event which includes both the presentation of actions and the reactions of the spectators, who are present at the very moment of the creation. Together the actions and reactions constitute the theatrical event» (Sauter, 2000, s. 11). Her er vi tilbake ved kjernen av det å kommunisere, det å gjøre noe felles, men nå innen rammene av en teaterhendelse.

For å beskrive det som ligger til grunn for en teatral kommunikasjon, har Sauter laget en modell med flere bestanddeler. Kunstneren er den som står for presentasjonen innen den teatrale kommunikasjonen. Tilskueren er den som står for persepsjonen av den teatrale kommunikasjonen. I dette møtet mellom kunstner (skuespiller) og tilskuer, finner man det kommunikative feltet, og dette feltet deles inn i tre deler igjen: *Den sensoriske*

kommunikasjonsmodusene; den kunstneriske kommunikasjonsmodusene; den symbolske¹ kommunikasjonsmodusene. Den sensoriske kommunikasjonsmodusene handler om tilstedeværelsen i teaterhendelsen, både for skuespillere og tilskuere. Det er bevisstheten om at den andre «parten» er der, tilskuerne er bevisste på skuespillernes tilstedeværelse på presentasjonssiden av den teatre kommunikasjons-situasjonen, og skuespillerne er bevisste på tilskuernes tilstedeværelse på persepsjonssiden. *Den kunstneriske kommunikasjonsmodusene* er det skuespilleren presenterer av kunstnerisk art, det som ikke er hverdagslig, men som tilhører teaterhendelsen. Det er interaksjonen mellom presentasjonen og persepsjonen som er avgjørende for *den symbolske kommunikasjons-situasjonen*, fordi ingenting er symbolsk med mindre tilskuerne opplever at det er nettopp symbolsk. (Sauter, 2000, s. 8). I følge Sauter er det altså flere nivåer den teatre kommunikasjons-situasjonen kan foregå på. Kunstner og tilskuer gjennomfører sine handlinger i *den teatre situasjonens konsensus*. Dette handler om hvordan man må oppnå en felles konsensus for å få en optimal kommunikasjons-situasjon. De tre kommunikasjonsmodusene kan foregå parallelt, de kommer ikke nødvendigvis i noen rekkefølge, og de veksler med hverandre gjennom hele teaterhendelsen (Martin & Sauter, 1995, s. 87; Sauter, 2000, s. 6-9).

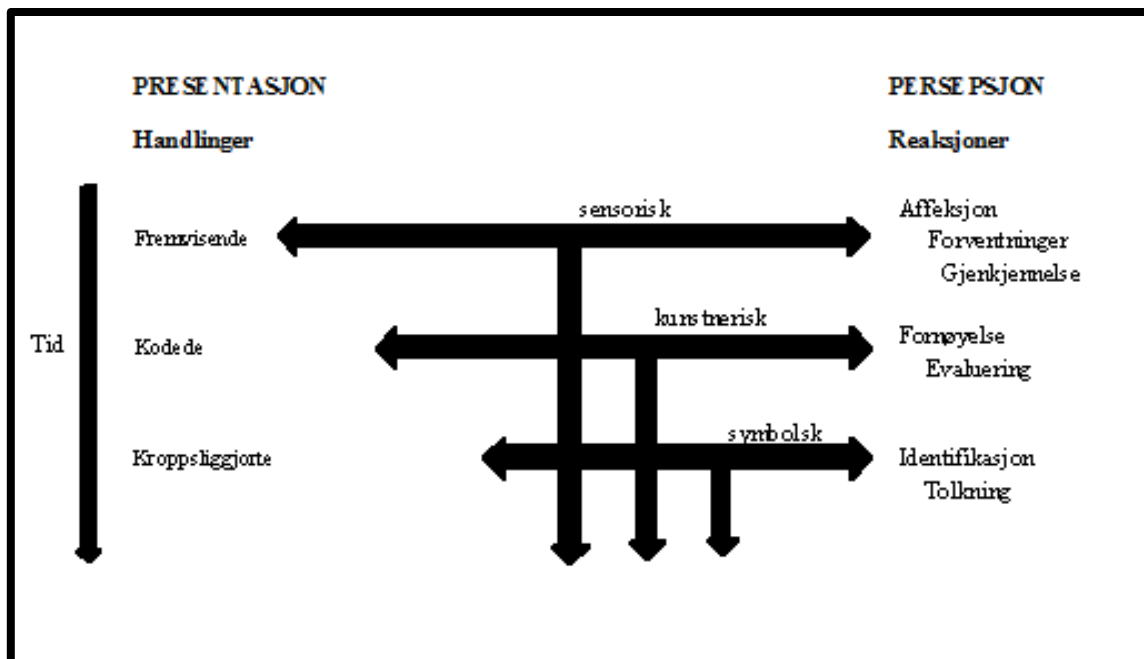
Felles «koder», eller referanser, er grunnleggende for at man skal kunne akseptere og forstå det som skjer i en teaterhendelse, på samme måte som i det daglige liv. Vi omgir oss med koder hele tiden, og må tolke og forstå dem for å henge med. For å ta et dagligdags eksempel: Hvis man aldri har sett et trafikklys, vil man ikke kunne forstå hvorfor en fotgjenger stopper på rødt lys og går på grønt lys. Trafikklyset vil ikke ha en opplagt sammenheng med de fysiske bevegelsene. På samme måte vil koder i en teaterhendelse kunne misforstås, hvis det ikke finnes et kodefellesskap mellom kunstner og tilskuer. Hvis en tilskuer aldri har hørt lyden av et pistolskudd, vil det kunne virke uforståelig at en av karakterene i et stykke plutselig faller om på scenen i etterkant av en slik lyd. Med andre ord: hvis kodene ikke er de samme, vil enkelte deler av en teaterhendelse kunne misforstås, eller ikke registreres som koder i det hele tatt. «In many instances the audience has difficulties finding references in their own culture to explain what is being presented, or quite simply its significance. One needs to have an understanding of the 'codes' of many different cultures if one as 'target' is to be sure of receiving all of the intentions from the 'source'» (Martin & Sauter, 1995, s.39).

¹ I *Understanding Theatre* (1995) bruker Sauter begrepet *fictional*, men han endret dette til *symbolic* i *The Theatrical Event* (2000), fordi han mener at *symbolic* er et begrep som også kan brukes i forbindelse med teatre aspekter av hendelser også utenfor teatersammenhengen. *Fictional* som begrep på kommunikasjonsmodusene, begrenset modellens anvendelse utover den tradisjonelle teatersettingen, mener Sauter (2000, s. 6).

Dette kodefellesskapet er altså en forutsetning for at kunstnere og tilskuere skal kunne kommunisere.

Ulike handlinger utgjør ulike bestanddeler i kommunikasjonen. Ulike *oppfattelser* av handlingene likeså, selv om undersøkelsene jeg gjør i denne oppgaven, ikke ligger i resepsjonen hos tilskuerne, men delvis i den *potensielle* resepsjonen. Det er likevel viktig å ta dette med i betraktning, for det er ikke slik at noe kommuniseres fra scenen til passive tilskuere gjennom disse handlingene. Handlingene utføres derimot med en *intensjon* om at de skal oppfattes og forstås av tilskuerne gjennom den teatrale kommunikasjonen. Sauter (Martin & Sauter, 1995, s. 84-89) deler opp skuespillerens handlinger i følgende tre kategorier: *Exhibitory actions*; *Encoded actions*; *Embodied actions*². Disse er alle bidrag i det som oppfattes som *Communicative actions*. I det følgende skal jeg redegjøre for disse handlingenes relevans i teaterhendelsens sammenheng. Jeg velger da å oversette Sauters begreper til norsk, og kaller dem følgelig *fremvisende handlinger*, *kodede handlinger* og *kroppsliggjorte handlinger*, samt *kommunikative handlinger*. *Fremvisende* handlinger er de handlingene skuespilleren gjør som kan tolkes som at hun eller han viser seg frem, det vil si fremhever spillet sitt på scenen. Dette kan for eksempel være drevet av et ønske om å være synlig på scenen og å få oppmerksomhet rundt de handlingene man gjør. *Kodede* handlinger er handlinger som utføres med referanser til en kode skuespilleren antar at tilskuerne kjenner til, noe de kan gjenkjenne. *Kroppsliggjorte* handlinger er at skuespilleren fremstiller rollen, slik at tilskueren potensielt skaper seg et bilde av hvordan rollen er, den er fiktiv, eller symbolsk (jamfør fotnote 1). Dannelsen av den fiktive rollen (som kroppsliggjort av skuespilleren) er altså en samhandling mellom den som presenterer, skuespilleren, og den som persiperer, tilskueren. Disse tre er alle deler av de *kommunikative handlingene*, og de inngår i den teatrale kommunikasjonen i teaterhendelsen (Martin & Sauter, 1995, s. 84-89 og Sauter, 2000, s. 7-9).

² Også her har Sauter justert et av sine begreper. I *Understanding Theatre* brukte Sauter begrepet *performative actions*. I *The Theatrical Event* (2000), introduserer Sauter begrepet *embodied actions*, altså 'kroppsliggjorte handlinger', i stedet for «performative actions». Selv om de kroppsliggjorte handlingene kan ses på som performative handlinger, handler det på et overordnet plan om at de utføres for å «...designate the activities of the performer which aim at the presentation of fictional images.» (2000, s. 9). Skuespilleren tilbyr fiksjonen til tilskuerne gjennom sine kroppsliggjorte handlinger på scenen (Martin & Sauter, 1995, s. 84-87; Sauter, 2000, s. 9).



Figur 2: Gjengivelse av Sauters modell. (Sauter, 2000, s.8.)

På hvert av de tre nivåene går pilen begge veier. Det vil si at det er en utveksling, eller en meningsproduksjon som inkluderer både skuespillerne og tilskuerne. Den teatral kommunikasjonen finnes i møtet mellom presentasjonen og persepsjonen av teaterhendelsen.

2.2.Feedbacksløyfe

Erika Fischer-Lichte definerer det som foregår mellom scene og sal på følgende måte i boka *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics* (2008):

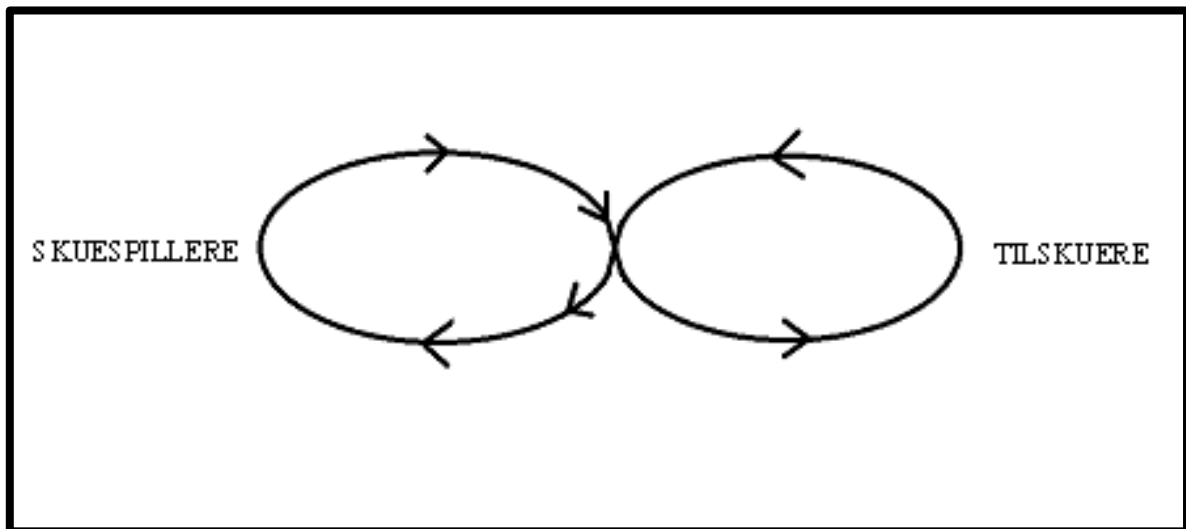
The actors act, that is, they move through space, gesture, change their expression, manipulate objects, speak, or sing. The spectators perceive their actions and respond to them. Although some of these reactions might be limited to internal processes, their perceptible responses are equally significant: the spectators laugh, cheer, sigh, groan, sob, cry, scuff their feet, or hold their breath; they yawn, fall asleep, and begin to snore; they cough and sneeze, eat and drink, crumple wrapping paper, whisper, or shout comments, call “bravo” and “encore”, applaud, jeer and boo, get up, leave the theatre, and bang the door on their way out. (Fischer-Lichte, 2008, s. 38)

Skuespilleren spiller, og utfører dermed handlinger, skriver hun. Tilskueren responderer på dette, uansett om det er slik at reaksjonene er synlige for andre eller ikke – det er snakk om

både interne og eksterne prosesser i tilskuerne. Skuespilleren reagerer på tilskuernes tilstedeværelse og deres reaksjoner.

Both the other spectators as well as the actors perceive and, in turn, respond to these reactions. In short, whatever the actors do elicits a response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop. Hence, performance remains unpredictable and spontaneous to a certain degree. (Fischer-Lichte, 2008, s. 38)

Hvordan en forestilling utvikler seg, er altså avhengig av hva som foregår i feedbacksløyfa. Hvordan reaksjonene er, både hos tilskuere og skuespillere vil ikke kunne bestemmes eller forutses på forhånd, selv om skuespillerne har en ide, eller det jeg vil kalle en intensjon, om hvordan de ønsker at teaterhendelsen skal forløpe. Erika Fischer-Lichtes feedbacksløyfe handler altså også om den teatrale kommunikasjonen. Hun påpeker at det er en stadig og selvdreven, *autopoietic*, utveksling mellom skuespillere og tilskuere under hele teaterhendelsen. Feedbacksløyfa kan illustreres på følgende måte:



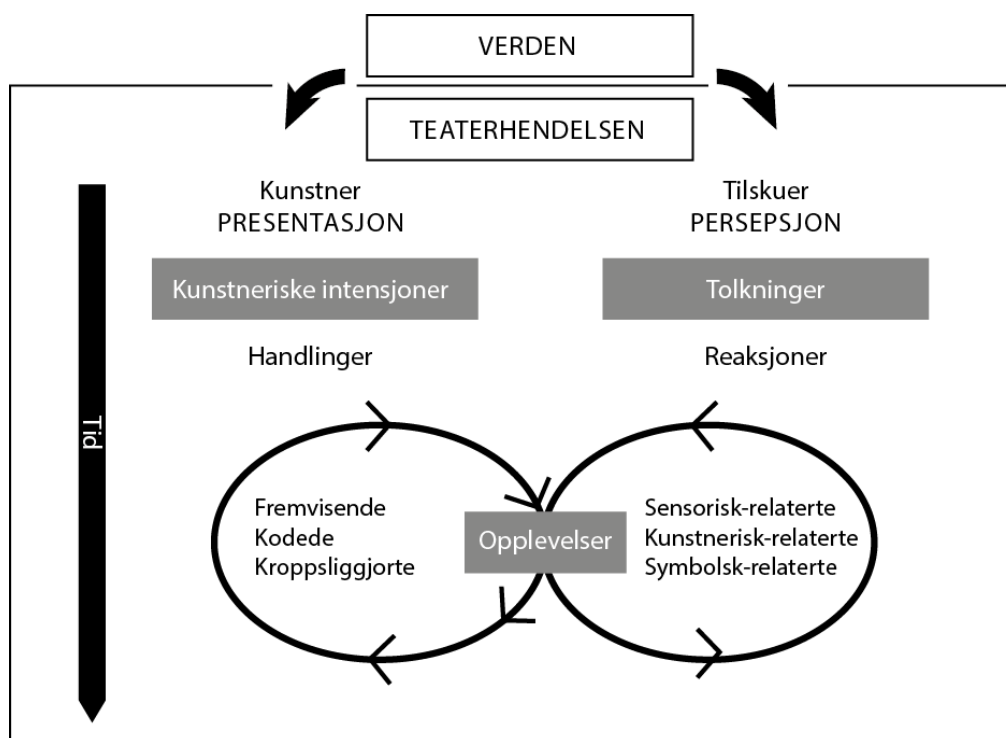
Figur 3: Fischer-Lichtes feedbacksløyfe, slik jeg ser den for meg, som en selvgående sløyfe³ mellom skuespillere og tilskuere, med varighet i samsvar med teaterhendelsens varighet.

³ Richard Schechner gjengir en loop (sløyfe), laget av Victor Turner, på en lignende måte i sin bok *Performance studies. An Introduction* (2002). Innholdet er dog forskjellig fra denne, selv om de begge viser en selvgående utveksling, i en figur formet som evighetssymbolet ∞ . Figur 3 handler om den gjensidige utvekslingen mellom skuespillere og tilskuere i en teaterhendelse, mens Turners modell handler om den gjensidige utvekslingen mellom sosiale drama og estetisk performance (Schechner, 2002, s. 68).

Selv om sløyfa her er formet som evighetssymbolet, ∞ , har den kun varighet i samsvar med varigheten på teaterhendelsen, men den fortsetter så lenge det er en utveksling. I feedbacksløyfa ligger opplevelsene og erfaringene. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3.2. Fenomenologi.

2.3. Kunstneriske intensjoner, opplevelser og tolkninger

Både Sauter og Fischer-Lichte mener at den teatrale kommunikasjonen foregår i området mellom presentasjonen og persepsjonen. For å illustrere dette enda mer tydelig, har jeg her kombinert deler av de to modellene jeg til nå har beskrevet, i en ny modell:



Figur 4: Modell over teatral kommunikasjon og gjensidig utveksling. Med utgangspunkt i Sauters modell over teatral kommunikasjon og Fischer-Lichtes teori om feedbacksløyfa, har jeg laget denne hybrid-modellen som viser hvordan de kunstneriske intensjonene, opplevelsene av teaterhendelsen og de potensielle tolkningene kan stå i forhold til hverandre. Som jeg skal vise i kapittel 3, har også verden utenfor teaterhendelsen innvirkning på hvordan man opplever, bevisstgjør seg og erfarer fenomenene i en teaterhendelse

Det er tre felter i modellen, som er uthevet med grått: I presentasjonen ligger det *kunstneriske intensjoner*, som blir forsøkt presentert gjennom handlinger (her nevner jeg Sauters *fremvisende, kodede og kroppsliggjorte handlinger*). Inne i feedbacksløyfa, ligger

opplevelsene av teaterhendelsen. Den ligger altså i feltet der kommunikasjonen foregår, mellom presentasjonen og persepsjonen av teaterhendelsen. På persepsjonssiden er også *tolkninger*, det en tilskuer kan tolke ut av handlingene som utføres. Jeg går nærmere inn på disse tre områdene i det følgende.

I de *kunstneriske intensjonene* ligger den bakenforliggende viljen hos kunstneren eller skuespilleren, viljen til å gjøre de sceniske handlingene på en viss måte av en bestemt grunn. I vår forestilling kan dette for eksempel være intensjonen til skuespillerne om å fremstå som triste i en del av forestillingen. Gjennom handlinger, som å synge en sang på en viss måte, med toner i moll og med rolige stemmer, med ansiktsuttrykk og kroppsspråk som potensielt kan assosieres til følelsen «trist», forsøker skuespillerne å gi tilskuerne tegn på at de fremstiller triste personer. I dette prosjektet er det viktig å belyse de kunstneriske intensjonene, da disse er sentrale for forståelsen av den teatrale kommunikasjonen i analysearbeidet som gjøres fra kunstnerperspektiv. De kunstneriske intensjonene vil i denne oppgaven handle om det vi som skuespillere i teaterhendelsen ønsker å vise publikum. Det omhandler dermed hvilke *signaler* vi har ønsket å gi. I den forbindelse er det relevant å bruke en *semiotisk tilnæringsmåte* for å kartlegge disse.

I *opplevelsen* ligger det som foregår i teaterhendelsen, det man er med på, det man opplever, bevisstgjør seg og erfarer underveis. Dette ligger i kommunikasjonsfeltet, fordi selve teaterhendelsen, med handlinger og reaksjoner, befinner seg i kommunikasjonsfeltet. Opplevelsene bør ses fra både presentasjonssiden og fra persepsjonssiden. I analysen i kapittel 4, fokuserer jeg på egne opplevelser under teaterhendelsen, som delaktig i den teatrale kommunikasjonen og de potensielle opplevelsene til en idealtilskuer. Opplevelsen av kommunikasjonssituasjonen er viktig i denne sammenheng fordi den kan si noe om relasjonen mellom de kunstneriske intensjonene, opplevelsen av tilskuernes reaksjoner på handlingene og de potensielle reaksjonene på handlingene. Det som oppleves henger altså sammen med på hvilken måte den teatrale kommunikasjonen arter seg, og hvordan reaksjonene til tilskuerne henger sammen med handlingene til skuespillerne. Opplevelsene kan gjøre at en skuespiller velger å gjenta samme handling i en senere teaterhendelse for andre tilskuere, eller de kan gjøre at skuespilleren velger å endre eller gjøre nye handlinger. Det henger sammen med at opplevelsene fører til en bevisstgjøring rundt det som skjer, og denne bevisstjøringen kommer fra opplevelsene av reaksjonene til tilskuerne. Dermed gjør skuespilleren en erfaring, og har erfart hvordan et bestemt publikum har reagert på en bestemt handling. På samme måte

vil tilskueren kunne gjøre seg erfaringer gjennom teaterhendelsen, for eksempel kan en bestemt handling som gjentas skape gjenkjennelse. Dette er fordi handlingen ble erfart første gangen den ble utført, og deretter kan fenomenet som handlingen er, bli sett fra flere ulike synsvinkler, i ulike sceniske kontekster. For å belyse opplevelsene, vil jeg anvende en *fenomenologisk tilnæringsmåte* i analysen, ved å ta for meg egne opplevelser, bevisstgjøringsprosesser og erfaringer fra kunstnerperspektiv, og mulige opplevelser og erfaringer fra idealtilskuerens perspektiv.

I persepsjonen ligger *tolkningene*. Som jeg kommer nærmere inn på senere, kan man aldri si helt sikkert på forhånd hvordan en person vil tolke noe, fordi vi alle har ulike forutsetninger og bakgrunner – og dermed tolker ting på forskjellige måter ut fra dette. Jeg vil i denne oppgaven belyse *mulige tolkninger*, som kan komme av handlingene som oppleves og deretter erfares. Dette handler om hermeneutikk, og den *hermeneutiske tilnæringsmåten* er altså den tredje tilnæringsmåten jeg vil bruke i analysen. Fordi jeg har et kunstnerperspektiv, og analyserer teaterhendelsen deretter, vil de mulige tolkningene her være potensielle, de er tolkninger slik en idealtilskuer ville ha tolket dem.

2.4.Musikk

De ulike kunstformene, som for eksempel teater, musikk, billedkunst, dans, har sine særegenheter som gjør at de beskrives på ulike måter. Kunstformene krysser hverandre og brukes i kombinasjon med hverandre. Musikk er i utgangspunktet auditivt, men kan brukes i kombinasjon med for eksempel dans eller billedkunst for at tilskuerne skal kunne få en mer helhetlig opplevelse av musikken. En musikkvideo kan lages for å visualisere handlingen i musikken. Billedkunst er i utgangspunktet visuelt, men lydbilder kan legges til i utstillingen, og musikk som står på i bakgrunnen i et galleri kan understreke stemningen i kunstverkene. I dans knyttes fremføringen som regel til musikk eller lyder, impulser for å skape bevegelsene. I teater er det vanlig å hente inn de andre kunstformene, gjerne som virkemidler. Scenografien kan være billedkunst, dans kan benyttes for å skape bevegelser, understreke noe eller lage fiksjonsbrudd, og musikk har flere mulige funksjoner i en teaterforestilling.

Lyder og musikk påvirker oss. Det skaper assosiasjoner og fremkaller følelser og minner. Michael Eigtved skriver følgende om dette:

Uanset om vi vil eller ej, kan en bestemt lyd eller et særligt stykke musik åbne sluserne for strømme af erindringer og associationer. Ofte endda med en kraft større end den, som fx visuelle elementer har. Lyd og musik er i høj grad i direkte forbindelse med vores underbevidsthed, hvilket ofte udnyttes når lyd og musik bruges i teatrale begivenheder. (Eigtved, 2010, s. 75)

Når vi er tilskuere på en teaterforestilling, vil vi bevisst eller ubevisst sanse lyder gjennom hørselen, og dette er en del av kommunikasjonen i forestillingen. Lydene vi hører i forestillingen, eller *soundscape* (*lydlandskap*) som Eigtved kaller det, er med på å formulere forestillingen på linje med de andre komponentene, og det forandrer seg i løpet av forestillingen (Eigtved, 2010, s. 75).

Eigtved deler et soundscape inn i fire kategorier: *reallyder*, *effektlyder*, *stemmer* og *musikk* (Eigtved, 2010, s. 76). *Reallyder* er lyder som ikke er en del av fiksjonen, men som likevel kan være teatrale. Poenget er at de er umanipulerte. Det kan for eksempel være lyden som oppstår når en skuespiller leker med et nøkkelknippe. *Effektlyder* er lyder som er planlagte og fremstilt for å forsterke noe i forestillingen. Det kan for eksempel være lyden av et tordenbrak. *Stemmer* er, i Eigtveds ord, «lyde, som ofte er den kraftigste bærer av kommunikation» (Eigtved, 2010, s. 77). Det er ikke kun gjennom ordene skuespillerne sier at det finnes betydning, skriver Eigtved, men stemmer bærer i tillegg mange andre koder. Variasjon i tonefall, klang i stemmen og ordvalg er noen eksempler på hvordan stemmen kan brukes for å formidle ulike betydninger (Eigtved, 2010, s. 77). Stemmen er også knyttet til personen som snakker, til kroppen til skuespilleren, selv om skuespilleren kan skape variasjoner eller endringer gjennom ulike måter å snakke, synge eller bruke stemmen på.

Da det normalt (i hvert fald til en vis grad) er forberedt, hvad stemmen skal lyde af og som, henviser lyden altså til et forudbestemt mønster af mening, som indgår i den måde, vi som publikum oplever begivenheden på. Det er en afgørende del af teatraliteten, at stemmen og udsagnet, den kommer med, har den samme dobbeltbetydning som resten af spilleren. (Eigtved, 2010, s. 82)

Det betyr for eksempel at hvis sangen som synges er en sint sang, så bør stemmen også høres sint ut – hvis det er det som er intensjonen hos den som synger, jamfør mønsteret av mening som Eigtved her nevner. I tillegg, skriver Eigtved, er øret ensidig, og må kobles til synsinntrykkene (hvordan skuespilleren presenterer handlingene visuelt, det vil si gjennom blikkveksling, mimikk m.m.) for å skulle bli et sterkere sanseinntrykk, for mening ligger ikke

naturlig kun i lyden av stemmen i analysesammenheng (Eigtved, 2010, s. 82). Den fjerde kategorien han nevner er *musikk*. Musikk, eller mer presist sang, kan også være en del av *spillestilen*, når sanger synges i stedet for at tekst sies. I forestillingen *Stemmelaboratoriet* er det også slik at tekstene i sangene ofte understreker (men ikke alltid) den følelsen sangen handler om, eller den følelsen den tillegges gjennom regigrep. Dette er fordi en del av handlingen i forestillingen dreier seg nettopp om eksperimenter med sang som verbalt og musikalsk følelsesuttrykk.

Musikk er et virkemiddel i teatersammenheng, som brukes for å skape reaksjoner, følelser, fremheve noe. Noen eksempler på dette, hentet fra *Stemmelaboratoriet*, kommer jeg inn på i det følgende: Overgeneralens skjærende, skumle og dystre musikk spilles når publikum kommer inn i salen, og er et virkemiddel som brukes for å skape en viss stemning: ubehag og mørke. Likeså er den litt mystiske og rytmiske introen til sangen om spionen Macavity et virkemiddel som brukes for å fortelle at nå nærmer Macavity seg – og da er det best å være forsiktig! Musikken er i eksempelet med Overgeneralens musikk et virkemiddel for å fortelle noe om samfunnet, for å understreke den grå scenografien, det grumsete vannet, de grå kappene, og det som ellers sies om samfunnet gjennom replikkene. Den understreker den dystre og spente stemningen i forestillingens begynnelse. Denne stemningen brytes når andre sanger synges, og endres underveis. «Vi oppfatter ideen med et forløb grunnleggende forskjellig, hvis musikken skifter fra glad pop til dyster, atonal strygermusik – uanset om alle de øvrige elementer er uforandrede,» skriver Eigtved (2010, s. 77) om dette. Opplevelsen påvirkes altså av den stemningen man oppfatter gjennom musikken.

Musikk og lyder kan fungere som en del av scenografien, som en slags *auditiv scenografi* i en teaterforestilling. Det kan være for eksempel fuglekvitter fordi handlingen er i en skog. Eigtved skriver: «Som en del av den teatrale udveksling accepterer vi som publikum, at et tog nærmer sig, hvis blot vi får dets rumlen og evt. togfløjte at høre. Ligesådan vil de fleste faktisk føle regnvejr ganske nærværende, når de udsættes for lyden av silende dråber.» (Eigtved, 2010, s. 78-79). Ved hjelp av lydeffekter vil publikum, hvis de gjenkjenner lyden, kunne se for seg, føle eller tenke på situasjonen som er knyttet til den – selv om det hverken er noe tog på scenen eller faktiske regndråper som kommer fra taket. Lyder kan også brukes for å forsterke lydene i det som skjer. Det kan være for eksempel ett enkelt trommeslag når noen slår hodet sitt, som gjør at lyden fremheves eller tillegges en komikkfremkallende rolle –

hvis det skal være morsomt at klovnen slår seg. Musikk og lyder kan brukes som bakgrunnseffekter for å illustrere noe rundt situasjonen som spilles, for eksempel en radio som står på i bakgrunnen. Det kan også brukes til å understreke handlingen, eksempelvis kan skummel musikk spilles når den slemme karakteren kommer inn. Macavity-introen er en slags *assosiativ* scenografi, det skapes potensielt en assosiasjon om at spionen Macavity kommer når man *hører lyden* av ham. Eigtved påpeker at i et soundscape, så kan det være slik at «Lydene kan have betydning for en handling eller direkte forårsage den og kan kaldes interagerende lyd.» (Eigtved, 2010, s. 81). Disse interagerende lyder er *diegetiske* – det vil si en del av det etablerte sceniske universet, og «[...]tilgjengelig for forestillingens personer.» (2010, s.79). Macavity-introen fører til handlinger hos rollene, det skaper reaksjoner hos skuespillerne, og derfor er den altså, som vi senere skal se, diegetisk. Lyder som ikke er del av det sceniske univers, men som er tilgjengelige for tilskuerne – og ikke for personene i forestillingen – kalles *non-diegetiske*.

Macavity-introen brukes første gang som intro til en sang om Macavity, som etterhvert synges som en del av Fiona og Tildas forklaring på hvem Macavity er. I introen, og mens Macavity kan skimtes som en skygge på vinduet, insisterer Tilda og Fiona på at også publikum skal sette seg ned og være stille – og poengterer viktigheten av dette fordi det er grunn til å være redd. Når så introen hentes fram igjen flere ganger i forestillingen, brukes den som et virkemiddel for å skape *gjenkjennelse* hos publikum: Publikum hører en melodilinje som de kan koble til skyggen de har sett på vinduet og beskjeden om at de må forte seg å krype sammen og være stille.

Musikk og lyder kan altså brukes på mange forskjellige måter, og for å analysere hvordan de påvirker den teatrale kommunikasjonen i forestillingen, vil jeg i kapittel 4 konkret ta for meg flere av Eigtveds begreper i analysen av de kunstneriske intensjonene med musikken i forestillingen. Før analysen av de ulike musikk- og lydinnslagene og deres påvirkning på kommunikasjonen, vil jeg i kapittel 3 redegjøre for de teoretiske tilnæringsmåtene som de ulike delene i teaterhendelsen skal ses i lys av.

3. Teoretiske tilnærminger

I dette kapittelet presenterer jeg de tre teoretiske tilnærmingene (perspektivene) jeg vil anvende, og som jeg mener er relevante for undersøkelsesområdet. Disse tre dekker ulike områder i analysen. Rekkefølgen de presenteres i henger sammen med disse områdenes plassering i modellen over teatral kommunikasjon og gjensidig utveksling (figur 4) i kapittel 2.3. Denne sammenhengen kommer jeg tilbake til i hver av de tre presentasjonene. Det første perspektivet er det *semiotiske*. Delene av forestillingen som skal analyseres, ses på som tegn og koder i et semiotisk perspektiv, koder som sendes ut med referanser og intenderte budskap fra kunstner til tilskuere. Slik er de *kunstneriske intensjonene* i fokus gjennom semiotiske fremgangsmåter. Det semiotiske perspektivet tilsier at jeg gjør en kategorisering av delene som skal analyseres, og lager en oversikt over hvilke koder som er brukt. De mindre delene og detaljene i forestillingen er altså det som er i fokus gjennom det semiotiske perspektivet. Ved å bruke et *fenomenologisk* perspektiv ønsker jeg å belyse *opplevelsene* og *erfaringene* musikken gir som del av den teatrale kommunikasjonen. Fordi det foregår en stadig utveksling mellom skuespillere og tilskuere i en teaterhendelse, er både opplevelsene fra kunstnerperspektiv og fra tilskuerperspektiv viktige. I min analyse vil jeg skille mellom opplevelser og erfaringer fra kunstnerperspektiv (som er mine egne, basert på de opplevelsene og erfaringene jeg gjorde som skuespiller i forestillingen) og *potensielle* opplevelser og erfaringer i et idealtilskuerperspektiv. Det store og komplekse bildet er i fokus gjennom det fenomenologiske perspektivet. Det *hermeneutiske* perspektivet handler om *tolkninger*: Hvordan tror jeg musikken i forestillingen kan tolkes, ut fra en idealtilskuers synsvinkel? Her er det mange muligheter, og jeg vil belyse de mulige tolkningene jeg mener at min idealtilskuer kunne ha gjort seg ut fra kommunikasjonssituasjonen.

I det følgende kommer en mer utfyllende redegjørelse for hva som kjennetegner semiotiske, hermeneutiske og fenomenologiske retninger. Deretter vil jeg se nærmere på hvordan de kan brukes sammen i en analyse, med utgangspunkt i modellene over teatral kommunikasjon.

3.1. Den semiotiske tilnærmingen

I følge *Store Norske Leksikon*, er semiotikk «læren om tegn og tegnbrukende atferd» (Svendsen, 2011, 21. november), og videre står det at semiotikk har røtter tilbake til antikken. Semiotiske metoder har lenge blitt brukt i arbeidet med å analysere teaterhendelser, og det var

en viktig del av konsolideringen av teatervitenskapen, helt fram til 1980-årene. I den opprinnelige (europeiske) formen for semiotikk, det som kalles semiologi, forsøkte man å tilpasse naturvitenskapens skjematiske registrering til humaniora, og spesielt til språk, og dette føyer seg inn i rekken av vitenskaper som er etablert etter en positivistisk trend – der man forsøkte å avdekke sannheter. Dette kom under kritikk, fordi det argumenteres at analyseapparatet er mangelfullt (Nordenstam, 2012, s.156-163). På slutten av 1980-tallet var det teaterforskere, deriblant Willmar Sauter, som mente at semiotikk ikke var adekvat som analysemetode, og det foregikk noe som synes å være et paradigmeskifte innen teatervitenskapen (Sauter, 2000, s. 23 og s.30). En diskusjon om hvorvidt semiotikk i det hele tatt kan anvendes i analyser av teater eller ikke ble brakt på banen. Det ble argumentert for at de opprinnelige semiotiske teateranalysemetodene ikke fanger opp det publikum opplever, og derfor ikke kan regnes som fullgode for å få svar på spørsmål om hvordan teaterhendelsen faktisk er eller oppleves.

Grunntanken innen semiotisk vitenskap er altså at alt som innebærer menneskelig kommunikasjon baseres på tegn og tegntolkning. Erika Fischer-Lichte skriver i innledningen til *The Semiotics of Theatre* (1992), at mennesker hele tiden produserer og tolker tegn innen sitt kulturelle system. Teater kan være et slikt kulturelt system, sammen med mange andre kulturelle systemer i samfunnet individet lever i.

Every sound, action, object or custom produced simultaneously involves the production of a meaning. The generation of meaning can therefore be regarded as the general function of all cultural systems; it is this function which allows them to be defined as cultural systems in the first place. In other words, theatre, understood as one cultural system among others, has the general function of generating meaning. (Fischer-Lichte, 1992, s. 1)

Tegn og tegntolkning er altså en del av vår kultur, i følge Fischer-Lichte, og teater som kulturelt system genererer betydning for tilskueren.

Den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure sto for utviklingen av *semiologi* som lingvistisk retning, og i nyere vitenskapsteori, regnes dette som den opprinnelig europeiske formen for semiotikk. Semiologi ble et viktig bidrag innen humaniora i begynnelsen av forrige århundre, og Saussure mente at et tegn har to nivåer, og at disse nivåene henger sammen – de er uatskillelige. På det ene nivået er *uttrykket* (som for eksempel er lydene som er satt sammen til et ord, eller streker på et skilt, fargene på et trafikklys osv.) og på det andre

nivået finnes det et *innhold* (som er meningen knyttet til uttrykket) (Eigtved, 2010, s. 107).⁴ Denne teorien ble senere videreført, også innen andre fagområder enn språk, og Saussure så også selv et potensiale utover det lingvistiske fagområdet. Den svenske filosofen og forskeren Tore Nordenstam forklarer det slik:

Saussure mente selv at det begrepsapparatet og de metodene han begynte å utvikle ville være anvendelige ikke bare på språklige uttrykk. Alle meningsbærende uttrykk, alle symboler (som Cassirer ville ha sagt) eller tegn (som Saussure selv sa) inngår i *systemer av kontraster og likheter* på en lignende måte som et språks fonemer tilsammen danner en struktur av et bestemt slag. (Nordenstam, 2012, s. 157)

Videre skriver Nordenstam nettopp at Saussure så muligheten for at semiologien ville kunne brukes også i andre områder innen humaniora, og ikke bare i lingvistikk. Den amerikanske teaterforskeren Marvin Carlson utdyper dette: «Linguistic theorists throughout Europe built upon Saussure's work throughout the following century, but the strategies of his proposed new science also came to be applied to the analysis of a wide variety of cultural phenomenon, including the arts.» (Carlson, 2010, s. 13). Spesielt tsjekkiske teoretikere, knyttet til den lingvistisk orienterte gruppen forskere som kalles Prahaskolen, tok tidlig i bruk semiologi for å avkode kunstverk, og da også teater. Av disse nevner Eigtved spesielt to: Otakar Zich, som var opptatt av hvordan uttrykket skapte en imaginær oppfattelse for tilskuerne, noe som tilsvarte innholdet. Den andre er Jan Mukarovsky, som mente at man måtte forske på kommunikasjonen mellom kunstner og tilskuer, og at tegnene skapte mening mellom disse. Han mente også at tegnene endret seg gjennom kommunikasjonsprosessen (Eigtved, 2010, s. 108). Dette ble viktig i senere utvikling av teatersemiotikk, og fokuset for semiotiske teateranalyser, er å først finne hvilke tegn som finnes, så hva de betyr, og deretter hva publikum får ut av dem (Eigtved, 2010, s. 109). I min analyse er kommunikasjonen i fokus, og hvilke tegn av betydning som finnes i forestillingen ligger i de kunstneriske intensjonene. Jeg velger et annet perspektiv for å se nærmere på hva publikum potensielt kan få ut av disse tegnene, og dette kommer jeg tilbake til under 3.2.Fenomenologi (opplevelser) og 3.3.Hermeneutikk (tolkninger).

⁴ Ulike teoretikere bruker ulike betegnelser for det Eigtved kaller *uttrykk* og *innhold*. Fischer-Lichte (1992, s. 18) bruker *signifier* om uttrykk og *signified* om innhold; Store norske leksikon, ved Svendsen, bruker begrepene *signifikant* og *signifikat*. Jeg forholder meg til Eigtveds begreper.

Den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce hadde parallelt med Saussure utviklet sin egen versjon av semiologien, som han kalte *semiotikk*, et begrep som i større og større grad har erstattet begrepet *semiologi*. Peirce hadde ikke språk som sitt utgangspunkt i utviklingen av sin teori, men i følge Carlson var det logikk som var hans utgangspunkt. Peirce brakte resepsjon inn i sin teori, det betyr *tolkeren*, til forskjell fra Saussures teori – der tolkeren ikke var med i betraktningen. Carlson skriver:

The attention to reception changed not only the way semiotic analysis was practiced, but also the way semiotics came to view its own history and development. More and more attention was paid to a hitherto neglected contemporary of Saussure, the American philosopher Charles Peirce, who quite independently of Saussure had developed a massive and complex “formal doctrine of signs” based not on linguistics but upon logic, to which he gave the name *semiotics* (the name that has largely replaced Saussure’s *semiology*). (Carlson, 2010, s. 19)

Semiologi og semiotikk går i stor grad ut på det samme, til tross for sine to ulike utgangspunkt i henholdsvis lingvistisk teori og filosofisk teori. Dette gjør at vi i dag i stor grad bruker betegnelsen *semiotikk* om begge retningene, men *semiologi* er altså sterkere knyttet til lingvistikk – og representerer en strengere form for semiotikk. En annen vesentlig forskjell mellom Peirce og Saussure sine teorier, er at Peirce mente at det var hensiktsmessig å ordne tegnene i tredelinger, i motsetning til Saussures tidligere nevnte binære nivåinndeling.

Much of Peirce’s system is built upon triads, one of the most fundamental of which is *sign-object-interpretant*. The third term, involving the manner in which the sign is understood, built reception into the basic semiotic formula, in a way that Saussure’s binary *signifier-signified* did not. (Carlson, 2010, s. 19)

Denne forskjellen er vesentlig, fordi Peirce innførte *tolkeren* i sitt system. Det er altså ikke kun fokus på den som signaliserer noe og det som blir signalisert, i følge Peirce, men også et fokus på den som tolker dette. I en teatral kommunikasjonssituasjon er det alltid en part som tolker, eller persiperer, for mening skapes i fellesskap mellom den som presenterer og den som persiperer. Derfor støtter jeg meg ikke på semiologisk teori i sin opprinnelige form, fordi jeg mener at en teaterhendelse ikke kan analyseres uten at man tar hensyn til at tilskueren tolker handlingene ut fra sitt kulturelle system, ut fra sin bakgrunn (horisont, i hermeneutisk teori). Jeg ser det derfor som mer hensiktsmessig å ta utgangspunkt i Peirces tredeling i kombinasjon med hermeneutisk og fenomenologisk teori.

En annen tredeling hos Peirce, som jeg vil bruke i analysen, er inndelingen i tre tegntyper: *ikoner*, *indekser* og *symboler*. Dette ble i stor grad tatt i bruk av teatersemiotikere (Carlson 2010, s. 19). De tre typene tegn skilles som typer fordi de har ulike funksjoner. Ikoner ligner det de skal betegne, det ser ut og fremstår som det de skal betegne. Indekser er et tegn som er knyttet til noe med en opplagt sammenheng, det peker mot noe. Symboler er kun knyttet til det de betegner utfra den kulturelle sammenhengen, en betydning som er allmenn innen et spesielt kultursystem. Eigtved skriver:

Han [Charles Sanders Peirce] skelnede mellem *ikoner*, der er bundet til sit objekt ved lighed (et foto er tegn for dem, der er på billedet); *indeks*, der er tegn, som peger mod eller er forbundet med dets objekt (som røg der er tegn på ild); og endelig *symbol*, hvor forbindelsen mellem objektet og tegnet opstår som en tradition eller konvention, men hvor der ikke er en egentlig forbindelse (som duen der er tegn for fred). (Eigtved, 2010, s. 107-108)

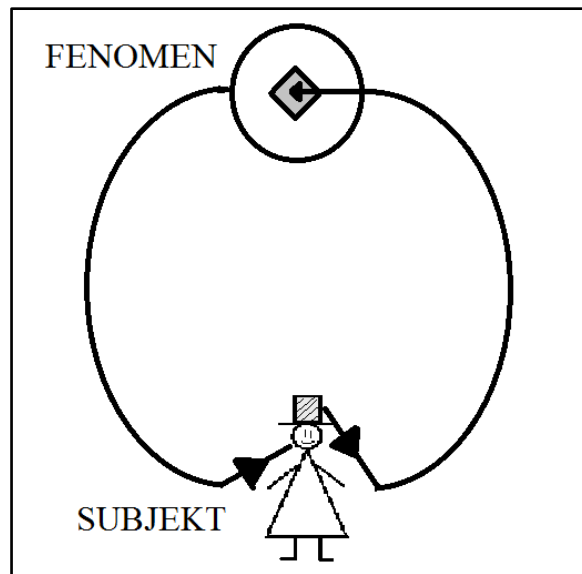
Disse tre begrepene vil jeg altså bruke i min analyse, for å se på hva som var de kunstneriske intensjonene med de tegnene som ble presentert i teaterhendelsen, og i forlengelsen: hvordan innhold og mening kan skapes i kommunikasjon med tilskuerne. Isolert, som eneste metode, mener jeg at semiotikk er problematisk i teateranalyse, og som nevnt ble det reist tvil rundt bruken av teatersemiotikk i teatervitenskapsmiljøer på 1980-tallet. Problemer med å bruke semiotikk i teateranalyser var allerede oppdaget i miljøet rundt Prahaskolen: For det første er det svært mange tegn i teateret, og på grunn av denne tegntettheten vil det nærmest være umulig å få kartlagt alle tegnene. For det andre, alle tegnene i teateret vil være tegn både innad i fiksjonen, men også tegn for noe utenfor fiksjonen, noe som gjør det svært komplekst. Denne dobbeltheten, skriver Carlson, gjør at tilskuerne forholder seg både til skuespilleren som person, og til rollen skuespilleren spiller (Carlson, 2010, s. 14). Relevansen for mitt arbeid er at kategorisering av lyder, musikk og sang etter semiotisk mønster vil kunne skape en oversikt over de kunstneriske tegnene som ble presentert i teaterhendelsen. Det er likevel viktig å poengtere at jeg på grunn av tegntettheten ikke vil kunne skrive om absolutt alle tegnene – det vil være et svært omfattende, kanskje til og med umulig prosjekt, som ville overskredet denne oppgavens omfang. Jeg gjør derfor et utvalg, basert på det jeg mener er fremtredende eller vesentlige tegn, for alle er ikke like relevante for mitt analysearbeid – og alle tegn kan ikke regnes som like viktige. På et generelt nivå vil jeg også i analysen si noe om musikken som tegn utenfor fiksjonen, men begrenser dette til beskrivelser av den generelle konteksten musikken har oppstått i, og hva slags musikk det er. I den forbindelse vil jeg benytte meg av Eigtveds tre analysestrinn (Eigtved, 2010, s. 86-89):

1. trinn: Hva er musikkens kulturelle og sosiale kontekst? Hvem artikulere musikken noe for? I hvilken historisk kontekst?
2. trinn: Hvordan kommuniserer musikken? (stil, lyd, sjanger, instrumenter, stemmer, tempo osv.)
3. trinn: Hvordan anvendes musikken i forestillingen? Hva igangsetter relasjonen mellom musikken og de øvrige elementene?

Eigtved er på svært mange punkter inspirert av semiotikk i sine metodiske tilganger, selv om han i stor grad bruker egne begreper (Eigtved, 2010, s.109). Derfor er hans måte å kategorisere musikk i teater svært anvendelige i en semiotisk kontekst, og spesielt trinn 3, som jeg i hver analysedel vil bruke for å kartlegge og kategorisere de kunstneriske intensjonene. Disse trinnene må dog regnes som et utgangspunkt, og de kan av og til flyte over i hverandre. Dette er fordi hvert musikk- og lydinnslag må behandles forskjellig, fordi de er svært ulike. De ulike innslagene skaper også ulike reaksjoner hos tilskuerne, og vil påvirke kommunikasjonen på ulike måter.

3.2. Den fenomenologiske tilnærmingen

Et *fenomen* kan beskrives på denne måten: «Fenomen, i filosofien betegnelse for tingene, den ytre verden, som de viser seg eller fremtrer for oss, eller som vi erkjenner dem, i motsetning til tingene som de 'egentlig' eller 'i virkeligheten' er, det Kant kalte for 'Ding an sich'» (Tjønneland, E.: «Fenomen». I *Store norske leksikon*. 2011, 13. november). I min sammenheng er det riktignok ikke Kants behandling av fenomener som er det viktige, men den tyske filosofen Edmund Husserl og fenomenologenes tanker om det (selv om Husserl absolutt var inspirert av Kant på flere områder). Kort fortalt kan et menneskets møte med et fenomen beskrives slik: Fenomenet, eller tingen (objektet), viser seg for mennesket (subjektet), og dette starter en bevisstgjøringsprosess hos subjektet. Denne bevisstgjøringen er vesentlig for å komme frem til hva som er fenomenets *vesen*, selve *essensen* av fenomenet. Essensen av fenomenet erfares i bevisstheten, og det erfares som *noe*.



Figur 5: Fenomenet viser seg for subjektet. Subjektets bevissthet (her illustrert med en «bevissthetshatt») søker deretter, med intensjon, å finne fenomenets vesen, selve essensen av fenomenet.

Den svenske pedagogen Christer Bjurwill forklarer at Husserl skilte mellom et fenomens *essens* og *eksistens*. Husserl mente at det er essensen, det som er det som gjør at en ting er nettopp den tingen, som er det viktige, framfor tingens eksistens (Bjurwill, 1995, s. 18). Eksistensen er nemlig noe foranderlig, og en konstatering av tingens eksistens vil ikke bidra til å kunne si noe sikkert om tingens vesen, siden dens eksistens kan opphøre. Essensen er det som er uforanderlig i tingen. Nettopp det å finne tingens vesen, det er målet ved en fenomenologisk reduksjon.

En *opplevelse* (tysk: Erlebnis) er det første og intuitive møtet med fenomenet. En *erfaring* (tysk: Erfahrung)⁵ er en opplevelse som har vært gjennom bevisstheten, og som blir lagret i hukommelsen. En opplevelse kan altså bli en erfaring gjennom en bevisstgjøring. Nye erfaringer kommer til etter hvert som man opplever, etter hvert som man ser fenomenet i nye perspektiver (Moustakas, 1994, s. 68-73).

Fenomenologi handler om den umiddelbare og rene sansningen man gjør i møte med fenomener. I følge fenomenologisk tenkning er måten verden arter seg på avhengig av mennesket som sanser den. Fordi vi må ta utgangspunkt i vårt eget sanseapparat, vår egen

⁵ Det er verdt å merke seg at det på engelsk ikke skilles mellom opplevelse og erfaring, slik det gjøres på norsk og tysk, men at begge deler kalles «experience» på engelsk.

bevissthet og kropp, i møte med verden, er det den subjektive opplevelsen som blir utgangspunktet for det vi vet om verden. De svenske forskerne Mats Alvesson og Kaj Sköldberg skriver dette i sin bok, *Tolkning och reflektion* (2011), om den subjektive opplevelsen:

Den subjektiva opplevelsen blir alltså utgangspunktet. Det innebærer samtidig at man bortser fra spørsmålet om den har en objektiv motsvarighet. (Det finnes ju fantasier, hallucinasjoner, vanførestillinger etc.) Det er *fenomenverlden* som interessen skal sentreres omkring; den reelle verden skjæres så å si bort. (Alvesson & Sköldberg, 2011, s. 166)

Det Alvesson og Sköldberg her snakker om, er det Husserl kalte *den fenomenologiske reduksjon*, som er det første reduksjonstrinnet. Fokuset skal være på fenomenet, ikke på verden rundt. Det er innholdet i tankene som er i fokus, ikke tankeprosessen, og det handler om det som kan sies å være det som er (opp-)levd gjennom bevisstgjøringen.

Det neste trinnet er å forsøke å finne fenomenets vesen. Dette kalles *den eidetiske reduksjon*. Det innebærer at subjektet forsøker å se fenomenet i ulike perspektiver, for å se hva som ikke endrer seg (Alvesson og Sköldberg, 2011, s. 166). Slik kan man finne vesenet i fenomenet, og alt det som endrer seg blir irrelevant. Hvis et hus er malt blått på baksiden og hvitt på forsiden, vil det fremdeles være et hus hvis man flytter seg fra forsiden til baksiden. Fargen er dermed ikke det som gjør huset til et hus, og har altså ikke noe med husets vesen å gjøre. Det som har noe med husets vesen å gjøre, er derimot det som gjør at det er et hus – til forskjell fra for eksempel en campingvogn eller et slott.

Et tredje trinn er *den transcendentale reduksjonen* som innebærer at man ser på sine egne tankeprosesser med et kritisk blikk. Målet er at man skal finne ut hvordan tingene får sine egenskaper i bevisstheten hos subjektet (Alvesson og Sköldberg, 2011, s. 167). Det er, i følge Bjurwill, «... jaget som ger erfarenheterna om världen dess mening, det är jag som uppfattar världen» (1995, s. 33). Derfor må også jeg'et rettes inn mot seg selv (i tillegg til at det rettes mot fenomenene, som i den eidetiske reduksjonen) for å gi bevissthet rundt hvordan fenomenenes vesen har blitt funnet. Husserl var på flere områder kritisk til den positivistiske filosofien, som var en måte å forsøke å vitenskapeliggjøre humaniorafag på. Han mente at den positivistiske filosofien i jakten på vitenskapelig sannhet, i altfor stor grad var rettet mot å produsere kvantitative data, og at den manglet fokus på prosessen som foregår i mennesket

som forsker. Han fremhevet bevisstheten hos mennesket som svært viktig, og dermed også viktigheten av den transcendentale reduksjonen. Bjurwill forklarer det slik:

Frågan som Husserl ställde sig var alltså hur vi ska kunna nå sann kunnskap om verkligheten när det finns et subjektivt människa som beskriver den Här betonade han starkt *medvetandets* – subjektets – roll i utforskandet av verkligheten. Som vi vet avfärdade de flesta positivisterna detta medvetande som en svart låda som man inte kunde få tillträde till. Denna i modernt språkbruk så kallade ”black box”, det var den som stod i centrum för Husserls intresse och som han ansåg spelade en sådan fundamental roll för hur människan skaffade sig kunnskap. Den positivistiska filosofin på den tiden var en filosofi som påstod att kunnskapen kom utifrån, inte inifrån. Husserl ville vända på det och skapa en ny filosofi med fokus i tesen att kunnskapen inte bara kom utifrån utan också *inifrån*, från det aktiva medvetandet. (Bjurwill, 1995, s. 35-36)

Både bevisstheten og fenomenene måtte altså reduseres, for at de skulle være «renset».

Noe som også var vesentlig i Husserls fenomenologi, var tankene om persepsjon i tid og rom. Han var særlig opptatt av en fenomenologisk tidsbevissthet, for bevisstheten vår kan gjøre at vi kan flytte oss i tanken mellom ulike tids- og romforestillinger (Bjurwill, 1995, s. 20). Det gjør at vi for eksempel kan forestille oss noe som har skjedd, eller noe som skal skje. Mennesker opplever tid ulikt. Noen lever i minnene, og vil ikke se fremover, mens andre kun er opptatte av det som skal skje, og ikke det som skjer i nået. Andre igjen er bare opptatte av det som skjer akkurat nå, og bekymrer seg hverken for det som har skjedd eller det som skal skje (Ingarden, 1970, s.147-148). Det skilles mellom statisk og dynamisk tid. Statisk forhold til tid innebærer at man kun er opptatt av fortiden og fremtiden, og glemmer nået. Dynamisk forhold til tid er at man er opptatt av at nået blir til fortid og at fremtid blir til nået. Den doble bevisstheten i det Husserl kaller *potensialitet*, er viktig i en forestilling som *Stemmelaboratoriet*. Med potensialitet mener Husserl sammenhengen mellom en hendelse i tid og en annen hendelse i tid. Den polske filosofen Roman Ingarden bruker ordet K-O-N-S-T-A-N-T-I-N-O-P-E-L som eksempel, og jeg gjengir hans eksempel på lignende vis her: Hvis man har begynt å si ordet K-O-N-S-T-A-N-T-I-N-O-P-E-L, og har kommet for eksempel til K-O-N-, vil ikke dette gi noen videre mening i seg selv, men ettersom ordet sies (gjennom tiden det tar å uttale hele ordet) blir det en del av hele ordet, og det gir mening etter hvert som man fortsetter med S-T-A-N-T-I-N-O-P-E-L. Slik har det som har vært (K-O-N-) sammenheng med det som er (akkurat der man uttaler et ord, for eksempel på S-) og det som

kommer (T-A-N-T-I-N-O-P-E-L) (Ingarden, 1970, s. 145). Potensialiteten i forestillingen *Stemmelaboratoriet* vil ligge i det at man spesielt fra presentasjonssiden vet hvordan handlingen i forestillingen skal fortsette. Det man har gjort, gjør og skal gjøre henger nøye sammen. Om det går akkurat slik man har planlagt er ikke sikkert, men det er et kontrollert forhold til tid og handling fra skuespillerne, styrt av deres intensjoner. Likevel er det noe som ikke kan planlegges, og det er tilskuernes reaksjoner. Hvis tilskuernes reaksjoner ikke er i overensstemmelse med det skuespillerne forventer, mener jeg at det vil kunne endre forholdet til det som skal komme, selv om det hele er planlagt med ulike mulige reaksjoner tatt i betraktning. Det er ikke mulig å forutse tilskuernes reaksjoner. I nettopp denne uforutsigbarheten ligger det fenomenologiske. Bjurwill skriver:

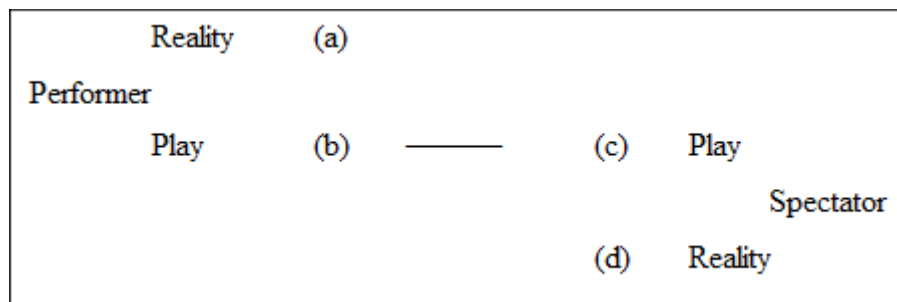
I den fenomenologiske inställningen är däremot framtiden i centrum, nuet er bakgrunden som framtiden relateras mot. Framtiden blir något man tänker fram, inte något man räknar fram. Framtiden som intentionalt objekt visar sig för oss som just något Annat, kanske inte just som det motsatta till det som är nu, men i alla fall som något annat. I det ligger själva meningen med framtiden som fenomen. Och detta Andra kan vi då göra oss en bild av en *sannolik* framtid, en annan bild av en önskad framtid och en tredje bild av en *möjlig* framtid. Vi kan också göra oss en bild av en helt och hållet *tänkt* framtid, någonting som inte behöver vara varken sannolikt, möjligt eller önskat utan bara tänkt, en fantasiprodukt i högsta potens. (Bjurwill, 1995, s. 56)

Hvis tilskuerne ler når noe var ment å skulle oppfattes som trist, vil det kunne føre til at skuespillerne må relatere nået til «noe Annet» (fremtidig) enn det som var intensjonen, og det henger altså sammen med at fremtiden ikke kan beregnes. Det er likevel en potensialitet i intensjonen, og den ligger i det kulturelle, for det «veloppdragne» teaterpublikum vil ofte la skuespillerne drive forestillingen videre i den intenderte retningen.

I teaterhendelsen vil fenomenene både være deler av det som skjer i forestillingens fiktive univers og være deler av verden utenfor. Det som foregår på scenen er skapte fenomener. For eksempel: En skuespiller kan spille en rolle (som da i denne kontekst blir *fenomenet*), og rollens vesen kan da være for eksempel et essensielt karaktertrekk – det som er essensen av karakteren. Samtidig er skuespilleren en person utenfor fiksjonen, som har sitt vesen – det som er essensen av den personen skuespilleren er. Denne dobbeltheten innebærer derfor at fenomenene i en teaterhendelse må studeres på en litt annerledes måte. Den amerikanske teaterforskeren Bert O. States forklarer det slik:

But in the theater something is *also itself* as well; we can always (if we choose) see an object on a stage as we see, say, a bird in a feeder, and, though the bird in the feeder may be a sign of spring, it is not the sign of a bird. More complexly, however, in the theater we see an object in its ‘embodied form’ as having a double aspect, one of which is significative, the other (like the bird) self-given; and when we treat one of these aspects to the exclusion of the other – it doesn’t matter which – we are not taking a phenomenological attitude toward what has been intentionally set before us on the stage. (States, 2010, s. 32)

Dobbeltheten gjelder ikke bare for objektet på scenen, det gjelder også for tilskuerne. De befinner seg mellom det som foregår i teaterhendelsen (der deres bevissthet er rettet mot fiksjonens fenomener), og livet de lever i virkeligheten utenfor teaterhendelsen, akkurat som skuespillerne (eller andre fenomener) befinner seg både i virkeligheten og i fiksjonen (Martin & Sauter, 1995, s. 58). Sauter setter opp følgende modell over dette:



Figur 6: Willmar Sauters modell over forholdet mellom virkelighet og fiksjon for skuespillere og tilskuere (Martin & Sauter, 1995, s. 58).

Sauter skriver at fenomenologi er verdifullt fordi det med et fenomenologisk perspektiv vil legges vekt på kommunikasjonen i teaterhendelsen. Vi ser av modellen, at både skuespiller og tilskuer står både i forhold til verden utenfor og til teaterhendelsen. Fenomenologi er sterkt knyttet til hermeneutikk i dette aspektet, fordi verden⁶ utenfor teaterhendelsen (som teaterhendelsen for øvrig også har oppstått som en del av) har en innvirkning på hvordan man opplever, bevisstgjør seg og erfarer fenomenene i en teaterhendelse, og ikke minst hvordan man tolker dem (Martin & Sauter, 1995, s. 59).

I analysen i kapittel 4 vil jeg bruke det fenomenologiske perspektivet for å forsøke å forstå både presentasjonssiden og persepsjonssiden i den teatrale kommunikasjonssituasjonen i

⁶ Se også figur 4: Modell over teatral kommunikasjon og gjensidig utveksling, på side 14. Verden (slik den er i livet utenfor teaterhendelsen) virker inn på både kunstner/skuespillere og tilskuere.

Stemmelaboratoriet nærmere. Dette gjøres gjennom et *skuespillerperspektiv* (presentasjons-siden) og gjennom blikket til en *idealtilskuer* (persepsjonssiden). Kommunikasjonssituasjonen har alltid noe uforutsigbart ved seg: to forestillinger er aldri helt like, og møtet mellom skuespillere og tilskuere er en kommunikasjonssituasjon med gjensidig og konstant utveksling, som tidligere nevnt i forbindelse med Fischer-Lichtes feedbacksløyfe. Tilskuernes reaksjoner virker inn på skuespillernes opplevelser av situasjonen og deres videre handlinger. Skuespillerne har likevel et annet utgangspunkt i hendelsen enn det tilskuerne har: Skuespillerne er forberedte på hvordan forestillingen skal utvikle seg, jamfør de kunstneriske intensjonene, og vil dermed sannsynligvis forsøke å drive forestillingen i den intenderte retningen. Det er dog ikke mulig å forutsi akkurat hvordan tilskuerne vil reagere på det som presenteres. Det fenomenologiske perspektivet, som dekker opplevelsesområdet i teaterhendelsen, er dermed knyttet både til presentasjonen og persepsjonen i teaterhendelsen.

3.3. Den hermeneutiske tilnærmingen

På hvilken måte vi tolker en teaterhendelse, avhenger av vår egen bakgrunn, og de omstendighetene vi befinner oss i. Hvert menneske har sine *fordommer* og sin *horisont*. En fordom er det man har med seg i forkant av møtet med det man skal forstå eller oppleve, for uansett vil man alltid ha med seg sine forutsetninger. Det er det som ligger før forståelsen, den såkalte *førforståelsen*. Horisont er det vi tar med oss inn i møtet med et verk, og verket har også en egen horisont. I *Historie, forståelse og fortolkning* (2003) forklarer Thomas Krogh på følgende måte hva den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer mente med begrepet horisont:

Den hermeneutiske sirkel blir på den måten et forhold mellom *to horisonter*. Den ene er leserens⁷ horisont, den andre er den som blir representert av verket. [...] Forståelse innebærer altså at to horisonter som er bestemt av hver sin periode, nærmer seg hverandre. [...] Dette kaller Gadamer *horisontsammensmelting*, og det er en slik tilnærming mellom leserens og verkets horisont som er det endelige resultatet av den hermeneutiske sirkel. (2003, s. 248)

Horisontsammensmelting er det som foregår når den teatrale kommunikasjonen tar til, i møtet mellom presentasjon og persepsjon. Hva hver tilskuer tolker i en teatral kommunikasjonssituasjon, er altså noe som avhenger av tilskuerens fordommer, førforståelse

⁷ I denne forklaringen brukes begrepet *leser*, fordi det er knyttet til tolkning av tekst. Jeg erstatter dette med *tilskuer*, som er den som tolker verket i en teaterhendelse, og altså er et mer passende begrep i min sammenheng.

og horisont, og er ikke allmenngyldig – men individuelt – dog sett i sammenheng med individets bakgrunn i et fellesskap/samfunn. Gadamer mente at når man vokser opp i et samfunn, så har man ikke kun med seg det individuelle inn i et møte med et verk, men også samfunnsmessige fordommer. Det er alt det som ligger i en som resultat av at man er født inn i et samfunn (Krogh, et. al., 2003, s. 248), og etter hvert som man vokser opp, vil man tilegne seg enkelte meninger og tankesett som nettopp har sin opprinnelse i det samfunnet og den kulturen man lever i. Dette vil også forme ens forståelse av tegn og symboler, og da også de som kommuniseres gjennom sceniske virkemidler i en teaterhendelse.

Gadamer mente at hermeneutikk er for grunnleggende i mennesket til at det kan kalles en metode innen humaniora (Krogh, 2003, s. 241-244). Han mente at hermeneutikk var til stede i all slags forskning uansett felt, også naturvitenskapene, fordi man rett og slett ikke kom unna sitt eget utgangspunkt, sine egne fordommer, og som Krogh skriver: «Enhver forståelse forutsetter en annen, forutgående forståelse. En slik forutgående forståelse kaller Gadamer fordom [...] Og det er dette forsøket på å kvitte seg med alle fordommer som ikke bare er umulig å gjennomføre, men feil i utgangspunktet» (Krogh, 2003, s. 244). I følge Krogh kan man altså ikke, slik han leser Gadamer, møte for eksempel et forskningsobjekt på en fullstendig nøytral måte – måten man oppnår ny viten og forståelse er altså avhengig av den viten og forståelse man hadde fra før av. Dette gjelder da også andre vitenskaper enn humaniora, og det gjelder ulike metoder. I følge Gadamer vil da for eksempel de andre vitenskapelige retningene jeg tar for meg her presenteres i lys av min forståelse av den, og resultatene av mine analyser av teaterhendelsen vil også bygge på min forståelse av den. Denne forståelsen bygger igjen på den førforståelsen jeg hadde før jeg begynte arbeidet. Vår forståelse er altså alltid i forandring (Krogh, 2003, s. 248).

Det finnes flere hermeneutiske retninger, og ikke alle er enige i at det ikke er snakk om en hermeneutisk *metode*. Gary Brent Madison nevner i *The Hermeneutics of Postmodernity. Figures and Themes* (1990, s. 25-26) en annen retning innen hermeneutikken enn den fenomenologisk-hermeneutiske retningen som Gadamer representerer: En positivistisk-hermeneutisk retning, som er representert av blant andre Eric Donald Hirsch. Jeg går ikke her nærmere inn på hva denne retningen innebærer, da det ikke er relevant for min oppgave, annet enn at Hirsch mener at man *kan* bruke hermeneutikk som en metode, og at det ikke er forskjell på om det er naturvitenskap eller humaniora når det gjelder metodebruk. Hirsch sine meninger står dermed i motsetning til Gadamers teorier rundt hermeneutikk som noe som er

uløselig knyttet til humaniora, altså den fenomenologiske hermeneutikken. Der Gadamer mente at metodikk var noe som hørte hjemme i naturvitenskapelige og positivistiske forskningsretninger, mener Hirsch at hermeneutikk kan brukes uavhengig av hva man forsker på (Madison, 1990, s. 25-26). Madison går i mot Hirsch sin definisjon av hermeneutikk som en metode, men er enig i at debatten må finne sted, og at Hirsch sin kritikk av Gadamer må tas på alvor. Madison mener at Hirsch har rett i sin kritikk av at det mangler noe i definisjonen av hva normen *er* når det gjelder hermeneutikk, og at Gadamer ofte i stedet presiserer hva normene *ikke er*. Spørsmålet er altså om hermeneutikk er en metode, uansett vitenskapelig retning – slik Hirsch mener, eller om man må anerkjenne at åndsvitenskapene har sin egen logikk – slik Gadamer mener (Gadamer, 1960/2012, s. 29). Madison mener at hvis man skal kunne arbeide metodisk med hermeneutikk som metode, så må det ligge visse kriterier til grunn, og disse må være tilpasset det faget man forsker innen (Madison, 1990, s. 28-30).

Forskeren har en bakgrunn med seg inn i arbeidet, man kommer ikke unna sin egen horisont, uansett om man analyserer teaterhendelsen gjennom for eksempel semiotiske metoder, eller forsøker å forstå den ut fra et fenomenologisk perspektiv. Jeg skal likevel *bruke* denne horisonten min i arbeidet med analysen. Det som er relevant for min oppgave er hvordan disse ulike retningene kan utfylle hverandre på kryss og tvers, og ikke om fremgangsmåtene i retningene er de samme – for det er de ikke.

Alvesson og Sköldbberg (2011, s. 205-209) setter opp fire punkter over mulige måter å tolke en tekst på, og jeg mener disse er relevante for meg i arbeidet med analysen av forestillingen *Stemmelaboratoriet*. Jeg har her «oversatt» og sammenfattet disse punktene, slik at de kan relateres til mitt masterprosjekt, da de i utgangspunktet er satt opp med tekstanalyse som formål.

1. Tolkningsmønster: Med utgangspunkt i min førforståelse (som vil endres gjennom dette arbeidet), vil jeg søke etter en sammenheng i tolkningen av deler av den teatrale kommunikasjonen, og i tolkningen av musikkens rolle i denne. Den sammenhengende helheten av deltolkninger danner i sum et mønster eller et oppsett.
2. «Tekst»: Gjennom tolkning leter man etter mening, etter betydning. Man leter etter fakta. Det som skjer i den hermeneutiske prosessen, skriver Alvesson og Sköldbberg, er at nye fakta dukker opp – og gamle endres eller forsvinner. I min sammenheng er det

altså ingen tekst som skal tolkes, men handlinger i en teaterhendelse. Det er også viktig å se på den teatrale kommunikasjonen i den konteksten den oppsto i. Dette kan endre faktaene, gjøre det mer forståelig, og derfor må konteksten alltid tas med i betraktningen.

3. Dialog: En sammensmelting av gammel og ny forståelse (førforståelse og forståelse) får man gjennom å stille spørsmål i tolkningsprosessen. Dette kan man få, skriver Alvesson og Sköldbberg, gjennom å stille spørsmål til objektet (for min del: delene av undersøkelsesområdet) for å få svar, være ydmyk – men samtidig aktiv. Ulike tolkninger kan settes opp mot hverandre, for at man skal kunne komme nærmere et svar. I tillegg bør man være i dialog med leserne av tolkningen, skriver de, slik at tolkningen passer inn i den sjangeren man vil skrive seg inn i.
4. Deltolkninger. På veien mot å finne en mest mulig sann tolkning, vil man gjøre deltolkninger underveis. Hirsch setter opp tre rimelighetsoverveielser for tolkning, slik at delene i helheten skal være mest mulig pålitelige, og her velger jeg å nevne kun den første, fordi det er den som vil være relevant: *En snevrere klasse går foran en videre klasse* (2011, s. 209). Det betyr at kjennetegn som finnes for eksempel for en sang som kan tolkes som trist, vil kunne være noen av de samme for en annen sang som synges på et annet tidspunkt i forestillingen, og som også kan tolkes som trist. Dermed har vi en gruppering av sanger, som vil kunne si noe mer om denne delen, enn om det kun hadde vært forskjellige sanger uten andre fellestrekk enn at de ble sunget på norsk eller engelsk, mens det ble spilt piano til. Kjennetegnet på typen sang vil sette disse to sangene i en snevrere klasse enn før dette kjennetegnet ble funnet, og det blir lettere å finne et fellestrekk som kan gjøre tolkningen av dem mer sann.

I analysen av *Stemmelaboratoriet* tar jeg utgangspunkt i mulige tolkninger idealtilskueren kan gjøre, og bruker dermed de punktene som er relevante for hver analysedel blant disse fire punktene Alvesson og Sköldbbergs nevner.

3.4. Teoretisk og metodisk pluralisme

En teaterhendelse inneholder et mangfold av elementer og et mangfold av symbolikk. For at man skal kunne forstå den best mulig, mener jeg at flere metoder kan brukes sammen, og at man ikke nødvendigvis bør støtte seg på kun en metode. Martin og Sauter skriver om dette: «In practice, many methods can be co-ordinated with each other depending upon the type of performance in question. It is important nonetheless, to select a method of analysis which is most suitable for each particular analysis.» (Martin & Sauter, 1995, s. 64). Valget av metoder må bestemmes ut fra det man skal analysere, slik at det har en hensikt å bruke nettopp disse metodene. De kan ikke tvinges på et prosjekt, dersom det ikke er relevant for analysen. Fordi mitt prosjekt er nettopp slik det er, mener jeg at fenomenologi, hermeneutikk og semiotikk er relevante teoretiske tilnæringsmåter å støtte seg på. I kapittel 2 viste jeg modeller over teatral kommunikasjon. Med utgangspunkt i Sauters modell, Fischer-Lichtes teori om feedback-sløyfa og min egen kombinasjonsmodell basert på disse to, har jeg satt opp følgende skjema for å synliggjøre hvordan jeg vil ta for meg den teatrale kommunikasjons-situasjonen i forestillingen *Stemmelaboratoriet*:

	Presentasjon	Teaterhendelsen/ kommunikasjons- situasjonen	Persepsjon
Relevant perspektiv:	Semiotisk perspektiv	Fenomenologisk perspektiv	Hermeneutisk perspektiv
Område av analysen:	Kunstneriske intensjoner (det man ønsker å uttrykke gjennom teaterhendelsen)	Opplevelser og erfaringer (gjennom presentasjon) og potensielle opplevelser og erfaringer (gjennom persepsjon)	Mulige tolkninger (gjennom en idealtilskuer)

Som vist over, representerer altså de tre ulike perspektivene hver sine områder i hver analysedel. Alle tre perspektivene vil bli brukt gjennomgående i kapittel 4.

4. Analyse

I dette kapittelet vil jeg gjøre en analyse av forestillingen *Stemmelaboratoriet*, med fokus på musikkens påvirkning av den teatrale kommunikasjonen. Analysen består av 18 ulike analysedeler i kronologisk rekkefølge. De tre teoretiske tilnæringsmåtene jeg bruker i min analyse, semiotikk, fenomenologi og hermeneutikk, er rettet inn mot hvert sitt område i hver enkelt analysedel. For å tydelig synliggjøre hvert av disse områdene i hver del, er det derfor en systematisk rekkefølge som følges.

Med unntak av *Del 1: Teaterhendelsen tar til*, der det i stor grad handler om etableringen av kommunikasjonssituasjonen i teaterhendelsen, følger delene 2-18 samme mønster, og hver del er forbundet med musikk eller lyd i forestillingen. I hver analysedel står det først et avsnitt om musikk-/lydinnslagets kontekst utenfor teaterhendelsen, før det forklares på hvilken måte det inngår i teaterhendelsen. Deretter bruker jeg en *semiotisk tilnæringsmåte*, der jeg beskriver og klassifiserer de kunstneriske intensjonene i analysedelen. Så beskriver jeg med en *fenomenologisk tilnæringsmåte* først opplevelsene og erfaringene som ble gjort ut fra et kunstnerperspektiv (mitt eget, som deltakende i kommunikasjonssituasjonen), og deretter fra et tilskuerperspektiv der jeg går inn på potensielle opplevelser og erfaringer. Det er viktig å merke seg at begrepet *tilskueren* i dette sistnevnte perspektivet betegner en idealtilskuer, og at opplevelsene og erfaringene derfor alltid er potensielle. Deretter anvendes en *hermeneutisk tilnæringsmåte*, der jeg tar for meg mulige tolkninger, og også dette ses fra (ideal)tilskuerens perspektiv. I slutten av hver analysedel ser jeg musikken og den teatrale kommunikasjonen i sammenheng.

Del 1: Teaterhendelsen tar til

Tilda møter publikum på gangen utenfor rommet der forestillingen spilles. Publikum er elever fra 5.-7.klasse på en skole i Hedmark. Tilda er kledd i grå klær, og er blek. Hun har briller på, og håret er flettet bakover, som for å signalisere at hun er ryddig og ordentlig. Alvorlig. Hun forteller tilskuerne at de må være stille, i tilfelle noen hører dem. Hun snakker med lav stemme, og kikker seg stadig rundt, for å se om det kommer noen andre. Stressa og nervøs. Hun forteller at hun heter Tilda, og at hun er veldig glad for at de er der for å hjelpe til, men at det er viktig at de er forsiktige. Hun ber noen voksne, «storemennesker», om å hjelpe henne med å dele ut grå kapper til

tilskuerne. Kappene er laget av et glatt stoff, et enkelt stoffstykke med et hull til å stikke hodet gjennom. Når absolutt alle har fått på seg kappe, sier Tilda at tilskuerne nå er «lillemennesker», og at de lever i en verden (som er annerledes enn den de er vant med). Hun ber dem komme inn i rommet der forestillingen spilles, og forteller dem at de kan sette seg på gulvet, innenfor en oppmerket del av rommet.

Det første møtet mellom skuespillere og tilskuere i en teaterhendelse er alltid avgjørende for etableringen av den teatrale kommunikasjonen. Det er det første møtet mellom presentasjon og persepsjon, og dermed det første møtet mellom handlinger og reaksjoner. Hva som skaper de første inntrykkene, kan være drevet av nysgjerrighet over en hendelse man som tilskuer ennå ikke vet hva går ut på, og en hendelse man som skuespiller ennå ikke kjenner tilskueres reaksjoner til. Dette møtet er sterkt knyttet til den *sensoriske kommunikasjonsmodusen*, som er beskrevet i kapittel 2.1, og henger sammen med disse første, *fremvisende handlingene* (exhibitory actions, som Sauter kaller dem) som skuespilleren gjør (Sauter, 2000, s. 8). Det var selve grunnlaget for kommunikasjonen i forestillingen som ble lagt her. Sauter skriver om den sensoriske kommunikasjonsmodusen i en teaterhendelse:

The performer enters the space designated as stage to present him/herself to the spectator. These are willfully exhibitory actions, including the performer's physical appearance as well as a number of mental qualities and moods. The spectator, in turn, reacts to these exhibitory actions both emotionally and cognitively. [...] I find it necessary to stress the sensory communication again and again, because it is of utmost importance for all other communicative processes. Without an interest in the person one wants to communicate with, there will not be enough attention to make the other levels of communication work sufficiently. (Sauter, 2000, s. 8)

I de første handlingene *må* altså denne interessen hos tilskuerne etableres, slik Sauter skriver, fordi den er viktig for resten av kommunikasjonsprosessen. Helt i begynnelsen av forestillingen *Stemmelaboratoriet* var det derfor viktig at skuespillerens handlinger skapte en nysgjerrighet og interesse hos målgruppen, og at tilskueres reaksjoner var i konsensus med hennes handlinger (og intensjoner).

Det var her, i forlengelsen av kommunikasjonsetableringen, også viktig å bygge en *kontrakt* med publikum. Denne kontrakten gikk ut på at tilskuerne fikk vite at de var kommet for å hjelpe Tilda, de ble bedt om å ta på seg kapper, og de ble gitt roller: *lillemennesker*. De ble

slik invitert inn i det sceniske universet som deltakere⁸ (dog styrt av skuespillerne). Det er en risiko knyttet til dette grepet, for det er ikke sikkert at alle vil inngå en slik kontrakt. I arbeidet med å lage forestillingen, hadde vi hentet mye inspirasjon fra dramapedagogikk og TiU (Teater-i-Undervisningen), og vi mente at det å la tilskuerne bli deltakere ville kunne skape en nærhet og et engasjement hos dem knyttet til tematikken og til kampen innad i forestillingens univers. For å få til dette, var det viktig at premissene ble lagt på rett måte, og at kontrakten mellom skuespillere og tilskuere kunne godtas av alle. I sin bok *Dramapedagogisk historie og teori* (2002), tar Nils Braanaas opp nettopp dette i forbindelse med igangsetting av dramaforløp, etter Dorothy Heathcotes metoder: «En enkelt person i gruppen kan true etableringen av den dramatiske situasjon for alle. Å være villig til å late som om, og til å tro på fiksjonen, er en absolutt betingelse for å få den i gang.» (Braanaas, 2002, s. 208). Det vil si, at hvis en av tilskuerne ikke gikk med på kontrakten, så ville det kunne gjøre at flere tilskuere, eller kanskje alle, ville nektet å være lillemennesker, og dermed ville kommunikasjons-situasjonen ikke kunne etableres. John O'Toole skriver om viktigheten av å inngå kontrakter som både leder og deltakere kan godta i forbindelse med drama og rollespill. De to partene kan aldri på forhånd ha helt samme intensjon om hva det er de er med på, før de har snakket om det, og forhandlet om kontrakten. Han skriver følgende i *The Process of Drama. Negotiating art and meaning*: «Those probably mismatched initial purposes of leader and participants must be coalesced and focussed into an agreed 'our play'» (1992, s. 103). Selv om forestillingen ble spilt på en skole, ble ikke selve forestillingen spilt i en skolesituasjon, og den knappe tiden kunne ikke brukes på å forhandle med tilskuerne (deltakerne). Derfor måtte kontrakten kunne aksepteres uten store problemer. Vi ønsket av den grunn å gi dem roller der det ikke krevdes store forkunnskaper fra tilskuerne. De fikk også samme rolle, *i gruppe*, for at det skulle føles trygt å delta. De ble kort satt inn i hvordan universet der var, blant annet ved at det ble insistert på at de skulle skjule sine «forbudte», fargerike hverdagsklær under de grå kappene de fikk utdelt.

Kontrakten ble etablert, sett fra skuespillerperspektiv, i den forstand at reaksjonene til alle tilskuerne var at de tok på seg kappene de fikk utdelt, umiddelbart senket stemmene da Tilda fortalte at de måtte være stille, og ingen protesterte. Dette opplevdes som at de godtok

⁸ Jeg kunne ha valgt å bruke ordet *deltaker* om tilskuerne i analysen av nettopp denne forestillingen, fordi de deltar i noen av handlingene på scenen, og er inkludert i det sceniske universet i rollene som lillemennesker. Jeg velger likevel å holde meg til begrepet *tilskuer* for ordens skyld, fordi dette begrepet er overførbart til flere typer forestillinger. Begrepet *deltaker* har en begrensning i min sammenheng, fordi det ikke alltid er slik at tilskuerne er deltakende i handlingene. Der det er deltakelse fra tilskueren, vil jeg presisere at de er deltakende.

kontrakten, og var med i spillet, og de gikk inn i stemmelaboratoriet med kapper på, og satte seg der de fikk beskjed om å sitte. Forestillingen begynte, og etter hvert ba vi tilskuerne, i roller som lillemennesker, om å delta i spillet i ulike deler av forestillingen. Dette kommer jeg tilbake til i de delene der det er aktuelt.

Del 2: Overgeneralens musikk

Det første møtet med musikk og lyder, utover det Eigtved referer til som *reallyder*, altså lyder som naturligvis kommer fra at man beveger seg, og *stemmer* (Eigtved, 2010, s. 76), oppsto i det tilskuerne gikk inn i rommet:

Det spilles høy, bråkete musikk i rommet. Lyder som skjærer mot hverandre høres fra CD-spilleren, og det låter mørkt og dystert. En dyp stemme vrenses. Basstonene ligger under som en slags dunkende helikopterdur, og de lysere lydene skjærer i disharmonier over det hele. Rytmen er pulserende, og går i et hurtig tempo. Rommet er ganske dunkelt belyst, kun noen få lyskastere er satt på, og veggene er dekket med grått stoff. På en av veggene, godt synlig for publikum, henger det en stor plakate i svart-hvitt. Den er opplyst nedenfra av en lyskaster, og mannen på plakaten ser streng ut, der han står i uniformen sin med morske øyebryn og militæruniform. På en annen vegg er det et vindu, det har grå vindussprosser, og det er et slags lys med en oransjeaktig farge i vinduet, som om det er en gatelykt utenfor som gir noe lys. Det står et piano eller flygel i rommet, og det er dekket med grått stoff, likt det stoffet kappene er laget av, og et bord er også dekket med det samme, grå stoffet. På bordet står det et par glass, og en glassmugge med påskriften «vann». Innholdet i muggen er lysegult og grumsete. Midt på gulvet står et par knallrosa sko. På innsiden av døra, bak publikum, henger det flere små plakater med bilde av den skumle, uniformerte mannen. Tilda demper «Overgeneralens musikk» noe, før hun begynner å snakke.



Bilde 1: Stemmelaboratoriet

Overgeneralens musikk ble laget til forestillingen, og er ikke kjent for tilskuerne fra før, og står dermed ikke i en egen kontekst utenfor forestillingens univers. Om noen av tilskuerne har hørt noe lignende før, så er ikke det et bevisst forsøk på å skape assosiasjoner til en annen situasjon utenfor fiksjonen, selv om lydene isolert sett er ment å skape assosiasjon til noe ubehagelig i den forstand at de er satt sammen slik de er. Musikkens sjanger er udefinerbar, fordi den er laget for å være ubehagelig å høre på. Musikken er atonal. Roger Jeffs skriver i *Aktiv musikk lære*: «Dersom musikken ikke framkaller følelsen av et tonalt senter, betegnes den som atonal» (Jeffs, 1997, s. 64).

Den kunstneriske intensjonen for bruken av denne musikken, var blant annet at den som auditiv scenografi, sammen med det grå, sterile rommet, skulle signalisere at denne verdenen var en annen verden enn den virkelige verden. Videre skulle lydbildet understreke og symbolisere hva Tilda, Jenna og Fiona kjempet mot i forestillingen. Musikken skulle skape en følelse av ubehag, dysterhet, noe skummelt, grotesk og stygt – noe man overhodet ikke ville valgt å høre på hvis man skulle velge musikk selv. Musikken var, i egenskap av å låte slik den gjorde, en kode for fare, dysterhet, spenning og ondskap. I det Tilda dempet musikken, fordi hun skulle snakke, understreket hun med nettopp den handlingen at musikken her er *diegetisk*, altså at den hører til i det fiktive universet som en del av fortellingen, i motsetning til om det bare hadde vært en tilfeldig «pausemusikk» som sto på da publikum kom inn (som da ville vært non-diegetisk) (Eigtved, 2010, s. 79).

Opplevelsen fra skuespillerperspektiv, var at tilskuernes reaksjoner på å komme inn i rommet og få høre denne musikken, tilsa at musikken påvirket dem. De senket stemmene, kikket seg rundt før de satte seg ned der de fikk beskjed om å sitte. Noen snakket litt lavt med hverandre, før de raskt kom til ro.

Tilskueren visste ingenting om hvordan rommet så ut eller hva slags verden som ventet henne, før hun og de andre tilskuerne ble fulgt inn av Tilda. Hun visste bare at hun skulle se en forestilling, og at hun hadde blitt bedt av Tilda om å hjelpe til, og at hun måtte være forsiktig og stille slik at ingen skulle oppdage at de var der. Fordi musikken sto på i det hun kom inn i rommet, ble den dermed en del av det første inntrykket hun fikk av rommet. Sammensetningen av tonene og de ulike typene lyder var slik at essensen av lydene kunne beskrives som skumle eller truende dersom tilskueren gjennomgikk en bevisstgjøring da hun opplevde dem. Slik kunne de erfares som nettopp det. Men, det var altså flere elementer å ta inn samtidig: lydene fra *Overgeneralens musikk*, tilskuerens egen plass som tilskuer og som «hjelper», beskjeder fra Tilda, et nytt rom med ulike møbler, plakater, et piano, oppmerking på gulvet og ikke minst musikken. Alt dette kan ha underbygget en slik erfaring av lydbildet, eller, i motsatt tilfelle, kan ha avledet oppmerksomheten. Her kunne opplevelsene foregå på kunstnerisk, sensorisk og symbolsk nivå samtidig, fordi det var mange sceniske uttrykk på en gang. Hvilke uttrykk som fikk tilskuerens interesse kan ha vært lyder, rollen Tilda, mørket, plakaten, gulvet, pianoet og beskjeder – blant annet. I dette virvaret av inntrykk, ville tilskueren kunne hatt opplevelser som enten skapte en fiksjon (i fellesskap med fenomenet), eller ikke skapte en fiksjon i det hele tatt. Fenomener kan ha vært synlige for tilskueren, mens andre ikke har skapt interesse.

Tolkning av alle disse fenomenene kan altså kun komme som en følge av alt dette. Hvis vi tar for gitt at de *har* blitt erfart, vil tilskueren kunne tolke sammenhengene slik: Hun har fått en kappe, fordi hun må kamuflere seg og se ut som Tilda og de andre. Hun må være stille og forsiktig, slik at hun og de andre ikke blir oppdaget. Hun ser at rommet er mørkt, det er ikke lyst som på gangen utenfor, og hun tolker at det er her forestillingen skal begynne på ordentlig. Hun ser plakaten som henger på scenen, og tolker ut fra ansiktsuttrykket til mannen på bildet at han ikke er en snill mann: Øyebrynene hans er spisse, og han har uniform på seg, og munnen hans går nedover. Hun får beskjed om å sitte i et bestemt område av rommet, og det er fordi hun skal se på teater. Musikken er høylydt og skjærende. Hun tenker at det er skummel og stygg musikk.

Musikken påvirket den teatrale kommunikasjonen i den grad den underbygde stemningen som ble uttrykt i spillet utenfor rommet, før tilskuerne kom inn og fikk høre musikken. Musikken var også ment som et sterkt signal om at noe var annerledes i dette rommet enn i verden utenfor, og at man som tilskuer gikk inn i en fiktiv verden. Tilskuerne hadde (som nevnt i *Del 1: Teaterhendelsen tar til*) på seg grå kapper, og de hadde fått roller som «lillemennesker» i fiksjonen. Musikken var også en del av dette tilbudet til tilskuerne om å delta i fiksjonen, i den grad den skapte assosiasjoner eller nysgjerrighet hos dem. Musikken kunne påvirke stemningen i rommet, og den kunne også forsterke eller svekke opplevelsen av fiksjonen. Fra presentasjonssiden opplevde jeg at lyden av musikken i rommet skapte en spenning og et fokus hos tilskuerne. De senket med en gang stemmene, og fant seg et sted på gulvet der de kunne sitte, og avvartet Tildas handlinger. Alle beholdt kappene på, og alle fulgte beskjeden om å sette seg der de skulle, og da alle hadde kommet til ro på plassene sine, kunne Tilda fortsette.

Del 3: Stemmetesten

Tilda begynner å fortelle lillemenneskene om samfunnet de lever i, og om hvordan det var før. Hun forteller hvorfor hun, sammen med Fiona og Jenna, har startet et stemmelaboratorium, og hva de er redde for:

For lenge, lenge siden, før verden ble grå, og mens solen ennå hadde gygne stråler, luften var klar og de store skogene fremdeles var grønne, kunne man bruke stemmene sine til noe annet enn å snakke. Det var i gledens tidsalder, og før dere var født. Det var før jeg kom til verden også. Og det var før Overgeneralens liv tok til (*peker på plakaten, viser at det er Overgeneralen*). Det var lenge før loven kom, loven om at bare den musikken Overgeneralen liker er tillatt å spille, og lenge før sangen ble forbudt. Nå sitter vi her, og alt vi ønsker er å få lov til å synge, uten at den fæle spionen til Overgeneralen, nemlig skyggen som kaller seg Macavity, får snusen i det. Derfor har vi, det vil si Fiona, Jenna og jeg, laget dette laboratoriet, for å få fred fra han. Vi har vært venninner i mange år, og vi vil gjøre noe med situasjonen vi lever i. Ingen vet om dette laboratoriet, bare dere og vi. Fiona og Jenna kommer snart, så dere får hilse på dem også.

Tilda fyller et glass med grumsete «vann» fra glassmuggen, tar seg en slurk. Fiona og Jenna kommer inn, begge kledd i grå klær og grå kapper. Fiona har bustete hår, og ser ikke lillemenneskene engang, for hun går rett mot de rosa skoene. Hun tar av seg de hvite hun har på, og tar i stedet på seg de rosa skoene. Finner en leppestift, og sminker de bleke leppene sine i en sterk rosafarge. Bommer litt. Ser lillemenneskene, og måper. Jenna har håret trukket bakover, og det er samlet i en stram knute i nakken. Hun bærer på en stresskoffert/dokumentmappe. Hun ser forferdet ut når hun ser lillemenneskene, og spør Tilda om hva alle lillemenneskene gjør der. Hun er tydelig stresset og redd, og er derfor litt sint. Tilda svarer at lillemenneskene kan være nyttige, og at de også har stemmer. Jenna er i tvil om det er sant, og Fiona sier at hun heller ikke er sikker på at lillemennesker har stemmer. Etter mye om og men, blir de enige om at Fiona skal ta en stemmetest, for å sjekke om lillemenneskene har stemmer. Overgeneralens musikk settes på gangen for å kamuflere lydene fra stemmetesten, og Tilda sier til lillemenneskene at de må reise seg opp og gjøre som Fiona sier. Alle gjentar etter Fiona, stemmetesten blir mer og mer høylydt.



Bilde 2: Har de stemmer?

Stemmetesten kan være gjenkjennbar fra sammenhenger utenfor teaterhendelsen, hvis tilskuerne har sett, hørt og eventuelt deltatt i stemmeoppvarming (for eksempel i kor eller i sangundervisning). En av strofene som ble sunget blir noen ganger også sunget på tribuner i forbindelse med sportsbegivenheter, og kan dermed være gjenkjennelig. Bruken av stemme, lyder og sang i denne delen, var en viktig del av kommunikasjonen i teaterhendelsen, fordi

tilskuerne deltok: de var aktivt med, gjentok etter Fiona og brukte stemmene. Lydene som ble laget var svært ulike, og de kunne virke tilfeldige og rare. Stemmetesten skulle ikke fremstå som så alvorlig eller høytidelig, men heller leken og uhøytidelig.

De kunstneriske intensjonene var i denne delen å få tilskuerne til å føle at de også var en del av det sceniske universet. Tilskuerne skulle få lov til å svare på tiltale fra Jenna og Fiona, om hvorvidt de har stemmer eller ikke, men på en ordnet måte. I tillegg var det viktig for oss at de fikk bruke stemmene sine når de var i et «stemmelaboratorium». Det ble altså her brukt som en fiksjonsforsterkning for å få tilskuerne engasjerte, og for å legge grunnlaget for interaksjon også senere i forestillingen. Også for overgangen til neste del, *Del 4: Macavity kommer!*, var det viktig at tilskuerne allerede hadde vært aktive, men det kommer jeg tilbake til i den delen. Det var en viktig kunstnerisk intensjon for handlingen i forestillingen, at tilskuerne skulle være aktive når det ble skapt rom for dette, og i stemmetesten ble dette satt ut i spill på to ulike nivåer: I fiksjonen var det lillemenneskene som ble testet, de måtte bevise at de faktisk hadde stemmer, og at de kunne være nyttige. Utenfor fiksjonen, ble gyldigheten av fiksjonen testet for skuespillernes del, og vi så her om tilskuerne fulgte oss eller ikke. Tilda ga beskjed til tilskuerne om at de måtte reise seg, og at de skulle ta en stemmetest. Det er ikke selvsagt hva en stemmetest er, og det kunne føre til usikkerhet rundt hva ordet *stemmetest* betydde. Fiona signaliserte gjennom det hun sa, at tilskuerne skulle gjenta etter henne, før hun demonstrerte lyder som tilskuerne skulle gjenta. Slik fortsatte det, med høyere og høyere volum, mer og mer energi, helt til det hele ble avbrutt (*Del 4*).

Fra skuespillerperspektivet, var opplevelsen at tilskuerne gjorde som de ble oppfordret til, men at de brukte et øyeblikk på å forstå at de var med på «leken». Det opplevdes derfor som noe som var uventet for dem, basert på hvordan tilskuernes handlinger ble tolket av oss, men ingen signaliserte at de var motvillige, snarere tvert i mot. Dette mener jeg henger sammen med hvordan de ble introdusert for teaterhendelsen, og hva de var vant med.

I en situasjon der tilskueren må bruke stemmen sin i stemmetesten, kan både positive og negative erfaringer knyttes til dette. Tilskueren kunne oppleve at hun var et lillemenneske, hun kunne oppleve stemmetesten og aktiviteten hun må utføre som noe hun gjorde i egenskap av å være et lillemenneske – ikke som privatperson. Hvis dette var tilfelle, ble stemmetesten regnet som en del av universet hun befant seg i, det passet inn i hennes opplevelse av fiksjonen. Rollen kan være årsak til at hun i så fall aksepterte oppgaven, og utførte den, og at

hun i etterkant sto igjen med en erfaring av at hun hadde vært delaktig i fiksjonen. Det å være i rolle kan skape en distanse fra ens private selv og forhindre en følelse av at man utleverer seg selv i spillet, fordi man kun deltar indirekte. Dermed kan en rolle beskytte tilskueren (O'Toole, 1992, s. 113). Denne delaktigheten besto her altså av at hun var et lillemenneske som befant seg i et stemmelaboratorium, der hun fikk motbevise påstanden om at hun ikke hadde stemme. Tilskueren som hadde en opplevelse av at musikk og stemmebruk var en del av det fiktive universet hun befant seg i, ville kunne sitte igjen med erfaringer fra sitt bidrag i fiksjonen som lillemenneske. Hvis hun opplevde at hun *ikke* trodde på fiksjonen, kunne denne stemmeøvelsen oppleves som ubehagelig og flau. Som Eigtved skriver om stemmen, så er den «... uløselig knyttet til netop den konkrete, fysiske person, der fremkalder dette. [...] Og den er dermed et uttrykk for den personlighed, som kroppens ejermand besidder.» (Eigtved, 2010, s. 81). En distanse fra lyden man selv lager, kan man uansett ikke få, og hvis fiksjonen ikke er troverdig for tilskueren, vil det å skulle bruke stemmen kunne virke svært privat. Videre kunne det også finnes en forventning av at man som tilskuere ikke skal gjøre noe under teaterforestillinger, men i stedet sitte i salen og se på det som foregår på scenen. Dette er også noe som kunne virket inn på opplevelsen.

Tilskueren kunne, utfra alt hun visste om universet, ha *tolket* initiativet til stemmeøvelsene dithen at det var en nødvendighet for at handlingen skulle gå videre. Det ble uttrykt tvil fra Fiona og Jenna om hvorvidt tilskuerne i rollene som lillemennesker hadde stemmer, og fordi Tilda hadde sagt at hun trodde de hadde det, ville det være en anledning til å bevise at Tilda hadde rett. Tolkningen henger altså sammen med hva tilskueren fikk vite tidligere i stykket, hvorfor stemmelaboratoriet var til, og hvorfor lillemenneskene var til stede. Noen mulige videre tolknings spørsmål kunne her være: Hva er en stemmetest? Har noen i publikum vært med på en stemmetest før? Er det sang, eller gjør man det på andre måter? Denne mulige usikkerheten ble møtt med at lillemenneskene ble bedt om å gjenta etter Fiona, og at hun begynte å demonstrere. Selve stemmeøvelsen kunne tolkes som rar, noe man ikke pleier å gjøre, men det kunne også tolkes som noe man pleier å gjøre – hvis man for eksempel er vant til å gjøre stemmeøvelser i forbindelse med for eksempel sangundervisning. Tolkningen avhenger altså her, som alltid, av hva man er vant med fra før, hvilken bagasje og bakgrunn man har. Ved at Fiona demonstrerte, lå forholdene likevel til rette for at alle skulle kunne delta, uansett om de har gjort eller hørt noe lignende tidligere. Og, svært viktig var det at siden lyden ble høyere og høyere, og tilskuerne fikk lov til å rope ut, var det også et potensiale for at det var en *morsom* erfaring for tilskuerne å være med på en stemmetest.

I stemmetesten lette vi etter, og håpet på, «ønsket» respons (jamfør slik vi hadde sett for oss at responsen ville bli, gjennom idealtilskueren) og reaksjoner på de teatrale handlingene som ble gjort på scenen. Publikums reaksjoner, og deretter deres handlinger, ville virke inn på hvordan disse handlingene ble utført, fordi det foregikk en stadig utveksling, en feedbacksløyfe, gjennom hele forestillingen. En oppfordring til at de skulle ta en stemmetest, kunne fått flere tenkte utfall. Jeg vil nå gå inn på noen av disse som kunne ha skapt problemer for kommunikasjonen, og for den videre utviklingen av stykket. Tilskueren kunne ha valgt å ikke gjøre som Fiona sa. Enten ved ikke å gjenta etter henne, eller ved å gjøre andre stemmeøvelser, eller rope helt andre ting. I de to sistnevnte, tenkte tilfellene, ville det likevel kunne gi et grunnlag for å si at lillemennesker *er* nyttige, og at de *har stemmer*. I det første tilfellet, ville ikke det vært mulig. Selve overgangen til neste del ville også stått i fare for å virke umotivert. Denne scenen, der interaksjon er så avgjørende, er altså et potensielt sårbart øyeblikk for den teatrale kommunikasjonssituasjonen i denne forestillingen. Derfor var det viktig å få alle involvert i stemmetesten. Det finnes også en mulighet for at tilskueren kunne vært med på tanken om å utføre en stemmetest, og aktivt erfarte og tolket det som foregikk, men at hun likevel forble fysisk passiv. Hvis hennes reaksjoner i så fall ikke hadde kommet tydelig frem, ville dette ha kunnet skape en usikkerhet for oss som presenterte, om hvorvidt kommunikasjonen mellom presentasjon og persepsjon var tydelig nok eller ikke. Hvis tilskueren ikke hadde hatt samme referanser, eller vært del av samme kodefelleskap, ville det vært vanskelig å forstå intensjonen bak det som ble presentert. For å få handlingen til å gå fremover, måtte det altså være en felles forståelse, hos både kunstnere og tilskuer, for hvorfor tilskueren skulle være delaktig i stemmetesten.

Del 4: Macavity kommer!

Plutselig blir en melodi blir spilt opp på pianoet: Det er introen til sangen «Macavity», og en skygge kommer opp på det oransje lyset i vinduet (prosjektor er satt på) Fiona og Tilda reagerer med en gang. De er redde, og ber tilskuerne sette seg raskt ned på gulvet, hysjer, og hvisker at de må være stille, for nå er Macavity rett utenfor.



Bilde 3: Macavity står ved vinduet!

Sangen som denne introen tilhører, er en kjent sang fra musikalen *Cats*. I musikalen *Cats* er Macavity en mestertyv blant kattene. Det er dog ikke sikkert at den er kjent for denne målgruppen, som er barn i alderen 4. til 7. klasse i Norge. Teksten til sangen er et kjent dikt av T. S. Eliot, og det er et dikt som opprinnelig er rettet mot barn, men fordi det er på engelsk er det lite trolig at diktet er kjent for tilskuerne i denne målgruppen. Musikken er rytmisk, det er enkle basstoner på pianoet. Det er et visst tempo, som gjør at melodien ikke virker tung eller dyster, men den er likevel ikke lett eller glad.

Den kunstneriske intensjonen med å la stemmetesten bli avbrutt av introen til Macavity-sangen, er at vi ønsket å skape en kontrast mellom gleden ved å bruke stemmen, gleden ved å synge og lage musikk, og den undertrykkende Overgeneralens gledesdrepende, skumle, underkuende tyranni. Stemmetesten, der også tilskuerne deltok, ble her avbrutt av melodien som er knyttet til sjefsspionen Macavity, og Tilda og Fiona ga straks instruksjoner om at alle måtte sette seg raskt ned og være stille. På dette punktet må bruken av *stemme* og *musikk* behandles hver for seg, fordi de er to ulike signaler fra ulike aktører i stykket. Tilda og Fiona snakket med hviskende *stemmer*, og intensjonen var å uttrykke redsel, gjennom både stemmebruk og kropp, mens introen til sangen ble gjentatt på pianoet. Måten stemmene ble brukt på er dermed i mønster med det som ble uttrykt gjennom gesturale signaler til publikum. Eigtved skriver om dette: «Der er [...] knyttet en række konventioner til, hvad en bestemt stemmetype og -brug sender af besked» (Eigtved, 2010, s. 82). Tilskuerne hadde også blitt fortalt om Macavity, og gjenkjente kanskje navnet fra Tildas introduksjon. I det navnet «Macavity» uttales, og knyttes til melodilinjen, får lyden av melodilinjen en ny «rolle» som

en kode. Den blir et signal på at Macavity kommer, og at tilskuerne må være stille og sette seg ned. Slik får den en ny funksjonalitet her. Fischer-Lichte skriver:

The mobility of theatrical signs also involves their polyfunctionality. For a theatrical sign can substitute for other theatrical signs only to the extent that it can take on differing semiotic functions: a chair can, for example, be utilized to signify not only a chair, but also a mountain, a staircase, a sword, an umbrella, an automobile, an enemy soldier, a sleeping child, an angry superior, a tender lover, a raging lion, etc. The chair takes on those meanings which the actor's acting imparts to it. Every theatrical sign can in this manner fulfil numerous functions and accordingly generate the widest variety of meaning”
(Fischer-Lichte, 1992, s. 131).

Melodilinjen har altså fått funksjon som en kode for en kode. Lyden av melodilinjen er en kode for at Macavity kommer, og karakteren Macavity er en kode for noe man tenker på som truende og skummelt, hvis skuespillere og tilskuere har felles referanser etter Tildas skildring av ham. Dette er det som i semiotikk kalles indekstegn, et tegn som viser til Macavity (som røyk viser til ild, jamfør Eigtveds eksempel, 2010, s. 107-108). *Musikken*, melodilinjen, inngår i forestillingen, som en integrert del, fordi den oppstår i fiksjonen. Lyden er videre interagerende: «Lydene kan have betydning for en handling eller direkte forårsage den og kan kaldes interagerende lyd» (Eigtved, 2010, s. 81). Lyden påvirker altså det som skjer i forestillingen, og er en viktig del av den teatrale kommunikasjonen. Den er diegetisk, fordi den forteller noe (Eigtved 2010, s. 79), nemlig at Macavity har en slik kjenningslyd, og at han er i nærheten – og den påvirker dermed handlingen. Oppsummert, så innebar den kunstneriske intensjonen blant annet indekstegnet for Macavity – som altså var introen til sangen, de fysiske (kinestetiske) tegnene, ordene som ble hvisket (lingvistiske tegn) og lyden av stemmene

Opplevelsene kan knyttes til flere virkemidler, alt ettersom hva tilskueren la merke til i det som skjedde i overgangen fra stemmetesten til Macavity-introen. Stemmetesten, som hun var deltakende i, ble brått avbrutt. For skuespillerne var det avgjørende at tilskuerne reagerte i henhold til den kunstneriske intensjonen. Hvis tilskuerens reaksjoner ikke hadde vært i samsvar med forventningene hos skuespillerne, ville dette kunne føre til en uforutsigbarhet, rett og slett fordi det som skjedde ikke ville henge sammen med det man ønsket at skulle skje. Et øyeblikk var skuespillerens bevissthet dermed rettet mot fremdriften i forestillingen, og opplevelsen av tiden i sammenheng med den videre utviklingen i kommunikasjonssituasjonen. I forestillingen så likevel tilskuerne ut til å reagere nettopp slik

intensjonen var at de skulle reagere, og opplevelsen, bevisstgjøringen og erfaringen fra skuespillerperspektiv ble dermed knyttet til at tilskuernes reaksjoner var i samsvar med den kunstneriske intensjonen.

For tilskueren ville opplevelsen kunne knyttes til den brå overgangen fra å være deltakende i en høylydt stemmetest til å måtte sette seg stille ned ved lyden av Macavity-introen. Dette kan ha virket overraskende. Lyden av stemmene som er ment å høres redde ut, i kombinasjon med ordene «Macavity kommer», kan også ha gitt en opplevelse av at noe er skummelt. Hvis fortellingen om Macavity ble erfart i bevisstheten hos tilskueren helt i begynnelsen av stykket, kunne dette bli en ny erfaring knyttet til Macavitys vesen, og essensen av Macavity ville dermed virke mer tydelig enn den gjorde da navnet hans først ble nevnt. Hvis dette opplevdes som skremmende, kan det være årsaken til tilskuernes faktiske ytre reaksjoner, som var å sette seg ned sammen med Fiona og Tilda, og vente i stillhet på at lyden skulle forsvinne.

Kroppsspråk, stemme og lyder fra Fiona og Tilda, ville kunne tolkes dithen at det var grunn til å være redd. Selv om dette var i fiksjon, hadde tilskueren i øyeblikkene tidligere vært involvert i bråkete handlinger innad i fiksjonen. Tolkningene kunne være knyttet til at det ble sagt at det var en skummel eller farlig person som fysisk nærmet seg, og i kombinasjon med at tilskueren hadde deltatt i bråket, ville det være naturlig å tolke lydene som at det er bråket som har gjort at Macavity nå kom. Tilskueren ville kanskje ha tolket disse fenomenene slik de var intendert, men hvis hun ikke har grunnlag for å gjenkjenne det som skjer i fiksjonen som noe man bør reagere på, eller om hun for eksempel ikke kan språket beskjedene blir gitt på – og dermed ikke forstår det som blir sagt, vil enkelte deler av denne erfaringen kunne tolkes i en annen retning enn det som var intendert. For å trekke eksempelet med språket litt lenger: avbruddet i stemmetesten, der det kunne være lett å følge de andre tilskuerne (dersom de gjorde slik de fikk beskjed om), ville kunne virke absurd, og både opplevelsen og tolkningene ville kunne få en helt annen retning enn det som var intensjonen gjennom presentasjonen.

Macavity-introen kan dermed ha påvirket den teatrale kommunikasjonen fordi det brått kom musikk som påvirket interaksjonen. Reaksjonen Fiona og Tilda hadde som følge av musikken, og de påfølgende reaksjonene fra tilskuerne, gjorde at stemningen endret seg raskt. Både skuespillerne (med unntak av skuespilleren som spiller piano) og tilskuerne gikk fra å være deltakende i stemmetesten til å måtte sette seg ned og være stille, og det gjorde at den videre

kommunikasjonen foregikk på en annerledes måte. Stemmene ble senket, det ble stille, med unntak av lyden til Macavity.

Del 5: Macavity-sangen

Når skyggen på vinduet har beveget seg ut av syne, begynner Fiona og Tilda forsiktig å synge sangen om «Macavity». De kikker seg stadig over skuldrene, ser mot vinduet med jevne mellomrom, skvetter innimellom og skriker opp når de skvetter. De fortsetter å synge, og blir modigere og modigere når de merker at Macavity er borte.

Konteksten musikken har oppstått i utenfor teaterhendelsen, er som på forrige punkt. I denne teaterhendelsen var «Macavity»-sangen et eksempel på at tekst kan synges i stedet for å sies. Den ble sunget i det Macavity forsvant vekk fra vinduet. Musikken ble kommunisert i møtet mellom skuespillernes sang, pianospill, stemmebruk (i tillegg til dans, mimikk og kroppsspråk) og tilskuernes opplevelser og tolkninger av den. Uttrykket, altså stemmebruken, pianospillet, lydnivået og aktiviteten på scenen ble endret i løpet av sangen, fra begynnelse til slutt, og var forsterket hvis Fiona, Jenna og Tilda følte seg tryggere. Sangen var diegetisk (selv om musikken ikke er det i seg selv på dette tidspunktet), i den forstand at sangteksten og fremføringen forteller noe om Macavity.

Den kunstneriske intensjonen var her å bruke sangen som en del av spillestilen. I sangen inngår blant annet tekst (eller mer presist *ordlyd*), stemmebruk, musikk, dans/bevegelser og ansiktsuttrykk. Sangens tekst handler om Macavity, og selv om den Macavity som sangen opprinnelig handler om er en skurk i musikalen *Cats*, passer teksten likevel til hans «nye rolle» som skummel spion i denne forestillingen. Teksten som ble sunget var på engelsk, og derfor vil uttrykket (fremføring av en sang på engelsk) og innholdet (historien om hvordan Macavity er) kunne skape ulike opplevelser og tolkninger. Dette kommer jeg tilbake til i avsnittene om henholdsvis opplevelse og tolkning. Stemmebruken var innøvd på forhånd, og ble variert gjennom sangen. Måten stemmene ble brukt på var valgt for at de skulle vise til trusselen (Macavity), og i begynnelsen av sangen skulle det synges på en måte som signaliserte at Fiona og Tilda og Jenna var redde, og at de ble mer og mer modige etter hvert som sangen fortsatte. Dette ble forsøkt uttrykt gjennom måten det ble sunget på, gjennom hvor høyt det ble sunget og hva slags klang man intenderte å få fram. Klangene i stemmene

skulle være nesten hviskende og tørr på begynnelsen, før den ble gradvis åpnere og klarere. Hvor høyt det ble sunget ble også justert, fra svært lavt på begynnelsen, til høyere på slutten. Dette ble gjort i samsvar med om det virket sannsynlig at Macavity var i nærheten eller ikke (forsøkt vist gjennom spillet). Et eksempel på dette, er at det på et tidspunkt i sangen ble spilt en akkord på pianoet på en hard og markant måte, og Fiona og Tilda krøp sammen, for å signalisere at de var redde for at Macavity var tilbake. Da ble det deretter sunget med lav, hviskende stemme igjen, før sangen nok en gang igjen ble klarere og mer høylydt. I siste del av sangen ble det sunget av full hals, og en dans ble i tillegg fremført til sangen. Det fysiske uttrykket, både i mimikk og gester, var ment å signalisere det samme som ble signalisert gjennom stemmebruken. Fra små bevegelser til større bevegelser, jamfør lav lyd til høy lyd, og hviskende stemme til klar, høylydt stemme.

Etter at *Stemmetesten (Del 3)* var unnagjort, var det som nevnt et øyeblikk der det var en bevisstgjøring, en slags orientering, i tidsperspeksjonen fra skuespillerperspektivet, og bevisstgjøringen handlet om å finne essensen av kommunikasjonen i nået, for å kunne gå videre. Denne bevisstgjøringen gjorde at man kunne justere seg etter reaksjonen fra tilskuerne (de erfaringene man gjør seg i møtet med tilskuerne i kommunikasjonssituasjonen), før man igjen forsøkte å skape en fremdrift i forestillingen. Under fremføringen av Macavity-sangen, opplevdes det derfor som viktig å holde kommunikasjonen i gang, holde intensiteten oppe, formidle på en måte som skapte interesse og drive handlingen videre slik at publikum skulle få oppleve det som virket som det viktige i sangen: fortellingen om Macavity.

For tilskueren kunne opplevelsen av denne sangen knyttes til forståelsen av den engelske teksten. Hvis ordene var lett forståelige for tilskueren (som er en barneskoleelev i Norge i aldersgruppen 9 til 12 år) slik at hun enkelt kunne forstå ordene som ble sunget, ville oppmerksomheten hennes i hovedsak kunne rettes mot noe annet enn nettopp ordenes betydning, for eksempel opplevelsen av dansetrinnene eller opplevelsen av tonene, som et supplement til teksten. Det kan selvfølgelig hende at de ville vært rettet mot disse om tilskueren ikke forsto teksten også, men det er en mulighet for at hun ville ha opplevd sangen annerledes. Hvis tilskueren hadde begrensede engelskkunnskaper, men tilstrekkelige kunnskaper til å forstå enkelte ord, ville det vært mulig at hun ville rettet fokus mot å forsøke å forstå ordene hun *ikke* forsto, og at det andre ved sangen og uttrykket ville fremstå som sekundært. I så fall ville fokuset på det som ikke ga adekvat mening (den delvis forståtte engelske teksten) kunne gjøre at de andre delene av presentasjonen av sangen ikke ville fått

fokus i det hele tatt. Hvis tilskueren overhodet ikke forsto engelsk, ville fokuset hennes kanskje vært på lydene (musikken og sangen), ansiktsuttrykkene og dansetrinnene, knyttet sammen med det hun hadde opplevd og sett tidligere i forestillingen – som for eksempel skyggen av Macavity på vinduet og beskjeden om å sette seg ned. I alle tilfeller, er opplevelsene knyttet til tilskuerens forforståelse, hva hennes horisont inneholdt, og hva hun hadde tolket ut av sine opplevelser så langt.

Mulige tolkninger henger også sammen med hvorvidt tilskueren forsto engelsk eller ikke. Med bakgrunn fra norsk skole, med engelskundervisning, ville det vært mulig for henne å tolke at deler eller størsteparten av sangteksten handlet om spionen Macavity. Navnet Macavity ble gjentatt gjennom sangteksten, og det ville derfor kunne peke mot hvem det ble sunget om, hvis tilskueren hadde registrert navnet tidligere i forestillingen. Kroppsspråket til Fiona og Tilda, samt skyggen og dens bevegelser (som ble vist på «vinduet» under Macavity-introen) ville også kunne være med på å forme tolkningen av sangen, og var, i egenskap av å være tilbakelagte erfaringer og tolkninger, en del av tilskuerens horisont. Dernest ville sangen, hvis den hadde blitt tolket i forlengelsen av alt det andre tilskueren hadde erfart og tolket frem til nå, kunne ha blitt en del av bildet på hvordan Macavity er.

Musikkens påvirkning av den teatrale kommunikasjonen i forestillingen var dermed avhengig av at tilskuerens oppmerksomhet var rettet mot Macavity, og at det gjennom presentasjonen ble uttrykt hva slags relasjon Macavity hadde til Fiona, Tilda, Jenna og lillemenneskene i Stemmelaboratoriet. Måten stemmer, lyder, musikk og bevegelser ble brukt på var avgjørende for at den kunstneriske intensjonen skulle være synlig gjennom de kommunikative handlingene, fordi det ikke var sikkert at ordene som ble sunget var forståelige. Her er det altså et punkt i forestillingen der presentasjonssidens intensjoner ikke nødvendigvis møter persepsjonssiden på alle kommunikasjonsnivåer.

Del 6: I Hate Music

Etter at Macavity-sangen er ferdig, tar Tilda ordet, og sier at hun får vondt i ørene av Overgeneralens musikk. De to andre er enige, og noen av lillemenneskene kan bli spurt om de ikke er enige de også. Fiona sier at hun rett og slett hater musikk. Etter dette spiller Jenna opp, og Fiona synger om at hun hater musikk, «I Hate Music».



Bilde 4: Fiona hater Overgeneralens musikk

Denne sangen er skrevet av Leonard Bernstein i 1943. Melodien er atonal (Jeffs, 1997, s. 64), og den springer fra lyse toner til mørkere toner, og skifter mellom dur og moll. I forestillingen brukes den som en kommentar til situasjonen menneskene i fiksjonen lever i, der vakker musikk ikke er lov, men der de må høre på det Overgeneralen har definert som musikk – det som låter helt forferdelig (jampfør *Del 2: Overgeneralens musikk*).

De kunstneriske intensjonene med denne sangen var å tydeliggjøre frustrasjonen til Fiona, Jenna og Tilda. Sangteksten, som er på engelsk, skulle etter intensjonen understreke Fionas replikk «Jeg hater musikk!». Toneintervallene i melodien kunne fremstå som uvante å høre på, og med klassisk sang fra rollen Fiona, noe som heller ikke er så vanlig å høre på blant barneskoleelever. Intensjonen var at Fiona, gjennom vekslende ansiktsuttrykk, volum og tonefremføring skulle vise at hun hater Overgeneralens musikk, men at hun liker å synge. Det ble spilt akkorder til på pianoet.

I denne delen av forestillingen satt tilskuerne igjen på gulvet, og hørte på Fionas sang. Det var ingen store reaksjoner som ble oppfattet eller opplevd fra skuespillerperspektivet.

For tilskueren kunne igjen språket være utfordringen, men her var teksten mindre viktig, og i sammenheng med fremføringen den naive rollen Fiona gjorde, kan sangen ha blitt opplevd som rar og annerledes.

Tolkningen kan igjen ha båret preg av grad av engelskkunnskaper hos tilskueren. Likevel kunne sangen, utfra melodien med de springende toneintervallene, også tolkes som en latterliggjøring av Overgeneralens musikk.

I Hate Music kan ha påvirket den teatrale kommunikasjonen, fordi den var en del av et endret mønster for tilskuernes deltakelse. De satt nå på sine tilskuerplasser, og de ble ikke bedt om å gjøre noe. I *Stemmetesten* var de aktive, og denne delen gikk over i *Macavity*-introen, og videre over i *Macavity*-sangen. Overgangen til å være tilskuer i *fysisk* passiv tilstand (ikke dermed sagt passiv ellers) foregikk altså i delene før denne, men først her var det atskilte forholdet skuespiller-tilskuer tydelig. Dette kom som en forlengelse av den foregående dialogen mellom skuespillerne, der tilskuerne heller ikke var deltakende.

Del 7: Katteduetten

Etter sangen er ferdig, gir Jenna Fiona en god klem, fordi hun synes at Fiona er så søt. Tilda sier at det var vakker sang og spilling, men presiserer at det var veldig ulovlig. Hun sier til lillemenneskene at det er derfor de har laboratoriet, fordi de synes det er urettferdig å skulle få fengselsstraff for å synge en sang om for eksempel det å være forelska. Tilda forteller så lillemenneskene at hun er forelsket i en som heter Tigo, men at hun aldri ville ha våget å synge en forelsket sang til han utenfor laboratoriet. Hun viser frem et bilde av Tigo. Fiona finner da fram et bilde av sin kjæreste, Keno, og viser frem dette. Så synger de «Katteduetten» som et eksperiment på om man kan synge på en forelska måte ved å mjaue, for det kan vel ikke være ulovlig å mjaue som en katt? Jenna spiller piano, og gjør narr av Tilda og Fiona mens hun spiller, og forstyrrer dem i forelska-syngingen, og synes det er klissete. Her signaliserer hun med ansiktsuttrykk til lillemenneskene hva hun mener om å være forelska. Hun bjeffer også. Plutselig avbryter Jenna sangen til Fiona og Tilda, ved å spille en annen «kattesang», nemlig «Alley Cat Song». Fiona og Tilda blir irriterte, og bestemmer seg for å avbryte tilbake, og begynner igjen å synge «Katteduetten».

Katteduetten, eller *Duetto buffo di due gatti*, av Gioachino Rossini, er en kjent klassisk duett, der teksten kun består av ordet «miau». Dette gjentas gjennom hele sangen. *Alley Cat Song*

ble skrevet av den danske komponisten Frank Bjorn (egentlig navn Bent Fabric), og den er en jazz-/show-låt. Melodien er å høre blant annet i filmer, reklamer, revyer og lignende.

I vår sammenheng var den kunstneriske intensjonen å vise at man kan synge på en «forelsket måte». Fiona og Tilda skulle forsøke å se svært forelsket ut, og trekke det mot en noe karikert fremføring. Klassisk pianospill fra Jenna støttet fremføringen, selv om kroppsspråket hennes og mimikken skulle signalisere at hun syntes dette var kjedelig eller dumt. Stemmene til Tilda og Fiona ble forsøkt brukt på en «kattete» måte, for å skape assosiasjoner til hvordan katter lager lydene sine. Måten stemmene ble brukt på, skulle peke mot dyret katt, og var slik et indekstegn, uten at katter har noe med handlingen å gjøre. Jenna bjeffet, og spilte dermed på et annet indekstegn: tegn for hund, og katt og hund går ikke så godt overens. Lyden av en hund er også et indekstegn på en trussel for katter. Intensjonen med å bruke melodien til *Alley Cat Song* som en avbrytelse fra Jenna, var å skape et brudd med den klassiske *Katteduetten*, i tråd med Jennas presenterte meninger om denne sangen (gjennom gester, mimikk og lyder). Det skulle altså kunne ses som en slags provokasjon fra Jenna. Lyden av *Alley Cat Song* ble en interagerende lyd (Eigtved, 2010, s. 81), som forårsaket at Tilda og Fiona ble avbrutt og sluttet å synge på *Katteduetten*. Intensjonen var at denne delen skulle være morsom. De begynte så, etter en liten stund, å synge *Katteduetten* igjen, til tross for at Jenna nå spilte en annen sang. Jenna sluttet så å spille *Alley Cat Song*, og fulgte dem med pianospill til *Katteduetten* igjen.

Fra et fenomenologisk perspektiv, sett fra presentasjonssiden, opplevdes det som at sangene skapte tydelige reaksjoner utad hos tilskuerne. De lo, og det var i samsvar med vår intensjon, og det fremsto som at de hadde det morsomt. Vi erfarte derfor at handlingene vi gjorde skapte reaksjonen vi hadde en intensjon om å frembringe.

På persepsjonssiden, vil det kunne ha vært en opplevelse av at noe morsomt skjedde. Jenna, som vanligvis ble forsøkt fremstilt på en litt streng og bestemt måte, gjorde plutselig uventede handlinger. Disse handlingene (på det kunstneriske nivået) ville dermed kunne skape opplevelser som var relatert til disse handlingene, og reaksjonen vi fikk var latter.

Tilskueren ville kunne tolke ut fra det som ble sagt, at det var en sjanse for at Macavity ikke ville kunne ta Fiona, Jenna og Tilda hvis de mjauet i stedet for å synge. Det er også en tolkningsmulighet at hun ikke ville tro helt på dette, fordi det var musikk uansett om de

mjauet eller sang. I forbindelse med Jennas kroppsspråk, lyder og avbrytelsen hun skaper, ville tilskueren kunne tolke at Jenna ikke syntes noe om forelskelse og kjæresten, og at hun ønsket å gjøre narr av Fiona og Tilda gjennom for eksempel å bjeffe.

I denne delen ble den teatral kommunikasjonen påvirket av det var tydelige reaksjoner (latter) fra tilskuerne. Da dette er i samsvar med det som var de kunstneriske intensjonene med handlingene som ble utført i denne delen, gjorde det at forestillingen kunne drives videre av skuespillerne etter de planlagte intensjonene. Det var tilsynelatende en konsensus i den teatral hendelsen, mellom presentasjonssiden og persepsjonssiden, mellom handlinger og reaksjoner.

Del 8: Sinnalyder

Etter dette erter Tilda og Fiona Jenna, fordi hun en gang faktisk var forelsket i selveste Macavity, Overgeneralens spion. Jenna blir rasende på dem, jager de to andre rundt i rommet mens de erter henne, før Tilda sier at Jenna er veldig sint på Macavity. Fiona spør lillemenneskene om hvordan de høres ut når de er sinte, og hun sier at de skal lage sinte lyder, «sinnalyder», sammen med Tilda, Fiona og Jenna når hun teller til tre, og holde på helt til hun signaliserer at de skal holde opp (med armene i kryss). I tillegg hamrer Jenna på pianoet.

Ved å spørre tilskuerne om de kunne lage sinnalyder, ble det her åpnet opp for at tilskuerne skulle kunne lage lyder som de mente hørtes sinte ut. Det ble gjennom replikkene til Fiona oppfordret til at tilskuerne, dog etter Fionas regel om signal for når de skal slutte, skulle rope, skrike, trampe eller lage andre lyder de forbinder med å være sinte.

Den kunstneriske intensjonen var å involvere publikum i tematikken, og deretter å vise at det går an å synge en sang på en «sint» måte. Tegnet som Fiona gjorde med armene er et symbolsk tegn, som egentlig ikke har noe med å holde opp å gjøre, men det ble her definert som et tegn på at det er nettopp det det betyr.

Opplevelsen var fra presentasjonssiden at dette var en oppfordring som tilskuerne fulgte, og at reaksjonen på oppfordringen ble fulgt. Tilskuerne deltok, og lagde lyder ut fra sine referanser for hva sinnalyder er.

Tilskueren kan ha opplevd fellesskapet rundt skrikingen som betryggende: hvis alle lager lyder, er det ikke skummelt å lage lyder selv. Opplevelsen kunne ha fremstått som skummel hvis tilskueren ikke opplevde trygghet, fordi hun her skulle bruke sin egen stemme (og eventuelt bevegelser som tramping i gulvet). Manglende trygghet kunne dermed ha hindret tilskueren i å reagere på handlingen (oppfordringen) slik det var en intensjon om at hun skulle reagere, akkurat som i *Del 2: Stemmetesten*.

I denne delen kunne tilskueren bruke sine erfaringer fra utenfor teaterhendelsen til å vise *sin* tolkning av hvordan man høres ut når man er sint, og det var derfor rom for mange tolkninger, og et mangfold av ulike uttrykk.

Hvis tilskuerne ikke ville ha deltatt, og dermed ikke ville ha laget «sinnalyder», ville den teatrale kommunikasjonen blitt påvirket i en retning som ikke var i samsvar med intensjonen. Den planlagte overgangen til neste sang var her avhengig av at det var samsvar mellom oppfordringen som ble gitt fra presentasjonssiden og reaksjonene på persepsjonssiden. Ved intendert interaksjon med tilskuerne fra presentasjonssiden, gjennom at de også skulle delta i forestillingens univers, var det en fare for at tilskuerne ikke ville reagere slik det var ønsket at de skulle reagere, og at kommunikasjonen dermed ble annerledes enn forventet. I denne forestillingen gikk dette likevel etter intensjonen, og Fiona kunne gå videre over i neste del uten å måtte endre noe av det planlagte.

Del 9: En morgen var røyken sint

Jenna holder til slutt en lang pianotone, før signalet fra Fiona kommer. Etter å ha signalisert at lillemenneskene skal være stille etter sinnalydene, synger Fiona «En morgen var røyken sint» på tonen gitt fra Jenna, mens Jenna spiller til. Den synges på en sint måte.

En morgen var røyken sint (oversatt til norsk fra svensk i forbindelse med forestillingen, originalt heter den *En morgon var röken arg*) er skrevet av den svenske poeten Lars

Lundkvist og tonesatt av den svenske komponisten Bo Linde. Musikken ble spilt og sunget i et ganske hurtig tempo, og er klassisk av sjanger. I forestillingen ble den presentert i forbindelse med at det ble snakket om følelsen «sint».

Sangen skulle her, etter den kunstneriske intensjonen, startes etter at Fiona hadde signalisert til tilskuerne at de skulle holde opp med å lage sinnalyder, noe hun gjorde ved å krysse armene (se analysen av *Del 8: Sinnalyder*, der tegnet blir klassifisert som et symbolsk tegn). Sett i lys av den kunstneriske intensjonen om at stemmen skulle brukes for å signalisere sinne, kan presentasjonen av sangen ses som et ikonisk tegn. Intensjonen var altså å skape et ikonisk tegn for hvordan en sint stemme høres ut i verden utenfor teaterhendelsen. Fiona brukte også kroppsspråket sitt for å se sint ut, for å understreke det hun ville signalisere. Sangen er her diegetisk, fordi den var en del av handlingen, og tekst ble sunget (i stedet for at det ble sagt) for å understreke en følelse som akkurat hadde blitt diskutert. Dermed var musikken også en del av spillestilen. Det var en kunstnerisk intensjon om at sangteksten skulle kunne oppfattes som morsom eller underholdende, fordi det gjennom den beskrives merkelige handlinger Fiona gjør når hun er sint, som for eksempel å spise en rød bro⁹, noe som er fysisk umulig. Musikken var integrert, og hadde dermed betydning for handlingen i forestillingen (Eigtved, 2010, s. 84), fordi den var Fionas uttrykk for sinne.

Overgangen til denne sangen kom plutselig, i forlengelsen av sinnalydene, og på signal fra Fiona (armene i kryss). Dette ble så etterfulgt av pianotonen som ble spilt av Jenna, før selve sangen ble presentert. Her var det igjen et øyeblikk i forestillingen der kommunikasjonen kunne ha blitt brutt, fordi det først kom en invitasjon til tilskuerne om å delta ved å skape lyder, med en beskjed om at de på et tidspunkt skulle slutte å lage lyder. Hvis tilskuerne og skuespillerne her ikke forsto hverandre, eller tilskuerne ikke hadde interesse av kommunikasjonen (Sauter, 2000, s. 8), ville situasjonen her kunne bli at sangen ikke kunne presenteres fordi tilskuerne fortsatt lagde lyder. Den ville rett og slett ikke kunne høres gjennom alle sinnalydene til tilskuerne. Tilskuerne gikk dog med på avtalen som ble laget, og ble øyeblikkelig stille da signalet til Fiona ble gitt. Dermed var opplevelsen fra skuespillerperspektiv at tilskuernes reaksjoner samsvarte med vår intensjonen, og vi erfarte at tydelige tegn og kontrakter på dette punktet var nyttig, og at det derfor gjorde oss i stand til å fortsette presentasjonen i tråd med nettopp det vi hadde planlagt. I fortsettelsen opplevde vi

⁹ Se vedlegg for full sangtekst.

altså at publikum fulgte med gjennom hele sangen. Skuespilleren som spilte Fiona har i forberedelsene øvd seg på å synge sangen på en bestemt måte, for å høres sint ut og for å synge som Fiona. Stemmen er likevel knyttet til henne først og fremst som skuespiller, og ikke til rollen, fordi det er skuespilleren som fremkaller stemmen. Derfor vil presentasjonen av sangen ligge i bevisstheten, mellom den virkelige verden og teaterhendelsen.

Intensjonen var her, som nevnt, at det var *Fiona*, som en person i forestillingens univers, som sang sangen, selv om det ikke dermed er sagt at tilskueren opplevde det slik. Det kan hende hun her opplevde sangen som fremført av *skuespilleren*, og ikke som rollen. Dette henger sammen med den tidligere nevnte fenomenologiske dobbeltheten i teatret: Tilskuerne hadde to sider å forholde seg til: skuespilleren (som sang sangen) og rollen skuespilleren spiller (som sang sangen). En tilskuer kan tenke «Skuespilleren synger fint/stygt», og da vil det være *skuespilleren* som sanger som blir vurdert. Hvis tilskueren tenker «Fiona synger fint/stygt» vil det være *rollen Fiona* som blir vurdert. Derfor befinner integrert musikk i teater seg mellom spillet og verden utenfor teaterhendelsen (se kapittel 3.2., side 29-30). Knyttet til at selve sangen ble presentert slik den ble, kan følgende opplevelse, bevisstgjøring og erfaring være mulig (gitt at det er konsensus mellom kunstnerisk intensjon og opplevelsen for tilskueren): Sangen var knyttet til følelsen «sint», fordi det ble snakket om denne følelsen, og fordi de lagde «sinnalyder» rett før den startet, og det kan ha skapt en opplevelse av en spesiell stemmebruk, et spesielt pianospill og et spesielt kroppsspråk. Gjennom bevisstgjøringen, altså ved å se nærmere på hva som er fenomenet i sangen, kan tilskueren ha erfart hva som var *det sinte* ved denne sangen gjennom lydene og det visuelle som ble presentert, essensen av sangen kunne dermed tenkes å være nettopp *det sinte*.

Erfaringen av «det sinte» kunne dermed fremkalle assosiasjoner hos tilskueren av hvordan en sint person høres ut. Hvis hun tolket sangen som sint, kan det ha sammenheng med hennes tidligere erfaringer med hvordan mennesker ser ut, høres ut og oppfører seg når de er sinte, og det har sammenheng med hennes horisont.

I overgangene i deler der interaksjon kommer rett før en sang, var det her (som i *Del 3: Macavity-introen*) knyttet en viss usikkerhet til om tilskuerne ville reagere på handlingene slik vi forventet. Hvis en annen reaksjon hadde kommet fra tilskuerne utad enn at de hadde satt seg ned for å observere og lytte, ville det ha kunnet gå utover den videre kommunikasjonen i teaterhendelsen, slik jeg beskrev tidligere i denne analysedelen. Det gjorde det altså ikke.

Forholdet mellom skuespillere og tilskuere endret seg her, i det Fiona og Jenna begynte å synge og spille: Publikum gikk fra å være delaktige i handlingene (deltakere) i teaterhendelsen til å observere og lytte (tilskuere) igjen. Tilskuerne kunne enten reagere på sangen som noe som ble presentert av skuespilleren eller av rollen, i den kunstneriske kommunikasjonsmodusen. Om det var skuespilleren eller rollen som ble vurdert av tilskueren i denne modusen, avhenger av om rollen Fiona her var skapt som en fiktiv karakter av skuespilleren og tilskuerne i fellesskap. Som Sauter skriver, med Hamlet som eksempel: «[...] the fictional character is created by the performer and the spectator together. There is no Hamlet on stage: he is only in the mind of the spectator, aided through the images presented by the performer.» (Sauter, 2000, s. 9). Graden av konsensus mellom skuespillerens presentasjon og tilskuerens persepsjon danner derfor grunnlaget for hvordan denne sangen opplevdes for både skuespillere og tilskuer.

Del 10: Killingdans

Tilda spør lillemenneskene om man kan synge om andre følelser enn å være forelska og sint. Lillemenneskene får komme med forslag, og alle forslag mottas med takk, og «Det var et fint forslag». Når/hvis ordet «glad» blir sagt, sier Tilda at det vil de prøve ut. Blir det ikke sagt, spør Tilda om de tror det er mulig å synge «for eksempel på en glad måte». Så synger Fiona «Killingdans».



Bilde 5: Fiona er glad.

Teksten til *Killingdans* er skrevet av Arne Garborg, og den er fra diktsamlingen *Haugtussa* (1895). Edward Grieg lagde musikk til flere av diktene (1895) («Haugtussa» i *Store norske leksikon*, 2014, 3.april). Her spilles og synges sangen for å uttrykke følelsen *glad*. Musikken er leken, og skal i følge noten spilles på pianoet med livlighet, og markert. Det ble den også i vår forestilling.

Ved å stille tilskuerne spørsmål, var intensjonen å inkludere dem i tematikken, og ved å snakke med dem om hvilke følelser som finnes som man kan synge om, var intensjonen at de skulle føle seg som deltakende i det sceniske univers. Tonene og måten det ble spilt på pianoet på, kunne skape assosiasjoner til glede, fordi det gikk hurtig og fordi melodien var i dur. Måten stemmen til Fiona ble brukt for å synge sangen, samt spesielt Fionas gester (hun danset rundt i rommet) og mimikk, kunne ses på som et ikonisk tegn for hvordan en glad person ser ut. Fischer-Lichte skriver følgende om gester som illustrerende tegn:

The gestural signs that serve to illustrate speech¹⁰ can indicate the direction thoughts are taking, signify a spatial relationship, point to persons present, designate physical actions, or «draw» a picture of that which the linguistic signs denote. These illustrative gestural signs, like their language-accompanying counterpart, enter into close relation with linguistic signs. (Fischer-Lichte, 1992, s. 44)

Kroppsspråk kan altså, sett fra et semiotisk perspektiv, understreke, eller illustrere, det som blir sagt med ord, eller i denne sammenheng: de ordene som blir sunget.

Opplevelsen fra skuespillerperspektiv var i første omgang knyttet til forventninger: Får vi svar på spørsmålet? Vi hadde forberedt alternativer, men fordi det ikke er mulig å forutse tilskuernes reaksjoner, var det spenning knyttet til denne opplevelsen. Det var viktig at alle forslag ble tatt vel i mot, og at ingen forslag skulle avvises som «feil». Ved en anledning kom det et forslag som ikke var en følelse, men verbet «å nynne», som jo er en handling man kan gjøre for eksempel hvis man er glad. Opplevelsen fra skuespillerperspektiv var da knyttet til å fremstå som om dette var en følelse på linje med de andre forslagene som kom, selv om det ikke er det utfra de definisjonene av følelser som vi som presenterte hadde fra før. For min del var definisjonen av *følelse* knyttet til min erfaring, det jeg hadde lært at var følelser, det jeg

¹⁰ Fischer-Lichte skriver her om sammenhengen mellom tale og gester. Jeg viser til at jeg tidligere i denne delen skriver om at det som skal sies her *synges*, og trekker derfor en parallell til sammenhengen mellom *sang* og gester.

hadde opplevd som følelser og det jeg hadde erfart at var følelser. For denne tilskuerens del kan ordet «følelse» for eksempel ha vært knyttet til å *uttrykke* følelsen, gjennom dette verbet, og det kan ikke sies å være feil på noen måte, fordi det kan være en del av hennes erfaringer av hva en følelse er. Det at vi ikke hadde samme referanse til hva en følelse er, kan også ligge i at det som ble uttrykt fra presentasjonssiden ikke var i konsensus med det som ble persipert fra persepsjonssiden, det kan rett og slett ha vært en misforståelse. Dette skapte ingen problemer, men jeg mener at det er et eksempel på at kommunikasjonen skapes i fellesskap av skuespillere og tilskuere. Da sangen ble spilt opp, opplevde jeg (som her ikke sang) at tilskuerne igjen rettet oppmerksomheten sin mot Fiona og Jenna. De to andre skuespillerne kan tenkes å ha vært bevisste på at de her presenterte sangen gjennom klassisk sangteknikk og klassisk teknikk i pianospilling. Disse teknikkene har de lært utenfor teateruniverset, og det er ikke noe de plutselig bare kan i rollene som Fiona og Jenna. De kan derfor ha knyttet opplevelsene av denne sangen til hvordan de tidligere har erfart at denne sangen har fremstått når de har presentert den, og de har fått utvidet sine erfaringer av den gjennom *denne* presentasjonen.

Tilskueren kan ha hatt en erfaring av at hun var et lillemenneske, som kunne bidra med forslag til hvilke sanger som kunne synges. Hun kan også ha følt et ubehag ved å bli spurt, selv om ingen ble snakket direkte til, og det kunne være knyttet til tidligere erfaringer ved å snakke høyt foran andre. Hvis erfaringene hennes tilsa at det var flaut å snakke høyt foran andre, kan henvendelsen ha blitt opplevd som ubehagelig. Hvis, derimot, hun hadde tidligere erfaringer fra å snakke foran andre som tilsa at hun følte seg bra, så ville dette kunne oppleves som en situasjon der hun trygt kunne snakke høyt. I forbindelse med at sangen ble spilt og sunget, som et tegn på følelsen «glad», kunne det hende at hun basert på tidligere erfaringer av hvordan fenomenet *glad* er, fikk et nytt perspektiv på hvordan det er, en annen måte å være glad på, men som fremdeles inneholdt essensen av *glad*. Hvis presentasjonen av følelsen «glad» ikke fremsto som *glad* for tilskueren, ville hun ikke forbinde dette med sin erfaring av hva glad er, og bevisstheten hennes ville i stedet kunne rettes mot å finne ut hva essensen av denne presentasjonen egentlig var.

Det nevnte eksempelet fra forestillingen, der det oppsto en misforståelse om hva en følelse er, er et eksempel på at tilskueren kan tolke det som blir sagt eller gjort på en annen måte enn det skuespilleren har ment. Den nevnte tilskueren ville tolket spørsmålet om følelser ut fra hva hun visste om en følelse fra før, og hun tolket det med utgangspunkt i sin horisont. En

tolkning tar som beskrevet utgangspunkt i det som er opplevd og deretter erfart. Det er altså dette som utgjør horisonten som tilskueren har med seg i møtet med teaterhendelsen. I forestillingen kunne tilskueren derfor gjort ulike mulige tolkninger, basert på hvordan hennes horisont var. I presentasjonen av *Killingdans*, sett i et hermeneutisk perspektiv, kunne det derfor hende at presentasjonen av sangen, selv om den ble presentert som «glad», ikke stemte overens med tilskuerens fordommer om hvordan «glad» ser ut. Dermed kunne den ha blitt tolket som noe annet enn et uttrykk for nettopp dette, for eksempel som «forelsket» i stedet, hvis dette stemte bedre overens med det hun forbant med disse handlingene. I et slikt tilfelle er det ikke helt samsvar mellom de kommunikative handlingene og reaksjonen på dem. Men, gitt at tolkningen av det som ble presentert i sangen som «glad» ble tolket i sammenheng med at Tilda nettopp hadde sagt at den var glad, ville tilskueren dermed kunnet utvide horisonten sin, og tolke det hun først så som «forelsket» som «glad», fordi flere av delene av presentasjonen tilsa at Tilda uttrykte at hun var glad.

I denne delen ble sangen fremført som et resultat av en skuespillerstyrt samtale mellom Tilda og lillemenneskene om hva slags følelser man kan uttrykke ved sang. Musikken kunne slik ses på som en bekreftelse på at det var enighet om at det var mulig å synge om følelser. Den påvirket den teatrale kommunikasjonen enten fordi den ble tolket av tilskuerne i samsvar med følelsen «glad», og dermed ble en del av denne konsensusen, eller fordi den ikke svarte til tilskuernes forventning av hvordan følelsen «glad» kunne presenteres, og dermed ikke ville få den intenderte betydningen etter tilskuernes tolkning.

Del 11: Jeg blir så glad når jeg synger.

«Killingdansen» blir avbrutt, og går over i «Jeg blir så glad når jeg synger» («Hevenu shalom aleichem»), og Tilda hopper inn og begynner å danse med Fiona, og så spretter og hopper de begge inn blant lillemenneskene, og drar dem med seg opp i dans. Jenna slutter å spille til, og gjør etterhvert det samme som de andre, synger og danser sammen med lillemenneskene.

Hevenu shalom aleichem er en hebraisk sang. Den finnes i mange sangbøker. Her brukes den i forlengelsen av sangen *Killingdans*, for å understreke følelsen *glad* videre, og vi har endret teksten, slik at den er som følger: «Jeg blir så glad når jeg synger». Dette gjentas gjennom

hele sangen. Tilskuerne ble trukket med i dansen av skuespillerne, og de ble oppfordret til å synge med på teksten. Det ble danset og sunget helt til alle ble litt andpustne.

Den kunstneriske intensjonen var i hovedsak en videre understreking av «glede» som en følelse man kan uttrykke gjennom sang. Fra et semiotisk perspektiv, kan presentasjonen av denne sangen, som den forrige, ses som et ikonisk tegn. Dette var altså et tegn på glede, utfra det vi antok at er tegn på glede i det kulturelle systemet utenfor det sceniske universet. Dette ble presentert gjennom sang, dans, latter og «spontanitet» – planlagt fra skuespillernes side, men ikke fra tilskuernes. Tilskuerne ble involvert i dette, fordi Tilda, Fiona og etter hvert Jenna (som etter en stund sluttet å spille og ble med i dansen) hoppet rundt blant publikum og danset. Intensjonen med dette var at alle skulle delta i uttrykket. Fordi tilskuerne ble deltakende, og ble oppfordret til å synge og danse, ble de igjen tiltalt som lillemennesker, og som en del av det sceniske universet. Det var enda større bevegelser, og mye mer lyd fordi lillemenneskene også sang og danset, nesten på grensen til kaos. Musikken var integrert (Eigtved, 2010, s. 84), og sangen ble sunget i rolle, ikke bare av skuespillerne, men også av tilskuerne.

Fra et fenomenologisk skuespillerperspektiv, opplevdes dette som at tilskuerne ble overrasket over at de skulle delta i dette. Likevel ble de med, noen mer nølende enn andre, men så fort en av oss var i nærheten, hoppet og danset de og lo. Dette samsvarte med intensjonen om at de skulle delta i å uttrykke glede, og at de skulle more seg, for det var mye latter blant tilskuerne. Erfaringen var derfor at overraskelsen, samt den enkle oppgaven, og skuespillernes direkte kontakt med tilskuerne (også fysisk, dans med armkrok) skapte latter blant mange av tilskuerne, og at de derfor også glemte at det egentlig ikke var lov til å synge og danse i dette sceniske universet.

For tilskueren kunne dette oppleves som overraskende, fordi hun ikke hadde noen erfaringer fra tidligere i forestillingen av at skuespillerne handlet på denne måten. Det var annerledes enn i *Del 3: Stemmetesten* og *Del 8: Sinnalyder*, fordi her minglet skuespillerne med tilskuerne, og tilskueren ble også oppfordret til å danse og synge med. Dette kan ha gjort at hennes reaksjon på skuespillernes handlinger var å le. Alternativt kan det å skulle delta ha gitt en opplevelse av at det var skummelt, fordi det ikke var noen vei utenom – skuespillerne hoppet rundt mellom tilskuerne. Hvis så tilskueren ikke likte å synge eller danse, og hadde erfaringer knyttet til dette som gjorde at hun ikke likte å gjøre det, ville dette kunne være nok

en erfaring knyttet til ubehag. Det kunne være at hun syntes det var skummelt eller flaut, for eksempel. Hvis tilskueren i motsatt tilfelle likte å synge eller danse, og hadde erfaringer som tilsa at hun var flink til dette eller at det var forbundet med for eksempel glede, så ville kanskje dette ha vært en morsom opplevelse, som ble en del av en større erfaring knyttet til å synge eller danse. Fordi tilskuerne var i en gruppe, kunne det potensielt ha blitt opplevd som tryggere for tilskueren å delta, og derfor morsommere. Hvis hun opplevde at dette var noe hun gjorde i rollen som lillemenneske, kan det ha gjort at hun glemte den overhengende faren i samfunnet. Hvis hun hadde en bevissthet om at Macavity kunne dukke opp når som helst, ville hun kanskje vært mer forsiktig, og ville ha opplevd det som ubehagelig fordi hun hadde en viss trussel i tankene. Tilskuerens erfaring kunne i så fall forbindes med at slik atferd tidligere hadde ført til at Macavity hadde kommet (jamfør *Del 3: Stemmetesten* og *Del 8: Sinnalyder*).

Hvis tilskuerens opplevelse var at dette var flaut eller skummelt, vil det kunne skape en tolkning av at det de andre (skuespillerne og medtilskuerne) gjorde var dumt. Hvis hun tolket situasjonen slik at dette var morsomt og trygt, ville hennes reaksjon kunne være at hun deltok, uten at det var problematisk for henne – kan hende det også var morsomt. Hvis erfaringene hennes var at Macavity kunne komme når som helst, ut fra det som hadde skjedd tidligere i forestillingen, ville dette kunne hindre henne i å delta, og hun kunne ha tolket situasjonen som en farlig situasjon. Hvis hun i motsatt tilfelle her hadde glemt at Macavity kunne dukke opp når som helst, ville tolkningen hennes av beskjeden om å bli med kunne være at det var greit og trygt å bevege seg, danse, synge og le.

I denne delen drev musikken hele den teatrale kommunikasjonen. Det var musikken, eller sangen som ble sunget, som var utgangspunktet for handlingene, understreket av dans og interaksjonen rundt tilskuernes deltakelse. Det var også denne sangen som lå til grunn for reaksjonene fra de deltagende tilskuerne, det var dette de ble bedt om å delta på, og fordi denne sangen er enkel å synge, og dansebevegelsene var svært enkle, var det ikke en situasjon der det var vanskelig å tolke hva de skulle gjøre. Intensjonene om at tilskuerne skulle delta i den videre understrekingen av glede, var i samsvar med hvordan det faktisk ble, fordi tilskuerne deltok.

Del 12: Macavity kommer (igjen)!

Når alle rører seg, hopper og spretter og blir litt andpustne, spilles plutselig introen til «Macavity» igjen. Fiona og Tilda får alle til å sette seg, hysjer på dem, er redde.



Bilde 6: Macavity kommer (igjen)!

Dette er igjen introen til *Macavity-sangen*, som beskrevet innledningsvis i *Del 4: Macavity kommer*. Denne gangen spilles den opp mens tilskuerne og skuespillerne sammen danser og synger, og igjen er lillemenneskene delaktige i «bråket» som gjør at Macavity nå nærmer seg.

Her ville vi igjen signalisere til tilskuerne, at i dette fiktive samfunnet var det ikke lov til å gjøre som man ville. Dette var et eksempel på at sang, dans og latter førte til at Macavity kom. Alle, både lillemennesker, Fiona, Jenna og Tilda, danset såpass mye og lenge at de var andpustne og hadde litt høy puls (vi sørget for å starte dansen i absolutt hele tilskuergruppen, slik at alle måtte røre seg på en eller annen måte, ved å danse, hoppe, snurre el.l.). Det at alle hadde beveget seg, og pustet litt tungt, gjorde at det var vanskeligere å være stille og skjule seg for Macavity. Intensjonen var altså å skape en kontrast mellom det som var tillatt inne i stemmelaboratoriet i skjul for Macavity (så fremt han ikke kunne høre dem), og det som var tillatt utenfor stemmelaboratoriet. Introen var videre et indekstegn (Eigtved, 2010, s. 107-108), og viste til at Macavity nærmet seg, men han var ikke synlig på vinduet denne gangen. Alle, det vil si Fiona, Jenna, Tilda og de deltagende tilskuerne, måtte sette seg raskt ned og sitte stille, ble det sagt, fordi Macavity var der. Det som ble sagt var lingvistiske tegn som kom som resultat av den diegetiske musikken. Den kunstneriske intensjonen med å gjenta

introen til Macavity-sangen, var at den skulle skape assosiasjoner til *Del 4: Macavity kommer!* Intensjonen med denne gjentakelsen, var at tilskuerne skulle kunne knytte lyden til den første gangen Macavity kom, da alle i stemmelaboratoriet måtte sette seg ned og være stille, fordi Macavity var i nærheten – med lyden sin. Dette foregikk da parallelt med at skyggen til Macavity dukket opp på vinduet. Da den ble gjentatt her i denne delen, var det nok en gang i forbindelse med navnet Macavity, og intensjonen var derfor at denne introen skulle knyttes til Macavity som et ikonisk tegn: *Dette er lyden av at Macavity kommer, selv om vi ikke kan se ham.* Macavity skulle dermed presenteres som kilden til lyden. Eigtved skriver følgende om dette: «Vi forstår altså lyde ved at konstatere, at de ‘lyder af noget’. Når vi skal bestemme en lyd, sker det dermed ved at søge at identificere lydkilden, snarere end ved at karakterisere lyden som sådan.» (Eigtved, 2010, s. 78). Det betyr ikke at man må *se* lydkilden for å identifisere den, men at vi forsøker å forstå årsaken til lyden basert på erfaringer fra tidligere.

Jenna visste når Macavity ville dukke opp, fordi det var hun som spilte melodien på pianoet. Derfor var det her hun som satte i gang reaksjonen hos både Fiona, Tilda og de deltakende tilskuerne. Opplevelsen av å bli avbrutt var derfor tilstede også hos skuespillerne i rollene som Fiona og Tilda, selv om det absolutt var en bevissthet om at det ville komme på et tidspunkt. Pulsene var høye, alle hadde sunget og danset, og avbrytelsen førte til at Fiona og Tilda raskt ba tilskuerne om å sette seg ned. Tidsaspektet var også viktig her: hvis tilskuerne ikke hadde fulgt instruksjonene, ville dette ha kunnet skape en annen fremtid i handlingen, og skuespillerne måtte ha justert sine videre handlinger for å få forestillingen til å fortsette. Opplevelsen var at tilskuerne reagerte i samsvar med den kunstneriske intensjonen, og tilsvarende reaksjon som da Macavity dukket opp første gang (i *Del 4: Macavity kommer*). Erfaringen ble at Macavity-introen som tegn førte til visse reaksjoner hos tilskuerne: de satte seg straks ned, og var stille.

Tilskueren opplevde tidligere i forestillingen at bråk og lyder førte til at Macavity kom. En viktig forskjell denne gangen, var at de nå visste mer om Macavity enn de gjorde første gangen de ble avbrutt av hans nærvær: De hadde opplevd at Tilda, Jenna og Fiona hadde snakket om han, og kunne derfor ha en endret bevissthet rundt hvem han var denne gangen, til forskjell fra første gang, da de kun hadde hørt navnet bli nevnt i Tildas innledende replikk. Det ble i så fall en ny erfaring av fenomenet *Macavity*, som sammen med det tidligere

fenomenet *Macavity* dannet et enda mer helhetlig fenomen: Nye erfaringer førte til utvidet forståelse av fenomenet.

Fordi *Macavity* ikke dukket fysisk opp i rommet første gang, kan en mulig tolkning være at dette bare var lureri, at det ikke var noen faktisk trussel i dette samfunnet. Et annet alternativ var at tilskueren, basert på tidligere tolkninger av hvordan *Macavity* var, ville reagere på en viss måte for å unngå at *Macavity* skulle oppdage dem. Dette kunne i så fall være basert på erfaringene som ble gjort tidligere, i kombinasjon med at lyden av introen ble spilt igjen. Dessuten ville kroppsspråket til Tilda og Fiona kunne tolkes i sammenheng med tilskuerens erfaring av hvordan «redd» er i verden utenfor, samt at ordet «*Macavity*» ble uttalt. Dermed ville hun kunne tolke dette dithen at situasjonen var truende eller skummel, og at Fiona og Tilda var redde.

Den videre handlingen i forestillingen var bygget på en intensjon om at gjentakelsen av denne lyden skulle skape en assosiasjon hos tilskuerne av at *Macavity* nærmet seg. Derfor var dette et sårbart øyeblikk i kommunikasjonen i teaterhendelsen, fordi det ikke er mulig å forutsi om tilskuerne reagerer slik skuespillerne forventer, håper eller tror at de skal reagerer. Likevel, med erfaringer hos både tilskuere og skuespillere av reaksjonsmønsteret fra *Del 3: Macavity kommer!*, var det ingenting som tydet på at tilskuerne ville reagere på en annen måte enn det de gjorde første gang. Lyden påvirket dermed teaterhendelsen, i samsvar med de kunstneriske intensjonene, og reaksjonen på den var at alle satte seg stille ned, trolig fordi *Macavity* kom.

Del 13: Over regnbogen

De venter til de hører at musikken blir svakere, kikker opp mot vinduet, og når musikken er borte er de triste, og sier at de skulle ønske de var et annet sted, et sted med blå himmel, grønt gress og regnbuer. Et sted der de ikke trenger å være redde for Overgeneralen og Macavity. Jenna begynner å spille på pianoet, og Fiona og Tilda synger «Over regnbogen» («Over the Rainbow»), og drømmer seg vekk.

Over regnbogen (engelsk: *Over the Rainbow*) er en sang fra musikalen *Trollmannen fra Oz* (*The Wizard of Oz*). Melodien er komponert av Harold Arlen, og den engelske teksten er skrevet av E.Y. Harburg. Den er svært kjent, og ble opprinnelig sunget av Judy Garland. Norsk tekst er ved Ola E. Bø, og vi sang den på norsk. Sangen går i et rolig tempo. I vår

forestilling ble sangen sunget som en følge av at Macavity nettopp hadde vært i nærheten, og at han deretter beveget seg bort, og at Tilda og Fiona snakket om at de skulle ønske de var et helt annet sted, et sted der Macavity og Overgeneralen ikke kunne nå dem. Sangen skulle være et uttrykk for følelsen trist, samtidig som Tilda og Fiona var drømmende, de drømte altså om noe bedre, midt i fortvilelsen over situasjonen.

Som nevnt i *Del 12: Macavity kommer (igjen)!*, var det en intensjon om at det skulle være litt vanskelig å være stille og skjule seg, fordi alle hadde beveget seg, og derfor var andpustne og pustet litt tungt. Ved å presentere en sang som er så rolig, i etterkant av at alle sang, danset, gjorde bevegelser og i tillegg at Macavity kom, lå det i den kunstneriske intensjonen vår at vi ville skape en kontrast, og vise håpløsheten i å leve i dette samfunnet. *Over regnbogen* ble presentert som et uttrykk for drømmen om noe bedre enn dette sceniske universet. I teksten ble et sted over regnbuen, der det er fine farger og drømmer, beskrevet. Det var en kontrast mellom det kulturelle systemet innad i forestillingen – der verden ikke var slik – og det kulturelle systemet som tilskuerne kjente til fra verden utenfor forestillingen – der verden var slik (med for eksempel blå himmel og grønt gress). Derfor kan sangteksten, med beskrivelsene, *innad* i det sceniske univers ses på som et indekstegn, fordi det pekte mot en slik verden, selv om den ikke fantes der de befant seg. Hvis det her derimot hadde blitt brukt for eksempel lyseffekter eller scenografi med farger, og man hadde skapt tegn som blå himmel, regnbue og grønt gress, ville dette vært ikoniske tegn på det som det ble sunget om, men det var altså ikke tilfellet. Ved å vise mimikk som ut fra skuespillerperspektiv skulle kunne oppfattes som et ikonisk tegn (Eigtved, 2010, s. 107-108) på at de var *triste* (at de ser triste ut, slik det er vanlig at man ser trist ut i det kulturelle systemet utenfor teaterhendelsen), kunne en reaksjon hos tilskuerne etter intensjonen være at de fikk medfølelse, eller at de i fellesskap med Fiona, Jenna og Tilda i rollene som lille mennesker ønsket å være et annet sted.

Pulsen var fremdeles høy da denne sangen ble spilt opp. Opplevelsen fra skuespillerperspektiv i rolle, var at vi her hadde et nærmere fellesskap til tilskuerne, basert på at det var en felles handling som kom først, gjennom sang og dans, og deretter at tilskuerne satte seg ned på gulvet og var helt stille akkurat som skuespillerne. Denne opplevelsen av fellesskap kan ha kommet av at tilskuernes reaksjoner fremsto som vi hadde håpet de ville fremstå, og derfor kunne vi fortsatt være i situasjonen og drive den fremover. Vi hadde høy puls etter dansingen fremdeles, som om vi var redde, noe som førte til at situasjonen opplevdes som sterkere. Det var en opplevelse av at alle, både skuespillere og tilskuere, var redde, selv om det var spill.

Utenfor rollen, bevisstheten om at man spiller er jo alltid til stede, var det presentasjonen av sangen som fikk oppmerksomheten: pulsen var som nevnt høy, og det var derfor viktig å trekke frem erfaringer om hvordan pusten skal kontrolleres og hvordan stemmen skal bli klar for å synge når man er andpusten. Her var det altså en situasjon der skuespillerne var veldig bevisste på seg selv, og på sine egne erfaringer utenfor teaterhendelsen, det var et fenomen som gikk på sangteknikk. Jennas pianospill fulgte sangen til Fiona og Tilda, og opplevelsen til skuespilleren som spilte Jenna kan ha vært knyttet til nettopp det tekniske, og det å følge sangen med sitt pianospill, fordi hun ikke satt så nærme tilskuerne.

Opplevelsene hos tilskueren kunne henge sammen med at de hadde høy puls, og at de under denne sangen fikk mulighet til å sitte ned igjen, etter å ha blitt andpustne. Fiona og Tilda sa at de skulle ønske de var et annet sted, og sang deretter en sang der de i teksten beskrev en verden som ikke er så ulik den verdenen tilskuerne kjenner fra utenfor teaterhendelsen. Innad i forestillingens univers kunne det likevel være forståelig at Jenna, Fiona og Tilda drømte om noe annet. Hvis tilskueren opplevde disse replikkene og den påfølgende sangen som trist og drømmende, eller at de opplevde at det var synd på Jenna, Fiona og Tilda, så ville tilskueren kunne oppleve medfølelse for dem som måtte leve i dette grå, strenge samfunnet. Hvis tilskueren følte seg som en del av det sceniske univers i rollen som lillemenneske, ville hun også kunne ønske at hun ville være et annet sted, og hun kunne drømme sammen med rollene.

Med utgangspunkt i en mulig opplevd medfølelse, så kan en tolkning hos tilskueren være at Tilda, Jenna og Fiona ønsket seg vekk fra dette samfunnet, og at de trengte hjelp til dette. Tilskueren visste jo, i egenskap av å tilhøre en verden utenfor teaterhendelsen, at det *finnes* en bedre verden der det er lov til å synge og danse og høre på musikk, og at det *er* mulig å leve i en bedre verden – basert på sine erfaringer og sin horisont. Hvis tilskueren følte seg som del av det sceniske univers i rollen som lillemenneske, ville hun fremdeles hatt med seg denne nevnte horisonten fra verden utenfor, og ville kunne tolke situasjonen ut fra dette. Uansett om hun her følte seg som en del av det sceniske universet eller ikke, så ville hennes referanser for hvordan et samfunn skal være ville være knyttet til hennes erfaringer fra verden utenfor. Hennes tolkning vil derfor kunne være at selv om situasjonen er håpløs i det sceniske universet, så finnes det et bedre sted, et sted som ligner på det i sangen.

Musikken påvirket den teatrale kommunikasjonen, fordi den, både gjennom tekst og melodi, ble brukt for å understreke fortvilelsen, nødvendigheten av å starte en revolusjon, og for å

presentere drømmen om at det finnes et annerledes sted. Det var derfor også viktig i den dramaturgiske oppbygningen frem mot forestillingens høydepunkt, som vi senere skal se, fordi dette var første gang et annet alternativ ble presentert som en mulighet. Her var det altså fra kunstnerisk perspektiv viktig å få etablert en konsensus mellom skuespillere og tilskuere om hvor ille det var for menneskene i dette sceniske universet å leve i dette samfunnet. Hvis dette ikke hadde blitt etablert gjennom sang, musikk, gester og mimikk i denne delen, ville ikke kampen om å få lov til å synge og spille kunne blitt startet, fordi det rett og slett ikke ville ha fremstått som en kamp.

Del 14: Pieta Signore

«Over regnbogen» går over i «Pieta Signore», Jenna spiller opp, og Fiona synger – hun er veldig trist. Hun beveger seg etterhvert mot pianoet der Jenna sitter, og til slutt gråter hun. Tilda sitter igjen med lillemenneskene.

Pieta Signore er tilkjent den italienske komponisten Alessandro Stradella. Det er en klassisk arie, og den har blant annet blitt spilt inn med Luciano Pavarotti. Arien skal i følge noten spilles i tempoet andantino, som betyr «litt 'andante'» og andante betyr «gående» (Jeffs, 1997, s. 107). I vår forestilling ble det spilt litt saktere enn dette, og mer i tempoet adagio, som betyr «langsomt». Jenna spilte opp til *Pieta Signore* i det Tilda sang siste tone av *Over regnbogen*.

Pieta Signore ble sunget som en forlengelse av *Over regnbogen*, der vi som nevnt ønsket å skape en kontrast i lydbildet, og presentere fortvilelsen og håpløsheten ved å leve i dette samfunnet. Der den kunstneriske intensjonen for *Over regnbogen* var å uttrykke seg drømmende, var intensjonen med *Pieta Signore* å skape et mer fortvilet, trist og dramatisk uttrykk. I tillegg ble *Over regnbogen* sunget på norsk, med en tekst som ut fra vår intensjon skulle kunne være forståelige for målgruppen. *Pieta Signore* ble sunget på italiensk. Der teksten i *Over regnbogen* var direkte i sammenheng med replikkene som ble sagt av skuespillerne i forkant, var det ikke teksten i *Pieta Signore* som var det viktigste sett fra kunstnerperspektiv, men det lydlige uttrykket. Pianospillet skulle uttrykke følelsen trist, dype pianotoner som gikk i moll i introen, og den klassisk fremførte sangen skulle også ut fra intensjonene uttrykke en tristhet. Dette kunne slik være et ikonisk tegn for den faktiske situasjonen i det sceniske universet, ikke lenger drømmesituasjonen, og dermed kunne den stå

som en kontrast til den forrige sangen der det fremdeles fantes en drøm. Dette til tross for at de to sangene var satt sammen uten replikker i mellom. Denne arien kom også som en kontrast til mange av de andre sangene i forestillingen, fordi det er en klassisk arie. En annen intensjon med å ha med en slik sang, var at tilskuerne skulle få høre ulike typer musikk, og også musikk det ikke var sikkert at de vanligvis hørte på.

Før *Over regnbogen* og *Pieta Signore*, hadde musikken hatt høyere tempo og vært mer høylytt, og *Pieta Signore* var derfor en del av en roligere scene. Opplevelsene fra skuespillerperspektiv var derfor at denne endringen av tempo, stemning og musikkjanger i handlingene som ble presentert potensielt kunne skape en uro eller kjedsomhet hos tilskuerne etter en stund, eller at den kunne oppleves som rolig, behagelig eller trist (i tråd med de kunstneriske intensjonene). Derfor var det en bevissthet om nået, og hvordan kommunikasjonssituasjonen mellom skuespillere og tilskuere var gjennom tiden da sangen ble sunget (jamfør eksempelet med K-O-N-S-T-A-N-T-I-N-O-P-E-L i kapittel 3.2., side 28). Det var en forventning om fremtiden, men samtidig lå det en bevissthet her om hvordan kommunikasjonen hadde artet seg (fortid), og hvordan den artet seg i der og da. Deri var det altså en uvisshet om hele sangen ville skape de reaksjonene vi ønsket, eller om det ville skape uro hos tilskuerne, for eksempel ved kjedsomhet. Opplevelsen av presentasjonen var derimot at det ble stille, og det opplevdes altså ikke som at tilskuerne *ikke* var oppmerksomme på presentasjonen, fordi det ikke opplevdes som at de hadde noen fysiske reaksjoner som skulle tilsi at de ikke var det. Vi erfarte derfor at presentasjonen kunne fortsette som planlagt, fordi reaksjonene til tilskuerne ikke tilsa noe annet. Opplevelsen fra presentasjonssiden var også knyttet til selve spillingen og syngingen, som jo er forbundet med det tekniske ved å synge eller spille: Det krever kunnskaper og teknikk i pianospill for å presentere denne sangen, og det er en krevende sang å synge. Fordi jeg hverken sang eller spilte under denne sangen i rollen som Tilda, men i stedet satt sammen med tilskuerne, tar jeg nå utgangspunkt i hva skuespillerne som spilte Fiona og Jenna kunne ha opplevd: Det vil være naturlig at det fantes en bevissthet om sangteknikk og teknikk i pianospill for Fiona og Jenna. *Fiona/skuespilleren* sang den med klassisk sangteknikk, som *skuespilleren* naturlig nok har lært utenfor forestillingens univers (jamfør *Del 9: En morgen var røyken sint* og kapittel 3.2.). Det samme gjelder *Jenna/skuespilleren* som spilte piano, med utgangspunkt i teknikker hun har lært utenfor forestillingens univers. Fordi jeg vet at de ikke har lært å spille og synge i løpet av denne forestillingen, men at de begge har studert musikk i mange år, kan det derfor konkluderes med at presentasjonen ble utført med utgangspunkt i tidligere erfaringer om

hvordan denne sangen skulle synges eller spilles, basert på innøving av sangen og erfaringer fra tidligere anledninger hvor den hadde blitt sunget eller spilt. Nye erfaringer kan ha blitt lagt til i løpet av denne forestillingen, erfaringer av hvordan nettopp denne presentasjonen av sangen artet seg.

Det kunne hende tilskueren opplevde denne sangen som kjedelig. Presentasjonen av den gikk altså i et langsomt tempo, og det kunne derfor oppleves som at den varte veldig lenge. Da ville oppmerksomheten hennes ikke nødvendigvis vært rettet mot lydene av pianoet og stemmen eller gester og mimikk som etter intensjonen skulle kunne oppleves som triste, og det ville ikke ha ført til en utvidet forståelse hos tilskueren av hvordan fenomenet *trist* kunne fremstå. Hvis vi tar utgangspunkt i at tilskueren ikke opplevde at dette var langtekkelig, men at hun opplevde kombinasjonen av gester, mimikk, pianotoner og stemme nettopp som et sammensatt uttrykk for at Fiona, Jenna og Tilda var triste, ville det i bevisstheten ha kunnet skape en ny erfaring av fenomenet *trist*. Dermed kunne hun utvide sin erfaring av hva *trist* kan være. Det vil si en utvidelse av de erfaringene hun fra før av hadde gjort seg av hvordan nettopp dette fenomenet fremstår. Opplevelsen av hvem som sang og spilte, kan også her ha skapt ulike erfaringer, noe jeg kommer nærmere inn på nå i sammenheng med mulige tolkninger.

Var det skuespillerne eller rollene som sang og spilte? I begge tilfeller kan presentasjonen ha fremkalt en vurdering hos tilskueren av om det for eksempel var bra eller dårlig, eller om det var passe langt eller altfor langt, og så videre. Musikken i seg selv kan også, knyttet til opplevelsen, ha fremkalt tolkninger som var forbundet med tidligere erfaringer. For å ta to eksempler på hvordan tolkningen kan henge sammen med horisonten til tilskueren: 1. «Klassisk musikk er kjedelig» eller 2. «Klassisk musikk er vakkert». Hvis vi tar utgangspunkt i det første eksempelet, så kan en erfaring av at klassisk musikk er kjedelig ha stanset en ny opplevelse av at det kan være noe annet enn kjedelig, fordi tilskuerens tidligere erfaringer, hennes horisont, gjorde at hun tolket musikken som kjedelig og uinteressant. Det som ble presentert samsvarte kanskje ikke med det hun hadde forventet før sangen begynte, og hun gjenkjente kanskje musikken fra en bestemt sjanger, og tolket den som «kjedelig» eller ikke relevant. Dermed ville ikke tolkningen være i konsensus med den kunstneriske intensjonen. Det må sies, at hvis tilskuerens fordommer var knyttet til at klassisk musikk var kjedelig, så kan det hende at hun likevel fikk utvidet horisonten sin, det kan hende at hun erfarte at det hun trodde var essensen av klassisk musikk ikke var det likevel, og at hun i stedet syntes det

var spennende etter å ha hørt nettopp denne musikken. Hvis hun i stedet fra før av hadde en erfaring av at «Klassisk musikk er vakkert», som i det andre eksempelet, ville hun ha hatt oppmerksomheten rettet mot sangen, og ville tolket den utfra sin erfaring av at klassisk musikk var vakkert. Da ville oppmerksomheten hennes muligens i stedet være rettet mot å tolke det som ble presentert i et lys av at det var nettopp vakkert. Hvis sangen da, selv med en fordom om at klassisk musikk er vakkert, ikke ble opplevd som vakker av henne, ville hun kanskje tolke musikken som stygg, og ville deretter inneha en utvidet horisont der denne erfaringen også var en del. Neste gang hun kom til å høre klassisk musikk, ville hun kanskje ikke ha en forventning om at det alltid er vakkert, men kanskje heller at det avhenger av sammenhengen. Tolkningen av det intenderte triste uttrykket hos skuespillerne, kunne også ha vært påvirket av hvordan tilskueren tolket presentasjonen som helhet, ikke bare musikken. Hvis hennes erfaringer av hvordan triste mennesker ser ut ikke stemte med det skuespillerne intenderte å presentere som «trist» gjennom de fremvisende, kodete og kroppsliggjorte handlingene, ville det ikke blitt tolket som at Jenna, Fiona og Tilda var triste.

Den teatrale kommunikasjonen i denne delen var avhengig av at presentasjonen av musikken måtte skape en gjenkjennelse hos tilskuerne, slik at de opplevde at Jenna, Fiona og Tilda var triste. Hvis ikke denne gjenkjennelsen fant sted, ville ikke sangen kunne skape en reaksjon hos tilskuerne som henger sammen med intensjonen med handlingene. Vi opplevde likevel at tilskuerne reagerte med alvor da sangen var ferdigsunget, og at de var opptatte av den triste situasjonen. Vi opplevde ikke at noen var urolige, og vi opplevde ikke noe vi tolket som signaler på at de kjedet seg. Teaterhendelsen fortsatte derfor i tråd med de kunstneriske intensjonene, selv om vi ikke kunne vite om tilskuerne hadde opplevd og tolket musikken slik vi hadde intensjoner om at de skulle tolke den.

Del 15: Here I Am

Når sangen er over spør Tilda lillemenneskene: «Men hva kan vi gjøre, hvis vi vil gjøre opprør mot Overgeneralen? Dere kan hjelpe oss, ikke sant? Kan dere komme med forslag til hvordan vi kan gjøre det? Rekk opp hånda.» Forslag kommer om at de må gjøre opprør. Tilda sier at hun liker ideen, men spør om lillemenneskene tror at det bare går an å gå ut på gata og synge hvis de er så mange sammen? Kan det hjelpe? Skal de våge? Med støtte fra lillemenneskene tror de at de kan greie det. Fiona

sier da bestemt at hun vil synge, og Tilda og Jenna sier at de også vil synge og spille hvis de har lyst til å gjøre det. Fiona sier at nå skal Macavity og Overgeneralen jammen få høre at de er her, og at de faktisk bruker stemmene sine til å synge med! Hun finner mikrofoner. Tilda blir sjokkert. Skal de virkelig våge å synge i mikrofoner? Fiona snakker med dyp stemme i mikrofonen, Tilda svarer at hun er gæren. Så våger de å synge. Jenna spiller opp «Here I am», og Tilda og Fiona synger i mikrofonene.

Here I Am er en poplåt skrevet av Bryan Adams, Gretchen Peters og Hans Zimmer. Den er kjent fra tegnefilmen *Spirit: Stallion of the Cimarron* fra 2002, som på norsk heter *Spirit – Hingsten fra Cimarron*. Filmen er for barn. Sangen ble opprinnelig fremført av Bryan Adams på engelsk, og den ble også sunget på engelsk i *Stemmelaboratoriet*. I forestillingen ble sangen brukt som en del av opprøret mot Overgeneralen, et opprør som gradvis ble bygget opp fra denne delen av forestillingen av, og den ble derfor sunget i mikrofoner.

Lillemenneskene ble her spurt om råd, fordi de helt i begynnelsen ble fortalt at de var kommet for å hjelpe til. Den kunstneriske intensjonen var at de skulle delta i prosessen med å gjøre opprør, fordi de, i roller som lillemennesker også var borgere i dette samfunnet. Derfor skulle de få være med på å endre den undertrykkende situasjonen de var i¹¹. Tilda styrte her samtalen, og tok en slags rolle som fasilitator den korte stunden mens forslagene kom. Hun ledet etterhvert samtalen med tilskuerne inn mot den løsningen som var planlagt, i samsvar med den kunstneriske situasjonen, før de bestemte seg for å synge og spille sangen. Intensjonen med å presentere nettopp *Here I Am* i denne konteksten, var at tekstens betydning var i tråd med det Fiona, Jenna, Tilda og lillemenneskene akkurat hadde snakket om. Sangen ble i forlengelsen av samtalen, en diegetisk lyd som ikke bare påvirket det som foregikk inne i stemmelaboratoriet, men også det som foregikk i den delen av det sceniske universet som fantes *utenfor* stemmelaboratoriet, der hvor Macavity var. Denne påvirkningen kommer jeg tilbake til i *Del 16: Macavity kommer for tredje gang*. På dette tidspunktet i forestillingen kunne presentasjonen av *Here I Am*, som dessuten ble sunget i mikrofoner for at den skulle høres ekstra godt, ses på som et indekstegn *til* Macavity om at noe var i gjære, men også et ikonisk tegn på det som var forbudt: musikk. Disse tegnene ble presentert som en del av en kommunikasjon *ut av* stemmelaboratoriet, men de kunne også ses på som både indekstegn og ikonisk tegn fra et tilskuerperspektiv, selv om de ikke var rettet mot dem som en provokasjon.

¹¹ Inspirert av Boals forumteater, der tilskuerne får delta i å finne løsninger på undertrykkelsessituasjoner gjennom forumspill.

Provokasjonen var rettet mot Macavity og Overgeneralen, og Fiona, Jenna, Tilda og lillemenneskene skulle her være i en allianse. En annen grunn til at *Here I Am* var med i forestillingen, var at den kunne var gjenkjennbar for tilskuerne, fordi den er fra en kjent tegnefilm for barn.

Opplevelsen fra skuespillerperspektiv var blant annet knyttet til usikkerhet: Ville tilskuerne komme til å delta i samtalen om hva som kunne gjøres for å bedre situasjonen? Her var bevisstheten om tilskuernes reaksjoner viktig, det var avgjørende at Tilda kunne lede samtalen inn i en retning som gjorde at forestillingen kunne fortsette. Samtidig var det viktig at alle forslag som kom ble tatt i mot på en god måte, at ingenting skulle avvises som «feil». Erfaringen vi gjorde oss, var at de deltok i samtalen, og de rakk opp hendene for å komme med forslag. De foreslo at Jenna, Fiona og Tilda skulle samle mange folk, og gå sammen ut og synge høyt. Da vi spurte om de ville gå sammen med oss, bekreftet de det, og opplevelsen fra skuespillerperspektiv var at de tilskuerne som svarte på dette svarte i roller som lillemennesker. Ved fremføringen av sangen, ble bevisstheten rettet mot noe annet, fordi det å skulle synge i mikrofon i dette sceniske universet, var et stort steg å ta. Opplevelsen av at dette var noe annerledes, var likevel en del av kontrakten som var inngått med tilskuerne, som hadde kommet med sine forslag til løsninger. Et opprør skulle startes, og derfor var det viktig å følge opp det Tilda, Fiona, Jenna og lillemenneskene hadde kommet fram til. Vi opplevde at tilskuerne lo da vi snakket i mikrofonene, og det kan ha vært knyttet til at vi tok i bruk noe som ville skape enda høyere lyd, fordi tilgjort snakking i mikrofonen fantes i våre erfaringer som noe som kunne fremkalle nettopp denne reaksjonen hos tilskuere. Sangen ble deretter sunget i mikrofoner, og vi opplevde at tilskuerne hadde oppmerksomheten rettet mot handlingene vi utførte.

Fra et fenomenologisk perspektiv, kunne Tildas spørsmål til tilskuerne potensielt knyttes til erfaringen om at de var lillemennesker, som var der for å hjelpe til med å finne løsninger. Dermed kunne tilskueren komme med forslag, og hun kunne bruke sine erfaringer fra verden utenfor og fra dette sceniske univers til å foreslå mulige løsninger. Da løsningen ble at de sammen skulle starte et opprør, kunne tilskueren bruke rollen som en beskyttelse, *rollen* hennes, lillemenneske, kunne delta i opprøret sammen med de andre. Da Fiona fant frem en mikrofon, kunne det oppleves som noe skummelt eller utrygt, fordi erfaringene av det som var trusselen i det sceniske univers var erfart i forbindelse med at høy lyd ble produsert, og at da dukket ofte den skumle Macavity opp. Hvis tilskueren hadde en erfaring av at gruppen,

bestående av lillemennesker, Fiona, Jenna og Tilda, sammen kunne greie å vinne kampen mot Macavity og Overgeneralen, kunne fremføringen knyttes til en forventning om at noe skulle skje, og at dette var starten.

Tilskueren, med sin horisont, kunne altså tolke situasjonen som truende, fordi erfaringene hennes tilsa dette. Når det synges i mikrofoner, blir det ofte høyere lyd enn om man ikke synger i en mikrofon, og derfor kunne hun tolke det at Fiona hentet mikrofoner som en del av opprøret som skulle startes, at nå spilte det ingen rolle om Macavity hørte dem.

Det som er av størst påvirkning for den teatrale kommunikasjonen i denne delen, er interaksjonen i forkant av sangen, og deretter at det ble sunget i mikrofoner for at det ikke skulle være noen tvil om at de drev med sang og musikk. Slik ble sangen en del av det begynnende opprøret mot Overgeneralen og Macavity.

Del 16: Macavity kommer for tredje gang

Når sangen er ferdig høres «Macavity»-introen igjen. De skvetter, men så sier Tilda at nei, hun vil synge. Fiona sier at hun også vil synge, og Jenna sier at hun vil spille. Fiona sier med ett «Jeg», og slår hendene inn mot brystet. Tilda sier «vil» og slår hendene inn mot brystet. De skaper en rytme, og sier «Jeg...vil». Dette gjentar de, og ber lillemenneskene om å reise seg og bli med. De gjør det høyere og høyere, og til slutt forsvinner Macavity.

Tilskuerne satt på tilskuerplassene sine da Macavity nærmet seg denne gangen. De andre gangene lyden av Macavity ble spilt, hadde de, i roller som lillemennesker, stått oppreist og vært med på å lage lyder i forkant. Denne gangen var det bare Fiona og Tilda som sto oppreist og som laget lyder som Macavity kan ha reagert på, ved å synge sangen i *Del 15: Here I Am*. Tilskuerne ble igjen deltakende, da de ble med på de rytmiske ropene («Jeg...vil»). Fordi lillemenneskene var der for å hjelpe Fiona, Jenna og Tilda, og fordi de hadde kommet med forslag til hvordan situasjonen kunne løses, var det viktig å invitere dem til å delta i ropingen – et signal til Overgeneralen og Macavity om at de ville synge hvis de selv hadde lyst. De hadde også lovet å kjempe sammen med Fiona, Jenna og Tilda, og dette var det øyeblikket da kampen for alvor startet.

Lyden var også her diegetisk. Den påvirket handlingen, og førte til at skuespillerne gjorde nye handlinger. I tillegg var den et virkemiddel som ble brukt med intensjon om at tilskuerne skulle kunne gjenkjenne lyden fra *Del 4: Macavity kommer* og *Del 12: Macavity kommer (igjen)!*. Der hadde de fått vite at de måtte sette seg ned og være stille, fordi Macavity var i nærheten. Selv om det kun var lyden som hørtes, var intensjonen at den skulle kunne forbindes med at Macavity nærmet seg, basert på tilskuernes potensielle erfaringer fra disse to nevnte delene av forestillingen. Om å forbinde en lyd til lydens opphav skriver Eigtved følgende:

Netop det faktum at vi bestemmer en lyd på dens kilde, kan let anvendes som et teatralt virkemiddel. For når vi altså aksepterer, at vi ikke behøver at se lydkilden for at bestemme lyden, kan lyd anvendes til at fremkalde ting, som det ellers var umuligt at bruge i en forestilling. (Eigtved, 2010, s. 79).

Macavity dukket aldri fysisk opp inne i stemmelaboratoriet, men lyden av ham ble brukt som et assosiativt virkemiddel for å signalisere at han var i nærheten, at han var kilden til lyden, selv om han ikke var synlig. Derfor kunne lyden også være et indekstegn for Macavity. Intensjonen med skuespillernes handlinger, det at de nektet å gjemme seg og i stedet fortsatte å lage lyder, var å signalisere at de ikke lenger var redde for Macavity. De hadde jo, i samråd med lillemenneskene, bestemt seg for å gjøre opprør og synge høyt i mikrofonene til tross for at det var å bryte loven. Derfor signaliserte nå Fiona, Jenna og Tilda at de ikke ville gjøre de samme handlingene som tidligere da denne lyden kom. Deretter var intensjonen med de rytmiske ropene som lillemenneskene ble bedt om å være med på å rope, «Jeg...vil! Jeg...vil!», å vise at *alle* i stemmelaboratoriet, altså Fiona, Jenna, Tilda og lillemenneskene, sammen ville gjøre motstand mot Macavity og Overgeneralens regler. Tilskuerne var slik med på å skape et tegn på opprør, sett fra Macavity og Overgeneralens synsvinkel.¹²

I et fenomenologisk skuespillerperspektiv var bevisstheten her rettet mot hvordan tilskuerne skulle kunne delta i ropet. Basert på erfaringer fra tidligere i forestillingen, var det ikke stor usikkerhet knyttet til dette, fordi tilskuerne hadde deltatt i de delene de hadde blitt oppfordret til å delta i. Erfaringene tilsa derfor at tilskuerne deltok når de ble oppfordret til å handle som

¹² Denne synsvinkelen eksisterte kun i teaterhendelsen, disse to eksisterer jo ikke i verden utenfor teaterhendelsen, og er også fysisk fraværende i det sceniske universet.

lillemennesker, fordi de skulle hjelpe Fiona, Jenna og Tilda. Dette var et avgjørende øyeblikk i teaterhendelsen, og det var her de kjempet tilbake mot Macavity og Overgeneralen og satte i gang revolusjonen. Opplevelsen av å få med seg tilskuerne for å skremme vekk Macavity var i samsvar med forventningene.

Tilskuerens forhold til fenomenet Macavity kan ha vært forbundet med lyden av introen til Macavity-sangen. Derfor ville hennes erfaring kunne tilsi at han var i nærheten, og at hun derfor måtte være stille. Opplevelsen av Fiona, Jenna og Tildas handlinger, som stred i mot denne erfaringen til tilskueren, kunne derfor være forbundet med at det er farlig å gjøre slikt. Men, basert på det som lillemenneskene, Fiona, Jenna og Tilda akkurat hadde kommet fram til i fellesskap, kunne handlingene til Fiona, Jenna og Tilda fremstå som del av den felles intensjonen om å gjøre motstand.

Handlingene som Fiona og Tilda gjorde, ved å slå hendene mot brystet og rope «Jeg...vil!», og den påfølgende oppfordringen til tilskuerne om at de skulle delta, kunne derfor enten tolkes som at det var en skummel eller utrygg handling å utføre, hvis situasjonen fra et hermeneutisk perspektiv kunne tolkes som truende, eller den kunne tolkes som en del av opprøret de hadde avtalt å starte.

Musikken, det vil si den rytmiske ropingen, ble her den utløsende faktoren for at opprøret kunne starte, og drev dermed den teatrale kommunikasjonen videre, fordi både skuespillere og tilskuere deltok i å jage vekk Macavity i sine roller i det sceniske universet.

Del 17: Vær beredt

Macavity har forsvunnet igjen, og Jenna spiller opp «Vær beredt» til rytmen som lages av lillemenneskene: «Jeg...vil! Jeg...vil!». Bevegelsene der de slår hendene inn mot brystet gjentas helt til Fiona begynner å synge første vers av sangen. Da viser Tilda tegnet for at de skal slutte: armene i kryss. Når refrenget kommer synger også Tilda, og de ber lillemenneskene om å være med også (de har øvd på sangen på skolen på forhånd). Når sangen nærmer seg slutten, tar Tilda opp igjen «Jeg...vil»-rytmen sammen med lillemenneskene. Hun marsjerer ut med bevegelse og rytmisk roping, ber lillemenneskene om å følge med henne, og de går sammen ut av stemmelaboratoriet. Hun plukker med seg CD-spillere med Overgeneralens musikk, som står på gangen

med lyd på, og leder lillemenneskene helt ut av bygningen. Hun setter CD-spilleren på bakken, og ber lillemenneskene om å plassere seg i ring rundt henne. Fiona har revet med seg en stor plakat av Overgeneralen. Jenna går ut av rommet til slutt, og følger etter de siste lillemenneskene ut av rommet.

Vær beredt (engelsk originaltekst: *Be Prepared*) er fra den kjente Disney-tegnefilmen *Løvenes konge* fra 1994. Den er komponert av Elton John, og den originale teksten på engelsk er skrevet av Tim Rice. I filmen synges sangen av den onde løven Scar, broren til kongen over alle dyrene, som sammen med sine undersåtter, hyenene, planlegger et kupp der kongen skal drepes. Slik vil han selv ta over kongemakten. Det er dette sangen opprinnelig handler om. I vår forestilling var teksten noe tilpasset, slik at den passet inn i handlingen i *Stemmelaboratoriet*. Jenna, Fiona og Tilda ville gjøre opprør sammen med lillemenneskene, og slik ta tilbake makten fra Overgeneralen. Tilskuerne fikk teksten tilsendt på forhånd (til skolen), og skulle ha øvd inn refrenget i skoletiden i forkant av forestillingen.

Den kunstneriske intensjonen var her å synges noe som kunne fremstå som en kampsang, understreket av gestene og det gjentatte ropet «Jeg...vil!», som ble utført sammen med tilskuerne. Bevegelsen som ble gjort til sangen, ved at man slo armene inn mot brystet, var en handling som var ment å skulle skape gjenkjennelse hos tilskuerne, fordi denne bevegelsen ble gjort i *Del 3: Stemmetesten*, i kombinasjon med et annet rytmisk rop. Vi ønsket at tilskuerne og skuespillerne sammen skulle lage denne rytmen med bevegelser til, for at tilskuerne skulle kunne delta i musikklingen sammen med Jenna, et indekstegn på en protest. Musikken er integrert (Eigtved, 2010, s. 84), og sangen synges i rolle, altså presenteres handlingene som utgjør protesten av Jenna, Fiona, Tilda og lillemenneskene i fellesskap. Pianospillet var i takt med rytmen som ble laget, og det ble spilt helt til alle hadde gått ut av rommet, slik at Jenna gikk ut etter de siste tilskuerne. Musikken var en del av spillestilen, og i stedet for at replikker ble sagt, fortsatte sangen, etter hvert med marsjering ut av rommet, med plakater som ble revet ned og med taktfaste rop.

Sett fra skuespillerperspektiv, så opplevdes tilskuernes reaksjoner som at de stemte med hvordan vi hadde intensjoner om at de skulle reagere. Fra et fenomenologisk perspektiv ble erfaringen derfor at tilskuerne i roller som lillemennesker ville delta i opprøret mot Overgeneralen, og at de derfor ble med på å rope i takt for å få Macavity til å forsvinne. Da sangen var i gang, gjorde Tilda etterhvert tegn til at de skulle slutte å rope, og da ble

tilskuerne stående på gulvet. Fiona sang sangen, og tilskuerne ventet, og fra mitt perspektiv opplevdes det som at de var usikre på hva de skulle gjøre, og jeg erfarte at de kommunikative handlingene fra skuespillerne ikke handlet om hva de skulle gjøre, og at tilskuerne derfor bare ble stående. Det opplevdes som et øyeblikk der det altså ikke var kommunikasjon, fordi bevisstheten til tilskuerne så ut til å være rettet mot hva de skulle foreta seg, ikke det som ble presentert i sangen. Da refrenget kom, ble tilskuerne oppfordret til å synge med på dette, og etter hvert satte Tilda i gang igjen med det rytmiske ropet «Jeg...vil!» med den samme bevegelsen til, og tilskuerne ble oppfordret til å delta.

Tilskueren kunne oppleve dette som at hun, i rollen som lille menneske, var del av det sceniske univers, der hun skulle delta i et opprør mot Overgeneralen. Hun kunne likevel oppleve at hun ble bedt om å delta i ropingen som tilskuer, fordi stemmen og de fysiske bevegelsene kommer fra henne selv. Dermed var hun også bevisst sin rolle utenfor dette sceniske universet. Der kunne ropingen og bevegelsene knyttes til erfaringer om at dette ikke er normale handlinger, at det er flaut å gjøre slikt. Dette kunne gjøre at opplevelsen av å delta i dette ble erfart som noe flaut. Dersom dette ikke var tilfelle, og at hun i stedet for å knytte dette til noe flaut knyttet det til noe spennende eller morsomt, kunne denne opplevelsen fremstå i bevisstheten til tilskueren som en ny erfaring av fenomenet *spennende* eller *morsomt*. Som nevnt i forrige avsnitt, ble tilskuerne stående og vente mens Fiona sang første vers. Dersom det var samsvar mellom opplevelsen fra kunstnerperspektiv av at tilskuerne ikke visste hva de skulle gjøre mens sangen pågikk, og den faktiske opplevelsen hos tilskueren, kunne det oppleves som en usikker situasjon, der det som hadde oppmerksomheten til tilskueren var spørsmålet «Hva skal jeg gjøre nå?» I så fall er det mulig at dette førte til at tilskueren ikke opplevde presentasjonen av sangen slik skuespillerne intenderte at den skulle oppleves, fordi sangen ikke hadde tilskuerens oppmerksomhet.

I et hermeneutisk perspektiv, så er det mulig at tilskueren tolket sangen som en del av opprøret. På dette tidspunktet i forestillingen hadde allerede opprøret startet, og denne sangen kom som en følge av at de alt hadde skremt bort Macavity. Ropene og de rytmiske bevegelsene kunne således tolkes som en kraftig markering av at nå kom de ikke til å være stille mer. Tilskueren hadde allerede opplevd vendepunktet, der det ble bestemt at nå skulle de gjøre opprør, og dette kunne slik lede til det virkelige opprøret. Da Fiona videre rev ned plakaten av Overgeneralen, og Tilda dro med seg CD-spillere som sto utenfor med bråkete

musikk på, og de sammen med alle lillemenneskene marsjerte av gårde ut av rommet, kunne dette tolkes som at Tilda og Fiona ikke var redde lenger.

Denne sangen var av stor påvirkning for den teatrale kommunikasjonen i forestillingen, fordi det var her Fiona, Jenna, Tilda og lillemenneskene faktisk gikk ut av stemmelaboratoriet, de gjennomførte opprøret. Selv om det var et lite øyeblikk under presentasjonen av sangen, der tilskuerne ikke fikk vite hva de skulle gjøre som deltakende, ble de igjen involvert i marsjeringen ut av rommet, med taktfaste rop og bevegelser, og i samlet gruppe.

Del 18: We Will Rock You

Når alle har kommet ut av bygningen, og er på plass i skolegården, blir lillemenneskene bedt om å danne en ring rundt de tre damene. Fiona sier at lillemenneskene kan få hjelpe til med å ødelegge plakaten av Overgeneralen. Tilda blir også med, og de tar med plakاتبiter rundt slik at flere får rive litt i den, til det bare er små papirbiter igjen. Så skrur Tilda av Overgeneralens musikk, og tar ut CD-en. Hun knekker den i hendene sine, og tramper på delene av den. Jenna kommer fram med dokumentmappa si, og forteller at hun har en egen CD med ordentlig musikk, slik musikk som de liker. Hun setter inn en cd med «We Will Rock You», og får lillemenneskene med på å trampe og klappe i takt til musikken. Tilda og Fiona samler deretter inn en og en kappe mens Jenna og lillemenneskene tramper og klamper, og de tar hvert enkelt lillemenneske i hånda og takker for hjelpen. De ber dem om å bli stående i ringen. Til slutt tar Fiona, Jenna og Tilda av seg sine kapper, og under det grå har de alle fargerike klær på. Så takker de for at alle kom, og bukker.

We Will Rock You er en låt som er skrevet av Brian May og som opprinnelig ble fremført av bandet han var gitarist i, det britiske bandet Queen. Den var åpningssporet på Queens album *News of the World* fra 1977. Sjangeren er rock, og musikken er svært kjent. Nyinnspilte versjoner med andre artister har blitt laget, og den er å høre i reklamer, i filmer, på sportsarrangementer m.m. I forestillingen ble en CD med Queens originalversjon spilt av fra en CD-spiller, som en del av protesten mot Overgeneralen.

Den kunstneriske intensjonen var hovedsakelig å fortsette «opprøret», ved å rive i stykker plakaten og ved å knuse CD-en med *Overgeneralens musikk*, for deretter å sette på en ny CD med høy musikk av det forbudte slaget. Den knuste CD-en med *Overgeneralens musikk*, kunne være et symbolsk tegn på at Overgeneralens lov skulle knuses, og at de nå ville gjøre som de ville. Det samme gjelder for plakatrivingen. Den nye CD-en, som inneholdt *We Will Rock You*, kunne være et indekstegn på det som er forbudt, nemlig musikk som ikke er som den Overgeneralen liker. Den nye CD-en kunne dermed være et indekstegn på dette igjen, fordi CD-er ofte forbindes med musikk i det kulturelle systemet skuespillerne og tilskuerne befinner seg i utenfor teaterhendelsen. Dette skulle altså etter intensjonen være en høylydt demonstrasjon mot Overgeneralen og Macavity, utført av Fiona, Jenna og Tilda i fellesskap med lillemenneskene. Det var et poeng å signalisere, i rolle, til Overgeneralen og Macavity, at de ikke ville la seg kue, og at de kom til å kjempe for å få synge og spille slik de ville. Parallelt med at *We Will Rock You* ble spilt av, sang Jenna med, og trampet og klappet til takten. Hun oppfordret også tilskuerne til å delta med sang, tramping og klapping, samtidig som Fiona og Jenna takket for hjelpen og samlet inn alle kappene. Disse lydene, skapt av skuespillerne og tilskuernes stemmer og fysiske bevegelser, samt ny CD med forbudt musikk, rivning av plakater, og fjerning av de uniformaktige kappene, kunne alle være indekstegn rettet mot Overgeneralen og Macavity, et tegn på at menneskene ikke fulgte lovene.

I bevisstheten var det i denne delen av forestillingen en oppmerksomhet rettet mot å holde «opprøret» mot Overgeneralen og Macavity i gang. Det innebar at skuespillerne måtte rope, uttrykke energi, og at interessen måtte bevares hos tilskuerne. Vi inviterte her tilskuerne til å rive i stykker plakater, hoppe og trampe på bitene av den, hoppe på CD 1 som ble knust, og synge, klappe og trampe. De deltok i disse handlingene, men det jeg erfarte her var at jeg ikke kunne vite sikkert om de deltok som lillemennesker eller som deltakende tilskuere med distanse til spillet. Det var vanskelig å se hva som var essensen i handlingene tilskuerne utførte, selv om de tilsynelatende var i tråd med intensjonene våre. Det som opplevdes som tilskuernes engasjement i disse handlingene, kan også ha vært en glede over å få rive i stykker ting, rope og skrike – i en skolesetting, som dette jo var (fordi forestillingen ble spilt på en skole, i skoletiden). Fiksjonen tillot at de fikk gjøre dette, men deres reaksjoner på invitasjonen var ikke nødvendigvis slik fordi de følte at de nå var del av et opprør i det sceniske universet. Derfor var opplevelsen fra skuespillerperspektiv at teaterhendelsen ble avrundet i tråd med intensjonen, men at det kunne oppleves som reaksjonene kom fra skoleelevene og ikke fra skoleelevene i roller som lillemennesker.

Musikken var rytmisk, lyden var høy og Jennas rop og sang, i sammenheng med Fionas plakatriving og Tildas CD-knusing, kunne for tilskueren oppleves som en oppfordring til å rope, synge og delta i opprøret mot Overgeneralen, jamfør den kunstneriske intensjonen. Tilskueren kunne i så fall, gjennom å delta i disse handlingene sammen med de andre lillemenneskene og Jenna, Fiona og Tilda, oppleve at hun deltok i et opprør. Bevisstheten kan ha vært knyttet til hva det var som gjorde dette til et opprør, nemlig utføringen av handlinger som hun visste at var forbudte i det sceniske universet. Som nevnt i forbindelse med opplevelsen fra skuespillerperspektiv, kunne det også hende at tilskuerens reaksjoner og videre deltagende handlinger under denne musikken hadde en annen forklaring. Dersom oppfordringen fra Jenna ble forbundet med å lage lyder, bråke, men at opplevelsen for tilskueren ikke var knyttet spesielt til det sceniske universet, kunne det hende at handlingene tilskueren gjorde, som for eksempel å rive i plakaten, var knyttet til et opprør mot de reglene hun følger som *skoleelev*. I den rollen får hun heller ikke lov til å rope, skrike og rive i stykker ting uten lov. Med andre ord: opplevelsen av å gjøre opprør, og bevisstgjøringen om hva som er opprør, kan ha vært den samme, men det er altså to ulike betingelser for disse erfaringene. Opprøret mot Overgeneralen og hans regler er en del av det sceniske universet, mens opprøret mot reglene en skoleelev følger er en del av verden utenfor teaterhendelsen. Slik er dobbeltheten i forholdet mellom teaterhendelsen og den virkelige verden til stede i avslutningen av forestillingen.

Oppfordringene fra Jenna, Fiona og Tilda til å delta i de «opprørske» handlingene, kunne tolkes i forlengelsen av det sceniske universet som tilskueren hadde erfart gjennom forestillingen. Handlingene til skuespillerne, som hun selv ble oppfordret til å delta i, kunne derfor tolkes som opprørske. Det var fordi det, ut fra tilskuerens horisont som lillemenneske i teaterhendelsen, ikke var lov til å gjøre slike handlinger som å synge, lage lyder, sette på musikk som ikke var Overgeneralens musikk eller ta av seg de grå kappene. Dersom tilskueren ikke knyttet erfaringene sine til det som foregikk i det sceniske universet, men i stedet som en del av verden utenfor, ville hun ha kunnet tolke skuespillernes handlinger som en invitasjon til å delta i handlinger som var knyttet til verden, slik hun kjenner den utenfor teaterhendelsen.

Musikkens mulige påvirkning av den teatrale kommunikasjonen i denne avsluttende delen av forestillingen, kan være avhengig av hvordan de kommunikative handlingene og reaksjonene

på disse ble erfart, både av skuespillere og tilskuere. Sett fra skuespillerperspektiv, var erfaringen i avspillingen av denne sangen at uansett hva grunnen til tilskuernes handlinger var, så var reaksjonene deres i konsensus med intensjonen. Samtidig kunne det erfares som en uvisshet rundt tilskuernes intensjoner som deltakende og med-handlende. Sett fra tilskuerens perspektiv, så kunne hun erfare musikken som en viktig del av et opprør som var knyttet til Overgeneralens forbud mot annen musikk, hvis hun var bevisst på at hun var et lillemenneske i teaterhendelsens sceniske univers. Slik kunne erfaringen hennes være at hun deltok i et opprør, og at hun erfarte hva et opprør mot Overgeneralen innebar. Hvis hun i stedet for å være bevisst på sin rolle som lillemenneske, var bevisst på sin tilstedeværelse som tilskuer i den virkelige verden (som en motsetning til det sceniske univers), ville denne sangen kunne erfares som en del av et annerledes opprør, et som innebar en langt mindre risiko: Et opprør mot reglene om å ikke rope, skrike, rive i stykker ting og trampe på dem i skolesammenheng. I siste tilfelle var det i så fall ikke konsensus mellom presentasjonen og persepsjonen i teaterhendelsen.

5. Avslutning

Forestillingen er over. Barna har gått. Tilbake ligger en knust cd, femti grå kapper er slengt i en haug ute på det asfalterte området i skolegården og de små fragmentene av Overgeneralens strenge åsyn ligger strødd utover, revet i små papirbiter som vinden puster av gårde. Vi har skrudd av musikken, «We Will Rock You» er ferdig for i dag. Vi må rydde, vi tre. Vi er svette, hese etter å ha sunget, og ikke minst etter å ha ropt høyt til Macavity at vi vil! Vi vil synge! Vi begynner ryddingen. Løper etter papirbitene, samler dem sammen. Fragmenter av det som har foregått.

Bitene er samlet inn, de er vridd og vendt på, og de har blitt sett på med ulike briller. Da jeg startet arbeidet med denne masteroppgaven, ville jeg se nærmere på musikken i forestillingen, og hva den kunne gjøre med kommunikasjonen. Jeg jobbet ut fra problemstillingen «På hvilken måte påvirker musikk den teatrale kommunikasjonen i forestillingen Stemmelaboratoriet?». Jeg føler at jeg har funnet mange svar på dette gjennom arbeidet, og jeg vil oppsummere det jeg kom frem til i analysen, i punkt 5.1. Underproblemstillingen jeg jobbet med var «Hvordan kan jeg best forstå musikk som teatralt kommunikasjonsmiddel i denne forestillingen?». Dette spørsmålet kan virke voldsomt, men for meg ble det en håndfast oppgave å lete etter svar på dette spørsmålet, fordi det innebar å finne min måte å gjøre dette på, en måte som passet til mitt prosjekt. Dette oppsummerer jeg i 5.2.

5.1. Musikkens påvirkning av den teatrale kommunikasjonen

I enhver teaterforestilling er kommunikasjonen mellom skuespillere og tilskuere viktig for at handlingen skulle kunne drives fremover. Forestillingen *Stemmelaboratoriet* inneholdt mye musikk, og gjennom musikken oppsto det kommunikasjon mellom skuespillere og tilskuere. I arbeidet med analysen, måtte en utvelgelse av hva som fremsto som viktig for den teatrale kommunikasjonen gjøres. Dette fordi det var en enorm mengde intensjoner, opplevelser og tolkninger som kunne analyseres i denne teaterhendelsen, og derfor måtte analysen begrenses ut fra hva jeg mente var relevant.

I arbeidet med analysen, opplevde jeg derfor at utvelgelsen av hva som var relevant, var sterkt knyttet til hermeneutikk. Jeg tolket analysedelens relevans ut fra min horisont som

skuespiller (og manusforfatter) i forestillingen. Jeg visste derfor på forhånd hvilke deler jeg mente var viktigst for forestillingens helhet, og hva som påvirket den teatrale kommunikasjonen sett fra presentasjonssiden. Det var ikke mulig å si om tilskuerne ville ha erfart og tolket dette på den måten vi hadde intensjoner om, fordi de faktiske tilskuerne ikke har vært en del av undersøkelsen, med unntak av opplevelsene knyttet til deres tilstedeværelse sett fra skuespillerperspektiv. De ble i stedet representert av idealtilskueren. Idealtilskuerens mulige erfaringer har likevel vært verdifulle, fordi de har åpnet opp for at flere muligheter finnes på persepsjonssiden. Musikkens påvirkning var også betydelig større i enkelte deler enn i andre deler, noe analysen også viser. På samme måte kan musikken ha fremstått som mindre viktig i andre deler, og da vil ikke musikken nødvendigvis ha påvirket den teatrale kommunikasjonen i seg selv, men har heller inngått som en del av helheten. Jeg oppsummerer i det følgende noen av hovedpunktene i analysen som ble gjort i kapittel 4, som viser at ulike typer musikk og lyder har hatt ulik betydning for den teatrale kommunikasjonen i forestillingen.

Noen musikkinnslag hadde som hovedfunksjon å understreke det sceniske univers, og herunder understreke det som ble sagt (i replikker) som var av betydning for det sceniske univers. Gjennom bruken av *Overgeneralens musikk (Del 2)* i analysen, var musikken ment å skulle underbygge en dyster stemning (samt scenografi og lyssetting, som også skulle være dystert) og tydeliggjøre forbudet som fantes i samfunnet mot å høre på «normal» musikk. Musikken kunne påvirke, fordi den kunne oppleves som ubehagelig å høre på, og fordi den sto høyt på, før Tilda dempet den for å snakke. Musikken vil altså ha kunnet skape en reaksjon hos tilskuerne, fordi den understreket det tilskuerne fikk vite om det strenge og ubehagelige samfunnet. En understreking av spesielt følelser som allerede var uttrykt gjennom skuespillernes replikker, og i tillegg forsøkt signalisert gjennom kroppsspråk, ble også gjort i musikken *Over regnbogen (Del 13)* og i *Pieta Signore (Del 14)*. I disse to sangene ble musikken en del av spillestilen, fordi musikk ble brukt som hoveduttrykk for følelsene «drømmende» og «trist». Presentasjonen av sangene i seg selv tok tidsmessig mye større plass enn replikkene i denne delen, og det var en annen måte å presentere at Fiona, Jenna og Tilda var triste på enn å bare si det i replikker – musikken skulle understreke. Hvilke reaksjoner tilskuerne hadde på dette kan derfor ha vært avhengig av om de gjenkjente eller ikke gjenkjente uttrykkene som noe drømmende eller trist. Påvirkningen av den teatrale kommunikasjonen for alle disse tre musikkinnslagene var dermed: musikken understreket temaet som var presentert i scenene, men kommunikasjonen var avhengig av om tilskuere og

skuespillere hadde samme forståelse av hva undertemaene i disse delene av forestillingen var, og hvordan et slikt tema kan uttrykkes.

Det at tilskuerne i roller som lillemennesker var med på å skape enkelte lyd- og musikkinnslag, hadde stor påvirkning, fordi de da utførte sceniske handlinger som var viktige for forestillingens videre progresjon. Dette gjelder blant annet i *Stemmetesten (Del 3)* og *Sinnalyder (Del 8)*, men også i *Vær beredt (del 17)*. Jeg mener at om lydene ikke hadde blitt skapt i fellesskap her, av lillemennesker, Jenna, Fiona og Tilda sammen, så ville ikke det som fulgte, for eksempel at Macavity dukket opp, gitt de samme reaksjonene.

I noen tilfeller var det overganger til deler der det ikke lenger ble gitt rom for at tilskuerne skulle delta i de sceniske handlingene lenger. Tilskuerne gikk da fra å være deltakere til å bli tilskuere igjen, og dermed endret det den teatrale kommunikasjonsituasjonen. Kommunikasjonen gikk da fra å være en svært aktiv utveksling, med tydelige reaksjoner fra tilskuerne gjennom lyder, bevegelser og mimikk, til en annen type utveksling der presentasjonen av musikken skapte mindre tydelige reaksjoner, sett fra skuespillerperspektiv. Det må presiseres, at dette ikke betyr at reaksjonene til tilskuerne ikke var store eller viktige, men at det ikke ble oppfattet like tydelige signaler fra skuespillerperspektiv, fordi tilskuerne ikke ble involvert i de sceniske handlingene på samme måte. Dette gjelder for eksempel *Macavity-sangen (Del 5)* som ble sunget av Fiona og Tilda, rett etter at tilskuerne hadde deltatt på *Stemmetesten*, og hadde blitt avbrutt av at Macavity kom. Det gjelder også *En morgen var røyken sint (Del 9)*, der tilskuerne hadde laget «sinnalyder» like før, noe som ledet rett over i en sang uten at det ble sagt replikker i mellom.

I tillegg var det musikkinnslag der tilskuerne satt på plassene sine, og lyttet og så på det som foregikk på scenen, og forholdet var her tydelig definert som et forhold mellom ikke-deltakende tilskuere og skuespillere. Musikken har like fullt kunnet påvirke den teatrale kommunikasjonen her, fordi den kan ha fremkalt assosiasjoner, tilskuerne kan ha gjort seg erfaringer og de kan ha tolket de kommunikative handlingene, selv om de ikke deltok i produksjonen av disse. Reaksjonene deres kom like fullt fram, for eksempel i *Katteduetten (Del 7)*, der tilskuerne lo av det som foregikk på scenen.

Noen av delene av forestillingen ble også drevet frem av musikken. Og, i alle de følgende eksemplene, var tilskuerne også deltakende: *Jeg blir så glad når jeg synger (Del 11)*, der

tilskuerne deltok med sang, dans og gledesuttrykk før de ble avbrutt av Macavity; *Macavity kommer for tredje gang (Del 16)*, der de taktfaste ropene fra lillemennesker, Jenna, Fiona og Tilda skremte Macavity vekk; *Vær beredt (Del 17)*, der sangen og de taktfaste ropene fra lillemenneskene, Jenna, Fiona og Tilda ble opprettholdt helt til alle var ute av stemmelaboratoriet – ute der hvor Macavity og Overgeneralen kunne høre dem. I alle disse eksemplene var musikken, med toner, rytmer, stemmebruk og lyden av pianospill særdeles viktig for den teatrale kommunikasjonssituasjonen, og for forestillingens dramaturgi. Dette er alle viktige punkter i oppbygningen av kampen mot Macavity.

På bakgrunn av analysen i kapittel 4, vil jeg slå fast at musikken påvirket den teatrale kommunikasjonen på flere ulike måter gjennom hele forestillingen, men at ikke alle var like avgjørende for opprettholdelsen av kommunikasjonssituasjonen, og heller ikke for stykkets videre handling. Likevel har musikken og lydene her hatt stor innvirkning på deler av kommunikasjonene, fordi å vinne retten til å få synge og spille var det overordnede målet for Fiona, Jenna og Tilda, og også for lillemenneskene.

5.2.Hvordan forstå musikk som teatralt kommunikasjonsmiddel?

I forarbeidet til analysen, falt jeg raskt ned på de tidligere nevnte tilnæringsmåtene semiotikk, fenomenologi og hermeneutikk, fordi jeg så et potensiale i ulikhetene mellom disse retningene. En full, metodisk analyse gjort gjennom hvert av de tre perspektivene kunne gitt mye informasjon, men en avgrensning måtte gjøres. Jeg opplevde, etter å ha avgrenset undersøkelsen til utvalgte metodetrinn og utvalgte fokuspunkter i analysematerialet, at de tre perspektivene i kombinasjon fungerte godt som analyseverktøy. Til sammen ga de meg mulighet til å forstå flere deler av den teatrale kommunikasjonen i forestillingen, enn om jeg kun hadde brukt ett perspektiv. Det ga mening, både for analysen, men og for mitt videre arbeid med teaterforestillingen, å ta utgangspunkt i ulike deler av kommunikasjonssituasjonen. For meg er det klart at de kunstneriske intensjonene, opplevelsene (for både skuespillere og tilskuere) og tolkningene i teaterhendelsen henger nøye sammen i den teatrale kommunikasjonen, og for å forsøke å forstå dem kan det være verdifullt å analysere dem med ulike tilnæringsmåter. Jeg har erfart at metodepluralismen ga meg nye erfaringer av hvordan kommunikasjonen i denne teaterhendelsen var.

For å forsøke å forstå musikk som teatralt kommunikasjonsmiddel i enda større grad, kunne derfor en publikumsundersøkelse, samt intervjuer med de andre skuespillerne være en mulighet. Dette vil være et stort arbeide, og det vil kunne skape en bedre forståelse av hvordan presentasjonen, persepsjonen og kommunikasjonssituasjonen faktisk er i en teaterhendelse. Fordi kommunikasjon oppstår i utvekslingen mellom handlinger og reaksjoner, mellom presentasjon og persepsjon, og som følge av en opplevelse, vil en analyse fra både skuespillerperspektiv og tilskuerperspektiv kunne gi et enda mer utfyllende bilde av kommunikasjonen i teaterhendelsen. Det jeg, fra kunstnerperspektiv, mente var relevant for den teatrale kommunikasjonen, kan ha blitt tolket som irrelevant fra tilskuerperspektiv, og noe jeg mente var irrelevant for den teatrale kommunikasjonen, kan ha blitt tolket som noe svært relevant fra tilskuerperspektiv. Jeg valgte å gjøre et arbeide fra innsiden denne gang, fordi jeg var nysgjerrig på den helhetlige kommunikasjonsprosessen, der også kunstneren inngår, og i denne oppgaven gjorde jeg dermed en avgrensning ved å bruke idealtilskueren.

Forestillingen *Stemmelaboratoriet* har etter min mening, som konsekvens av masterarbeidet blitt endret til det bedre, fordi analysen har avdekket de delene av forestillingen der kommunikasjonen sto i fare for å bli brutt. Det å jobbe teoretisk parallelt med praktisk kan skape en større forståelse av det man faktisk gjør som praktiker, og det har det absolutt gjort for meg. I tillegg har teorien gitt meg begreper om noe jeg allerede hadde en bevissthet om. Fra skuespillerperspektivet er idealtilskueren til stede, og man tenker seg mulige reaksjoner, og derunder mulige opplevelser og tolkninger. Det å teoretisk vurdere ulike potensielle utfall i en kommunikasjonssituasjon kan føre til at man i enda større grad tenker på *hvordan* de sceniske handlingene bør presenteres, for å oppnå en kommunikasjonssituasjon mellom skuespillere og tilskuere.

Dette masterarbeidet, og den inspirasjonen jeg fant i å jobbe så tett med teori og praksis, har gitt meg stor glede. Det har gitt meg lyst til å fordype meg enda mer i teori og bli en bedre praktiker, både på scenen og som dramapedagog.

6. Litteratur

Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2011). *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. (2.oppl.). Stockholm: Studentlitteratur.

Bjurwill, C. (1995). *Fenomenologi*. Lund: Studentlitteratur.

Braanaas, N. (2002). *Dramapedagogisk historie og teori. Det 20. århundre*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag

Carlson, C. (2010). Semiotics and Its Heritage. I Reinelt, J. G. & Roach, J. R. (red.): *Critical Theory and Performance*. The University of Michigan Press.

Eigtved, M. (2010). *Forestillingsanalyse. En introduksjon*. (2.oppl.). Fredriksberg: Forlaget Samfundslitteratur

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. London/New York: Routledge.

Fischer-Lichte, E. (1992). *The Semiotics of Theater*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Gadamer, H.-G. (2012). *Sannhet og metode*. Oslo: Pax Forlag. (1. utgivelse 1960).

Ingarden, R. (1970). *Innføring i Edmund Husserls fenomenologi. Ti Oslo-forelesninger 1967*. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag.

Jeffs, R. (1997). *Aktiv musikk lære*. Gyldendal Undervisning.

«Haugtussa». (2014, 24. mars). I *Store norske leksikon*. Hentet 3. april 2014 fra <http://snl.no/Haugtussa> .

Krogh, T. et al. (2003). *Historie, forståelse og fortolkning: Innføring i de historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter* (4.utg., 1.oppl.). Oslo: Gyldendal Akademisk.

- Lind, M. (2005a). Språk som handling og tekst. I Sveen, A. (red.): *Språk: En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lind, M. (2005b). Samtalen – den grunnleggende språkbruksformen. I Sveen, A. (red.): *Språk: En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Madison, G. B. (1990). *The Hermeneutics of Postmodernity. Figures and Themes*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Martin, J. & Sauter, W. (red.) (1995): *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practise*. (2. oppl.) Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Moustakas, C. (1994). *Phenomenological Research Methods*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Nordenstam, T. (2012). *Fra Kunst til vitenskap: Humanvitenskapenes grunnlag i et historisk perspektiv*. (2.utg, 2.oppl.). Bergen: Fagbokforlaget.
- O'Toole, J. (1992). *The Process of Drama. Negotiating art and meaning*. London and New York: Routledge
- Sauter, W. (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa: University of Iowa Press.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies. An introduction*. New York: Routledge
- States, B. O. (2010). The Phenomenological Attitude. I Reinelt, J. G. & Roach, J. R. (red.): *Critical Theory and Performance*. The University of Michigan Press.
- Svendsen, L. F. H.. (2011, 21. november). Semiotikk. I *Store norske leksikon*. Hentet 28. mars 2014 fra <http://snl.no/semiotikk> .

Tjønneland, E. (2011, 13. november). Fenomen. I *Store norske leksikon*. Hentet 23. mars 2014 fra <http://snl.no/fenomen> .

Stemmelaboratoriet

eller

Jeg vil synge!

Tilskuerne møter TILDA på gangen. Hun går i grå klær, med en grå kappe over, hun har briller, og håret er flettet. Hysjer på tilskuerne, for det er farlig å snakke høyt. Hun deler ut grå kapper til dem, forteller at de må ta dem på, og at alt må skje fort, slik at ingen ser dem. Forteller tilskuerne at de nå er LILLEMENNESKER, og at hun er glad for at de er der for å hjelpe henne. Hun geleider dem inn i stemmelaboratoriet, slik at de finner seg et sted å sitte på gulvet. Støyende «musikk» står på i bakgrunnen. Det er et piano der, dekket med grått stoff. På veggen er det et vindu (et laken med påteipede sprosser). Midt på gulvet står et par rosa sko. På et bord står det en mugge med teksten «Vann» skrevet på. Innholdet er gult og grumsete. Tilda tar seg et glass «vann», og begynner å fortelle.

TILDA:

For lenge, lenge siden, før verden ble grå, og mens solen ennå hadde gyldne stråler, luften var klar og de store skogene fremdeles var grønne, kunne man bruke stemmene sine til noe annet enn å snakke. Det var i gledens tidsalder, og før dere var født. Det var før jeg kom til verden også. Og det var før Overgeneralens (*peker på plakaten med bilde av Overgeneralen*) liv tok til. Det var lenge før loven kom, loven om at bare den musikken Overgeneralen likte var tillatt å spille, og lenge før *sangen* ble forbudt. Nå sitter vi her, og alt vi ønsker er å få lov til å synge, uten at den fæle spionen til Overgeneralen, nemlig skyggen som kaller seg Macavity, får snusen i det. Derfor har vi, det vil si Fiona, Jenna og jeg, laget dette laboratoriet, for å få fred fra han. Ingen vet om det, bare dere og vi. Fiona og Jenna kommer snart, så dere får hilse på dem også.

FIONA og JENNA kommer inn. Også de i labfrakker. JENNA ser ryddig ut, og har en stresskoffert med seg med noteark, dirigentstav og andre «musikkting» i. Hun blir stresset når hun ser tilskuerne. FIONA er litt bustete, litt leppestift på tennene, er den fjølsomme og litt vimsete av de tre. Hun ser ikke lillemenneskene, men strener rett bort til de rosa skoene som står midt på gulvet, tar dem på seg.

JENNA:

Men Tilda, hvem er alle disse lillemenneskene? Dette er bare for storemennesker, og dessuten er det hemmelig! De har ikke stemmer engang!

TILDA:

De er jo søte, Jenna. OG, de har stemmer.

FIONA (*nervøs fordi de to diskuterer*):

Nnåå, det vet vi jo egentlig ikke, Tilda, gjør vi vel? Eller...? Nå ble jeg fryktelig usikker her. Jeg er sanneligvis ikke sikker på om de har stemmer? Har de det? Eller...?

TILDA:

Jeg tror de har det. Og lillemennesker kan være nyttige de også.

JENNA:

Jo, jo, de kan vel egentlig være nyttige. Men vi må altså finne ut om de har stemmer, for jeg er sannelig ikke sikker... Hva om noe skjer med lillemenneskene? Det er jo farlig dette her... Tenk om Macavity (Hrmpf!) finner ut at de er her?!

TILDA:

Den sjansen må vi ta, Jenna...

FIONA:

Men, eh... Tør vi å ta en stemmetest, da?

TILDA:

JA! Det gjør vi! Jeg setter musikken til Overgeneralen på gangen, slik at hvis Macavity kommer, så er det kanskje bare DEN han hører! (*Til barna:*) Dere, reis dere opp, og gjør som Fiona sier. Hun er veldig flink til slike stemmetester.

TILDA setter anlegget utenfor døra, for å skjule lyden av stemmetesten.

TILDA:

Vi setter denne utenfor, slik at Macavity tror at vi hører på Overgeneralens bråkemusikk hvis han går forbi.

FIONA tar en stemmetest på tilskuerne (tilpasset hvilken aldersgruppe de er i), Jenna spiller til. Stemmetesten består av små stemmeøvelser, melodistrofer og lyder, som f.eks. sang-/melodi- og rytmelinjer fra «Vær beredt»/«We will rock you» m.m.. Alle tre nikker etter at tilskuerne har sunget, og er overbeviste om at dette kan funke.

Plutselig høres Macavity-melodien, og FIONA og TILDA kryper sammen, hysjer på barna. Filmen kommer på projektoren, og vi ser skyggen MACAVITY på vinduet. JENNA, TILDA og FIONA er tydelig redde, mens de begynner å synge og spille:

❖ **Macavity**

Macavity's a mystery cat

He's called The Hidden Paw

For he's a master criminal who can defy the law

He's the bafflement of Scotland Yard

The flying squad's despair

For when they reach the scene of crime

Macavity's not there

(osv.)

TILDA:

Dere skjønner det, at det er det der dere hørte da dere kom som kalles musikk her hos oss. Overgeneralens favorittmusikk. Jeg får, for å være helt ærlig, litt vondt i ørene av det, men det er vel bare meg...

JENNA:

Og meg!

FIONA:

Og meg... Men det kan vi ikke si utenfor laboratoriets fire vegger. Men jeg hater altså musikk! *(Blir fryktelig opprørt, og uttrykker seg i en sang).*

JENNA spiller opp, FIONA synger:

❖ **I hate music**

I hate music, but I like to sing
 La, la, la, la, la, la, la, la, la, la
 But that's not music
 Not what I call music, no sir
 Music is a lot of men and a lot of tails
 Making lots of noise like a lot of females
 Music is a lot of folks in a big dark hall
 Where they really don't want to be at all
 With a lot of chairs and a lot of heirs
 And a lot of furs and diamonds
 Music is silly! I hate music, but I like to sing
 La, la, la, la, la

TILDA:

Det var fryktelig fint, Jenna og Fiona! *(Til tilskuerne:)* Som jeg sa helt i begynnelsen her, så er det altså BARE musikken som Overgeneralen liker som er tillatt. Det der var faktisk ulovlig... Hverken lillemennesker eller storemennesker får lov til å synge det de føler. Det vil vi gjøre noe med. Er dere med? Ser dere greia? Vi prøver å lage en liten revolusjon her, for å få lov til å synge det vi vil! Sangrevolusjon! Jeg, for eksempel, vil veldig gjerne få lov til å synge en sang om det å være forelska, for det er jeg nemlig. Forelska altså. Jeg er forelska i Tigo. *(TILDA viser fram et bilde av ham som hun har med seg, viser det fram.)* Får jeg lov til å synge om det å være forelska i Tigo? Næsj. Hvis sladrehanen Macavity kommer, og hører det, da er det faktisk fengsel resten av livet for min del. Bye bye, Tigo, liksom.

FIONA:

Ja, eller sånn som jeg har det med Keno, han er jeg forelska i *(viser fram bilde av Keno til tilskuerne)*. Han er superduperkjekk. *(Rødmer, blir flau over hva hun nettopp har sagt)*.

TILDA:

Ja! Og sånne superduperkjemkaser får en til å føle seg som en katt. Tigo får meg til å føle meg som en riktig søt katt. Så, derfor vil jeg gjerne synge om å være forelska på en litt kattete måte, for det kan ikke Overgeneralen straffe oss for, hvis vi mjauer, mener jeg. *(Til JENNA og FIONA:)* Kan ikke dere være med på det da, damer?

De mjauer ja, og JENNA spiller opp, TILDA og FIONA synger:

❖ **Katteduetten**

Miaaaau... osv

JENNA spiller piano, men blir lei av all «klissemusikken». Hun signaliserer til lillemenneskene at hun blir kvalm av sangen, og gjør narr av Tilda og Fiona bak ryggene deres. Plutselig avbryter hun katteduetten med å spille noen linjer fra «Alley Cat», før Fiona og Tilda trassig setter i gang med katteduetten igjen.

FIONA:

Jenna var en gang forelsket i selveste Macavity.

JENNA (*roper og hamrer på pianoet*):

ÅÅÅÅH!

TILDA og FIONA erter JENNA, slik at hun løper fram og tilbake mellom dem. Sint.

TILDA:

Hun er veldig sinna på ham

JENNA:

ÅHH!

FIONA:

Hvordan høres dere ut når dere er sinna, lillemennesker? Vi prøver helt til jeg gjør sånn! (*Viser tegnet med armene*)

Alle tester sinnastemmene sine, og etter hvert spiller JENNA opp igjen, FIONA synger:

❖ **En morgen var røyken sint**

TILDA:

(Til tilskuerne:) Men tror dere at man kan synge andre følelser også? Hvilke følelser kan man synge?
Rekk opp hånda.

Forslag fra tilskuerne kommer, helt til ordet «glad» blir sagt.

❖ **Killingdans**

❖ **«Jeg blir så glad når jeg synger»**

Alle synger og danser «Jeg blir så glad når jeg synger» (også tilskuerne). Når alle har danset en stund, høres Macavity-sangen, og skyggen kommer opp på veggen. JENNA spiller, FIONA og TILDA ber tilskuerne sette seg, hysjer på dem, er redde. De sitter stille litt, venter.

TILDA:

Skulle ønske vi slapp å være redde for Macavity og Overgeneralen!

FIONA:

Ja... Skulle ønske vi var et helt annet sted, med blå himmel...

TILDA:

...og grønt gress...

FIONA:

...og regnbuer...

❖ **Somewhere over the rainbow**

❖ **Pieta, signore!**

TILDA:

Men hva kan vi gjøre hvis vi vil gjøre opprør mot Overgeneralen? Vi vil jo ikke ha det sånn! Er det noen som har et forslag, så rekk hånda i været!

Tilskuerne får komme med forslag til hvordan dette kan løses.

FIONA/TILDA:

Jeg vil synge!

JENNA:

Og jeg vil spille! (*Spiller opp*)

FIONA finner mikrofoner, gir en til TILDA.

FIONA:

Nå skal de få høre! De skal få høre at her er vi, og vi synger

TILDA:

Du er gæren, da!

❖ **Here I am**

Igjen høres Macavity-sangen, rett etter at siste tone er avsluttet. TILDA og FIONA kryper sammen (, mens JENNA sitter ved pianoet og spiller). De ser først redde ut, men etter hvert ser de på hverandre, og smiler, mens de begynner å slå armene inn mot seg selv, og si:

FIONA og JENNA (*stadig høyere og høyere*):

Jeg...vil! Jeg...vil! Jeg...vil! Jeg...vil!

De får etter hvert med seg tilskuerne, og sammen roper de «Jeg...vil!» taktfast, helt til Macavity-sangen forsvinner.

Så spilles neste sang opp:

- ❖ **Vær beredt** (1min 30 sek) – «Jeg...vil!» fortsettes mens FIONA synger første verset. Tilskuerne synger med på refrenget (skolen der de er elever har fått sangen tilsendt som forberedelsesmateriale noen uker før forestillingen). Fortsetter med «Jeg...vil!» når sangen er ferdig, og TILDA og FIONA leder med seg LILLEMENNESKENE ut. De tar med en plakat av Overgeneralen, og tar med cd-spilleren med Overgeneralens musikk. Fortsatt taktfast masj til «Jeg...vil!». JENNA går ut sist, får med de siste ut.

Når alle er ute, tar JENNA, FIONA og TILDA plakaten av Overgeneralen, får hjelp av noen tilskuere til å rive den i stykker. Deretter tar TILDA cd'en med Overgeneralens musikk ut av cd-spilleren, og knuser den. JENNA setter i stedet på:

- ❖ **We will rock you** – utgang fra hele stykket, med faner. De har med seg cd-spilleren med musikken til Overgeneralen.

Jenna leder an klapp og tramp til rytmen, mens FIONA og TILDA tar hver og en av tilskuerne i hånda og takker for hjelpen med sangrevolusjonen og får tilskuerens kappe. De tar til slutt av sine egne kapper, og der har de fargerike klær under. Takker tilskuerne for at de kom.

Macavity the Mystery Cat

(Tekst: T. S. Eliot)

Macavity's a Mystery Cat: he's called the Hidden Paw -
For he's the master criminal who can defy the Law.
He's the bafflement of Scotland Yard, the Flying Squad's despair:
For when they reach the scene of crime - *Macavity's not there!*

Macavity, Macavity, there's no one like Macavity,
He's broken every human law, he breaks the law of gravity.
His powers of levitation would make a fakir stare,
And when you reach the scene of crime - *Macavity's not there!*
You may seek him in the basement, you may look up in the air -
But I tell you once and once again, *Macavity's not there!*

Macavity's a ginger cat, he's very tall and thin;
You would know him if you saw him, for his eyes are sunken in.
His brow is deeply lined with thought, his head is highly domed;
His coat is dusty from neglect, his whiskers are uncombed.
He sways his head from side to side, with movements like a snake;
And when you think he's half asleep, he's always wide awake.

Macavity, Macavity, there's no one like Macavity,
For he's a fiend in feline shape, a monster of depravity.
You may meet him in a by-street, you may see him in the square -
But when a crime's discovered, then *Macavity's not there!*

[...]

I hate music

(Tekst og melodi av Leonard Bernstein)

I hate music, but I like to sing

La, la, la, la, la, la, la, la, la

But that's not music

Not what I call music, no sir

Music is a lot of men and a lot of tails

Making lots of noise like a lot of females

Music is a lot of folks in a big dark hall

Where they really don't want to be at all

With a lot of chairs and a lot of heirs

And a lot of furs and diamonds

Music is silly! I hate music, but I like to sing

La, la, la, la, la

En morgon var röken arg

Tekst: Lars Lundkvist

En morgon var röken arg. Den
for rätt ut. Och jag var arg
den dagen.
Jag slog mig på bröst
och panna och gick ut i skogen.
Där slog jag ihjäl 3 kråkor,
5 ormar och 7 möss. Sedan åt
jag upp hässjevirket för en
bonde samt en röd bro.
Då var det kväll.
Jag gick hem och bad afton-
bönen.

En morgen var røyken sint

Tekst: Lars Lundkvist.

Oversatt til norsk av Gry Oda Ulvmoen Myrbakken.

En morgen var røyken sint. Den
for rett ut, og jeg var sint
den dagen.
Jeg slo på bryst
og panne og gikk ut i skogen.
Der slo jeg i hjel tre kråker,
fem ormer og sju mus. Siden åt
jeg opp fem rundballer for en
bonde samt en rød bro.
Så var det kveld.
Jeg gikk hjem og ba afton-
bønnen.

Killingdans

(Tekst: Arne Garborg)

Aa hipp og hoppe,
og tipp og toppe
paa denne Dag;
aa nipp og nappe,
og tripp og trappe
i slikt eit Lag.
Og det er Kjæl-i-Sol,
og det er Spel-i-Sol,
og det er Titr-i-Lid,
og det er Glitr-i-Lid,
og det er Kjæte
og Lurvelæte
ein Solskinsdag.

Aa nupp i Nakken
og stup i Bakken,
og tipp paa Taa;
aa rekk i Ringen,
og svipp i Svingen,
og hopp-i-haa.
Og det er Steik-i-Sol,
og det er Leik-i-Sol,
og det er Glim-i-Lid,
og det er Stim-i-Lid,
og det er Kvitter
og Bekkje-Glitter
og lognt i Kraa.

Aa trapp og tralle,
og Puff i Skalle,
den skal du ha.
Og snipp og snute,
og Kyss paa Trute,
den kann du ta.
Og det er Rull-i-Ring,
Og det er Sull-i-Sving,
og det er Lett-paa-Taa,
og det er Sprett-paa-Taa,
og det er hei-san,
og det er hopp-san,
og tra-la-la.

Jeg blir så glad når jeg synger

Melodi: Hevenu Shalom

Jeg blir så glad når jeg synger

Jeg blir så glad når jeg synger

Jeg blir så glad når jeg synger

Jeg blir så glad, så glad,

så glad når jeg synger

Over regnbogen

(Tekst: E. Y. Harburg. Til norsk ved Ola E. Bø)

Over regnbogen der er

himlen blå.

Der ligg landet vi song om

den gong då vi var små.

Over regnbogen ligg det

blåe land.

Der blir draumen du vågar

drøyme for alltid sann.

[...]

Pietà, Signore!

(Alessandro Stradella)

Pietà, Signore,
di me dolente!
Signor, pietà,
se a te giunge
il mio pregar;
Non mi punisca
il tuo rigor,
Meno severi,
clementi ognora,
Volgi i tuoi sguardi
sopra di me,
sopra di me.

Non fia mai
che nell'inferno
Sia dannato
nel fuoco eterno
Dal tuo rigor.

Gran Dio, giammai
sia dannato
nel fuoco eterno
Dal tuo rigor,
dal tuo rigor.

Pietà, Signore,
Signor, pietà
di me dolente,
se a te giunge
il mio pregare,
il mio pregare
Meno severi,
clementi ognora,
volgi i sguardi,
deh volgi sguardi
su me, Signor,
su me, Signor

Here I Am

(Tekst og musikk av Bryan Adams, Gretchen Peters og Hans Zimmer)

Here I am this is me
There's nowhere else on Earth I'd rather be
Here I am it's just me and you
And tonight we make our dreams come true

It's a new world it's a new start
It's alive with the beating of young hearts
It's a new day it's a new plan
I've been waiting for you
Here I am

Here we are we've just begun
And after all this time our time has come
Ya here we are still goin' strong
Right here in the place where we belong

It's a new world it's a new start
It's alive with the beating of young hearts
It's a new day it's a new plan
I've been waiting for you
Here I am

[...]

Vær beredt

(Tilpasset forestillingen *Stemmelaboriet*, med utgangspunkt i Even Stormoens fremføring på norsk i filmen «Løvenes konge».)

Jeg vet at vi somlet bak døren
da de delte ut vett og forstand
Men følg med når vi nå åpner kjeften
Få med dere det dere kan.

Selv hjerner med knirkende trinser
kan tenne et lys nå og da
Og dette gjelder konger og prinser
Nå kan dere bli gode å ha

Vær beredt til århundrets statskupp
og vær klar med de lureste knep
Legg listige planer
spioner som spaner
De år det har tatt oss
helt fram til at nå vi
kan ta over makten
respekten og akten
og stå her med septer og slep

Ambisjoner i skarp silhuett
Vær beredt!
Ambisjoner i skarp silhuett
Vær beredt!

