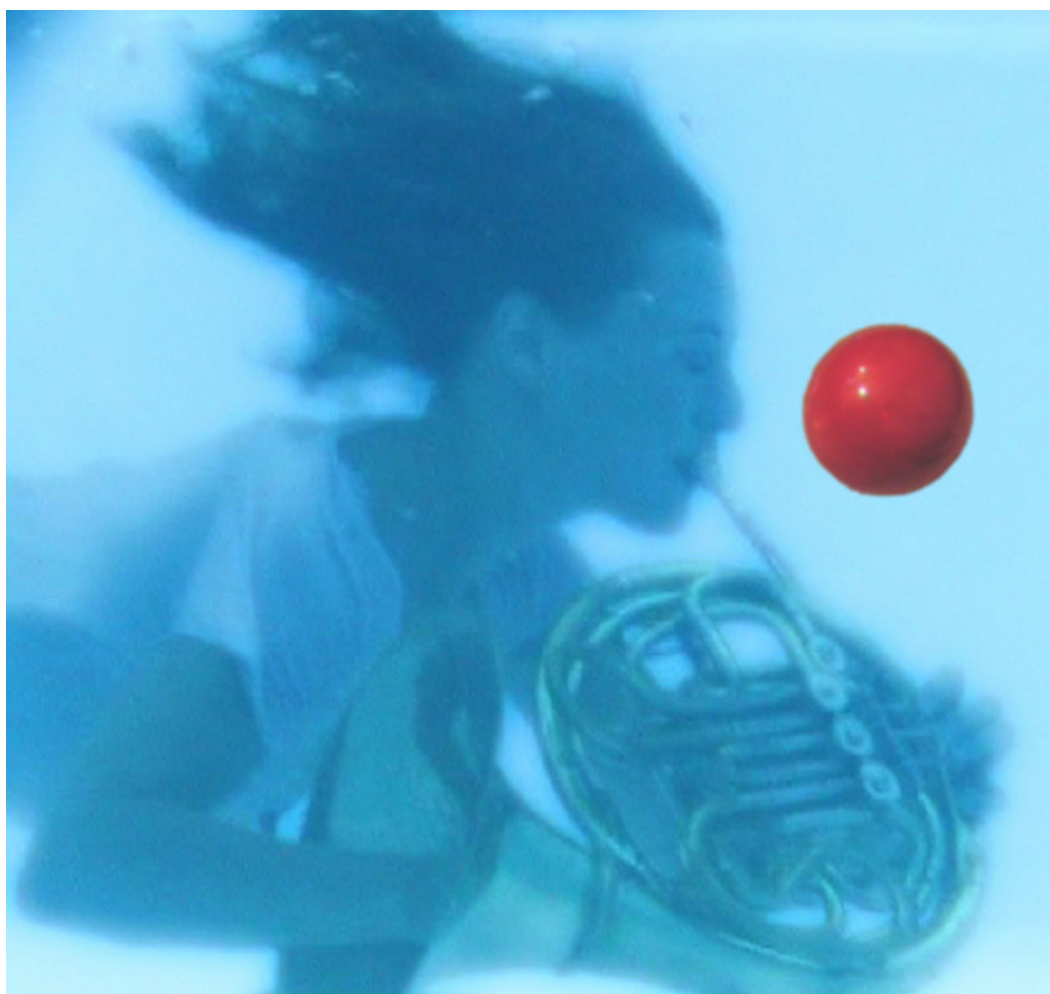


Uten tittel?

En dramaturgisk analyse av det musikkdramatiske verket

No Title Performance and Sparkling Water



Maria Fonnøløp

Hovedoppgave Institutt for musikkvitenskap Våren 2007



FORORD

Det er med en følelse av å ha opplevd et privilegium at jeg nå legger fra meg pennen etter et fullendt hovedfagsstudium. Et hovedfagsprosjekt kan arte seg som en ensom og krevende prosess; å få muligheten til å arbeide med et stoff som gang på gang morer, berører og engasjerer har imidlertid gitt det pågangsmotet som var nødvendig for å fullføre. Et kapittel i livet er med dette tilbakelagt, og jeg vil gjerne rette en stor takk til noen av dem som har bistått meg i prosessen.

Den første takken går til min veileder Ståle Wikshåland, for lydhør og kyndig veiledning. Din åpne og lyttende veilederstil har gitt meg rom til å la materialet modnes og gjør at jeg i dag føler at jeg selv eier resultatet.

En stor takk til alle som var med i produksjonen *No Title Performance and Sparkling Water*, for å ha inkludert meg i ”familien”. En spesiell takk til Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, for at du uten å nøle sa ja til å la meg få være til stede under prøvene til produksjonen da jeg ringte en høstdag i 2002, og for at du har tatt deg tid til å svare på alle spørsmål underveis. En stor takk også til Siw Merethe Mikalsen, Plinio Bachmann og Kenneth Varpe, musikere, skuespillere, dansere og produsenter for den beundringsverdige rausheten dere viste ved å la meg få være til stede ved alle deler av produksjonen under prøvetiden. Dere er alle personer med en kunstnerisk integritet som jeg ønsker å uttrykke stor respekt for.

Tusen takk til Hedda Høgåsen-Hallesby, som flere ganger underveis i prosjektet har tatt seg tid til å lese tekstene mine. Dine klarsynte, fokuserte og ærlige tilbakemeldinger har vært verdifulle for meg. Takk til min litteraturvitende venn Anders Engelstad Romøren for telefonsamtaler og oppmuntrende tilrop på oppløpssiden, og for at du akkurat på det rette tidspunktet i studieløpet minnet meg på Jan Erik Vold-sitatet ”det er håpløst og vi gir oss ikke” (min uthev.).

Takk til Mikkel Broch Ålvik for kyndig språkvask, og for svar på spørsmål om språk og formuleringer underveis.

Takk til alle venner og kjente blant studentene på Institutt for musikkvitenskap for bidrag til en hyggelig studiehverdag. Miljøet har vært godt, og bekjentskapene har blitt mange. Særlig vil jeg takke ”operajentene” – Hedda Høgåsen-Hallesby, Karen Austad Christensen, Eli

Engstad Risa og Ingvild Skaatan – for hyggelig samvær, diskusjoner og utflukter, og ”hovefagsjengen” – Agata Beitoaugen, Ingvill Mundal, Elisabeth Gjørsvik og Birgitte Sandve – for godt samhold og oppmuntringer i innspurten. Agata: Nå gleder jeg meg til å finne på noe hyggelig med jentene våre!

Takk til foreldre og svigerforeldre som på alle måter har vært en støtte gjennom mange år med studier. Deres bistand var uunnværlig når to hovedfagsstuderende småbarnsforeldre skulle få kabalen til å gå opp i en tøff studiehverdag.

En helt spesiell takk går til min kjære ektemann og beste venn Jon Erling: Din stødige tilstedeværelse gjør allting mulig. Og til min elskede lille datter Selma Abigael: Din eksistens gir allting mening. Denne er til deg.

Blindern, april 2007

Maria Fonnelop

Omslagsfoto: Videostill fra *No Title Performance and Sparkling Water*. Kenneth Varpe.

INNLEDNING	1
<u>DEL I: TEORI OG BAKGRUNN.....</u>	<u>7</u>
PRODUKSJONSHISTORIE – OPERAHISTORIE FRA ET DRAMATURGISK PERSPEKTIV	7
I begynnelsen. Operaens barndom og storhetstid.....	7
<i>Dramabegrepet hos Dahlhaus</i>	<i>12</i>
Operareform og tidlig romantikk	15
Et nytt paradigme: Wagner.....	17
<i>Dramaturgiske virkemidler i opera.....</i>	<i>18</i>
Realisme og antirealisme i scenekunsten	20
<i>Appias sceniske verden</i>	<i>21</i>
<i>Dreining mot det visuelle.....</i>	<i>22</i>
Etter andre verdenskrig	25
EN ANNEN HISTORIE – FRA HISTORISK AVANTGARDE TIL POSTMODERNISME.....	29
Futurismen.....	31
<i>Russisk futurisme.....</i>	<i>34</i>
<i>Seier over solen</i>	<i>34</i>
Dadaisme	35
<i>Dadas "final victory".....</i>	<i>37</i>
Surrealisme	38
Bauhaus	40
Fra anti-tradisjon til tradisjon	42
Opptakt til postmodernismen.....	44
Tre anskuelser av den postmodernistiske tankegang	47
<i>"Den frie disponering over hele historien og over et hvilket som helst materiale"</i>	<i>48</i>
<i>"Rammen er lige så viktig som det, der indrammes"</i>	<i>50</i>
<i>"Til kamp mod helheden".....</i>	<i>51</i>
<u>DEL II: ANALYSE</u>	<u>53</u>
NO TITLE PERFORMANCE AND SPARKLING WATER	53
Besetning, idé og prosess	53
ANALYSEMETODIKK	57
En delt analyse.....	57
Den pragmatiske analyse.....	57
UNDERSØKELSE AV TEKST OG MUSIKK	61
Gnostisismen og den gnostiske mytologi	62
Tekstens handling	64
Sammenfatning: tre dramaturgiske problemområder i teksten.....	74
Musikken	75
<i>Ånd og materie.....</i>	<i>75</i>
<i>Stilreferanser.....</i>	<i>82</i>
<i>Notert eller improvisert?.....</i>	<i>85</i>
Sammenfattende om forholdet mellom tekst og musikk	86
FORESTILLINGEN	88
Karakterene	88
Musikernes rolle	95
Fremmedgjøring og spredning av mening.....	97
Sammenfattende om forestillingen: paradoksal enhet eller bare et kompromiss?	102
<u>DEL III: KONKLUSJON.....</u>	<u>105</u>
"CONCERNING THESE THINGS I DO NOT SAY ANYTHING"	105

LITTERATUR.....	111
LITTERATUR SOM ER REFERERT TIL I OPPGAVEN:.....	111
Øvrige kilder	115
LITTERATUR SOM HAR HATT BETYDNING FOR OPPGAVENS UTFORMING:	116

INNLEDNING

”Noen forteller noe til noen” – dette er blitt kalt den episke ursituasjon.¹ Denne oppgaven handler om ulike måter å fortelle på. Alle kunstverk forteller noe. Ikke nødvendigvis ved å fortelle en historie med en aristotelisk oppbygning. Et kunstverk kan fortelle noe, kommunisere noe, i en videre forstand; bygget opp av elementer som kan virke oppløsende på et samlet budskap. En fortelling kan handle om at den ikke handler om noe bestemt, et ”innhold”. Kommunikasjonen finner likevel sted, og kunstverket har likevel en fortelling.²

Fortellermåten i et verk sier noe om verkets dramaturgi. Gjennom hele mitt arbeid med hovedoppgaven har jeg strevd med å finne en tilfredsstillende definisjon av begrepet dramaturgi. Mange teoretikere skriver om dramaturgi, men ser likevel ut til å ville unndra seg å gi en klar definisjon av begrepet. Definisjonen synes mange steder underforstått, og det blir derfor nødvendig å lese mellom linjene for å få en forståelse av hva som legges i det.³ Jeg opplever det ikke som mitt mandat å gi en klar og kategorisk definisjon av begrepet dramaturgi. Det kan likevel være på sin plass å klargjøre min forståelse av det. I mine øyne har dramaturgien å gjøre med verkets *helhetlige virkning*. Dramaturgien dreier seg om verkets realisering. Den sier noe om fortellermåten, hvordan et konkret verk er skrudd sammen, og hvilken effekt akkurat denne måten å fortelle på har. Dramaturgien er ikke bare teateret og teaterkunstens domene. Alle kunstverk har en dramaturgi.

I en dramaturgisk analyse av et scenisk verk er det altså verkets virkning på tilskueren som undersøkes. Som tilskuer kan man spørre seg: Hvordan virket dette verket på meg? Hvilket inntrykk sitter jeg igjen med? Og hva var det som gjorde at det virket slik? Var det tekstens innhold som talte til meg – historien som ble fortalt og dens budskap? Eller kanskje fraværet

¹ ”Die epische Ursituation ist: ein Erzähler erzählt einer Hörerschaft etwas, was geschehen ist.” Sitatet er hentet fra Wolfgang Kayser: *Das Sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, her sitert etter Aaslestad (1999: 29).

² Petter Aaslestad opererer med tre nivåer i sitt forsøk på å beskrive forskjellen mellom teksten og det den refererer til: ”fortelling, historie og narrasjon. Historien definerer vi som *det narrative innholdet*. Fortelling er selve *den narrative teksten*, det fortalte. Narrasjon er definert som *den produserende fortellehandling* og den reelle eller fiktive situasjonen som fortellehandlingen finner sted i (Aaslestad 1999: 27).

³ Dette gjelder for eksempel for en stor del Christoffersen, Kjølnner og Szatkowski (1989 [1961]). Et unntak i dette kompendiet finner vi i Christoffersens artikkel ”På magtens skrøbelige fundament”, der det defineres et tredelt dramaturgibegrep: ”tekstens dramaturgi”, ”forestillingens dramaturgi” og ”skuespillerens dramaturgi” (1989 [1961]: 169ff). Dette er imidlertid en definisjon jeg finner litt for smal for mitt bruk, siden jeg anser dramaturgibegrepet som anvendbart også utenfor teaterfeltet. Det samme gjelder Nygaards definisjon: ”(gr. ’handlingslære’), generell betegnelse på reglene og prinsippene for hvordan man skal bygge opp eller komponere handlingen i et skuespill eller på teatret” (Nygaard 1993: 11). Kruses definisjon ligger imidlertid noe nærmere min oppfattelse av begrepet, idet han definerer dramaturgi som ”læren om *virkingen* av en komposisjon; hvordan hendelser i tid og rom oppleves” (Kruse 1995: 15)

av historien og mangelen på budskap? Kanskje var det bildene? Musikken? Eller var det kombinasjonen av alt dette?

Denne oppgaven inneholder en dramaturgisk analyse av verket *No Title Performance and Sparkling Water*, en helaftens forestilling med musikk av Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, tekst av Plinio Bachmann og regi av Siw Merethe Mikalsen, med urpremiere under Ultimafestivalen høsten 2003. Jeg vil her skynde meg å tilføye min posisjon når det gjelder begrepet verk: I forbindelse med opera er det vanlig å benevne komponisten som opphavsmann eller -kvinne for verket. Grunnen til at jeg ikke i tittelen til denne oppgaven skriver ”Maja S.K. Ratkjes musikkdramatiske verk *No Title Performance and Sparkling Water*”, er at jeg i denne sammenhengen anser *hele det oppførte verket* som mitt analyseobjekt. Komponisten står da ikke lenger alene på toppen av hierarkiet som opphavskvinne for verket; hierarkiet er fjernet, og sammen med komponisten står regissør og tekstforfatter, og like bortenfor dem står scenograf Rolf Alme og videokunstner Kenneth Varpe. Gjennom hele oppgaven vil man kunne kjenne igjen et verkbegrep som innbefatter at hele forestillingen kan oppfattes som det endelige verket.

I min dramaturgiske analyse ønsker jeg å formidle det første inntrykket jeg fikk av *No Title Performance and Sparkling Water*, hvordan verket virket på meg som tilskuer. Det er det jeg har ønsket å gjøre til klangbunn for analysen, og som alle andre oppdagelser er målt opp mot. Men dette inntrykket er også på mange måter ødelagt. Man kan si at jeg ikke engang fikk mulighet til å oppleve et førsteinntrykk i møte med hele verket i streng forstand, fordi jeg var til stede allerede da prøvene startet. Og før dette hadde jeg fått mulighet til å se igjennom både partitur og tekstbok.⁴ Siden jeg var til stede under prøvene til forestillingen og fikk mulighet til å følge prosessen fram mot det ferdige resultatet, tilegnet jeg meg mye kunnskap om kunstnerens intensjoner med hensyn til forestillingen. Mitt førsteinntrykk av verket ble med andre ord et nokså informert førsteinntrykk – jeg hadde mange kunnskaper om hva som lå bak løsningene og de kunstneriske valgene. Likevel er det oppdagelsene jeg har gjort i ettertid, både i lys av informasjonen jeg samlet inn under prøveperioden og av teorikunnskaper jeg har tilegnet meg, som gjør at jeg kan si at mitt informerte førsteinntrykk var naivt, men likevel relevant. Det er dette førsteinntrykket som har blitt avgjørende for at jeg senere i oppgaven vil

⁴ Jeg kommer gjennom hele oppgaven til å bruke begrepet tekstbok i stedet for libretto. Dette fordi jeg ønsker å unnlate bruk av uttrykk som gir for sterke bindinger til operasjangeren. Uttrykket tekstbok er valgt fordi forfatteren selv på tittelarket til tekstboken skriver ”Textbook by Plinio Bachmann”. Likeledes bruker jeg også betegnelsen forfatter i stedet for librettist.

komme til å konkludere med at verket er sprikende i sin dramaturgi. *No Title Performance and Sparkling Water* har ikke én dramaturgi, men flere.

Ved å likestille komponist, regissør og forfatter som opphavskvinner og opphavsmann til verket, har jeg allerede gitt en antydning om en av dramaturgitradisjonene vi vil komme til å se at verket tilhører; en dramaturgi der de ulike kunstformene i verket er likestilt. Men ved å bruke ordene *tradisjoner* og *dramaturgier*, i flertall, ønsker jeg også å indikere at vi vil komme til å finne flere dramaturgiske tenkemåter og tradisjoner i verket. Dette har bragt meg inn i ulike teorifelt. For å kunne beskrive forestillingens ulike dramaturgier har jeg på pragmatisk vis tatt i bruk teori fra både det teatervitenskapelige og musikkvitenskapelige felt. Jeg har funnet det naturlig å vende meg mot historien for å gi en framstilling av ulike tenkemåter rundt dramaturgi, deres bakgrunn og deres utvikling.

No Title Performance and Sparkling Water kan være et interessant verk å undersøke i forhold til sjangermessig plassering. Det ble lansert som en opera, og omtalt som det på forhånd, men etter å ha sett verket, kan man ha god grunn til å spørre seg: Men er det en opera? Eller er det noe annet? I så fall, hva? Verket har fått mye omtale av denne typen, både i pressen og i akademisk sammenheng.⁵ Mitt formål har imidlertid ikke vært å plassere verket sjangermessig, men heller altså å se på dets virkning. På den måten mener jeg å forholde meg til verket på dets egne premisser, uten å skulle tvinge det inn i en form med på forhånd fastlagte sjangerkriterier. *No Title Performance and Sparkling Water* kan ved første øyekast gi inntrykk av å være et postmodernistisk verk, men ved å ta det nærmere i øyesyn har jeg funnet at vi i tillegg kan finne både avantgardistiske og operatiske tilnærminger til dramaturgi i verket. Å betegne verket som rent postmodernistisk vil derfor ikke være presis i mine øyne. Vi skal se at operatisk dramaturgi i *No Title Performance and Sparkling Water* kombineres med tendenser fra nyere scenekunst; fra den historiske avantgarde, via performancetradisjonene og fram mot postmodernismen.

I første kapittel vender vi oss til operaformen og griper den an fra et dramaturgisk perspektiv, for på den måten å kunne danne et grunnlag for en vurdering av hvordan *No Title Performance and Sparkling Water* forholder seg til operatisk dramaturgi. Operaen og musikkteateret har hatt en sentral posisjon gjennom teaterhistorien når det gjelder utvikling av

⁵ Se Andersson (2003), Borchgrevink (2003a), Borchgrevink (2003b), Dahl (2003), Frounberg (2003), Frounberg (2005), Haugland (2003a), Haugland (2003b), Heggstad (2003), Hovland (2005), Jensen (2003), Kvalbein (2003), Ålvik (2004).

nytt tankegods omkring dramaturgi og generell teaterteori. Gjennom hele operahistorien har det foregått en veksling mellom hva som anses som viktig når det gjelder formidling av form eller innhold, musikk eller tekst – en veksling mellom vekt på realisme og kunstighet i uttrykket. Gjennom en lesning av operaens produksjonshistorie skal vi se eksempler på hvordan disse problemstillingene har påvirket operaens kompositoriske utforming og fysiske iscenesettelse gjennom tidene.⁶ Vi skal blant annet følge framveksten av regi som en egen profesjon og hvordan regissørens rolle har utviklet seg. Jeg tar også hensyn til utviklingen av teaterets visuelle side, hvordan scenografiske idealer har forandret seg og hvilken vektleggelse scenografien har hatt gjennom historien. Kanskje er det noe med operaformens hybriditet som gjør at den maner fram de store tankene om det helhetlige og ultimale scenekunstverk.⁷ Sikkert er det i alle fall at svært mange av de mest betydningsfulle teaterteoretikerne og scenekunstnerne har valgt å forholde seg til operasjangeren, og latt seg inspirere til nyskaping. Med historien som inngang skal vi også la oss lede inn i noen generelle problemstillinger omkring operaens dramaturgi; om dramatiske virkemidler brukt i opera og om dramabegrepet slik det kan forstås ut fra Carl Dahlhaus' artikkel "What is a Musical Drama?" (Dahlhaus 1989). Både Dahlhaus og Joseph Kerman, i sin betydningsfulle bok *Opera as Drama* (Kerman 1988), plasserer musikken som det sentrale element i konstitueringen av dramaet i opera. Deres teorier danner et grunnlag for mitt ståsted når det gjelder operadramaturgi.

Gjennom modernismen og postmodernismen gjennomgår tanker omkring kunst en kraftig omveltning. Kunsten vender seg mer inn mot seg selv, og i stedet for å kommunisere et budskap, peker kunsten på seg selv som kunst eller på sin egen funksjon som samfunnskommentar. Dette får konsekvenser for dramaturgien. Det blir en forandring både i hva som kommuniseres og hvordan det kommuniseres. Den historiske avantgarde setter sterke spor i scenekunsten, og i kjølvannet av dem vokser det fram nye sjangerformer, som happening og performance.⁸ Dette skal vi se på i andre kapittel, for senere å kunne se *No Title Performance and Sparkling Water* i lys av disse tendensene.

⁶Ved å bruke ordet 'produksjon' viser jeg til operaens realisering, både i form av skapelse av nye operaer, og oppsetningen av allerede eksisterende.

⁷Lindenberger framhever operaens hybride vesen: "opera [...] is essentially a hybrid form" (1984: 112). Hans perspektiv innbefatter imidlertid først og fremst forholdet mellom tekst og musikk. Jeg ønsker å framheve operaens hybriditet ytterligere, ved å innlemme framføringsaspektet som en naturlig del av det samlede verket.

⁸Innenfor musikkvitenskapen benyttes ordet 'performance' som regel i forbindelse med framføringspraksis. Jeg kommer derimot til å benytte meg av ordet som en sjangerbetegnelse: "Performance er en selvrefleksiv

I analysen av *No Title Performance and Sparkling Water* tegner det seg et bilde av et verk som på et nivå søker å legge fram en fortelling, men som på et annet samtidig forsøker å bryte fortellingen ned. Jeg vil forsøke å gi en forklaring på hvordan dette kan være tilfellet, og i lys av de foregående kapitlene vil jeg forsøke å gi en redegjørelse for hvilke dramaturgiske prinsipper som er benyttet og hvilke tradisjoner som ligger til grunn for mine påstander. Analysedelen er delt opp i en undersøkelse av forholdet mellom tekst og musikk og en forestillingsanalyse.⁹ I undersøkelsen av teksten og musikken vil vi gå nærmere inn på tekstens handling og dens gnostiske tematikk for på den måten å se på hvordan dette behandles av musikken. Vi skal også undersøke om det er andre aspekter ved teksten som behandles av musikken, og hvordan teksten og musikken generelt forholder seg til hverandre. Det er særlig i denne delen av analysen at teorien fra første kapittel om operaens produksjonshistorie kommer til nytte, og vi vil komme til å finne at musikken underbygger tekstens tematikk på en måte som kan sammenlignes med tradisjonell opera. Forestillingsanalysen bygger på analysen av teksten og musikken. Min umiddelbare opplevelse av forestillingens regi var at den på mange punkter bryter med tanken om å framstille en felles tematikk, og dermed skaper et splittet helhetsinntrykk av verket. Samtidig tilfører regien noen aspekter som gjør at forestillingen får mer friksjon og kanskje blir mer spennende for tilskueren enn den hadde vært hvis regien friksjonsfritt hadde lagt seg på samme linje som teksten og musikken. Gjennom å belyse ulike sider av regien vil jeg forsøke å vise hvordan den både bryter med og framhever den gnostiske tematikken som teksten og musikken har lagt til grunn for verket. Her vil jeg komme til å trekke paralleller til både den historiske avantgarde og postmodernistiske teorier. Kapitlet inneholder også en metodedel, der jeg gjør rede for mitt ståsted som analytiker.

Å kalle et kunstverk for "No Title" kan være et signal om at verket programmatisk unndrar seg kategorisering, og knytter det an til en postmodernistisk performancetradisjon som har eksistert helt siden Cage/Cunningham/Rauschenbergs legendariske *Untitled Event* ved Black Mountain College i 1952 (Christoffersen 1998: 48). Ved å kalle denne oppgaven *Uten tittel?* ønsker jeg å sette et spørsmålstegn ved hvorvidt *No Title Performance and Sparkling Water* lever opp til pretensjonen om å høre til i denne tradisjonen. Riktignok unndrar verket seg sjangermessig kategorisering, men det er i mine øyne mer på grunn av de ulike delenes

fremstilling som ikke er selvbiografi, men selvopførelse gjennom sammensætninger (montage og assamblage), der griber tilskuerens visuelle og auditive sans" (Christoffersen 1998b: 28).

⁹ Analysen er bygget på semesteroppgaver jeg har skrevet i løpet av studietiden (Fonneløp 2005a og 2005b).

motstridende dramaturgiske tenkemåter enn på grunn av dets status som et rent postmodernistisk verk. I analysen har jeg funnet at verket lar seg plassere innenfor flere dramaturgiske tradisjoner. Min tittel kan også gi et hint om det som vil bli oppgavens konklusjon: At de dramaturgiske tradisjonene verket består av vanskelig lar seg forene.

Enhver fortelling er subjektiv. Min framstilling av historien, enten det gjelder den tradisjonelle operaens produksjonshistorie, de modernistiske avantgardebevegelsene eller framveksten av postmodernistisk tankegang, er derfor ikke ment i naiv forstand som en sann framstilling av det forgangne, men mer som et forslag til en forståelse av tankegang omkring dramaturgi generelt, og *No Title Performance and Sparkling Water* spesielt.

Del I: Teori og bakgrunn

PRODUKSJONSHISTORIE – OPERAHISTORIE FRA ET DRAMATURGISK PERSPEKTIV

Italiensk opera var rundt år 1600 en helt ny form. Likevel var det mulig for publikum å kjenne igjen enkelte elementer når det gjaldt den sceniske framstillingen, siden denne nye formen dro veksel på de prosedyrer og konvensjoner som fantes innenfor datidens og fortidens teaterliv. Like fullt måtte en ny yrkesgruppe ta form som følge av operaformens etablering: den syngende skuespiller – eller kanskje snarere: den skuespillende sanger. I operaformens historie er det nettopp dette som blir diskusjonen: hvorvidt selve musikkutøvelsen skal stå i sentrum, eller om formidlingen av teksten er målet med kunsten (Lindenberger 1984: 108). Helt siden operaens barndom har komponistene, i lidenskapelige diskusjoner og tallrike traktater, debattert operaens vesen og hvilke teknikker som skal framheves i dens realisasjon. Det tilbakevendende spørsmålet gjennom århundrene har vært spørsmålet om realisme eller kunstighet i uttrykket (Kjems 1995: 291). Dette kapittelet vil handle om en slik vekselvirkning mellom vekt på tekst og musikk, realisme og kunstighet som vi kan se gjennom hele operaens produksjonshistorie. I arbeidet med denne framstillingen har jeg for en stor del tatt utgangspunkt i artikkelen ”Opera, §VII: Production” i *The New Grove Dictionary of Opera* (Savage 2006; Millington 2006).¹⁰

I begynnelsen. Operaens barndom og storhetstid

På tross av at vi kan finne perioder i operahistorien der hensynet til den sceniske framstillingen er tonet ned, har den visuelle delen av kunstarten alltid vært viktig. Allerede i operaformens spede barndom, i renessansen, var man opptatt av at operasangeren ikke kun skulle opptre som en sanger i kostyme, men utvise en form for sannferdig skuespill, etter datidens idealer. Utøverens ansiktsuttrykk og bevegelser var forventet å skulle konkretisere

¹⁰ Dette er én artikkel i syv deler, med to forfattere: Savage har skrevet del 1 til 5, mens Millington har skrevet del 6 og 7. Jeg har tatt utgangspunkt i nettutgaven, hentet fra nettstedet *Grove Music Online* (<http://www.grovemusic.com/>).

librettoens innhold. Man utviklet også spesifikke operatiske teknikker, som å strekke bevegelser ut i tid slik at de varte like lenge som en hel frase, samt å fastlegge forskjellige bevegelser under ritorneller og under sang. Man kan også finne eksempler på at prinsipper fra den klassiske retorikken blir brukt i utarbeidelsen av sceneteknikker i renessansen. På scenen var det store, malte kulisser og bakskjermer som gled inn fra sidene ved hjelp av sinnrike maskinerier. Over scenen var det også maskiner, slik at sangerne kunne ”ri” over scenen mens de sang. Maskinene skulle være så usynlige som mulig, og var ment å skape overnaturlige effekter.¹¹ Det var viktig at de ble flyttet i et tempo som harmonerte med musikken og ikke ble til besvær eller skjemet ut utøverne som red på dem (Savage 2006).¹²

På 1670- og 80-tallet hadde fransk komedie og -tragedie sin storhetstid, blant annet med forfatterne Molière og Racine. Den franske komponisten Jean-Baptiste Lully (1632-87) skrev en rekke operaer i kraft av sin stilling ved det franske hoff. Lully hadde svært mye makt som musikk sjef ved hoffet, og ble toneangivende i sin tid. Etter hans tid har ballettscenene vært et kjennetegn ved fransk opera (Sørensen 1995: 203). Lully lot seg influere av måten tragediene og komediene ble iscenesatt på. Han kalte sine operaer for *tragédies lyriques* og mente at operaens iscenesettelse ikke skulle stå tilbake for det talte drama (Savage 2006). Lully ønsket å ha en finger med i spillet i alle deler av komposisjonen. Han kunne diktere hvilke bevegelser de ulike karakterene skulle gjøre under framføringen eller demonstrerte hvordan han ønsket pantomimene under ballettinnslagene. På dette området ble Lully en kontrast til den noe senere Jean-Philippe Rameau (1683-1764), som på mange måter bygget videre på arven etter sin forgjenger, men ga sine operaer en mer fargerik harmonisk og orkestral behandling og slik la større vekt på musikkutøvelsen. Om Lully og Rameau ble det sagt at mens Rameaus operaer krevde dyktige sangere, krevde Lullys dyktige skuespillere, og deres tilhengere i de franske salonger grupperte seg som lullister og ramister (Savage 2006; Sørensen 1995: 205). Med sine *tragédies lyriques* ser det ut til at Lully så verdien av å legge vekt på helheten i forestillingen. Likevel er det i den klassiske tidsalder ennå ikke snakk om noen syntese av kunststartene, snarere en mer eller mindre velfungerende sameksistens (Savage 2006).

¹¹ Et kjent uttrykk fra datidens teater er *deus ex machina*. Det går ut på at en gud kommer ned fra oven, ved hjelp av maskinerier, og løser opp i en fastlåst situasjon mellom karakterene på scenen (Platz-Waury 1992: 150). Se også Nygaard (1993: 10).

¹² Se også Starobinski (1994 [1979]), samt Christoffersen (1998a: 23) og (1998b: 30ff) om barokkens *trompe l'œil*.

Ifølge Savage kan det se ut til at tidens franske operapublikum visste å sette pris på sangere som var i stand til å agere troverdig på scenen. Rousseau, som selv ikke var noen stor operaelsker, skrev i sin *Encyclopédie* om operasangeren Chassé:

[Chassé is] everything a good operatic performer ought to be: never dropping his character to become merely a singer; forever interesting, even in silence; and conspiring by steps, looks and gestures to make his audience feel that the music rising from the orchestra pit was rising from his soul (Rousseau, sitert hos Savage 2006).

Rousseau la vekt på naturlighet i framstillingen av en karakter på scenen. Det som foregikk på scenen skulle ikke virke oppstyltet. På den måten kunne sangeren framkalle ekte følelser hos publikum.

Fra midten av 1600-tallet, parallelt med at *tragédies lyriques* er den dominerende formen i Frankrike, vokser den italienske – nærmere bestemt neapolitanske – *opera seria* fram. Denne formen øvet stor innflytelse over hele Europa fram mot Glucks operareform i 1770-årene. Med *opera seria* ser vi at utviklingen går i en annen retning enn den gjorde med Lully. *Seria*-komponistene la økende vekt på vokale prestasjoner. Også den franske Rameau lot seg influere av denne utviklingen i italiensk opera, noe vi kan se ved hans benyttelse av da capo-ariér og koloraturer ut over kun de tekstlig bestemte (Sørensen 1995: 205). Innenfor *seria*-tradisjonen strebet man ikke etter den naturlighet i uttrykket som vi ser eksempel på i sitatet fra Rousseau. Man var likevel svært opptatt av det sceniske aspektet ved operaframførelsen. Det fantes fremdeles ikke regissører, men det betydde ikke at det sceniske som foregikk var tilfeldig og overlatt til den enkelte utøvers forgodtbefinnende. Librettoen inneholdt ofte sceneanvisninger, som også kunne gjelde karakterenes stemning og handlinger på scenen. Under resitativene kunne utøverne støtte seg til standardiserte sceneteknikker og konvensjoner for å føre seg på scenen. Enkelte av disse var nedtegnet i håndbøker som først og fremst var trykket til bruk for skuespillere i de talte sjangrene, men teknikkene kunne lett overføres til operascenen.

Siden *opera seria* var bygget opp av ariér som hver og en uttrykte en generell følelse eller stemningstilstand, ville en erfaren utøver ofte ha vært ute for å skulle framstille den samme følelsen tidligere – kanskje til og med ved hjelp av de samme ordene, i og med at suksessrike libretti ofte ble benyttet av flere, eller ved hjelp av samme musikk hvis verket var en

pasticcio.¹³ Dermed kunne hver enkelt utøver bygge opp et repertoar av sceneuttrykk som kunne benyttes i møte med nye verk. Framføringen av *seria*-arier ser ut til å ha likhetstrekk med framføringen av monologer – *soliloquy* – i det 18. århundrets tragedier. Savage antar dermed at det var naturlig for sangerne å gripe til de samme sceneteknikkene i framføringen av arier som skuespillerne benyttet i sine monologer.

På tross av at teaterregi som profesjon ikke hadde oppstått ennå, kan man se at en slik rolle var under utvikling. Dramatikeren – eller i operaens tilfelle librettisten – fungerte ofte som en slags instruktør som tok ansvar for forestillingens helhet. Det ble forventet at en god librettist ville forklare innholdet i librettoen til utøverne, insistere på en klar uttale av ordene og gi aktørene råd angående kostyme, scenebevegelser og hvordan de skulle entre eller forlate scenen.

Datidens innflytelsesrike librettist Pietro Metastasio (1698-1782) tok disse oppgavene svært alvorlig, men han hadde ingen mulighet til å være med på innøvingen av alle sine verk; hans libretti fikk sin utbredelse langt ut over Wien, der han hadde sitt virke som hoffdikter. Metastasios måte å løse dette på ble å lage diagrammer som forklarte aktørenes posisjoner i de enkelte scenene, og å levere analyser av de ulike karakterene i stykket adressert til både komponist og utøver. Metastasio ga på en måte uttrykk for en konservativ holdning i sine libretti. Han tok utgangspunkt i den franske tragedie i sin bruk av til dels endimensjonale *typer* framfor *karakterer* som gjennomgår en psykologisk utvikling. Men i sin spissing av den dramatiske form og det tekstlige uttrykk, og i sitt forsøk på å skape enkelhet og renhet, foregrep han de senere bestrebelsene på å bringe større realisme inn i operasjangeren (Kjems 1995: 294). Hans utstrakte korrespondanse med operascener over store deler av Europa viser at han anså en følelsesmessig kommunikasjon som et essensielt mål med framførelsen. Dette ser ut til å ha vært viktigere enn en blind overholdelse av de konvensjoner som fulgte med *opera serias* stive og formaliserte form.¹⁴

¹³ Pasticcio defineres slik av Lindenberger: "A pasticcio, as its name implies, mixed arias from a number of operas, usually from a diverse group of composers, and adapted them to a particular libretto that, in most instances, had had no previous relationship to these arias" (Lindenberger 1998: 58). Dette var en form som var vanlig fram til Rossinis tid. I Lindenbergers øyne er denne formen det aspektet ved *opera seria* som best demonstrerer skillet mellom musikk og tekst i denne tiden: "If *opera seria* in general undermines any dogmas about the necessary relationship of words and music, the pasticcio, through its indiscriminate mélange of tunes drawn from a multitude of sources, foregrounds the very arbitrariness characteristic of operatic form through a long period of its history" (Lindenberger 1998: 59).

¹⁴ Metastasio omtales også utførlig hos Lindenberger (1984), (1998).

Operaen vokste i denne perioden til å bli den ledende formen innen både dramatikk og musikk. Joseph Kerman framholder i sin bok *Opera as Drama* perioden mellom Monteverdi og Gluck, *opera serias* blomstringstid, som en svært viktig epoke i operaens historie:

In Italy, drama meant the opera, and its librettist Metastasio was the universal laureate, the new Sophocles [...] And almost everywhere, music meant the opera. Opera guided the evolution of the art, setting its tone as symphony would later, and madrigal had before (Kerman 1988: 39).

Og han fortsetter:

The bold blend of music, poetry and scene; the ornate dramatic convention; the pomp and the splendid, abandoned theatricality; the fierce singleness of operatic passions; the moving architecture, in and out of the ballet – all this sums up with characteristic extravagance the very aspirations of the baroque (Kerman 1988: 39).

Samtidig hevder Kerman at denne perioden kan anses som operaens mørke tidsalder. Verkene fra denne tiden settes sjelden opp, og hvis de blir satt opp, blir resultatet ifølge Kerman ofte bisarre produksjoner, som om regissøren ønsker å avlede folks oppmerksomhet fra den uforlignelige dramatiske klossetheten denne tidens dramatikk bærer preg av.

På visse områder kan man si at sjangeren hadde forvillet seg inn i en kunstnerisk blindvei, der man applauderte skamløst virtuoseri og operaforestillingene framsto som en konsert framført med kostyme. Samtidig bringer den barokke dramaturgien ifølge Kerman med seg noe viktig når det gjelder kunstneriske prinsipper som sådan: ”Baroque dramaturgy deals in great, simple, intense blocks; lucid and naïvely rigorous, it can be employed with magnificent power” (Kerman 1988: 40). Dette er et trekk han mener har vært sentralt for utviklingen av senere dramaturgier som han finner mer komplekse, men mindre markante enn dramaturgien i *opera seria*.

Det kan være verd å bemerke at selv om Kerman avskriver en hel epoke som ”dark ages”, kan vi se at det fra denne epoken er hentet fram en rekke verker som er gjenoppført i senere tid. Verker fra denne perioden har skapt en arena for utprøving av en ny tilnærming til operaregi, den såkalte ”producer’s opera”, eller regiteateret, en retning vi kommer nærmere inn på mot slutten av dette kapittelet. For en mer innsiktsfull behandling av dramaturgien i *opera seria* og dens anvendelse i en diskusjon om generell operadramaturgi, kan det være naturlig å vende seg til Carl Dahlhaus.

Dramabegrepet hos Dahlhaus

Dahlhaus starter sin artikkel ”What is a musical drama?” med en definisjon av ordet dramaturgi som komposisjonen av dramaet *tout court* (1989: 95). Dette innebærer også teorier og prinsipper for dramatisk komposisjon, idet dramaturgien kan trenge inn i de enkelte delene av komposisjonen og definere de enkelte delenes funksjon. Delene kan deretter ifølge Dahlhaus rekonstrueres i en teori om dramaet. Dramaturgi er dermed det samme for drama som poetikk er for poesien (1989: 95).

Dahlhaus trekker et skille mellom begrepet *dramaturgi* på den ene siden og begrepene drama og dramatisk på den andre. Gjennom sin definisjon av *dramaturgi* plasserer han begrepet i forhold til dets benyttelse som et strukturerende prinsipp for de ulike virkemidlene i et drama. Begrepene *drama* og *dramatisk* bruker han imidlertid en del mer tid på. Disse begrepene danner innholdet i dramaturgibegrepet. For å kunne si noe mer om den dramaturgiske oppbyggingen av opera, det vil si hvilken måte dramaet bæres fram på i opera, ønsker jeg gå nærmere inn på Dahlhaus’ benyttelse av begrepene *drama* og *dramatisk*.

Ved første øyekast ser Dahlhaus ut til å operere med et dramabegrep som er knyttet nært opp til begrepet handling. Det ser ut til å ligge som et premiss at det ved tale om et dramabegrep er en forutsetning at verket har en aristotelisk oppbygning. Dette er imidlertid en oppfatning av Dahlhaus’ dramabegrep som må justeres ved nærmere ettersyn av dets anvendelse i hans tekst.

For å kunne si noe mer om hva Dahlhaus legger i begrepet *drama* vil jeg presentere to prinsipper som jeg anser som grunnleggende i Dahlhaus’ forståelse av opera som dramatisk kunstart. Det første prinsippet handler om det Dahlhaus kaller *musikalsk dramaturgi*, som skal referere til musikkens funksjon i skapelsen av et drama. Det er en viktig påstand hos Dahlhaus at musikken er bæreren av det dramatiske i en opera. Musikken må ikke reduseres til et virkemiddel på linje med andre når det gjelder å bringe fram drama: ”It cannot be stated too clearly that in opera, if it is a musical drama at all, the drama does not take place somewhere apart from the music, but happens in the closed musical numbers” (1989: 99). Vi får å gjøre med en spesiell type drama, et drama som skapes av musikken alene (1989: 95). Dahlhaus siterer også Kermans *Opera as Drama*: ”*dramma per musica* [is] drama through music, by means of music” (Kerman 1988: 5; Dahlhaus 1989: 95). Dahlhaus og Kerman befinner seg altså på samme linje i dette premisset for forståelsen av musikalsk drama.

Det andre prinsippet er dannet på bakgrunn av det første prinsippet, om at musikken er konstituerende for dramaet i opera. Dahlhaus argumenterer for at ariene, som musikalsk sett er de mest interessante delene i *opera seria*, også er de delene der dramatikken ligger. En rådende oppfatning i operaforskningen har ifølge Dahlhaus vært at det dramatiske i *opera seria* ligger i resitativene. Dette kommer av at det er her handlingen ofte blir drevet framover, og det er også her man kan finne dialoger mellom de ulike karakterene (1989: 95). Dahlhaus ønsker derimot å skape et skifte av fokus fra resitativer til arier når det gjelder undersøkelsen av det dramatiske ved opera. Ariene blir dermed ikke lenger først og fremst gjenstand for musikalsk analyse, men også dramaturgisk analyse. Den musikalske og dramaturgiske analysen blir to sider av samme sak, idet musikken er bærer av det dramatiske i opera.

Opera er ifølge Dahlhaus et "drama of affects" (1989: 96). Ved å ta i bruk musikk har en komponist mulighet til å vise menneskers innside gjennom affektframstillingen i ariene. Operaen har som stilistisk prinsipp å presentere sine karakterer gjennom en vev av arier – følelsesladede monologer. Dette skiller operaen fra det talte drama, altså skuespill, der dialogen er det strukturerende element som driver handlingen framover. Ifølge Dahlhaus ligger derimot det dramatiske tyngdepunktet i opera i en struktur av monologer (arier). I stedet for en dramatik som uttrykker sitt konfliktstoff gjennom argumenterende replikker, får vi i opera et drama som styres av affekter. Affektene blir den underliggende strukturen i konfliktstoffet mellom karakterene. Disse affektene drives fram suksessivt gjennom lyd. Arienes tette bånd til musikken er svært viktig for oppfattelsen av at musikken er konstituerende for dramaet. Hvis man setter fram en påstand om at alt av viktighet som hender mellom mennesker i et moderne europeisk drama kan uttrykkes gjennom tale, mener Dahlhaus at det på den annen side ligger i operaens natur å nære en grunnleggende mistro til språket. Ikke-verbale elementer som gester, kroppsspråk og bevegelser på scenen er riktignok viktige i det talte drama. Likevel er de ikke-verbale elementene enda viktigere i opera på grunn av at dialogen, og dermed det argumenterende språket, har fraveket sin framtrede plass.

Påstanden om at dramaet i opera ligger i ariene kan være motstridende i forhold til et dramabegrep som er nært knyttet til formidlingen av en aristotelisk historie. Man kan fornemme en konflikt mellom Dahlhaus' forståelse av dramabegrepet og hans skifte av fokus for hvor dramaet i operaen befinner seg, nemlig i ariene og ikke i resitativene. Han poengterer sågar at på tross av dette skiftet har operaen like stor rett til å bli betraktet som en dramatisk

kunstart som de andre dramatiske kunstartene: "the teleological element is less important in an opera than in a play, although this is no reason for charging opera with a lack of the dramatic element" (1989: 100). Det at Dahlhaus finner det på sin plass å poengtere dette, kan virke symptomatisk for hvilken oppfattelse av begrepet drama eller dramatik som ligger til grunn for hans betraktninger: Dramabegrepet knyttes først og fremst til en historie med en lineær utvikling. Likevel justeres denne oppfatningen av Dahlhaus' dramabegrep av argumentasjonen for at det teleologiske elementet ved dramaturgien er viktigere i skuespill enn i opera. Denne argumentasjonen har sin bakgrunn nettopp i at opera – i det minste *opera seria* – er en vev av monologer som framstiller affekter, og ikke først og fremst en aristotelisk historie. Dette nyanserer bildet av at Dahlhaus' anvendelse av begrepet drama er tett knyttet til den teleologiske handlingen, noe man kan få inntrykk av ved første øyekast.

Dahlhaus presenterer litteraturkritikeren Emil Staigers todelte definisjon av begrepet drama. Ifølge Staiger innebærer begrepet en målrettet prosess på den ene siden, og den iboende spenningen (tension) i en situasjon, en dialog eller en hendelsessekvens på den andre (gjengitt i Dahlhaus 1989: 99). Dette er en definisjon som ikke er direkte myntet på det musikalske drama, og retter seg således mer mot det talte drama. Dahlhaus uttaler et ønske om å omtale det musikalske drama på dets egne premisser. Han benytter Staiger til å vise at det musikalske drama har en annen form for dramatik, blant annet ved å skille mellom prosess og struktur. Ifølge Dahlhaus er enhver dramatisk prosess relatert til en underliggende struktur. På grunn av at historiens teleologiske element er tonet ned i opera, er det ifølge Dahlhaus i strukturen at dramaet ligger. Også den dramatiske spenningen ligger mer i strukturen og den overordnede situasjonen enn i den prosessuelle handlingen og handlingens utfall (1989: 100). Dahlhaus poengterer her nok en gang at selv om det teleologiske elementet ved historien er mindre framtrædende, kan man likevel ikke karakterisere opera som mindre dramatisk enn et talt drama, et drama med større vekt på den teleologiske historien. På den måten viser Dahlhaus at han ønsker å plassere dramaet et annet sted enn i den lineære historiefortellingen.

Her er vi ved det som kan oppfattes som kjernen i Dahlhaus' dramabegrep. Dahlhaus hevder at det dramatiske i en opera ikke ligger i innholdet, men snarere i det dialektiske forholdet som de to parametrene form og innhold inngår i (1989: 101). Librettoen er i utgangspunktet en litterær tekst, med en egen litterær form. Men den er skrevet for å bli tonesatt. På den måten ligger musikken implisitt i librettoen. Ifølge Dahlhaus påvirker musikken teksten slik at det skjer en transformasjon fra en form til en annen. Verket vil ikke kunne forstås eller gripes

uten at denne dialektikken mellom form og innhold tillates å forbli intakt. Innholdet kan ikke skilles fra formen, ingen parafrase av innholdet vil kunne fange verkets essens. Dahlhaus underbygger dette skiftet fra litterær til musikalsk form med en beskrivelse av forholdet mellom det som skjer på scenen i spilløyeblikket, forhistorien som fortelles i librettoen og såkalte "unseen actions".¹⁵ Dahlhaus hevder at selv om forhistorie og 'unseen actions' kan være viet stor plass i librettoen og på ingen måte er uviktige, får de mindre dramatisk vekt enn hendelsene som foregår på scenen og blir derfor svært lite framtrædende i en opera. Dette henger sammen med musikkens øyeblikks- og stedbundne natur:

Melodic expression, unlike verbal expression, does not reach beyond the present moment but exists entirely in the given situation; it isolates that situation and lifts it out of its context, so that what has gone before recedes into oblivion with no thought given to the consequences which follow the particular moment (1989: 202).

Dahlhaus retter fokus mot det sceniske, det som skjer på scenen i spilløyeblikket. Handlingen som realiseres av den klingende musikken tildeles langt større dramatisk vekt enn handlingen som kun kommer fram gjennom teksten. Musikkens natur som knyttet til tid og sted bindes naturlig sammen med den fysiske tilstedeværelsen av de sceniske aktørene og danner således et uttrykk som er meget nært knyttet til spilløyeblikket.

Operareform og tidlig romantikk

I opplysningstiden, rundt 1760, fikk mer progressive stemmer innen dramatisk skrivekunst og iscenesettelse en større plass i folks bevissthet. Vi kan nå se en tendens som går imot den sterke vekten på virtuoseri og de lukkede musikalske numrene. Det som denne tiden brakte med seg av idealer om renhet, enkelhet, fornuft og en sammenfallende kanonisering av Shakespeare, resulterte i en sterkere vekt på et naturlig uttrykk innenfor teaterkunsten, og en fornyet respekt for komediekunsten. Den komiske operaformen *opera buffa*, som hadde vært å se på operascenene siden omkring 1730, økte derfor i popularitet. Med denne formen kom en annen type regi, som ofte skulle ha som oppgave å karakterisere hverdagsliv. Denne regien var langt mindre preget av konvensjoner enn det man forbandt med den stive og opphøyde *opera seria*, og virket med sin krasse, livlige og ikke minst upretensiøse stil mer umiddelbart tiltalende på publikum. Savage trekker fram skuespilleren David Garrick som et viktig navn for fornyelsen av teateret i denne perioden. Han ble gitt mye av æren for at spillestilen

¹⁵ Dahlhaus henter uttrykket "unseen actions" fra Robert Petsch, og beskriver det som hendelser som, i motsetning til forhistorie, finner sted i løpet av dramaets handling, men utenfor scenen (1989: 102).

innenfor den seriøse skuespillerkunsten gjennomgikk et skifte fra en tung, langsom, deklamatorisk stil til en mer energisk, pantomimisk stil.

Den gjennomslagskraft buffaformens popularitet ga denne nye regiformen, brakte med seg muligheter til fornyelse også innenfor den ikke-komiske operaen. Sammen med Garricks nye spillestil ble Gluck og hans reformoperaer avgjørende for stilendringene i denne perioden.

I Christoph Willibald Gluck (1714-87) sine operaer tillegges koret en selvstendig handlingsbærende funksjon, slik vi blant annet kan se i hans *Orfeo ed Euridice* fra 1762. I denne operaen forkaster også Gluck det rådende secco-resitativet til fordel for accompagnatoet. I forordet til *Alceste* fra 1767 skriver Gluck at det er musikkens oppgave å tjene poesien, skape lys- og skyggevirksomheter og forsterke dramatiske situasjoner. Her kutter Gluck ritorneller og kadenser, og lar dramatikken råde på bekostning av virtuositet. *Da capo*-arien, som var den rådende arieformen i *opera seria*, beveges bort fra sin stive ABA-form. I stedet lager han en strofisk eller gjennomkomponert arioso. I tillegg legger han vekt på å utvikle et enkelt melodisk ideal. På denne måten fjerner han fokuset fra musikken og dens symmetriske former som et mål i seg selv og setter musikken i dramaets tjeneste som et middel for å bringe fram følelser (Kjems 1995: 300ff).

I kjølvannet av Glucks operareform i andre halvdel av 1700-tallet ble det i Frankrike et mer og mer uttalt behov for en person, en autoritet, som kunne ivareta helheten i framføringen og balansen i syntesen mellom kunststartene. Fortsatt var det naturlig at librettisten inntok en slik rolle. Det ble også satt fokus på behovet for et samarbeid innad i "the executive quintet" bestående av komponist, scenograf, maskinist/scenetekniker, ballettmester og kostymemaker (Savage 2006). Librettisten ble holdt utenfor denne kvintetten, på grunn av hans overordnede rolle.

Ideen om en person som hadde oppsyn med helheten skulle vise seg å ha en framtid. I 1790-årene åpnet man i tysk teater for at en *Regisseur des Schauspiels* kunne ha ansvar for å balansere enkeltelementene med tanke på den overordnede effekten. Dette ble også overført til operascenen. Carl Maria von Weber arbeidet ifølge Savage som "overseer of all aspects of vocal and visible activity on stage" i operaen i Praha i årene 1813-16 (Savage 2006). Han innførte leseprøver slik at alle aktørene skulle få en følelse av sin rolle i helheten, og var opptatt av å utvikle allsidighet og skuespillerferdigheter hos både kor og solister. Han kunne

også hyre inn en spesielt litteraturkyndig person for å diskutere librettoen og en dansekyndig til å ta seg spesielt av bevegelsene på scenen.

I Frankrike kunne man se eksempler på at den økende fokuseringen på det sceniske aspektet førte til at behovet for en person til å ta administrativ ledelse over de ulike sidene ved produksjonen ble tvingende. I den franske *grand opéra* så man en iscenesettelse nærmest for iscenesettelsens skyld, med ”flamboyant Romantic-historical décor, crowd effects, exploitation of the new-fangled gas illumination” i sentrum for oppmerksomheten (Savage 2006). I denne parisiske retningen innenfor opera ser vi med andre ord at pendelen igjen har svingt i retning av en unaturlig, ikke-realistisk framførelse med sans for overdrivelser og virtuoseri. Behovet for noen til å holde orden på det hele må ha vært stort. Det er derfor ikke overraskende at vi finner stillinger som *régisseur de la mise en scène*, *directeur de la scène* og *metteur en scène* oppført i de parisiske operakompaniers personallister på denne tiden (Savage 2006).

En av oppgavene til den nyoppnevnte franske regissør var å skrive en *livret de mise en scène*, som blant annet inneholdt en beskrivelse av alle bevegelser som skulle foregå på scenen. I Italia var Giuseppe Verdi en tilhenger av ideen om den franske *livret*. Med hans senere operaer fulgte en *disposizione scenica*, som inneholdt diagrammer for ulike sceneposisjoner og bevegelser. Ricordi, Verdis forlegger, skriver i *disposizione* til *Aida* i 1872: ”Because of recent developments in the music-drama, every movement has its raison d’être and the old stage conventions are no longer acceptable” (Savage 2006). Kravene til utøvernes sceneopptreden har nå økt, og de standardiserte opptredene som var vanlige under *seria*-tiden er gått ut på dato.

Et nytt paradigme: Wagner

Den første operafestivalen i Bayreuth i 1876 kan anses som et vendepunkt for moderne operaproduksjon. Denne festivalen ble et arnested for utviklingen av dramaturgi innenfor operasjangeren i over hundre år. Ved inngangen til en framstilling av Wagners påvirkningskraft på den modernistiske scenekunst kan det være relevant å se nærmere på noen av de dramaturgiske virkemidlene i opera og hvilken effekt disse kan ha.

Dramaturgiske virkemidler i opera

I en presentasjon av dramaturgiske virkemidler i tradisjonell opera blir det naturlig å gripe til Joseph Kermans *Opera as Drama*. Gjennom eksempler fra operakanon, og spesielt fra Wagner, gir han en tredelt beskrivelse av hvordan musikken kan bidra til dramaet i opera (Kerman 1988: 215).

Det første punktet Kerman nevner er musikkens evne til det han kaller *characterization*, å informere om en karakters tanker og handlinger og å gi innsikt i følelseslivet til karakteren. Han gir eksempler på at musikken kan berike karakterer med flere nyanser, slik at musikken gir liv til karakterene. Han trekker også fram at musikken kan forandre karakterene (1988: 217), bringe en ambivalens inn i dem, som kan gjenspeile naturlig menneskelig irrasjonalitet. På den måten agerer komponisten som dramatiker og har stor innflytelse på formingen av karakterene.

Det neste punktet Kerman trekker fram er musikkens evne til å generere eller modifisere handling (action). Her poengterer Kerman noe vi allerede har sett på i forhold til Dahlhaus: "[m]usic, like action, exists in time, and articulates time" (Kerman 1988: 215). Dette gjør musikken egnet til å gjenspeile, understreke og klassifisere de handlinger som foregår på scenen. Dette gjelder både handling som utføres fysisk og handling som foregår inne i hodene på karakterene. På den måten gjøres komponisten i stand til å gi en handling som ikke er mer enn antydning i librettoen, stor vekt ved hjelp av musikken. Motsatt kan også musikken, ved ikke å respondere adekvat, trivialisere eller ugyldiggjøre handlingen.

Kermans siste punkt i den tredelte presentasjonen av hvordan musikken bidrar til drama er det punktet der han trekker fram musikkens atmosfæreskapende evne. På den måten forsøker han å fange og beskrive en mer gjennomtrengende og vidtfavnende side ved musikken: "music of a particular sort establishes a particular world or a particular field in which certain types of thought, feeling and action is possible (or at least plausible)" (1988: 215). Musikken virker stemningsskapende og kan gjennomføre handlinger, tanker og følelser. Således innvies tilskueren i en egen verden, slik Paul Ricoeur formulerer det, en verden som ved hjelp av musikken virker troverdig på tilskueren.

I omtale av denne siden av operatisk dramaturgi er det ifølge Kerman nødvendig å vende seg til Wagner. Med sin *unendliche Melodie* og *leitmotiv flux* skapte Wagner et nytt perspektiv på

tiden. Ledemotivene er tilbakevendende i hans operaer, i mange ulike former. Når musikk er tilbakevendende i en opera, går den tilbake i tid og setter det foregående i et nytt lys. Wagner gjorde dette grepet kontinuerlig, og tiden ble et område mer enn et forløp: "every moment exists in terms of the past while it stands ready for reinterpretation in terms of the future" (1988: 225). Dette etablerer ifølge Kerman et musikalsk rammeverk for tanker, handlinger og følelser. Slik danner Wagner sin egen operatiske verden der han ved hjelp av musikalske virkemidler definerer sitt eget forhold til tiden.

Vender vi tilbake til Dahlhaus, ser vi at også han tar for seg Wagners nyskapninger innenfor operaens dramaturgi – som Wagner selv samler under en ny sjangerbetegnelse: musikkdrama. Dahlhaus gjør rede for at Wagner brakte dramaturgien til det talte drama inn i operaen da han begynte å komponere musikalsk drama i dialogs form (Dahlhaus 1989: 107ff). Med dette sprengte han de gamle forrtyperne for musikalsk drama, og absorberte det talte dramaets form. Dette fikk konsekvenser for oppbygningen av musikken. Det å skape musikalsk drama etter dialogs form setter den musikalske formens integritet i fare, og skaper en rekke problemer. Operaens historie, med tanke på realisering av dramatiske intensjoner, beskrives ifølge Dahlhaus best gjennom utviklingen av musikalske virkemidler som er blitt benyttet for å oppnå det formålet (Dahlhaus 1989: 109). Da komponisten fant at de gamle forrtyperne for musikalsk drama var for snevre, fikk han et problem: Hvordan skulle han da bygge opp musikken? Ved å ta opp dialogformen i musikken forkastet Wagner prinsippet om å bygge musikken opp av fraser på fire takter og perioder på åtte. I stedet skapte Wagner det han kalte den *unendliche Melodie*, som støtter opp dialogformen. Det musikalske drama kunne imidlertid bygges på dialog først da Wagner hadde funnet opp ledemotivteknikken. Ifølge Dahlhaus skapte Wagner denne som følge av en erkjennelse om at en enhetlig musikalsk form ikke trenger å være bundet sammen av perioder som relaterer seg til hverandre i en bestemt rekkefølge, men like gjerne kan bestå av et nettverk av tilbakevendende motiver. Jo tettere nettet knyttes, desto mer overbevisende blir den verden som skapes. En søken etter regularitet i den musikalske formen kan derfor ifølge Dahlhaus virke meningsløst; det er ikke i symmetrien at inntrykket av en indre sammenheng skapes (1989: 109).

Dahlhaus trekker fram vokalensemblet som et element som skaper et tydelig skille mellom opera og talt drama. Dette er et viktig virkemiddel fra Mozart og utover. Han påpeker at simultan tale i talt drama så godt som aldri forekommer, med mindre man ønsker å oppnå en komisk effekt. I opera kan man derimot tillate at sangerne uttrykker seg simultant uten at dette

står i like stor fare for å bli komisk. Dette har å gjøre med at operaen i utgangspunktet er en mindre realistisk form. Idet tilskueren ikke forventer at dramaet skal legges fram på en realistisk måte, vil man heller ikke like lett oppleve at et ikke-realistisk virkemiddel får en komisk effekt. I tillegg har man ved bruk av musikk større mulighet til å holde de ulike stemmene fra hverandre enn man har dersom replikkene tales. Wagner fant ifølge Dahlhaus sin måte å løse fenomenet med simultan tale på med sin *unendliche Melodie*: "the harmony that underlies Wagner's 'unendliche Melodie' can ultimately be understood as a means of bracketing together vocal lines that are layered above one another and contrast in character" (1989: 105). Musikken er et viktig virkemiddel for å skape kontrast mellom de ulike karakterene som ytrer seg samtidig. Vokalensemblet har også en mer pragmatisk funksjon. Opera består for en stor del av monologer der karakterene utmaler sitt følelsesliv og sine tanker. Ved av og til å la disse monologene finne sted samtidig, oppnår man en tidsbesparende effekt.

Vi har allerede sett at Dahlhaus argumenterer for at opera er en kunstart som forholder seg svært sterkt til det øyeblikket den spilles. Talt dialog kan ifølge Dahlhaus – særlig når det gjelder det klassiske drama – ligge fjernt, både i tid og rom, fra det dialogen handler om.¹⁶ Musikkens natur er derimot slik at den er bundet til den tid og det rom den framføres i (Dahlhaus 1989: 102f). I denne problematikken avdekkes også et paradoks: Ved å benytte vokalensembleteknikk, en teknikk som virker fremmedgjørende i forhold til mer realistiske teaterteknikker, kan man likevel vise flere hendelser samtidig, og flere tanker kan tenkes av ulike personer på samme tid, slik det faktisk er mulig i virkeligheten. Slik kan man tilbakevise den kunstneriske realismen som en form som viser virkeligheten slik den virkelig er. Paradokset ved realismen ligger i at den er en urealistisk form.

Realisme og antirealisme i scenekunsten

Båndene vi har sett bli knyttet, blant annet av Weber, mellom opera og det talte drama ble med Wagner enda sterkere. Fortidens standardiserte teatraliske gester ble erstattet av mer naturtro uttrykk. Vi er nå kommet inn i sceneillusjonens tidsalder – titteskaps scenen er allerede den vanligste fysiske rammen for de talte teatersjangrene (Nygård 1995: 31) – og naturalistiske skildringer ble et viktig ideal innenfor både scenekunst, litteratur og billedkunst.

¹⁶ Dette har sammenheng med at en viktig del av handlingen i klassiske drama ofte ikke vises på scenen, men er innlemmet som forhistorie eller "unseen actions".

Et svært viktig navn innenfor den naturalistiske scenekunsten er Konstantin Stanislavskij, som sammen med Vladimir Nemirovitsj-Dansjenko grunnla Moskva Kunstnereteater i 1898. Hans skuespillermetode ble toneangivende og utgjorde en viktig milepæl innen skuespillerkunsten. Ifølge Stanislavskijs skuespillermetode skulle skuespilleren hver kveld gjenoppdage eller gjenføde karakteren, gjennom selv å oppleve karakterens følelser og stemninger. Stanislavskijs mål var en indre, psykologisk realisme, og en forutsetning for denne var en ytre fysisk realisme som kunne oppnås gjennom naturalistisk scenografi (Nygård 1995: 180).

I 1919 grunnla Nemirovitsj-Dansjenko Moskva Kunstnereteater Musikalske Studio, som forkastet en naturalistisk spillestil til fordel for en stil der de synkroniserte bevegelser og gester i en abstrakt setting. En viktig inspirator for Nemirovitsj-Dansjenko var den sveitsiske designeren og teatermannen Adolphe Appia (1862-1928).

Appias sceniske verden

Med sin faglige bakgrunn som musiker og lidenskapelig opptatt av Wagner, var Appia oppsatt på å bringe musikkens prinsipper inn i scenekunsten. Han strebet etter å bringe helhet og harmoni inn i sceniske verk, og så det som naturlig å bruke musikken som et middel for dette. I tillegg var Appia svært opptatt av scenografi og lyssetting. Han ønsket seg bort fra de endimensjonale, malte kulissene og bakteppene, som han mente fungerte svært dårlig sammen med den levende, tredimensjonale skuespilleren. I stedet ønsket Appia å skape en "levende bakgrunn" ved hjelp av lerreter, geometriske figurer og bevisst bruk av lys og skygge (Millington 2006).

Appia omtales som "det ikke-illusjonistiske musikkteaterets far" (Millington 2006). Dette er en betegnelse jeg ønsker å gi et noe mer nyansert bilde av. Appia brøt med sin tids konvensjonelle måte å vise naturalistisk scenekunst på. Forstått på den rette måten gikk Appia dermed inn for å skape det vi kan kalle ikke-illusjonistisk scenekunst. Men hvorvidt hans intensjoner var å skape scenekunst som var mer fremmedgjørende, slik vi senere skal se at det gjøres med Brecht, kan vi derimot sette spørsmålsteget ved. Det Appia ønsket å skape, var en "completely unified three-dimensional world" på scenen (Simonson 1992: 33), en verden som kunne virke troverdig og lukke tilskueren inne i sin fiksjon. Om dette var en verden som tilskueren kunne kjenne igjen som en miniatyr av den virkelige verden eller ikke, kan anses som mindre relevant. Slik sett kan vi si at Appia ikke gikk inn for å skape en realistisk illusjon. Men likevel kan man si at han ønsket å skape en illusjon, nemlig en illusjon av en

helhetlig verden i det scenerommet kunstverket og dets tilskuer er lukket inn i. Ved hjelp av sine ikke-naturalistiske virkemidler ønsket Appia å etablere en helhetlig verden som kan være lettere for tilskueren å absorbere og leve seg inn i enn scenen med det naturalistisk malte bakteppet som Appia ønsket å ta avstand fra.

I mine øyne lar Appias tanker om en helhetlig verden i scenekunsten seg lett kombinere med Kermans teorier om at musikken etablerer en verden i opera. Appia anså musikk som den ultimale kunstform, hvis egenskaper alle andre kunstformer burde etterstrebe. Og det ser ut til at Appia nettopp sikter til musikkens evne til å etablere en verden når han beskriver hvilken avgjørende rolle musikken har i et scenisk verk:

Music and music alone can coordinate all the elements of scenic presentation into a completely harmonious whole in a way which is utterly beyond the capacity of our unaided imagination. Without music the possibility of such harmony does not exist and therefore can not be discovered (Appia, sitert hos Simonson 1992: 29).

Appia stiller seg på linje med Dahlhaus og Kerman og avslører hemmeligheten ved god opera: det er den som benytter sine virkemidler med en slik presisjon at det makter å lukke tilskueren inne i sin verden, og få tilskueren til å godta denne verdenen med sine resonnementer, sin operatiske tid og sitt sted. God opera dreier seg om å benytte sine virkemidler slik at tilskueren aksepterer dens premisser.

Dreining mot det visuelle

Appia ser ut til å ha startet en tendens der musikkdramatiske produksjoner og scenekunst generelt satte de visuelle sidene av produksjonene, og kanskje særlig scenografien, i fokus. Dette trenger ikke å ha gått på bekostning av Kerman og Dahlhaus' prinsipp om at musikken er konstituerende for dramaet, men som et forsterkende element i forhold til å danne en verden som tilskueren innlemmes i. Nye tanker og teorier omkring scenekunst ble nå satt i system og prøvd ut på scenen, noe som resulterte i en sterk bevissthet om det helhetlige resultatet og tankene bak. Teaterscenen ble et forum for utprøving av nye ideer, og operascenen sto ikke tilbake for denne progressive utviklingen. Mange av tidens viktigste scenekunstnere og teaterteoretikere var opptatt av opera. Disse bidro både med produksjoner av eksisterende verk fra den kanon som nå for lengst var blitt etablert, og med skriving av nye bidrag til musikkteaterscenen. Når det gjelder det sistnevnte, går tankene spesielt til Brecht, som vil bli omtalt noe senere i kapitlet.

Mange av Appias ideer finner vi igjen hos den engelske scenekunstneren Edward Gordon Craig (1872-1966). Han hadde bakgrunn som scenograf og skuespiller, men hans ideer om teateret, som omfattet alle sider av en teaterproduksjon, gjorde at det er hans arbeid som regissør og teoretiker som har gjort ham kjent for ettertiden. Craig var en utpreget anti-illusjonist. Som Appia ønsket han å bytte ut malte kulisser med skjerm Brett, som ved hjelp av lys lett kunne varieres etter stemningen i hver enkelt scene. Hans mål var ikke å etterligne naturen, men heller å sette en stemning:

the reproduction of nature's lights is not what my stage-manager ever attempts. [...] Not to reproduce nature, but to suggest some of her most beautiful and most living ways – that is what my stage-manager shall attempt. [...] nature will be neither imprisoned nor allow any man to copy her with any success (Craig 1992 [1911]: 126).

I sin berømte artikkel ”The Art of the Theatre” setter Craig sin *stage-manager* i fokus.¹⁷ Craig ønsket seg et teater der dramatikerens settes ut av spill, og man heller fokuserer på *teaterkunsten* som en selvstendig kunstform bestående av handling (forstått som bevegelse/gestikk), form og farge, rytme og ord. Alle disse elementene er like viktige og danner sammen den kunstformen som Craig kaller ”the Art of the Theatre” (Craig 1992 [1911]: 113ff). Dette er teaterregissørens kunstform. Craig legger vekt på at den gode teaterregissør kjenner alle sider av en teaterproduksjon og har innsikt også i tekniske sider i så vel skuespill som belysning, scenografi og kostymebruk. Gjennom dette kan han lære seg fortolkningens kunst og således gradvis tilegne seg ekspertise om teaterkunstens ulike elementer. Målet er at teateret skal vinne tilbake sin egenart som en selvstendig og skapende kunstform, ikke bare et fortolkende håndverk (Craig 1992 [1911]: 136).

Ifølge Craig skal et stykke scenekunst framstå som en harmonisk helhet, et mønster. I hjertet av dette mønsteret plasserer han skuespilleren. Skuespillerens evne til å tilpasse seg helheten er avgjørende for resultatet. Craig ønsker seg en sterk regissør som kontrollerer skuespilleren fullstendig, slik at han kan plassere hver enkelt liten bevegelse ”in tune with the play” (Craig 1992 [1911]: 130). Skuespilleren skal være et redskap på lik linje med andre for å danne det kunstverk regissøren ønsker. Til dette trenger Craig gode skuespillere som er i stand til å ta imot instruksjoner og absorbere regissørens ideer. Ingen levende skuespiller fungerer imidlertid fullt ut på den måten. Det fikk Craig til å foreta et av sine mest radikale grep, et grep som har bidratt til å til å gjøre ham til en markant figur i ettertidens hukommelse. Craig ønsket å erstatte skuespilleren med såkalte *Übermarionetter*, dukker som fritt kunne manipuleres av

¹⁷ I det følgende vil *stage-manager* bli oversatt med regissør eller scenekunstner.

den sterke regissøren. Denne ideen er et av Craigs dyptgripende forslag til fornyelsen av teateret, men den ble aldri realisert. Ideen om at scenekunstneren selv skal ta over også dramatikerens rolle, og selv bestemme hvilke ord som skal tales eller synges på scenen, er også radikal, men har likevel blitt brakt videre av flere nytenkende regissører og scenekunstnere i hans ettertid. Blant disse finner vi de markante regissørene Vsevolod Meyerhold og Robert Wilson.

Craigs innflytelse på scenekunsten har, som tilfellet er med Appia, først og fremst vært gjennom hans teorier og ikke gjennom hans produksjoner. Likevel står det festet noen produksjoner fra hans periode i ”the Purcell Operatic Society” i årene 1900-1903 i operaens hukommelse, der Craig var forut for sin tid når det gjaldt hans symbolistiske bruk av farget lys, og hans fornektelse av tradisjonelle scenekonvensjoner.

Flere progressive scenekunstnere i operafeltet fulgte i kjølvannet på Appia og Craig, og det ser ut til at Wagners stort anlagte operaer i særlig grad appellerte til disse kunstnerne. I tiden fram mot 1930 ble det laget flere produksjoner av blant annet Wagners *Der Ring des Nibelungen*. I Wien produserte Alfred Roller design for Mahlers Wagner-oppsetninger fra 1903 og utover. I disse produksjonene kan man spore Appia og Craigs innflytelse gjennom Rollers benyttelse av arkitektoniske strukturer. Dette satte Roller sammen med neo-romantiske elementer.

Et viktig navn fra denne tidens avantgarde-teater er den russiske teaterkunstneren Meyerhold (1874-1942). Med sitt ønske om å rette oppmerksomheten mot kunstigheten og den mekaniske siden ved en scenisk produksjon var han en forløper for Brechts fremmedgjøringsteknikker. Siden teateret stimulerer to sanser hos tilskueren, øyet og øret, mente Meyerhold at skuespillerne måtte bryte enheten mellom ord og bevegelse (Nygaard 1996: 29). Også han viste interesse for Wagners operaer, og hans første operaproduksjon var *Tristan und Isolde* i St. Petersburg i 1909.

Millington (2006) trekker fram Max Reinhardt som nok et eksempel på en framtreddende regissør som satte Craigs og Appias teorier ut i livet. Reinhardt hadde en viktig rolle i etableringen av en regissør/impresario ved operahusene, og er kjent for sitt samarbeid med Hugo von Hofmannsthal og Richard Strauss. Hans tilnærming var imidlertid ifølge Millington eklektisk, og innbefattet realistiske, symbolistiske og ekspresjonistiske elementer. Han ble

kritisert for sine iøynefallende produksjoner, som tenderte mot å ta verket bort fra forfatterens eller komponistens intensjoner. Denne kritikken mot ham utgjør et tidlig eksempel på en motstand mot den såkalte ”producer’s opera”.

Den delen av 1920-årenes nyskapende operaproduksjon som skulle vise seg å bli mest stimulerende for ettertiden, var preget av en ny bølge av realisme, fundert på anti-romantiske, funksjonalistiske prinsipper fra Bauhaus-skolen. Her spilte den berlinske Kroll Opera under Klemperers ledelse (1927-31) en stor rolle. Et eksempel på en produksjon fra denne tiden er László Moholy-Nagys kontroversielle oppsetning av *Les contes d’Hoffmann*, der konstruktivistisk design i Bauhaus-stil erstattet romantisk scenografi, og det ble tatt i bruk stålmøbler på en scene for første gang i operahistorien. Scenegulvet var fylt med surrealistiske dukkefigurer, og i lyssettingen gjorde man sterk bruk av kontraster (Millington 2006).¹⁸

Da Bayreuth Festspielhaus ble gjenåpnet etter første verdenskrig, gjorde Siegfried Wagner forsiktige forsøk på å innføre scenografi som kunne sies å være i takt med tiden. Under nazi-regimet ble det satt en stopper for nær sagt all progressiv utvikling innenfor scenekunsten. Millington påpeker likevel det paradoksale i at man nettopp ved Bayreuth Festspielhaus kan finne tegn til at kreativ tenkning ble tillatt, tross dens nære forbindelser til regimet (Millington 2006).

På Metropolitan Opera i New York ble minst en oppsetning av Wagners Ring-syklus satt opp hvert år i tiåret 1929-39, dirigert av Artur Bodanzky, i trofast naturalistisk regi som ble vist første gang før første verdenskrig. Metropolitan har en tendens til alltid å være sent ute – om ikke sist – med å plukke opp og ta i bruk nye trender, og først etter andre verdenskrig fikk oppsetningen ny scenografi, laget av Lee Simonson.

Etter andre verdenskrig

I 1951 gjenåpnet Bayreuth Festspielhaus etter andre verdenskrig. Dette utgjorde et viktig vendepunkt i det 20. århundrets operaproduksjon, også når det gjelder Wagner-oppsetninger. I et forsøk på å dempe assosiasjonene til naziregimet gikk Wieland og Wolfgang Wagner bevisst inn for å fjerne all naturalistisk scenedesign. Wieland strippet den visuelle delen av sine produksjoner ned til et minimalt uttrykk der bare noen få essensielle elementer ble tatt i

¹⁸ Både Bauhaus og Moholy-Nagy vil bli omtalt nærmere i neste kapittel, i forlengelsen av en presentasjon av den historiske avantgarde, se s. 25.

bruk. Han fravek Wagners egne sceneinstruksjoner, som han anså som avleggs, ut fra et ønske om å nå inn til de essensielle, tidløse ideene i verket. Sceneinstruksjonene var, slik Wieland så det, et uttrykk for en indre visjon hos Wagner mer enn det var praktiske instruksjoner.

En annen betydningsfull regissør som opererte i samme felt var Walter Felsenstein, som i 1947 etablerte Komische Oper i Øst-Berlin, og som ble ved denne institusjonen som regissør fram til sin død i 1975. Felsenstein satte "the singer-actor" i sentrum i produksjonen av det han kalte "realistic music theatre" (Millington 2006), og la stor vekt på utøvernes egen interpretasjon av karakterene de skulle gestalte. Han la seg nært opp til Stanislavskijs psykologiske metode på den måten at han ønsket at skuespilleren/sangeren skulle gjenskape den psykologiske tilstanden til karakterene hun skulle gestalte, ved å ta i bruk sine egne erfaringer og sitt eget følelsesregister. Skuespillet skulle virke overbevisende.

Felsensteins viktigste arv for ettertiden var en sosial og psykologisk realisme, kombinert med en skuespillteknikk basert på empati og identifikasjon. Dette står i kontrast til Brechts episke teater, der skuespilleren skulle beholde en viss avstand til stoffet. Dette ble formulert hos Brecht i teorien om den såkalte *Verfremdungseffekt*.¹⁹

I 1949 ble Brechts artikkel "The Street Scene" publisert for første gang (Brecht 1992a [1964]). Her presenterer han V-effekten ved å legge fram hvordan en skuespiller bør tilnærme seg sitt stoff. Brecht mener skuespilleren skal fungere som en demonstratør. Hans følelser og tanker skal ikke smelte sammen med den han demonstrerer. Ved å holde en viss avstand setter skuespilleren fokus på det han faktisk demonstrerer, og ikke på sine egne skuespillerprestasjoner. Skuespilleren – eller demonstratøren – trenger ikke å gi et fullstendig bilde av den han ønsker å demonstrere, bare et begrenset antall essensielle opplysninger. Eksempelvis kan demonstratøren velge å legge spesielt stor vekt på en bevegelse ved for eksempel å gjøre den ekstra sakte, og på den måten sette denne bevegelsen i fokus. Han kan også bryte ut av imitasjonen for å gi en forklaring henvendt direkte til publikum. Ved å fremmedgjøre publikum fra handlingen ønsker Brecht å oppnå et mer umiddelbart og intellektuelt forankret engasjement hos publikum.

På tross av de tilsynelatende store motsetningene mellom Brechts og Felsensteins teorier valgte Felsensteins mest kjente elever, Götz Friedrich, Joachim Herz og Harry Kupfer, likevel

¹⁹ Denne vil i det følgende bli referert til som V-effekten.

å fusjonere disse to markante samtidige scenekunsternes teorier i sine produksjoner. Ved å ta i bruk V-effekten i sine oppførelser av Wagner, som for eksempel når Friedrich valgte å la Wotan adressere publikum direkte, oppnådde denne yngre generasjonen av østtyske scenekunstnere å øke operaens relevans innenfor samtidens kunst. På den måten fikk de mulighet til å bringe inn en ny, direkte politisk brodd.

Denne ideologiske vridningen i opera er en tendens vi kan finne også i andre land i Europa, for eksempel i Italia (med Giorgio Strehler) og Frankrike (med Patrice Chéreau). Som grunnlag for en slik trend finner vi at mange regissører vendte seg fra det talte drama til operaen, og tok med seg sine teknikker for scenisk oppføring til operascenen. Dette førte til en ny tilnærming i produksjonen av opera, en tilnærming som – av og til nedlatende – beskrives med begrepet ”producer’s opera” (Millington 2006).

Vi har her å gjøre med en ny trend innenfor operaens oppsetningspraksis, der en sterk regissør setter sin egen signatur på et allerede skrevet verk. Denne signaturen behøvde ikke nødvendigvis bare å ha et politisk fortegn, men kunne også være av mer estetisk art. Man fikk eksempler på produksjoner der verkene ble oppført fra en psykologisk synsvinkel, eller der man la ekstra vekt på å formidle følelser. Et annet virkemiddel kunne være å benytte kostymer og kulisser fra sin egen samtid eller fra flere ulike tidsepoker innenfor samme produksjon.

Barry Millington hevder i artikkelen ”Opera, §VII: Production, 7” (Millington 2006) at den såkalte ”age of the producer” kan ses som en reaksjon mot en rekke sosiokulturelle faktorer som angår mottakelsen av opera i senere tid:

Chief among these are the decline in the cult of the diva and, arguably, in the individuality of expression (though not of technique) of singers; the passing of the era of the autocratic, charismatic conductor who fashioned the production in his own image (Millington 2006).

Viktigst av Millingtons argumenter for at det oppsto en sterk regi-kultur i operahusene er likevel i mine øyne hans argument om at operaen i det 20. århundre har mislykkes i å fornye seg som form. Dette har ført til at operaen ikke har klart å fornye sitt repertoar i tråd med tiden. Man har dermed måttet ty til nye presentasjoner av de allerede eksisterende verkene for å kunne skape kunst som i det minste i noen grad følger med i tiden. Denne utviklingen har også gjenspeilet seg i utviklingen i den nevnte artikkelen fra *The New Grove Dictionary of Opera* (Savage 2006; Millington 2006) som store deler av min framstilling av operaens produksjonshistorie er basert på. Fram til Wagner og modernismen handler framstillingen

mye om nye verker som kommer til, og hvordan disse fra komponisten eller librettistens side var tenkt å skulle oppføres. I løpet av modernismen er den kanon av operaverker som vi kjenner i dag i ferd med å bli etablert, og fra og med modernismen får vi et skifte i framstillingen. Vi beveger oss fra å se på framveksten av nye verk og operaformens utvikling til å se på ulike oppføringspraksiser og utviklingen av disse. Etter modernismen komponeres det selvfølgelig fortsatt nye verk, men disse kan betraktes som varianter av den etablerte operaformen. Omkring de nye verkene som bryter med denne formen, og som har tatt opp i seg mer progressive tendenser fra annen scenekunst, stilles ofte spørsmålet om dette i det hele tatt er opera.

Denne oppgavens analyseobjekt, forestillingen *No Title Performance and Sparkling Water*, er som nevnt et eksempel på et verk som ble annonsert av produsentene som en opera. I analysen skal vi se at verket har mange trekk som korresponderer med en operatisk tankegang om dramaturgi, slik vi har sett den presentert gjennom teori og konkrete eksempler i dette kapitlet. Dette gjelder særlig verkets behandling av forholdet mellom tekst og musikk. Fra å være en viktig form som ofte ble gjenstand for utprøving av nye ideer innenfor dramaturgi, har operaen gått over til å være en form som tilhører fortiden.²⁰ For fortsatt å kunne følge en progressiv linje i scenekunsten, skal vi i det følgende vende oss til det talte teateret og performance-tradisjonen. Regien i *No Title Performance and Sparkling Water* avdekker et annet tankesett omkring dramaturgi enn teksten og musikken, et tankesett som stammer fra disse nyere retningene i kunsthistorien. Min analyse har ikke som mål å besvare et spørsmål om hvorvidt *No Title Performance and Sparkling Water* er en opera eller ikke, men snarere å se på hvordan den operatiske dramaturgien blandes sammen med tendenser fra nyere scenekunst. For å kunne gjøre dette vil jeg derfor presentere noen viktige tendenser i kunsten fra modernismen og fram mot postmodernismen.

²⁰ Se også Lønstrup (2004), Adorno (1994 [1955/59])

EN ANNEN HISTORIE – FRA HISTORISK AVANTGARDE TIL POSTMODERNISME

Performancetradisjonenes²¹ opprinnelse knyttes ofte til et definert punkt i historien, til den historiske avantgardes oppgjør med kunstinstitusjonen og de unike enkelthendelser som fant sted i denne perioden i de første tiårene av det 20. århundre. Jeg har her for en stor del tatt utgangspunkt i RoseLee Goldbergs bok *Performance Art. From Futurism to the Present* (2001). Goldberg definerer performance som ”live art by artists” (Goldberg 2001: 9). Enhver mer snever definisjon vil etter hennes mening være en umulighet – det ligger i performansens natur at den kan benytte seg av hvilket som helst medium eller materiale, i en hvilken som helst kombinasjon:

The work may be presented solo or with a group, with lighting, music or visuals made by the performance artist him or herself, or in collaboration, and performed in places ranging from an art gallery or museum to an 'alternative space', a theatre, café, bar or street corner. Unlike theatre, the performer *is* the artist, seldom a character like an actor, and the content rarely follows a traditional plot or narrative (Goldberg 2001: 8).

Dette samsvarer med Erik Exe Christoffersens definisjon av performance: ”Performance er en selvrefleksiv fremstilling som ikke er selvbiografi, men selvopførelse gjennom sammensætninger (montage og assamblage), der griber tilskuerens visuelle og auditive sans” (Christoffersen 1998b: 28). Christoffersen poengterer også at performansen skaper kunsten som selvreflekterende, og ikke som en representasjon (Christoffersen 1998b: 27). Vi ser altså – samtidig med performansens framvekst – en dreining i anskuelsen av kunst fra at kunsten skal representere noe til at den representerer kun seg selv. Dette skal vi komme nærmere inn på i forbindelse med postmodernismen mot slutten av kapittelet. Historien om performance art i det 20. århundre er ifølge Goldberg historien om en kunstform hvis base er grunnleggende anarkistisk: ” [it] is the history of a permissive open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established forms, and determined to take their art directly to the public” (Goldberg 2001: 9). Det er historien om kunstnere som ønsket å kjempe seg fri fra institusjonene og som tok i bruk provokasjon for å skape forandring.

Et startpunkt for denne historien ligger hos den historiske avantgarde i begynnelsen av det 20. århundre. I det følgende vil jeg gi en beskrivelse av noe av det som skjedde blant futuristene, dadaistene, og surrealistene. Dette er hendelser som står i forbindelse med *No Title*

²¹ Performancetradisjonen er ikke en entydig tradisjon med klare samlende trekk. For å antyde dens spredte og mangfoldige uttrykk, kan man derfor benytte betegnelsen *performancetradisjoner*, jf. Christoffersen (1998).

Performance and Sparkling Water og som er med på å danne en horisont vi kan forstå forestillingen innenfor. Viktige elementer i dette bildet vil være skikkelser som Alfred Jarry, Filippo Tommaso Marinetti, Hugo Ball og Emmy Hennings, Marcel Duchamp og Antonin Artaud. (Danserne Isadora Duncan og Mary Wigman spilte også en viktig rolle i denne epoken, men det vil jeg ikke komme nærmere inn på her.) De tidligere nevnte kunstnerne Adolphe Appia, E. Gordon Craig og Vsevolod Meyerhold har også en naturlig plass i dette bildet, selv om jeg tidligere har plassert dem innenfor en ramme av tradisjonell opera. Deres behandling av materialet strakte seg ofte ut over tradisjonen og tangerer på mange punkter den tankegang vi kan finne hos den historiske avantgarden.

Ifølge Christoffersen hadde disse modernistene et felles prosjekt: å føre kunsten tilbake til livet (Christoffersen 1998b: 25). Goldberg formulerer det slik i en omtale av futuristenes prosjekt: "they set the stage for art performance, declaring that life and art were to be freed from conventions, allowing for the limitless application of these ideas to all the realms of culture" (Goldberg 2001: 33). Som en følge av bestrebelsene på å føre kunsten tilbake til livet, gikk den historiske avantgarde inn for en sterk provokasjon av kunstinstitusjonen (Christoffersen 1998b: 25). Dette elementet står igjen i historien som et av den historiske avantgardes sterkeste kjennetegn.

Det må bemerkes at selv om performance-tradisjonene finner et startpunkt i virksomhetene til disse modernistiske retningene, er avantgarde-retningene knyttet til bestemte hendelser i en bestemt epoke i historien. Dette antydes også av navnet; retningene kalles *historisk* avantgarde fordi de knyttes an til en bestemt og avgrenset periode. Ifølge Christoffersen er de knyttet til sin egen epoke i så sterk grad at de fengsles i sin egen diskurs – anti-mimesis, anti-tradisjon, anti-estetikk – på en slik måte at det kan slå ut som begrensende. Christoffersen beskriver en såkalt fraværsmetafysikk, en negativ metafysikk: "Idet enhver form for normativitet som almene regler for kunst negetes, er der kun én almen regel tilbake: fraværet af regler [...] værket henviser til et tomrum eller et intet" (Christoffersen 1998b: 25). Jeg har valgt å kalle dette kapittelet "en annen historie", som en gjenspeiling av at det skal handle om retninger innenfor kunsten som ble skapt utenfor de store institusjonene, og som betraktet seg selv som en negasjon av den institusjonelle kunsten. Selv om disse kunstnerne ofte hadde som mål å spre sin kunst i flest mulig kanaler og nå ut til flest mulig mennesker, inntok de likevel en holdning til samfunnet som plasserte dem på siden av det. Avantgardebevegelsene søkte å bryte regler og ønsket ikke å imøtekomme kravet om et innhold i kunsten. Vi kan likevel

følge en utvikling der denne kunsten fra å befinne seg utenfor institusjonen går mot en institusjonalisering og til slutt selv danner en tradisjon.

Futurismen

Da italieneren Filippo Tommaso Marinetti publiserte det første futuristiske manifest i Paris-avisen *Le Figaro* den 20. februar 1909, markerte det begynnelsen på det som kan betegnes som en ny æra innenfor den europeiske kunstverden, starten på den historiske avantgarden. Med futuristene etableres den kunstformen som kalles performance, i første omgang blant kunstmalerne, som en metode for å nå ut til et større publikum på en mer direkte måte enn tidligere (Goldberg 2001: 14). Gjennom performance-konseptet fikk kunstnerne mulighet til både å skape kunsten og samtidig selv være et kunstobjekt, en del av kunstverket. Ved å plassere sin egen skikkelse i kunstverket, og kombinere dette med andre virkemidler som simultanitet, tilfeldighet og overraskelse, skapte futuristene med sin performance en form som hadde potensial til å sjokkere selv det mest blaserte publikum. Slik ble futuristene lagt merke til, og fikk mulighet til å nå ut til et bredere publikum med sine ideer. I løpet av 1920-årene lyktes futuristene i å etablere performance som en selvstendig kunstform. Denne nye, sjangeroverskridende kunstformen ble benyttet av kunstnere i Europa, Russland og USA (Goldberg 2001: 29).

Marinetti framholdt varietéteateret som en inspirasjonskilde til sine kunstuttrykk. Ifølge ham hadde denne teaterformen, med oppbygning som en kabaret, en rekke kvaliteter som han anså som ideelle. Varietéteateret var i hans øyne ”lucky in having no tradition, no masters, no dogma [...] the whole gamut of stupidity, imbecility, doltishness, and absurdity, insensibly pushing the intelligence to the very border of madness” (Marinetti, sitert i Goldberg 2001: 17). Denne kabaretformens evne til å skape en blanding av film, akrobatikk, sang, dans og klovneri var interessant for Marinetti fordi den framsto for ham som anti-akademisk, primitiv, naiv og enkel. Marinettis lovprisning av varietéteateret, og hans beskrivelse av dette teateret som noe som ”destroys the Solemn, the Sacred, the Serious, and the Sublime in Art with a capital A” (Marinetti, sitert i Goldberg 2001: 17), kan ses på som et uttrykk for hvilken tilnærming futuristene ønsket å ha til kunsten. Varietéteaterets mangel på en lineær historie appellerte også til Marinetti og de andre futuristene. I stedet for å legge en historie i hendene på tilskuerne, mente Marinetti at varietéteateret frigjorde tilskueren fra sin rolle som passive tilskuere, eller ”stupid voyeurs”, som han selv formulerte det (Goldberg 2001: 17). I stedet ble publikum tvunget til samhandling, ved å bli nødt til å ta i bruk sin egen fantasi.

I 1915 kom manifestet *Futurist Synthetic Theatre*. Dette avstedkom en rekke forestillinger som futuristene kalte *sintesi*.²² Innenfor varietéformen kunne man for eksempel kombinere flere forskjellige stilarter innenfor rammene av en forestilling, redusere hele Shakespeares produksjon til én akt eller komprimere alle greske, franske og italienske tragedier til en komisk blanding (Goldberg 2001: 26). Syntesen var inspirert av disse sidene ved varietéformen. Her ble gjerne alt innhold redusert til én eller noen få overordnede ideer, ofte lagt fram i minimalistiske omgivelser. Syntesen skulle være svært kort. I oppbygning lignet den på de korte varietésekvensene: først en introduksjonsscene, deretter en ”punchline” som ble fulgt av en rask utgang.

Selv om ideen med syntesene ofte var ubegripelig for publikum, nektet futuristene å forklare den. Ifølge deres manifest var det ingen grunn til at publikum skulle få vite alle grunnene til alt som foregikk på scenen. I stedet skrev de at det var ”stupid to pander to the primitivism of the crowd” (Goldberg 2001: 27), og ofte ønsket de ikke engang å skape innhold eller gi mening til syntesene. Likevel dreide syntesene seg ofte om gjenkjennelige ”gags” innenfor kunstnerlivet.

I samme manifest nevner Marinetti et virkemiddel som han kaller simultanitet. Dette sprang ut av en opptatthet av fenomenet *samtidighet* i teaterkunsten. Denne fascinasjonen førte også til et ideal om at improvisasjon var å foretrekke framfor det planlagte. Ideen om simultanitet ga seg utslag i skuespill der det foregikk flere handlinger eller ”verdener” på scenen på samme tid, som i Marinettis *Simultaneity* fra 1915, og bøker der sidene ble delt i to kolonner, med to forskjellige subjekter, som i historien ”Waiting” i Mario Dessys *Your Husband Doesn't Work?...Change Him!* (Goldberg 2001: 28). Virkemiddelet var ifølge Goldberg tenkt å kunne benyttes til å forsøke å fange de små fragmentene av innbyrdes sammenhengende hendelser som forekommer i hverdagen. Dette var for futuristene et mer verdifullt forsøk på realistisk teater enn de vanlige formene for realisme som ellers var å finne rundt om på teaterhusene. Her ser vi igjen paradokset ved den realistiske form som jeg pekte på i forrige kapittel: Simultanitet, som ikke er et vanlig virkemiddel i realistisk kunst, kan gjenspeile sider ved virkeligheten som den realistiske kunsten ikke synliggjør.

²² Her omtalt som syntese.

Med sitt manifest *The Art of Noise* knyttet futuristen Luigi Russolo bruken av musikk – nærmere bestemt støymusikk – til futuristenes virksomhet.²³ Bruken av støymusikk føyer seg inn i rekken av lovprisninger av fruktene av den industrielle revolusjon som fulgte med futuristenes prosjekt. Inspirert blant annet av Marinettis performance *Zang tumb tumb*, av kunstneren selv omtalt som ”onomatopoetic artillery”, startet Russolo, som opprinnelig var kunstmaler, sin undersøkelse av ”the art of noise” (Goldberg 2001: 20f). Russolo definerte støy som menneskeskapt lyd. Han mente støyen ble født da mennesket oppfant maskinen. Etter å ha opplevd en konsert med Balilla Pratella i Roma i mars 1913, var Russolo overbevist om at maskinlyder ikke bare var godt egnet som musikk, men også at dette var den eneste formen for musikk som ville gjøre seg gjeldende i framtiden. Denne overbevisningen resulterte i manifestet, der Russolo tegnet opp et skille ved den industrielle revolusjon. Etter maskinenes inntog fantes ikke lenger stillheten, mente han. Den rene, enkle lyden, for eksempel representert ved tonene i et musikkstykke, ville ifølge Russolo miste sin evne til å vekke følelser (Goldberg 2001: 21).

Russolo fant opp egne støyinstrumenter som var ment å skulle etterligne ulike typer maskinlyder. Med disse dannet han et futuristisk orkester, eller ”family of noises”, som han kalte det (Goldberg 2001: 21), og medvirket i performanser og på egne støymusikk-konsserter. Mottakelsen blant publikum var ikke udelt positiv, noe vi kan lese ut av en anmeldelse i *London Times* etter en konsert i Coliseum i London i august 1913:

Weird funnel shaped instruments ... resembled the sounds heard in the rigging of a channel-steamer during a bad crossing, and it was perhaps unwise of the players – or should we call them 'noisicians'? – to proceed with their second piece ... after the cries of 'no more' which greeted them from all the exited quarters of the auditorium (Siter i Goldberg 2001: 21).

Med denne forherligelsen av alle tekniske nyvinninger som den industrielle revolusjon hadde brakt med seg, sto futurismen for et radikalt brudd med fortiden og tradisjonene. I stedet for å føre tradisjoner videre, ønsket de å dyrke det som hørte framtiden til – det nye innen teknologi, kunst og politikk. Fiendtlighet og vilje til radikale og voldsomme handlinger er et iøynefallende trekk ved futurismen. Marinetti foreslo at man skulle introdusere ”the fisticuff into the artistic battle” (siter i Goldberg 2001: 16), og han kan meget godt ha ment det bokstavelig. Estetisk kom futuristenes fiendtlighet blant annet til uttrykk i at de tok avstand fra et ideal om at kunsten skulle være vakker, og man fant sterke tendenser til

²³ Dette manifestet heter i svensk oversettelse *Bullerkonsten. Futuristisk manifest* (Qvarnström 1973a: 45).

krigsforherligelse.²⁴ Kunstens funksjon var å sjokkere og vekke publikum, ikke å underholde eller behage.

Russisk futurisme

Om futurismen kan sies å begynne med Marinetti i Italia, fikk den også en sterk posisjon i Russland. Begge steder var retningen dynamisk og vital og hadde stor gjennomslagskraft. Felles for den russiske og den italienske futurismen var også at eksperimentering med former, sammen med et ønske om å sjokkere, sto sentralt. Likevel bør futurismen i Italia og Russland betraktes som to selvstendige bevegelser, ikke minst fordi de utviklet seg i svært forskjellige retninger politisk (Refsum 1999a: 87).

Goldberg argumenterer for at like viktig som at den italienske futurismen ble importert og konvertert til nye forhold, var det faktum at russiske kunstnere ønsket velkommen en estetisk retning som kunne gi dem et redskap for å produsere kunst som passet direkte inn i russiske forhold. Innføringen av futurismen i Russland falt sammen med en brytningstid, både på det estetiske og det politiske plan. Kunstnerne ønsket å reagere mot ”den gamle orden”, som ble forbundet både med tsarregimet og de importerte malerstilene impresjonisme og tidlig kubisme (Goldberg 2001: 31). Med futurismen skaffet kunstnerne seg et våpen for å bekjempe fortidens kunstformer. De futuristiske kunstnerne ønsket å gjøre inntrykk på europeisk kunstliv fra et nytt, russisk ståsted.

I sine futuristiske miljøer fikk kunstnerne møttes og prøvd ut sine ideer til ulike performancer. Futuristene trakk publikum med sine performancer både i St. Petersburg og Moskva. Et viktig arnested for de russiske futuristene var blant annet den navngjetne Stray Dog Café i St. Petersburg. De russiske futuristene beveget seg også ut av kafeene og ut i gatene; gjerne iført oppsiktsvekkende antrekk, ansiktsmaling, hatter, øreringer og lignende.

Seier over solen

I oktober 1913 gikk forfatteren Alexej Kruttsjonikh, komponisten Mikhail Matyushin og maleren Kasimir Malevitsj sammen om å lage den futuristiske ”operaen” *Seier over solen*. Til nå hadde futuristene gjort seg bemerket i gatebildet, på kabaretscenene og på såkalte ”home movies” (Goldberg 2001: 34). Turen var nå kommet til utescenen i Luna Park i St. Petersburg,

²⁴ Her kan det være på sin plass å poengtere at dette ikke var en holdning som var ny med futuristene, men snarere en tankegang som vokste fram over hele kunstfeltet gjennom modernismen, også forut for futurismen.

der denne operaen ble spilt sammen med Vladimir Majakovskijs tragedie *Vladimir Majakovskij*, også kalt *Tingenes opprør* og *Jernbanen*. Besetningen av rollene til begge oppsetningene ble foretatt ved audition, der det ble henstilt til profesjonelle skuespillere ikke å delta. Rollene skulle besettes utelukkende av amatører. Mange amatører, blant annet studenter, dukket opp på audition, kanskje først og fremst for å få oppleve futuristene og deres arbeid på nært hold. En stor andel av disse fikk en rolle i operaen, som var en ”hyldest til det moderne menneskets tekniske herredømme der solen, symbolet på det gamle og naturlige, ble erstattet av nye energikilder, skapt av menneskene” (Nygaard 1996: 82).

Librettoens ikke-logiske og ikke-realistiske tilsnitt anmodet om en scene- og kostymedesign som kunne korrespondere med dette. Malevitsjs dukkelignende figurer og geometriske scenedesign var et resultat av et slikt tilsnitt i librettoen. Krutsonikh, forfatteren, beskrev designen slik: ”A blinding light came from the projectors. The scenery was made of big sheets – triangles, circles, bits of machinery. The actors’ masks reminded one of modern gas masks. The costumes transformed the human anatomy, and the actors moved, held and directed by the rhythm dictated by the artist and director” (Goldberg 2001: 36). Nygaard bemerker at selv om dekorasjonene var satt inn i en tradisjonell titteskapsscene, innebar forestillingen et radikalt brudd med titteskapsteateret og dets konvensjoner (Nygaard 1996: 83). Designen ble lagt merke til, og konseptet ble senere videreført både av kunstneren selv og andre.

Produksjonen ble en stor publikumssuksess, på tross av dens brudd med dramaturgiske normer: ”a complete displacement of visual relationships, the introduction of new concepts of relief and weight, certain new ideas of form and colour, of harmony and a breakaway from the traditional use of words” (Goldberg 2001: 37). Forestillingen avstedkom mer enn førti forelesninger, diskusjoner og debatter, som også samlet horder av besøkende. Ifølge Nygaard markerte forestillingen det store gjennombruddet for et ikke-realistisk teater, ikke bare i Russland, men i hele Europa (Nygaard 1996: 81).

Dadaisme

Ordet *dada* er på fransk et barnlig uttrykk for hest, men kan også brukes i betydningen ’kjepphest’ eller ’fiks idé’. Dadaismen minner om futurismen, og falt også omtrent på samme tid i historien, fra ca. 1915-24. Dadaistene ønsket å lete fram nye uttrykk innenfor mange kunstneriske disipliner, som litteratur, billedkunst, dans, pantomime og musikk. På samme måte som futuristene dyrket dadaistene det sjokkerende, provoserende, humoristiske og

spontane i sine kunstuttrykk, og strebet etter å være en negasjon av de konforme kulturelle uttrykkene. De to markante dadaistene – og senere surrealistene – Francis Picabia og Tristan Tzara sa henholdsvis dette om dadaismen: ”dada (...) er ingenting, ingenting, ingenting” og ”det beste av alle systemer er å ikke ha noe av prinsipp” (Refsum 1999a: 39). Dada søkte å latterliggjøre og nedvurdere kunstinstitusjonen og den vestlige sivilisasjonen. På dette punktet skiller den seg fra futurismen, som dyrket den vestlige sivilisasjonen og alt som hørte den til. Dadaistene delte heller ikke den optimistiske framtidstro som var karakteristisk for futurismen.

Under første verdenskrig ble Zürich et samlingssted for europeiske militærnektere og anarkister, på grunn av Sveits’ nøytrale posisjon. Ut fra dette miljøet vokste Dada-bevegelsen. Kabaretteateret var på denne tiden en godt etablert og populær underholdningsform rundt om i tyske byer, og det var denne formen de første dadaistene tok i bruk da de startet sine første aktiviteter på Kabaret Voltaire i 1916 (Goldberg 2001: 50). Fra München kom Hugo Ball og Emmy Hennings, som skulle bli sentrale figurer i oppstarten av dada og Kabaret Voltaire i Zürich. Ball hadde en sterkt ideologisk tilnærming til sitt nye kunstprosjekt, prosjektet som senere skulle få navnet dadaisme. Ifølge Ball lå det i tidens ånd å sette spørsmålsteget ved den rådende fornuft. Han mente et nytt samfunn var i emning. Bare teateret var ifølge Ball i stand til å skape dette samfunnet. Hans tilnærming til teateret var ikke tradisjonell. Gjennom sine studier med Max Reinhardt hadde han lært mange nye teaterteknikker.²⁵ Samtidig næret han stor interesse for *Gesamtkunstwerk*, store produksjoner som involverte mange kunstnere. Hans tro på teateret var urokkelig: Ball mente teaterets viktighet var omvendt proporsjonal med tidens moral og sosiale forhold (Goldberg 2001: 54).

Åpningen av Kabaret Voltaire i februar 1916, initiert av Hugo Ball og Emmy Hennings, ble et viktig startskudd for dadabevegelsen. Gjennom virksomheten ved disse kabaretene knyttet Ball en rekke kontakter som skulle komme til å bli viktige både i den videre utviklingen av dadabevegelsen og i oppstarten av surrealismen: Jean Arp, Georges og Marcel Janco, Richard Huelsenbeck og Tristan Tzara. Under Kabaret Voltaires korte, men intense levetid på fem måneder ble det arrangert utstillinger og happenings, hvor kunstnerne fikk mulighet til å utfolde seg med nye ideer. På en kabaretkveld i juni 1916 framførte Ball sitt første såkalte ”sound poem” (Goldberg 2001: 60), en idé som man blant annet skulle få se videreførelsen av i Kurt Schwitters’ *Ursonate* noen få år senere. Dadaistene dannet også et nytt konsept som

²⁵ Jf. s. 24

Goldberg betegner som ”simultaneous poem”, her definert av Hugo Ball: ”a contrapuntal recitative in which three or more voices speak, sing, whistle, etc. at the same time, in such a way that that the elegiac, humorous or bizarre content of the piece is brought out by these combinations” (sitert i Goldberg 2001: 58). Richard Huelsenbeck reiste etter Kabaret Voltaires nedleggelse til Berlin. Derfra han skrev om fenomenet simultanitet i publikasjonen *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*. Marinetti hadde tidligere benyttet simultanitet som et litterært og dramaturgisk virkemiddel. Huelsenbeck går enda lenger, og omtaler simultanitet som et konsept, en livsanskuelse:

Simultaneity is against what has become, and for what is becoming. While I, for example, become successively aware that I boxed an old woman on the ear yesterday and washed my hands an hour ago, the screeching of a tram brake and the crash of a brick falling off the roof next door reach my ear simultaneously and my (outward or inward) eye rouses itself to seize, in the simultaneity of these events, a swift meaning of life (sitert i Goldberg 2001: 66f).

Det blir her fristende å trekke paralleller til Dahlhaus’ utlegninger om Wagners grunnlag for ledemotivteknikken.²⁶ Både i dette tilfellet og med hensyn til Wagners ledemotivteknikk er det ikke en aristotelisk dramaturgi som følges, med hendelser som følger etter hverandre i tid. Det er et annet forhold til fenomenet tid som legges for dagen; tiden blir mer et område enn et forløp. Det som fortelles i øyeblikket kan tilhøre både fortid og framtid, men har sin plass i en nåtid i fortellingen.

Dadas ”final victory”

Med Huelsenbeck fikk dada i Berlin en mer politisk dreining. Det ble produsert mange manifeste, men stemningen var nå forandret i en langt mer aggressiv retning. Det ble avholdt soireer og matineer omkring i hele Berlin, og mange sluttet seg til rekkene i en dadabevegelse med tiltagende militant preg. I løpet av Berlin-perioden nådde dadabevegelsen sitt høydepunkt hva angår berømmelse og popularitet. Rundt 1920 gikk Berlin dada mot slutten, men bevegelsen hadde innen den tid fått avleggere blant annet i Hannover, Köln, New York og Barcelona samt Holland, Romania og Tsjekkoslovakia.

I dadas ”hjemby” Zürich grep Tristan Tzara sjansen til å lese opp Zürich dadas første virkelige manifest den 23. juli 1918, bare et snaut år før den siste dadaistiske soirée i Zürich: ”Let us destroy let us be good let us create a new force of gravity NO = YES Dada means nothing. [...] The bourgeois salad in the eternal basin is insipid and I hate good sense” (sitert i

²⁶ Jf. s. 37

Goldberg 2001: 73). Opplesningen skapte opptøyer og forårsaket et vell av dada-begivenheter i den påfølgende tiden. For oss kan sitatet og reaksjonene det skapte imidlertid stå som et symbol på det som kan sies å være dadas viktigste arv for ettertiden: Dadaismen står for en total og sjokkerende meningsløshet.

Den siste dada-soirée i Zürich fant sted den 9. april 1919, nøye planlagt av blant andre Tristan Tzara. Performansen åpnet i sober stil med en seriøs tale om abstrakt kunst ved den svenske filmmakeren Viking Eggeling. Dette irriterte de 1500 oppmøtte publikummerne, som hadde forventet den sedvanlige motstanden og kampviljen i den dadaistiske kunsten. Irritasjonen og rastløsheten vokste gjennom hele soireen – det eneste som tilfredsstilte publikums krav til absurditet var Tzaras simultandikt *Le Fièvre du mâle*, framført av 20 personer på samme tid – og kvelden endte sindig med dansenummeret *Nor Kakadu* framført av fire Laban-dansere. Publikum var rasende over ikke å ha fått det de hadde forventet, og Tzara kunne triumferende bemerke: ”the circuit of absolute unconsciousness in the audience which forgot the frontiers of education of prejudices, experienced the commotion of the NEW” (sisert i Goldberg 2001: 74). Dadas absurde performanser hadde mistet sin sprengkraft og var ikke lenger i stand til å sjokkere, men var i stedet blitt en populær form. Det var først da publikum ikke fikk den ”provoserende” kunsten de hadde forventet at de virkelig ble provosert. Dette var i Tzaras øyne dadas ”final victory” (Goldberg 2001: 74).

Surrealisme

Etter den siste soireen i Zürich ble alle aktørene innenfor Zürich dada spredt, og Tzara tok med seg ideene til Paris. Der levde dadaismen videre i enda noen år med ham som en av de sentrale aktørene. I Paris var det imidlertid allerede etablert et dadaistisk miljø, som opererte i kjølvannet av Alfred Jarrys skuespill *Ubu Roi* mer enn to tiår tidligere. En eksentrisk figur innen dette miljøet var Erik Satie, som blant annet hadde gjort seg bemerket med det dada-inspirerte konseptet *møbelmusikk* (*musique d'ameublement*). Sammen med Pablo Picasso, Jean Cocteau og Léonide Massine laget Satie balletten *Parade* i 1917. Med sin bruk av ukonvensjonelle instrumenter – etter Cocteaus forslag inkluderte Satie skrivemaskiner, sirener, lykkehjul og flypropeller i instrumenteringen – og kubistiske kostymer i kombinasjon med tradisjonelle ballett-bevegelser, ble denne produksjonen møtt med raseri blant

kritikerne.²⁷ Like fullt ble den toneangivende for performance-sjangeren i Paris i mellomkrigstiden (Goldberg 2001: 77f).

I juni 1917, bare en måned etter *Parade*, satte Guillaume Apollinaire opp sin produksjon *Les Mamelles de Tirésias, drame surréaliste*. Med en undertittel som på grunn av ordet *surréaliste* skulle komme til å bli omtalt som profetisk, ble dette også en viktig forestilling for ettertiden. I introduksjonen til forestillingen gikk Apollinaire nærmere inn på sin baktanke med ordet: "I have invented the adjective *surrealist* ... which defines fairly well a tendency in art, which if not the newest thing under the sun, at least has never been formulated as a credo, an artistic and literary faith" (sitert i Goldberg 2001: 80). Begrepet 'surrealisme' er hentet fra det franske ordet for 'overvirkelighet', og selv om begrepet var Apollinares oppfinnelse, ble det tatt i bruk som en betegnelse på bevegelsen for første gang av dens ubestridte lederfigur André Breton.

Som vi har sett, var det en viktig side ved dadaismen at den inntok en negerende holdning til samfunnet. På dette punktet skilte dadaismen seg vesentlig fra den mer framtidorienterte futurismen, som forholdt seg positivt til kulturelle uttrykk i samfunnet. Med surrealismen svinger pendelen tilbake mot en optimistisk holdning til samfunnet og kunstens evne til å skape forandring. Et typisk særtrekk ved surrealistisk kunst var at man søkte å skape en negasjon til klassisk metaforteori, for eksempel ved å kombinere bilder fra totalt atskilte områder innenfor ett verk. Dette skulle skape en sjokkeffekt hos mottakeren.

Som futuristene og dadaistene var altså også surrealistene ute etter å sjokkere og provosere. I tillegg var de svært opptatt av det irrasjonelle, på den måten at de ønsket å fremme et tankesett som ikke fulgte vanlig rasjonell tankegang, men som heller var et uttrykk for det under- eller ubevisste. Breton uttrykte surrealistenes program i to manifest, utgitt i 1924 og 1933. I det første surrealistiske manifest definerer han surrealisme som

ren psykisk automatisme som middel til å uttrykke muntlig eller skriftlig eller på hvilken som helst annen måte tankens egentlige virkemåte. [...] Surrealismen baserer seg på troen på visse, lite påaktede assosiasjonsformers høyere virkelighet, på drømmens absolutte makt og på tankens fordomsfrie spill (Sitert i Refsum 1999c: 243).

²⁷ Denne typen instrumentering var ikke enestående for Satie. Man finner eksempel på samme type bruk av instrumenter flere steder i futuristenes og dadaistenes virksomhet. Bruk av støymusikk var også typisk for surrealistene. Artaud foreslår bruk av støy som et virkemiddel som kan framkalle besettelse. Han foreslår også å ta i bruk gamle og glemte instrumenter eller omsmeltingsprosesser og nye metallegeringer for å skape lyder som kan påvirke følelsene direkte og dyptgripende gjennom organene (Artaud 2000 [1938]: 85).

Surrealistene ønsket å rydde vei for et nytt og bedre samfunn, og den surrealistiske kunsten skulle være en forberedelse til dette. Surrealistenes kunstneriske prosjekt besto i ”å frigjøre menneskelige krefter som er hemmet av den vestlige sivilisasjonen, men som kommer til uttrykk i drømmer, i rus og i irrasjonelle sinnstilstander” (Refsum 1999c: 243).

Som en markant representant for en slik tankegang finner vi den franske teaterkunstneren og forfatteren Antonin Artaud (1896-1948). Med sine teatereksperimenter gikk han til angrep på det ”psykologiske” og ”litterære” teateret, og ønsket med dette også å komme hele den vestlige kultur og rasjonalisme til livs (Helgheim 2000: 154). Artaud var medlem av den surrealistiske bevegelse i to år, fra 1924 til 1926. Om hans slektskap med surrealistene skriver Helgheim: ”hans opptatthet av livets mystiske og rasjonelt sett uforklarlige sider [...], og hans ønske om å provosere og sjokkere borgerskapet, [...] er alt sammen velkjente surrealistiske holdninger” (Helgheim 2000: 155). Artauds teaterkonsept Grusomhetens Teater rommet en tanke om å benytte et mangfold av sceniske virkemidler for å påvirke ånden gjennom kroppen (Helgheim 2000: 164): ”gjennom huden [skal vi] få metafysikken tilbake i sinnene” (Artaud 2000[1938]: 88). Christoffersen oppsummerer Artauds prosjekt slik: ”Grusomhedens teater [...] er reel handling, ikke representativ handling – men *performance*” (Christoffersen 1998: 48). Med dette betoner han i mine øyne Artauds viktighet for utviklingen av performancetradisjonen.

I siste halvdel av 1920-årene ble surrealismebevegelsen sterkt politisert, og den var i en periode kollektivt innmeldt i det franske kommunistpartiet. Kunsten ble ikke betraktet som et mål i seg selv, men et middel til radikal frigjøring.

Surrealismen fikk, med sin konsentrasjon om det skrevne ordet og språket, stor innflytelse på teateret og dramatikken. Retningens innflytelse på performancetradisjonen var imidlertid begrenset; denne utviklet seg ifølge Goldberg videre på bakgrunn av prinsipper som var viktigere i futurismen og dadaismen: tilfeldighet, overraskelse og simultanitet (Goldberg 2001: 96). Dette var prinsipper som både indirekte og direkte fikk innflytelse på etterkrigstidens kunstnere.

Bauhaus

Bauhaus, som først holdt til i Weimar og deretter i Dessau, var en læreinstusjon for ulike kunstformer og var svært viktig for utviklingen av performancekulturen. Et av de viktige

navnene fra Bauhaus er Oskar Schlemmer, som med sin interesse for *performance space*, geometri, metafysikk og design skapte danseproduksjoner som satte sterke spor i samtiden og dannet et fundament for performancekulturens utvikling på 1950-tallet (Christoffersen 1998b: 39). Med Schlemmer posisjonerte Bauhaus seg i motsetning til det ekspresjonistiske uttrykket. I stedet etablerte han performance som den rådende uttrykksformen. Studentene ble av Schlemmer introdusert for det mer filosofiske begrepet *metafysisk dans*, og fikk stifte bekjentskap med varietéformen, japansk teater, javanesisk dukketeater, sirkus, russiske konstruktivistiske produksjoner og teknikkene til Rudolf von Laban.

Et nøkkelverk blant Schlemmers produksjoner er forestillingen *Triadic Ballet*. Utprøvingen av ideene til denne forestillingen ble påbegynt i 1912, men den første forestillingen fant ikke sted før ti år senere, ved Stuttgart Landestheater i 1922. Deretter fulgte nok en tiårsperiode der forestillingen ble satt opp med jevne mellomrom helt til den ble Bauhaus dansekompanis siste forestilling i 1932. *Triadic Ballet* var bygget opp som en enhet av de tre komponentene dans, kostymer og musikk. Forestillingen ble arbeidet fram gjennom workshops, og komponentene i forestillingen var satt sammen i overraskende pragmatisk rekkefølge. Schlemmer noterer: "First came the costume, the figurine. Then came the search for music which would best suit them. Music and the figurine led to the dance. This was the process" (Goldberg 2001: 112). Framhevingen av den geometriske figuren triangel i tittelen korresponderte godt med Bauhaus' vektleggelse av geometri og rom. Danserne beveget seg også i geometriske figurer på gulvet, som for eksempel fram eller tilbake i en linje, rundt i sirkel eller i en ellipse. Kostymene var designet ved hjelp av klare, avgrensede figurer.

Musikken var av Hindemith, et stykke for "player-piano", som Schlemmer betegnet som "the mechanical instrument which corresponds to the stereotypical dance style" (sitert i Goldberg 2001: 111f). Musikken utgjorde en parallell til kostymene og de mekaniske bevegelsene. Dens lirekasse-preg korresponderte godt med de dukkelignende kvalitetene til danserne, noe som bidro til at forestillingen ble ansett som en enhet av konsept og stil. Forestillingen har blitt stående som et viktig og representativt verk blant Bauhaus' produksjoner også på grunn av dens muligheter til å kombinere og balansere motsetninger, som abstrakte konsepter og følelsesmessige impulser.

Ved Bauhaus ble det lagt vekt på at det kunstneriske eller metafysiske kunne kombineres med det teoretiske. Dette ga seg også uttrykk i en karakteristisk interesse for å kombinere kunsten

med teknikk. I 1924 beskrev Bauhaus-kunstneren László Moholy-Nagy et et "theatre of totality", der publikum skal opphøre å være en stille masse som kun er tilskuere til det som skjer. I en slik forestilling skal det skapes sceneaksjon som tillater publikum "to fuse with the action on the stage" (Goldberg 2001: 117).²⁸ For å oppnå dette, framhever Moholy-Nagy behovet for instruktører som kjenner til moderne teknikk og samtidig har et overordnet blikk for produksjonens helhet.

Fra åpningen i 1919 til stengingen i 1932 oppnådde Bauhaus å etablere seg som en viktig institusjon i historien om performance art. Bauhaus' prinsipp om det totale kunstverk resulterte i en rekke gjennomtenkte og helhetlige produksjoner, hva gjelder både koreografi og design. Forestillingene kunne være kritiske og satiriske, men Bauhaus hadde ikke noen politisk agenda som kunne bli viktigere enn den kunstneriske, slik futuristene, dadaistene og surrealistene kunne ha. Bauhaus står for ettertiden som eksempel på en institusjon som maktet å oversette sine teorier omkring kunst og estetikk til praksis i form av forestillinger og 'live art'. I en tid som kan betegnes som en nedgangstid for performance art, med den spente situasjonen som innvarslet at andre verdenskrig stadig ble nærere forestående i tid, maktet Bauhaus å forsterke performancens posisjon i Tyskland og Europa for øvrig.

Fra anti-tradisjon til tradisjon

Historien fortalt ovenfor – "en annen historie" – er satt sammen av en beskrivelse av enkelthendelser som spenner over et forholdsvis kort tidsrom, fra 1909 og fram til andre verdenskrig. Disse hendelsene er gruppert i retninger, i stor grad av kunstnerne selv, gjennom deres manifeste, faste tilholdssteder og uttalte lederskikkelser. Felles for dem er at de alle er ment å virke som en negasjon av tradisjonen. Mange av hendelsene er fulle av protest, mot samfunnet, mot kunstens rolle i det, og mot institusjonene. Paradoksalt nok peker Erik Exe Christoffersen på at disse retningene, som jeg altså omtaler som tradisjonsnegerende, sammen danner en ny tradisjon:

Der findes faktisk en tradition, fra Craig, Artaud, Grotowski, over Kantor til Wilson, for at 'hade' det vestlige, psykologisk orienterede 'realistiske' teater. Det er en formalistisk teatertradition med rod i tyvernes russiske konstruktivisme, futurisme og tyske Bauhaus (Christoffersen 1998a: 13).

²⁸ Det totale teateret, eller aksjonsteateret som Nygaard også kaller det, var en viktig retning også innenfor det russiske teateret i samme periode. Som en viktig aktør innenfor denne retningen i Russland trekker han fram blant annet teaterkunstneren og -teoretikeren Jevreinov (Nygaard 1996: 84).

Den norske teaterviteren Knut Ove Arntzen plasserer også Robert Wilson i forlengelsen av den historiske avantgarde. Den historiske avantgarde var forløperen til 1950-årenes happening, som i sin tur var noe av bakgrunnen for performance-bølgen på slutten av 1960-tallet. Wilson representerer en teaterform – *visual performance* – som ifølge Arntzen har direkte utspring i denne performance-bølgen (Arntzen 1990: 4). Arntzen benytter begrepet visuell dramaturgi for å beskrive denne teaterformen, hvis arbeidsform ofte er organisert etter workshop-metoden, der ”romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet ikke lenger er ordnet i hierarkiske systemer, men er blitt likestilt hverandre” (Arntzen 1990: 8). Vi snakker altså om en dramaturgi der de ulike kunstneriske virkemidlene er stilt på lik linje med hverandre, slik at det ene sceniske virkemiddelet ikke er viktigere enn det andre i utformingen av kunstverket. Arntzen benytter også begrepet likestilt dramaturgi som et synonym til visuell dramaturgi, som i denne definisjonen: ”Den likestilte eller visuelle dramaturgi er altså betegnelsen på et teateruttrykk hvor disse forskjellige uttrykkselementer forbinder seg med hverandre på stadig nye måter – på den premissen [sic] at de ikke underordner seg hverandre” (Arntzen 1990: 8).

Hos Arntzen blir framveksten av den visuelle eller likestilte dramaturgi satt i sammenheng med amerikaneren Robert Wilsons første forestillinger på begynnelsen av 1960-tallet. Da Wilson kom til Europa, fikk han stor innflytelse på neo-avantgardens teaterutøvelse, og var med på å sette i gang en tendens som hos Arntzen markeres som overgangen til post-avantgardismen.

Marwin Carlson plasserer også Robert Wilson innenfor en slik tradisjon, når han i sin bok *Performance: a critical introduction* (2004) poengterer at Wilson begynte i 1960-årene som performance-artist, danser og designer, sterkt påvirket av happeninger og tidlige performance-arbeider. I det Carlson betegner som Wilsons ”visuelle operaer” fra 1970-tallet,²⁹ etablerte Wilson seg som en av de ledende eksperimentelle teaterkunstnerne i sin generasjon, en posisjon som han fortsatt besitter. Carlson nevner en rekke virkemidler hos Wilson som han mener bekrefter hans røtter tilbake til tidligere eksperimentelle arbeider innenfor teater, musikk, billedkunst og dans: ”His manipulation of space and time, his fusion of visual, aural, and performing arts, his utilization of chance and collage techniques in construction, his use of language for sound and evocation rather than discursive meaning” (Carlson 2004: 121). Dette er virkemidler vi tidligere har sett ble tatt i bruk av modernistene – den historiske

²⁹ Her nevner Carlson *Deafman Glance* (1970), den 168 timer lange *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* (1972), *A Letter for Queen Victoria* (1974) og *Einstein on the Beach* (1976) (Carlson 2004: 121).

avantgarden og Bauhaus-kunstnerne. Med støtte i Arntzen og Carlson er det altså mulig å trekke en linje mellom den historiske avantgarde og Robert Wilson.

En stor forskjell er imidlertid at mens den historiske avantgarde, i denne sammenhengen dadaismen spesielt, legger for dagen en total meningsoppløsning, skjer det motsatte hos Robert Wilson. Hos ham lades alle detaljer og hver minste bevegelse med mening.³⁰ Det visuelle står som bærende dramaturgisk kraft.

Wilson står i performance-tradisjonen, men tilnærmer seg også de store, kanoniserte verkene. Dette gir ham en plass ikke bare i forlengelsen av denne ”andre” historien, men også sentralt blant fortolkerne av den tradisjonelle operaen, innenfor institusjonene, i forlengelsen av den historien som vi så på i forrige kapittel. Wilson kombinerer sitt arbeid innenfor de store institusjonene med en tankegang og en tilnærming til kunsten som i dette sitatet synes å dreie i postmodernistisk retning:

You don't have to think about the story, because there isn't any. You don't have to listen to the words, because the words don't mean anything. You just enjoy the scenery, the architectural arrangements in time and space, the music, the feelings they all evoke. Listen to the pictures (Robert Wilson om *Einstein on the Beach*, sitert hos Carlson 2004: 121).

Med dette sitatet, som peker på kunstens rolle som kilde til underholdning framfor å være en kanal for utsigelse av et budskap, går vi inn i en framstilling av postmodernismen som styrende tankegang for en kunstretning som kom i kjølvannet av modernismens avantgarde-bevegelser. Den postmodernistiske tankegangen lever i dag side om side med et modernistisk kunstsyn, noe vi senere skal se avspeiles i verket *No Title Performance and Sparkling Water*.

Opptakt til postmodernismen

For å gi en bakgrunn for min framstilling av postmodernistisk kunst, vil jeg dvele ved den modernistiske kunsten en liten stund til. Morten Kyndrup presenterer i sin bok *Det postmoderne – om betydningens forandring i kunst, litteratur, samfund* (1986) modernitetens kunst i en tredeling, der de tre typene bygger på hverandre og plasseres kronologisk etter hverandre på tidsaksen. Disse tre typene er den klassiske borgerlige kunst, den klassiske modernisme og den historiske avantgarde.

³⁰ Ansa Lønstrup sier det slik: ”Wilson lader sangerne ikke-agere. Han minimerer og stiliserer deres bevegelser, og han gjør de minimale bevegelser og positurer repetitive, så de bliver betydnings(op)ladede i stedet for dramatisk eller narrativt-dynamisk realismebefordrende” (2004: 106).

Den klassiske borgerlige kunst fra begynnelsen av 1800-tallet er ifølge Kyndrup karakterisert av at relasjonen mellom form og innhold fungerer som en stabil grunnfigur. Denne figuren går ut på at ethvert kunstverk er signifikant for et signifikat, et uttrykk for et innhold. Dette innholdet lar seg skrive inn i samfunnets oppfattelse av den allmenne rasjonalitet. Den tette koblingen mellom kunsten og samfunnets rådende rasjonalitetsoppfatning fungerte dermed ifølge Kyndrup som en legitimering av kunstvirksomheten. Som et uttrykk for at formen var underordnet innholdet skulle ikke kunsten være for kunstig, men skjule sine egne kunstmidler. Underholdningsaspektet ved kunsten var underordnet: ”den seriøse borger gribes naturligvis kun af seriøse problemer” (Kyndrup 1986: 15). Som paradeeksempler på den borgerlige kunst trekker Kyndrup fram den realistiske roman og det naturalistiske dramas ”fjerde vegg”-prinsipp. På tross av at den borgerlige kunsts virkemidler kunne virke fangende på mottakeren, var det formidlingen av *innholdet* som var det viktige. Man leste ikke for å bli grepet, men for å begripe.

Den klassiske modernisme, fra omkring 1850, representerer ifølge Kyndrup en begynnende sprengning av kunstens form/innhold-konstruksjon. Dette tok form av en gradvis konstatering av at innholdet, signifikatet, kanskje ikke fantes andre steder enn i forventningshorisontens forforståelse. Formen *er* med andre ord hele verket. Denne tankegangen fikk form av et brudd med de konvensjonelle, naturalistiske former: ”I malerkunsten holder billederne op med at ’ligne’ – farver og former *er* kunstværket, som altså ikke behøver at vise hen til noget uden for sig selv” (Kyndrup 1986: 17). I lyrikken får vi subjektets spaltning, et sprik mellom ”meg” og ”meningen”, med lyrikere som Baudelaire, Mallarmé og Rimbaud.³¹

De klassiske modernistenes prosjekt ble i Kyndrups øyne en umiddelbar forutsetning for tredje fase i det han kaller ”det trinvis angreb på den traditionelle institution kunsts betydningskonvention” (Kyndrup 1986: 20), nemlig *den historiske avantgarde*. Her er det snakk om et oppgjør av en annen karakter enn den klassiske modernismen. De historiske avantgardebevegelser sprang ifølge Kyndrup ut av et felles ønske om å *bryte* med kunstens autonomi. Man ønsket at kunsten kunne ha en umiddelbar betydning, som ikke bare sprang ut av dens evne til å uttrykke noe annet, noe utenfor seg selv. Kunsten skulle brytes løs fra sin

³¹ Som et resultat av denne tankegangen bemerker Kyndrup at kunsten blir mer eksklusiv og ubegripelig for det store publikum, som henvises til ”den ’lave’ kunst” (1986: 17) som vi etter dette får en framvekst av. Denne står i et motsetningsforhold til den ”høyverdige” kunsten. Dette skillet mellom ”høy” og ”lav” i kunsten kan sies å leve videre i dag, men nyanseres også av postmodernismens spill med populærkunsten. Dette er imidlertid en diskusjon vi ikke skal komme nærmere inn på i denne sammenheng.

sterke binding til den rasjonalitet som var gjeldende ellers i samfunnet.

Avantgardebevegelsens metoder for å overvinne kunstens atskilthet fra livspraksis var først og fremst å utstille kunsten som *kunst*. ”Man gav sig til at objektivere sine kunstmidler fremfor at søge at skjule dem” (Kyndrup 1986: 94). Man begynte å utstille såkalte ”ready-mades”, ferdigframstilte produkter, som *kunst*. I disse lå det ingen forestilling om et samfunnsmessig ”innhold” eller bakenforliggende signifikat. I samme forstand som innholdet ble gjenstand for opprør hos de klassiske modernistene, rettet avantgardebevegelsene sitt opprør mot samfunnet og institusjonen kunst. Tar vi Duchamps *Fontæne* som eksempel, ser vi at dette berømte pissoarets status gjennom sin insistering på ikke å være noe annet enn et helt vanlig pissoar gikk fra å være ”ikke noe spesielt” (ikke kunst) til ”noe spesielt” (kunst) bare ved å bli utstilt som kunst: ”De tilsyneladende ’tomme’ manifestationer indbefatter nemlig automatisk forestillingen om en ’fylde’ (ligesom ”Guds død” implicerer forestillingen om en gud)” (Kyndrup 1986: 21).

Avantgardebevegelsen lyktes i å rokke ved institusjonen kunst på en slik måte at institusjonen ikke har vært det samme siden. Kyndrup trekker fram at det ved alle tidligere epoker hadde hersket en ”stiltvang” (Kyndrup 1986: 95). Denne ga seg ikke utslag i en opplevelse av ytre tvang hos kunstnerne, men mer som en forestilling av hva kunst var, som ble styrende for kunstproduksjonen. Dette er ifølge Kyndrup grunnen til at man fram til modernismen kan snakke om ”perioder” med stabile karakteristiske trekk. Kyndrup peker på at man etter de historiske avantgardebevegelsene kan finne et helt spekter av forskjellige kunstneriske produksjonsmåter. Men på tross av deres forsøksvise brudd med institusjonen kunst, var de fremdeles uløselig bundet til den. Kunstinstitusjonen assimilerte selve bruddforsøket og gjorde den til ”kunst”: ”Duchamps (massefabrikerede) pissekumme er blevet en *klassiker*, der kan beses på verdens berømte museer for moderne kunst. Magritte går for de høyeste priser. Buñuel og Dali blev store ’kunstnere’. Avantgarden blev en ’-isme’, oprøret blev en stilart” (Kyndrup 1986: 21). Selv om man kan se for seg at denne assimileringen i større eller mindre grad var ufrivillig fra avantgardebevegelsenes side, er det blant avantgardens arvtakere, den såkalte neoavantgarden, ifølge Kyndrup ingen tvil om deres tilhørighet innenfor institusjonen. Neoavantgarden mener det alvorlig når de tar i bruk avantgardens virkemidler, fordi de vet at nye måter å se dagliglivets gjenstander på blant annet fører til en avautomatisering av måten vi opplever tingene på. Derfor kan vi si at Andy Warhols hermetikkbokser betyr noe – i motsetning til Duchamps sykkelhjul (Kyndrup 1986: 21). Kyndrup mener at det fra avantgardebevegelsene, via den ”institusjonsoppfangede” neoavantgarden, finnes en

utviklingslinje som står for en frisetelse av de kunstneriske teknikker, uttrykksmåter og stilarter som avantgardebevegelsene tok i bruk. Hans konklusjon blir denne: "Overordnet betyder avantgardebevegelserne, at fra da af *disponerer kunsten frit over alle tænkelige kunstmidler*. Det gør en helt ny kunst mulig. Nemlig den, der har sin egen formidling som en bevidst del af det den vil" (Kyndrup 1986: 95). Det oppstår en kunst som med hensikt gjør mottakeren bevisst på *hvordan* han eller hun opplever kunstverket. Dette er et syn som (nesten ordrett) korresponderer med Arnfinn Bø-Ryggs syn på hva som utgjør kjernen i den postmoderne erfaring. Med dette kan vi la oss lede inn i en kortfattet gjennomgang av postmodernismen, basert på en lesning av Arnfinn Bø-Rygg, Morten Kyndrup, Erik Exe Christoffersen og Jean-Francois Lyotards framstillinger av postmodernistisk tankegang og kunstsyn.³²

Tre anskuelser av den postmodernistiske tankegang

Det utkrystalliserer seg tre momenter som kan stå som tre bærende "søylor" i min forståelse av teori som kan betegne postmodernistisk kunst. Jeg ønsker her å gruppere dem under tre overskrifter, som har fått form av tre sitater fra teoretikere jeg har benyttet meg av i denne sammenhengen.

En slik inndeling av postmodernistisk teori kan fort virke forenkende og søkt. Da jeg likevel har valgt å foreta en slik kategorisering, er det som et resultat av et forsøk på å finne de deler av den postmodernistiske kunstteori som er viktig for min analyse av verket *No Title Performance and Sparkling Water*. Først ut er det momentet som (slik jeg allerede har vært inne på) ifølge Arnfinn Bø-Rygg utgjør kjernen i den postmoderne erfaring: "*Den frie disponeringen over hele historien og over et hvilket som helst materiale*" (Bø-Rygg 1995:123). Dette skal vise til postmodernismens utvelgelse av sitt materiale, og dens tette sammenheng med modernismen. Den neste overskriften, "*Rammen er lige så viktig som det, der indrammes*" (Christoffersen 1998b: 35), henger sammen med hvordan postmodernistisk kunst tar i bruk sitt materiale, og kunstens budskap – eller mangel på sådan. Til sist finner vi

³² Postmodernismen er ifølge Kyndrup en forandring i vår grunnleggende måte å tenke på, som igjen avspeiles i grunnleggende forandringer i kunsten. Kyndrup skiller mellom begrepene *modernitet* og *postmodernitet* på den ene siden, og *modernisme* og *postmodernisme* på den andre. De første begrepene er *periodebetegnelser*, knyttet til tid, mens de neste er *typebestemmelser*, knyttet til fenomen. På denne måten kan man si at begrepsparene ikke nødvendigvis svarer til hverandre; det ligger for eksempel ingen automatikk i at modernitetens kunst er modernistisk (Kyndrup 1986: 13). Jeg anser derfor både *modernismen* og *postmodernismen* mer som tankesett som avføder spesifikke kunstsyn enn som stilepoker som er forbundet med bestemte tidsrom i historien.

et sitat fra Lyotard, *"Til kamp mod helheden"* (Lyotard 1987b: 23). Dette er ment å antyde den postmodernistiske mistro til helhetlige framstillinger og "Store Fortellinger".

Det må presiseres at mine tre kategoriseringer ikke er ment å gi et uttømmende bilde av postmodernistisk kunst, men heller peke på noen momenter som gir et kortfattet bilde av min forståelse av postmodernismen. Det finnes heller ingen vanntette skott mellom kategoriene, og mange steder vil argumentasjonen henge sammen på tvers av inndelingene.

"Den frie disponering over hele historien og over et hvilket som helst materiale"

Arnfinn Bø-Rygg skisserer at kunsten på 1960-tallet gjorde opprør med modernismen, mens 70-tallets kunst forholdt seg restaurerende til den:

60-årenes voldsomme nedbrytning av materialet utenifra og utvidelsen av det estetiske område til å omfatte hverdagens mest trivielle objekter og all slags akustisk avfall, *muliggjorde nettopp bevegelsen tilbake, der også det tradisjonelle, harmonisk skjønne, som siden Baudelaire var suspekt, kan gjeninnføres* (Bø-Rygg 1995: 123).

Bø-Rygg setter et retorisk spørsmålstegn ved om vi likevel kan bruke 'postmodernisme' som betegnelse på begge disse tendensene, og gir så et bekreftende svar på dette spørsmålet. Prefikset "post-" i betegnelsen postmodernisme indikerer en distanse til modernismen. 1960-tallets subversive og 70-tallets restaurative tendenser kan begge betegnes som postmodernistiske fordi de har denne nødvendige distansen til modernismen, samtidig som de fortsatt forholder seg til den. Betegnelsen postmodernisme indikerer også at den er muliggjort av modernismen. Særlig gjelder dette ifølge Bø-Rygg den frie forføyning over materialet som ble fullbyrdet av avantgardebevegelsene (Bø-Rygg 1995: 122). Dette leder fram mot det han anser som kjernen i den postmoderne erfaring, og som er overskriften for dette avsnittet: "Det er den frie disponeringen over hele historien og over et hvilket som helst materiale som etter mitt skjønn utgjør kjernen i den postmoderne erfaring" (Bø-Rygg 1995: 123). Etter min mening peker han her på den postmoderne kunstens tendens til å framstå som en pastisj, en framstilling eller sammenføyning av materiale som allerede finnes. Ifølge Kyndrup tar postmodernistisk tankegang et oppgjør med en kopi-original-tenkning, postmodernistisk kunst har ingen ambisjon om å være original (Kyndrup 1986: 26). Den frie forføyning over alt materiale er ifølge Bø-Rygg i siste instans en reaksjon mot selve moderniseringsprosessen i vårt samfunn. Postmoderne estetisk erfaring kjennetegnes av en ugyldiggjøring av ideen om en fremadskridende utvikling, en reaksjon mot vekst og framskritt.

Ifølge Kyndrup brukes andre personers og perioders uttrykk og uttrykkstyper i postmodernistisk kunst ofte løsrevet fra sin sammenheng, og gjerne på tvers av det som anses å være ”den gode smak”: ”vi får serveret trivialkunstens klicheer midt i menneskets dybeste eksistensielle spørsmål; effektsøgende pornografi og vold blandet op i moderkærlighedens renhed etc.” (Kyndrup 1986: 24). Ved hjelp av slike virkemidler opparbeider den postmodernistiske kunst seg en *metakarakter*, som gjør at den settes på spill som kunst. Den typen tabuoverskridelser i postmodernistisk kunst som vi hører om i eksempelet over, har ikke karakter av en kamp mot spillereglene. Effekten blir ifølge Kyndrup i stedet en utvanning av språkspillereglene i samfunnet. Med dette berøves den postmodernistiske kunsten den autentisitet og ekthet som ofte forbindes med kunst. Den får en ”uegentlig” karakter, og hvis den i det hele tatt regnes som kunst vil den ofte bli ansett som dårlig kunst (Kyndrup 1986: 25).

Bø-Rygg betoner at den postmoderne kunsten må forholde seg til fortiden med en *kvalitativ differens* (Bø-Rygg 1995: 130). Med dette mener han at den må skille mellom ulike *måter* å tilnærme seg fortiden på. På den ene siden kan man ifølge Bø-Rygg ”iføre seg lånte identiteter, ta på gammel eller ny stilmaske” og på den måten flykte tilbake til historien i en ”antikvarisk historisme”. På den annen kan man opparbeide historien produktivt, og ”benytte de frilagte midler til å skape et nytt uttrykk” (Bø-Rygg 1995: 130). Det blir fristende å påpeke en hårfin balanse som jeg mener Bø-Rygg holder her; som vi skal komme nærmere inn på nedenfor, er det ikke den postmodernistiske kunstens mandat å lade uttrykkene sine med mening. Den postmodernistiske kunsten utstiller sine egne former og – på et metanivå – seg selv som kunst uten å legge noe mer innhold i dette. Dersom kunsten tar i bruk historisk materiale for å ”skape et nytt uttrykk”, kan man tenke seg at det fort legges en mening i dette uttrykket. Man kan da spørre seg om det da lenger er postmodernistisk kunst.

Uten den kvalitative differensen synker kunsten ifølge Bø-Rygg ned i en historieløs fortid. En produktiv opparbeidelse av fortidens uttrykk vil dermed være umulig. Bø-Rygg påpeker også utfordringen ved dette – det som i mine øyne gjør dette resonnementet problematisk. Han mener at postmodernismens frie forføyning over materialet forutsetter at kunstens materialvalg nå må vise seg tvingende: ”Det nivellerte materialet – nivellert i den forstand at det er *like gyldig* – må avtvinges betydning for at det ikke skal vise seg *likegyldig*” (Bø-Rygg 1995: 131). I Bø-Ryggs øyne vil det med andre ord ikke være nok at kunsten avspeiler likegyldigheten som et faktum. Det kan altså se ut som det ikke er i dens budskapsløshet Bø-

Rygg finner den postmodernistiske kunsts viktigste funksjon. Kunsten skal i stedet gjenspeile tradisjonen på en bevisst måte: ”De bruddstykker og ruiner av fortid og samtid som ligger foran oss, må det (igjen) slåes gnister av. Det er bare mulig gjennom en høy grad av tradisjonsbevissthet” (Bø-Rygg 1995: 131). Bruken av fortidens materiale må i Bø-Ryggs øyne føre til nye konstellasjoner og konfigurasjoner, og samtidig belyse samtidens erfaring. Dette forutsetter høyt nivå av selvrefleksjon og et fortsatt krav om autentisitet.

”Rammen er like så viktig som det, der indrammes”

Kyndrup poengterer at selv om den postmodernistiske kunst disponerer fritt over alle tenkelige kunstmidler, forsøker den ikke å late som om ”kunsten” er det samme som ”virkeligheten” (Kyndrup 1986: 101). Den kan gi seg ut for å være tro mot den gamle forståelsen av kunst, på den måten at den kan gi seg ut for å ville være et spill for virkeligheten, men den rommer alltid et dementi – noe som stadfester dens egen posisjon som kunst. Sagt med Kyndrup utstiller den postmodernistiske kunsten seg selv som simulasjon. Den vil fascinere og underholde, og som middel for dette bruker den gjerne de velkjente virkemidlene fra den borgerlige kunsten. I den grad man kan si at den postmodernistiske kunsten *vil* noe som helst, er det å fascinere og underholde. Den kan late som den har et innhold, men ender i stedet opp med å vise fram sin egen innholdsløshet. Slik setter den seg selv på spill som kunst (Kyndrup 1986: 102). Den utstiller sin egen form og sine egne kunstmidler.

Christoffersen poengterer at det er sentralt for avantgarden og modernismen å utøve en form for selvrefleksjon i forhold til kunsten og dens tilblivelse. Dette er en anskuelsesform som er blitt ytterligere skjerpet innenfor den postmodernistiske kunsten. Denne tankegangen, som kan kalles metafiksjon, innlemmes som en del av verkets estetikk (Christoffersen 1998b: 28). Med støtte hos Linda Hutcheon framhever han metafiksjonen som en retorisk form i postmodernistisk kunst.³³ Metafiksjonen benytter seg av gjentakelser, speilinger og fordoblinger, forskyvelser av synsvinkler, ironiske kommentarer og selvironi. Realismen ”skjuler sin egen fortaltheid ved at fremtræde som et spejlbillede på virkeligheden med optimal illusionisme” (Christoffersen 1998b: 29). Metafiksjonen står som en diametral motsetning til dette idet den utstiller sin egen historiefortelling og framhever sin egen kunstferdighet.

³³ Hutcheon, Linda (1991): *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox*. Routledge.

”Til kamp mod helheden”

Med støtte hos Lyotard skriver Kyndrup om en *renarratisering* som et trekk ved den postmoderne kunsten (Kyndrup 1986: 106). Dette kjennetegnes av en opprioritering av det fortellende, det forløpsorienterte. I Kyndrups øyne henger dette sammen med dens effektorientering; kunstens formål er å underholde, og for å holde på mottakerens oppmerksomhet tar den i bruk effekter som virker fengende på mottakeren. Kyndrup trekker fram fortellingen som en av disse effektene, som holder bedre på tilskueren enn ”den blotte, underforståede idé om ’substans’” (Kyndrup 1986: 25). I mine øyne blir det da presserende å sette fingeren på en viktig forskjell mellom den postmodernistiske fortelling og den borgerlige kunsts fortelling: der det i den borgerlige kunsts fortelling er budskapet som er det viktige, blir det i postmodernistisk sammenheng fortellingen i seg selv som blir poenget. Fortellingen blir en objektplassering, et virkemiddel på linje med andre, som den postmodernistiske kunsten tar i bruk for å underholde:

Det med at underholde er måske i øvrigt det eneste, en postmodernisme positivt ’vil’: ikke fordi den med nødvendighed ikke vil være *andet* end et tidsfordriv. Men da den ikke kan legitimere sig selv i andre ydre, ideologiske nødvendigheder, må den være i stand til umiddelbart at legitimere sig selv. Den må nødvendigvis minimalt kunne ’fordrive’ tiden (eller rummet) (Kyndrup 1986: 25f).

Modernismens avnarratisering ble av postmodernismen besvart med en renarratisering. Men fortellingen vendte ikke tilbake i sin tidligere form; den viser ikke lenger til et innhold. Hvorfor setter jeg så dette resonnementet under overskriften ”til kamp mot helheten”? Ved å gjøre det mener jeg å peke på den postmodernistiske kunsts motvilje mot å se seg selv som en helhetlig framstilling eller en sammenhengende fortelling. Lyotard hevder dette om samfunnets og historiens store fortellinger: ”De store fortellinger er ikke lenger troværdige. Man fristes i stedet til at tro på den store fortelling om de store fortellingens forfald” (1987a: 37). I stedet for å framstå som en helhetlig fortelling, kan det se ut som det er mylderet av de små fortellinger som utgjør den postmodernistiske kunsten.

Som en oppsummering av denne framstillingen av postmodernistisk kunst kan vi vende oss til noe vi kan lese som Lyotards befriende sammenfatning av det postmoderne:

Det postmoderne ville være det, som i det moderne henviser til det ufremstillelige i selve framstillingen; det, som sier nei til de gode formers trøst, til konsensus om en smag, der ville gjøre det mulig i fellesskap at føle det umuliges nostalgi; det, som søker etter nye framstillinger, ikke for at glæde sig over dem, men for bedre at merke, at der finnes noget, som ikke kan fremstilles. En postmoderne forfatter eller kunstner befinner sig i den samme situation som en filosof: den tekst, som han skriver, det værk, som han er i ferd med at skabe, styres i princippet

ikke af på forhånd opstillede regler, og de kan ikke bedømmes med en bestemmende dom ved at anvende allerede kendte kategorier. Disse regler og disse kategorier er netop det, som værket eller teksten søger efter (Lyotard 1987b: 22).

Modernismen ønsket å ta et oppgjør med institusjonen ”kunst”. Ifølge Kyndrup er ikke postmodernismen et oppgjør med noe som helst (Kyndrup 1986: 26), men dette nyanseres av at Lyotards artikkel ”Svar på spørsmålet: Hva er det postmoderne?” avsluttes med: ”Svaret er: til kamp mod helheden, lad os henvise til det uframstillelige, lad os aktivere de forskellige former for strid, lad os redde navnets ære” (Lyotard 1987b: 23). Dette gir meg assosiasjoner til dadas ”NO = YES Dada means nothing”. Den store forskjellen er at mens dada mente sin meningsoppløsning med knusende alvor, er postmodernismens utstilling av det uframstillelige potensielt full av selvrefleksjon og tilhørende ironi.

Den modernistiske kunsten lever fortsatt i dag videre ved siden av, og kanskje oppå, den postmodernistiske. Dette mangfoldet i dagens kunstuttrykk kan gjøre det vanskelig å plassere et verk innenfor en stil, og å skille stilene fra hverandre. Kanskje er det noe av problematikken som både kunstner og tilskuer treffer på i møtet med verket *No Title Performance and Sparkling Water*.

Del II: Analyse

NO TITLE PERFORMANCE AND SPARKLING WATER

Besetning, idé og prosess

No Title Performance and Sparkling Water hadde urpremiere på Henie-Onstad kunstsenter på Høvikodden under Ultimafestivalen i oktober 2003. Musikken var komponert av Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, tekstboken var utarbeidet av den sveitsiske forfatteren og dramaturgen Plinio Bachmann og regien var ved Siw Merethe Mikalsen. Scenografi var ved Rolf Alme, Kenneth Varpe sto for videoprojeksjonene og lydtekniker var Stig Gunnar Ringen.

Besetningen var håndplukket av regissør og komponist, og så slik ut:

Musikere:

Unni Løvlid (folkesanger)

Ann-Kristin Jones (mezzo)

Jean Pierre Carlo Guido (tenor)

Knut Aalefjær, Cathrine Nyheim (slagverk/perkusjon)

POING: Frode Haltli (akkordeon), Håkon Thelin (bass), Rolf-Erik Nystrøm (saksofon)

SPUNK: Hild Sofie Tafjord (horn/elektronikk), Kristin Andersen (trompet), Lene Grenager (cello), Maja S.K. Ratkje (stemme/elektronikk)

Skuespillere:

Snorre Hvamen, Frode Winter, Halvard Holmen

Inti Michel (statist)

Dansere:

Jean Sebastian Rampazzo, Lucia Mazer

Ideen til verket ble i første omgang unnfanget av Ratkje og Mikalsen. De ønsket å danne et scenisk-musikalsk verk som var tuftet på tekster fra Nag Hammadi-biblioteket – en forestilling der det visuelle var et svært viktig element. En uttalt inspirasjonskilde var Robert Wilsons visuelle forestillinger. Etter en tid knyttet de til seg Bachmann. Ifølge regissøren hadde hun og komponisten i utgangspunktet ønsket seg en surrealistisk tekst, en tekst som la opp til at forestillingen skulle bestå av en collage av sceniske bilder eller tablåer.³⁴ Bachmann ønsket derimot på sin side å lage en aristotelisk historie ut av tekstmaterialet.

Også de fleste musikerne og noen av skuespillerne ble knyttet til verket svært tidlig i prosessen, lenge før det skriftlige materialet forelå. Det ble arrangert workshops med musikere, komponist, regissør og en av skuespillerne.³⁵ Der ble det improvisert over tekster fra Nag Hammadi-biblioteket. Noen av elementene fra region, men særlig mye av det musikalske materialet ble basert på improvisasjoner som ble gjort i disse workshop-situasjonene. Som vi kan se av listen ovenfor, besto besetningen blant annet av to allerede etablerte ensembler; trioen Poing og improvisasjonsensemblet Spunk – der komponisten selv er medlem. Ratkje kjente samtlige av musikerne godt, og hadde dem i tankene da hun komponerte musikken. Hun la vekt på å utnytte den enkelte musikers sterke sider, både hva gjaldt spillemåter, bruk av biinstrument og sceneopptreden. Hennes egen rolle i besetningen var som sanger og ”en slags kapellmester med elektroniske duppeditter” (Borchgrevink 2003c: 23). Musikerne ble også dels brukt som skuespillere.

No Title Performance and Sparkling Water er et verk som tar i bruk mange ulike kunstneriske uttryksmidler. Da de tre kunstnerne først presenterte forestillingen for meg, la de vekt på at de ulike uttryksmidlene skulle stå ved siden av hverandre og fortelle hver sin historie mer eller mindre uavhengig av hverandre. Som vi har sett tidligere, betegnes denne formen for dramaturgi av Arntzen som likestilt dramaturgi.³⁶ Vi kan kjenne igjen en postmodernistisk tankegang i denne dramaturgien: Det at de ulike simultane uttrykksformene i verket er ment å fortelle hver sin historie, kan passe med Lyotards utsagn ”til kamp mot helheten!” som vi har

³⁴ Samtale med Mikalsen 07.10.03.

³⁵ Så vidt jeg vet, ble det arrangert to slike workshops. Undertegnede var ikke til stede på disse. Jeg kom inn i bildet først etter at det skriftlige materialet var utarbeidet.

³⁶ Jf. s. 43

sett på tidligere.³⁷ Som nevnt, er postmodernistisk kunst ofte kjennetegnet av de små fortellinger, framfor den store, helhetlige Fortellingen.

I tillegg til denne Wilson- inspirerte, postmodernistiske tankegangen, hadde kunstnerne et ønske om å lage det de mente var et surrealistisk verk, en collage av musikk, tekst og bilder.³⁸ Ideen var at alle de tre kunstnerne (forfatter, regissør og komponist) skulle ha like mye å si for utformingen av det ferdige resultatet. De hadde ansvar for hver sin del av forestillingen, og kunstnerisk vetorett på hvert sitt område. Utvelgelsen av hvilke tekster fra Nag Hammadi-biblioteket som skulle med, foregikk i et samarbeid mellom de tre kunstnerne. Men da workshopene var avholdt, og den endelige utformingen av det skriftlige materialet – teksten og musikken – skulle ta til, trakk regissøren seg tilbake fra prosessen.³⁹ Komponisten og forfatteren hadde derimot et nært samarbeid om utformingen av materialet og underrettet regissøren om utviklingen etter hvert som musikken og teksten tok form, men hun forholdt seg taus. Resultatet av det tette samarbeidet komponist og forfatter imellom ble i mine øyne at teksten og musikken, på tross av det uttalte ønsket om å fortelle hver sin historie, oppleves som en samlet enhet i verket.

I analysen skal vi se at musikken kommenterer tekstens tematikk, og forsterker enkelte sider av den tankegang som ligger til grunn for teksten – den gnostiske filosofi og mytologi. Dramaturgisk forholder teksten og musikken seg til hverandre på en måte som kan ligne på den tradisjonelle opera.. Da regissøren skulle utarbeide regien til verket noe senere i prosessen, ble dette den siden av verket som i størst grad fulgte opp en postmodernistisk tanke om å fortelle sin egen historie, og regien kan dermed sies å forholde seg til an annen dramaturgisk tradisjon enn teksten og musikken.

I utarbeidelsen av programheftet til forestillingen tok de tre også ansvar for å skrive om hver sine områder, henholdsvis ”About the music”, ”The libretto”⁴⁰ og ”The multi-layered form” (om regi, scenografi og video). Gjennom denne delingen i presentasjonen av forestillingen ble

³⁷ Jf. s. 51

³⁸ Samtale med Mikalsen 13.08.03.

³⁹ Samtale med Ratkje 26.05.05.

⁴⁰ Her er ordet libretto benyttet framfor ordet tekstbok. Dette har sannsynligvis bakgrunn i at programmet til forestillingen er utarbeidet av Opera Vest, som i samarbeid med Ultima og Oslo opera net sto bak produksjonen, og som lanserte verket som en opera. Jeg kommer imidlertid også i det følgende til å holde meg til ordet tekstbok, som er det ordet forfatteren benyttet i alle våre samtaler, og som er et mer sjangernøytralt begrep.

mangelen på en hierarkisk dramaturgi forsøkt formidlet til publikum. Regissøren, i samarbeid med scenograf og videokunstner, skrev følgende i programmet:

The different art-forms ellicit [sic] no particular hierarchial 'pull' on the public's attention. If you want to listen to the text, please feel free, if you want to listen to the music, please do so, if you want to perceive the images, be our guest!⁴¹

I denne uttalelsen ligger at teksten, musikken og forestillingens visuelle side betraktes av kunstnerne som likestilte elementer, løsrevet fra hverandre. Publikum inviteres til å vie sin oppmerksomhet mot det som måtte behage den enkelte, og oppfordres ikke til å forsøke å kombinere de tre uttrykksmidlene og danne seg et bilde av en helhetlig historie av tekst, musikk og scenebilde.

Presentasjonen av regien er den eneste av de tre presentasjonene (musikk, tekst og regi) i programmet som ikke inneholder ordet gnostisisme. De to andre er langt mer opptatt av å pense publikum inn på den gnostiske tematikken; forfatteren gir et handlingsreferat av teksten, og komponisten forteller om hvordan hun har benyttet elementer fra verkets gnostiske tematikk som strukturerende prinsipp i komposisjonsarbeidet. Dette fører til at jeg mener at vi allerede ved gjennomlesning av programmet til forestillingen kan ane en splittelse mellom komponistens og forfatterens dramaturgiske ståsted på den ene siden, og regissørens på den andre.

⁴¹Opera Vest i samarbeid med Oslo opera net og Ultima 2003: *No Title Performance and Sparkling Water*. Programmet til forestillingen.

ANALYSEMETODIKK

En delt analyse

I innledningen til denne oppgaven gjør jeg rede for mitt verkbegrep, at dette omfatter hele den oppførte forestillingen, med både tekst, musikk og visuelle virkemidler. Som en følge av dette ville det være naturlig å gjøre én samlet dramaturgisk analyse av verket, en forestillingsanalyse der jeg tok hensyn til alle verkets deler og så på hvordan de fungerte sammen. Mitt førsteinntrykk av verket tilsa derimot at vi ikke hadde å gjøre med et verk som hadde én samlet dramaturgi, men flere – kanskje motstridende – dramaturgier. Det er min hypotese at vi i forholdet mellom teksten og musikken finner en tradisjonell operatisk dramaturgi, mens regien forholder seg til en mer likestilt dramaturgi-tanke, som bryter med tanken om å formidle én helhetlig historie. For å kunne undersøke dette, har jeg dermed funnet det mest hensiktsmessig å dele opp analysen i to deler, som jeg har valgt å kalle henholdsvis ”undersøkelse av tekst og musikk” og ”forestillingen”. Denne oppdelingen av analysen – eller snarere: de ulike dramaturgiene analysene avdekker – har fått følger for valg av analysemetoder. Min dramaturgiske analyse har som mål å vise hvilke fortellermåter og dramaturgier som finnes i verket. I denne prosessen tar jeg pragmatisk i bruk de metoder jeg opplever kan fungere for å bringe fram mine poeng. Min analyse er dessuten preget av at jeg kjenner mange av kunstneres intensjoner med verket, siden jeg var til stede under prøvene, og at jeg benytter denne informasjonen i min analyse. Dette har resultert i at jeg enkelte steder måler det jeg anser som virkningene av de kunstneriske valgene opp mot min forståelse av kunstneres intensjoner, men det betyr ikke at jeg vil påberope meg å kjenne noen ”sannhet” om hva de ulike sidene ved verket må bety for tilskueren. Det har ikke vært mitt ønske å måle verkets ”vellykkethet” ut ifra hvorvidt kunstneres intensjoner med verket har blitt oppfylt; mitt mål har vært å belyse kunstneriske valg og å kunne si noe om hvilke virkninger disse har fått i mine øyne.

Den pragmatiske analyse

Den norske teaterviteren Anne-Britt Gran tar i sin doktorgradsavhandling ”*Hvite løgner/Sorte myter*” – *det etniske på modernitetens scene* (2000) til orde for en slik pragmatisk bruk av metoder i sin forestillingsanalyse.

Semiotikken er ifølge Gran den retningen innenfor humaniora som i størst grad har dominert det forestillingsanalytiske feltet. Teatersemiotikken ble benyttet til å sortere og systematisere

de ulike tegnene forestillingen besto av, for på den måten å kunne avdekke en slags endelig sannhet om forestillingen. Ifølge Gran har semiotikkens dominerende rolle på feltet ”gitt den teatervitenskapelige verkanalysen en positivistisk og deskriptiv slagside” (Gran 2000: 277). Dens sammenfall med en utbredt tanke om kunstens autonomi har i hennes øyne hindret teatervitenskapen i en mer kontekstuell og historiserende tilnærming til teateret. Når jeg i analysen av tekst og musikk likevel har valgt å innta et semiotisk standpunkt som fortolker, er det ikke bare fordi jeg i denne oppgaven har definert meg bort fra en kontekstuell analyse, men også som et resultat av den dramaturgien jeg ønsker å belyse; den operative dramaturgien. Som vi har sett, skriver denne dramaturgitradisjonen seg tilbake til før modernismen, med andre ord før bruddet med kunstens autonomi.

Analysens andre del er derimot preget av en annen dramaturgi – en dramaturgi der de ulike elementene er jevnbyrdige – og analysen bærer dermed et noe større preg av dette.⁴² Arntzen presenterer sitt syn på hvilke følger denne formen for dramaturgi vil ha på det forestillingsanalytiske feltet. På grunn av at forestillingens elementer ikke lenger er satt sammen etter konvensjonelle mønstre som kan garantere for en meningsfull formidling, mener Arntzen at den semiotiske eller tegnfortolkende forestillingsanalysen ikke lenger er en relevant form. Han foreslår heller bruk av andre metoder og tilnæringsmåter: ”Poststrukturalisme og dekonstruksjon er betegnelser som korresponderer med post-avantgarde og visuell dramaturgi når det gjelder generell metode-debatt” (Arntzen 1990: 8). Dette leder oss inn i det dekonstruktive analysefeltet, et felt der den danske teaterviteren Niels Lehmann har vært en foregangsfigur.

Med sin ”dekonstruktive dramaturgi” inviterer Lehmann i artikkelen ”Teater efter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi” leseren med på et tankeeksperiment (Lehmann 1992).⁴³ Han er lei av det han mener har vært en overdreven bruk av regelpoetikker, både hos modernistene og deres forgjengere. På bakgrunn av Jacques Derridas tenkning ønsker Lehmann å konstruere en dekonstruktiv dramaturgi, en poetikk han skiller fra regelpoetikken ved å gi den status som arbeidshypotese.

Ifølge Lehmann går en vesentlig del av Derridas filosofiske prosjekt ut på at han ønsker å ta et oppgjør med den vestlige filosofitradisjon, som, ifølge Lehmanns lesning av Derrida, er

⁴² Jf. s. 43

⁴³ Artikkelen er en forløper for Lehmanns doktorgradsavhandling *Dekonstruktion og Dramaturgi*, Aarhus Universitet, 1993.

representert ved begrepene logosentrisme og nærværsmetafysikk. Denne tenkningen, som Lehmann vil til livs, forfekter en enhet mellom framtrede og vesen. Lehmann skriver:

En logocentrisk tenkning er således også et forsøg på at få alt til at henge sammen i en totalitet. Midlet hertil er logikkens kontradiksjonsprinsipp, hvorefter det forbydes at insistere på to hinanden motstridende utsagn som sande (Lehmann 1992: 20).

Ifølge Lehmann, ønsker Derrida å komme fri av metafysikkens grunnleggende figurer, og for å oppnå dette forsøker han å tenke seg en opprinnelig forskjell. Lehmann presenterer forskjellstanken slik:

Derrida er nemlig forskjellstænkner, dvs. han hører til den slags tænkere, der i modsætning til identitetssøgende metafysikere søger at tænke forskellen som logisk primær i forhold til identiteten. For en forskjellstænkner bliver identitet først til på baggrund af forskellen (Lehmann 1992: 21).

Lehmans analyse av den amerikanske teatergruppen Woostergroups forestilling *Brace Up!* er et eksempel på hans dekonstruktive prosjekt. Her foretar han ingen analyse av tegn og symbolikk, men viser heller hvordan forestillingen er bygget opp av meningsoppløsende elementer. På bakgrunn av tanken om den opprinnelige forskjell viser han at forestillingen er strukturert rundt paradoksale enheter av prinsipper som i utgangspunktet utelukker hverandre estetisk.

Lehmann rettferdiggjør, slik jeg ser det, sitt dramaturgiske dekonstruksjons-prosjekt med ønsket om å finne en analyse som tar et oppgjør med det han kaller modernismens åpenhetsretorikk, som ”i virkeligheten dækker over en forstening, en regelpoetik” (Lehmann 1992: 18). Lehmans mål er å gi et forslag til dannelsen av en ny poetikk, en dekonstruktiv dramaturgi. Gjennom sin analyse av *Brace Up!* viser han hvordan en dekonstruktiv dramaturgi vil kunne realiseres i virkeligheten. Mitt siktemål med analysen er imidlertid et annet. I analysen av regien undersøker jeg noen av virkemidlene forestillingen *No Title Performance and Sparkling Water* benytter for samtidig å dekke til og å avsløre den tematikk som forestillingens tekstlige og musikalske materiale bringer på bane. Jeg ønsker å sette ord på noen fortellermåter som benyttes i regien, enten de tjener som en framhevelse av tekstens tematikk og aristoteliske historie, eller de bryter med den linje teksten og musikken har lagt opp. Siktemålet med min analyse skiller seg med andre ord fra Lehmans. Da jeg likevel kommer til å benytte meg noe av Lehmann i sammenfatningen av forestillingsanalysen, er det bygget på vissheten om at hans utlegning av Derrida – på tross av at den kan være gjenstand

for diskusjon – har hatt stor betydning for det teatervitenskapelige miljøet i Norden. Jeg finner dessuten et visst slektskap mellom Lehmanns tanker og Mikalsens regi, selv om utfallet i Lehmanns og mitt analyseobjekt er ulikt.

Gran berømmer Lehmann og hans kolleger på Institut for dramaturgi i Århus for deres teoretiske og filosofiske tilnærming til analyse og Lehmanns ”konstruksjoner av og tilbud på teaterpoetikker” (Gran 2000: 280). Hun markerer likevel også en avstand mellom hennes eget og deres prosjekter, idet hun presiserer at hennes mål ikke har vært å produsere poetikker.

Dekonstruksjonen har – med sin insistering på at meningen er flytende, prosessuell snarere enn et produkt – ifølge Gran truet teatersemiotikernes tro på at det var mulig å avdekke en sannhet om forestillingen de analyserte. Slik sett har dekonstruksjonens inntog hatt en positiv effekt på det verkanalytiske feltet innenfor teatervitenskapen. Men hun gir også eksempler på teaterforskere som insisterer på at forestillinger som forfekter en dekonstruktiv dramaturgi, *kun* kan analyseres ved hjelp av dekonstruksjonen. Gran finner en slik påstand problematisk. Hun mener at dersom man knytter for tette bånd mellom metode og teaterform, blir selve analysen bare et eksempel på en metode. Slike analyser blir raskt forutsigbare, og ender i Grans øyne lett i ”en form for verdiløs akademisme” (Gran 2000: 280), en analyse kun for analysens skyld. Gran ønsker heller at man avpasser analysens metode etter analysens formål, og framholder at ”bestemte metoder og tilnærminger egner seg bedre enn andre til å besvare bestemte spørsmål og til å oppfylle bestemte formål med analysen” (Gran 2000: 278). Dette gir analytikeren en mulighet til å velge sin metode etter hva det er hun ønsker å si om forestillingen: ” jeg kan derfor også tenke meg en pragmatisk bruk av skjemaer og distinksjoner fra semiotikken, hvis det kan bidra til fruktbare innsikter” (Gran 2000: 283f).

Gran framholder at den spekulative forestillingsanalyse ikke er ment å bli betraktet som en ny metode, mer som en analytisk aktivitet i pragmatismens ånd: ”den følger ingen faste prosedyrer, den er snarere en aktivitet, en handling som må styres ut fra hva som er intensjonen med den enkelte forestillingsanalyse” (Gran 2000: 283). På denne bakgrunn beveger jeg meg inn i mine analyser av *No Title Performance and Sparkling Water*, analyser som vil bli gjennomført i pragmatismens ånd.

UNDERSØKELSE AV TEKST OG MUSIKK

I 1945 fant en gruppe bønder en samling med eldgamle tekster nedgravd i sanden like ved byen Nag Hammadi i Egypt. Skriftene var av papyrus, nedtegnet på koptisk, og ble datert til det fjerde århundre. Denne skriftsamlingen, som har fått navnet Nag Hammadi-biblioteket, danner utgangspunktet for teksten i *No Title Performance and Sparkling Water*. Nag Hammadi-biblioteket består av religiøst og filosofisk anlagte skrifter, hvorav de fleste betegnes som gnostiske. Mange av disse tekstene fortøner seg som åpenbaringer fra en fjern fortid, åpenbaringer som avslører hemmeligheter om Gud, frelsen og verdens opprinnelse. Dette er temaer som teksten i *No Title Performance and Sparkling Water* berører. I undersøkelsen av teksten og musikken vil jeg forsøke å belyse på hvilken måte gnostisk mytologi og filosofi benyttes i Bachmanns tekst og Ratkjers musikk.

Tekstboken til *No Title Performance and Sparkling Water* har fått navnet *On Wombs and Vowels*, og er satt sammen utelukkende av direkte sitater fra Nag Hammadi-biblioteket.⁴⁴ Forfatteren har satt sitatene fritt sammen, og skaper således av og til tekstkonstellasjoner som kan formidle andre meninger enn det originaltekstene formidler. Mange av historiene som blir fortalt i stykket ligner likevel svært på historier som blir fortalt i noen av Nag Hammadi-tekstene, og gjenspeiler mye av gnostisismens mytologi. Tekstboken inneholder også en del filosofiske betraktninger, som gir innblikk i enkelte sider ved gnostisk tankesett og verdenssyn. Før analysen av forholdet mellom teksten og musikken tar til, vil jeg gi en innføring i den gnostiske mytologien, som danner bakteppe for beretningene i tekstboken. Med kjennskap til den gnostiske mytologien, vil det være lettere å avsløre en narrativ sammenheng i *On Wombs and Vowels*. Jeg vil også presentere noen tanker og ideer fra den gnostiske filosofi, som vil være vesentlige ikke bare i forståelsen av teksten, men også av prinsippene for musikken i verket *No Title Performance and Sparkling Water*. Jeg vil presisere at dette ikke må anses som en fullstendig presentasjon av gnostisismen som filosofisk og religiøs retning, da man i dette verket har valgt å framheve enkelte sider av den gnostiske tenkemåten, mens andre sider av gnostisismen vektlegges mindre.

⁴⁴ Bachmann tar i bruk 23 av de 48 skriftene i Nag Hammadi-biblioteket. Disse er: "The Apocryphon of James", "The Apocryphon of John", "The Gospel of Thomas", "The Gospel of Philip", "The Hypostasis of the Archons", "On the Origin of the World", "The Exegesis on the Soul", "The Gospel of the Egyptians", "The Dialogue of the Savior", "The (First) Apocalypse of James", "The (Second) Apocalypse of James", "The Thunder: Perfect Mind", "Authoritative Teaching", "Plato, Republic 588A-589B", "The Discourse on the Eighth and Ninth", "Asclepius 21-29", "The Paraphrase of Shem", "The Teachings of Silvanus", "Zostrianos", "The Testimony of Truth", "Marsanes", "Trimorphic Protennoia" og "The Gospel of Mary".

Gnostisismen og den gnostiske mytologi

Gnostisisme er betegnelsen på en gren – eller rettere sagt flere grener – av den delen av den tidlige kristendommen som beveger seg inn på mystisismens område. Gnostikerne var på søken etter en gjemt sannhet eller visdom, og var opptatt av å oppnå åndelig innsikt (Gilhus og Thomassen 2002: VII). Karakteristisk for den gnostiske tankegang er en generell og overgripende dualismetenkning, der motsetningspar som for eksempel ånd og materie, mann og kvinne, ild og vann blir satt opp mot hverandre. Svært mange av de gnostiske tankene vi kommer til å streife innom i behandlingen av det sceniske verket *No Title Performance and Sparkling Water* vil være influert av en slik dualisme-tenkning.

Et særlig viktig utgangspunkt for å få innblikk i gnostisk tankegang er å trekke et skarpt skille mellom det åndelige og det materielle eller jordiske. Det åndelige ses av gnostikerne som godt og har en overlegen posisjon i forhold til det materielle, som ses som ufullkomment og ondt. Innenfor gnostisk tankegang er universet jordisk, og dermed ufullkomment og ondt, og kan ikke være skapt av den ene, høyeste Kraften, som er god. Dette gir grunnlag for spørsmålet: Hvis den høyeste Kraften er god, hvorfor eksisterer da det onde og ufullkomne universet (*The New Enc. Brit.* 1974a: 216)? Flere av tekstene i Nag Hammadi-biblioteket forsøker å besvare dette spørsmålet ved hjelp av den gnostiske myten.⁴⁵ Denne mytologien danner utgangspunkt for både setianismen og valentinianismen, som er to av de mest markante retningene innenfor gnostisismen.

Den gnostiske myten går ut på at det i utgangspunktet eksisterer en gud, Faderen, som gjennom sin Tanke skaper en verden av guddommelige skikkelser, eoner. Den fremste eonen er Sønnen, den enbårne. Lavest blant eonene er Sophia, Visdommen. Sophia skaper et avkom ut fra sitt eget ønske, eller begjær, men skapelsen blir et misfoster siden hun skaper uten Faderens samtykke og uten mannlig medvirkning (Gilhus og Thomassen 2002: XIX). Dette betegnes som Sophias fall. Hun forstrekker seg i lidenskap, og lidenskapen tar form av materie. Slik blir altså Sophia opphav til det materielle universet. Avkommet, som kalles Yaltabaoth,⁴⁶ er ufullkommen og ond. Han erklærer seg selv som den første og eneste gud, en blind og sjalu gud. Yaltabaoth skaper selv en verden med engler, i *On Wombs and Vowels* kalt ”archons”. Disse går sammen og skaper Adam, det første mennesket. Men de er kun i stand til

⁴⁵ Den gnostiske myten kommer igjen i ulike varianter i de ulike tekstene, men hovedtrekkene er i all hovedsak de samme.

⁴⁶ Dette navnet finnes i mange varianter i Nag Hammadi-biblioteket (Ialdabaoth, Jaldabaoth osv.), og regnes for å være en parodi på jødernes gud Jahve.

å skape den materielle kroppen. Han får deretter Sophias ånd pustet inn i seg. Kroppen blir som et jordisk fengsel for Adams ånd og sjel.

Eva er Adams kvinnelige motstykke. I enkelte tekster er det hun som blåser ånden inn i Adam og gir ham liv. Eva framstilles mange steder ikke først og fremst som en kvinne av kjøtt og blod, men som et åndelig prinsipp, noen steder også som Sophias andre avkom. Av og til opptrer hun som splittet person, som en åndelig og en kjødelig Eva. Dette skjer i Nag Hammadi-teksten "The Hypostasis of the Archons": "she [Eva] became a tree, and left before them (archons) her shadowy reflection resembling herself; and they defiled it foully" (*The Nag Hammadi Library* 1988: 164). Dette kan tjene som nok et eksempel på hvor viktig det dualistiske skillet mellom ånd og materie er i gnostisismen. Evas åndelige side tar form av et tre, som står rent og urørt, mens hennes kjødelige kropp blir voldtatt.

I mange av Nag Hammadi-tekstene er Jesus, Frelseren, en viktig aktør. Hans rolle som frelser henger nøye sammen med det gnostiske menneskesynet om at mennesket i beste fall er ånd fengslet i et legeme. Ikke alle mennesker har engang ånden i seg, og hos de menneskene som har ånden i seg, er den "skjult, glemt og uutviklet" (Gilhus og Thomassen 2002: XXX). Frelserens rolle blir da å komme til jorden i menneskeskikkelse for å lide og dø, og på den måten gjøre slutt på den lidenskap og lidelse som fulgte av Sophias fall. Siden Frelseren er ren, fullkommen og åndelig, har han egenskaper til å vekke den ånd som er gjemt i menneskenes kropp, og minne om deres egentlige opphav hos Faderen. Denne forløsningen av ånden skjer gjennom dåpsritualet. Renselsesprosessen som dåpen representerer, spiller en viktig rolle i gnostisismen. Dåpen omtales gjerne som "brudekammeret", for her blir man forent med sitt åndelige motstykke:

Then the bridegroom came down to the bride. She gave up her former prostitution and cleansed herself of the pollutions of the adulterers, and she was renewed so as to be a bride. She cleansed herself in the bridal chamber; she filled it with perfume; she sat in it waiting for the true bridegroom (*The Nag Hammadi Library* 1988: 195).⁴⁷

I forlengelsen av denne bryllupsmetaforikken finner vi også nokså mye fokusering på fullbyrdelsen av ekteskapet, samleiet, som både en konkret, kroppslig handling og en åndelig handling. I fortsettelsen av sitatet ovenfor, som er hentet fra Nag Hammadi-teksten "The Exegesis on the Soul", står det:

⁴⁷ Dette sitatet benyttes også i Bachmann 2003: 29 (scene 9).

For since that marriage is not like the carnal marriage, those who are to have intercourse with one another will be satisfied with that intercourse. [...] (O)nce they unite with one another, they become a single life (*The Nag Hammadi Library* 1988: 195).

I dette siste sitatet blir metaforer og symboler som er hentet fra kjønnsliv og formering brukt med positivt fortegn, i forbindelse med åndelig frelse. Ofte ser vi også at metaforer og symboler hentet fra kjønnsliv og formering blir brukt negativt, i forhold til et åndelig fall. Dette finner vi et eksempel på i det forrige sitatet, der ordet ”prostitution” – et negativt ladet ord – benyttes i sammenheng med den tilstanden bruden er i før renselsen har funnet sted. Dette sitatet kan dermed også benyttes til å beskrive et annet typisk trekk ved gnostisk tenkning. Vi ser at kvinnen, bruden, er skitten og trenger å fornye seg for å kunne ta imot brudgommen. Mannen, brudgommen, er den rene, som kommer for å rense bruden. Mannen og kvinnen er altså symboler på henholdsvis det rene og det urene. Dette sitatet er i så måte typisk for mye av symbolbruken innenfor gnostisismen, der kjønnene ofte settes opp mot hverandre. I sitt ”Innledende essay” til *Gnostiske skrifter* skriver Gilhus og Thomassen at ”Når det symbolske språket benytter seg av kjønnspolariteter, blir kvinnen gjerne den negative polen og mannen den positive slik vi har sett når Faderen skaper en fullendt verden, mens Sofia er opphavet til den falne verden” (2002: XXI). Denne bruken av kjønnspolariteter gir seg utslag i symbolbruken på en slik måte at kvinnen ofte assosieres med seksuelt ladede symboler som samtidig er negative. Kvinnen går ofte inn i en rolle som fristerinne eller prostituert. Gjennom presentasjonen av slike motsetningspar ser vi hele tiden gjensinn av den overordnede dualismetanken, der ting settes i kontrast til hverandre. Som en variant av kjønnspolariseringene ser vi også ofte bruk av androgyni i tekstene.

Med utgangspunkt i denne presentasjonen av noen av hovedtankene fra Nag Hammadi-biblioteket, vil jeg nå gi et innblikk i hvordan disse tankene har påvirket både teksten, musikken og regien i forestillingen *No Title Performance and Sparkling Water*.

Tekstens handling

No Title Performance and Sparkling Water inneholder nokså mye tekst, og handlingen er ikke enkel å gripe.⁴⁸ For å kunne vise at teksten har en handling, i aristotelisk forstand, vil jeg her gi en parafraze av alle scenene i tekstboken, sammen med utfyllende kommentarer fra forfatteren og meg selv. Det å vise at teksten har en aristotelisk historie vil også være

⁴⁸ Svært mange av de som har skrevet om, eller på annen måte omtalt verket, har gått ut fra at teksten ikke har noen handling i aristotelisk forstand.

vesentlig når jeg senere skal gjøre et poeng av at regissøren går inn for delvis å framheve og delvis å bryte denne ned.

On Wombs and Vowels består av to deler, to akter, som forfatteren har kalt ”The Old Testament” og ”The New Testament”. Dette er titler som gir åpenbare assosiasjoner til Bibelen. Første akt kan parallellføres med den gammeltestamentlige skapelsesberetningen, med skapelsen av verden og de første menneskene. I denne akten pågår en stadig veksling av miljø, da handlingen i noen av scenene foregår i den mytologiske gudeverdenen, mens andre scener foregår blant mennesker. I andre akt kommer Jesus til jorden, og således møtes gudeverdenen og den menneskelige verden. Denne akten tar for seg Jesu liv, hans lære, og til slutt lidelse og død, og gir dermed en klar parallell til de viktigste trekkene i Det nye testamente. På tross av de klare parallellene til den kristne bibel, kan det være på sin plass å poengtere at Bachmann i *On Wombs and Vowels* har gitt disse historiene en klar gnostisk vri, som på mange vesentlige punkter ikke lar seg forene med Bibelens innhold.

De to aktene i *On Wombs and Vowels* er til sammen delt inn i 15 scener, nummerert fra 0 til 14. Gjennom denne parafrasen vil jeg presentere handlingen i hver enkelt scene, og på den måten belyse hvordan Plinio Bachmann har benyttet seg av gnostisismens skrifter.

I analysen benytter jeg meg av og til av forfatterens sceneanvisninger for å formidle handlingen. Det kan i denne sammenheng være på sin plass å bemerke at disse sceneanvisningene bare unntaksvis ble fulgt av regissøren under forestillingen. Dette kan tjene som nok et eksempel på regissørens ikke-hierarkiske tilnærming til utformingen av verket: Hun ønsker å fortelle sin egen historie, og tar ikke hensyn til forfatterens tanker om hvordan den sceniske utformingen skal se ut.

Scene 0: Ouverture

Denne scenen er ment å stå alene, utenfor handlingen som presenteres i de kommende scenene. Ifølge Bachmann er den satt sammen som en medley, og skal presentere noen av verkets hovedtanker.⁴⁹

Her blir vi introdusert for noen av de sentrale rollefigurene: Jesus, Poet og Clerk. Gjennom store deler av første akt fungerer Jesus som en kommenterende figur, en figur som ser ut til å

⁴⁹ Samtale med Bachmann 18.09.03.

befinne seg utenfor handlingens tid og sted, men som stadig bryter inn i handlingen med små kommentarer. Dette finner vi dog et unntak fra i denne scenen, der Jesus er en integrert aktør i handlingen.

Poet og Clerk er figurer som forfatteren har satt sammen med utgangspunkt i fortellere fra Nag Hammadi-bibliotekets bøker. De er gnostikere, og de streber gjennom hele verket etter å oppnå erkjennelse om den gnostiske lære, for på den måten å oppnå frelse. På tross av deres felles mål, er deres innfallsvinkler på veien mot erkjennelsen nokså forskjellige: Clerk – kontoristen – er ifølge rollelisten ”into Systems”, og går løs på skriftene med skjematiske oppsett og kategorier som redskap.⁵⁰ Poet er ”into Metaphors”, og uttaler seg i poetiske vendinger. Han benytter ofte bilder for å illustrere sine poeng.

Forfatteren er i denne scenen inspirert av såkalte ”Mystery Schools”.⁵¹ Ifølge Bachmann var de fleste gnostiske grupperinger samlet om slike skoler. Der ble læren formidlet, tolket og hemmeligholdt. Man antar at samleren av Nag Hammadi-biblioteket også var medlem av en slik skole. På bakgrunn av dette framstiller han Jesus som læremester og Poet og Clerk som elever.

Siden dette som nevnt er en scene der verkets hovedtanker presenteres, skal vi dvele litt ved denne scenen. Anslaget i tekstboken er en tekstprojeksjon, hentet fra Nag Hammadi-skriftet ”The Apocryphon of James”:

Since you asked that I send you a secret book which was revealed to me, I could not turn you away or gainsay you; but I have written it and sent it to you, and you alone. But since you are a minister of the salvation, endeavor earnestly and take care not to rehearse this text to many
(*The Nag Hammadi Library* 1988: 30, Bachmann 2003: 1).⁵²

Ord som etter min mening stikker seg ut i denne projeksjonen, er ”secret book”, ”revealed” og ”salvation”. Dette gir umiddelbare signaler til publikum ikke bare om verkets religiøse tematikk, men også hvilken type religion vi her har med å gjøre, nemlig en mystisk religion som framhever hemmelighold, og som også legger vekt på frelsen.

⁵⁰ ”Characters”. Innstikk i: Bachmann 2003.

⁵¹ Samtale med Bachmann 18.09.03.

⁵² Sitatene i parafrazen er hentet fra tekstboken. Disse kan avvike noe fra originalteksten, med kutt midt i sitatet og lignende. Tekstboken angir ikke hvilke skrifter sitatene er hentet fra, men i den grad jeg har gjenfunnet sitatene i Nag Hammadi-biblioteket vil jeg i fotnote angi sidetall fra *The Nag Hammadi Library* (1988), og navnet på skriftet sitatet er hentet fra.

Men like mye som dette er et anslag som har som mål å pense publikum inn på den religiøse tematikken, oppfatter jeg at forfatteren benytter seg av nettopp dette tekstutdraget som et dramaturgisk virkemiddel. Bachmann tar her et grep om publikum, og ”lukker” det inne i teatersalen som en gruppe, bundet sammen av noe som kan minne om en hemmelig pakt: Publikum er nå i ferd med å få del i en mystikk; en hemmelighet er i ferd med å avsløres mellom formidleren og mottakeren, og publikum må ”take care not to rehearse this text to many”. Denne hemmeligheten må forbli mellom dem som er i ferd med å motta den.

Når Jesus i sin første replikk spør: ”Do you not, then, desire to be filled?”,⁵³ er dette i kjente termer fra mystisismens religioner: Det å være fylt står for at man har valgt den rette vei i livet (”via affirmativa”), og står i motsetning til det å være tom, som indikerer at man har valgt den gale vei (”via negativa”) (*The New Enc. Brit.* 1974b: 790). Poet og Clerk, som er ivrige gnostikere, svarer ”But we are full!”. Poet utdyper med å forklare at han kjenner til forskjellen på den materielle, jordiske livmoren som befinner seg inne i kroppen, og den åndelige, sjelens livmor, som befinner seg utenfor oss. Med dette introduseres det dualistiske skillet mellom ånd og materie for publikum. Clerk etablerer med sin replikk skillet mellom vokalene og konsonantene, et skille vi kommer til å behandle noe mer inngående senere i parafrasen. Dermed er begge elementene fra tekstbokens tittel, både ordet ”wombs” og ordet ”vowels”, introdusert. Denne tittelens dualistiske karakter vil også bli nærmere belyst senere, når vi kommer tilbake til vokalenes og konsonantenes betydning.

Med Jesu løfte ”whoever discovers the interpretation of these sayings will not taste death”,⁵⁴ ledes publikum videre inn i forestillingen, der nye sider ved de hemmelige gnostiske tekstene vil bli avslørt.

Scene 1: Birth of Yaltabaath

I denne scenen befinner vi oss i gudeverdenen, innenfor den gnostiske mytologi, der Sophia føder den blinde og sjalu guden Yaltabaath.

Sophia er den gode gudinnen, som ifølge rollelisten lever i ”the Sphere of Light”. Lyset knyttes dermed til det gode. I tillegg skal hennes åsyn ifølge sceneanvisningene projiseres på en bakgrunn av rennende vann. For å kunne si noe om vannets symbolkraft i *No Title*

⁵³ *The Nag Hammadi Library* (1988: 31) ”The Apocryphon of James”.

⁵⁴ *The Nag Hammadi Library* (1988: 126) ”The Gospel of Thomas”.

Performance and Sparkling Water, kan vi gripe til en av Poets replikker i scene 4: "The Jordan river is the power of the body, that is, the senses of pleasures. The water of the Jordan is the desire for sexual intercourse".⁵⁵ Her settes vannet i sammenheng med seksuelt begjær, et begjær som representerer den materielle kroppen og som dermed ikke er av det gode. Samtidig har vi sett at samleiet er et symbol på den renselsen en gnostiker må igjennom for å oppnå frelse. Vannet blir dermed slik jeg ser det et ambivalent symbol; et symbol for både renselse og begjær. Det at de to elementene lys og vann knyttes til Sophias vesen, gir hennes karakter en dybde ut over det at hun er en god gudinne.

Når fødselen av Yaltabaoth er i gang, er ikke scenen lenger bare lys. Sophia viser sin dobbelte karakter – som den gode gudinnen som forstrekker seg i begjær – og begynner å kaste skygge, en skygge som etter hvert tar sin egen form og blir tredimensjonal. Yaltabaoth er født.

Scene 2: On Wombs and Vowels

I denne scenen befinner vi oss blant mennesker. Vi møter igjen Poet og Clerk. Poet har hatt en visjon, og ser ut til å ha oppnådd noe innsikt i guddommen. Han ønsker å sette ord på sin nye kunnskap, men språket kommer til kort: "language is not able to reveal this".⁵⁶ Dette ser ut til å være et viktig poeng for forfatteren å få fram. Han illustrerer dette ytterligere ved å la Poet og Clerk snakke forbi hverandre. Tilskueren kan få følelsen av at Poet og Clerk muligens snakker om det samme, men deres angrepsvinkler er så vidt forskjellige at de likevel ikke ser ut til å klare å kommunisere. De forstår ikke hverandres ytringer. Clerk er på sin side opptatt av å snakke om sjelen, og setter den i sammenheng med vokalene. De ulike vokalene og diftongene gjenspeiler sjelens ulike former. Han setter opp et hierarki, der vokalene har høyere rang enn diftongene, som igjen står over de "stemmeløse" konsonantene. Bachmann utdyper dette skillet i en av våre samtaler ved å referere til en gren av språkfilosofien, som argumenterer for at språket gjenspeiler henholdsvis en materiell og en åndelig side av tilværelsen. Vokalene forutsetter pust, og dermed liv, for å bli uttalt. De representerer den åndelige siden av tilværelsen. Konsonantene er "dead body",⁵⁷ språklige lyder som ikke uttales med pust. De gjenspeiler dermed tilværelsens materielle side. Dessuten trekker han fram at på det hebraiske språket – språket som Det gamle testamente ble skrevet på – skrives

⁵⁵ *The Nag Hammadi Library* (1988: 450) "The Testimony of Truth".

⁵⁶ *The Nag Hammadi Library* (1988: 325) "The Discourse on the Eighth and Ninth".

⁵⁷ Samtale med Bachmann 18.09.03.

kun konsonantene. Vokalene blir dermed gjenstand for fortolkning. Leseren ”puster” vokalene inn i språket, og først da får det mening. Leserens pust gir språket liv.⁵⁸

Ut fra dette kan vi lettere forstå dualismen som ligger i tekstbokens tittel *On Wombs and Vowels*. Ordet ”womb” reflekterer det materielle, det kroppslige og også det seksuelle. Ordet ”vowels” gjenspeiler den åndelige dimensjon, sjelen og pusten.

Scene 3: Drop of Light: Birth of Eve

Her befinner vi oss igjen i mytologiens verden, blant guder.

Sophia produserer en ny skapning, Eve. Hun er, ifølge rollelisten, ”Sophia’s Light Creature”.⁵⁹ Eve er en ”dråpe av lys”. Koblingen mellom vann- og lysmetaforikk gjør at hun kan oppfattes som både jordisk og guddommelig på samme tid. Gjennom det Eve sier om seg selv, plasserer hun seg som en som kan gå mellom det guddommelige og det jordiske: ”I descended to the midst of the underworld and I shone down upon the darkness”.⁶⁰ Hennes guddommelighet stadfestes også: ”It is I who am a part of my mother”.⁶¹ Samtidig benytter hun ordet ”midwife” (jordmor) om seg selv, et ord som har en langt mer jordbunden klang. Eves dualistiske natur, vann og lys, er altså etablert hos tilskueren.

Scene 4: Lost in Language

Vi er tilbake blant mennesker. Poet og Clerk fortsetter sin samtale, men fremdeles snakker de forbi hverandre. Samtalen går i sirkler, og de står på stedet hvil når det gjelder å oppnå den forståelsen av det guddommelige som de lengter etter. Mot slutten av scenen sier Poet: ”For it is difficult not only for men to comprehend God, but it is also difficult for every divine being, both the angels and the archangels”. Dermed erkjenner han vanskelighetene ved å oppnå den forståelse og kunnskap han er på leting etter.

Scene 5: Orgy of the Archons / Scene 6: The Making of Adam

Disse to scenene er slått sammen, både i tekstboken og i sceneversjonen.

⁵⁸ Samtale med Bachmann 18.09.03. Nag Hammadi-biblioteket ble opprinnelig skrevet på gresk og deretter oversatt til koptisk (Robinson 1988: 2). Dette er derfor ingen relevant filologisk utlegning, men kun en opplysning som har vært en inspirasjon for forfatteren.

⁵⁹ ”Characters”. Innstikk i: Bachmann 2003.

⁶⁰ *The Nag Hammadi Library* (1988: 513) ”Trimorphic Protennoia”.

⁶¹ *The Nag Hammadi Library* (1988: 181) ”On the Origin of the World”.

Vi befinner oss igjen blant guder. Her deler Yaltabaoth opp sitt land i tolv deler, og setter en archon til å herske over hver av delene. Archons er ”Yaltabaoth’s dark archangels”.⁶² Yaltabaoth er deres hersker, og han proklamerer seg selv som Gud. Det hele kommenteres av Poet og Clerk.

I fellesskap skaper de tolv archons Adam, ”the Perfect Man”.⁶³ Han har samme utseende som Jesus fra ouverturen. Med dette gjør forfatteren et grep som kan virke svært forvirrende på publikum, et publikum som formodentlig allerede har store problemer med å absorbere den store tekstmengden og gnostisismens innviklede tankegang.

Archons forsøker å puste liv i Adam, men på grunn av deres maktesløshet lykkes de ikke.

Scene 7: Eve Inspires Adam

På grunn av sin doble natur, har Eve mulighet til å komme ned til menneskenes verden for å gi liv til Adam. Dette kjenner vi igjen fra den gnostiske mytologien. Ved å gi liv til Adam, skjenker hun ham både liv og sjel, og de to prinsippene materiell kropp og guddommelig sjel blandes dermed hos Adam. I dette finner vi muligens koblingen mellom de to figurene Adam og Jesus, en kobling som Bachmann ønsker å formidle. Jesus er, slik som de fleste fra vår kultur kjenner ham gjennom kristendommen, både guddommelig og menneskelig. Det samme er altså Adam, med sin guddommelige sjel i sin jordiske kropp. Slik sett kan vi muligens forsvare at Bachmann har gitt Adam og Jesus samme utseende. Likevel er dette problematisk som et dramaturgisk grep, da det kanskje er mer enn man kan kreve at tilskueren får med seg.

Adam lovpriser Eva som sin livgiver. Deretter presenterer han seg selv og sin dobbelthet, i vendinger som ”I would be saved and I would save”. Slik ender første akt.

Scene 8: The Raping and Self-division of Eve

I denne første scenen i andre akt møter vi Eve og en gruppe archons. De hater henne for å være livgivende og vakker.⁶⁴ Idet archons begynner å voldta Eve, splittes hun i to, slik vi har sett det står skrevet om i Nag Hammadi-skriftet ”Hypostasis of the Archons”.⁶⁵ Det Bachmann gjør her, er at han lar Eves fysiske side, den delen som voldtas, bli til rollefiguren

⁶²”Characters”. Innstikk i: Bachmann 2003.

⁶³”Characters”. Innstikk i: Bachmann 2003.

⁶⁴ Samtale med Bachmann 18.09.03.

⁶⁵ Jf. s. 63

Magdalene. Magdalene omtales som Eves "purely physical side" (Bachmann 2003: 26). Voldtekten gjør i første omgang Magdalenes kropp uren. Likevel, sier Bachmann, blir denne handlingen foranledningen til renselsen som gjør at Magdalene blir frelst og brakt tilbake til lyset.⁶⁶ På denne måten tolker han – og setter på spissen – samleiets betydning for menneskets frelse. Gjennom samleiet blir Magdalene både forbannet og hedret: "Why do you curse me and honour me? You have wounded and you had mercy".⁶⁷

Eves åndelige side er nå kun stemme, som taler fra et tre, slik vi kjenner fra mytologien. Denne delen av henne trenger ikke voldtas for å oppnå frelse, og blir derfor unntatt fra voldtekten.

Scene 9: The Reality of the Mystery

Her er vi igjen blant mennesker.

Denne scenen er en nøkkelscene. Her har Poet og Clerk endelig oppnådd den erkjennelse om frelsen som de har lengtet etter. Scenen følger opp det som skjedde i forrige scene, ved at Poet forteller hva som skjer når sjelen – som han presiserer er kvinnelig av natur – voldtas. Dette at sjelen må voldtas for å bli frelst kan være et problematisk punkt som etter min mening bør forklares nøye til tilskueren og behandles med forsiktighet av forfatteren. Bachmann ser ut til å legge vekt på det poeng at sjelen er kvinnelig. Poet sier: "Wise men of old gave the soul a feminine name. Indeed she is female in her nature. She even has her womb". Han forklarer at når sjelen kommer ned i en kropp, blir hun forulempet: "And in her body she prostituted herself and gave herself to one and all".⁶⁸ Først når sjelen blir satt i nåde av Faderen, kan den døpes. I lys av dette mener Bachmann at det var en slags tvang i det som skjedde i forrige scene. Eve er sjelens arketyper, den første sjel. Hun må voldtas for å bli rensset.⁶⁹ Sett i lys av gnostisismens lære, finnes det en viss logikk i denne mekanismen. På tross av dette, er jeg svært usikker på om denne logikken formidles på en slik måte at det er forståelig for tilskueren. Til det er tekstmengden i verket for stor og resonnementet for innviklet.

Ifølge Bachmann har Poet og Clerk nå blitt eksperter. De har kommet nær sannheten. Denne sannheten består slik jeg ser det både av kunnskapen om dåpen – brudekammeret og samleiets

⁶⁶ Samtale med Bachmann 18.09.03.

⁶⁷ *The Nag Hammadi Library* (1988: 298) "The Thunder: Perfect Mind".

⁶⁸ *The Nag Hammadi Library* (1988: 192) "The Exegesis on the Soul".

⁶⁹ Samtale med Bachmann 18.09.03.

betydning for å oppnå renselse – og forståelsen av at språket er begrenset. Igjen stadfester Poet: "Language is not able to reveal this". Poet og Clerk mediterer, og ender opp som "happy embryos".

Scene 10: Birth of Jesus

Denne scenen viser Jesus som kommer til menneskene. Han har samme utseende som Adam, forfatteren har sågar valgt å formulere det slik i sceneanvisningene: "Out [...] comes Adam, now dressed like Jesus". Dette står i fare for å bli ytterligere et forvirrende rolleskifte. Men på grunn av lovprisningen Jesus får fra Poet og Clerk i denne scenen, tror jeg dette er mulig å forstå for publikum. Jesus er en nokså tydelig karakter gjennom hele verket, da det stadig spilles på allmenne assosiasjoner til Jesus i vår kristelige kulturkrets.

Poet og Clerk er blitt til disipler, som kommer med lovord til sin læremester. Jesus sier noe om hvem han er og hva hans rolle på jorden skal være: "I shall give you what no eye has seen and what no ear has heard and what no hand has touched and what has never occurred to the human mind".⁷⁰ Vi er nå i ferd med å gå inn i en del av tekstboken der mange elementer kan sies å ha sin parallell i den kristne Bibel.

Scene 11: Jesus at Work

Her møter vi Jesus i hans arbeid som forkynner. Hans lange enetale med visdomsord-aktige formuleringer i denne scenen minner om talene til den Jesus vi kjenner fra Bibelen. Særlig skapes assosiasjoner til Jesu bergpreken, som står gjengitt i Matteusevangeliet og Lukasevangeliet. Det virker som om Bachmann her forsøker å trekke inn publikums assosiasjoner til kristen forkynnelse og til forkynneren som taler til sin menighet – enten det er Jesus, en prest eller en annen læremester vi taler om. "Forkynnelsen" i denne scenen ligger i sin form nært opp til den kristne forkynnelsen som mange i vår kultur har god kjennskap til. Likevel har den fått en vri i egenskap av at det er gnostiske tekster som ligger til grunn. Noen av utsagnene kan virke direkte provoserende på publikum av 2003, som for eksempel "pray in a place where there is no woman!"⁷¹ eller "whoever does not hate his father and mother cannot become a disciple to me". Ved siden av å skjerpe oppmerksomheten til publikum i forhold til hva som faktisk blir sagt, kan dette ses på som en av verkets mange kommentarer til kristendommen.

⁷⁰ *The Nag Hammadi Library* (1988: 128) "The Gospel of Thomas"

⁷¹ *The Nag Hammadi Library* (1988: 254) "The Dialogue of the Savior".

En annen ting det kan være verdt å legge merke til i denne scenen, er at Poet og Clerks replikker til en viss grad begynner å skifte karakter. Fra å vise uforbeholden lovprisning i forrige scene, kommer de i denne scenen med små protester ("But we are full!") og forsiktige kritiserende spørsmål: "Lord, can it be possible...".⁷² De begynner så smått å sette spørsmålstegn ved Jesu lære.

Scene 12: Jealousy I

Her møter vi Jesus sammen med Poet og Clerk. Magdalene befinner seg også på scenen, "dirty-dancing with the archons".⁷³ Jesus er tydelig interessert i Magdalene – ikke bare åndelig, men også kroppslig. Bachmann plukker opp samleie-motivet fra scene 8, der Eve – eller Magdalene – ble voldtatt av archons. I denne scenen har Bachmann skrevet inn et tangopar, som skal antyde et samleie mellom Jesus og Magdalene.

Poet og Clerk er kritiske til Magdalene fordi hun er kvinne: "Let Magdalene leave us, for women are not worthy of life".⁷⁴ De er kritiske til Jesu kjærlighet for Magdalene, og viser sjalusi for at Jesus elsker Magdalene mer enn dem.

Scenen ender med at Jesus arresteres av archons.

Scene 13: Jesus in the hands of the Archons

I denne scenen nagles Jesus til bakken av archons. Dette kan leses som en parallell til den bibelske pasjonshistorien.

Det er mye sinne i denne scenen. Det kommer ukvemsord både fra Jesus, Sophia, Yaltabaoth og et kor. Ordet "damned" står sentralt, og igjen ser vi ordene "soul" og "flesh" satt mye opp imot hverandre.

On Wombs and Vowels' fortelling om Jesus stopper her.

Scene 14: Jealousy II

Denne scenen er å regne som en epilog, som på samme måte som ouverturen (scene 0) står utenfor den narrative sammenhengen.

⁷² *The Nag Hammadi Library* (1988: 32) "The Apocryphon of James".

⁷³ Bachmann, 2003: 38

⁷⁴ *The Nag Hammadi Library* (1988: 138) "The Gospel of Thomas".

Magdalene har, som Poet og Clerk, oppnådd gnosis – hun kjenner til sannheten om gnostisismens budskap. Hun er likevel i besittelse av en annen type visdom enn Poet og Clerk: De har arbeidet seg fram til kunnskapen, mens Magdalene har mottatt den gjennom samleiet med Jesus.⁷⁵ Poet og Clerk ber Magdalene om å fortelle hva Frelseren har sagt til henne. Magdalene svarer med Sophias ord og peker dermed mot henne som en kilde. Slik jeg ser det, knytter Bachmann her Jesus og Sophia sammen til en felles guddom. Dette skjer ved at det er Sophias ord – hennes tale om seg selv – som kommer når Magdalene skal fortelle hva Frelseren sa til henne. Sophias tale glir over i at Magdalene igjen forteller hva Frelseren sa.

Poet og Clerk er fortsatt kritiske til Magdalene, de har problemer med å godta henne som en autoritet fordi hun er kvinne. Poet sier i verkets siste replikk:

Say what you wish to say about what she has said. I at least do not believe that the Savior said this. For certainly these teachings are strange ideas.⁷⁶

Dette kan leses rett fram, som en protest mot Magdalenes autoritet som formidler av sannheten, og også som en protest mot Jesu lære. Men fra et dramaturgisk ståsted er en annen lese måte like interessant. Som vi husker fra scene 0, ble tilskueren i den aller første projeksjonen lovet å få innblikk i en hemmelig bok, med et budskap som ikke måtte spres til for mange. Slik jeg ser det, tar Bachmann opp den samme tråden her, og sender tilskueren ut av teatersalen igjen med det som kan sies å være en ugyldiggjøring av budskapet i verket: ”I at least do not believe that the Savior said this. For certainly these teachings are strange ideas”. Formuleringen ”I at least” kan også virke som en oppfordring til tilskueren om å gjøre seg sine egne tanker om det de har sett og hørt. Det er et fortellersubjekt som taler her, gjennom Poet. Det er så opp til tilskueren å gjøre seg opp sin subjektive mening om verkets budskap og om gnostisismen.

Sammenfatning: tre dramaturgiske problemområder i teksten

Ved en nærlesning har vi nå sett at teksten forsøker å legge for dagen en historie med en aristotelisk oppbygning og en gnostisk tematikk. Som en sammenfatning av gjennomgangen av tekstboken, ønsker jeg å sette fingeren på tre punkt jeg anser som svakheter ved teksten dersom vi skal forutsette at forfatteren ønsker at tilskuerne skal få med seg handlingen. Det

⁷⁵ Samtale med Bachmann 18.09.03.

⁷⁶ *The Nag Hammadi Library* (1988: 526) ”The Gospel of Mary”

første punktet er at verket består av svært mye tekst. Det kan fort bli vanskelig for en tilskuer å få med seg så mye framført muntlig på en scene. Når denne teksten i tillegg framføres på engelsk for et norsk publikum, må vi se i øynene at det forekommer en viss språkbarriere som gjør at tilskueren har ytterligere vanskeligheter med å få med seg hva som blir sagt. Det andre punktet er at verkets tematikk – på tross av sin evne til å fascinere ved sine alternative svar på allmenne spørsmål – er svært vanskelig å få tak på og forstå. Kombinasjonen av disse to punktene, stor tekstmengde og utilgjengelig tematikk, gjør at verket fort kan oppfattes som uforståelig og lite engasjerende for tilskueren. Den tredje svakheten jeg ønsker å peke på, er verkets store persongalleri. Dette ville i seg selv ikke vært så vanskelig å forholde seg til, hadde det ikke vært for at noen av rollene gjennomgår transformasjoner i løpet av forestillingen. Vi har for eksempel sett at Jesus forvandles til Adam og tilbake igjen, og at Eve splittes opp til en fysisk og en åndelig side, der den fysiske siden blir til en ny karakter: Magdalene. I tillegg er teksten ingen konvensjonell dramatisk tekst, i og med at den nesten ikke inneholder dialoger. Tilskueren blir sjelden informert om karakterenes navn, og gis dermed liten mulighet til å følge med på utviklingen av karakterene. Dersom vi forholder oss til en dramaturgitradisjon der formidlingen av en lineær handling og en tematikk er et ideal, vil vi kunne si at disse tre punktene bidrar til å vanskeliggjøre en tydelig kommunikasjon med tilskueren.

Musikken

I korte trekk kan man si at de gnostiske tankene teksten til *No Title Performance and Sparkling Water* er grunnlagt på, også har vært med på å danne fundamentet til musikken i verket. I det følgende vil jeg gjøre rede for noen av måtene tekstgrunnlaget har påvirket komponisten på. Jeg velger å beskrive musikken gjennom en systematisering av noen av Ratkjes viktigste komposisjonsmetoder i verket.

Ånd og materie

Ratkje var i arbeidet med musikken til *No Title Performance and Sparkling Water* inspirert av de gnostiske tekstene og den tankegang de representerer. I programmet til forestillingen skriver hun om hvordan hennes oppfatning av vokalenes betydning i enkelte av tekstene i Nag Hammadi-biblioteket har inspirert henne, og hvordan hun har latt dette få innflytelse i utarbeidelsen av noen av de grunnleggende prinsippene for den musikalske komposisjonen i verket:

In the Nag Hammadi Library we can read that vocalising lead to other-wordly understanding. Thus consonants may be expressed as materially significant, but no more. In the opera the idea about vowels and consonants is transformed into chords/melody-lines and noise/percussive sounds. This constitutes the structural principle of the score.⁷⁷

Ut fra gjennomgangen i tekstboken har vi sett at skillet mellom det åndelige og det materielle, den guddommelige og den jordiske verden, tillegges stor vekt. Skillet mellom vokaler og konsonanter er kun et uttrykk for denne overordnede dualiseringen av ånd og materie, på samme måte som skillet mellom mann og kvinne, sjel og kropp. Slik sett kunne Ratkje med fordel erstattet begrepene ”vokaler” og ”konsonanter” med ”ånd” og ”materie”. På den måten ville hun oppnådd at et av tekstbokens konstituerende prinsipper på en eksplisitt måte ble videreført som et slikt konstituerende prinsipp i komponeringen av musikken. Alt i alt er det imidlertid dette Ratkje snakker om, når hun framhever vokalene som det som kan skape kontakt med det guddommelige, mens konsonantene er bundet til det jordiske. Ved å vektlegge nettopp ordene vokaler og konsonanter framfor ånd og materie oppnår hun dessuten et annet poeng: å sette fokus på vokalene og konsonantenes direkte musikalske overføringsverdi.

Musikalsk har hun altså valgt å oversette dette skillet slik: Det åndelige representeres av akkorder, utholdte toner og melodilinjer.⁷⁸ Det materielle representeres ved perkussive elementer, slagverkinstrumenter, rytmikk og stilreferanser (Borchgrevink 2003c: 22). Ved å benytte seg av vokalene og konsonantenes musikalske overføringsverdi har Ratkje oppnådd å skape en forbindelse mellom de musikalske virkemidlene og tekstens henholdsvis åndelige og materielle side, som i mine ører oppleves intuitiv og lettfattelig. Slik har hun skaffet seg et redskap som hun kan benytte for å legge sin dimensjon til de ulike tekstutdragene tekstboken består av. Ved å plassere ulike scener, karakterer eller tekstutdrag innenfor den ene eller den andre kategorien, gir hun sin versjon av hvorvidt dette tilhører den åndelige eller den materielle verden.

Med Dahlhaus har vi sett at komponisten ved hjelp av musikken kan velge å framheve enkelte sider av teksten og deretter tillegge dem større dramatisk vekt enn de sidene som kun kommer fram via teksten. Dette gjør Ratkje i *No Title Performance and Sparkling Water* ved å skape

⁷⁷ Opera Vest i samarbeid med Oslo opera net og Ultima 2003: *No Title Performance and Sparkling Water*. Programmet til forestillingen.

⁷⁸ I samtaler 15.08.03 og 16.08.03 framhever Ratkje også karakterene Sophia og Eve – og dermed også deres musikalske partier – som tilhørende denne åndelige sfæren.

noe vi kan kalle en religiøs stemning i verket, en åndelig verden som hun innlemmer tilskueren – eller tilhøreren – i.

Slik Ratkje ser det, gjennomgår verket en utvikling – handlingen begynner i den åndelige sfære og beveger seg gradvis mot det materielle. Dette søker hun å framheve ved hjelp av en musikalsk utvikling i verket:

Det er til dels oversatt med at det gradvis skjer en bevegelse fra veldig abstrakt musikk til musikk med tydelige referanser til etablerte stilarter ettersom karakterene går fra det eteriske til det jordisk konkrete (Borchgrevink 2003:23f).

Det kan oppleves som vanskelig å sette fingeren på hva som kjennetegner den ”abstrakte” musikken som skal framstille verkets eteriske side. Skal jeg likevel forsøke å beskrive denne siden av verket, virker det nærliggende å si at disse partiene preges av utholdte toner, flyt, melodilinjer som snirkler seg og spinner videre og videre – ofte sentrert rundt en enkelt eller noen få toner – og akkorder som crescenderer og decrescenderer. Ratkje lykkes etter min mening i å skape en meditativ og religiøs stemning i disse partiene, og innlemmer dermed tilskueren i den åndelige sfæren hun skaper ved hjelp av musikken. Gjennom denne utviklingen får vi også demonstrert at Ratkje ønsker å framheve tekstens utvikling. Hun opererer dermed innenfor et dramabegrep som korresponderer både med forfatterens og med det vi har sett hos Dahlhaus. Vi kan også se at hun gir handlingen den ”vri” som Dahlhaus omtaler om når det gjelder operatisk dramaturgi: Handlingens årsak/virkning-element tones ned, til fordel for den overordnede situasjonen. Handlingens utvikling underbygges, men det er stemningene og affektene som framheves sterkest.

I det følgende skal vi gå inn i en nærmere analyse av to av scenene i verket, for konkret å kunne beskrive hvordan skillet mellom det jordiske og det åndelige befester seg i komposisjonsarbeidet. Scenene vi skal se på er hentet fra tidlig i verket, på et stadium da vi fortsatt hovedsakelig befinner oss i den åndelige sfære. Det jordiske er likevel å spore i lydbildet og skaper en ambivalens, slik at det oppstår et spill mellom det åndelige og det jordiske.

En scene der musikken er med på å framheve verkets dualistiske tankegang er scene 1, ”**Birth of Yaltabaoth**”. Her møter vi guddommen, den åndelige dimensjon, idet hun er i ferd med å gjøre noe høyst menneskelig og jordbundet; nemlig å føde. Dette gjenspeiles i musikken i

satsen, særlig i måten komponisten benytter seg av utøvernes – eller rettere sagt instrumentenes – ”pust” på.

Denne scenen begynner med en enkelt tone, en enstrøken G, som veksler mellom de ulike instrumentene, slik at denne tonen klinger hele tiden fra t. 1-29. Denne tonen spilles *p* til *mp*, og satsens tempoanvisning er *rubato, very freely*. Satsens anslag er dermed utelukkende melodisk, og så å si blottet for rytmikk. Det eneste som skaper en følelse av puls er tonens skiftende klangfarge, idet den nærmest umerkelig veksler mellom de ulike instrumentene. Hvert av instrumentene får, når de er ferdige med å spille tonen, instruksjonen ”*air sound ad lib*”. Dette er hva jeg har valgt å kalle instrumentenes ”pust”, et effektivt virkemiddel for å foregripe den fødselen gudinnen Sophia er i ferd med å gå inn i. ”Pustingene” gir en svak perkussiv effekt og antyder en ambivalens i det åndelige universet som etableres av de klanglige elementene.

Sophia er en av skikkelsene i verket som forbindes med det åndelige, det guddommelige, det gode. Likevel er hennes karakter som vi har sett ambivalent, idet det faktisk er hun som gir liv til den materialistiske Yaltabaoth. Han er en skapning som fødes av henne, og er kun av henne. Hennes melodilinje i t. 7-23 gjenspeiler denne ambivalensen. Som vi har sett, framholder Ratkje selv at melodien er et uttrykk for den åndelige dimensjon. Den forholdsvis markerte rytmikken i Sophias melodilinjer kan likevel tas til inntekt for hennes jordiske side. Samtidig er tempoet fremdeles *rubato*, og utøveren kan velge å gi melodilinjene ”flyt” ved å tone ned de rytmiske elementene.

Sophias rolle er skrevet til en folkesanger. Folkesangerens naturlige og ”rå” stemmeklang fungerer i mine ører godt som formidler av denne samtidige tilstedeværelsen av åndelighet og jordiskhet. Med dette kan vi også si at Ratkje foregriper den mer jordiske sfæren som verket skal gå inn i senere. Vi har sett at Kerman omtaler den operatiske tiden mer som et område enn et forløp. Ved å bevege seg fram og tilbake på tidsaksen skaper komponisten et musikalsk rammeverk som verket befinner seg innenfor.⁷⁹ I *No Title Performance and Sparkling Water* har musikken, som vi senere skal se, en utvikling mot flere og flere stilreferanser mot slutten av verket. Dette foregripes ikke i begynnelsen. Men ved å skape en forsiktig ambivalens i den åndelige sfæren ved hjelp av blant annet rytmikk, gir Ratkje en antydning om at hun i verket

⁷⁹ Jf. s. 19

befinner seg innenfor et tonespråk som ikke bare består av utholdte toner, flyt og snirklede melodier.

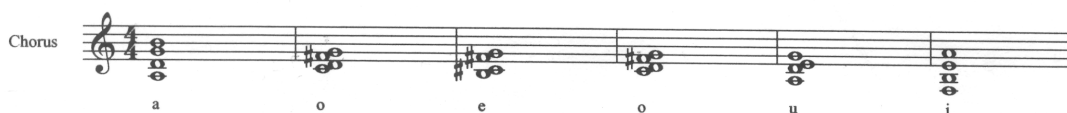
Det er ikke første gang tilhøreren gis et hint om dette. Allerede i åpningen av verket, i scenen som heter "Overture", har komponisten lagt inn improviserte partier med akkordeon, saksofon og horn. Improvisasjonene er til dels rytmiske og minner lite om det vi senere får høre i den påfølgende scenen. Dette setter an tonen for verket, gir tilskueren en forventning om hva som kommer i fortsettelsen og lagres i tilskuerens hukommelse som en kontrast til den sfæriske stemningen i scene 1.

Kontrasten stadfestes nok en gang ved inngangen til neste del, bokstav B i t. 24, der komponisten skaper et brudd med den sfæriske stemningen med fødselen av Yaltabaoth. Fødsel er menneskelig, og her er fødselen sterkt framhevet ved *more and more intense celestial screaming*. Tross sine guddommelige skrik føder denne gudinnen som et menneske, ved hjelp av pust og med smerte i skrikene. Denne delen danner et brudd som det legges opp til allerede i t. 23 av akkordeon, som spiller en akkord i crescendo til *fff*. Etter bokstav B skifter dynamikken noe, fra *p* og *mp* til *mp* og *f*. I tillegg har vi et langt sterkere innslag av perkussivitet; her settes også perc. 2 inn. Dette kan gi et varsel om det som kommer, om den skapningen som blir født. Ettersom det er den materialistiske og egenrådige guden Yaltabaoth som blir født, forbindes dette med det jordiske, og har fått musikalsk uttrykk som perkussive lyder. Det endelige omslaget i satsen får vi likevel ved bokstav C, ved t. 30. Her er fødselen over, Yaltabaoth er kommet, og anvisningene til musikerne lyder "*loud and violent noise ad lib*". Dette varer i 3-4 minutter, avbrutt av et tacet med "*exhausted breathing*". Lyden av Yaltabaoths stemme (Ratkje) er elektronisk manipulert. Her er de melodiske elementene helt fjernet, og lydnivået er høyt. Det er den blinde gud, skaperen av det materielle, som nå råder. Dette omslaget fra den sfæriske stemningen med utholdte toner og en enkelt melodilinje via en fødsel og til en røffere stemning med bruk av perkussivitet og støy, er virkningsfullt. Teksten og musikken trekker i samme retning, og leder tilskueren med seg gjennom handlingen.

Vi skal også ta en nærmere titt på forestillingens andre scene, som har fått navnet "**On Wombs and Vowels**". Her kan vi tydelig se hvordan komponisten har latt seg inspirere av vokalenes betydning i teksten. I denne scenen hører vi for første gang utsigelsen av vokalene *a, e, i, o, u*. For hver av disse vokalene har Ratkje utarbeidet en akkord. Disse akkordene er

presentert som et prefiks til partituret, under overskriften ”On Wombs and Vowels: chords” (se noteeksempel). Komponisten benytter seg av disse akkordene flere steder i verket.

On Wombs and Vowels: chords



Ved bokstav B i t. 19 begynner Poets utsigelse av vokalene. Samtidig som Poet sier vokalene, spiller perc. 1 de tilhørende akkordene. Dette kan forstås som en ren presentasjon av vokallydene og deres musikalske uttrykk, idet det er første gang vi som tilhørere får del i denne litt underlige og ved første øyekast meningsløse og nesten komiske utsigelsen av vokalene. Samtidig etableres det en spesiell – og la oss si nesten magisk – stemning i det øyeblikket marimbaen plutselig blir kastet inn i lydbildet med sin distinkte klang.

I neste del, bokstav C i t. 35, benytter Ratkje de samme akkordene som underlag for Poets replikker: en variant av akkorden for vokalen *e*, nå bestående av to rene kvinter og transponert en liten sekund opp (c-d-g-a), spilles samtidig som Poet sier ”How shall I describe the universe?”. Under Poets replikk ”I am mind and I see another Mind, the one that moves the soul!” spilles en variant av akkorden for *a* (h-d-giss-aiss). Akkorden som spilles under replikken ”I see myself!” (aiss-ciss-a-h) kan kanskje – sett i sammenheng med den foregående akkorden – oppfattes som en forholdning til den rene *a*-akkorden (a-d-g-h), som kommer i neste takt, under replikken ”I want to speak!”. Under ”Fear restrains me” i den neste takten spilles vokalen *o* sin akkord (c-d-fiss-g), og i neste takt, mens Poet resiterer ”I have found the beginning of the power that is above all powers, the one that has no beginning” blir denne gjort om til *e*-akkorden (h-ciss-fiss-g). Akkorden som spilles under ”I see a fountain bubbling with life!” (g-a-e-f) kan ses som en overgangsakkord til *u*-akkorden (g-a-d-e) som spilles under neste setning, ”language is not able to reveal this. For the souls and the angels, sing a hymn in silence. And I, mind, understand”.⁸⁰ Det at komponisten også her benytter seg av akkordene hun har knyttet til de respektive vokalene, understreker den åndelige dimensjonen

⁸⁰ *The Nag Hammadi Library* (1988: 324f) ”The Discourse on the Eighth and Ninth”.

ved Poets replikker. I tillegg demonstrerer det på hvilken måte hun har latt seg inspirere av tekstens gnostiske elementer.

Etter dette blir det stille (*sudden silence! (tacet)*) i instrumentgruppen. Her får vi en dialog mellom Poet og Clerk, som behandler nettopp emnet stillhet.⁸¹ Deretter begynner selve utlegningen av vokalene, hvordan de er forbundet til mannens sjel. Dette akkompagneres av *Celestial Chorus*, spilt elektronisk, og mot slutten marimba. Stemningen er sfærisk, og understreker tekstens åndelige tematikk.

Ved bokstav F i t. 57 kommer et brudd med dette stille og guddommelige. Her blir preget langt mer perkussivt, mens Clerk ramser opp vokalene i replikken: “The third shape of the soul is ... is a spherical one, put after it, from the simple vowels: eee, iii, ooo, uuu, ooo.”⁸² Her blir de ulike akkordene som hører til de ulike vokalene igjen tatt i bruk, og tilhøreren vil kunne kjenne igjen lyden av vokalene.

Ved bokstav G, t. 65, blir vokalenes diftonger presentert i en kontrabass-solo – eller nærmest en arie – der bassisten benytter seg av kølle for å frambringe lyd på instrumentet, og også dels synger og dels resiterer teksten. Her blir varianter av vokalenes akkorder, i arpeggio, satt sammen med hverandre, slik at de korresponderer med de aktuelle diftongene. I enden av hver diftong kommer alltid enten vokalen *i* eller vokalen *u*, og de har i denne sammenhengen fått sine egne små motiver. To steder i denne delen, i t. 79-81 og t. 87-88,⁸³ skjer et musikalsk avbrudd: når konsonanten *g* leses opp. Det som kan virke paradoksalt ved dette, er at ved opplesningen av en konsonant, som i utgangspunktet er mer perkussiv enn vokalene, får musikken et mindre perkussivt preg. Her spilles kun en harmoni for hver gang konsonanten uttales, bassisten benytter buen, og tempoet er *rubato*, *very freely*. Dette bryter med tanken om konsonanter som mer perkussive enn vokaler, og kan gi mistanke om en viss inkonsekvens hos komponisten på dette punktet. På den annen side er kanskje nettopp denne inkonsekvensen med på å framheve at disse to dimensjonene – den åndelige og den materielle – begge er presente i verket på samme tid. I tillegg kan det også gjøres til et poeng at

⁸¹ Clerk: “What is the way to sing a hymn through silence?” (Bachmann 2003: 8), (*The Nag Hammadi Library* 1988: 325 “The Discourse on the Eighth and Ninth”).

⁸² I den engelske oversettelsen av Nag Hammadi-biblioteket er enkelte av vokalene notert med en strek ovenfor (ōōō). Dette har Bachmann valgt å markere ved hjelp av understreking. I framførelsen ble de understrekede vokalene gitt en noe annen uttale enn de som ikke var understreket. Dette sitatet er hentet fra *The Nag Hammadi Library* (1988: 467) “Marsanes”.

⁸³ T. 87-88 er strøket i framføringen.

spillemåten – en slags dobbel flageolett, spilt med bue – i disse sekvensene gir et støyende preg og dermed kanskje ikke formidler den samme ro og harmoni som har preget resten av satsen.

Skillet mellom det åndelige og det jordiske – vokalene og konsonantene – i musikken er et prinsipp som komponisten har konstruert for å gi det funksjon som en formgivende instans i verket. Det er blitt et overordnet prinsipp, som de andre komposisjonsteknikkene kan ordnes under, og som har gitt komponisten en metode for på en naturlig måte å skape ulike stemninger i verket. Etter min mening lykkes hun i bringe fram kontraster som dramaturgisk er svært virkningsfulle, uavhengig om tilskueren får med seg koblingene til vokaler/konsonanter og ånd/materie.

Musikken i *No Title Performance and Sparkling Water* er med andre ord preget av kontraster og raske, temperamentsfulle skift. Disse skiftene understrekes av et annet karakteristisk trekk ved Ratkjers komposisjonsmetode, som av tilhøreren raskt kan tolkes som det sterkeste konstituerende prinsippet ved komposisjonen: Verkets mange stilreferanser. Disse er mange og svært iørefallende. Vi skal nå gå litt nærmere inn på hvordan komponisten har benyttet seg av dette virkemiddelet, og hvilken virkning dette får.

Stilreferanser

Ved starten av arbeidet var komponist, regissør og forfatter innstilt på å lage et verk som var inspirert av tanker hentet fra den historiske avantgarden. Særlig var de inspirert av surrealistenes collage-modell,⁸⁴ og de hadde et uttalt ønske om at forestillingen skulle framstå som en collage av musikk, tekst og bilder.⁸⁵ Da forfatteren likevel valgte å forme tekstboken som en suksessiv historie, la komponisten seg som vi har sett i stor grad på samme linje og skapte en dramaturgisk utvikling i musikken der hun forsøkte å gjenspeile en utvikling hos karakterene fra det åndelige mot det jordiske. Referansene til ulike stilarter gir likevel en slags

⁸⁴ Da jeg ikke har omtalt surrealistenes collage-modell i min gjennomgang av surrealismen, er det fordi dette ikke har vært vektlagt som et viktig trekk ved surrealismen i noen av mine kilder. Collageformen er imidlertid omtalt i noen av de surrealistiske manifestene, da særlig i forbindelse med malerkunst, som i Tristan Tzaras "Collaget eller ordspråket i måleriet": "Collaget betegner i flera avseenden det mest poetiska och revolutionerande ögonblicket i måleriets utveckling. Det står för en lysande framstöt mot nya livskraftigare hypoteser, för en större närhet till vardagens självklarheter, för en ovedersäglig bekräftelse av det provisoriska, av de efemära och förgängliga materialen. Och för idéns suveränitet" (Tzara 1973 [1931]: 88).

⁸⁵ Det kan også bemerkes at ideen med å benytte seg av allerede eksisterende materiale til å skape et musikkdramatisk verk som vi har sett ikke er av ny dato: Assosiasjonene går til pasticcio-formen, som vi har sett var en vanlig form innenfor *opera seria*, jf. s. 10.

collage-form til verket, idet ulike musikkformer klippes ut og limes inn i verket og skaper sprang og brudd både scenene imellom og innenfor de enkelte scenene.

Stilreferansene er mange. Vi finner tango og milonga, gospel og messe-lignende partier, friimprovisert musikk og støymusikk, barokk-aktig kontrapunktteknikk, operatiske trekk, folkemusikk, dixieland og rock. Noen av disse er subtilt flettet inn i komposisjonen, mens andre er svært enkle å identifisere, slik at det grenser mot det banale. Felles for mange av dem, er at komponisten har gått inn for en viss radbrekking av de respektive stilartene. Dette har for eksempel resultert i at gospel- og rockepartiene spilles i såkalt "skjeve" taktarter (femtakt), og at referansene er iblandet stilfremmede elementer slik at de vitner om en leken og uhøytidelig holdning hos komponisten.

Dette virkemiddelet kan også plasseres som et postmodernistisk trekk ved musikken. Tidligere har vi sett at Bø-Rygg framhever at det er "den *frie disponeringen over hele historien og over et hvilket som helst materiale*" som etter hans mening "utgjør kjernen i den postmoderne erfaring" (Bø-Rygg 1995: 123).⁸⁶ Ved fritt å benytte seg av referanser fra ulike stiler og gjøre dem til sine egne skaper Ratkje et virkemiddel for å framheve ulike temperament og stemninger gjennom musikken. Ved å bearbeide dem og innlemme dem i sitt tonespråk, forholder Ratkje seg til stilreferansene med den kvalitative differansen som ifølge Bø-Rygg må til for å oppnå en produktiv bearbeidelse av fortidens uttrykk.⁸⁷

For å gi et konkret eksempel på hvordan komponisten benytter seg av referanser, vil jeg gi en kortfattet gjennomgang av scene 11, "**Jesus at work**". I denne scenen har komponisten særlig tatt i bruk musikk som gir assosiasjoner til religionsutøvelse.

Satsen er delt opp i seks deler, nummerert fra A til F. Den første delen (t. 1-40) er skrevet for kontrabass og akkordeon. Her har komponisten benyttet seg mye av sitater fra scene 2, særlig den såkalte "bass-arien".⁸⁸ Verd å merke seg med del A er at musikken kan låte svært tilfeldig eller improvisert, mens faktum er at den er nøyaktig notert med anvisninger om så vel spillemåter som tonehøyder og rytmikk fra komponistens side.

⁸⁶ Jf. s. 48

⁸⁷ Jf s. 49. Se også Bø-Rygg (1995: 130).

⁸⁸ Se analyse av scene 2 "On Wombs and Vowels" over, jf. s. 68

Del B (t. 41-57) begynner med et "Amen!" som synges i kor og har fått anvisningen "'Gospel'-like!" (t. 42). Dette kommer tilbake flere ganger, som et gospel-refreng. Mellom refrengene kommer lekne, lett kaotiske partier i femtakt som alltid avsluttes med en og samme rytmefigur, før refrenget kommer tilbake.⁸⁹

Etter en rytmisk insisterende og tekstrik del C (t. 58-76), skrevet for tenor (Jesus) og to slagverkere, begynner igjen en gospel-del ved bokstav D i t. 77. Denne delen ligner svært på del B, bortsett fra at den har tatt opp en spørsmål-/svar-form vi kan kjenne igjen fra gospelsjangeren ved at Jesus synger "You must be filled!" før koret svarer "Amen!". Som i del B spiller trommene "*groove ad lib.*" med spesiell vekt på første slag i takten, men denne gangen i en ytterligere røff stil.

Del E setter inn i t. 107. Her senkes tempoet betraktelig, musikken skifter karakter til noe som kan gi assosiasjoner til liturgisk musikk, og stemningen kan karakteriseres som sakral. Melodikken er resitativisk, og minner om den messing som finner sted hos presten og menigheten under en gudstjeneste. Teksten er "Glory" og "Amen". Under prøvene gjorde komponisten et poeng ut av at ordet "Amen" skulle ha amerikansk uttale ['e,imen] i gospel-delene. I del E ønsket hun derimot en latinsk uttale ['a:men], noe som etter min mening befester et liturgisk messe-preg på musikken. Det kan også være verdt å merke seg at komponisten legger effekter på stemmene, slik at lyden virker kunstig. I t. 118 begynner elektronikken i tillegg å spille "*voice samples*". Dette blir mer og mer støyende mot slutten av satsen, og understreker på den måten satsens binding til det jordiske på tross av den religiøst ladede musikken.

Del F (t. 179-183) består av kun fem takter. Her spiller akkordeon en liggetone med instruksjonen "*like a church organ*", mens koret synger "Glory to thee Father, amen, amen!" på en måte som minner om det man gjør i en gudstjeneste.

Som vi har sett tidligere, ønsket komponisten gjennom musikken å skape en utvikling fra det åndelige til det mer jordiske. En svakhet ved formidlingen av denne utviklingen er etter mitt syn Ratkjers behandling av stilreferansene. Tora Ferner Lange påpeker i sin hovedoppgave *Nytt musikkteater/Musikalsk performance – en sjangertilnærming* (Lange 2006), i forbindelse

⁸⁹ Det kan også nevnes at første stavelse i "Amen"-koret her er komponert med en variant av akkorden til vokalen *a* (d-g-a-d).

med en analyse av *No Title Performance and Sparkling Water*, at man ved å ta i bruk subjektive referanser også taler et intersubjektivt språk (2006: 54). Mange av referansene i *No Title Performance and Sparkling Water* består, slik vi har sett ovenfor, av musikk som skaper assosiasjoner til religionsutøvelse, som for eksempel liturgi-lignende melodier og gospel. I mine ører er det vanskelig å tolke referanser til menneskelig religionsutøvelse som noe annet enn en stadfestelse av en religiøs eller åndelig stemning i verket.

Scene 11 er et godt eksempel på dette. Jeg kan saktens være enig i at de lett burleske gospelpartiene i denne scenen ikke akkurat hensetter tilskueren i en åndelig stemning. Disse partiene er derimot med på å skape kontraster, og vi har tidligere vært inne på at slike kontraster er et karakteristisk trekk ved musikken. Men scenen ender med et rolig og sakralt parti som etter min mening er med på å befeste at en åndelig side fortsatt er til stede i verket. Ratkje anser derimot referansene til menneskelig religionsutøvelse som et uttrykk for verkets jordiske side.⁹⁰ Bruken av virkemidler virker da ikke lenger intuitiv, slik jeg argumenterte for at oversettelse av vokaler og konsonanter til utholdte toner og perkussive lyder virket. Det at referansene til religiøs musikk er ment å bli tolket til inntekt for en utvikling mot det jordiske fanges etter min mening ikke så lett opp av tilhøreren, men er heller en tolkning som først kan forstås når den blir forklart. Denne bruken av referanser er etter min mening av privat karakter, og mister med dette sin intersubjektivitet.

Notert eller improvisert?

Til slutt i en omtale av musikken til *No Title Performance and Sparkling Water* er det naturlig å nevne komponistens behandling av temaet improvisasjon. Både som komponist og som utøver er Ratkje svært opptatt av dette temaet. I dette verket forholder hun seg til improvisasjon på flere nivåer. Musikken i verket er skrevet til de spesifikke utøverne som var med på urframføringen under Ultimafestivalen i 2003. En stor andel av disse forholder seg ifølge Ratkje til improvisasjon med frihet, lekenhet og selvfølgelighet, og tenker ikke på denne metoden som ”noe sensasjonelt, men som en helt naturlig måte å jobbe på” (Borchgrevink 2003: 22). Mye av stoffet til verket ble som tidligere nevnt improvisert fram av en del av musikerne på workshops som ble avholdt før komposisjonsarbeidet tok til.

⁹⁰ Dette kommer fram av en samtale med Ratkje 26.05.05. I tillegg vil jeg minne om sitatet overfor, der Ratkje gjør rede for at utviklingen ”til dels oversatt med at det gradvis skjer en bevegelse fra veldig abstrakt musikk til musikk med tydelige referanser til etablerte stilarter ettersom karakterene går fra det eteriske til det jordisk konkrete (Borchgrevink 2003:23f)” (også gjengitt s. 77).

Ratkje benytter seg også av improvisasjon i det ferdige verket. Hun har uttalt at verket består av både fri og bunden form, samt alle nivåer imellom.⁹¹ Dette betyr at hun lar utøverne improvisere både ut fra svært løse rammer (som den frie improvisasjonen med horn og saksofon i begynnelsen av scene 10) og svært begrensede rammer (som i scene 12 bokstav B, der saksofon improviserer rytmisk over gitte akkorder). I den andre enden av skalaen finner vi musikk som låter improvisert, men som er notert. Begynnelsen av scene 11 er et godt eksempel på dette.

På tross av at Ratkje benytter seg en god del av improvisasjon, er ikke dette et virkemiddel som virker veldig framtrædende i verket som helhet. Improvisasjonen kan kun betraktes som en naturlig arbeidsmåte for komponisten og utøverne, like naturlig som å spille etter noter, og ikke som et konstituerende prinsipp for komposisjonen.

Sammenfattende om forholdet mellom tekst og musikk

Vi har sett at både musikk og tekst i *No Title Performance and Sparkling Water* er sterkt influert av gnostisk tankegang og mytologi. I utarbeidelsen av teksten har Bachmann lagt seg nært opp til de gnostiske skriftene som utgjør grunnlaget for teksten.

I komponeringen av musikken har Ratkje gjort skillet mellom vokaler og konsonanter, eller ånd og materie, til et viktig prinsipp for komposisjonen. Dette er et prinsipp hun har hentet fra gnostisk tankegang. Ved å ta i bruk klart definerte virkemidler gir komponisten sin "farge" til hver scene, karakter eller situasjon, som forteller om de tilhører den åndelige eller den materielle sfære.

Det felles grunnlaget for prinsippene i den samlede komposisjonen gjør at musikk og tekst i høy grad legger seg på samme linje og søker å bære fram en felles tematikk for verket. Dette må kunne anses som et tradisjonelt forhold mellom musikk og tekst, der musikken til enhver tid forholder seg til teksten eller dens tematikk på det ene eller det andre nivå. Tidligere har vi sett at Kerman framholder at musikken i et musikkdramatisk verk ofte forholder seg til teksten på tre forskjellige måter: Musikken kan bidra til innsikt i karakterene, understreke eller generere handling og skape atmosfære (Kerman 1988: 215ff). Dette er langt på vei beskrivende for hvordan musikken forholder seg til teksten i *No Title Performance and Sparkling Water*. Ratkje gir innsikt i karakterene ved å plassere dem innenfor en åndelig eller

⁹¹ Samtale med Ratkje 15.08.03 og 16.08.03.

en materiell sfære – eller i en ambivalens mellom disse sfærene, slik vi så hos karakteren Sophia. Når det gjelder handlingsaspektet, må det presiseres at *No Title Performance and Sparkling Water* ikke er et verk med veldig mye handling. Verket preges av filosofiske betraktninger og nokså stillestående bilder, og musikken er med på å legge opp til dette. Likevel vil jeg si at de stedene der det foregår handling, tar musikken også aktivt del i å framheve denne. Det finner vi blant annet et viktig eksempel på i fødselen til Yaltabaoth. Mest av alt vil jeg imidlertid si at musikken i *No Title Performance and Sparkling Water* fungerer som et atmosfæreskapende element. Den legger for dagen en religiøs og meditativ stemning, som av og til kontrasteres av perkussive elementer og lyder preget av menneskeskapt støy.

Sammen med kontrastene som artikulere den dualistiske behandlingen av vokaler/konsonanter og ånd/materie, er musikkens atmosfæreskapende element med på å understreke en tematikk som vi allerede har funnet i teksten, en tematikk basert på gnostisk mytologi og tankegang. Musikken forsterker og framhever utvalgte sider ved teksten, og spiller en avgjørende rolle i innlemmelsen av tilhøreren i verkets åndelige verden.

FORESTILLINGEN

Til nå har jeg stort sett omtalt regien som den del av verket som går i retning av en postmodernistisk tankegang, en dramaturgi som søker å bryte ned den helhetlige fortellingen teksten og musikken legger for dagen. I inngangen til analysen av forestillingen blir det nå nødvendig å nyansere dette bildet noe, da jeg også finner mange elementer ved regien som er influert av gnostisk tankegang. Slik kan man si at enkelte deler av regien legger seg på linje med teksten og musikken i å bære fram den gnostiske tematikken for verket. Men regien har også sider som går imot en slik dramaturgisk tankegang, som forteller sin egen historie mer uavhengig av teksten. Jeg vil dermed i det følgende gi eksempler på at regien både framhever og tildekker en gnostisk tematikk ved verket.

Karakterene

Behandlingen av verkets karakterer er et av de områdene i regien der gnostisismens dualismetenkning har hatt tydelig innflytelse. Vi har allerede sett i gjennomgangen av tekstboken at to av karakterene – Adam og Eve – gjennomgår en slags transformasjon der de blir forvandlet fra jordiske vesener til mer guddommelige eller omvendt, til henholdsvis Jesus og Magdalene. Men Mikalsens ”gnostiske” behandling av karakterene går lenger enn som så. Den gnostiske dualismen vil være et tilbakevendende tema når jeg nå skal omtale regiens behandling av karakterene.

Karakteren **Sophia** synges av folkesangeren Unni Løvlid. Regissøren har imidlertid valgt å se bort fra sangeren som den sceniske og visuelle framtoningen til Sophia. Dette begrunner Mikalsen med at Sophia er en gudinne, og en gudinne kan ikke framstilles fysisk, av et menneske i kjøtt og blod, på scenen. Hun velger derfor å framstille Sophia gjennom projeksjoner på veggen, i form av en rød ball i vann. Valget av rød ball og vann forklarer hun slik: Rødt og vann er så ladede symboler at det ikke lenger blir konkret.⁹² Dette er i mine øyne et svært problematisk resonnement. Det at vannet knyttes til Sophia-karakteren er nødt til å bli tolket som et ladet symbol. Vannet er et mye brukt symbol i verket, og det knyttes til Sophia også av forfatteren. Sophia er den livgivende gudinnen. Hun er en ambivalent gudinne, i og med at hun føder både gode og onde skapninger. Vannet kan ses som symbol på det livgivende. Samtidig har vi allerede sett at vannet er et ambivalent symbol i verket. Det at

⁹² Samtale med Mikalsen 07.10.03.

vannet er nevnt allerede i verkets tittel, kan gjøre at man oppfatter Sophia som en av hovedfigurene når hun representeres tidlig i verket ved hjelp av vann.

I siste scene blir Sophia likevel framstilt fysisk på scenen. Det er da folkesangeren som gestalter henne. Dette nevnes av regissøren som et klimaks. Hun opplever at framstillingen av karakteren blir sterkere når den gis uttrykk av en kropp, et menneske av kjøtt og blod, på scenen. Sangerens hvite og sorte archon-kostyme er nå byttet ut med en rød kjole, noe som skal illustrere slektskapet mellom henne og den røde ballen. Dette er imidlertid ikke første gang det trekkes en kobling mellom den fysiske skikkelsen Unni Løvlid og rollefiguren Sophia. Sangeren har nemlig befunnet seg på scenen hele tiden, innerst i hjørnet på sin ”musikerstasjon”. Derfra har hun lånt sin stemme til figuren som har blitt projisert på veggen.

Det er med en viss interesse jeg legger merke til at sangeren får instruksjoner om framtoning og ansiktsuttrykk fra regissøren underveis i prøveperioden. Regissøren er altså klar over at tilskuerens blick kommer til å bli trukket mot lydkilden, mot sangeren, og at Sophia dermed hele veien framstår som en dobbel skikkelse: rød ball og vann, og en sanger. Det er et interessant spørsmål hvilken effekt denne framstillingen av karakteren har på tilskueren. Tilskueren oppfatter sannsynligvis bildene på veggen som en scenisk framstilling av Sophia. Hvorvidt sangeren også skal oppfattes som en framstilling av karakteren, eller om hun utelukkende skal oppfattes som en musiker som låner sin stemme til en karakter, kan etter min mening være opp til hver enkelt tilskuer å bedømme. Resultatet trenger uansett ikke å bli forvirrende for tilskueren. Felles for alle sceniske karakterer er et skille mellom den semiotiske representasjonen og den fenomenologiske kroppen som gir liv til karakteren. Dette er en del av fiksjonskontrakten i en teatersituasjon, og noe en tilskuer er vant med å forholde seg til.⁹³ I forbindelse med denne karakteren blir dette skillet gjort ekstra tydelig på grunn av at representasjonen og den fenomenologiske kroppen er atskilt. Musikerens ansiktsuttrykk kan i alle tilfelle være interessant for tilskueren å følge med på, da dette sier noe om hennes tolkning av karakteren.

Eve og Magdalene er som vi har sett bundet sammen som to sider av samme karakter. De synges begge av mezzosopranen Ann-Kristin Jones. Deres sceniske framtoning er imidlertid, på samme måte som hos karakteren Sophia, ivaretatt av projeksjoner på veggen. Men i dette

⁹³ Ordet ’fiksjonskontrakt’ blir benyttet av Janek Szatkovski: ”I løbet af forestillingen oprettes der en kontrakt som gælder måden, hvorpå der bliver fortalt fra scenen. Den dramatiske fiktion har sine egne regler, som vi efterhånden kan genkende. Vi overraskes, hvis de ’gældende’ regler bliver brudt” (Szatkovski 1989 [1961]: 30).

tilfellet er det bilder av en av musikerne i ensemblet, nemlig hornisten og støymusikeren Hild Sofie Tafjord, som projiseres. Eve/Magdalene-karakteren blir dermed en svært oppdelt karakter: mezzosopranens stemme og skikkelse på ”musikerstasjonen”, hornisten i projeksjonen – gjerne under vann med horn – og hornisten i orkesteret. Som om ikke dette skulle være nok for en tilskuer å forholde seg til, legges det enda et lag på denne karakteren – en slags representasjon av representasjonen, nemlig den kvinnelige tangodanseren. Hun forekommer i to scener, i scene 7 (”Eve inspires Adam”) og i scene 12 (”Jealousy I”).

Dersom vi skal se semiotisk på tangoparets funksjon, skal tangonumrene i begge disse scenene representere samleiet mellom henholdsvis Adam og Eve, og Jesus og Magdalene. Den kvinnelige tangodanseren blir dermed en representasjon for dem som allerede representerer karakteren, idet hun blir deres stedfortreder i samleiesituasjonen. Tilskueren får dermed fire forskjellige framtoninger av karakteren å forholde seg til, noen av dem til stede i scenebildet på samme tid. Dette kan bli for mye å forholde seg til for tilskueren. Jeg tror likevel, når det gjelder tangoparets framstilling av samleiesituasjonen, at dette fungerer på en slik måte at tilskueren får med seg kunstnerens intensjoner, takket være tangoens sensuelle undertone, som gir assosiasjoner til et elskende par. Mer kritisk er jeg til om publikum får med seg koblingen mellom de projiserte bildene av hornisten på veggen og hornisten i orkesteret. På samme måte som med karakteren Sophia, tror jeg at publikum skiller mellom den projiserte karakteren Eve og musikeren på scenen. Jeg synes derfor det er et lite velfungerende øyeblikk når hornisten i scene 7 (”Eve inspires Adam”), idet Eve gir liv til Adam, løper fram og tar Adam i hånden, i alle fall hvis vi skal forutsette at det er et mål at tilskueren skal få med seg symbolikken i denne handlingen.

I scene 8, ”The raping and self-division of Eve”, møter vi igjen Eve og Magdalene framstilt fysisk på scenen. Dette er scenen der Eve splittes opp, og hennes kjødelige del, Magdalene, framstilles av hornisten. Her fungerer hun som en tydelig scenisk aktør, iført en hvit kjole i stedet for archon-kostymet. Tilskueren gis dermed en mer eksplisitt mulighet til å koble henne til bildene som er blitt projisert på veggen. Scenens musikalske bakteppe er en arie, sunget av mezzosopranen Ann-Kristin Jones, akkompagnert av cello. Mezzosopranen befinner seg utenfor publikums synsfelt. Etter at voldtekten av Eve har funnet sted, er det mezzosopranens skikkelse publikum får se. Dette kan virke som et forløsende øyeblikk, i og med at hennes stemme under hele arien har blitt hørt uten at publikum har kunnet se henne. Mezzosopranen er tenkt å skulle framstille Eves åndelige side.

Scenen er poetisk, og kan kalle på ettertanke hos tilskueren, men dersom det er et mål at publikum skal få med seg at disse to kvinneskikkelsene er ment å framstille to sider av samme karakter, stiller jeg meg tvilende til at dette målet blir oppnådd. Dette henger sammen med at splittelsen av karakteren gjennom en voldtekt er et problematisk resonnement i teksten som sådan.⁹⁴ Scenen reddes muligens noe av sin rene form, og det faktum at det er færre elementer å forholde seg til for tilskueren i denne scenen enn i mange av de andre scenene i forestillingen. Dette gir rom for noe mer refleksjon hos tilskueren rundt hva det er som foregår på scenen. Det er likevel fristende å bemerke at Mikalsen også i denne rolige og poetiske scenen har valgt å legge inn et forstyrrende element: På gulvet er det plassert en såkalt "RoboMop", en liten innretning som beveger seg vilkårlig rundt på gulvet, opprinnelig ment for automatisk mopping av gulv. Den ligner på en liten hatt, og oppå denne er det lagt et rødt papir. Assosiasjonen – i alle fall hos denne tilskueren – går i retning av den røde ballen vi har sett skulle representere Sophia, bare i flatklemt og deformert versjon. Den surrer rundt på gulvet, formodentlig til irritasjon og forvirring hos tilskueren.

Denne lille detaljen kan tjene som eksempel på en tendens jeg ser gjennom hele forestillingen, som er med på å plassere visse deler av verket i en avantgardistisk tradisjon: Mange steder går regissøren inn for nettopp å forvirre eller til og med irritere tilskueren. Dette kom fram både gjennom hennes uttalelser under prøvene, og i flere av løsningene hun valgte i regien; for eksempel i de store, strukturelle løsningene som den forvirrende behandlingen av karakterene, ved å plassere utøverne bak en vegg slik at ingen av aktørene er synlige for publikum, ved å gi en rød kjærlighet på pinne kun til de mannlige tilskuerne etter pause, ved å lyse publikum i øynene med en håndholdt lyskaster, ved å dele scenen i to med en vegg slik at publikum bare får med seg hva som skjer på den ene halvdel av scenen og blir avskåret fra å få med seg hva som skjer på den andre siden av veggen. Ut fra det vi har hørt om den historiske avantgarde kan vi se at dette er et trekk vi kan finne igjen hos dem, og særlig hos futuristene og dadaistene. Futuristene gikk som vi har sett langt i retning av ikke bare å irritere og provosere, men også å innta en direkte fiendtlig holdning til publikum.⁹⁵ Dersom vi skal vende tilbake til vår lille RoboMop, fungerer den også i mine øyne som et surrealistisk tilskudd i forestillingen, et symbol som i sammenhengen det er satt inn i, bryter med klassisk metafor-teori. Den passer ikke inn i en naturalistisk regitradisjon, og kan således tjene som et eksempel på at regien definerer seg bort fra en slik tradisjon.

⁹⁴ Se gjennomgang av tekstbok, jf. s. 70.

⁹⁵ Jf. s. 32

Jesus- og **Adam-**karakterene blir, som jeg har gjort rede for i gjennomgangen av tekstboken, spilt av samme person, nemlig tenoren Jean Pierre Carlo Guido.⁹⁶ Han har en kommenterende rolle (som Jesus) gjennom store deler av første akt, før han kommer på scenen som Adam mot slutten av akten. I scene 10 blir han igjen til Jesus. Karakteren som spiller og synger Jesus/Adam er en storvokst mann. Hans tenorstemme er kraftig, med en forholdsvis mørk klang. Regissøren omtaler ham som ”testosteron-Jesus”.⁹⁷ Han settes ofte i et motsetningsforhold til de feminine karakterene, noe som forsterker inntrykket av ham som en maskulin karakter. Som Adam setter han seg i en posisjon som hengiven tilbeder av Eva – sin livgiver. Som Jesus ser vi at han er svært opptatt av Magdalene, og setter henne høyere enn sine mannlige disipler: ”Why do you love her more than all of us?” (Poet og Clerk, scene 12). Dette spillet mellom det mannlige og det kvinnelige kulminerer i samleiet. Der blir Adam og Jesus representert ved den mannlige tangodanseren, som gjennom sin dans demonstrerer karakterenes fysiske sammensmelting med sitt kvinnelige motstykke.

Den (for å følge opp regissørens retorikk) testosteronfylte Jesus-karakteren har blitt skjenket et motstykke på scenen, i form av en Jesus-figur av en annen karakter. Denne figuren blir kalt **Beauty**.⁹⁸

Beauty er en karakter som er plassert inn i forestillingen utelukkende av regissør og scenograf, ut fra et ønske om å innemme en *readymade* i forestillingen. Scenograf Alme og regissør Mikalsen fikk tilfeldig øye på tenåringsgutten Inti Michel da han var gjest i et bryllup.⁹⁹ De klassifiserte ham som et scenisk naturtalent, blottet for tilgjorthet og koketteri. Beauty er en ikke-spillende karakter. Hans rolle er å være seg selv, til stede på scenen. Instruksjonene han fikk under prøvene dreide seg om hvorvidt han skulle sitte, ligge eller stå. Han har ingen replikker, og alltid det samme, alvorlige ansiktsuttrykket. Mikalsen karakteriserer denne karakteren som ung, uskyldig, lite levende og ikke-utagerende.¹⁰⁰ Hans utydighet som karakter er tilsiktet hos regissøren, og hans bevegelser i et spenn mellom spill og ikke-spill virker pirrende på meg som tilskuer. Det uåndgripelige ved hans skikkelse gjør ham til en mystisk karakter. Dette underbygger verkets gnostiske tematikk, og er med på å gi forestillingen et preg av mystisisme som passer med at gnostisismen er en mystisk religion.

⁹⁶ Det er verdt å merke seg at disse ikke bare spilles av samme person av økonomiske og produksjonsmessige grunner, men at det faktisk gjøres et poeng i tekstboken av at Jesus og Adam har samme utseende.

⁹⁷ Samtale med Mikalsen 07.10.03.

⁹⁸ I rollelisten benevnet som statist.

⁹⁹ Samtale med Mikalsen 07.10.03.

¹⁰⁰ Samtale med Mikalsen 07.10.03.

Beauty har alltid med seg en rød ball på scenen. Dette skal illustrere at han har en spesiell tilknytning til guddommen. Som vi husker, ble Sophia representert ved en rød ball i vann. Hans unge alder (uten klare mannlige trekk), halvlange hår og hvite klær gjør ham til en mer androgyn utgave av Jesus. Fra gjennomgangen av den gnostiske mytologi husker vi at androgyni er et ofte benyttet fenomen i forlengelsen av den dualistiske tankegangen og polariseringen mellom kjønnene. Det er kanskje også hans unge alder som etter min mening får Beauty på et vis til å virke renere enn de andre karakterene. Dette, i kombinasjon med det at han unndrar seg kjønnskategorisering, gjør ham – hvis vi innlater oss på gnostisk tankegang – mer guddommelig enn ”testosteron-Jesus”. Spillet mellom den mannlige og den androgyne Jesus-figuren gir Jesus-karakteren en ekstra dybde, en dobbelthet som vi ikke finner like eksplisitt i teksten.

Poet er et eksempel på nok en karakter som er blitt utsatt for dualistisk behandling av regissøren. Denne karakteren spilles nemlig av to skuespillere, Snorre Hvamen og Frode Winther. Dette er to skuespillere som tilhører to ulike tradisjoner, noe som får følger for deres framstilling av karakteren. Frode Winther framstår som en tradisjonelt orientert skuespiller. Hans spillestil er naturalistisk. Han orienterer seg nært til teksten, på den måten at han går inn for å forme Poet som en overbevisende karakter, og framfører Poets replikker på en illustrerende og tekstnær måte. Snorre Hvamen er en skuespiller som kan plasseres innenfor en mer fysisk skuespillertradisjon. Han gestalter Poet på en mer fremmedgjørende måte. Han ser ikke ut til å være like opptatt av å orientere seg nært til teksten, og framfører replikkene mer nøytralt og ”ikke-illustrerende”.

Hvamen blir etter hvert i prøveperioden gitt rollen som ”the flying Poet” av regissøren. I den rollen får Hvamen mulighet til å utfolde seg mer som en fysisk skuespiller. Dette gir seg utslag i at han noen steder i stedet for å snakke bryter ut i danse-lignende bevegelser, eller at han plukker ut og gjentar enkeltord fra Poets replikk, samtidig som replikken framføres i sin helhet av Winther. Hvamen er den av skuespillerne som med disse ”utspringene” har flest elementer av improvisasjon i sitt spill. Regissøren kunne etter min mening utnyttet Hvamens potensial som fysisk skuespiller og improvisator i enda større grad. Når han gis mulighet til å spille denne rollen, framstår han som en ekstrem-versjon av Poet, det vil si en enda mer utflytende (og kanskje enda mer åndelig?) side av karakteren. Dette fungerer som en berikelse av karakteren og setter ham i sterkere kontrast til sitt motstykke, karakteren **Clerk**.

Clerk framstilles i naturalistisk spillestil, noe som kanskje gjør Winthers naturalistiske framstilling av Poet overflødig for den dramaturgiske helheten. Dersom vi skal forutsette at det er et mål at tekstens handling og tematikk skal formidles, kunne Hvamen vært tilstrekkelig som Poet alene. Man ville da mistet den dualistiske behandlingen av karakteren, men til gjengjeld ville man oppnådd en sterkere polarisering av de to karakterene Poet og Clerk. Dette ville skapt en klarere dualistisk relasjon mellom disse to karakterene, i form av en ”åndelig”, mer svevende Poet og en mer jordnær Clerk. I forhold til en tekstfortolkende dramaturgitradisjon ville en slik endring kanskje virke klargjørende, men et aspekt ville imidlertid gå tapt; det at to skuespillere sier og gjør mange av de samme tingene gir et karikert og til tider humoristisk preg som til tider øker verkets underholdningsverdi.

Yaltabaoth, den onde guddommen, får sin stemme av Maja Ratkje. Scenisk gestaltes han ved hjelp av projeksjoner. I disse projeksjonene ser vi nok et eksempel på at ladede symboler blir benyttet for å gestalte en guddom. I scene 1, ”Birth of Yaltabaoth”, benytter videokunstneren Kenneth Varpe seg av en film han har tatt av rennende vann – en foss eller noe lignende. Visningen av videoen foregår på veggen bak scenegulvet, der to vegger møtes i en spiss vinkel.¹⁰¹ Varpe benytter seg av vinkelen ved at han lar videoen ”speiles” der veggene møtes, slik at bildet blir symmetrisk. Samtidig er filmen reversert, slik at vannet renner oppover i stedet for nedover. Symmetrien i bildet gjør at stillbilder av videoen ligner på fantastiske og fryktinngytende dyreansikter.

Den samme teknikken benytter han i begynnelsen av scene 5, ”Orgy of the Archons”. Her er det ikke rennende vann, men Hild Sofie Tafjord (det vil si: Eve/Magdalene) sitt hår under vann som er utgangspunktet. Dette speiles også i vinkelen, og bildet er også her snudd opp ned, slik at håret går oppover i stedet for nedover. Hårets gylne farge og bildets oppadgående retning får håret til å ligne på ildtunger.

I en tegnfortolkende analysetradisjon kan vi si at vi her får en slags dobbel symbolbruk. På det ene nivået har vi bruken av vann og bruken av Eve/Magdalenes hår.¹⁰² Disse bildene og symbolene er allerede kjent innenfor verket. På et annet nivå finner vi den effekt manipulasjonen av bildene har hatt på disse symbolene. Jeg minner om at det er den onde guddommen som her skal gestaltes. Assosiasjonen til dyreansikter og opp ned-vendingen av

¹⁰¹ Rommet forestillingen spilles i er et utstillingsrom, og et særtrekk ved rommet er at det ikke har noen rette vinkler.

¹⁰² Vannets betydning innenfor gnostisismen generelt og i dette verket spesielt er omtalt tidligere. Se s. 68.

bildene gir sterke assosiasjoner til kjente djevlesymboler: ”dyret” i Det nye testamente¹⁰³ og omvendte pentagrammer og kors. Denne symbolbruken er svært virkningsfull.

Som en avrunding av dette avsnittet om regiens behandling av karakterene i *No Title Performance and Sparkling Water* kan det være interessant å ta opp en tråd fra mine sammenfattende kommentarer til teksten i verket. Verket inneholder svært mange karakterer. Dersom det er et mål at tilskueren skal oppfatte verkets handling, må det bemerkes at dette kan oppleves som vanskelig å holde styr på for tilskueren. I tillegg har vi her å gjøre med en ukonvensjonell dramatisk tekst, i og med at teksten inneholder svært lite dialog. Dette fører til at det sjelden kommuniseres til publikum hvem de forskjellige karakterene er. Jeg finner noen få eksempler på at en slik kommunikasjon finner sted, men disse unntakene er ikke lette å gripe tak i for tilskueren i en forestilling som inneholder store mengder informasjon til flere sanser på samme tid. Dette er et problem regissøren selv setter fingeren på i en av våre samtaler.¹⁰⁴ På tross av denne uttalte bevisstheten, har Mikalsen ikke gått inn for å gjøre behandlingen av karakterene så enkel som mulig. Karakterbehandlingen blir dermed en side ved regien som er med på å utydeliggjøre teksten og dens innhold for tilskueren. Dette kan tas til inntekt for en avantgardistisk tankegang om at tilskueren ikke skal hjelpes fram til en tolkning av verket. Det kan også være at denne siden ved regien på postmodernistisk vis skal peke på at det ikke finnes noen tolkning av verket. Samtidig ser vi at grepene Mikalsen gjør med karakterene er med på å vektlegge en viktig gnostisk tanke i verket, den gjennomgående tanken om dualisme. Behandlingen av karakterene står i så måte på mange punkter sammen med musikken og teksten i å framheve et gnostisk tankesett i verket.

Musikernes rolle

Musikernes rolle i *No Title Performance and Sparkling Water* – dersom vi ser bort fra deres opplagte rolle som produsenter av lyd – framstår på flere nivåer som nokså diffus og kan være vanskelig for tilskueren å bli klok på.

Rommet på Høvikodden som *No Title Performance and Sparkling Water* ble spilt i, er et hvitmalt utstillingsrom som i utgangspunktet ikke er laget for framføring av sceniske verk. Man hadde derfor behov for å definere hva som skulle bli publikums plass, hvor musikerne skulle være og hva som skulle utgjøre scenegulvet, der den øvrige sceniske aktiviteten skulle

¹⁰³ For eksempel Johannes' Åpenbaring, kap. 13.

¹⁰⁴ Samtale med Mikalsen 07.10.03.

finne sted. Det ble valgt en løsning der musikerne skulle bli tildelt et hjørne av det som ble definert som scenen. Den enkelte musiker hadde sin faste stasjon med det utstyret han eller hun trengte.

Størrelsen på musikernes del av scenen skapte stor diskusjon. Regissøren uttrykte et tydelig ønske om at musikerne skulle ta så liten plass som mulig, slik at det ble frigjort mest mulig plass til det hun så ut til å mene var den ”egentlige” sceniske aktiviteten, nemlig skuespillet og dansen. Musikerne ble dermed trent inn på et minimum av den plassen de hadde behov for. Resultatet ble slik jeg ser det et svært ubalansert scenegulv. På den ene siden var det en forholdsvis stor, åpen plass med svært enkel scenografi, bestående av tre firkantede ”elementer”, store rektangler kledd med hvitt lerretsstoff.¹⁰⁵ Disse krevde svært stor plass. På den motsatte siden av scenen var det et overfylt hjørne med de tolv musikerne og deres instrumenter. I mine øyne så det ut som om man gjorde et halvhjertet forsøk på å ”gjemme” bort musikerne i et hjørne på scenen. Kanskje kunne forestillingen vært beriket ved å innlemme musikerne og deres instrumenter enda mer i den ”egentlige” sceniske aktiviteten. Dette kunne ha åpnet opp for et sterkere tilsnitt av instrumentalteater, som uansett lå i forestillingen, siden musikerne til enhver tid var til stede i scenebildet.

Komponisten så også i begynnelsen av prøveperioden ut til å ha et ønske om å benytte seg av musikerne og deres instrumenter i større grad enn det som ble resultatet til slutt. Gjennom sin holdning til musikerne – hun poengterte at alle var til stede som *personer*, ikke bare som musikere – viste hun at hun ønsket å benytte seg av hele deres uttrykksregister. Dette resulterte blant annet i at hun benyttet seg aktivt for eksempel av de enkelte musikernes biinstrumenter. På bakgrunn av at hun ønsket å benytte seg av flere sider ved musikerne uttrykte hun også flere steder i verket ønske om å innlemme de spillende musikerne i regien. De fleste av disse forslagene ble forkastet etter hvert som regien tok form.

Noen steder ble de visuelle sidene av musikernes spill likevel utnyttet, og resultatet ble etter min mening noen av de mest uttrykksfulle øyeblikkene i verket. I scene 3 – i mine øyne et av de sterkeste bildene i hele forestillingen – framfører cellist Lene Grenager sin solo alene på scenen foran et hvitt lerret, med videoprojeksjoner på veggen over seg.¹⁰⁶ Her gis tilskueren

¹⁰⁵ Dette vil i det følgende bli omtalt som ”sceneelementene”.

¹⁰⁶ Stillbildet på omslaget er hentet fra denne scenen.

mulighet til å la seg fange av musikerens uttrykk og bli innlemmet i samspillet mellom musikk, tekst og bilde.¹⁰⁷

Et viktig øyeblikk i så måte var også hornistens solo med instrumentet nedsunket i vann. Jon Mikkel Broch Ålvik påpeker en sammenheng som forsterker symbolikken i denne scenen (Ålvik 2004: 11): Hornet er fra gammelt av et symbol på Guds nærvær. Eve (i hornistens skikkelse) puster liv i Adam med hornet. Dette utgjorde et svært virkningsfullt bilde der man ved siden av å belyse vannets symbolikk i verket også lyktes i skape et visuelt og auditivt pusterom i en forestilling som ellers var nokså spekket med informasjon.

I noen tilfeller ble musikerne benyttet som skuespillere, både med og uten instrumenter. Det var da i rollene som archons, Yaltabaoths mørke erkeengler. Disse rollene ble markert ved at alle hadde helt like sorte og hvite kostymer, med sort eller hvit lue på hodet. På tross av at luene skulle markere når musikerne spilte en rolle og ikke, ble det ofte svært uklart hvilken status de hadde – om man skulle betrakte dem som archons eller ”bare” som musikere. Dette gjaldt særlig når de befant seg på musikerstasjonen. Et godt eksempel på en slik situasjon, var overgangen mellom scene 10 og 11. I scene 10 er musikerne med som skuespillere på scenen i et frelsesarmé-lignende orkester, der de tilber Jesus. Når scenen er over, oppløses orkesteret, og musikerne går mot stasjonene sine for å gjøre seg klar til neste scene. Jesus på sin side følger etter dem og spør: ”Do you not, then, desire to be filled?”, som en forlengelse av scene 10. Musikerne bare rister på hodet og trekker på skuldrene over dette spørsmålet, og fortsetter å klargjøre instrumentene. Tilskueren gis ikke klare signaler om hvorvidt Jesus (som for øvrig bare er en operasanger som *spiller* Jesus) snakker til en gruppe archons eller en gruppe musikere. Effekten av denne sekvensen blir fremmedgjørende: Situasjonen blir til en meta-kommentar. Aktørene reflekterer over sin egen eksistens og gjør publikum oppmerksom på aktørenes dobbelte rolle på scenen. De er til stede både som privatpersoner og som performative skikkelser. Publikum løses for et øyeblikk fra fiksjonskontrakten og gis mulighet til å betrakte spillet på større avstand.

Fremmedgjøring og spredning av mening

Utviklingsmessig har regissøren lagt opp til at karakterene i *No Title Performance and Sparkling Water* langsomt skal brytes ned i løpet av forestillingen. Til slutt ender

¹⁰⁷ Dessverre er ikke lyd og bilde helt koordinert i denne scenen i videoopptaket av forestillingen.

sceneaktørene opp i ikke-spillende roller.¹⁰⁸ I grove trekk kan utviklingen i regien beskrives slik: I begynnelsen av verket presenteres, fødes og etableres karakterene. De følges gjennom hele første akt, som kulminerer i en nokså naturalistisk scene 7. Et lite stykke ut i andre akt begynner nedbrytingen av ikke bare karakterene, men hele regien som sådan. Slik var regissørens intensjon.¹⁰⁹ I mine øyne har dette resultert i et vekselspill mellom meningsframhevende og meningsnedbrytende elementer, en økende brytning mellom tekstfortolkende og anti-tekstfortolkende regi. Denne brytningen er en av de viktigste årsakene til at forestillingen gir et sprikende helhetsinntrykk. For å vise dette, skal jeg gi en beskrivelse av noen av scenene i andre akt.

I scene 9, **”The reality of the mystery”**, begynner aktørene å handle på tvers av teksten, i større grad enn tidligere. Denne fremmedgjøringen er et skritt på veien mot en nedbrytning av spillet og karakterene. Dette er scenen der Poet og Clerk viser at de har oppnådd læren om gnosis, og de konkluderer med at ”language is not able to reveal this”. Scenen består av mye tekst.

Utviklingen denne scenen hadde underveis i prøveprosessen kan illustrere mitt poeng, nemlig at vi her begynner å se en sterk tendens til fremmedgjørende regi. Første gang denne scenen skulle arbeides med, var ikke regissøren til stede. Det var derfor Bachmann som tok seg av instruksjonene. Regien fikk da en naturalistisk og tekstnær form, nært knyttet til forfatterens sceneanvisninger.

Under Mikalsens ledelse ble denne regien helt forandret. Skuespillerne (Poet, Poet og Clerk) fikk sine utgangspunkt på første rad blant publikum. Sceneelementene var plassert på en rekke forrest på scenen, som for å illustrere at scenerommet var lukket ute, eller kanskje snarere for å trekke publikum ut på scenegulvet, og viske ut skillet mellom scene og sal. Skuespillerne fikk instruksjoner om å tenke seg en pressekonferanse-setting, der de først skulle presentere seg selv og introdusere hverandre, og deretter presentere et prosjekt som de var engasjert i. Dette skulle gjøres så overbevisende som mulig, men det som skulle komme ut av munnene deres var de gnostiske tekstene i scene 9. Bak skuespillerne, på sceneelementene,

¹⁰⁸ Dette skaper assosiasjoner til det Arntzen kaller ”free-acting”-teknikk, som vokste fram parallelt med 1950-årenes happening. Dette var en teknikk som innebar at skuespillerne skulle være seg selv på scenen i større grad enn å leve seg inn i rollene (Arntzen 1990: 4).

¹⁰⁹ Samtale med Mikalsen 07.10.03.

ble det projisert en tekst, ord for ord. Denne benyttet skuespillerne som en tenkt presentasjon av sitt prosjekt.

Resultatet ble fremmedgjørende i forhold til teksten: Kroppsspråk og replikker hang ikke sammen. Skuespillerne presenterer prosjekter, peker på hverandre og på ordene på veggen på tilfeldige steder i replikkene sine. Likevel er ikke fremmedgjøringen fullstendig: Man kan si at pressekonferanse-settingen ikke er helt fremmed, i forhold til at Poet og Clerk her har blitt eksperter og nå kjenner sannheten om gnostisismen.¹¹⁰ En slik erkjennelse kan jo være en pressekonferanse verdt. Samtidig pekes det i denne scenen mot de gnostiske tekstene – i bokstavelig forstand. I denne scenen benyttes nemlig en av forestillingens få rekvisitter; et eksemplar av boken *The Nag Hammadi Library*. Clerk står og blar i Nag Hammadi-biblioteket gjennom hele første del av ”pressekonferansen”. Ved ett tilfelle virker det som Poet har glemt hva han skal si. Da kommer Clerk bort til ham og peker på en side i boken, og Poet finner tråden igjen. Clerks replikk i slutten av scenen blir framført som om han leser den opp av boken. Det etableres med andre ord fokus på boken de gnostiske tekstene er hentet fra. Scenen er altså både fjern og nær til teksten på samme tid; den illustrerer ikke direkte handlingen i scenen, men knytter seg likevel til verkets gnostiske tematikk og det faktum at Poet og Clerk har kommet fram til en viktig erkjennelse.

Under Bachmanns ledelse ble musikerne tildelt posisjoner i salen slik at de omkranset publikum. Musikerne fjernes under Mikalsens instruksjoner fra sine posisjoner bak og ved siden av publikumsanfiet, og plasseres inne i sceneelementene. På den måten følger Mikalsen etter min mening ikke opp tanken om å viske ut skillet mellom scene og sal, og innlemme publikum i spilleområdet. På den annen side er dette en pragmatisk løsning: Med sin posisjon inne i sceneelementene befinner musikerne seg allerede i posisjonene som danner utgangspunktet for neste scene.

Etter en innholdsrik scene 10, som framsto som en helsprø blanding av dixieland, sang, dans og mennesker i religiøs ekstase – tekstnært, men i fremmedgjørende musikalstil – kommer en visuelt langt roligere scene 11. I denne scenen, som heter ”**Jesus at work**”, blir regiens sammenbrudd et faktum. Her har scenografen valgt å plassere sceneelementene på en slik måte at musikerne lukkes ute fra publikums synsfelt. Også Jesus, karakteren som scenen handler om, er usynlig for publikum. Den eneste som befinner seg på scenen er Beauty, den

¹¹⁰ Jf. s. 71

ikke-spillende karakteren. Det er med andre ord ikke noen regi på denne scenen i det hele tatt. De spillende karakterene er borte. I tillegg til intensjonen om å bryte ned karakterene, mener Mikalsen at dette er en scenisk løsning som passer godt til musikken. Hun omtaler musikken i denne scenen som et komplisert musikalsk nummer.¹¹¹ Etter scene 10 – som hun omtaler som ”over the top” – trenger tilskueren noe å hvile øynene på. Fraværet av aksjon på scenen gir ifølge Mikalsen rom for at tilskueren kan delta i verket med sin egen kreativitet.¹¹² Det blir med andre ord mer og mer opp til tilskueren selv å fortolke en eventuell mening inn i verket.

I scene 12, ”**Jealousy I**”, er Jesus, Poet og Clerk på scenen igjen, sammen med saksofonisten fra orkesteret. Deres spillestil befinner seg nå i et landskap midt imellom den naturalistiske stilen og ”free-acting”. De sitter ganske enkelt ved siden av hverandre på scenen og spiser mat fra McDonald’s. Her er det mulig å tenke seg at dette kun er fem sceneaktører – ute av spill – som sitter på en scene og spiser. Samtidig er det noe ved denne måltidssituasjonen som penser tanken inn på verkets religiøse tematikk igjen. Måten Jesus deler ut McDonalds-maten på – én pose til hver – og vissheten om det faktum at dette er scenen før Jesus blir arrestert, gir klare assosiasjoner til nattverdmåltidet. Dette er en måte å tolke scenen på som ligger nært opp til den tekstlige tematikken og de kristne analogiene vi finner i andre akt, i og med at dette skjer i scenen før Jesus blir arrestert og korsfestet.

I denne scenen er det også, som i scene 7, skrevet inn et tangopar. De skal framstille den kjødelige forbindelsen mellom Jesus og Magdalene. Men også tangoparet er utsatt for regissørens nedbrytning av karakterene. Den mannlige danseren har tatt av seg den lange sjaketten, og danser nå bare i sort genser og bukse. Dette gir også et mer avslappet og dagligdags inntrykk. Den kvinnelige danseren har nå sluppet ned håret, som var stramt oppsatt forrige gang de danset. Kjolen er byttet ut med sort bukse og sort høyhalset genser, slik at hun er likt kledd som den mannlige danseren. En neddemping av det feminine har altså funnet sted, og hun framstår som en mer androgyn skikkelse. Dette er en klar referanse til gnostisismens vektlegging av androgyni. Samtidig gjør det utslåtte håret og den mer dagligdagse påkledningen at hun virker mindre pyntet til en sceneopptreden. Paret danser mye inntil veggen, og av og til stopper dansen opp, slik at det kan se ut som om de bare prøver, eller bare øver. Stilen er i det store og hele nokså avslappet, og kan gi inntrykk av at danserne slett ikke befinner seg på scenen for å opptre. De er altså ikke i spill. Samtidig holdes de hele

¹¹¹ Samtale med Mikalsen 07.10.03. Musikken er omtalt tidligere, som et eksempel på en scene med mange stilreferanser.

¹¹² Her skapes assosiasjoner til det totale teater jf. s. 42.

tiden under oppsikt av Jesus. Dette fungerer som en plassering av fokus: Tilskueren inviteres til å fokusere på det dansende paret som representanter for Jesus og Magdalene. Et slikt feste av fokus virker oppklarende på tilskueren. Dette viser også at teksten fortsatt er til stede og setter dagsorden for regien. Vi finner likevel helt klart en brytning mellom spillende og ikke-spillende elementer hos karakterene, som viser at regien her for alvor brytes mellom fortolkende og anti-fortolkende elementer.

I scene 13, ”**Jesus in the hands of the Archons**”, er det ifølge regissøren ikke flere spillende karakterer igjen på scenen.¹¹³ Ved musikerstasjonene sitter samtlige av sceneaktørene, bortsett fra de tre som befinner seg på scenegulvet. De er nå ute av spill. Poet, Poet og Clerk står i åpningen på hvert sitt sceneelement med hver sin mobiltelefon og røyker. Poenget med dette er at de skal gjøre dagligdagse ting, slik at publikum skal se at det ikke lenger er Poet og Clerk som står på scenen.

Dette virkemiddelet er etter min mening interessant, men i dette tilfellet blir effekten noe kunstig: Det publikum blir vitne til er ikke skuespillere som er seg selv på scenen. Det de derimot får se, er skuespillere som spiller skuespillere som er seg selv på scenen. Tingene de gjør, har de fått instruksjoner om å gjøre. Det er ikke nødvendigvis tilfellet at alle disse skuespillerne røyker i virkeligheten. Effekten er i beste fall fremmedgjørende og ikke-tekstnær.

Skjønt – kanskje er den ikke engang det. Regien i denne scenen har et røft uttrykk: de røykende skuespillerne vipper etter hvert på de store sceneelementene og begynner å hoppe opp og ned med dem. Musikken er ”rocka”, og teksten lyder ”O you wretches!” og “Damned the soul that depends on the flesh!”. På veggen projiseres tre hvite kors.¹¹⁴ Det er korsfestelsen av Jesus som finner sted. Etter min mening passer regien godt sammen med musikk og tekst i denne scenen. Effekten blir dermed den motsatte av det regissøren uttaler at hun legger opp til. Vi får en forsterkning i stedet for en nedbrytning av den tekstlige tematikken.

I scene 14, ”**Jealousy II**”, er karakterene ifølge Mikalsen borte.¹¹⁵ Samtlige av aktørene – både skuespillere og musikere – befinner seg på scenegulvet. Archonene har tatt av seg lua,

¹¹³ Samtale med Mikalsen 07.10.03.

¹¹⁴ Korsene ble plassert der etter forfatterens ønske. Regissøren var i utgangspunktet ikke enig i dette.

¹¹⁵ Samtale med Mikalsen 07.10.03.

noe som skal indikere at de ikke lenger er i spill. Noen av de mannlige aktørene har tatt av seg kostymene, og står nå på scenen i bare overkropper. Enkelte av skuespillerne og musikerne har tent seg en sigarett. De er oppstilt på rekke ved siden av hverandre og beveger seg sakte i en bølgende bevegelse mot scenekanten mens de ser alvorlig mot publikum. Samtidig er det også plantet inn et paradoks i denne scenen: Det er her vi for første gang får se Sophia framstilt på scenen i menneskeskikkelse. Folkesangeren, som til nå har lånt sin stemme til Sophia fra et hjørne bakerst på scenen iført archon-kostyme, kommer nå fram på scenekanten, kledd i rød kjole. Tidligere kan det ha vært vanskelig å stadfeste om folkesangeren befant seg i eller utenfor en spill-situasjon. I denne scenen er hun en klart spillende person, en representasjon for Sophia. Paradokset ligger i at det er i denne scenen, hvor regien er brutt sammen og karakterene er fjernet, at Sophia-karakteren kommer sterkere fram enn noen gang, gjennom en representasjon av kjøtt og blod. Dette fungerer som nok et eksempel på den draging mellom fortolkning og anti-fortolkning regien befinner seg i, særlig i verkets siste del.

Sammenfattende om forestillingen: paradoksal enhet eller bare et kompromiss?

Forestillingens siste scene ender med blackout. I mørket får vi se en siste projeksjon: "Say what you wish to say about what she has said. I at least do not believe that the Savior said this. For certainly these teachings are strange ideas".¹¹⁶ Regissøren ønsket opprinnelig å stryke denne setningen fra manus, men etter forfatterens sterke anmodning lot hun den bli stående. Som jeg har nevnt i analysen av teksten, kan denne måten å slutte på oppfattes som en ugyldiggjøring av verkets tematikk, en måte å be tilskueren om å tenke sine selvstendige tanker om det hun har sett på. Det var sannsynligvis en slik virkning Bachmann var ute etter å skape. Regissøren på sin side mente at denne avslutningen tok brodden fra forestillingen.¹¹⁷ Dette er en uttalelse jeg mener å kunne tolke slik: Regissøren opplever at disse siste setningene setter teksten i sentrum framfor regien. Teksten går her inn på et meta-nivå og gir selv en kommentar til verkets tematikk. Dette gjør at regien på dette stedet må vike plassen som den tydeligste kommentatoren til tematikken.

Diskusjonen mellom forfatter og regissør omkring denne siste kommentarens berettigelse i verket, gjenspeiler den doble agendaen verket hele veien brytes mellom: en *tekstfortolkende* agenda representert ved forfatteren og komponisten, og en *anti-tekstfortolkende* og mer

¹¹⁶ Opprinnelig var dette en av Poets replikker.

¹¹⁷ Samtale med Mikalsen 07.10.03.

teaterteknisk preget agenda representert ved regissøren. Niels Lehmann omtaler i sin dekonstruktive analyse av Woostergroups *Brace Up!* en slik anti-tekstfortolkende tenkemåte, idet han slår fast at forestillingen gang på gang markerer at ”meningen er, at der ingen mening er” (Lehmann 1992: 33). Forestillingen som er gjenstand for hans studie unndrar seg all sentrering av mening og forholder seg troløst til sitt tekstlige utgangspunkt. Dette er etter min mening sammenlignbart med hvordan Mikalsen i mange tilfeller behandler det tekstlige materialet og former regien i *No Title Performance and Sparkling Water*. I enkelte deler av regien framhever og avslører hun riktignok verkets gnostiske tematikk, som i bruken av androgyni og dualisme i forbindelse med behandlingen av verkets karakterer. Men i andre deler av regien – i nedbrytningen av spillet og den fremmedgjørende regien – tilhyller og oppløser hun den tematikk som teksten og musikken har gått sammen om å bære fram.

Måten forestillingen avsluttes på er i denne sammenheng et viktig punkt ifølge Lehmann:

Mens en forestilling, der vil betydningscentrering, derfor i særdeleshed må koncentrere sig om slutningen, kan en forestilling, der gør op med den klassiske dramaturgi, blot lade begivenhederne ebbe ud (Lehmann 1992: 35).

I dette sitatet ligger, slik jeg ser det, essensen i Bachmann og Mikalsens diskusjon om hvordan forestillingen skal avsluttes. Forfatteren ønsker å sentrere betydningen ved å kommentere teksten på et tematisk nivå, mens man kan tenke seg at regissøren heller ønsker seg en løsning der forestillingen ebber ut uten videre kommentering.

I analysen av *Brace Up!* skriver Lehmann om hvordan forestillingen består av paradoksale enheter av i utgangspunktet gjensidig utelukkende estetiske prinsipper. Han framholder at forestillingen er bygget opp av to nivåer, et anti-mimetisk og et mimesis-spillende lag. Med utgangspunkt i Derridas tanke om den opprinnelige forskjell kan Lehmann hevde at disse nivåene er ”til stede i en samtidighet [...] som en paradoksal (i modsætning til en dialektisk) enhed” (Lehmann 1992: 32). I *No Title Performance and Sparkling Water* finner vi også en slik samtidighet av disse to nivåene. Dette gjelder ikke bare avslutningen. Det er et gjennomgående trekk ved forestillingen at den drar i to motstridende retninger samtidig – en tekstfortolkende retning som framhever og avslører en gnostisk tematikk for verket, og en anti-tekstfortolkende retning som ved hjelp av teatertekniske virkemidler tilhyller den gnostiske tematikken.

Liksom i Woostergroups *Brace Up!* velger man i *No Title Performance and Sparkling Water* en tredje måte å avslutte på; ved *både* å løse opp regien, fjerne karakterene, og la handlingen ebbe ut *og* å kommentere verkets tematikk ved hjelp av tekst. Avslutningen blir derfor representativ for forestillingen, og kan ses som forestillingen i et nøtteskall: Den står i et spenn mellom en fortolkende og en anti-fortolkende tenkemåte.

På bakgrunn av Lehmanns tanke om en dekonstruktiv dramaturgi, vil man kanskje kunne hevde at forestillingen *No Title Performance and Sparkling Water* består av en paradoksal enhet av sentring og spredning av mening. I så fall kan man betrakte dette som et samlet budskap i verket; budskapet ville være å formidle denne paradoksale enheten. Som jeg sier innledningsvis, kan verket kommunisere noe, selv om dette "noe" ikke er en fortelling med et "innhold" eller en aristotelisk historie. Likevel er ikke dette en forklaring jeg fester særlig stor lit til i denne sammenhengen. Til det virker spriket mellom de to motstridende agendaene – den tekstfortolkende og den anti-tekstfortolkende – i dette verket for tilfeldig og lite gjennomtenkt. I mine øyne framstår verket som et kompromiss mellom en tekstfortolkende og en anti-tekstfortolkende agenda, et uttrykk for ulike intensjoner hos kunstnerne, kanskje på grunn av manglende kommunikasjon. Resultatet ble stor inkonsekvens i bruk av både symbolikk og virkemidler i en forestilling som alt i alt ikke kommuniserte et samlet budskap.

Del III: Konklusjon

”CONCERNING THESE THINGS I DO NOT SAY ANYTHING”¹¹⁸

Tema for min studie har vært dramaturgi og fortellermåter. Jeg har i begynnelsen av framstillingen tegnet et bilde av operaformens utvikling sett fra et dramaturgisk ståsted, og knyttet dette an til en utvikling av moderne teater og nyere former for dramaturgisk tenkning. Dette har gitt et grunnlag for å kunne beskrive forestillingen som har vært mitt analyseobjekt, verket *No Title Performance and Sparkling Water*. Et av målene har vært å se denne produksjonen i lys av tradisjonen den vokser ut av. Verket er analysert i detalj, både i forholdet tekst/musikk og forestillingen – det framførte verket.

Når jeg nå skal forsøke å samle trådene og si noe om hvordan *No Title Performance and Sparkling Water* framstår som helhet, både isolert og sett i lys av en tradisjon, kan det synes interessant å ta utgangspunkt i hva komponisten selv har sagt om hva verket er ment å framstå som. Jeg vil da nok en gang vende meg til programmet til forestillingen. Der skriver Ratkje at arbeidet med verket var fundert på et ønske om å lage en opera som forholdt seg ”antitethical to the customary narrative form”.¹¹⁹ Ut fra dette kan man tenke seg at hun ønsket å sprengne rammene for den tradisjonelle operaformen. Sett i lys av mine funn i analysen, kan det virke som dette målet ikke ble nådd. Som jeg redegjør for i analysen, er tekstmengden til *No Title Performance and Sparkling Water* bygget opp som en aristotelisk historie. På mange måter kan vi riktignok si at teksten ikke framstår som en tradisjonell dramatisk tekst. I analysen har jeg pekt på noen områder, jeg kaller dem tre dramaturgiske problemområder i teksten, som viser at teksten i noen henseende er utradisjonell som dramatisk tekst. Disse områdene – stor tekstmengde, vanskelig tilgjengelig tematikk og stort og uoversiktlig persongalleri – gjør at teksten framstår som svært vanskelig å overføre til scenen. Dette kan gi den et skinn av å være ukonvensjonell; den er *tilsynelatende* bygget opp over en ikke-aristotelisk dramaturgi. Sett ut

¹¹⁸ *The Nag Hammadi Library* (1988: 325) “The Discourse on the Eighth and Ninth”, sitert av hhv. Clerk og Poet i scene 4 (Bachmann 2003: 12f).

¹¹⁹ Opera Vest i samarbeid med Oslo opera net og Ultima 2003: *No Title Performance and Sparkling Water*. Programmet til forestillingen.

fra enkelte parametere er teksten svært original. En stor del av denne originaliteten ligger i opphavet, i de gnostiske tekstene den er bygget opp av, deres uvante tankesett og den mystiske og tilslørte måten å si ting på. Dette kan gjøre at teksten virker usammenhengende og springende, som om den ikke følger en fortellende linje, men er satt sammen etter et ikke-aristotelisk narrativt prinsipp. Likevel ser vi, ved nærmere ettersyn, at teksten er bygget opp etter en struktur som gjør den til en fortellende tekst, med et årsak-/virkning-forhold mellom hendelsene. Dette er en linje også komponisten har lagt seg på. Det gjør hun ved å illustrere teksten, underbygge og tydeliggjøre en utvikling, samt å skape – for å si det med Kerman – en atmosfære som tar utgangspunkt i det univers som teksten legger for dagen.

Musikken, som komponisten mottok Edvard-prisen for i 2004, framstår isolert sett som fantasifull og klanglig nyskapende. Etter min mening fungerer den godt som dramatisk musikk. Maja Ratkje har et godt grep om å illustrere tekstens dramatiske temperamenter, og makter å skape den verden man som tilskuer ofte ønsker å bli innhyllet i i møte med en musikkdramatisk forestilling. Men i sitt forhold til teksten er den altså ikke nyskapende. Musikken er nært knyttet til tekstens fortellermåte. Med musikalske midler realiserer og utfolder Ratkje tekstens fortellende narrative form, og det burde være unødvendig å tilføye at dette selvfølgelig er helt legitimt. Men når komponisten sier at hun ønsket å forholde seg antitetisk til den *sedvanlige narrative formen*,¹²⁰ må dette karakteriseres som et ønske som i dette verket ikke gikk i oppfyllelse.

Verket kan, som jeg har argumentert for ovenfor, ved første øyekast virke svært nyskapende og i tråd med nye trender innenfor dagens samtidsmusikkteater. Tora Ferner Lange har i sin hovedoppgave *Nytt musikkteater/Musikalsk performance – en sjangertilnærming* ved Norges Musikkhøgskole (2006) gjort en lesning av *No Title Performance and Sparkling Water* som ender i en konklusjon som på mange punkt avviker fra min. På bakgrunn av sine analyser av hva som rører seg innenfor de ulike musikkteatersjangrene, og en undersøkelse av mange av de samme modernistiske avantgarde-tradisjonene som jeg har sett på i denne oppgaven, foreslår hun en ny sjanger innenfor musikkteaterfeltet.¹²¹ Denne sjangeren kaller hun *nytt musikkteater* eller *musikalsk performance*, og som et eksempel på et verk som tilhører sjangeren nevner Lange *No Title Performance and Sparkling Water*. Langes analyse av verket

¹²⁰ Jeg velger her å tolke det Ratkje kaller ”the customary narrative form” som den aristoteliske fortellemåten som er rådende i de fleste tradisjonelle operaer.

¹²¹ Dette er imidlertid ikke et nytt forslag. Lange støttes av en mangeårig debatt omkring musikkteatersjangeren, se for eksempel Bruun (2005) og Salzman (2000).

er utelukkende basert på hennes opplevelse da hun så det oppført under Ultimafestivalen i 2003, samt intervjuer hun har gjort med komponisten. Hun har ikke benyttet seg av partitur eller tekstbok i sin analyse av verket, men har forholdt seg til det oppførte verket slik det oppleves for tilskueren. Hennes lesning gir dermed inntrykk av at verket er langt mer helhetlig og trekker i samme retning med alle sine komponenter, nemlig i retning av et postmodernistisk uttrykk, som ikke forteller en historie, men som framstiller fristilte tablåer bestående av musikk, bilder og tekst brukt på fonetiske måter. Langes lesning er relevant, fordi den speiler det inntrykk regien skaper av forestillingen, det inntrykk forestillingen gir som helhet til en kompetent tilskuer som ikke har lest teksten eller har inngående kjennskap til gnostisismen. Regien beveger seg langt i fragmenteringen og meningsoppløsningen av verket, og det er svært forståelig at dette er det inntrykket tilskueren sitter igjen med etter å ha sett forestillingen. Min mistanke om at tekstens mengde er for stor og tematikken for lite tilgjengelig til at tilskueren kan oppfatte at det faktisk fortelles en historie, blir bekreftet. Det gjør også mistanken om at persongalleriet og ikke minst regiens behandling av rollene er for innviklet til at den oppfattes av tilskueren:

Forestillingen minner lite om en operaforestilling. Den har ingen rollekarakterer og dramaturgien opptattes en [sic] ikke-aristotelisk, for selv om den bygger på en tekst eller libretto, gir ikke teksten inntrykk av å drive en *handling* fremover. Teksten er brukt fonetisk; kontrastene mellom vokaler og konsonanter understrekes, og speiles også i instrumentalmusikken. Selv om tekstens innhold eller budskap er innbakt i forestillingen på et abstrakt nivå, utkrystalliseres ingen tydelige teatraler roller (Lange 2006: 53).

Som jeg pekte på i analysen står også Ratkjers koblinger mellom åndelighet og jordiskhet i musikkens mange stilreferanser i fare for å virke ulogiske og vanskelige å oppfatte. Lange ser ikke ut til å oppfatte denne koblingen (hun legger i alle fall ingen vekt på å poengtere den), og påpeker ingen tematisk utvikling i musikken, slik jeg har vist i analysen at komponisten har lagt opp til. Lange tolker sjangerreferansene i musikken utelukkende til inntekt for en postmodernistisk tankegang hos komponisten: ”verket [bærer] som helhet og musikken alene preg av en postmodernistisk stilblanding” (Lange 2006: 54). Dette er en tankegang jeg ikke sier meg uenig i. Jeg har selv pekt på at Ratkjers bruk av stilreferanser kan betegnes som den ”frie disponering over historien og over et hvilket som helst materiale” (Bø-Rygg 1995: 123), som ifølge Bø-Rygg utgjør kjernen i den postmoderne erfaring. Stilreferansene har dermed funksjon som et klart postmodernistisk trekk ved hennes komposisjonsmetode i dette verket. Men ved utelukkende å påpeke denne ene effekten av Ratkjers bruk av stilreferanser, oppnår Lange kun å belyse det som gjør *No Title Performance and Sparkling Water* til et postmodernistisk verk. Det hun derimot ikke oppnår, er å belyse det som gjør verket til en

slagmark mellom to agendaer, til et sted der man både forsøker å formidle Den Store Fortellingen og samtidig å bryte den ned. I stedet for å trekke i samme retning, får vi et verk som utilsiktet trekker i to motstridende retninger, med to ulike siktemål som ikke lar seg forene.

Det kan synes urettferdig her ikke å legge større vekt på det faktum at verket kan, slik vi har sett gjennom Langes lesning, framstå som et rent postmodernistisk verk. Jeg vil her minne om min posisjon når det gjelder begrepet *verk* i denne sammenhengen: Begrepet dekker hele det framførte verket, inkludert scenografi, videoinstallasjon og regi, og ikke kun det skrevne materialet. Det kan virke betimelig å spørre seg – når teksten er bygget opp som den er, med sine tablå-aktige sprang og sin riktignok tilstedeværende, men likevel godt skjulte røde tråd, musikken framstår som en kaskade av stilreferanser og fri lefling med historisk materiale i postmodernistisk stil, og regien er sydd sammen over en postmodernistisk, fremmedgjørende og meningsnedbrytende lest – hvorfor det er viktig å legge så stor vekt på det sprik i intensjoner man kan finne når man går verket nærmere etter i sømmene. Prinsipielt er det ingenting i veien for at man kan plassere et verk innenfor en postmodernistisk ramme selv om redskapene kunstnerne har benyttet seg av på veien, ikke kan plasseres innenfor samme tradisjon. Man bør kunne ta et verk på alvor med grunnlag i det verket ytrer og hvordan det framstår for tilskueren, uavhengig av hva intensjonen med verket har vært. Så lenge verket framstår som gjennomarbeidet, er det ikke vesentlig hvordan kunstnerne har arbeidet underveis og hvilket materiale de har benyttet seg av.¹²² Hvorvidt kunstnerne oppfyller sin egen agenda for verket er heller ikke viktig, så lenge verket framstår som helstøpt. I seg selv er det heller ikke problematisk at et verk inneholder motsetninger. Når jeg likevel velger å peke på motsetningene som noe problematisk i *No Title Performance and Sparkling Water*, er det fordi jeg har en tydelig opplevelse av at motsetningene trekker i ulike kunstneriske retninger. Dette står fram som et så påfallende trekk ved verket at det ikke er til å komme utenom.

¹²² Tora Ferner Lange antyder at arbeidsformen kan fungere som et av sjangerkriteriene for nytt musikkteater/musikalsk performance, på den måten at en workshop-situasjon der kunstnerne samarbeider om resultatet med en flat struktur seg imellom sikrer en såkalt visuell eller likestilt dramaturgi (Lange 2006: 53). Etter min mening er det ingen automatikk i at visuell eller likestilt dramaturgi er et resultat av flat struktur kunstnerne imellom, eller at resultatet er arbeidet fram over tid ved hjelp av workshops. Et tydelig eksempel på dette finner vi hos Robert Wilson, som har rykte på seg til å være en sterk og autoritativ regissør, men som likevel skaper forestillinger som benyttes som et av de tydeligste eksemplene på visuell eller likestilt dramaturgi – som hos Arntzen (1990: 4f), Lønstrup (2004: 106) og Lange (2006: 40).

Svært mye av kritikken *No Title Performance and Sparkling Water* fikk i media, gikk som nevnt ut på å diskutere hvilken sjanger verket kan plasseres inn under, og hvorvidt dette er en opera eller ikke.¹²³ Denne oppgaven er ikke ment som et tilskudd til denne diskusjonen. Jeg mener man bør kunne tilnærme seg et verk på dets egne premisser, og vurdere hvordan de dramaturgiske grepene fungerer uten å se seg blind på en diskusjon om hvilken sjanger verket tilhører. Jeg har likevel ansett det som nødvendig å ta tradisjonen og sjangerhistorien nærmere i øyesyn, for på den måten å kunne si noe mer generelt om hvordan verkets dramaturgiske mekanismer fungerer og hvordan de taler til oss i lys av de referanserammer vi er utstyrt med.

Ratkje kommer selv inn på sangerproblematikken rundt verket i et intervju gjort av Aftenposten i forkant av premieren:

Når genren [opera] interesserer meg, er det fordi den trenger fornyelse, den er så lite i pakt med vår tid. Moderne regi og scenografi sammen med den gamle musikken synes jeg er lite vellykket. Skal operaen fornyes må det gjøres grundig, helt fra bunnen av. Dette vil jeg gjerne være med på (Bugge 2003).

Ratkje sier her at hun mener operasjangeren trenger en fornyelse, og at dette er noe hun kan tenke seg å være med på. At *No Title Performance and Sparkling Water* er ment som et bidrag til dette, sier hun imidlertid ingenting om. Det gjør hun etter min mening klokt i. Selv om musikken isolert er fantasifull og dramaturgisk velfungerende, er den i mine øyne ikke et sterkt tilskudd til nytenkning omkring hvordan dramaturgi kan bygges opp. Når Ratkje i tillegg i samme intervju sier: ”Jeg har ikke noe forhold til klassisk opera. I Den Norske Opera har jeg vært tre ganger, men to av forestillingene var dans” (Bugge 2003), blir det påtrengende å påpeke historieløsheten og den ignoranse i forhold til tradisjonen som ligger i utsagnet.¹²⁴

Kanskje kan vi si at regissøren, Siw Merethe Mikalsen, framstår som den mest tradisjonsbevisste av kunstnerne i forestillingen. Dersom ønsket til de tre kunstnerne var å skape noe som kunne være et nyskapende tilskudd til musikkteaterscenen, er det Mikalsen som etter mitt syn er den nærmeste til å oppnå dette. Gjennom min nærlesning av verket

¹²³ Man kan spørre seg om det hadde fått like mye omtale i ettertid dersom det ikke hadde blitt lansert som en opera.

¹²⁴ Magnus Andersson gjør et poeng av dette i sin anmeldelse av *No Title Performance and Sparkling Water* i Klassekampen: ”Når Ratkje uttalte [...] at hun bare har vært én gang i operaen og sett en operaforestilling, kan vi spørre oss om hun virkelig er den rette til å omskape sjangeren. Den franske modernistiske komponisten Pierre Boulez sa en gang: Hvis du glemmer historien, kan du være sikker på at historien vil glemme deg” (Andersson 2003).

finner jeg at de svært mange av de grep Mikalsen tar, står i dialog med enten avantgardistisk eller postmoderne tradisjon. Dette virker paradoksalt, da det også er hennes grep på forestillingen som får den til å framstå som sprikende og lite helhetlig. Hadde hun fulgt opp den linjen som forfatter og komponist legger opp til, hadde vi muligens fått et mer helhetlig – om enn mer forutsigbart – verk. Så når Ratkje uttaler at ”moderne regi sammen med den gamle musikken synes jeg er lite vellykket”, innhentes hun av sin egen kritikk. Riktignok er ikke musikken hun skaper gammeldags. Men måten hun velger å gripe an formen på, er forankret i en tradisjonell måte å tenke dramaturgisk musikk på. I møte med en moderne, eller rettere sagt postmoderne regi, kan resultatet kanskje karakteriseres som nettopp lite vellykket.

Kunstnerne hadde i *No Title Performance and Sparkling Water* et ønske om å skape et verk som skulle være en collage av musikk, tekst og bilde. I mine øyne lyktes de i å skape noen isolerte øyeblikksbilder som ble svært virkningsfulle. ”Vannhorn”-sekvensen i scene 7 er et eksempel på et slikt øyeblikk som løftes ut av sammenhengen og blir stående igjen i hukommelsen. På sitt beste kan forestillingen etter min mening smykkes med Wilsons formulering ”listen to the pictures”.¹²⁵

Dette gjelder verkets mikronivå, der vi ser på enkeltscener og sekvenser. På et mer overordnet nivå er brytningen mellom ulike kunstneriske agendaer imidlertid for framtrædende. Verket var ment å stå i en avantgardistisk tradisjon og i dadaistisk stil virke direkte oppløsende på mening. Men det er ikke gitt at en slik meningsoppløsning har en forløsende effekt, selv ikke i en postmoderne tid. *No Title Performance and Sparkling Water* ble et verk med den ene foten i en avantgardetradisjon og den andre i en tradisjonell operatradisjon, og i stedet for å virke forløsende, fikk meningsoppløsningen en heller forvirrende effekt.

¹²⁵ Jf. s. 44

Litteratur

LITTERATUR SOM ER REFERERT TIL I OPPGAVEN:

- Adorno, Theodor W. (1994 [1955/59]): "Bourgeois Opera", i Levin, David J. (red.) (1994): *Opera through other eyes*. Stanford: Stanford University Press, s. 25-43.
- Andersson, Magnus (2003): "Opera uten forankring", i *Klassekampen*. Publiseringdato: 04.10.03.
- Arntzen, Knut Ove (1990): "Visual performance og prosjektteater i Skandinavia", i *Spillerom* (katalog vol. 1 – 1990), s. 4-20.
- Artaud, Antonin (2000[1938]): *Det dobbelte teater*. Oslo: Solum Forlag.
- Borchgrevink, Hild (2003a): "Må fortellingen være hellig?", i *www.ballade.no*. Publiseringdato: 27.10.03.
- Borchgrevink, Hild (2003b): "Uten tittel, men med overbevisning", i *www.ballade.no*. Publiseringdato: 03.10.03.
- Borchgrevink, Hild (2003c): "No Title", i Johnson, Geir (red.) (2003): *Echoes of an era. 2.-12. oktober 2003* (programbok for Ultimafestivalen). Oslo: Ultima, s. 22-25.
- Brecht, Bertolt (1992a [1964]): "The Street Scene. A Basic Model for an Epic Theatre", i Bentley, Eric (ed.) (1992): *The Theory of the Modern Stage*. Harmondsworth: Penguin Books, s. 83-96.
- Bruun, Peter (2005): "Ny musikkdramatik – Tradition og fornyelse, noget andet, og noget tredje", i *Dansk Musik Tidsskrift*. No 2004/2005 – 04, s 124-131.
- Bugge, Erle Moestue (2003): "Overraskelser i ny opera", i *Aftenposten Aften*. Publiseringdato: 29.09.03.
- Bø-Rygg, Arnfinn (1995): *Modernisme, anti-modernisme, postmodernisme – Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*, i skriftserien *Tidvise skrifter*, nr. 14. Stavanger: Høgskolen i Stavanger.
- Carlson, Marwin A. (2004): *Performance: a critical introduction*. New York og London: Routledge.
- Christoffersen, Erik Exe (1998a): "Introduktion til Hotel Pro Forma", i Christoffersen, Erik Exe (red.) (1998): *Hotel Pro Forma*. Århus: Forlaget Klim, s. 11-24.

- Christoffersen, Erik Exe (1998b): "Performancetraditioner", i Christoffersen, Erik Exe (red.) (1998): *Hotel Pro Forma*. Århus: Forlaget Klim, s. 25-60.
- Christoffersen, Erik Exe, Torunn Kjølnér og Janek Szatkowski (1989 [1961]): *Dramaturgisk analyse. En antologi*. Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- Craig, E. Gordon (1992 [1911]): "The Art of the Theatre", i Bentley, Eric (ed.) (1992): *The Theory of the Modern Stage*. Harmondsworth: Penguin Books, s. 113-137.
- Dahl, Elisabeth (2003): "No Title Performance and Sparkling Water", i *Tononytt* nr. 4 2003, s. 6-7.
- Dahlhaus, Carl (1989): "What is a Musical Drama?", *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, no. 2, s. 95-111.
- Fonneløp, Maria (2005a): "'Language is not able to reveal this'. En analyse av tekst og musikk i *No Title Performance and Sparkling Water*." Semesteroppgave ved Universitetet i Oslo, våren 2005 (upublisert).
- Fonneløp, Maria (2005b): "Om å tilhulle og å avsløre. En forestillingsanalyse av *No Title Performance and Sparkling Water* (Ultima 2003), med utgangspunkt i tidligere analyse av tekst og musikk." Semesteroppgave ved Universitetet i Oslo, våren 2005 (upublisert).
- Frounberg, Ivar (2003): "At balancere på den smalle æg – fra asylantens hverdag", i *Dansk Musik Tidsskrift* nr. 04 2003-2004, s. 147-150.
- Gilhus, Ingvild Sælid og Einar Thomassen (2002): "Innledende essay", i Gilhus, Ingvild Sælid og Einar Thomassen (red.) (2002): *Gnostiske skrifter*. Verdens hellige skrifter, De Norske Bokklubbene, s. VII-XLVI
- Goldberg, RoseLee (2001): *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson Inc.
- Gran, Anne-Britt (2000): "*Hvite løgner/sorte myter*" – det etniske på modernitetens scene. Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- Haugland, Glenn Erik (2003a): "- Jeg er ingen operarasist!", i *www.ballade.no*. Publiseringsdato: 30.10.03.
- Haugland, Glenn Erik (2003b): "- Når jeg hører tale om musikkteater, griper jeg til min konvensjon", i *www.ballade.no*. Publiseringsdato: 14.10.03.
- Heggstad, Håkon (2003): "Den sprikende røde ballen", i *Dagsavisen*. Publiseringsdato: 04.10.03.
- Helgheim, Kjell (2000): "Etterord", i Artaud, Antonin (2000[1938]): *Det dobbelte teater*. Oslo: Solum Forlag, 151-178.
- Jensen, Bodil Johanne (2003): "Fra opprør til hygge-pluralisme", i *Dansk Musik Tidsskrift* nr. 04 2003-2004, s. 98-101.

- Kerman, Joseph (1988): *Opera as Drama. New and revised edition*. Berkeley: University of California Press.
- Kjems, Thorkil (1995): "Overgangstid og klasik", i Sørensen, Søren og Bo Marschner (red.) (1995): *Gads Musikhistorie*. København: G.E.C. Gads Forlag, s. 280-348.
- Kruse, Bjørn (1995): *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kvalbein, Astrid (2003): "Anti-operaens ironi", *Verdens Gang*. Publiseringdato: 03.10.03.
- Kyndrup, Morten (1986): *Det Postmoderne – om betydningens forandring i kunst, litteratur, samfund*. Århus: Gyldendal.
- Lange, Tora Ferner (2006): *Nytt musikkteater / Musikalsk performance – en sjangertilnærming*. Hovedoppgave, Norges Musikkhøgskole.
- Lehmann, Niels (1992): "Teater efter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi", i *Bunt. Bulletin för nordiska teaterforskare* nr. 8 1992, s. 16-43.
- Lindenberger, Herbert (1984): *Opera: The Extravagant Art*. Ithaca og London: Cornell University Press.
- Lindenberger, Herbert (1998): *Opera in history: From Monteverdi to Cage*. Stanford: Stanford University Press.
- Lyotard, Jean-Francois (1987a [1986]): "Skrivelse om den universelle historie", i Lyotard, Jean-Francois (1987 [1986]): *Det postmoderne forklaret for børn. Korrespondance 1982-85*. København: Akademisk forlag, s. 31-45.
- Lyotard, Jean-Francois (1987b [1986]): "Svar på spørsmålet: Hvad er det postmoderne?", i Lyotard, Jean-Francois (1987 [1986]): *Det postmoderne forklaret for børn. Korrespondance 1982-85*. København: Akademisk forlag, s. 7-23.
- Lønstrup, Ansa (2004): "Opera med andre øjne", i Lønstrup, Ansa (2004): *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*. Århus: Forlaget Klim, s. 105-110.
- Millington, Barry (2006): "Opera, §VII: Production, 6,7", i *Grove Music Online*: <http://www.grovemusic.com/> [Lesedato: 07.09.2006]
- No Title Performance and Sparkling Water*. Programmet til forestillingen. Opera Vest i samarbeid med Oslo opera net og Ultima, 2003.
- Nygaard, Jon (1993): *Teatrets historie i Europa. Register. Teaterleksikon*. Spillerom. Oppslagsord: dramaturgi.
- Nygaard, Jon (1996): *Teatrets historie i Europa. Del 3. Teatret i vårt århundre. Teater og samfunn*. Spillerom.
- Platz-Waury, Elke (1992): *Drama og teater. En innføring*. Oslo: Ad Notam Gyldendal forlag.

- Qvarnström, Gunnar (red.) (1973a): *Moderna manifest 1. Futurism och dadaism*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB.
- Refsum, Christian (1999a): "Dadaisme", i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 39.
- Refsum, Christian (1999b): "Futurisme", i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 86-87.
- Refsum, Christian (1999c): "Surrealisme", i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 243.
- Robinson, James M. (1988): "Introduction", i *The Nag Hammadi Library in English*. San Francisco: HarperCollins, s. 1-26.
- Salzman, Eric (2000): "Some Notes on the Origins of New Music-Theater", i *Theater*, Vol. 30 nr. 2 (2000), s. 9-23.
- Savage, Roger (2006): "Opera, §VII: Production, 1-5", i *Grove Music Online*: <http://www.grovemusic.com/> [Lesedato: 07.09.2006]
- Simonson, Lee (1992 [1932]): "The Ideas of Adolphe Appia", i Bentley, Eric (ed.) (1992): *The Theory of the Modern Stage*. Harmondsworth: Penguin Books, s. 25-50.
- Starobinski, Jean (1994): "Opera and Enchantresses", i Levin, David J. (red.) (1994): *Opera through other eyes*. Stanford: Stanford University Press, s. 19-23.
- Szatkowski, Janek (1989 [1961]): "dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse", i Christoffersen, Erik Exe, Torunn Kjølner og Janek Szatkowski (1961): *Dramaturgisk analyse. En antologi*. Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, s. 9-84.
- Sørensen, Søren (1995): "Barokken", i Sørensen, Søren og Bo Marschner (red.) (1995): *Gads Musikhistorie*. København: G.E.C. Gads Forlag, s. 184-280.
- The Nag Hammadi Library in English*. Robinson, James M. (red.) (1988). San Francisco: HarperCollins.
- The New Encyclopedia Britannica, Macropædia*: "Gnosticism". Vol. 8. Chicago: The University of Chicago, 1974a, s. 214-219.
- The New Encyclopedia Britannica, Macropædia*: "Mysticism". Vol. 12. Chicago: The University of Chicago, 1974b, s. 786-793.
- Tzara, Tristan (1973 [1931]): "Collaget eller ordspråket i måleriet", i Qvarnström, Gunnar (red.) (1973c): *Moderna manifest 3. Surrealism*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB, s. 86-88.
- Ålvik, Jon Mikkel Broch (2004): "'I opphavet var Ordet'. Om språk og stemme i *No Title Performance and sparkling Water*". Semesteroppgave ved Universitetet i Oslo, høsten 2004 (upublisert).

Aaslestad, Petter (1999): *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag as.

Øvrige kilder

Bachmann, Plinio (2003): *On Wombs and Vowels*. Tekstbok (upublisert).

Frounberg, Ivar (2005): "Hva skjer i norsk musikkteater? Et blick på den norske scenen fra europeisk hold". Foredrag på seminaret *Ny musikk med gammelt teater? Seminar om ny norsk opera og musikkteater som musikalsk scenekunst*. Arrangør: Metrofon. Dato: 15.04.05.

Hovland, Erlend (2005): "Kunsten å tenke opera". Foredrag på seminaret *Ny musikk med gammelt teater? Seminar om ny norsk opera og musikkteater som musikalsk scenekunst*. Arrangør: Metrofon. Dato: 15.04.05.

Ratkje, Maja Solveig Kjelstrup (2003): *No Title Performance and Sparkling Water*. Partitur (upublisert).

Opera Vest: Video av *No Title Performance and Sparkling Water*, Høvikodden 2003.

Samtaler med Plinio Bachmann, Maja Solveig Kjelstrup Ratkje og Siw Merethe Mikalsen.

LITTERATUR SOM HAR HATT BETYDNING FOR OPPGAVENS UTFORMING:

- Aksnes, Hallgjerd (2002): *Forslag til post.doc.-prosjekt: Historien gjennom et prisme. Olav Anton Thommesens musikkdramatikk*. UiO (upublisert).
- Arntzen, Knut Ove (1994): "Kabaretdramaturgi og drømmespillteknikk", i Gundersen og Wikshåland (red.): *Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*. Norges forskningsråd.
- Bibelen, den norske.
- Brecht, Bertolt (1992 [1964]): "On Experimental Theatre", i Bentley, Eric (red.) (1992): *The Theory of the Modern Stage*. Harmondsworth: Penguin Books, s. 97-104.
- Brecht, Bertolt (1992): "Helene Weigel", i Bentley, Eric (red.) (1992): *The Theory of the Modern Stage*. Harmondsworth: Penguin Books, s.105-108.
- Fehr, Drude von der og Jorunn Hareide (red.) (2004): *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Igesund, Lars (2004): *Synlig musikk. En drøfting av visuelle elementer i musikken, belyst gjennom fonogrammens utvikling og framveksten av instrumentalteateret som sjanger. Eksemplifisert gjennom Heiner Goebbels instrumentalteaterverk SCHWARZ AUF WEIß*. Hovedoppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Innes, Christopher (1993): *Avant garde theatre: 1892-1992*. London og New York: Routledge.
- Litteraturvitenskapelig leksikon*. Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999. Oppslagsord: "avantgarde", "postmodernisme".
- Lyotard, Jean-Francois (1987 [1986]): "Randbemærkning til fortællingerne", i Lyotard, Jean-Francois (1987 [1986]): *Det postmoderne forklaret for børn. Korrespondance 1982-85*. København: Akademisk forlag, s. 25-29.
- Lønstrup, Ansa (1998): "Fra tale og sprog til tone og klang – om stemmen og det lydligt-musikalske i Hotel Pro Formas forestilling", i Christoffersen, Erik Exe (red.) (1998): *Hotel Pro Forma*. Århus: Forlaget Klim, s. 113-137.
- Nygaard, Jon (1995): *Teatrets historie i Europa. Del 2. Teatret fra 1750 til 1900. Det offisielle teatret*. Spillerom.
- Qvarnström, Gunnar (red.) (1973): *Moderna manifest 2. Surrealism*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB.
- Qvarnström, Gunnar (red.) (1973): *Moderna manifest 3. Surrealism*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB.
- Risa, Eli Engstad (2005): *The story is memory: Antonio Bibalos Glassmenagerie. En studie i tradisjon og sjanger i nyere norsk musikkdramaturgi*. Hovedoppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Szatkowski, Janek (1993): "Et dramaturgisk vende. Perspektiver for teatervitenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse", i Live Hov (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, s. 116-142.

