

Forord

Jeg vil gjerne takke flere personer for forskjellige bidrag til denne oppgaven:

- Først og fremst vil jeg takke ensemblet ved Stavanger katedralskole. Dere gav oss alle en uforglemmelig opplevelse.
- Takk til Hilde Kvam som har veiledet meg med mild og hard hånd, men aldri gitt meg opp.
- Takk til Kari Klæboe Koksvik og Bente Jeanette Rollheim for nøye korrekturlesing av teksten.
- En særlig takk til Per Ivar, Nora, Karl og Aksel som har holdt av meg og med meg i dette arbeidet og kocht uendelig mengder kaffe.

TOLV SKILLINGS operaen



AV BERTOLT BRECHT OG KURT WEILL
14. – 21. NOVEMBER

Arrangør:

Stavanger Katedralskole, Bjergsted,
Forestillingsalen

Medvirkende:

Avgangselever i musikk, dans
og drama ved Stavanger Katedralskole,
Bjergsted

Regissør:

Berit Aarrestad

Musikalsk leder:

Anders Brunvær Hauge

Koreograf:

María Røyneberg Pedersen

Premiere:

14. november kl. 19.30

Forestillinger:

15. og 16. november kl. 18.00
17.-21. november kl. 19.30

Pris:

Voksen 270 kr. + avg.
Barn / student, 150 kr. + avg.
www.billettportalen.no



STAVANGER
KATEDRALSKOLE

SCHOLA STAVANGRENSIS



STAVANGER KOMMUNE

ACROSS
FORRETNING OG STRATEGI RÅDGIVNING

EMILE ASHLEY
FOTOGRAF

SPELIALTRYKK

Innholdsfortegnelse

Del 1 Innledning

1.1	Bakgrunn, formål og problemstilling.....	5
1.2	Prosjektet Tolvskillingsoperaen ved Stavanger katedralskole 2014.....	9
1.2.1	Rammer, kunstnerisk team og mediedekning.....	9
1.2.2	Kunstnerisk idégrunnlag.....	10
1.3	Avklaring av begreper.....	17

Del 2 Teori og metode

2.1	Tolvskillingsoperaen og Brechts tverrestetiske scenekunstmodell.....	20
2.2	Episke virkemidler og dialektikken i teateret.....	25
2.3	Adskillelse av elementene.....	28
2.4	Verfremdung.....	29
2.5	Gestus.....	32
3.1	Forestilling og publikum.....	34
3.2	Tre ulike tankesett.....	34
	1) Publikum som mottakere av et avsluttet verk	
	2) Publikum som medskapere av mening	
	3) Publikum som hørbar og synlig bidragsyter	
3.3	Forståelsen av teater som event og etablering av Feedbacksløyer.....	36
3.4	Mitt valgte tankesett og fokus for analysen.....	38
4.1	Den teatrale kommunikasjon og hvordan mening skapes i teateret hos	
	Willmar Sauter	39
4.2.	Den utvidede teatrale kommunikasjonsmodellen.....	42
3.3	Den teatrale kommunikasjonsmodellen for performance i kontekst.....	46
4.4	Den teatrale kommunikasjonsmodellen for performance i kontekst som analyseredskap.....	48
5.1	Det kvalitative forskningsintervju.....	50
5.2	Presentasjon av hvordan jeg brukte det kvalitative forskningsintervjuet som metode.....	51
5.2.1	Utvelgelse og kriterier.....	51

Del 3 Analyse	
6.1. Innledende kommentarer.....	52
6.1.2 Presentasjon av analysens fire nedslagsfelt.....	53
6.1.3 Bybildet i Stavanger.....	55
6.1.4 Institusjonen, bygningen og rommet.....	55
6.1.5 Forhåndskunnskaper og forventinger hos publikum.....	56
6.2 Analyse av første nedslagsfelt del a) og del b). Ouverture og prolog.....	57
6.2.1 Forestillingens presentasjon del a).....	57
6.2.2 Publikums persepsjon del a).....	59
6.2.3 Forestillingens presentasjon del b).....	60
6.2.4 Publikums persepsjon del b)	65
6.3 Analyse av andre nedslagsfelt. Sjørøver-Jenny.....	67
6.3.1 Forestillingens presentasjon.....	67
6.3.2 Publikums persepsjon.....	71
6.4. Analyse av tredje nedslagsfelt. Andre Tolvskillingsfinale. Hva lever menneskene av?.....	72
6.4.1 Forestillingens presentasjon.....	73
6.4.2 Publikums persepsjon.....	75
6.5. Analyse av fjerde nedslagsfelt. Tredje Tolvskillingsfinale og epilog.....	79
6.5.1 Forestillingens presentasjon.....	79
6.5.2 Publikums persepsjon.....	84
6.6 Tolkning av analysen ved de fire nedslagsfeltene.....	88
6.6.1 Tolkning av første nedslagsfelt del a).....	88
6.6.2 Tolkning av første nedslagsfelt del b).....	90
6.6.3 Tolkning av andre nedslagsfelt	93
6.6.4 Tolkning av tredje nedslagsfelt.....	95
6.6.5 Tolkning av fjerde nedslagsfelt.....	97
Del 4 Konklusjon	101
Del 5 Litteraturliste	114

Vedlegg

Del 1 Innledning

1.1 Bakgrunn, formål og problemstilling

Høsten 2014 fikk jeg gleden av å sette opp Tolvskillingsoperaen av Bertolt Brecht og Kurt Weill ved Stavanger Katedralskole. Sammen med meg hadde jeg et kunstnerisk team som bestod av dyktige og erfarne personer fra musikk- og teatermiljøet i Stavanger. Vi valgte dette verket fordi det er sentralt og interessant i en kulturhistorisk sammenheng, og dermed et spennende og utfordrende materiale å jobbe med for elevene ved Stavanger Katedralskole i sin avgangsforestilling. Det viktigste var allikevel at manus og musikk traff en nerve hos oss. Vi opplevde at tematikken i verket fremdeles var aktuell, nesten 90 år etter at det ble skrevet.

Det interessante med verket i en kulturhistorisk sammenheng er at det er ett av de første eksemplene på den nye scenekunstformen Brecht ønsket å utvikle. Han prøvde den først ut scenisk i Tolvskillingsoperaen, før han deretter beskrev den kunstteoretisk.

Under planleggingen av oppsetningen vår var det flere forhold vi måtte ta stilling til. Vi hadde valgt hva vi ville sette opp, nå gjenstod det bare å finne ut på hvilke måte vi skulle gjøre det. Etter at dette forarbeidet var tilbakelagt og vi var godt i gang med prøvene, fikk jeg mer og mer lyst til også å finne ut hvilke erfaringer publikum kom til å sitte igjen med etter at de hadde sett forestillingen. Hva ville de oppleve underveis og hva ville de mene at den handlet om for dem til slutt ?

Parallelt med denne regijobben arbeidet jeg med min masterutdanning i drama og teater ved NTNU. Dette så jeg kunne være en mulighet til å undersøke spørsmålene mine om publikums erfaringer nærmere. Jeg startet derfor under prøvene med å utarbeide en intervjuundersøkelse. Jeg ville intervju et utvalg publikummere som kom og så forestillingen om deres opplevelser.

Mine intervju spørsmål omhandlet hvilke forventninger de hadde da de kom for å se forestillingen og hvilke forhåndskunnskaper de hadde om Bertolt Brecht, Kurt Weill og Tolvskillingsoperaen.

Jeg ville spørre om hva de så og opplevde i forestillingen og hvordan de erfarte at skuespillere, musikk, film og det visuelle uttrykket påvirket disse opplevelsene. Etter dette ville jeg samtale om hva det mente at forestillingen handlet om for dem og hvilke tanker og refleksjoner de satt igjen med i etterkant.

Jeg planla deretter å utføre et kvalitativt forskningsintervju med en gruppe intervjuobjekter. Dette ville jeg gjøre en uke etter at de hadde sett forestillingen. Her kunne jeg gå grundig inn på spørsmålene og ha en samtale omkring de erfaringene og opplevelsene de hadde som publikummere.

Jeg ville med dette kunne undersøke hva som skjedde i kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum og hva som her var avgjørende for at publikum dannet seg sin egen mening basert på sine opplevelser.

Med utgangspunkt i dette formulerte jeg mitt forskningsspørsmål:

Hvilke kommunikasjonsstrategier ble avgjørende for publikums fortolkning av mening ?

For å kunne svare på dette spørsmålet via denne oppgaven, vil jeg først presentere prosjektet Tolvskillingsoperaen ved Stavanger Katedralskole 2014 i punkt 1.2. Jeg sier noe om rammene for prosjektet, om kunstnerisk team og om mediedekningen før jeg i punkt 1.2.2 forteller om mitt kunstneriske idégrunnlag for forestillingen. Dette gjør jeg som regissør. Jeg vil komme grundig inn på begrunnelser for valg av verk, hvordan vi satte det opp og hvorfor vi gjorde det på den måten vi gjorde det. Jeg vil også i denne delen si noe om mitt primærutsagn som regissør. Et primærutsagn er min lesning av den dramatiske teksten, hvor jeg tolker og finner sammenhenger mellom teksten, mitt liv og min forståelse av verden. Primærutsagnet er formulert som en påstand og danner for meg et sentralt utgangspunkt for arbeidet med utvikling av forestillingen. Det er denne påstanden jeg via forestillingen vil diskutere kunstnerisk med publikum og den er derfor avgjørende for karakteren og effekten av kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum. Jeg avklarer deretter sentrale begreper som jeg bruker i oppgaven under punkt 1.3.

I Del 2 redegjør jeg for teori og metode. Jeg velger i punkt 2.1 først å presentere Tolvskillingsoperaen som verk og deretter Bertolt Brecht sin tverrestetiske scenekunstmodell. Denne modellen kjennetegnes av episke virkemidler og dialektikk i teateret. Dette gjør jeg rede for i punkt 2.2. Det som la grunnlaget for denne nye scenekunstmodellen og dialektikken i teateret, og som dermed er avgjørende for kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum, var adskillelse av elementene. Dette gjør jeg rede for under punkt 2.3. Deretter går jeg videre til punkt 2.4 og 2.5, hvor jeg presenterer hvordan denne adskillelsen av elementene ga grunnlaget for konseptene Verfremdung og Gestus. Disse står sentralt i Brechts scenekunstmodell og representerer viktige strategier for hvordan Brecht via sitt verk ville kommunisere med publikum.

Jeg gjør så rede for ulike syn på forestilling og publikum i punkt 3.1. Teaterforskningen har siden den ble etablert, inneholdt en grunntanke om at teater ikke kan finne sted dersom det ikke er et publikum tilstede. Innenfor denne grunntanken er det i dag allikevel ulik forståelse av hvordan forholdet mellom skuespillere og publikum skal defineres og hva som er selve verket. Dette får konsekvenser for forestillingsanalyser. Jeg presenterer i punkt 3.2 tre ulike teoretisk-metodiske tankesett omkring dette. Jeg velger deretter, som en videreføring, å presentere synet på teater forstått som en event, og etablering av feedbacksløyfer i punkt 3.3. Jeg avslutter med å forklare mitt valgte tankesett om forholdet mellom skuespillere og publikum, verkbegrep og valg av analysemetode i punkt 3.4.

Som redskap i min analyse har jeg valgt Willmar Sauters teatrale kommunikasjonsmodell for performance i kontekst. Jeg presenterer derfor hans syn på den teatrale kommunikasjonen og hvordan mening dannes i teateret i punkt 4.1. Deretter presenterer jeg den utvidede teatrale kommunikasjonsmodellen hans i punkt 4.2, og tilslutt den teatrale kommunikasjonsmodellen for performance i kontekst. Her er modellen satt inn i en kontekstuell ramme for å kunne virke optimalt som analyseredskap. Dette gjør jeg i punkt 4.3.

Jeg valgte denne modellen som analyseredskap i min oppgave, fordi den bygger videre på det tankesett som ble mitt utgangspunkt for å studere forholdet mellom skuespillere og publikum. Den er utarbeidet for å kunne si noe om hvordan en teatral begivenhet kommuniserer med sitt publikum og på hvilken måte denne kommunikasjonen kan sette i

gang reaksjoner hos publikum, slik at mening blir dannet. Jeg vil dermed, ved å bruke denne modellen som analyseredskap, kunne få den analytiske oversikten jeg trenger for deretter å kunne tolke resultatene og komme frem til hvilke strategier for kommunikasjon mellom skuespillere og publikum forestillingen benyttet seg av, og hva som var avgjørende for publikums fortolkning av mening. Begrepet strategier har her en dobbel betydning. Den første er det som var planlagt på forhånd, som lå i min regi og som ble konkretisert i forestillingens presentasjon. Denne kan en se på som forestillingens åpne tilbud om meningsproduksjon til publikum. Den neste er det som ble etablert av kommunikasjon i interaksjonen mellom skuespiller og publikum via etablering av feedbacksløyfer. Denne kan ikke fullt ut planlegges på forhånd. Jeg velger i min oppgave å kalle dette prosesser mellom skuespillere og publikum. Jeg forklarer hvordan jeg har tenkt å bruke denne modellen som redskap i min analyse i punkt 4.4

Etter dette presenterer jeg min metode, det kvalitative forskningsintervjuet i punkt 5.1 Jeg forklarer deretter hvordan jeg har brukt dette som metode i min intervjuundersøkelse i punkt 5.2

Jeg utfører min analyse i del 3. Målet med analysen er å finne ut hvilke kommunikasjonsstrategier som ble etablert i den teatrale eventen Tolvskillingsoperaen ved Stavanger Katedralskole, og hva som var avgjørende for publikums fortolkning av mening.

Jeg starter analysen med noen innledende kommentarer i punkt 6.1. Dette handler om den kulturelle konteksten forestillingen inngikk i, når den ble spilt ved Stavanger Katedralskole høsten 2014. Jeg sier også noe om hvem som var skuespillere og publikum, hvilke type lokaler som ble brukt og hvilken type institusjon det var som satte opp forestillingen. Jeg beskriver kort bybildet i Stavanger og hvilke forventninger og kjennskap til verket publikum hadde i forkant, slik de har presentert det i sine intervjuer.

Jeg gjør rede for mine fire valgte nedslagsfelt i analysen og begrunner hvorfor jeg har valgt disse i punkt 6.1.2. Etter dette starter jeg selve analysen. Jeg begynner i sentrum av Willmar Sauters kommunikasjonsmodell for performance i kontekst med en analyse av kommunikasjonen mellom skuespillernes presentasjoner og publikums persepsjoner på et sensorisk, artistisk og et symbolske nivå. Dette gjør jeg ved alle fire nedslagsfelt. Deretter

fortsetter jeg med en tolkning av mine resultater i punkt 6.6. Jeg vil undersøke hvilke strategier som kan utledes i samspillet mellom skuespillere og publikum, som sammen med konteksten skapte en teatral kommunikasjon hvor mening ble dannet. Dette vil gi meg den analytiske oversikten jeg trenger for deretter å kunne svare på mitt forskningsspørsmål. Det gjør jeg i min konklusjon i del 4.

1.2 Prosjektet Tolvskillingsoperaen ved Stavanger Katedralskole 2014

1.2.1 Rammer, kunstnerisk team og mediedekning

Tolvskillingsoperaen var avgangsforestillingen til elevene ved Stavanger Katedralskole innen programområdet musikk, dans og drama. Den markerte dermed en avslutning av tre års videregående skolegang hvor de hadde fordypet seg innen ulike kunstfag. Elevgruppen utgjorde totalt sett 53 elever. Alle elevene deltok både på og utenfor scenen.

Avslutningsforestilling inngikk som et prosjektarbeid i fagene scenisk dans, teaterproduksjon fordypning og musikkformidling. Hovedrollene ble fordelt på bakgrunn av en audition hvor elevene ble prøvd i sang, dans og skuespillerarbeid.

Jeg hadde, som regissør for forestillingen, med meg et kunstnerisk team i arbeidet, sammen med elevene. De var alle knyttet til skolen og hadde lang fartstid profesjonelt innen sine fagfelt. Det var musikalsk leder Anders Brunvær Hauge, dramaturg Nina Godtlibsen, sceneograf og kostymedesigner Terese Arilsdatter Riis, koreograf Maria Røyneberg Pedersen, vokalinstruktør Eva Bjerga Haugen, korinstruktør Kateryna Ustyantseva, regiassistent Penda Faal og produsent Kari Klæboe Koksvik.

Forestillingen hadde premiere 14. november 2014 og gikk for fulle hus en hel uke. Det var til sammen godt over 3000 personer som så forestillingen. Den fikk presseomtale i forkant, i dagspressen og i NRK, og forestillingen ble anmeldt av kulturjournalist Kristin Aalen i Stavanger Aftenblad

(<http://www.aftenbladet.no/kultur/anmeldelser/sceneanmeldelser/En-verbal-bukett-med-ros---uten-torner-3562000.html#&gid=1&pid=1>).

1.2.2 Kunstnerisk idégrunnlag

Jeg og mine kollegaer valgte Tolvskillingsoperaen av Bertolt Brecht og Kurt Weill som repertoar til avgangselevenes tverrfaglige sceniske prosjekt. Begrunnelsen for dette valget var at vi ønsket å sette opp noe vi mente var interessant og utfordrende å jobbe med for elevene. Dette gjaldt ikke bare i forhold til form og innhold, men Tolvskillingsoperaen er også meget interessant sett i lys av vår kulturhistorie. Verket er som tidligere beskrevet et av de første praktiske forsøkene til Brecht på å fornye scenekunsten og etablere dialektikk i teateret. Verket var også sentralt i læreplanen til flere av de utøvende og teoretiske fagene på MDD-linjen i videregående skole.

Nilsen (2011) hevder at da Brecht skrev Tolvskillingsoperaen var Tysk økonomi fullstendig skakkjørt etter første verdenskrig. I Berlin, selve symbolet på Europas kulturelle smeltedigel, var det en stadig økende følelse av at dommedag nærmet seg. Økonomisk krise gjorde at prostitusjon og vinningskriminalitet florerer. I Tolvskillingsoperaen, som er en fysisk satire hvor makthavende mennesker manipulerer andre og gjør dem til redskap for sine interesser, lar Brecht en gruppe mennesker fra gata komme til orde med sine lengsler, drømmer og behov (s. 2). Var dette relevant for våre elever og for publikum i oljebyen Stavanger i 2014 ?

Tolvskillingsoperaen leses og tolkes på flere måter. Et gjennomgående tema er moral og umoral og ”menneskers utilbørlige behov for å trække andre mennesker ned. Stykket stiller også spørsmål ved myndighetenes objektivitet og kritiserer kapitalismen og den hierarkiske inndelingen av mennesker i samfunnet” (Nilsen, 2011, s. 2). Andre tolkninger av teksten framhever også tilgivelse og nåde som sentralt gjennomgangstema.

Jeg leser teksten også som en framstilling av at vår moderne verden er grunnleggende urettferdig. Stykket beskriver hvor dypt mennesker kan synke for å skaffe mat på bordet til seg selv og sine, og hvor kort den geografiske avstanden er fra fattigdom til rikdom. I min videre nærlesing av teksten fant jeg flere temaer, perspektiver og problemstillinger som er interessante å forholde seg til også i dag. Dette fordi jeg mener vi lever i en del av verden hvor velferdsstater bygges ned, i et samfunn som ikke tror på fellesskap lenger.

Individet står nå alene i en sekulær tradisjon av moderne selvrealisering. Ethiske dilemmaer er gått fra spørsmålet om rett og galt, til lurt og dumt og mennesket er blitt sin egen lykkes smed. Tegn på å ha lykke måles i større og større grad i økonomisk vekst.

Dette mener jeg gir grobunn for korrupsjon og manglende tillit mennesker i mellom. Det som blir avgjørende for å ha mulighet til kunne lykkes og ha fremgang, er om en er innfor eller utenfor det gode selskap, om en forstår og mestrer spillereglene. Det fantes med andre ord, som Alme (2013) sier et potensiale i teksten for å formulere et primærutsagn som kunne være bærende for mitt videre arbeid med forestillingen. Det er viktig å presisere, før jeg presenterer mitt primærutsagn, at det primære utsagnet er utformet basert på min egen lesning av teksten. Det er min tolkning av de sammenhenger det er mellom teksten og min forståelse av den verden vi nå lever i, sammen med mitt kunstneriske blikk og ståsted, som danner grunnlaget for formuleringen (s. 1).

Mitt primærutsagn for oppsetningen av Tolvskillingsoperaen ved Stavanger Katedralskole er; *Mennesket er seg selv nærmest.*

Jeg ønsker ikke å forklare, forsvare eller kritisere dette. Dette er mitt primære utsagn, min påstand, som jeg via forestillingen vil diskutere kunstnerisk med publikum. Jeg er fullstendig klar over at det er publikum, som etter sitt møte med verket danner forestillingens egentlige utsagn. Dette er deres individuelle og personlige opplevelse av mening i møte med forestillingen. Men et primærutsagn er meningsfullt som kunstnerisk kommunikasjonsstrategi. Jeg ville lage en forestilling som diskuterer denne påstanden gjennom konfrontasjon av ulike kunstneriske elementer. Via dette ville jeg forsøke å kommunisere både på et intellektuelt og emosjonelt nivå med publikum og samtidig skape motsetninger mellom nivåene. ”Det er i dette vanskelige grenseområdet mellom det rasjonelle og emosjonelle har kunst en viktig oppgave som verken vitenskapen eller politikk kan hjelpe oss med: kunst kan fremstille verden med en så stor grad av kompleksitet og dermed tvinge oss til å tenke selv” (Alme, 2013, s. 2).

Jeg valgte, etter min formulering av primærutsagn som en kommunikasjonsstrategi, å gi forestillingen en åpen form med mange ulike og tydelige fiksjonsbrudd mellom elementene. Det vil si en episk dramaturgi hvor de ulike fiksjonslagene var satt sammen slik at det

overordnede montasjeprinsippet var synlig. Forestillingen skulle bestå av tre fiksjonslag og deres sammenstilling er vist i et utsnitt fra mitt dramaturgiske analyseskjema (Vedlegg 1).

Her ser vi hvordan de tre fiksjonslagene forholder seg til hverandre i den dramaturgiske helheten. Dette er fiksjonslag 1; Intrigelaget hvor grunnhistorien utspiller seg. Fiksjonslag 2; Det kommenterende fiksjonslaget. Dette besto av musikk og lyrikk. I de tre tolvskillingsfinalene var det også film i tillegg til musikk og lyrikk. Til sist er det fiksjonslag 3; Rammefortellingen hvor gatesangeren setter oss inn i historien og lukker den i etterkant.

Dette valget av episk dramaturgi tok jeg fordi den dramatiske teksten, som tidligere nevnt, inneholder tydelige episke brudd. Selv om den også består av en sammenhengende historie, representerer teksten ikke et helhetlig utviklingsunivers. Den var ved hjelp av Brechts bruk av Verfremdung satt sammen av flere fiksjonslag. Teksten la ved sine tydelige episke brudd opp til å vise sammenhenger i virkeligheten som rakk langt ut over et realistiske plan. Det hverdagslige i historien ble ved bruken av Verfremdung satt i en sammenheng med noe som gjorde det usedvanlig og fremmedartet. Selve handlingen, som utspiller seg i fiksjonslag 1, er lagt til de mørkeste strøkene i Soho i London. Det er like før dronningens kroning.

Her møter vi et undergrunnssamfunn som lever utenfor de offisielle rammene som resten av verden forholder seg til. Her er det tiggerkongen Jonathan Jeremiah Peachum som bestemmer. Sammen med sin kone og datteren Polly driver han en tvilsom, men lukrativ business, og alle Londons tiggere er hans ”ansatte”. Men Peachums behagelige posisjon på toppen av undergrunnshierarkiet er truet av svindleren Mackie Kniven. Han har nemlig forført Polly, Peachums datter, og i all hemmelighet har disse to til alt overmål inngått ekteskap. Når Peachum får høre om giftemålet blir han rasende, og bestemmer seg for å tipse politiet om Mackies tilholdssted. Slik vil han få Mackie ut av veien en gang for alle. Til å begynne med forstår ikke Mackie alvoret når Polly forteller ham hva faren hennes har tenkt å gjøre. Mackie har nemlig et aldeles strålende forhold til politiet. Byens politimester, Tiger-Brown, er en like stor svindler som Mackie selv, og dessuten en av Mackies beste venner. Derfor finnes det ikke én politikonstabel i hele London

som ville drømme om å arrestere Mackie Kniven. Til slutt lykkes Polly likevel i å overbevise Mackie om at han må forlate byen, og Mackie overlater ansvaret for banden sin til Polly. Før han forlater byen er han imidlertid nødt til å stikke en tur innom horehuset for å si farvel. Der blir han angitt av horene, som har blitt bestukket av fru Peachum.

Tiger-Brown er fra seg av dårlig samvittighet for sin venn, men kan lite annet gjøre enn å fullføre arrestasjonen. Til hans store lettelse klarer Mackie å rømme i løpet noen timer. Full av hevnløst drar Tiger-Brown så til Peachum for å arrestere ham og alle tiggerne hans. Men når han kommer dit oppdager han til sin forskrekkelse at Peachum har sendt hele byens samlede tiggerkorps av gårde til dronningens kroning. Skulle dronningen møtes av dette synet ville det være en katastrofe av dimensjoner for Tiger-Brown. Det eneste han kan gjøre for å avverge skandalen er nok en gang å arrestere Mackie Kniven – som igjen har søkt tilflukt hos en hore. Mackie blir arrestert og skal henges. Men i siste øyeblikk kommer Tiger-Brown ridende med bud om benådning fra dronningen.

Stykket avsluttes med at alle synger tredje tolvskillingsfinale, en sang om at ugjerninger ikke må straffes for hardt (Nilsen, 2011, s. 1-2).

De episke hovedbruddene lå etter min vurdering mellom den dramatiske teksten og musikken og lyrikken i de tre tolvskillingsfinalene. Det er i disse musikalske bruddene hovedkommentarene til Brecht ligger. Dette var også de mest interessante bruddene hvor de største motsetningen i teksten kommer fram, etter min vurdering. Jeg valgte derfor å forsterke og rendyrke akkurat disse. Dette gjorde jeg for å virkelig ta Brecht på alvor i en scenisk oppsetning i vår tid. Å prøve å sette opp Tolvskillingsoperaen slik det ble gjort for 86 år siden er det motsatte. Jeg valgte derfor å gå i motsatt retning av Brecht når det gjaldt den helhetlige dynamikken i forestillingen. Da Brecht sin Tolvskillingsopera ble framført for første gang, var det å la musikken avbryte scenisk handling via et kontrastfylt brudd, helt uhørt. Det at de musikalske numrene også representerte en hel annen musikalsk sjanger, som populærmusikk og folkelige framstillingsformer, var også noe nytt og uventet. Det var med på å skape den Verfremdung Brecht da var ute etter. Derimot er denne formen noe dagens publikum er meget kjent med, via vår tids kultur uttrykk. Vi er vant til at scenisk handling avbrytes av musikk som har en helt annen og kontrasterende

dynamikk. Virkningen ville derfor for dagens publikum ikke representere den samme verfremdungseffekten etter min vurdering. Jeg valgte derfor å la fiksjonslag 1, som er intrigelaget og selve grunnhistorien bli fortalt i en i materialistisk-realistisk spillestil i retning fysisk teater. Her var det stor grad av dynamikk, komikk, ekspressivitet og teatralisering i arrangementene. Den dramatiske handlingen ble fremstilt i et høyt tempo, nærmest som en tegnefilm, hvor figurene presentert som arketyper, kom tydelig fram. Musikken i fiksjonslag 2; som er det kommenterende fiksjonslaget, ble deretter framført og lagt helt nedpå når det gjaldt dynamikk, sammenlignet med de dramatiske scenene. Figurene trådte her, ved bruken av skuespillerteknisk Verfremdung, ut av sine roller i grunnhistorien og henvendte seg direkte til publikum. De kommenterte situasjonene og rollene sine ”sannferdig”. Det var her de sa hva de egentlige mente, følte og tenkte. Grunnhistorien framstod da, via de episke bruddene, nærmest som et ”karikert skuespill” opp mot de musikalske numrene. Gestusprinsippet ble dermed etablert ved figurenes markante motsetningsfylte holdning, og Verfremdung oppstod både romlig og dramaturgisk. I fiksjonslag 2; som er det kommenterende fiksjonslaget, som det meste av musikken representerte, la jeg også inn stemmer og kommentarer fra vår tid. Dette var dokumentarisk materialet via film, som ble spilt samtidig med levende musikk i de tre Tolvshillingsfinalene. Dette var det estetiske materialet, som kommenterte og kontrasterte handlingen, slik den dramatiske teksten la opp til i de tre Tolvskillingsfinalene. Ved dette ble det også skapt romlig og dramaturgisk Verfremdung.

Skuespillerstilen i forestillingen var en blanding av flere ulike skuespillerteknikker. Jeg brukte Brechts skuespilltekniske Verfremdung i selve intrigelaget, ved at karakterene også i de dramatiske scenen gikk ut av rollen og kommenterte handling og situasjoner. De henvendte seg her også direkte til publikum. Teknisk sett blandet jeg deretter ulike stilarter innen fysiske teater og skuespillerteknikk. Fokuset lå på det fysiske kroppsuttrykket med presentasjon av arketyper. Aktørene spilte med ekstremt høyt tempo, nærmest som tegnefilmfigurer eller stumfilmkarakterer. I en og sammen scene kunne de i tillegg til dette også fremstille dyr. Dette varierte jeg mellom og vekslet samtidig med sekvenser hvor skuespillerne nærmet seg en naturalistisk spillestil. Dette valgte jeg å gjøre for å skape skuespillertekniske Verfremdung.

Det hadde vært interessant å kunne ha etablert enda større motsetninger og kontraster via skuespillerteknisk Verfremdung. Dette kunne en gjort kunstnerisk ved å la aktørene i det kommentere fiksjonslaget også gå ut av rollen og dermed kommentere karakterer, situasjonen og handlinger som privatpersoner. Dette hadde skapt enda større motsetninger mellom de ulike fiksjonslagene og representert enda et autentisk fiksjonslag inn i forestillingen og vår kunstneriske diskusjon med publikum omkring påstanden; mennesket er seg selv nærmest. Dette ville imidlertid medført at jeg som regissør måtte lagt til ny dramatisk tekst, som jeg bundet av regler for opphavsrettigheter ikke kunne gjøre. Min vurdering ble da at vi lot det dokumentariske materialet bli projisert ved hjelp av film og fysisk tilstedeværelse av karakterer, i det kommenterende fiksjonslaget, som en del av forestillingens Verfremdung.

Publikum ble betraktere når skuespillerne ikke hentet sin motivasjon fra dybdepsykologi. Skuespillerne var her mennesketyper fremstilt som arketyper i et visuelt univers. De kunne dermed representerte virkeligheten som den egentlig er, uavhengig av tid og rom. De demonstrerte sin holdning, med først og fremst som menneske å være seg selv nærmest, i fiksjonslag 1. Publikum skulle kunne kjenne seg igjen i alle hovedkarakterene og følge deres personlige prosjekt i intrigelaget. Mackie var her protagonisten som publikum skulle elske, frykte og heie på.

Musikken ble fremført av fem piano og vokal. De fem pianoene var en viktig del av scenografien og det visuelle rommet. Aktørene skiftet på å spille. Gatesangeren var vår tids representant i forestillingen og fremførte prologen og epilogen. Han fungerte nærmest som et vitne og bar rammefortellingen.

Det visuelle uttrykket i forestillingen var inspirert av noir-sjangeren. Gatesangeren sitt kostyme var det eneste som brøt markant med dette. Han var ikledd refleksvest og utslitte sko. Det teatrale rommet var åpent og nakent, og publikum så alle aktører og hele teatermaskineriet under forestillingen. Prinsippene var dekonstruksjon, flertydighet og bevegelse.

Jeg ville bruke humor og provokasjon som virkemidler i forestillingen, noe som også finnes tydelig i den dramatiske teksten til Brecht. Jeg forsterket, som nevnt, dette grepet

ved å la karakterene skuespillerteknisk framstå som karikerte arketyper i høyt tempo, som kunne assosieres til tegne- og stumfilmer. Brecht ble som Hofstad (1982) sier, i sin samtid kritisert for at det teateret han ville skape kom til å bli et kaldt og rent intellektuelt prosjekt. Det ville ha overtydelige pedagogiske og politiske hensikter, men ingen virkning (s.15). For å unngå dette betonte Brecht viktigheten av humor i forestillingene. ”Han mente at det humørløse alvorret helt enkelt gir et filosofisk galt bilde av verden; alvorret gir et tragisk bilde av virkeligheten - dette gir følelsen av at verden ikke kan forandre seg og vil umuliggjøre bestrebelsene på å framstille verden som foranderlig” (Hofstad, 1982, s.15). Karakterene i vår oppsetning ble framstilt som ekstremt karikerte. De var nærmeste kun drevet av biologi, overlevelsesinstinkt og egeninteresser. Dette med at de samtidig i neste scene kommenterte handlingen direkte til publikum og dermed framsto som høyst levende emosjonelle individer, drevet av lengsler, håp, frykt og drømmer. Dette skapte motstand, flertydighet og provokasjon. Et mangfold av motsetninger, maktforhold og undertrykkelse kom dermed til syne. Dette var sentrale elementer i forestillingens og representerte også den friksjonen i kommunikasjonen mellom publikum som er viktig. Publikum skulle selv søke etter helhet og prøve å danne seg en mening med det som skjedde via refleksjon, gjenkjennelse og provokasjon over noe som bevisst var framstilt motsetningsfullt.

Fiksjonskontrakten mellom verket og publikum, er som Alme (2013) sier, viktig å etablere i all scenekunst. Dette er avgjørende for at publikum skal forstå og akseptere hvilket språk forestillingen bruker. Jeg ville prøve å presentere forestillingens montasjepriksipp sammen med det visuelle universet og humoren allerede i prologen, som var forestillingens første scene. Klarer en å la publikum selv definere forestillingens språk ganske tidlig, slapper de kanskje litt mer av og er mer mottagelige for det som måtte komme.

Kommunikasjonskanalen er dermed etablert og her er humor et viktig hjelpemiddel (s. 5).

Første scene var prologen hvor gatesangeren sang ”Sangen om Mackie Kniven”. Dette var i fiksjonslag 3. Skuespilleren som spilte Gatesangeren var ikke i rolle og henvendte seg direkte til publikum når han sang. Han var her helt nedpå og sannferdig, og spilte selv på trekkspill. Deretter ble de øvrige karakterene presentert samtidig i scene 2, ved fysiske tablåer i en tegnefilmaktig spillestil. De fremsto her som arketyper mens de demonstrerte sine relasjoner og holdninger til hverandre. Denne scenen inneholdt fiksjonslag 1; grunnhistoriens eksposisjon, fiksjonslag 2; det kommenterende fiksjonslaget representert

ved sangen til Gatesangeren og fiksjonslag 3; rammefortellingen. Alle tre fiksjonslagene var dermed tilstede samtidig. Montasjeprinsippet forestillingen var montert etter og den episke karakter kom her tydelig fram. Jeg ønsket i kommunikasjonen med publikum at forestillingens ulike fiksjonslag, episke brudd og montasjeprinsipp skulle framstå overraskende, morsomt og gjenkjennbart allerede fra starten av. Dette samtidig med at den også var fremmedgjort og motsetningsfullt.

Mitt primære utsagn for forestillingen, mennesket er seg selv nærmest, mener jeg representerer et etisk dilemma. Det var derfor viktig for meg å ikke komme med noe entydig svar på dette, men i min konstruksjon av forestillingen hele tiden sirkle omkring denne påstanden. Det var nettopp dette dilemmaet forestillingen med sine høyst ulike kunstneriske argumenter egentlig diskuterte med publikum. Den gjorde det på en slik måte at publikum selv skulle danne seg en mening om hva forestillings budskap var.

1.3 Avklaringer av sentrale begreper

Jeg vil nå forklare sentrale ord og begreper, og vise hvordan jeg bruker dem i min oppgave. Jeg starter med begrepene *teatralitet*, *den teatrale event* og deretter *den teatrale kommunikasjonsituasjon*. Disse begrepene bygger på hverandre og er tett bundet sammen slik jeg bruker dem i oppgaven. Jeg forstår dem og bruker dem basert på min lesing av Willmar Sauters bok ”*The theatrical event. Dynamics of performance and perception*. (2000) og Erika Fischer-Lichtes *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008).

Med begrepet *teatralitet* mener jeg en spesifikk form for kommunikasjon. Teatralitet er et fenomen som oppstår i en prosess hvor noen definerer seg som aktører og andre som publikum. Denne prosessen eksisterer i et tidsrom, et rom og i en gitt kontekst. Rommet, hvor den spesielle formen for kommunikasjon mellom aktører og publikum er etablert, forandrer karakter i løpet av prosessen. Det blir til et rom som oppleves helt forskjellig fra det hverdagslige hvor publikum fortolker mening.

Med begrepet *den teatrale event* mener jeg teater forstått som en begivenhet. I dette ligger et gjensidig likeverdighetsforhold mellom skuespillere og publikum, der begge parter er

(med)skapere av begivenheten. En teatral event kan dermed også ses på som en særegen teatral kommunikasjonssituasjon, forstått som en prosess mellom aktører og publikummere. Interaksjonen mellom dem er gjensidig. Kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum foregår på flere nivå mellom skuespillerens presentasjon og publikums persepsjon. Det etableres i denne kommunikasjonssituasjonen selvregulerende feedbacksløyfer mellom aktører og publikum. Her blir publikum, ikke bare via sin persepsjon (med)skapere av mening, men de blir også (med) skapere av den teatrale eventen. Det er etablering av disse feedbacksløylene som driver den teatrale eventen framover. Den teatrale event er dermed flertydig og flyktig av natur og eksisterer kun i møte mellom aktører og publikum.

Når jeg i oppgaven bruker begrepet *den teatrale kommunikasjonssituasjon* så mener jeg en kommunikasjonssituasjon forstått som en prosess sammenfallende med begrepet *teatral event*. I Sauters kommunikasjonsmodell for *performance i kontekst* inngår begrepet presentasjon. Jeg vil her kort forklare dette begrepet slik jeg bruker det i analysen. Når jeg bruker begrepet presentasjon, mener jeg de handlingene skuespillerne fremstiller i sceniske forløp som er en del av forestillingen. Det er dette publikum reagerer på i sin persepsjon. Disse reaksjonene påvirker igjen skuespillerne og det oppstår en gjensidig interaksjon mellom skuespillere og publikum, mellom presentasjon og persepsjon via de selvregulerende feedbacksløylene. Presentasjon er derfor, sammen med persepsjon, et sentralt element i en teatral event.

Jeg bruker ulike begreper innen skuespillerteknikk når jeg i min analyse ser på hva som skjer mellom presentasjon og persepsjon i en teatral event. Jeg bruker begrepene *naturalistisk*, *materialistisk- realistisk* og *fysisk skuespillerteknikk* for de ulike spillerteknikkene som er brukt i forestillingen.

Når jeg bruker begrepet *naturalistisk skuespillerteknikk* mener jeg den skuespillerteknikken som Konstantin Stanislavskij har beskrevet. Det er en spillestil der handlingene er psykologisk motivert og det er handlingene, ikke ordene, som skaper selve dramaet. Tanken er at aktøren skal leve seg inn i handlingen og nærmest bli ett med karakteren vedkommende spiller.

Når jeg bruker begrepet *materialistisk-realistisk skuespillerteknikk* mener jeg den skuespillerteknikken som baserer seg på at handlinger er like viktig som ord. Forskjellen sammenliknet med den naturalistiske spillestilen blir dermed at aktøren ikke skal leve seg inn i handlingene slik at aktør og karakter blir ett. Aktøren skal ha en psykologisk avstand til karakteren han fremstiller. Aktøren skal framstille karakteren med klar distanse. Det oppstår en skuespillermessig Verfremdung via denne spillestilen. Dette vil jeg forklare nærmere i del 2 punkt 2.4. Det siste begrepet jeg bruker innen skuespillerteknikker er *fysisk skuespillerteknikk*. Her er det handlingens bevegelseskvalitet som står sentralt. Aktørene har ingen psykologisk motivasjon for sine handlinger. De er styrt av instinkter og handlingene er blåst opp i størrelse. Handlingene kan også være endret i tempo og rytme sammenliknet med kvaliteten på handlingene vi kjenner igjen fra vårt dagligliv.

Når jeg bruker begrepet *aktør*, viser jeg til skuespilleren på et sensorisk nivå i den teatrale kommunikasjonen. Når jeg bruker begrepet *figur*, så viser jeg til det artistiske nivået og når jeg bruker begrepet *karakter* viser jeg til det symbolske nivået i den teatrale kommunikasjonsmodellen til Sauter.

Jeg vil til slutt gjøre rede for sentrale ord og begreper i mitt forskningsspørsmål; *Hvilke kommunikasjonsstrategier ble avgjørende for publikums fortolkning av mening?*

Begrepet kommunikasjonsstrategier har to betydninger i min problemstilling. Den første er de bevisste valgene som var planlagt og tenkt ut på forhånd. De ligger i min regi for hvordan jeg ville at forestillingen skulle kommunisere med publikum. Dette presenterer jeg i avsnittet om mitt idégrunnlag i del 1 punkt 1.2.2. Disse kommunikasjonsstrategiene bygger videre på de episke virkemidler og dialektikken i teateret, slik Brecht presenterer dem i sin kunstteori. Denne gjør jeg rede for i del 2 punkt 2. De kan også ses på som et tilbud den sceniske teksten gir tilskuerens meningsproduksjon.

Den andre betydningen av begrepet er de kommunikasjonsstrategiene som skapes i den likeverdige interaksjonen mellom skuespillere og publikum når feedbacksløyfene er etablert. Her skapes den teatrale event og etablerer en egen selvregulerende kommunikasjonsstrategi mellom skuespillere og publikum som ikke kan planlegges på forhånd. Jeg kaller disse kommunikasjonsstrategiene videre i min oppgave for prosesser. Med disse prosessene mener jeg kommunikasjonsprosesser mellom skuespillere og

publikum, prosesser i publikums fortolkning av mening i lys av konteksten og opp mot tidligere persepsjon.

Med begrepet fortolkning av mening, mener jeg de følelsesmessige og kognitive reaksjonene, som i publikums persepsjon satte i gang prosesser opp mot kontekst, hvor de kom fram til hva opplevelsen betydde for dem.

Del 2 Teori og metode

2.1 Tolvskillingsoperaen og Brechts tverrestetiske scenekunstmodell

Bertolt Brecht (1889 – 1956) er en av de store teaterfornyere i vår tid. Hans arbeid som teaterteoretiker og praktisk iscenesetter representerte en skarp kritikk av det eksisterende teateret og skapte grobunn for og framvekst av nye ideer omkring teaterets innhold, form og funksjon. Disse nye retningene innen teateret kommuniserte med publikum på en helt annen måte enn tidligere og skapte dermed helt andre forutsetninger for opplevelser hos publikum enn den tidens rådende teaterform – det aristoteliske teateret.

Skal en forstå Brechts teater teorier og hans kunstsyn i dag, må en prøve å forstå og lese han ut fra den sammenhengen han stod i. Jeg vil derfor gjøre rede for hans samtid før jeg går videre og presenterer hans teater teorier under punktene episke virkemidler, dialektikken i teateret, adskillelse av elementene og Verfremdung og Gestus. Fokus på teaterets form og funksjon og hvordan Brecht ville at teateret skulle kommunisere med publikum, blir her sentralt.

Det var etter den første verdenskrig en kulturell oppblomstring i Tyskland. Hofstad (1982) skriver at Weimarrepublikken (1918- 33) representerte et liberalt styre, som sammen med ytringsfriheten ga unge liberale kunstnere mulighet til å skape samtidskunst som stod i sterk opposisjon til tradisjonen. Teaterkunsten ble av Brecht og hans avantgardistiske åndsfeller kritisert for å være foreldet. Brecht gikk ganske tidlig i 20 årene over fra å være kommunist til å bli marxist. Hans politiske bevisstgjøringsprosess skjedde samtidig med hans utforming av ideene om hva teateret skulle være og hvilken funksjon det skulle ha overfor et publikum. Publikum skulle aktiviseres som deltakere på en helt annen måte enn

det aristoteliske teateret, som i følge Brecht først og fremst kun representerte en kulinariske opplevelse for publikum via innlevelse og identifikasjon (s. 9).

Målet var å myndiggjøre folk ved å formidle innsikter i den marxistiske dialektikken på en underholdende måte. Dette skulle gjøre tilskuerne til politiske subjekter som oppfattet seg som i stand til å forme egne omgivelser. Fokuset ble fjernet fra kunstverket og kunstnerne over mot tilskuerne, deltagerne og deres hverdagsliv. Brecht ønsket med sitt estetiske prosjekt å bidra til å skape politiske subjekter som kunne mestre utfordringene arbeiderbevegelsen møtte (Bjørnerem, 2014, s. 115).

Tolvskillingsoperaen markerer et av de første eksemplene på den nye scenekunstformen som Brecht utviklet scenisk, og senere spesifiserte kunstteoretisk. Han skrev den i en periode hvor han var inspirert av, og fulgte forelesningene til Marx på universitetet. Han hadde da i lengre tid deltatt i debatten omkring opera og teatermusikk. Brecht ville fortsatt ha opera, men han ville ha en radikal fornyelsen av formen.

1) ”Oper – aber Neuerungen !”; making the case for a radical reassessment of opera as a cultural institution on the basis of recognition of its socioeconomic function within the capitalist system of the Weimar Republic.

2) ”Oper – ”: a critical exposition of the preponderantly ”culinary” nature of opera prior to *Mahagonny*, which is presented as a work exploring the status of opera as an affirmative form of escapist entertainment.

3) ” – aber Neuerungen !”: a survey of the main forms of innovation in Epic Theater and their political and aesthetic rationale. The structural and ideological innovations described take up the claim in (1) that the only acceptable innovations are those ”Neuerungen” leading to a radical change (”Erneuerung ”) of society (White, 2004, s. 38 – 39).

Disse uttalelsene danner bakgrunnen for Brechts senere fornying av operaformen via Tolvskillingsoperaen. De kan videre også ses på som en viktig forløper til det episke teater

og dialektikken i teateret. Etter arbeidet med Mahagonny presenterte Brecht for sin samarbeidspartner Kurt Weill en idé om å lage en ny opera for og av tiggere. Denne skulle basere seg på Johs Gays og Johann Christoph Pepush's *The Beggar's Opera* fra 1728. Den nye operaen skulle ha navnet Tolvskillingsoperaen og komponeres etter de nye ideene omkring hva scenekunst skulle være, hvilken funksjon den skulle ha og hvordan den skulle kommunisere med publikum. Hofstad (1982) hevder at estetisk sett var *The Beggar's Opera* skrevet som en parodi på den italienske operatradisjonen. Gays metode var her å la den sittende regjerings ledelse være sammenfallende med lederne i den kriminelle underverdenen hvor operaens handling utspant seg. Egeninteresse og umoral var her tydelige kjennetegn og karaktertrekk. Da Brecht og Weill utviklet sin egen versjon av dette materialet, forholdt de seg i første omgang strengt til de to fortolkningsplan stykket opererte på i Gays originalversjon. Det borgerlige samfunn skulle latterliggjøres via stykkets handlingsgang og dets kunst via stykkets form og musikk. Handlingsgangen i Tolvskillingsoperaen ender som i *The Beggar's Opera* med en absurd benådning av helten til slutt. Selv om Brecht har beholdt noen av dialogene identiske med Gays originale tekst, og Weills partitur videreførte et nummer fra originalen, som er Peachums morgenandakt, laget Brecht og Weill en versjon som representerte noe fullstendig nytt innen datiden operasjanger (s. 59). Det var en tydelig politiske motivasjonen for å velge *The Beggar's Opera* som utgangspunkt for dette prosjektet.

By transferring the action to late-eighteenth-century London, Gay's attack was given a new blade with cut both ways, for the westwards aspirations of the Hanoverian monarchy were reflected in then German culture and economy under the Weimar republic of the 1920 's. History repeats itself more than once, and in so doing it has given Brecht's irony another twist. For today Germany looks west once again, and Brecht's topical satire of 1928 finds its mark as surley as ever (Hofstad, 1982, s. 60).

Hofstad (1982) sier videre at sentrale poeng for Brecht og Weill i Tolvskillingsoperaen blir å videreføre temaet omkring moral og moraloppfattelse. Motsetninger i det borgerlige samfunn blir da sentralt og oppmerksomheten ledes mot deres samtid. Brecht ville tydeliggjøre at den etablerte moral alltid står i sammenheng med samfunnsforholdene. Den må derfor vurderes ut fra en analyse av disse (s.60). Tolvskillingsoperaen handler med

andre ord om moral og umoral og om menneskenes utilbørlige behov for ”å tråkke andre mennesker ned”. Nilsen (2011) hevder at stykket stiller spørsmål ved myndighetenes objektivitet og kritiserer kapitalismen og den hierarkiske inndelingen av mennesker i samfunnet. Da Brecht skrev Tolvskillingsoperaen bodde han i en syk by. Tysk økonomi var fullstendig skakkjørt etter første verdenskrig, og blant folket i Berlin var det en stadig økende følelse av at dommedag nærmet seg. Økonomiske nedgangstider gjorde at prostitusjon og vinningskriminalitet florerte. Utallige skjenkesteder og nattklubber gikk til stadig mer drastiske virkemidler for å tiltrekke seg folk, og grensene for hva man kunne tillate seg å gjøre på en scene ble mer og mer utvisket (s.2).

I *Tolvskillingsoperaen* er det som om Brecht har rasket sammen en gruppe mennesker fra de svarteste og mest grumsete rennesteinene i Berlin, og latt dem komme til orde med sine lengsler, drømmer og behov i et teatralt uttrykk som vi vanligvis assosierer med annet innhold. *Tolvskillingsoperaen* handler om at vår moderne verden er grunnleggende urettferdig. Stykket beskriver hvor dypt mennesker kan synke for å skaffe mat på bordet til seg selv og sine, og om hvor kort den geografiske avstanden er fra den armeste fattigdom til den mest ubegripelige rikdom (Nilsen, 2011, s. 2).

Brecht ville i *Tolvskillingsoperaen* vise en verden som ikke er absolutt eller statisk. Han ville beskrive den moderne verden for det moderne mennesket på en helt annen måte enn det som var tilfelle for den tidens rådene teaterform. Brecht sier at ”den moderne verden bare kan beskrives for det moderne mennesket hvis den beskrives som foranderlig, og mennesket må beskrives som forandrer” (Hofstad, 1982, s. 12). Brechts prosjekt med *Tolvskillingsoperaen* blir å vise en foranderlig verden samtidig som det er helt klart at det er mennesket som må gripe inn og forandre den. Publikum vil i *Tolvskillingsoperaen* få oppleve hvordan handlingen ender, samtidig som at de blir fortalt hvordan det kunne ha gått dersom noen hadde handlet annerledes. Brecht antiaristoteliske teater fikk da som mål å stimulere til refleksjon og aktivitet, ikke at publikum via identifikasjon levde seg inn i en handlingsgang som var forutbestemt av skjebnen. Her ser vi tydelig en større vektleggingen av fornuft enn av følelser hos Brecht. Han ville hindre publikum å leve seg inn i handlingen og karakterene, slik at muligheten for refleksjon og aktivitet ble større. Brecht mente at det aristoteliske teateret var kulinarisk og passiverende. Denne

teaterformen hadde i følge Brecht, som Hofstad (1982) skriver, også en klar politisk funksjon som var den motsatte av det Brecht hadde. Dette anskueliggjør Brecht i følgende strofe fra Tolvskillingsoperaen; ”Nur dadurch lebt der Mensch, dass er so gründlich vergessen kann, dass er ein Mensch doch ist!” (Hofstad, 1982, s.14). Brecht ønsker her å skape ”den vitenskapelige tidsalders teater.” Hans idé var et teater som kunne fungere som et forum for undervisning, propaganda og deling av nye ideer og tanker. Et litterært teater som skulle være like nødvendig for folket i den moderne tid som skole, kringkasting og aviser (s. 14).

Det kan lett se ut som om det teateret Brecht ønsket seg ville bli et kaldt og følelsesløst teater hvor det kun var intellektuell orientering, og der et menneskelig følelsesladet engasjement var totalt fraværende. Han fikk også kritikk for dette i sin samtid. Hofstad (1982) hevder at han møtte disse innspillene med å betone viktigheten av humoren i stykkene sine og hevde at det ligger i teaterets natur å underholde, og at dette er et ufravikelig krav. Brecht mente at et humørløst bilde av virkeligheten ville gi et fullstendig galt bilde av virkeligheten slik den er, og slik teateret har som oppgave å fremstille den. Filosofisk sett gir det humørløse alvor et tragisk bilde av verden slik at en oppfatter at den ikke kan forandres. Dette ville da virke helt motsatt enn det som var hensikten hos Brecht, nemlig å vekke innsikt og engasjement til å ville forandre verden og innsikt til å kunne forstå at dette var mulig (s.15).

Ved at teateret hele tiden forholder seg til virkeligheten kan vi også si at dette er et realistisk teater. Som Hofstad (1982) sier, går betegnelsen realistisk her ikke bare på innhold, men også på form. Teateret forteller om virkeligheten som den er, samtidig som det gjøres tydelig at dette ikke er virkelighet, men teater (s.16). Med utgangspunkt i den samfunnsanalysen Brecht sto for, der klassemotsetninger og klassebevissthet er sentrale begreper, er handlingsgangen i teateret påvirket av så mange utenforstående faktorer at det aristoteliske teateret og den lukkede formen ikke lenger kunne fungere. Denne erkjennelsen til Brecht danner utgangspunkt for hans tverrestetiske scenekunstmodell hvor adskillelsen av elementene, Verfremdung og Gestus, står sentralt.

2.2 Episke virkemidler og dialektikken i teateret.

Parallelt med at Brecht studerte Karl Marx fra 1926 av, startet han i følge Bjørnerem (2014) utviklingen av sin nye scenekunstmodell som jeg her velger å kalle den tverrestetiske scenekunstmodellen. I denne får de andre kunstformene i teateret, scenografi og musikk en stadig større og mer selvstendig plass. Dette stod i kontrast til datidens opera hvor skuespill, bilde og tekst skulle smelte i sammen til en større enhet.

Tolvskillingsoperaen var, som allerede nevnt, den første praktiske iscenesettelsen hvor Brechts nye ideer omkring teaterets form og innhold ble presentert. Musikken ble her tydelig avgrenset fra de andre elementene i produksjonen. Orkester var synlig tilstede på scenen, og musikken hadde en annen rolle enn å støtte opp og utvide sceneforløpets betydning. Det var dette som var den rollen musikken først og fremst hadde i datidens opera. Musikken avbrøt i Tolvskillingsoperaen handlingen ved å kontrastere og kommentere den, istedenfor å kun drive den fremover. Brecht prøvde ved dette å forandre teaterets funksjon som frem til da, i følge han, kun hadde vært en kulinarisk nytelse og salgbar underholdning istedenfor et møtested for refleksjon og danning av innsikt hos publikum. Han lyktes ikke med sine intensjoner for Tolvskillingsoperaen da den ble satt opp (s.52). ”Stykket slo an nettopp som den type ”kulinariske nytelse”, ”hypnotisering” eller ”skinnverden” som Brecht ønsket å komme bort i fra. Altså teater hvis primære funksjon, etter Brechts mening var å være salgbar underholdning” (Bjørnerem, 2014, s. 52). For Brecht ble stykkets suksess et tegn på at han enda ikke hadde lyktes med å endre teaterets funksjon. Som en motreaksjon mot dette lanserte han en ny senekunstform: lærestykket. Som Tore Vang Lied påpeker hos Bjørnerem (2014) kan dette leses som en tydelig motreaksjon fra Brechts side mot datidens romantiske kunstsyn og ekspresjonismen. Lærestykket representerte også samtidig en løsning på Tolvskillingsoperaens institusjonelle problem, ved at lærestykket ikke var avhengig av kommersielle teaterinstitusjoner eller trengte å være komponert med tanke på noe publikum. Den nye tverrestetiske scenekunstmodellen, som Tolvskillingsoperaen er en praktisk utprøvelse av, og som Brecht nå startet med teoretiseringen av, representerte en fornyelse av dramaturgi, skuespillerteknikk, og forholdet kunstartene imellom innen teateret. Lærestykket ble et pedagogisk forsøk fra Brechts side, hvor man kun benyttet seg av teatraler midler, men ikke egentlig hadde bruk for teateret fordi det ikke trengte et publikum (s.52 - 53).

Teoretiseringen av den nye tverrestetiske scenekunstmodellen skjer, som tidligere nevnt, etter at Brecht hadde prøvd flere ideer i praksis. Som Bjørnerem (2014) sier, må en se disse teoriene som en politisk-estetisk helhet. Brecht understreker også behovet for å virke i kontekst av en politisk bevegelse. I forlengelsen av sine marxistiske studier var Brecht meget opptatt av den marxistiske dialektikk og Korsch sin tolkning av dialektikken som Marxistsens teoretiske kjerne. Fra denne tiden etterlater Brecht flere notater om dialektikken i teateret. Brecht kritiserte betegnelsen episk teater for å være for formell til å kunne fange opp det viktigste, nemlig samfunnets produktivitet og foranderlighet. Brecht mente at det episke teateret var en viktig forutsetning for dialektikken i teateret, men at det allikevel ikke var en fullverdig betegnelse på prosjektet hans; som var å skape en helt ny scenekunstform. Brecht utviklet i siste periode av sitt liv et skille mellom episk teater forstått som en stilistisk betegnelse, og episk teater forstått som en forutsetning for dialektikken i teateret. Det er da et helhetlig prosjekt hvor de episke virkemidlene henger sammen med et overordnet politiske mål (s.56).

Dette skillet kan også ses i konkretiseringen av Brechts sin utvikling av konseptene *Verfremdung* og *Gestus* som jeg vil utdype nærmere under punkt 2.4 og 2.5.

Det overordnede målet ved det dialektikken i teateret formulerer Brecht på flere måter. På sitt mest ambisiøse er det å ”bidra til den inngående forandringen av menneskers samliv.” Bidraget skjer ved at mennesker forandrer sin oppfatning av verden gjennom kunstopplevelser og dermed sin måte å forholde seg på. Forandringen formidles gjennom forståelsen for samfunnets dialektiske aspekter, at det er foranderlig og motsetningsfylt (Bjørnerem, 2014, s. 56).

Vi ser her at dialektikken blir Brechts måte å tenke på når man skal aktivere publikum til politiske handling. Brecht sier hos Bjørnerem at ”dialektikken i teateret som en form for inngripende tenkning. Dialektikken som den inndelingen, anordningen, betraktningsmåten av verden som gjennom å vise dens omveltende motsetninger muliggjør inngripen” (Bjørnerem, 2014, s. 57). Teaterets og dens dialektiske form blir i følge Brecht avgjørende i utarbeidelsen av den nye teaterformen hvor teateret skulle være pådriver for politisk handling. Som Bjørnerem (2014) sier, er den dialektiske formen spunnet ut av det å ville framstille større sammenhenger av historisk, økonomisk eller sosial art. Kjennskap til

denne formen er i følge Brecht en forutsetning for å kunne gi en korrekt gjengivelse av virkeligheten (s. 57). Brecht henter her igjen metodisk inspirasjon hos Marx for å si noe om dialektikken i teateret og den nye tverrestetiske kunstformen sin. Engelhart kaller det hos Bjørnerem ”Å vise menneskenes samliv som en tingliggjøring av økonomisk og ideologiske krefters samfunnsmessig og materielle bevegelsesforløp” (Bjørnerem, 2014, s. 57). En tar da utgangspunkt i virkeligheten som den fremstår og søker i dybden etter konsepter som er anvendbare for å beskrive det vi erkjenner. Dette blir da en kontinuerlig bevegelse hvor fokuset veksler mellom overflate og dybde for å finne elementer til bedre å kunne forstå fenomenene som her undersøkes.

En dialektisk behandling av stoffet fokuserer ikke på isolerte individer og deres psykologi, men framstiller de historiske og sosiale sammenhengene som betinger enkeltpersonenes adferd. Utformingen av karakterene baserer seg heller ikke på sosiologien eller biologien eller psykologien. De samfunnsmessige sammenhengene som ellers utgjør bakteppet for mellommenneskelige drama løftes fram og blir stykkets egentlige hovedperson (Bjørnerem, 2014, s. 58).

Dialektikken i teateret gjør at en dermed kan vise kompliserte sammenhenger uten å forenkle innholdet slik at presentasjonene blir feilaktige.

En dialektisk oppbygning blir en måte å framstille verdens mer fullstendig. Det dialektiske teateret er dermed en form for realistisk teater. Realistisk her i form av framstillinger som lar oss forstå den, og ikke i forstand av naturtro gjengivelse av virkeligheten. Det skal avdekke og tydeliggjøre motsetninger i sin framstilling av verden. Der hvor en sosial enhet må legemliggjøres av en person, må denne enhetens motsetning gjøres levende (Bjørnerem, 2014, s. 58).

Som tidligere nevnt var det sent i sin karriere at Brecht teoretiserte overgangen til et dialektisk teater. Ifølge Bjørnerem (2014) viser flere tidlige notater tydelig at Brecht har hatt disse tankene med seg i utprøvingen og utviklingen av teaterarbeidet via Tolvskillingsoperaen til konkretisering av episke virkemidler og dialektiske prinsipper i sin tverrestetiske scenekunstmodell. I denne scenekunstmodellen ville han at kunst skulle framstille motsetningsfylte karakterer og deres utvikling som diskontinuerlig.

Virkeligheten skulle presenteres ved adskillelse av elementene, Verfremdung og Gestus. Kunst hvor verden ble framstilt som skjebnestyrt og uforanderlig, var i følge Brecht uinteressant. Hans nye scenekunstmodell kan sammenliknes med en prismeaktig totalkonstruksjon av alle teaterets kunstarter. På den måten ville han vise mennesker i sin samtid hvordan verden virkelig var. En verden i kontinuerlig forandring der vi er de som kan forandre den, i den retning vi selv ønsker (s. 56 – 59).

2.3 Adskillelsen av elementene

Brecht skrev Tolvskillingsoperaen som en motreaksjon mot datidens opera, det Wagnerske ”*Gesamtkunstwerk*”, som representerte datiden musikkteaterform. Hofstad (1982) hevder, at her var ideen om et ”Gesamtkunstwerk” en total sammensmeltning av de ulike kunstartene; dikterkunst, musikk, dans og scenografi til en helhet. De ulike kunstartene fungerer da kun som et uttrykksmiddel innen det overbyggende dramatiske uttrykket og skulle innordne seg dette. Brechts forsøk på fornyelse var estetisk og politisk begrunnet og hans kritikk mot det ”gesamte” kunstverk var helt i tråd med hans intensjoner om de nye episke virkemidlene i teateret og den nye scenekunstmodellens form og funksjon (s. 30). Brecht sier det slik hos Bjørnerem (2014):

Så lenge ”gesamtkunstwerk” betyr at det hele lar seg ordne på en gang, altså så lenge kunstartene skal smelte sammen, må de enkelte elementene degraderes i like stor grad, siden hver av dem kun kan være et stikkord for den andre. Sammensmeltningsprosessen griper om tilskueren, som også blir inkludert i gesamtkunstverket som en passiv (lidende) del. Slik magi må naturligvis bekjempes. Alt som minner om hypnotiseringsforsøk, som fremkaller uverdige beruselser og som tåkelegger må oppgis” (Bjørnerem, 2014, s. 61).

Brechts teorier om de episke virkemidlene innen operaen førte til en markant annerledes form hvor de ulike elementene som musikk, scenografi og tekst var adskilt fra hverandre. Han ville ”Oper, aber Neuerungen!” (White, 2004, s. 38). De ulike elementene som musikk, dramatik, dans og scenografi skulle i Tolvskillingsoperaen fungere sammen som et tverrestetisk kontrapunkt. Som Børnerem (2014) skriver, skulle scenekunsten nå vise det

moderne menneskets hverdagsliv, hvor mennesket er foranderlig og kan skape forandringer, og ikke vise en fullendt menneskenatur som Brecht mente Wagner gjorde (s. 62). Dette viser igjen tydelig at Brechts menneske- og samfunnssyn er utgangspunktet for hva han ville med sitt nye teatersyn og dets form og funksjon. Tolvskillingsoperaen ble laget som en omfusjonering av operaen hvor de dramatiske forløpene ble avbrutt av musikalske partier. Bjørnerem (2014) skriver at Tolvskillingsoperaens helhetlige komposisjon skulle forstås som en ”kritisk -dialektisk syntese”. Fokuset er her på hvert enkelt kunstnerisk element, som står i et kommunikativt forhold til de andre elementene. De er sammenføyet i en høyere enhet hvor denne sammenføyningen er synliggjort for publikum sammen med de indre motsetningene. Det er denne totalkonstruksjonen som skaper dialektikken i Brechts scenekunstmodell og i Tolvskillingsoperaen ved at de ulike kunstartene konfronterer, avbryter og står i kontrast til hverandre. Verket er flerstemmig konstruert gjennom sine motsetninger, og hvert element er adskilt fra de andre og har sin egen indre logikk. Det er dette som skaper det dialektiske aspektet i Brechts tverrestetiske scenekunstmodell (s. 64 - 65).

Adskillelsen av elementene i Tolvskillingsoperaen legger med andre ord grunnlaget for Brechts nye scenekunstmodell som dialektisk. Denne adskillelsen av elementene danner videre grunnlaget for konseptene *Verfremdung* og *Gestus*.

2.4 **Verfremdung**

Brecht ville med Tolvskillingsoperaen og den markante adskillelsen av elementene etablere dialektikk i teateret. Han ville som Hofstad (1982) sier, vise en verden som kan forandres og hvor tilskueren er den som forandrer. Det interessante fokus lå hos Brecht på det moderne menneskets fornuft og evne til tenkning og en motarbeidelse av den virkelighetsflukten som han mente lå i Wagners kunstsyn, via innlevelse (s. 30). Publikum skulle starte med kritiske refleksjoner over det de opplevde og dermed påvirkes til undring. Bjørnerem (2014) skriver at dette skulle skje ved en spesiell teknikk som Brecht kalte *Verfremdung*. På tysk relaterer dette begrepet seg også til *entfremdung*, slik det er brukt hos Marx (s.70). Dette er et meget bevisst valg hos Brecht. ”I de tyske begrepene er prefiksene sentrale. Mens *ent-* impliserer en statisk tilstand, en ubevisst tilstand av ”fremmedhet”, impliserer *ver-* en aktiv prosess, en bevisstgjørende underliggjøring”

(Bjørnerem, 2014, s. 70). Med andre ord kan Brechts konsept *Verfremdung* som brukt i Tolvskillingsoperaen forstås som en statisk tilstand av fremmedgjøring samtidig med en bevisstgjørende aktiv underliggjøring. *Verfremdung*-teknikken er brukt hos Brecht fordi han ville gjøre det fortrolige fremmed, slik at det var mulig for publikum å reflektere og undre seg. Dermed kunne de etter forestillingen forme konstruktiv kritikk fra et samfunnsmessig ståsted. Han forsøkte med denne teknikken å framstille hendelser som historiske og dermed forgjengelige. På denne måte sikret han at publikum ikke falt tilbake til forståelsen av predestinasjon, men dannet seg et bilde av verden slik den er, og de forhold som er virksomme. I denne kunstpraksis blir da *Verfremdung* brukt til å skape et erkjennelsesmessig omslag til fremmedgjøring hos publikum, dette ved hjelp av den dialektiske totalkonstruksjonen verket har. *Verfremdung* forstått kun som illusjonsbrudd hadde eksistert lenge før Brecht skrev Tolvskillingsoperaen. Det som kjennetegner Brechts bruk av *Verfremdung* i hans scenekunstmodell ”er rollen *Verfremdung* spiller som del av et større politisk-estetisk prosjekt” (Bjørnerem, 2014, s. 71). Forståelsen av Brechts bruk av *Verfremdung* i Tolvskillingsoperaen må derfor alltid settes i sammenheng med ønsket om dialektikk i teateret og hans tverrestetiske scenekunstmodell.

Verfremdung kan i Tolvskillingsoperaen sees som et skuespillerteknisk grep, og som et virkemiddel i en tverrestetisk struktur. Den skuespillertekniske *Verfremdung* etableres ved at aktøren spiller karakteren på en måte som forhindrer identifikasjon mellom skuespiller og figur. Skuespilleren skal, som Hofstad (1982) sier, ikke prøve å forandre seg til den han spiller, men hele tiden beholde distansen og presentere karakteren for publikum (s. 20). Skuespillerne bryter også den 4. veggen og kommenterer i Tolvskillingsoperaen handlinger og hendelser i stykket og henvender seg direkte til publikum. De spiller på en slik måte at de hele tiden er klar over at publikum er tilstede, og publikum vet hele tiden at de er tilstede på en teaterbegivenhet. I tillegg til det skuespillertekniske grepet brukes *Verfremdung* som konsept innen den tverrestetiske scenekunstmodellen til Brecht i oppbygningen av selve stykket. Dette deler Bjørnerem (2014) inn i dramaturgisk og romlig *Verfremdung*. Den dramaturgiske *Verfremdung* omhandler oppbygningen av selve stykket der konfrontasjon er et sentralt element. Den er klassifisert under episk dramaturgi hvor montasjeprinsippet er sentralt. Helheten består av frittstående scener som er montert sammen og ikke begrenset til noen form for kausalitet eller til en spesifikk tid og rom. *Verfremdung*-effekten oppstår gjennom konfrontasjonene av etterfølgende scener som

fremmer hverandre via en gjensidig vekselvirkning. En scene som først trer fram med en gitt betydning for publikum, oppleves etter hvert på en helt annen måte og får dermed et annet meningsinnhold når den framstår gjennom sin sammenheng som montasje med de andre scenene (s. 76). Fischer-Lichte påpeker også hos Bjørnerem (2014) at Verfremdung i Tolvskillingsoperaen og Brechts scenekunstmodell resulterer i at fokuset blir flyttet fra kunstverket på scenen til publikum og de som opplever forestillingen og deres virkelighet (s. 78). Det er dermed helt i tråd med det Brecht ønsket å oppnå i kommunikasjon med publikum i sin tverrestetiske scenekunstmodell. Scenene stiller på denne måten hverandre i et nytt og fremmedgjort lys, slik at det etableres et rom for refleksjon hvor ny forståelse og innsikt hos publikum kan inntre. Dette gjør at det tverrestetiske kunstverket som Tolvskillingsoperaen representerer, åpner opp muligheten for ”integrering av det Vang Lid kaller ”utenomestetiske elementer” i det dialektiske scenekunstverket, som kan verfremde de estetiske elementene” (Bjørnerem, 2014, s. 77) .

I Tolvskillingsoperaen er bruken av musikken et tydelig kjennetegn på dramaturgisk Verfremdung, slik Brecht også har benyttet seg av i senere produksjoner. Den sceniske handlingen avbrytes av musikk og sangnummer, og vi ser en tydelige adskillelse av elementene. Det som er karakteristisk for de musikalske numrene er at de kommenterer og konfronterer de dramatiske delene av scenen som ligger på og etter dem i selve montasjen. Det er av og til uklart om sangene inngår i handlingen eller er noe fremmedgjort. Eksempler på dette er Sjørøver Jenny som Polly synger i sitt eget bryllup og Balladen om det bekvemme liv, som Mackie synger når han er i fengsel.

Den andre Verfremdungen Brecht omtaler i sin tverrestetiske scenekunstmodell er den romlige. Den romlige Verfremdung oppstår når de ulike estetiske elementene som for eksempel musikk og scenografi ikke bygger opp under, eller forsterker den virkningen som teksten allerede legger opp til i et forløp, men snarere bryter med og manipulerer den. Som Bjørnerem (2014) sier, oppstår det da en reaksjon hos publikum, hvor de begynner å lete etter noe som kan forklare uoverensstemmelsene. Dette åpner opp for et omslag i deres erkjennelse og dermed en mulighet for ny opplevelse av mening med forestillingen (s. 85). Et uttrykk for dette, er i følge Brecht som han sier hos Bjørnerem når en ser på musikk og scenografi som deler av et romlig sceneforløp ”Motsetningens enhet (I det enhetlige søkes det etter motsetninger)” (Bjørnerem, 2014, s. 85). Det er med andre ord det å la de enkelte

kunstartene skape dissonans, kommentere og avbryte sceneforløpet som skaper en romlige Verfremdung. Denne romlige Verfremdungen forsterkes ytterligere når de enkelte scenene, som er komponert etter denne motsetningsfylte strukturen, også konfronterer de etterfølgende scenene dramaturgisk. Det interessante her er som Bjørnerem (2014) hevder, hvordan denne romlige Verfremdung kan kombineres i et motsetningsforhold til utenom-estetiske elementer og rene estetiske elementer. For eksempel innen scenografi, kan dokumentariske kommentarer via bilder og film verfremde forestillingen, og åpne opp for nye opplevelser hos publikum.

Jeg har nå presentert hvordan Brecht ved sin utprøving i Tolvskillingsoperaen og i senere teoretisering av sitt kunstsyn utarbeidet en metode for adskillelsen av elementene slik at en via Verfremdung kunne komponere en forestilling med tanke på en helt ny kommunikasjonsform med publikum. Det siste punktet mitt innen redegjørelsen av Brechts tverrestetiske scenekunstmodell er Gestus. Det står i nær relasjon til Verfremdung og kan ses på som det kunstneriske materialet alle elementer enkeltvis og som helhet skal stå i forhold til og si noe om (s. 85 -94).

2.5 Gestus

Gestus er et sentralt begrep i Brechts teoretisering omkring teaterets nye estetikk og funksjon. Det er også et begrep som Brecht selv anvender med tvetydighet og på flere ulike måter. Vang Lid forklarer begrepet hos Bjørnerem som ”et ”dynamisk arbeidsuttrykk ” som stadig forandres i Brechts kunstpraksis og i omgang med andres kunst” (Bjørnerem, 2014, s. 95).

Hofstad (1982) forklarer begrepet som et uttrykk for en innstilling eller en tydelig holdning. Brecht hadde en klar politisk intensjon med Tolvskillingsoperaen og sin nye tverrestetiske scenekunstmodell. I sitt arbeid med å motivere publikum til refleksjon og politisk aktivitet, utvidet han derfor gestusbegrepet. Det ble nå også brukt i betydningen en uttalt politiske holdning, uttrykt via bevegelser som hadde en tydelig sosial relevans (s. 22). En slik forståelse av begrepet baserer seg på en forklaring av at gestus er en grunnholdning som representerer ”markører” for ulike samfunnsmessige forhold. Brecht brukte i Tolvskillingsoperaen ulike typer gestus for å tydeliggjøre forholdene mellom menneskene

som motsetningsfylte og i stadig forandring. Han ville med dette demonstrere i hvor stor grad vi står i et klasseforhold til hverandre.

I følge Bjørnerem (2014) får Brecht ved bruk av gestus tydelig fram motsetninger, undertrykkelse, maktforhold og ulike former for diskriminering i samfunnet. ”Markørene” vil ha forskjellig form, alt etter hvilken kunstart som uttrykker gestusen. Innen skuespillteknikker vil det med andre ord dreie seg om mimikk, kroppsholdning, språk, blick og alle fysiske og psykiske uttrykk for sosiale forhold. Brecht ville med sin bruk av gestusbegrepet som sentralt konsept i sin framstilling av verden, demonstrere virkeligheten for publikum slik den var. Han ville unngå alle former for mimisk etterligning av den. Kunsten skulle ta stilling og vise en tydelig politisk holdning, den skulle ikke bare etterligne. Dette er igjen basert på den marxistiske dialektikken og er det Brecht kaller det gestiske prinsipp i sin nye scenekunstform. En ser tydelig sammenheng mellom Brechts bruk av gestus som konsept og hans overordnede politiske prosjekt og ønske om å etablere dialektikk i teateret (s. 96-98).

Brecht omtaler gestus som en del av den nye scenekunsten på denne måten i sine tidlige skrifter. ”Det episke teateret er hovedsakelig interessert i måten menneskene forholder seg til hverandre, *der hvor den viser hen til det sosialhistoriske (typiske)* ” (Bjørnerem, 2014, s. 97). I det episke teateret skulle en med andre ord la de sosiale lovene bli synlige. Måten menneskene forholdt seg til hverandre på skulle også demonstreres som foranderlige. Dette gjaldt mellom klasser og det gjaldt de økonomiske og politiske forholdene menneskene levde under. Alt skulle via gestus fremstilles som foranderlig. Brecht sier videre:

Tilskuerne skal altså være i stand til å gjennomføre sammenlikninger av måten folk forholder seg på. Sett fra estetikkens standpunkt betyr dette at skuespillerne gestus blir spesielt viktig. For kunsten handler her om en kultivering av gestus. (...) Det mimiske prinsipp blir så å si avløst av det gestiske prinsipp (Bjørnerem, 2014, s. 97).

Brechts gestusbegrep blir ut fra dette et faguttrykk innen kunst som sier noe om estetikken og om hva og hvordan den vil kommunisere med publikum. Dette står i klar sammenheng med adskillelse av elementene i konseptet *Verfremdung*.

Gestus er altså ikke noe som er, som finnes, men snarere noe som blir til, som framstilles i en kunstneriske prosess. Gestus får i tillegg en mer utvidet betydning fra det øyeblikk det opptrer i sammenheng med musikk og billedkunst (scenografi), og ikke minst i tverrestetiske sammenhenger (Bjørnerem, 2014, s. 96- 97).

3.1 Forestillingen og publikum

Publikum har siden teatervitenskapens oppstart, for om lag 100 år siden, vært et av teaterets vesentlige elementer. En av teatervitenskapens grunnleggerne, Max Hermann sa tidlig på 20 tallet, i Siemke Böhnisch sin oversettelse, at: ”Publikum er involvert som en medspillende faktor. Publikum er så og si teaterkunstens skaper” (Böhnisch, 2010, s. 79). Selv om det nå er mange år siden dette ble sagt, og det i dag finnes ulike gjenstandsfelt og teaterdefinisjoner innen teaterforskningen, utgjør dette fremdeles grunntanken. I følge Böhnisch (2010) er fremdeles det at det eksisterer et tilstedeværende publikum er forutsetning for at teateret skal finne sted. Det er allikevel innenfor denne grunntanken ulike syn på forholdet mellom forestilling og publikum. Dette resulterer igjen i ulike teoretisk-metodiske tankesett og analysestrategier. Böhnisch sier videre at hun mener at det i dag finnes tre ulike tankesett omkring forholdet mellom skuespillere og publikum. Disse tar utgangspunkt i hvordan forholdet mellom publikum og forestilling er definert, verkbegrepet og hvilke konsekvenser dette har for forestillingsanalyser (s.79).

3.2 Tre ulike tankesett

I det følgende vil jeg gjøre rede for disse tre ulike tankesettene, slik Böhnisch (2010) presenterer dem. Det er 1: Publikum som mottaker av et avsluttet verk, 2 : Publikum som (med)skapere av forestillings mening, og 3: Publikum som hørbare og synlige bidragsytere (s. 80 - 87).

I det første tankesettet, 1: Publikum som mottaker av et avsluttet verk, ses forestillingen som et ferdig produkt. Publikum er mottakere av et verk som er avsluttet.

Kommunikasjonen mellom forestilling og publikum går kun en vei. Forestillingen kan påvirke publikum, men publikum har ingen mulighet til å påvirke forestillingen.

Forestillingen eksisterer kun på scenen, og publikum er innenfor dette tankesettet, individuelle, passive mottakere. De ulike sceniske forløpene i forestillingen er konstante og inneholder ingen variabler. Verkforståelsen er lukket og statisk.

Analyser innen denne tankemodellen har fokus på det sceniske forløpet i forestillingen, som vil være likt fra forestilling til forestilling, og det tas i analysen ikke hensyn til publikum. Dette tankesettet har i følge Böhnisch (2012) lenge dominert europeisk teatervitenskap. Man ser det i sammenheng med semiotisk teaterteori hvor forestillinger analyseres som en teatral tekst. Analyser blir her ofte utført etter flere teaterbesøk med hjelp av videoopptak. Publikums deltagelse eller endringer i sceneforløpet trekkes ikke inn i analysen (s. 80 - 83).

I det andre tankesettet, 2: publikum som (med) skapere av forestillingens mening, blir publikums resepsjon sett på som en kreativ aktivitet. Publikum er dermed aktive (med) skapere av mening. Verket er ikke avsluttet før det har møtt et publikum. Den teatral tekst presenteres på scenen, men det er først gjennom publikums persepsjon det skapes eller fullføres en mening med den teatral teksten. Publikum er i denne tankemodellen viktige bidragsytere til forestillingen. Forestillingen "eksisterer" ikke lenger på scenen i møte med publikum, men "er også i hodet" på publikum. De er dermed aktive mottakere og individuelle (med) skapere av forestillingens mening. De sceniske forløpene i forestillingen blir ikke sett på som variable, men meningen er variabel. Verkforståelsen er åpen og dynamisk. Analyser innen denne tankemodellen har fokus på verkets åpne meningsproduksjon og hvordan dette blir konkretisert i publikums persepsjonsprosess. En beskriver forestillingens sceniske forløp som et tilbud for meningsproduksjon, og tar deretter utgangspunkt i den meningen som blir skapt i en konkret forestilling, i analysen av de meningsdannede prosessene hos publikum. Denne modellen bygger i følge Böhnisch (2012) på en litteraturvitenskaplig resepsjonsteknikk hvor verkets åpne meningsproduksjon blir konkretisert i tilskuerens resepsjonsprosess. Analyser her må beskrive det sceniske forløpet i en forestilling som et tilbud for tilskuerens meningsproduksjon. Deretter må en dersom en ønsker å analysere meningen, ta utgangspunkt i en gitt forestilling og analysere publikums meningsdannede prosesser. Dette gjør en via empiriske resepsjonsstudier av publikums meningsdannede (s. 83 - 85).

I det tredje tankesettet eksisterer publikum som hørbar og synlig bidragsyter. Forestillingen er verken på scenen eller i publikums bevissthet. Det befinner seg midt imellom skuespillere og publikum. Publikum er verken passive eller aktive mottakere, men ses på som et hørbart og synlig bidrag i forestillingen. Forestillingen ”er” mellom skuespillere og publikum. Det sceniske forløpet påvirkes av publikum, og publikum påvirkes igjen av dette. Det sceniske forløpet blir derfor variabelt og inngår i selve hendelsen som oppstår mellom skuespillere og publikum. Verkbegrepet er ytterligere dynamisk, sammenliknet med de to forrige modellene. Böhnisch (2010) sier her at verkbegrepet også er problematisk, og hun foreslår å endre begrepet til hendelse. Dette fordi det sceniske forløpet ikke lenger er statisk. Det er i følge henne nå dynamisk, fordi det er direkte påvirket og dermed variabelt i møte med publikum. I følge denne tankemodellen kan en ikke nøye seg med bare å analysere en implisitt innskreven publikummer. Her må også det reelt tilstedeværende publikum inngå i analysen. Denne tredje tankemodellen gir dermed mulighet til mer enn å bare analysere betydningen av publikums tilstedeværelse i forestillingen. En kan i analysen sette denne tilstedeværelsen til fokus (s. 80-87). I følge Böhnisch (2012) er ingen av de to foregående teoretisk- metodiske tankesettene for teateranalyse tilstrekkelige. En må ha en performativ tilnærming hvor teaterets hendelseskarakter er fremtredende. Dette er fordi når en teaterforestilling blir sett på som flere komplekse prosesser mellom skuespillere og publikum, blir det mulig å beskrive publikum som aktive bidragsytere og hørbare og synlige (med) skaper av forestillingen (s. 86).

Jeg vil, før jeg presenterer hvordan jeg definerer forholdet mellom forestilling og publikum og dermed hvilket teoretisk-metodisk tankesett jeg legger til grunn i min analyse, redegjøre for Fischer-Lichtes forståelse av teater som event og begrepet Feedbacksløyfer.

3.3 Forståelsen av teater som event og etablering av Feedbacksløyfer

En forutsetning for å forstå begrepet feedbacksløyfer som etableres mellom skuespillere og publikum og som er avgjørende for synet på publikums rolle som (med) skapere av mening, er forståelsen av teater som event. Jeg vil her gjøre rede for dette slik Fischer-Lichte (2008) presenter det i sin bok ”The Transformative Power of Performance. A new aesthetics” og slik Böhnisch (2012) gjør rede for det i sin ph.d.-avhandling

“Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til performativ teori og analyse”. Dette synet på teater som event og hva som skjer i møte mellom forestilling og publikum, via etablering av feedbacksløyfer, ligger slik jeg ser det, som en forutsetning for Willmar Sauter sin modell for performance i kontekst. Det er denne modellen jeg vil bruke som analyseredskap i min analyse.

Mot slutten av forrige århundre ble synet på teater som event aktualisert. Fischer-Lichte (2008) sier i sin bok at Peter Behrens og George Fuchs startet med å proklamere at teateret igjen måtte bli til en festival. Max Hermann hevdet også at det var her han fant den opprinnelige meningen med teateret. Det avgjørende var at spillere og publikum stod i et gjensidig likeverdighetsforhold til hverandre (s.161) Fischer- Lichte sier videre at ”the specific aestheticity of the theatre was manifest in the nature of performance as event” (Fischer-Lichte, 2008, s. 161). Dette utfordret i følge Fischer-Lichte (2008) de rådende oppfatningene innen teateret som bar preg av synet på skuespillere som autonome subjekt samt skapere av et autonomt kunstverk. Innen dette synet var teateret som kunstverk skapt en gang for alle, og skjulte en iboende sannhet. Denne sannheten og dermed meningen med verket, lå i verket selv, og publikums rolle var å fortolke verket og finne denne meningen (s. 161). I følge Fischer-Lichte (2008) insisterte en nå på at teateret var en kunstform beskrevet som øyeblikkets kunstform, flyktig av natur, unik, flertydig og ikke reverserbar. Synet på en kunstform, hvor noen var produsenter av mening og andre mottakere kunne da ikke være gjeldende lenger (s.162). Med dette hevdet Fischer-Lichte at ”The artistic and aesthetic nature of performance would instead be derived solely from its nature as event” (Fischer-Lichte, 2008, s.162). Dette medførte konsekvenser for synet på skuespillere og ikke minst publikums rolle i teateret.

I forsøket på å tydeliggjøre fenomenet performance som event og dermed det endrede synet på publikums rolle, er begrepet feedbacksløyfer og hvordan disse etableres, sentralt. Fischer-Lichte innfører begrepet feedbacksløyfe for å betegne vekselvirkningen mellom aktører og tilskuere i forestillinger. Böhnisch (2012) oversetter Fischer-Lichtes forklaring av begrepet slik.” Uansett hva aktørene gjør, har det innvirkning på tilskuerne, og uansett hva tilskuerne gjør, har det innvirkning på aktørene og de andre tilskuerne. Slik kan det hevdes at forestillingen blir produsert og styrt av selvrefererende feedbacksløyfer som er i konstant forandring” (Böhnisch, 2012, s. 96). Böhnisch (2012) sier videre at denne

påvirkningen som skjer i feedbacksløyfene mellom skuespillere og publikum kun kan finne sted fordi de begge er kroppslig tilstede i forestillingen. Publikum reagerer emosjonelt og kognitivt på det som skjer på scenen. Det er denne vekselvirkningen mellom aktører og publikum som utgjør feedbacksløyfene. En forestilling kan dermed aldri være helt forutsigbar fordi feedbacksløyfen betegnes som et autopoietisk system. Dette betyr at de er selvgenererende. Etablering av feedbacksløyfer gjelder i følge Fischer-Lichte alle forestillinger – også de hvor det ligger en klar strategi for kommunikasjonen i regien og hvor en ønsker å påvirke publikum i bestemte retninger (s. 96- 97).

I følge Fischer-Lichte (2008) etableres det selvregulerende tilbakemeldingssløyer mellom skuespillere og publikum i en event på en slik måte at det er de som bringer selve eventen fremover. Det er den intense tilstedeværelsen hos publikum som kjennetegnes ved etableringen av de selvregulerende feedbacksløyfer som gjør at publikum blir (med) skapere i eventen. Den er dermed flyktig av natur og eksisterer kun i møtet mellom skuespillere og publikum (s. 163). Det er i dette møte publikum blir (med) skapere av forestillingens mening.

3.4 Mitt valgte tankesett som utgangspunkt for analysen

Jeg velger å ta utgangspunkt i Böhnisch sitt andre teoretisk–metodiske tankesettet i min analyse. Det vil si at jeg ser på publikum som (med) skapere av mening. Dette er de via sin resepsjon, som jeg ser på som en aktiv deltakelse. Jeg ser ikke på verket som avsluttet før det har møtt et publikum. Den sceniske teksten presenteres på scenen, men det er først gjennom publikums aktive resepsjon at det skapes mening med den teatrale teksten. De er dermed aktive mottakere og individuelt (med) skapere av mening. Min forståelse av verket Tolvskillingsoperaen ved Stavanger katedralskole er at det er åpent og dynamisk. Det er forstått som en teatral event hvor det dannes feedbacksløyfer mellom skuespillere og publikum. I min analyse vil jeg legge vekt på verkets åpne meningsproduksjon og hvordan dette blir konkretisert i publikums resepsjon. Jeg ser på det sceniske forløpet som et tilbud for meningsproduksjon og tar deretter i analysen utgangspunkt i de meningsdannede prosessene hos publikum som er skapt i en konkret forestilling. Her blir de strategier som forestillingen benyttet seg av forstått med en dobbel betydning. Det er det som gjennom regien er planlagt i det sceniske forløpet, som et tilbud for meningsproduksjon og de

strategier som etableres i kommunikasjon mellom skuespillere og publikum gjennom etablering av de selvregulerende feedbacksløyfene.

Som analyseredskap i min analyse vil jeg bruke Sauters teatrale kommunikasjonsmodell for performance i kontekst fordi denne bygger videre på dette synet på forestilling og publikum. Han definerer den teatrale event som en særegen kommunikasjonsituasjon hvor publikum er (med) skapere av mening. Dette er publikum i og med sitt samspill med skuespilleren og via sin persepsjon. De er i gjensidig interaksjon med hverandre. Publikum reagerer på det skuespillerne framstiller, og dersom publikum reagerer på en slik måte at refleksjonsprosesser settes i gang, skapes det mening. Dette skjer ved at publikum setter det de har erfart i dette samspillet, inn i en kulturell kontekst, hvor individuell persepsjon av mening finner sted.

Jeg vil nå presentere Sauters syn på hvordan mening dannes i teateret, hans teatrale kommunikasjonsmodell for performance i kontekst og hvordan jeg vil bruke denne som redskap i min analyse.

4.1 Den teatrale kommunikasjon og hvordan mening skapes i teateret hos Willmar Sauter

William Sauter har i følge Eigtved (2007) i en årrekke forsket på hvordan den teatrale begivenhet kommuniserer med sitt publikum. Han har utviklet en modell som kan anvendes når en skal undersøke den teatrale kommunikasjonen og se på hvordan denne kan sette i gang meningsdannede prosesser (s. 95). Jeg velger her å redegjøre for hans teorier omkring den teatrale kommunikasjon og hvordan mening skapes i teateret. Deretter presenterer jeg den teatrale kommunikasjonsmodellen hans og hvordan denne settes inn i en kontekstuell ramme for å virke optimalt. Jeg avslutter punkt 4 med å forklare hvordan jeg vil bruke denne modellen som redskap i min analyse i del 3.

Det har i følge Sauter vært vanskelig å finne et teoretisk grunnlag for å kunne forstå hva som faktisk skjer når en tilskuer opplever en teaterforestilling. Dramatikere, regissører og skuespillere har sine strategier, metoder og kunstneriske intensjoner for forestillingen og dens møte med publikum. De vet samtidig at publikum etter opplevelsen sitter igjen med

meget forskjellige erfaringer og dermed har høyst ulik forståelse av hva de opplevde, av hva som angikk dem på en meningsfull måte. Som jeg beskrev i forrige punkt, ser Sauter ifølge Eigtved (2007) på den teatrale begivenhet som en spesiell type kommunikasjonssituasjon, hvor det utveksles informasjon mellom skuespillere og publikum på en slik måte at publikum er aktiv (med)skapere av mening (s. 95).

Erika Fischer-Lichte sier dette på følgende måte hos Sauter:

Even though these processes (of producing and interpreting signs) occur parallel to each other, one cannot conclude, that they are analogous to each other: The actor and the spectator may not at all attribute the same meaning to the signs, which the actor has produced. Very often there is a discrepancy between the meaning, which the actor thought to constitute, and the meaning, which the spectator constitutes during the process of reception (Sauter, 2000, s. 25).

Utfordringene blir da i følge Sauter (2000) å utvikle et teoretiske fundament og et konsept for den teatrale kommunikasjonsprosessen, som inneholder alle aspekter av relasjonene mellom utøver og tilskuer i de meningsdannede prosessene. Han utviklet modellen for den teatrale kommunikasjon fordi han mente at en tilskuer ikke bare fortolker tegn. En tilskuer fortolker først og fremst mening og har det gøy. Nytelsen, gleden og vurderingen en tilskuer har av en teaterforestilling henger nøye sammen med dannelsen av mening. Publikum reagerer, evaluerer og tolker det de erfarer. Denne tolkningen er avgjørende for hva de mener forestillingen handlet om for dem og hvorfor de mener den handlet om akkurat det (s. 3- 4).

Sauter tar i sin teoretisering omkring teaterets kommunikasjon og danning av mening også utgangspunkt i tre aspekter hos Hans-Georg Gadamer, en sentral person innen moderne hermeneutikk. Det første aspektet som får betydning for Sauters kommunikasjonsmodell, er Gadamer's "concept of "horizons" of understanding explains that every interpretation of an object to a large degree is a personal one" (Sauter, 2000, s. 4). Dette aspektet var i utgangspunktet brukt ved studier av historiske objekter og menneskets møte med disse. Sauter mente teorien også kunne overføres til undersøkelser av menneskers opplevelser, både i nåtid og i fortid.

Det neste aspektet Sauter henter fra Gadamer er ”the process of understanding is the importance of the observer’s own view” (Sauter, 2000, s. 5). Gadamer bruker i følge Sauter (2000) ordet ”Vorurteil” når han beskriver dette. Dette kan oversettes med forutinntatthet og blir brukt når en vil si noe om det sett verdier og normer en person innehar og tar med seg i møte med et objekt (s. 5).

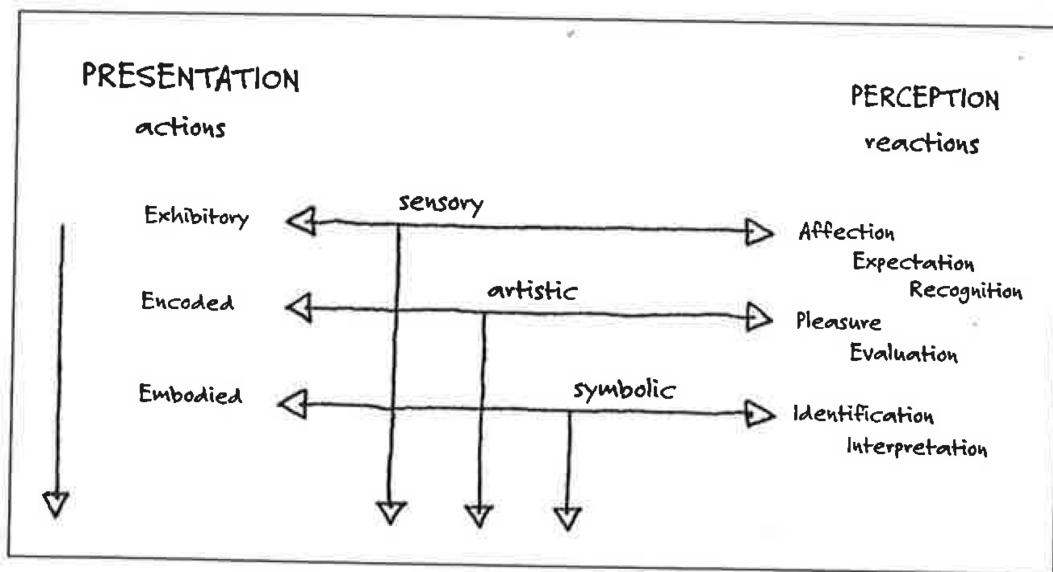
Det siste sentrale aspektet Sauter tar utgangspunkt i er Gadamers syn på estetiske erfaringer. Gadamer sier at ”the basic experience of art is playing. Playing has its own rules, and those who participate subordinate their will to the rules of the game. The game is playing the player” (Sauter, 2000, s. 5).

Something is being played. In the case of art, this playing is also playing for *someone*, an observer, a spectator. The player and the observer participate in the playing, both usually knowing the rules. In the performative arts, the creation and the experience of it are simultaneous processes, which take place in the form of an event. (Sauter, 2000, s. 5)

Dette viser at kommunikasjonsprosessen her ikke ses på som en prosess hvor en avsender sender kodet materialet til en mottaker, som skal dekode sendingene. Prosessen med å skape og erfare teater holdes sammen ved kunsten å spille og de mange relasjonene som dermed oppstår mellom skuespiller og tilskuer i en teatral event. Dette synet på hva kommunikasjon er i form av estetiske opplevelser er en forutsetning for Sauter sin kommunikasjonsmodell. Jeg vil nå presentere denne.

4.2 Den teatrale kommunikasjonsmodellen

[8] *Introduction*



2. *An expanded model of theatrical communication.*

Figur 1: An expanded modell of theatrical communication.

Sauter, *The theatrical event*, 2000, s. 8.

Modellen er bygget opp omkring to hoveddeler; en presentasjonsdel til venstre og en persepsjonsdel til høyre. En kan også forstå presentasjon som handlinger og persepsjon som reaksjoner. Kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum foregår i en kontinuerlig prosess fram og tilbake mellom disse to delene i en teatral event. Dette er markert med 3 horisontale piler, og utgjør til sammen den totale kommunikasjonen. Handlingene som foregår på scenen er presentasjoner fordi handlinger er utført av skuespillere som framstår enten som aktører, figurer eller karakterer. Det handlende mennesket er i sentrum. På motsatte side av modellen ligger det Sauter kaller persepsjon. Dette er ulike reaksjoner på de forskjellige opplevelsene publikum erfarer i den teatrale eventen. Modellen viser da at handlinger blir presentert for publikum i den teatrale kommunikasjonssituasjonen og publikum reagerer på dem via sin persepsjon. Publikums persepsjon påvirker igjen handlingen og presentasjonene til skuespillerne. Kommunikasjonen går mellom skuespillere og publikum begge veier slik pilen viser.

Modellen viser at det er en tydelig sammenhengen og relasjon mellom skuespillere og publikum, mellom presentasjon og persepsjon i en teatral event.

Sonen hvor selve kommunikasjonen foregår mellom presentasjon og persepsjon er i modellen delt inn i tre nivåer. Dette er det sensoriske, det artistiske og det symbolske nivået. I sin beskrivelse av hvilken type kommunikasjon som foregår ved disse tre nivåene, bruker Sauter adjektivet kommunikativ. Dette er for å tydeliggjøre at de tre ulike nivåene kun er adskilt på et teoretisk plan. I den reelle teatereventen og dermed i kommunikasjonen som er etablert, er disse nivåene tett sammenvevet. Alle handlinger og reaksjoner, presentasjoner og persepsjoner har derfor mulighet for kontinuerlig å stå i et kommunikativt forhold til hverandre. Eigtved (2007) forklarer denne inndelingen i nivåer i Sauters kommunikasjonsmodell som tre ulike relasjons- eller kommunikasjonsformer mellom tilskuer og spiller. Forholdet dem imellom er ikke konstant gjennom en kommunikasjonsprosess som foregår i et gitt tidsrom. Den dynamiske karakteren en teaterevent representerer, gjør at nivåene i kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum også endrer seg underveis. I begynnelsen av en teaterevent kan et nivå som f. eks. det sensoriske være framtrædende. Senere kan et annet, som f. eks. det symbolske være det dominerende kommunikasjonsnivået i prosessen (s. 97).

Det første nivået, det sensoriske, er i følge modellen den kommunikasjonsprosessen som foregår mellom skuespillere og tilskuere på et personlig nivå. Sauter sier at "The spectator perceives the physical and mental presence of the actor and reacts to it more or less spontaneously, just as the actor senses the presence of an audience, its size as well as its mood" (Sauter, 2000, s.7). Publikum reagerer her først og fremst på at skuespilleren er et individ. Kommunikasjonen foregår på dette nivået fra menneske til menneske.

Reaksjonene til publikum og deres persepsjon varierer her mellom affeksjon, forventning, tiltrekning og gjenkjennelse. I følge Sauter er etablering av tydelig og sterk kommunikasjon på dette nivået avgjørende for kvaliteten på kommunikasjonen på de to andre nivåene. Han sier at "without an interest in the person one wants to communicate with, there will not be enough attention to make the other levels of communication work sufficiently" (Sauter, 2000, s. 8).

Det neste nivået for kommunikasjon i Sauters modell er det artistiske. Her foregår kommunikasjonene mellom skuespillere og publikum via kodede handlinger. Dette nivået markerer et tydelig skille mellom en teatral event og hverdagen. Det representerer det nivået i kommunikasjonen hvor alle vet, og har akseptert at det som nå skjer på scenen ikke er virkelighet. Det er en presentasjon av handlinger fremstilt via estetiske virkemidler for et publikum, som skal ta imot dem i sin persepsjon. Handlingene på det artistiske nivået er kodet i formen. Dette er ved at de enten er innenfor eller absolutt ikke innenfor ulike sjangre og spillestiler. Her forutsetter en med andre ord at publikum har en forståelse av hvordan kommunikasjonene foregår via et estetiske språk og i et estetisk univers. Sauter deler her inn reaksjonene til publikum som intuitive og kognitive reaksjoner. Han kaller dette nytelse, glede og evaluering. Dette er reaksjoner hos publikum i møte med de kodede handlingene framstilt av en figur på scenen. Dette viser at det artistiske nivået er meget sentralt i kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum. Det er her publikum starter sin evalueringen av opplevelsene. Denne evalueringen er igjen avgjørende for igangsetting av refleksjonsprosesser og videre persepsjon hos publikum, hvor mening blir dannet.

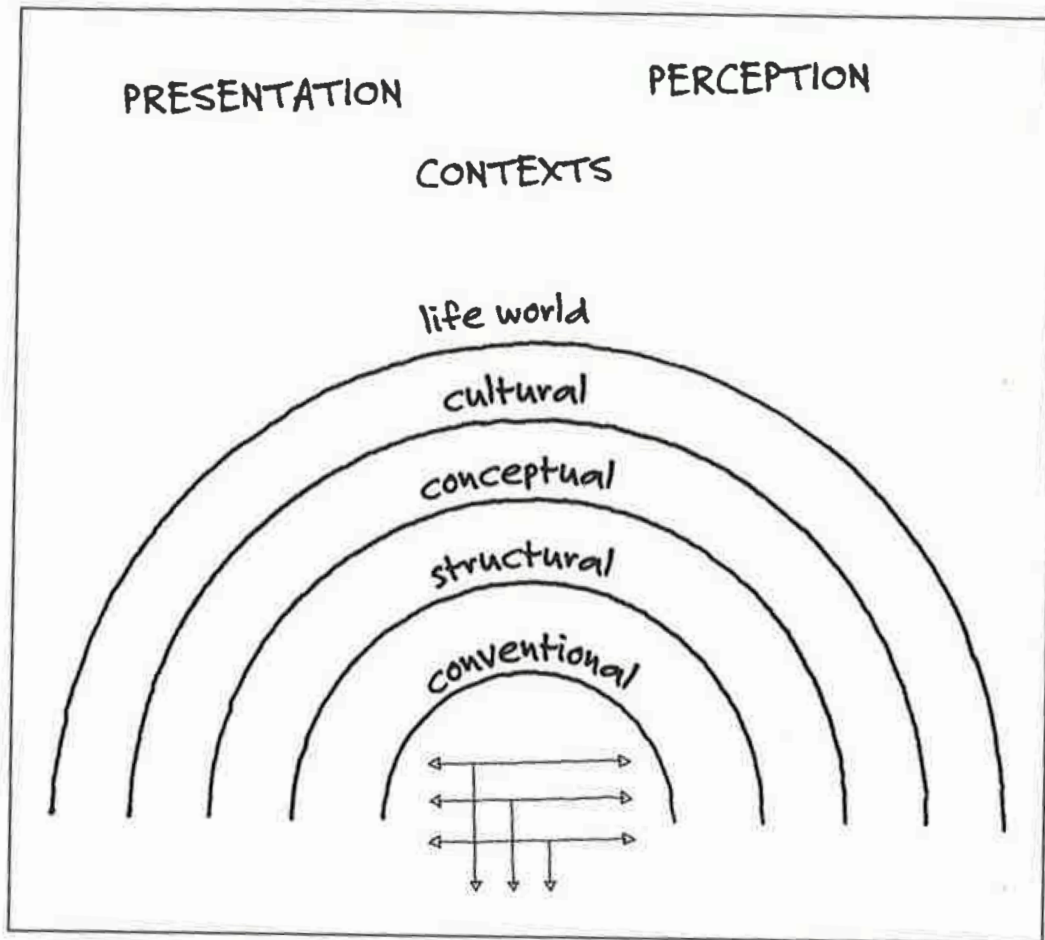
Kommunikasjonen på det symbolske nivået kan ses på som en konsekvens av de to andre. På det symbolske nivået avleser en resultatet av samspillet ved de to andre nivåene i kommunikasjonen. Det bygger videre på den artistiske annerledesheten i den teatrale kommunikasjonene i nivå to og kommunikasjonen foregår her mellom skuespillere og publikum på et symbolsk nivå. Sauter (2000) sier at her kan mening bli tillagt de artistiske handlingene i publikums persepsjon. Det er viktig å huske, som modellen viser, at ingen av handlingene på scenen er symbolske før de erfares og tolkes som det av publikum. Kommunikasjonen er først da etablert på et symbolsk nivå (s. 7). Handlingen til karakterene på dette nivået i kommunikasjonen er personifiserte og publikum reagerer på disse handlingene via identifikasjon og fortolkning. Dette betyr at når det etableres en fiksjon av en karakter hos publikum og dermed kommunikasjon på et symbolsk nivå i en teaterevent, så skjer dette i samspillet mellom skuespiller spiller og publikum. En "fictional character is created by the performer and the spectator together" (Sauter, 2000, s. 9). I vår sammenheng betyr det at det ikke finnes noen Mackie eller Polly på scenen. De finnes bare i hodet på publikum, skapt av dem i deres persepsjon av det skuespilleren har presentert av handlinger på scenen. Dette dersom kommunikasjonene mellom spillere og

publikum er etablert på et symbolsk nivå. Når denne type interaksjon er etablert, er det, som modellen viser, kommunikasjon også på et symbolsk nivå i den teatrale eventen mellom skuespillere og publikum. Dette nivået er dermed meget sentralt i kommunikasjonsmodellen til Sauter fordi det viser at det er her publikum reagerer via identifikasjon og fortolkning, og dermed har mulighet for å fortolke mening med sine opplevelser.

Det viktigste med denne modellen er ”the significance of the contexts for both the presentation and the perception of a performance” (Sauter, 2000, s. 9). Den må ikke stå alene, fordi publikum alltid setter det de har opplevd inn i en kulturell kontekst. Modellen må derfor settes inn i en kontekstuell ramme for å kunne virke optimalt, og dermed kunne brukes som modell for å si noe avgjørende om hvordan mening blir dannet i en teatral event. Dette leder meg videre til neste figur, som er Sauters modell for performance i kontekst.

4.3 Den teatre kommunikasjonsmodellen for performance i kontekst

[10] Introduction



3. A model of performance in context.

Figur 2: Modell for performance in kontekst.

Sauter, The theatrical event, 2000, s. 10.

Som en ser i Sauters kommunikasjonsmodell for performance i kontekst, er den sentrale kommunikasjonen mellom skuespiller og publikum på de tre nivåene nå plassert i en midte. Den er her omgitt av flere horisonter av ulike kontekster. Dette fordi konteksten den spesifikke teaterkommunikasjonen eksisterer innenfor er av avgjørende betydning for det som skjer i selve kommunikasjonssituasjonen og i de meningsdannede prosessene som settes i gang hos publikum. De ulike kulturelle kontekstene fungerer som Sauter (2000)

sier med sin modell, ikke bare som bakgrunn. De er konstant tilstede i skuespillernes presentasjon og publikum persepsjon. Dette gjelder før, under og etter at den teatrale event har funnet sted (s. 9). De tre horisontene som ligger nærmest selve teatereventen er de som tilhører den teatrale atmosfære. Det er den konvensjonelle, den strukturelle og den konseptuelle kontekst. De utgjør på hver sin måte de ulike tradisjonene og organisering av teateret i samfunnet. Samtidig reflekterer de også ideologiske verdier et samfunn uttrykker via teateret og kan dermed si noe om funksjon. Teaterets funksjon kan i vår tid være underholdningsaktør eller speiler av vår tid. Det kan ha som mål å opplyse, provosere eller stimulere til handling og kritisk refleksjon.

Den neste konteksten, som i modellen kalles den kulturelle kontekst, representerer den sammenheng og interaksjon som finnes mellom teateret og andre kunstarter. Det som skjer i teateret skjer også ofte på andre kunstarenaer som museum, konserter, dans og billedkunst. Vår kulturelle horisont inneholder dermed alle disse variasjonene. Ikke bare de som finnes innen ulike kunst uttrykk, men også de som finnes innen utdanning og forskning og i hvordan vi organiserer vår verden og samhandler med hverandre.

Til sammen utgjør de ulike horisontene i disse forskjellige kulturelle kontekstene det Sauter kaller the life world. Dette er den ytterste horisonten i modellen hans. Den representerer den totale horisonten for de forhold publikum opplever som relevante for sin deltagelse i en teaterevent, og som de opplever og tolker sin mening ut fra. Modellen viser ved sin oppbygning at skal en undersøke og vurdere teater som estetisk kommunikasjonsform og hva som i den er avgjørende i samspillet mellom skuespiller og tilskuer, mellom presentasjon og persepsjon, må en være seg bevisst den spesielle kommunikasjonssituasjonen en teatral event er. Den er en del av en kulturell kontekst og er dermed selv en deltager i the life world. Publikum setter det de opplever og har opplevd inn i konteksten the life world, når mening skapes hos dem.

Jeg velger å bruke denne modellen i min analyse slik den er vist i fig 2, fordi en analyse av en kommunikasjonssituasjon mellom skuespillere og publikum alltid må ses i sammenheng med den konteksten den er en del av. Som jeg sa i innledningen, vil jeg undersøke hva publikum opplevde at forestillingen handlet om. Modellen vil gi meg mulighet til å kunne fokusere på det særegne samspillet som skjer når mennesker opptre for andre mennesker

under gitte omstendigheter. Ved å bruke denne modellen i min analyse kan jeg få et systematisk overblikk over hva som skjer i kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum. Jeg kan deretter se på hvilke reaksjoner det var i denne teatral kommunikasjonsprosessen, som satte i gang refleksjonsprosesser hos publikum slik at de dannet seg en mening med det de opplevde .

Modellen må, som Sauter sier hos Eigtved (2007) brukes til å sette bestemte elementer i den totale teatral event i forhold til hverandre. Det er kun ved denne dobbelte bruken av modellen, en kan komme frem til gyldige resultater. En må først utpeke et kjerneområde som er selve kommunikasjonsskarakteren i den teatral eventen. Deretter kan modellen brukes til å få et system, hvor en setter handlinger hos skuespillere og reaksjoner hos publikum i forhold til de andre elementene i modellen. Det er først når en bruker modellen på denne måten at det er mulig å få et analytisk blikk på hva det er i møtet mellom skuespillere og publikum som i sammenheng i konteksten, skaper en teatral kommunikasjon. Utgangspunktet er dermed den teatral kommunikasjonssituasjonen mellom skuespillere og publikum. Denne er plassert i modellens sentrum. Denne teatral kommunikasjonen settes deretter i sammenheng med en rekke kontekster. En går, som figuren viser, fra midten og ut, fra en teatral verden til en livsverden, for å få et helhetlig bilde (s. 101-103).

Bruken av modellen til Sauter vil dermed gi meg oversikt til å utpeke kommunikasjonsskarakteren og dermed få et analytisk blikk på hva det er i samspillet mellom skuespiller og publikum som, i sammenheng med konteksten, skaper en teatral kommunikasjon hvor mening blir dannet hos publikum.

4.4 Den teatral kommunikasjonsmodellen for performance i kontekst som analyseredskap

Jeg vil nå beskrive hvordan jeg vil bruke den teatral kommunikasjonsmodellen for performance i kontekst som analyseredskap i min analyse. Jeg starter med å beskrive hvilken kulturell kontekst forestillingen inngikk i når den ble spilt ved Stavanger katedralskole høsten 2014. Jeg sier noe om hvem som var skuespillere, hvem som var publikum, hvilken type rom forestillingen ble spilt i og hvilken type institusjon det var som

satte opp forestillingen. Jeg beskriver også kort kulturen i Stavanger-regionen. Jeg tar i denne beskrivelsen med hvilke oppslag forestillingen fikk i pressen i forkant. Dette fordi presseoppslag kan påvirke publikum i møte med forestillingen. Jeg sier også noe om publikums kjennskap til verket i forkant og hvilke forventninger de hadde da de kom for å oppleve forestillingen. Dette har jeg innhentet kunnskaper om via mine intervjuer.

Jeg har valgt fire nedslagsfelt i min analyse. Jeg presenterer deretter disse og begrunner hvorfor de er valgt som nedslagsfelt. Jeg fortsetter så å analysere selve kommunikasjonssituasjonen mellom skuespillere og publikum. Jeg starter med å beskrive det sceniske forløpet i forestillingen ved å beskrive hvilke handlinger som blir presentert i sammenheng med forestillingens andre elementer som musikk, film, kostymer og scenografi. I min analyse utgjør dette en beskrivelse av forestillingens presentasjon. Deretter beskriver jeg hvilke reaksjoner dette medførte hos publikum. Dette har jeg innhentet kunnskaper om i intervjuer med publikum som i min analyse utgjør en beskrivelse av publikums persepsjon. Deretter analyserer jeg hvordan kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum har foregått på et sensorisk, artistisk og symbolsk nivå.

Dette gjør jeg vel vitende om at disse nivåene er tett vevet sammen i en teatral event og kan kun skilles teoretisk. Jeg forsøker allikevel å skille dem her, for å få oversikt over hva som skjedde og hvordan kommunikasjonen ble etablert mellom skuespillere og publikum. Jeg starter med analysen av mitt første nedslagsfelt, går deretter videre, og avslutter med det siste.

Etter dette har jeg brukt modellen til å få et analytisk overblikk over kommunikasjonsskarakteren, og kan deretter prøve i min videre fortolkning av mening å analysere hvilke kommunikasjonsstrategier forestillingen benyttet seg av, og hva som har vært avgjørende for danning av mening hos publikum. Disse strategiene for samspill mellom skuespillere og publikum er i første omgang de strategier som var planlagte og som lå i mine regigrep, konkretisert i de sceniske handlingene i forestillingens presentasjon. Deretter er det de strategiene for samspill møtet mellom skuespillere og publikum selv etablerte via deres felles interaksjonen og etableringen av feedbacksløyfer. Jeg setter, i min tolkning av analysen, det erfarte i publikums persepsjon inn i kontekst. Jeg starter innenfra i modellen og går videre utover. Det vil si fra kjernen i

kommunikasjonssituasjonen til en teatral atmosfære, via en kulturell kontekst og deretter til en livsverden. Jeg setter i min analyse de ulike elementene i den teatral kommunikasjonssituasjonen i forhold til hverandre, og forsøker via dette å fortolke mine resultater fra første del av analysen opp mot en kontekstuell forståelsesramme for kommunikasjon i en teaterevent og hvordan mening blir dannet. Jeg avslutter min analyse med en tolkning av hvilke strategier for samspill mellom skuespillere og publikum forestillingen benyttet seg av, og hva som her var avgjørende for publikums oppfattelse av mening.

5.1 Det kvalitative forskningsintervju

Jeg valgte å ta i bruk det kvalitative forskningsintervjuet som metode. Ifølge Kvale og Brinkmann (2009) er dette en metode hvor en forsøker å forstå verden slik intervjupersonene har opplevd og erfart den. Det er en strukturert samtale hvor det konstrueres kunnskap i interaksjonen og det vekselvise samspillet mellom intervjueren og den som blir intervjuet. Det kan også ses på som en utveksling av synspunkter mellom to parter som begge er opptatt av samme fenomen og et vekselspill mellom den som vet, og det som vites, og den kunnskapen som blir produsert. Den menneskelige interaksjon og produksjon av kunnskap står dermed hele tiden i et gjensidig avhengighetsforhold (s. 21 – 23).

Den metodologiske gangen i en kvalitativ intervjuundersøkelse kan i følge Kvale og Brinkmann (2009), deles inn i 7 stadier. Det er tematisering, planlegging, intervjuing, transkribering, analysering, verifisering og rapportering. Forholdet dem imellom representerer ikke en streng lineær progresjon. Intervjuprosjektet kan også ha en modifisert sirkulær eller spiralformet modell de ulike faser imellom, hvor forskeren vender tilbake til tidligere faser etter å ha utvidet sin forståelse via undersøkelse av temaet (s. 115- 116). Jeg vil nå forklare hvordan jeg brukte det kvalitative forskningsintervjuet i min oppgave.

5.2 Hvordan jeg brukte det kvalitative forskningsintervjuet i oppgaven

Jeg startet med en tematisering av oppgaven hvor jeg klargjorde formålet og formulerte forskningsspørsmål. Deretter valgte jeg ut hvilke eksisterende kunnskaper og teorier omkring mitt undersøkelsesemne jeg ville bruke i oppgaven, og hvilke intervjueteknikker og analyseredskap jeg ville benytte meg av.

Mine intervju spørsmål tok utgangspunkt i hvilke forventninger publikum hadde da de kom for å se forestillingen og hvilke forhåndskunnskaper de hadde om Bertolt Brecht, Kurt Weill og Tolvskillingsoperaen. I intervjuene snakket vi om hva de så og opplevde i forestillingen og hvordan skuespillere, musikk, film og det visuelle påvirket disse opplevelsene. Intervju spørsmålene omhandlet hva de mente forestillingen handlet om for dem, hvorfor den gjorde akkurat det og hvilke tanker og refleksjoner de satt igjen med etter at de hadde opplevd forestillingen. Intervju spørsmålene som danner utgangspunkt for denne strukturerte samtalen er vedlagt oppgaven (vedlegg 2) .

Etter at intervjuene var utført ble de transkribert fra lydopptak til skriftlig form. Jeg har valgt å transkribere intervjuene i et muntlig språk. Dette for å ivareta innholdet og nyansene i det mine intervjuobjekter sier, på en best mulig måte (vedlegg 3).

Deretter startet jeg arbeidet med å analysere resultatene og fortolke disse, slik at jeg kunne svare på mitt forskningsspørsmål. Jeg verifiserte underveis i analysearbeidet og avsluttet med å rapportere undersøkelsen slik den foreligger i oppgaven.

5.2.1 Utvelgelse og kriterier

Jeg utførte mine intervjuer med 10 personer innen en uke etter at de hadde sett forestillingen. Halvparten av intervjuobjektene så premieren og resten opplevde den hver sin gang jevnt fordelt utover i spilleperioden. Ingen av dem så forestillingen mer enn en gang. Åtte av personene var 19 år og gikk på Stavanger Katedralskole avdeling Kongsgård. Blant disse hadde tre av elevene valgt kultur og kommunikasjon som fag i sin fagkombinasjon. Disse utførte jeg et gruppeintervju med. Det er nummer 1 i intervjuene som ligger vedlagt oppgaven.

Den neste gruppen jeg intervjuet var også tre personer på 19 år. Dette var elever som hadde valgt språk og realfag i sin fagkombinasjon ved skolen. Dette er nummer 2 i intervjuene som ligger vedlagt oppgaven.

De to siste intervjupersonene på 19 år var de som hadde fått i oppdrag og lage filmene som inngikk i forestillingen. De hadde derfor satt seg noe inn i manus på forhånd, men ikke deltatt på noen prøver. De så forestillingen for første gang på premieren. Dette er intervju nummer 3. Jeg intervjuet også to voksne akademikere. De ble intervjuet individuelt. Intervjuet med mann 40 år er nummer 4 og intervju med mann 61 år er intervju nummer 5.

Jeg valgte også å ta med teaterkritikere som en publikummer i analysen. Jeg har ikke intervjuet henne, men tar utgangspunkt i min analyse i det hun skriver i sin kritikk av forestilling. Hun opplevde forestillingen under premieren og skrev sin kritikk i Stavanger Aftenblad: 15.11. 2014.

Del 3 Analyse

6.1 Innledende kommentarer

Jeg vil nå analysere den teatrale kommunikasjonsprosessen mellom skuespillere og publikum i Tolvshillingsoperaen ved Stavanger Katedralskole 2014. Dette gjør jeg for å undersøke hvilke planlagte strategier og prosesser i forestillingens kommunikasjonsprosess som var avgjørende for publikums fortolkning av mening.

Jeg starter med å gjøre rede for skuespillernes presentasjon. Jeg går deretter videre til publikums persepsjon og bruker Willmar Sauters kommunikasjonsmodell for performance i kontekst som analyseredskap. Denne har jeg presentert hvordan jeg vil bruke i del 2, punkt 4.4. Modellen gir meg mulighet til først å få den analytiske oversikten jeg trenger for å kunne si noe om hva som skjer i prosessene mellom skuespiller og publikum, mellom presentasjon og persepsjon, på et sensorisk, artistisk og symbolsk nivå.

Deretter vil jeg i min videre fortolkning sette det publikum erfarte inn i kontekst. Dette for å kunne vurdere hvilke kommunikasjonsstrategier som her var avgjørende for publikums fortolkning av mening. Dette omhandler både de strategiene som var planlagt og tenkt ut

på forhånd i min regi og de prosessene mellom skuespillere og publikum som oppstod i selve kommunikasjonsituasjonen, via etablering av feedbacksløyfer.

Jeg har valgt fire nedslagsfelt i min analyse av Tolvshillingsoperaen ved Stavanger katedralskole 2014. Jeg vil nå presentere disse og begrunne hvorfor jeg har valgt akkurat disse. Det er lagt ved oppgaven et dramaturgisk analyse skjema for forestillingen som viser hvordan disse ulike nedslagsfeltene inngår i helheten (se Vedlegg 1). Jeg viser til mine intervjuobjekter med å angi kjønn, alder og nummer på intervjuet i parentes i analysen.

6.1.2 Presentasjon av analysens fire nedslagsfelt.

Nedslagsfelt 1: Starten av akt 1.

Første nedslagsfeltet er starten av akt 1. Det består av ouverture og prolog med overgang til scene 1, som er Peachum sin morgen andakt. Jeg valgte dette nedslagsfeltet fordi starten av en teateropplevelse og hvordan denne konstitueres mellom skuespillere og publikum er avgjørende for etablering av og kvaliteten i en teatral kommunikasjonsprosess. Som Eigtved (2007) sier er det skuespillerens evne til å fange og aktiviser publikum tidlig som er viktig. Bli ikke publikum engasjert følelsesmessig og kognitivt allerede fra starten av, vil de ikke være i stand til å engasjere seg i de sceneiske handlingene videre. Det blir dermed vanskelig for publikum å være medskapere av den videre fortellingen og kommunikasjonsprosesser hvor de fortolker mening (s. 96). Dette nedslagsfeltet er ganske omfattende. Jeg deler det derfor i min analyse i del a) og del b).

Nedslagsfelt 2: Scene 2 d) Sjørøver-Jenny

Mitt andre nedslagsfelt er scene 2 d) Sjørøver-Jenny. Jeg valgte dette fordi det representerer et av de første markante bruddene i fiksjonslag 1, som er intrigelaget. Vi befinner oss her i bryllupet mellom Mackie og Polly. Scene 2 d) Sjørøver-Jenny befinner seg i fiksjonslag 1 og 2, som er intrigelagt og det kommenterende fiksjonslaget i forestillingen. Den er derfor meget kompleks, både form- og innholdsmessig. Mine intervjuobjekter framhevet også denne scenen som avgjørende i sin identifikasjon og fortolkning av hovedkarakterene. Denne scenen ser jeg i min analyse i sammenheng med overgangene før og etter. Dette er slutten av scene 2 c) og begynnelsen av scene 2 e).

Nedslagsfelt 3: Scene 6 f) Andre Tolvshillingsfinale: Hva lever menneskene av?

Mitt tredje nedslagsfelt er scene 6 f). Det er andre Tolvshillingsfinale som har tittelen: Hva lever menneskene av? Jeg valgte denne fordi den i sin presentasjon inneholder alle elementene forestillingen bestod av. Her er det både sceniske handlinger utført av skuespillere, musikk, lyrikk og film samtidig. Den ligger i fiksjons lag 1, 2 og 3. Dette er intrigelaget, det kommenterende fiksjonslaget og rammefortellingen. Scenen representerer dermed noe helt nytt både form og innholdsmessig sammenliknet med det publikum har opplevd til nå i forestillingen. I intervjuene kom det også fram flere forskjellige beskrivelser av ulike reaksjoner som satte i gang refleksjonsprosesser hos publikum. Dette gikk på evaluering og tolkning av hvordan forestillingens form og innhold påvirket deres opplevelse av mening.

Nedslagsfelt 4: Avslutning av 3 akt.

Mitt fjerde nedslagsfelt er overgangen fra scene 10, balladen hvor Mackie ber alle om tilgivelse til scene 11 som er Tredje Tolvshillingsfinale og Epilog del a) og b). Dette er avslutningen av forestillingen. Jeg har valgt dette nedslagsfeltet fordi det representerer en lukking av alle tre fiksjonslag i forestillingen. Dette nedslagsfeltet blir derfor viktig for å kunne analysere hva som skjedde i kommunikasjonssituasjonen mellom skuespillere og publikum avslutningsvis. Her er det i tillegg til kommunikasjonsprosesser mellom skuespillere og publikum som er etablert, også prosesser hvor publikum fortolker mening opp mot tidligere persepsjon. Publikums fortolkning av mening må derfor alltid ses i sammenheng med fortolkningsprosesser som er satt i gang ved et tidligere tidspunkt i en forestilling. Dette er spesielt viktig ved avslutningen av en forestilling og derfor en hovedgrunn til at jeg har valgt dette som nedslagsfelt.

Det interessante i avslutningen er også å analysere om kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum er etablert på et symbolsk nivå. Dette er avgjørende for at det settes i gang fortolkningsprosesser hos publikum. Kommunikasjonsprosesser på et symbolsk nivå kjennetegnes ved at fiksjonen er etablert i hodet på publikum. Karakteren skuespilleren fremstiller eksisterer ikke bare på scenen lenger, men de også i publikums bevissthet. Dette setter i gang reaksjoner hvor publikum opplever identifikasjon og fortolkning i sin persepsjon. Det settes deretter i gang flere parallelle prosesser hvor

publikum forsøker å skape mening med sine reaksjoner ved å sette det de har opplevd inn i kontekst. I disse prosessene fortolker publikum hvilken betydning det de nå har erfart får for dem. Via dette kommer de til fram til forestillingens budskap som er en høyst individuell fortolkningsprosess.

Jeg har valgt å analysere den teatrale kommunikasjonsprosessen mellom skuespillere og publikum i Tolvshillingsoperaen ved Stavanger Katedralskole 2014 via disse fire nedslagsfeltene. De befinner seg i starten, ved to områder i midten og i avslutningen av forestillingen. Jeg valgte dette fordi jeg da i min analyse kunne ta hensyn til at en teatral kommunikasjonsituasjon og de prosesser som her etableres også er en utvikling over tid. Jeg vil nå si noe om de faktorer som inngår i den kulturelle konteksten stykket ble spilt i. Disse mener jeg kan ha hatt innvirkning på publikums møte med verket og dermed de refleksjonsprosesser som ble satt i gang i publikums persepsjon.

6.1.3 Bybildet i Stavanger

Forestillingen ble spilt i Stavanger, en by som de siste årene har hatt kraftig økonomisk vekst, pga. stor oljevirksomhet. Regionen er preget av dette via store og dyre utbyggingsprosjekter. I tilgrensede servicenæringer er det høy aktivitet og produksjon. Parallelt med dette faller flere og flere utenfor boligmarkedet pga. høy prisvekst. Personer som bor på gata og livnærer seg av tigging er et tydelig innslag i bybildet. Dette er både rumenere og etnisk norske. Personer som driver med prostitusjon og tilbyr sine tjenester, er også synlig for befolkningen. Her har andelen av kvinner fra ikke vestlige land økt kraftig de siste årene. Hva som skjer innendørs er vanskeligere å få øye på, men det rapporteres i dagspressen om stadig økende aktivitet også her. Dette er særlige i sammenheng med store oljemesser som arrangeres flere ganger i året i regionen.

6.1.4 Institusjonen, bygningen og rommet

Institusjonen som satte opp Tolvshillingsoperaen 2014, er Stavanger Katedralskole, avdeling for musikk, dans og drama. Avdelingen, som ligger i Bjergsted, er i et nytt bygg. Denne avdelingen ved Stavanger Katedralskole danner, sammen med Stavanger Kulturskole, Institutt for musikk og dans ved Universitet i Stavanger og Stavanger

konserthus, Bjergsted kulturpark. Bygging av denne kulturparken har vært Stavanger Kommunes store satsningsområde innen utdanning, kunst og kultur de siste årene. De nye byggene til kultur og katedralskolen vant i 2013 Statens Byggeskikkpris for fremragende arkitektur. De er dermed kjente, vakre og påkostede bygg. Dette gjelder både for eksteriør og interiør.

Rommet hvor selve forestillingen ble spilt er en stor black-box. Denne tar opptil 350 publikummere. Det er et rom som er karakteristisk ved at alle kjennetegn vedrørende tid og sted er fjernet. Gulv, tak og vegger er svartmalte. Publikum befinner seg i et rom som tilsynelatende er uten klare avgrensinger. Det konkrete rommet har dermed i seg den kvalitet at det også kan oppleves som et fiktivt rom. Aktører kan også være bak publikum. En kan dermed påvirke publikums opplevelse av egen plassering i rommet. Dette gir mulighet for variasjon i kommunikasjonen mellom sal og scene.

6.1.5 Forhåndskunnskaper og forventinger hos publikum

Konkrete erfaringer som noen av publikum fikk i forkant av forestillingen var fra en performance elevene hadde laget. De fremførte den i sentrum av Stavanger en uke før premieren. Aktøren som spilte gatesangeren i Tolvskillingsoperaen hadde plassert seg foran den dyreste klesbutikken i Stavanger sentrum.. Her er det vanligvis flere tiggere og gatemusikanter. Han fremførte Mackie the knife-låten på trekkspill. På lirekassen foran seg hadde han plassert et skilt hvor det stod ”Jeg har alt jeg trenger”. Folkene som var tilstede applauderte. De gav han mye penger både underveis og i etterkant av framføringen . Dette ble vist på Nrk – lokalen og var en del av forhåndsomtalen forestillingen fikk i uken før premieren. Elevene ble intervjuet og spurt om hva som var grunnen til at de satte opp Tolvskillingsoperaen i Stavanger i 2014.

Det ble delt ut programhefter gratis ved inngangen. Vi ville at flest mulig av publikum skulle kunne få en kort orientering om Bertolt Brecht, Kurt Weill og Tolvshillingsoperaen før de opplevde selve forestillingen (vedlegg 4)

Mine intervjuobjekter, som sammen med teaterkritikeren representerer publikum i denne oppgaven, hadde varierende grad av kjennskap til Bertolt Brecht, Kurt Weill og

Tolvskillingsoperaen før de så forestillingen ved Stavanger Katedralskole. Blant publikum som var under 20 år hadde de fleste lest litt om Bertolt Brecht på skolen. Noen av dem hadde i tillegg hørt på diskusjoner omkring teater og Bertolt Brecht som foreldre og deres venner hadde hatt hjemme. Ingen av publikum under 20 år hadde sett oppsetninger av Bertolt Brecht og Kurt Weill tidligere. De to ungdommene som hadde laget filmene til forestillingen sa at de opplevde de fikk litt kjennskap til verket når de studerte manus i forkant av arbeidet.

De voksne intervjupersonene hadde større kjennskap til verket i forkant. De er begge akademikere og har studert litteratur, kultur og kommunikasjon, samt musikk. En av dem hadde lest manus for 15 år siden, men han hadde ikke sett noen tidligere oppsetninger av Tolvskillingsoperaen. Han mente selv at han hadde noe kjennskap til Bertolt Brecht tverrestetiske scenekunstmodell og det episke teateret. Den andre intervjupersonene over 20 år sa han hadde mye kunnskap om Bertolt Brecht. Dette gjaldt både hans rolle som dramatiker og teaterfornyer og Kurt Weill sin rolle som komponist i denne sammenheng.

Forventningene hos de fleste av intervjupersonene under 20 år var preget av at de gledet seg. Noen sa det var fordi de hadde hørt at det var bra av personer som hadde sett generalprøven og tidligere forestillinger. Mange sa også at de gledet seg fordi de kjente til elevene som spilte i stykket. De hadde sett flere av dem i tidligere oppsetninger og de viste at de var dyktige. Det som preget forventningen til intervjupersonene over 20 år var nøktern entusiasme. De visste at stykke var vanskelig å spille og at fallhøyden dermed var stor. En sa i intervjuet at han lurte på om den viktigste grunnen til å sette dette verket opp var at elevene via dette prosjektarbeidet skulle få kunnskap om sentrale verk i vår kulturhistorie. Han sa at han dermed ikke hadde noen forventningen om selv å få en meningsfull opplevelse.

6.2 Analyse av første nedslagsfelt del a) og del b). Ouverture og prolog

6.2.1 Forestillingens presentasjon del a)

I første nedslagsfelt del a) starter forestillingen med at sceneteppet er lukket. Ouverturen blir spilt akustisk av fem pianoer som er ustemte. Overturen har i Tolvskillingsoperaen i

følge Hofstad (1982) et helt annet musikalsk innhold enn det som tradisjonelt sett ligger i ouverture begrepet fra operatradisjonen. Ouverturen i Tolvskillingsoperaen har en markant kontrapunktisk struktur og montasjepreget kommer tydelig fram mellom de to hoveddelene. Bertolt Brecht og Kurt Weill ønsket med dette i sin kommunikasjonsstrategi å forstyrre oppfatningen av et helhetlig uttrykk til en ouverture hos publikum. Via sin innebygde Verfremdung er dermed denne ouverturen et godt eksempel på musikk i det episke teateret, slik Kurt Weill komponerte den og sammen med Bertolt Brecht ønsket den skulle fungerer som kunstmusikk i den nye tverrestetiske scenekunstmodellen (s. 81). Ouverturen ble i Tolvskillingsoperaen ved Stavanger Katedralskole framført slik det er vanlig i operatradisjonen med sceneteppet lukket. Musikken stod alene i forestillingens presentasjon. Det var her ingen andre visuelle eller sceniske virkemidler. Pianoene var plassert i god avstand til hverandre bak sceneteppet i selve scenerommet. Publikum kunne ikke se dem bare høre det som ble spilt. Den planlagte strategien vi her la inn i forestillingens kommunikasjon på presentasjonssiden var at lyden skulle komme fra forskjellige hold bak sceneteppet. Vi ville med dette forsøke å forsterke opplevelsen av undring hos publikum, i tillegg til det som allerede lå som strategi fra Bertolt Brecht og Kurt Weill sin side med musikkens komposisjon.

Handlingen i forestillingens presentasjon var nå musikk bak et sceneteppe. I kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum var presentasjonen auditiv på et sensorisk nivå. Skuespillere, musikere og det visuelle scenerommet var fremdeles skjult for publikum. På et artistisk nivå var handlingene kodet. Dette fordi ouverturen hadde en helt annen musikalsk struktur enn det som lå i sjangerbenevnelsen. Handlingene var også kodede ved at pianoene var ustemte og lyden kom fra forskjellig hold bak sceneteppet. Den kom ikke fra et samlet og samstemt orkester, slik den vanligvis gjør under operaoppsetninger.

Arbeidslýset var på i salen over publikum mens ouverturen ble spilt under premieren. Da var ca. halvparten av intervjupersonene og teaterkritikeren til sted og opplevde forestillingen.

6.2.2 Publikums persepsjon del a)

Publikum reagerte via sin persepsjon forskjellig under ouverturen. I intervju (1) og (5) sa noen av intervjuobjektene at de på dette tidspunktet var klar over at de skulle bli presentert for unge aktører som skulle framføre ”ganske kompliserte greier”. De sa også at de på dette tidspunktet hadde høye forventninger til dem. De visste de var dyktige.

Teaterkritikeren sier i sin kritikk at det tok litt tid før hun klarte og slappe av. Hun sier det var fordi hun visste at fallhøyden var stor. Hun visste ikke om hun helt torde å slappe av før hun var sikker på at dette ville fungere. De voksne intervjuobjektene (4) og (5) som sa de hadde kjennskap til Brecht og hans scenekunstmodell fra før, sier i intervjuene at de her opplevde gjenkjennelse allerede fra starten av. Mann, 61 år (5) sa, det var fordi han kjente igjen formen på musikken. Han lurte samtidig på ”hvordan, i alle dager, dette kom til å bli løst videre”.

Vi ser her at teaterkritikeren reagerte emosjonelt på et sensorisk nivå allerede fra starten av med anspenhet. Dette var når hun hørte de skjeve tonene i musikken. Hun fikk også en kognitiv reaksjon av gjenkjennelse. Hun sier at hun visste at dette var Kurt Weills musikk og at den var ytterst vanskelig å spille. På et artistisk nivå var reaksjonene hennes en fortløpende kognitiv evaluering hvor hun vurderte om dette kom til å gå godt. Hun skrev det på denne måten i sin kritikk ”at vi hadde stor grunn til å lykkes bare med valg av stykket , men når de skjeve tonene fylte rommet, ble hun klar over at fallhøyden samtidig var skremmende stor”.

Noen av de unge intervjuobjektene (1) og (3) som tidligere hadde sagt at de hadde liten eller ingen kjennskap til verket i forkant, reagerte på et sensorisk nivå i den teatrale kommunikasjonen. De var glade over at dette var akustisk. De fikk også her en reaksjon omkring forventninger om et spennende lydbilde videre. Det er dette de reflekterer over når de i intervjuene beskriver sine opplevelsene av musikken i ouverturen. På det artistiske nivået i den teatrale kommunikasjonen var deres først og fremst preget av fornøyelse og forventning. Det sier i intervjuene at det samtidig var litt uventet og merkelig, men de tenkte at det var slik det skulle være. Dette viser en evaluering på et artistisknivå i publikums persepsjon. Ingen av de unge nevnte i intervjuet noe om de ustemte pianoene.

Dette vil jeg komme tilbake til i min analyse når jeg tolker denne kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum opp mot en kulturell forståelseshorisont.

Mann 61 år, (5) sier i intervjuet at han ble provosert av de ustemte pianoene . Han identifiserte dette umiddelbart. Han reflekterer videre omkring sine reaksjoner på musikken i verket og sier at han var meget bevisst det faktum at det her var elever som framførte den. Dette viser at han i sin persepsjon reagerer på et artistisk nivå via en kognitiv evaluering. Han reflekter i intervjuet omkring dette på denne måten ” ja, jeg visste at musikken har en motsetningsfull og fremmedgjort komposisjon sammenliknet med det vi forventer av en ouverture. Det var jeg klar for , men jeg irriterte meg allikevel over at jeg skulle bli nødt til å sitte å høre på ” honki-tonk ” - pianomusikk i flere timer.” I sin videre evaluering på det artistiske nivået sier han at han reagerte med fornøyelse på plasseringen av pianoene i rommet og den surrounding-effekten dette gav den musikalske opplevelsen. ”Dette var en god ide ” sier han. Samtidig irriterte han seg over at han ikke skulle få oppleve dette med stemte pianoer og topptrimmende pianister.

Et annet eksempel på reaksjoner hos publikum på et symbolske nivå i den teatrale kommunikasjonen var refleksjoner omkring lyset i salen. Det var ikke en kommunikasjonsstrategi som via regien var planlagt og lagt inn i forestillingens presentasjon. Lyset ble stående på ved et arbeidsuhell pga. tekniske problemer under premieren. Mann 40 år (4) med god kjennskap til Brecht sier i intervjuet at han reagerte på dette på denne måten i intervjuet: ”Dette er Brecht, dette er bevisst og sånn skal det være”. Hans persepsjon er her preget av gjenkjennelse på et sensorisk nivå og evaluering på et artistisk nivå. Han reagerer deretter også på et symbolske nivå i den teatrale kommunikasjonen. Dette fordi han her tolket hendelsen som forståelig og meningsfull. Ingen av de unge intervjuobjektene mine under 20 år, med liten kjennskap til Bertolt Brecht og hans tverrestetiske scenekunstmodell sa noe i intervjuene sine om at de registrerte at lyset stod på.

6.2.3 Forestillingens presentasjon del b)

Etter at ouverturen er ferdig gikk sceneteppet opp og ensemblet blir avdekket. De var plassert i en scenisk formasjon hvor alle står på gulvet i ulike grupperinger. Alle

skuespillere er i ro og har blikket vendt mot publikum. Skuespillerne fremstilles i denne presentasjonen som aktører på et sensorisk nivå og som figurer på et artistisk nivå i den teatrale kommunikasjonen. Dette er fordi skuespillernes handlingene er kodet via det sceniske arrangementet i rommet og ved at de bærer kostymer. Det sceniske rommet består konkret av to plan. Det er på det øverste planet plassert en spartansk trekonstruksjon i kryssfiner. Denne danner også flere transparente mindre rom helt bakerst på det øverste planet. Pianoene er plassert rundt på scenen på det nederste nivået og inngår som en del av scenografien. Det er også plassert en enkel sofa i barokkstil bakerst til høyre. På bakveggen i scenerommet er det hengt opp en flate på flere kvadratmeter som også er laget i kryssfiner. Rommet er ribbet for alt annet og vi har ikke prøvd å skjule selve scenemaskineriet med lysrigg og sidetårn. Vi forsøker her i forestillingens presentasjonen å fremstille skuespillerne som karakterer på et symbolsk nivå. Dette ved å personifisere dem via kostymer og handlinger som viser deres relasjoner til omgivelsene og til de andre karakterene. De presenteres som flere grupper av ulike karakterer som befinner seg på samme plass. En tredjedel er kledd i fillete klær, en tredjedel i pene dresser og en tredjedel i miniskjørt og korsett.

Skuespillerne fyller hele scenerommet, ser direkte på publikum og i unison vokal presenterer de verkets tittel, dramatiker og komponist. Handlingene er kodet på et artistisk nivå ved at de fremfører tekst som er innstudert slik at deres kroppsuttrykk, rytme, stemmeleie og kraft er helt like. Gatesangeren beveger seg etter dette inn i det sceniske bilde. Han synger prologens del a) Mackie the knife. Han spiller selv på et trekkspill. De andre skuespillerne forlater nå rommet. Fiksjonslag 3, som er rammefortellingen, etableres nå ved gatesangerens tilstedeværelse og endring av lysdesignet. Musikken går her som Hofstad (1982) sier, over fra verfremd kunstmusikk i ouverturen til populærmusikk, som er en moritat om banditten Mackie (s. 83). En moritat er en klasse spesifikk form som Sanders definerer på denne måten hos Hofstad. "A Moritat - the word is formed from Mord ('murder') and Tat ('deed') - is a traditional type of ballad about legendary criminals that used to be sung at German street fairs" (Hofstad, 1982, s. 83). Innholdet i lyrikken er en oppramsing av hovedpersonen Mackie sine tidligere forbrytelser. Alvoret i det han har gjort øker fra vers til vers utover sangen. Han har utført ran, mordbranner og flere voldtekter. Litterært i teksten brukes også betegnelsen en hai og et rovdyr om Mackie. Det kommer også fram at det er kun en forskjell på Mackie og det

rovdyret han sammenlignes med. Forskjellen ligger i at haien ikke kan skjule sine våpen fordi ”Haiens finner de blir røde når den fråtser blod og kjøtt, Mackie Kniven bærer hansker, uten minste spor av rødt” (Brecht & Weill, 1928, s.3). Samtidig som lyrikken blir mer og mer dyster intensiveres musikkens tempo slik at den får en lystigere og lystigere karakter. Gatesangeren framfører musikk og tekst i sin presentasjon helt uten innlevelse, mens hovedkarakterene kommer inn på scenen, en etter en. Han reagerer ikke på det som etter hvert skjer rundt han, men holder blikket vendt mot publikum hele tiden.

Gatesangeren har på seg et kostyme som er enkelt arbeidstøy, refleksvest og utslitte sko. Han spiller og synger sin fortelling om Mackie direkte til publikum. Handlingene er kodene i forestillingens presentasjon på et artistisk nivå i den teatrale kommunikasjonen. På et symbolsk nivå prøvde vi her å framstille han for publikum som vår tids representant fra gata, en personen som er tilstede og som alltid har vært der. En person som kunne fortelle hva som egentlig hadde skjedd. Om vi lykkes med å kommunisere denne karakterer på et symbolsk nivå i den teatrale kommunikasjonen, slik at publikum via sin persepsjon identifiserte seg med karakteren og tolket ham symbolsk, vil jeg komme tilbake til senere i analysen.

Hovedkarakterene i Tolvskillingsoperaen blir i del b) av denne prologen presentert videre i fiksjonslag 1, som er intrigelaget. Mens gatesangeren fremdeles synger i scenerommet, fremstilles de i forestillingens presentasjon via kodede handlinger på et artistisk nivå. Dette gjør de ved at de lager flere små dramatiske tablåer. Deres relasjoner til hverandre blir presentert via handlinger og tydelige gester. Peachum og kona kommer inn hånd i hånd. De danner sammen med sin datter Polly en rekke. De trekker henne motvillig etter seg. Hun har på seg brudekjole. De tre forholder seg kun til hverandre og ikke til de andre skuespillerne. Polly presenteres med trutmunn og en trassig mine. Peachum smiler overdrevent og prøver hele tiden via ulike gester i sin presentasjon å skjule det faktum at hans kone ikke er helt stødig på beina og at hans datter kun motvillig er med.

Politimesteren marsjerer i sin presentasjon inn fra sidescenen og hilser publikum med en militær gest. To politiassistenter følger etter. De to skuespillerne som spiller politiassistentene kopierer via sine handlinger politimesterens bevegelser. De utfører dette synkront i et litt senere tempo og en mer stakkato rytme sammenliknet med politimesteren.

Disse tre skuespillerne forholder seg heller ikke til de andre skuespillerne utenom sin gruppe. De ser hele tiden direkte på publikum under framføringen av sitt tablå.

Politimesterens datter Lucy gjør sin entre i et høyere tempo. Karakteren Jenny kommer umiddelbart etterpå i et litt lavere tempo. Begge avslutter sine entreer med en personlige gest. Skuespilleren som spiller Mackie kommer inn på scenen til slutt. Han beveger seg mellom de ulike skuespillerne i det sceniske rommet. Her er det nå via denne presentasjonen som er tidligere beskrevet, bygget opp et stort tablåbilde som består av hovedkarakterene. Vi ønsket i denne presentasjonen å fremstille deres relasjoner eller mangel på relasjoner til hverandre gjennom figurenes kroppsuttrykk og bruk av blikk. Skuespilleren som spiller Mackie presenterer sin figurs handlinger i et roligere tempo og med mer glidende flyt i bevegelsene sammenliknet med de andre karakterene. Han beveger seg rundt de andre karakterene og nærmer seg alltid bakfra. Han stopper kun opp og reagerer på karakteren Jennys tilstedeværelse. Han benytter en skuespillerteknikk som er en blanding av naturalistisk og fysisk spillestil. Når det gjelder kostymer er skuespilleren som spiller Mackie kledd i den blankeste dressen. Håret hans er også det mest veltrimmede sammenliknet med de andre skuespillerne. Han har med seg hatt, stakk og hvite hansker. Dette er noen eksempler på hvordan vi presenterte Mackie på et artistisk og symbolsk nivå i den teatrale kommunikasjonen.

Prologen avsluttes med at Jennys karakter utfører en handling. Hun peker mot Mackie og roper ”Der er Mackie Kniven”. Skuespilleren som spiller karakteren Mackie reagerer da umiddelbart med en handling. Det er en gest hvor han hilser publikum galant, smiler, bukker og løfter på hatten. Alle figurene retter blikket samtidig mot han og han forlater deretter scenen i et raskt tempo.

Skuespillerne utfører sine handlinger via presentasjon på et sensorisk, artistisk og symbolsk nivå. I prologens del b) er presentasjonen tydeligere på et artistisk nivå sammenliknet med prologens del a) Dette fordi handlingen i større grad er kodene og vi har også forsøkt å framstille dem som personifiserte. Skuespillerne utfører tydelige gester og etablerer et dramatisk spill seg i mellom. De fremstår dermed i den teatrale kommunikasjonen som figurer. Når disse figurene med kodede handlinger forholder seg til hverandre og publikum, kan det i sammenheng med musikk, kostymering, scenografi og

lysdesign være mulighet for å etablere kommunikasjon på et symbolsk nivå med publikum. Denne kommunikasjonen på et symbolsk nivå kjennetegnes av at presentasjonen er personifisert slik at publikum reagerer via identifikasjon og fortolkning i sin persepsjon. Det er dermed mulighet for publikum å kunne skape Mackie, Peachum og datteren Polly slik at de også eksisterer i hodene deres.

Lyssettingen ble i løpet av prologen del a) og b) endret fra markeringsdesign til en stemningsskapende lysdesign. Denne var mørk og dunkel. Denne endringen ble gjort i forestillingens presentasjon for å fremstille ulike teatrale rom ettersom handlingen utviklet seg og flere fiksjonslag ble etablert. Vi brukte også punktbelysning fra taket ved å spotte ut de ulike skuespillerne som ble presentert. Dette for å forsøke styre fokus i opplevelsen til publikum.

Det var viktig for oss i den planlagte strategien for kommunikasjon å presentere allerede fra starten av tydelige hovedkarakterer. Vi ønsket at publikum så tidlige som mulig skulle bli klar over hvem som var hvem og få en opplevelse av hvem de var og hvilket forhold de hadde til hverandre. Dette for at de som publikum ble interessert i hva som skjedde med dem videre. Sauter sier hos Eigtved at ”publikum fremhever *kvaliteten* av de bærende spillernes præstasjon som det, der i sidste instans betyder noget. Det er skuespillernes evner til at fange og aktivere tilskuerne, der tæller. Det betyder omvendt, at hvis man som publikum ikke bryder seg om skuespillernes præstation, så engagerer man sig simpelthen ikke i forestillingens handling og dermed heller ikke i den fiktion eller fortælling, som præsenteres ” (Eigtved, 2007, s. 96). Dette betyr at uten engasjement hos publikum overfor skuespillerne allerede fra starten av, er det vanskelig å etablere reaksjoner hos publikum. Dermed er det også vanskelig for dem å settes i gang refleksjonsprosesser hvor mening blir dannet.

Mackie var den karakteren som i dette sceniske forløpet ble gitt størst fokus fra vår side i presentasjonen. Lyrikken i musikken handlet om hans meritter. I de sceniske arrangementene stod alltid figuren Mackies bevegelsesmønstre i kontrast til de andres. Det var også denne figuren, som i scenens eneste replikk ble utpekt av en medspiller og presentert med navn. Med hans individuelle kostymering, hans handlinger som markerte relasjonen til de andre og som ble utført i et rolig kontrastfylt tempo, prøvde vi å presentere

karakteren Mackie på et symbolsk nivå i den teatrale kommunikasjonen. Det var denne karakteren som var forestillingens protagonist i vår regi, og som vi dermed ville presentere for publikum som hovedkarakter i intrigelaget. Jeg vil i min tolkning av analysen komme tilbake til om vi lyktes med dette.

Etter Jennys avslutningsreplikken og Mackies sorti kom et markant brudd i forestillingen. Dette ble presentert visuelt og musikalsk. Vi befant oss forestillingens presentasjon via dette bruddet, nå i et helt annet teatralt rom. I følge Hofstad (1982) var musikken her en koral som er en sjanger bestemt komposisjon fra den religiøs musikktradisjonen (s. 92). Skuespilleren som spilte figuren Peachum utførte nå kodete handlinger hvor han hardhendt vekket sine arbeidere som sov. Dette gjorde han ved å sparke dem våkne med beina. Han hadde nå også, via gester og ansiktsmimikk i sin skuespillerteknikk, lagt an en from mine mens han framførte låten Peachums morgenandakt. Dette var starten på scene 1 a) i forestillingens presentasjon.

6.2.4 Publikums persepsjon del b)

Publikum blir i prologen presentert for skuespillerne som aktører, figurer og karakterer. Dette betyr på alle de tre nivåene i den teatrale kommunikasjonen. Den unge delen av publikum (1) og (3) sier i sine intervjuer at de kjente igjen flere av sine medelever og var spente på hva de nå kom til å gjøre. De gjenkjente aktørene som enkeltpersoner og som elevgruppe i Bjergsted. Mann 61 år (5) sier at han vet og ser at aktørene er elever og ikke profesjonelle skuespillere. Han sier også at han er fullstendig klar over at dette er en skoleforestilling og ikke en forestilling på Rogaland teater. Han reflekterer videre i intervjuet over hvordan dette vil gå, og sier at han ”tror det vil gå godt”, siden han vet og ser at det her er så mange dyktige musikere og skuespillere blant elevene.

Dette viser reaksjoner i publikums persepsjon på et sensoriske nivå via gjenkjennelse og forventning. Samtidig er det også reaksjoner via evaluering på et artistisk nivå i den teatrale kommunikasjonen siden publikum sier at de er spente fordi de vet de er dyktige, men lurer på hvordan dette kommer til å gå.

Teaterkritikere sier at hun etterhvert begynner å falle til ro. Dette er når skuespillerne etter hvert begynner å gi liv til de ulike karakterene i stykket. Hun skriver i sin kritikk at de gjør dette på en overbevisende måte. Dette viser reaksjoner på et sensorisk og artistisk nivå i den teatrale kommunikasjonen. Hun faller til ro og vurderer det aktørene gjør som overbevisende og evaluerer de kodede handlingene til å fungerer fordi aktøren klarer å gi liv til figurene som framstilles.

Når jeg i intervjuene spør hva de tenker om karakterene, sier noen at de opplever Mackie som sleip, men at det er han som det hele dreier seg om. Gutt, 19 år (3) sier at han oppfatter Mackie som glatt og ”et skikkelig dra til tryne”. Flere av intervjuobjektene, både de voksne og de yngre sier at Gatesangeren synger meget vakkert (3) og(5). Det sier det er fantastisk å høre på og vurderer han som meget dyktig. Dette viser at publikum i sin persepsjon reagerer på et sensorisk og artistisk nivå i den teatrale kommunikasjonen fordi de har en evaluering av aktørenes ferdigheter via utførelse av figurenes kodede handlinger. To av intervjuobjektene, gutt og jente, 19 år (3) sier også at Tor Einar, som spiller Peachum, er en utrolig dyktig skuespiller. De reflekterer videre i intervjuet omkring sine opplevelser ved å beskrive den ”utrolig kule gestikuleringen han har og måten han brukte kroppen sin på, det er jo så morsomt, så gøy og presist gjort. Det ser ut som han ikke har kontroll, men allikevel, alt han gjør er veldig bevisst. Han får det til å funke veldig bra”. De avslutter sine refleksjoner med at Peachum ble morsom på en befriende måte. Intervjuobjektene bruker her vekselvis aktørens virkelige navn og rollekarakterens navn når de beskriver hva skuespilleren gjør. Dette viser at det i publikum persepsjon er reaksjoner både på aktør og figur og dermed på et sensorisk og artistisk nivå samtidig.

I publikum var det også reaksjoner over at prologens del a) og b) bestod av flere motsetningsfylte forhold. De opplevde dette mellom lyrikk og musikk. De opplevde det også sammenheng med den foregående ouverturen og i overgangen til koralen. Noen opplevde dette som gjenkjennbare kvalitetstegn (5), mens andre publikummere sa at de opplevde det forvirrende (2). Dette er forhold jeg vil komme til bake til i min tolkning av resultatene.

6.3. Analyse av andre nedslagsfelt. Sjørøver-Jenny



Foto: Lars Idar Waage

6.3.1 Forestillingens presentasjon

Mitt andre nedslagsfelt i analysen er Sjørøver-Jenny. Den ligger i scene 2 d). Sangen fremføres av skuespilleren som spiller karakteren Polly. Den innledes i scenen foran med en monolog. Her blir det ytre temaet i sangen presentert. Scenen befinner seg i vår presentasjon i to fiksjonslag samtidig. Det er i det kommenterende fiksjonslaget og intrigelaget. Intrigelaget er i Polly sitt eget bryllup. Skuespilleren som spiller Polly starter monologen med å markere og beskrive for publikum det ”nye rommet” hun nå har tenkt å skape. Skuespilleren ser og snakker direkte til publikum, mens hun sier: ”her er oppvask benken og her er glassene jeg skal vaske opp”. Hun sier videre at hun nå skal fortelle en historie om en oppvaskjente og at det er hun selv som skal være oppvaskjente i denne historien.

Hun går etter dette bort til "benken" og begynner å "vaske opp". Mens hun utfører disse handlingene henvender hun seg igjen direkte til publikum. Hun spør om de kan bekrefte etablering av den nye fiksjonen. Dette gjør hun ved å be dem kalle henne Jenny og bekrefte hennes beskrivelse om at hun er sjørøverbrud. Hun ber dem gjenta etter henne: "vasker du alltid glass du, Jenny, du som er sjørøverbrud?". En i publikum svarer: "Vasker du alltid glass du, Jenny, du som er Sjørøverbrud?".

Skuespilleren som spiller Polly gir med dette publikum en utfordring om å være aktive i kommunikasjonssituasjonen. De blir bedt om å gå inn i en dialog med henne og si replikker høyt. Etter at dialogen er utført mellom skuespilleren og en representant fra publikum sier hun: "Ja, da starter jeg". Så begynner fremføringen av låten Sjørøver-Jenny som er scene 2 d).

På et artistisk nivå i den teatrale kommunikasjonen er skuespillerens handlinger nå kodede. Hun benytter en episk skuespillerteknikk hvor hun går ut av rollen og henvender seg direkte til publikum. Her kommenterer hun seg selv og spillet. Dette er kjente strategier i kommunikasjonsformen i det episke teateret, men hun gjør også mer. Hun forsøker også å etablere et nytt fiksjonsrom sammen med publikum. Hun gjør dette ved og etablere et rituale hvor begge parter, både skuespillere og publikum, aktivt skal bekrefte via handlinger det som skjer.

På et symbolsk nivå i kommunikasjonen prøver vi nå i forestillingens presentasjon å framstille en karakter, som går ut av spillet og kommentere det. Deretter etablerer hun et nytt, samtidig spill sammen med publikum hvor hun videre vil spille to personifiserte karakterer samtidig.

Teksten i låten Sjørøver-Jenny handler ytre sett om en oppvaskpike som heter Jenny. Hun forteller om sin situasjon i samfunnet, samtidig som hun også deler sine drømmer med publikum. I teksten ligger det i følge Hofstad (1982) sin tolkning, at den handler om en oppvaskpike, som tar ordet og signaliserer et varsel om revolusjon. Dette gjør hun samtidig som hun selv representerer den samfunnsgruppen hun forteller er den som skal overleve revolusjonen. Det ligger i teksten et tydelig revolusjonært budskap. Låten Sjørøver-Jenny er dermed det første nummeret i Tolvskillingsoperaen hvor Bertolt Brecht kommer med en

direkte henvisning til sitt politiske prosjekt. Budskapet er formet som en drøm, men som presenteres meget konkret (s. 111). I musikken har Kurt Weill lagt inn en strategi for kommunikasjon med publikum. Dette er en musikalsk verfremdung hvor han fjerner sentrale deler av musikken. Han gjør her det motsatte av det han gjorde i Mackie the knifelåten. Der ble verfremdung forsøkt etablert på det artistiske nivået i teaterkommunikasjonen, ved et bevisst motsetningsforhold mellom lyrikk og musikk. ”I dette nummeret skaper Weill musikalsk verfremdung nærmest på en passiv eller ikke aktiv måte, ved pauser (fjerning eller fravær av lyd), karakterbrudd (fjerning av stemning; unnløse å videre utvikle stemninger), og motarbeider forventninger som han selv har skapt etc” (Hofstad, 1982, s.116). To tydelige eksempler på dette er i tredje vers. Det er fra tekstlinjene som inneholder spørsmål og svar. Spørsmålene er: ”Si oss, hvem vil du at vi skal drepe ?” og ”når man spør hvem som nå skal dø ?”. Svarene er: ”Alle” og ”Hoppla” (Brecht & Weill, 1928, Tolvskillingsoperaen, s. 33). Her er musikken fjernet helt og teksten blir stående alene i forestillingens presentasjon. Strategien for forestillingens kommunikasjon med publikum var dermed å la musikken fungere forsterkende i kraft av sitt fravær. De musikalske handlinger inneholdt også et markant stemningsbrudd, skuespillerens tekst stod i et kontrasterende forhold til musikk og omvendt. Utropene ble av skuespilleren som agerte Polly og tjenestepiken Jenny også presentert helt uten innlevelse. Denne mangelen på personifisering hos karakterene brukte vi som strategi i vår kommunikasjon. Dette var en ekstra understrekning fra vår side av det som allerede lå i den musikalske verfremdung i verkets komposisjonen.

Musikken er her montasjepreget også på et detaljert plan. Musikken er planlagt å virke ”gestisk nettopp ved ikke å gi et tradisjonelt, aktivt uttrykk for en bestemt holdning eller stemning. Verfremdingsforholdet skapes her overfor tradisjonen ved at tilhørernes tradisjonsbestemte forventninger aldri blir innfridd. Dette skaper et underlig forhold som i sin tur kan skjerpe tilhørernes sanser for det tekstlige innholdet” (Hofstad, 1982, s.120).

Handlingene til de andre figurene i denne scenen endrer karakter og dermed også funksjon utover i sangen. Vi endret lysdesignet samtidig med dette. Under vers 1, står Mackie og hører på sangen som Polly framfører. De andre figurene som er gjester i bryllupet sitter og hører på. Skuespillerne reagerer på det som skjer og handlingene deres er kodet via en naturalistisk skuespillerteknikk i intrigelaget. Lyssettingen endrer seg fra et stemnings-

skapene lys, hvor vi forsøker å illustrere et festlokale, til et mer abstrahert lysbilde. Skuespilleren som spiller Polly og tjenestejenta Jenny spottes ut i et kaldt sidelys. Vi ønsker med dette å gi henne fokus i scenebildet. Lyssettingen endres videre til et kaldere og blåere lys.

Via vår strategi i forestillingens presentasjon komponerer vi her et bilde av en kvinne i brudekjole som løfter kjolen høyt ut til sidene. Vi legger i dette scenebildet inn tydelige referanser til malerier av store seilskuter og kvinnelige gallionsfigurer i baugen på skip. Skuespillerne som spiller bandittene og som i denne scenen er bryllupsgjester i intrigelaget, beveger seg etter hvert inn i lyskilden. Vi ville at publikum skulle ha mulighet for å skimte dem bakerst i bildet. I sin presentasjon av handlinger danner de en koreografi som består av svakt buede linjer i tre ulike plan rundt henne. De har hele tiden blikket rettet mot hovedkarakteren og reagerer parallelt med bruddene i musikken. Handlingene deres endrer nå karakter på et artistisk nivå i forestillings presentasjon. Dette fordi de endrer skuespillerteknikk. De benytter seg nå av en fysiskskuespiller teknikk når de utfører sine handlinger. Tidligere i scenen var handlingen deres framstilt via en naturalistisk skuespillerteknikk.

Skuespilleren som spiller Mackie står i ro. Det er god avstand mellom han og det bildet de andre skuespillerne har laget. Blikket hans er hele tiden rettet mot Polly. Det blir helt stille når siste akkord spilles i musikken. Etter en stund snur en av skuespilleren som spiller banditt seg. Med blikket rettet mot Mackie, som fremdeles står i samme positur, sier han: ”Det var snertne saker, hva ? Sånn som Fruen framstiller det ” (Brecht & Weill, 1928, Tolvskillingsoperaen, s. 33). Skuespilleren som spiller Mackie beveger seg deretter bort til Polly, han tar henne i armen og trekker henne bort. Samtidig med dette beveger skuespillerne som spiller gjester i bryllupet seg tilbake til plassen de hadde i starten av scene 2 b). Skuespilleren som spiller Mackie fremfører deretter en replikk direkte til publikum. ” Snertne saker, hva skal det bety. Det var aldeles ikke snertent, din idiot ! Det er kunst ”. Han snur seg deretter og via en naturalistisk skuespillerteknikk og han henvender seg til Polly. Han sier med høy stemme: ”Det gjorde du storartet Polly, men for sånne søppeldynger” (Brecht & Weill, 1928, s. 33). Deretter endrer han skuespillerteknikk i retning en mer fysisk skuespillerstil hvor han bøyer seg rolig mot henne og hvisker

lavt: ”Forøvrig liker jeg ikke at du gjør deg til på den måten. Du får du la være det for fremtiden” (Brecht & Weill, 1928, Tolvskillingsoperaen s. 34).

6.3.2 Publikums persepsjon

I den teatrale kommunikasjonen som ble etablert i denne scenen er det flere forhold mine intervjuobjekter trekker fram. Noen sier i intervjuene at det var her de opplevde det første store bruddet (3) og (4). De erfarte at dette bruddet skjedde da Polly henvendte seg direkte til dem og ba dem svare henne. Dette var rett før hun fremførte låten Sjørøver-Jenny.

Andre sier videre i intervjuene at de opplevde denne scenen som noe helt nytt og annerledes enn det de tidligere hadde opplevd i forestillingen. Mann, 61 år (5) sier det slik: ”Man kom på innsiden der, med vare følelser og man aner et eller annet med at disse personene er noe mer enn bare karikaturer”. Det er også første gang i intervjuene at publikum beskriver sine opplevelser omkring den estetiske dimensjonen med visuelle effekter som lys, bruk av kostyme og romlige arrangement. Gutt, 19 år (3) reflekterer i sitt intervju over at han ble betatt av selve fremføringen. Han sier videre at låten Sjørøver-Jenny var gjort ”veldig kult med den kjolen, når hun står framme i skipet liksom og alle de effektene, på en måte den estetiske siden ved det”. Han reflektere videre omkring det at han opplevde at alt dette forklarte mer om henne. Han sa at for ham gav denne scenen et nytt perspektiv ikke bare på karakteren Polly, men også på Mackie. Den gav ham et nytt perspektiv på forståelsen av forholdet deres. ”Det er noe mer med ved henne, det er ikke bare et søtt ansikt Mackie har valgt”. Han avslutter sin refleksjon omkring dette ved å si at ”hun viser at hun også er tøff i denne verden”. Denne scenen har gitt henne mer dybde.

Jente, 19 år (1) sier i intervjuet at hun tolker scenen som et ungdomsopprør og at hun derfor kan identifiserer seg med karakteren. Hun har brutt med foreldrene og valgt den mannen som hun vet er det siste de ville ha ønsket seg som svigersønn. En annen jente, 19 år (1) sier i intervjuet at hun opplevde at karakteren Polly til nå hadde vært den stille. Via denne sangen sier hun at det kom en omveltning. Hun var nå to personer, og en helt annen side av Polly kom frem. Hun opplevde det som et karakterbrudd. Hun reflekterer videre over sine opplevelser i intervjuet og sier at hun tenkte at karakteren Polly ville noe. Hun hadde et tydelig prosjekt som var interessant å følge med på videre. En tredje jente, 19 år

(1) reflekter også i intervjuet omkring motivet hennes. Hun sier at ”muligens Polly ville utvide perspektivet til de andre karakterene på et vis, at hennes prosjekt var å vende dem om og opplyse om det gode, men det fases litt ut for hun er ikke genuint interessert i det”. Dette blir bekreftet av en annen jente i samme intervjuet som tilfører ”og så må hun bruke mørke virkemidler for å få det til. Alt er så korrupt at det er den eneste veien kanskje ”.

På et sensorisk nivå i publikums persepsjon var reaksjonene først preget av forventning og gjenkjennelse. Det skjedde noe nytt som var gjenkjennbart og forventet av dem i publikum som kjente til teaterkonvensjonene. På et artistisk nivå ble de kodede handlingene evaluert av noen fra publikum som vakre, stemningsskapende og de ble betatt. Refleksjonene til publikum viser også at det her har vært etablert kommunikasjon på et symbolsk nivå, mellom skuespillere og publikum. Dette fordi intervjuobjektene sier de kan identifisere seg med Polly. De reflekterer over prosjektet henne og hvilken motivasjon hun hadde for det hun gjorde. De sier også noe om at de her erfarer at disse personene er noe mer enn karikaturer. De opplever å komme på innsiden av dem hvor det finnes vare følelser. Dette viser at publikum via sin persepsjon reagerer med identifikasjon og fortolkning. I følge Willmar Sauter er dette et kjennetegn på reaksjoner på et symbolsk nivå i den teatrale kommunikasjonsprosessen.

6.4 Analyse av tredje nedslagsfelt. Andre Tolvskillingsfinale. Hva lever menneskene av?

Mitt tredje nedslagsfelt i analysen er Andre Tolvskillingsfinale. Den har tittelen: Hva lever menneskene av? Den består av alle tre fiksjonslag samtidig. Det er intrigelaget, det kommenterende fiksjonslaget med musikk og film, samt rammefortellingen. Dette fordi gatesangeren er også tilstede. I intrigelaget hvor selve hovedhandlingene utspiller seg, er situasjonene før Andre tolvskillingsfinale: Mackie har klart å rømme fra fengselet. Peashum kommer og forteller politimester Brown hva som vil skje under kroningsopptøget, dersom han ikke arresterer Mackie igjen.

6.4.1 Forestillingens presentasjon

Handlingene som presenteres i den teatrale kommunikasjonen er hos hovedaktørene nå kodet på et artistisk nivå. Skuespillerne som spiller Mackie og Jenny synger og henvender seg direkte til publikum. Skuespillerteknikken som brukes er materialistisk-realistisk. De fremfører musikken sammen med piano og kor og forsøker å etablere en skuespillerteknisk verfremdung. De er under framføringen av sangen gått ut av rollene og forholder seg kommenterende til selve spillet. Gatesangeren utfører samtidig handlinger via en naturalistisk spillestil. Han soper gulvet for roseblader. Disse har blitt liggende igjen på gulvet etter scene 2 f), som er elskovsduetten. Handlingene hans er ikke involvert i framføringen av musikken slik de har vært i prologen og senere kommer til å bli i epilogen. I følge Hofstad (1984) har Brecht i dette nummeret også forsøkt å legge inn et klart politisk budskap i lyrikken (s. 203). Det er via strofen ”Snu alt på hodet, men husk hele saken er, at vi må ete før vi får moral ” (Brecht & Weill, 1928, Tolvskillingsoperaen, s. 92).

Det er satt inn et kor i framføringen av musikken som en bevisst strategi i kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum fra forfatter og komponist sin side. Brecht sier hos Hofstad at ”koret brukes direkte for å bekjempe tilskuerens innlevelse og ”frie” assosiasjoner og skal påvirke ham til å gjøre seg opp meninger ” (Hofstad, 1982, s. 21). Koret ble i vår oppsetning plassert bak publikum i dette nummeret. Koret hadde til nå deltatt i de kodede handlingen og det som skjedde på scenen foran dem. Vi ønsket med dette å markere innholdet i lyrikken som koret framførte, enda tydeligere i forestillingens presentasjon. Vi gjorde dette med å endre den fysiske kontakten mellom kor og publikum og dermed også påvirke kommunikasjonen mellom sal og scene. På denne måten ble sentrale deler av musikk og lyrikk presentert av stemmer som kom fra rommet bak publikum. Det hadde en effekt på reaksjonene deres. Dette vil jeg komme nærmere inn på under analysen av publikums persepsjon i Andre Tolvskillingsfinale.

På det artistiske nivået i den teatrale kommunikasjonen har musikken en tydelig sekvensering som består av store sprang og punkteringer. Kurt Weill ville at musikken skulle fungere sterkt understrekende i noen takter, samtidig som den under sentrale tekstelementer markant skulle endre funksjon. Dette gjaldt tekstelementene ”Hva lever mennesket av ?” (Brecht, 1928, Tolvskillingsoperaen, s. 92). Verfremdung effekten ble

dermed forsøkt etablert i den teatrale kommunikasjonen ved at musikken via vokal og pianoene var understrekende i noen takter, for så å bryte dette markant og gå motsatt vei når teksten var spesielt viktig å få fram.

Det var kun tre skuespillere vi valgte skulle være synlige for publikum under Andre Tolvskillingsfinale. Det var skuespillerne som spilte Mackie, Jenny og gatefeieren. Mackie og Jenny fremførte vokalen vekselvis alene og sammen med koret. De presenterte låten helt uten innlevelse og kikket direkte på publikum under fremføringen. De benyttet seg her av en realistisk-materialistisk skuespillerteknikk på et artistisk nivå i kommunikasjonen fordi de ute av rolle kommenterte selve handlingen og stilte spørsmål direkte til publikum. Via dette ønsket vi også i vår strategi for kommunikasjon med publikum å oppnå en skuespiller teknisk ver fremmedung. Gatesangeren utførte handlinger hvor han feiet gulvet foran de to andre skuespillerne og filmen. Gulvet var dekket av roseblader som hadde falt ned under Elskovsduetten i scene 2 f). Han utfører handlingene i en naturalistisk skuespillerteknikk. Han forholdt seg til ingen andre, verken med skuespillerne eller publikum. Blikket hans var hele tiden vendt ned i bakken, mens han sopte.

Film inngikk også som en del av det kommenterende fiksjonslaget i scenen. Filmen ble projisert på de scenografiske elementer som var hengt opp på scenerommets bakvegg slik jeg har beskrevet scenografien i mine innledende kommentarer i analysen. Forestillingens montasjeprinsipp var synlig i forestillingen. Filmen bestod av dokumentariske klipp fra vår virkelighet slik den blir framstilt i media lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Den inneholdt også dokumentarisk materialet av ulike mennesker og situasjoner fra bybildet i Stavanger anno 2014. Temaet filmskaperne fikk å jobbe med når de skulle lage filmen var: Vår virkelighet. Klipp fra ulike krigs og katastrofeområder i verden, tiggning og prostitusjon i Stavanger, trafikkbilder fra storbyer og marsjering av ulike militære grupperinger inngikk i filmen.

Personenes handlinger ble i filmen presentert på et sensorisk nivå i den teatrale kommunikasjonen. Dette fordi de fremstilte autentiske personer i sitt dagligliv. Handlingen deres var ikke kodete i formen i de konkrete situasjonen i filmen, men i forestillingens presentasjon som helhet ble handlingene deres kodet på et artistisk nivå. Dette fordi handlingen var bearbeidet og gitt en ny form ved bruk av ulike kameravinkler under

opptak og zooming. Filmen framstilte kontrasterende elementer. Klipping og sammenveving fulgte rytmen i musikken. Den ble presentert i svart-hvitt.

Et synlig montasjeprinsipp var slik jeg her har beskrevet det sentralt i presentasjonen av Andre Tolvshillingsfinale. Vi ønsket via dette å sette i gang prosesser mellom presentasjon og persepsjon på et symbolsk nivå i teaterkommunikasjonen. Dette ble gjort ved å presentere ulikt elementer som film, skuespill og musikk i flere fiksjonslag samtidig. Vi satte disse ulike elementene opp mot hverandre fordi vi ønsket å gi publikum mulighet til fortolkning. Den skjer ved at de selv må prøve å finne sammenhenger mellom de ulike elementene slik de nå erfarte dem. Dette gjaldt først og fremst i sammenheng med alle de ulike elementene som inngikk i denne scenen, men også i sammenheng med andre elementer i forestillingen og publikums tidligere persepsjon. Vi la med andre ord inn en strategi for kommunikasjon i regien hvor vi benyttet oss av vertikal og horisontal ver fremdung. Dette har jeg beskrevet i min redegjørelsen av episke virkemidler og dialektikken i Brechts tverrestetisk scenekunstmodell i del 2, punkt 2.

6.4.2 Publikum sin persepsjon

I intervjuene beskriver mann, 61 år, (5) den gjennomgående handlingen i intrigelaget til nå på denne måten. ”Det er jo en story man blir heftet på , som man har lyst å følge videre og en lur på hvordan det skal gå. Hvordan går det med Mackie ? Å ville gifte seg med datteren til tiggerkongen, det skaper rot i systemet og man forstår at han Peachum har sinnsyke makter i bakhånd han og, og dermed blir det spenning og da tenker man jo hvordan vil dette gå, hvilke motkrefter setter Peachum i gang. Han presser jo Brown til å til slutt...altså , han skal bli hengt. Men Brown han har jo ikke lyst å henge ham, men han blir presset til å gjøre det, og her er det rot i systemet, og dette medfører spørsmålet ...blir han hengt ?”. Intervjuobjektets reaksjoner er her på et artistisk og symbolsk nivå i den teatre kommunikasjonen. Dette fordi han også evaluerer handlingsforløpet. Han presenterer skuespillerne på en måte som viser at han har tolket deres motivasjoner og handlinger. Han stiller i sin evaluering også spørsmål basert på dette. Dette er hva personene kommer til å gjøre videre og i hvilken retning handlingsforløpet vil utvikle seg.

Mann, 40 år (4) evaluerer og fortolker i sitt intervju på følgende måte. ”Det er Mackie som står i sentrum for alt. Det blir ikke noe noen historie uten Mackie. De andre personene sine prosjekt er kanskje i hovedsak knyttet opp mot hans”.

Disse refleksjonene vil jeg se nærmere på når jeg skal tolke publikumsreaksjonene i sammenheng med en kulturell kontekst. Dette fordi det her er tydelig at publikum tolker sine opplevelser i lys av teaterkonvensjoner. Jeg kommer tilbake til dette i min videre tolkning av publikums persepsjon senere i analysen. Jeg vil da analysere det opplevde opp mot kontekst og prøver å finne hva det var av etablerte prosesser i den teatre kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum som ble avgjørende for publikum sin meningsfortolkning.

Når det er flere fiksjonslag tilstede samtidig, slik det er i dette nedslagsfeltet, er det interessant å se om publikums reaksjoner og den teatre kommunikasjonsprosessens endrer karakter.

Jente, 19 år (1) reflekterer i intervjuet omkring det at det her var film på bakveggen samtidig som aktørene framførte handlinger og musikk på fremre del av scenegulvet. Hun sier at ”jeg tenkte litt sånn konkret som publikummer at det er to på en måte skjerner man må velge mellom, og man blir litt forvirra og vet ikke helt hvor man skal se.” Hun sier videre at ”man må forholde seg aktivt til det også og kan ikke bare sitte som en passasjer, du må se og reflektere rundt det”. Vi ser her at hun reagerer med en evaluering av de kodede handlingene på et artistisk nivå. En annen jente, 19 år (1) som var tilstede i samme intervjugruppe reflekterer i sin evaluering av de kodede handlingen videre på denne måten. ”Jeg tenker også at det er litt de-konstruering da, av den teatergreien, at det ikke lenger er et stykke og publikum da, men en blanding, og en mer sånn appellaktig, men jeg setter pris på det da, jeg synes det er et positivt element”.

Vi ser at presentasjonen av filmen har satt i gang ulike reaksjoner i publikums persepsjon. Det var her andre gang det ble vist film i forestilling, men det var første gang filmen inngikk i en scene som bestod av alle tre fiksjonslag samtidig. Flere av intervjuobjektene sier at filmen bidro til at de opplevde at forestillingen fikk relevans til vår tid. I et av gruppeintervjuene reflekterte 2 jenter, 19 år (2) omkring korrupsjon, rikdom og fattigdom

som evigvarende samfunnsproblem. Dette gjorde de i sammenheng med at de beskrev sine opplevelser av filmen i forestillingen. De sier at disse problemene eksiterte før og de eksiterer nå. De reflekterer videre i intervjuet omkring spørsmålene; Hvem er de fattige? Hvem er det som har det verst nå?

Mann, 61 år (5) sier i sine svar at han fikk en reaksjon umiddelbart når filmen ble vist. Han beskriver på denne måten. ”Dette blir for enkelt. Vi har et stykke, definert som et samfunnskritisk stykke ...og så kjører en altså på med noe fra dagens samfunn. IS, det var noen voldsomme luksusgreier, voldsom materialisme, og så var det en uhyre fattigdom. Så jeg tenkte, jaja, å bare hive på, hva er forbindelse, altså, at man bare har tenkt. Nå må vi være aktuelle! IS, film, vi tar de opp”. Han sier videre at ”når han tenkte på disse figurene og på Mackie, hvordan kan folk assosierer dette med IS, det er for lett å bare vise og dermed tro at det gir relevans. Tenkte jeg”. Dette var hans umiddelbare reaksjoner i opplevelsen av Andre Tolvshillingsfinale. Han ble i intervjuet utfordret på om opplevelsen hadde endret seg etter en tid. Han reflekterer videre på denne måten: ”Så kom jeg hjem, og tenkte videre på disse tingene, og hva det er som driver IS og hvorfor er vi så kritiske til dem? Det gav meg noen pekepinner, jeg vet ikke helt, men noen pekepinner på dagens liv, det hadde en ... det var gjerne bra allikevel, men gjerne litt lett, for dere forklarte ingenting, dere bare satte det opp. Og så var det mange knagger, der man kunne tenke på disse fenomenene. Det var jo vår virkelighet som ble hengt opp. Men bare med et spørsmålsteget. Hva har dette med hverandre og gjøre?”.

Her ser vi at teaterkommunikasjonen på et artistisk nivå i persepsjonsdelen har gitt reaksjoner i form av irritasjon og provokasjon, mens han satt og så forestillingen. I etterkant har reaksjonene endret seg noe og evalueringen av de kodede handlingen varierer mer. De inneholder også en fortolkning på det symbolske nivået i hans persepsjon. Jeg vil se nærmere på de prosessene som her ble satt i gang i den teatre kommunikasjonene og hva som var avgjørende for hans fortolkning av mening, senere i analysen.

Endringene i den romlige kvaliteten på musikken og hva dette gjorde med publikums opplevelse av Andre Tolvskillingsfinale, blir trukket fram av flere intervjuobjekter. Gutt og jente, 19 år (3) reflektere rundt dette slik: ”Ja også den surround- koringen, den var gøy liksom. Det tok lang tid før vi innså at det skjedde, men når vi forstod det så syntes vi det

var kjempeartig” og ”det var live! Det var jo ikke høyttalere som var bak deg, det var et kor”. Dette viser reaksjoner på sensorisk og artistisk nivå i deres persepsjon via gjenkjennelse, fornøyelse og evaluering. Mann, 61 år (5) reflekter rundt dette ved å først si at ”det var en fin opplevelse av de stemmene som kom bakfra. Det var en fin estetisk effekt i seg selv”. Deretter sier han at ”jeg tror det var bra for forestillingen at det ble lagt inn noe mer enn pianoene, for det er en fare her at det blir for monotont i klangen, og det med koret var en fin nødvendighet”. Dette viser reaksjoner på et sensorisk og artistisk nivå i den teatrale kommunikasjonen. I tillegg er det også reaksjoner på et symbolsk nivå. Dette er når det i publikums persepsjon, etableres en fortolkningsprosess opp mot kontekst. Det er i refleksjonene over hvilken funksjon denne variasjonen i musikken får som kvalitet i forestillingens musikalske komposisjon som helhet.

Det var i publikums persepsjon nå etablert kommunikasjon på et symbolsk nivå med flere av minne intervjuobjekter. Før jeg går videre inn på dette, vil jeg sitere hva Eigtved sier om hva som da skjer.

Det er på det *symbolske niveau* at det hele samler sig. Her kan man nemlig aflæse resultatet af samspillet mellem de to foregående niveauer og tilskueren. De handlinger, som skuespilleren foretager på det artistisk niveau, tillægges en særlig betydning af tilskueren på det symbolske niveau. Det er på dette niveau, at rollen, fiktionen, skapes i tilskuerens bevidsthed, når han eller hun accepterer og viderebearbejder det særlige samspil mellem sig selv og den optrædende ” (Eigtved, 2007, s. 98).

Jente og gutt, 19 år, (3) reflekter i sine reaksjoner i Andre Tolvshillingsfinale på denne måten. De sier i intervjuet at de opplevde korrupsjon som et sentralt tema i forestillingen. Dette var vært aktuelt før og er det fremdeles i dag, om enn på en litt annen måte. Den ene sier ”Jeg følte at det jo var flere historier, som var parallelle på en måte, at det var forskjellige mennesker som ønsket forskjellige ting, og dermed stoppet de hverandre i å gjøre de tingen fordi de ønsket noe annet”. Hun reflekterer omkring at det hele etter hvert dreier seg om Mackie. Det er han de får vite mer og mer om og hva han egentlig holder på med, selv om det er uklart hvem som egentlig er den største skurken. Man forstår at Mackie er en dust, så alle disse småhistoriene rundt gjør at, det blir vel slik at, uavhengig

av hva karakterene gjør i nuet, så blir helten til en skurk”. De reflektere videre. ”Så kan man også si at alle gjør ting som er ulovlige i første omgang, men noen gjør også ting som ikke er helt greit, altså moralsk sett, mellom sine medmennesker. Alle prøver å springe rundt og tilfredsstille seg og sine behov, og det gjør dem til skurker, enten kriminelle eller hverdagsskurker på en måte”.

Dette viser at de i sin persepsjon begynner å identifiserer seg med karakteren og reagerer med tolkninger av hva som skjer. De stiller spørsmål med hvem som er hvem og hva er det egentlig dreier seg om. Dette er reaksjoner på et symbolsk nivå i den teatrale kommunikasjonen. De sier videre at de ikke lenger bare tolker karakterene som personer, men også som symboler opp mot forestillingens tematikk. Dette mener de blant annet er korrupsjon. Jente, 19 år (3) sier: ”Og i forhold til det da, så blir på en måte stykket og stykket sine karakterer, hvis man setter dem inn i nåtid, så blir ikke de karakterene personer, men de blir mer, på en måte symbolverdier, at de representerer denne ”skurken”, eller dette ”offeret”. Så blir det vår oppgave å trekke linjer og forstå hva denne skurken holder på med og hva han er og hvem han er og at det ikke trenger være et menneske, eller en mann. Hva er det for oss ? Det gjør jo disse filmene spesielt ved at FN-soldater komme inn, og at men vet det er IS osv. Og så blir de på en måte skurken da. De personene man ser på scene blir alle symboler.... Også på hvordan vi ser dem”.

Dette viser i publikums persepsjon at det her er reaksjoner ikke bare på et sensorisk og artistisk nivå i den teatrale kommunikasjonen. Som disse svarene viser er det her etablert tydelig kommunikasjon på det symbolske nivået i den teatrale eventen.

6.5. Analyse av fjerde nedslagsfelt. Tredje Tolvskillingsfinale og epilog

6.5.1 Forestillingens presentasjon

Mitt fjerde nedslagsfelt i analysen er avslutningen av forestillingen. Jeg velger å la den omhandle avslutningen av scene 10, med overgangen til Tredje Tolvskillingsfinale og epilogen. Dette fordi nedslagsfeltet da vil inneholde en lukking av alle tre fiksjonslag. Det er da mulig å kunne få et analytisk blikk på forestillingens presentasjon og publikum sin

persepsjon avslutningsvis, slik at en kan se på hvilke måte de ulike prosessene i den teatre kommunikasjonen nå er etablert.

Ved en forestillings avslutning må en også se fortolkningsprosesser hos publikum i lys av tidligere persepsjon. Jeg gjør dette i min tolkning av analysen. Det interessante i nå blir også å se om kommunikasjonen fortsatt er tydelig etablert på et symbolsk nivå i den teatre kommunikasjonen og om publikum setter det de opplevde inn i kontekst. Er fiksjonen som Eigtved (2007) sier, etablert i hodet på publikum og det er etablert en kommunikasjonsprosess mellom skuespillere og publikum hvor publikum setter det de opplever inn i en kontekst, så har de mulighet for å fortolke mening, slik at det får betydning for dem (s. 98).

Den sceniske hovedhandlingen i forkant av avslutningen er at Mackie blir ført frem til galgen. Han skal henges som straff for alt han har gjort. Det er et stort oppmøte av folk som vil overvære hendelsen. I denne situasjonen fremfører Mackie låten Mackie ber alle om tilgivelse. Den ligger i fiksjonslag 2.

Siste del av scene 10, inneholder et markant brudd i den sceniske handlingen.

Skuespilleren som spiller Peachum går ut av rollen rett før hengningen skal fullbyrdes.

Han henvender seg direkte til publikum via en fysisk-materialistisk skuespiller teknikk og fremfører sin replikk helt uten innlevelse.

Ærede publikum, ja det var det Og å skal Herr Macheath bli hengt For i den kristne tid så ble vel jo mennesket aldri nåden skjenkt Men for at ingen skal få tenkt at vi er med på dette spill blir Herr Macheath her ikke hengt Nei, vi lar stykket slutte som vi vil I det minste i teatret skal dere få se nåde gå for rett. Vær så fornøyd med det og for å vise at vi er fullstendig på deres side vil vi nå la kongens ridende bud inn på scenen ride (Brecht & Weill, 1928, Tolvskillingsoperaen, s.131).

Det blir deretter i forestillingens presentasjon enda et brudd ved overgangen til Tredje Tolvskillingsfinale. Finalenummerert er i det kommenterende fiksjonslaget som inneholder sceniske handlinger utført av skuespillerne, lyrikk, musikk og film. Musikken er i finalenummerert ifølge Hofstad (1982) bygget opp etter et montasjeprinsipp. Den består av

fem ulike hoveddeler som framføres av de fem hovedkarakterene Mackie, Peachum og fru Peachum, Polly og kongens ridende sendebud i Politimester Brown skikkelse. Alle disse del elementene er komponert med ulik musikalsk kvalitet. I forholdet mellom lyrikk og sceniske handlinger er det også her avstand som er tenkt å virke underliggjørende for publikum og dermed skape distanse. Kongens ridende sendebud dukker helt uventet opp og kunngjør en benådning. Dette gjør at handlingsgangen og utfallet av denne endres på en måte som er tenkt å virke usannsynlig for publikum (s. 235). Vi ser her at Brecht og Weill har i sin montasjepregede komposisjon lagt en strategi for kommunikasjonene mellom skuespillere og publikum. De vil at de ulike delene av finalen verfredmer hverandre via sine kontrastfulle karakterer. ”Mangelen på musikalsk enhet i uttrykket skaper også avstand til stoffet; musikken har her ikke bare kulinariske ambisjoner” (Hofstad, 1982, s. 236).

Alle skuespillere deltar i handlingene på scenen i finalenummeret. Handlingene er kodete på et artistisk nivå i den teatreale kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum. Skuespillere som spiller hovedrollene går alle ut av sine roller og synger sin del av finalenummeret helt nedpå. De henvender seg med direkte blikk kontakt til publikum og er uten følelsesmessig innlevelse i framføringen. De benytter seg her av en fysisk-materialistisk skuespillerteknikk. Vi ønsker via dette å etablere en fremmedgjøring i kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum.

De andre aktørene har ulike fysiske sceniske arrangementer i scenerommet. De benytter en fysisk skuespillerteknikk og ved variasjoner i tempo, rytme og bevegelseskvalitet lager de ulike tablåer til de ulike del elementene som scenen her består av. Vi forsøkte via dette i forestillingens presentasjon å fremstille ulike bilder med tydelige referanser til folkemengder i opprørte situasjon, i seiersrus og til kunstverket Monolitten. Forestillingens presentasjon av handlingen er her på et sensorisk, artistisk og symbolsk nivå. På et sensorisk nivå er det framstilling av forskjellige kropper, med ulik fysikk og personlig energi. På et artistisk nivå er handlingene i sin koreografiske komposisjon kodet i formen. De fremstilles også på et symbolsk nivå fordi det er i komposisjonen lagt inn referanser til vår samtid.

Skuespilleren som spiller Mackie utfører her handlinger som vi forsøker å personifisere via en naturalistisk-skuespillerteknikk. Vi bruker dette som en kontrast til de andre skuespillere som her benytter en fysisk skuespillerteknikk. Skuespilleren som spiller Mackie utfører en handling som er å stå på en rampe med øynene igjen nesten uten å røre på seg. Det fires samtidig ned foran ham en løkke fra taket. Han reagerer på situasjonen kun med små rykk underveis. Uten å åpne øynene fører han sine hendene ut fra kroppen når løkken er kommet ned. Håndflatene er vendt framover. Vi valgte her en naturalistisk skuespillerteknikk fordi vi ønsket å sette i gang prosesser i kommunikasjonen med publikum via personifisering og identifikasjon. Dermed kunne presentasjonen være gjenkjennbar og sette i gang fortolkningsprosesser ved at de identifiserte seg med karakteren.

Kongens ridende sendebud ankommer scenen på en trehjulssykkel. Skuespilleren som spiller karakteren stiller seg etter entreen opp i en stående positur. Han har en fot bøyd og plassert på setet til trehjulssykkelen. Den andre er i gulvet. Armene hans er lagt i kors foran brystkassen. Han henvender seg direkte til publikum og framfører sin hoveddel av musikken og lyrikken i finalenummeret via en materialistisk-realistisk skuespillerteknikk.

Når forestillingens presentasjon kommer til "benådet, benådet" (Brecht & Weill, 1928, Tolvskillingsoperaen, s. 132) utfører skuespilleren som spiller Mackie handlinger som er å åpne øynene og strekke hendene i været. Langfinger og pekefinger er på venstre hånd formet som i et v-tegn. De andre fingrene er knyttet om en fiktiv mikrofon. Samtidig med disse handlingen drysses konfetti ned fra taket over. Løkken heises opp og han blir gitt fokus via endring i lysdesignet. Den endrer seg nå til en kjegleformet spott fra taket. Den naturalistiske skuespillerteknikken aktøren har benyttet seg av, går gradvis over til en fysisk skuespillerteknikk. Bevegelsene hans er forstørret og fremføres nå også i et lavere tempo, sammenliknet med bevegelser fra dagliglivet. Vi forsøkte igjen å legge inn en strategi for kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum ved å lage fysiske tablåer i komposisjonen med tydelige referanser til sriers-tegnet i vår kultur. Handlingene er i forestillingen sin presentasjon på et artistisk og symbolsk nivå. Dette fordi de er kodete i formen og komponert med tydelige referanser til vår samtid.

I det kommenterende fiksjonslaget som Tredje Tolvskillingsfinale består av finnes kommentarene ikke bare via lyrikk og musikk, men også via film. Den er presentert på sammen plass i scenografien som jeg presenterte under analysen i Andre Tolvskillingsfinalen. Filmen har her en annen karakter enn de to forrige. Vi ønsket via denne filmen å kommunisere med publikum på en litt annerledes måte. Den består ikke av dokumentarisk materialet fra vår virkelighet, slik de to forrige filmene har gjort. Filmen er en sammenstilling av to helt annerledes og meget ulike elementer. Det første elementet er en animert film som presenterer en menneskelig figur som svømmer. Kameravinkelen filmen benytter seg av er slik at vi ser svømmeren hele tiden ovenfra. Det andre elementet i filmen omhandler vann. Det er tenkt å fungere som en metafor. Vannet fremstilles i ulike situasjoner og med ulike kvaliteter. Det er opprørt hav, bølger og rolige vannoverflater som det faller regndråper på. Denne filmen går ”i loop” under hele finalenummeret. Ingen av karakterene forholder seg via sine sceniske handlinger til filmen. Den ligger som et estetisk element bakenfor de andre sceniske handlingene, som en del av fiksjonslag 2. Handlingene i Tredje Tolvskillingsfinale avsluttes ved at alle karakterene står spredt utover gulvet i det sceniske rommet. De henvender seg med blikket direkte til publikum.

Avslutningen går nå via et markant brudd over til epilogen. Den er i første del i fiksjonslag 1, 2 og 3. Karakteren som spiller gatesangeren fremfører epilogen i samme sceniske arrangement som prologen. Han henvender seg direkte til publikum, mens han synger og spiller på et trekkspill. Prolog og epilog er sammenfallende også musikalsk sett i forestillingens presentasjon. Det som er annerledes er lyrikken. Gatesangeren avslutter deretter alene på scenen når lyset slukkes. Det siste han framfører, helt uten innlevelse mens han ser direkte på publikum, er ”Noen vandrer om i mørket Noen vandrer lysets vei Og man ser kun dem i lyset Dem i mørket ser man ei” (Brecht & Weill, 1928, Tolvskillingsoperaen, s. 134).

Det er her i forestillingens presentasjon forsøkt å etablere kommunikasjon med publikum på et sensorisk, artistisk og symbolsk nivå. Hva publikum erfarte og på hvilke nivå dette satte i gang kommunikasjonsprosesser mellom presentasjon og persepsjon, vil jeg nå se videre på.

6.5.2 Publikums persepsjon

Det største bruddet i forestillingen er i følge de fleste av mine intervjuobjekter rett før starten av Tredje Tolvshillingsfinale. Dette er det episke bruddet i starten av mitt fjerde nedslagsfelt. Peachum går her ut av rolle og snakker direkte til publikum, rett før Mackies henrettelse skal fullbyrdes. Han kommenterer det som har skjedd til nå og forteller publikum hva som kommer til å skje videre, og ikke minst hvorfor. Han endrer totalt via innholdet i sine replikker den forventede handlingsgangen. Mine intervjupersoner reflekterer omkring sine reaksjoner på dette.

Mann, 61 år (5) sier at siden det var så tydelig fart i historien, så legger en kanskje ikke merke til alle bruddene som egentlig var der, utenom dette. Det er fordi det nå til dags er blitt denne formen en er vant med og det er lett å ikke reagerer på disse bruddene. Det som gjorde at dette bruddet ble meget tydelig for ham, var at det var lagt der hvor spenningen var på topp. Via dette bruddet mente han spenningen ble maksimert enda tydeligere. Han beskriver sine reaksjoner slik: ”Det ble litt sånn, ” hæ, å” er det *dem* som har rigget dette her egentlig ?” Ikke sant ? Og da spør man seg hvilket type teater dette er ?”. Samtidig med disse refleksjonene sier han at han også reagerte på skuespillerprestasjonene til aktøren som spilte Peachum. Han mener at hans prestasjoner her hadde mye å si for at bryddet ble så virkningsfullt. Han sier at aktøren mestret denne skuespillerteknikken og sjangeren med brudd og direkte henvendelse til publikum på en veldig elegant måte. Han reflekter videre i intervjuet om omkring teaterets form og funksjon ved å si ”ja for det er klart, det er jo ikke realistisk teater lenger. Det var en periode i fjernsyn og film, hvor vi har hatt en realismen, men det er lenge siden. Man skal lete etter filmer og teater som har den realismen nå, og teaterstykker, man snakker om forventninger altså, man forventer ikke lenger noen gjenspeiling av virkeligheten. Vi forventer at det er noen som vil oss noe, som skal herje litt med oss”.

Gutt og jente, 19 år (3) reflekterer også rundt sine opplevelser ved dette bruddet. De sier at de reagerte med stor med fornøyelse og at de opplevde en form for mobbing av dem som publikum. De sier at de satt der og forventet å bli underholdt, plutselig ble de snakket direkte til av skuespilleren og avslørt nettopp som et naivt publikum. De sier videre i sine

refleksjoner omkring bruddene i forestillingen, at disse bruddene og spesielt dette som kom mot slutten, ble for dem en understrekning av at ”husk dette er teater”.

Tre jenter, 20 år (2) reflekterte i sitt intervju på denne måten. De sier at reaksjonen de hadde over her å bli fortalt av en skuespiller hvordan det skulle gå på scenen var overraskende. De reflekterer videre og mener det var fordi de var vandt med å leve seg inn i en historie og ikke bli snakket til som publikum. Heller ikke å og bli fortalt hva som kommer til å skje. I sin videre refleksjon snakket de om at det spesielle med opplevelsen var at skuespilleren var så direkte i sin henvendelse. De opplevde han meget direkte fordi han sa at dette gjør vi bare for å gjøre dere lykkelige. De sier dette satte i gang tanker at de som publikum ikke burde være så naive, men mer kritiske til det de opplevde.

I publikums reaksjoner ser vi at det nå er etablert en teatral kommunikasjon på det artistiske og symbolske nivået. Dette ved at publikum via sine reaksjoner evaluerer og fortolker ikke bare hva som skjer, men også hva det betyr for dem.

Publikum reflekterer videre i sine intervjuer omkring andre opplevelser i forestillingens presentasjon i avslutningen. Gutt og jente, 19 år (3) sier at de reagerte på følgende måte rett før og når Mackie ble benådet. ”Det at alle rollene, alle karakteren er samlet på scenen, og alle skal se han dø. Til og med vennene hans, eller hva vi skal kalle de som jobber for han, de sitter nærmest og heier på henrettelsen. Og så har han den tilgivelsesgreien, hvor han ydmykt innrømmer at han har tapt, men likevel, om ikke enda sterkere enn han har vært før, går frem og tilbake mellom disse, det var slik en kul måte å avslutte alt på, det at han ble tilgitt eller benådet”. Gutt, 19 år, sier videre ”det var egentlig bare gøy, det var herlig liksom, det var benådet og det var liksom så stort og svært og man får den der, hva betydde det på den tiden ? Jo, det var å overleve. Hva betyr det nå ? Jo å vinne idol liksom. Tv 2. Det var en veldig gøy måte å uttrykke den lykken på, en toppen av verden greie.” Jente, 19 år, supplerer deretter ” og med hånden i været og står høyest av alle, i vår verden kommer man ikke høyere...”.

Publikum beskriver også i intervjuene sine hva de erfarte da filmen ble presentert som en del av finalenummeret. Jente og gutt, 19 år (3) reflekterer om filmen som de nå opplevde sammen med de andre elementene i forestillingens presentasjon. ”Den siste filmen hadde

jo en estetisk og abstrakt form. Det var kult i forhold til scene og scenografi og i forhold til det at man konkret satt og så på det, men også i forhold til det de sang om og det som ble vist i filmen til slutt, med alle bølgene og vannet som ble stille og preget av storm, og så denne ensomme svømmeren som kom tilbake og tilbake. Ja han svømte hele tiden i dette og det ble et fint og abstrakt, men for så vidt et enkelt bilde, på hva som egentlig skjedde, som jeg synes fungerte veldig bra”.

Vi ser her via disse refleksjonene at publikum reagerer med fornøyelse og evaluering av de kodene handlingen på et artistisk nivå i den teatrale kommunikasjonen. Deretter viser det også at det her er reaksjoner via identifikasjon og fortolkningen som er kommunikasjon på et symbolsk nivå i den teatrale kommunikasjonen.

Under epilogen står gatesangeren og framfører musikk og lyrikk slik jeg har beskrevet det under forestillingens presentasjonen. Det er denne epilogen som sammen med prologen, danner hovedstrukturen i rammefortellingen i fiksjonslag 3. Publikums reaksjoner i epilogen må derfor også ses i sammenheng med prologen. Flere av mine intervjuobjekter sier at de opplevde at aktøren som spilte karakteren gatesangeren sang sterkt og vakkert. De sier også at de var fasinert av det utrykkløse ansiktet hans. Mann, 61 år (5) sier ” Men hvem er han? Jeg føler at han er en døråpner som guider oss gjennom dette, siden det er få ting i kulissene og sånn utenom en tigger, en trekkspilltigger og rumenere i dag, man har den assosiasjonen, og han bringer oss jo ned på et slikt scratch- plan og setter lys på ting i samfunnet. Ulike punkter, vi skal inn en plass der alle. Han tar oss til bunns eller til gateplanet og jeg synes det skaper en fin form med den balladen og historien”. Han reflekterer videre på denne måten: ”for han spiller ingen rolle i stykket, han får ikke noe å skje i stykket, han bare observerer på våre vegne”.

To andre jenter, 19 år (2) reflekterer i intervjuet først omkring hva de mente forestillingen handlet om. De mener at forestillingen handlet om problemene rundt fattigdom, prostitusjon og korrupsjon. Selv om den ble skrevet for lenge siden så mener de den viser at vi har de samme problemene. Dette er noe som eksisterer fortsatt uansett hvilket land du kommer til, mener de. De reflektere videre omkring hva gatesangeren da representert for dem. Jente, 19 år, sier det slik: ”Kanskje han er en slik som viser at det ikke endrer seg da. At man er den samme, både i åpning og slutt. Han gjør det samme selv om

hovedkarakterene har forstått mer og gått igjennom veldig mye, men allikevel så er det de rike og mektige som har makt i samfunnet, og da klarer ikke de resterende å gjøre noe, det er bare en vond sirkel”. En annen jente reflektere videre i intervjuet på denne måten: ”Det er jo litt den tonen, som var melankolsk, den gav det ikke noen lykkelig slutt eller åpning, det var litt samme tonen, og det gjorde nesten at det ble en åpen slutt”. Den første jenta som satte i gang denne refleksjonen avslutter med å si ”Det kan jo være litt med det samme da, at det er likt, for jeg syntes det er veldig aktuelt fortsatt, selv om det er skrevet for mange år siden, og det vises til vår tid og vårt samfunn som har de samme problemene, og vi lever sånn som det og vi vet det, og er jo litt det samme som med han gatesangeren.... ”.

Et annet intervjuobjekt, jente, 19 år (3) reflektere omkring hva hun mener forestillingen handlet om for henne i lys av det markante bruddet i avslutningen og det som skjedde i Tredje Tolvskillingsfinale. Hun sier i sitt intervju hvordan bruddet og den direkte henvendelse til dem som publikum, sammen de siste strofene til gatesangeren for henne fikk en spesiell betydning. Hun sier at for henne ble det en understrekning av at ”husk at dette bare er teater, og husk at selv om vi fremviser visse sannheter... og dette med at verden ikke er så rettferdig som vi gjerne skal ha det til, så er det teater du ser, en fiktiv forestilling som skal vise deg ting som er sant, men husk at det ikke alltid går slik som det gjør her nå”. Hun reflektere videre omkring hva hun mener forestillingen handler i selve avslutningen av epilogen på denne måten: ”at dem i skyggen ser man ei, blir det forestillingen egentlig handler om. Det er derfor det er viktig med ... teater”.

Et annet intervjuobjekt, mann, 61 år (5) sier at til syvende og sist så reiste forestillingen for ham, med alt det den bestod av spørsmålet: Hva er et samfunn ? Dette var spesielt i sammenheng med at forestillingen aldri kom med noen forklaringer. Den stilte for ham bare spørsmål. Han reflekterer omkring dette på denne måten i sitt intervju: ”Hvorfor setter man opp tolvskillingen, er det egentlig relevant? Og da tenker jeg at med de filmene så ble det en forbindelse, for de kommer plutselig inn, for det er helt andre ting enn det som Brecht holder på med som er problemer for oss i dag. Men så var det igjen, ”hva er et samfunn ?” og det viser jo hvor vanskelig det er med et samfunn, og hvordan det uansett er like vanskelig for oss, fortsatt. Hvor moralske er vi egentlig? Enhver er seg selv nærmest, hvis man begynner å stille seg selv de spørsmålene, så kan det komme opp vonde ting i

dag også”. Han avslutter sin refleksjon på denne måten: ”Men Brecht sitt teater er jo intellektuelt teater og, ikke sant? Du er nødt.. du kan ta det videre og få i gang diskusjoner. Kan vi skryte av oss selv at vi nå er så mye mer moralske? Altså, *hvordan skal vi få til et samfunn?* I forhold til det Brecht da har vist oss... og det spørsmålet henge igjen, og det syns jeg er god nok grunn til å sette opp stykket altså”.

Dette viser at den teatrale kommunikasjonsprosessen her er etablert ikke bare på et sensorisk og artistisk nivå , men også tydelig på et symbolsk nivå. Fiksjonen og karakterene eksisterer nå i hodet på publikum. De reagerer med identifikasjon og fortolkning. Refleksjonsprosessene som er satt i gang hos publikum bærer tydelig preg av at publikum i sin persepsjon setter ting i sammenheng med det de har erfart tidligere. I sine fortolkningsprosesser setter de det de nå har opplevd også inn i en kontekst slik at de danner seg sin egen mening med hva dette betyr for dem.

Dette leder meg videre til min tolkning av disse resultatene i analysen.

6.6 Tolkning av analysen ved de fire nedslagsfeltene

6.6.1 Tolkning av første nedslagsfelt del a)

Kommunikasjonsprosessene som i mitt første nedslagsfelt er etablert mellom skuespillere og publikum, er ulike. Dette er fordi publikum reagerer på forskjellig måte i sin persepsjon, som jeg har vist i første del av analysen. De refleksjonsprosessene som nå er satt i gang på et individuelt nivå mellom skuespillere og publikum, setter de i sin videre persepsjon inn i en kulturell kontekst. Her etableres enda flere individuelle fortolkningsprosesser. Det er via disse prosessene at publikum til slutt setter det de erfarte inn i en kontekst og via denne prosessen danner seg sine egne personlige meninger om opplevelsen.

Jeg visste når jeg planla forestillingen og la inn strategier for kommunikasjon med publikum at de i sin persepsjon antagelig ville evaluere de kodete handlingene meget forskjellig. Publikum ville gjøre det i lys av sine kunnskaper om den klassiske operasjangeren og kjennskap til Tolvskillingsoperaen som verk og den funksjonen den har hatt opp igjennom historien.

Presentasjonen var allerede fra starten av preget av den særegne musikalske komposisjonen som ligger i Brecht sin tverrestetiske scenekunstmodell. De musikalske handlingene var i forestillingens presentasjon kontrapunktiske og forsøkt fremmedgjort i innhold og form, sammenliknet med hva en kunne forvente seg sjangermessig av tittelen ouverture. Dette i tillegg til at skuespillerne spilte surt på ustemte piano og musikken kom fra forskjellige områder bak sceneteppet.

Prosessene som ble satt i gang mellom skuespillere og publikum var her forskjellige. Jeg vil nå se nærmere på dette. Noen prosesser bærer preg av aksept og gjenkjennelse av musikkens komposisjon. Dette viser at publikum her tolker sine erfaringer ut fra en teatral atmosfære i sin kulturell kontekst, i sin persepsjon. Fortolkningsprosessene er her etablert i sammenheng med tydelig kjennskap til Tolvskillingsoperaen som verk og kunnskap om form og innhold. Selv om prosessene som her er etablert mellom skuespiller og publikum er preget av gjenkjennelse omkring den særegne kvaliteten til musikken i verket og en glede over fortsettelsen, var det hos noen publikummere også et samtidig forhold av irritasjon og provokasjon. Dette var via reaksjoner omkring de ustemte pianoene. Dette mener jeg er fordi noen i publikum viser via sine fortolkningsprosesser at de også opplevde et ønske om at denne musikken skulle bli framført av topptrimmede pianister på stemte pianoer. Dette gjør at det i noen fortolkningsprosesser mellom skuespillere og publikum er etablert et motsetningsforhold. Noen publikummere reagerer med glede og gjenkjennelse og andre reagerer samtidig også med irritasjon og provokasjon. Disse ulike prosessen kan heller ikke tolkes uten at en også ser en mulighet for at det hos publikum er ulik grad av gehør, som igjen også påvirker de prosessene som etableres.

De fleste av mine unge intervjuobjekter nevner ingenting om de ustemte pianoene, når de i intervjuene beskriver sine reaksjoner. Dette fordi de i sine reaksjoner i intervjuet reflekterer med et fokus på en forventning om et spennende lydbilde og en glede over at dette er akustisk. Jeg mener at dette viser at de også i sine prosesser har tolket sine erfaringer opp mot en kulturell forståelse. Den prosessen er bare annerledes enn den forrige fordi den kulturelle horisonten de tolker ut fra er forskjellig. Det kan på bakgrunn av dette se ut som om ungdom i stor grad er vant med skjeve lydbilder i vår postmoderne kulturtradisjon og at de dermed opplevde dette som at det var slik det skulle være. Dette er

også lettere for dem å gjøre fordi de ikke hadde kunnskap eller forståelse nok til å kunne evaluere innhold og form opp mot en spesiell sjanger eller kvalitet i framførelsen. Dette mener jeg flere andre hadde og at dette preget deres prosesser mellom presentasjon og persepsjon i stor grad. Prosessene var mellom den unge delen av publikum og forestillingens presentasjon i stor grad preget av en aksept og forståelse av at det var slik det skulle være og med en forventning om et videre spennende lydbilde.

Dette viser at prosessen mellom presentasjon og persepsjon her er preget av at publikum tolker sine erfaringer hele tiden opp mot den kulturelle konteksten og hva det betyr for deres opplevelse akkurat nå.

Jeg velger, som jeg tidligere i oppgaven har sagt også å ta med det teaterkritikeren skriver om sine opplevelser og vurderinger av forestillingen i analysen. Her er det satt i gang flere interessante prosesser. Hennes fortolkningsprosess bærer preg av at hun til slutt skal skrive en kritikk i Stavanger Aftenblad. Hennes primære oppgave er å vurdere ferdigheter opp mot produkt og dermed si noe om kvaliteten på forestillingen og hvilken funksjon hun mener den til slutt vil få for publikum i Stavanger. Dette gjør hun også i lys av de prosesser som hos henne ble etablert mellom presentasjon og persepsjon opp mot kontekst. Disse er også høyst personlige. Det som skjer i disse prosessene er interessant. Hun vurderer via sine prosesser i starten av første nedslagsfelt 1 a) om det i hele tatt går an for henne å slappe av. Dette er fordi hun vet det er vanskelig stoff og unge aktører, og bare ved valg av stykke erkjenner hun at fallhøyden vår var meget stor. Dette viser at hun tolker sine erfaringer hele tiden opp mot den kulturelle konteksten og hva det betyr for henne akkurat nå.

Dette viser at det er høyst ulike og sammensatte prosesser som her foregår mellom skuespillere og publikum, mellom presentasjon og persepsjon i prosessene hvor publikum fortolker mening.

6.6.2 Tolkning av første nedslagsfelt del b)

I del b) av mitt første nedslagsfelt i analysen etableres det videre ulike prosesser mellom skuespillere og publikum. Prosessene er fortsatt forskjellige fordi publikum i sine

intervjuer har reagert på ulike forhold og tolket dem forskjellig via sine høyst individuelle fortolkningsprosesser opp mot kontekst.

Kommunikasjonsprosessene som i mitt første nedslagsfelt er etablert mellom skuespillere og publikum er ulike. Dette er fordi publikum reagerer på forskjellig måte i sin persepsjon, som jeg har vist i første del av analysen. De refleksjonsprosessene som nå er satt i gang på et individuell nivå mellom skuespillere og publikum, setter de i sin videre persepsjon inn i en kulturell kontekst. Her etableres her enda flere individuelle fortolkningsprosesser. Det er via disse prosessen publikum til slutt setter det de erfarte inn i en kontekst og via denne prosessen danner seg sine egen personlige mening om opplevelsen .

Andre prosesser som nå er etablert bærer også preg av at noen i publikum i sin meningsfortolkning har kommet fram til at skuespilleren nå ikke bare representert karakterer som er konkrete mennesker, men at hovedkarakterene også er et symbol på ulike mennesketyper de kjenner igjen. Denne prosessen kan være etablert slik via en strategi vi la ned i publikum presentasjon ved valg av skuespillerteknikk, type kostymering, og at bevegelsen til skuespillerne var blåst opp og gjort store. De bevegelseskvalitetene vi benytter oss av var nærmest tegnefilmaktige og tilhørte ulike arketyper. Dette var slik vi mente de var blitt fremstilt opp igjennom teater og filmhistorien, helt fra commedia dell'arte, via Holbergs typegalleri og til det siste også hos Disneyfigurer og tegneserieuniverset. Dette er et person og typegalleri vi ikke identifiserer oss personlig med umiddelbart, men i større grad opplever som symbolske karakterer av gjenkjennbare mennesketyper med ulike karakteristiske trekk. Vi benyttet denne strategien fordi vi visste at disse figurene da kunne fremstå som gjenkjennbare for publikum i deres fortolkningsprosesser opp mot vår tids populærkultur og dermed kunne sette i gang feedbacksløyfer hvor mening hos publikum ble dannet også i lys av dette. Vi håpet at dette en viktig del av den kulturelle forståelseshorisonten publikum fortolket mening ut fra. Dette gjaldt både de voksne og de unge blant publikum.

Dette mener jeg skjedde i noen prosesser som nå ble satt i gang mellom skuespillernes presentasjon og publikums persepsjon. Dette fordi noen av mine intervjuobjekter reflekterer omkring dem som symboler på mennesketyper. Det sier videre at det som nå ble interessant for dem rett etter starten var forventningen om hva som kom til å skje videre

med disse typene. De sier de var spent på hvordan disse typene ville forholde seg til de andre typene i historien og hvordan de kom til å reagere på det som videre skjedde. De spurte seg selv i sin persepsjonsprosess i denne fasen i forestillingen om de ville kunne forutse det som videre skjedde, eller om de allikevel ville bli overrasket. Dette fordi de nå hadde identifisert karakterene som gjenkjennbare mennesketyper med klare karaktertrekk. Dette var forhold de reflekterte over i intervjuene og som viser at deres reaksjoner av gjenkjennelse og forventning har satt i gang flere kommunikasjonsprosessen hvor de også tolker karakteren symbolsk. I disse prosessen hvor de nå tolker mening fortsetter de å evaluerer hva dette betyr for videre utvikling. Dette mener jeg de gjør på denne måten fordi de allerede er etablert en kommunikasjonsprosess mellom skuespillere og publikum hvor fortolkning opp mot konsept også skjer på via symbolsk nivå.

Som jeg sa i min første del av analysen i nedslagsfelt 1, var det ulike reaksjoner på de motsetningsfylte forholdene. Publikum erfarte det var mellom lyrikk og musikk i forestillingens presentasjon. Dette gjaldt både i overganger mellom de ulike del elementene og i sammenstillingen av flere elementer samtidig.

Det viser igjen at prosessene som her ble etablert mellom presentasjon og persepsjon er ulike hos publikum. De preges i varierende grad av gjenkjennelse, aksept, undring og frustrasjon omkring hva dette egentlig betydde for dem. Jeg mener dette oppstår i de individuelle fortolkningsprosessene som nå er etablert hvor publikum setter det de opplever inn i en kulturell kontekst, hvor de skaper sin egen mening med det de opplevde. Dette viser tydelig at en persons kjennskap til Brecht og hans scenekunst modell, samtidig med kunnskap om ulike former og funksjoner en teaterforestilling, kan ha påvirket publikums reaksjoner og deres prosess hvor de evaluerer og fortolker mening. En må derfor alltid forstå og tolke de prosessene som er etablert mellom skuespillernes presentasjon og publikums persepsjon i lys av den kulturelle konteksten. Kunnskap om og kjennskap til teaterets rolle, innhold og form, og en forståelse av kunstens rolle i samfunnet, er horisonter vi opplever og skaper vår egen mening ut fra. Dette er kompliserte og sammensatte kommunikasjons prosesser på et meget individuelt plan. Til syvende og sist er det den enkeltes publikummer tolkning av egne reaksjoner og hva dette har å bety opp mot egen livsanskuelse, som er det avgjørende for publikums persepsjon og den mening de via disse prosessene danner seg personlig omkring forestillingens egentlige budskap.

6.6.3 Tolkning av andre nedslagsfelt

Vi ser i min tidligere analyse av forestillingens presentasjon og publikums persepsjon at mange av intervjuobjektene opplever dette nedslagsfeltet som et meget tydelige brudd i forestillingen. Dette kan være fordi bruddet ikke bare ble etablert via adskillelse av elementene og episk skuespillerteknikk, men også ved at skuespilleren ba publikum om å bekrefte via ord det som nå skjedde. Det ble med dette etablert en ny kommunikasjon med publikum. De hadde tidligere i forestillingen ikke opplevd at skuespillerne snakket direkte til dem og ba dem svare på vegne av resten av publikum.

Ved ser også at publikum har tolket sine reaksjoner i lys av visuelle virkemidler som kostymer, lys og sceniske arrangement. Jeg mener at dette viser at det her er satt i gang prosesser mellom presentasjon og persepsjon hvor Polly via dette bruddet aktiviserer de andre aktørene, scenografien og sitt eget kostyme på en slik måte at forestillingens elementer får flere betydninger. Vi ser her at publikum reagerte i sin persepsjon på figurene Polly og Tjenestepiken samtidig. Dette fikk igjen innvirkning på deres tolkning av hvem karakteren Polly var. Dette var prosesser som oppstod i kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum, men også, slik jeg ser det i sammenheng med endret lysdesign, nye sceniske arrangementer og en ny bruk av kostyme. Det visuelle bildet på scenen ble tolket på flere måter hos publikum. I følge min tidligere analyse av hva som her skjedde, er det her i publikums persepsjon etablert prosesser via identifikasjon og fortolkning på et symbolsk nivå. Dette som resultat av reaksjoner som er satt i gang på et sensorisk og artistisk nivå tidligere i den teatrale kommunikasjonen. Jeg mener her at noen identifiserte seg med karakteren Polly som framførte en sang i sitt eget bryllup. Dette gjorde de samtidig som de erfarte at hun samtidig også spilte en ny karakter som brukte mørke krefter for å nå sitt prosjekt. Noen andre tolket også at disse to karakterene stod i baugen på et skip hvor Polly sin kjole, som hun holdt ut fra kroppen, var blitt til segl.

Vi kan dermed si at kommunikasjonsprosessene er etablert på et artistisk og symbolsk nivå via identifisering og fortolkning av karakteren Polly. Publikum setter det de her har opplevd inn i kontekst og det resulterer igjen i flere ulike fortolkningsprosesser. Noen sier at de identifiserte seg med Polly. Dette var blant annet fordi hun mente at dette for henne

handlet om et ungdomsopprør. De setter her sine reaksjoner opp mot en kulturell kontekst som omhandler hva dette betyr for dem. Andre tolker sine erfaringer på en annen måte. De tolker i lys av den kulturelle konteksten hvor de også tar med den teatrale atmosfære i sine refleksjoner. De sier at vi her kom på innsiden og dermed fikk en forståelse av at disse personene var mer enn karikaturer. De opplevde at denne scenen gav dybde til karakteren Polly og dermed også til Mackie. Polly ble i deres fortolkningsprosesser tillagt mer råskap. Mackie ble også mer interessant fordi han ikke hadde valgt henne bare på grunn av et søtt ansikt. Via sine fortolkningsprosesser opplever de at det også var noe mer her og det gjorde det spennende å følge med videre. Andre sier også at de opplevde at karakteren Polly nå hadde et klart prosjekt og at hun brukte ulike virkemidler for å oppnå dette .

Vi ser her at de tolkes i lys av hva som kjennetegner en karakter i teateret og hvordan karakterer presenteres også etablerer nye perspektiver for fortolkning av de andre karakterene i spillet.

Det som etter min vurdering er interessant her, i lys av vår tids samfunnsmessige og kulturelle kontekst, er at når de fleste av intervjuobjektene sier noe om denne scenen, så refererer ingen av dem direkte til reaksjoner på innholdet i lyrikken. De beskriver sine reaksjoner via identifikasjon og fortolkning av karakteren Polly. De snakker i intervjuene om hennes prosjekt og tolkning av visuelle bilder satt i sammenheng med hennes relasjoner og handlinger overfor moren og faren, de andre karakterene og ektemannen Mackie. Jeg mener de her viser via sine reaksjoner av emosjonell og kognitiv art at de har reagert med fornøyelse over det artistiske nivået i spillet. Dette har igjen, etter min mening, resultert i identifikasjon og fortolkninger på et symbolsk nivå i den teatrale kommunikasjonsprosessen. De sier at Polly er en karakter som tørr og som vil noe. Hun viser et annet ansikt enn det vi først får se og fremfører et budskap om et mørke som finnes. Dette mørke blir hos det unge publikum først og fremst identifisert i det symbolske scenebildet som erfares via et skip hvor hun står i baugen og lyset er blått og kaldt, mens hun fremføres sangen. Ingen nevner tydelig det tekstlige innholdet i lyrikken hvor Polly tar til orde og signaliserer et varsel om revolusjon og selv representere den gruppen som kommer til å overleve revolusjonen. Det politiske budskapet Brecht her har lagt i teksten blir med andre ord ikke kommentert direkte av noen av mine intervjuobjekter. Det er karakteren Polly som tolkes og løftes fram til å være en spennende karakter å følge med på

videre i intrigelaget. Dette fordi hun nå har gått mot moren og farens vilje og giftet seg med den største skurken av dem alle og samtidig utfordrer alle ved å framstå underfundig på et symbolsk nivå som varsler uhygge.

Dette kan tolkes på en måte at vi i vår tid er vant med å forholde oss til visuelle bilder. Vi er omgitt av bilder og det visuelle er etter min mening en mer og mer en selvfølgelig og viktig del av vår kultur. Dette gjelder ikke bare innenfor teateret, men også innenfor andre kunst og kulturuttrykk. Jeg mener også at vi i vår individfokuserede verden er fortolkningsprosesser preget av at en ser på en karakter som representant for seg selv og ikke en gruppe eller klasse. Jeg mener dette er noen avgjørende forskjeller på vår tid og på den tiden Brecht skrev Tolvskillingsoperaen. Dette kan være noe av grunnen til at de fortolkningsprosessene som her ble satt i gang mellom skuespillere og publikum opp mot kontekst, ikke er preget av tolkninger omkring politikk, varsel om revolusjon og klassekamp. Dette var et sentralt mål for teateret slik Brecht beskriver det i sin tverrestetiske scenekunstmodell. Det var også lagt inn som strategi for kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum i verket sin komposisjon.

Det er den visuelle kommunikasjonen på et symbolsk nivå og identifikasjon av karakteren og intrigen som her trekkes fram og er avgjørende i publikums fortolkning. Dette til fordel for det tematiske og politiske innholdet i teksten slik jeg vurderer det, basert på min tidligere analyse.

6.6.4 Tolkning av tredje nedslagsfelt

En ser nå at publikum reagerer og tolker det som skjer i kommunikasjonen mellom forestillingens presentasjon og deres persepsjon med større og større variasjon. Dette er ikke uventet fordi publikum har flere erfaringer basert på sin tidligere persepsjon som de tolker mening i forhold til. De setter i sine fortolkningsprosesser i tredje nedslagsfelt, ikke bare de ulike elementene i scenen opp mot hverandre, men også opp mot tidligere erfaringer, evalueringer og fortolkninger. Det som spesielt er tydelig er at flere og flere nå begynner å se mening med det som konkret skjer i scenen i lys av hva de mener er sentral tematikk og forestillingens budskap.

Forestillingens presentasjon bestod i dette nedslagsfeltet som er Andre Tolvshillingsfinale av flere fiksjonslag. Prosessene som oppstod mellom skuespillere og publikum var mange og varierte. Noen mente at dette var forvirrende, men andre mente at dette gjorde dem til aktive publikummere som selv måtte delta og velge sitt eget fokus. Dette viser at kommunikasjonsstrategien med et tydelige montasjeprinsipp og flere samtidige fiksjonslag setter i gang prosesser mellom skuespillere og publikum. Noen prosesser er preget av forvirring og usikkerhet, andre av gjenkjennbarhet og en positiv opplevelse om at her må vi som publikum følge med. Disse prosessene er igjen påvirket av publikums tolkning opp mot kontekst. Når publikum vet at montasjeprinsipp og simultanitet er komposisjonsprinsipper innen teateret basert på hvilken funksjon det skal ha og dermed ønsket strategi for kommunikasjonen med publikum, så setter dette tydelig preg på publikums persepsjon. På samme måte er det også motsatt. Dersom dette ikke er kjent, blir prosessene forstyrret av usikkerhet. Ut fra analysen tolker jeg at begge typer prosesser her ble etablert mellom skuespillere og publikum. Noen opplevde dette som forvirrende og andre som meningsfullt og gjenkjennbart i sine fortolkningsprosesser.

I kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum, hvor koret ble plassert bak i salen og vi benyttet oss av en musikals surrounding-effekt, oppstod igjen prosesser hos publikum hvor de erfarte dette ulikt. Noe nevnte det ikke i det hele tatt, men andre sa de opplevde at de nå var omsluttet og som publikummer satt i midten av alt. Hos andre ble det også satt i gang prosesser mellom presentasjon og persepsjon hvor de vurderte dette som estetiske virkemidler opp mot dynamikken og komposisjonen i forestillingen. Her ser en tydelig at i de ulike persepsjonen er det satt i gang prosesser hvor en tolker erfaringer og mening opp mot den teatrale atmosfæren og sin kulturelle forståelseshorisont.

Fortolkningsprosesser som ble etablert omkring filmen i mitt tredje nedslagsfelt, var interessante. Via publikums presentasjon som jeg har analysert tidligere, så var det først og fremst kontrastene mellom denne filmen og den forrige som satte i gang de forskjellige fortolkningsprosessene. Andre avgjørende prosesser som ble etablert, var preget av at noen av publikum i sin persepsjon allerede hadde tolket karakteren til å være symboler. Denne tolkningen satte i gang tolkningsprosesser på et symbolsk nivå, også av elementene i filmen. De sier at de her tolket meningen med det hele var at de selv skulle sette de ulike elementene opp mot hverandre og dermed finne mening. Elementene i filmen ble også

tolket symbolsk. De ulike militære grupperingene og personene som prøvde å redde verden, kjendiser og tiggere, kjente framstillinger av skurker og helter, ble av dem tolket som symboler på vår tids forståelse av personer, fenomener og organisasjoner. De tolket dermed funksjonen til forestillingen opp mot kontekst på en helt ny måte. De sier at forestillingen via sin presentasjon skulle få dem til å se sammenhenger og ulike mønstre i vår fortolkning av egen samtid. Dette for å sette spørsmålstegn ved det hele og utfordre seg selv til å tenke igjennom dette på ny.

Andre i publikum, som satt igjen med tidligere reaksjoner som hadde endret seg fra provokasjon til en mer sammensatt evaluering av hva de mente dette handlet om, setter tydelig her sine fortolkningsprosesser inn i kontekst. Fortolkningene her inneholder både prosesser opp mot den teatrale atmosfæren og opp mot horisonten av en livsverden. Det er opp mot denne horisonten en tolker hvilken betydning opplevelsen får for egen forståelse av verden. Publikummeren tolket forestillingen til å fungere som forestilling fordi det bare ble satt spørsmålstegn og ikke gitt noen forklaringer. Forestillingen ble også vurdert til å ha gitt nok knagger til å kunne tolke disse fenomenene som ble hengt opp i lys av. Den gav samtidig en utfordring til å selv finne ut hva de hadde med hverandre og gjøre. Da publikummeren i sin videre fortolkningsprosess kom fram til hva det var forestillingen egentlig handlet om, så var det å stille spørsmål omkring; hva er et samfunn ?

6.6.5 Tolkning av fjerde nedslagsfelt

Det som nå har skjedd i kommunikasjonsprosessen mellom prestasjon og persepsjon bærer preg av at publikum setter elementer mer og mer i sammenheng. Kommunikasjonen er etablert på et symbolsk nivå hvor de tolker mening ut ifra tidligere persepsjon. Det er også i slutten av en forestillingen en tydelig ser at fortolkningsprosessene settes i sammenheng med tidligere persepsjon og publikums erfaringer omkring hva de nå mener forestillingen handler om for dem opp mot konteksten. Dette vil derfor være et fokus for meg i min tolkning av fjerde nedslagsfelt som er avslutningen av forestillingen.

I bruddet som ligger i starten til Tredje Tolvskillingsfinale settes det i gang ulike reaksjoner hos publikum. De sier i sine intervjuer at dette var et tydelig brudd fordi

stemningen var på topp og at det opplevdes som en understreking av at de måtte huske at dette var teater. Noen sier også at de opplevde en mobbing av dem som publikum. Dette fordi de satt og levde seg inn i handlingen og ble dermed avslørt og minnet om å være mer kritiske til det de så, fordi det ikke er virkelighet det som ble framstilt. Strategier for romlig og dramaturgisk verfremdung som var lagt inn i forestillingens presentasjon, ser vi nå har satt i gang prosesser hos publikum hvor de tolker det de her opplever i fjerde nedslagsfelt opp mot kontekst og i lys av sin tidligere persepsjon. Når publikum erfarer bruddet her som det sterkeste i forestillingen fordi det var lagt når spenningen var på topp, viser det at det her er satt i gang en fortolkningsprosess hvor tolker mening i lys av teaterkonvensjonene. Prosessen bærer preg av at en via sin fortolkning vet hvordan en komponerer en forestillingen for å kommuniserer med publikum etter dramaturgiske komposisjonsprinsipper, for å få den effekten en ønsker. Jente, 19 år, som opplevde at hun ble mobbet som publikum tolker også sine opplevelsen ut fra en kulturell kontekst og en livsverden horisont. Det er slik jeg vurderer det basert på min analyse ikke satt i gang prosesser hvor dette vurderes opp mot den teatral atmosfæren, hvor teateret ulike former og funksjon er kjent. Det kan synes som om det ble etablert prosesser hvor hun fortolker hva dette betydde for henne og hennes liv akkurat nå. Hun opplevde seg mobbet og minnet på om å være mer kritiske til det hun ser.

En annen jente, 19 år, som sier at hun vet at sannheter blir vist, men det er ikke alltid det går slik som denne forestillingen viser nå i det virkelige livet. Hun mener i fortolkning at hun via dette blir minnet på verden er ikke så rettferdig som vi vil ha det til. Her mener jeg at det er etablert prosesser som er satt i gang en kombinasjon av fortolkning opp mot den teatral atmosfæren og en livsverden, i den kulturelle konteksten. Hun tolker at det er denne formen og de funksjonene denne teaterforestillingen har og sier deretter hvilken mening det får for henne.

Under benådningsøyeblikket til Mackie ble det også satt i gang prosesser hvor publikum fortolket mening. Jente og gutt, 19 år, sier at for dem ble det som forestillingen her presenterte en ”topp og the world greie”. Dette tolket de i sine prosesser til å være et symbol på at høyere enn dette kommer vi ikke i vår tid. Før var målet å overleve, nå er det og vinne idol og står høyt hevet over alle andre utropt til seiers herre. Det er det vi muligens i vår tid nå trakter etter, sier de via sin refleksjon. Vi ser her at strategier lagt ned

i forestillingens presentasjon sammen med bruk av konfetti og kroppsuttrykk, med tydelige referanser til seierstegn i vår kultur, har satt i gang prosesser hvor publikum tolker mening. Den ble tolket hos dem opp mot kulturell kontekst og i lys av deres tidligere persepsjon hvor de fortolket hovedkarakterene på et symbolsk nivå.

Filmen fra Tredje Tolvskillingsfinale ble ikke nevnt av så mange i intervjuene. Det kan ha en sammenheng med at de reflekterte over den mest etter den andre gangen den var en del av forestillingen. Dette var i Andre Tolvskillingsfinale. Det var her den satte i gang flest prosesser mellom presentasjon og persepsjon slik jeg tolker det basert på min tidligere analyse. Dette kan også ha en sammenheng med at de sceniske handlingene hos skuespillerne og musikken nå i Tredje Tolvskillingsfinale hadde en meget komplisert og sammensatt karakter. Det var her mange elementer og raske og hyppige brudd dem imellom. Det ble dermed muligens vanskelig å følge med på alt det som skjedde på scenen og samtidig erfarer det opp mot filmen. Jenta som i intervjuet sier noe om filmen, sier at for henne ble den et bilde på hva det hele egentlig dreide seg om. Dette opp mot lyrikken i epilogens avslutningsdel. Hun sier at den ensomme svømmeren som kom igjen og igjen og prøvde å svømte i alt dette, ble et bilde som ble sentralt i hennes tolkning omkring hva som her skjedde og hva dette stykket som helhet handlet om. Når den ensomme svømmeren kommer igjen og igjen blir dette et symbol på menneskene som prøver å overleve i alt dette. Opp mot de siste strofene i lyrikken som var ”Og men ser kun dem i lyset , Dem i mørket ser man ei ” tolket hun via sine prosesser som nå var etablert at det var det som var forestillingens budskap. Hun reflekterer avslutningsvis i denne fortolkningsprosessen, at det er derfor det for henne er viktig med teater.

Vi ser her at fortolkningsprosessene er på et symbolsk nivå fordi hun setter det hun nå tolker opp mot tidligere persepsjon og samtidig opp mot kontekst. Menneskene på scenen og i filmen er her er symboler for henne. Denne persepsjonen blir videre tolket opp mot en kulturell kontekst. Her sier hun hva hun mener forestillingen egentlig gjør. Den peker på seg selv som teater. Når hun avslutter med å si at det er derfor teater er viktig, viser hun at hun her har tolket mening opp mot den kulturelle konteksten igjen. Hun fortolker denne forestillingen og teateret opp mot hva hun mener er kunstens funksjon i samfunnet.

Gatesangeren er den som begynner og avslutter forestillingen. Prosessene som er oppstått mellom presentasjon og persepsjon og omkring fortolkningsprosesser av hans funksjon i forestillingen og hva det gjorde med opplevelsen av denne karakteren er mange. Som det fremkommer i analysens første del, så opplever mann, 61 år, at denne figuren bringer han og publikum ned på gateplanet. Karakteren tar oss med til bunn og hjelper oss å reflekterer over det som skjer her, i vår virkelige verden. Intervjuobjektet sier videre at denne karakteren ikke påvirker selve handlingen i historien, men han er kun tilstede og observerer på vegne av oss. Gatesangeren er dermed vår tids vitne.

Han tolker karakterer symbolsk og via denne tolkningen er det også satt i gang prosesser hvor han fortolker mening opp mot kontekst. Dette fordi han i sin beskrivelser av det han erfarer viser at det er funnet sted en fortolkning opp mot den teatrale atmosfæren og livsverden horisonten i den kulturelle konteksten. Dette mener jeg er fordi vi ser at han her sier noe om hvilken funksjon karakteren fikk totalt sett i forestillingen og hva dette førte til i hans fortolkning omkring hvem han var, hva han gjorde og hvilken mening dette gav.

To jenter, 19 år, viser via tidligere analyse av hva som skjer i kommunikasjonene mellom skuespillere og publikum at det hos dem er satt i gang prosesser hvor de fortolker mening ut fra hva gatesangeren betydde symbolsk for dem i deres persepsjon. Dette ved at de opplevde at fordi han var den samme før og etter, så betydde det at verden også er den ved det samme. Uansett om mennesker har gjennomlevd mye og en prøver å endre på forhold, så er de fattige fattige, de rike er rike og verden er fremdeles korrumpert. De viser via sine refleksjoner at de også i sin fortolkningsprosess har satt dette opp mot kontekst. Fordi stykket var skrevet for lenge siden og at de i sin fortolkning opplevde at dette er fremdeles meget aktuelt, ble for dem en påminnelse om at verden er den samme. Det er ikke så mye vi kan gjøre for å endre det, men det er allikevel viktig å bli minnet på fenomener som urettferdighet, fattigdom og korrupsjon. Det var det forestillings gjorde for dem. Dette er jenter som jeg mener har tatt inn i sin persepsjon det de har opplevde som tydelige i Stavangers gatebildet. Dette fordi jeg mener det er tiggere og fattige de selv har sett de referere til og ikke undertrykking og utnyttning av mennesker på andre måter.

Vi ser at det publikum mener forestillingen handlet om for dem, var ulikt. Dette er som jeg tidligere har nevnt fordi persepsjon prosesser som her er etablert, er høyst personlige. De

er basert på hva publikum har erfart i tidligere prosesser. De er også basert på om publikum i sin kommunikasjon har erfart presentasjonen på et sensorisk, et artistisk eller symbolsk nivå og hvordan de tolker dette opp mot kontekst.

Del 4 Konklusjon

Jeg vil nå se på hvilke kommunikasjonsstrategier som ble avgjørende for publikums fortolkning av mening. Dette gjelder både de strategiene for kommunikasjon som var planlagt og tenkt ut på forhånd og de prosessene som ble dannet via etablering av feedbacksløyfer.

Etablering av tydelige kommunikasjonsstrategier for publikum allerede fra starten av i en teateropplevelse, er avgjørende for kvaliteten og etablering av kommunikasjonsprosesser videre. Som Eigtved (2007) sier er det skuespillerens evne til å fange og aktivisere publikum i begynnelsen som er viktig. Blir ikke publikum engasjert følelsesmessig og kognitivt allerede her, vil de ikke være i stand til å engasjere seg i de sceniske handlingene videre. Det blir dermed vanskelig for publikum å være medskapere i den videre fortellingen og kommunikasjonsprosesser hvor de fortolker mening (s. 96).

Det ble etablert flere kommunikasjonsprosesser mellom skuespillere og publikum allerede fra starten i ouverturen. Noen av disse ble igangsatt av kommunikasjonsstrategiene som var planlagt på forhånd og lagt inn i vår regi. Det var ved bruk av Verfremdung i musikkens komposisjon og en forsterkning av dette via ustemte pianoer som ikke kom fra et samlet orkester bak sceneteppet. Andre kommunikasjonsprosesser oppstod mellom skuespillere og publikum via etablering av feedbacksløyfer.

Publikum reagerte under ouverturen umiddelbart med gjenkjennelse, undring, anspenhet, forventning og provokasjon. Dette var viktige og avgjørende følelsesmessige og kognitive reaksjoner som i første omgang satte i gang refleksjonsprosesser hos dem. Det er disse refleksjonsprosessene som publikum i sin videre persepsjon satte inn i fortolkningsprosesser opp mot kontekst. Disse reaksjonene var derfor avgjørende for publikums fortolkning av mening. Noen fortolkningsprosesser bar preg av aksept og gjenkjennelse av musikken i ouverturen. Fortolkningen har her vært basert på kjennskap til

Tolvskillingsoperaen som verk og kunnskap om form og innhold. Dette viser at det avgjørende for publikums fortolkning av mening ligger i etablering av prosesser hvor de tolket sine erfaringer ut fra en teatral atmosfære i sin kulturelle kontekst. Andre prosesser som var etablert var preget av forventning og undring. Dette satte igjen i gang fortolkningsprosesser hvor publikum opplevde dette som meningsfullt. De opplevde det slik fordi det gav dem en videre forhåpning om et spennende lydbilde og en glede over at dette var akustisk. Dette viser igjen at prosesser som er etablert hos publikum, hvor de tolker sine erfaringer opp mot en kulturell forståelse, er avgjørende for fortolkning av mening.

Fortolkningsprosessene var allikevel forskjellige. Dette er fordi den kulturelle horisonten publikum fortolker sine opplevelser opp mot, er forskjellig. Det kan på bakgrunn av dette se ut som om ungdom i stor grad er vant med skjeve lydbilder i vår postmoderne kulturtradisjon og at de dermed opplevde dette som at det var slik det skulle være. Det var også lettere for dem og gjøre fordi de ikke hadde kunnskap eller forståelse nok til å kunne evaluere innhold og form opp mot en spesiell sjanger eller kvalitet i framførelsen.

Det ble allerede i første nedslagsfelt etablert kommunikasjonsprosesser hvor publikum opplevde og reagerte på skuespillerne både som aktører, figurer og karakterer. Dette var kommunikasjonsprosesser på et sensorisk, artistisk og symbolsk nivå i den teatrale kommunikasjonen. Kommunikasjon på et symbolsk nivå mellom skuespillere og publikum er avgjørende for publikums fortolkning av mening. Det er på det symbolske nivået det hele samler seg i publikums persepsjon og det er via dette nivået publikum setter det de opplevde inn i kontekst hvor de fortolker mening. Det å etablere kommunikasjonsprosesser hvor skuespilleren har personifisert karakteren og publikum reagerer via identifikasjon og fortolkning er viktig. Det er dette som skjer på det symbolske nivået. Karakteren er nå etablert i hodet på publikum. Dette medfører igjen etablering av nye kommunikasjonsprosesser hvor fortolkningsprosessene fortsetter. Noen prosesser var her preget av at publikum kjente igjen flere av sine medelever og var spente på hva de nå kom til å gjøre. De visste at deres medelever var dyktige og dette påvirket deres videre forventninger i forestillingen. Andre prosesser som var etablert parallelt med disse, var i større grad preget av bekymring og uro for fortsettelsen.

De avgjørende kommunikasjonsprosessene hvor publikum tolket mening er igjen avhengig av kontekst. Publikum har tatt med i sin fortolkning at dette gjort av elver. De har evaluert dem i sine fortolkningsprosesser som dyktige og samtidig vurdert at de nå skal framføre meget vanskelig stoff. Alt eller hvilken forståelseshorison i konteksten publikum tolker opp mot, varierer den fortolkede meningen mellom at dette var spennende og følge med på fordi de var dyktige eller fordi de var dristige. Det som var avgjørende for meningsfortolkning, er at det hos publikum ble etablert et klart engasjement for skuespillerne allerede fra starten av. Dette engasjementet er igjen avgjørende for kvaliteten av de videre fortolkningsprosessene som blir etablert.

Publikum har funnet ut hvem de mener er hovedkarakteren. De fleste har allerede her utpekt den karakteren de mener det meste vil dreie seg om og via sin fortolkning vurdert at det er hans prosjekt det er viktig å følge med på videre. Dette var avgjørende tolkning som la premisser for videre fortolkningsprosesser.

Prosessene som ble etablert på et symbolsk nivå inneholdt hos noen av publikum en fortolkning av skuespilleren. De mente at skuespillerne ikke bare representerte karakterer som var konkrete mennesker. De var samtidig også symbol på ulike mennesketyper de kjente igjen. Dette var prosesser som også ble avgjørende for publikums fortolkning av mening. Disse kommunikasjonsprosessene var forberedt via en strategi vi la ned i skuespillernes presentasjon ved valg av skuespiller teknikk, humor og type kostymering. Vi valgte ikke å bare bruke en episk skuespillerteknikk hvor skuespilleren gikk ut av rolle og henvendte seg direkte til publikum. Vi benyttet oss av blandingsformer som også inneholdt naturalistiske og fysiske skuespillerteknikker. Bevegelsene var blåst opp og gjort store. De bevegelseskvalitetene vi benyttet oss av, var nærmest tegnefilmaktige og tilhørte ulike arketyper. Dette var slik de var blitt fremstilt opp igjennom teater-og filmhistorien, helt fra Commedia dell' arte, via Holbergs typegalleri og til det siste også via Disney-figurer og tegneserie-universet. Person og typegalleriet her er ikke noe publikum umiddelbart identifiserer seg personlig med. De opplever dem oftere som symbolske karakterer av gjenkjennbare mennesketyper med ulike karakteristiske trekk.

Noen i publikum opplevde også karakterene som morsomme. I sine fortolkning av mening opplevde de at humoren som ble brukt i framstillingen av karakterene ble morsom på en befriende måte.

Vi benyttet disse strategiene fordi vi visste at figurene da kunne fremstå som gjenkjennbare for publikum i deres fortolkningsprosesser opp mot vår tids populærkultur. Det kunne dermed også settes i gang feedbacksløyfer hvor mening hos publikum ble dannet i lys av dette. Vi visste at dette er en viktig del av den kulturelle forståelseshorisonten publikum fortolket mening ut fra. Disse kommunikasjonsstrategiene mener jeg var avgjørende for publikums fortolkning av mening.

Forestillingens montasjeprinsipp var synlig allerede i første nedslagsfelt og de ulike elementene stod i et kontrastfylte forhold til hverandre. Reaksjonene som ble satt i gang i kommunikasjonssituasjonen mellom skuespillere og publikum var forskjellige og preget av gjenkjennelse, aksept, undring og frustrasjon over hva dette betydde for dem.

Det ble her igjen satt i gang kommunikasjonsprosesser hvor publikum fortolket mening opp mot kontekst. Det avgjørende for publikums fortolkning var her hvilken kulturell kontekst de tolket mening med sine opplevelser opp mot. De i publikum som hadde kjennskap til Brecht og hans tverrestetiske scenekunstmodell og ulike former i teateret, tolket dette som gjenkjennbare kvalitetstegn. De i publikum som ikke hadde denne kunnskapen, etablerte i sine kommunikasjonsprosesser en større grad av frustrasjon, distanse og undring. Dette hadde igjen avgjørende betydning for deres fortolkning av mening.

Jeg har tidligere beskrevet under presentasjonen av mitt idégrunnlag at fiksjonskontrakten mellom verket og publikum er viktig å etablere tidlig, slik at publikum raskt forstår hvilket språk forestillingen benytter. Klarer en å la publikum selv definere forestillings språk, slapper de lettere av og blir mer mottagelige for det som kommer.

Kommunikasjonskanalen er da etablert. Humor og gjenkjennelse er her et meget befriende virkemiddel.

Med dette som strategi for vår kommunikasjonen med publikum ønsket vi å presentere for dem forestillingens montasjeprinsipp, det visuelle universet og humoren allerede i starten av forestillingen. I kommunikasjonen med publikum, ville vi at forestillingens ulike fiksjonslag, episke brudd og montasjeprinsipp skulle framstå overraskende, morsomt, gjenkjennbart, samtidig som det var fremmedgjørende og motsetningsfullt. Dette for igjen å etablerer videre kommunikasjonsprosesser opp mot en kontekst hvor publikum tolket mening. Basert på de prosessene som var etablert i første nedslagsfelt vil jeg konkludere med at fiksjonskontrakten mellom verket og publikum ble etablert. Publikum var engasjert i skuespillere og handling, de erfart sentrale kjennetegn ved forestillingens formspråk og refleksjons samt fortolkningsprosesser kom i gang. Dette var av avgjørende betydning for publikums fortolkning av mening.

Bruddet i starten av andre nedslagsfelt satte i gang flere prosesser. Det episke bruddet var en planlagt strategi for kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum lå i Tolvskillingsoperaen sin komposisjon og i regien. Vi ønsket med dette bruddet å adskille elementene i forestillingen slik at montasjeprinsippet kom ytterligere fram. Det ble etablert Verfremdung mellom musikk, lyrikk og skuespill. Vi benyttet oss også av en romlig og dramaturgisk Verfremdung. Dette var for å etablere prosesser i kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum hvor det ble kastet et underliggjørende lys over Sjørøver-Jenny, slik at publikum begynte å fortolke mening med det de opplevde .

Den episke skuespillerteknikken som skuespilleren brukte via dette bruddet, ble av publikum opplevd som sterkt. Det var når figuren Polly var ute av rolle og kommenterte spillet og samtidig ba dem svare henne og bekrefte etableringen av et nytt fiksjonslag. Dette var av avgjørende betydning for fortolkningsprosessene som ble etablerte hos publikum. Noe av grunnen kan være fordi dette bruddet ikke bare ble etablert ved adskillelse av elementene og episk skuespillerteknikk, men også ved at skuespilleren ba publikum om å bekrefte med ord det som nå skjedde. Det ble dermed en ny form for kommunikasjon med publikum. De hadde tidligere i forestillingen ikke opplevd at skuespillerne snakket direkte til dem og ba dem svare på vegne av resten av publikum.

Vi ser også at publikum her har tolket sine reaksjoner i lys av visuelle virkemidler som kostymer, lys og sceniske arrangement. Jeg mener at dette viser at det her er satt i gang

prosesser mellom presentasjon og persepsjon hvor Polly ved dette bruddet aktiviserer de andre aktørene, scenografien og sitt eget kostyme på en slik måte at forestillingens elementer fikk flere betydninger for publikum. Vi ser her at publikum reagerte på det som skjedde ved å akseptere at skuespilleren var to figurerer samtidig. Det var Polly og ei tjenestejente. Dette satte i gang kommunikasjonsprosesser hvor publikum hadde forskjellige tolkninger av karakteren Polly. Disse prosessene oppstod i kommunikasjonen mellom skuespillere og publikum, men også i sammenheng med endring av lys, sceniske arrangementer og ny bruk av kostyme. Det visuelle bildet på scenen ble tolket på flere måter. Det avgjørende her var de prosessene som ble etablert via personifisering, identifikasjon og fortolkning på et symbolsk nivå. Dette var igjen resultat av reaksjoner som var satt i gang på et sensorisk og artistisk nivå tidligere i den teatrale kommunikasjonen. Noen tolkninger bar preg av at de identifiserte seg med karakteren Polly, som framførte en sang i sitt eget bryllup. Dette gjorde de samtidig som andre erfarte at hun også spilte en ny karakter som stod i baugen på et skip og tok i bruk mørke krefter for å nå sitt prosjekt.

De avgjørende kommunikasjonsprosessene som var etablert omkring karakteren Polly var nå på et symbolsk nivå via identifikasjon og fortolkning. Publikum satte det de her opplevde, via bruddet i starten og fremføringen av Sjørøver-Jenny, inn i kontekst. Noen identifiserer seg med henne fordi de opp mot kontekst tolket dette til å være et ungdomsopprør. Andre tolker sine erfaringer på en annen måte i lys av den kulturelle konteksten. Det er også her etablert prosesser i fortolkningen opp mot den teatrale atmosfæren. Dette fordi noen av publikum sa at de kom på innsiden her og at de dermed fikk en forståelse av at disse personene var noe mer enn bare karikaturer. Noen mente også at denne scenen gav avgjørende dybde til karakteren Polly og dermed også til Mackie. Hun ble gjennom deres fortolkningsprosesser tillagt mer råskap og han ble mer interessant. Dette fordi publikum tolket at han ikke bare hadde valgt henne på grunn av at hun hadde et søtt ansikt. Det var noe mer her. Hun hadde et prosjekt.

Vi ser her at publikum tolker i lys av hva som kjennetegner en karakter i teateret og hvordan karakterer presenteres og gi nye perspektiver omkring fortolkning av de andre karakterene i spillet. Kommunikasjonsprosessene som her ble avgjørende for publikums

fortolknings av mening var de som ble igangsatt opp mot den teatrale atmosfæren i den kulturelle konteksten.

Innholdet i lyrikken ble ikke avgjørende for publikums fortolkning av mening slik jeg tolker det, opp mot vår tids samfunnsmessige og kulturelle kontekst. De avgjørende prosessene ble satt i gang omkring identifikasjon og fortolkning av karakteren Polly, sammen med en fornøyelse over det artistiske nivået i spillet. Det var hennes prosjekt og ulike tolkninger omkring det visuelle bilder som ble avgjørende. Dette i sammenheng med handlinger og relasjonene til moren og faren, de andre karakterene og ikke minst ektemannen Mackie. Det var dette som etter min mening satte i gang avgjørende prosesser hos publikum. I deres fortolkning av mening var karakteren Polly en som er modig og som vil noe, og som fremfører et budskap om et mørke som finnes. Dette mørke ble hos det unge publikum først og fremst identifisert i det symbolske bildet som hos noen ble erfart som et skip, hvor hun stod i baugen og lyset var blått og kaldt. Ingen nevner det tekstlige innholdet i lyrikken hvor Polly tar til orde og signaliserer et varsel om revolusjon og selv representere den gruppen som kommer til å overleve revolusjonen. Det politiske budskapet Brecht her har lagt i teksten har dermed ikke vært avgjørende i publikums fortolkning av mening. Det som ble avgjørende kommunikasjonsprosesser som ble etablert, var de omkring identifisering med karakteren Polly. Det er hun som løftes fram til å være en spennende karakter å følge med på videre. Dette fordi hun nå har gått mot morens og farens vilje og giftet seg med den største skurken i byen og samtidig utfordrer alle ved å framstå underfundig på et symbolsk nivå som varsler uhygge.

Dette mener jeg er fordi vi i vår kultur er vant med å forholde oss til visuelle bilder. Vi er omgitt av bilder, og tolkning av visuelle uttrykk er slik jeg vurderer det, blitt en mer og mer selvfølgelig og sentral del av vår kultur. Dette gjelder ikke bare innenfor teateret, men også innenfor andre kunst og kulturuttrykk. Jeg mener også at det i vår individfokuserende verden er avgjørende i fortolkningsprosesser av mening at en ser på en karakter som representant for seg selv og ikke en gruppe eller klasse. Dette er vesentlige forskjeller på vår tid og på den tiden Brecht skrev Tolvskillingsoperaen. Dette mener jeg derfor er grunnen til at de avgjørende fortolkningsprosesser som her ble etablert mellom skuespillere og publikum, ikke var knyttet opp mot fortolkningsprosesser omkring politikk, varsel om revolusjon og klassekamp. Det er den visuelle kommunikasjonen på et

symbolsk nivå og identifikasjon av karakteren og intrigen som er framtreddende i publikums fortolkning.

Kommunikasjonsprosessene som er etablert og som var avgjørende for publikums fortolkning av mening varierer ytterligere i tredje nedslagsfelt. Dette var ikke uventet fordi publikum nå har flere erfaringer basert på sin tidligere persepsjon som de tolker mening ut i fra. De fortolker ved tredje nedslagsfelt ikke bare de ulike elementene i denne aktuelle scenen opp mot hverandre. Det er også her etablert prosesser hvor publikum setter disse elementene opp mot tidligere erfaringer i kommunikasjonssituasjonen. Det som er spesielt tydelig ved dette nedslagsfeltet er at flere og flere nå begynner å tolke mening med det som konkret skjer i scenen, i lys av hva de mener er sentral tematikk og dermed deres individuelle fortolkning av forestillingens budskap.

Forestillingens presentasjon bestod i tredje nedslagsfeltet av flere fiksjonslag. Dette var strategier som var planlagt i forestillingens regi. Vi ville igjen vise en tydelig montasjestruktur i forestillingens presentasjon og skape romlig og dramaturgisk Verfremdung via dette. Noen fortolkningsprosesser var hos publikum preget av at dette var forvirrende og de ble usikre. Andre i publikum tolket dette som gjenkjennbart og meningsfullt fordi dette gjorde dem til aktive publikummere, som selv måtte velge fokus. Dette viser at strategien for kommunikasjon med tydelige montasjeprinsipp og flere samtidige fiksjonslag setter i gang avgjørende fortolkningsprosesser hos publikum, når de tolkes opp mot kontekst. Når publikum vet at montasjeprinsipp og flere samtidige fiksjonslag er komposisjonsprinsipper innen teateret og dermed kan være en ønsket strategi for kommunikasjonen med publikum, så tolkes dette som positivt. På samme måte er det også ved det motsatte tilfellet. Dersom dette ikke er kjent for publikum blir kommunikasjonsprosessene forstyrret og preget av usikkerhet. Jeg mener at begge typer kommunikasjonsprosesser var etablert under Tolvskillingsoperaen og ble på hver sin måte avgjørende for publikums fortolkningsprosesser.

Det ble etablert fortolkning omkring filmen i mitt tredje nedslagsfelt var også avgjørende for publikums opplevelse av mening. Dette var først og fremst ved at de i sin persepsjon tolket filmen ved Andre Tolvskillingsfinale opp mot den forrige filmen i Første Tolvskillingsfinale. Disse to stod i et sterkt kontrasterende forhold til hverandre.

Fortolkningsprosessene som hos publikum ble etablert via den romlige og dramaturgiske Verfremdung som her ble benyttet som kommunikasjonsstrategi var ulike. Noen mente at filmen var avgjørende i deres opplevelse av at forestillingen hadde relevans for vår tid. Andre i publikum vurderte dette til å være avgjørende for dem og deres fortolkning av forestillingens budskap. I sine tidligere kommunikasjonsprosesser hadde disse publikummerne tolket karakterene som symboler på mennesketyper. Det ble her satt i gang tolkningsprosesser på et symbolsk nivå også omkring elementene i filmen. De sier at de her tolket at meningen med det hele var at de selv skulle sette de ulike symbolske elementene opp mot hverandre og dermed finne nye sammenhenger. De ulike militære grupperingene, kjendiser og tiggere, kjente framstillinger av skurker og helter, ble tolket som symboler på vår tids forståelse av personer, religioner og organisasjoner. Det avgjørende for deres tolkning av forestillingens budskap og funksjon var dermed at vi skulle bli tvunget til å se sammenhenger og ulike mønstre i vår fortolkning av egen samtid. Meningen var å sette spørsmålstejn ved det hele og dermed utfordre seg selv til å tenke igjennom dette på ny.

En tredje variant i publikums fortolkningsprosesser av de ulike elementene i denne scenen opp mot filmen, var at dette i første omgang var meget provoserende.

Fortolkningsprosessene hos mann 61 år, bar preg av at han ikke opplevde noen sammenheng eller relevans mellom film, tematikk eller karakterer umiddelbart. Det ble tolket som å være et enkelt regi grep hvor en skulle prøve å være aktuelle og vise samfunnskritikk. Dette endret seg over tid. Da det hadde gått en stund, ble det hos han etablert prosesser hvor fortolkningen ble satt opp mot konteksten på forskjellige måter. Det ble da satt i gang ulike fortolkningsprosesser omkring hva disse opplevelsene betydde opp mot en forståelse av hvilken funksjon de fikk for hans forståelse av verden. Det avgjørende i hans fortolkning av mening var at forestillingen fungerte fordi den bare satte spørsmålstejn. Forestillingen hadde også gitt ham nok knagger til å kunne tolke disse fenomenene ut i fra. De var her bare presentert slik at han skulle få en utfordring om selv å finne ut hva de ulike elementene hadde med hverandre og gjøre.

Det som etter min vurdering var avgjørende med disse kommunikasjonsprosessene som her var etablert og hvor han fortolket mening, var den tydelige reaksjonen på provokasjon

umiddelbart under opplevelsen av forestillingen. Dette var en avgjørende reaksjon i den teatrale kommunikasjonssituasjonen som satte i gang refleksjonsprosesser som han deretter satte inn i en kontekstuell forståelsesramme. Fortolkningsprosessene her resulterte i en opplevelse av meningen med forestillingen. Den ga ingen svar, men fikk han til å stille seg selv spørsmålet omkring: Hva er et samfunn ?

I avslutningen var det ikke uventet etablert flere og flere kommunikasjonsprosesser hvor publikum fortolket mening på høyst individuelle plan. Kommunikasjonsprosessene var tydelig etablert i det fjerde nedslagsfeltet på et sensorisk, artistisk og et symbolsk nivå. Det er de prosesser som var etablert omkring det symbolske nivået som var avgjørende når publikum fortolker mening med det de opplevde. Det er også i slutten av en forestillingen en ser om fortolkningsprosessen settes i sammenheng med tidligere persepsjon og publikums erfaringer omkring hva de mener forestillingen handler om for dem.

Det episke bruddet som er i starten av mitt fjerde nedslagsfelt i analysen, satte i gang flere prosesser mellom skuespillere og publikum som var avgjørende for publikums fortolkning av mening. Noen i publikum opplevde dette bruddet meget sterkt fordi de mente at spenningen her var på topp og tolket at dette bruddet den forsterket enda mer. Andre opplevde at bruddet satte i gang prosesser hos dem hvor meningen var at de skulle bli minnet på at dette bare er teater. Det som her var avgjørende i deres fortolkning av mening var at de nå også satt og levde seg inn i handlingen og opplevde at de dermed ble avslørt som et naivt publikum.

Strategier omkring romlig og dramaturgisk Verfremdung som var lagt inn i forestillingens regi på forhånd, satte i gang prosesser hos publikum hvor de tolker det de nå opplevde i lys av sin tidligere persepsjon og opp mot kontekst. Når publikum opplevde bruddet her som det sterkeste i forestillingen, fordi det var lagt når spenningen var på topp, viser det at det her var satt i gang prosesser hvor mening ble tolket i lys av teaterkonvensjonene.

Prosessene bærer preg av at publikum sin fortolkning vet hvordan en komponerer en forestillingen for å kommunisere med publikum etter dramaturgiske komposisjonsprinsipper for å få den effekten i kommunikasjonen en ønsker. De som opplevde at de her ble mobbet som publikum, har i sine avgjørende fortolkningsprosesser satt det de opplevde opp mot den kulturelle kontekst og en livsverden horisont.

Under benådningsøyeblikket til Mackie ble det også satt i gang prosesser hvor publikum fortolket mening tydelig opp mot en kulturell kontekst. Det ble her satt i gang kommunikasjonsprosesser hvor det avgjørende i publikum fortolkning var at dette var en ”top of the world”- greie. Dette var hos personer som i sin tidligere persepsjon tolket karakterer og elementer i forestillingen som symbolske. De tolket dette til å også være et symbol på at høyere enn dette kommer vi ikke i vår tid. De tolket den meningen til å være at før var målet å overleve, nå er det å vinne idol og stå høyt hevet over alle andre utropt til seiers herre. Denne delen av publikum oppga videre i sin fortolkning at forestillingen med dette viste at det muligens er det vi i vår tid trakter etter. Vi ser her at strategier lagt ned i forestillingens presentasjon sammen med bruk og konfetti og kroppsuttrykk og referanser til seierstegn i vår kultur, var avgjørende for denne meningsfortolkningen.

Det så ikke ut som om filmen, som var en del av det kommenterende fiksjonslaget i avslutningen, satte i gang avgjørende prosesser hvor publikums fortolket mening. Dette mener jeg har sammenheng med at de sceniske handlingene hos skuespillerne og musikken i Tredje Tolvskillingsfinale hadde en meget komplisert og sammensatt karakter. Det var her mange elementer og raske og hyppige brudd dem imellom. Det ble dermed vanskelig å følge med på alt som skjedde på scenen og samtidig erfare det opp mot filmen.

Det var kun en blant mine intervjuobjekter som mente at filmen var avgjørende for hennes fortolkning av mening. Svømmeren som kom igjen og igjen og prøvde å svømme i alt dette, ble for henne et bilde som var sentralt i hennes tolkning. Det ble også avgjørende for hennes videre tolkning av hva stykket som helhet handlet om. Opp mot de siste strofene i lyrikken, ”vi ser kun dem i lyset, Dem i mørket ser man ei” tolket hun forestillingens budskap til å være: Menneskene svømmer alene i alt dette. Vi ser kun de i lyset de i mørket ser vi ikke. Hun konkluderer deretter sin fortolkning med ”At det er derfor det er viktig med teater”. Vi ser her i hennes fortolkningsprosess at tidligere kommunikasjon på et symbolsk nivå har vært avgjørende. Hun tolker mening opp mot tidligere persepsjon og samtidig opp mot kontekst. Menneskene på scenen og i filmen var symboler for henne. Denne persepsjonen blir videre tolket opp mot en kulturell kontekst. Her sier hun hva mener forestillingen egentlig gjør. Den peker på seg selv som teater. Når hun avslutter med å si at det er derfor teater er viktig, viser hun at hun her også har tolket mening opp mot

den kulturelle konteksten igjen. Hun tolker denne forestillingen og teateret opp mot hva hun mener er kunstens funksjon i samfunnet og hvorfor teater for dermed blir viktig.

Gatesangeren er den som rammer inn hele forestillingen. Prosessene som er oppstått i publikums fortolkningsprosesser omkring hans funksjon i forestillingen og hva det gjorde med opplevelsen av denne karakteren, er mange. Noen tolket hans funksjon i forestillingen til å være den som bringer publikum ned på gateplanet. Det er denne karakteren som tar publikum med til bunns og hjelper oss til å reflekterer over det som skjer her, i vår virkelige verden. Det avgjørende for denne meningsfortolkningen var at publikum i tidligere prosesser hadde erfart at karakteren ikke påvirket selve handlingen i historien. De mente at han kun var tilstede og dermed kunne observerer på våre vegne av. Dette viser at det avgjørende i prosessene er satt i gang ved en tolkning av karakteren på et symbolsk nivå. Dette er via identifikasjon og fortolkning av hvem karakteren er opp mot kontekst. Dette fordi publikum i sin beskrivelse av det de erfarer viser at det er funnet sted en fortolkning opp mot den teatrale atmosfæren og en livsverden i den kulturelle konteksten. Dette er avgjørende i fortolkningen for publikum. Det er fordi det her sies noe om hvilken funksjon karakteren fikk totalt sett i forestillingen og hva dette førte til i fortolkning omkring hvem gatesangeren var, hva han gjorde og hvilken mening dette gav dem som publikum.

Det var også andre prosesser omkring publikums fortolkning omkring den symbolske meningen med denne karakteren. Noen i publikum sier at de opplevde at fordi han var den sammen før og etter, så betydde det at verden også er den samme. Uansett om mennesker har gjennomlevd mye og prøver å endre på ulike forhold, så er de fattige fattige, de rike er rike, og verden er fremdeles korrump. Det avgjørende her er at de også i sin fortolkningsprosess har satt dette opp mot kontekst. De tolker dette som et sentralt tema. De tolket at alt er ved det samme på bakgrunn av at stykket var skrevet for lenge siden og at de i sine fortolkningsprosesser innså at det fremdeles var aktuelt. Det ble for dem en evigvarende påminnelse om at verden er den samme. Det er ikke så mye vi kan gjøre for å endre det, men det blir allikevel viktig å bli minnet på fenomener som urettferdighet, fattigdom og korrupsjon. Det var det de tolket at meningen med forestillingen ble for dem.

Jeg avslutter min konklusjon med det jeg mener et godt og dekkende eksempel på fortolkning hos publikum som var satt i gang via kommunikasjonsprosesser ved Tolvskillingsoperaen, Stavanger Katedralskole 2014. Jeg velger her å sitere mitt intervjuobjekt, mann 61 år, direkte:

Men Brecht sitt teater er jo intellektuelt teater og, ikke sant? Du er nødt.. du kan ta det videre og få i gang diskusjoner. Kan vi skryte av oss selv at vi nå er så mye mer moralske? Altså, *hvordan skal vi få til et samfunn?* I forhold til det Brecht da har vist oss... og det spørsmålet henger igjen. Forøvrig mener jeg dette var god nok grunn til å sette opp stykke..... !

Del 5 Litteraturliste

- Aalen, A. (2014) *En stor bukett med ros, uten torner*. Hentet 15. november, 2014 fra <http://www.aftenbladet.no/kultur/anmeldelser/sceneanmeldelser/En-verbal-bukett-med-ros---uten-torner-3562000.html#&gid=1&pid=1>.
- Alme, R. (2013). *Konseptteater*. Paper presentert på konferanse i Regi ved Rogaland Barne- og ungdomsteater, Stavanger.
- Brecht, B., & Weill, K. (1928). *Tolvskillingsoperaen*. Oversatt av Løkkeberg, P., & Hagerup, K., & Bjørneboe, J.
- Bial, H. (2007). *The performance studies reader*. New York & London: Routledge.
- Brook, P. (1968). *The empty space*. New York: Atheneum.
- Bjørnerem, R. T. (2014). *Et kollektiv av selvstendige kunstarter. Bertolt Brechts scenekunstmodell i lys av Weimarrepublikkens revolusjonære arbeidermusikkteater*. (Masteroppgave, Norges Musikkhøgskole). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse*. (Ph.d.-avhandling, Institutt for Æstetiske Fag, Det Humanistiske Fakultet, Århus Universitet). Århus: Århus Universitet.
- Cardullo, R. J. (2012). *Bertolt Brecht: The naturalist, the theatricalist and the dramatist-as-director*. Akadémiai Kiadó, Budapest, Hungary. Berlin: Springer, Neohelicon (2013) 40: s 637-653. DOI 10.1007/s11059-012-0157-6
- Carlsson, M. (2007). *Performance. A critical introduction*. New York & London: Routledge.
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse. En introduksjon*. (1. utg., 2. opplag 2010) Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Fischer-Lichte, E. (2004). *History of European Drama and Theater*. New York: Routledge

Fischer-Lichte, E. (2006a). Begrundelse for det performatives æstetik. *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 15 sider (6) s. 5-20.

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

Gadamer, H. G. (2003). *Forståelsesens filosofi*. Oslo: Cappelen Damm

Gran, A. B. (1993). Et spørsmål om teatralitet? – og en historie om teatervitenskapens historie, *Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer*. Oslo: Institutt for musikk og teatervitenskap.

Hansen, L. E. (2014). *Behavior and attitude: the Theater Talks method as audience development*. *International Journal of Cultural Policy*, s1–16. DOI 10.1080/10286632.2014.904299

Hofstad, T. (1982). *Musikk i episk teater - En analyse av Brecht/Weill: Die Dreigroschenoper*. (Hovedoppgave, Musikkvitenskapelig Institutt, Universitet i Trondheim). Trondheim: Universitetet i Trondheim.

Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju.*, Oslo: Gyldendal

Kjølner, T. (2007). Teatralitet og performativitet, *Peripeti tidsskrift for dramaturgiske studier, Teatralitet, nr. 7*, s. 7-34. Aarhus: Peripeti.

Kjørup, S. (1996). *Menneskevidenskabene. Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*. Frederiksberg: Rosenkilde Universitetsforlag.

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*, London & New York: Routledge.

Lindelof, A. M. (2015). *Audience development and its blind spot: a quest for pleasure and play in the discussion of performing arts institutions*, Vol.21, 2, s.200–218, DOI 10.10.80/10286632.2014.89585

Nilsen, W. I. (2011) *Bakgrunnsmateriale til Tolvskillingsoperaen av Bertolt Brecht*. Hentet 5 mai, 2014, fra <http://www.trondelag-teater.no/forestillinger/2011-tolvskillingsoperaen/>

Sauter, W. (2000). *The theatrical event. Dynamics of performance and perception*. Iowa City: University of Iowa Press.

Sauter, W. (2002). Who reacts when, how and upon what: From Audience surveys to the Theatrical event, *Contemporary Theatre Review*, 12:3, s.115-129. DOI 10.1080/10486800208568686

Sauter, W., & Isaksson, C., & Jansson, L. (1986). *Teaterögon. Publiken möter föreställningen upplevelse-utbud-vanor*. Stockholm: Liber Forlag.

White, J. J. (2004). *Bertolt Brecht`s Dramtic Theory*. Camden House

Vedlegg

Vedlegg 1 : Dramaturgiske analyseskjema

Vedlegg 2 : Intervjuspørsmål

Vedlegg 3 : Intervjuer, nr: 1,2,3,4 og 5

Vedlegg 4 : Programheftet

Vedlegg 1: Dramaturgisk analyseskjema

Fiksjonslag 1: Historien / intrigelaget

Fiksjonslag 2: Det kommenterende fiksjonslaget med musikk og lyrikk .

Det er også film her de tre Tolvshillingsfinalene.

Fiksjonslag 3: Rammefortellingen med gatesangeren

Ulike grupperinger av ensemblet i tillegg til orkester og hovedroller

Gruppe 1 : De prostituerte

Gruppe 2 : Gangsterne

Gruppe 3 : Tiggere / Konstabler

Scene	Hvem	Hvor	Hva	Musikk
Overtyre				5 piano
Prolog a) Sangen om Mackie Kniven F.1. 1 vers	Gate sangeren	Marked i Soho	Fiksjon 3 Prolog: Sangen om Mackie Kniven	Vokal og trekkspill
Prolog b) F.1 fra 2 vers og ut - F. 2	Alle	Marked i Soho	Fiksjon 1 Fiksjon 2 Fiksjon 3 Mackie presenteres sammen med alle de andre karakterene i stykket.	Vokal og trekkspill
Akt 1				
Scene 1 a) 1.1 - 1.11	J.J Peachum og fru Peachum, Filch, Tiggere	Peachums Tigger-garderobe	Fiksjon 1 For å møte en tiltagende hjerteløshet blant menneskene, har Peachum etablert en virksomhet som kan forsyne de aller fattigste med et ytre som appellerer til de stadig mer forherdede hjerter.	
Scene 1 b) 1.11 - 1.12 Heller-enn sangen- sangen	J.JPeachum og fru Peachum	"	Fiksjon 2 Heller -enn-sangen	Piano og vokal
Scene 2 a) 1.13 - 1. 26 Bryllupsfeiring	Mackie Polly og gangsterne	Bryllupsfest lokalet	Fiksjon 1 Pastor Kimball ankommer festen	
Scene 2 b) 1.26 - 1.26 Bryllupssang for fattig folk	Mackie, Polly og gangsterne	"	Fiksjon 1 Gangsterne synger Bryllupssang for fattigfolk	Piano og vokal

Scene 2 c) 1.27 – 1.28	Mackie, Polly og gangsterne	”	Fiksjon 1	
Scene 2 d) 1.28 – 1.29 Sjørøver Jenny Sang	Mackie, Polly og gangsterne	”	Fiksjon 1 Fiksjon 2 Polly synger Sjørøver Jenny	Piano og vokal
Scene 2 e) 1.29 – 1.32	Mackie, Polly, gangsterne og Politimeste sr Brown.	”	Fiksjon 1 Mackies gode venn Politimester Brown ankommer festen	
Scene 2 f) 1.32 – 1.33 Kanonsang	Mackie, Polly, gangsterne og Brown	”	Fiksjon 2 Machie og Brown mimrer om felles fortid i militæret.	Piano og vokal
Scene 2 g) 1.33 – 1.37	Mackie, Polly, gangsterne	”	Fiksjon 1	
Scene 2 f) 1.37 – 1.37 Elskovsduett	Polly og Mackie	”	Fiksjon 2	Piano og vokal
Scene 3 a) 1.37 – 1.s 38	Mackie, Polly og gangsterne	”	Fiksjon 1 For Peachum som kjenner verdens hardhet er tapet av datteren ensbetydende med total ruin	
Scene 3 b) 1.38 – 1.40 Ved en liten sang antyder Polly at hun har giftet seg med forbryteren Macheath	J.J Peachum og fru Peachum , Polly	Peachums tigger- garderobes	Fiksjon 2 Polly synger og forteller at hun har giftet seg med Mackie	Piano og vokal
Scene 3 c) 1.40 – 1.47	J.J Peachum og fru Peachum , Polly og tiggerne	”	Fiksjon 1 Her og fru Peashum legger en plan om hvordan de skal blir kvitt Mackie	
Scene 3 d) Første Tolvskillings- finale. Om de menneskelige vilkårs	J.J Peachum og fru Peachum , Polly	”	Fiksjon 1 Fiksjon 2 (med film)	Piano og vokal

usikkerhet				
------------	--	--	--	--

Akt 2 Scene	Hvem	Hvor	Hva	Musikk
Scene 4 a) 2.1 – 2.9	Polly og Mackie	Stallen	Fiksjon 1 Mackie tar avskjed med sin hustru for å flykte fra sin Svigerfar til Highgate Moor	
Scene 4 b) 2. 10 Polly sang	Polly	Stallen	Fiksjon 2	
Scene 4 c) 2 .10	Fru Peachum og Jenny	Horehus i Turnbrigde	Fiksjon 1 Avtalen inngås mellom fru Peashum og horene. Jenny lover å angi Mackie	
Scene 4 d) 2.10 – 2.11 Balladen om den seksuelle slavestand	Fru Peachum	Horehus i Turnbrigde	Fiksjon 2 Balladen om den seksuelle slavestand	Piano og vokal
Scene 5 a) 2 12 – 2.17	Mackie , Jenny, de prostituerte og Pastor Kimball	Horehus i Turnbrigde	Fiksjon 1 De prostituerte forråder Mackie før kroningskløkkene er forstummet	
Scene 5 b) 2.17 – 2 18 Hallikballaden	Jenny og Mackie gruppe 1 og 2, Kimball og Konstabel Smith	”	Fiksjon 1 Fiksjon 2 Mac og Jenny synger Hallikballade hvor de forteller om livet sitt sammen. Mackie blir arrestert.	Piano og vokal
Scene 5 c) 2.19 – 2 .20	Mackie, fru Peachum gruppe 1 og 2	”	Fiksjon 1 Mackie føres bort i håndjern.	
Scene 6 a) 2.20 – 2.23	Brown, Mac, Smith	Celle i Old Bailey	Fiksjon 1 Mackie bli låst inn i fengselet	
Scene 6 b) 2.23- 2.24 Balladen om det	Mackie	”	Fiksjon 2 Mackie synger balladen om det søte liv	Piano og vokal

søte liv				
Scene 6 c) 2. 24 – 2 .27	Mackie, Lucy og Polly	”	Fiksjon 1 Polly kommer inn i cellen og finner Mackie der med en annen kvinne.	
Scene 6 d) 2.27 – 2.30 Sjalusidduett	Lucy og Polly	”	Fiksjon 2 Krangling og sjalusidduett mellom de to	
Scene 6 e) 2.31 – 2.38	Polly , Mackie, Lusy, fru Peachum Smith og Brown.	”	Fiksjon 1 Kranglingen mellom Lucy og Polly fortsetter . Mackie klarer å rømme . Peashum kommer og forteller politimester Brown hva som kommer til å skje under kronings opptoget dersom han ikke arresterer Mackie igjen	
Scene 6 f) Annen tolvskillingsfinale Hva lever menneskene av	Mackie , Jenny og gatesange ren		Fiksjon 1 Fiksjon 2 (med film) Fiksjon 3	Piano og vokal. Kor plassert bak publikum

Akt 3 Scene	Hvem	Hvor	Hva	Musikk
Scene 7 a) 3.1 – 3.9 Med tredje vers av Balladen av den seksuelle slavestand.	J.J Peachum og fru Peachum Jenny Brown Tiggere og konstabl er	Peachums tigger garderobe	Fiksjon 1 Peachum ruster seg til oppbrudd og planlegger en demonstrasjon av elendighet som skal forstyrre kroningsopptøyet.	Første tromme virvel. Annen trommevir vel.
Scene 7 b) 3.9 – 3.10 Sangen om den menneskelige streben u- tilstrekkelighet	Peachum	”	Fiksjon 2 Peachum synger sangen om Den menneskelige strebens utilstrekkelighet.	Piano og vokal
Scene 7 c) 3.10 – 3.12	Brown, Smith Jenny Peachum Tiggere	”	Fiksjon 1	Tredje trommevir vel
Scene 7 d) 3.12 – 3.13 Salomo- sang	Jenny Gatesang eren	”	Fiksjon 2 Jenny synger Salomo- sang	Trekkspill og vokal
Scene 8 3.15 - 3.23	Smith Lusy Polly	Et pike- værelse i Old Bailey	Fiksjon 1 Kampen om eiendommen	
Scene 9 a) 3.23 – 3.24	Smith Konstabl er, Brown Mackie	Dødselle	Fiksjon 1 Mackie som gikk til horene er igjen blitt forrådet av dem og skal henges	
Scene 9 b) 3.25 Sangen Ropet fra graven (1 vers)	Mackie Banditte r Smith Konstabl er	”	Fiksjon 2 Mackie synger sangen Ropet fra graven ,vers 1. Hans gamle kamerater kommer for å bivåne det hele.	Piano og vokal
Scene 9 c)	Banditte	”	Fiksjon 1	

3.25 –3. 28	r Mackie Smith Konstabl er		Mackie prøver å få kameratene til å redde han.	
Scene 9 d) 3.28 – 3.28 Ropet fra graven (andre vers)	Banditte r Mackie Smith Konstabl er	”	Fiksjon 1 Mackie synger sangen Roper fra graven, vers 2.	
Scene 9e) 3.28 – 3.37	Polly Mackie Banditte r Brown Jenny Fru Peashum Smith Konstabl er	”	Fiksjon 1 Alle kommer for å ta avskjed med Mackie. Han spiser sitt siste måltid	
Scene 10 a) 3 37- 3 38 Balladen hvor Mackie ber alle om tilgivelse	Alle	”	Fiksjon 2 Mackie ber alle om tilgivelse	Piano og vokal
Scene 10 b) 3.38- 3.39	Peachum Alle	”	Fiksjon 1 Mackie står foran galgen.	
Scene 11 3.39 – 3.41 Tredje 12 skillingsfinale	Alle	Rundt galgen.	Fiksjon 2 (med film) All venter på at noen som skal dukke opp. Kongens sendebud kommer i Politimester skikkelse kommer og Mackie blir benådet	Piano og vokal
Epilog del a) 3. 41 - 42	Gate- sangeren Alle	”	Fiksjon 1 Fiksjon 2 Fiksjon 3	Piano og vokal
Epilog del b) 3.42 (siste vers)	Gate- sangeren		Fiksjon 2 Fiksjon 3	Trekkspill og vokal

Vedlegg 2: Intervjuspørsmål

1 Generelt om forestillingen og dine forhåndskunnskaper om verket

- a) Hvilke forventninger hadde du til forestillingen ?
- b) Hvilket kjennskap hadde du til Bertolt Brecht dramatik og Kurt Weill sin musikk før du så forestillingen

2 Forestillings fortelling

- a) Hvem handler dette om, hvor utspiller handlingen seg og hva skjer ?
- b) Finnes det en gjennomgående historie i forestillingen ?

3 Skuespillerne veksler mellom å være i rolle og å henvende seg direkte til publikum

- a) Hvor opplevde du disse bruddene tydeligst ?
- b) På hvilken måte preget det din opplevelse av karakterene og handlingen ?

4 Musikk

- a) På hvilken måte ble musikken brukt i forestillingen ?
- b) Hvilke funksjoner hadde musikken i forestillingen ?
- c) Hvordan opplevde du musikken

5 Film

- a) Hvilken funksjon hadde filmen i forestillingen ?
- b) Hva var relasjonen mellom filmen, dramatik tekst og musikk i forestillingen
Se over.
- c) Hvordan opplevde du dette ?

6 Scenografi / kostymer

- a) Hvordan vil du beskrive rommet og kostymene som ble brukt i forestillingen ?
- b) På hvilken måte preget dette din opplevelse av forestillingen ?

7 Forestillings som helhet

- a) Hvor mange fiksjonslag opplevde du i forestillingen ?
- b) Hva holdt forestillings ulike elementer sammen ?

8 Din opplevelse av forestilling

- a) Hvilke temaer blir behandlet i forestillingen ?
- b) Hva opplevde du at forestillingen handlet om for deg ?
- c) Hvilke tanker og refleksjoner satte den i gang i etterkant hos deg ?

VEDLEGG 3: INTERVJU NR: 1, 2, 3, 4 og 5

INTERVJU FOR MASTEROPPGAVE NR 1

Intervjuer: Berit Aarrestad (**B**)

Intervjuobjekt: 3 jenter 19 år. Elever ved Stavanger Katedralskole med programfaget Kommunikasjon og Kultur. (**KK1**) (**KK2**) (**KK3**)

Om: Tolvskillingsoperaen.

B: Vi kan begynner med hva dere visste om Brecht, Tolvskillingsoperaen, og Kurt Weill fra før av?

KK1: Ingenting.

KK2 : Absolutt ingenting.

KK3: Jeg hadde hørt om Brecht, men det var bare gjennom en presentasjon læreren hadde i fjor. Han var veldig teatralisk.

B: Hvilke forventinger hadde dere til forestillingen?

KK2: Sånn kvalitetsmessig så hadde jeg ganske høye forventinger, siden jeg hadde lest anmeldelsen i Aftenbladet og snakket med folk som var med. Jeg hadde også snakket med noen som hadde sett det, som var sånn ”wow, dette var kjempe bra!”. Jeg hadde ganske høye forventinger da jeg kom.

KK3: Jeg også hadde det, spesielt med tanke på at jeg så ”Fame” i fjor, og det var også veldig bra, og da tenkte jeg at dette her også er bra.

KK1: Så er det jo også trinnet vårt som spiller, og vi kjenner jo dem og vet at de er flinke.

B: Hvilken funksjon hadde musikken i forestillingen ? Hvordan opplevde dere den ?

KK2: Musikken betydde mye. Det var jo her det meste av budskapet egentlige kom fram. Det var deilig at det var akustisk og etter starten tenkte jeg at det var jo litt merkelig, men det er sikkert slik det skal være, så dette blir bra, men annerledes!

B: Men da dere så forestillingen, som helhet, hva handlet det om? (*stillhet*)

Det handler om ulike ting alt ettersom hvordan man ser det, men hvis dere skulle sagt ”hva opplevde jeg det handlet om, for meg?”

KK2: Det som slo meg, var korrupsjon, tror jeg. At, ja, det var det jeg satt igjen med etterpå.

KK1: Ja, jeg ble kjent med hykleriet i det, at han faren kritiserer mannen til datteren sin, men så holder de begge to på med utnytting og er ganske hyklerske syns jeg.

KK3: Jeg tenker det at det handler om rettferdighet, men ikke sånn Amnesty- type rettferdighet, ”menneskerettighets-tjohei”, men mer sånn subjektiv menneskelig rettferdighet, som forandrer seg fra person til person, det er på en måte det som oppleves som rettferdig for deg, men kanskje ikke er rettferdig.

B: Har opplevelsen av helheten og tematikken endret seg når det nå har gått noe dager og dere har fått tenkt litt og snakket med andre som var der.

KK3 : Ikke for min del.

KK2: Nei, egentlig ikke.

KK1: Ikke jeg heller.

B: Hvilke elementer bestod forestillingen av? Var det en sammenhengende historie, hvem handlet det om og hvor skjedde alt dette?

KK3: Jeg fikk inntrykket av at alt på en måte var veldig fragmentert. Vi var jo i London og det var mange personer med, tiggere og horer også banden til Mackie da, eller hva vi skal kalle de. Også var det filmer og mye synging.

KK2: Men alt var småbiter som var satt sammen av de tingene der, men det opplevdes helhetlig.

B: Hvorfor tror du det opplevdes helhetlig og opplevde dere at det var bundet i sammen på et eller annet vis?

KK3: Jeg følte det var skuespillerne på en måte som stod for sammenbindingen, fordi de var dem som var gjennomgående i stykket. De hadde relasjoner til hverandre.

KK2: Og i noen scener møtes de i nye kombinasjoner, og selv om ikke alle kjenner hverandre så møtes de.

B: Var det en hovedperson som bandt dette sammen, eller var det flere?
Hvem var det dere kjente dere igjen i ? Var det noen dere heiet på eller fryktet ?

KK1: Jeg tror det blir litt sånn anti-helt, for det er ingen som gjør noe moralsk godt, men man får jo sympati med Polly, som blir utnyttet av disse mennene, da. Men også Mackie kniven som er en hyggelig type, han er bare litt snuskete.

B: Hadde Polly et prosjekt i den forestillingen slik dere opplevde det ?

KK1: Jeg så kjærlighetshistorien. det å bryte ut av familien, litt sånn ”Romeo og Julie”- greie, litt forbudt kjærlighet.

KK2: Ja, for det var jo også det med at det ble et oppgjør med foreldrene på et vis, hun tok avstand fra de med å gå til han, og det var det jeg tenkte mest over i forhold til henne. Da gikk det jo an å identifiserer seg med henne.

B: Sangen, Sjørøver-Jenny, hva tenkte dere i forhold til det? Husker dere, i bryllupet, der hun sa hun ville syngre en sang som endte med ”hvem vi skal så drepe, jeg sier alle, og når det første hodet faller”. Hva tenker dere i forhold til den sangen?

KK3: Kanskje som en sånn en omvendning, eller prøve å utvide perspektivet deres på et vis, at hennes prosjekt er å vende dem om og opplyse dem om det gode, men det fases jo litt ut for hun er ikke genuint interessert i det ?

KK2: Jeg følte også at det ble karakterbrudd, for nå ble hun jo to personer, for hun er jo ikke..... hun har alltid vært litt stille, og så kom den sangen, og det ble en annen side av henne, og så tenker jeg det samme som hun at Polly skal prøve å omvende dem til det gode, men så må hun bruke mørke virkemidler for å få det til, og alt er så korrumpert at det er den eneste veien kanskje.

B: Hvilken funksjon hadde filmene ?

KK1: Jeg følte det var kontekstualisering da, på en måte, for, man ser Angelina Jolie som skal redde verden på en måte, og at det nesten blir en klisje på en måte, og tiggerne i Stavanger, og at det da settes lys på de som har det verst, men ikke blir sett av oss.

KK2: Jeg tenker litt sånn parallell til det som skjer i stykket til oss, men jeg satt så langt oppe, så jeg klarte ikke se skjermen, så det ble forstyrrende for meg, siden jeg så veldig lite.

KK3: Jeg tenkte litt sånn konkret som publikummer at det er to på en måte skjerner man må velge mellom, og man blir litt forvirra og må velge og vet ikke helt hvor man skal se.

KK2: Ja, det er liksom en ting *til* som man må forholde seg til

KK3: Man må forholde seg aktivt til det også, og du kan ikke bare sitte som en passasjer, du må se og reflektere rundt det, men i tillegg dette med Angelina Jolie det med at hun vil redde verden, men det blir litt mer sånn ”haha, LOL (→*laughing out loud* = *ler høyt*), du prøver å redde verden ?”

KK1: Jeg tenker det blir litt som Polly og, å vise den gode siden ved ting, at man viser at folk i vesten blir litt sånn, vi er ikke bare penge-syke og men vi bryr oss litt også, og det kan kanskje være en parallell til Polly sitt prosjekt da, eller ?

B: Det var mye tekst i forestillingen. Kan dere si noe om sangene og teksten i sangene? Hvordan opplevde dere det? Dere har jo allerede nevnt Sjørøver-Jenny, men det var flere? Dere kan velge.

KK1: Jeg vet ikke, man tar jo karakteren ut av dialog og kontekst og så kan de stå alene slik som de er, litt uten kontekst, og jeg tenker at det viser en annen side av dem, litt mer dybde og sånn. Så er det jo litt sånn at når alle synger så er det mer stemnings-greie.

B: Skuespillerne veksler mellom å være i rolle og henvede seg direkte til publikum. Hvordan fungerte det ? Gjorde det noe med opplevelsen deres om hva dette handlet om ?

KK2: Jeg synes det fungerte ganske greit, altså, generelt sett så er ikke jeg en fan av den måten å gjøre det på, men jeg synes det fungerte ganske greit, men siden jeg ikke kjente til stykket så var det greit reint praktisk, fordi de forklarte oss jo av og til hva som skjedde.

KK3: Jeg føler litt at, sånn både film og teater, at så sitter man å ser på det og så glemmer man litt at man har et liv og at man finnes, men når han da sier ”okay, klapp da” så er det litt sånn; ”okay, shit, vi finnes”. Og det går også litt på det at man blir aktiv publikummer, at man tar del av det og sitter ikke bare å ser på, men man blir en del.

KK1: Jeg tenker også at det er litt de-konstruering da, av den teatergreien, at det ikke lenger et stykket og publikum da, men en blanding, og mer en sånn appell-aktig, men jeg setter pris på det da, jeg synes det er et positivt element.

B: Dere sier at dere opplever det handlet mye om korrupsjon og spill. Tenker dere annerledes omkring dette nå, etter at det har gått en liten stund ?

KK2: Jeg føler ikke det ble tydeligere etter forestillingen nødvendigvis, for det er jo ting vi er klar over på en måte.

KK3: Ja, jeg også tenker jo mye på det til vanlig da, som i KK-klassen, (*Kommunikasjon og Kultur*) vi klarer ikke gå på et stykke uten å analysere det, og tenke sånn: ”oi, dette er iscenesettelse, nå peker teateret på seg selv som teater ” osv. Så vi er ganske bevisste på det da.

KK1: Men jeg tenker også at stykket i seg selv, og skuespillerne viser til det, at de ikke prøver å vise frem virkeligheten, men i den virkelighet i form av at de var klar over at det er en stilisert virkelighet.

B: Det er interessant det du sier fordi vi valgte å la uttrykket ligge så langt fra ren naturalismen som mulig. Hva gjorde det med opplevelsen?

KK2: Ja, han Peachum var utrolig morsom, men også Politimesteren.

KK3: Jeg opplevde at det var mer, ... ehm.... nærmest mer fordøyelig.

KK2: Ja.

KK1: Ja, så kan vi sitte der og le, og det at det er morsomme elementer i det gjør at vi følger bedre med.

KK3: Det blir mer publikums-vennlig. Vi skal ikke bare se på dette for å lære, men også underholdes og ha det gøy. Også er det kjekt å spille for skuespillerne.

B: Kan dere si noe om scenografien og kostymene. Hvordan fungerte dette ?

KK1: Det var stilig med de der trekonstruksjonen bak og hvordan de ble brukt av skuespillerne. Det ble enkelt å forstå funksjonen. Også likte jeg at kostymene nesten var som en uniformering på de forskjellige gjengene.

B: Skal vi se, siste spørsmål, vår påstand med forestillingen var: ” Mennesket er seg selv nærmest?” Hva tenker dere omkring den påstanden ?

KK1: Ja, det tror jeg. Og jeg tror at det er tydelig, jeg syns den forestillingen viser godt frem egoismen i mennesket, og siden vi kan kjenne oss godt igjen, og ja.

KK3: Enig.

B: Påstanden har et dilemma i seg.

KK1: Jeg tenker at det man ønsker er å klare å ta være på seg selv og dem rundt, men ikke å utnytte andre. For eksempel faren til Polly og disse tiggerne, de tar vare på seg selv, men det blir på bekostning av andre og da blir det feil.

B: Et siste spørsmål. Hans Markus (*gatesangeren*) som var med i begynnelsen, slutten og en gang i midten av forestillingen. Hvem var han for dere ?

KK3: Jeg følte at det var han som ble moralen, ”det rene”.

B: Ok.

KK2 : Han stod utenfor, han var vår stemme.

B: Så du mente at han stod utenfor og derfor kunne være vår stemme ?

KK3: Hmhm. (*bekreftende*)

B: Tiden er ute og dere må tilbake til time. Tusen takk.

INTERVJU FOR MASTEROPPGAVE NR 2

Intervjuer: Berit Aarrestad (B)

Intervjuobjekt: 3 jenter. Elever ved Stavanger katedralskole avd. Kongsgård.
Programområde språk og realfag (K1) (K2) (K3)

Om: Tolvskillingsoperaen

B: Da går vi bare rett på: Hva viste dere om Brecht og Tolvskillingen på forhånd ? Har dere sett stykket før eller lest om det ?

K3: Jeg visste at det eksisterer en person som heter Brecht og et teaterstykke som heter Tolvskillingsoperaen, men jeg har aldri lest noe av han eller sett stykket før.

K1: Ikke jeg heller.

B : Okay, hva var det dere så i Tolvskillingsoperaen som dere sitter igjen med, eller som dere husker virket på dere, på en eller annen måte?

K2 : Det første jeg tenker på er tiggerne, det gikk liksom igjen i hele stykket... og..

K3 : Og det at det var en bakmann som alltid var der, sånn som jeg forstod det i hvertfall, og at det var der alle pengene havnet, og det er jo litt sånn man ser det, eller ser rundt deg da, at alle disse tiggerne som sitter og tigger, og så krangler de litt, og dette med de prostituerte, og så må det jo være noe mer.. hvor mange tiggere har blitt lovet et godt liv i trygghet? Og da se begge sidene av det, var litt slik jeg forstod det.

B: Det at du fikk se begge sidene, gjorde det at du endret synet både på bakmennene, og tiggerne, og de prostituerte..?

K3: Vel, jeg forstår kanskje bare litt mer, og så syns man jo enda mer synd på tiggerne, og blir enda sintere på dem som får dem til å gjøre alt dette da, ikke sant? og det ser man jo og, når han sier de skal gjøre ting så gjør de jo det med en gang, fordi, de må, ikke sant?

K1: Jeg føler allikevel at det er litt sånn kjønns.. det at der er bakmenn, men samtidig så brukes jo det også som en unnskyldning for å ikke syns synd på de, man kan ikke gjør noe for dem, man kan ikke gi dem penger, det går ikke, man må bare ignorere det, pengene går bare til noen andre bla-bla-bla, at man kan bruke det for å gjøre det bedre for seg selv, men her føler jeg allikevel at stykket får frem at det ikke gjør det noe bedre liksom, det endrer ikke situasjonen, det endrer bare måten du ser det på...

K2: Det er jo veldig vanskelig å vite hvordan man skal forholde seg til tigging. Fordi det er jo sånn at alle vet at finnes, men vi prøver alle å ignorere det, men i stykket så blir man liksom konfrontert med dette da, og det er jo noe som vi ikke vil tenke på.

B: Du sier at dere i stykket ble konfrontert med dette. På hvilke måte skjedde det ? Hvor var vi i stykket ? Var det en sammenhengende historie her ?

K2: I tillegg til tiggerne var det han Peaschum og datteren hans Polly og så var det Mackie da selvfølgelig og han som sang og spilte trekkspill i begynnelsen og slutten av stykket

B: Denne figuren. Hva gjorde han i forhold til opplevelsen, eller, hvem var det?

K3: Kanskje han er en slik som viser at det ikke endrer seg da. At han er den samme, både i åpning og slutt, og han gjør det samme og hovedkarakteren har forstått mer og gått gjennom veldig mye, men allikevel så er det de rike og mektige som har makt i samfunnet og da klarere ikke de resterende å gjør noe, det er bare en ond sirkel...

B: Ja! Det er interessant. Kan du si noe mer om det ?

K2: Det er jo litt den tonen, som var melankolsk, den gav det ikke noen lykkelig slutt eller åpning, det var litt samme tone, og det gjorde nesten at det ble en åpen slutt.

B: Du sier at en hovedkarakter hadde vært gjennom masse, mens fortelleren blir og snakker om sånn er det og sånn kommer det til å bli

K3: Ja, for hvis du skulle fortsatt videre etterpå da, så hadde det ikke vært noen stor endring i det samfunnet da.

B: Ja, men det er interessant det du sier om ”det samfunnet”, for hvilket samfunn er det? Hva var det samfunnet? Det er skrevet for lenge siden, hvor var dette samfunnet?

K3: Det kan jo være litt med det samme da, at det er likt, for jeg syns det er veldig aktuelt fortsatt, selv om det er skrevet for mange år siden, og det vises til vår tid og vårt samfunn som har de samme problemene, og vi lever sånn som det, og vi vet det. og det er jo litt det samme som med han gatesangeren...

B: For du nevner noe med problemstilling, hvilken problemstilling er det?

K1: Man har jo altså, fattigdom, tigging, prostitusjon og korrupsjon, og det er jo noe som fortsatt ligger igjen uansett hvilket land du kommer til, der er der, overalt.

K3: Mer enn det vi tror, kan jeg tenke meg.

K1 : Ja, det har sikkert blitt bedre fra stykket sin tid, men det er morsomt at det allikevel er her enda, og som du sier, *alle vet det*. Og ja, det blir gjort ting, men ikke så konkret, jeg går ikke og tenker på å stoppe prostitusjon, men så lenge man ikke får noe konkret man kan gjøre så blir det så utidig.

B: Mackie. hva var hans prosjekt i dette?

K3: Makt.

B: Kan du si litt mer om hvordan du opplevde det?

K3: Fordi han ville jo, det er vanskelig altså... det virker jo litt som om han ønsket kontroll, og dette med politiet, det burde jo ikke være noe problem, for at han skulle få løpe rundt og

gjøre som han ville, han løy jo for alle, det var egoisme. Og jeg tenkte, han ville ha makt, og dreit i de rundt seg om de hadde det fint .

K1: Og jeg tenkte jo, at det som er interessant, er jo hvor lenge det pågår, han hadde jo et veldig imponerende register med kriminalitet, og det er jo en ting som man kan relaterer til vårt samfunn , man ser at folk begår kriminalitet igjen og igjen, og så går han gjennom en slags selvrealiserende greie til slutt, men det er jo ikke alltid at det er slikt som skjer i virkeligheten.

K3: Men man vet jo ikke om han bare løy da heller.

B: Hvor tenker du da?

K3: Helt på slutten, når han bad om tilgivelse, om han bare gjorde det for å slippe fri og få medlidenhet fra de andre, og så når det er over så er det slutt.

B: Ja, for det er interessant. Det Brecht gjorde når han skrev var det at det skulle være tydelig at det var teater, og hvis publikum levde seg for mye inn, så var det brudd og distanse. Opplevde dere det i forestillingen? At det var brudd og kommentering der en ikke var i fiksjon, men...?

K2: Mener du der scenene skiftet, eller..? når scenene skiftet fra liksom, tiggere til de to som snakket, da ble det jo et brudd i motivet.

B: Jeg tenker mer på hvordan skuespillerne forholdt seg til hverandre og til dere som publikum. Det at de snakket direkte til oss, det er et eksempel på et slikt brudd. Et eksempel er Peachum i slutten, så sier han : ”jaja, ærede publikum, det var det. Men siden vi er i teateret skal dere få en god slutt”. Kan dere si noe om hvordan dere opplevde det ?

K2: Det tok oss jo litt sånn med overraskelse, fordi man er ikke vandt til å bli fortalt hvordan det skal gå videre, man lever seg jo inn i historien, og så blir man snakket til direkte av en skuespiller om at dette gjør vi bare for å gjøre dere lykkelige, og da tenker man da at man jo at man burde være mer kritiske til det man opplevde istedenfor å være så naive.

B: Men ble dere irriterte? Begynte dere å tenke ?

K2: Noen ganger var det forvirrende med alle de forskjellige greiene, særlig i starten under de første scenen hvor jeg ikke hadde forstått greia helt enda.

K3: Men noen ganger så var det kanskje litt hjelpsomt for å henge litt med, ikke det at det var vanskelig for å forstå, men litt sånn hvem er hvem, når man får det fortalt helt konkret...

K1: Men også det at de snakker til publikum som om vi var en del av det, at vi også var spillere og skulle være med i så stor grad, det er liksom, det skjer jo, folk gjør det i teateret, men det er ikke normen.

B: Hva gjorde det med opplevelsen din?

K1: Mer nærhet for meg. Det var liksom ikke bare på scenen det var, men også ut i salen.

K3: Det ble liksom en dialog med publikum, selv om de ikke svarer, så forteller du det til dem, istedenfor å fortelle det til hverandre, og så er det noen som ser på.

K1: Og selv om du ikke skal svare på spørsmålene så kan du jo tenke på spørsmålene, istedenfor at noen på scenen skal svare på dem.

B: De filmene som lå som kommenterende fiksjonslag i forestillingen, hvilken funksjon fikk de for dere ?

- de har ikke Brecht lagt inn.
(alle ler)

K2: Vel, det var jo sånn at kulissene tilsa at det var fra litt gamle tider, jeg vet ikke, sånn England osv. men ja, eldre tider, men med videoene var det jo ting ser rundt oss hele veien, og Obama, og da kommer jo det som hun sier med at det er nåtid også, og at det har mye relevans, og du får jo litt mer sånn, det gir mer inntrykk, for det er ting man ser på som noe bra.

K3: Man skjønner mer at det er dagsaktuelt i dag også når det kommer eksempler fra i dag også da, og, men krig og grusomheter, og man begynner da gjerne å få et inntrykk av at det er dagsaktuelt rett og slett. Man forstår mer.

K1: Man kan relaterer til det de snakker om på et annet nivå, og med disse reklamene, i første film er vel det, altså, det er jo helt latterlig, men det er jo slike ting som omgir oss hele tiden, og det er veldig nært i forhold til disse kulissene som man egentlig ikke kan relatere til i det hele tatt, men så klarer man det. Så det blir en morsom vri.

K3 : Og i den første filmen da, når alt er så fint og flott, så begynner man jo å tenkte: er det så fint og flott? Er det bare det de vil at vi skal se? Hvordan er det bak ? Bak den industrien, ja, ikke sant, for den familien som vi så på scenen, deres front var jo veldig fin og de var rike, men graver du litt mer bak i deres historie så finner du myer mer som er verdt å ta tak i da. Og selv om da filmen viser folk som har det bra, så er det ikke sikkert at man har det bra. at det bare er fasade...

K2: Man lærer jo i alle fag at det ikke er sånn som det ser ut, og jeg tenker sånn, *consumerism* (forbruk/konsumerisme) at det ikke er bra. og når vi ser de klippene så tenkte jeg med en gang: dårlig. Fordi det er ikke sånn vi skal være, det er ikke sånt som er bra, så for meg ble det litt omvendt effekt.

K3: Og jeg tenke sånn, press fra media og kjendiser, reklame, bare det.

B: Kan du si noe mer om den effekten du her snakker om ?

K1: Ja, eller, når du ser slike kjendiser med fine kropper og fjeset er dekket i sminke, du blir litt sånn: er dette ekte? Du syns det blir for mye, det går over det som er fint, derfor blir det ekkelt, for det er ikke det du trenger.

B: Det vi valgte, rent skuespillerteknisk, var å ikke kjøre ren naturalistisk skuespillerstil, hvor alt skulle se naturlig ut, men blåse alt opp, i størrelse og tempo. Hvordan opplevde dere det? Ble skuespillerne vanskelige å tro på, eller kom figurene frem ? Eller?

K1: Jeg føler at sånne typer, eller arketyper om du vil, for det er to ting, for det bli veldig klart og veldig tydelig ”in-your-face”, og så er det, samtidig som det blir urealistisk, for ingen er jo sånn, jeg kjenner ingen sånne, og da blir det teater, og ikke vår verden, og når de begynner å snakke til publikum, fordi da blir det litt sånn mindre skuespillere på scenen, men allikevel så er det teater... jeg vet ikke helt...men du begynner jo å tenke ? Hvem er de fattige ? Hvem er de som har det verst nå ?

K3 : Men også at det er lettere å kjenne dem igjen når man kan sette dem slik i bås, at det er du er sånn type og du er sånn type, og at det da blir jo budskapet mye tydeligere...

- nytt opptak -

B: Ja, okay, flott, takk

(Alle ler)

B: Ehm, budskapet, hva opplevde dere at forestillingen handlet om ? Hva var menigfullt for dere, eller hva var ikke det?

K1: Jeg synes det er så vanskelig med teater, for jeg ser jo hva poenget er, eller hva jeg tror det er, men det gjør liksom ikke at... Jeg gikk jo ikke ut og trodde noe helt annerledes.... Men jeg forstod jo dette med å tenke over ting, og det er viktig å ta opp ting.

K2: Det er vanskelig å sette fingen på hva det er.

B: Vi hadde en påstand som utgangspunkt for stykket som var: mennesket er en selv nærmest. Etter å ha sett stykket, hva tenker dere om den påstanden der?

K3: Jeg tror kanskje at når alt kommer til alt, hvis man tar alt helt ned, så tenker alle mest på seg selv. Og hva kan jeg gjøre for at jeg kan bli suksessfull? Og hvis det er veldig viktig for deg, så tenker man bare på det og seg selv og det kan jo bli ganske farlig i noen tilfeller. Hvis det går veldig langt da.

K1 : men det er jo kanskje ikke bare det som gjør deg suksessfull, men også det som gjør deg lykkelig. Og utgangspunktet er fine tanker at man vil ha det bra selv, men det kan jo være en egoistisk tanke å fokusere på *sin egen lykke*.

K3: Men jeg tenker at hvis man er lykkelig alene, da er det jo veldig vanskelig å være ulykkelig. Hvis du har et veldig høyt ønske eller mål om å bli lykkelig, og det er det eneste du tenker på, så er det kanskje vanskelig å bli det, eller å forstå. Hvis andre er der, og du føler de bare er i veien for å nå målet ditt, hvis det kun skal bli ødelagt av andre...

B: Da må vi dessverre slutte. Jeg skulle gjerne ha snakket mer dere om alt dette, men nå må dere gå før dere blir for sene tilbake til skolen. Tusen, tusen takk!

INTERVJU FOR MASTEROPPGAVE NR 3

Intervjuer: Berit Aarrestad (B)

Intervjuobjekt: Gutt 19 år (E1) Jente 19 år (E2)

Om: Tolvskillingsoperaen

B : Hvilket kjennskap hadde dere til Tolvskillingen og Bertolt Brecht og hans teater før dere så forestillingen?

E2: Så å si ingenting som jeg visste, men da jeg leste deler av manus så forstod jeg at jeg hadde hørt om det før, men jeg hadde ikke sett det før eller noe sånt. Og Brecht hadde jeg hørt om, men det var ikke fordi jeg hadde sett noe eller lest noe av han, det var fordi han var nevnt,... i en eller annen tekst.

B : Hva sier du?

E1 : Nei, mitt forhold var, om ikke fullstendig ueksisterende, også basert på å ha hørt navnet i ulike sammenhenger, diskusjonene av foreldre osv., hvor jeg har hørt dem. Men sånn ellers, relativt lite inntrykk.

B: Relativt blankt?

E1: Ja

B : Ja. Hvis dere tenker, altså, dere så forestillingen på premieren, hva bestod den av? Vi begynner med å se på hva forestillingen bestod av?

E1: Som en forestilling, eller handlingen?

B: Du kan velge selv, altså handlingen kan vi gjerne begynne med, tenker at det er en del av...

E1: Nei, jeg , på en måte, syns jeg at forestillingen, var jo en sammensetning av en interessant historie, med vel oversatt og vel bearbeidet, går jeg ut fra, manus? Ja. Og kombinert med ungt talent som kom frem på veldig mange måter, og en ganske interessant tolkning da, går jeg ut fra, jeg har jo ikke lest manus, av liksom, man kan visualisere denne historien.. ja, det var jo egentlig alt. Ja, selve forestillingen var jo også, den omhandlet jo et tema som har vært aktuelt veldig lenge, og jeg følte egentlig at den tok det opp på en måte som gjorde at man merket at det gjerne var mer aktuelt da det kom ut, men at det fortsatt er aktuelt enda, og å se nesten i forestillingen, hva som var mer aktuelt da, og hva som fortsatt er mer aktuelt.

B : Hva var det som enda var aktuelt i dag?

E1 : Dette her med korrupsjon, at det fortsatt er et problem i dag, og det har det vært veldig lenge. Og det er et godt eksempel fordi det fungerte på en måte før, og en annen i dag. men det er jo ikke så ofte at folk blir hengt lenger, og at det er slik det foregår men det foregår på en måte som allikevel fortsatt er aktuell.

E2 : Og i forhold til det da, så blir på en måte stykket og stykket sine karakterer, hvis man setter dem inn i nåtid, så blir ikke de karakterene personer, men de blir mer, på en måte symbolverdier, at de representerer denne ”skurken”, eller dette ”offeret”. Så blir det vår oppgave å trekke linjer og forstå hva denne skurken holder på med og hva han er og hvem han er og at det ikke trenger være et menneske, eller en mann. Hva er det for oss ? Det gjør jo disse filmene spesielt ved at FN-soldater komme inn, og at men vet det er IS osv. Og så blir de på en måte skurken da. De personene man ser på scene blir alle symboler.... Også på hvordan vi ser dem.

E1 : Da går jeg ut ifra at du mener film nr. 2 ?

E2 : Jaja,

E1: ja. Bare klarerer for opptakets skyld!

B : Men handlingen, selve historien som et element i forestillinga, hvis dere skulle gitt et handlingsreferat; var det én historie, eller var det flere historier?

E2 : Jeg følte at det jo var flere historier, som, som var parallelle på en måte, at de påvirket hverandre, at det var forskjellige mennesker som ønsket forskjellige ting, og dermed så stopper de hverandre i å gjøre de tingene fordi de ønsket noe annet.

E1 : Jeg er for så vidt enig, men samtidig så var det også denne hele historien med Peachum da, ekteskapet som oppstår mellom datteren hans og denne kvinnen, at han da som en reaksjon på det setter i gang alt dette som da er handlingen.

E2: Men så er det jo også dette, følte jeg, at essensen i historien, som var fungerende som en rød tråd, er det at man etter hvert får vite mer og mer og mer om Mackie, og hva han holder på med og hva han har holdt på med, som gjør at vi etter hvert blir mer og mer på Peachum sitt lag. Man forstår at Mackie er en dust, så alle disse småhistoriene rundt gjør at, det blir vel slik at, uavhengig av hva karakterene gjør i nuet, så blir helten til en skurk. Vi forstod etter hvert hvem som var skurken, noe vi kanskje ikke gjorde i begynnelsen.

B: Hvem var skurken da og hvorfor ?

E1 : Vil vel nesten si, altså, man blir jo fristet til å si Mackie, som har en kriminell organisasjon, som er veldig ulovlig, mens på en annen måte så kan man også si at dronningen er skurken, fordi hun lar dette skje.

E2: Så kan man også si at alle gjør ting som er ulovlige i første omgang, men noen gjør også ting som ikke er helt greit, altså moralsk sett, mellom sine medmennesker. Alle prøver å springe rundt og tilfredsstille seg og sine behov, og det gjør dem til skurker, enten kriminelle eller hverdagsskurker på en måte”.

B: Det er interessant det du sier med dronningen, som lot dette skje. Var det hun som fikk ham benådet tror du?

E1: Ja, altså på dett og vis, det er jo slik at i slutten av fortellingen, så er det slik at det er nødvendigvis ikke slik det hadde skjedd, men vi velger å vise det slik, og så kommer jo kongens sendebud, som er Mackies.. venn?

E2: Ja, jo, ”venn” ?

E1 : Ja, venn - som kommer inn og det er da dronningen som har valgt å benåde ham! Man kan jo stille spørsmål om denne vennen, hvilken påvirkning han kan ha hatt, men det er dronningen som gjør det og da kan man jo kalle hende for skurken.

E2 : Men om hun vet det er jo en annen sak, det er jo litt sånn at dette skjer i undergrunnen, i skyggeland, og da er det jo slik at man regner med at denne dronningen ikke klarer se hele bildet, i hvertfall ikke slik som det blir presentert til oss i publikum Det jeg merket helt i slutten var jo noe som Polly sa, inne på cellen, og Macheath prøver å få tak i penger, og da sier hun: men jeg kan jo snakke med dronningen personlig.

E1: Ja, hun sier det

B: Det du sier med at karakterene var mer sånn symbol på typer, som hørte til i den tiden, men som vi kjenner igjen nå, hva var det du tror som gjorde at du oppfattet det slik?

E2: Sikkert fordi jeg er vandt til å jobbe med det, på en måte, å jobbet med å trekke linjer eller paralleller mellom *nå* og manus, men jeg trodde, eller det kan jeg ikke vite, om jeg ikke hadde jobbet med å trekke disse parallellene, om jeg da hadde sett det på samme måte, men det har ihvertfall påvirket fordi vi har gått inn og analysert og frem og tilbake og ”hva kan dette bety?” kan vi finne bilder på det? Det gjør jo at jeg tenker dette i forhold til hele forestillingen

B: Det vi valgte skuespillermessig var å ikke kjøre en realistisk, naturalistisk skuespillerstil. Vi valget en mer materialistisk stil som hadde et veldig økt tempo, der alt var gjort stort.

E2: Det gjorde jo at historien ble symbolsk, det var ikke interessant om dette hadde skjedd en realistisk person eller ikke, det var litt det jeg oppfattet det som, og det ble jo også understreket med filmene det at det ikke trenger å være personer, en person, en leder eller en skurk, men at det kan vær et pari eller et samfunn, men altså, det kan være det kan også være.... vår utrolig fastlåste forståelse av alt.

E1: Fenomen ?

E2. Ja, eller en organisert masse, som du og er en del av. Og at det er det som er første steget til å forstå, og kjempe imot eventuell korrupsjon og sånne ting. Man må klare å se det, hvordan vi forstår det og alltid prøve å tenke på nytt.

E1: Men i forhold til det vi snakket om i stad, og hva er representerende for hva og når, så ligger det i den måten de forholdt seg til hverandre, og det de stod overfor og måten de løste dette på, er på en måte ting man kan kjenne seg igjen i, og noe så enkelt som en lærer og elev, at det kommer frem, måten de er karakterpreget, så forholdt de seg til hverandre på en nokså menneskelig måte allikevel...

B: Det at skuespillerne brøyt fiksjonen og henvende seg til publikum, hva gjorde det med måten dere så karakterene på?

E2: Det følte jeg at understekte det at husk at dette bare er teater og husk at selv om vi fremviser visse sannheter... og dette med at verden ikke er så rettferdig som vi gjerne skal ha det til, så er det teater du ser, en fiktiv forestilling som skal vise deg ting som er sant, men husk at det ikke alltid går slik som det gjør her nå, og det med slutten, at dem i skyggen ser man ei blir det forestillingen egentlig handler om. Det er derfor det er viktig med ... teater.

E1: Ja, det ble en slags oppsummering av det hele, at disse ting skjer i virkeligheten, og alt sånn der, men husk altså også at i mørket skjer ting også som vi ikke ser, og da kan dette godt skje.

B : Den figuren som sang dette, sangen også i starten, som var inne og kostet litt innimellom. Hvem var det? Eller, hva tilføyet han?

E1: ... ”maen i gadå”

B : Ja?

E2: Ja, det er jo litt dem man ser, men som man ikke tenker på.

E1 : Og som også ser deg.

E2: Ja, og sånne ”tannhjul”- mennesker, som bidrar med små ting som er essensielle for å få ting til å gå rundt.

B: Hvilket øyeblikk var sterkest, i forhold til slike brudd, når de går ut av karakter og bryter fiksjonen?

E2 : Det var jo ”benådet” ! Når Tor Einar går ut av Peechum, og er litt sånn mer forteller-ting, men allikevel Peechum, og er sånn ”ja, nå skal vi gi det dere vil se, fordi det er det som er

gøy” og det blir jo litt sånn ”mobbing” av publikum, som om det er et naivt publikum som skal sitte og bli underholdt, og så blir det litt for direkte, eller...

E1: ...Det er det som blir fortalt, dere skal bli underholdt, det er det vi skal gjøre.

E2: Ja

E1: ”husk det nå”

E 2: Det ble litt sånn ”ja, du koser deg nå, men da bryter vi det, sånn at du ikke tror det er virkelig” ...

B: Da må vi snakke litt mer om filmene.

E1: Hååå! Favoritt delen.

E2 : Yes, meget interessant

B: Dere har jo laget filmene en etter bestilling. Den var åpen og gikk kun på tematikk. Kan dere si noe om hva dere mente filmene tilførte forestillingen?

E1: Altså, hva filmene tilførte....?

E2: Den siste filmen hadde jo en estetisk og abstrakt form. Det var kult i forhold til scene og scenografi og i forhold til det at man konkret satt og så på det, men også i forhold til det de sang om og det som ble vist i filmen til slutt, med alle bølgene og vannet som ble stille og preget av storm, og så denne ensomme svømmeren som kom tilbake og tilbake. Ja han svømte hele tiden i dette og det ble et fint og abstrakt, men for så vidt et enkelt bilde, på hva som egentlig skjedde, som jeg synes fungerte veldig bra.

E1: Det at alle filmene var plassert rett foran pausene, det gjorde noe mer utav at det var pauser, at det var en operaoppsetning, at det er finaler og pauser, og det blir et lite tillegg, og ... nå kan jo ikke jeg vifte med hendene på opptak, men det er det jeg gjør! Det er liksom stort da, og så kommer man ut i pausen og er litt sånn: *oi*, nå er det pause, hva var det vi nettopp så?

B: Mange oppsetninger av Tolvskillingen kjører andre og tredje akt i ett, for den første og de to andre er i utgangspunktet like lange, men jeg merket at da vi hadde disse filmene som tok tre akter på alvor, så ble det helt feil å kjøre andre og tredje akt sammen, fordi man trengte det luftrommet.

E1: Og det var den plassen der det virkelig var noe annet, det var både film og spill og kommentarer, og det var en oppsummering, de fungerte som en oppsummering av akten som fungerte i et større perspektiv, så vi trengte den pausen.

B: Det er jo mye tekst ikke sant? Men sangene og musikken, hvilken funksjon hadde de når dere tenker etter ? Var de vevd inn i handlingen eller ikke ?

E1: Lydbildet i starten, da vi høre bare pianoene gjorde at jeg tenkte... jøss dette blir spennende.... og annerledes .

E2 : Men musikken var jo veldig forskjellig, jeg tenker at noen av låtene var tydelig vevd inn i handlingen, men det handler om at det var noen av dem som ikke var musikalsk fremvisning av en sangen, den var mer, istedenfor å si replikken, så sang man den, men det var jo, eller, det ble jo litt mer neddempet da, men det var jo en musikal, der er en musikal, og det er sangnumre som ble veldig sånn : ”*tada!*” i sin forstand, men det funket, det ble ikke unaturlig. Men med en gang det blir sånn så går man jo litt ut av karakter, eller det føles som et sidesprang, for det blir en helt annen måte å utrykke følelser eller sånt på, men det fungerte jo, og musikalsjangeren er jo en merkelig sjanger, og det blir jo fort slik.. *show*, på en måte

E1: Men det er jo gøy med show, og det førte med seg ganske mye, det ble en slags fin oppbygning på det, at det ble enten en oppbygning til det som kom etterpå, og det ble en forskjell på sangnumrene og det som bare ble sunget. Og dette med titlene hjalp også.

E2: Ja, det hjalp kjempe mye.

E1: Og så fikk man uttrykt mye mer enn hva de synger, altså, og forholdene mellom folk, jeg tenker, den mellom Macheath og han politimannen

B: Kanon-sangen?

E1: Ja, kanon-sangen, den sjalusi-duetten, der fikk du historien og forholdet mellom karakterene, og samtidig så var det kult å se disse to unge jentene synge mot hverandre da, jeg får lyst til å si estetisk, men det ble veldig show da, samtidig som det gjennomførte det andre da. Og så var det sanger som den der Jennys sjørøversang, det første store bruddet, som var slik at man blir veldig grepet av sangen, og det hjelper også å vise litt råhet i den karakteren. Hun var plutselig to personer samtidig ...liksom, Polly og Jenny på en gang.

E2: Den er jo veldig følelsesladet. Man blir satt i en stemning, også med lyssettingen med dette blå.

E1: Ja, og det forklarer på en måte mer om henne,

B: Hva forklarer det?

E1: Ja, altså, det forklarer på en måte deres forhold, og et perspektiv til ham, og det er noe mer med henne, det er ikke bare et søtt ansikt som Macheath har valgt. Og det er veldig greit, det gir henne mer dybde, og viser at hun også er tøff i denne verden.

B: Der han ber alle om tilgivelse i slutten ...Hva opplevde dere at dette handlet om ?

E1: Den er helt syk

B: Si litt mer om hvorfor du opplever at den er syk.

E1: Den er for det første, han i den, han gjennomførte den veldig godt, og da får man liksom frem disse unge talentene på en gripende måte som gjør at det er først der man virkelig bryr seg om Mackie, for den karakteren baseres jo litt på at man skal elske og hate ham, men det er først da når han ber om tilgivelse så storslagent at man liker ham og får sympati for ham.

E2: Det at alle rollene, alle karakteren er samlet på scenen, og alle skal se han dø. Til og med vennene hans, eller hva vi skal kalle de som jobber for han, de sitter nærmest og heier på henrettelsen. Og så har han den tilgivelsesgreien, hvor han ydmykt innrømmer at han har tapt, men likevel, om ikke enda sterkere enn han har vært før, går frem og tilbake mellom disse, det var slik en kul måte å avslutte alt på, det at han ble tilgitt eller benådet.

B: Det med at vi brukte mye humor, hva tenker dere om det?

E2: Det hjalp litt med å lette på stemningen, at ikke alt bare ble sinnssykt dumt og død og fordervelse, og alle bare er slemme med hverandre, men med en gang det ble litt halv-lette komiske innslag som fungerte, fordi de fikk det til og det ble satt inn naturlig, og det ble da en presisering av alle disse stereotypiene, at vi kjenner dem igjen... ja, så det va egentlig ganske deilig og morsomt

B: Hva tenkte dere om selve benådnings øyeblikket ?

E1: Det var egentlig bare gøy, det var herlig liksom, det var benådet og det var liksom så stort og svært og man får den der, hva betydde det på den tiden ? Jo, det var å overleve. Hva betyr det nå ? Jo å vinne idol liksom. Tv 2. Det var en veldig gøy måte å uttrykke den lykken på, en toppen av verden greie.

E2: Og med hånden i været og står høyest av de alle, og i vår verden kommer man ikke høyere....

B: Hehe. Vi må avslutte snart da. Men sånn umiddelbart etterpå, altså, opplever dere forestillingen annerledes nå som dere har fordøyet den litt ?

E2: Altså, vi har jo snakket om den, og jeg føler ikke det er annerledes, jeg føler bare at det har kommet mer kjøtt på beinet, på en måte, jeg har flere formeninger, men jeg tror ikke jeg har endret noe syn.. men så er det så lenge siden jeg hørte noe om det for første gang, for det kom så gradvis.

E1: Jeg har kanskje ikke tenkt på det siden, så jeg har egentlig ikke tenkt eller snakket noe særlig om den før i dag, og det å komme tilbake til den og bruke den som et diskusjonsemne, det er mye der å diskutere, den fungerte som et show og det var underholdene, og det fungerte som noe man kunne ta opp senere og ha en samtale over.

B: Det med musikken, med fem piano, hva gjorde det med opplevelsen ?

E2: Det var utrolig elegant

B: En del teoretikere mener jo det, at Tolvskillingen er bra dramatik, men det er først og fremst pga. Kurt Weill sin musikk at den har blitt så kjent, fordi det er så perfekt laget

E1: Ja, også med det surround-koringen, det var gøy liksom. Det tok jo lang tid før vi innså at det skjedde, men når vi forstod det så syntes vi at det var kjempe artig.

E1: ja, og de kom mot deg

E2: Og det var live! Det var jo ikke høyttalere som var bak deg, det var et kor.

E1: Det var deilig at alt var akustisk.

B: Hva var det sterkeste øyeblikk i forestillingen slik dere opplevde det ?

E2: Det er andre tolvskillingsfinale, altså, heilheten der, altså kommentarene til både Jenny og Mackie, som er at mennesket er et dyr som går på rovv, og at det var da jeg begynte å fatte at det var dette det handlet om. Og filmene som da trakk dette av gårde og ut, at det var større ting enn en privat jakt det handlet om, men som mennesker og organisasjoner. Og så satt man midt i det med gjengen rundt seg.

E1: Jeg er også veldig med på den, men jeg lot meg jo bli veldig betatt av oppsetningen av en av sangene, så jeg syns både den sjørøversangen som var gjort veldig kult med den kjolen, når hun står framme i skipet liksom og alle de effektene, på en måte den estetiske siden ved det... Og så den, hun andre damen til Mackie, når hun synger og Hans på trekkspill, og lyset, og røyken som legger seg.

E2: Ja, den var utrolig fin! Og så sang hun så bra, og Hans sang også utrolig vakkert på sine låter.

E1: Så utrolig bra gjennomført, og det er så gøy å se musikk bli fremført på den måten, og det, for meg, det syns jo jeg er veldig bra og gøy da, jeg koser meg, og det ble høydepunkt, selv om jeg ser på andre tolvskillingsfinale som veldig gjennomført, alt stemte, men jeg syns for så vidt den siste finalen også hadde veldig mye godt for seg.

E2: Og med dette som vann som element...

E1: Ja, alle delene, den kombinasjonen, den var jo nærmest tredelt

B: Hvordan funkete det synes du ?

E1: Ja, det funkete greit at det var så mange folk inne der, og de gikk ut.

B: Ja, for den hadde i seg så utrolig mange skift, både musikalsk sett, men så kommer jo hun fru Macheath og, tenkt så deilig livet hadde vært hvis kongens sendebud alltid order opp, og så kommer hun litt sånn skeptisk ...

E1: Ja, hallo, sangnummeret hennes må også nevnes.

E2 : Ja, den der med seksuelle .. ?

B: Seksuelle slavestand? Ja, si litt mer om den.

E1: Det er jo mye henne, som bare er storslagen.

E2: Som bare synger som en gud og er så kul og man får så mye sympati for den rollen, samtidig som man digger den.

E1: Man elsker den, for den er så fantastisk på så mange måter

E2: Og hun, den fordrukne moren, og kone, og så ivrig og barnslig og bestemt, men kjapp og dyktig og intelligent og sårbar.

E1: Og en mor

E2: Jajaja, en mor

E1: Veldig gøy casting, jeg syns den, og hovedpersonen og Polly, det var mange roller der skuespillerne kledde rollene og omvendt

B: Hva tenker dere om karakteren Mackie ?

E1: Han er jo silkehansker.....

E2: Men det er litt sånn at vår tids skurker er jo de glatte, altså, de er jo ikke skitne under neglende lenger.

E1: Ja, og det at han var så vakker og *glatt* som gjorde ham litt sånn vår versjon, og folk i vår tid har trimmet hår, og så er han et skikkelig dra-til-tryne

B: (*ler*)

E2: Og så er han skikkelig hyggelig i første omgang, men så knivstikker han deg i ryggen.

E1: Han har sin egen agenda.

E2 : Ja.

E1: Og det passer jo inn i vår tid, og synes jeg fungerte veldig godt.

B: Hva med karakteren Peachum da, hva tilførte han forestillingen ?

E1: Han var jo veldig gøy han og, og Tor Einar gjorde Peachum veldig bra. Det var enkelte ganger jeg opplevde at replikkene gjerne ble slukt litt, og det tilfører det også. Men han var utrolig dyktig, og det med å mime tigger-rollene og samtidig være en far og alt det der.

E2: Også den utrolig kule gestikuleringen han har og måten han brukte kroppen sin på, det er jo så morsomt, så gøy og presist gjort. Det ser ut som han ikke har kontroll, men allikevel, alt han gjør er veldig bevisst. Han får det til å funke veldig bra .

E1: Han ble morsom på en befriende måte.

B. Yes, okay. Det begynner å nærme seg avrunding. Er det noe mer dere vil si?

E1: Lasse (*politimesteren*) var skjønn! Han var en skjønnas. Vi ble så glade hver gang han kom ut på scenen. Det skal være sagt.

E2: Han var sånn og det var herlig og det ble litt comic-relief på en måte, og det var fint

E1: Han var jo flink til det

E1: Åh, Lasse! Lasse-basse.....

B: Da tror jeg vi avslutter. Tusen takk.

INTERVJU FOR MASTEROPPGAVE NR 4

Intervjuer: Berit Aarrestad (B)

Intervjuobjekt: Mann 40 år . Akademiker (L)

Om: Tolvskillingsoperaen

B: Forestillingen som helhet, hva bestod den av ? Var det en sammenhengende historie? Flere historier? Flere fiksjonslag?

L: Ja. Sånn som jeg opplevde den så består den jo rent konkret av liksom ulike teksttyper da, altså musikken, og filmene, og det konkrete skuespill på scenen, koret i bakgrunnen og sånt, og så har du jo musikken og lyset som på en eller annen måte spiller sammen. Av ulike fiksjonslag, så tenker jeg jo det at det er ett spill på scenen og et spill mellom skuespillere og publikum, at der foregår det et eller annet. Og så kan en jo kanskje si at disse videoene som man ser i bakgrunnen, at de og spiller, eller at de har en slags handling, og at der foregår det noe som er litt sånn på siden, altså man har jo en sammenheng, men det lever sitt liv der i bakgrunnen. Så ja, altså, flere ting som foregår samtidig kan man si som flere fiksjonslag og flere elementer.

B: Når man er inne på dette med *elementer*, og du bruker det som begrep, kan du si noe mer om det ?

L: Ja, altså, det er jo denne musikken da, som et velkjent element, og så er det skuespill, og lyset da, som under premieren hadde tekniske problem (*ler*) men som jeg tenkte der og da, òg var en del av pakken. At lyset ikke går av publikum. Og så er det kulisser selvfølgelig...

B: Du har pekt på flere elementer og det er interessant. Hvordan var grepet for at de skulle henge sammen, som du eventuelt la merke til? Hvordan var de satt i sammen?

L: Altså, som jeg tenker da, er at det er en slags *estetisk* sammenheng her. At poenget er at de relativt enkle kulissene, de relativt enkle eller nedstrippa fremføringene av musikken, at *der* er det en sammenheng. Men så tror jeg også at man er avhengig av å kjenne til handlingen til en viss grad. For å koble sammen alt som skjer. En kan altså stille seg spørsmål til hva denne filmen i bakgrunnen har å si, og hva gjør denne? Det er kanskje vanskelig å koble alt sammen hvis man ikke har en viss idé om handling..

B : Har du, hvis det var et spørsmål om kjennskap, hvilken bakgrunnskunnskap har du i forhold til Tolvskillingsoperaen?

L: Jeg hadde lest den før for mange år siden, men aldri sett den før.

B: Ja, okay, det er jo interessant

L: Det er vel, ja, sikkert femten år siden...

B : Men. Var det noen man kan kalle en protagonist, eller en hovedkarakter, eller var det flere?

L: Det var jo flere sentrale personer, både Mackie og Peachum, ekteparet, begge to og Polly. Men skal vi trekke frem én så er det kanskje Mackie som står i sentrum for alt, han vi følger mest, med den avslutnings-scenen og det store omslaget som skjer. òg så Polly, selvfølgelig. Men skal jeg trekke frem en person som er viktigere enn andre... det er jeg litt usikker på...men det blir jo ikke noen historie uten han (*Mackie*) kanskje. De andre personene sine prosjekter er kanskje i hovedsak knyttet opp imot hans. Altså denne datteren og han har disse gjengene som han driver ...

B: Du sier også at et element i forestillingen var det som skjedde med skuespillerne i relasjon til publikum. Kan du si noe mer om det? Hva gjorde det med din opplevelse, det at det var spill, men også direkte kommentarer til publikum ?

L: Ja, som sagt når jeg så premieren og lyset var på, så tenkte jeg tenkte at ”dette er Brecht, dette er bevisst og sånn skal det være”. Det skal vær en kommunikasjon mellom skuespillerne og publikum, det er det jo og på et punkt relativt tidlig i forestillingen... Det er vel Polly som henvender seg til publikum og ber publikum gjenta, eller stille et spørsmål. Så det e jo den mest konkrete kommunikasjonen vil jeg si, altså både det at skuespillerne kan se publikum og at de henvender seg direkte til publikum. Og så føler jeg jo også at man har dette koret i bakgrunnen, at det også er med på å inkludere publikum, eller ramme inn publikum i heile forestillingen, på en måte.

B: Hva gjorde det med opplevelsen, eller, det du opplevde det handlet om for deg?

L: Jeg forventer det jo.. (*ler*)

B: Ja,ja, jeg forstår jo det. Så det blir vel mer sånn for deg da, hvilken variant har de brukt for å få det til? ... Men selv om du forventet det, hva gjorde det med opplevelsen din ?

L : Nei, hva det gjør med opplevelsen min? ... jeg tenker at for min egen del så oppfølger de forventingene. Og jeg tror mange av dem som kjenner Brecht, kanskje kjempe bra, tenker over hvordan denne henvendelsen vil vise seg. Men det er jo selvfølgelig også noe i stykket og tematikken selv som krever et åndelig felleskap, eller en slags, altså, dette er noe som teateret og publikum må være sammen om, hvis ikke så funker ikke Brecht. Og det føler jeg at skjer, at det er med hele tiden, når koret er bak. Jeg savnet mer av det underveis i stykket, at det kunne vært flere brudd.

B: Så du kunne ønskt det var flere av dem?

L : Ja for jeg syns det er viktig. Både det å bryte illusjonen, og samtidig få med seg diskusjonen eller samtalen om stykket, om tema. Og så kan en jo si at dette store bruddet før Sjørøver Jenny og det siste bruddet mot slutten, at Mackie ikke blir dømt allikevel, det er jo også en slags henvendelse til publikum, og når Peachum sier at i dramaet er det slik det er, i motsetning til virkeligheten, og at det er en kommentar, en henvendelse til publikum om at en må være klar over hva man ser her. Det at kritikken kanskje kommer på en annen måte. Altså ikke med å fremvise, men ved å si hva som *ikke* skjer...

B: Du har jo lest stykket før, du har lest Brecht, og det lå jo en tolkning bak denne oppsetningen. Hva opplevde du at var tematikken, eller det den handlet om, for deg: nå? ... Hvis den gav deg noe mening?

L: Tematikken, eller stykket, hva man opplever det handler om, altså, opplevelsen kan jo endre seg. Og satt jo der og tenkte at dette er et stykke som passer godt til Stavanger i dag. At det kanskje kommenterer noe av det vi ser i Stavanger i dag, verdier, holdninger, hvordan man teer seg som menneske, hvordan man tenker rundt det som handler om moral og "a-moral", og selvfølgelig ikke bare til Stavanger i dag men kanskje til hele samfunnet. Det har et eller annet å si oss i dag òg.

B: Dersom du tenker tegnlære, hvilke tegn i denne forestillingen fikk deg til å linke dette opp mot vår tid? For helt klart, tiggere på 1920-tallet er jo noe helt annet enn moral, a-moral, i rike Stavanger.

L: Ja, altså man har jo lagt inn en del elementer, altså telefonene, selfie, og selvfølgelig disse filmsnuttene som man ser i bakgrunnen lager en slags bro mellom det vi ser i stykket og samtiden. For det er jo en del trekk i stykket som man oppfatter kanskje som noe som tilhører fortiden...

B: Hva tenker du på da, sånn spesielt?

L: ... Nei, det er jo noen rekvisitter, men jeg klarer ikke helt å konkretisere det, men hvis jeg tenker tilbake så er det noen rekvisitter som da altså, boret, stolene, noe med stemningen, som ikke er moderne på samme måte som Iphonen og selfieen og Obama som vi ser på videoene, men det er litt uklart for meg.

B: Denne gatesangeren, den figuren, kan du si noe om hva du tenker om ham? Hvilken funksjon hadde han ?

L: Ja, hvilken funksjon har han..?... Vi ser jo han igjen i gatebildet, og hans funksjon i stykket er jo en slags "kommentator-funksjon". Og han slår jo ann noe av tematikken i denne første sangen, om Mackie, og så avslutter han jo stykket og.. men jeg har jo ikke tenkt så mye over rollen hans, altså som gatesanger, han synger jo her då. Han er jo en slags implisitt forfatter, eller en implisitt del av verk-verdien..

B : Hvis du skulle sånn litt oppsummerende sagt noe om hva du opplevde det handlet om, hva var den tematikken som kom mest tydelig frem?

L : Ja, altså, jeg, som sagt, det er ganske lenge siden jeg leste stykket nå, men jeg mener at stykket handler, eller det viser spenningen, eller tar opp spørsmål om moral og a-moral, og hva vil det si å vær a-moralsk, jo *da nærmer man seg dyret*. Altså, det amoralske mennesket, det nærmest dyret, og Mackie, han og, det blir antydnet at han er et slags dyr, dette med haien for eksempel....

B: Så du dette i forestillingen, altså den sceniske oppsetningen?

L : Nei.. jeg kan ikke huske det. At det dyriske... han blir jo lenket fast, eller bundet fast, så der er det jo kanskje noe, men hvem er det som er god og hvem er det som er ond her,

det er jo et enkelt, åpent spørsmål, som man ikke får noe svar på. Men for meg så handler stykket om den spenningen der på en eller annen måte. Og det er jo ulike personer som beveger seg i den gråsonen der kanskje. Som på den ene siden er god, og det syns jeg kommer godt frem at de viser de gode sidene, men samtidig så er de jo og i stand til å utføre ting som en ikke oppfatter som godt. Den pendlingen der syns jeg kommer godt frem i stykket.

B : Hva reagerte du negativt på? Hva var det som ”skurret”, hos deg som relativt godt orientert publikummer?

L : (*Leer*).

B: Var det noe du savnet i oppsetningen ssiden du har lest det tidligere?

L : Nei, det var ikke det altså. Altså det eneste er kanskje flere av de der bruddene...

B: Si mer om det ?

L : Ja, bruddene .. men ellers så savnet jeg ikke.. altså, jeg syns musikken fungerte ganske bra, det at skuespillerne både spiller piano og, at det er en del av scenebildet, og at de liksom går ut og inn av disse rollene.... Så fungerer det jo, ja, jeg syns scenebildet fungerer godt, jeg syns de får frem disse typene i spillet sitt. Ja, nei, jeg savner egentlig ikke mye, jeg syns det er en god oppsetning altså.

B: Tusen takk for at du stilte opp i dette intervjuet

INTERVJU FOR MASTEROPPGAVE NR 5

Intervjuer: Berit Aarrestad (B)

Intervjuobjekt: Mann 61 år (L2)

Om: Tolvskillingsoperaen

B : Hvilke forventninger hadde du til forestillingen og hvilket kjennskap hadde du har til Brecht og Weill fra før ?

L2: Okay, altså det... Det var jo ingen hemmelighet at dette var hvem det var, som satt den opp, avgangselever ved musikk, dans, drama. Sant, det skaper jo visse forventninger. Jeg tror at det gjerne er noen som er gode å synge, noen som er gode å danse, du får litt sånn, litt sånn forskjellige greier, og så vet du jo så er det en skoleforestilling, du stiller jo med de forventningene. Det er liksom ikke Tolvskillingen; *teaterforestillingen*. Det er en skole. Men samtidig så vet du jo det at det er et spesielt stykke, som er ganske kompliserte greier, og man vet at *skoler* setter gjerne ikke opp dette her annen hvert år liksom. Så jeg var litt spent, jeg tenkte dette med att hvordan vil *elever* levere dette? Kan de komme på innsiden av noe slikt? Jeg var litt spent på akkurat det der. Så jeg hadde nærmest ikke så ekstremt høye forventninger, men det var spennende, og jeg var ganske åpen for det, forventet noen fine ting og jeg vet jo at nivået på elevene er bra på den skolen der (*ler*) .. innenfor drama spesielt! Så det var potensiale, men jeg hadde visse.... Jo, men, jeg kjente at Brecht og Weill... jeg er en studert man, så i sånn musikkhistorisk studium, og det ble jo tatt opp, det som skjedde med... og vi var jo inne på teater òg. Så denne musikken kjenner jeg jo ganske godt til, og stykket òg.. og Kurt Weill.. altså. Personlig så liker jeg ham veldig godt i denne perioden, og senere, slik han tilpasset seg i Amerika synes jeg var veldig bra, altså. Så, men allikevel, akkurat det med tolvskillingen var jo sånn et høydepunkt for han òg. Ung som han var, var vel bare sånn midten av 20 årene, og Brecht òg, var vel sånn... klart, det du kjenner til av de to som fornyere av teaterkunsten, og musikkteaterkunsten, måten å gjøre det på... så du vet, den står jo som et helt enestående verk både i musikk- og teaterhistorie. Så ja, jeg kjenner jo Mahagonny, så jeg hadde jo litt kjennskap til dem, Brecht sin poesi og teaterteori, og sånn. Jeg stilte nok noe sånn kanskje litt mer forberedt enn en gjennomsnittlig publikummer...

B: Det tror jeg også (*ler*)

L2: Ja, om forestillingens *fortelling*, hva den handler litt om, og ja. Nei altså, du vett, jeg kjenner jo òg bakgrunnen, og London, så kjenner du at John Gay sitt London 200 år tidligere, på 1720, sant? Så det foregår fortsatt i London, men det foregår jo og i det ”merkelige London”, der du har en tiggerkonge med makt, en forbryterkonge med makt, der skurken og politisjefen har vært i krig i India sammen, har vi alt sånn der, for det det virker jo så eksotisk og fjernt, men samtidig... Når du har levd enn stund sånn som meg, så ser du jo at sånne forbindelser er jo gjenkjennbare. Jeg tror Brecht hadde lyst til å speile det. For det som John Gay gjorde i 1728 var jo et slags oppgjør mot den tradisjonen han stod i... der Europa hadde blitt bare mer og mer.. form og staffasje, og tømt for innhold. Det var liksom bare Arien og sangerinnen, det der, og så skulle John Gay *plutselig* lage en opera basert på folkeviser og skillingsviser, og sånn, så det var en glimrende idé i forhold til.. for Brecht var også på den samme gryende opposisjonen, litt sånn råtten

tradisjon, det romantiske Europa, med Wagner og alt sånn det der, som er flott, det er ikke det, men det å kunne slå kontra på den måten, det er liksom er slikt ekko fra 1728. Så både... både formen på det, altså den dristige måten å (*ler*).... Det er litt tøft, med stykket ut, og med litt tanker rundt at de hadde et ærend også ved å *fornye* formen, men og å peke på råttenskap i samfunnet som var tilstede i begynnelsen av 1700-tallet, og tilstede da i Tyskland i mellomkrigstiden, hvor da ting begynte å skje, så en kombinasjon av dette. Men altså, hva er vi på nå?

B: Vi er på spørsmålet omkring handling.

L2: Handling ja, eller?

B: Hvem handler det om? Men du har jo vært inne på det. Du trekker inn at det er flere det handler om dette her?

L2 : Ja, for jeg husker.. jeg tenker... Ibsen, eller... vel, denne, det ble jo annonsert at ”mennesket er seg selv nærmest” altså, Peer Gynt som sier ”nok” og, men Ibsen har jo... med sine samfunnsstykker, men det er jo dette med enkeltpersoner, Ibsens pre-psykologi, og Shakespeare og psykologi. I det dukkehjemmet; ”hva er et ekteskap?” er jo spørsmålet som stilles, og i Tolvskillingen tenker jeg at ”hva er et samfunn?” er det spørsmålet som stilles. Og det var jeg jo litt ute etter, og det var jo et himla mye bedre spørsmål enn ”hva er et ekteskap?” altså, et mye større, bredere spørsmål.. det er jo det som gjør stykket aktuelt, ”hva er et samfunn?” hvordan kan vi leve sammen når du ser at disse personene har sånne... altså, hva er det de tenker på, egentlig? Da begynner man å tenke *om et samfunn er mulig*, egentlig? Det utfordrer oss jo på det.

B: Det er interessant.

L2 : Men først, en gjennomgående fortelling gjennom forestillingen? Det er jo en story man blir hektet på , som man har lyst å følge videre og en lurer på hvordan det skal gå. Hvordan går det med Mackie ? Å ville gifte seg med datteren til tiggerkongen, det skaper rot i systemet og man forstår at han Peachum har sinnsyke makter i bakhånd han og, og dermed blir det spenning og da tenker man jo hvordan vil dette gå, hvilke motkrefter setter Peachum i gang. Han presser jo Brown til å til slutt...altså , han skal bli hengt. Men Brown han har jo ikke lyst å henge ham, men han blir presset til å gjøre det, og her er det rot i systemet, og dette medfører spørsmålet ...blir han hengt ? Det er jo en helt grei... (*ler*)

B: Mmhm (*ler*) ja, veldig bra. det er veldig kjekt å snakke tidlig om tolkning, men disse spørsmålene vi var inne på. Vi må snakket litt mer om disse først. Du sa at du kjente til Brecht og teaterstykkene hans og det er noen dager siden du så det nå. Hvordan opplevde du markante *bruddene* som skuespillerne gjør ? Hvilken funksjon fikk de for deg ?

L2: Ja, eller.. litt vanskelig spørsmål. Nå til dags... Jeg har jo sett så mye, av ting. Du har fjernsyn, og ting utvikler seg, og jeg ser for meg at et publikum nå, i motsetning til et publikum for ti-elleve år siden kan ta inn så mye mer av sånne ting uten at det egentlig er ødeleggende. Altså, Brecht, om det var han som gjorde det eller ei, hele dramaformen har blitt ganske forandret, det er så mye som går ann. Så den utviklingen som jeg nå fortalt om, altså, man blir jo ikke så voldsomt distraheret av disse tingene som før. For sånn ser man jo på film og, det er jo noen TV-serier der man henvender seg direkte til kamera, ikke sant?

Man er kjent med det der. Allikevel er det fart i historien. Så legger man kanskje ikke så godt merke ved det (*brudd*) Men altså det var jo ganske markant, liksom, da de sa; ”nå! Nei han skal jo ikke bli hengt, vi har tenkt å lage en annen slutt” da var det jo helt tydelig...

B: Hva tror du var det som gjorde at du opplevde det som tydeligst?

L2: Da var spenningen på topp, egentlig, og nettopp da be spenningen maksimert egentlig, det ble litt sånn ”hæ, å, er det *dem* som har rigget dette her egentlig?” Ikke sant? Og da spør man hvilket teater dette er, er det pedagogisk? Altså, at de sier; du kan gjør sånn, eller du kan gjør sånn... og så fikk man litt sånn: ”ah, ja vell, okay.” Klart, jeg la jo merke til skuespillerprestasjonene, og da spesielt Peachum som greide dette på en veldig elegant måte. Han spesielt behersket det bra.

B: Det er interessant det du sier med at man er så vant med disse bruddene at man nesten ikke legger merke til de.

L2: Ja for det er klart, det er jo ikke realistisk teater lenger. Det var en periode i fjernsyn og film, hvor vi har hatt en realismen, men det er lenge siden. Man skal lete etter filmer og teater som har den realismen nå, og teaterstykker, man snakker om forventninger altså, man forventer ikke lenger noen gjenspeiling av virkeligheten. Vi forventer at det er noen som vil oss noe, som skal herje litt med oss.

B: Det er bra (*ler*) Musikken, det er jo interessant. Hvilken funksjon den hadde og hvilken relasjonen var det mellom musikk, dramatikk,... det er trukket inn film også som et element i denne forestillingen. Kan du si noe om relasjonen mellom disse tre? Og litt om dine reaksjoner. Når fikk du frysninger på ryggen, når var det skurring, som gjorde at du ble evt ble trigget?

L2: Jeg kunne jo ha tenkt med å si noe som at det foregår på forskjellige plan.

B: Kom igjen, fortell !

L2 : Ja, for kanskje jeg tar det, for der kommer musikken inn i bildet, for jeg opplevde at sambandet, altså, jeg tror jeg fant ut at dette kunne være på fem plan faktisk, så mange, at dette sambandet i seg selv, for de er jo ikke forbundet med handlingen i seg selv, de er jo på en måte kommentarer, og det var veldig tydelig og, de bare stod frem som rene, og der så vi et eget plan. Og så hadde vi den ”plain’e” (*fra engelsk = ”flate”/”tydelige”*) historien da, som et plan, som på 1700-tallet og John Gay, det med Peachum morgensalme har de jo beholdt musikken fra den...

B : Fra morgenandakten?

L2 : ja den,

B : (*begynner å synge*)

L2 : Ja, det akkurat

B: Det visste jeg ikke!

L2: Jo, men det er jo et sånt tilbake-pek, og det er jo flott. De er jo forbundet med hverandre. Du har musikken, som er veldig gjenkjennbar og kommentaren. Altså, vi spiller dette, og kommenterer underveis. Og de filmene dere la inn, de er jo... det er jo fem ting, men det er jo kanskje flere og, men det var de fem som jeg opplevde. Altså, musikkens rolle i det er jo det at du stopper opp. Altså, det er jo klart, den kanonsangen. Hvis det er som en kommentar. På en måte, setter den tre streker under at hør her : *skurken er politimesteren*. Se på dette! Og så får vi det ut i parodi, ikke sant?

B: Ja !

L2 : Og det er tydelig, det tydeliggjør, det kan.. så er det sjørøver-Jenny, hva er det med den? Man kommer på innsiden der, med vare følelser, og man aner et eller annet med at disse personene er noe mer enn bare karikaturer, og der er, det er jo en litt sånn tradisjonell måte å bruke musikk på òg, det med følelser, men så har man jo den gatemannen, som plutselig viser et indre liv. Men det er sånne stasjoner, og selvfølgelig Brecht, i Tyskland, Martin Luther, og gud og salmesang, og morallhymnen til slutt. Man kan si at musikken der, Weill er *genial*, det er mer enn å synge en høytidelig salme, det er mer en sånn tysk morallhistorie som ligger bak musikken, og anvendt på det at "hva er et samfunn", ikke bare gud og moral, men hva er moral *for oss*? Det er satt inn i et koral. Og det er. Altså, musikken var jo også nokså fremmed den gangen, sjøl om den ble nokså populær har jeg forstått. men musikken...

B : Hvorfor mener du den var fremmed den gangen?

L2 : Ja, for det at, han var fremmed i den settingen, at, han var jo basert på original kabaret-musikk, med banjo osv. men med en tvist, ikke sant? Derfor.. for disse elevene, å lære denne musikken, det går jo i en annen retning enn man forventer. Selv om det var mye om følelser. Brecht var jo veldig på vakt, det skulle jo være forførende, et forførende teater, og nå måtte ikke dette bli for fint, man må alltid dytte folk i en annen retning, og det gjør jo denne musikken. Og Weill visste jo, siden at han kunne lage saftige forførende musikk, men denne musikken her, den er jo så knallgod, jeg blir jo aldri lei, ikke sant? Det er jo bare så.. jeg tror musikken ble jo litt mer medrivende enn Weill skulle ønske at den ble. Jeg har lest at den ble jo ganske populær denne greien, og så allerede tidlig, og intensjonen med musikken var jo at det skulle være annerledes, og en blanding, høy og lav, men den musikken som holder oss litt på alerten, man er jo litt på tå-hev når man hører den, for å følge med. Man kan jo si at .. nå, altså. På hvilken måte han blir brukt på, er vel det jeg har svart på.

B: Ja, ... *ehhm*. Det at det var fem piano plassert slik du så dem og koret som var plassert bak... Hva gjorde det .. hvis du tenker omkring opplevelsen din? Du har hørt mye musikk, så det var nok ikke mye som overasket deg, men hvilken opplevelse hadde du av musikken i forestillingen?

L2 : Ja, en kan si at det var en positiv opplevelse av de stemmene som kom bakfra. Det var en fin estetisk effekt i seg selv. Innholdsmessig, ja, nå har jeg nå sagt at det er et stykke som stiller spørsmål om "hva er et samfunn?", og horisonten der, men jeg tror det var bra

for forestillingen at det ble lagt inn noe mer enn pianoene, for det er en fare her at det blir for monotont i klangen, og det med koret var en fin nødvendighet. Og kanskje de pianoene var, kanskje uten hensikt, ustemte? At man kanskje kunne hatt de helt stemte. For, ja jeg visste at musikken har en motsetningsfull og fremmedgjort komposisjon sammenliknet med det vi forventer av en ouverture. Det var jeg klar for, men jeg irriterte meg allikevel over at jeg skulle bli nødt til å sitte å høre på ”honki-tonk” - pianomusikk i flere timer. Som publikummer så ble det slitsomt og provoserende, men det ble en jo en effekt..... ja. Det går jo inn i tigger-opera-konsepter, altså, fille-greiene, altså, dårlige pianoer. Dårlig... ja, ikke sant? Så sann sett var det ikke verre.. men meget godt tenkt. Altså, ideen med fem pianoer er jo veldig god, og med den musikken og alt, jeg kunne godt tenkt meg å hørt fem stemte pianoer, og fem topp trente pianister òg, liksom.

B: Ja, ja, ja. Hmm.....

L2: Det var hvertfall mye bedre enn å bare ha et piano, og scenografisk, eller scenisk, at det omsluttet. Så dere har kastet ut noe, og det gjør at jeg ser frem til neste gang fem pianoer blir brukt i en forestilling, da vet vi jo hvor det kommer fra! (*ler*)

B: (*ler*) Hvordan vil du beskrive rommet og kostymene som ble brukt i forestillingen ?

L2 : Det er jo spartansk og enkelt, og på en måte helt i tråd med det som man tenker er miljøet her, altså, gifter seg i en garasje eller hva.. ?

B: Stall.

L2: Stall, ja. Så jeg... Og det at han var i fengsel, og det var litt utfordrende, han var jo innestengt, altså jeg tenker for publikum, men det var jo ingenting der. Så jeg tenker, elegant løst, at de kunne bevege seg fritt i disse her, man tenkte liksom ikke sette opp et gitter, fordi nå er han i fengsel, og det er jo også noe som et publikum for 20 år siden kanskje ikke kunne tatt. Men i dag har publikum ingen problemer med å se at han er i fengsel. Det er jo stilig. Du har den eksponeringen av film på kryssfinerplatene, man ser jo heltent i det. Jeg savnet ingenting i scenografien. Påkledningen, de var jo veldig stilig kledd, denne forbryterbanden, de var jo et valg..

B: Hva gjorde det med opplevelsen?

L2: Altså, en forestilling skal jo ha en stil. Og det gjorde jo, altså, det var jo flere jenter enn gutter. Og med kostymene var det jo lettere å få dem til å se ut som barske unge menn, i de dressene, enn hvis man skulle kledd dem i en utgått-tid-jakke fra far, liksom, det hadde blitt karneval. Så jeg synes det var smart. Og igjen, i tråd med realistiske teater, og hvis man trekker den videre. Hvem går i dress i dag, det er jo mange, og de burde man kanskje bli litt mistenksomme over, man har jo det òg.

B: Denne gatesangeren som var i begynnelsen og slutten av forestillingen. Kan du si noe om den figuren der? Hvilken betydning hadde han for deg?

L2: Jeg lurte litt på om det var i originalen, eller, jeg tenkte ikke så mye på det, men lurte på det var noe dere hadde funnet på? (*ler*) I pausen sa jeg til en kamrrat som var med at ” Han synger så utrolig vakkert og jo den kommer igjen” og han sa at, ”ja det håper jeg, den

er så fin!” så kom han igjen. Men hva er han? Jeg føler at han er en døråpner som guider oss gjennom dette, men siden det er få ting i kulissene og sånn, en tigger, en trekkspilltigger, og rumenerne i dag, man har den assosiasjonen, og han bringer oss jo med på et sånn scratch-plan (=fra start) og setter lys på ting i samfunnet, ulike punkter, vi skal inn en plass der alle *er*. Jeg er opptatt av at dette er et stykke som handler om samfunnet, og han tar oss til bunns, eller til ”gate-planet,” og jeg synes det skaper en fin form, og den balladen og historien...

B: Det er interessant det du sier om hvilke assosiasjoner dette gav deg.

L2: Ja for han er en formidler. For han spiller ingen rolle i stykket, han får ikke noe til å skje i stykket, han bare observerer på våre vegne.

B: Du sier at forestillingen reiser spørsmål omkring: Hva er et samfunn ? Kan du si noe mer om det ?

L2: Jeg tenker liksom at nå skal dette med samfunnskritisk teater var sånn som man gjorde på 70-tallet, skal man gå gjennom handlingen i stykket, altså, hvorfor setter man opp tolvskillingen, er det egentlig relevant? Og da tenker jeg at med de filmene så ble det en forbindelse, for de plutselig kommer inn, for det er helt andre ting enn det som Brecht holder på med som er problemer for oss i dag. Så da tenker jeg at dette stykket bare blir sånn fordi det har, det forynger teatertradisjonen, musikktradisjonen, og det er jo et viktig stykke, og når det blir gikk mange nye vinkler, men innholdsmessig... da er liksom svaret... Det med å kritisere maktpersoner og Brecht som kommunist, og imot kapitalisme... Det må vær noe gammeldags, forbi det. Og dette er jo ikke Rogaland teater, så jeg var litt sånn at dette gjøres for at ungdommer skal bli kjent med teatertradisjonen. Hvorfor setter man opp tolvskillingen, er det egentlig relevant? Og da tenker jeg at med de filmene så ble det en forbindelse, for de kommer plutselig inn, for det er helt andre ting enn det som Brecht holder på med som er problemer for oss i dag. Men så var det igjen, ”hva er et samfunn ?” og det viser jo hvor vanskelig det er med et samfunn, og hvordan det uansett er like vanskelig for oss, fortsatt. Hvor moralske er vi egentlig? Enhver er seg selv nærmest, hvis man begynner å stille seg selv de spørsmålene, så kan det komme opp vonde ting i dag også.

Altså, relasjoner, men det er klart en fyr som Mackie kan gi fjerne assosiasjonsmidler, i dag for å komme inn på disse her. Man kunne valgt et stykke som lignet litt mer på de figurere man har i maktposisjoner i dag, og vi har jo ikke noe tigger-konge, men kanskje vi kan spa opp en ... vi har jo folk som driver private gymnaser, altså, vi har folk som på overflaten har en ideal oppgave, noe å gjøre, disse tiggerne, det er synd på dem.. men problemet er for stykket er at det er litt fjernt fra det.. så man er nødt til å ha en sånn... Men Brecht sitt teater er jo intellektuelt teater og, ikke sant? Du er nødt.. du kan ta det videre og få i gang diskusjoner. Kan vi skryte av oss selv at vi nå er så mye mer moralske? Altså, *hvordan skal vi få til et samfunn?* I forhold til det Brecht da har vist oss... og det spørsmålet henger igjen, og det synes jeg er god nok grunn til å sette opp stykket altså.

B: Ja, det er jo det!

L2: Så det er min opplevelse.

B: Hva tror du var avgjørende for at du hadde denne opplevelsen ?

L2: Nei, det var jo dette med de filmene!

B: Ok ?

L2 : Ja, for jeg ble litt sånn... da tenkte jeg, okay, dette blir litt for enkelt. Du har et stykke, definert som et samfunnskritisk stykke... og så..

B: Ja, og så ...?

L2: Ja, altså, så kjører en bare på med noe fra dagens samfunn. IS, det var noen sånne voldsomme luksus greier, voldsom materialisme, og så var det en uhyre fattigdom. Så jeg tenkte, jaja, å bare hive på det, hva er forbindelsen, altså, at man bare har tenkt ”nå må vi være aktuelle!”... ”IS, film, vi tar opp den”.

B: Var det noe du tenkte på mens du så, eller etterpå?

L2 : Nei, altså, da jeg satt der så hadde jeg litt sånn, jeg tenkte disse figurere, Mackie osv... hvordan skal folk assosiere dette med IS, og så kom det, og det var jo litt lettvent, å bare vise, og dermed var det en relevans. Tenkte jeg. Men så kom jeg hjem, og tenkte litt videre på disse tingene, og hva er det som driver IS, og hvorfor er vi så kritiske til dem? Det gav meg noen pekepinner, jeg vet ikke helt nøyaktig hva jeg tenkte, men og bilder på dagens liv, det hadde en.. det var gjerne bra allikevel, for dere forklarte ingenting, dere bare satte det opp. Og så var det mange knagger, der man kunne tenke på disse fenomenene. Det var jo vår virkelighet som ble hengt opp der. Men bare med et spørsmålstegn; Hva har dette med hverandre å gjøre? Så etterpå tenkte jeg, ja okay, kanskje litt lettvent, men allikevel. Hva kunne en ellers gjort? ... for du skal jo ikke forklare, du skal vise, ikke sant?

B: Det er interessant å høre hvordan du reagerte når du satt der , og hva det gjorde med deg, underveis og etterpå.

L2: Vel, det ble hengende igjen noen spørsmål så klart, så hadde det den effekten at det ble stilt noen spørsmål, altså, jeg hadde noen interessante spørsmål til meg selv som dreide seg om dagen i dag ang. IS. Det er jo virkelig interessante fenomener.

B: Ja det er det.

L2: Men det var jo mye mer også. Det var humor i forestillingen, publikum lo, og det syns jeg var, for problemet er jo at det er et alvorlig stykke, men igjen, jeg vett ikke hva Brecht og de, musikken og helheten, og når man lager noe som kanonsangen, så har de jo villet at dette skulle være... altså, at dette skulle være komiske ting. Du skal ha en modenhet og rolleforståelse hvis du skal komme frem til at du kan skape komikk. Men jeg tror de forstod rollene, altså at de forstod rollene sine veldig godt, så jeg koste meg med rollekoret.

B: Kan du si mer om bruken av komikk ?

L2 : De tok de det veldig langt ut, men det gikk på en del fine ting, blikk og mimikk, relasjonen Brown og Mackie, og det, men til skoleteater å være, og det at de snakker for fort, jeg opplevde både at de snakket fort, med at det ikke ble utydelig, så der må de ha jobbet mye, for det gikk i et himla tempo, og Brown spesielt.

B: Ja, det var krevende for skuespillerne.

L2: Ja, men jeg hørte hva han sa altså, det var... Nei altså, det synes jeg var et kjennetegn på den oppsetning enn som man kjenner til i en skoleforestilling. Det med tempoet, det var ganske vesentlig. Jeg tror jeg var litt a-typisk publikummer. Så jeg satt jo og fulgte med på hvordan publikum var. ..

B: Si litt om det!

L2 : Selvfølgelig, komikk og humor utløser jo hørbare reaksjoner rundt publikum...
(*pause*) for en del av den der humoren, noe var litt avansert, og man måtte forstå hvorfor den replikken der var morsomme, da måtte man ha fulgt med i teksten, og det gjorde publikum. Dette får de med seg!

L2: Hva mer kan jeg si? Nei det er ikke så mye mer nå.

B: Du har sagt ganske mye, men du kan ta en oppsummering ..?

L2: Ja, altså, det skal jo handle om hva en publikummer har fått ut av forestillingen. Og det hadde jo vært utrolig om jeg hadde fått utav alt det dere hadde planer at man skulle få ut av forestillingen .. (*ler*) Men jeg følte jeg fikk mye utav å gå og se, så jeg tenker at da er det vel representativt å tolke mye mer, altså det er jo et stykke det går ann å si veldig mye mer om, så konklusjonen er vel at den gjorde inntrykk og var mye sterkere enn i fjor da dere satte opp Fame, det er mer mat for tanke og sinn i dette, og når jeg nå tenker på Tolvskillingen så tenker jeg på Tolvskilling sånn som jeg så med disse elevene, jeg har ikke noen annen, og det er deres fremstilling som er i hodet mitt nå, og det betyr jo at dette er noe som har hatt evnen til å sette et inntrykk som lever videre.

B: Tusen takk.

