



Christine Therese Thorkildsen Aspenberg

## Musikkens påvirkning i teateret

En analyse av musikkens bidrag til estetisk distanse og som meningsdannende element  
i prosjektet  
*"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*

Masteroppgave i Drama og teater  
Institutt for kunst og medievitenskap  
NTNU  
Trondheim, 2016  
Antall ord i oppgaven: 25496

## Forord

Det er mye man skal gjøre før man blir 25, eller voksen da. Det viktigste er kanskje å forstå at man først og fremst er menneske.

Tusen takk til

Ragni Myhre Johansen og Mia Mare Bråthen, prosjektet hadde aldri vært det samme uten dere. Takk for all latteren og alle tårene.

Sindre J. Karlsholm. Du er nå på vennenivå ni.

Aimeé Viktoria Kaspersen, for at du alltid har ville lytte.

Kenneth Dypvik-Simonsen, for at jeg har kunnet ringe deg og si hvor forvirret jeg er.

Gunnar Fretheim

Nils Christian Boberg

Mamma og pappa, for at dere satte meg på denne jord, og har orket å høre på all klagingen min det siste året.

Mormor, for at jeg får spise frokost med deg. Og middag. Og kvelds. Og fordi døra alltid er åpen.

Katten Sjur.

Til slutt vil jeg takke min veileder, Bjørn Rasmussen. Du har vært en stor støtte for meg de siste to årene. Du har ikke bare gitt meg råd og veiledning når det kommer til det faglige, men også når det kommer til livet. Du har blitt som en slags livsmentor. Du har hjulpet meg til å komme ut på den andre siden som et helt menneske. Du har lært meg den viktigste livsvisdommen av dem alle, at jeg først og fremst er menneske. Hva skal jeg gjøre uten deg, når høsten melder sin ankomst?

Takk.

<b>1. INNLEDNING</b>	<b>6</b>
1.1 Estetisk opplevelse gjennom musikk	6
1.2 Bakgrunn for prosjektet	7
1.3 Problemstilling	9
1.4 "100 ting jeg må gjøre..." i en teaterfaglig kontekst	10
1.4.1 Fellesprosjektet	10
1.4.2 Musikkansvarlig, aktør og forsker	12
1.5 Struktur av oppgaven	12
<b>2. KONSEPTET OG DETS REALISERING</b>	<b>14</b>
2.1 Fase 1: Idéutvikling og planlegging	14
2.2 Fase 2: Innhenting av materiale	15
2.2.1 Workshop 03.06.15 – Innsamling av autobiografisk materiale	15
2.2.2 Workshophelgen 22.08.15 – 23.08.15 – Møte med ungdom	16
2.3 Fase 3: Produksjonsfase	18
2.3.1 Ensemblearbeid, tematiske improvisasjoner	18
2.3.2 Utvikling av musikalsk lydbilde	19
2.3.3 Endring av forskningsfokus	20
2.3.4 Musikk som meningsdannende element	20
2.3.5 "100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25" tar form	20
2.4 Fase 4: Formidling	21
<b>3. TEORETISKE PERSPEKTIVER ANVENDT I PROSJEKTET</b>	<b>23</b>
3.1 Postdramatisk teater, et teater med nytt fokus	23
3.2 Devised teater	26
3.3 Frantic Assembly	27
3.4 Estetisk distanse	29
3.5 Musikk	31
3.5.1 Musikk i teatret	33
3.5.2 Filmmusikk	34
3.6 Oppsummering	34
<b>4. METODOLOGI</b>	<b>36</b>
4.1 Vitenskapsteoretiske paradigmer; Hermeneutikk og fenomenologi	36
4.2 Et performativt forskningsparadigme	37
4.2.1 Praksisledet forskning	38
4.2.2 Nelsons modell for praksisledet forskning	39
4.3 En person, tre roller	40

4.3.1 Musikkansvarlig	40
4.3.2 Aktør	42
4.3.3 Forsker	43
4.3.4 De avgjørende relasjonene	44
<b>4.4 Reflekterende metoder</b>	<b>45</b>
<b>4.5 Oppsummering</b>	<b>46</b>
<b>5. MUSIKKENS PÅVIRKNING, EN ANALYSE AV MUSIKKENS ROLLE I PROSJEKTET "100 TING JEG MÅ GJØRE FØR JEG BLIR 25"</b>	<b>47</b>
<b>5.1 Fokuspunkt 1: Musikk og estetisk distanse</b>	<b>47</b>
5.1.1 Eksempel I: Selvopplevd musikk og behovet for distansering	47
5.1.2 Eksempel II: Sorgsekvens	49
5.1.3 Eksempel III: Musikk i ulike fiksjonslag	52
<b>5.2 Justering av problemstilling</b>	<b>54</b>
<b>5.3 Fokuspunkt 2: Musikk og meningsdannelse</b>	<b>55</b>
5.3.1 Musikk i ulike fiksjonslag	56
<b>5.4 Fokuspunkt 3: Musikk, ensemblearbeid og arbeidsprosess</b>	<b>58</b>
5.4.1 Eksempel I: Åpningssekvens	59
5.4.2 Eksempel II: Autobiografisk musikk, musikk som skaper relasjoner	60
5.4.3 Eksempel III: Musikkens påvirkning til sluttproduktet	61
<b>5.5 Analyse av musikkens funksjon i forestillingen "100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"</b>	<b>62</b>
5.5.1 "Nattøppet" – Detektivbyrå	63
5.5.2 "Dancing in the moonlight" – Toploader	63
5.5.3 Soundtrack fra "The Notebook"	64
5.5.4 "Steven", kort versjon med autobiografisk tekst – Team Me	65
5.5.5 "Uptown Funk" – Mark Ronson feat Bruno Mars	65
5.5.6 "Don't let'em bring you down" – My Midnight Creeps	66
5.5.7 "Close to you" – The Carpenters	67
5.5.8 "Laka-Koffa" – Detektivbyrå	68
5.5.9 "Every other planet we reach is dead" – Gorillaz	68
5.5.10 "Steven", lang versjon – Team Me	69
5.5.11 "Nattøppet", loopet intro – Detektivbyrå	69
<b>5.6 Oppsummering: Fanget i en diskurs</b>	<b>70</b>
<b>6. KONKLUSJON</b>	<b>72</b>
<b>6.1 Funn ut i fra intensjon</b>	<b>72</b>
6.1 Musikk og estetisk distanse	72
6.2 Musikk og meningsdannelse	73
6.3 Musikk, ensemblearbeid og arbeidsprosess	73
<b>6.2 En ny forståelse for teaterfeltet</b>	<b>74</b>
<b>7. LITTERATURLISTE</b>	<b>77</b>
<b>Liste over vedlegg</b>	<b>79</b>

# 1. Innledning

## 1.1 Estetisk opplevelse gjennom musikk

Lyd er rundt oss til en hver tid. Det er summing fra ventilasjonsanlegg, stemmer, biler, fugler, vinden, ja til og med stillheten bringer med seg et auditivt sanseinntrykk. Lyden av musikk er noe som følger oss tett i livet. Musikk, alt fra klassiske verker som Skjebnesymfonien til Beethoven eller den nyeste hitten til Justin Bieber, eller John Cages 4.33, et verk hvor ikke en eneste note blir spilt.

Jeg har alltid vært interessert i musikk. Helt siden jeg var lita har jeg omringet meg med musikk, i form av CDer spilt av på stereoanlegget, instrumenter og sang. Det som opptok meg var hvordan musikken kunne endre alt. Jeg kunne sitte og leke med dukker mens jeg hørte på musikk, jeg brukte musikken til å sette stemningen for leken. Dette som begynte som en sterk interesse, utviklet seg til en lidenskap. Dukkene var borte, men musikken var stadig der. Jeg hørte konstant på musikk, enten om jeg var hjemme, på bussen eller smuglyttet på skolen. Musikken tilførte livet mitt noe annet. En helt vanlig tur i skogen kunne bli til en spennende fluktsekvens fra en film. Det å sitte og se ut av bussvinduet en regnværsdag ble plutselig veldig betydningsfullt med den riktige sangen. Dette er ting jeg aldri tenkte spesielt mye over. Jeg har alltid visst for meg selv at musikk er min lidenskap.

Da jeg begynte på masterstudiet høsten 2014 ble det en selvfølge for meg at jeg skulle utforske akkurat musikk i møte med drama og teaterfaget. Det var ikke før jeg så forestillingen *"There"* på Trøndelag Teater at jeg begynte å tenke på musikk som noe som bidrar til estetiske opplevelser.

Den 14. April 2015 så jeg forestillingen *"There"*, en gjesteforestilling på Trøndelag Teater av Jo Strømgren. Dette var en fysisk forestilling, bestående av mye musikk, og hvor all dialog foregikk på gibberish. Dette er en av de største teateropplevelsene jeg har hatt. Jeg ble fasinert av samspillet mellom musikk og aktørenes sceniske handlinger. Det rørte meg på en helt spesiell måte. Selv om en ikke kunne forstå hva de sa, satt jeg igjen med en estetisk opplevelse knyttet til ikke-verbal scenisk tekst, hvor musikken syntes å ha en vesentlig betydning.

Jeg ønsket å jobbe med musikk som virkemiddel for å oppnå ulike estetiske opplevelser. Under vil jeg forklare kort om bakgrunnen for mitt masterprosjekt "100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25". Hva er grunnpilarene i prosjektet og hvorfor ble det slik det ble?

## 1.2 Bakgrunn for prosjektet

Jeg ønsker å fortelle om en historie fra mitt eget liv, som for meg er avgjørende for hvordan mitt masterprosjekt ble til. Da jeg begynte på masterstudiet i drama og teater ved NTNU høsten 2014 var jeg allerede fast bestemt på at jeg ville jobbe med musikk som element. Det var mange ting jeg lurte på. Hvorfor er musikken så førende som den er, hvorfor blir musikk brukt på en annen måte i film enn teater, hvordan fungerer egentlig musikkdramaturgi, hva slags bidrag gir musikk i individets identitet, hvordan iscenesetter en seg gjennom musikk? Lista var lang, det var klart jeg skulle jobbe med musikk. Men på hvilken måte da? Det er her historien jeg vil fortelle kommer inn;

*Ikke lenge etter at semesteret hadde startet høsten 2014 sitter jeg hjemme en morgen og knasker på et eple. Jeg bor sammen med katten Sjur i en liten sokkelleilighet. Jeg trives sånn, et stille sted for meg selv, hvor det bare er katten og meg. Det var en sånn fin høstmorgen, hvor luften er helt klar og verden har kommet seg etter fyllekula som kalles sommer. Mens jeg sitter her ved frokostbordet, hører på radio og tenker over hva dagen vil bringe, setter jeg en eplebit i halsen. Jeg begynner å hoste. Jeg prøver å få biten løs. Katten sitter på gulvet og ser forundret på meg. Eplebiten vil ikke rikke seg. Jeg begynner å få panikk. Jeg får ikke puste. Jeg prøver å slå meg selv i ryggen, noe som er vanskelig. Jeg prøver å utføre Heimlichs manøver på meg selv. Biten nekter å flytte seg. Nå kjenner jeg at jeg begynner å svimle, jeg trenger luft, nå. Jeg kaster meg hardt inn i veggen og kjenner at biten begynner å røre på seg. Ved andre forsøk spretter biten ut av munnen min. Jeg gisper etter luft. Jeg setter meg ned på gulvet og ser på eplebiten som for sekunder siden holdt på å avslutte hele Christine. En bitteliten eplebit som var mindre enn et kronestykke. Så kommer tankene. Hvis biten ikke hadde løsnet, og dette hadde vært slutten, hvor lenge hadde jeg ligget her da? Jeg bor alene, ingen kjæreste som ville lurt på hvorfor han ikke hørte fra meg på noen dager. Jeg har mange venner, men ingen jeg snakker med hver dag. Hvor lang tid hadde det gått før noen hadde merket at jeg ikke lenger var?*

Det var denne lille eplebiten som fikk meg inn på tanken om at jeg ønsket å jobbe autobiografisk. Jeg ønsket å dele erfaringer, historier og tanker fra mitt eget liv, og eplebiten satt hele prosessen i gang. Denne hendelsen sådde også en spire til ideen til *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*, da jeg plutselig fikk en slags dødsangst. Da jeg fortalte om det som hadde skjedd under en forelesning, svarte foreleser med å si at; *ja, nå har du blitt voksen*. Jeg kunne ikke forstå hvordan en frykt for å dø, kunne henge sammen med det å bli voksen. Dette ble et hett samtaletema de neste dagene, og en viktig brikke i samarbeidet mellom Ragni Myhre Johansen, Mia Marie Bråthen og meg.

Jeg hadde nå avklart en viktig brikke i mitt masterprosjekt, nemlig en slags form for metode, men jeg lurte fortsatt på hvordan jeg kunne knytte dette opp mot musikk. Jeg var lenge interessert i musikkbruk i film og filmmusikk. Jeg lånte opp til flere bøker på emnet, og fant til slutt en teoretiker som jeg følte sa noe av det jeg følte om musikk; *"Musikk bør høres selv om den høres med underbevisstheten, og den bør forene seg med dramaet og med skuespillet, med alt det som til sammen skaper et kunstverk"* (Miklós Rózsa i Larsen 2005:195).

Med Rózsas tanker om musikk som må forene seg med dramaet begynte jeg å utvikle den første problemstillingen for mitt masterprosjekt. Jeg ønsket å jobbe interaktivt med musikkdramaturgi, for å komme nærmere underliggende følelser til publikum. Jeg ønsket å bruke musikk som var kjent for publikum og bruke dem aktivt for å se om musikken påvirket hva de ønsket å se videre i forestillingen. Problemet som oppstod da jeg begynte å fordype meg i filmmusikkteori, var at musikken i film, som regel skulle underbygge noe. Jeg ønsket å la musikken stå som selvstendig element, på lik linje med andre sceniske element, som tekst, kropp og visualitet. Da var først da emnet DRA3004 "Dramaturgi" begynte våren 2014, og jeg ble kjent med Hans-Thies Lehmanns univers, jeg følte jeg traff teorier som kunne underbygge det jeg ønsket å oppnå med musikken.

Som jeg har nevnt, ble forestillingen *"There"* en viktig inspirasjon for meg. Her fikk jeg inntrykk av at musikken var minst like viktig som de andre elementene på scenen. I og med at det heller ikke var tekst som var meningsdannende, fikk jeg som publikum lov til å skape min egen mening. Forestillingen virket som en inspirasjon for min egen fantasi til å skape min egen historie for meg selv, ut i fra hvordan jeg tolket det. Jeg forstod etter



å ha sett denne forestillingen, at jeg måtte fjerne meg fra Rózsas tanker om musikk som må forene seg med dramaet, og heller finne et annet fokus.

Jeg beveget meg mer og mer inn i autobiografisk materiale, og lurte på hvordan jeg kunne koble dette sammen med musikk. Var det mulig kun å bruke musikk som var "selverfart" for aktøren? Kunne musikk som hadde betydd noe for meg i løpet av livets løp, formidle min historie?

Deirdre Heddon skriver i "*Autobiography and performance*", om subjektet som skal fremføre seg selv. Hun skriver at jeget som blir fremført, og jeget som fremfører, ikke er det samme jeget, selv om det er samme subjekt. Det er nødvendig å oppnå en distanse til jeget som blir fremført, altså objektet (Heddon 2008). Det var etter at jeg hadde lest dette, jeg forstod at jeg måtte oppnå en distanse til min egen historie. Var det mulig å oppnå distanse gjennom musikk?

Bertolt Brecht sitt begrep *Verfremdung* handler om å oppnå distanse, eller underliggjøring. Det benyttes for å oppnå en distanse til velkjente hendelser og situasjoner i teateret. Målet er å vekke publikum til ettertanke og diskusjon (Gladsø mf, 2010). I Brechts ånd, skulle dette brukes politisk. Teateret skulle ikke dysse publikum ned, men sette lys på problemer i samfunnet. Det var flere måter å oppnå denne effekten. Sang og musikk er et virkemiddel som kan brukes for å oppnå distansering.

Jeg måtte oppnå estetisk distanse for aktøren til det autobiografiske stoffet. Kunne jeg med musikk, ha en estetisk opplevelse, som ville føre til denne distansen jeg behøvde for å lage en autobiografisk forestilling? Brecht sitt begrep går først og fremst i retning publikum, men kunne hans bidrag også hjelpe en aktør til å oppnå denne distansen? Kunne vi med bruk av musikk gjøre de kjente historiene ukjente, og igjen interessante for publikum?

### **1.3 Problemstilling**

På bakgrunn av en personlig og faglig bakgrunn kom jeg til problemstillingen "*Hvordan bruke musikk og sangtekst for å oppnå estetisk distanse til autobiografisk materiale?*"

Gjennom arbeidsprosessen oppdaget jeg at andre forhold bidro til estetisk distanse og at lyd/musikk ble mer sentralt for å utdype stemning og meningsdannelse i scenene. Dette førte til at andre forskningsoppgaver ble mer fremtredende, og jeg justerte problemstillingen til; *"Hvordan bidrar musikk til meningsdannelse i en scene?"*. Da mitt forskningsprosjekt ligger under *det performative forskningsparadigmet*, konkluderte jeg for meg selv i at dette var et valg jeg kunne ta siden min forskning ikke skal konkludere med absolutte sannheter, men danne nye spørsmål undervis i selve forskningsprosessen (Nelson, 2013). Jeg vil i denne oppgaven reflektere over begge problemstillingene. I etterkant av forestillingen har jeg også oppdaget at musikken hadde en viktig innvirkning på ensemblearbeidet og arbeidsprosessen. Dette vil jeg også ta for meg i analysedelen av denne oppgaven. Da jeg skiftet fokus fra å oppnå estetisk distanse til musikk som meningsdannende element, gikk jeg også bort fra å tenke på musikken som distanseskapende. Jeg vil i analysen gå inn på om musikken jeg valgte etter skifte av problemstillingen likevel kan ha fungert distanserende, uten at jeg som aktør var klar over det. Jeg har valgt å ikke fokusere mye på sangtekst i denne oppgaven, da dette var et aspekt ved den første problemstillingen jeg fokuserte lite på.

## **1.4 "100 ting jeg må gjøre..." i en teaterfaglig kontekst**

### **1.4.1 Fellesprosjektet**

*"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"* er et devised prosjekt, inspirert av autobiografisk materiale, med en postdramatisk tilnærming. Hvis jeg skal trekke linjer til lignende prosjekt, må en først og fremst gå inn i performance feltet. På 1970-tallet begynte autobiografiske performancer å utvikle seg. Det var i den andre bølgen av feminisme, at kvinner ønsket å bruke sitt liv og sine historier for å avsløre et "usynlig" liv, ta et oppgjør med marginalisering og objektivisering, for å bli et talende subjekt for seg selv. Å gjøre dette gjennom performance, ga muligheten til å fortelle om saken, på en annen måte. Det marginaliserte objektet, kvinnen, kunne bokstavelig talt ta senter av scenen og gjøre seg selv til subjektet (Heddon, 2008). I begynnelsen av prosjektet ønsket vi å se på hvordan en ble voksen, fra et kvinnelig perspektiv. Etter at vi begynte å jobbe, ble dette perspektivet ikke like tydelig, fordi vi hadde en mannlig aktør og vi vektla ikke dette i den kunstneriske prosessen.

I en gruppe som jobber autobiografisk er The Wooster Group. Det er en gruppe som holder til i New York. Deres forestillinger bygges i hovedsak på medlemmene i gruppa (Auslander, 1997). Forestillingene de lager reflekterer til en viss grad personlighetene og interaksjonene av det kollektive fellesskapet.

*"These [pieces] are made specifically for us. In this configuration of people, we do tend to make characters, life characters and characters in the productions" (Willem Dafoe i Auslander 1997:40).*

Deres prosess er selvrefererende og strukturert rundt aktørene og deres person. På et vis blir forestillingene selvpresenterende, for videre å bli redefinert i møte med tekst og det de utfører. Auslander sammenligner hvordan The Wooster Group jobber med Elinor Fuchs definisjon av postmodernistisk teater. Hun mener at skillet mellom virkelighet og fiksjon hvikes ut, og at forestillingene blir *"art about performance itself"* (Fuchs i Auslander, 1997:41). Hans-Thies Lehmann, mannen som ga det postdramatiske teateret et språk, beskriver også dette, han beskriver det som *irruption of the real* (Lehmann, 2006). *"The irruption of the real becomes an object not just of reflection (as in Romanticism) but of the theatrical design itself"* (Lehmann 2006:100). Det har oppstått nye strategier for mimesis. Det som vises er ikke nødvendigvis lenger ren fiksjon.

Med prosjektet *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"* ønsket vi å lage en forestilling hvor alle tre masterprosjektene syntes. En forestilling som ikke kunne fungere uten Mias videoer, Ragnis regi, min musikk eller mitt bidrag som aktør på scenen. Vi ønsket å lage en forestilling som reflekterte oss tre som individ. Å ha dette som mål, ville farge hvordan prosessen kom til å utvikle seg. Det var viktig at alle skulle få like mye plass til sitt personlige prosjekt, så vel som at sluttproduktet skulle bli noe alle kunne stå inne for og kjenne tilhørighet til. Hvordan The Wooster Group sine forestillinger blir påvirket av relasjonene til medlemmene i gruppa, er et godt eksempel på hvordan vår prosess har fungert. Siden alle prosjektene var like viktige, og skulle synes like godt i sluttproduktet, ble det et kriterium å jobbe intermedialt (Chapple og Kattenbelt, 2006). I denne oppgaven har jeg valgt å ikke fokusere på dette, da dette temaet behandles av andre gruppemedlemmer.

### **1.4.2 Musikkansvarlig, aktør og forsker**

I fellesprosjektet har jeg kombinert tre roller, musikkansvarlig, aktør og forsker. I rollene musikkansvarlig og aktør fokuserte jeg i begynnelsen på musikk som kunne inspirere og være til nytte for meg som aktør, så vel som å være et estetisk element for publikum. I devisede prosesser er det ikke uvanlig å kombinere flere roller (Oddey, 1996). Det å kombinere flere roller kan være vanskelig å balansere, men kan også være fruktbart. Det er fordi du er nødt til å bruke kreativiteten på forskjellige måter. Det har ikke vært nok for meg å møte opp på prøver som aktør, jeg har også måtte planlegge og tenke ut ideer for det musikalske lydbildet. Hvordan vil jeg som musikkansvarlig at dette skal fungere og hvordan fungerer det for meg som aktør? Ved å få begge disse perspektivene, påvirkes min skaperevne. Jeg måtte se del og helhet som musikkansvarlig, men også som en forsker som er aktør. Da dette prosjektet ikke bare har vært et kunstnerisk prosjekt, men også et forskningsprosjekt, har dette også ført til at jeg har måtte ta på meg forskerbrillene. Å legge på en tredje rolle, over de to andre har til tider vært krevende. Jeg vil i metodekapittelet komme tilbake til hvordan disse tre rollene har blitt avgjørende for hvordan dette prosjektet har utartet seg. Hvordan har det påvirket min forskningsmetode, at jeg måtte kombinere flere roller?

### **1.5 Struktur av oppgaven**

Oppgaven har seks kapitler. I kapittel to vil jeg gjøre redegjøre for utvikling av konseptet og selve produksjonsfasen. Her vil jeg skissere fire faser, som det praktiske prosjektet ble delt inn i.

I kapittel tre vil jeg gjøre rede for teoretiske perspektiver anvendt i prosjektet. Jeg vil trekke frem både filosofiske og teaterfaglige perspektiver samt teorier som kan knyttes til musikkbruk i teateret og film.

I kapittel fire vil jeg gå gjennom metodologien anvendt i forskningsprosjektet. Først vil jeg gi en innføring i hermeneutikk og fenomenologi. Deretter plasserer jeg forskningen min under det performative forskningsparadigmet. Hvordan har dette påvirket min forskning? Videre vil jeg ta for meg Robert Nelson og hans teori om praksisledet

forskning, før jeg går inn på mine roller i prosjektet for å se hvordan dette har påvirket metoden. Jeg vil avslutte kapitlet ved å redegjøre for mine reflekterende metoder.

Det femte kapitlet er avhandlingens hovedkapittel, som omhandler min analyse av det praktiske prosjektet "*100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*". Det er delt inn i fire hoveddeler, ut i fra mine fokusområder.

I det avsluttende kapitlet, vil jeg gi en oppsummering av oppgavens hovedlinjer og hovedfunn, før jeg gir en kort refleksjon over mitt eget forskningsprosjekt og dets videre relevans for teaterfeltet.

## 2. Konseptet og dets realisering

I dette kapittelet vil jeg beskrive utviklingen av det kunstneriske forskningsprosjektet *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*. Jeg beskriver arbeidet i ut i fra fire faser; Fase 1: Ideutvikling og planlegging, Fase 2: Innhenting av materiale, Fase 3: Produksjonsfase og Fase 4: Formidling. Jeg vil gå inn på viktige veivalg i det kunstneriske forskningsarbeidet og trekke frem hva jeg vil ta med meg videre til drøfting og analyse.

### 2.1 Fase 1: Ideutvikling og planlegging

Høsten 2014 ble Ragni Myhre Johansen, Mia Marie Bråthen og jeg enige om å lage en felles masterforestilling, med tre forskjellige forskningsfoki. Vi hadde alle tre begynt på hver vår prosjektbeskrivelse om vårt eget prosjekt, men etter seminar med Bjørn Rasmussen, bestemte vi oss for å slå oss sammen. Det var flere fellestrekk med våre prosjekt. Vi ønsket alle å jobbe devised, lage en autobiografisk forestilling inspirert av postdramatisk dramaturgi (Lehmann, 2006) med hovedvekt på fysikalitet. I tillegg til dette hadde vi alle forskjellige interessefelt. Jeg ønsket å utforske musikk og aktørrollen, Mia intermedialitet og Ragni fysisk språk og ledelse av devising prosesser. Den 05.11.14 hadde vi første møte hvor vi diskuterte hva vi ønsket å gjøre, og om vi skulle inngå et samarbeid. Vi bestemte oss for å gjennomføre dette og Teater Brødbox var et faktum.

I november 2014 finner vi tematikken for forestillingen. Etter et møte med Vigdis Aune, får vi en forespørsel om å lage en ungdomsforestilling til Olavfestdagene. Vi bestemte oss for at denne forestillingen kunne fungere som et slags forprosjekt til selve masterprosjektet, og utvikler en idé om en interaktiv forestilling som handler om ungdoms forventning til å bli 25 år. Vår tanke var at forestillingen skulle avsluttes med at publikum skulle få skrive lapper med ting de må gjøre før de blir 25. Disse lappene ønsket vi å ta med videre til selve masterprosjektet, for å så lage en slags bruksanvisning til det å bli voksen. Dette forprosjektet ble aldri realisert, men en tanke var sådd, *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*, var en setning vi synes var interessant. Vi følte den gjenspeilet tanker i tiden, med alt man skal ha gjort, og vi begynte å spørre oss, må man gjøre alle disse tingene? Er det samfunnet som legger press på alt man skal gjøre, eller er det en selv? Vi er alle tre i midten av 20 årene, og ingen av oss føler oss som *voksne*. Når blir man egentlig voksen begynte vi å lure på, og hvordan skal man bli det? Det som

startet som en idé om en bruksanvisning ble til en idé om en bucketlist, med alt du må gjøre før du kan kalle deg voksen.

Våren 2015 begynte prosjektet å ta form ved at vi fant lokale vi ønsket å bruke, Trikkestallen skatepark på Buran. Vi ønsket å lage forestillingen i et miljø som tiltalte unge. Planen var å lage en forestilling for ungdommer i slutten av tenåra. Vi ønsket å lage en forestilling som snakket til dem, og ved å ta med forestillingen til en arena som var kjent for dem, ville prosjektet bli mer tilgjengelig for den aktuelle målgruppa. Høsten 2015 bestemmer vi oss for å endre målgruppe fordi Trikkestallen ikke hadde tilstrekkelig med ledig tid som vi kunne benytte oss av. Vi bestemte oss for å spille forestillingen på Café Sito på Dragvoll, og endret målgruppen til studenter.

## **2.2 Fase 2: Innhenting av materiale**

Før vi begynte det praktiske arbeidet hadde vi to workshoper. En om autobiografisk materiale og en workshophelg hvor vi ble kjent med tenåringer og deres tanker om å bli voksen.

### **2.2.1 Workshop 03.06.15 – Innsamling av autobiografisk materiale**

Som nevnt tidligere, ønsket alle å jobbe autobiografisk. Dette fordi vi alle følte vi hadde noe å fortelle fra erfart liv i henhold til setningen *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*. 03.06.15 hadde vi en workshop med Bjørn Rasmussen. Materialet vi utviklet i løpet av denne workshopen ble grunnlaget for det autobiografiske materialet. Ved bruk av psykodrama, en arbeidsform i arv fra ekspresjonismen (Rasmussen og Kristoffersen, 2011), fant vi replikker hentet fra våre egne liv som knyttet seg til en hendelse. Vi hentet frem rekvisitter, gjorde gulvet om til verdenskartet og startet i 2003. Vi gikk rundt i rommet og skulle se for oss 2003. Hva gjorde jeg i 2003, hva slags musikk hørte jeg på, hvor befant jeg meg? Så skulle vi plassere oss på verdenskartet, og finne en replikk som representerte en hendelse fra dette året. Vi jobbet oss helt opp til 2014. Replikkene jeg utviklet var:

2003: Han skal hete Lurifax

2004: Så kyssa han meg

2005: Jeg skal bli skuespiller

2006: Mamma, jeg har funnet et hus vi kan bo i  
2007: Det er alltid noen som trekker seg  
2008: Jeg skjønnte det jo før, men før man har opplevd det, skjønner man det egentlig ikke  
2009: Det var riktig av deg å dra til Paris  
2010: Mamma, du kan ikke dra nå  
2011: Jeg tror kanskje jeg elsker deg, bittelittegrann  
2012: Prosjekt Christine prøver nye ting  
2013: Sasha har drukna  
2014: Jeg kan jo ikke kysse Magnus, han er jo liksom broren min

Da vi hadde funnet disse replikkene, vi fant 12 hver, valgte vi en replikk, og da også en hendelse, som vi utforsket mer. Vi valgte replikken *mamma, du kan ikke dra nå*. Denne replikken er hentet fra dagen jeg begynte på Jæren Folkehøgskole. Mamma hadde kjørt meg fra Hokksund til folkehøgskolen. Hun hjalp meg å pakke ut tingene mine, så dro hun. Idet jeg skjønnte at hun skulle dra, fikk jeg panikk. Jeg forstod at mamma og jeg aldri skulle bo sammen mer, og at nå måtte jeg stå på egne bein uten mamma.

Vi iscenesatte denne hendelsen. Gikk inn og ut av roller, jeg fikk regissere, gjøre om på det jeg ønsket å gjøre om, spille mamma og andre personer som var til stede i denne hendelsen.

Denne workshopen ga et viktig bidrag til forestillingen, da vi genererte det meste av det autobiografiske stoffet i løpet av disse timene.

### **2.2.2 Workshophelgen 22.08.15 – 23.08.15 – Møte med ungdom**

Etter å ha sendt ut en invitasjon til kulturskolen (vedlegg 1), hadde vi en workshop 22. og 23. august. Det var fem kvinnelige deltakere i alderen 15 til 17 år. Det var kun jenter fordi vi, som nevnt tidligere, i begynnelsen av prosjektet ønsket å se på det å bli voksen fra et kvinnelig perspektiv. Vi ønsket å komme i kontakt med ungdom for å høre deres tanker rundt det å bli voksen. Workshopen ble utformet etter oktavmodellen (vedlegg 2).



## 22.08.15

Denne dagen ble brukt til å bli kjent med deltakerne og sette dem inn i tematikken. Vi hadde valgt å bruke en øvelse som vi kalte "fotspor". De fikk et stort ark hver, hvor de skulle tegne ned fire fotspor. Hvert fotspor representerte en tid i livet. Det første dagens dato, det andre hvor de så seg selv om et år, det tredje hvor de så seg selv om fem år og det siste hvor de så seg selv om ti år. Vi tre som ledet workshopen gjorde også denne øvelsen. Vi hadde valgt å gi dem en time til rådighet, noe som ble alt for lite tid. De ga seg helt over til oppgaven og ville ikke gi seg, selv om vi sa at tiden var ute.

*"Det som slo meg med fotsporene, var at mine ønsker og drømmer for de neste ti årene, var veldig like som deres ønsker og drømmer. De hadde på en måte de samme "bekymringene" som meg. Kropp, "hva vil jeg". Kanskje det er sånn at man alltid vil tenke sånn, men man ikke blir voksen før man klarer å godta det?" (Utdrag fra personlig logg 22.08.15)*

Etter dette ga vi dem en introduksjon til Frantic Assembly. Vi gjorde teknikkene *Rundt, Ved, Gjennom* (Graham og Hoggett, 2010:131) og *Stolduett* (Graham og Hoggett, 2010:141). De utforsket teknikkene og viste frem det de hadde skapt. Da de hadde fremvisning, ga vi dem instruksjoner, som at de skulle tenke på en følelse, at de skulle ha øyekontakt eller unngå øyekontakt. Vi tok også i bruk musikk i denne delen av øvelsen. Hvordan ville musikken påvirke koreografien?

*"Det virket ikke at de hadde tenkt så mye over hvor viktig musikk er for følelser før.... Det er kanskje det som overrasker meg mest, at de var så lite klar over musikkens betydning." (Utdrag fra personlig logg 22.08.15)*

## 23.08.15

Denne dagen gikk vi gjennom Frantic teknikken *Dansende hender* (Graham og Hoggett, 2010:155). Etter å ha gjort dette, ble de delt opp i to grupper for å lage noe eget. De fikk beskjed om å lage noe under fanen "ting jeg må gjøre før jeg blir voksen". Performansen de skulle lage måtte inneholde minst en Frantic øvelse og musikk. De lagde to performanser som jeg personlig tolket i retning mot at drømmer ikke blir oppfylt når de blir voksne.

*"I fotsporøvelsen var de fryktelig positive om fremtiden, men når de lagde en sekvens om det å faktisk bli voksen, blir det veldig trist... På et punkt spurte gruppa meg om jeg visste om en skikkelig trist sang, for det var det de trengte, da det var så trist at alle barn blir så fort voksne." (Utdrag fra personlig 23.08.15)*

Fra workshopen med ungdommene tok vi med oss hva slags følelser de hadde om det å bli voksen. Vi bestemte oss også for å ha seks temaer. Disse bestemte vi ut i fra hva de skrev i fotsporøvelsen og de to performancene de lagde. De seks temaene vi bestemte oss for var; vennskap, kjærlighet, sorg, identitet, frykt og forventning. Etter workshopen med tenåringene følte vi at vi hadde nok materiale til å begynne med den kunstneriske utforskningen.

### **2.3 Fase 3: Produksjonsfase**

Da vi begynte med det praktiske arbeidet høsten 2015 (vedlegg 3) ville jeg undersøke hvordan musikk bidrar til estetisk distanse. Jeg regnet med at dette ville bli viktig, siden vi skulle jobbe autobiografisk. Jeg trodde at jeg som aktør ville trenge et element som ville gi meg avstand for å kunne fortelle historier fra eget liv. Jeg hadde også en idé om at musikken ville fungere som bindeledd mellom det autobiografiske materialet og publikum, at publikum gjennom musikken ville oppnå andre nivåer av forståelse, enn det som ville bli nådd gjennom kun tekst. Vi hadde vært i kontakt med Ole Fredrik Wannebo for den mannlige aktørrollen. Da han fikk en jobb som ikke kunne kombineres med prosjektet, kom vi i kontakt med Sindre J. Karlsholm, som ønsket å være med (vedlegg 4).

#### **2.3.1 Ensemblearbeid, tematiske improvisasjoner**

Fra 15.09.15 til 04.10.15 jobbet vi oss gjennom de seks temaene vi hadde diskutert oss frem til etter workshopen med tenåringene. I løpet av disse ukene utviklet vi et fysisk scenemateriale basert på teknikker fra Frantic Assembly, replikkene vi genererte på workshopen med Rasmussen, musikk og videomateriale. Etter disse ukene var Karlsholm bortreist en periode. Vi brukte da de neste to ukene på å gå gjennom det vi hadde utviklet og finne veien videre. I denne perioden jobbet jeg med musikk jeg ønsket skulle bidra til en estetisk distanse (fokuspunkt 1.). Fra denne perioden er det tre

aktuelle situasjoner jeg vil undersøke nærmere. Den 15.09.15 hadde vi prøven med tematikken *vennskap*. Her prøvde jeg å kombinere autobiografisk replikk til "tilhørende" musikk. På prøven om kjærlighet 21.09.15 utforsket jeg bruk av musikk som er personlig skrevet til meg og prøven 24.09.15 titulert sorg. På denne prøven jobbet vi med en traumatisk hendelse jeg personlig har opplevd. I analysen vil jeg komme nærmere inn på disse tre situasjonene, og hvordan musikken fungerte distanserende, eller kanskje heller det motsatte. Jeg vil også komme inn på hvordan noe av denne musikken kan ha virket inn på ensemblearbeidet.

### **2.3.2 Utvikling av musikalsk lydbilde**

Da jeg har lite erfaring med musikk- og lydprogrammer fra før, hadde jeg en veiledning om programmet ProTools den 27.08.15. Etter flere økter med dette programmet konkluderte jeg med at dette ikke var programmet for meg, fordi jeg synes det var uoversiktlig og vanskelig å forstå. Jeg lastet derfor ned gratisprogrammet Audacity. Jeg satt meg ned i forkant av hver prøve med musikk jeg tenkte kunne være interessant å bruke. Jeg utforsket musikken ved å endre EQ, tempo, pitch eller slå flere sanger sammen. Jeg lagde tidlig flere lister i streamingprogrammet Spotify med musikk jeg ønsket å utforske til de forskjellige prøvene. Listene ble lagd ut fra musikk jeg liker, ikke liker, musikk jeg tenkte kunne fungere som kontrastering til det aktuelle temaet på prøven eller forsterkning av tematikken, musikk Ragni og Mia hørte på eller helt tilfeldig musikk jeg nylig hadde kommet over. Da vi begynte å jobbe utviklet jeg etter hvert flere spillelister, ut i fra det behovet jeg så vi trengte. Jeg prøvde ut musikk aktivt gjennom hele prosessen, og slo meg ikke helt til ro med musikken før jeg hadde prøvd samme sekvens med annen musikk, eller forskjellige versjoner, som jeg redigerte frem i Audacity. Jeg utviklet lydspor i Audacity frem til 04.12.15. I løpet av produksjonsfasen utviklet jeg opp mot 45 ulike lydspor. Dette var ulike utgaver av samme sang, mixing av forskjellige sanger eller musikk som ble brukt akkurat som den var. I sluttproduktet, forestillingen "*100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*", blir det brukt 17 lydspor, hvor noen blir brukt flere ganger.

### **2.3.3 Endring av forskningsfokus**

Etter de åtte første prøvene, hadde vi som sagt en periode uten Karlsholm. I denne perioden bestemte jeg meg for å justere problemstilling fra *"Hvordan bruke musikk og sangtekst for å oppnå estetisk distanse til autobiografiske materiale?"* (fokuspunkt 1) til *"Hvordan bidrar musikk til meningsdannelse i en scene?"* (fokuspunkt2). Jeg oppdaget at musikken hadde andre oppgaver som var viktigere, enn å bidra til distansering, musikken hadde andre dramaturgiske funksjoner. Jeg hadde også erfart at musikken hadde en viktig rolle, utover min problemstilling, nemlig at *musikken var viktig for arbeidsprosessen* (fokuspunkt 3). Etter prøven med tematikken kjærlighet, slo det meg at musikken hadde virket trygghetsskapende. Den hadde også vært med på "lette" arbeidet og vært med på å sette i gang kreative prosesser. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til i analysen.

### **2.3.4 Musikk som meningsdannende element**

Etter justeringen av problemstilling, endret jeg også til en viss grad måten å jobbe med musikk på. Jeg så nå etter musikk som først og fremst ville bidra til meningsdannelse eller fungere kommenterende. Jeg begynte å se etter musikk som har sterke konnotasjoner eller en klar sangtekst. I denne perioden frem mot forestilling bestemte jeg meg for å bruke sangene *"Steven"*, *"Don't Let'em Bring You Down"*, *"Dancing In the Moonlight"* og *"Close To You"*. I analysen vil jeg ta for meg hver av disse sangene, gå inn på hva som var intensjonen med valget av sangen og reflektere rundt hvorvidt jeg synes at intensjonen har blitt oppfylt. Når jeg fant frem til disse sangene hadde jeg som sagt justert problemstilling, men jeg vil i analysen se på bruk av disse sangene opp mot fokuspunkt 1, *musikk og estetisk distanse*.

### **2.3.5 "100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25" tar form**

Den 13.10 ønsket jeg å prøve ut det å si samme replikk gjentatte ganger, med forskjellig musikk. Ragni byttet musikk når hun selv følte for det, og jeg måtte begynne på replikken på nytt, for hver nye sang. Denne improvisasjonen utviklet seg til å bli en liten

scene. Jeg som meg selv prøvde å vise en performance jeg hadde forberedt i anledning eksamensvisningen, hvis det tilfeldigvis skulle bli en liten pause. Etter diskusjon bestemte vi oss for at vi ønsket å føre inn listen med 100 ting man må gjøre før man blir 25 her. En bærende tematisk idé for scenisk progresjon kom til, samt en performativ ide om selvframstilling i visse deler. Kanskje kunne jeg, som meg selv, prøve å fullføre lista i løpet av forestillingen?

Etter å ha jobbet med denne ideen da Karlsholm kom tilbake, bestemte vi oss for å gjennomføre dette. Dette medførte at forestillingen ville ha to fiksjonslag. Fiksjonslag 1, hvor Therese og Johannes befant seg (at de heter dette kommer aldri frem for publikum, men vi kalte karakterene dette, for å gjøre det enklere for oss å skille lagene når vi snakket om det). Dette var et fiksjonslag bestående av Frantic teknikker, mye musikk og visuelle virkemidler. Fiksjonslag 2, et kommenterende lag hvor aktørene spilte seg selv, et fiksjonslag der Christine, med hjelp fra Sindre, skulle fullføre punktene hun ikke hadde gjort på listen.

Jeg lurte lenge på hvordan jeg skulle skille de to fiksjonslagene med musikken. Kunne jeg selv spille musikk i fiksjonslag 2, mens musikken ble overstyrt i fiksjonslag 1? Skulle jeg gi de forskjellige fiksjonslagene hvert sitt musikktema? Skulle det kanskje ikke være musikk i det ene fiksjonslaget? Jeg følte jeg ikke kom frem til en løsning, og slo meg til ro med å bruke musikk i fiksjonslag 2, der punktene på lista tilsa at jeg trengte å bruke musikk. Christine skulle også be lydmannen om å sette denne musikken på. Jeg vil i analysen komme tilbake til dette punktet. Musikkens rolle i ulike fiksjonslag med vekt på distansering og meningsskaping/meningsbestemmelse.

## **2.4 Fase 4: Formidling**

Forestillingen "*100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*" (vedlegg 5) hadde urpremiere 06.12.15 klokken 13.00. Det var planlagt to forestillinger før eksamensforestillingen 09.12.15, men grunnet stor pågang fra publikum ble det satt opp en ekstraforestilling 07.12.15. Forestillingen varte i 50 minutter. Den ble spilt på Cafe Sito, som er en viktig arena for studentene på Dragvoll, noe som førte til at mange visste om forestillingen. Publikum bestod i stor grad av studenter. De umiddelbare publikumsreaksjonene var

positive. Jeg har dog valgt ikke å gjøre en systematisk innhenting av tilbakemelding fra publikum. Som tidligere nevnt, vil jeg gå gjennom de ulike lydsporene i forestillingen. Jeg vil gå inn på min intensjon med musikkvalget og gjøre en refleksjon over hvorvidt musikken innfridde intensjonen.

### **3. Teoretiske perspektiver anvendt i prosjektet**

I dette kapitlet vil jeg presentere teaterfaglige perspektiver som har vært til inspirasjon i ulike stadier og som tjener ulike analytiske perspektiver av min praksis. Jeg vil først ta for meg Hans-Thies Lehmanns teorier om postdramatisk teater, før jeg beskriver kort om en devised teater tradisjon. Jeg vil så gå inn på teorien som inspirerte vårt fysiske scenespråk, Frantic Assembly, før jeg vil bevege meg inn på teorier om estetisk distanse. Jeg vil avslutningsvis i kapitlet ta for meg musikkteori. Jeg vil gå inn på to ulike filosofiske retninger å forstå musikk, før jeg tar for musikkbruk i teateret og filmmusikk. Helt til slutt vil jeg gi en kort oppsummering av kapitlet. De teoretiske perspektivene er vesentlige for den kunstneriske problemstillingen (DRA3191) samt for den påfølgende analysen (DRA3192).

#### **3.1 Postdramatisk teater, et teater med nytt fokus**

Teateret speiler samfunnet. Samfunnet er i stadig endring, noe som medfører et teater også i endring. Hans-Thies Lehmann mente at klassiske begrep ikke lenger kunne beskrive tendensene i teaterfeltet i dag. Han ønsket derfor å skape et nytt språk for teateret, da særlig for de nye teaterformene som oppstod fra 1960-tallet (Lehmann, 2006). Fabelen var blant annet ikke lenger like viktig i de nye tradisjonene. Han bidro til å løfte frem kjennetegn i det europeiske samtidsteateret ved å vurdere dagens teaters form og innhold opp mot det klassiske/tradisjonelle teateret. I korte trekk fokuserer postdramatisk teater på simultan dramaturgi. Det appellerer til underbevisstheten ved bruk av gester, sekvenser og følelser heller enn å kommunisere klare budskap, som det ofte blir gjort i aristotelisk teater. Post i denne sammenhengen må ikke sees på noe som «etter», da postdramatisk ikke skal forstås som at «nå kan vi glemme alt som har skjedd tidligere», men det kan heller fungere som en ny betegnelse for samtidsteateret (Lehmann, 2006).

«Omgrepet om det postdramatiske er (i alle fall i byrjinga) meint beskrivande; altså ikkje først og fremst at noko bør skje i teatret, men at faktisk noko har skjedd, og at dette noko ikkje lenger vert femna om gjennom omgrepet "dramatisk" (Vagn Lid, 2014, A).

Et slikt begrep blir både skapt, men virker også skapende. Ved å sette ord på noe som ikke har blitt ordlagt før, kan dette være med på å åpne opp for nye fortolkninger, finne andre sammenhenger, nye ord, nye måter å se, høre og føle på (Vagn Lid, 2014 A).

Lehmann introduserer 11 nøkkelbegrep for å forstå det postdramatiske teateret. Under vil jeg gjøre rede for de begrepene Lehmann introduserer, som er relevante for min analyse.

Lehmann introduserer med postdramatisk teater et nytt tekstbegrep. Teksten er ikke lenger kun det skrevne eller talte ord, men kan bestå av flere sceniske elementer. Fysisk bevegelse, musikk eller bilde er alle eksempler på scenisk tekst (Lehmann, 2006). Tekstbegrepet blir på denne måten utvidet. Publikum får en mer aktiv rolle, da de selv må tolke det de ser og hører ut fra seg selv. Ved å se på den sceniske teksten på denne måten, påvirkes det dramaturgiske uttrykket. Lehmann kaller dette *parataxis/non-hierarchy*, elementene i forestillingen er sidestilte. Som nevnt i kapitlet om utviklingen av produksjonskonseptet, var simultandramaturgi et av utgangspunktene for vårt fellesprosjekt.

Med denne forståelsen av den sceniske teksten, trekker Lehmann frem et annet nøkkelpunkt med det postdramatiske teateret, *simultanitet*. Ved å la flere elementer fungere samtidig i forestillingen, kan en oppnå dette "ikke-hierarkiet", hvor alle elementene i utgangspunktet er sidestilte. Det blir opp til publikum selv å bestemme hva de vil vie oppmerksomheten sin til.

Musikaliteten er et annet begrep han trekker frem som viktig med det postdramatiske teateret. Da snakker han ikke om musikal eller teater med bakgrunnsmusikk, men om et syn på teater *som* musikk eller musikk *som* teater.

*"This is not a matter of the evident role of music and of music theatre, but rather of a more profound idea of theatre as music"* (Lehmann 2006:91).



Med den nye bruken av musikk, ved hjelp av ny teknologi oppstår en uavhengig auditiv semiotikk. Regissører tilfører deres form for musikk og rytme i en forestilling, Robert Wilson kaller sine arbeid for "opera". Andre eksempler er Heiner Goebbels, som kaller sitt arbeid "conceptional composing" (Lehmann, 2006:92) hvor han kombinerer logikken, tekst og musikk, på nye måter. I et postdramatisk teater kan en også se nye måter å bruke musikk og stemme på. Inntoget av elektronika, som har gjort det mulig å manipulere lyder og musikk på nye måter har åpnet opp for nye områder med musikalitet i teateret.

Et annet aspekt ved det postdramatiske teateret som Lehmann trekker frem er den fysiske kroppen, altså fysikalitet. Bevegelse og fysikk som ikke kan erstattes med ord blir i det postdramatiske teateret fremtredende.

*"The body becomes the centre of attention, not as a carrier of meaning but in its physicality and gesticulation"* (Lehmann 2006:95).

Et eksempel på en gruppe hvor den fysiske kroppen, og dens bevegelse er sentrale, er kompaniet Frantic Assembly. Dette er et kompani som jobber først og fremst ut fra den fysiske kroppen. De har en rekke fysiske øvelser, hvor man etter å ha skapt en koreografi, skal finne en narrativ og gi bevegelsene mening. Jeg kommer nærmere inn på Frantic Assembly senere i dette kapittelet.

*Warmth and coldness* – eller varme og kulde – omhandler den faktiske teatrale situasjonen, nemlig at man har en fysisk tilstedeværelse samtidig som man befinner seg i en fiktiv verden. Varmen i det fysiske nærværet er kombinert med kulden som kan oppstå når den fysiske personen ikke lenger nødvendigvis representerer et menneske.

Det siste aspektet ved postdramatisk teater som jeg vil trekke frem er skillet mellom virkelighet og fiksjon, som i et postdramatisk teater er mindre tydelig. I et tradisjonelt Aristotelisk teater, hvor det er en tekst med karakterer lagt til grunne, vil det være et klart skille. Men i de nyere formene for teater ser man tydelig at dette skillet viskes ut. Marina Abramovićs performance "*Lips of Thomas*" (Fischer-Lichte 2008:11) er et eksempel hvor dette blir tydelig. I denne performansen kutter Abramović blant annet en femtakket stjerne i huden på magen, hun spiser en kilo honning og drikker et glass vin. Alt dette påfører hun seg selv. Det er en del av fiksjonen, men det er også hennes egen

kropp som gjennomgår dette. Det er ikke fiksjon, men ville hun gjort dette på seg selv, hvis hun ikke hadde stått på en scene? Hvor virkeligheten slutter og fiksjonen begynner blir altså et viktig punkt i en postdramatisk dramaturgi.

Som Vagn Lid sier, er ikke dette noe som bør skje, men noe som allerede har skjedd. Det kan være lett å tenke at en postdramatisk dramaturgi er noe som finner sted på de mindre og mer eksperimentelle teaterscene, som for eksempel Teaterhuset Avant Garden, men sannheten er at dette er noe som skjer i hele teaterfeltet. Våren 2016 ble boken *Doppler* av Erlend Loe dramatisert og satt opp på Trøndelag Teater. Dette var en forestilling hvor en postdramatisk dramaturgi var høyst synlig. Et eksempel på dette er at skillet mellom fiksjonen og virkeligheten ble satt på prøve. Skuespilleren som spilte Doppler, heter Andreas til fornavn. Andreas er også fornavnet til karakteren Doppler. Opp til flere ganger ønsket Andreas å forlate forestillingen, fordi det rett og slett var for flinkt å spille den. Hans medaktører svarer ved å si at han må fortsette fordi han må spille Andreas. Var det karakteren Andreas Doppler som ikke ønsket å spille forestillingen, eller var det aktøren?

I min analyse vil jeg bruke Lehmanns begreper for å forstå prosessen og belyse hvorfor jeg tok de valgene jeg tok. Kan det faktum at vi jobbet med en postdramatisk dramaturgi være årsaken til at jeg bestemte meg for å justere problemstillingen? Og hvordan påvirket det meg som aktør, at jeg skulle spille meg selv på scenen? Dette er spørsmål jeg vil bruke Lehmann for å belyse og prøve å finne svar på.

### **3.2 Devised teater**

*"Devised theatre can start from anything"* (Oddey, 1994:1), begynner boken *Devising Theatre* med. Devised teater er teater som først og fremst er basert på selve prosessen. Det ligger ikke nødvendigvis et tekstbasert manus til grunn. Det handler om en gruppe mennesker som samarbeider om en felles kunstnerisk prosess, og hvor hvert enkelt individ i gruppa er med på å forme det endelige produktet, ut i fra deres persepsjon av verden (Oddey, 1994). Det unike med devised teater er ulikheten enhver gruppe vil ha i henhold til prosess og kunstnerisk produkt, da enhver devised prosess vil påvirkes av hvert enkelt individ i gruppa. Grunnet dette kan det være vanskelig å sette en

ensbetydende definisjon av devised teater, men Oddey mener at i enhver definisjon av metoden må bestå av fire kriterier; prosess, samarbeid, "multi-vision" og skapelsen av et kunstnerisk produkt (ibid).

Devised teater er et alternativ til det dominerende tekstbaserte teateret, som i teatertradisjon er en mer konvensjonelt akseptert teaterform dominert av et hierarki forhold med dramatiker og regissør (ibid). Devised teater er ikke alltid en motpol til "ordinært" teater, men en reaksjon på en plattform hvor dramatiker-regissør forholdet står sterkt i teaterhierarkiet. I en devised teater tradisjon er den kollektive skapelsesprosessen som står i høysete, og ikke en enkelt persons visjon gjennom en skreven tekst eller regiarbeid.

En devised prosess kan starte med utgangspunkt i omtrent hva som helst; musikk, et bilde, en videosnutt eller en tematikk, som vi startet vår prosess med; "*100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25.*". På grunn av dette får teaterforestillinger med en devisedprosess til grunn ofte et postdramatisk uttrykk.

I en devised prosess er det altså gruppa, eller ensemblet, som danner grunnlaget til endelig produkt. I min analyse vil jeg gå inn på nettopp dette, arbeidsprosess og ensemblearbeid (fokuspunkt 3). Jeg vil knytte dette opp mot musikk, å reflektere over hvorvidt musikk kan være med som en skapende part i en kunstnerisk prosess. Kan musikken virke som et nytt medlem i ensemblet? Hvordan vil musikk en har personlige referanser til påvirke ensemblearbeidet?

### **3.3 Frantic Assembly**

Frantic Assembly er et britisk teaterkompani som jobber devised ut i fra et fysikalsk fokus. Kompaniet ble dannet i 1994 av Steven Hogget og Scott Graham. I boken "*The Frantic Assembly – book of devising theatre*", har de samlet en rekke av øvelsene sine, som et slags oppslagsverk. De har blant annet fysiske øvelser, hvor man etter å ha skapt en koreografi, skal finne en narrativ og gi bevegelsene mening. De jobber også aktivt med musikk i prosessen.

*"As a form, it has been the most essential of influences, not just in terms of creating the soundtracks for our shows but as a tool for setting up the right rehearsal environment, inspiring theatrical scenarios, offering inspiration through lyrical and compositional content, providing structure for improvisation sessions right through to the tracks used to accompany promotional material created by the company" (Graham og Hogget, 2010:44).*

Musikk blir brukt som et kreativt verktøy (Graham og Hogget 2010). De bruker musikk de kaller "bedroom cinematic", som er musikk som er personlig, men samtidig også innebærer en følelse av storhet og som inneholder en implisitt følelse av drama. I øvelsessituasjoner bruker de ofte eksisterende filmmusikk, da dette er musikk som inneholder mye av følelsene de er ute etter i musikkbruken. Musikk er altså ikke bare viktig i en forestilling, men også i selve øvelsesprosessen, da musikken er med på å gi aktørene en lydlig tapet som kan gi inspirasjon. I improviserte sekvenser er de opptatt av å bruke korte sekvenser med musikk og ikke musikk/sanger som følger en tradisjonell vers/refreng/vers/refreng/bro modell, da dette kan føre til at aktørene faller inn i et kjent mønster eller rytme. Kortfattetheten kan være med på å skape noe annet, et nytt mønster aktørene selv ikke var klar over, noe uventet (ibid). En teoretiker som kan være interessant å trekke inn her er Roger Scruton, som sier at mening i musikk først oppstår i møte med dans, eller kropp i rom. *"We should not study listening, which has so much in common with reading and looking, but dancing, which places music in the very centre of our bodily lives"* (Scruton i Frith, 1996:266). Dette går rett til Frantics måte å jobbe på: Først lage en koreografi, for så å legge til musikk, for å finne fabelen.

Som nevnt tidligere vil jeg knytte Frantic Assembly opp til Lehmann sitt nøkkelbegrep *fysikalitet*. Det sentrale elementet blir den fysiske kroppen og dens bevegelse. Det er kroppen som kroppen som skaper den sceniske teksten, og ikke først og fremst ordene som blir sagt. Frantic blir dermed et bidrag til det postdramatiske teateret.

Det fysiske uttrykket i forestillingen *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"* er først og fremst inspirert av Frantic Assembly og deres arbeidsmetoder. Det som er interessant for min videre analyse av prosess og produkt, er måten Frantic forholder seg til musikk.

Jeg var i utgangspunktet ikke interessert i musikk som arbeidsverktøy, men oppdaget at dette var et interessant element (fokuspunkt 3).

### 3.4 Estetisk distanse

Begrepet estetisk distanse kan knyttes opp mot Brecht og hans teorier om *Verfremdung*, eller underliggjøring. Dette begrepet dreier seg både om å motivere kritisk tenkning og å aktivisere kritisk tenkning i praksis (Eriksson, 2009). "Verfremdungseffekt" knyttes opp mot Brecht sin søken mot en episk dramaturgi. Han mente de episke virkemidlene hadde en distanserende virkning til publikum (Gladsø m fl, 2010). Eriksson knytter også begrepet opp mot de russiske formalistene. Formalistene har en funksjon de kaller des-automatisering, *priem ostranenie*, som betyr å bruke et kunstmiddel, et kunstgrep, til å gjøre noe underlig eller merkverdig. Sjklovskijs, en russisk litteraturteoretiker, mente at des-automatisering uttrykker hans tese om at kunstens oppgave er å frigi menneskers persepsjon fra bevisstløs reproduksjon av ting og hendelser. Eriksson siterer; "*Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse*" (Sjklovskij, 1970:213 i Eriksson, 2008).

I sin avhandling gir Eriksson fremmedgjøring og distansering noen nøkkelegenskaper; *gjøre det kjente rart, skape overraskelse og undring, fjerne automatikk i det hverdagslige, oppdage det spesielle i det ordinære, skape ny bevissthet om det kjente, bli kjent med det kjente på nytt og se det kjente for første gang* (Eriksson, 2009).

Behovet for estetisk distanse kan oppstå når materialet som skal jobbes med ligger nært en selv og består av vanskelige/traumatiske opplevelser. Robert J. Landy skriver i sin artikkel *Drama therapy and distancing: reflections on theory and clinical application*, at ved å oppnå estetisk distanse, vil man klare å ta kontroll over emosjonene som oppstår når en går tilbake til traumatiske/vanskelige minner (Landy, 1996). Det handler om å få kontakt med gjemte følelser som kan være vanskelig å forholde seg til. Han gir distansering tre nivå, underdistansering, overdistansering og estetisk distanse. Underdistansering handler om at det er for lite distanse til gitt situasjon. Han gir et eksempel om en pasient som raskt blir emosjonell når hennes traume er tema. Det å være på et nivå av underdistansering gir verken lettelse eller innsikt. Overdistansering

på den andre siden handler om at man har for stor avstand til emosjonene som oppstår ved kontakt med traume. Estetisk distanse derimot vil føre til en oppklaring og lindring av følelser heller enn å være overveldende. Dette inviterer til et engasjement av de rasjonelle, reflekterende muligheter (Landy, 1996).

Den franske filosofen Jaques Rancière kan også knyttes til estetisk distanse, gjennom hans teorier om den emansiperte tilskuer. Han mente at tilskueren måtte aktiviseres, og at dette kan skje nettopp gjennom Brecht sitt begrep om fremmedgjøring. Tilskueren må fjernes fra fordummelsen og vises en gåtefull forestilling den må søke å forstå meningen i. På denne måten blir tilskueren en etterforsker, som observerer og selv må prøve å finne forståelsen (Rancière, 2012). Gjennom estetisk distanse, vil publikummeren aktiveres og oppleve kunsten som en frigjort tilskuer, og ikke en tilskuer som blir pålagt en mening. Ved å gi publikum denne friheten, kan en distribusjon av det sansbare oppstå.

Distribusjon av det sansbare knyttes opp mot estetikk og persepsjon av estetikk. Estetikk er en spesiell måte for å identifisere og tenke, sanse og føle. (Rancière, 2012). Kort fortalt handler dette om hvordan man gjennom estetiske opplevelser og kunst kan få en regulering som muliggjør at man får øynene opp for andre sammensetningsmuligheter og at man åpner ørene for stemmene man så langt ikke har hørt (Bale i Rancière, 2012). Distribusjonen av det sansbare referer til en underforstått lov om den fornuftige orden som pakker ut steder og former for deltagelse i en felles verden ved først å etablere modus av persepsjon. Det produserer et system av selvinnlysende persepsjonsfakta basert på horisonten og modalitetene for hva som er synlig og hørbart, likt som hva som kan bli sagt, tenkt, lagd eller gjort. Det refererer derfor både til inkludering og ekskludering (Rancière, 2004). På denne måten favner estetikken større, enn bare gjennom kunsten. Det handler om hva som kan sees og ikke sees, hva vi oppfatter som tale eller støy. Det som kan oppfattes som støy, er ikke nødvendigvis det, det handler bare om hvordan sansene distribueres. Estetisk praksis og kunst har mulighet til å redistribuere det sansbare, som blir et skapende potensial. Alle mennesker blir påvirket av samfunnet og ting som skjer rundt dem. Jeg vil bruke musikkbruken i film som et eksempel. I dag er det å se en film helt dagligdags. Du har kanaler som Viaplay og Netflix, som har et uendelig stort utvalgt av filmer. Hvordan film bruker musikk, med musikk som bygger opp under det som skjer på bildet, vil da bli som

en slags norm. Når jeg, som musikkdramaturg, skal prøve å utforske nye måter å bruke musikk på, vil jeg ha denne normen iboende i meg. Jeg må oppnå en redistribuering av det sansbare, for å se nye estetiske perspektiv. Klarer man dette, vil man oppnå et nivå av dissens, som kan knyttes til Lehmanns begrep parataxis. Dette vil igjen virke distanserende, da det *kjente blir rart*.

Estetisk distanse er et av hovedbegrepene i min første problemstilling "*Hvordan bidrar musikk og sangtekst til estetisk distanse til autobiografisk materiale?*". I analysen vil jeg ta i bruk Erikssons nøkkelegenskaper, og se om musikken vi jobbet med bidro til å oppnå dette. Jeg vil bruke Rancièr for å forstå hvordan vi utviklet forestillingen i henhold til en emansipert tilskuer. Har vi kanskje klart å oppnå en distribusjon av det sansbare?

### **3.5 Musikk**

*"Musikk er en menneskelig uttrykksmåte som kommer fram gjennom en hørbar ordning i tid av toner, eventuelt også andre lyder, der resultatet oppfattes som klingende strukturer som er forskjellige fra dagliglivets lydverden" (Benestad, 2004:13).*

Musikk er kanskje den kunstformen på denne kloden flest mennesker har et nært forhold til. Den finnes rundt oss til enhver tid, på radio, kjøpesenter, TV, film, teater., høyttalere på restauranter og reklame, ja bruksområdene er utallige. Som Finn Benestad sier, er det en *menneskelig uttrykksmåte som kommer fram gjennom en hørbar ordning*. Filosofen og romantikeren Arthur Schopenhauer mener for eksempel at musikk er sterkere enn alle andre kunstarter, da den taler til essensen, eller sjelen, i mennesket og ikke fornuften (Kjerschow, 1988). Han sier;

*"Musikken står helt adskilt i forhold til de andre kunstartene. I musikken erkjenner vi ikke en efterligning, en gjentakelse av en eller annen idé som ligger til grunn for skapninger i verden. Allikevel er den en så stor og overmåte vidunderlig kunstart, virker så sterkt på menneskets innerste, blir der så fullstendig og inderlig forstått som et helt alment sprog..." (Schopenhauer i Kjerschow, 1988).*

Musikk er noe alle forstår, lærd som ulærd, da han mener det er en kunstform som snakker rett til det "sanne". Det er en kunstform som ikke må fortolkes for å få mening. Musikken står som den er.

Schopenhauer (død 1860) er bare en av mange filosofer som tenker, mener og reflekterer over musikk. Han blir ofte omtalt som en meget pessimistisk filosof og hans tanker om musikk er omdiskutert (Kjerschow, 1988). En annen filosof som snakker om musikk er Theodor W. Adorno. Han er kanskje mest kjent for sin kritikk av jazz og populærmusikk (Adorno, 2002). Han var tilhenger av Frankfurtskolen. Frith skriver i *Performing Rites at Frankfurtskolen* nærmet seg å identifisere ulike sosiale grupper i samfunnet (Frith, 1996). Klassisk musikk var musikk som var overordnet, mens populærmusikk og jazz var noe som var skapt av markedskreftene for å tjene penger. Fra Frankfurtskolen, mente man at populærkultur var verdiløs, estetisk sett. Populærkultur var skapt av entreprenører som skapte manipulative salgsmetoder som førte brukere inn i selvbedrag og falskt begjær (Firth, 1996).

Å sammenligne Schopenhauer og Adorno, er vanskelig. De kommer fra forskjellige tidsperioder og har ulikt syn på verden. De kommer fra forskjellige filosofier og har ulik verdensoppfattelse. Til tross for dette, ser jeg at både Schopenhauer og Adorno har tanker og teorier om musikk, som er relevante for mitt masterprosjekt. Måten Schopenhauer snakker om musikk som den reneste kunstformen, gir for meg en dimensjon til analysen som jeg synes er interessant. Jeg ville med den ene av problemstillingene "*Hvordan bidrar musikk til meningsdannelse i en scene?*" utprøve musikk ut i fra Schopenhauers perspektiv, at det er en kunstform som kan formidle mening som seg selv. Hvorfor jeg har valgt å bruke Adorno, er kanskje ikke like opplagt, da jeg valgte å bruke mye populærmusikk i forestillingen. Det som er interessant er hvordan jeg i etterkant av forestillingen har sett at musikken har hatt andre funksjoner, enn det jeg i utgangspunktet forestilte meg at den kom til å ha. Den fikk en funksjon som jeg ikke hadde tenkt på over hodet, og som Adorno sine tanker og meninger om populærmusikk belyser dette temaet. Jeg vil i analysen komme nærmere tilbake til dette.



### 3.5.1 Musikk i teatret

Teateret har alltid vært en hybrid kunstform, som forener flere kunstformer, fra antikken med musikk, sang og dans til de tendensene vi ser i teateret i dag, med et multimodalt teater. En kan si at teaterhistorien er en historie om stadig skiftende relasjoner og samspill mellom forskjellige artistiske praksiser, estetikker og påvirkninger. I denne sammenhengen har musikk alltid hatt en sentral plass. Siden teaterets opphav har musikk vært et viktig element. Tilbake til den greske antikken stod musikken sterkt. Musikken skulle akkompagnere handlingene på scenen. Til sjeldenhet ble musikk brukt uavhengig av ord, og da bare for å oppnå en spesiell effekt. I begynnelsen ble musikk brukt for å forsikre seg om at publikum forstod ordene som ble sagt (Brockett, 2008).

David Roesner skriver i boken *Musicality in Theatre – Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, at musikalitet og musikk i teateret er, og har vært, en sentral innflytelsesrik, transformativ og mangesidig element med betydelig innvirkning på det teatrale landskapet de siste 150 årene. Men hvorfor er denne kunstformen en så viktig del av det teatrale?

De to sjangerne som kanskje sterkest er knyttet opp mot musikk, er opera og musikaler. Men musikk i teater er mye mer enn bare opera og musikal. På 1800-tallet var melodrama den dominerende sjangeren (Brockett, 2008). Melodrama fokuserte på de store følelsene. Musikken var et viktig element, da den skulle understreke disse følelsene. Musikk ble gjerne spilt gjennom hele stykket, generelt som bakgrunnsmusikk til de sceniske handlingene, men det var også sang og dans i plottet. Denne bruken av musikk ble på slutten av århundre adoptert av filmindustrien.

Teateret utvikler seg hele tiden, og dette påvirker også hvordan musikk brukes i teaterfaglig sammenheng. Jeg vil trekke inn hvordan Ann Bogart bruker musikk. Bogart ble inspirert av Mary Overlie sin danseteknikk Viewpoints. Dette var en danseteknikk som skulle frigjøre koreografi fra psykologi (Bogart og Landau 2005). Metoden skulle frigjøre danserne og gi dem inspirasjon til strukturert improvisasjon i tid og rom. Dette inspirerte teatermiljøet og Anne Bogart og Tina Landau utviklet etter hvert seks Viewpoints. Om musikk sier Bogart "*The introduction of music suggests new possibilities in Viewpoints training*" (Bogart og Landau, 2005:95). Hun sier at musikk er et forførende

element som må tilføres *etter* det fysiske arbeidet er igangsatt, da det kan tilføre en for sterk stimuli. På den andre siden, om musikk blir tilført på det rette tidspunktet åpner det en portal til inspirasjon og vil øke den kunstneriske utformingen. Når musikk blir introdusert i en scene, mener Bogart at det blir som å tilføre en ny karakter. Musikken er en ny partner, og aktørene som allerede er på scenen må lære å kjenne denne parten (Bogart og Landau 2005). Musikk kan, hvis brukt i de rette situasjonene, lede til en ekspansjon av muligheter.

### 3.5.2 Filmmusikk

Da filmen oppstod som et nytt medie på slutten av 1900 tallet, adopterte de mange av løsningene til melodrama (Larsen, 2005). Musikken skulle underbygge filmens handling. Kurt London mente at musikken ikke måtte vike fra bildet, fordi dette ville forstyrre tilskuerens konsentrasjon. Musikken skulle forene seg med dramaet og skuespillet, for å skape et helhetlig kunstverk. Dette mente også Miklós Rózsa, en ungarsk-amerikansk filmkomponist. Musikken skal sy sammen alle elementene til en helhetlig forestilling. Dette er en kjent teori innenfor filmmusikk som er mye omtalt av Claudia Gorbman. Hun beskrev "uhørt" musikk i film. Dette kalte hun å *suturere*. Musikken skulle fungere som bindeleddet mellom de resterende elementene, men ikke være et enkeltstående element for seg selv (Larsen, 2005)

I analysen av forestillingen "*100 ting jeg vil gjøre før jeg blir 25*" kommer jeg til å se på akkurat dette, om musikken står som et selvstendig element eller om dens funksjon heller blir å sy sammen de resterende elementene. Mitt mål var at musikken skulle kunne stå som et selvstendig element, men er dette noe jeg har klart å oppnå? Eller kan det hende at jeg ble handlingslammet og valgte å gå en tryggere vei, en mer klassisk vei, som jeg allerede kjenner gjennom film og mer tradisjonelle teaterkonvensjoner?

### 3.6 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg redegjort for teori og begreper jeg vil bruke i den analytiske delen av oppgaven. Jeg har redegjort for Hans-Thies Lehmanns estetikk om postdramatisk teater. Jeg har gått inn på hva som kan regnes som en devised prosess, før jeg har forklart om Frantic Assembly. Videre har jeg gått inn på Stig Eriksson definisjon

av estetisk distanse og Robert J. Landy sine tanker om overdistansering og underdistansering for å forstå hvorfor det kan være viktig å oppnå estetisk distanse, fra et psykologisk perspektiv. Dette har jeg så koblet opp mot Jaques Rancière teori om en emansipert tilskuer og distribusjon av det sansbare. Avslutningsvis i kapittelet har jeg gått nærmere inn på musikk som begrep. Jeg har tatt for meg to ulike filosofer som snakker om musikk, Schopenhauer og Adorno, før jeg har gått inn på musikkbruk i teateret. Helt til slutt har jeg så vidt nærmet meg hvordan filmmediet bruker musikk. I analysen vil jeg knytte disse teoriene opp mot mine tre fokuspunkt; musikk og estetisk distanse(1), musikk og meningsdannelse(2) og musikk og arbeidsprosess(3). Jeg vil også bruke enkelte av disse teoriene i analysen av musikkbruken i forestillingen *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*.

## 4. Metodologi

I dette kapittelet vil jeg beskrive og grunngi min metodiske tilnærming og hvilke metoder jeg har brukt i henhold til mitt masterprosjekt. Jeg vil først gå inn på vitenskapsteoretiske perspektiver, før jeg vil fortelle kort om det performative forskningsparadigmet, som jeg anser som det forskningsparadigmet jeg har forsket under. Videre vil jeg redegjøre for Robert Nelsons teorier om praksisbasert forskning, før jeg går inn på de spesifikke metodene jeg har brukt. Denne delen har jeg strukturert ut i fra de tre ulike rollene jeg hadde i det praktiske prosjektet; musikkansvarlig, aktør og forsker. Jeg vil gå inn på hva slags eksperimentelle/kunstneriske metoder jeg har brukt i hver av rollene og hvordan jeg har dokumentert arbeidet mitt. Til slutt i kapittelet vil jeg gå inn på hva slags reflekterende metoder jeg har benyttet meg av.

### 4.1 Vitenskapsteoretiske paradigmer; Hermeneutikk og fenomenologi

Jeg ser min forskning grunnleggende for å øke min og andres kunnskap i et hermeneutisk perspektiv. Hermeneutikk betegner en forståelse innenfor humanvitenskapen, at kjernen består av fortolkning av noe som har og gir mening (Paahus, 2003). Med andre ord er hermeneutikkens to mest sentrale begrep fortolkning og mening. Mogens Paahus sier i boken *Humanistisk Videnskapsteori* (Collin og Køppe, 2003), at forskjellen mellom humanvitenskapen og naturvitenskapen, er at humanvitenskapen søker fortolkninger på meningsfulle fenomen, mens naturvitenskapen søker forklaringer på ikke-meningsfulle fenomen. Hermeneutikken er ute etter å fortolke menneskeskapte fenomen, altså menneskelig aktivitet og produktene av denne aktiviteten (Paahus, 2003). Personer har noe å uttrykke. Det å forstå en person er å forstå hva vedkommende gir uttrykk for. Hvordan personen handler eller uttrykker seg, er denne personens uttrykk.

En av de kanskje mest beskrivende, teoriene innenfor hermeneutikken, er den hermeneutiske sirkel (vedlegg 6). Fortolkning og forståelse har en sirkulær bevegelse (Paahus, 2003). Man beveger seg frem og tilbake mellom en forståelse av de enkelte delene (for eksempel setninger og avsnitt i en tekst) og en forståelse av helheten (hele teksten). På denne måten oppstår mening gjennom en sirkulær bevegelse, fra del til helhet. Ser man igjen på teksten i sammenheng med konteksten vil man igjen få en

større forståelse. På denne måten henger teksten sammen med en større helhet enn bare seg selv (Paahus, 2003). Jeg vil senere i dette kapittelet gå inn på hvordan jeg har jobbet hermeneutisk som forsker.

Det fenomenologiske perspektivet handler om at jeg er til stede som både fortolkningssubjekt og – objekt. En fenomenologisk tilnærming til kunstfaglig forskning innebærer å inkludere eget utgangspunkt (livsverden) i fortolkningspraksis – i og om praksis. Fenomenologi er en av de dominerende filosofiske retninger i det 20. Århundre. Edmund Husserl regnes ofte som dens grunnlegger (Zahavi, 2003). Den betraktes ofte som hjørnesteinen i det som i dag kalles kontinentalfilosofi. Den vil beskrive hvordan gjenstander fremtrer som fenomen for bevisstheten. På denne måten blottlegges vesenttrekk både ved bevisstheten, ved gjenstanden og hvordan dette påvirker hverandre. Et fenomen må forstås som gjenstandens egen fremtredelsemåte for det fortolkende subjekt. Fenomenologien kan på en måte betraktes som en filosofisk analyse av gjenstandens forskjellige fremtredelsesformer. Til forskjell fra de objektive eller positive vitenskaper er fenomenologi ikke interessert i de enkelte gjenstanders innholdsmessige beskaffenheter, som deres vekt eller kjemiske sammensetning, men i måten de fremtrer for forskeren (ibid).

## **4.2 Et performativt forskningsparadigme**

Et paradigme er et grunnleggende tankesett som leder arbeidet til en forsker (Ulvund, 2012). Hva slags paradigme en velger å forske under, vil påvirke forskningen og er med på å gi forskeren et ståsted. Prosjektet *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"* plasserer jeg under det performative forskningsparadigmet. Det performative paradigmet oppstod etter en omfattende debatt på 1990-tallet om forskningsstrategier innenfor de kreative og performative fagfeltene. Det var et behov for klare metodologiske grep, som kunne få betydning utover den enkelte praktikers horisont – når man ville forske på egne praksiser. Brad Haseman mente at det var noe som manglet når det kom til forskningen innenfor kunst, media og design. Det var noe kvantitative og kvalitative paradigmer ikke klarte å fange opp. Han skrev derfor i 2006 *A Manifesto for Performative Research*. Dette var en beskrivelse av et nytt forskningsparadigme som innfatter praksisledet forskning

(ibid). Tilstedeværelsen av praksis er en nøkkelfaktor for at et forskningsprosjekt kan kalles performativt. I tillegg til en grunnleggende basis i praksis, har disse studiene ofte en tverrfaglig innfallsvinkel. For å få praksisen troverdig, er det flere faktorer som spiller inn. Det er viktig å dokumentere prosessen. Vurdering av opplevelsene til deltakerne og forskeren, og en fortolkende og reflekterende rapportering kan være med på å øke troverdigheten. Det er også viktig å vise til og bevisstgjøre forholdet til relevante praksiser. Dette kan være med på å presisere eget prosjekt, men også styrke og svekke betydningen av de spørsmålene man tar med seg inn i prosjektet.

#### 4.2.1 Praksisledet forskning

I boka *Practice as research in the arts* skriver Robin Nelson om Praksisledet forskning (PaR). Praksisledet forskning er forskning hvor praksis er grunnlaget for forskningsprosjektet, og hvor praksisen blir lagt fram som beviset. Det er det praktiske arbeidet som blir forskningen (Nelson, 2013). PaR vil sette ord på det kroppslige, den praktiske kunnskapen og gjøre denne kjent. Et eksempel på praktisk kunnskap er å sykle. For å lære å sykle må du faktisk sykle. Filosof David Pears har følgende eksempel:

*I know how to ride a bicycle, but I cannot say how I balance because I have no method. I may know that certain muscles are involved, but that factual knowledge comes later, if at all, and it could hardly be used in instruction* (David Pears i Nelson, 2013:9).

Eksemplet Pears beskriver over, kaller Paul Carter *materiell tenkning*. Han beskriver konseptet rundt materiell tenkning som en mulig forståelsesplattform for kreativ forskning. Han ønsker å synliggjøre hvordan en kan gjøre den tause kunnskapen kjent, altså den kunnskapen en innehar og bruker i en skapelsesprosess (Ulvund, 2012). Det å skape noe kan bli akseptert som forskning, da det kan være med på å avdekke ting som kan være nyttig i andre situasjoner og prosesser. På denne måten blir praksis stående som en viktig del av prosessen uavhengig av teorier og tradisjoner.

I praksisledet forskning går forskeren ikke ut fra en hypotese eller gransker en teori som videre kan etterprøves, men anerkjenner selve praksisen som objekt for selve forskningen. Ny teori kan derfor vokse frem. En leter ikke etter absolutte sannheter, men prøver å få innsikt i et fenomen. Grunnen til at det kan forstås som en vitenskapelig metode, er fordi den eksperimenterer, falsifiserer og tester gjennom

praksis (Nelson, 2013:39). Dette ble tydelig i mitt prosjekt. Da vi begynte å jobbe praktisk, oppdaget jeg at musikken ikke i den grad jeg hadde tenkt på forhånd, fungerte distanserende. Dette var noe jeg måtte finne gjennom den praktiske forskningen, og ikke noe jeg kunne vite på forhånd. Dette førte til at jeg endret problemstillingen. Funnet ble at musikken fungerte på en annen måte enn det jeg trodde på forhånd.

Da det ikke er noen absolutte sannheter i praksisledet forskning, har utfordringen vært å oppnå forskningsstatus på høyde med for eksempel kvantitativ forskning. Det har vært et problem at praksisledet forskning har hatt vanskeligheter med å oppnå "akademisk" status. Nelson utpeker derfor strategier for å legitimere forskningen. Forskeren må skrive forskningsnotater i form av logg, være en reflekterende praktiker, forholde seg kritisk og arbeide systematisk med dokumentasjon av arbeidsprosessen (Nelson, 2013).

#### **4.2.2 Nelsons modell for praksisledet forskning**

Nelson har skissert tre punkt i en modell han kaller *Modes of knowing: multi-mode epistemological model for PaR* (Nelson, 2013). Han kaller disse tre punktene *know – how*, *know – what* og *know – that* (vedlegg 7). Disse tre punktene referer til forskjellige måter du må forholde deg til ditt forskningsprosjekt. Praksisledet forskning krever nemlig at en klarer å jobbe med mange perspektiver og aktive elementer på samme tid. Du forsker ikke bare på noe utenfor deg selv, men du blir også en del av forskningen. På denne måten er det viktig å være en reflekterende praktiker, å klare å se saken fra flere sider. Metodetriangulering er et begrep som er viktig. Dette betyr at data eller feltarbeid tekster blir betraktet fra mer enn en vinkel. En søker å bruke de ulike metodene i et forskningsprosjekt til å belyse ett og samme tema eller spørsmål (Ulvund, 2012). Du skal ha kunnskap om hvordan du skal utføre ditt prosjekt. Dette er det Nelson kaller *know – how*. I mitt forskningsprosjekt har dette handlet om hvordan jeg har forholdt meg til gruppa, hva er min rolle, hva medfører dette, hva må jeg gjøre som aktør eller musikkansvarlig, og hvordan skal jeg klare å kombinere dette med forskerrollen. Hva må gjøres, og hvordan skal dette gjøres for å komme i mål. Det handler om den tause kunnskapen, som kan være vanskelig å beskrive. Du må videre ha en forståelse om praksiskonteksten, har det blitt gjort noe lignende tidligere? Dette kaller Nelson *know – what*. Dette er også et viktig punkt i etterkant av praksisen, da denne skal analyseres for

å få et språk på den tause kunnskapen. Du må også vite hvor du befinner deg i det teoretiske referanserommet, altså hva skal du bruke av teori? Dette er hva Nelson kaller *know – that*. Dette vil være med på å gi innsyn i hva praksisen faktisk har brakt med seg (Nelson, 2013). Nelson ønsker med disse tre nivåene å opprettholde et dynamisk forhold mellom praksis, teori og refleksjon, som vil være med på å styrke forskningsprosjektet. Å ha en modell å gå tilbake til, har gjort mitt arbeid enklere å forholde seg til, da jeg har kunnet se veldig konkret hvilket ”nivå” jeg burde forholde meg til, i de ulike stadiene av forskningen.

### **4.3 En person, tre roller**

Da jeg gikk inn i dette prosjektet, var jeg bevisst på at jeg kom til å ha flere viktige roller. Jeg skulle være aktør, samtidig som jeg skulle ha det musikalske ansvaret. I tillegg til dette kom den overordnede forskerrollen. Det å kombinere disse rollene var til tider vanskelig. Når skulle jeg ta på meg forskerhatten? Hvordan skulle jeg finne riktig musikk til de ulike sekvensene? Og når måtte jeg gå inn i aktørrollen, og være bevisst på mine oppgaver på scenen. Det at jeg har hatt disse rollene, har vært med på å påvirke hvordan jeg har jobbet. Dokumentasjon har blitt en veldig viktig del av prosjektet. Vi filmet hver eneste øvelse. Uten dette, hadde ikke jeg som musikkansvarlig klart å fullføre denne oppgaven, da jeg trengte å se sekvensene utenfor meg selv. Den overordnede metodologi jeg har jobbet ut i fra, kan en si har tre dimensjoner. Det er den kunstneriske dimensjonen, en systematisk observerende dimensjon og hermeneutisk fortolkning. De ulike rollene jeg har hatt, befinner jeg i de ulike dimensjonene av metoden.

Under vil jeg gå inn på de ulike rollene, og se på hvordan disse tre rollene har vært med på å påvirke hvordan jeg har jobbet, min metode.

#### **4.3.1 Musikkansvarlig**

Som musikkansvarlig var min hovedoppgave å finne musikk til de forskjellige sekvensene. Jeg skulle også forberede musikk vi kunne bruke på ulike prøver. I ulike perioder i prosessen, hadde jeg ulik tilnærming til denne arbeidsoppgaven. Før justering av problemstillingen lette jeg etter en type musikk; musikk jeg trodde kunne fungere distanserende. Etter justeringen, ble arbeidsoppgavene annerledes. Jeg søkte ikke nødvendigvis musikk som skulle bidra til distanse, men musikk som skulle bidra til



meningsdannelse. Gjennom hele prosessen har jeg alltid sett på musikken i seg selv, men etter justeringen av problemstillingen, ble musikken kanskje enda viktigere stående for seg selv.

### **Eksperimentelle/kunstneriske metoder**

Som musikkansvarlig jobbet jeg mye i gratisprogrammet Audacity. Dette ble en stor inspirasjonskilde for meg. Jeg kunne eksperimentere med musikken i seg selv. Hva skjedde med sangen hvis jeg mikset den sammen med andre sanger. Hvordan påvirket EQen musikken? Kunne jeg endre dette, og på denne måten endre uttrykket?

Til ulike prøver lagde jeg ulike forslag til lydspor. Noe ble forkastet, fordi det ikke fungerte som jeg ønsket, mens andre ting kunne jeg ta tilbake å jobbe mer med, etter å ha sett hvordan det fungerte sammen med det fysiske. En måte jeg også har jobbet som musikkansvarlig er å se over film med mutet lyd, og satt på annen musikk. På denne måten kunne jeg få se hvordan forskjellig type musikk har fungert på den fysiske sceneteksten, uten at det har påvirket aktørene. På denne måten koblet jeg aktørrollen helt bort fra rollen som musikkansvarlig.

Å jobbe med musikk sammen med det fysiske arbeidet med Frantic teknikkene (Graham og Hoggett, 2010) var også viktig. Til ulike prøver forberedte jeg ulik musikk, noe originalt, mens noe var redigert. Det å prøve samme koreografi med ulik musikk var interessant. Dette var noe vi prøvde med koreografien til sorgsekvensen. Vi prøvde fire ulike sanger, som hadde fire ulike aspekter av emosjoner ved seg, for så å gå tilbake til musikken som var tenkt til denne sekvensen i utgangspunktet. Dette var med på å gjøre koreografien mer levende, da vi som aktører hadde kjent på andre følelser, i samme koreografi.

### **Dokumentasjonsmetoder**

All musikk jeg redigerte, enten om det var mye arbeid bak, eller om det bare var å kutte i en sang, har jeg samlet både på en ekstern harddisk og lagret. På denne måten har jeg til enhver tid kunne gå tilbake å lytte til ulike musikkuttrykk jeg har hatt i løpet av prosessen. Har jeg hatt flere versjoner av et lydspor lagret jeg det med tall bak, for å kunne gå tilbake for å se utviklingen.

Rollene musikkansvarlig og aktør, er knyttet tett sammen. Hva jeg gjorde som musikkansvarlig påvirket mine oppgaver som aktør og vice versa. Ved å filme alle øvelser, fikk jeg et inntrykk av sekvenser vi jobbet med. Som musikkansvarlig var jeg helt avhengig av dette, for å se hva slags musikk sekvensen trengte. Som aktør følte jeg på en ting, men ved å se det "utenfra" meg selv, så jeg det med et helt annet blikk. Den systematiske observasjonen ble et nøkkelpunkt for at jeg i det hele tatt klarte å utføre disse rollene.

#### **4.3.2 Aktør**

I løpet av min utdanning ved NTNU er det aktør rollen jeg har hatt minst. I tidligere prosjekter i løpet av studiet har jeg tatt på meg regirollen. I dette prosjektet ønsket jeg å gå inn på aktørrollen, da dette er den rollen i en produksjon jeg egentlig liker best, og føler meg mest komfortabel med.

#### **Eksperimentelle/kunstneriske metoder**

Som aktør, jobbet jeg fysisk med kropp i rom. Det fysiske arbeidet var inspirert av Frantic Assembly. Vi brukte i hovedsak teknikkene rundt, ved, gjennom, stolduett og dansende hender (Graham og Hoggett, 2010). Denne metoden ble brukt i skapelsen av fiksjonslag 1. I skapelsen av fiksjonslag 2, var det improvisasjon som var hovedmetoden. Min oppgave var å utføre og være med på skapelsen av de kunstneriske ideene som oppstod. På prøven vi hadde 10. November oppdaget vi at vi trengte en sekvens som handlet om de enkle tingene på listen. Den neste prøven begynte Karlsholm og jeg å lage denne sekvensen. Vi fikk beskjed om at vi skulle lage 12 trekk på hvert punkt som skulle vises. Som aktør var min viktigste rolle å være til stedet med min fysiske kropp og kreativitet. Det handlet om hva jeg som aktør kunne utføre på scenen. Karlsholm og jeg skulle sammen utføre gruppens motiv for forestillingen, med våre kropp.

I sekvensene med improvisasjon fikk jeg for det meste frie tøyler. Dette var et element i forestillingen hvor jeg skulle spille meg selv, så det ble viktig at jeg skulle få lov til å gjøre akkurat dette, spille meg selv på scenen. Ta mine egenskaper og karakteristikk og forstørre disse.

## **Dokumentasjonsmetoder**

Alle prøvene ble filmet. Dette var med på å gi meg som aktør en pekepinn på hva jeg måtte gjøre annerledes i for eksempel de fysiske sekvensene. Dette ga meg et blikk på min fysikalitet. Hvor måtte jeg gjøre ting større, og hvor måtte jeg gjøre dem mindre? Snakket jeg høyt nok? Ragni som regissør ga tilbakemeldinger på dette, men det er noe annet å observere dette selv. Som aktør kan en tro at man gjør store endringer etter tilbakemeldinger, som nesten ikke vises på scenen.

### **4.3.3 Forsker**

Den overordnede forskerrollen er den rollen jeg har hatt lengst, men er kanskje den rollen jeg har syntes har vært vanskeligst. Dette er en rolle jeg hadde underveis i den kunstneriske prosessen, men som også har fortsatt etter at sluttproduktet, forestillingen *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*, ble avvirket. Som forsker, har jeg særlig forholdt meg til prosessen på en hermeneutisk fortolkende måte. Da jeg etter prøver satt meg ned å så gjennom video, fikk jeg med en gang et annet blikk på hvordan musikken fungerte. Jeg utviklet mitt eget forskningsdesign (vedlegg 8), hvor jeg skrev ned mine observasjoner, og hva som kanskje kunne gjøre annerledes.

For å få en forståelse for praksisen har jeg analysert teori og praksis opp mot hverandre. Dette har vært med på å gi meg et grep om det praktiske arbeidet. Uten bruk av teori opp mot det praktiske, er det flere elementer med musikkbruken jeg ikke hadde oppdaget. I likhet med den hermeneutiske sirkelen, har jeg jobbet aktivt med del og helhet. Dette har ført til at jeg har fått større forståelse for min egen forskning.

## **Dokumentasjonsmetoder**

Filmkameraet har, som nevnt tidligere, vært min viktigste dokumentasjonsmetode. Både for å se hva jeg gjorde på scenen med andre øyne, men også for at jeg i senere tid har kunne gå tilbake å se over prøver. Jeg så gjennom all video så fort jeg fikk tilgang på det, og navngav filen etter hva vi gjorde på øvelsen (vedlegg 9). På denne måten har jeg skapt meg et bibliotek med film, som har vært lett å forholde seg til, og enkelt å finne frem i. Dette har vært et viktig verktøy i den teoretiske delen av dette masterprosjektet, da jeg

sent oppdaget at musikk og arbeidsprosess var tett knyttet sammen. Da kunne jeg enkelt finne frem til prøver, ulike steder i prosessen, og sammenligne disse.

Som jeg nevnte tidligere lagde jeg tidlig et forskningsdesign som jeg brukte store deler av prosessen. Her delte jeg prosessen opp i fire faser, og fylte inn etter hvert som vi hadde prøver. Ut i fra dette designet hadde jeg en del oppdagelser i løpet av den praktiske prosessen, som at det ble nødvendig å justere problemstillingen.

#### **4.3.4 De avgjørende relasjonene**

Jeg vil sette de tre rollene i et hierarki, hvor forskerrollen står på toppen, mens aktør og musikkansvarlig står under denne. Dette fordi jeg til enhver tid har vært nødt til å forholde meg til forskerrollen. Aktørrollen kunne jeg fokusere på når det var prøver, om jeg skulle lære meg tekst eller på forestillinger. Det samme gjelder jobben som musikkansvarlig. Dette var en rolle jeg kunne bestemme meg for at ”nå må jeg jobbe med musikken”. Forskerrollen derimot, var jeg til enhver tid nødt til å forholde meg til. Jeg vil kalle meg en reflekterende praktiker, da jeg til enhver tid stilte spørsmål ved ting jeg gjorde, eller hvordan noe fungerte. Samspillet mellom disse tre rollene er viktig for å forstå hvordan mitt prosjekt har utartet seg. Det har vært både krevende og givende å ha disse tre rollene. Til tider var det vanskelig å kombinere, da jeg kanskje egentlig burde fokusert på aktørrollen, men samtidig måtte ha et øre på musikken, og oppå det, prøve å se hvordan alt dette fungerte sammen. Dannet dette noe mening? Var det distanserende? Det at jeg hadde liten teorikunnskap om distansering, ser jeg i etterkant at også kan ha fungert som et hinder for meg, og kan ha bidratt til å vanskeliggjøre samspillet mellom relasjonene. Dette fordi jeg ikke alltid visste hva jeg burde se etter, og hvilke roller som burde lete etter de ulike elementene.

Det har vært fruktbart på den måten at rollene har spilt sammen. Det at jeg har vært aktør har påvirket hvilken musikk jeg har valgt ut, da jeg kjente helt fysisk på kroppen hvordan denne musikken fungerte i forhold til aktørperspektivet. Dette igjen har påvirket hva slags musikk jeg har lett etter. Denne relasjonen forholder seg sterkest til den metodiske dimensjonen om det kunstneriske materialet og det systematisk observerende. Jeg hadde ikke kunne gjøre det jeg gjorde, om jeg ikke hadde dokumentert prosessen. Dette fordi jeg ikke ville sett hva jeg gjorde som aktør, men kun

følt på dette fra meg selv. Som forsker har det vært viktig hele tiden å holde seg aktiv i bytte av disse rollene og få et begrep på hvordan denne relasjonen samhandlet. For å forstå denne relasjonen har det vært avgjørende å tenke hermeneutisk, da jeg har måtte se aktørrollen for seg selv, musikkansvarligrollen for seg selv, for så å se helheten av disse to for å forstå sammenhengen.

#### **4.4 Reflekterende metoder**

Jeg har tatt i bruk flere reflekterende metoder for å få en forståelse og innsikt i prosess og produkt i dette prosjektet. De to viktigste metodene jeg har brukt er tankekart (vedlegg 10) og forskningsdesignet jeg lagde til mitt eget bruk(vedlegg 4). Da vi begynte prosessen skrev jeg også mye logg, som fungerte som en fin inngang til prosjektet. Dette var også ment kun for meg, hvor jeg kunne skrive akkurat det jeg selv tenkte og følte. Jo lenger inn i prosessen vi kom, ble det til at jeg gjorde dette mindre, da jeg så at tankekartene og forskningsdesignet mitt tok over mye av rollen til loggen.

Det at vi jobbet som en gruppe, med tre masterstudenter og tre separate prosjekter har også fungert reflekterende. Vi har til enhver tid vært nødt til å forholde oss til hverandre, og de andres prosjekt. Etter øvelser hadde vi en refleksjonsrunde, hvor vi snakket om hva vi, med tanke på vårt eget prosjekt, hadde fått ut av prøven. For at vi skulle klare å ha en oversikt over vår fellesprosjekt, så vel som hverandres prosjekt, opprettet vi en konto på Google Drive. Her la vi ut dokumenter vi mente at de andre kunne ha nytte av å lese, om våre egne prosjekt, så vel som dokumenter knyttet til vårt fellesprosjekt, forestillingen "*100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*". I begynnelsen av den praktiske prosessen ønsket også Ragni å få tilsendt hva slags mål Mia og jeg hadde for de ulike prøvene (vedlegg 11). Her skulle vi dele hva vi hadde som mål for prøven, hvilke autobiografiske replikker som kunne være relevant og om vi hadde noen spesifikke ideer å prøve ut, i henhold til vårt personlige prosjekt. I etterkant av prøven lagde vi et refleksjonsnotat over endt prøve (vedlegg 12). Dette var en praksis vi holdt gående til vi var ferdige med de tematiske prøvene. Det at man til en hver tid er nødt til å forholde seg til flere personer i et prosjekt, og faktisk snakke sammen om ulike deler, fører til at man ser andre ting, nye aspekter eller andre løsninger som ikke kun et hode ser. Dette

med at vi alle også hadde en teoretisk tilnærming til hver vår del, var med på å styrke den faglige samtalen.

Den siste reflekterende metoden jeg vil trekke frem, er visningsseminar. I løpet av den praktiske prosessen hadde vi fire visningsseminar, hvor vi inviterte inn publikum. Her viste vi frem det kunstneriske arbeidet vi hadde jobbet med den siste tiden, for så å få tilbakemeldinger. Dette hjalp til å se produktet fra nye sider vi kanskje ikke hadde tenkt på tidligere.

#### **4.5 Oppsummering**

I dette kapitlet har jeg redegjort for min metodologi. Jeg har redegjort for hermeneutikk og fenomenologi, som er de vitenskapsperspektiv som er mest relevant for min kunnskapsprosess. Jeg har videre gått inn på det performative forskningsparadigmet og Robert Nelsons teorier om praksisledet forskning. Siste del av kapitlet handler om mine tre roller i prosjektet og sett på hvordan disse har påvirket mitt forskningsdesign, og blitt avgjørende relasjoner som har påvirket min forskning. Avslutningsvis i kapitlet har jeg redegjort for ulike reflekterende metoder jeg har benyttet meg av, hvor jeg også har gått inn på hvordan det har vært å jobbe i en gruppe.

## **5. Musikkens påvirkning, en analyse av musikkens rolle i prosjektet "100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"**

I dette kapittelet vil jeg gjøre en analyse over mine tre fokuspunkt (1) Musikk og estetisk distanse, (2) Musikk og meningsdannelse og (3) Musikk og arbeidsprosess, samt reflektere over hvorfor jeg ble nødt til å justere problemstillingen. I slutten av kapittelet vil jeg gjøre en analyse av musikken i det endelige produktet, forestillingen "100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25", før jeg gir en oppsummering av kapittelet.

### **5.1 Fokuspunkt 1: Musikk og estetisk distanse**

I begynnelsen av prosjektet var min hovedintensjon å undersøke forholdet mellom musikk og estetisk distanse. Jeg lurte på hvordan jeg kunne bruke musikk i scener hvor det autobiografiske materialet var tungt, for å oppnå distanse til historiene som ble formidlet. Kunne musikk brukes for at publikum oppnådde nye nivåer av forståelse for den sceniske teksten? Med dette hadde jeg to beslektede analyseinteresser, distansering som trekk ved aktørens arbeid og distansering som publikumsgrep.

#### **5.1.1 Eksempel I: Selvopplevd musikk og behovet for distansering**

Før vi begynte prøveperioden hadde jeg en klar intensjon om at jeg ønsket å bruke selvopplevd musikk. Det vil si, musikk en personlig knytter minner til. Jeg lurte på om slik musikk, kunne være med å forsterke den performative handlingen som skulle iscenesettes på scenen. Kunne selvopplevd musikk brukes i sekvenser hvor innholdet var autobiografisk materiale som var hentet fra en annen persons liv, for å skape en annen forståelse for aktøren?

Den første prøven omhandlet tematikken vennskap. Til denne prøven plukket jeg ut en av replikkene jeg genererte på workshopen med Rasmussen; *Jeg kan jo ikke kysse Magnus, han er jo liksom broren min*. Vi lagde en frantiscinspirert koreografi (Graham og Hoggett 2010:141), uavhengig av denne replikken, før vi så loopet denne med forskjellig musikk jeg knyttet til denne faktiske hendelsen. Den første sangen vi prøvde ut var The Beatles sin "*With a little help from my friends*". Jeg som aktør synes dette ble rart. Jeg

trodde kanskje det var på grunn av at jeg var usikker på min medaktør. Når jeg ser gjennom filmopptak fra øvelsen, ser jeg at jeg ler og tuller ting bort. Bedre blir det ikke når vi prøver ut neste sang; The Ting Tings "*That's not my name*". Når vi forsøker å bruke denne sangen, sier jeg også replikken. Vi har fått regien at vi kan spille det ut, at jeg virkelig ikke vil kysse medaktør. Denne sangen hørte jeg minutter før den aktuelle situasjonen utspilte seg, i mitt faktiske liv. Ingen av sangene fikk den funksjonen jeg ønsket. I denne situasjonen ønsket jeg at musikken skulle fungere forsterkende på koreografien vi skapte. Jeg ønsket at musikken skulle gi aktørene en slags inngang til situasjonen. Jeg ønsket at musikken skulle fungere stemningsskapende for Karlsholm, slik at han fikk en større forståelse for situasjonen som skulle gjengis. Siden det var mitt eget minne, ønsket jeg at musikken skulle sende meg tilbake til nyttårsaften 2014, da jeg sa disse ordene; *Jeg kan jo ikke kysse Magnus, han er jo liksom broren min.*

*"...fikk liksom ikke sånn kjempemye ut av det. Kanskje jeg skal gå mer inn i det autobiografiske? Fordobling av både autobiografisk musikk og replikk har kanskje ikke så mye for seg..." (Personlige notater 15.09.15).*

Det som skjedde var at musikken ble for styrende. Jeg trodde at musikken kunne bidra som et element som ville sette i gang en prosess i aktørene. En prosess som ville sette aktørene inn i et annet nivå av forståelse, at musikken ville bidra til å forsterke hendelsen som ble gjengitt. Det var heller det motsatte som hendte. Musikken tok overtaket over det fysiske, og da det i tillegg ble lagt på replikker, ble det som en slags grøt av elementer som ikke passet sammen. Musikken som ble spilt ble for meningssskapende for seg selv. Jeg hadde en formening om at musikken, sammen med det fysiske og tekst, ville skape en scenisk tekst, som ville være interessant for et publikum. Det er som at jeg til enhver tid tenker på publikum, og glemmer at mitt hovedfokus ligger i å oppnå estetisk distanse for aktørene. Jeg vil trekke inn et av Eriksson nøkkelbegreper i forhold til estetisk distanse; *gjøre det kjente rart*. Hvordan jeg tenkte at musikken som "tilhørte" den gitte situasjonen skulle være med på å *gjøre det kjente rart*, forstår jeg, når jeg ser tilbake, meg ikke helt på. Musikken jeg ønsket å utforske her, er ikke med på å *gjøre det kjente rart*. Det vi oppnådde med dette, bruk av musikk fra den aktuelle hendelsen i iscenesettelsen, var å gjenskape situasjonen for *meg*, som *privatperson*.



Jeg forholder meg på dette punktet i arbeidsprosessen mer til publikum, enn jeg gjør til meg selv som aktør. Jeg klarer ikke helt å gi meg over til det postdramatiske universet, men leter hele tiden etter mening. Både i tekst og i musikken som blir brukt. Jeg går imot meg selv, og min egen problemstilling, ved å hvile i det kjente. Jeg arbeider med det nære og kjente, og det er på grunn av dette at jeg har et behov for estetisk distansering, ikke bare for å unngå blokkering, men også for å dramaturgisk utfordre min egen posisjon; unngå lukning i det postdramatiske univers. Rancièr sin teori om distribusjonen av det sansbare kan forklare tankegangen min. Redistribusjonen av det sansbare kan bidra til at man ser andre sammensetningsmuligheter, som kan føre til at man oppdager stemmer en tidligere ikke har hørt (Bale i Rancièr, 2012). Ved at jeg i denne situasjonen kun bruker musikk jeg allerede knytter til den gitte konteksten, blokker jeg en skapende mulighet i distribusjonen. Jeg kunne ha funnet nye stemmer, oppnådd en estetisk distanse, men jeg velger å spille på et kjent kort, ved bruk av musikk som kun underbygger den gitte situasjonen. På denne måten, oppstår det politikk, og ikke politikk (Rancièr, 2004). Politikk handler om når elementer, mennesker eller situasjoner forholder seg i *dissensus*. Hvis vi går til Lehmann, og ser på hans postdramatiske dramaturgi, er dette en dramaturgi som er dissensusorientert, da hvert enkelt element har sin egen meningsforskjell.

Alle mennesker har musikk som betyr ekstra mye for en, eller som man knytter minner til. Å bruke musikk aktørene har et personlig forhold til, er ikke nødvendigvis negativt, noe jeg vil ta opp senere i analysen. Men i dette eksempelet endte det med at den selvopplevde musikken tok overhånd, og gikk imot sin intensjon og bidro til en kunstnerisk blokkering.

### **5.1.2 Eksempel II: Sorgsekvens**

*"I går tok jeg ned alle lappene på masterveggen, og hang opp nye. Kom på ideen slosskamp, Sasha, every planet sangen. Dette er en sang jeg av en eller annen grunn har hatt lyst til å utforske scenisk siden første gang jeg hørte den." (Personlige notater 24.09.15)*

Under workshopen med Rasmussen genererte jeg replikken "*Sasha har drukna*". Denne replikken omhandler tapet av min lillebror. Da replikken kom under workshopen

snakket vi lenge om dette var en replikk jeg var komfortabel med å bruke, da den omhandler en vanskelig tid i livet mitt. Jeg ønsket å bruke den videre. Jeg var klar over at denne replikken ville komme opp på prøven vi hadde 24.09, da denne var viet til temaet sorg. Dette stresset meg. Jeg gruet meg, og var redd for at jeg kom til å gå inn i et selvmedlidenhetsfokus i stedet for å fokusere på å lage en forestilling publikum kunne relatere seg til. På grunn av dette hadde jeg et stort behov for å ha en klar plan for hva vi skulle gjøre denne på prøven. Jeg tenkte at denne prøven ville være viktig for problemstillingen, da jeg regnet med at det kom til å bli tungt for meg. Jeg befant meg på det nivået Landy kaller underdistanse. Det å snakke om situasjonen og forholde meg til det var vanskelig. Det oppstod et behov for estetisk distanse også i prøvesituasjonen.

Dagen før den aktuelle prøven satt jeg meg ned med Spotify og hørte gjennom flere sanger jeg tenkte kunne passe til det aktuelle temaet. Hva slags musikk kunne jeg bruke, for at jeg skulle klare å bruke denne replikken, spurte jeg meg selv? Jeg følte ikke at jeg kom noen vei. Jeg begynte å bli irritert og lei. Jeg var redd for at dette ikke ville bli interessant for publikum, og at jeg for alltid ville være "jenta som mistet lillebroren sin". Det var da jeg begynte å tenke disse tankene, en idé begynte å ta form. Jeg vil ikke bare være jenta som mista broren sin. Jeg vil være jenta som kom seg videre, som klarte å takle det. Med disse tankene satte jeg meg igjen ned for å lytte til musikk. Den første sangen jeg kom på var Gorillaz sin sang "*Every Planet We Reach Is Dead*". Siste halvdel av sangen er en instrumentaldel med mye bass og har en slags driv. Jeg satte på sangen mens jeg repeterte "*Jeg vil ikke være jenta som mistet broren sin*" og "*Sasha har drukna*". Jeg følte musikken ga meg en slags kraft, som om den nesten beskyttet meg mot denne replikken, som faktisk gjorde vondt å uttale høyt. På dette tidspunktet i prosessen hadde vi bestemt oss for å spille forestillingen på Café Sito. Jeg så for meg at teppet i midten av cafeen kunne fungere som en scene, mens publikum satt rundt. I mitt hode ville dette se litt ut som en boksering, og jeg begynte å få tanker om en boksekamp med sorgen. Disse tankene fortalte jeg om på den aktuelle prøven, og vi bestemte oss for å lage en koreografi bestående av 60 trekk, ved bruk av teknikkene *dansende hender og rundt, ved, gjennom* (Graham og Hoggett, 2010).

"*Every Planet We Reach Is Dead*" er en sang jeg pleier å høre på når jeg løper, en aktivitet som er helt uavhengig av den gitte situasjonen som skulle representeres. Derfor

fungerte denne sangen distanserende. I stedet for å underbygge den traumatiske situasjonen som skulle gjengis, brukte jeg en sang jeg assosierer med noe jeg liker å gjøre og samtidig driver meg fremover.

En av nøkkelegenskapene til Eriksson (Eriksson, 2009), *skape ny bevissthet om det kjente og bli kjent med det kjente på nytt*, beskriver godt situasjonen som oppstod i arbeidet med sorgsekvensen. Det å miste en bror er en stor påkjenning psykisk. Jeg personlig opplevde dette som et stort sjokk og gikk inn i en sorgprosess. Da jeg begynte å reflektere over hvordan jeg kunne dele dette med et publikum i en teaterforestilling, begynte jeg å tenke på denne hendelsen på en annen måte, enn det jeg tidligere hadde gjort. Da jeg satt på sangen til Gorillaz var det som at jeg klarte å se noe annet i situasjonen. Jeg klarte å finne frem til noe annet enn bare det tragiske, jeg klarte å se andre nyanser av sorgen. For sorg er så mye mer enn bare å være trist og deprimert. Tapet av broren min er en hendelse som for meg er kjent. Utallige ganger har jeg tenkt gjennom dagene og ukene etter dette skjedde. Da jeg prøvde å se for meg dette mens jeg hørte på *"Every Planet We Reach Is Dead"* var det som at jeg klarte å se forbi maktesløsheten og sorgen jeg relaterer til følelsene som oppstod i etterkant. På en måte ble jeg kjent med hendelsen igjen, på en annen måte. Jeg så på hendelsen som noe annet, enn bare det å miste en bror.

Replikken *"Sasha har druknet"* vil ikke i seg selv gi mye mening til publikum. I forestillingen la vi inn et lite drypp om hvem Sasha var, men dette var ikke veldig tydelig. Uavhengig av dette ønsket jeg å gi replikken slagkraft, og jeg følte at musikken var med på å oppnå akkurat dette. Jeg ønsket musikk som var altoppslukende og overveldende, som en sorgprosess er. For meg handlet det ikke om at jeg ønsket at publikum skulle forstå at det var broren min det var snakk om, jeg ønsket mer å vise kampen en må gjennom når noe uventet oppstår. Musikken jeg valgte syns jeg viser mye av dette. Det er en veldig distinkt rytme, du kan nesten føle den i hjertet når musikken strømmer ut av høyttalerne.

Et annet element med musikken, er at den kan ha virket bedøvende. Dette er en sang, som etter min mening, tar stor plass. På et vis kan Adornos meninger om populærmusikk som manipulerende og døvende trekkes inn her (Frith, 1996). Ved at jeg

bruker populærmusikk, som er kjent fra andre situasjoner, og ifølge Adorno selv, er lagd på formler skapt av mennesker som vil tjene penger på lytterne, døver jeg meg selv ned. Jeg blir kun en konsumer og ikke en søster som har mistet broren sin.

Denne prøven åpnet øynene mine. Jeg forstod at musikken også var en viktig del av arbeidsprosessen, og ikke kun det kunstneriske resultatet. Det var ikke bare i forestillingen estetisk distanse ble et viktig element, men også i den kunstneriske prosessen. Jeg hadde et behov for å distansere meg til en traumatisk hendelse, og ved musikk klarte jeg dette. Jeg gikk fra å være underdistansert til å oppnå et nivå av estetisk distanse, hvor jeg klarte å reflektere over situasjonen. Jeg fikk en bekreftelse på det jeg lurte på. Kunne musikk bidra til å oppnå estetisk distanse til autobiografisk materiale? For meg, på denne øvelsen, var det nøyaktig det som hendte. Ved hjelp av musikk klarte jeg å lage en scene som omhandler den vanskeligste perioden jeg har opplevd i hele mitt liv. Det handlet bare om å finne riktig musikk.

### **5.1.3 Eksempel III: Musikk i ulike fiksjonslag**

Den 13.10.15 begynte vi å utvikle ideen om to ulike fiksjonslag. Det ene fiksjonslaget skulle omhandle hendelser en ikke nødvendigvis regner med å oppleve. Dette fiksjonslaget ble lenge omtalt som fiksjonslag 1. Det fikk etter hvert navnet Therese og Johannes, da mitt mellomnavn er Therese og Sindre sitt Johannes. Dette fiksjonslaget oppstod i hovedsak gjennom Frantic teknikker og autobiografiske replikker. Fiksjonslag 2, senere omtalt som Christine og Sindre, var et kommenterende lag, hvor jeg spilte meg selv, som prøvde å fullføre listen med 100 ting en må gjøre før en blir 25. Det som skiller de to fiksjonslagene er graden av fiksjon. Fiksjonslag 1, består av elementer fra Ragni, Mia og mitt liv. Sammen har våre ulike historier blitt fiksjonslag 1. Fiksjonslag 2 derimot er basert på meg som person, og på denne måten ligger nærmere mitt virkelige liv.

Da jeg valgte ut musikken i de to fiksjonslagene, valgte jeg ut fra hva slags funksjon musikken skulle gi den gitte sekvensen musikken skulle brukes i. Det som er interessant å se i ettertid er at mitt personlige forhold til musikken brukt i de forskjellige fiksjonslagene er ulikt. Musikken brukt i fiksjonslag 1, er utelukkende musikk jeg personlig liker og hører på som privatperson. Dette er musikk jeg kan finne på å sette på

for meg selv. Musikken brukt i fiksjonslag 2 derimot, er musikk jeg ikke har et personlig forhold til. Det er musikk som jeg har hørt steder, som på radio eller film, men aldri utviklet en interesse eller behov for å sette på, for meg selv.

Karakterene Therese og Christine er begge utgaver av meg selv som person. Forskjellen er at de er basert på ulike perioder av livet mitt. Therese er basert på hvem jeg har vært, i tidligere perioder av livet, mens Christine er mer eller mindre en ekstremutgave av hvem jeg er i dag. Kan det være mulig at jeg valgte ut musikk jeg ikke har et personlig forhold til, for å få distanse til karakteren Christine, slik at det for eksempel skulle bli enklere å forelske seg i en publikummer, som jeg skulle i en av sekvensene? Trengte jeg denne distansen for å forstå at det ikke var jeg, *privatpersonen Christine*, som skulle bli forelsket, men en skapt karakter? Jeg trengte en distanse for å skille mellom privatperson og karakter.

I fiksjonslag to er det brukt fire ulike musikkelementer. Temamusikken fra filmen "*The Notebook*", Mark Ronsons "*Uptown Funk*", "*Close To You*", mye brukt i film og reklame og introen til "*Nattøppet*", loopet. Det de tre første musikk eksempene har til felles, er at det er gjenkjennbar musikk. Det er musikk de fleste på min alder kjenner til og har hørt et eller annet sted. "*The Notebook*" er en film som genererte begrepet *notebooked*, som betyr å få en gutt i kontakt med egne følelser (<http://nb.urbandictionary.com>). Dette er en film som har en viktig plass i populærkulturen. "*Uptown Funk*" var en av de mest streamede sangene på verdensbasis i 2015 (<https://news.spotify.com>). Dette er åpenbart musikk som har fått sin plass i populærkulturen. Igjen vil jeg trekke inn Adorno og det han mente om populærkultur, at det kun var noe som var konstruert for å tjene penger og ikke hadde et estetisk formål (Frith, 1996). Populærmusikk som anestesi.

Hvis jeg skal ta for meg fiksjonslag 2 med Adornos blikk, er det kanskje akkurat dette som er tilfelle. Jeg brukte populærmusikken som et slags bedøvende middel, for å gjennomføre handlingene jeg skulle utøve på scenen. Musikken var med på å skape en distanse til meg selv som personlig subjekt. En kan si at jeg ved hjelp av musikken objektifiserte meg selv.

Jeg vil også knytte dette opp mot Lehmanns postdramatiske estetikk, hvor skillet mellom virkelighet og fiksjon hvikes ut. Karakteren Christine er basert på meg som privatperson. Punktene på listen hun ikke har gjort, har heller ikke jeg gjort. Hvor slutter privatpersonen Christine, og hvor starter karakteren Christine? For meg som aktør, tror jeg musikken var med på å tydeliggjøre dette skillet. Ved at det ble spilt musikk jeg til vanlig ikke ville hørt på, eller knytter til meg selv gjennom personlig erfaring, oppnådde jeg avstand til karakteren. Gjennom musikken oppnådde jeg den distansen jeg behøvde, for å gjennomføre de sceniske handlingene, da spesielt flørtingen. Men hvorfor fungerte musikken på denne måten?

Her vil jeg trekke inn Viewpoints og Bogarts tanker om musikk. Hun mener at musikken er en ny aktør som blir introdusert på scenen (Bogart og Landau, 2005). La oss si at *"The Notebook"* soundtrack er en ny aktør på scenen, i tillegg til Sindre og meg. Dette er musikk jeg kun har kjennskap til, ingen "personlig relasjon". Ved at jeg skaper en "relasjon" til denne aktøren, som jeg som privatperson ikke ville ha brydd meg om å kontakte, skaper jeg som aktør en ny karakter. Jeg oppnår distanse mellom karakter og privatperson, gjennom et nytt element. Jeg, for meg selv, bruker musikken til å oppnå et skille mellom fiksjon og virkelighet. Dette er ikke viktig for publikum, men det blir viktig for meg som aktør. Musikkbruken i produktet blir her et viktig element for hovedaktøren på scenen. Den estetiske distansen som oppstår, er ikke først og fremst til nytte for publikum, men for meg, som aktør.

## 5.2 Justering av problemstilling

*"Jeg føler jeg stagnerer. Jeg vet ikke helt hva jeg vil. Hva vil jeg? Hva vil jeg finne ut? Spørsmålet mitt nå er hvordan bidrar populærmusikk og sangtekster til å oppnå estetisk distanse til autobiografisk materiale. Hvordan bidrar altså musikk til å skape estetisk distanse. Hva har jeg egentlig så langt funnet ut?" (Personlige notater 14.10.15)*

Etter å ha jobbet en periode med problemstillingen *"Hvordan bidrar musikk og sangtekst til å oppnå estetisk distanse til autobiografisk materiale?"* følte jeg at jeg stod fast. Jeg følte ikke at problemstillingen ga nok inspirasjon til det fysiske arbeidet. Jeg følte jeg gravde meg ned i en dump og ikke klarte å komme meg ut igjen. Jeg hadde sett meg blind

på problemstillingen og hva jeg ville oppnå med denne. Den kunstneriske problemstillingen ble ikke lenger retningsgivende for arbeidet, men forstyrrende opp mot produksjonsprosessens mange krav. Derfor bestemte jeg meg for å justere den, ved å prøve ut andre sider av musikken. Jeg ville ikke fjerne meg helt fra den originale problemstillingen, men jeg ønsket å utforske andre sider med musikk. Lenge hadde jeg interessert meg for hvordan musikk tilfører mening i en scene. Jeg justerte derfor problemstillingen til *"Hvordan bidrar musikk til meningsdannelse i en scene?"*.

Grunnen til at jeg følte jeg ikke kom meg noen vei med problemstillingen, kan komme av valget vi tok om å jobbe med en postdramatisk dramaturgi. I denne dramaturgien er det andre elementer som vil bidra til estetisk distanse. Lehmann mente postdramatisk teater, var teater som appellerte til underbevisstheten, drømmens teater (Lehmann, 2006). Dette er påtenkt til publikum, men kan dette også ha vært med på å bidra til distanse for meg, som aktør?

Valget vi tok med å ha en montasjedramaturgi er i seg selv med på å bidra til estetisk distanse, både for publikum, men også for aktør. Jeg som aktør fikk ikke en kontinuerlig historie jeg skulle sette meg inn i. Fabelen ble brutt av episke sekvenser, som på et vis fungerte kommenterende. Dette var med på å gi meg som aktør den distansen jeg trengte for å gjøre de sceniske handlingene. Musikken sin hovedfunksjon ble dermed ikke å fungere distanserende, men ble viktigere som et element som kunne bidra til meningsdannelse. Musikken fikk på et vis en større rolle, stående for seg selv.

### **5.3 Fokuspunkt 2: Musikk og meningsdannelse**

*"We should not study listening, which has so much in common with reading and looking, but dancing, which places music in the very center of our bodily lives"* (Frith, 1996:266).

Hvordan musikk fungerer som meningsdannende element på en teaterscene, er noe jeg ofte har lurt på. I *"There"* av Jo Strømgren, som jeg har nevnt tidligere, følte jeg at musikken hadde en veldig viktig plass i forestillingen. Den ble viktig for seg selv, men også i samspill med de andre elementene, og sammen skapte kropp, musikk og scenografi en nydelig scenisk tekst. Da jeg justerte problemstillingen, var det dette som

ble hovedfokus mitt, hvordan bidrar musikk til meningsdannelse i en scene. I etterkant ser jeg at musikken også etter endring av problemstilling, bidrar til estetisk distanse, men på en annen måte enn jeg hadde forventet.

### 5.3.1 Musikk i ulike fiksjonslag

Musikken i de forskjellige fiksjonslagene har, som nevnt tidligere, ulik funksjon.

Musikken i fiksjonslag 2 brukes utelukkende for å underbygge de sceniske handlingene. I scenen Punkt 27 "kysse i regnet" brukes musikken for å føre publikum i retning av filmen "*The Notebook*", da det er en scene fra denne filmen som skal gjenskapes. I scenen hvor jeg skal fullføre punkt 91 på listen, er musikken sin funksjon, dansemusikk. Punktet som skal gjennomføres er helt avhengig av musikk, mens scenen hvor jeg skulle forelske meg i en publikummer, skal musikken underbygge en ubehagelig klein stemning.

Musikken i seg selv, vil ha sin egne gitte mening. Alle de tre sangene som blir brukt i fiksjonslag 2 er musikk, som nevnt tidligere, har en plass i populærkulturen. Det som er interessant, er hvor lett det er å tilnærme seg klassiske elementer. Vi ønsket å jobbe med en postdramatisk dramaturgi, hvor elementene stod i parataxis, sidestilt. Da vi utviklet fiksjonslag 2, valgte musikken nesten seg selv, ut fra de forskjellige punktene på lista vi skulle iscenesette. Det som er interessant er at her er det nesten som at vi glemmer simultandramaturgien vi ønsker å jobbe ut i fra, men går rett tilbake til aristotelisk tenkning, hvor det er fabelen som kommer i høysete. Musikken skal bare være der for å sy sammen elementene på scenen. Her blir *sutur*-teorien fra filmteori gjeldene (Larsen, 2005). Musikken skulle gjøre filmen til et helhetlig verk, et verk hvor man ikke kunne se de forskjellige elementene, men man så et enhetlig kunstverk. Musikken skulle være med på å sy alt sammen, men ikke være et enkeltstående element som kunne stå for seg selv. Det som er spennende å se er hvordan jeg søker mot noe som er kjent og trygt, i stedet for å finne musikk som kan kontrastere eller har sin egen mening eller funksjon. Jeg søker mot musikk som allerede publikum har en kjennskap til. Musikken har allerede en funksjon for seg selv, gitt til noe annet. Uansett hva som skjer på scenen, har jeg musikk som publikum kjenner til, som jeg kan falle tilbake på. Jeg velger populærmusikk i sekvenser hvor jeg føler meg utsatt, sekvenser som ligger nært mitt eget subjekt som privatpersonen Christine, for å møte publikum sitt fokus. Jeg styrer



publikums fokus i retning av sangen, for å fjerne oppmerksomheten fra meg. Jeg som aktør, og publikum har et felles element å vie oppmerksomheten til. Det å vie oppmerksomheten om noe for å skape nærhet, kalles i psykologien for intersubjektivitet (Atkinsen og Hilgard, 2009). Dette brukes ofte i psykologisk behandling, fordi det har en sterk positiv sosial konsekvens, og legger til rette for møteøyeblikk. Dette oppstår dersom to eller flere personer retter oppmerksomheten mot det samme. Dette igjen danner et grunnlag for at bånd og allianse kan oppstå (Atkinsen og Hilgard, 2009). Med andre ord, ved at jeg bruker musikk, som allerede har en gitt mening, vil jeg styrke publikumskontrakten og intensjonen om visse mening/tegnforbindelser.

Når denne musikken ble valgt, har jeg fjernet meg fra fokuset om musikk som bidrar til estetisk distanse. Men sett i ettertid, er det akkurat det jeg oppnår ved å bruke populærmusikk, som jeg nevner under kapittel 5.1.3 Eksempel III: Musikk i ulike fiksjonslag. Dette er noe jeg ikke regnet med, da jeg stod midt i det, men som jeg har sett når jeg har sett gjennom film av forestilling og ulike prøver.

Musikken i fiksjonslag 1 har på den andre siden ulik funksjon enn musikken i fiksjonslag 2. Her skulle musikken stå mer som et selvstendig element. Der musikken i fiksjonslag 2 skulle supplere de sceniske handlingene, ved for eksempel å tilføre en stemning, skulle musikken i fiksjonslag 1 bidra til å skape mening for publikum, og som jeg også ser i etterkant mening for aktør. Jeg vil trekke frem musikken brukt i forventningssekvensen. Dette er en sekvens basert på en Frantic øvelse som heter Stockholm Bed (Graham og Hoggett, 2010:160). Vi brukte lenge et musikkstykk kalt "*Green Grass of Tunnel*" av det Islandske bandet *Múm*. Jeg følte lenge dette var musikk som ikke fungerte. Det var som at jeg som aktør ikke helt skjønnte hva intensjon min med scenen var. Jeg hadde fått i regi at jeg "var samfunnet" som prøvde å dytte Sindre, da i Johannes sin skikkelse, inn i en boks. Når jeg hadde utført mine bevegelser, skulle han gjengi de samme bevegelsene. Da jeg bestemte meg for å endre musikk til "*Don't Let'em Bring You Down*", var det som en gardin ble dratt til side. Med sangteksten som kommer på slutten, følte jeg plutselig at det var en grunn til at jeg faktisk prøvde å dytte Karlsholm inn i denne lyskjeglen. Sangteksten ga ikke bare en mening som publikum kunne lytte til, og legge sin egen tolkning i, men den ga også mening til meg som aktør. Mine fysiske bevegelser ble fylt

med mening, gjennom musikken. Dette peker i retning av hvordan Scruton opplever at musikk gir mening, nemlig relasjonen mellom musikk og den fysiske kroppen.

Et annet aspekt ved musikken brukt i fiksjonslag 1, som jeg også ønsker å peke på, er mitt personlige forhold til den, og hvordan dette kan ha vært med som meningsskapende element for meg som aktør. Som jeg nevnte i kapittelet om justering av problemstilling, kan vårt valg om å ha en montasjedramaturgi vært med å oppnå en slags distanse til det autobiografiske materialet. Det var ingen kontinuerlig historie, med en logisk oppbygning, som skulle formidles i fiksjonslag 1. Dette fiksjonslaget handlet om hendelser i livet, som først og fremst ikke stod på lista over 100 ting en må gjøre før en blir 25. Men igjen, dette var ikke logiske hendelser som ble formidlet gjennom logisk ordbruk, det ble iscenesatt fysisk, med et intermedialt uttrykk gjennom musikk og film. Ved her å bruke musikk, som jeg nettopp har et personlig forhold til, kan ha bidratt til å oppnå en kontinuitet jeg som aktør hadde behov for. Den postdramatiske dramaturgien fører på en måte med seg en slags form for overdistansering, og ved å tilføre musikk en kjenner personlig, kan dette igjen føre til en estetisk distanse. Dette ved at en kombinerer et kjent element, med et abstrakt element, som igjen kan føre til at en får en ny forståelse for den gitte situasjonen. *Det kjente blir rart eller en ser kjente hendelser på en ny måte* (Eriksson, 2009).

#### **5.4 Fokuspunkt 3: Musikk, ensemblearbeid og arbeidsprosess**

*"Jobbet helt uten musikk i dag. Dette var tungt. Sekvensene vi jobbet med, trenger ikke i utgangspunktet musikk, men kanskje en kan bruke musikk på prøver, for å lette det opp litt?" (personlige notater 28.09.15)*

Dette var første gang jeg virkelig tenkte nøye over hva musikk hadde å si for arbeidsprosessen og ensemblearbeidet. Jeg hadde allerede vært inne på tanken om musikk som distanserende element for aktør, under arbeidet med sorgsekvensen, men det var ikke før denne prøven at jeg forstod viktigheten av musikk som inspirasjonskilde.

### 5.4.1 Eksempel I: Åpningssekvens

Noe av det første musikk materialet jeg produserte i Audacity, var en miks mellom "Tenke Sjæl" og en instrumentalversjon av "Good Life". Jeg forberedte dette lydsporet til øvelsen 23.09.15. Denne øvelsen hadde tematikken identitet. "Tenke sjæl" er en sang jeg, og antageligvis mange andre på min alder, har sunget utallige ganger på skolen og andre arrangementer som konfirmasjon, folkehøgskole og lignende. Dette er en sang om det å stå på kanten av noe nytt, du må begynne å tenke selv. Jeg syntes dette var noe som kunne være relevant inn mot tema identitet. Jeg ønsket å forvrengte denne musikken, og kombinere den med et lydspor som har et helt annet sound, og valgte derfor "Good Life". Lydsporet jeg lagde ble inspirasjonskilde for en improvisasjon, hvor Sindre og jeg sitter på gulvet og blar i et lass med bøker. Videre utviklet dette seg til at jeg satt på en stol, mens Sindre gikk i grid rundt i rommet, plukket opp bøker, for så å gi dem til meg. Jeg ble mer og mer nedlesset i bøker, før jeg tilslutt kollapser fra stolen. Vi tenkte ikke på dette tidspunktet på dette som en åpningssekvens, men en sekvens i forestillingen som skulle gjenskape følelsen av forvirring rundt identitet, hvordan blir en egentlig seg selv?

Det var ikke før vi skulle begynne å jobbe med en åpningssekvens dette arbeidet kom opp igjen. Kunne en bruke dette som en åpningssekvens? Den 09.11.15 var øvelsen viet til dette, skape en ramme for forestillingen. Vi tok opp igjen det vi hadde gjort den 23.09. Hva kunne man gjøre med dette for å få det til å funke som en åpning? Vi bestemte oss for å bytte ut bøkene med papir. Lydsporet ble også endret til originalversjonen av *Tenke Sjæl*. En tanke slo oss, hva om papiret som lå på gulvet, kunne symbolisere punkt på lista?

Med disse tankene gjorde vi en improvisasjon, hvor vi begge gikk i grid (Bogart og Landau, 2005:11), samlet lapper for så å kaste det mot veggen, hvor det var tenkt at en liste ville komme opp når vi kastet lappene mot veggen. Vi likte ideen, men det var noe som ikke stemte. Det var musikken.

I retroperspektiv, ser jeg at *Tenke Sjæl* ble for førende. Musikken tok overhånd. Musikken i seg selv sa alt vi ville si med scenen. Det var nesten som at vi som aktører ble overflødig. Musikken ble for førende til meningsdannelsen. Musikken gikk imot parataxis.

Musikken vi prøvde videre, var sangen "Nattöppet". Dette er musikk jeg tidligere har brukt i produksjonssammenheng. Det var også en sang som tenåringerne brukte under workshophelgen. Jeg ville ikke at musikken skulle "avsløre" for mye, men den skulle sette en stemning om stress, uten at det ble stressende. Sangen starter med en klokke som tikker, før et slags klokkespill kommer inn.

Selv om lydsporet jeg lagde i september ikke en gang ble brukt i endelig produkt, hadde den en vesentlig rolle for hvordan flere sekvenser ble seende ut. Både åpningssekvensen og avslutningssekvensen har elementer som vi begynte å jobbe med allerede i september. Jeg vil trekke inn det Oddey sier om at alle individer i en gruppe som jobber devised er med på å påvirke sluttresultatet; "*The process reflects a multivision made up of each group member's individual perception of that world as received in a series of images, then interpreted and defined as a product*" (Oddey, 1994:1). Å gi musikk egenskapene til individ i gruppa, er kanskje i overkant, men musikken har her vært med på å forme sluttproduktet i stor grad. Jeg vil i eksempel III komme tilbake til dette.

#### **5.4.2 Eksempel II: Autobiografisk musikk, musikk som skaper relasjoner**

Lenge hadde jeg et ønske om å utforske det jeg selv kalte autobiografisk musikk. I dette begrepet la jeg at det skulle være selvopplevd musikk. Musikk som jeg selv hadde et personlig forhold til. Den 21.09.15 hadde vi en prøve titulert kjærlighet. I forkant av denne prøven bestemte jeg meg for at jeg ønsket å utforske musikk min ekskjæreste, NN, har skrevet. Vi var kjærester i fire år. I løpet av disse fire årene skrev han flere sanger som omhandlet meg og vårt liv. Jeg ønsket å bruke denne musikken, kunne disse sangene formidle historier fra mitt liv?

Denne øvelsen var såpass tidlig i prosessen, så jeg var mest opptatt av hvordan musikken fungerte distanserende. Jeg så ikke etter andre funksjoner musikken kanskje kunne ha.

Vi lagde en koreografi uavhengig av musikken, før jeg la på et lydspor som NN skrev til meg etter bruddet vårt. Jeg informerte om dette før jeg satt på sangen. Jeg ønsket å gjenskape dette, og på et vis ha en dialog med hans tekst. Dette fungerte verken for meg

som aktør, heller ikke for Ragni og Mia som så på. Jeg gikk bort fra ideen om å bruke denne musikken. Det ble for tett på min privatperson og et distanseringsgrep ble nødvendig.

Det som er interessant å se i ettertid, er hvordan bruken av denne musikken hadde innvirkning på ensemblearbeidet. Da Sindre ble med i prosjektet, hadde jeg aldri møtt han før. Han var nyutdannet fra skuespillerutdanningen på HiNT. Det at han hadde denne utdannelsen, gjorde at jeg fikk en slags ærefrykt. Jeg var rett og slett litt redd for han. Jeg var redd for at han ikke syns jeg var god nok på scenen, da jeg ikke har en profesjonell utdanning som skuespiller. Dette førte til at jeg trakk meg litt tilbake allerede før jeg hadde kommet i gang. Dette ble en veldig hindring for meg og min kreative prosess.

Øvelsen etter at vi tok i bruk denne sangen, var det nesten som at denne frykten for min medaktør, hadde begynt å løsne litt. Jeg vil igjen trekke inn Bogart sine tanker om at når man tilfører musikk, tilfører man en ny karakter. I dette tilfellet var karakteren som ble tilført scenen, min ekskjæreste, som jeg kjenner på både godt og vondt. Sangen i seg selv, ble også tiltenkt meg, da den ble skrevet;

*"Den handler om... eh. Meningen var jo å få deg tilbake. Bruke dine minner, til å tenke på meg. Bruke teksten for at du skulle huske tilbake kanskje. Det var vel det som var meninga." (Intervju NN 31.03.16, vedlegg 13).*

Så ved at jeg hører musikk som er basert på meg og mitt liv, overfører jeg mine konnotasjoner fra denne sangen til min medaktør. I dette tilfellet er det NN sin stemme og våre minner som overføres til Sindre, og jeg får en positiv erfaring med Sindre. Frykten blir mindre. Igjen fungerer musikken som medaktør. I motsetning til eksempelet med temamusikken til *"The Notebook"*, som bidro til at jeg oppnådde distanse til meg selv, fungerer musikken relasjonsskapende mellom Sindre og meg.

### **5.4.3 Eksempel III: Musikkens påvirkning til sluttproduktet**

Oddey skriver at i devisedprosesser er det ikke nødvendigvis et manus til grunn. Det handler om en gruppe mennesker som samarbeider om en felles kunstnerisk prosess,

hvor hvert enkelt individ i gruppa er med på å forme det endelige produktet, ut i fra deres persepsjon av verden (Oddey, 1994). Sammensetningen av gruppa, vil påvirke sluttproduktet. Hvis jeg igjen trekker inn Bogart sin musikkbruk, som en aktør, endrer det hvordan en kan se på musikk. Den går fra å være et scenisk element, til å bli et medskapende element. Da vi jobbet med sorgsekvensen var musikken som skulle brukes allerede bestemt. Allikevel ønsket jeg å prøve ut forskjellig musikk når vi øvde på koreografien. Den 03.10.16 gjorde vi dette. Vi tok for oss forskjellig musikk og gikk gjennom koreografien til de ulike musikkeksemlene. Det var ikke det at vi var på utkikk etter en annen musikk enn den som originalt var valgt ut, men jeg ønsket å se hvordan de ulike lydsporene påvirket koreografien. Vi prøvde ut musikk med ulike stemninger med *"Losing Streak"* av Eels i den glade enden og A Great Big Worlds *"Say Something"* på den andre siden, som det triste innslaget av musikk. Å bruke denne musikken, som i seg selv er så trist, gjorde hele sekvensen klisjéfyllt, nesten mot det parodiske. Vi skulle la oss bli inspirert av musikken og la den styre hva slags emosjoner vi spilte ut. Etter å ha gjort dette, gikk vi tilbake til den originale musikken, *"Every Planet We Reach Is Dead"*. Da skulle vi gå tilbake til den originale regien vi hadde fått av Ragni. Det som er spennende er hvordan biter av det vi gjorde på en måte hang litt igjen, som at vi ubevisst tok med biter fra de ulike musikkinnslagene og innførte det i den originale koreografien. Dette førte til at koreografien ble mer levende. Musikken blir medskaper i den kunstneriske prosessen, ved at aktørene går inn i relasjon med den, det oppstår en skapende relasjon mellom musikk og aktør.

### **5.5 Analyse av musikkens funksjon i forestillingen *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"***

I forestillingen *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"* er det brukt ni ulike musikkspor, noen brukt flere ganger. I alt var det 17 lydspor i forestillingen. Som jeg har nevnt i analysen, har musikksporene ulik funksjon. Jeg vil ta for meg musikken som ble brukt. Jeg har ikke gjort en systematisk innhenting av tilbakemeldinger fra publikum, og vil derfor forklare min intensjon som jeg hadde for valg av musikk og reflektere rundt om jeg har klart å innfri min egen intensjon.

### 5.5.1 "Nattøppet" – Detektivbyrå

#### Intensjon

Med denne musikken ønsket jeg å sette en stemning. Dette er det første lydsporet, som jeg anser som pulsen i forestillingen. Det begynner med en klokke, tiden går. Jeg ville ikke at den skulle være for førende, da jeg ønsket at det skulle være opp til tilskueren å tilføre sin egen mening.

#### Refleksjon

Når jeg ser på opptak av forestillingen føler jeg at denne musikken er passende. Klokken gir en pekepinn på at det er noe som må gjøres. Denne klokken brukes i flere sekvenser, som gir en følelse av at det er noe som må gjøres, og det må gjøres nå. Sangen bidro, for meg som aktør, å oppnå riktig sinnstemning. Min personlige mening, er at sangen verken er glad eller trist. Jeg vil påstå at dette er en av de mest "nøytrale" musikkstykkene som ble brukt i forestillingen.

### 5.5.2 "Dancing in the moonlight" – Toploader

#### Intensjon

Før vi lagde sekvensen "de enkle tingene" lagde jeg en liste, med forskjellig musikk jeg anså som "gladmusikk". Jeg valgte å ta med akkurat denne sangen på listen på grunn av tittelen; *Dancing in the moonlight*, som var et av punktene på listen som skulle utføres i denne sekvensen. Jeg syntes det var en fin fordobling, da publikum ville høre sangteksten, samtidig som filmen ville vise en lapp hvor det stod "danse i måneskinnet". Jeg tenkte at dette ville være med på en form for meningsdannelse både for publikum og aktørene, da handlingene som utføres på scenen er abstrakte, og nødvendigvis ikke kan relateres til de faktiske hendelsene som gjengis.

#### Refleksjon

Sangen "*Dancing in the moonlight*", var ikke mitt personlige førstevalg. Men det var den sangen majoriteten i ensemble likte best, så da bestemte jeg meg for å bruke denne. Grunnen til at jeg egentlig ikke ønsket å bruke denne sangen, var at jeg synes at det ble generert for mye informasjon til publikum. På scenen ser publikum de bevegelige kroppene, de ser filmen på bakveggen og de hører sangen med tekst, som synger om

nøyaktig det samme som står på bakveggen. Når jeg i ettertid ser opptak, tar jeg meg i å begynne å lure på hvor postdramatisk dette egentlig er. For meg virker det som at vi har tatt den enkleste løsningen. Vi ble redde for at publikum kanskje ikke skulle forstå *meningen* med sekvensen, så derfor legger vi på en sang som setter enda en strek under svaret. Jeg føler vi her går helt bort i fra en emansipert tilskuer. Vi tilfører her såpass mange meningsdannende element, at alle mister litt av sin egen funksjon. De støtter ikke opp rundt hverandre, de kontrasterer ikke hverandre, på en måte vil jeg si at når alle elementene i denne sekvensen settes sammen, får de mindre slagkraft.

### 5.5.3 Soundtrack fra "The Notebook"

#### Intensjon

Tanken bak bruken av dette musikkseksempelet var at jeg ønsket å gjenskape den kjente kyssescenen fra "The Notebook". For å gjøre dette på mest effektiv måte, vurderte jeg det til at ved å bruke musikken fra denne scenen, ville publikum, spesielt de som har sett filmen, få denne opplevelsen. Jeg sier også som replikk før musikken settes på, at jeg vil gjenskape akkurat denne scenen.

#### Refleksjon

Ut i fra intensjonen jeg hadde med sekvensen, føler jeg at musikken var med på å oppfylle dette. Det jeg synes er interessant, er måten jeg fraskriver meg ansvaret for musikkvalget, ved at jeg sier; *Kenneth, kanke du sette på no sånn musikk, sånn at det blir sånn stemning her nå*. Jeg henviser til lys/lyd-mannen, for jeg trenger en "sånn stemning". I sekvensen viser jeg at det er jeg som har styringen i alt som skjer. Jeg kommanderer Sindre til å være den frivillige jeg søker, jeg får publikum til å lage regnet jeg trenger for å fullføre lista, jeg spør Mia om hun ikke har et regne bilde hun kan sette på, men når det kommer til musikken fraskriver jeg alt ansvar ved å si at Kenneth skal sette på *no sånn musikk, sånn at det blir litt sånn stemning*. Hvorfor beholder jeg ikke kontrollen over situasjonen ved å si "sett på soundtracket til The Notebook"? Jeg bringer her enda en aktør til scenen, Kenneth som styrer lys og lyd. Ved at jeg gir kontrollen til den nye aktøren, fraskriver jeg meg ansvar om det neste som skal skje, nemlig kysset. Dette er en sårbar situasjon for meg som aktør, da jeg spiller meg selv. Dette var selvfølgelig nøye planlagt i forkant, men dette er ikke noe publikum vet om. Ved å tilføre



denne illusjonen oppnår jeg en trygg situasjon for meg selv som aktør og musikken er med på å fargelegge og gi scenen en tydeligere fabel.

#### **5.5.4 "Steven", kort versjon med autobiografisk tekst – Team Me**

##### **Intensjon**

I denne sekvensen var det teksten som var det viktigste elementet i det auditive bildet. Teksten i denne sekvensen er autobiografiske minner, henholdsvis mitt og Mia Marie sitt. Vi skrev hver vår tekst, som vi leste inn. Jeg la dette over selve musikken. Musikkens rolle var å forsterke denne teksten. Lenge vurderte jeg å bruke en sang av Efterklang, *"Dreams today"*. I forhold til musikken vi endte opp med å bruke, har denne et helt annet uttrykk. Musikken starter med løpende føtter, som setter takten. Takten i musikken er raskere, og generelt lystigere enn mellomspillet i *"Steven"*, som vi faktisk brukte. Grunnen til at jeg valgte å gå bort fra *"Dreams Today"*, til tross for at jeg hadde fått gode tilbakemeldinger av veilederne under visningsseminar, er grunnet i at jeg ønsket at *"Steven"* skulle få større slagkraft når den ble spilt for andre gang, etter sorgsekvensen. Jeg ville at musikken, i tillegg til å støtte teksten, skulle fungere som et slags frempek.

##### **Refleksjon**

Jeg er fornøyd med at jeg valgte å gå bort i fra *"Dreams Today"*. Dette er, som nevnt, en gladere melodi. Ved bruk av *"Steven"* synes jeg at minnene kommer bedre frem som seg selv. Teksten publikum hører er i seg selv positiv, så ved bruk av *"Steven"* kommer minnene bedre frem.

#### **5.5.5 "Uptown Funk" – Mark Ronson feat Bruno Mars**

##### **Intensjon**

Min intensjon med å bruke denne sangen, var at det er en kjent sang, som antageligvis de fleste i publikum ville ha hørt et eller annet sted. Enten på radio, på et dansegulv en sen kveld eller at det er en favorittsang. Jeg ønsket å engasjere publikum, og tenkte at hvis jeg brukte en kjent sang, ville jeg oppnå dette. Enten ved at det var en sang de likte, eller mislikte. Uansett hva den enkelte publikum ville føle, om det var positive eller negative konnotasjoner, var min intensjon med denne musikken å engasjere.

## **Refleksjon**

For meg som aktør var det ikke vanskelig å få publikum med i denne scenen. Det kan ha vært musikken, det kan ha vært måten jeg gjennom hele sekvensen søker mot publikum og deres reaksjon. På et punkt i dansen som danses er koreografien å klappe. Å få publikum med på denne klappingen var bare å si klapp, så klappet dem i takt med sangen. De stoppet nøyaktig der de skulle stoppe. Det at de forstod dette, tror jeg ene og alene er på grunn av at de har hørt sangen før. Så på denne måten oppnådde jeg intensjonen. Sangen var også med på å gi meg som aktør energi. Da vi skapte scenen, ga Ragni regi om at jeg skulle "ta det helt ut". Dette syntes jeg i begynnelsen var ubehagelig. Problemet var at jeg ikke mestret koreografien, men skulle allikevel oppføre meg som at jeg var verdensmester. Jeg vil trekke inn dette med møteøyeblikk her (Atkinsen og Hilgard, 2009). Ved at det er en såpass kjent sang, danner jeg en allianse med publikum. Mine danseevner er heller dårlige i denne scenen, men ved at jeg bruker musikk som er kjent, skaper jeg et felles forankringspunkt, som legger grunnlag for en felles forståelsesplattform. Dette gjør det enklere for meg å gjennomføre dansen, da jeg vil få publikum på min side.

Igjen gir jeg også ansvaret til Kenneth. Med andre ord, fraskriver jeg meg igjen ansvaret for scenen, og oppnår en distanserende effekt. Hva jeg gjør på scenen er ikke lenger mitt ansvar, men gitt til andre aktører. Det eneste jeg kan gjøre, er å danse dansen.

### **5.5.6 "Don't let'em bring you down" – My Midnight Creeps**

#### **Intensjon**

Med dette lydsporet ønsket jeg å tilføre mening til den fysiske koreografien. Introen til lydsporet assosierer jeg med begravelser musikk. Jeg synes det passet da det handlet om forventninger. Hoveddelen av lydsporet er ganske tung gitar og en kraftig rytme.

Teksten i lydsporet sier det vi ønsket å si med scenen; at samfunnets forventninger ikke skulle putte deg inn i en boks;

Hold on to your heart now

Hold on to your soul

Hold on to your heart now  
Hold on to your soul  
Don't let em bring you down  
And lead you cold  
Hold on to your heart now  
Hold on to your soul

### **Refleksjon**

Dette er en av sekvensene i forestillingen jeg føler at de ulike elementene snakker best sammen. De klarer å gi hverandre støtte, men det er ingen som tar overtaket. Jeg føler også at det er en fin balanse mellom meningsdannende element og undring. Musikken ga rytme og intensjon til de fysiske bevegelsene, og filmen gir det hele en ramme.

#### **5.5.7 "Close to you" – The Carpenters**

### **Intensjon**

Med denne musikken ønsket jeg å skape en klein situasjon. En situasjon karakteren Christine ikke skulle trives i. Musikken skulle være med på underbygge den helt absurde, merkelige ideen Christine får om å forelske seg i en publikummer.

### **Refleksjon**

Da denne musikken ble valgt ut, var tanken å finne den musikken som kunne gjøre det mest mulig kleint. Det er som at jeg ønsket å gjøre situasjonen enda verre enn det den allerede er, for å understreke at det ikke er jeg som forelsker meg i publikummeren, det er karakteren Christine. Igjen gir jeg også fra meg ansvaret til Kenneth, slik at publikum ikke vil "bebreide" meg, hvis det går helt på trynet. Jeg hadde ingen garanti om publikummeren jeg forelsket meg i, ville si at han ble forelsket i meg, og ved å gi "ansvaret" med musikken til Kenneth, er det som at jeg beskytter mitt eget subjekt og verdighet.

### **5.5.8 "Laka-Koffa" – Detektivbyrån**

#### **Intensjon**

Her ønsket jeg å bruke musikk som var mest mulig nøytral. Da sekvensen viser et forhold fra begynnelse til slutt, ønsket jeg at dette skulle komme i hovedfokus, og musikken kun skulle stå i bakgrunn. Den skulle være med på å fargelegge scenen.

#### **Refleksjon**

Når jeg ser film av det i etterkant er min første tanke at sekvensen er alt for lang. Selv om jeg kjenner til oppbygningen i scenen og vet hva som skal skje, detter jeg som publikummer av. Jeg syns personlig det er en fin sekvens, med skogen, det fysiske og musikken, og jeg syns alt snakker godt sammen, men jeg tror at musikken i denne sekvensen burde hatt en annen funksjon enn det jeg tenkte i utgangspunktet. Musikken blir for lik gjennom hele sekvensen. Det er fin musikk i seg selv, men alt blir for gjentagende. Det er den samme koreografien gjennom hele sekvensen, kun noen små endringer i sinnsstemningen til aktørene. Det kan diskuteres om disse kanskje er for små. Selv om jeg liker uttrykket i sekvensen, og elementene kommuniserer godt sammen, tror jeg med fordel vi kunne kortet scenen ned, med et par minutter.

### **5.5.9 "Every other planet we reach is dead" – Gorillaz**

#### **Intensjon**

Musikken skulle være med på å gi meg styrke til å gjennomføre scenen. Jeg ønsket ikke å bruke for førende musikk i denne sekvensen. Jeg var redd for at hele sekvensen skulle bli *for* trist, mot klisje, hvis jeg brukte for følelsesladd musikk.

#### **Refleksjon**

Musikken ga denne sekvensen slagkraft. Uten musikken, tror jeg vi hadde gått i *klisjefella*. Ved å ikke gjøre dette, tror jeg at sekvensen fikk det energinivået den trengte. Musikken ga meg som aktør energi, men gir også et annet bilde på hva sorg kan være.

### **5.5.10 "Steven", lang versjon – Team Me**

#### **Intensjon**

Sangteksten skulle representere Therese sin stemme, hva hun sier til Johannes som har mistet broren sin. Deler av musikken har blitt brukt før, i sekvensen som omhandler vennskap. Jeg regnet med at dette var noe publikum ville oppfatte, og på denne måten ville de forstå relasjonen mellom aktørene.

#### **Refleksjon**

Før vi begynte den praktiske prosessen, hadde jeg mange tanker om ideer jeg ville prøve ut. En av disse ideene var at musikken skulle få hovedrollen, ved at aktørene ikke gjorde noe annet enn å være på scenen mens musikken ble spilt. I denne sekvensen føler jeg at vi oppnådde dette. Gjennom sangteksten får vi servert en historie. Hva denne historien handler om, er opp til hver enkel å fortolke. For meg handlet denne sekvensen om å komme seg gjennom en tung tid, med støtte fra venner. Om andre opplevde denne sekvensen på denne måte, er for meg helt likegyldig. Det viktigste for meg, var at musikken hadde hovedrollen, noe jeg følte vi oppnådde.

### **5.5.11 "Nattöppet", loopet intro – Detektivbyrå**

#### **Intensjon**

Ringen er sluttet, vi er tilbake på start, med lista som skal fullføres. Problemet er bare at det er alt for mange punkt igjen på lista, til å gjennomføre punkt for punkt, så derfor må alt gjøres samtidig. Her ville jeg tilbake til start, tilbake til at klokka går, følelsen av at det er noe som skal fullføres. Og det må fullføres nå. Jeg valgte bare å bruke introen til sangen, da jeg synes det er denne delen som er mest stressende. Det er også noe med å høre en sang, som ikke vil gå videre. Du står fast.

#### **Refleksjon**

Jeg føler at musikken rammer inn forestillingen på en fin måte. Jeg føler også at musikken gjengir en god rytme, en rytme som finnes i samfunnet, som finnes i livene til mennesker i midten av tyveårene. Klokka går og går, den stopper aldri.

## 5.6 Oppsummering: Fanget i en diskurs

Musikk og teater, kan gå sammen som hånd i hanske. Mitt formål med dette prosjektet, min masteroppgave, var å utforske musikkens muligheter og funksjoner. Hvordan kan musikk brukes for å oppnå nye scenarioer, nye bilder eller andre meninger. Da jeg gikk inn i prosjektet hadde jeg en klar formening om hva jeg ville finne ut. Jeg var overbevist om at musikk kunne stå for seg selv og fungere som "selvstendig" element. Musikk ville også bidra i største grad til estetisk distanse. Veien ble derfor lang, da musikken jeg ønsket å bruke i begynnelsen av prosjektet, ikke fungerte på den måten jeg ønsket. Jeg tror problemet mitt, var at jeg nesten hadde bestemt meg på forhånd hvordan musikken skulle fungere. Jeg lot på en måte ikke musikken snakke for seg selv. Jeg tok ikke inn over meg hva musikken sa, jeg bare puttet den inn i situasjoner den kanskje ikke burde bli presset inn i. Musikk som en ny karakter som tilføres scenen, er noe jeg egentlig aldri har tenkt over. Jeg har selvfølgelig vært klar over dette, men ikke tenkt bevisst på dette. Dette gjorde jeg heller ikke under den praktiske prosessen, og dette angrer jeg på. Jeg burde vært flinkere til å lytte til musikken som seg selv, og ikke tilført min egen mening og forståelse i den. Jeg lurte i hovedsak på to ting; *Hvordan bidrar musikk og sangtekst til estetisk distanse til autobiografisk materiale?* og *Hvordan bidrar musikk til meningsdannelse i en scene?* Det er flere ting jeg for meg selv har funnet ut, og desto flere spørsmål som har oppstått. Hvis jeg skal prøve å gi noen svar på disse spørsmålene må det være det at en må lytte til musikken, og kjenne på musikken. Jeg har oppdaget at musikken jeg trodde jeg valgte ut tilfeldig, kanskje er den musikken som har hatt mest baktanke. Da kommer det et nytt spørsmål inn, og det er dette med underbevisstheden. Schopenhauer nevner at musikk er den reneste kunstformen, som snakker direkte til sjelen, og ikke til fornuften (Schopenhauer i Kjerschow, 1988). Kan det da være slik, at musikken som har blitt valgt ut på ren magefølelse og ikke fordi det ble gjort et gjennomtenkt valg av meg, blir den musikken som fungerer best? Rett og slett fordi det er sjelen, musikkens samtalepartner som har valgt den ut? Eller er det underbevisstheden som lurer meg til å følge gamle, kjente, diskurser på tross av at jeg har et mål om å prøve en ny? Tradisjoner bor jo i kroppene våre, for å gi en oss trygghet. I enkelte sekvenser føler jeg at det er Schopenhauer sin diskurs om musikken som går vinnene ut av det. Hvorfor valgte jeg akkurat "Nattöppet" som temasang? Det var bare noe i meg som sa at det "funka". Jeg følte at den gjengav den stemningen mennesker i midten av tyveårene har. Hvorfor valgte jeg akkurat "Every Planet We Reach Is Dead"? Jeg regnet med at den

ville fungere distanserende, men hvorfor kom jeg på akkurat *den*, da jeg satt med Spotify den dagen.

Jeg tror at det å bruke musikk i teater og som verktøy i en arbeidsprosess gir uante muligheter for prosessen og produktet, det gjelder å lære seg språket musikken snakker. Det gjelder å tørre å utforske musikk som er ukjent, kjent, ubehagelig musikk, morsom musikk, populærmusikk, klassisk musikk ect. Det handler om å utforske bredt. For når det kommer til musikk, handler det så veldig ofte om det du føler. Om en føler noe og en annen noe annet, hva så? Musikken vil uansett påvirke aktør og publikum.

## 6. Konklusjon

*"Hvordan bruke musikk og sangtekst for å oppnå estetisk distanse til autobiografisk materiale"* var spørsmålet jeg stilte meg da jeg begynte den kunstneriske utforskningen av den praktiske delen av denne masteroppgaven. Dette utviklet seg til *"hvordan bidrar musikk til meningsdannelse i en scene?"*. I løpet av arbeidet med teori og refleksjon ble tre fokuspunkt tydelig; (1) Musikk og estetisk distanse, (2) Musikk og meningsdannelse og (3) Musikk, ensemble og arbeidsprosess.

Jeg har i denne oppgaven redegjort for utviklingen av produksjonskonseptet og teoretiske perspektiver anvendt i prosjektet. Jeg har videre plassert prosjektet under et performativt forskningsparadigme samt redegjort og reflektert over metodologien som ligger til grunn, før jeg har gjort en analyse over mine tre fokuspunkt. Under vil jeg trekke frem mine funn, samt gjøre en refleksjon over egen prosess. Hva har jeg lært, hva tar jeg med meg videre. Er en praktisk-teoretisk master et studium som har relevans for dagens teaterfelt?

### 6.1 Funn ut i fra intensjon

Da jeg begynte på dette prosjektet regnet jeg ikke med å ende opp med tre fokuspunkt. Dette er noe som har oppstått gjennom refleksjon og analyse. Hvordan en kan se nye interessefelt i en praktisk prosess er noe jeg vil komme tilbake til senere i konklusjonen, hvor jeg også vil gå inn på hvilken kunnskap jeg tar med meg videre.

### 6.1 Musikk og estetisk distanse

Jeg hadde et ønske om å få en større forståelse for hvordan en kan bruke musikk for å oppnå estetisk distanse. Det ble etter hvert klart at musikken hadde andre, mer fremtredende roller enn akkurat å bidra til estetisk distanse. En postdramatisk dramaturgi er distanserende i seg selv, men gjennom analysen oppdaget jeg allikevel at musikk kan bidra til å oppnå en estetisk distanse. Hvis en tar utgangspunkt i



traumatiske hendelser, kan musikk for eksempel brukes for å hjelpe aktøren til å få den distansen hen trenger. Dette kan bidra til å muliggjøre refleksjon rundt en gitt hendelse. Det som da er viktig, er at det er ikke hvilken som helst musikk som brukes, men det må være musikk som er knyttet til den aktuelle aktøren som skal iscenesette situasjonen. Da vi jobbet med sorgsekvensen, og det at jeg mistet min lillebror, ble musikken utrolig viktig for meg. Det var jeg selv, først og fremst som musikkansvarlig, men også som aktør, som valgte ut denne musikken. Om Ragni hadde kommet med en sang, tror jeg dette hadde blitt feil. Når det kommer til akkurat en slik situasjon, er det først og fremst aktøren som må få tale sin sak, når det er hen som skal oppnå den estetiske distansen. I analysen oppdaget jeg også at musikk aktøren ikke har et personlig forhold til kan føre til estetisk distanse. Dette da aktør ikke vil knytte sitt subjekt til handlingen som skal utføres sammen med musikken.

## **6.2 Musikk og meningsdannelse**

Det å tørre og ta i bruk musikk som allerede er kjent, kan være et grep som kan en gi ny dimensjon til teaterfeltet. Musikk som allerede har en "mening" i den forstand at den allerede er kjent for publikum, kan være med på å forsterke publikumskontrakten. Det å bruke populærmusikk/ musikk som er allmenn kjent kan selvfølgelig også være utfordrende, da publikum allerede vil ha en gitt formening om musikken, som igjen vil spille inn på hvordan de tolker den sceniske teksten. Igjen kan musikkbruk bli viktig i en postdramatisk forestilling, sett fra et aktørperspektiv, da musikk som allerede er kjent kan være med på å gi aktørene et scenisk holdepunkt, de allerede kjenner til.

## **6.3 Musikk, ensemblearbeid og arbeidsprosess**

Å ta i bruk musikk i selve prosessen mener jeg er viktig. Musikken kan bidra som et medskapende element, som kan gi nye innsikter for aktør og regissør. Det er allikevel viktig å tenke nøye gjennom når musikken skal tilføres prosessen, spesielt når det kommer til det kunstneriske arbeidet. Da musikken fort kan bli for førende, og drepe de andre sceniske elementene den skal samhandle med. Dette i henhold til selve arbeidsprosessen, og påvirkningen til det kunstneriske produktet. Når det kommer til ensemblearbeid, tror jeg ikke at musikken kan brukes feil, da den kan fungere som et bindeledd mellom aktører. Her igjen blir det aktørperspektivet som blir viktig, og

aktørene selv som må få lov til å velge musikken. Da jeg begynte det praktiske arbeidet, var ikke dette noe jeg var interessert i. Jeg oppdaget gjennom det praktiske arbeidet at musikken spilte inn på selve arbeidsprosessen. Da jeg begynte på det analytiske arbeidet, og jeg så gjennom prosessen, så jeg dette enda tydeligere. Dette viser at det er viktig å være åpen for nye fokuspunkt, når en forsker praktisk. Gjennom praksis oppdager en nye sider ved interessepunktet, i mitt tilfelle musikk, en ikke hadde regnet med i forkant.

Musikk er subjektivt. Noen liker Justin Biber andre liker Beethoven. En kan alltid diskutere at det ene er bedre enn det andre, men er det egentlig vits? Å bruke musikk i teater bringer med seg muligheter andre virkemidler/elementer ikke har. Musikk snakker til mennesket på en helt spesiell måte, da det ikke må gjennom en fortolkningsprosess. Det er kanskje akkurat det som gjør musikk såpass vanskelig å forholde seg til, når det kommer til teater, fortolkningen. En kan dra på en teaterforestilling, og være ganske enige om hva en har sett i etterkant. Når det kommer til musikk kan dette være vanskeligere, rett og slett fordi den kan oppfattes så forskjellig. Jeg sier ikke at alle liker det samme teateret, men det kan være enklere å ha en felles oppfatning av det i etterkant. Så når det kommer til musikkbruk i teateret, mener jeg det handler om at man aldri må slutte å utforske. Selv om en har funnet "det perfekte lydsporet", kan det fortsatt være lurt å prøve ut noe nytt, da dette kan gi nye dimensjoner til helheten.

## **6.2 En ny forståelse for teaterfeltet**

Jeg forstod ikke helt meningen med å fortsette forskningen etter at jeg hadde avsluttet det kunstneriske arbeidet. Jeg hadde produsert en forestilling. Hvis jeg nå måtte sette meg ned å skrive om den, for å forklare hva jeg mente med ulike elementer, ja da hadde jeg ikke lykkes med å lage en god forestilling, tenkte jeg. Jeg har alltid hatt en formening om at teater er øyeblikkskunst, som ikke skal behøve å forklares i etterkant. I løpet av prosessen har jeg stilt meg spørsmålet; har teater egentlig noe innenfor akademien å gjøre? Det handler om øyeblikket, om det som skjer her og nå, om kropp i rom og et møte mellom publikum og aktør. Da jeg en dag satt på bussen og plutselig forstod at det reflekterende arbeidet jeg har gjort de siste fire månedene faktisk har vært vel så viktig

som det praktiske arbeidet, ble derfor en stor oppdagelse for meg. Det var som at det gikk opp et lys for meg at det å kombinere praksis og teori ga helt nye frukter som ikke kun praksis eller kun teori kan bringe med seg. Jeg forstod hvordan jeg har fått nye innsikter i min egen prosess ved å tilføre teori. Jeg har fått en helt annen forståelse for hvordan musikken fungerte. Hadde jeg ikke gått inn i teorien, hadde jeg aldri oppdaget at musikken i fiksjonslag 2 fungerte distanserende, da dette aldri var en intensjon i det praktiske arbeidet. Det å sette seg ned å skrive en masteroppgave etter å ha gjort et kunstnerisk arbeid, var tungt, men sett i retrospektiv har det vært veldig viktig.

Jeg tror det er viktig for teaterfaget å fortsette å kombinere praksis med teori, for å få en annen forståelse om hva som faktisk har skjedd. Når man gjør dette, åpner det nye dører for de neste prosjektene som skal gjennomføres. På denne måten kan teorien bidra til at teateret utvikler seg. De som er kritiske til en akademisk tilnærming i teateret, vil kanskje si at teateret ville utviklet seg uansett, da det alltid vil være et slags speil av samfunnet. Men på samme måte som sosiologien vil *forstå* samfunnet, vil vel vi også *forstå* teateret? Denne dimensjonen ved teater er noe jeg har vært bevisst på, men det er som at jeg egentlig ikke helt har forstått det tidligere. For å gi en metafor, de fleste som bor i Norge vet at vi har vunnet livets lotteri ved å bo i her, men en skjønner det ikke helt på ordentlig før en har vært i et land og virkelig opplevd på kroppen hvor store ulikheter det er i verden. Litt på denne måten har jeg hatt det med dette prosjektet. Jeg har visst at det er en dimensjon ved å kombinere teater og academia, men jeg *forstod* det ikke helt, før jeg fikk gjøre det selv. Dette er noe jeg kommer til å ta med meg videre i mine neste prosjekter.

En annen lærdom dette prosjektet har gitt meg, er en innsikt over min egen plass i teaterfeltet. Jeg har lenge plassert meg i en eksperimentell tradisjon. Men i løpet av det siste året har jeg blitt mer og mer bevisst på at valg jeg har foretatt går hånd i hånd med mer tradisjonell teatertenkning. Jeg har til enhver tid søkt meningsdanning og en slags fabel. Jeg sier ikke at dette er feil, men jeg synes det er interessant. Vi mennesker gjør gjerne det som føles trygt. Vi går de samme veiene, snakker med de samme menneskene, spiser den samme maten, det er trygt å leve et rutinepreget liv. Det er først når vi går utenfor komfortsonen at vi, som mennesker, kan utvikle oss. Kan jeg trekke denne linjen til hvordan jeg har forholdt meg til prosjektet? Jeg har valgt å spille på mange trygge

kort, rett og slett fordi jeg vet at det fungerer, det er trygt. Det å gå inn i en annen tradisjon, en ny tenkning på hvordan forestillingen skal bygges opp er skummelt og vanskelig, rett og slett fordi det er så iboende i meg å gå til det jeg kjenner. En kan kanskje si at et postdramatisk teater er en kul hipstervenn, som gjør alt den kan for ikke å spille på klisjeer. Men nå har det seg sånn at det som starter som en subkultur, alltid vil finne seg en vei inn i hovedkulturen, og begynne å leve sitt eget liv der. Og det er kanskje akkurat det som er i ferd med å skje i teaterfeltet i dag. De nye dramaturgiene kommer og setter preg på det tradisjonelle, og på denne måten kan vi få et blomstrende teatermiljø. Jeg tror godt teater handler om akkurat dette, tørre å stå i det som skjer. Står man i det, og finner en gylden middelvei mellom det tradisjonelle og det nye, det kjente og det ukjente, klisjeer og nye dramaturgier, kan teateret formidle noe ingen andre medier kan.

Igjen, så er dette innsikter jeg ikke hadde hatt hvis jeg ikke hadde gått inn i med en analytisk holdning. Akkurat dette punktet er noe jeg har tenkt mye over de siste ukene, hva slags teaterdiskurs jeg forholder meg til. Jeg tenkte *"Hvorfor kunne jeg ikke bare skjønnt det her for fire måneder siden, så kunne jeg skrevet om dette! Det er kjempeinteressant!"*. Gjennom å ha jobbet med del og helhet, er dette innsikt jeg har fått gjennom fortolkning. Dette var noe jeg ikke var nærheten av å forstå da jeg gikk på scenen den 9. desember 2015, for å vise eksamensforestillingen *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*. Jeg har fått nye innsikter og en annen forståelse for mitt eget prosjekt, innsikter jeg ikke trodde jeg kom til å få. Med disse tankene i hodet slo det meg, jeg kunne ikke skrevet om dette for fire måneder siden, fordi jeg måtte gjennom den denne prosessen, for å få denne innsikten.

## 7. Litteraturliste

- Adorno, T. W (2002). *Essays og Music*. Berkley og Los Angeles: University og California Press
- Atkinsen, R. C. Hilgard, E. (2009) *Introduction to psychology*. 15. Opplag. Wadsworth Pub Co
- Benestad, F. (2004) *Musikklære*. 3. Opplag. Oslo: Universitetsforlaget
- Brockett, Oscar G. (2008): *History of the Theatre*. 10. Opplag. Boston: Pearson
- Bogart, A. Landau, T. (2005). *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group.
- Chapple, F. & Kattenbelt, C. (2006) *Intermediality in Theatre and Performance*. Rodopi, Amsterdam – New York.
- Eriksson, S. (2009) *Distancing at close range – investigating the significance of distancing in drama education*. Akademisk avhandling
- Frith, S. (1996) *Performing Rites – on the value of popular music*, Oxford University Press, New York.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York & London: Routledge.
- Gladsø, S. med fler (2010): *Dramaturgi, forestillinger om teater*. 3. opplag. Universitetsforlaget 2005
- Graham, S. Hogget, S. (2010): *The Frantic Assembly - book of devising theatre*. 2. opplag. London: Routledge
- Heddon, D. (2008) *Autobiography and performance*. New York. Palgrave
- Kjerschow, P. C (1988) *Shopenhauer om musikken*. Gjøvik: Gjøvik trykkeri A.s
- Landy, R. (1996) *Drama therapy and distancing: Reflections on theory and clinical application*. Artikkel i *The Arts in Psychotherapy*. Desember 1996.
- Larsen, Peter. (2005). *Filmmusikk – historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget
- Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic theatre*. Translated by Karen Jûrs Munkeby. London & New York: Routledge
- Nelson, R. (2013) *Practice as Research in the Arts, Principles, protocols, pedagogiges*,

*Resistances*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Oddey, A. (1994) *Devised theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge.

Paahus, M. (2003) "Hermeneutikk", i Collin, F. Og Kjøppe, S. (red.) *Humanistisk videnskapsteori*. 2.utg. København: DR Multimedie, s. 139-169

Rancièrè, Jacques (2004): *The politics of Aesthetics*, oversatt av Gabriel Rockhill, London, Continuum

Rancièrè, Jacques (2012): *Den emansiperte tilskuer*, oversatt av Geir Uvsløkk, Oslo, Pax Forlag

Rasmussen, B., & Kristoffersen, B. (2011). *Handling og forestilling. Forestilling om handling. Jacob Levy Morenos teaterekspresjonisme og sosiatri*. Trondheim: Tapir Forlag.

Zahavi, D. (2003) "Fænomenologi", i Collin, F. Og Kjøppe, S. (red.) *Humanistisk videnskapsteori*. 2.utg. København: DR Multimedie, s. 121-138

Ulvund, M. (2012) *Ekkoteater – praksisledet forskning innenfor et performativt paradige*. I Gjørum, R. Og Rasmussen, B. (2012): *Forestilling, framføring, forskning: Metodologi i anvendtteaterforskning*. Akademika Forlag.

## **Internettkilder**

Haseman, B (2006) Manifesto for performative research. - [http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999\\_1.pdf](http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf)

Vagn Lid, T 2014, <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5879>

Notebooked <http://nb.urbandictionary.com/define.php?term=Notebooked>

Mest streama sanger spotify 2015 <https://news.spotify.com/no/2015/12/01/spotify-presenterar-musikaret-2015/>

## Liste over vedlegg

Vedlegg 1 – Invitasjon til kulturskolen

Vedlegg 2 – Oktav-modell

Vedlegg 3 – Prøveplan

Vedlegg 4 – Kontrakt med aktør

Vedlegg 5 – Manus *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*

Vedlegg 6 – Den hermeneutiske sirkel

Vedlegg 7 – Nelsons modell

Vedlegg 8 – Forskningsdesign

Vedlegg 9 – Filmbibliotek

Vedlegg 10 – Tankekart DRA 3191 og DRA3192

Vedlegg 11 – Mål for prøve

Vedlegg 12 – Refleksjonsnotat

Vedlegg 13 – Intervju NN

Vedlegg 14 – Budsjett

## Vedlegg 1 - Invitasjon kulturskolen

Invitasjon

*"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25!"*

Vi er tre masterstudenter i Drama og teater fra Institutt for Kunst- og medievitenskap ved NTNU Dragvoll. Vi arbeider med vårt praktiske masterprosjekt som har arbeidstittelen "100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25". I denne anledningen skal vi holde en workshop for å samle informasjon fra tenåringer, og derfor er vi interessert i et samarbeid med dere.

Til denne workshopen ønsker vi oss 15 jenter i alderen 15-18. Workshopen blir holdt i teatersalene på Dragvoll og er helt gratis for deltakere. Dette vil foregå 22. – 23. August, kl 10-15 begge dager. Workshopen vil inneholde improvisasjon og metoder fra Frantic Assembly.

Workshopen vil bli dokumentert med både lyd og bildeopptak, derfor vil vi trenge foresattes samtykke. Dette materiale vil bli brukt videre i vårt arbeide med å lage vår masterforestilling i medio desember.

For påmelding send mail til:  
[teaterbrodbox@gmail.com](mailto:teaterbrodbox@gmail.com)

Her er det førstemann til mølla som gjelder og du vil få bekreftelse tilbake på mail med nærmere informasjon om workshopen.

Vennlig hilsen

Christine Therese Aspenberg, Mia Marie Bråthen, og Ragni Myhre Johansen

.....  
Svarslipp

Jeg samtykker med dette at \_\_\_\_\_  
(Navn på deltaker)

ved deltakelse på workshop kan:



Være med i lyd- og bildeopptak



Være med i intervju

\_\_\_\_\_



foreldre/foresattes underskrift

## Vedlegg 2 - Oktav-modell

### Lørdag 22.08.15

Kl 10.00	Velkommen	Hvem er vi, hva skal vi, forventninger, kartlegge kunnskap
Kl. 10.10 <b>O(ppvarming)</b> <b>K(onsentrasjon)</b>	Oppvarming	- Navnelek - Fanbot - The Flow - Kopp og topp
Kl. 11.00 <b>K(onsentrasjon)</b>	Fotspor	
Kl. 12.00 <b>T(eknikk)</b>	Innledning, hva er fysisk teater	
Kl 12.30 - 13.30	Lunsj	
Kl 13.30 - 14.45 <b>T(eknikk)</b>	Frantic	Hymn hands Stolduett Rudt, ved, gjennom
Kl 14.45 - 15.00 <b>A(vspenning)</b> <b>V(eien videre)</b>	Logg, debrief	

### Søndag 23.08.15

Kl 10.00 <b>OK</b>	Oppvarming	
Kl 10.30 <b>T</b>	Kreativt arbeid	Dele opp i grupper på to og to. De har to timer til å lage en liten fremvisning hvor de bruker det de har lært, og gjort dagen før.
Kl 12.30 - 13.30	Lunsj	
13.30	Fremvisning	
14.30 - 15.00 <b>AV</b>	Logg, debrief	

### Vedlegg 3 - Prøveplan

## Prøveplan for *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25!"*

Uke	Dag/dato	Tid	Rom	Tema
<b>39</b>				
	Mandag 21/9	12-16	Eli-lab	Kjærlighet
	Onsdag 23/9	12-16	Eli-lab	Identitet
	Torsdag 24/9	13-17	Eli-lab	Sorg
<b>40</b>				
	Mandag 28/9	12-16	Eli-lab	Forventning
	Onsdag 30/9	09-13	Eli-lab	Frykt
	Lørdag 3/10	10-17	Eli-lab	Workshophelg
	Søndag 4/10	11-17	Eli-lab	Workshophelg
<b>41</b>				
	Mandag 5/10	13-16	Eli-lab	Visningsseminar
<b>43</b>				
	Onsdag 21/10	12-16	ELI-lab	Vennskap
	Fredag 23/10	16-20	Eli-lab	
<b>44</b>				
	Mandag 26/10	16-20	Eli-lab	
	Onsdag 28/10	11-16	Eli-lab	Visningsseminar 12.00-14.00
	Torsdag 29/10	16-20	Eli-lab	
<b>45</b>				
	Mandag 2/11	12-18	Eli-lab	
	Onsdag 4/11	11-15	Eli-lab	Visningsseminar Flyttet fra 6/11 <b>12.00-15.00</b>
<b>46</b>				
	Mandag 9/11	16-20	Eli-lab	
	Tirsdag 10/11	16-20	Eli-lab	
	Torsdag 12/11	12-16	Eli-lab	
	Fredag 13/11	12-16	Eli-lab	Visningsseminar
<b>47</b>				
	Mandag 16/11	16-20	Eli-lab	
	Tirsdag	16-20	Eli-lab	12.00 tekniske greier med Nils.

	17/11			
	Torsdag 19/11	12-16	Eli-lab	
	Fredag 20/11	12-16	Eli-lab	
<b>48</b>				
	Mandag 23/11	16-20	Eli- lab/SITO	
	Tirsdag 24/11	16-20	Eli- lab/SITO	Popcornvennskap → slutt
	Onsdag 25/11	10-14	Eli-lab	Bilde/lyd gå igjennom teknisk
	Torsdag 26/11	16-21	Eli- lab/SITO	Punkt 60. → punkt 46.
	Fredag 27/11	16-21	SITO	GJENNOMGANG Visningsseminar
<b>49</b>				
	Mandag 30/11	16-21	Eli- lab/SITO	elilab reservert: 15-21
	Tirsdag 1/12	16-21	Eli- lab/SITO	
	Onsdag 2/12	12-16	Eli- lab/SITO	Innlevering "de fem sidene" innen kl 16.00 på It's Learning. Elilab reservert fra 16-21. Flytte prøve til da?
	Torsdag 3/12	16-21	Eli- lab/SITO	
	Fredag 4/12	16-21	Eli- lab/SITO	NB! Ferdig produkt!
	Lørdag 5/12	Sett av hele dagen	SITO	
	Søndag 6/12	Sett av hele dagen	SITO	Forestilling kl. 13.00
<b>50</b>				
	Mandag 7/12	14 -	SITO	Elilab reservert fra 12-20
	Tirsdag 8/12	Sett av hele dagen	SITO	Åpen generalprøve kl. 20.00  Elilab fra 15-23
	Onsdag 9/12	Sett av hele dagen	SITO	EKSAMENSFORESTILLING kl. 20.00  Elilab fra 15-23
	Torsdag 10/12		?	Muntligeksamen Tidspunkt bestemmes sammen med veiledere og sensor

## Vedlegg 4 – Kontrakt med aktør



Det humanistiske fakultet Institutt for kunst- og medievitenskap		
--	--	--

### Arbeidskontrakt

#### **Arbeidskontrakt for skuespiller Sindre Karlsholm i teaterproduksjonen *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25 høst 2015*.**

*100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25* er en gruppebasert og stedsspesifikk produksjon med ungdom som målgruppe. Produksjonen er eksamensarbeidet til Christine Therese Aspenberg, Mia Marie Bråthen og Ragni Myhre Johansen i praktisk-teoretisk master i drama og teater ved Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU.

#### Prøve- og forestillingsperiode

Ca. 14 uker høsten 2015 fra mandag 7. september – 10. desember. Hver prøve vil vare i ca. 4 timer. Eksamensvisningen vil bli avholdt 10. desember. Det tas forbehold om mindre justeringer etter møte med /Trondheim kommune/Trikkeestallen 2. september 2015. Endringer avtales i samarbeid med aktør.

#### Prøve- og forestillingsplan pr. dato:

Til sammen ca 36 dager, dette er spesifisert på egen prøveplan.

#### Honorar

Det utbetales et honorar på kr. 15 000,- for hele perioden. Honoraret kan deles i tre bolker eller utbetales ved fullført eksamensforestilling.

#### Partenes rettigheter

Alt materiale som oppstår i prøveperioden vil være taushetsbelagt og skal ikke forlate arbeidsgruppen. Dette på grunn av mulige sensitive opplysninger i forbindelse med datainnsamling og forskningsmateriale.

Alt materiale eies av Christine Therese Aspenberg, Mia Marie Bråthen og Ragni Myhre Johansen. Eierne er i sin fulle rett til å bestemme hva som skal skje videre med selve forestillingen. Eierne kan publisere alt materiale som oppstår i prøveperioden i forbindelse med masteroppgaven.

### Samtykke

Jeg \_\_\_\_\_ forplikter meg å være  
tilgjengelig for avtalte prøver samt på eksamensvisning av Christine Therese Aspenberg,  
Mia  
Marie Bråthen og Ragni Myhre Johansens praktiske masterprosjekt 10. desember 2015.

---

Sted og dato

---

Underskrift

Vennlig hilsen

Christine Therese Aspenberg  
Mia Marie Bråthen  
Ragni Myhre Johansen

## Vedlegg 5 – Manus 100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25

### Partitur «100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25»

	Lista blir til	Jeg er noe	De enkle tingene	
<b>Bilde</b>	Powerpoint, kaotisk liste. Mer og mer ettersom lapper puttes i sekken.		Lapper som spises. 1. Slåss med en venn for så å finne ut at det er teit for så å le av det. 2. Se en soloppgang. 3. Vært på roadtrip. 4. Danse i måneskinnet. 5. Ha hatt en one-night stand.	2-3 trivielle lapper spises.
<b>Musikk</b>	Detektivbyrå - Nattøppet		Toploader – Dancing in the moonlight	----->
<b>Fysikalitet</b>	Chair duets -> Diagonal grid. Det plukkes opp lapper. Lappene blir puttet i sekken. Therese og Johannes oppdager at hver gang en lapp puttes i sekken så kommer den opp på skjermen. Tempoet økes. Mange lapper ned i sekken. Johannes putter en lapp i lomma (noen ser det kanskje, men ikke alle?) -> Begge to med ryggen til publikum. De ser på skjermen. Hymn hands. -> Therese tar på seg sekken	Therese og Johannes i hver sin side av rommet. Diagonal. De går mot hverandre. De går inn i hverandre. Press.	Therese og Johannes følger filmene. Illustrativt. 1. Rundt-ved-gjennom. 2. Chair duet på gulv. 3. Chair duet på stoler. 4. Slow-motion hymn hands. 5. Rundt-ved-gjennom. -> Johannes sklir ut mellom bena hennes. Therese går.	
<b>Tale</b>		T: Jeg J: Jeg		

		<p>T: er noe nå. Og har  J: alltid  T: alltid  J: vært det. Jeg skjønner at dette  T: er din egen  J: din egen  T: måte å vise ditt hjerte at du  J: vil det beste  T: beste  J: for  T: meg. Men jeg. Jeg orker  J: orker  T: ikke praten om det å bli  J: eldre.  T: eldre  J: Jeg skjønner nok hva  T: det vil si å bli voksen.  J: Voksen  T: Men jeg skjønner ikke  J: ikke  T: når jeg skal  J: bli  T: bli det.</p>		
<b>Innspilt tale</b>				

	<b>Kysse i regnet</b>		<b>Såpebobleminner</b>		<b>Lære seg å danse</b>
<b>Bilde</b>	Stemningssettende regn.	Lapper om vennskap spises. Raskt.	Ball i hodet med lyd.	Gulp. Venner forlater deg.	Joker

Musikk	Fioliner.	Redigert versjon «Nattöppet»	Redigert versjon av Steven m/ innspilt tekst	Redigert versjon «Nattöppet»	Uptown Funk
<b>Fysikalitet</b>	Publikumsaktivering g. Christine får publikum til å spraye dem med sprayflasker.		<p>Grimaser mot hverandre over bordet. Går ut i mer fysisk rytme. Vendes ut mot publikum.</p> <p>-&gt; Taletekst sittende ved bordet. De snur seg rundt. Beveger seg på stolene.</p> <p>-&gt; Filmen skrur på og de ser begge på lerretet.</p> <p>-&gt; Koreografi rundt bordet til tekstmeldingstekst.</p>		Christine skal lære å danse av Sindre.
<b>Tale</b>	Christine snakker om å fullføre punktet på lista. Hun henvender seg til publikum. Får Sindre som frivillig til å fullføre punktet. De spiller ut kyssescenen i fra The Notebook.		<p>De sier en setning hver. Therese begynner.</p> <p><i>Det er tidlig. Vi har alle sammen stått opp for å nå Hurtigruta nordover mot Ørnes. Nordnorsk revyfestival, her kommer vi. Jeg har pakket kamera og blokkfløyte. Vi er trøtte alle sammen. Vel fremme på Ørnes kommer vi oss opp på skolen der vi skal sove. Et helt tomt klasserom. Vi har hverken bagasje eller noe med oss, for det har de som skulle kjøre bil opp tatt</i></p>		Christine har lyst til å lære seg å danse.



			<p>med i bagasjerommet. De ligger etter oss, så vi sitter og venter. Bjørn Gunnar, Bjørn Aksel og Eivind finner en ball... Jeg skrur på kameraet...</p> <p><b>Tekstmeldingstekst:</b> J: Skal vi lage no middag i dag? T: Tar bussen til Oslo om 20 min, jeg J: Drar du i dag! Er du i byen nå så kan vi si hadet. Må jo det. T: Er på sentralbanestasjonen nå J: Jeg kommer bort dit jeg T: Smil J: Er du på bussterminalen eller togstasjonen? T: Nå kjører vi strx. Buss</p>	
<b>Innspilt tale</b>			<p>Roskilde-tekst. 2. Vi var hos faren til bestevenninna mi. Bodde i 2etg rekkehus, med en liten hage. Han hadde tidligere samme dag kjøpt seg et boblebasseng fra Europris. Og mens vi sola oss, spiste pizza og drakk vin prøvde vi ut dette bassenget. Senere samme kveld, etter et par vinflasker til, fikk vi den briljante ideen</p>	

			<p>om å lage skumparty i hagen. Dette var godt over midnatt og i mangel på et bedre skumframkallende middel tok vi zaloflaska fra under kjøkkenvasken. Dette var et boblebasseng som bråkte helt vilt mye, så for å være så stille som overhodet mulig helte vi hele flasken med zalo i vannet og lot boblene stå på 10 minutter av gangen. Vi oversvømte hagen med bobler og danset i all skummet. Vi hadde latterkrampe på latterkrampe og avslutta ikke all moroa før vi oppdaget det bare var en time igjen til faren hennes skulle stå opp for å dra på jobb.</p>		
--	--	--	--	--	--

		<b>Jeg er redd</b>		<b>Spise et helt stort olivenglass</b>		<b>Andres forventninger</b>
<b>Bilde</b>	Superrask lappespising	Mareritt. Løpe i korridoren.	Gulp. Flytte til Trondheim		Enda raskere spising av lapper	Univers. Raskere og raskere. Projisert hvit firkant.
<b>Musikk</b>	Redigert versjon «Nattøppet»		Redigert versjon «Nattøppet»		Intro fra hold on	Hold on

Fysikalitet		Scenekampslag.		Spise oliven.	<p>Therese tar miniprojektet. Projiserer hvit firkant på Johannes. Han blir liggende i firkanten.</p> <p>Stockholm bed. Therese manipulerer Johannes. Koreografi.</p> <p>Hun setter seg på siden foran. Han gjentar koreografien alene.</p>
Tale		<p><b>Begge:</b> Men nå skjer det snart, det eneste som står mellom meg og det som kanskje starten på voksenlivet mitt er fire eksamener og en sommerferie. Og vet du hva? Det gjør meg livredd.</p> <p><b>Johannes:</b> Hittil i dag, har jeg bare følt meg liten og redd én gang, og det var til og med ikke da jeg var på visning helt alene.</p>		Christine skal bli voksen. Alle voksne liker oliven. Hun spiser dem. Liker det ikke. Gir opp.	<b>Johannes</b> (etter koreografien): Ja når skal jeg bli voksen. Er det når livet har fått temma meg. Friheten av dratt fra meg. Andre får bestemme over meg. Når jeg har glemt av både hvor og hva og hvem jeg er. Hvordan jeg havna her. Jeg glemmer jo alt. Da glemme jeg vel det. Når jeg først innser hva storebrorrollen krever av meg. Når er

		<p><b>Therese:</b> Jeg regnet med at det skulle gå greit, men fikk plutselig kalde føtter, og ringte gitargutten (ja, vi bort fortsatt i samme by. Må ta et skritt av gangen. Kan ikke bli überselvstendig over natten heller da).</p> <p><b>Johannes:</b> Så det er en fremgang. Også tenker jeg, jeg kjenner nesten ingen i denne byen.</p> <p><b>Johannes:</b> Så det er lov å føle seg litt ensom og redd innimellom.</p> <p><b>Therese:</b> Jeg sa «Jeg tør ikke å gå på visning alene. Kan du bli med meg?» Han kunne ikke det.</p> <p><b>Begge:</b> Kan noen sende meg en bruksanvisning på hvordan livet blir når bobla sprekker? På</p>			<p>ser at Sasha etterhermer meg, vil lære av meg. Den eneste i verden som fortsatt vil være i lag med meg. Jeg møter meg selv i døra. Jeg prøver å lukke den, men så klemmer jeg meg. Jeg står der med de samme spørsmåla som en gang såra meg og hemma meg. Nå skremmer det meg. Jeg trenger en klem jeg gremmer meg over at jeg ser meg selv stå der, med de samme spørsmåla som deg. Hva skal det bli av deg. Når skal du bli voksen. Hva skal det bli av deg. Hva skal du bli når du blir stor.</p>
--	--	--	--	--	---

		forhånd takk.				
<b>Innspilt tale</b>						

		<b>Finne mannen i mitt liv</b>		<b>Kjærlighetsskogen</b>	<b>Kinokjærlighet</b>	
<b>Bilde</b>	Raske gulp.		Raske lapper om kjærlighet	Skog. Projiseres bak og på magen til skuespillerne.	Joker	Gulp. Ha et syv år langt forhold som tok slutt.
<b>Musikk</b>	Redigert versjon «Nattøppet»	Carpenter s – Close to you	Redigert versjon «Nattøppet»	Detektivbyrån – Laka-koffa		Redigert versjon «Nattøppet»
<b>Fysikalitet</b>		Christine stirrer intenst inn i øynene på sin utvalgte publikum er. 1-2 ganger.		Grid. Therese og Johannes går rundt. De møtes tilfeldig. Replikkene sies tilfeldig. Replikk 5 sies mot publikum i flere forskjellige retninger med projisering på magen/brystet. De 5 første replikkene i begynnelsen. De to siste kommer på slutten. Rundt-ved-gjennom gjøres i 6 forskjellige møter. Avbrudd og tempo.  1. De møtes første gang. 2. Sex. 3. De er	Johannes i stol med rygg mot publikum.  Therese sitter i sin stol og spiser popcorn.	

				<p>sammen.</p> <p>4. Therese er lei av Johannes.</p> <p>5. De krangler.</p> <p>6. De har slått opp.</p>		
<b>Tale</b>		<p>Christine skal finne mannen i sitt liv. Hun velger en publikum er.</p>		<p>1. Hei.</p> <p>2. Vil du være jenta/gutten min?</p> <p>3. Og så kyssa han/hun meg.</p> <p>4. Ish.</p> <p>5. Jeg tror kanskje jeg elsker deg bittelitte granne.</p> <p>6. Hvorfor har du ingen venner?</p> <p>7. Du er for sliten til å være snill med meg?</p>	<p><b>Johannes:</b></p> <p>Jeg kunne sett på deg på livstid. Du er favorittfilmen min.</p> <p>Tusenvis av slutter. Du betyr alt for meg.</p> <p>Jeg vet aldri hva som kommer, for alltid fascinert. Håper du ikke slutter å løpe mot meg, for jeg kommer alltid til å vente.</p> <p>Du er min kino. Jeg kunne sett på deg for alltid. Action, thriller. Jeg kunne sett på deg for alltid. Du er min kino. En Hollywoodskatt.</p> <p>Elsker deg akkurat som du er.</p> <p>Min kino. (Kan gjentas)</p>	

					<p>Stjerne staver navnet ditt, som i et science-fiction drama. Kjærligheten vokser som en blomst om sommeren. Du får meg alltid til å undre, for alltid mitt under. Håper du kler av alle drømmene mine og drar meg under.</p> <p>Du er min kino. Jeg kunne sett på deg for alltid. Action, thriller. Jeg kunne sett på deg for alltid. Du er min kino. En Hollywoodskatt. Elsker deg akkurat som du er.</p> <p>Min kino. <i>(Kan gjentas)</i></p>	
<b>Innspilt tale</b>						

	Være verdens beste wingman		Sorgen		Popcornvennskap
<b>Bilde</b>	Bilde av Sindre. Sindres telefonnummer sakte blinkende bak.	---->	Trivielle punkter av lista spises. Stoppes når replikk nr. 1 kommer.	Gulp. Miste en bror. --->	Gulp. Bli diagnostisert med depresjon. Få høre at slektningen din fortjente å dø.
<b>Musikk</b>		Redigert versjon «Nattöppet»	Gorillaz – One planet. Redigert versjon.		Team Me – Steven.
<b>Fysikalitet</b>	Sindre ender med å løfte Christine av scenen og plassere henne i stolen sin.		<p>Illustrativ sorgprosess.</p> <p>Johannes bærer fram mikro. Gjør klar til å poppe popcorn.</p> <p>Utløsende replikk nr. 1. Johannes gjør repetitiv bevegelse med mikrobølgeovn.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Benektelse (hymn hands).</li> <li>2. Sinne (rundt-ved-gjennom).</li> <li>3. Forhandling (hymn hands).</li> <li>4. Depresjon (rundt-ved-gjennom).</li> <li>5. Aksept (hymn hands).</li> </ol> <p>De ser begge frem. Replikk 1 fra Johannes. Therese går. Replikk 2 fra Johannes.</p>		Johannes setter på popcorn. Sitter på gulvet foran mikrobølgeovnen. Det poppes popcorn. Therese kommer. Hun legger seg ned foran ham. Grimaser. Grimasesekvens fra såpebøbleminner. De ender opp ovenfor hverandre. De ser på hverandre. De går begge til Johannes' stol. Spiser popcorn.
<b>Tale</b>	Christine skal skaffe Sindre beilere for å få fullført punktet.		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Sasha har drukna.»</li> <li>2. «Skal vi poppe</li> </ol>		

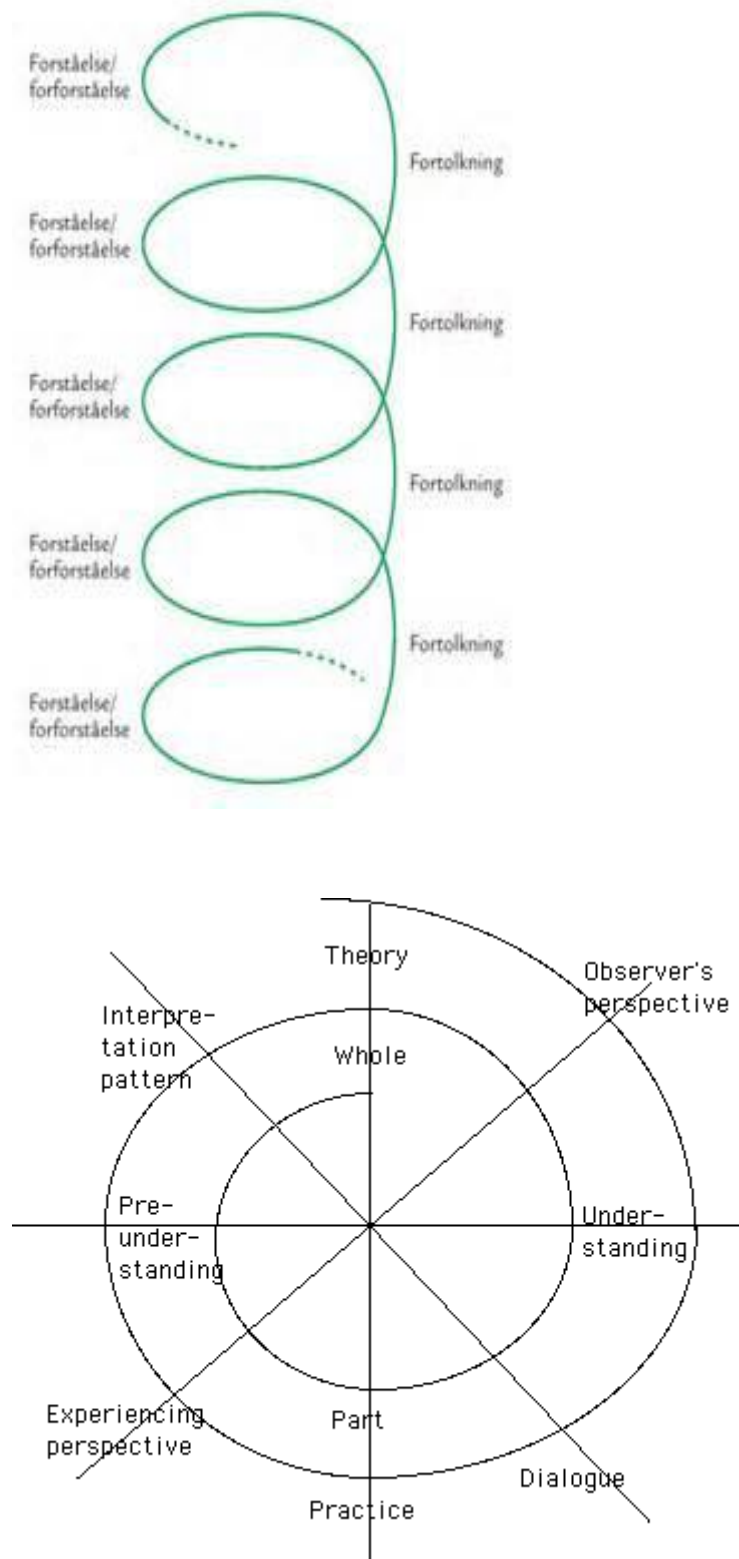


			popcorn?»		
<b>Innspilt tale</b>					

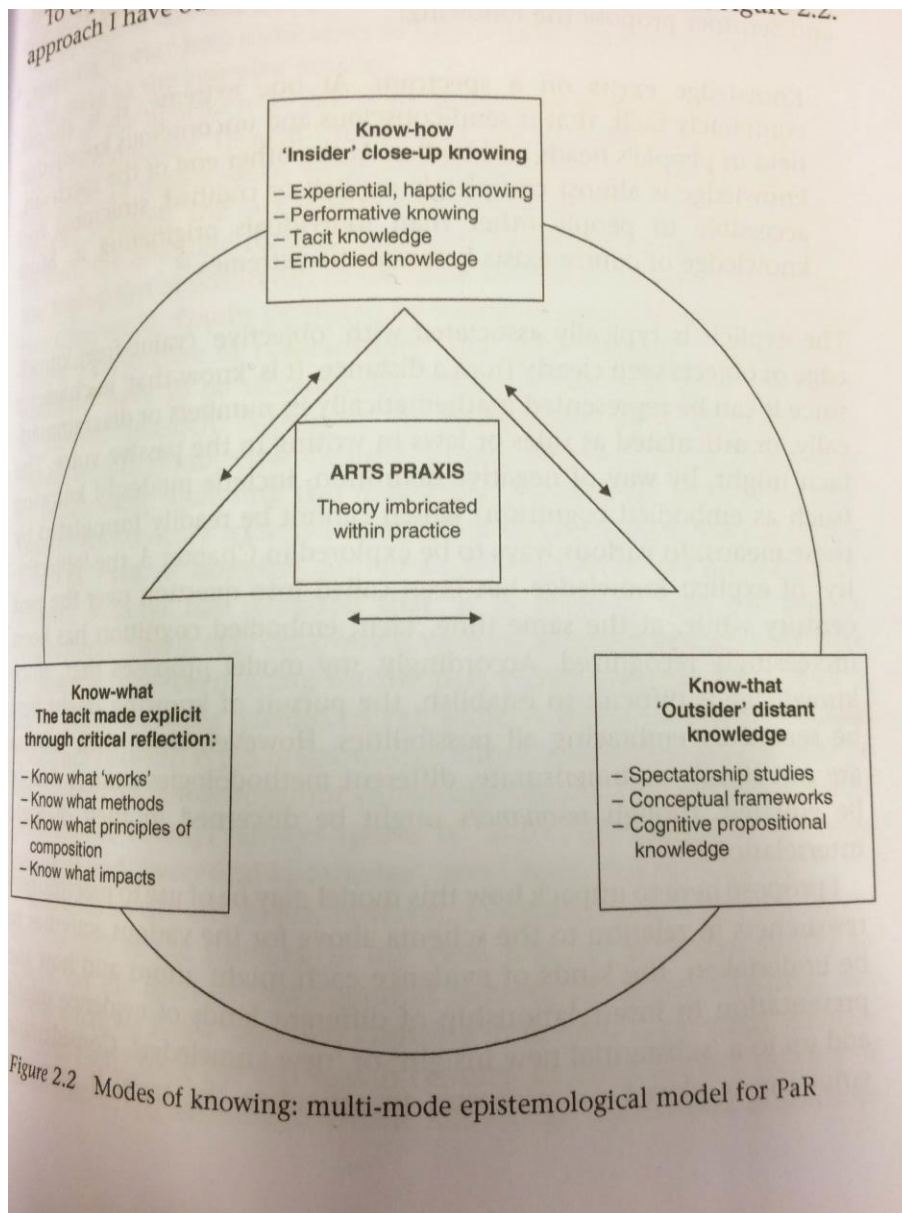
		<b>Vi har lite tid</b>	<b>Slutten</b>	
<b>Bilde</b>	Fine gulp. Bli kjent med noen du ikke trodde du skulle bli kjent med.		Dekonstruksjon, revers av powerpoint. Punkt 100 blir stående igjen til hun får lappen av ham. -> Christine som holder lapp 100. Bli voksen. Fade to black.	Lapp nr. 100 holdes. Bli voksen.
<b>Musikk</b>	Redigert versjon «Nattöppet»	Redigert versjon «Nattöppet» ----->	Redigert versjon av Nattöppet.	Redigert versjon «Nattöppet»
<b>Fysikalitet</b>	Spise popcorn.	Christine opp av stolen. Fram sentrum av scenen. Hun snakker. Ender i sammenbrudd	Han prøver å få henne til å sette seg. Hun begynner repetitiv mekanisk bevegelse lik den på begynnelsen. -> Han stopper henne med en klem. De ser seg rundt. Ser sekken. Hun plukker ut en lapp. River den i stykker. Ser på skjermen at et punkt forsvinner. Hun river flere. Hun snur sekken på hodet og tømmer den. -> Hun finner ikke siste lappen, punkt 100. Han har den i lommen. Han gir den til henne. Hun ser hva som står. Holder den opp. -> De ser på hverandre. Nikk. Hun spiser lappen. -> De går og setter seg i stolene sine. Lyset skrus av.	

<b>Tale</b>		Det er lite tid igjen. Hun må bare fullføre alle punktene nå.	Improvisert rundt lista med punktene hun ikke har fullført.	
<b>Innspilt tale</b>				

## Vedlegg 6 – Den hermeneutiske sirkel



## Vedlegg 7 – Nelsons modell (Nelson 2013:37)



## Vedlegg 8 – Forskningsdesign

Fase	Teori	Kunstnerisk utforskning	Dokumentasjon	Resultat
1. Planlegge			Samarbeidsavtale	
			Prosjektbeskrivelse Konseptidé	
2. Innhenting av materiale	Psykodrama	03.06.15 Workshop med Bjørn	LOGG	36 replikker som representerer 36 forskjellige hendelser i mitt, Ragni og Mias liv
	Frantic Assambly OKTAV-modell	22.08.15 Workshop med ungdom 23.08.15 Workshop med ungdom	Film, bilde, taleopptak og LOGG	Funnet seks tema
3. Undersøkelse				
Uke 37, 07.09.15	Frantic Assembly, OKTAV-modell	1. prøve		Prøve avlyst pga sykdom
09.09.15	Frantic Assembly	2. prøve. Rundt, ved, gjennom, Stulduett, Dansende hender	Film, bilde og LOGG	Bedre kjent med teknikkene vi skal bruke.
14.09.15	Frantic Assembly			
15.09.15				

Dato	Teori	Kunstnerisk utforskning	Dokumentasjon	Resultat
14.09	Frantic Assembly, OKTAV-modell	Innføring i Frantic		
15.09	Frantic Assembly	<u>Vennskap</u> Musikk + autobiografisk minne → stolduett, og rundt, ved, gjennom.	Film, logg.	Musikk som ikke nødvendigvis har sammenheng med det autobiografiske minnet er bedre å bruke enn autobiografisk musikk.
21.09	Frantic Assembly + Inspirasjon fra Viewpoints	<u>Kjærlighet</u> Musikk, NNs <i>Til deg</i> , sammen med hymn hands. + monolog til musikken.  Grid + hymn hands, med autobiografiske replikker.  Grid + rundt ved gjennom, med autobiografiske replikker	Film, logg	Musikken til NN må ikke bli "for nær", jeg må finne en måte å oppnå distanse på.
23.09	Viewpoints	<u>Identitet</u> Musikk + grid + tekst, <i>Stor</i> – Magnus Eliassen.	Film, logg	Talekor av tekst, gjorde teksten universell, må bli bedre på å teste ut ting mer separat.
24.09	Frantic	<u>Sorg</u> Lang fantic sekvens, de fem sorgfasene. Musikk Gorillaz	Film, logg	Sorg må distanseres, fungerte fint med Gorillaz
28.09		<u>Frykt</u> Scenekamp + tekst fra Christine på lørdag. Levende dyne	Film,	Jobbet helt uten musikk i dag. Dette var tungt. Sekvensene vi jobbet med, trenger ikke i utgangspunktet musikk, men kanskje en kan bruke musikk på prøver, for å lette

				det opp lit?
30.09		<u>Forventning</u>		
21.10		<u>Vennskap</u> Chairduets + såpebobleminne x2  Grimasespeiling + såpebobleminne x2 → film → dialog fra meldinger	Film, LOGG	Må finne spenningen i vennskap, kan spenningen finnes i musikken?
23.10		Jobbet videre med slosssekvensen	Film, logg	Fryktsekvensen utviklet
26.10	Brecht? Verfremdung?	Utforsket fiksjonslag to, "Christine prøver å fullføre lista"	Film, logg	
02.11		Kjærlighetssekvens, sorgsekvens		Byttet roller i sorgsekvens, jeg skulle være sorgen og Sindre den som sørget. Dette ble vanskelig. Jeg lurte på om det handler om estetisk distanse her. Syns også musikken i kjærlighetssekvensen overstyrer
09.11		Utviklet identitetssekvensen til en startsekvens	Film, logg	Tenke sjæl fungerte ikke, prøvde med Nattøppet, denne var bedre. Tror det har noe med driven i musikken. Musikken setter stemningen for resten av forestillingen.
10.11		Jobbet med slutten	Film, logg	Kan de to fiksjonslagene slås sammen på slutten til et fiksjonslag?

## Vedlegg 9 – Filmbibliotek

Navn	Dato endret	Størrelse	Type
08 Steven.wav	4. desember 2015 21.30	30,3 MB	Waveform-lyd
09.09 Offe	11. september 2015 11.32	--	Mappe
09.15	16. september 2015 12.08	--	Mappe
09.21 Kjærlighet	25. mars 2016 14.44	--	Mappe
09.23 Identitet	28. september 2015 16.15	--	Mappe
09.24 Sorg	19. januar 2016 11.14	--	Mappe
09.28 Frykt	28. september 2015 16.13	--	Mappe
09.30	30. september 2015 17.12	--	Mappe
10.03 Workshop	4. oktober 2015 16.54	--	Mappe
10.07	7. oktober 2015 15.01	--	Mappe
10.13 Christines performance	13. oktober 2015 15.01	--	Mappe
10.21 Vennskap	22. oktober 2015 12.45	--	Mappe
10.23 Frykt, vennskap (whiskey)	26. oktober 2015 10.47	--	Mappe
10.26 Christine skal fullføre lista	26. oktober 2015 19.06	--	Mappe
10.29 Stockholmbesøket, kinokjærlighet	2. november 2015 17.29	--	Mappe
11.02 Kjærlighet og sorg	2. april 2016 16.44	--	Mappe
11.04 Visningssem	4. november 2015 14.13	--	Mappe
11.09 Åpningscene	10. november 2015 20.44	--	Mappe
11.10 Åpningscene 2	10. november 2015 20.44	--	Mappe
11.12 De enkle tingene	13. november 2015 09.41	--	Mappe
11.13 Begynnelsen... forskjellig musikk	13. november 2015 14.37	--	Mappe
11.16 Kysse i regn...nskap (dyremiming)	16. november 2015 19.14	--	Mappe
11.17 Punkt nr. 91 begynne å danse	19. november 2015 14.07	--	Mappe
11.19 Visningssem	19. november 2015 14.07	--	Mappe
11.23 Sorg, sekvens etter sorg	24. november 2015 12.43	--	Mappe
11.24 Avslutning	25. november 2015 08.54	--	Mappe
11.26 Musikk til forventning	27. november 2015 09.16	--	Mappe
11.27 Visningssem	28. november 2015 16.45	--	Mappe
11.30	25. mars 2016 15.35	--	Mappe
12.03 Ellilab gjennom gang SITO	23. mars 2016 15.09	--	Mappe
12.04 Studio gjennomgang	4. desember 2015 19.28	--	Mappe
12.05	5. desember 2015 13.42	--	Mappe
De enkle tingene.wav	4. desember 2015 21.30	40,8 MB	Waveform-lyd
eksamen	15. desember 2015 07.53	--	Mappe
Film nils	20. april 2016 16.34	--	Mappe
råbilder christine + sindre	17. november 2015 11.59	--	Mappe

37 objekter, 14,65 GB ledig

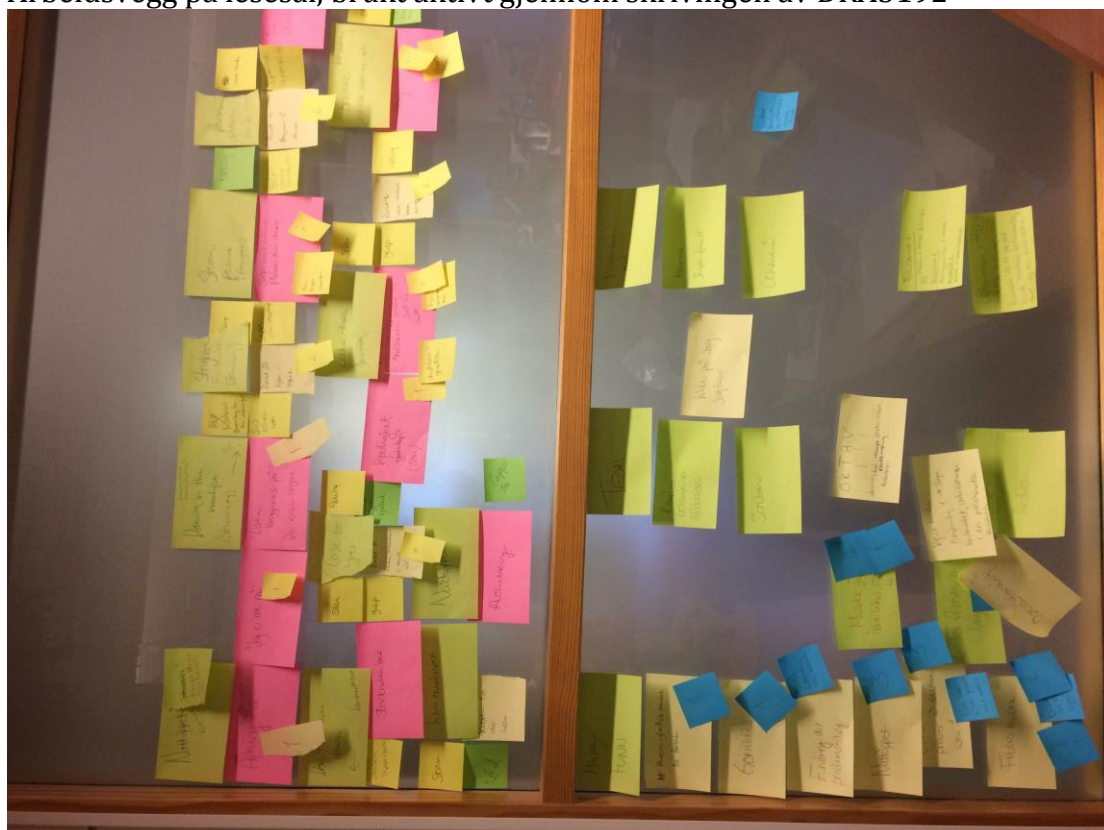


## Vedlegg 10 - Tankekart DRA 3191 og DRA3192

"Mastervegg" som fungerte som tankekart under hele den praktiske delen av masterprosjektet, DRA3191



Arbeidsvegg på lesesal, brukt aktivt gjennom skriveingen av DRA3192



## Vedlegg 11 – Mål for prøve

# Kjærlighet, før prøve

Denne prøven ønsker jeg å bruke til å utforske selve historiene, altså det autobiografiske materiale. Jeg følte jeg gikk meg litt bort på forrige prøve med musikken, så jeg vil prøve en annen innfallsvinkel.

### Autobiografiske replikker:

#### *Så kyssa han meg*

Bak denne replikken er historien om Christines første kyss. Jeg tenker at det å bli kysset, er noe man må ha gjort før man er 25. Historien er noe komisk, og veldig klisje. Det var veldig tydelig at fyren hadde sett romantiske komedier. Jeg ønsker å utforske denne situasjonen, da jeg tror den kan skape gjenkjenning og nostalgi. Hvordan kan man gjengi en klein situasjon fint, morsomt eller tragikomisk? Hvordan kan vi med kropp og ord gjenskape denne historien?

Jeg vil skape gjenkjenning og nostalgi.

#### *Jeg tror kanskje jeg elsker deg bittelitte grann*

Bak denne replikken er historien om første gang Christine sa de tre store ordene. For meg er også dette på listen over ting man må gjøre før man blir 25. Når en sier disse ordene for første gang, føler man seg så liten, så naken. For tenk om man ikke får det tilbake? Man kan jo ikke trekke ordene tilbake når man har sagt det. Til denne historien ser jeg for meg at vi kan utforske med musikk, da det ikke er særlig til historie bak, annet enn at vi ligger å ser på stjernene på en strand i Goa.

Jeg vil skape et øyeblikk hvor publikum tenker Åååååe.

### Situasjoner som kan være spennende å undersøke:

Den første kjærligheten

Den vonde kjærligheten

Første kyss

Kjærligheten som kunne ha skjedd

Vennskap → kjærlighet

Kjærlighet → Vennskap

### Musikk til prøve:

E18 Album – Detektivbyrå

NN (Jeg vil ha med denne musikken)

Musikken jeg ønsker å utforske i denne prøven er Albumet E18 av Detektivbyrån og musikk min ekskjæreste har skrevet om meg og vårt forhold. Albumet ønsker jeg å se på, da jeg av en eller annen grunn blir veldig dratt mot det. Jeg får assosiasjoner til Frankrike og Paris når jeg hører gjennom det. Paris for meg er kjærlighetens by. Selv om musikken til Detektivbyrån er instrumental, føler jeg likevel den forteller en historie. Så om vi kunne sett hvilke historier som finnes i dette albumet.

Denne musikken tenker jeg kan brukes som et utgangspunkt for en historie, altså "bakbildet", inspirasjonsmateriale. Om det kunne vært en fri improvisasjon til musikk kanskje? Hva skjer da så hvis musikken byttes, eller fjernes.

Musikken til NN ønsker jeg å bruke, da det for meg er autobiografisk. Sangene handler om situasjoner han og jeg har opplevd, dog fra hans perspektiv. Dette tror jeg kan være spennende å utforske. Kan en på en få to sider av en historie ved bruk av denne musikken? Kunne jeg kanskje fortalt min side av historien, samtidig som sangen spilles? Vet ikke om dette går da, teksten er noe utydelig kanskje. Men igjen, hva hvis jeg starter å fortelle om situasjonen rundt da sangen ble skrevet, også kunne Mia kanskje underbygd det hele med video? Også kommer musikken?

Jeg vil prøve å ha en dialog med sangen

## Vedlegg 12 – Refleksjonsnotat

### Kjærlighet refleksjonsnotat

#### *NN sekvens*

Sindre og jeg lagde en liten koreografi, hymn hands, og gjorde den sammen med *Til deg* av NN. Vi tenkte oss at Sindre var NN. Sangen handler om at vi gjør det slutt. Etter å ha gått gjennom det et par ganger med musikken, prøvde jeg også å ha en dialog med sangen.

#### *Hvordan syns jeg det fungerte?*

Det ble ikke helt som jeg tenkte. Jeg tror jeg må lage en mer strukturert tekst til nøyaktig det han synger i sangen. Jeg tror kanskje det ble fryktelig klisje, da sangen i seg selv er veldig sukkersøt. Hvis det skal ha noe for seg, tror jeg kanskje også at rommet mellom meg og Sindre blir viktig. Nå var vi veldig nære, og det hele ble veldig inneslutta tror jeg. Det kan kanskje bli interessant å skape større mellomrom, jeg må finne en måte å oppnå en slags distanse.

#### *Hva fungerte ikke?*

Jeg tror problemet var at jeg ikke hadde en klar nok idé rundt det. Det ble å prøve litt forsiktig på en måte.

#### *Hva vil jeg gjøre videre med det?*

Jeg vil gå aktivt inn i teksten til sangen (nå har jeg fått teksten, så jeg slipper å tolke den) og lage en slags dialog, og ikke improvisert. Jeg vil også jobbe mer med å få inn den distansen denne sekvensen trenger, for at det skal bli interessant for publikum. Jeg tror en fare med denne sekvensen, er at det blir ”Christine får ut aggresjon til eks-kjæresten sin”, og det er ikke det jeg ønsker å oppnå med dette.

#### *Grid/frantic med sangen Laka-Koffa – Detektivbyrå*

Med denne musikken ble sekvensen veldig drømmeaktig syns jeg. Tror hvis vi jobber litt mer med den, i retning av det Sindre snakka om, at vi har mange koreografier og ting som ligger rundt, kan det bli interessant. Jeg tenkte jo mer å bruke den musikken for å finne en historie, men det trengtes på en måte ikke. Det fungerte fint

## Vedlegg 13 – Intervju med NN

Intervju med NN om sangen *Til deg* 31.03.16

Christine: Okey. Janei. Jeg bare lurte på den sangen. Husker du en sangen du sendte til meg i desember for to år siden?

NN: Mm

Christine: Jeg har bare lyst til å vite hva din intensjon var.

NN: Hva intensjonen min var?

Christine: Ja, intensjonen med sangen.

NN: Mmmm. Nå husker jeg ikke helt den sangen sånn årdentlig. Men den handler jo om.. ehh... Den handler om... ehhh. Meningen var jo å få deg tilbake. Bruke dine minner, til å tenke på meg. Bruke teksten for at du skulle huske tilbake kanskje. Det var vel det som var meninga. Eller til deg. Men jeg husker ikke helt hvordan den var.

Christine: Skal jeg finne den? Jeg har den her et sted.

NN: Har du ikke teksten?

Christine: Ehmmm. Skal vi sjå.

(Finner sangen)

Christine: Så når du skreiv den sangen, brukte du ting som vi har opplevd sammen, det var intensjonen å bruke minner, sånn at jeg ville bli sammen med deg igjen?

NN: Ja. Men også bruke også si på en måte direkte, sånn som. Hvis du skal stupe, må du hoppe med hodet først. Altså poenget er da må du helt bort fra meg.

Christine: Jaok. Så det var liksom sånn alt eller ingenting?

NN: Ja, alt eller ingenting. Det er kanskje det Til deg handler om. Eller altså. Ikke alt eller ingenting, men for meg da. Så er det alt eller ingenting.

Christine: Men så du skreiv den med den intensjonen, den skulle bare til meg liksom? Det var ingen andre som skulle høre den?

NN: Ehhh. Når du skriver en låt eller fremfører en følelse kan jo den tolkes av andre i forhold til sitt liv. Men det var jo intensjonen å skrive den til deg, eller at du fikk den sangen. Det var poenget med den. Såååemmm. Ja. Ehmm. Ja. Så er det liksom å hinte litt til den selvdestruktive tankegangen du hadde da. Prøve å få med det å. Det er litt sånn tydelig i teksten. (host) Mm. Men nå husker jeg ikke. Jeg husker bare første verset.

Christine: Ehhmmm.

NN: Hva mer skal jeg si da?

Christine: Nei. Jeg brukte denne sangen da. Eller jeg ville bruke den. Men så funka det ikke. For det ble too close, for nært. Ehm. Men når jeg ser i ettertid, så ser jeg når vi for eksempel brukte denne sangen her, gjorde at jeg ble mye tryggere på Sindre. Så det jeg på en måte er ute etter her.

NN: Så hvorfor ble du tryggere på Sindre?

Christine: Nei, det er det jeg tror er at jeg leste deg inn i Sindre, ved at musikken asså, når man tilfører musikk i en scene så vil musikken være en ny karakter da. Og når jeg da allerede kjente den karakteren så godt siden det er din stemme og en sang som er skrevet til meg så førte det til at jeg ble tryggere på Sindre. Det er som at hvis du er på en møter en person da, og snakker med den personen er det litt kleint, men hvis du møter en person du aldri har møtt før med en person du kjenner så blir det jo ikke så fælt. Men så jeg bare ville høre din intensjon med sangen.

NN: Ja, det var intensjonen da.

Christine: Ja, det er veldig interessant det du sier om minner. Og det her. At du liksom aktivt har tenkt når du har skrevet den.

NN: Det er vel det jeg i etterkant kan si. Det var vel det som var intensjonen. I etterkant. Når jeg skrev den. Ja. Nei. Det var for å hinte til deg. Bruke dine minner og ja. Prøve å sette ord på ting. Jeg synes det er viktig at hvis man skal skrive en låt må man føle noe. Sært. Det er viktig å skrive noe akkurat når man føler no. Så husker man det bedre.

Christine: Jess.

NN: Var det alt?

Christine: Jeg må bare tenke... Ja. Ja. Takk.

## Vedlegg 14 - Budsjett

	<b>Mia</b>
Stipend	10000
Utgifter	
Skuespiller	999
Transport	500
Redigeringsprogram	2000
Scenografi	3000
Teknikk	2000
Uforutsette utgifter	1000
Diverse	501
Sum	10000
	<b>Christine</b>
Stipend	10000
Utgifter	
Tapte arbeidsinntekter	999
Kostyme	2000
Rekvesitter	1000
Tono	1000
Sminke	400
Uforutsette utgifter	2000
Musiker	2000
Diverse	601
Sum	10000
	<b>Ragni</b>
Stipend	10000
Utgifter	
Tapte arbeidsinntekter	999
Scenografi	500

Rekvisitter	500
Leie utstyr/lokale	4000
Kurs/oppl�ering	4001
Sum	10000