

Aksel Adrian Langum Øien

## Teater som musikk

En musikkestetisk inngang til praksis i teatret.

Bacheloroppgave i Bachelor i drama og teater

Veileder: Bjørn Rasmussen

Mai 2020





Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst-  
og medievitenskap

# TEATER SOM MUSIKK

En musikkestetisk inngang til praksis i teatret.

**Av Aksel Adrian Langum Øien**

Kandidatnummer: 10003

Veileder: Bjørn Rasmussen

Antall ord: 6259

Våren 2020, NTNU, Trondheim.

## SAMMENDRAG

Denne oppgaven tar for seg hva forståelsen av teater som musikk kan være og hvordan en slik forståelse kan brukes i praksis. NTNU har inngått et samarbeid med Cirka Teater og gitt meg mulighetene til å følge deres teaterproduksjon *Fyr* fra siste prøve-måneder til endelig forestilling ved Trøndelag Teater. Min oppgave som student i praksis har vært å reflektere rundt en videreformulering av produksjonen fra et musikkestetisk utgangspunkt, samt engasjert meg i produksjon av aktiviteter for barn og unge forbundet med forestillingens konsepter. Erfaringen fra denne perioden er subjektet i analysen som tar teoretisk utgangspunkt i musikkteater-professor David Roesners studier om musikalitet i teatret. Oppgaven belyser forståelsen av teater som musikk hos tre teaterskapere og hvordan deres prinsipper kan brukes i praksis.

This bachelor thesis is about the metaphorical comprehension of theatre as music and how this comprehension can be used in practice. A collaboration between NTNU and the local theatre group Cirka Teater has made it possible for me to attend their last months of rehearsals on their show *Fyr* up until their first shows at Trøndelag Teater. My tasks as a «student in practice» has been to pronounce the production from a musical aesthetic point of view as well as engaging in the production of kids activities related to the concepts of the performance. My experience of my work and my observations of the production is the subject of the analysis in the thesis, which facilitates the theory of professor in music theatre David Roesners research. The theory will be conceptualized through investigation of three different ways of understanding theatre as music and how these principles can be used in practice.

# Innholdsfortegnelse

<b>OUVERTURE</b> .....	<b>4</b>
Tema, Bakgrunn og metode.....	4
<b>METODE</b> .....	<b>5</b>
<b>OPPGAVESTRUKTUR:</b> .....	5
<b>FØRSTE SATS</b> .....	<b>6</b>
<b>TEATER SOM MUSIKK - David Roesner og musikalitet</b> .....	6
<i>Musikalitet</i> .....	6
<i>Dispositivt begrepsbruk</i> .....	7
<b>ROM</b> .....	8
<i>Heiner Goebbels - Det improviserende rommet</i> .....	8
<b>LYS</b> .....	9
<i>Adolphe Appia - Det musikalske lyset</i> .....	9
<b>KROPP</b> .....	10
<i>Vsevolod Meyerhold - Skuespilleren som instrument</i> .....	10
<b>OPPSUMMERING</b> .....	11
<b>ANDRE SATS</b> .....	<b>12</b>
<b>ANALYSE AV FYR</b> .....	12
<i>Refleksjonsnotat</i> .....	12
<b>ROM</b> .....	12
<b>LYS</b> .....	13
<b>KROPP</b> .....	14
<b>OPPSUMMERING AV ANALYSEN</b> .....	15
<b>TREDJE SATS</b> .....	<b>16</b>
<b>REFLEKSON</b> .....	16
<b>FINALE</b> .....	<b>18</b>
<b>SISTE ORD</b> .....	18
<b>REFFERANSER</b> .....	<b>19</b>

## OUVERTURE

### Tema, Bakgrunn og metode

Det var via musikken at jeg møtte teatret for første gang i form av musikkteater. Fasinasjonen av denne formen teater har siden blitt ved meg. Etter som jeg stadig oppdager nye aspekter og tilfeller både som utøver, publikum og student, har lyd og musikk i teatret blitt et slags episenter hos meg som jeg ofte henter inspirasjon fra. Lyd er for meg som kropp, og som skuespiller former jeg både lyd og kropp for å fortelle noe. Er jeg ikke da både musiker og skuespiller? Tonen i stemmen min, melodien i replikken, styrkegraden. Roper jeg, hvisker jeg? Snakker jeg fort eller snakker jeg sakte? Beveger jeg meg i harmoni med stemmen min, eller dissonerer bevegelsens hurtighet med stemmens langsomhet? Hva gjør disse perspektivene med hvordan jeg forstår hva teater er?

Når jeg selv begynner å fortelle andre om mine ideer om teater som musikk oppstår det ofte forvirring. At for eksempel et forhold mellom to karakterer kan beskrives med musikk heller enn tekst og dialog, er for mange vanskelig å forstå. For tradisjon tro skal det være dialogen og dens undertekst som beskriver forholdet mellom karakterene skuespillerne gjengir. Dette er et godt eksempel på hvordan konvensjonelle forståelser av hva teater er kan kvele scenekunstens potensiale som en utforskende og fri kunstform. Konflikten oppstår dermed når det kreative språket dikteres av tradisjoner heller enn frie impulser og nye perspektiver. Skal man rette en finger på synderen i denne konflikten trenger en mange hender. Den tyske regissøren Heiner Goebbels peker på kunst- og utdanningsinstitusjonene og poengterer at det aller viktigste en student lærer er å samarbeide på tvers av kunstfagene. Teknikk og praksis innenfor en kunstform må skje på et bredere og friere nivå enn i dag så studentene selv får mulighet til å skape sine egne estetiske uttrykk, i stedet for å gjenta hva kunstnere før dem har gjort som om det var vedtatte lover hevder Goebbels (Goebbels, H., og Thomas, E., 2013).

I to måneder har jeg jobbet ved siden av teaterproduksjonen *Fyr* av Cirka Teater (2020) som observatør. Forestillingen hadde alt da vært i pre-produksjon i over tre år. På Dora, like utenfor Trondheim sentrum, holdt kompaniet prøver, og der fikk jeg selv følge dem. Fra de mange prøve-visningene av forestillingen fikk jeg observert hva som kom til å bli *Fyr*. Innen observasjonene startet hadde jeg alt bestemt meg for at teater som musikk skulle være mitt prinsipielle utgangspunkt i oppgaven. Å observere *Fyr* ble for meg en mulighet til å sette dette prinsippet ut i praksis i form av analytisk arbeid.

Oppgavens hovedfokus er å undersøke forståelsen av teater som musikk, og hvordan jeg selv kan ta i bruk denne forståelsen som et analytisk verktøy i teatret. Ved hjelp av faglig teori og egne produksjonserfaringer ønsker jeg å analysere mine observasjoner av *Fyr* for deretter å reflektere over selve forståelsen som inngang til praksis. Problemstillingen er derfor formulert slik:

*På hvilken måte kan teater forstås som musikk,  
og hvordan kan denne forståelsen brukes i praksis?*

## METODE

Oppgaven starter med en teoretisk redegjørelse av forståelsen av teater som musikk for å skape en god teoretisk refleksjonsflate. Refleksjonsflaten er det perspektivet jeg analyserer teaterstykket jeg har fulgt i min praksistid fra, men for å tilpasse analysen har jeg valgt å sette tre ulike sceniske virkemidler i fokus. De er rom, lys og kropp. Fagpersoners syn på musikalitet innenfor disse virkemidlene blir derfor redegjort for før analysen begynner. Som en gjengivelse av min opplevelse av produksjonen *Fyr* (Cirka Teater, 2020) presenterer jeg først et “refleksnotat” som blir subjekt i analysen. På bakgrunn av “refleksnotatet” ønsker jeg å analysere hvordan de ulike sceniske virkemidlene virket musikalske i produksjonen *Fyr* med faglig begrunnelse i teorien som er redegjort for. Refleksnotatet er en gjengivelse av min opplevelse av forestillingen den 15.02.2020 ved Trøndelag Teater, samt min tid som observatør hos Cirka Teater frem til da. Til slutt ønsker jeg å bruke konklusjonen av analysen til å utforme et mulig svar på hvordan forståelsen av musikk som teater kan brukes i praksis i lys av min praksistid.

## OPPGAVESTRUKTUR:

TEORI			ANALYSE AV FYR			AVSLUTNING	
Teater som musikk		Kropp	Refleksnotat		Kropp	Refleksjon	Konklusjon
	Rom	Lys		Rom	Lys		Teori i praksis.
Refleksjonsflate							
På hvilken måte kan teater forstås som musikk?						Hvordan kan denne forståelsen brukes i praksis?	

Modellen ønsker å vise oppgavens forløp i et visuelt narrativ. Refleksjonsflaten blir med ut hele oppgaven og viser til fagteorien samt mine observasjoner fra praksisoppholdet. Dette gjør at problemstillingen er delt opp i to deler. Den første delen tar for seg prinsippet, teater som musikk, rent teoretisk og analytisk opp mot mine observasjoner, mens den andre delen av oppgaven retter seg mot en praksis-orientert formulering av prinsippet. Det er viktig å presisere at ambisjonen for oppgaven er å legge til rette for en

grundig refleksjon og et potensielt springbrett for videre faglige dialoger og tverrfaglige innganger til kreativt arbeid.

## FØRSTE SATS

### TEATER SOM MUSIKK - David Roesner og musikalitet

Professor i musikkteater ved universitetet i München, David Roesner, starter sin innledning i boken *Musicality in Theatre* med å introdusere to paradigmer i kunstverden. Det nye paradigmet skiller seg fra det gamle ved en fundamental endring i forståelsen av sammensetningen av kunstformer. På teatret er denne sammensetningen ikke til å unngå, men *hierarkiet* som skiller dem har vært en stor tendens frem til moderne tider hevder Roesner. Med dette poengterer Roesner for to paradigmer. Det første til fordel for *ren kunst*, altså frittstående/hierarkisk (én kunstform fremfor andre). Den andre til fordel for *kryssende kunst*, altså kunst bestående av flere kunstformer i et mer likestilt format (Roesner, 2014, s.4-5).

Med det første paradigmet peker Roesner på den “*tradisjonelle*” separasjonen av kunsten, som han hevder særlig er å se ved institusjoner, fagskoler med studier innen faste disipliner fremfor multimodale fag. Dette er i tråd med Goebbels tanker om tverrfaglighet og samarbeid på tvers av kunstformene som er nevnt i innledningen i oppgaven. Platon dro visstnok sjelden en klar linje mellom kunstformene som musikk og dans, eller teater. Det er i de senere tider, når kunsten ble et akademisk fag, at kunstformene ble skilt fra hverandre, hevder Roesner (2014, s.4-5).

#### *Musikalitet*

I boken *Musicality in theatre* ønsker Roesner å utforske hvordan musikken har blitt brukt som et verktøy i utviklingen og i videre-formuleringen av teaterspråket i moderne tid, og peker på 1872 som sitt utgangspunkt, da Nietzsche utga boken *Die Geburt der Tragödie aus dem geiste der musik*. I denne boken hevdet nemlig Nietzsche at “*All kunst higer etter musikkens tilstand.*” (Sitert i Roesner, 2015, s.5 egen oversettelse). Roesner peker videre på hvordan begrepet *musikalitet* er blitt brukt som en henvisning til evner hos mennesker med særlige talenter innen musikkfaget (*Hen er så musikalsk!*) men denne forståelsen hevder han ikke er nyttig i denne sammenhengen, og ønsker å fremme begrepet heller som et heuristisk verktøy. Et heuristisk verktøy kan forklares som et begreps *perspektiv*, et perspektiv som evner å søke tendenser som stemmer overens med dens verdigrunnlag. Den heuristiske funksjonen til *musikalitet*, eller noe som virker *musikalsk*, blir hos Roesner da heller en estetisk metafor som peker på



musikk-estetiske kvaliteter, som for eksempel rytmikk, harmoni, tempo og tonalitet. Hos Roesner er hensikten med dette å undersøke musikaliteten og musikkestetiske egenskaper i møtet mellom teatrets virkemidler som til vanlig ikke blir forbundet med musikk, som lys eller bilder (Roesner, 2014, s.5-10).

### *Dispositivt begrepsbruk*

Roesner adresserer begrepet *musikalitet* sin videste forståelse og tillegger det egenskapen som et *dispositiv*. Og for å tilspisse musikkbegrepets funksjon som et heuristisk verktøy implementerer Roesner forståelsen av musikalitet som et *estetisk dispositiv*. Med dette henviser han til den franske filosofen Michel Foucault og hans begrep *dispositif* (Roesner, 2014, s.10). I Knut Ove Eliassens bok *Foucaults begreper* beskriver forfatteren et *dispositif* som betegnelsen på selve *nettverket* mellom interagerende elementer, deres funksjon og struktur. Et *dispositiv* er altså båndet *mellom* enkeltstående faktorer som sammen utgjør en helhet (Eliassen, 2016, s. 95-97).

Det er viktig å presisere at Foucaults *dispositiv* er skapt i en samfunnsvitenskapelig sammenheng for å de-hierarkisere maktstrukturene i samfunnet, for på den måten å anse partene likeverdige og ikke prioritere noe av dem, men finne hva som knytter dem til hverandre (Eliassen, 2016, s. 96). Når Roesner utvider musikkbegrepet til et estetisk dispositiv, gjør han det dermed mulig å undersøke svært mange aspekter ved teaterfaget og deres musikkestetiske egenskaper. *Musikalitet* blir da et begrep som evner å peke på teatrets komponenter og deres forhold til hverandre via musikkfagets terminologi. I analysen av produksjonen tar jeg i bruk musikk-estetiske uttrykk på denne måten for å avdekke musikkestetiske egenskaper ved ulike sceniske virkemidler og elementer og samspillet, deres felles estetiske egenskap, deres musikk-estetiske dispositiv.

Som forklart i innledningen ønsker jeg å undersøke spesifikke virkemidler i produksjonen for blant annet å holde omfanget av oppgaven nede. De er rom, lys og kropp. Jeg skal nå gå inn på hvordan disse ulike elementene fra teatret tidligere har blitt forstått som musikalske. Først vil jeg ta for meg Heiner Goebbels forståelse av rom, så den russiske instruktøren Vsevolod Meyerholds musikalske forståelse av kropp, for så til slutt lysets musikalske egenskaper ifølge den sveitsiske scenografen Adolphe Appia. Det musikkestetiske dispositivet vil ligge til grunne for å åpne opp for en løpende refleksjon av de tre forståelse av teater som musikk. Det vil si at min egen oppfattelse av det musikkestetiske dispositivet er en del av refleksjonsflaten videre i redegjørelsen av teorien i oppgaven.

## ROM

*Heiner Goebbels - Det improviserende rommet.*

I Heiner Goebbels' *Aesthetics of absence* skriver den tyske regissøren om rommets rolle i vår oppfatning av handling og i møte med virkemidler som lyd og bilde. Som tidligere nevnt er Goebbels en forkjemper for tverrfaglighet og kreativ frihet innen kunstutdanning, en teori han tar med seg videre inn i teaterrommet. Han definerer et "fritt" teaterrom som et tomt rom, et rom hvor publikum kan plasseres i et hvilket som helst perspektiv i forhold til det som skal vises. Rommet skal ikke "produsere" noe annet enn forventning om at noe kommer til å skje, noe skal fylle rommet. Denne teorien ligger bak Goebbels begrep "*Aesthetic of absence*", at en viss tomhet er et premiss for at forventning skal oppstå, for et ønske om at noe mer skal komme (Goebbels, 2015, s. 43).

«Absence can thus be understood [...] as the creation of spaces in-between, spaces of discovery, spaces in which emotion, imagination and reflection can actually take place.» (Goebbels, 2015, s.4)

I sin begrunnelse av denne teorien viser Goebbels til det "*visuelle rom for lyd*" og "*akustiske rom for bilde*" (Goebbels, 2015 s. 43 egen oversettelse). Med dette ønsker Goebbels å vise til hvordan rommets utforming legger grunnlaget for publikums opplevelse i teatret. For i hvilken grad scenebilde evner å forklare lydens logikk, eller hvordan den akustiske lyden forklarer scenebildets logikk, er avhengig av rommets utforming. Å variere mengde virkemidler i rommet, altså, hvor mye som blir logisk forklart, enten via lyd eller bilde, gjør publikum i større eller mindre grad ansvarlig for sin oppfattelse av helheten. Deres evne til å tolke fritt uten å bli presset mot én forståelse av helheten er avgjørende, svaret skal ligge åpent for publikum å dømme hevder han. For gir man et lite detaljert bilde på lydens kilde oppstår det interesse hos publikummet, de blir interessert i å finne forløsningen i melodien, svaret på hva det de opplever er for noe, ifølge Goebbels (2015, s. 43-44,).

Goebbels henter uttrykket «polyfoni» fra musikkfaget for å beskrive samspillet mellom virkemidler i teatret. Polyfoni er beskrivelsen på en musikalsk tilstand der to eller flere likestilte, altså melodisk fullverdige, melodier lyder samtidig. Goebbels transformerer begrepet til å favne over selve spillet mellom virkemidlene i teatret som en: «polyphony of elements [...] as an independent 'voice' of the lighting, the space, the text, the sounds» (Goebbels, s.4, 2015).

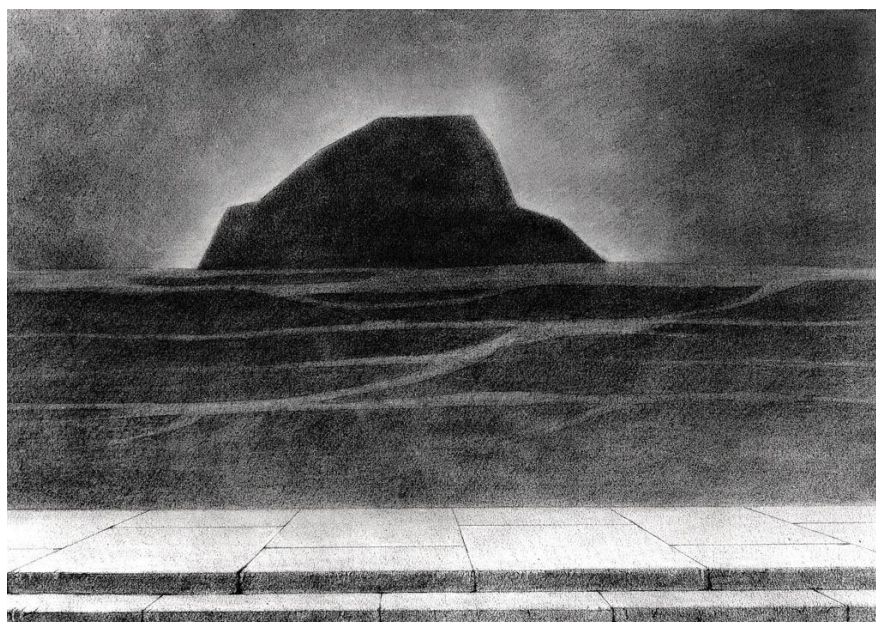
Rommet setter premisser for denne polyfone friheten, og jeg vil derfor se på egenskapene Goebbels krever av rommet som av improvisatorisk art. Rommet skal kunne tilpasse seg, improvisere med

virkemidlene og være fleksibelt nok til ikke å legge for store føringer i det kreative arbeidet. I møte med publikum er den improvisatoriske egenskapen helt avgjørende for opplevelsen, men også for at det polyfone samspillet mellom virkemidlene skal være mulig. Dette kravet kommer tydelig frem i Goebbels tekst *The space as invitation* der han hevder at tradisjonelle rom som konsertsaler og teaterhus, med sine faste seter og scener, ikke åpner for en individuell kunstopplevelse, men etablerer heller en *totalitær karakter* som påtvinger publikum en monopolisert kunstopplevelse uten frihet til å skape sin egen oppfattelse (Goebbels, s. 43, 2015).

## LYS

*Adolphe Appia - Det musikalske lyset.*

Adolphe Appia blir ofte sett på som en pioner innen utviklingen av estetiske virkemidler i scenekunsten, mye takket være hans refleksjoner på teaterrommet og spesielt en utvidelse av scenelysets funksjon. I essayet *Actor, Space, Light, Painting* fra 1919 kommer dette særlig til uttrykk: “*Lyset må bli aktivt [...] få status som et dramatisk uttrykk.*” (Appia, 1993, s. 114 egen oversettelse). I teksten retter Appia fokuset mot lysets mange variasjoner innen sine parametere, altså varierte effekter, og hvordan disse effektene har ekspressive evner på lik linje med lydens parametere. Appia begrunne dette ved å vise til hvordan lyset har den samme rytmiske, formbare funksjonen som lyden har, en bemerkelse David Roesner hevder peker mot en oppfattelse av lyset som et polyfont medium (Roesner s. 34). Denne polyfone egenskapen viser til at flere lys kan eksistere og virke samtidig. Kommunisere, kontrahere eller kontrastere, akkurat slik forholdet er mellom instrumenter i et orkester. Via denne forståelsen mener Roesner derfor at lys kan oppfattes tonalt i polyfoni eller individuelt monotont slik Appia ser det. Også lysets evne til å skape skygger og hvordan skyggene kan harmonere med andre skygger, former og selve rommet, er et viktig aspekt i Appias forståelse av lysets ekspressive, musikalske egenskaper. (Appia, 1993, s. 114-115). Appias illustrasjoner fra 1901 viser til dette hvor en kan se sceniske landskaper belyst på ulike, polyfone, måter. Lys som fremmer flater og strukturer på svært ulike måter samtidig (se Figur 1.).



Figur 1. "Espace rythmique: Les cataractes de l'aube", 1909, av Adolphe Appia. University of Glasgow (<http://www.eclap.eu/75344>).

Appia utvider med dette lysets funksjon, fra et verktøy for praktisk opplysning av scenerom, til et ekspressivt instrument i samspill med skuespilleren og scenografien det belyser (Appia, 1993, s.114). Appia er svært opptatt av harmoni, som for ham er beskrivelsen på i hvor stor grad dette samspillet evner å formidle emosjonene og/eller atmosfæren i handlingen på scenen. Denne tanken, om at lys kan beskrive tilstander er en egenskap Roesner kaller *akustomatisk* som er hentet fra film-musikk-faget og beskriver lydlig logikk (Roesner, 2014, s. 35). Altså hvordan samspillet mellom lyd og bilde er logisk, som for eksempel når lyden av en bil høres samtidig som bildet av bilen vises. I dette tilfellet er altså lyden logisk med bildet, vi forstår hva som er lydens kilde fordi vi gjenkjenner karakteristiske trekk ved lyden av en bil samtidig som vi ser bildet av det vi gjenkjenner som en bil, lyden blir satt i en kontekst.

Hos Appia kommer lysets ekspressive egenskap frem på samme «akustomatiske» måte, men da som logisk lys i stedet for lyd. Han ønsker å bruke lys som et ekspressivt virkemiddel, i likhet med musikk, for å oppnå en harmoni med de andre ekspressive elementene på scenen. Men lys, bemerket Appia, er ikke en noe konkret, som for eksempel lyden av en bil, det er en *idé* og kan derfor ikke fungere logisk alene. Som samspillet mellom lyden av bilen og bildet av bilen, må lyset bli kontekstualisert i samspillet mellom de andre elementene og virkemidlene i teatret, bare da kan lyset være i ekspressiv harmoni med handlingen (Appia, 1993, s. 55).

## KROPP

*Vsevolod Meyerhold - Skuespilleren som instrument.*

“En skuespiller må forstå komposisjonen av hele produksjonen, må forstå og føle den med hele sin kropp. Kun da kan han bli en del av den og låte i harmoni med den.” (Meyerhold i Law, 1979, s.71 egen oversettelse).

Sitatet er hentet fra boken *Meyerhold Speaks*, en engelsk oversettelse av Alexander Gladkovs prøvenotater og intervju av teaterteoretikeren og regissøren Vsevolod Meyerhold. Sitatet kan trygt bekrefte at Meyerhold jobbet fra et musikalsk perspektiv. Hans skuespillerteori «biomekanikken» er kanskje den fremste kroppsliggjøringen av dette, men det er hva som ligger bak, hans musikalske forståelse av teater, som er kjernen.

For som dirigenten leser sitt orkestres notemateriale, eller partitur, ser Meyerhold på hendelsesforløpet i en teaterforestilling likedan. Handlingen har sin musikk-dramaturgiske struktur, og rollene er melodiene i stykket som regissøren komponerer harmonier ut fra. Med andre ord instruerer Meyerhold karakterene i scenen ved å se på deres ekspressive parametere på lik linje med lydens egenskaper basert på handlingsforløpet og dens gjenspeiling av atmosfærer og emosjoner. David Roesner viser til Meyerholds

tolkning av emosjoner og atmosfærer som musikalske parametere i form av tonehøyde, volum, rytmikk og lengde hos skuespillerne. Denne tolkningen av «karakterers melodi» forteller om hvordan harmonien, altså atmosfæren, i scenen videre kan bli i møte med andre karakterer (Roesner, 2014, s.84). Roesner påpeker at Meyerholds musikalske forståelse av teater ikke var til fordel for realismen i teatret, med for det teatralske. Meyerhold ønsket å bruke den musikalske inngangen som et bestemt teaterspråk, et episenter for det kreative arbeidet og en ny måte å tenke på teater som musikk (Roesner, 2014, s.89).

Det er særlig den evokative, den emosjonelt medrivende egenskapen rytmikk har, som ligger til grunne for Meyerholds musikalske tolkning hevder Roesner (2014, s.87). Noe som kommer særlig frem hos Meyerhold i en analyse av en oppsetting av Anton Chekhovs *Kirsebærhagen* fra boken *Meyerhold on Theatre*:

«Hemligheten bak Chekhovs emosjonelle tilstand ligger i rytmen i språket hans. [...] Atmosfæren ble skapt, ikke av selve teksten, ikke av lyden av insektene [...] men av skuespillernes musikalske sans som gjorde dem i stand til å tolke rytmen til Chekhov.» (Meyerhold & Braun, 2016, s. 37 egen oversettelse).

Biomekanikken ble Meyerholds svar på denne rytmiske forståelsen av skuespiller-virket, en skuespiller-teknikk som, ifølge Roesner, var kjernen i Meyerholds dramatiske virkemiddel. Denne teknikken ble designet for å trene skuespilleren til å uttrykke seg fritt innenfor handlingens musikk-dramatiske struktur som et instrument, ved bruk av bevegelse og stemmebruk fra et musikkestetisk standpunkt, både metaforisk, evokativt og strukturelt (Roesner, 2014, s.89-91).

## OPPSUMMERING

Oppgaven har hittil fokusert på ulike måter å tenke på teater som musikk med utgangspunkt i David Roesners musikk-estetiske dispositiv. Vi har sett at *Improvisasjon* blir hos Goebbels det musikkestetiske dispositive. Han gir scenerommet en avgjørende egenskap som premissleverandør for den kreative friheten i selve møtet mellom virkemidler og publikum. Adolphe Appia tillegger lyset den ekspressive egenskapen musikken har. Den ekspressive egenskapen er, på lik linje med improvisasjonen i Goebbels rom, et estetisk dispositiv. Musikken og lyset hos Appia brytes først ned i sine enkle parametere, for å finne deres felles musikalske dispositive egenskap. Deretter ser Appia på hvordan lyset særlig er avhengig av en kontekstualisering for å virke ekspressivt, eller harmonere med handlingen og atmosfæren. Hos Meyerhold ligger det musikkestetiske dispositive i hans forståelse av skuespilleren som et instrument, som en kropp med de samme egenskapene et instrument har. I likhet med Appia er det musikkestetiske dispositive *ekspressivitet*, men Meyerhold tillegger heller skuespilleren de samme musikalske egenskapene som instrumenter har i forhold til en rytmisk og melodisk tolkning av handlingsforløpets dramatiske, emosjonelle utfoldelse.

## ANDRE SATS

### ANALYSE AV FYR

Analysen starter med en gjengivelse av mitt refleksjonsnotat fra observasjoner av *Fyr*. Diskursanalysen fortsetter så med en refleksjon av virkemidlene ut fra Goebbels *rom*, Meyerholds *kropper* og Appias *lys* i forestillingen.

#### *Refleksjonsnotat*

“Rommet er en blackbox. Et amfi i den ene enden, et tomt gulv i den andre. Alt er mørkt, det er høyt opp til taket og jeg kan skjelve stillaser og stålrør der oppe. Jeg sitter litt til venstre i amfiet, midt på. Det blir mørkt, og jeg hører en høy mørk lyd. Et brøl. Et trekkspill, og havbrus. Jeg hører, men ser nesten ingenting. Der kommer en jente frem, i gult og grønt. Hun smiler og oppdager at en liten dukke av en mann er i ferd med å forlate et stort fyrtårn som dukker opp bak henne. Der lyser i blått og hun gjør alt hun kan for å fange oppmerksomheten hans. Til slutt kommer mannen til unnsetning, hun har ropt om hjelp, når han forstår at det er falsk alarm blir han illsint. Et nytt brøl høres, nå er det mannen selv som skaper den, med stemmen sin. Slik er møtet mellom de to. Hun forstår snart at han ikke er en normal mann, men et ekte fyrtårn, et fyr som har bestemt seg for å slukke. I en dans mellom den lette jenta og den tunge mannen følger hun etter i en kamp om å forhindre fyret fra å gi opp. De reiser til flere fyr, hver med sin temperatur og temperament. Det blir rødt og oransje i sør, kaldt i det ensomme, grønne skjæret fra nordlyset i nord og ekkelt og grått i havdypet der marulken lurder. Hele tiden i bevegelse mellom store og små dimensjoner. Små dukker og modeller blander seg med store objekter av glass og metall. Noen er lette, og andre er tunge. Lyset spiller ned på og ut fra det som utfolder seg på gulvet fremfor meg, iblant treffer det meg selv også og jeg får bli med i en liten tid. Når det hele er over, når jenta har flytt opp til overflaten igjen sammen med sine venner, er alt stille og balansert. Slik opplevde jeg *Fyr*.” (Øien, A. 2020)

#### *ROM*

Med hensyn til Goebbels forståelse av et rom i improvisatorisk samspill med virkemidlene, og hvordan dette samspillet skal oppleves åpent for tolkning for et publikum, mener jeg at *Fyr* (Cirka Teater, 2020) er en forestilling som åpner for en fri tolkning til en viss grad. Tematikken er fyrtårn slik det kommer til uttrykk i både tittel, men også i selve rommet. Jeg ser fyr, jeg hører havet og det landskapet jeg tenker at et fyr kan tilhøre, uttrykket samspiller med mine indre bilder. Men rommet er ikke konsentrert eller fast bestemt på hvor og hva fyret er, min oppfattelse får derfor plass. Fyret tar mange ulike former og vi ser

det både fra innsiden, på linsene og fyrvokterne, og fra utsiden hvor lyset deres spiller ut i rommet. Til tider foregår mye handling i midten av rommet. og jeg ser ikke det samme som de som sitter på midten av fremste rad, men rommet er hevet opp. I taket er det former og lys, og rundt oss er det bestandig lyder, noe som holder oppmerksomheten min under hele forestillingen, men ikke nødvendigvis der alle andre er bestandig.

Goebbels er opptatt av at rommet skal tillate en fri tolkning, et moment som ikke bare er scenografens ansvar, men også de andre kunstnerne som bruker rommet. Blackboxen har den fordelen at det i utgangspunktet er et fleksibelt rom i sammenlikning med et mer tradisjonelt proscenium-teater. Publikum kan plasseres hvor det er ønskelig. Å bruke et amfi, er kanskje ikke et rart valg for den kommunikasjonen som skjer via det sentrale midtpunktet på scenen, men rommet kunne improvisert bedre med virkemidlene om de hadde fått mer plass rundt oss. Om publikum var plassert i en mer intim, nærere og i en mer dypere posisjon i forhold til uttrykket ville samspillet kanskje virket mer intenst. Ens egen rolle som publikum ville blitt mindre passivt, og mer i improvisert samspill med scenerommet og de virkemidlene vi blir presentert.

## LYS

*Fyr* (Cirka Teater, 2020) er en mørk forestilling med mye lys. Rommet er mørkt og handlingen foregår på steder i verden der lyset er sentralt om ikke livsviktig. Ikke rart er det da at lyset har en så stor rolle i produksjonen. Appia forklarer hvordan lyset skal forstås som ekspressivt på lik linje med musikken, *Fyr* (Cirka Teater, 2020) mener jeg er et godt eksempel på nettopp det. For som lyden brukes til å beskrive dimensjoner og avstander med volum og harmonier, virker lyset på samme måte. Der dimensjonene er små spiller lyset med de samme kvalitetene i tynt, hvitt og kanskje blått. I form av grønne skjær kontekstualiserer lyset ikke bare den ensomheten og melankolien

som er i selve historien, men også landskapet, temperaturen og harmonien som omslutter den. Som den tynne lyden og musikken av is som smelter og kjølige vinder som fyker, svarer lyset med tynne stråler, bølgende pulser og kalde farger. Ekspressiviteten er fullkommen når karakterene fra historien selv bærer lys, og kommuniserer med dem. Festet på kroppen reagerer lysene på deres humør. Brøler karakterene



Figur 2. Bilde fra pre-produksjonen av FYR # 1. (Cirka Teater, 2020), 2019, Av Cirka Teater (<https://www.instagram.com/p/Bu85E56guZL/>).

pulserer lyset fra dem samtidig og forsterker uttrykket. Lyset står sjelden alene, men er heller aldri underordnet andre virkemidler nettopp fordi det er i såpass intenst polyfont samspill med alt som skjer. På denne måten kan en si at lyset oppleves som i harmonisk samspill med de andre virkemidlene i *Fyr* (Cirka Teater, 2020) i forhold til Appias musikalske forståelse av lys.

## *KROPP*

*Fyr* (Cirka Teater, 2020) handler om hvordan en liten stemme fikk de store stemmene til å snu. Dramaturgien er lagt opp til en “David og Goliat-fortelling” hvor den lille må overbevise og ofre for å vinne, og hvor den store må se seg slått i møte med den lilles fornuft. Hos Meyerhold er det vanskelig å si hvordan det musikalske i dramatikken ville fortonet seg, men dimensjonene og selve kampen mellom de store og det lille er sentralt. Et slags emosjonelt handlings-resymé kan hjelpe til å formulere noe som kan minne om Meyerholds musikk-dramaturgiske utgangspunkt:

Handlingen, sett fra jentas perspektiv, beveger seg fra glede og undring i selve oppdagelsen av fyrene, til en vilje om å redde dem, for så til en hjelpeløshet når alt håp er ute. Når det hele forløser seg er en så tilbake til glede, men og forsoning.

Om en forsøker å se dette handlingsforløpet som en melodi, jamfør Meyerholds teorier, kan denne handlingen fortelle om en melodi som beveger seg fra et harmonisk og lett rytmisk landskap, for så å synke gradvis ned i et mer dissonerende og rytmisk ubalansert uttrykk. Opp tilbake mot forsoning lysner landskapet igjen og harmonien gjenoppstår i slutten av stykket. Den «emosjonelle reisen» i handlingen dikterer med andre ord for et lydbilde som igjen Meyerhold ville brukt som et melodisk og rytmisk utgangspunkt for sitt regiarbeid med skuespillerne. Handlingen i *Fyr* (Cirka Teater, 2020) dikterer med andre ord kroppsliggjøringen av karakterene.

I *Fyr* (Cirka Teater, 2020) er skuespillet svært fysisk. Jenta hopper lett rundt og beveger seg hurtig mellom de tyngre fyrtårnene. Hver karakter har sin fremtoning rent kroppslig og utøver med ulike kroppsspråk deretter. I løpet av forestillingen følger denne fysikken med karakterene, men mest synlig er det hos jenta. Hennes glede og nysgjerrigheten nærmest sitrer i kroppen i starten av stykket. Hun oppdager fyrenes historie og snart deres valg om å gi opp sitt virke. Denne seriøsiteten smitter over på spillet hos jenta, som blir tyngre og mer direkte. Harmonien er etter hvert ikke lengre til stede og de bevegelsene som en gang var lette hopp blir nå harde byks og fall. Når alt håp er ute ligger jenta til slutt sammenkrøpet og livløs på gulvet. Et fyr løfter henne opp til overflaten igjen der hun får styrken og sin letthet tilbake.

Dette forløpet preges av en intensivering i skuespillerens kroppslige uttrykk i takt med handlingens emosjonelle tilstand. Fra den lette og muntre åpningen av stykket, ned til den dystre håpløsheten, for så opp til håpet og forløsningen mot slutten av stykket. Kroppsspråket følger dynamisk med, i harmoni kan



en si. Ser en dette i forhold til Meyerholds forståelse av skuespilleren som et instrument, og selve handlingen som en melodi, kan en si at karakterenes scenespråk i *Fyr* (Cirka Teater, 2020) er i harmoni. For, som Meyerhold insisterer, kan ikke skuespilleren spille i harmoni med stykket, med mindre den forstår stykkets melodi. Med dette mener jeg en kan si at skuespillerne har forstått melodien i *Fyr* (Cirka Teater, 2020) fordi de følger handlingen så dynamisk ekspressivt i sitt kroppsspråk.

### OPPSUMMERING AV ANALYSEN

Denne oppgaven startet med å stille spørsmål om hvordan teater kan forstås som musikk. Jeg har nå presentert et teoretisk utgangspunkt med Roesners teori om teater som musikk, og det estetiske dispositivet. Videre har jeg redegjort for tre ulike synspunkter innenfor tre ulike virkemidler i teatret, og hvordan disse kan forstås som musikalske. De er Heiner Goebbels rom, Adolphe Appias lys og Vsevolod Meyerhold sin skuespillerteori. Videre har jeg brukt teorien til å analysere min opplevelse av forestillingen *Fyr*. Ved å bruke musikalitet som et estetiske dispositiv har jeg fått et analytisk verktøy som evner å finne musikalske kvaliteter i *Fyr*. Den faglige diskursen har hvilt på en refleksjonsflate som har åpnet muligheten for en forståelse av teater som musikk og dermed brukt en fagterminologi som er basert på et samspill mellom auditive, romlige og visuelle erfaringer. I analysen fungerer med andre ord teorien som en premissleverandør for et analytisk formspråk satt i praksis.

Via analysen fremstår *Fyr* (Cirka Teater, 2020) som en «symfoni» av virkemidler som er i godt samspill. Både lyset og kroppene forholder seg dynamisk til hverandre, og uttrykkes fritt i rommet. Ut fra analysen kom det frem at rommets potensialer ikke ble utnyttet til sitt fulle slik publikummet var plassert i forhold til handlingen. Hadde publikummet vært plassert nærmere, mer intimt mot scenen, ville opplevelsen kanskje vært mer intens og gjort at rommet hadde vært i bedre samspill med virkemidlene. Det polyfone forholdet mellom virkemidlene og publikum, deres samspill, kunne dessuten åpnet for en mer friere tolkning da det faste midtstilte perspektivet ville kunne blitt spredt mer ut i rommet, og dermed gjort opplevelsen av det sceniske landskapet langt mer «friere». Altså henhold til Goebbels ønske om et fritt polyfont samspill mellom publikum og forestilling som tillater fri tolkning i større grad.

Skuespillernes musikalske kroppsspråk og spillestil, hvordan de spiller med handlinger i forhold til Meyerholds teorier er også et interessant funn. Med tanke på jentas spillestil, som dynamisk endrer sitt ekspressive uttrykk og rytmikk underveis, kan en se en musikalsk inngang til det fysiske scenespråket som et sentralt, musikalsk aspekt ved *Fyr*. For hvordan karakterenes fremtoning forholdt seg opp mot melodien i selve handlingen, jamfør Meyerholds forståelse, kan vise til et viktig poeng for Meyerholds musikalske forståelsen av kropp og rytmikk i scenerommet.

Forståelsen av lysets mange ulike parametere som av musikkestetisk art i form av volum, samspill og harmoni plasserte lyset i et uvant fokus, som der lyset fanget en melankolsk og ensom atmosfære ved

bruk av kalde farger og smale stråler. Dets evne til å tolke handlingens både dramatiske og geografiske landskaper i forhold til Appias tanker, blir tydelig kontekstualisert i møtet med materielle lydige egenskaper på denne måten. Jeg hører lyden av is og ser tynne blå og hvite striper lys, egenskapene deres harmonerer, for å bruke Appias uttrykk, i møtet mellom farger og lyder jeg forbinder med kulde og snø. I slike tilfeller opplever jeg at lyset forstått som musikk, slik Appia ser det, kan beskrive handlingen i *Fyr* (Cirka Teater, 2020) svært godt i samspillet mellom de andre virkemidlene. For når lyset evner å fange atmosfæren så godt som jeg mener den gjør i *Fyr*, er det særlig med tanke på den harmonien som oppstår mellom virkemidlene. Lyset blir kontekstualisert.

## TREDJE SATS

### REFLEKSJON AV PRAKSIS

Arbeidet med denne oppgaven startet med et ønske om å undersøke forståelsen av teater som musikk. I oppgaven angrep jeg dette ved å se på spesifikke, sentrale elementer i teatret og hvordan de tidligere er forstått musikalsk. Mitt arbeid som student i praksis har forholdt seg på et analytisk nivå hele tiden, men innsikten min i selve utgangspunktet har gradvis utvidet seg. Som nevnt innledningsvis var jeg alt bevisst på å gå inn i arbeidet fra et musikkestetisk perspektiv, et perspektiv som jeg har fått prøvd ut i praksis i min analyse av produksjonen.



Figur 3. Bilde fra pre-produksjonen av *FYR # 2*. (Cirka Teater, 2020), 2019, Av Cirka Teater (<https://www.instagram.com/p/Bu85E56guZL/>).

Som observatør var bestandig spørsmålet:

*Hva ser jeg etter?* Et spørsmål jeg først ble nødt til å konkretisere ved å fokusere på tre elementer: rom, kropp og lys. I tur observerte jeg så hvordan de ulike elementene ble behandlet, både under prøver og under selve forestillingen. Den første oppdagelsen jeg gjorde var spillestilen. Hvordan dynamikken mellom karakterene opplevdes og hvordan selve «reisen» rent rytmisk var. Det ble fort klart at Vsevolod

Meyerholds prinsipper kunne gi noen svar på dette, prinsipper jeg selv har fått prøvd ut i praksis som skuespiller tidligere ved NTNU, men aldri undersøkt rent teoretisk. Å forøke å fange essensen av hans teori skulle vise seg å være utfordrende. Ikke bare krever den at jeg selv analyserte stykket rent musikkdramaturgisk, men også at jeg kunne forsvare dette som en god akademisk metode. Å se på et manus som et musikk-partitur er i seg selv en metafor som lar seg vanskelig beskrive, Meyerholds musikalske forståelse av teater ble med andre ord en utfordring rent akademisk. Denne problemstillingen nærmest definerer min tid som student i praksis, der jeg svært ofte slet med å formulere rent akademisk hva jeg selv opplevde.

Da produksjonen flyttet inn på Trøndelag Teater ble det i større grad mulig å observere arbeidet med lys og hvordan selve rommet ble brukt. Adolphe Appias inngang til lys som musikk ble en stor oppdagelse da det resonerte så godt med hva jeg selv opplevde på teatret. Produksjonen hadde tatt sine siste tak, og var nære ved premiere da jeg forsto hvor godt samspilt lyset var med det hele. Et grundig, omfattende arbeid sto bak og en svært detaljert lysrigg sørget for det jeg opplevde som et godt lysdesign i harmoni med de andre virkemidlene, og satt i nøye kontekst med handlingen, jamfør Appias teori. Via Appias musikalske forståelse av lysets parameter og dens variasjoner innenfor disse, ble det mulig for meg å beskrive lyset via musikkfagets terminologi. Både ovenfor lyset alene og i samspill med de andre elementene. Appia retter fokuset mot et lys-design basert på sin tid, da realismen sto svært sterkt. For ham var kontekstualisering av lyset avgjørende fordi det skulle virke naturlig, ha en logisk årsak. Men med det innebærer ikke bare kontekstualisering i et rent objektivt landskap, men også et emosjonelt landskap. Han ønsket at lyset skulle underbygge handlingens emosjonelle sider, et aspekt jeg selv fant svært vanskelig å behandle rent akademisk ved mange anledninger. For både Meyerhold og Appia behandler musikk som ikke bare noe som kan beskrive bilder eller figurer rent logisk (som bildet av bilen og lyden av bilen), men også rent evokativt, altså hvordan musikk evner å fremprovosere følelser. Min inngang til det analytiske arbeidet ble derfor preget av ikke bare rent objektive observasjoner, men også emosjonelle. Å forsvare emosjonelle reaksjoner rent akademisk var til tider mer enn hva jeg selv kunne tåle, men slik analysen nå fremstår ble disse emosjonelle observasjonene særlig viktige i lys av skuespillernes dynamiske spillestil og lysets evne til å fange atmosfæren i forestillingen.

Rommet ble, i likhet med lyset, enklere å observere så fort produksjonen flyttet inn i teatret. Fra prøvene på Dora fikk jeg inntrykk av omtrentlig størrelse på spilleflaten, altså scenens størrelse, men selve dimensjonen ble vanskelig å forstå før jeg satt i amfiet i blackboxen på Trøndelag Teater. Men denne overgangen fra prøverommet til selve spillplassen gjorde meg svært oppmerksom på virkemidlenes funksjon. Fra prøvene, der rommet var smalere mellom taket og gulvet, virket skuespillerne større og spillet mellom dem mer intenst, en intensitet det mistet i noen grad da produksjonen flyttet inn i

blackboxen slik jeg opplevde den. Heiner Goebbels krav til rommet som en «invitasjon» og premissleverandør for selve samspillet mellom virkemidlene ble et godt analytisk perspektiv på denne oppdagelsen. Det polyfone samspillet mellom virkemidlene, jamfør Goebbels, ble en helt annen i blackboxen, for skuespillet ble forminsket samtidig som lyset og lyden fikk «større plass». Det høye taket og bruken av både lys og figurer over selve scenegulvet hevet dimensjonen og ga plass til disse, men gjorde på samme tid karakterene mindre intense og opplevelsen av handlingen mellom dem mer isolert fra der jeg satt i amfiet. Som et analytisk verktøy avdekket derfor Goebbels musikalske syn på rommet, og den improvisasjonen jeg mener dette kravet oppfordrer til, et interessant aspekt ved selve overgangen fra prøve- til forestillingslokale i denne teaterproduksjonen. Et funn jeg ikke kunne gjort om det ikke hadde vært for min praksistid som observatør av Cirka Teaters produksjon *Fyr*.

## **FINALE**

### SISTE ORD

Forståelsen av et musikkestetisk dispositiv, slik David Roesner bruker det, har tillatt meg å se på aspekter ved teatret vi til vanlig ikke nødvendigvis tenker på som musikalske. Å avdekke deres musikalitet via forskjellige teorier, forså å utnytte denne forståelsen som et analytisk verktøy, hevder jeg har gitt noen gode refleksjoner og funn utfra mine observasjoner av *Fyr* (Cirka Teater, 2020). Dette har dessuten gitt et svar på problemstillingen om hva forståelsen av teater som musikk er, og om hvorvidt den kan brukes i praksis. Det praktiske i denne oppgaven kom i form av et sett prinsipper jeg selv har måtte leve meg inn i og forstå, for så å formulere meg på bakgrunn av. Jeg ser at teoriene kunne fått langt mer beskrivelse og teoretisk støtte, men slik det kommer frem i refleksjonen av analysen og selve prosessen evner de alle å peke på ulike aspekter ved teatret forstått som musikk. Med denne oppgaven har Cirka Teater fått et perspektiv på sitt eget arbeid sett fra et musikkestetisk utgangspunkt. En faglig diskurs i møtet mellom ulike former kunst. Et nytt syn på Cirka Teater.

Jeg ønsker med dette å takke Monica Stendahl Rokne, produsent ved Cirka Teater, som har vært min kontakt gjennom prosjektet og min faglige veileder Bjørn Rasmussen for den støtten jeg har fått. Min medstudent og gode samtalepartner Gabriela Rinos skal også ha en stor takk.

## REFERANSER

### LITTERATURLISTE

Appia, A. (1993). *Texts on theatre*. London: Routledge.

Cirka Teater & Trøndelag Teater. (2020). *Fyr*. [Teaterproduksjon]. Trøndelag Teater: Trondheim.

Eliassen, R. (2016). *Foucaults Begreper*. Oslo: Spartacus.

Goebbels, H. (2015). *Aesthetics of absence*. London: Routledge.

Goebbels, H., og Thomas, E. (2013). Research or Craft?: Nine Theses on Educating Future Performing Artists. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 35(1), s. 43-48. Hentet den 20. Januar, 2020, fra [www.jstor.org/stable/26376115](http://www.jstor.org/stable/26376115)

Law, A. (1979). Meyerhold Speaks... *PAJ: Performing Arts Journal*, 3(3), s.68-84. Hentet den 2. Mars, 2020, fra <https://www.jstor.org/stable/3245105>

Meyerhold, V. & Braun, E. (2016). *Meyerhold On Theatre*. (4. Utgave). London: Methuen.

Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre Making*. Burlington: Ashgate.

### ILLUSTRASJONER

Cirka Teater. (2019). *Bilde fra pre-produksjonen av FYR # 1*. [Fotografi]. Tillatelse er innhentet fra rettighetshaver. Hentet fra <https://www.instagram.com/p/Bu85E56guZL/>

Cirka Teater. (2019). *Bilde fra pre-produksjonen av FYR # 2*. [Fotografi]. Tillatelse er innhentet fra rettighetshaver. Hentet fra <https://www.instagram.com/p/Bu85E56guZL/>

Appia, A. (1901). *Espace rythmique: Les cataractes de l'aube* [Illustrasjon]. University of Glasgow. Hentet fra <http://www.eclap.eu/75344>.

#### ANNET

Cirka Teater. (2020). *Fyr* [Teaterforestilling]. Vist ved Trøndelag Teater, Trondheim, Premiere 15. Februar 2020.

Øien, A. (2020). *Refleksjonsnotat av forestillingen Fyr av Cirka Teater* [Refleksjonsnotat]. Skrevet 15.02.2020.

