

Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

Af Tony Valberg

Det er to mellomrom som har opptatt meg. Det ene er mellomrommet mellom teater og musikk som ulike kunsthøgskoler. Det andet er mellomrommet mellom drømmen og hendelsene. Drømmen representerer det autonome, formede kunstverket slik vi kjenner det i moderne estetikk, og hendelsene noe mer flyktig: den eksepsjonelle situasjon som kommer uventet og som merker oss, kanskje, klar til å folde seg ut i medier, på steder og mellom aktører som befinner seg i den tradisjonelle kunstens randsone. Jeg skal forsøke å belyse sakskomplekset med eksempler fra musikkteaterforestillingen *Draumkvedet*.

Det var ved en nylesning av Antonin Artauds *Det dobbelte teater* at jeg merket meg formuleringen "mellom drømmen og hendelsene". Teateret bør ta mål av seg, skrev Artaud, til å overskride kunstens og ordenes vanlige grenser og fremstå som en arena "hvor mennesket ikke kan gjøre annet enn å gjeninnnta sin plass mellom drømmen og hendelsene" (Artaud 2000, s. 83). Hva håpet Artaud å gripe, berøre, høre mellom drømmen og hendelsene? Noen sider før hadde han skrevet: "Det er imidlertid ikke på scenen [for "mesterverkene"] man må søke sannheten i dag, men på gaten ...". Det er det navnløse feltet mellom det sansede *everyday life* og verket fremført på *scenen* Artaud vier sin interesse, en engasjement jeg kjenner igjen fra mitt eget felt, musikken, først og fremst hos John Cage. Det var miljøet rundt Cage som skulle utvikle seg til Fluxus, det løst sammensatte internasjonale kunstnermiljøet som i likhet med Artaud søkte tverrfaglige strategier når målet var å trenge inn mellom drømmen og hendelsene.

Det er i forlengelse av en slik ambisjon, som gjenfinnes i den senere relasjonelle estetikken og kanskje også i deler av H.U. Gumbrechts prosjekt rundt *nærværet*, at denne artikkelen er ment å være et bidrag. Den retter blikket mot et felt som er tverrfaglig orientert og utforsker virkning mer enn tolkning, det kontingente mer enn det intensjonelle, det intersubjektive mer enn det psykologisk intrasubjektive. Artikkelenes første del belyser hvorledes kunstmusikken under moderne betingelser har hatt et særlig behov for å markere et fagspesifikt felt (den "rene" instrumentalmusikken), og hvordan aktører som for eksempel John Cage likevel har bidratt til en estetikk og praksis som overskrider grensene mellom musikken og de sceniske fagene, så vel som grensene mellom "kunst" og "liv". Artikkelenes andre del drøfter musikkens funksjon i musikkteateret når en oppsetning som *Draumkvedet* 1) folder seg ut som et formet narrativ og 2) fremtrer med et ikke-lineært hendelsespreg som søker å etablere et relasjonelt nærvær som insisterende ikke peker ut over seg selv. Det som løftes frem er med andre ord forslag til musikkens funksjon i musikkteateret både når vi nærmer oss det som "verk" og som "hendelse".

Draumkvedet

Draumkvedet (engelsk: *The Song of Dreams*) ble utviklet, og min medmusikant Rolf Kristensen og jeg turnerte med forestillingen, i årene rundt århundreskiftet. I den perioden spilte vi over 250 forestillinger på utallige scener i Norge og Sverige. Målgruppen var barn fra 4 til 7 år i følge med ledsagere. Siden denne oppsetningen skal bli vår felles referanse, la meg fortelle litt om den:

Draumkvedet er en middelalderballade. I vår versjon har den fjortenårige Olav Åsteson fødselsdag

på julaften. I del 1 av konserten (ca. 15 minutter fortelleteater med karakter av ”verk” og en formet *drøm*) erfarer vi at Olav av sine foreldre får det han lenge har ønsket seg, et cembalo. Resten av kvelden blir han sittende oppslukt av improvisasjoner før han legger seg. Da faller han inn i en transelignende søvn der han forlater kroppen og trer inn i en dimensjon mellom liv og død. Som en fugl flyr han mellom minner og fornemmelser før han faller ned i havet, kommer seg omsider på land og hører sin avdøde bestemor rope på ham fra den andre siden av en bred elv. Han forsøker å nå henne ved å gå over en smal bro som henger høyt oppe på himmelen. Ute på broen blir han stanset av en hund, en slange og en okse og utsatt for prøvelser. Olav består prøvelsene og kan tre inn i konsertens del 2: *Paradis* (ca. 15 minutter med karakter av en musikalsk *hendelse*). Idet Olav kommer over broen og ser inn i Paradis opplyses hele det til nå mørklagte scenerommet bak oss musikere, og punktbelyste musikkinstrumenter av skulpturell karakter trer frem som en *installasjon*. Her går barna og deres ledsagere inn i det Paradis som Olav besøkte, og improviserer på de spesialutviklede instrumentene som finnes der. De høyeste rager fire meter opp, og de lengste er like lange. Det særmerkede – i en musikalsk forstand – ved disse instrumentene/skulpturene er hvorledes de er stemt til å klinge sammen med utgangspunkt i en dorisk skala. Det innebærer at selv om de musikalske hendelsene aldri klinger likt, så vil instrumentene tale til hverandre med samme musikalske språk og gli inn i hverandre på symbiotisk vis.¹ Publikum forholder seg til denne delen av konsertforløpet som en ”hendelse”; lek med skulpturer de kan få til å synge sammen. Etter den hendelsespregede midtdelen setter publikum seg igjen på sine plasser og vi glir over i det formede narrativets (drømmens) tredje og siste del. Her møter Olav ulike skikkelser og situasjoner i dødsriket. Ferden toppe seg i en konflikt mellom den urovekkende *Grutte Gråskjegg* og den trygge *Mikkel* som – skal det vise seg – løser seg på overraskende vis, og i Mikkels favør. Da våkner Olav i sin seng. Drømmen har vart i 13 døgn.

Scenerommet var hverdagslig og enkelt; når barna kom inn, satt jeg og vasket opp ved et bord opplyst av en arkitektlampe. Herfra fortalte og spilte jeg historien om Olav. Min medmusikant satt på en lav benk ved siden av meg. Vi delte gulv med barna som satt på matter bare en drøy meter foran oss.

Bare langsomt beveget narrativet seg fra hverdagens hendelser inn i drømmen. Barna fikk høre hvordan Olav falt i søvn, alt mens jeg ut av oppvasken henter frem hverdagslige (men særlig utvalgte i forhold til tonehøyde og klang) objekter; steintøy og glass, som jeg spilte på mens jeg fortalte. Min medmusikant fulgte meg musikalsk med et tilsvarende (kjøkken)instrumentarium, samt (synth)gitarer. Jeg gestaltet Olav på hans ferd innenfor en *storyteller*-tradisjon. En skisse over scenerommet så slik ut:

Publikum
Scene
Installasjon/”Paradis”

Noen historiske perspektiver på verksmusikk og tverrestetisk samarbeid

Men først: Mer enn noe annet som knytter sitt mandat til forvaltning og videreutvikling av *kunst* har musikkfeltet betraktet tverrestetisk samarbeid med ambivalens, sågar skepsis. Det har sine

1) En mer detaljert beskrivelse av *Draumkvedets* rigg og instrumenter finnes på <http://home.hia.no/~tonyv/superdalang/Draumkvedetkatalog3.pdf>

grunner. Da musikere og kritikere på slutten av 1700-tallet begynte å uttrykke seg om musikk i nye termer, var det tilskyndet av tidens forandringer i samfunnsliv, politikk og estetisk teori; den borgerlige revolusjonen i Frankrike og det gryende moderne samfunnsliv. Under førmoderne betingelser hadde de fleste musikere status på linje med tjenere, og musikken var skjenket lavere anseelse enn det som nå lå i kim. Den ble brukt til dans, til underholdning, ved den representative offentlighet ved hoff og i kirke og – mer enn andre kunstarter – som sekundærfunksjoner som støtte for andre estetiske uttrykk. Under moderne betingelser løftes musikk opp til å bli langt mer enn en støtte for andre kunsthøgskoler eller et klingende materiale som skulle fylle spesifikke *funksjoner*.

I den nye estetikken som vokste frem sammen med symfoniorkestrene – forvalterne av den verksbaserte kunstmusikk *par excellence* – ble det musikalske formforløpet forstått som å hvile i musikkens egne konvensjoner, ubundet i forhold til ekstras musikalske virkemidler som tekst eller samspill med andre kunstarter. Det autonome verket skulle bringe status til den kunstforankrede instrumentalmusikken på premisser som ikke trakk veksler på noe annet enn det klingende materialet i seg selv. Det var nettopp dette som markerte musikkens nyervervede høye status. Når musikken fremsto som kunst, betydde den ikke noe annet enn seg selv, den var befridd sin støttende sekundærfunksjon i et tverrfaglig felt.

Først når *New Musicology* etablerer seg på 1980-tallet åpner feltet seg for alvor på ny for kunsthøgskoleoverskridelser. Men allerede før *New Musicology* kom det bidrag til en ny tilnærming til forestillingen om den fagspesifikke, autonome kunstmusikken, formidlet av aktører som Theodor W. Adorno og John Cage. På den tiden Adorno arbeidet med *Estetisk teori* (1970) merket han at den regulativitet som hadde dominert forestillinger om kunstverket var utfordret. Når det gjelder kunst, konstaterte han, er ingenting selvsagt lenger, ikke engang at den har rett til å eksistere. I siste del av boken reflekterte han over kunstmusikkens betingelser. Den har maktet å etablere et autonomt felt, og ”likevel lengter kunsten fortvilet etter å komme ut av sitt eget område for å holde seg i live” (Adorno 1998, s. 533). Spørsmålet som opptok ham var hvor musikken i sin livshunger skulle søke ”utenfor sitt eget område” etter ”bærekraftige formansatser”, og samtidig bevare sin moderne identitet. Han fant, på sitt eget forventningsfulle vis, kun umulige posisjoner.

En som derimot gir seg i kast med å etablere et slikt område er den ni år yngre amerikanske komponisten John Cage. I likhet med Adorno unngikk han ikke å bli kategorisert som *outsider* i samtidens musikkfelt. Kenneth Silverman (2010) beskriver hvordan Cage ”having discovered, too, that conventional musicians rarely sympathized with his experiments and innovation” (Silverman 2010, s. 35). Men så valgte også Cage å ikle sin uro for musikkfeltets fagspesialisering en usminket språkdrakt: ”When I think about the future of music”, skrev han, ”I notice that music – as an activity separated from other activities – does not enter my mind. Strictly musical questions are no longer serious questions.” (Cage 1974, s. 6). Den ufrihet som Cage mente fulgte komponister i kjølvannet av Beethoven bidro nok også til hans status som *outsider*. Beethovens innflytelse, skrev Cage, ”which has been extensive as it is lamentable, have been deadening to the art of music. ... [It has served] to practically shipwreck the art on an island of decadence.” (Cage sitert i Silverman 2010, s. 76).

For sin egen del opererer Cage imidlertid med iver på arenaer som krysser kunsthøgskolegrenser. Først og fremst gjennom sitt livslange engasjement som komponist og musiker blant dansere. I USA på denne tiden fantes det også arenaer for kunsthøgskoleoverskridelser innen utdanningssektoren, og Cage underviste ved en rekke av de lærestedene som var involvert i utvikling av det tverrestetiske feltet.

Et av disse var Black Mountain College. Skolens elever (og lærere) var rekruttert fra et bredt kunsthøgskole felt. Her var forfattere, musikere, skuespillere, malere, dansere *in spe*. Det var ved å

kunne dra veksler på dette sammensatte kunstfagmiljøet at Cage i 1952 etablerte historiens første tverrfaglige *happening* med den (fra en musikers ståsted) megetsigende tittel: *Theatre Piece No. 1*. Cage hadde ikke suget ideen helt fra eget bryst; han tilskrev eksplisitt skissen til *Theatre Piece No. 1* Antonin Artaud – teaterteoretikeren som vi husker fra artikkelens innledning – og ser hendelsen som en virkeliggjøring av Artauds visjon (Pawlik 2010).

Artaud beskrev sitt ideelle scenerom slik:

Vi avskaffer scenen og salen og erstatter dem med et helhetlig rom, uten skillevegger eller barrierer av noen art, og som i seg selv utgjør teateret hvor handlingen finner sted. Det vil igjen bli skapt direkte kontakt mellom tilskueren og forestillingen, mellom skuespilleren og tilskueren, som følge av det faktum at tilskueren er plassert midt i handlingen og blir omgitt og gjennomrystet av denne (Artaud 2000, s. 86).

Cage sine skisser for den improvisasjonsforankrede *Theatre Piece No. 1* var likeartet: "The action wasn't suppose to occur in the center, but everywhere around the audience." Aktørene var løselig instruert som til en hendelse, og iscenesatt som seg selv. Hver enkelt deltager representerte et narrativ som bare løselig var knyttet sammen med de andre; et *plot* var ikke en del av konseptet. Med på happeningen var danseren Merce Cunningham, pianisten David Tudor, det ble vist film på veggene og bilder av Robert Rauschenberg hang i taket, film- og teaterprodusenten Mary Richards deltok også. Og i tillegg – og det var en ikke ubetydelig del av konseptet – alle de tilstedeværende. Enkelte leste dikt, alle ble tilbudt kaffe som de kunne drikke fra kopper som var plassert på stolene. Begivenheten lukket aktørene med ulik deltagerstatus inn i et felles verk, og gjorde deres mangetydige reaksjoner til en del av dets materiale. Tittelen, *Theatre Piece No. 1*, viser til det teatrale og tverrestetiske uttrykket hendelsen rommet. Begivenheten utfordret grensene som konstituerte verksmusikkens regulativitet, både ved å overskride grensene mellom kunstfagene, grensen mellom scene ("kunstner") og sal ("publikum") og ikke minst dikotomien Cage så mellom "kunst" og "liv", det som Artaud omtalte som grensen mellom "drømmen" og "hendelsene".

Hva var så Cages' bidrag til spørsmålet om mellomrommet mellom "kunst" og "liv", "drøm" og "hendelse"? I det konglomerat av skaperkraft hans livsverk representerer finner vi et utrettelige musikkestetisk bombardement av grensen mellom dem, et skille som ifølge Cage bidro til å devaluerte kunst til en samling museale objekter. "Art is not an escape from life", skrev han, "but rather an introduction to it." (Kostelanetz 2003, s. 211). Det mangelfulle ved rådende praksisfelt var, slik Cage så det, at verket ble fremstilt som et musikalsk objekt skilt fra subjektet og mottatt som en samling dechiffrerbare tegn, et spill med lytteidealer som fremmet en *detached aesthetic experience* (Dissanayake 2000). Inspirert av zen-buddhisme fremmet Cage en alternativ tilnærming som ikke så musikk som et tegns spill: "I don't want my music to mean anything. I want it to be. [...] No thing in life requires a symbol, since it is clearly what it is." (Cage sitert i Higgins 2002, s. 88). Musikken burde renskes for sin karakter av "tegn" for å åpne sinnet for en direkte oppmerksomhetsform, *nærværet*. Det er denne impulsen som skal gi opphavet til konseptet *Music of Changes*, som Cage forsetter å arbeide med resten av livet (og som også skal få en særlig betydning senere i denne artikkelen). Det er et konsept han utvikler i bestrebelsen på å åpenbare musikkens konstitusjon som *nærvær*, befridd sin tegnfunksjon forankret i konvensjoner og diskurser. Ved å benytte den gamle kinesiske spådomsteksten *I Ching* kunne Cage etablere en *system*-basert tilrettelegging av situasjoner der systemet selv former hendelser og klanger til et verk, uberørt av

komponistens vilje eller aktørenes konvensjonsfylte forventning til det. Systemet skapte verket. Komponisten la frem systemet som et frempek, men hendelsene som foldet seg ut i det fulgte det spesielle systemets forventning, ikke aktørenes. Slik kunne sanseerfaringer som hadde funnet plass i skyggen bak hermeneutikkens, konvensjonens og smakens domene, tre frem og åpenbare seg som nærvær (Se Göran, 2009). "Music is about changing the mind – not to understand, but to be aware", fremholdt Cage (Kostelanetz 2003, s. 227).

Her berøres det sterke emansipatoriske element i Cage sin musikkestetikk, og hans bestrebelser for å så å si sjøsette en ny *music boat* etter at kunstmusikken etter Beethoven hadde "shipwreck[ed] the art on an island of decadence".

Musikken i samspill med sceniske og visuelle fag

Lite visste jeg om alt dette da jeg på 1990-tallet begynte å produsere og spille konserter som problematiserte musikkens posisjon blant de andre kunsthagene. Jeg var en alminnelig musiker med en alminnelig, fagspesifikk musikkutdannelse.² Når jeg så vendte blikket ut mot nye kunsthagfelt, fokuserte jeg først på de sceniske fagene. Det virket naturlig, musikkens velkjente funksjon i film, dans og teater tatt i betraktning. Og det ble en god start. Jeg besøkte bl.a. i en årrekke Horsens Teaterfestival og tok med glede og interesse imot impulser fra teatergrupper som spilte der på den tiden. Fra en musikers ståsted var det særlig teaterfeltets evne til å knytte begreper som *performativitet* og *formidlingsstrategier* til konkret, kunstnerisk materiale som imponerte meg. Scenekunsten, så jeg, var alltid innskrevet i en sterk kontekst, både gjennom dens kollektive produksjons- og resepsjonsprosess og dens fokus på mellommenneskelig samhandling. Det var bemerkelsesverdig sett fra musikerens ståsted.

Den interesse som jeg fulgte det sceniske kunstfeltet med når de arbeidet med utviklingen av performative strategier i møte med publikum, klarte den gangen ikke å etablere en tilsvarende begeistring for musikken som fulgte forestillingene. Det klingende materialet var ganske tradisjonelt. Jeg kunne ikke helt fri meg fra følelsen av at det var skjenket en sekundærfunksjon som støtte for det tekstbaserte dramatiske forløpet; musikkfeltets (og Artauds) skrekvisjon. Det var vanskelig å finne noen parallell til de musikalske nyskapningene Cage skapte i møtet med dansemiljøet.

Men jeg fulgte etter hvert med stor interesse impulser som kom fra det visuelle feltet. Komponister som Iannis Xenakis og Arne Nordheim hadde lenge brakt nye perspektiver til musikkens funksjon i kunsthagoverskridende prosjekter ved å arbeide med installasjoner. Når så den franske kuratoren Nicolas Bourriaud i 1998 publiserer *Esthétique relationnelle* ble min oppmerksomhet overfor kunsthagoverskridelser sett fra de visuelle fagene vakt til fulle. Bourriaud innrømmet den sterke impuls Fluxus representerte for den nye estetikken, men også hvorledes det modernes hang til provokasjon og konfrontasjon (som i høyeste grad preget Fluxus) i den relasjonelle estetikken var erstattet av *samværsimpulsens* inviterende moment. Ved å tilby samværsimpulser som bryter med den allestedsnærværende og påtrengende atferdsmessige ensrettetheten som daglig omgir oss, fremholdt Bourriaud hvorledes hvert enkelt kunstverk kunne være "forslag til hvordan verden kan bebos sammen". Bourriaud rapporterte fra en kunstarena der det nære, interaktive, sosiale og relasjonelle erstattet den betraktende og tolkende optikk publikum tradisjonelt ble tilbudt i møtet med kunstobjektet. Kunstpraksiser foldet seg ut som et felt av sosiale eksperimenter hvor de mellommenneskelige relasjonene som verket produserte var en del av dets materiale ("objektive

2) Om musikeres og skuespilleres svært ulike tilnærming til skapende prosesser, se Biranda Ford og John Slobodas artikkel "Learning from Artistic and Pedagogical Differences between Musicians' and Actors' Traditions through Collaborative Processes".

gehalt”). En slik tilnærming til kunstprosjektet fordret et fokus hos kunstneren som strakk seg ut over det tradisjonelle kunstmiljøet og i retning av ”nærmiljø”, ”poliklinikker”, ”barnehager” og ”naboer”.³

Innenfor den relasjonelle estetikken har vi opplevd kunstfagoverskridelser som i høy grad er relevant sett fra en musikers ståsted, og som ikke henviser musikken til en sekundærfunksjon. Jeg tenker på verk fra kunstnere som for eksempel George Bures Miller, Susan Philipsz og Pierre Huyghe. For å bringe denne historiske tråden spunnet rundt overskridelse av grenser mellom kunstfagene så vel som grensen mellom ”verk” og ”hendelse” opp til 2013, la meg løfte fram et arbeid av Huyghe fra årets biennale dOCUMENTA (13). Huyghes verk var plassert i en duftmerket kompost like i utkanten av naturskjønne Karlsaue Park i Kassel. Ved første øyekast var det knapt noe som skilte verket fra komposten (”verket” fra ”livet”), men når en gikk inn i det oppsto en urovekkende fornemmelse av at området var manipulert; uten noe formet narrativ tok gjenstander, bakteriekulturer, livløse gjenstander og levende organismer del i et verk som foldet seg ut mens vi var i det og var en del av det. Katalogens kommentar bringer uvegerlig tankene mot Cages søken etter kunstens potensiale for nærvær, fremmedartede forestillinger om form og utydeliggjorte grenser mellom kunst og liv:

*The set of operations that occurs between them [artifacts, plants, animals, humans, bacteria] has no script. [...] There are rhythms, automatism and accidents, invisible and continuous transformations, movements and processes but no choreography; sonorities and resonances but no polyphony. [...] The roles are not distributed, there is no organization, no representation, no exhibition. **There are rules, but no policy.** (Das Begleitbuch, Katalog. dOCUMENTA (13), s. 262, min kursiv.)*

Det er nettopp i utviklingen av slike konsepter som utfordrer våre tradisjonelle forestillinger om kunstnerens personlige signatur, om form og etablering av arenaer uten på forhånd definerte posisjoner mellom kunstner og publikum at noen kunstnere fra ulike kunsthøgskoler i dag gjenkjenner hverandres erfaringer og intensjoner og kan skjenke hverandres arbeider verdi.

Konsertens preg av formet verk (lekens drømmekarakter)

Plassert i dette historiske panorama: La meg vende tilbake til *Draumkvedet* og musikkteaterets plass mellom drømmen og hendelsene. Jeg nærmer meg mellomrommet ved å gjøre meg til ett med leken som har tilgang til både drømmen (”verket”) og hendelsene. Drømmen gjenkjennes i lekens moment av *selvforglemmende innlevelse*, hendelsene manifesterer seg i *lekens kroppslige og relasjonsforankrede utfoldelse*. Når jeg gjør leken til alliert er det ikke først og fremst fordi *Draumkvedets* publikum var barn og deres ledsagere, men mer på bakgrunn av den fornyede oppmerksomhet som ble leken til del fra flere hold på 1970-tallet, bl.a. av Gregory Bateson. Det var samtidig med at også Jacques Derrida (1970), Roland Barthes (1975) og andre publiserte arbeider som tok mål av seg til å dekonstruere modernitetens myter spunnet rundt ”den instrumentelle fornuft” og ”det private individ”. Leken ble holdt frem som en arena for et kompleks og mer nyansert persepsjons- og handlingsrom som henvender seg til hele vårt haptiske apparat.

Den leken som *Draumkvedet* skjenker oss er som drømmen, den skrider frem som støpt i

3) Bourriaud ble møtt med stor interesse, men også kritikk. Kritikken rettet seg særlig mot hans uavklarte forestillinger om verkets form, at han tilsynelatende ignorerte kunsterfaringens moment av ”indre meddiktning”, og det relasjonelle estetikk-miljøets trygge tilflukt i et felt som var så uklart definert at aktørene ikke kunne rammes av (selv)kritikk. Se Bishop (2004) og Rancière (2012).

jernform. Drømmen er ikke fri. Vi er hjelpeløst overlatt utviklingens indre dynamikk, dens ubestemmelige (men ubøyelige) logikk. Intet øye lukkes for drømmen uten samtidig å slå øynene opp for drømmens usensurerte åpenbarelsen. Fra et sted i oss overlater vi oss til drømmen, legger oss hudløse i dens varetekt og lar oss føre frem i en form som, for å benytte Artauds talemåte, ”slavebinder oppmerksomheten”.

Draumkvedet fremviser drømmens gester

Frøde Søbstad (1999, s. 36) viser til fem ulike kriterier for lek og humor: signal (kontekstmarkør), transformasjon, frigjøring, følsomhet for kontekst og frivillighet. Jeg skal drøfte deres betydning for å etablere *Draumkvedets* preg av drøm (formet verk), med et særlig fokus på musikalske konsekvenser i musikkteateret.

Signal

I møtet med *Draumkvedet* gis barnet et signal om at vi skal leke. Barnet er innforstått med at leken så vel som drømmen representerer en *forvrengning av det referensielle* (Kåreland 1999, s. 307). En slik forvrengning av det referensielle vil aktørene vite innebærer et moment av uro og risiko, og å *bli med* fordrer hengivenhet og meddiktning. Det er derfor maktpåliggende at det innledningsvis etableres *tillit* mellom aktørene, slik at den uro-konstituerende drømmen senere skal kunne folde seg ut. Flere strategier var ment å legge til rette for slik tillit i *Draumkvedets* innledende del. Når jeg møtte barna og deres ledsagere i et tilstøtende rom i forkant av konserten la vi opp til en uhytidelig samtale og presentasjon, en praksis jeg lærte meg på teaterfestivalene i Horsens. Vi etablerte en kontrakt oss imellom som regulerte hvordan barna senere skulle komme inn, hvor de skulle sitte, hva vi skulle gjøre, osv.

Det musikalske materialet som møtte barna idet de kom inn, var rikt på referanser som alle tilstedeværende delte. Vi musikere spilte på konvensjonelle gitarer og tonespråket var velkjent. Til overmål plystret vi melodien. Karakteren var glad (det var en folkevis) og tempoet klappevennlig allegro.

Når barna satt på plassene sine, begynte jeg ”å vaske opp”. Det første jeg plukket opp av vaskevannsfatet var en porselenshest jeg spøkte og koste meg med, og samspillet mellom hesten, meg, barna og ledsagerne etablerte et delt fokus. Barna lo alltid hjertelig av porselenshesten. Ikke så mye, tror jeg, fordi det var forferdelig morsomt; det var en latter av lettelse over at felles referanser var etablert. Slik ga jeg meg til kjenne og forsøkte å etablere tillit og tilhørighet, for så å la *Draumkvedets* narrativ få folde seg ut innenfor etablerte kultur- og kontekstmarkører.

Transformasjon

Søbstad beskriver transformasjon som ”omdanning eller forvandling av et fenomen fra en form eller betydning til noe helt annet”. Underliggjøring følger i dens kjølvann. Dette er et fenomen vi kjenner godt fra mange kilder, ikke minst fra Walter Benjamins arbeider for barn og om barndom (Benjamin, 1969a, 1969b, 1973 og 2000). Barn, sier Benjamin, skjenker den enkelte gjenstand liv, ser det enkelte objekt i sin unikhhet og kan gi det bruksmåter som bryter med det forventede; en saks blir til en liten (dukke)mann med armer og ben. Det er gjenstanden som er frigjort fra sin nytte- og bytteverdi – *the drudgery of usefulness* – som skjenkes verdi for sin unikhhet under barnet blikk.

Draumkvedet representerer et ganske lite oppsett av rekvisitter; et bord med en oppvask og ei lampe. Alle gjenstandene forandrer imidlertid betydning og funksjon flere ganger gjennom

forestillingen. De blir gjenstand for underliggjøring, fristilt sin kulturelle kontekst. Først og fremst ved at oppvasken blir musikkinstrumenter, dessertboller og potteskjulere blir til kirkeklokker som akkompagnerer oss mens vi synger julen inn, springfjærene i lampa blir sargen på Grutte Gråskjeggs tromme, vinglass lager himmelske lyder når vi nærmer oss Paradis. Og selvfølgelig er det instrumentene i Paradis som både i form og størrelse ikke innfrir forventninger til musikkinstrument *proper*. Transformasjonene er med på å frigjøre lekens energi. For den storytelling musiker som slutter de aldri å fascinere, de minuttene da publikum slipper tak i de etablerte kultur- og kontekstmarkørene og gjennom transformasjonen umerkelig kommer inn i drømmens bane.

Denne energien var – slik opplevde vi det – i mindre grad knyttet til den transformasjonen øyet så, som den transformasjonen øret hørte. Det tilsynelatende tilfeldige og fremmedartede lydbildet som oppsto når vi spilte på *ready-made* gjenstander på oppvaskbenken, var på forhånd valgt ut med omtanke i forhold til den lyd de representerte. Ved å la verkets klanglige materiale vokse ut av de objektene verket rommet i sin scenografi ble det dannet en lydverden som var unik for denne oppsetningen og som vokste ut av objektene, mindre enn ifra mine rutinepregede musikalske håndverksgrep.⁴ Dette klangbildet hadde ingen hørt før, og ville aldri høre igjen. Det lå i verkets egen materialitet, klar til å bli oppdaget. Var målet å tre ut av etablerte kultur- og kontekstmarkører og inn i drømmen, ville en kjent klangverden fra kjente musikkinstrumenter (som gitarene) opprettholde båndet til referanseverdenen. Vår intensjon var å hente frem en unik (*nie erhörte*) klangverden fra de objektene prosjektet rommet. Mer enn hva objektene kunne si vårt øye, undersøkte vi hva de (mer hemmelighetsfullt) kunne fortelle vårt øre. Transformasjonen bidro til å skjenke objektenes klanglige fortellerstemme legitimitet.

Uro

Jeg foretrekker begrepet *uro* fremfor Søbstats *frigjøring*, selv om vår intensjon om å påpeke lekens frigjørende potensial i et eksistensielt grenseland der ”noe står på spill”, er beslektet. Søbstad viser til lek som er ”negativ”: mobbing, slåssing, trakassering, lek som går inn på tabubelagte områder som ”leke doktor”, leke krig, lek med urin og avføring. Eller også lek med frekk parodiering. I *Draumkvedet* visste jeg at det lå til rette for en betydelig grad av uro. Gradvis, og ganske tidlig i narrativet, inntreier en forvrengning av det referensielle når Olav faller inn i sin lange søvn, og vi følger ham i hans ofte urovekkende drømmereise.

Det fremmedartede klangbildet som transformasjonen skapte – møtet med det *nie erhörte* – styrket fornemmelsen av uro. At klangbildet var fremmedartet og bare i liten grad skapt av musikkinstrumenter *proper* som kunne spore opplevelsen inn i det tillærte og konvensjonelle, tror vi la grunnlaget for at resipienten nærmet seg drømmen med en fantasieggende fornemmelse av at ”noe står på spill”. Kant omtalte dette som ”negativ lyst”, Adorno som ”rystelse”, uroen har fulgt våre forestillinger om kunstopplevelsen gjennom hele dens historie. Vår tanke var at aktpågivende meddiktning etableres som beredskap hos resipienten når målet er å utlede intensjon og mening i et uoversiktlig eksistensielt felt.

Kunstmusikkfeltet har under moderne betingelser møtt estetikkens forventning om uro med ulike strategier. Cages strategi var å utvikle en systembasert tilretteleggelse av uforutsigbare klanger

4) Det minner om praksis i mange av Cages tidligere komposisjoner, inspirert av en samtale Cage hadde med filmprodusenten Oskar Fischinger. Silverman forteller: ”Fischinger was interested in supernatural phenomena and spoke to [Cage] about the spirit dwelling inside every thing in the world. “So, he told me, all we need to do to liberate that spirit is to brush past the object, and to draw forth its sound.” The remark thrillingly excited thoughts that had been germinating in Cage: it “set me on fire.” (Silverman 2010, s. 25).

og hendelser (*Music of Changes*). Den andre wienerskole utviklet dodekafonien, neoklassisistene multimodalitet og polyrytmikk, mens komponister innen klangflatestilen oppløste harmonikken. Hos alle lå vissheten om at den kunstforankrede erkjennelsens materiale kommer i hendene på de urolige: "Når subjektet rystes", skrev Adorno, "rykker det ut av sin distanse og tilbake til seg selv. ... Det er kunstens største øyeblikk, når denne overgangen skjer" (Adorno 1998, s. 463). Det fremmedartede lydbildet som vokse ut av de objektene verket rommet i sin scenografi – klangobjekter befridd sine etablerte kultur- og kontekstmarkører – var ment å berede en slik uro.

Følsomhet for kontekst

Å skape magi er en talemåte jeg tidvis tyr til. Noen produserer verk på et nivå som gjør at magiske øyeblikk stadig oppstår i deres profesjonelle nærvær, men de færreste av oss opplever dette. Kun av og til opplever vi å bli takket med en særlig uforbeholdenhet og tenker at nå var magien her; "en engel gikk gjennom rommet". Viljen til å mane frem magi gjør at vår nitide påpasselighet av det magisk arena kan bli tolket som overdreven detaljfokus. Men den som søker magien, opptrer ikke lemfeldig med scenerommet slik at magiens følsomhet for kontekst blir utesket. Vi vet at det er lett å forstyrre eller ødelegge en lek, skriver Søbstad.

Leken er avhengig av en intersubjektiv enighet om at man skal leke, og den må ha fysiske, psykiske og sosiale vilkår som hindrer forstyrrelser, kritikk og manglende ressurser. ... [Den er] avhengig av en ramme som tillater den å blomstre (Søbstad, 1999, s. 38).

Lekens idiosynkrasi i møte med forstyrrelser, kritikk og manglende ressurser ble det tatt høyde for i planleggingen av *Draumkvedet*. Her skal jeg bare kommentere magiens sensibilitet for forstyrrelser. For å unngå dem spilte vi *Draumkvedet* i kulturhus (og ikke i barnehager, for eksempel) der det som oftest lå til rette for uforstyrrede konserter.

Grunnen til min allergilignende sensitivitet for kontekst henger sammen med muligheten til å etablere det jeg har omtalt som *altruistisk ro*. Forestillingen om å fylles av "en indre ro" under eller i etterkant av kunstopplevelsen er ikke ny. Men den har vært knyttet til forestillingen om en indre opplevelse av privat og åndelig karakter. Når jeg velger å betegne den ro som kan oppleves ved musikkdramaet som *altruistisk*, er det for å rette oppmerksomhet mot at roen ikke er privat, *den er noe vi deler*, og sammen med de andre er vi oppmerksomme på at den er av en slik relasjonell karakter. Rommet vi deler "synger". Den altruistiske roen jeg etterlyser er altså ikke forenlig med fornemmelsen av å være alene. Vi vet at det nærvær som roen vitner om, er betinget av at det finnes an annen i nærværet som fullender det. Nærværet er her ment å være mer enn en metafor, vi sitter kroppslig nær hverandre, og ikke på adskilte stoler som vender mot scenen. Publikum sitter på matter der de kan henvende seg til hverandre og ledsagere med berøring, gester og blikk. Det er under slike betingelser magien kan melde sitt nærvær i det rom av altruistisk ro som musikken har åpnet for. Kanskje er magien og denne altruistiske roen i virkeligheten identiske. En musiker beskrev et slikt øyeblikk under en annen produksjon: "Den [*Music for Infants No. 4*, Valberg, 2011] virket til å ha en meditatív effekt, eller sånn, jeg synes det ble en utrolig ro, over alle, egentlig." En slik ladet ro varsler *nærværet*, og forutsetter en samstemthet hos aktørene om å opprettholde og ta vare på stillheten. For musikerne er det avgjørende å aktivt tolke roen som en verdifull del av konseptet, og la den altruistiske roen få folde seg ut i tiden, også etter at det klingende materiale flyktig har tonet ut og den altruistiske roen vitner om at musikken nå har tatt bolig i kroppen. Slike opplevelser må finne vern i det rom som åpner seg mot magien.

Frivillighet

Det siste kriteriet for lek Søbstad nevner (og husk at leken fortsatt er vår følgesvenn inn i det formede verket, "drømmen"), er frivillighet. Frivillighetsmomentet berører et spørsmål som var sentralt i utviklingen av *Draumkvedet*, nemlig hvor langt vi kunne gå i å etablere fri lek i konsertforløpet samtidig med å beholde konserten som *et estetisk objekt* som folder seg ut som en formet struktur. I drøftingen av musikkens funksjon i musikkdramaet beveger vi oss nå fra *Draumkvedets* moment av narrativ og "verk" (den formede drømmen) som vi til nå har skjenket vår oppmerksomhet, og setter fokus på konsertens moment av "hendelse".

Konsertens preg av "hendelse" ("den frie leken")

Da vi arbeidet med å utvikle *Draumkvedets* hendelsesdel, lå noe så å si i kortene: Når barna og deres ledsagere i konsertens midtdel går inn i installasjonens *Paradis*, bærer hendelsene der preg av våre forestillinger om Bibelens Paradis. En slik idé ga oss mulighet til å eksperimentere med iscenesettelse av en klang-arena som sto i kontrast til det språklig formede narrative som preget oppsetningens første og siste del. I Paradis trer "hendelsene" språkløst frem for sansene som en passivkonstruksjon, en gave uten avsender, det Martin Seel (2005) omtaler som *aesthetics of appearing*. Det særmerkede som Olav Åsteson hadde opplevd i Paradis, tenkte vi, var nemlig knyttet til forestillingen om *det helliges udelte nærvær* før syndefallet: Sansningen slik vi forestiller oss den i Paradis mens hver gjenstand ennå har sitt egen navn, der hver ting *er* (substans) i sin egen rett før kunnskapen etablerer et tolkningsparadigme og abstraherer det særskilte og substansielle til subsumerte begreper. En subsumering som yter rettferdighet overfor logikken, men ikke nødvendigvis overfor relasjonen og det enkeltstående og unike objektet. Klangene og instrumentene i Paradis var ikke ment å ha noen mening ut over seg selv, deres stofflige og klanglige nærvær var selve saken. Å sanse dem var å være ved veis ende. I Paradis var språket oppløst og erstattet av musikkens ikke-diskursive lingvistikk. For resipienten å innta en relevant tilnærming til et slikt rom ville fremme det Gumbrecht omtaler som "a world-observation through the senses" mer enn det meningssøkende "world-appropriation by concepts". Det var viljen til å etablere en arena der fortolkning av verkets "mening" trer til side for nærværet av relasjoner i installasjonens klang og stofflighet vi ville høste erfaringer med og kalte "hendelser". Vi ville gjøre det ved å legge to kjennetegn ved hendelsene til grunn.

1) Hendelser opptrer på en arena som (insisterende) ikke vil noe

For di leken gjennom sin paradoksale karakter kjemper for å holde seg fri fra identitetstvangen, råder det ikke noen konsensus om dens "egentlighet". Det finnes imidlertid en diskurs. Ved siden av det sanselige, det saklige, sammensatte og paradoksale, fremholdes ofte *det intensjonsløse* ved leken. Og med det intensjonsløse følger også forestillingen om at lek er en *tilstand* som ikke "vil noe"; en formålsløshet som plasserer leken utenfor den empiriske realitetens mål/middel-sfære. Det er sannsynligvis treffende når Johan Asplund (1987, s. 55) foreslår at lekens motsats ikke er alvor, men *nytte*. Det skriver seg inn i arven etter Kant, som holdt frem (den paradoksale) intensjonen om å gjennom den estetiske opplevelsen å innhente det intensjonsløse. Enkelte aspekter ved hendelsenes ikke-villen skulle ganske snart tre frem for oss som særlig betydningsfulle. Først og fremst spørsmålet om form:

Hendelsene tar rhizomatiske formforløp.

Ikke bare i den forstand at forløpet er uforutsigbart (og der trer vår undersøkelses paradoks frem, "den uforutsigbare form"), men også at løpet folder seg ut i et nett av forbindelser som savner slike

grep for intensitetsøkende vendepunkter som plotet tilbyr. Dette er ingen aldeles ny oppdagelse innenfor estetikken, hverken i teaterets eller musikkens verden, før eller etter moderne forestillinger om det formede kunstverket. Gumbrecht viser til praksis i middelalderen der forestillingen om det tolkbare, psykologiske plot var fraværende:

If we look at some of the medieval manuscripts that the philologist of the nineteenth and the early twentieth centuries labeled "theatrical" [...] we often discover that it is impossible to identify any narrative – that is, any progressive development of action, let alone of characters" (Gumbrecht 2004, s. 31).

Plotet synes fraværende til fordel for det improviserte og springende hendelsesforløp som vokser frem av den kontekst som hendelsen er forankret i.

Fra den andre siden av historiens kronologi møter vi kritikk av romantiske forestillinger om form fra aktører som Cage (som jeg har drøftet), Artaud (som jeg skal komme nærmere tilbake til). Det var rhizomatiske formgrep i forlengelsen av slike impulser vi ville høste erfaringer med.

I forlengelsen av formspørsmålet trer et annet aspekt ved hendelsenes (og lekens) ikke-villen frem:

Hendelsene har ikke noen formede intensiteter og kan ikke repeteres

Vi vet aldri når nærværet trer frem (om i det hele tatt) i hendelsenes Paradis, mens vi i *Draumkvedets* første og siste del ganske nøyaktig visste hvor "magien" på en god dag kunne fremtre. Den var da også lagt til rette for i plotets oppbygning, vi gjorde grep for å regulere intensiteten. I Paradis var imidlertid øyeblikk av forhøyet intensitet uforutsigbare, og om de inntrådte var de flyktige. Benjamin fremholder at vi kun kan fange slike øyeblikk som indre dialektiske bilder. Dersom den estetiske opplevelsen skal beholde sin erfaringskarakter, og ikke abstraheres inn i et begrepsforankret tolkningssystem, må erfaringen fremstilles i sanseforankrede, indre bilder, ikke i en begrepsforankret diskurs. "Man kan bare fastholde fortiden som et bilde, som et øyeblikk lyser opp og avdekker sin betydning, og aldri mer viser seg", skriver han (Benjamin 1991, s. 216).

Det siste aspekt ved hendelsen når den insisterer på å fremtre som ikke-villet er:

Hendelsen tilbyr nye og tilfeldige relasjoner

Mens den ikke-hermeneutiske tilnærming til det estetiske objekt som vi ønsket å fremme i *Draumkvedets* Paradis har en lang historie, har vårt andre anliggende med musikkteateret, å spinne tråder av relasjoner i publikum under forestillingens løp (den relasjonelle estetikken), vært omfattet av mindre teoretisk oppmerksomhet inntil nylig. For oss var det imidlertid et hovedanliggende når vi skulle utvikle *Draumkvedets* Paradis. Kunne vi sannsynliggjøre at menneskelige betingelser i større grad enn vi har vært oppmerksom på er knyttet til en relasjonell delingskultur kunne vi ta linjen fra *Theatre Piece nr. 1* et skritt videre, og ut av området for *gimmick* der det tidvis har vært plassert. I stedet for å forstå fremførelsen av *Theatre Piece No. 1* som enkeltindivider satt i spill i ulike baner, slik en i 1952 tenkte seg det, var vårt spørsmål om aktørene i Paradis kunne oppleve seg som en bidragsytende del av en finstemt relasjonell organisme. På linje med hvordan det er mulig fra et fugleperspektiv å betrakte idrettslaget som en dynamisk organisme som skifter posisjoner og sender ball mellom seg frem mot mål på ballkamp. Skjønnheten ligger i lagets, organismens, samstemte disposisjoner der kropp er satt i bevegelse etter et sett regler, et system.

Støtte for at en slik relasjonell delingskultur spiller en avgjørende rolle i livene våre allerede fra spedbarnsalderen, var ikke vanskelig å finne (Harlow 1958, Bowlby 1958, Trevarthen 1998). Også

Daniel Stern pekte allerede på begynnelsen av 1980-tallet på at vi gikk fra en intrapersonlig til en intersubjektiv psykologi og benyttet begrepet *intersubjektiv matrise* når han i senere publikasjoner omtaler hvorledes identitet skapes og bekreftes i et dynamisk samspill med andre (Stern 2007, s. 94). I dette samspillet er grensene mellom hva som er *selv*, og hva som er *andre*, mindre opplagte enn det den intrapsykologiske tilnærmingen til selv-dannelse foreslo. (På samme måte som den delte klangverden som ble skapt i Paradis hverken var "min" eller "ikke-min".) Subjektets sinn er ikke selvets eksklusive eiendom, skrev Stern, sinnet er gjennom et finmasket samspill vevd inn i andres sinn gjennom den alltid tilstedeværende intersubjektive matrisen. Dette samspillet behøver ikke være refleksivt bevisst eller begrepsmessig forankret. Det er i høy grad også en kroppslig ervervet og forankret erkjennelse; *taus kunnskap*. Vårt fokus i *Draumkvedets* Paradis på hendelsene som et spill rundt tilsynekomsten (*appearance*) av nye og tilfeldige relasjoner var påskyndet av denne økte bevissthets om at relasjonen mellom konsertens aktører kan forstås som et unikt og komplekst (sam-)spill med potensiale for skjønnhet som manifesterer seg i et dynamisk, lyttende og responderende nett av *relasjoner*, og ikke bare i estetikkens tradisjonelle gjenstand; resepsjonen og tolkningen av kunstobjektet.

2) Hendelser opptrer som relasjoner når kropp er satt i spill

I sitt arbeid med grunnlagsspørsmål vedrørende åndens konstitusjon problematiserte Bateson det åndeliges påståtte personlige og spirituelle karakter. Bateson foreslo å lete etter det åndelige på andre steder enn før. Hva om, som Jesper Hoffmeyer oppsummerer det i bokens forord, "det åndelige hverken er noget spirituelt i sædvanlig plat forstand, eller noget der nødvendigvis er knyttet til den enkelte menneskelige hjerne? Hvis det åndelige er *et mønster der forbinder?*" (Bateson 1991, s.11, min kursiv).⁵

Forslaget om å forstå ånd som et relasjonelt fenomen som ytrer seg som et mønster av forbindelser, finner støtte både i Sterns begrep om *intersubjektiv bevissthet* (Stern 2007, s. 134 - 140), og nevrologiske funn som er gjort i forhold til såkalte "speilnevroner" (Gallese et al. 1996, Rizzolatti og Craighero 2004.) Disse funnene synes å bekrefte at det eksisterer en nevrobiologisk forbindelse som gjør det mulig å oppleve i egen kropp det en sanser hos en annen. Det har gitt oss større forståelse av fenomener som empati, suggesjon, affektiv resonans, sentrale begreper i *Draumkvedet*-prosjektets teorigrunnlag.

Når vi ønsket å etablere en arena (Paradis) der "hendelser" kunne folde seg ut som et finmasket relasjonelt nett, var det ved å skjenke barna og deres ledsagere en mulighet til å slutte seg til vitalitetsstrømmen i et musiserende felleskap; en slik altersentriske deltagelse i en annens opplevelse som Stein Bråten (2004, s. 305) fremholder. Det krever, stikk i strid med moderne fremførelsespraksis på konsert, at aktørene trer frem, tar del i hendelsene og synliggjør seg for hverandre. Improvisasjonene i *Draumkvedets* Paradis representerte temporale mønstre av ikke-språklige tegn som aktørene forholdt seg til ved å lytte, tolke andres musikalske intensjon og skjenke gestiske tegn på tilknytning til det musiserende fellesskap. Det var rytmen, tettheten, tempoet, klangen, flyten frem og tilbake i dette komplekse og finmaskede relasjonelle og musikalske nettet som kunne spinnest i Paradis' intersubjektive matrise som vi ønsket å høste erfaringer med, for kanskje å konstituere hittil navnløse estetiske erfaringer.

5) Vi finner en beslektet tanke i Artauds (euforiske) formulering "De sinnstilstander den forsøker å skape, de mystiske løsninger den tilbyr, settes i bevegelse, virvles opp og realiseres uten nølen, uten omveier. Det minner om en djevelbesvergelse som har som mål å få våre demoner til å STIMLE SAMMEN" (Artaud 2000, s.56).

Det oppstår et dilemma i møtet med dette avsnittets objekt; "hendelsen", det som ikke vil noe, den uformelige og uperfekte leken. Forestillingen om Paradis som "Det perfekte rom for den uperfekte leken" griper meg med ambivalensens klo. Jeg har nærmet meg fenomenet med interesse, men også uro, og åpner døren inn til dette rommet på gløtt. Lengselen mot det perfekte, som også kunstneren kjenner, er alltid problematisk, selv når (eller særlig når) dets objekt er det uperfekte. Så mye smerte, lidelse, skuffelse og konflikt har fulgt i kjølvannet av dette; drømmen om det enkle, det rene, det tilforlatelig uperfekte. Det ubehagelige spørsmålet er om ikke også det uperfekte (som den "frie" leken) søker sin egen perfeksjon; sin suicidale lengsel mot form.

Erfaringer

Henk Borgdorff (2009) foreslår å skille mellom en tolkende, en instrumentell og en performativ metodologisk tilnærming til kunsthøgskoleforskning, selv om de tre i praksis vil overlappe hverandre. Min optikk på kunsthøgskolelig praksis er i hovedsak av instrumentell karakter. Jeg ønsker å bidra til dialogen kolleger imellom når målet er å forbedre og videreutvikle den tradisjonelle 1800-talls konsertformen og den diskurs den er forankret i. I tråd med slike ambisjoner ønsket vi at *Draumkvedet* skulle få et formforløp som satte oss i stand til å høste erfaringer i mellomrommet mellom "drømmen" (det formede psykologiske narrativ der en adekvat lyttestrategi forutsetter at resipienten oppslukt "glemmer seg selv") på den ene siden, og den kroppslige, intervensjonerende "hendelsen" på den andre.

Når jeg refererer til erfaringene med prosjektet, støtter jeg meg i stor grad på internt dokumentasjonsmateriale; egne videofilmede konserter og observasjoner. Egne observasjoner har åpenbare metodologiske svakheter, særlig om det kun spilles få forestillinger, slik tilfelle ofte er. At *Draumkvedet* ble spilt uvanlig mange ganger og over flere år, kan ha styrket verdien av observasjonene våre. I tillegg filmet vi fra tid til annen forestillingene, og kunne drøfte tolkninger av delte observasjoner med hverandre. Vi hadde også tilgang til ekstern dokumentasjon gjennom flere innslag på NRK, offentlige avisartikler og en spørreundersøkelse vi foretok i samarbeid med barnehagene som besøkte oss da vi spilte i Trondheim.

Det eksterne materialet oppleves i analysearbeidet som minst relevant, skjønt hyggelig. Konserten ble møtt med vennlighet, hånd i hånd med en alminnelig velvilje overfor prosjekter som oppleves som å "ta barn på alvor". Det var imidlertid i det interne materiale at vi kunne fokusere på de særlige utfordringer som *Draumkvedet* representerte.

I forkant av konsertene kunne vi med skrekkblandet fryd høre barnas oppstemte og høylytte lek i foajeen. "Hvordan skal dette gå", tenkte vi mang en gang med tanke på oppgaven som lå foran oss; å hensette disse oppstemte barna i en selvforglemmende oppslukthet av det formede narrativet; drømmen. Når transformasjonen inn i "forvrengningen av det referensielle" hver gang kunne finne sted, skyldtes det at vi kunne lene oss på lange håndverkstradisjoner i forhold til å formidle et narrativ med grep fra teater og musikk, samt *Draumkvedets* spennende historie. Musikkens funksjon i det formede narrativet var å kunne formidle en klanglig historie som forholdt seg kontrapunktisk til ordene, gjerne ved også å bringe frem underliggende narrativer som ordenes overflate ikke formidlet, eller som til og med sto i motsetning til dem. Dette er funksjoner som musikken ofte ivaretar i musikkteateret. Et uvanlig grep hadde vi likevel gjort; det tverrfaglige musikk-teateret skjenket oss mulighet til å skape en særegen (*nie gehörte*) klangverden ut fra *ready-mades* i musikkteaterets rekvisitter. Vi opplevde det som et kraftfullt grep som bidro til at transformasjonsprosessen fra etablerte kultur- og kontekstmarkører inn i drømmen kunne finne sted.

Størst spenning knyttet det seg til de ambisiøst anlagte hendelsene i Paradis. Her følte vi at vi beveget oss på upløyd mark. Vi erfarte, og studiet av videoklippene bekrefter vår fornemmelse, at de fleste barna forholdt seg fokusert og utforskende til instrumentene, men som en slags monokultur mellom barn og instrument. Vårt siktemål strakk seg imidlertid videre, vi hadde en særlig ambisjon om å etablere "hendelser" som et relasjonelt nett mellom aktørene, og der nettopp utøvelse av musikk (*musicking*) var middelet som, kanskje mer enn noe annet kunsthåndverk, kunne berede en slik altersentrisk deltagelse i andres tilstedeværelse. Det var dette som kunne være musikkens berettigelse og funksjon i musikkteateret når det tok mål av seg til å fremstå som "hendelse". På en slik bakgrunn melder det seg saksområder som her skal formuleres som to utsagn:

1) *Leken er ikke fri*

Talemåtene "fri lek" og "fri improvisasjon" forførte oss. Ganske snart ble vi minnet om at hverken leken eller improvisasjonen er fri og unntatt erkjennelsen om at væremåter er sosiale konstruksjoner, *mentalités*. Installasjonen i Paradis hadde en betydelig *wow!*-faktor, og aktørene nærmet seg den med respekt. Åpningstemaet på det ellers så kontemplative bestillingsverket som fylte rommet styrket en slik opplevelse. Men hvordan skulle instrumentene spilles på? Det viste seg at barna etter noe nøling benyttet strategier som de ellers ble rost for, kanskje særlig innen sport, nemlig hurtighet og styrke, uten å lytte til hverandre og instrumentenes samklang med bestillingsverket. Vår naive forestilling om barnet som musikalsk *tabula rasa* i lyttende utforskning av instrumentets klangmuligheter ble gjort til skamme. Vi bestemte oss for å introdusere instrumentene og ulike spillemåter for barna og deres ledsagere. Å opptre som spillende rollemodeller satte barna i forhøyet lytteberedskap (men svekket vår forestilling om at leken er "fri").

Et annet moment som så ut til å styrke den lytteberedskapen som må ligge til grunn for "en altersentrisk deltagelse i en annens opplevelse" var at *ledsagerne* åpenbart lyttet. Det var analysen av video-opptakene som avslørte dette for oss. At noen tydelig signaliserte at de lyttet, så ut til å føre til at barna spilte og selv lyttet med større oppmerksomhet. Det var en effektiv vaksine mot det illebefinnende som Bob Dylan beskriver som "Ten thousand whispering and nobody listening". På samme vis la vi merke til at på de instrumentene hvor to kunne spille sammen, oppsto ofte den lytteberedskap som må ligge til grunn for altersentrisk deltagelse. Justeringene vi foretok som en følge av slike observasjoner styrket muligheten for at aktørene kunne innta to samtidige posisjoner, det kroppslig deltagelse og det kontemplativt lyttende: handlende oppmerksomhet.

2) *Fraværet av motivasjon i et rom som (insisterende) ikke vil noe krever et "system" for å komme i drift.*

Jeg løfter igjen frem begrepet *system* for å skjenke legitimitet til forestillingen om "hendelsen" som et estetisk fenomen. Erkjenner vi at leken ikke er "fri", men forankret i sosialt konstruerte væremåter (etablerte systemer), vil det å tilføre hendelsen et nytt, alternativt system kunne drive resipienten til en nullstilling i forhold til lekens konvensjon. Noe vil stå på spill. Det virker særlig produktivt når intensjonen er å eksperimentere med altersentrisk deltagelse i en annens opplevelse, noe som krever en særlig aktpågivenhet i forhold til å utlede andres intensjon i det relasjonelle samspillet.

Noen slike formede elementer møtte barna i Paradis også. Først og fremst bestillingsverket som fulgte hendelsene fra høyttalere. Jeg tenker på dets varighet, og at skiftende stemningen i musikken influerte på barnas væremåte. Det samme gjorde instrumentenes form og klang, og sannsynligvis den "høytidelige" kontekst (Paradis) som installasjonen var definert inn i. Altså var leken i Paradis

ikke så "fri" som vi først likte å tro. Det jeg foreslår, er å stramme disse formende elementene ytterligere til ved å tilby et system. Det behøver ikke være mer dramatisk eller originalt enn det vi ser i barns lek når de "hopper paradiset"; de tegner et rutenett i grusen eller på asfalten, nummererer feltene og kaster og hopper i forhold til det systemet som konstituerer lekens karakteristika. En slik ambisjon om å bringe verk og (et konvensjonsnedbrytende) system sammen knytter an til den regulativitet som Cage og Artauds estetiske idealer representerer.

Theatre Piece No. 1 ble løselig notert som en skisse for en *happening*. Når Fluxus ti års tid senere skapte hendelser i grenseland mellom "liv" og "kunst", ble de notert på *event cards*; korte, skisseaktige instruksjoner for hendelser. Cage ble næret av en slik lekende impuls gjennom hele livet, men fra og med *Music of Changes* utviklet han strategier for en langt strengere systembasert tilretteleggelse av klanger og hendelser. Det tilbyr "hendelsen" et formende element. Verket folder seg ut og lever sitt eget liv i forhold til systemets numeriske nettverk, ikke i forhold til komponistens erfaringer, smak eller intensjon. En arena som (insisterende) ikke vil noe, får en alliert i systemet som befrir rommet for konvensjonens makt og har som mål å sette aktørene i relasjonelle spill. *Systemet* fremmer aktørenes felles fokus og forhindrer at de faller ned i konvensjonelle og rutinemessige spor. Bourriaud sier det slik: "Kunstneren oppfordrer "betrakteren" til å ta plass i systemet, få det til å leve, fullføre arbeidet og bidra til å utvikle dets mening" (Bourriaud 2007, s. 84).

Det virker åpenbart (og underkommunisert) at Cage allerede på begynnelsen av 1950-tallet var påvirket av Artaud. I likhet med Cage søkte også Artaud i sine første arbeider strategier for å fremme fri improvisasjon, men han skulle i forlengelsen av denne ambisjonen problematisere forestillingen om "det frie" (og frigjørende) i improvisasjonen. I forordet til den norske utgaven av *Det dobbelte teater* forteller Kjell Helgheim at Artaud på 20-tallet hadde stor tro på improvisasjon i teaterarbeidet, det første teater som han planla i 1919 skulle hete Théâtre Spontané. Men så forandret Artaud mening, særlig etter at han hadde opplevd Det balinesiske teater på verdensutstillingen i Paris i 1931. Nå ble improvisasjonen forlatt til fordel for et ekstremt regiteater hvor hver minste detalj skulle være innøvd med "matematisk nøyaktighet" (Helgheim i forordet til Artaud, 2000). Her er det betimelig å minne om at det ekstreme regiteater Helgheim referer til, ikke er en personlig regi av et psykologisk narrativ. "Ingen ting er overlatt til tilfeldighetene *eller til det personlige initiativ*", skriver Artaud (min kursiv). I forbindelse med Det balinesiske teater viser Artaud til "den fabelaktige matematikken i denne forestillingen" og hvorledes det fremmer *materiens evne til å åpenbare* (original kursiv, begge sitatene Artaud 2000, s. 55).

Nye måter å sanse på i nye felleskap

I utgangspunktet er forslaget om *system* som kunstverkets formende element en tanke som mange vil møte med ambivalens fordi den umiddelbart virket autoritær, "frie valg" er erstattet av "system". Den bryter også med 1800-tallets metafysiske kunstdiskurs som er dypt rotfestet. Men jeg tror det er nødvendig å forfølge en slik tanke, i alle fall for de av oss som ønsker å videreutvikle den relasjonelle nærversimpulsen som har kjennetegnet deler av estetikken etter Cage. Et system som legger grunnlaget for at aktørene trer ut av så vel samværs- som verkskonvensjonen vil kunne berede et felles fokus og en kollektiv, aktpågivende fornemmelse av at "noe står på spill" i den intersubjektive organismen som konstituerer verket.

Jeg har også funnet det fruktbart å arbeide tverrfaglig sammen med de sceniske og visuelle fagene. Når kunsten tar mål av seg til å intervenere i de relasjoner som livet rommer, vil den, som livet selv, hente sitt materiale fra alle persepsjonens sansemodaliteter. Om kunsten vil ta del i livet for å øve sin mimesis-gjerning vil den styrke sin liv-likhet ved å fremtre multimedialt.

Hendelsesmønstre er, som vi har sett, ikke automatisk frie. Det jeg konstaterer er: Frihet må omhyggelig prepareres. Så paradoksalt det enn lyder. Det kan være en viktig del av kunstnerens mandat i dag; å utvikle strategier, *frempek*, for hendelser som systematisk bryter med det villedes impuls; det autoritære, patriarkalske, underleggende. Frempeket vil bli bedømt ut fra sin evne til å generere gjensidig overgivelse, nærvær, tilsynekomst, bærekraftige impulser som kan skjenke aktørene mer enn *ideens sanselige skinn* som kunstdiskursens metafysikk så lenge og gjerrig har tilgodesett resipienten med. Jacques Rancière (2008) er blant dem som har påpekt at vår måte å sanse på – i likhet med vår måte å tenke på – forandrer seg gjennom århundrer i forhold til de erfaringer vi blir til del. Mens vi med hele vårt haptiske apparat utvikler forestillinger om "hendelsene" som et *ramme-verk*, kan det komme til syne, uten at vi ber om det, strategier for å generere nye måter å sanse på i nye felleskap. Enn så lenge konstaterer vi med Pierre Huyghe: "There are rules, but no policy".

Litteratur

- Adorno, Theodor W. (1998). *Eстетisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Artaud, Antonin (2000). *Det dobbelte teater*. Oslo: Solum forlag.
- Asplund, Johan (1987). *Det sociala livets elementära former*. Göteborg: Bokförlaget Korpen.
- Barthes, Roland (1975). *Mytologier*. Oslo: Gyldendal.
- Bateson, Gregory (1991). *Ånd og natur*. København: Rosinante.
- Benjamin, Walter (1969). *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter (1969). "Aussicht ins Kinderbuch", i *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1973). "Program for a proletarian children's theatre", i *Selected Writings Vol. 2*, Harvard: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur, politikk*. Oslo: Gyldendal.
- Benjamin, Walter, Scholem, Gershom og Adorno, Theodor W. (1994). *The correspondence of Walter Benjamin: 1910-1940*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (2000). *Enveiskjøring: Barndom i Berlin – rundt 1900*. Oslo: Aschehoug.
- Bishop, Claire (2004). Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 110, s. 51-79.
- Borgdorff, Henk (2009). Artistic research within the fields of science. *Sensuous Knowledge* (Vol. no. 06). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Bowlby, John (1958). "The nature of the child's tie to his mother." *International Journal of Psycho-Analysis* 39, 350-373.
- Bråten, Stein (1989). *Menneskedyaden. En teoretisk tese om sinnets dialogiske natur*. Doktorgradsavhandling, Psykologisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Bråten, Stein (2004). *Kommunikasjon og samspill*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Cage, John (1974). "The Future of Music", *Numus West*, May issue.

- Derrida, Jacques (1970). *Om grammatologi*. København: Arena.
- Dissanayake, Ellen (2000). *Art and intimacy: how the arts began*. Seattle og Washington: University of Washington Press.
- Ford, Biranda og Sloboda, John (2013). "Learning from Artistic and Pedagogical Differences between Musicians' and Actors' Traditions through Collaborative Processes". I Helena Gaunt og Heidi Westerlund (red.) *Collaborative Learning in Higher Music Education*. Burlington: Ashgate.
- Gallese, Vittorio, Fogassei, Leonardo og Rizzolatti, Giacomo (1996). "Action Recognition in the Premotor Cortex". *Brain*, 119, 593-609.
- Goehr, Lydia (1992). *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Clarendon Press.
- Gumbrecht, Hans Ulich (2004). *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford Calif.:Stanford University Press.
- Göran, Mia (2009). *Sansningens poetikk. John Cage estetiske praksis - "a non-knowledge of something that had not yet happen"*. Doktoravhandling. Det humanistiske fakultet. Universitetet i Oslo.
- Harlow, Harry (1958). "The Nature of Love". Online:<http://psychclassics.yorku.ca/Harlow/love.htm> [6.10.2010]
- Higgins, Hannah (2002). *Experience Fluxus*. London: University of California Press.
- Kant, Immanuel (1995). *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Kostelanetz, Richard (2003). *Conversing with Cage*. London: Omnibus Press.
- Kåreland, Lena (1999). *Modernismen i Barnkammaren: Barnlitteraturens 40-tal*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Pawlik, Joanna (2010). "Artaud in performance: dissident surrealism and the postwar American literary avant-garde". *Paper of Surrealism*, Issue 8.
- Rancière, Jacques (2008). "Estetikken som politikk", i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.) *Estetisk teori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rancière, Jacques (2012). *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen.
- Rizzolatti, Giacomo og Craighero, Laila (2004). "The mirror-neuron system". *Annual review of neuroscience*, 27:169-92.
- Seel, Martin (2005). *Aesthetics of appearing*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Silverman, Kenneth (2010). *Begin again*. New York: Knopf.
- Stern, Daniel (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Stern, Daniel (2007). *Her og nå: Øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Stern, Daniel (2010). *Vitalitetsformer : dynamiske opplevelser i psykologi, kunst, psykoterapi og utvikling*. København: Hans Reitzels forlag.
- Søbstad, Frode (1999). "Humor i lekfamilien", i Sonja Kibsgaard og Andrei Wostryck (red.) *Mens leken er god*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Trevarthen, Colwyn (1998). "The concept and foundation of infant intersubjectivity", i Stein Bråten (red.) *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Valberg, Tony (2002). *Vidunderlige, deilige, grensesprengende opplevelser til gode. Utviklingstrekk ved konserten - med særlig øye for konserten som arena for musikkformidling til barn*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

Valberg, Tony (2008). "Konsert med spedbarn som målgruppe" i Gro Trondalen og Even Ruud (red.) *Perspektiver på musikk og helse. 30 år med norsk musikkterapi*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse. Oslo: Norges musikkhøgskole i samarbeid med Unipub.

Valberg, Tony (2011). *En relasjonell musikkestetikk – Barn på orkesterselskapenes konserter*. Gøteborg: Gøteborgs universitet.

Valberg, Tony (2012). "Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk" i Gro Trondalen og Karette Stensæth (red.) *Barn, musikk, helse*. Oslo: NMH-publikasjoner 2012-3.

Valberg, Tony (2013). "Perikhoresis' emansipatoriske impuls eller: Bert Brecht er død– leve Bert Brecht!". *Nordic Journal of Art and Reseach*. 2 (1). Online: www.artandresearch.info

Tony Valberg

Første amanuensis, dr. philos. ved Fakultet for kunsthøgskolen, Universitetet i Agder, Norge. Opprinnelig er han utdannet som musiker ved Agder Musikkonservatorium. I sitt mangeårige arbeid med "outreach" – kunstinstitusjonenes bestrebelser på å nå ut til flere enn til sitt tradisjonelle publikum – har han løftet fram de estetiske og kunstneriske utfordringer en slik ambisjon rommer. Særlig har han forsøkt å belyse hvordan våre fagspesifikke, tilvante forestillinger om kunstens vesen utfordres i møte med nye publikumsgrupper.
