

***Perikhoresis'* emansipatoriske impuls eller: Bert Brecht er død – leve Bert Brecht!**

Tony Valberg¹

Fakultet for kunsthøgskolen, Universitetet i Agder, Kristiansand

Sammendrag: Hvilke likhetstrekk kan det være mellom så tilsynelatende forskjellige prosjekter som "lærestykkene" Bert Brechts publiserte i tiden 1929-1934 og den praksisen bandet Honningbarna utvikler i dag? Mest iøynefallende er kanskje det sterke emansipatoriske momentet begge prosjektene rommer. Begge representerer kunstforankrede strategier for å skape endring ved å intervensere i samfunnsveven. Ved å sammenligne prosjektenes ulike grep for intervensjon i møte med publikum, i møte med media, kollektive skapelsesprosesser og strategier for å utforske ennå navnløse sanselige fellesskap, gir artikkelforfatteren slike estetiske spørsmål som blant andre Gregory Bateson, Jacques Rancière og Nicolas Bourriaud har ført i pennen en konkret forankring i en nordisk samtidspraksis.

Emneord: Emansipasjon, skapende fellesskap, nye identifikasjonsregimer, *perikhoresis*, relasjonell estetikk, moshpit, sosiale medier, kollektiv kreativitet, samhörighet

For en stund siden besøkte jeg et antikvariat. Blant en rekke gamle litterære kjenninger fant jeg Brechts *Vår tids teater* som i 1959 kom ut på "Cappelens upopulære skrifter". Jeg kjøpte boka – egentlig er det et hefte – noen år etter utgivelsen, men må ha mistet den og kjøpte den nå fornøyd på nytt. Det er med en viss uro en setter seg ned for å lese noe som en merket seg med stort alvor som ung. 30 år etter kan en risikere at noe påfallende tidstypisk trer frem som en trodde seg hevet over. Men denne gangen skjedde ikke det. Jeg leste med fornyet interesse. I tradisjonell stil ordnet Brecht sin estetikk i paragrafer, og det var særlig noe i § 58 som interesserte meg. Brecht skrev: "For den minste samfunnsmessige enhet er nemlig ikke det enkelte mennesket men to mennesker". Det var bemerkelsesverdig. At jeg ikke hadde lagt merke til det ved første gangs lesning!

To ting, tror jeg, gjorde at jeg nå skjenket særlig verdi til nettopp dette utsagnet. Dels berører det et sentralt moment i kunstestetikken ut over 2000-tallet; dets relasjonelle moment. Nicolas Bourriaud (1997/2007) var tidlig ute med å sette ord på hvorledes mange av samtidens kunstprosjekter eksperimenterte med performative strategier for å erstatte det tradisjonelle kunstobjektet (på en vegg eller i en konsertsal) med noe annet; relasjonelle møter og situasjoner som overskred konvensjonene

¹ Fakultet for kunsthøgskolen, Universitetet i Agder, Postboks 422, 4604 Kristiansand. E-post: tony.valberg@uia.no

mellom kunstmøtets estetiske objekt og det enkelte individs private tolkning av det. Det var en vending i kunstestetikken som krever det Jacques Rancière (2008) omtaler som *nye identifikasjonsregimer*, en vending fra "tegn og væren" til "handling og gjøre". Bourriaud uttrykker det treffende: "Hvert enkelt kunstverk kan være et forslag til hvordan verden kan bebos sammen". Også for den relasjonelle estetikken er den minste operative enheten to mennesker, og kunstfeltet slutter seg derved til det paradigmeskiftet innen humaniora som kritikken av en rekke moderne forestillinger representerer – mest prominent kanskje forestillingene om "det private individ" og "den instrumentelle fornuft". Slike forestillinger utfordres av forestillingen om relasjonelle forbindelser som folder seg ut i et rhizomatisk landskap. Avisen Morgenbladet skrev på lederplass våren 2009 at "relasjonell estetikk har plassert kunsten i samfunnets midte. Det forplikter." Og det er mitt anliggende her, å gjøre det mulig å betrakte Brechts estetikk med ny optikk.

Den andre grunnen var at Brechts utsagn knytter an til et fenomen jeg har fått anledning til å følge på nært hold; *Honningbarna*. Min sønn, Edvard, spiller i bandet. Da de fikk et slags gjennombrudd i 2010 var han under 18 år, og klubbene krevde at det fulgte med *verge*. Jeg tok med stadig større glede og interesse på meg oppgaven. Å følge bandet har vært lærerikt, tankevekkende og inspirerende, selv om det i dag skjer mer fra sidelinjen. Gleden er så mangesidig, men ikke minst lar den seg nære av møtet med et emansipatoriske moment, som også står så sterkt i den relasjonelle estetikken, mitt eget arbeid med å utvikle en relasjonell musikkestetikk (Valberg, 2008; 2011; 2012) og hele tradisjonen etter Rousseau, Kant, Schiller, Marx, Benjamin, Adorno, Cage, Rimbaud ... og Brecht. Først og fremst det antiautoritære momentet i *lærestykkene* hans.

Lærestykkene

Brecht skrev lærestykkene fra 1929 til 1934. *Flyveturen over Oceanet*, *Lærestykket fra Baden*. *Jasieren*, *Nei-sieren*, *Forholdsregelen*, *Unntagelsen og regelen* og *Horatierne og Kuriatinerne* regnes som lærestykker. Brechts intensjon var å etablere et mer eller mindre *ad hoc* felleskap der aktørene kom sammen for å høste erfaringer og utøve kritikk. Lærestykkene kunne, men behøvde ikke, spilles for et publikum. Også innad i teaterensemblene kunne de tjene som utgangspunkt for læreprosesser. Manuset og det musikalske partituret ble forstått som *frempek*; et utgangspunkt for den uforutsigbare diskusjon, improvisasjon, erfaringen og kritikken som frempeket fostret. Her gjorde Brecht i sin tid et radikalt grep, i ånden etter Sokrates, men det kom til, skulle det vise seg, å falle på stengrunn i hans egen samtid, og kanskje også i vår. Scenen ble omskapt fra å være en arena for moderne forestillinger om Kunsten, Geniet, Avantgarden, Det skjønne, Det sanne til en åpen *læringsarena*. Altså noe langt mindre aktet og formfullendt enn *verket*. Lærestykkene fremsto mer som kaos i forhold til en plan. Dette uoversiktlige kaoset i kritikken og læringens (og revolusjonens) tjeneste trenger to eller flere intervenerende mennesker i aksjon. Det var som om Brecht sa: Troverdige og erfaringsbasert kunnskap om det viktigste (fellesskapet) oppstår i kollektiver, ikke i individets spekulative ensomhet.

I dag er det mulig – om ikke vanlig – å vurdere lærestykkene som det mest løfterike i arven etter Brecht. Og slik vurderte han det selv også. I 1956, bare dager før han døde, svarte han på spørsmålet om hva hans viktigste arbeid hadde vært. Han holdt fram *Forholdsregelen* og ikke *Tolvskillingsoperaen*, *Den augsbugske krittningen*, *Mahagoni* eller noe av det andre som med rette hadde skapt slik beundring (og forferdelse). Det paradoksale – og det var det som gjorde svaret så overraskende – var at han hadde motsatt seg fremførelse av lærestykket *Forholdsregelen* allerede fra 1937. Til tross for de foraktfulle utfallene Brecht rettet mot Aristoteles og det "dramatiske teater", tross hans beundring for den dialogpregede erkjennelsesvei som skomakeren Sokrates med sitt "Scio, nescio" (Jeg vet at jeg ikke vet), representerte, fortsatte Brecht å bli tolket inn i propaganda-

teatertradisjonen som 1930-tallets Tyskland ellers var så rik på. Det må ha vært frustrerende. Hans samtid tolker lærestykkene med parametere som hørte den nære fortiden til; som propaganda. Det minner om når Billie Holiday synger Irving Berlins *This year's kisses*:

*This year's crop of kisses
Don't seem as sweet to me
This year's crop just misses
What kisses used to be
This year's new romance
Doesn't seem to have a chance*

*This year's crop of kisses is not for me
For I'm still wearin' last year's love*

Også den gangen, ser det ut til, ble det drømt om morgendagen i erindring om det løfterike som en gang hadde vært. Lærestykkene kunne ikke vise til slike familiære kjennetegn, og ble kritisert fra høyre som fra venstre. At den politiske Brecht ikke hadde en sak å fremme, men noe så diffust (og suspekt?) som en metode for antiautoritær tenkning, syntes ikke å falle noen inn mens lærestykkene ennå ble oppført. Brecht trakk stykkene. Lest med dogmatisk sinnelag kunne de komme til å skade den intensjon de var satt til å tjene.

Men mange år er gått, og ved et slumpetreff har jeg altså nylig kunnet følge den estetikk noen kamerater i slutten av tenårene holder for sin. Det slår meg at de passasjene i *Vår tids teater* som jeg ignorerte på 1970-tallet, ville disse tenåringene ha merket seg, og kanskje ville de oversett de passasjene jeg merket meg med understrekninger og utropstegn. Felles er imidlertid interessen for det revolusjonære moment. Jeg er usikker på om det er klokt å opprettholde denne termen; *revolusjonær*. Ikke fordi en omskrivning kunne være oppportunt, men fordi enhver språklig term er forankret i historiske hendelser og konnotasjoner, og slik sett dypt preget av sin historie, og dette begrepet særlig til den franske, borgerlige revolusjonen og klassekampene i Europa på 1800- og første halvdel av 1900-tallet. Våre nåtidige emansipatoriske håp må nettopp overskride dette mentale landskapet for å i realiteten være et frigjøringsprosjekt. Allerede Schiller forsto dette og lot det prege *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* som han publiserte i 1795. Utviklingen hadde, slik han så det, ikke innfridd de løfter den borgerlige revolusjonen bar bud om. Tiden er opplyst, skrev han, kunnskapene er funnet og gjort offentlig kjent – hva skyldes det da at vi fortsatt er barbarer? Svaret ga han selv; det beleilige (revolusjonerende) øyeblikk møter mennesker som ikke var klare for virkelig frihet. Når en opplyst mottagelighet ikke finnes i samtiden, må den skapes; det er kunstens oppgave å konstituere fremtredelse av fremmedartede opplevelser, og estetikens å utvikle en diskurs som gjør oss i stand til å merke oss fremtredelsen og ytre oss om den, så slike nye erfaringer som folder seg ut mellom oss identifiseres gjennom sitt emansipatoriske skinn. Det var et slikt skinn den unge Marx beskrev som et spøkelse som gikk gjennom Europa.

Den franske filosofen Jacques Rancière er en av dem som bidrar til en fornyet interesse for Schiller. Det er ikke minst takket være ham at Schiller, som de fleste har oppfattet som en slags Kants *Mini-Me*, kanskje kan komme til å sette mesteren på fanget! “Det finnes ingen annen vei til å gjøre sanssemennesket fornuftig enn ved først og gjøre det estetisk”, skrev Schiller når han i 1795 skuffet reflekterte over at "barbariet" fortsatte til tross for 1789-revolusjonen. Også Rancière er opptatt av betingelser for (holdnings)endring, og hvorledes nye og kunstforankrede sanselige erfaringsformer kan representere foregripelse av et fremtidig felleskap. Slik Rancière ser det forutsetter en slik endring at kunstaktørene erkjenner skillet mellom *politi* og *politikk*, noe samtidskunsten knapt har gjort. Politi er

den allmenne kulturelle konsensus som på transparent og "naturlig" vis bestemmer den hierarkiske orden i individers og grupper rom og kompetanser; måter å være på, se noe på og si noe på. Det representerer en deling av det sanselige, en fordeling *a priori* av posisjoner. Deler av kunstfeltet har, slik Rancière ser det, kronet seg selv til en dominant posisjon i politiordenen i forhold til "sine" tilskuere. Politikens oppgave er imidlertid å utfordre politiordenen og skape betingelser for omfordeling av det sanselige, og det er gjennom slike handlinger kunsten kan skape endring og utøve politikk. Det betyr at enhver situasjon kan åpnes fra innsiden, sier Rancière, "rekonfigureres i et annet sanse- og betydningsregime. Å rekonfigurere landskapet til det som kan sanses og tenkes, det er å endre det muliges territorium, samt fordelingen av evner og mangel på evner." (Rancière, 2012, s. 76). Det er bra. Kunstens *nie erhörte*, de til nå navnløse erfaringsformer, er det estetikkens politiske oppgave å navnsette, befridd også fra den borgerlige revolusjonens vokabular og konnotasjoner. I dette siste lykkes Rancière bare måtelig, knyttet som han er til tidligmoderne tenkning fra Kant, Schiller og Hegel. Bidrag fra aktører som i likhet med Schiller knytter an til Kant, men som samtidig tar inn over seg de utfordringer som sen 1700-talls idealistisk metafysikk representerer, overses eller vurderes med parametere plantet i et tidligmoderne jordsmonn. Flere slike aktører kunne nevnes, men mest iøynefallende i denne sammenheng er kanskje innvendingene fra Pierre Bourdieu (kritikk av Kants forestilling om en fellesmenneskelig *sensus communis* som åpner for det karismatisk kunstmøte upåvirket av *habitus*) og Daniel Stern (kritikk av den tidligmoderne reduksjonistiske forestilling om erkjennelse som idéforankret, og ikke, også forankret i relasjonelle erfaringer som er kroppslig forankret). Den idealistiske, og kamp- og konfliktorienterte terminologien som modernismen var født av og fortsatte å holde seg med – og 73-årige Rancière hører hjemme her – erstattes i dag av et språk der impulser fra samvær, utfoldelse, deling og intersubjektivitet er sentrale.

Anarchy is now. Jump it, dance it!

Det var mens jeg gikk i tanker som dette at jeg kom over *Vår tids teater*. Samtidig leste jeg noe Edvard skulle ha sagt til et engelsk magasin: "Anarchy is now. Jump it, dance it!" Den kroppslige ("jump it, dance it") erfaringen av felleskapet i den kaotiske *moshpiten* foran (og tidvis på) scenen på konsertene deres synes å være poenget for hele bandprosjektet. Moshpiten representerer en voldsom og uforutsigbar arena der aktørene gis muligheter til å kunne konstituere flyktige øyeblikk av ennå navnløse, sanselige felleskap ("anarchy"), og konsertene blir skjenket verdi i forhold til om de i det hele tatt evner å vise "nye måter å bebo verden på". Dette berører noen felles saksforhold både ved lærestykkene og Honningbarnas konserter. Jeg tenker på det at enhver tilskuer kan bli medspiller, medienes rolle i prosjektene, den kollektive arbeidsformen og forestillingen om erkjennelsens navnløse og kroppsforankrede moment.

Enhver tilskuer kan bli medspiller

John Cage, Joseph Beuys, Erwin Piscator, Nam June Paik, La Monte Young (for bare å nevne noen) forsøkte på 1900-tallet å minske det skillet mellom scene og sal som den moderne kunstdiskursen hadde fostret og holdt sin hånd over. For musikkens del hadde den tolkende og kontemplative lyttestilen representert et brudd med tradisjonen før den borgerlige revolusjonen da musikken var, som Lydia Goehr uttrykker det, "worshipped, danced and conversed to. It was quite to be expected that audience would applaud, chatter during, and sing along with a performance." (Goehr 1992, s. 192). I Paris sang publikum med i de mest populære ariene. Musikken var med sterke bånd knyttet til den kontekst den ble spilt og sunget i.

Men så, i løpet av 1800-tallet, kom en ny musikkestetikk (båret frem av den styrkede borgerklassen) som løfter fram forestillingen om musikk som autonomt *verk* med et emansipatorisk moment. Det skulle komme til å sette premissene for musikalsk praksis og publikums etikette og lyttestrategi. Goehr betegner det som et paradigmeskifte og skriver:

But something quite significant happened around that date [1800] that shifted attention away from a functional view of music performance, towards a view that focused all its attention on the fact that (...) *works* were being produced. This shift in attention changed the way musicians thought about music; it changed their expectation and ideals about the basic condition of their practice. (Goehr 1992, s. 203, min kursiv)

I motsetning til tidligere generasjoner skulle borgerne på første halvdel av 1800-tallet oppleve konsertbesøket mer som en personlig motivert handling enn som en del av "etiketten", for eksempel innen hoffkulturen. (Edström, 2002, s. 130). Verksmusikken vant legitimitet i 1800-talls *establishment* når den utviklet lyttestrategier og analyseverktøy som fostret vitenskapelige konnotasjoner. Den dominerende analysemodellen ble "characterized as one governed by 'positivistic' standards of objectivity and logic" som Goehr uttrykker det. (Goehr, 1992, s. 71). Lytteidealene ble slike som behovsutsettelse, utledning av verkets mening, kunnskap og oversikt over utviklingsforløp (som for eksempel i sonatesatsformen). Å forfølge musikkens impuls til kroppen, til dans for eksempel, ble ansett som upassende. Det var gjennom denne typen karakteristika, slike som dannelsesborgerskapet fant forenlig med sin øvrige identitetsberetning, at musikken kunne skjenkes en fremskutt posisjon i *élites of society*, og at den vev av estetisk teori og konseptuelle og institusjonelle strukturer som befester (musikalsk) makt, kunne folde seg ut.

Den nye borgerligmoderne publikummer som vant inntreden til "konserthuset" via betalt billett (og ikke gjennom bekjenskaper i sin krets) skjenket verdi til en privat, stillesittende (ikke-kroppslig), uforstyrret, kontemplativ og meningssøkende lyttestrategi. En slik lyttestrategi skulle berede en transcendent bevegelse i retning av det åndelige, en ambisjon som var med på å konstituere forestillingen om forskjellen mellom de lavere samfunnssklassers sanselighet og den distingverte borger; dennes drøm om gjennom musikken å ane *ideens sanselige skinn*. "Man's attempt to transcend the sphere of cogitation, to experience higher, more spiritual things, and to sense the presence of the ineffable" som Gustav Schilling uttrykte det. (Schilling sitert i LeHuray og Day, 1988, s. 470).

Den nye estetikken skulle også sette kunsten inn i slike varebytteforestillinger som kom til å legge premisser for all verdisetting under moderne betingelser. For kunstens del gjaldt det; penger mot opplevelse. Og jo høyere i *the élites of society* kunstens stilet, jo mer "høy" og transcendent var forventningen til varen. Også i lavere samfunnslag kunne en betale for opplevelser, slik som en ferie, kino, et godt måltid, kanskje, men de distingverte utviklet en diskurs rundt den "høyere" opplevelse. På midten av 1800-tallet skjedde det nemlig et skifte i borgernes identitetsberetning. Den euforiske stemningen blant opprørere med ulik bakgrunn og motivasjon før og under revolusjonen hadde fortatt seg i kjølvannet av klassekonfliktene som fulgte i industrialiseringens kjølvann. Borgerne, som før hadde representert opposisjon i forhold til adel og kirke, var nå selv kommet i posisjon, og følte behov for å distansere seg fra de "kroppslige" og "naturlige" arbeiderne, og selv iscenesette seg som det ikke-kroppslige, meningssøkende og distingverte (adskilte) *Bildungsbürgertum*. Det var i møtet med dette publikummet at kunsten hadde en "høy" vare å tilby, tilpasset den iscenesettelse av seg selv som dannelsesborgerskapet kunne søke legitimitet for å utøve dominans gjennom. Det kunne den "høyere" musikken med en tilhørende høy lyttestrategi være med på å tilby. Heri lå kunstmusikkens bytteverdi, dens overlevelsestrategi i markedsøkonomien.

I tillegg til slike legitimitets- og forfengelighets(?)grunner, kom at en høyverdig lyttestrategi skulle befordre idealet om kvalifisert kunstnerisk dømmekraft. Å være en entusiastisk del av et musikkmiljø, “glad i sang og musikk”, kvalifiserte ikke lenger alene til en posisjon som informert lytter. William Weber skriver: “The shift of patronage and leadership from monarchs and a few top aristocrats to the broad upper class public as a whole raised the question of who within the musical world had authority, and on what basis” (Weber, 1999). Å kunne felle – i en postaristokratisk tid – estetiske dommer innenfor den begrepsforankrede, instrumentelle tenkningen *so much in vogue*, forutsatte dannede borgere hvis informerte lyttestrategi ga dommen autoritet. Å inneha en slik kompetanse borget for kulturell kapital blant dannede over mindre dannede. Den strukturelle lyttestrategien som skulle komme til å skjenkes en fremskutt plass i forventingen til publikums rolle i konsertritualen – og som mange oppfattet som snobbete og elitistisk – var forankret i tidens postaristokratiske idealer om demokrati gjennom den informerte borger og instrumentell, begrepsforankret fornuft. Et publikummer med gyldig dømmekraft var distansert, informert, konsentrert og kvalifisert til å felle estetiske dommer på moderne premisser. Den analytiske og ideologiske tilnærmingen som borgerne møtte musikkverket med, hentet sitt vokabular fra deres egen profesjonssfære. I musikklivet viste utøverne kompetanse, respekt og forståelse for verket når de innfridde regulative forventninger til komposisjon, interpretasjon og fremførelse. Det konsertvante publikum kunne på sin side fylle en rolle i konsertkonseptet ved å utøve adekvat etikette og informert lyttestrategi (“smaken” og “dannelsen”).

Partituret, kunstmusikkens skrevne *tekst*, og fremførelsen og resepsjonen av det, *bemyndiget* feltets virksomhet og definerte dets rom og kompetanser. Det fant (og finner) sted en politi-deling av sosiale plasser, funksjoner og kompetanser. Det taler til Rancières' fordel at han utfordrer forestillingen om “forstandenes ulikhet” og påpeker at estetikens politikk søker brudd i fordelingen av rom og kompetanser.

Med en moderne kunstdiskurs for hånden ble tidligere tiders praksis der tilhørerne tidvis tok del i musiseringen brakt til ende. Gradvis sluttet musikkinteresserte å tenke seg at de hadde en legitim mulighet til selv å delta aktivt i konsertkonseptet. I stadig mindre grad ble musikkfremførelse en kulturell begivenhet, en *event*. Det vokste frem tydeligere og mer differensierte rolleforventninger – fordeling av rom – både til utøvere og “publikum”. Av publikum ble det forventet en rolle som var knyttet til å sitte stille ned på et betalt, mørklagt og privat område (stolen), ikke forstyrre andres private opplevelse, og å være mer fokusert lyttende og mindre deltagende enn tidligere. Olle Edström forteller da også at “Från att det tidigare inte varit ovanligt att de som subskriberade på en konsertserie då och då också medverkade som sångare eller musiker, blev det efterhand allt vanligare att man överlät musicerandet till yrkesmusiker och själva intog en “passiv” lyssnande roll.” (Edström, 2002, s. 84). Goehr bekrefter en slik observasjon: “[The] audience gradually ceased to participate in the way they had earlier on.” (Goehr, 1992, s. 237). Fra slutten av 1700-tallet og inn i det nye århundret blir hendelsesorienterte *events* gradvis erstattet av idéen om kunst som *verk*, med tekst og partitur som private og beskyttede varer, og det betalende “publikum” plassert på sine stoler.

Nå er i og for seg ikke dette noe som behøvde å bekymre oss nevneverdig. Det kunne fremholdes at *Bildungsbürgertum* får sysle med sitt. Men det gjør de ikke, de nøyer seg ikke med det og vil mer. Lucy Green (1988) er en av de som har dokumentert hvorledes denne kunstdiskursen som opprinnelig ble begrepsfestet og fremført i et engere og særlig sosiokulturelt samfunnslag, trenger inn i forestillinger om musikkens “egentlighet” langt ut over den krets som verbaliserte forestillingen. Særlig skolens rolle har vært betydningsfull, jeg vil si skjebnesvanger, i så måte. Utdanningssektoren og kulturinstitusjoner holder frem kjerneverdier – autonomi, originalitet, kompleksitet, utvikling, håndverkskikkethet, mening – hentet fra 1800-tallets kunstdiskurs, også når musikk utenfor denne

sfære skal skjenkes verdi. Musikalsk praksis som i mindre grad kan vinne legitimitet med slike kvalifiseringsparametere, altså det meste av hverdagslivets musikalske utfoldelse (slik som sangen mellom voksen og spedbarn), risikerer å fremstå som ubetydelige når kun parametere fra den premissleverende kunstmusikkdiskursen er tilgjengelige. Kunstmusikken, som legger beslag på våre forestillinger om musikkens emansipatoriske moment, holder distingvert avstand til det felleskap der vi lever livene våre.

Det er mot en slik historisk bakgrunn at lærestykkene må forstås; en opprørsk strategi for å velte *Bildungsbürgertum* hegemoniske definisjonsmakt over kunstdiskursen. En del av denne strategien var å skape uorden i rommet mellom scene og sal. Steinweg (1974) forteller at tilskuerne på *Lærestykket fra Baden* ble trukket inn i oppføringen og lærte rollene på stedet. I de lærestykkene som er skrevet med korpPASSASjer – og Brechts prominente musikalske samarbeidspartnere skapte slike – deltok publikum med sang. Ved uroppførelsen av *Forholdsregelen* i Berlin deltok 300-400 arbeidere. Men også selve spillet på scenen kunne utføres av elever eller arbeidere. Om dette skriver samtidige Walter Benjamin:

Når lærestykket skiller seg ut som et spesialtilfelle [innen det episke teater] er det i hovedsak fordi det er så fattig på utstyr. Dette gjør det mulig og nærliggende at publikum kan bytte plass med aktørene og aktørene ta publikums plass. Enhver tilskuer kan bli medspiller. (Benjamin sitert i Brecht, 1974, s.165).

I *Forholdsregelen* kom intensjonen om å forvandle publikums status fra konsumenter til produsenter til syne når alle, som en del av konseptet, fikk utdelt et knippe spørsmål for å ytre seg om dem:

- Tror De at et slikt arrangement har noen verdi som politisk opplæring av tilskuerne?
- Tror De at et slikt arrangement har noen verdi som politisk opplæring av deltagerne (aktører og kor)?
- Hvilke læretendenser i *Forholdsregelen* har De politiske innvendinger mot?
- Tror De at arrangementets form er den riktige for dets politiske formål? Har De andre former å foreslå?

Også etter fremførelsen av *Ja-sieren* og *Nei-sieren* ble det diskutert og det ble ført *protokoll*. Protokollene finnes bevart, og den kritikk og de forslagene som ble fremmet av publikum kunne senere bli skrevet inn i manuset, i protokollene er slike ytringer notert i kursiv. Etter fremførelsen på Karl Marx-skolen ytret for eksempel B. Korsch i 5. klasse seg slik:

Jeg mener at et ungt liv er mer verd enn et gammelt. *Det ville være bedre, hvis han sagde, jeg vil tenke over det*, og man hører drengens samtale med seg selv, så bliver man klar over grundene.

Hennes forslag ble skrevet inn i teksten til neste fremføring. Når publikum trekkes inn i verket, også på skapersiden, blir det hegemoniske eierskapet til verket og scenerommet (med vilje) utfordret.

At enhver tilskuer kan bli medspiller er kanskje det merket som sterkes identifiserer konseptet Honningbarna også, både på konsert og Internett. Det viktigste synes å være hvorledes livet i moshpiten næres. Det kreves et visst mot og en viss sans for blåmerker og uoversiktlig kaos for å ta avgjørelsen og si: ok, jeg går med, disse låtene er ytringer fremført på vegne av et felleskap som jeg (min kropp) slutter meg til for å høste erfaringer. For et band å kunne gjøre tilskuere til medspillere synes å kreve en særlig holdning i forhold til låtskrivingen, sangene må tilhøre "de der ute" (og ikke låtskriveren). Har refrenget et så tydelig preg av "plakat" at det fester seg mens det folder seg ut første gang, kan en synge med allerede på andre refreng. Slik fremstår sangene som lagd for deling, og for at alle aktørene skal kunne fremføre dem (synge dem, hoppe og danse til dem) sammen. Av samme grunn kommer publikum av og til opp på scenen, mens Edvard, Fredrik eller Kristoffer er ute blant

publikum (og ei jente kan twittre dagen etter konserten; "Jeg smacka den ene gitaristen i **honningbarna** på ræva. Just because I can!"). Tidvis entrer bandet scenen fra publikumsområdet. Det dreier seg om synes å være at det ikke er bandets konsert, alle aktørene eier den uforutsigbare hendelsen sammen. Låtene er *frempek* mot det kaotiske relasjonelle verket som folder seg ut, og som for noen representerer "forslag til hvordan verden kan bebos sammen".



Publikum foran og på scenen på Honningbarnakonsert: "Enhver tilskuer kan bli medspiller".
Foto: Lars Idar Waage, Stavanger Aftenblad ©.

Medienes rolle

Jeg har møtt de sosiale mediene med en viss skepsis. Når de har blitt holdt fram som et nyttig verktøy i en sosial revolte har jeg vært tilbøyelig til å dele Malcolm Gladwells (2010) posisjon om at etablering og tilslutning til slike prosjekter krever nettverk som er mer forpliktende enn det nettsamfunnene representerer. Mediedekningen av "den arabiske våren" har ikke mildnet skepsisen. I møtet med *action*-mettede filmklipp fra en uadressert i-Phone og ubekreftede meldinger fra aktører som opererer på nettet har det oppstått en fascinerende, kollagepreget estetikk som journalister og nyhetsredaksjoner har omfavnet og skyssset videre med enkle tegneserierkommentarer slik som (i Lybia) "opprørssoldater" mot "Gaddaffis lakeier". Den sminkede iscenesettelse av identitet som preger Facebooksamfunnet på individnivå viser det seg urovekkende enkelt å etablere på samfunnsnivå også. Og dessuten; skepsisen har økt i takt med de hatefulle utsagnene i nettavisenes kommentarfelt. Edwards søster, som i motsetning til sin bror har vokst opp med ironi og gestikulerte hermetegn, sa tidlig i kommentarfeltene historie: "Kommentarfeltene er det verste som har skjedd i demokratiets historie siden allmenn stemmerett". Da måtte også gutta trekke på smilebåndet.

Men så nyanserte bildet seg. I forbindelse med at Anders, trommisen i Honningbarna, døde, så jeg den empatien som kom til uttrykk på de sosiale mediene. Fra fjern og nær kom det kondolanser; en bølge av empati fra ukjente. Det var tweeter som “Alle tanker går til honningbarna, kondulerer så masse”, “hvil i fred, Anders”, “Har tent tre svarte lys for Honningbarna og satt på albumet.” Og bilder som dette²:



Men mest av alt, kanskje; å scrolle nedover en endeløs rekke av navn og <3!!!. Slik omtanke og medfølelse hadde jeg ikke ventet på nettet. Det var overveldende. Jeg hadde bare opplevd alt dette hatet. Og jeg oppdaget at de nettsamfunnene, særlig *Twitter* på den tiden, også var befolket av smarte folk som levde et liv. Og ikke sjelden med en sikker sans for stil. 9mmrevolver skrev for eksempel følgende på *Tumblr* etter en Honningbarnakonsert på *Tou* scene 15. mars 2012:

[\(Videoklipp fra konserten\).](#)

Etter noen minutter med lydsjekk så begynte folk å skrike “Honningbarna, Honningbarna, Honningbarna!”

De gikk på. Alle skreik og klappa og gjorde seg klare til å hoppe til de kollapsa i betong gulvet.

La Alarmane Gå var første sang om jeg ikke tar helt feil.

Det brøt ut en utrolig moshpit i hele publikum, alle sang... nei skreik med og skubba inni hverandre. Albuene gjorde litt vondt i sia, men det var ikke så farlig. Siden jeg var helt vekke i meg selv, jeg lukka øynene og hoppa og skreik som en gærning. Så opp på scenen noen ganger for å se Edvard (vokal og cello) vri ansiktet i sin sureste og verste grimase. Og skrike til han nærmest spytta på de forreste i publikum.

Det var seriøst mange høye ungdommer der. Edvard sto på en scene som var 40 cm kanskje, også var det noen gutter som nesten rakk helt oppå til ansiktet hans. Herrejesus. (Eller det virka sånn)

² Publisert på Tumblr.com av "Garnlommebok". Gjengitt med tillatelse.

Men nå sto jeg oppe der rett ved Edvard, det var ca 3 folk foran meg. Så merka jeg at når folk klikka helt fordi en av de beste sangene kom på, så smilte han så bredt.

Så det var et fint øyeblikk.

Med tanke på hva de har vært igjennom med ulykken og alt det, så er de så glade når de får spille for en haug rebelske tenåringer som skriker teksten tilbake til dem.

Ååå.. men ja. Følsomt øyeblikk der.

Nettsamfunnene sov aldri, oppdaget jeg, særlig rundt helgene var det mye bevegelse. Da strømmet det på med meldinger som "Gler meg til i morgen #honingbarna!", "Stiv nakke, vond ankel, sår i munnen og blåmerker", "Bildene fra Honingbarnakonserten fredag:) fb.me/lift8FmF", "Om jeg vil rigge for Oslo Ess og **Honingbarna** sa du? OM JEG VIL RIGGE HERREGUD HVA FOR NOE SPØRSMÅL ER DET JAAAAAA FOR FAEN", "har et rekkverkformet blåmerke som strekker seg over hele mellomgulvet. Jævla **Honingbarna**", "Lagd store sjablonger og kvotert **Honingbarna** på svære trafikkerte offentlige bygg med beis", "Fuglen min digger @honingbarna. Begynte å synge og headbange med en gang musikken kom på tv-en", "I'll have whatever the kid from **Honingbarna** is having", "Ferska nettopp megselv hoppe i senga til @honingbarna sin Fri Palestina", "Jeg har honning over alt. #ekstase". "tralalalalaaa^333 @Honingbarna for faen <33333", "Er eg den einaste på øyo så ikkje har nåke kjennskap til **honingbarna**? Er eg heilt ute å kjøre? #forvirra", "Ligger naken i senga, drikker te, spiser nudler og hører på @Honingbarna I mørket", "Honingbarna røjde jævlar på #popaz2012. Blodet sprutade!".

Et slikt samfunn må forstås mindre som en *fan-club* enn selve prosjektets mavefølelse, dets *solar plexus*. Det er et fellesskap som lever sitt eget liv utenfor bandets kontroll, men som likevel ikke skiller seg fra dets "egentlighet". Nettsamfunnet synes ikke å være noe i tillegg (*add on*) til sangene og konsertene, det er en del av selve den uforutsigbare og skapende enheten som beveger seg, konstituerer og rekonstituerer prosjektet. Nettaktørene samler seg og hyrer bandet på egen hånd, de mottar pakker i postkassa fra bandet, går på konserter og kommenterer likt og ulikt som vedkommer fellesskapet. Det meste av dette er utenfor noens kontroll, de store plateselskapene og managementene selvfølgelig, men også bandets.

Brecht var, i likhet med store deler av den teknologioptimistiske politiske venstresiden på 1920-tallet, fascinert av "tekniske apparater". Først og fremst gjaldt det radioen. Brecht så for seg en rekke interaksjonsmuligheter *live* mellom radiostasjonene og teateret. Slik kunne arbeidsfolk høre på radio, men også høres, og radio være en kommunikasjonskanal mer enn et verktøy for distribusjon av ideologi. Radioens tilknytning til teateret ville være "en total og jevnbyrdig tilføjelse til dramaet og helt nye former ville kunne utvikles", skrev Brecht. Og videre "*Igennem konstante, aldrig ophørende forslag til apparatenes bedre anvendelse i fællesskabets interesse skal vi rokke ved disse apparatenes samfundsmæssige grundlag og diskutere deres anvendelse i de fås interesse.*" (Brecht & Bille, 1981, s. 197). Det minner oss om vår egne tids debatt om et fritt Internettet.

At slik lek med radio knapt ble forsøkt på Brechts tid (*Flyveturen* ble imidlertid fremført med *live* innslag fra radio) skyldes nok dels at radioen knapt representerte noe i nærheten av den fleksibilitet og umiddelbarhet som kreves av et dialogpreget nettsamfunn, men også, selvfølgelig, det faktum at nazifiseringen av tysk radio fullendtes i 1932 da NSDAPs Erich Scholz innsettes som *Radio Kommissar*, og blant annet forviser Walter Benjamins "Stunde der Jugend" fra Sudwestdeutschen Rundfunk.

Den kollektive arbeidsformen

Når grensen for hva som konstituerer eierskapet til et prosjekt kan overskrides vil det få konsekvenser for hvorledes forestillinger om arbeidsformer trer frem. Det problematiserer også forestillingen om opphavsrett når både konseptet og innholdet i det folder seg uforutsigbart ut i den *intersubjektive matrisen*, for å benytte et uttrykk fra David Stern (2003). Opphavsretten – og lovreguleringen av den – som var formålstjenlig sett i lys av de forestillinger om individ, geni og marked som den borgerlige revolusjonen brakte til torgs, er i dag en av våre mest utfordrende og problematiske. Fortsatt er den av vital interesse når spørsmålet reises om hvilken plass musikere skal skjenkes i samfunnsveven og hva de skal leve av. Men Honningbarnas relasjonelle prosjekter aktualiserer et hovedmoment i Schillers modernitetskritikk, nemlig arbeidsdelingen. Ikke bare ble den generøse blanding av utøvende amatører og profesjonelle som hadde utfoldet seg på Schillers tid i de såkalte musikalske selskapene erstattet av en klar deling mellom musikere og "publikum" i moderne symfoniorkestre, hele den ideologisk forankrede forestillingen om et skille mellom skapende kunstnere og (mindre verdige) konsumenter bidro til å etablere en slik deling av det sanselige (*politiorden*) som Rancièr kritiserer. Prosjekter av den sort som Honningbarna bringer til torgs utfordrer slike borgerlig-moderne forestillinger. Og i tillegg, og nært knyttet til disse, den historiske forestillingen om den skapende som oppsummeres i vårt bilde av den ensomme og tunghørte Beethoven med blyanten lent over sitt partitur. Kontrasten er stor til beretningene om Brechts arbeidsmåte. Marianne Kesting forteller:

Brecht var til stadighed omgivet af en flok tilhængere. Hans arbejde blev derfor alt til under diskussion, han havde brug for det levende modspil i debatten. Bronnen; "Brecht gik frem og tilbage i værelse og pattede veltilfreds på en cigar, mens ha lyttede til argumenter og modargumenter fra snesevis af mennesker, og han sagde vittigheder til dem, blinkede til dem, men holdt alligevel uanfægtet fast ved sin egen linie. Han drev sin tankegang fremad, til han kunne give den en storslået formulering og straks diktere den til sit miniaturepublikum af altid tilstedeværende tjenstvillige ånder. Hans hjerne forekom mig at være et blæksprutteagtigt sugeorgan, der bestandig famlede efter materiale med sine polyparme. (Kesting, 1966, s. 40).

Det er ingen grunn til å forundres over en slik arbeidsmåte. Alle som tar del i arbeidslivet vet at det er slik det foregår. Ideen eller produktet er et resultat av overleveringer, tradisjoner, relasjoner, brytninger; av intersubjektive og generasjonoverskridende nettverk. Også kunstneren famler seg frem med et språk som er overlevert. Selv Schönberg insiterte på dodekafoniens forankring hos Brahms. Arbeidet er som språket; tilsynelatende er det mitt, men i virkeligheten oppstår det og brukes og videreutvikles i aldri hvilende nettverk der ingen kan frasi seg eierskap uten samtidig å miste både troverdighet og forstand. Det som fortjener vår oppmerksomhet når det gjelder Beethovens storhet er ikke hans påståtte personlige geni, men at forestillingen om dens forankring i opphøyet ensomhet fortsatt lar seg spore, om ikke annet så i forestillingen om arbeidsdeling og opphavsrett. Honningbarna-prosjektets kollektive arbeidsformer er altså på ingen måte enestående, men de tydeliggjør kunstens varepreg når det ikke er noe *verk* å hevde eierskap til, kun *frempeket* mot et verk som folder seg uforutsigbart ut mellom kropper satt i bevegelse. Det er dette Bourriaud omtalert som "kunstens koeffisient"; forskjellen mellom kunsternes frempek, det de har planlagt, og det som faktisk utfolder seg når det relasjonelle verket realiseres. Det er nettopp prosjektets uforutsigbare delingskarakter som konstituerer dets karakter av kunst, og som samtidig utelukker eierskapsbeskyttelse når verket har et kollektivt eierskap av aktive produsenter mens verket folder seg ut. Heri ligger prosjektets emansipatoriske moment når etablerte forestillinger og institusjoner etablert etter den borgerlige revolusjonen ikke lenger makter å la nye erfaringer folde seg ut innenfor grunnstrukturer i egen diskurs. Det er når kulturkretser skifter ham og kaster av seg sitt for trange skall, at paradigmeskifter folder seg ut.

Perikhoresis og forestillingen om erkjennelse som navnløs, kroppsforankret og hjemmehørende i den intersubjektive matrise

Det er påfallende hvorledes historiske paradigmeskifter i sine innledende faser løfter fram spørsmål vedrørende *barnets* "natur". Forestillinger om det naturlige barnet knyttes til det nye paradigmes konstitusjon av "egentlighet", det autentiske barnet skal berette om at det nyes legitimitet er forankret i menneskenaturen. Barneoppdragelsen og pedagogikken blir iscenesatt som strategier for å utvikle praksiser og institusjoner som ivaretar justerte oppfatninger om "det opprinnelige", "autentiske" og "sanne" som barndommen vitner om. Å granske barndomskonstruksjoner gir derfor gode innblikk i kjerneverdier under ulike paradigmer. Fra tidlig modernitet kjenner vi barndomskonstruksjonene til Locke og Rousseau. Det var ulikheter mellom Lockes unge, karakterfaste *gentleman* og Rousseaus naturlige Emile, men det slående er likevel hvorledes begge filosofene satte sin lit til at barnet gjennom opplyste foreldre og gode institusjoner skulle *dannes* til å bære frem utopien om det moderne individ som fornuftig samfunnsborger.

Gryende postmoderne impulser får vi i 1958 når Harry Harlow og John Bowlby med barndomskonstruksjonen som bakteppe publiserer hhv. "The Nature [sic] of Love" og "The nature [sic] of the child's tie to his mother". Uten å forkaste moderne forestillinger om individ og instrumentell fornuft, rettes fokus annetsteds; mot *det relasjonelle* og forestillingen om kroppslig, taus kunnskap. Slike bidrag var i seg selv ikke tilstrekkelige til å befeste noe paradigmeskifte med en stabil regulativitet, men på siste halvdel av 1900-tallet folder det seg ut beslektede teorier og praksiser som fungerer hensiktsmessig sammen over tid, belyser hverandre og skjenker hverandre verdi, og på den måten befester regulative forestillinger om *det relasjonelle mennesket*. Tanken ble ikke lenger forstått som selvgenererende i et abstrakt univers, men som å stå i gjeld til følelser som er kroppslig forankret og interpersonlig utvekslet. Eksplisitt kunnskap lever side om side med en implisitt viten som er navnløs, kroppsforankret og eiendomsløst hjemmehørende i den intersubjektive matrisen. Dette reiser spørsmålet om *ånd* heller ikke er av privat karakter. Allerede Gregory Bateson (1991) foreslo å tolke ånd som et relasjonelt fenomen som ytrer seg som et mønster av forbindelser, en forståelse som finner støtte i David Sterns begrep om *intersubjektiv bevissthet* (Stern, 2007). Den kristne treenighetslæren som peker på at Gud er én (kjærlighets)natur som fremtrer som tre personer, legger alen til en slik forståelse. I følge den teologiske teorien om *perikhoresis* (fra gresk "danser omkring") forbinder hver av de selvstendige personene i treenigheten fullstendig de to andre. *Ånd må forstås som et relasjonelt mønster som forbinder*.

Teater innebærer å sette kropper i bevegelse med et relasjonelt siktemål. Det er derfor ikke forunderlig at Brecht, Piscator, Reinhardt, Okhlopov og andre eksperimenterte med kropper i bevegelse i det 20. århundre, også på tvers av grensene mellom scene og sal. Det radikale anslag i lærestykkene var at ensrettetheten i forestillingen om kroppspråk ble utfordret, altså at kroppens språk står til tjeneste for ideen, slik språkets talelyden står til tjeneste på samme vis. Brecht peker på at lærestykkene ikke skal ses eller leses, men gestaltes. Den sensomotoriske læringen oppstår gjennom erfaringer som genereres gjennom gester i bevegelse og kropper som posisjonerer seg i forhold til hverandre. Det representerer en rekonfigurering av persepsjonshierarkiet når Brecht peker på at "sådan som stemninger og tankerekker fører til holdninger og gester, fører også holdninger og gester til stemninger og tankerekker" (Brecht & Bille, 1981, s. 197). *Kroppens ytringer gir opphav til forestillinger og ideer*. I dag ser dette ut til å kunne være et av svarene på hvorledes kunsten kan utøve politikk; å utvikle strategier for å sette dette kroppslige *perikhoresis* i bevegelse, for slik å skjenke aktørene rekonstituerte ytringsrom der ennå navnløse, relasjonelle og kroppslig ervervede erfaringer ytrer seg. Slik som spøkelser søker plasma.

Det er litt av et paradoks at den kunstart som mer enn noen annen evner å "sette kropper i bevegelse" og bidra til at de som ånd "danser omkring", nemlig musikken, har blitt frarøvet nettopp denne sin mektigste og mest forunderlige impuls når spørsmålet om kunstmusikk blir brakt på bane. Det er ubegripelig at komponister under beskyttelse og smiger fra dannelsesborgerne, og i kontrast til den entusiasmen som de tidligere føydale makthaverne viste musikkens evne til å fremme dans og relasjon, frakobler kunstoplevelsen dens kroppslige moment i en slik grad at Richard Wesley allerede på midten av 1700-tallet kunne fremtre som informert og moderne og gi uttrykk for en dyptfølt indignasjon (som har vist seg å besitte en viss standhaftighet i konserthusene) over et forholdsvis beskjedent samhandlingsmønster, nemlig "that silly Affection" publikum avslører når de lar foten gå i takt med musikken. Historisk sett er den europeiske kunstmusikkens frakopling fra sitt kroppslige moment et bemerkelsesverdig, kanskje forstemmende, eksempel på ideologiens makt. Borgere fra et særlig sosiokulturelt sjikt med både økonomisk, politisk og moralsk-religiøs makt evnet å verbalisere en diskurs rundt kunstmusikk med begreper hentet fra sin egen profesjonssfære (Edstöm, 2002; Valberg, 2011). Dans, kropp, epifani, fellesskap, kaos, uforutsigbarhet ble skjenket like liten plass i kunstmusikkdiskursen som i styrerommet og på kontoret. Det bemerkelsesverdige, eller forstemmende, er at kutyme i konserthusene er tatt for gitt i en slik grad at dets *konstruerte* karakter er blitt transparent, og vi finner det vanskelig å tenke oss konsertpraksisen uten et "publikum", og helst – om høy verdi skal skjenkes – sittende på stol. Kunstmukkprosjekter med et sterkt kroppslig moment dømmes diskvalifisert ved syn av tegn på kropp, og der formelementet er kaotisert.

Men er det kunst?

Ja, trolig er Honningbarna et kunstprosjekt, uten at bandet har vist noen som helst tegn på å bry seg i saken. De gjør ganske enkelt sin ting. Adorno har kommentert en slik taushet rundt eget verk: "Blant feilkildene i vanlige interpretasjoner og i kritikk av kunstverk er den mest skjebnesvangre at en forveksler gehalten med intensjonen – det kunstneren, som det heter både her og der, vil si. ... Hva en kunstner kan si, sier kunstneren bare ... gjennom å gestalte, ikke ved å meddele det" (Adorno, 1998). Trolig gjør kunstnere klokt i å tie om eget verk, og overlate til estetikere å utvikle premisser for dommer angående verket. Det er her, om ikke annet, at Rancière bringer til torgs fornyede forslag til slike premisser ved å tilkjennegi kunsten dens evne til å leke med, og endre, våre historisk konstruerte måter å sanse på. Og derved rekonfigurere etablerte inndelinger av den sansbare verden, for eksempel den mellom kunst og politikk, og dessuten søke nye måter å meddele sanselige hendelser til andre på. Legges slike premisser til grunn, vil et prosjekt som Honningbarnas peke hen mot en rekonfigurering i forestillingen om kunstnerisk dømmekraft – jeg tenker på forholdet mellom det moderne ideal om *the detached aesthetic approach* (Dissanayake, 2000) mot nye strategier for *nærhet* (Gumbrecht, 2004), rekonfigurering i forholdet mellom kropp, erkjennelse og ånd, forhold knyttet til arbeidsdeling, (konsument og produsent, scene og sal, kunster og publikum), og i forholdet mellom livet blant naboer og livet i nettsamfunnene.

Om å mane frem spøkelset

Å tolke alt dette inn i praksisen til en guttegjeng som spiller i band vekker både urovekkende og tankevekkende assosiasjoner. Det urovekkende er at aktørene som i stor grad setter dagsorden for kunst- og estetikkdiskursen – jeg tenker for eksempel på Stéphane Hessel (94), Rancière (73), Robert Silvers (82) er eldre menn hvis tekster ikke kan unndra seg leserens fornemmelse av at her utkjemper kamper med historiske spøkelser – mest prominent kanskje det Marx mante frem – som virker utdaterte. Og så skjemmes de for ofte av tapt humør og en lengsel mot det dannede (og her tar

Rancière sannsynligvis kaka). *Écrasez l'infâme!* En får lyst til å låne øre til ytringer fra jublende, fordervelige tenåringer som ikke vil tillate det fortidige å gravlegge det nåtidige, og som stemmer entusiastisk med når Brecht skriver om kunstens mest almene funksjon at den skal være "en fornøyelse":

Hos oss [tyskere] er det slik at kjønnsnyttelsen blir til ekteskapelige plikter, kunstnyttelsen skal tjene dannelsen, og ved å lære forstår vi ikke en glad tilegnelse av kunnskaper, men at vi renner nesen mot ett eller annet. Når vi gjør noe, er det aldri med en frisk velopplagthet, og vi forteller aldri hvor mye moro vi har hatt med en ting, bare hvor mye slit den har kostet oss.

Tankevekkende er det at så mange unge *ikke* følger Hegels moderne imperativ og ytrer seg i tekst, også om det estetiske. Det som vekker tanken er ikke misnøye med fraværet av originale tekster fra unge mennesker, men at ytringene fra unge aktører manifesterer seg i tråd med våre nåtidige forestillinger om erkjennelse som beroende også på erfaringer som er delte, kroppsforankret og ikke-diskursive. Forestillingen om den tekstforankrede ytringen som den mest troverdige erkjennelsesvei utfordres. Sannsynligvis er det bare å si: dette er et slikt fenomen *som vi ikke visste at vi vet*. Vi har en god stund nå, også innen akademia, fremholdt erkjennelsens sammensatte, ikke-diskursive og kroppslige moment, men unngått å trekke slutninger med en slik ubønnhørlig konsekvens som vi ellers høyakter. For kunstmusikken har 1800-tallsdiskursen om den stillesittende, konsentrerte og behovsutsettende "publikummer" et grep på våre forestillinger om konsertens egentlighet som det har vist seg vanskelig å rokke ved, til tross for sin anakronistiske karakter. Å utfordre akademias forestilling om at erkjennelse erverves gjennom stillesittende, konsentrerte og behovsutsettende studier av *tekst*, utfordrer akademikere i en så stor grad at de kan føle beretningen om sin identitets "egentlighet" truet. Heri ligger kimen til akademias emansipatoriske moment i dag. Veiledede studenter som reiser seg fra sine benker, ikke for å gå hjem, men for å erverve mer nyansert erkjennelse enn den teksten rommer; erfaringer som vedrøre flertydigheten i tingenes fremtreden. Kunstfagene tar nølende skritt i retning av de metodologiske konsekvensene av erkjennelsens sammensatte natur. Men det blir knapt hørbare skritt i den kakofoni, rørelse og odør som sannsynligvis vil ledsage nye generasjoners bestrebelse i retning av erkjennelse og handling. Brecht forsøkte med lærestykkene å skape et læringsrom der slike sammensatte erfaringer som vi nå vet så mye mere om kunne folde seg ut. Tiden var ikke moden for en slik berøring av fremtidige felleskap, og er det sannsynligvis ikke ennå. Men, som Martin Luther King sa det; <3!!!

English abstract

Which similarities can be found between two such seemingly different projects as the "learning plays" (*Lehrstücke*) Bertolt Brecht published in the period 1929-1934 and the contemporary punkrock-band Honningbarna? Most striking, perhaps, is the strong emancipatory element, a desire to develop the arts as a *modus operandi* for radical social change. By comparing the different strategies held by the two projects concerning the abolition of the division between performer and audience, participatory approaches in aesthetic production and strategies to explore yet unnamed relational experiences, the article gives aesthetic issues penned by Gregory Bateson, Jacques Rancière and Nicolas Bourriaud a specific foundation in a Nordic contemporary practice.

Forfatterpresentasjon

Tony Valberg er 1. amanuensis, dr. philos. ved Fakultet for kunstfag, Universitetet i Agder. Han avla doktorgraden ved Göteborgs Universitet i 2011 basert på avhandlingen "En relasjonell musikkestetikk - barn på orkesterselskapenes konserter". Valberg er opprinnelig utdannet som musiker ved Agder

Musikkonservatorium og musikkterapeut ved Østlandets 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 utfordringer en slik ambisjon rommer. Særlig har han forsøkt å belyse hvordan våre tilvante forestillinger om kunstens vesen utfordres i møte med de nye publikumsgruppene.

Referanser

- Adorno, T. W. (1998). *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Bateson, G. (1991). *Ånd og natur*. København: Rosinante.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Bowlby, J. (1958). "The nature of the child's tie to his mother." *International Journal of Psychoanalysis* 39, 350-373.
- Brecht, B. (1974). *Lærestykker*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Brecht, B. & Bille, S. (1981). *Brechts lærestykker*. I serien Arbeider for Institutt for Dramaturgi III. Koldning: Kolding Højskole.
- Damasio, A. R. (2002). *Følelsen av hva som skjer: kroppen og emosjonenes betydning for bevisstheten*. Oslo: Pax.
- Dissanayake, E. (2000). *Art and intimacy: how the arts began*. Seattle og Washington: University of Washington Press.
- Edström, O. (2002). *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Flohr, J. W. & Trevarthen, C. (2007). "Music learning in Childhood", i W. Gruhn og F.H. Rauscher (red.) *Neurosciences in Music Pedagogy*. New York: Nova Biomedical Books.
- Gladwell, M. (2010). "Ingen gratis luch." *Morgenbladet*, 10. desember. Online: http://morgenbladet.no/ideer/2010/ingen_gratis_lunsj#.UT8E4Y7-lwQ [12.3.2013]
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Clarendon Press.
- Green, L. (1988). *Music on Deaf Ears: Musical meaning, Ideology and Education*. Manchester: Manchester University Press.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford Calif.: Stanford University Press.
- Gumbrecht, H. U. (2009). "Å lese etter stemningen?: om litteraturens ontology", i S. Brinch & A. Gjeldsvik (red.) *Veier tilbake- filmhistoriske perspektiver: festskrift i anledning Gunnar Iversens 50-årsdag 18. januar 2009*.
- Harlow, H. (1958). "The Nature of Love". Online: <http://psychclassics.yorku.ca/Harlow/love.htm> [6.10.2010]
- Le Huray, P. & Day, J. (1988). *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University press.
- Schiller, F. (2001). *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Oslo: Solum.
- Rancière, J. (2008). "Estetikken som politikk", i Balke, K. og Bø-Rygg, A. (red.) *Estetisk teori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rancière, J. (2012). *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax.
- Rancière, J. (2012). *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen.
- Stern, D. (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Stern, D. (2007). *Her og nå: Øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Stern, D. (2010). *Vitalitetsformer : dynamiske opplevelser i psykologi, kunst, psykoterapi og utvikling*. København: Hans Reitzels forlag.
- Valberg, T. (2002). *Vidunderlige, deilige, grensesprengende opplevelser til gode. Utviklingstrekk ved konserten - med særlig øye for konserten som arena for musikkformidling til barn*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Valberg, T. (2008). "Konsert med spedbarn som målgruppe" i G. Trondalen og E. Ruud (red.) *Perspektiver på musikk og helse. 30 år med norsk musikkterapi*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse. Oslo: Norges musikkhøgskole.

- Valberg, T. (2011). *En relasjonell musikkestetikk – Barn på orkesterselskapenes konserter*. Gøteborg: Gøteborgs universitet.
- Valberg, T. (2012). “Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk” i Trondalen, G. og Stensæth, K. (red.) *Barn, musikk, helse*. NMH-publikasjoner. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Weber, W. (2001). “The History of Musical Canon”, i N. Cook & M. Everist (red.) *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.