

Pubunderholderens formidlingskompetanse og praksis

En analyse av musikkformidling og underholdning, med pub som arena, dens egenart og utfordringer belyst av generelle teorier om performativitet, og en musikkhistorisk diskurs.

Tom Anders Klungland

VEILEDERE

Tormod Wallem Anundsen.
Tony Valberg.

Universitetet i Agder, 2020

Fakultet for Kunstfag
Institutt for visuelle og sceniske fag

Forord

Jeg vil rette en stor takk til alle som har deltatt i dette masterprosjektet, intervjuobjekter, gode kollegaer og venner som jeg har drøftet denne analysen med.

Jeg vil også takke:

Tony Drozdjek for gode diskusjoner og hjelp.

Kirsten Odderstøl Jåsund og Ann Helen Hallaråker for språkvask.

Min flotte samboer for oppmuntring, gode ord og ikke minst tålmodighet.

Jeg vil til slutt takke mine veiledere Tony Valberg og Tormod Wallem Anundsen, for deres gode veiledning og motiverende ord.



Foto: Helge Knutsen.

Innholdsfortegnelse

<i>Forord</i>	2
1. Innledning	5
<i>Bakgrunn for valg av tema</i>	5
<i>Problemstilling</i>	6
2. Teori	7
<i>Lydia Goehr - Konseptuell imperialisme</i>	7
Musikkens betydning	9
Kunstdefinisjon, verksforståelse og fremføringspraksis	9
Komponistene	10
Notasjon	12
Publikum og lyttestrategier	13
<i>Performativitet</i>	14
<i>Erika Fischer-Lichte - Feedbacksløyfer</i>	16
Feedbacksløyfens tre deler	17
<i>Siemke Böhnisch og feedbacksløyfer for svært unge tilskuere</i>	19
<i>Tony Valberg - Bidrag til fagterminologi</i>	21
Hen-vendelse	21
Mottagelsesstrategier	22
Deltagerstrategier	23
Lyttestrategier	25
Rammer for scenerom	25
3. Metode	27
<i>Kvalitativ forskning</i>	27
<i>Pilotprosjekt</i>	27
<i>Eksamen i Kunstfagsformidling</i>	28
<i>Forskningsmetode for prosjektene</i>	29
Deltagende observasjon	29
Autoetnografi	30
<i>Masterprosjektet</i>	31
Intervju av pubunderholdere	31
Intervjuanalyse	32
<i>Aksjonsforskningsbidrag mot kunstnerisk utviklingsarbeid</i>	34
<i>Etiske hensyn</i>	34
4. Analyse	35
Forskningsobjektene	36
<i>Presentasjon av informanter</i>	36
Arena	38
<i>Publikum</i>	39
Grad av alkoholinntak	40
Bråkete publikumsoppførsel	44
<i>Rammer for rom og scene</i>	45
Underholde utenfor scenen under show	47
<i>Lydforhold på sal og scene</i>	48
Underholderens funksjon	50
<i>Fremføringssituasjon</i>	50
Underholdningssituasjon	50
Konsertsituasjon	51
<i>Barsalg</i>	51
Tilnærming til underholdningen	53

<i>Mottagelsesstrategier og første vurderinger</i>	53
Væremåte på scenen	54
<i>Artist/kunstner eller underholder/håndverker</i>	56
Informantenes tilnærming	57
Å planlegge kveldens repertoar	59
Ønskesanger	59
Henvendthet og deltagelsesstrategier	61
Personlig dialog	61
Upersonlig dialog	63
Humor	63
<i>Deltagerstrategier</i>	65
<i>Teknikker for allsang</i>	65
Brudd	66
Enkle partier	67
Medley	67
<i>Dans</i>	68
5. Konklusjon	69
Litteratur liste	71
Vedlegg 1. Intervjuguide	73
<i>Vedlegg 2. Informasjonsskriv og samtykkeskjema</i>	74

1. Innledning

Jeg tar opp gitaren, setter meg på stolen og snur meg mot folkemengden. Det er sent. Den siste halvtimen har det strømmet jevnlig på med gjester i puben. Det begynner å bli fullt nå. Det er god atmosfære, folk snakker høylytt, ler og skåler. Det lover godt. I dag har jeg faktisk fått en scene. Deilig å slippe å tenke på dansende folk som kan sparke bort mikrofonstativet. Jeg stemmer gitaren og tenker på hvilke låter skal jeg begynne med. Det er jo greit å planlegge to eller tre låter å starte med. Jeg tar meg en slurk med vann. Det er alltid spennende å se hvor fort folk henger seg på, men i dag har jeg en god følelse. Bartenderen slår av bakgrunnsmusikken og jeg slår på lysene på scenen og lyden i mikrofonen. Nå er det showtime.

Dette er slik det føles når man skal spille for et nytt publikum. For meg er det et eget yrke, det å være pubunderholder. Det kreves mye av dette, og det er ikke noe akademi som lærer deg hvordan du skal gjøre fremføringen.

Bakgrunn for valg av tema

Først vil jeg beskrive hvem jeg er, hva jeg gjør og hvorfor jeg ville skrive denne undersøkelsen. Jeg var 12 år, og gikk på ungdomsskolen da jeg for første gang satt foten på en scene for å underholde. Vi var unge, spilte lokalt og jeg syntes kanskje en smule synd på de første som måtte pine seg gjennom de få låtene vi hadde klart å sette sammen. Etter noen år, utallige konserter og mange timers øvelse, bygget vi oss opp og spilte tre timer til dans på ungdomsskolens skoleball. Allerede i en alder av 16, begynte jeg å spille mine første pubjobber. Dette året spilte jeg til sammen over 100 konserter i forskjellige settinger og på forskjellige arenaer. Da jeg ble 18, hadde jeg allerede opparbeidet meg erfaring med pubunderholdning, og jeg begynte å spille 3-4 timers show alene. Nå er jeg 26 år gammel og har fortsatt ikke hatt en "vanlig" jobb. I dag spiller jeg ca. 200 show i året.

En erfaren pubunderholder besitter en bred kompetanse musikalsk, selvfølgelig, men også andre kompetanser settes i spill. Til sammen blir disse kompetansene en rik vev av kunnskap og ferdigheter. Jeg kan av og til få inntrykk av at denne kompetansen og denne sjangeren ikke ses og respekteres slik den fortjener. Jeg ønsker å undersøke pubunderholderens formidlingskompetanse, og se på hvilke strategier som brukes i denne arenaen. Fokuset er rettet mot formidling, ikke utøverens teknisk-musiske nivå og fremføring. Jeg håper at undersøkelsen vil ta dere med inn i en del av musikkunderholdningen som sjeldent blir sett på i et akademisk lys, og ofte blir misforstått som de mindre begavede musikerens arbeidsplass.

Jeg tror noen trubadurer er flinke underholdere, men det musikalske kan bli litt undervurdert. (Intervjuobjekt 5, 06.02.2020)

Fra arbeidet med denne undersøkelsen startet, har jeg blitt satt i en spesiell situasjon som underholder. Vi har fått en verdenspandemi. Vi har hatt nedstengninger, der mange kulturarrangementer har blitt avlyst. Vi har hatt begrensinger på antall publikummere, maksimalt 50. Vi har hatt ”en meters regel”, som har minsket publikumstallet ytterligere. Vi har også hatt innstramminger av kjernetiden fra 02.00, til at underholdning må slutte klokken 24.00. Dette er noe som har satt min formidlingskompetanse på prøve.

Problemstilling

Visjonen min er å ta leseren med på en reise i en pubunderholders praksis. Jeg vil med denne undersøkelsen kartlegge pubunderholdning som underholdningspraksis, og undersøke: ***Hva er en pubunderholders formidlingskompetanse? Hvordan kan musikkformidlingsteorier og andre relevante teorier belyse pubunderholderens formidlingskompetanse og praksis? Hvilke formidlingsstrategier og teknikker bruker en pubunderholder for å skape deltakelse, og best mulig underholde sitt publikum?***

Jeg ønsker å se nærmere på fenomenet pubunderholder, og deres formidlingskompetanse. Dette vil jeg knytte opp mot relevante fagteorier innenfor en musikkhistorisk sammenheng ved Lydia Goehr og performativitetsteori ved Erika Fischer-Lichte. Jeg vil også se på lokal forskning fra Universitetet i Agder, representert ved Tony Valberg og Siemke Böhnisch, for å knytte disse teoriene til pubunderholderens praksis og utfordringer, og kartlegge fenomenets art.

2. Teori

I Teorikapittelet vil jeg belyse hvordan pubmusikerens praksis har gjennomgått et ”verdighetsfall”. Jeg vil sette denne praksisen i en historisk sammenheng og løfte frem hvilke kvalitetsparametere som lenge har vært dominerende for resepsjon av musikk. Jeg vil også se på performativitetsteori for å undersøke om disse formidlingsstrategiene er aktuelle på arenaen pub.

Lydia Goehr - Konseptuell imperialisme

Lydia Goehr beskriver i *The imaginary museum of musical works* (2007) at det oppsto et musikalsk og estetisk paradigmeskifte rundt år 1800, som forandret forventningene til musikalsk komposisjon, fremføring og resepsjon. Først og fremst ved at musikken kan bli forstått som et kunstverk, eller ”verk”. Dette skiftet kommer parallelt med de store samfunnsomveltningene på denne tiden, for eksempel den franske revolusjonen i 1789. Adel og geistlighet måtte overgi makten til borgerstanden som etablerte moderne ideer og praksiser. Det etablertes en rekke nye tenke- og væremåter, også i musikklivet. Goehr skriver:

...to be a serious musician one creates or performs works. The complex connection rests upon subtle manoeuvres that have taken place within theoretical and terminological debates. The result is that serious, classical, and ‘work’ music has come to be equated and, together, have come to be accorded the highest status possible if not in Western then at least in European musical culture. (Goehr, 2007, s. 121)

Goehr introduserer begrepet ”konseptuell imperialisme” (*conceptual imperialism*) og skriver videre:

The view of the musical world the romantic aesthetic originally provided has continued, since 1800, to be the dominant view. This view is so entrenched in contemporary thought that its constitutive concepts are taken for granted. We have before us in fact a clear case of conceptual imperialism. (Goehr, 2007, s. 245.)

Dette begrepet brukes for å forklare hvordan musikk og utøverne blir målt opp mot den klassiske verksestetikken som rår grunnen fra 1800-tallet. Symfonisk instrumentalmusikk ble nå ansett som kunst og ble omtalt som musikalske ”verk”. Fra nå av blir all musikk vurdert ut fra kvalitetskriterier som gjelder i den klassiske verksmusikken. Dette har fått en dominerende posisjon når musikkens kvalitet skal defineres. Etter at denne nye estetikken blir alminnelig får den også tilbakeskuende kraft, og den gjelder også for musikk som er skrevet før paradigmeskiftet. Selv om dette er musikk som kanskje aldri var ment å lyttes til som ”kunstverk”, men heller som musikk til dans, underholdning eller til bruk i liturgien. Dermed har musikalsk praksis og diskurs på begge sider av skiftet blitt trukket inn i den nye estetikken for å bli kvalitetsvurdert i forhold til kjennetegn ved ”verket”. Det var på 1800-tallet en oppfatning av at det musikalske ”verket” var samtidens ypperste

og mest avanserte musikk, og et uttrykk for at fremskrittet i det moderne samfunnet også gjaldt innen musikken. Goehr stiller spørsmål til om vi ikke mister noe av originaliteten til tidligere musikk og fremføringspraksiser dersom den blir flyttet inn i ”musikkens museum”.

...many persons, convinced nowadays by the greatness of classical music, have found reason to describe all the types of music in the world, of whatever sort, by means of a work-based interpretation. Such persons have believed that the closer any music embodies the conditions determined by the romantic work-aesthetic, the more civilized it is. For them, classical music is not only regarded as quintessentially civilized, but as the only kind of music that is. The same is believed of fine art more generally, so that it often serves as a standard when one wants to attribute positive value to something. (Goehr, 2007, s249)

Siden all musikk nå blir vurdert opp mot verksmusikken, kan vi også se eksempler på at pubmusikk blir vurdert ut fra om den kan vise til trekk som også finnes i verksmusikk. Etter at musikalske verk anses som det høyeste av musikalsk kunstkvalitet, bruker Goehr imperialismebegrepet for å forklare hvilke uheldige konsekvenser det kan ha for andre sjangere. Goehr stiller altså spørsmålet om det er riktig å måle all annen musikk uavhengig av sjanger i forhold til verksbasert tolkning. Hun spør om ikke vurderingene vil bli mangelfulle, og om en vil gå glipp av deres særpreg og kvaliteter. Hun skriver:

Because this way of thinking leads to our alienating music from its various socio-cultural contexts and because most music in the world is not originally packaged in this way, do we not risk losing something significant when we so interpret it? Do we not lose something when we hear the music of a flamenco or a blues guitarist in a concert hall? For the conventions of that setting determine that audiences should listen with disinterested respect to the ‘works’ being performed. The ideally silent audience cannot even tap its many feet not without a certain discomfort at least. (Goehr, 2007, s. 249)

Konseptuell imperialisme og forestillinger om verkskonseptet bidro til at musikk som ble fremført på andre arenaer enn konserthuset, av andre aktører enn utdannede klassiske musikere, og med et annet repertoar enn symfonisk musikk, bidro til et verdighetsfall for musikk fremført på arenaen pub. Ved å belyse dette verdighetsfallets musikkhistoriske røtter håper jeg å bidra til at pubunderholderens kompetanser kan vurderes ut fra kvalitetsparametere som er hentet fra egen diskurs og praksis, og ikke på grunnlag av andre sjangeres kvalitetsparametere.

Jeg vil nå redegjøre for noen vesentlige musikkteoretiske forandringer som finner sted utover på 1800-tallet.

Musikkens betydning

Frem til paradigmeskiftet på 1800-tallet var musikk i all hovedsak produsert som bruksmusikk for adel og geistlighet. For geistligheten skulle musikken være et medium for å gi en verdig opphøyelse av moral og religion, særlig knyttet til liturgien. Musikken skulle gjerne ha innflytelse på menneskers religion og moral. For adelen ble musikk brukt til underholdning, dans, bakgrunnsmusikk eller offentlig representasjon. I begge tilfeller var musikken bruksmusikk. Da den nye romantiske estetikken ble innført på 1800-tallet, ble instrumentalmusikk mer og mer ansett som et kunstverk. Dette gjør at musikkens betydning ikke lengre lå i hvor stor grad musikken formidlet utenommusiske fenomen som makt, underholdning, dans, moral eller religiøse budskap. Musikken var nok i seg selv, den var *autonom*. Musikk med tekst, slik den for eksempel hadde blitt sunget på vertshus og i private hjem, ble fra nå av regnet som mindre verdt en ren instrumentalmusikk. Musikken skulle nå sette lytteren i en opphøyet sinnstilstand. Musikken peker ikke bare på noe opphøyet og transcendentalt, den er transcendent i seg selv. Dette kaller Goehr for ”*separability principle*”. (Goehr, 2007, s. 157)

The lack of intermediary, concrete, literary or visual content made it possible for instrumental music to rise above the status of a medium to actually embody and become a higher truth. (Goehr, 2007, s. 154)

Musikken på vertshuset og i hjemmet ble fremført uten ambisjoner om å møte disse forestillingene om en høyere musikkopplevelse, og slik kunne den ikke innfri kvalitetskriterier som foreskrev slikt. Fra 1980-tallet vokste det i Storbritannia frem et arbeid i orkestrene for å nå ut til nye publikumsgrupper, såkalt *outreach*. Det var en ambisjon som ble plukket opp av mange orkestre i Europa, og som kan ha svekket noe av den kraft som Goehr tillegger den konseptuelle imperialismen som verksmusikken har utøvet over kvalitetsvurderinger i musikkfeltet.

Kunstdefinisjon, verksforståelse og fremføringspraksis

For å kunne definere kunst ble estetikk en viktig verdi på begynnelsen av 1700-tallet. I *Oxford handbook of early modern philosophy* skriver Alexander Rueger (2011) om den tyske filosofen Alexander Baumgarten som gjerne blir betraktet som grunnlegger av estetikken. Han tematiserer estetikk som sensibilitet/lydhørhet for stimulering av sansene. (Rueger, 2011, s. 201) Den nye moderne estetikken hadde en direkte innvirkning på hvordan man definerte et kunstverk og bedømmelse av det. Tidligere var gjenstander med dagligdags bruk som dekketøy eller tapeter regnet som en del av det skjønne, men under den nye estetikken innflytelse ble disse nå kalt ”håndverksprodukter”.

The separation of aesthetic reception from all other sorts of reception had a direct impact on the autonomous nature of the artwork. Recalling an earlier theme, objects of mundane utility were once called works of art. Under the influence of the new aesthetic, they were called products of craft. The term 'Art' (with a capital A) was to be reserved for products of inspiration and creativity and not used therefore for those of everyday labor. (Goehr, 2007, s. 170)

Dette kjenner vi i dag som brukskunst. Begrepet "kunst" skulle nå brukes kun for produkter av inspirasjon og kreativitet, og derfor ikke brukes om hverdagslige fenomener eller fremføres i hverdagslige settinger, slik som på vertshuset. Goehr beskriver hvordan musikken før paradigmeskiftet var et forholdvis ubetydelig innslag i kirken. Musikk ble ofte fremført mellom andre innslag og hadde en birolle. Musikken ble ofte ansett som "ferskvare" og var ikke forventet å bli fremført i samme form igjen.

Usually musical performances were background affairs within a church or court. As accompaniment either to serious or frivolous activities, they were rarely the immediate focus of attention. (Goehr, 2007, s. 192)

Ettersom musikken fikk sin nye estetikk og la til rette for en transcendentale opplevelse, var det nødvendig å utvikle særlige arenaer der lytteren skulle få disse opplevelsene. Goehr skriver:

Audience were asked to be literally and metaphorically silent, so that the truth or the beauty of the work could be heard in itself. But such attention was possible only if music was performed in the appropriate physical setting. For how could one listen attentively and in silent if there were distracting elements all around? ... It was with these sorts of ideas in mind that concert halls started to be erected. (Goehr, 2007, s. 236).

Det oppsto nå et behov for en stille arena som representerte "the appropriate physical setting", der lytting (ikke medsang) var konsertens uskrevne premiss, langt fra vertshusmusikerens høylytte omgivelser og medsyngende publikum. Hvor musikken blir presentert, vil definere dens status. Det var dette som la grunnlaget for konserthusene som Goehr kaller for "musikkens museum" (Goehr, 2007, s. 205) på samme måte som billedkunstnere presenterte bilder i gallerier.

Komponistene

Før paradigmeskiftet var ofte musikken bestillingsverk til dans, underholdning, offentlig representasjon og liturgi. Musikken ble tilkjent den geistligheten eller fyrsten som bestilte verket, på linje med at et hus i dag blir tilskrevet huseieren og ikke snekkeren som bygget huset.

Komponistene forestilte seg ikke på denne tiden at de kunne ha eierskap til musikken, de

komponerte det som ble bestilt. Dette kan betegnes som en håndverkerstiltærning til komposisjon, av den grunn lånte komponistene ofte ideer fra hverandre.

Though the concept of plagiarism was already in use before this time, its early use had been complicated by the fact that there had been a rather different conception of what it meant to compose music, a conception that had allowed for substantial borrowing among composers of their musical materials. When, however, the ideal of originality began to regulate the activities of composers, a corresponding change was required in the concept of plagiarism. (Goehr, 2007, s. 220)

Med paradigmeskiftet skjedde det en viktig forandring i komponistenes sosiale status.

Komponister ble ikke lengre sett på som håndverkere for utenfor-musiske institusjoner.

Komponistene ble nå sett på som uavhengige mestere og skapere av sin egen kunst. Det var likevel utfordrende å være frie kunstnere i denne overgangsperioden, og mange måtte fremdeles jobbe på bestilling for å tjene penger. Det ble også et krav om originalitet og det ble forventet at komponistene komponerte nytt materiale. Det var en forventning vertshusmusikeren i liten grad kunne forholde seg til. Originalitet var i stor grad ønskelig fra de moderne komponistenes side. Anklagelser om ikke-originale verk eller gjentakelser, ble oppfattet som latskap og uverdige. (Goehr, 2007, s.221) Paradoksalt nok, i tillegg til komposisjon av originale verk, ble det populært å komponere versjoner av eksisterende verk.

Demands for originality and untouchability put a stop not only to tampering with works, but also to the open borrowing of music. For how could one be original if one used another's music? To accommodate, however, a continuing interest in using pre-composed music, a distinction emerged to differentiate two sorts of composition, 'original' and 'derivative' composition. In addition to the composition of original works, new activities emerged conceived under the banner of composing versions of pre-existing works. Transcription, orchestration, and arrangement were the names given to such activities. Each was described as being bound and limited by the presence of an already. (Goehr, 2007, s. 222)

Dette ble kalt transkripsjon, orkestrering og omarrangering av verk. Slikt håndverk ble ikke betraktet på lik linje med høyverdige komposisjon. Det var forventet at man skulle erkjenne den originale komponisten. Det ble innført ny plagieringspolitikk for å bestemme hva som ble regnet som en stjålet idé.

Plagiarism policies were introduced, therefore, to determine what counted as a purloined idea and what counted as theft, be it of an idea, a design, or a large passage of a work. More than that, they were designed to grant composers more 'artistic' protection of their works than copyright laws did at first by themselves. Gradually they were incorporated into the copyright laws. Now, if one composer wrote a work for piano and another wrote one for orchestra, and it was found that the compositions were wholly or partially identical apart

from differing instrumental specifications, procedures existed by which to determine whether one work involved theft of the other. (Goehr, 2007, s. 223)

Dette bidro til å gi kunstnerkomponisten en legal beskyttelse av verkene sine. Etter hvert ble dette utviklet til det vi kjenner i dag som opphavsrettslover.

Notasjon

På 1700-tallet og før ble detaljert notasjon ikke prioritert og utøverne brukte veletablerte tradisjonelle teknikker for å lese åpne notebilder, slik som akkompagnementsteknikken *basso continuo*. Denne teknikken ga utøveren stort rom for å ta musikalske valg og improvisasjoner slik tradisjonen var også for musikeren på vertshuset. Etter paradigmeskiftet ble det også etablert en forestilling om ”Werktreue”(Goehr, 2007, s. 231) ”troskap mot komponistens notebilde”.

Given aesthetic attitudes of the time, musical works as abstract constructs required adequate realization in performance if they were to prove themselves worthy of being called ‘works of fine art’. Adequate realization depended upon there being interpreters of works devoted to the task of realizing works through the medium of performance. The ideal of Werktreue emerged to capture the new relation between work and performance as well as that between performer and composer. Performances and their performers were respectively subservient to works and their composers. (Goehr, 2007, s. 231)

Komponistene begynte å kreve at verket skulle fremføres nøyaktig slik det var notert. Disse partiturene skulle ikke bestrides, det var ikke lengre rom for variasjon, improvisasjon og musikerens personlighet i fremførelsene, slik tilfelle hadde vært i stort monn for vertshusmusikeren. Dette krevde at notasjonen måtte være korrekt og konkret, og notasjonsformen ble standardisert. ”Verket” ble nå også presentert som et ferdig produkt fra komponisten. Verken musikere eller publikum i salen, kunne komme med ønsker eller forslag til dirigent eller komponist. Verket var uplettet. I tidligere praksis ble det ofte skrevet ut melodier uten spesifisering om hvilke instrumenter som skulle brukes. Det var ofte kun spesifisert hvilket toneregister instrumentet skulle være i, og ikke nøyaktig hvilket instrument stemmen var skrevet for. Etter paradigmeskiftet ble det spesifisert hvilke instrumenter stemmen var skrevet for, og dette måtte etterfølges. På samme måte som Goehr diskuterer konseptuell imperialisme og dens uheldige virkninger på andre sjangere, diskuterer den kanadiske musikkviteren Eduard Klorman (Klorman, 2018) om det i det hele tatt er mulig for forskjellige utøvere å være ”verktro” mot andre komponisters intensjon. Han trekker frem et eksempel der Robert Hazard og Cyndi Lauper synger sangen ”Girls just wanna have fun”. Hazards versjon oppfattes som nærmest kvinnediskriminerende, der tittelen henter til løssluppenhet, sex, dans eller annet og Laupers versjon nærmest oppfattes som et opprop for kvinners rettigheter og selvstendighet.

Publikum og lyttestrategier

Goehr stiller spørsmål om det er riktig å kalle de som var til stede ved fremføringen i førmoderne tid for ”publikum”. Det store norske leksikon definerer begrepet publikum som: allmennheten; menigmann; leser, tilhører- eller tilskuerkrets; mengde. Ordet kommer fra latin *publiucus* og betyr ”offentlig”. På engelsk bruker Goehr begrepet ”audience”, som er beslektet med ordet *audio*, lyd. Paradigmeskiftet legger til rette for at publikum skal i større grad bli bevisst sin rolle som ”lyttende” publikum. I norsk dagligtale om konsertbegivenheten, brukes publikum og lyttere om hverandre. Før paradigmeskiftet beskrives rollen til de tilstedeværende som annerledes enn rent lyttende, langt nærmere slik pubmusikeren i dag erfarer sitt publikum.

Even the term ‘audience’ is misleading here, for music was not so much listened or attended to, as it was worshipped, danced, and conversed to. It was quite to be expected that audiences would applaud, chatter during, and sing along with a performance. (Goehr, 2007, s. 192)

Etter paradigmeskiftet vokste det frem andre lyttestrategier enn tidligere. Goehr trekker frem den tyske filosofen Immanuel Kant, som fremholdt en måte å lytte på som han beskrev som en ikke-interessert interesse. Goehr beskriver dette som en meditasjon med musikken. All fokuset skulle nå være på verket.

Forgetting all else meant little more than stripping one's mind of all mundane considerations. During the eighteenth and into the nineteenth century, contemplation was increasingly described, as it was by Kant, as purposeless and disinterested. Such contemplation involved the setting-aside of one's everyday concerns. It was a form of meditation that persons of higher cultivation or taste could successfully engage in. (Goehr, 2007, s. 169)

Det ble fra nå av forventet at publikum var så stille og diskret som mulig for at skjønnheten i verket skulle kunne høres i ro som i en meditasjon. Også lokalet for fremføring av verket tilrettelegges med størrelse og arkitektur som understreker dets nye og opphøyde status, langt fra vertshusets relasjonelle og syngende felleskap.

Performativitet

Begrepet *performativitet* blir brukt i mange sammenhenger, og er i dag like flertydig som utbredt.

Det blir brukt synonymt med ”det performative” og har siden sent på 1990-tallet fått enorm popularitet i estetiske og kulturvitenskapelige fag. (Böhnisch, 2007) En av de forskerne som har gjort mye for utviklingen i Skandinavia og Tyskland, er teaterforskeren Erika Fisher-Lichte, som er mest kjent for det omfattende tverrfaglige forskningsprosjektet *Kulturen des Performativen*. Det er her begrepet ”feedback loop” eller på norsk ”feedbacksløyfer” (Böhnisch, 2009) blir introdusert. Fisher-Lichte skriver om hvordan grensene i kunsten har forandret seg, og tatt en ”performativ vending”. Ifølge Fisher-Lichte gjelder dette musikk, litteratur og teater.

Instead of creating works of art, artists increasingly produce event, which involve not just themselves but also the observers, listener, and spectators. thus, the conditions of art production and reception changed in a crucial aspect. The pivotal point of these processes is no longer the work of art, detached from and independent of its creator and recipient, which arises as an object from the activities of the creator-subject and is entrusted to the perception and interpretation of the recipient - subject. Instead, we are dealing with an event, set in motion and terminated by the actions of all the subjects involved artist and spectators. (Fisher-Lichte, 2008 s.22)

Fisher-Lichte fremhever i sin teori betydningen av at det finnes ”planleggbare” og ”ikke-planleggbare” teaterforestillinger. Dette for å sette fokus på kroppslighet og dynamiske prosesser mellom utøver og publikum. Hun setter fokus på den gjensidige påvirkningen mellom sal og scene. Hun beskriver hvordan tidligere estetikk ikke kan beskrive denne nye performative vendingen ”the transformation from work of art to an event”. Denne vendingen skriver hun krever en ny estetikk, og det er her hun bidrar med sin ”performativ estetikk”. Grunnen til at jeg trekker frem performativitet, er at gjensidig påvirkning i publikum, etter min mening, er en av de mest sentrale punktene en pubunderholder må forholde seg til. Det representerer en opposisjon og et alternativ til den musikkdiskursen som etablerte seg på 1800-tallet, slik det er beskrevet ovenfor.

Så hvordan kan denne undersøkelsen dra vekslers på det flertydige performativitetsbegrepet? Den danske professoren Morten Kyndrup skriver om begrepets ”overopfyldthedens skæbne”, og krever differensiering fremfor samling. (Kyndrup, 2006. s. 43) Han skriver at: Performativitet kan bli, og har vært, oppfattet på fem forskjellige måter:

- 1 En særlig egenskap ved særlige kunstformer: performative kunstformer
- 2 En særlig egenskap ved særlige typer verk: performative verker
- 3 En særlig oppfattelsesmåte hos publikum: en performativ persepsjon.

4 En særlig teoretisk tilgang, et særlig syn på kunstverker: performativ teori

5 Et særlig historisk rom, som gjør at verkene blir performative: en performativ historisk ramme

Erik Exe Christoffersen og Laura Schultz (Christoffersen, E. E., L. Schultz, et al. 2006, s.3)

understreker performativitetens karakter av hendelser og handlinger, og de skriver:

Kunst som handling og gøren, ikke som tegn og væren. Denne forståelse synes at være det, der knytter de eksisterende forestillinger om performativitet inden for kunstarterne sammen. (Christoffersen, E. E., L. Schultz, et al. 2006, s.3)

Siemke Böhnisch setter i artikkelen *Performativitet: systematiske og historisk-verkanalytiske tilnærminger* (Böhnisch, 2007, s.3) opp et klargjørende skjema der kjennetegn ved det performative tydeliggjøres ved å definere dets motsats. Denne ser slik ut:

Performativitet	Motsetning
Handling	Væren
Hendelse, Dynamisk prosess	Artefakt, tekst, monument
Flyktighet, variabilitet	Varighet
Muntlighet	Skriftlighet
Materialet, kroppslighet	Immateriell betydning, tegnfunksjon
Presentasjon, presens, nærvær	Representasjon
Kontingens	Intensjon
Overflate	Dybdestruktur
"Verkörperung" / "embodiment"	Mønster, system, struktur

Performativitet fokuserer på "gjøren" mer enn "væren". Det har fokus på hendelser og dynamiske prosesser. Performativitet åpner muligheten for å forske på kroppsligheten, hendelsene og spontaniteten i fremføringssituasjonen, noe som sørger for et begrep velegnet til analyse av pubunderholderens praksis. Jeg kommer tilbake til dette.

Erika Fischer-Lichte - Feedbacksløyfer

Som nevnt over, er en av de ledende forskerne innenfor performativitet Erika Fischer-Lichte. I boka *The transformative power of performance* (2008), innfører hun en ny estetikk basert på performativitet. Fischer-Lichte bruker begrepet ”*feedbackloop*” for å beskrive hvordan publikum og utøverne blir gjensidig påvirket av hverandre.

Uansett hva aktørene gjør, har det innvirkning på tilskuerne, og uansett hva tilskuerne gjør, har det innvirkning på aktørene og de andre tilskuerne. Slik kan det hevdes at forestillingen blir produsert og styrt av en selvrefererende feedbacksløyfe som er i konstant forandring. (Böhnisch, 2009, s. 96)

Det er denne gjensidige påvirkningen, tilstedeværelsen i samme rom, som Fisher-Lichte betegner som *co-presence* og på norsk ”ko-presens”. (Böhnisch, 2009)

The bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes performance. For a performance to occur, actors and spectators must assemble to interact in a specific place for a certain period of time. (Fischer-Lichte, 2008, s. 32)

Viktig for feedbacksløyfene er også at denne påvirkningen mellom utøver og publikum aldri er fullstendig planleggbar eller forutsigbar. Dette mener hun gjelder alle forestillinger, også der utøveren forholder seg til fremførelsen av et verk som krever *Werktreue*. Når Goehr skriver om verket trekker hun frem en trofasthet til verkets mening slik det kommer til uttrykk i komponistens overleveringer, for eksempel i noter. Det gis da lite rom for personlig tolkning, improvisasjon og prosessorientering.

Fischer-Lichte mener feedbacksløyfer kan anvendes på alle teaterformer i alle historiske epoker. Denne spontane sløyfen som kan oppstå har tidligere ikke blitt skrevet om, men har heller blitt unngått ettersom det har vært vanlig praksis å styre forestillingen etter ”verkets” planlagte utfall.

Feedbacksløyfer er dynamiske prosesser som i større eller mindre grad er styrt av enkelte eller flere involverte. Samtidig har de involverte ikke fullstendig kontroll over disse prosessene. Det vil si, feedbacksløyfer inneholder både det planlagte og det ikke-planlagte, det forutsigbare og det uforutsigbare. (Böhnisch, 2009, s. 181)

Dette ikke-planleggbare som kan oppstå mellom publikum og utøver kjennetegner ikke bare teaterfeltet, men også feltet for denne undersøkelsen: pubunderholderens formidlingskompetanse. Dette er noe som mange pubunderholdere må forholde seg til og arbeide med hele tiden.

Feedbacksløyfens tre deler

1. - I alle forestillinger skjer det en gjensidig påvirkning mellom scene og sal

Fischer-Lichte påpeker at det ikke er mulig å ikke-reagere når mennesker møtes. Dette kaller hun ko-presens. Hun argumenterer at det er lite trolig at det er mulig å ikke-reagere og at dette begrunner at en feedbacksløyfe er uunngåelig. Hun bygger på Paul Watzlawicks reaksjonsbegrep og berømte utsagn: "One cannot not communicate" Det vil si at uansett hvordan publikum reagerer oppstår det en påvirkning mellom sal og scene. Det er mange faktorer som spiller inn på hvordan feedbacksløyfene oppstår. Hun trekker frem faktorer som scenerom, rammer, belysning og akustikk. Fischer-Lichte skriver også at feedbacksløyfer kan fungere med mer enn syns- og hørselssansen. Hun påpeker at energi i rommet og det hun kaller for "kroppslig fornemmelse", også inngår i sløyfen. Det betyr ikke at publikummeren må bevege seg eller gi lyd fra seg, men at uansett reaksjon, må den være sansbar for utøveren. Ellers kan den ikke inngå i feedbacksløyfen. Det er også viktig at disse kroppslige fornemmelsene ikke er avhengig av om andre utenforstående kan oppfatte dem.

2. - Ikke planleggbare eller forutsigbare

I *The transformative power of performance* (2008) skriver Fischer-Lichte om at disse feedbacksløyfene ikke er fullstendig planleggbare eller forutsigbare. Det er vanskelig å argumentere mot at feedbacksløyfene ikke er ikke-planleggbare. Hun beskriver hvordan utøver og publikum ikke har rådemakt over sløyfene slik at de ikke kan styres eller gjentas på lik måte. Siemke Böhnisch oversetter Fischer-Lichte slik:

Selv om denne planen blir fulgt nøyaktig i hver enkel forestilling, er ingen av disse forestillingene identiske med en annen. Siden det i enhver såkalt gjentakelse oppstår mer eller mindre store avvik som ikke bare er forårsaket av aktørens aktuelle kondisjon og stemning, men som finner sin grunn i den autopoietiske feedbacksløyfen. Denne sløyfen er ansvarlig for at det hver gang frembringes en annen forestilling, at enhver forestilling i den forstand er ulik og ikke gjentagbar. (Böhnisch, 2009, s.112)

Fischer-Lichte trekker frem hvordan det oppsto et paradigmeskifte der det ble et ønske om deltagelse:

The central paradigm no longer prescribed the elimination of all perceptible reactions by the spectators but carefully employed staging strategies to stir the audience into controlled and guided responses. The directors sphere of influence grew so far as to include the audience; the feedback loop was to be organized and controlled. (Fischer-Lichte, 2008, s. 39)

Etter paradigmeskiftet er ikke poenget å eliminere publikumsdeltagelse, men å "lure" publikum inn i organiserte og kontrollerte feedbacksløyfer, som da kan brukes til fordel for utøverne. Fischer-Lichte legger spesielt fokus på de ikke-planleggbare og ikke-kontrollerbare sidene. Dette punktet er med på å bygge opp forestillingens unikhet.

3. - Feedbacksløyfen er selvgenererende

Dette kaller Fischer-Lichte et "autopoietisk" system (Böhnisch, 2009).

Contingency became a central aspect of performance with the performative turn of the 1960s. The pivotal role of the audience was not only acknowledged as a pre-condition for performance but explicitly invoked as such. The feedback loop as a self-referential, autopoietic system enabling a fundamentally open, and predictable process emerged at the defining principle of theatrical work. A shift in focus occurred from potentially controlling the system to inducing the specific modes of autopoiesis. (Fischer-Lichte, 2008, s. 39)

Fischer-Lichte bruker begrepet "autopoietisk" for å forklare at feedbacksløyfene er et selvgenererende system. Dette baserer hun på påstanden om at når feedbacksløyfene ikke er fullstendig planleggbare eller forutsigbare, må de da være selvgenererende. Hun henviser til Humberto R. Maturana og Francisco J. Varela for begrepet autopoietisk, men gir ikke noen videre definisjon av begrepet. Jeg ser på disse to siste delene av teorien som spesielt relevante for å anvende feedbacksløyfer i pubunderholdning. Jeg vil gjennom disse begrepene kunne beskrive spontaniteten en pubunderholder må bruke jevnlig i sin utøving. Jeg ser likheter på hvordan disse ikke-planleggbare sløyfene kan oppstå i pubunderholdning.

Siemke Böhnisch og feedbacksløyfer for svært unge tilskuere

Siemke Böhnischs doktorgradsavhandling *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere* (2009)

er en videreføring av Fisher-Lichtes teori om feedbacksløyfer. Hun foretar en kritisk analyse av teorien og tilpasser den til sitt prosjekt. Hun mener at Fisher-Lichte har en systematisk teori som gjelder en historisk verksanalytisk tilnærming, men har svakheter ved andre analyser. Böhnisch spisser derfor teorien slik at den blir mer analysevennlig. Hun argumenterer for at Fischer-Lichtes teori ikke forklarer hvorfor det er sannsynlig eller vanlig, at det oppstår feedbacksløyfer mellom utøver og publikum. Hun mener at det ikke holder med kroppslig nærvær alene. Ko-presens muliggjør gjensidig påvirkning, men kan ikke sannsynliggjøre den. Siemke Böhnisch diskuterer første del av teorien. Hun mener dette krever gjensidig ”henvendthet”. Hun understreker også at publikum kan påvirke utøveren som et kollektiv. Det vil si at det kan være utfordrende for en utøver å ha direkte kontakt med, eller bli påvirket av, en publikummer på bakerste rad. Denne personen vil fortsatt kunne påvirke det kollektive publikums reaksjon. Böhnisch understreker at feedbacksløyfer kan oppstå ikke bare mellom individer og utøver, men også mellom utøver og publikum som enhet. Böhnisch skriver at andre del av teorien, om at sløyfene ikke er fullstendig planleggbare, neppe kan bestrides. Hun understreker at det ikke er grunn til å utelukke det planleggbare. Disse kan også påvirke feedbacksløyfen. Dersom utøveren prøver å få publikum til å le, og de ler, vil dette selvfølgelig også påvirke feedbacksløyfen. Hun tematiserer også her i hvilken grad sløyfene kan kontrolleres. Hun skriver at Fischer-Lichtes teori om at sløyfene ikke er fullstendig planleggbare eller forutsigbare, har sannhetsverdi i ordet ”fullstendig”:

Forutsatt at det skjer en gjensidig påvirkning av aktørene og tilskuerne i en forestilling, er det vel uomtvistelig at denne prosessen ikke kan planlegges eller forutsies fullstendig. Avgjørende for sannhetsverdien av denne påstanden er midlertid ordet fullstendig. (Böhnisch, 2009, s.109)

Det vil si at hun trekker frem dette som et viktig punkt. Det er ikke selvsagt at situasjonene er fullstendig ukontrollerbare eller uforutsigbare. Her kommer Böhnisch med kritikk om at det ikke er noen grunn til å kun fokusere på de ikke-planleggbare, men man bør også sette fokus på de planleggbare sidene av en feedbacksløyfe. Den tredje delen av teorien er vanskelig å motsi da det bygger på andre del. Dersom sløyfene er ikke-planleggbare oppstår de av seg selv.

Et av begrepene som Böhnisch legger frem er ”henvendthet”. Altså henvende seg mot publikum. Ordet kan også beskrives som det motsatte av bortvendthet. Det kan knyttes til kropps- og ansiktsposisjon, sansing, oppmerksomhet og kommunikasjon mellom utøver og publikum. Dette begrepet legger hun til, da hun mener ko-presens ikke er nok for å forklare at det oppstår

feedbacksløyfer. Böhnisch skriver at gjensidig henvendthet er bedre for å beskrive feedbacksløyfefenomenet. Denne henvendtheten kan variere i varighet og intensitet, men det vil alltid være noe henvendthet til hverandre. Om det ikke er noe henvendthet, vil det neppe kalles en forestilling. Hun understreker at henvendthet ikke garanterer gjensidig påvirkning, men sannsynliggjør det, mer enn ko-presens. Dette gjelder ikke bare på scenen, men at det for mange er lett å bli påvirket av andres blikk. Spesielt når det er en gruppe mennesker som ser på utøveren. Böhnisch beskriver et scenario som er lett å kjenne seg igjen i. Når fotografen retter kamera mot deg, vet du at du blir observert. Da øker sannsynligheten for å bli stresset, anspent og kjenne at smilet stivner. Böhnisch trekker frem at dersom publikum og utøver ikke er henvendt til hverandre, vil ikke dette påvirke utøveren. Det vil si en publikummer som sover i salen ikke vil påvirke en utøver som er i sin egen verden. Dersom utøveren prøver å få direkte kontakt med publikum, vil en sovende publikummer ødelegge for henvendtheten. Böhnisch beskriver to typer av henvendthet: ”direkte henvendthet” og ”indirekte henvendthet”. Böhnisch gir eksempler på at direkte henvendthet tidligere er brukt i prologer, epiloger, monologer og sidereplikker. Böhnisch understreker at gjensidig påvirkning bestemmes mye av publikums innstilling til det som skjer på scenen. Publikum kan variere henvendthet med kroppsposisjon mot eller bort fra scenen, deltagelse eller mangel på det, oppmerksomhet og lyttestrategier. Hun kaller disse ”publikumsstiler”. Som i musikken på 1800-tallet var lyttestrategiene eller publikumstilene disiplinerte. Dette forteller både Fischer-Lichte og Goehr. Utrolig nok kan vi se tilbake på Shakespeares tid og se at publikum kunne både spise, drikke og snakke under teateret. (Lee Jamieson, 2019)

Et annet begrep Böhnisch presenterer er ”kontakt”. Hun forklarer at kontakt oppstår når det oppstår gjensidig henvendthet. Hun mener at kontakten med publikum er essensiell for henvendthet. Kontakten kan variere under forestillingen, den kan også gå tapt og oppdages igjen. Kontakt er en forutsetning for at feedbacksløyfer kan oppstå. Det neste begrepet som er knyttet til henvendthet er ”oppmerksomhet”. Dette innebærer henvendthet til det man er oppmerksom på. Det vil si at både henvendthet og oppmerksomhet påvirker hverandre. Böhnisch skriver om at alle blir påvirket av oppmerksomhet eller uoppmerksomhet, og at dette er relevant for å analysere feedbacksløyfer. Det tredje begrepet Böhnisch presenterer er ”intensitet” og hvordan intensiteten av henvendthet varierer mellom utøver og publikum. Energien utøver eller publikum viser, påvirker feedbacksløyfen. Energien utøveren viser eller får, vil påvirke, styrke eller tappe utøver. Dette beskriver hun som ”energiutveksling”. Energi kan smitte og forandre utfallet av feedbacksløyfen. Det siste begrepet hun presenterer er ”rammer”. Her trekker hun frem hvordan både kulturelle rammer og de fysiske rammene påvirker henvendthet.

Tony Valberg - Bidrag til fagterminologi

Musikkviteren Tony Valberg har også jobbet i det performative feltet. Hans avhandling *En relasjonell musikkestetikk* (2011) har stort fokus på det performative. Jeg ser flere likheter mellom Valbergs og Böhnischs avhandlinger. Valberg og Böhnisch har til felles at begge har forsket på blant annet barnekultur. Jeg vil undersøke om deres teorier og begreper er mer generelle og ikke kun knyttet til formidling mot barn. Vil disse begrepene være nyttige for et voksent publikum? Kan jeg bruke disse begrepene for å beskrive performativitet på pub?

Jeg ble oppmerksom på Valbergs begreper og doktoravhandling gjennom undervisning på Universitetet i Agder, og ble overrasket over hvor anvendelige disse begrepene var for min undersøkelse. Begreper fra Tony Valbergs musikalske praksis kunne jeg bruke for å konkretisere relasjonen som etableres mellom scene og sal, utøver og publikum på konsert. Disse begrepene gjør at jeg kan sette navn på det som skjer eller det som burde ha skjedd. Hans artikkel *Bidrag til fagterminologi for en relativ musikkestetikk* (2012) er basert på doktoravhandlingen. Den gir en presis og konkret fagterminologi som er relevant også for underholdere som spiller på puben.

Hen-vendelse

Om begrepet hen-vendelse skriver Valberg:

Uttrykket (og imperativet om!) å henvende seg til publikum har vært mye brukt når kunstinstitusjoner har ønsket å utvikle strategier for å nå nye målgrupper. Forestillingen om å være hen-vendt har vist seg å kunne belyse relasjonelle mekanismer som utspiller seg på konserter. (Valberg, 2012, s. 180)

Valberg løfter frem begrepet hen-vendelse ikke bare for å beskrive en henvendelse mot et publikum, men også for å belyse hvordan begrepet benyttes i en lang rekke sammenhenger som strekker seg ut over relasjonen mellom scene og sal.

Norsk synonymordboks forslag til synonymer for henvendelse, slike som ”forespørsel”, ”appell”, ”oppfordring”, ”anmodning” og ”kontakt”, styrker begrepets egnethet når målet er å belyse relasjonelle prosesser. (Valberg, 2012, s. 180)

Valberg trekker også frem hvordan oppmerksomhet er essensielt for hen-vendelse. Her viser Valberg til den tradisjonelle musikerrollen og publikumsstilen Goehr (1992) tematiserer.

Hen-vendt-begrepet rommer også et dialogisk moment; hen-vendelsen anmoder om den andres oppmerksomhet. I den dialogiske dramaturgien ligger et premiss om at den som henvender seg lytter aktivt til den reaksjon som henvendelsen appellerer om. I denne

dramaturgien ligger implisitt en utvidelse av den tradisjonelle musikerrollen som har hatt som et premiss at publikum lytter til musikerne og fortolker musikkens gestiske henvendelse, uten at en tilsvarende forventning den andre veien (at musikerne lytter til publikum) er gitt. Forestillingen om hen-vendthet forutsetter noen form for forpliktende dialog. (Valberg, 2012 ,s. 180)

”En forpliktende dialog” innebærer at musikeren lytter og tar konsekvens av dialogen, som viser at det er en virkelig dialog. Dette kan være å etterkomme et låtønske, plukke opp noe som skjer i puben, tar utgangspunkt i det som skjer ”her og nå” i en kommentar, eller når han velger neste låt.

Valberg skriver om en særform for henvendelse når utøver trer ut av utøverrollen for å komme med personlige kommentarer. Dette er en gest han kaller for ”kommentaren”.

Jeg har valgt å definere kommentaren som en særform for hen-vendelse. Henvendelsen med-deler seg til alle, og både forutsetter og fremmer en solidarisk samstemthet som kan bli besvart unisont. Kommentaren trer et øyeblikk ut av konsertens kollektive henvendelsesmodus for å styrke og variere dens dialogform (...) Det er min erfaring, er det om kommentaren til noen få kun er gestisk; et understatement, et blunk, et kremt, en liten håndbevegelse. Da fremmer den en samstemt, men uuttalt, innforståthet i hele gruppen. Selv om min hen-vendthet alltid inkluderer alle, gis den ved kommentaren rettet mot en enkelt, eller en mindre gruppe, skinn av en særlig fortrolighet. Slik tilføres dialogformen variasjon. (Valberg, 2012, s. 183)

Valberg beskriver her hvordan hen-vendthet er generelt rettet mot alle. Han viser ved å bruke kommentaren hvordan man kan tre ut av rollen og bruke en gest mot en enkelt publikummer. Dette skaper da variasjon i dialogen. Dette forslaget til variasjon i hen-vendtheten vil jeg trekke frem som relevant også i en pubsituasjon.

Mottagelsesstrategier

Valberg presenterer strategier for hvordan man møter publikum. Han spesifiserer at denne strategien kan brukes dersom man møter nye publikumsgrupper eller mindre erfarne konsertgjengere:

For trente konsertgjengere er konsertkostyme så velkjent at arrangøren kan la publikum gå til sine plasser og vente på musikerne. Om en ønsker å komme i dialog med nye publikumsgrupper, mindre trente konsertgjengere kan det være klokt å ha en strategi for mottagelse. Jeg tolker begrepet som om noen har vist et initiativ for å gå på konsert, så å si kastet en ball, som jeg tar i mot straks de kommer. Det skjer gjerne uformelt i et tilstøtende rom til konsertarenaen, i foajeen eller på gangen. Her gir jeg meg til kjenne og hilser velkommen. (Valberg, 2012, s. 186)

Valberg tematiserer hvordan artisten møter publikum. Han tolker begrepet som et verktøy for å skape en *connection* med publikum i forkant av konserten. Jeg tolker dette som et verktøy for å bli bedre kjent med publikum før fremføringssituasjonen. Musikkviteren Christopher Smalls bok *Musicking* (1998) har på sin side tematisert hvordan konsertbygningen skal bidra til at slike møter mellom musiker og publikum ikke skal finne sted, blant annet ved bruk av ulike innganger for musikere og publikum, og forøvrig unngå enhver form for møte mellom disse aktørene. (Small, 1998, s. 27) Her skriver Small og Valberg om konserthus der Valberg prøver å bryte dette skillet. Det er sannsynlig at i en sosial sammenheng som på puben, kan denne strategien være nyttig for å skape en relasjon med publikum i forkant, under og etter fremførelsen. Det er også sannsynlig at underholderne jeg forsker på har en mottagelsesstrategi når de utøver i en sosial kontekst som på puben.

Deltagerstrategier

Konsept-egne deltagerstrategier

Valberg lanserer begrepet ”konsept-egne deltagerstrategier” i sin doktoravhandling, og hvordan disse varierer fra barn til voksne. Det tas ofte for gitt at et voksent publikum skal delta gjennom applaus når musikk blir fremført. Tidligere deltagerstrategier i en konserthussammenheng handlet om hvordan publikum skulle delta eller oppføre seg på konsert, som for eksempel; ikke komme for sent, applaudere på riktig tidspunkt, ikke trampe takten, ikke henvende seg til andre under konserten, være respektfull og ikke forstyrre andre.

Konsept-egne deltagerstrategier på pub handler om de planlagte deltagerstrategiene, der man synger sammen, danser, hopper eller klapper. Disse hendelsene vil utfolde seg ulikt og krever god interaksjon med publikum. Selv om disse er planlagte, vil de utfolde seg ulikt. De vil derfor være igjenkallbare, men variere fra gang til gang.

Spontant skjenkende deltagerstrategier

Dette begrepet fra Valberg er i kontrast med det forrige. De spontant skjenkende deltagerstrategiene fokuserer, som navnet antyder, på de spontane tingene som kan skje under en konsert.

Når noen under konserten på eget initiativ henvender seg til meg med en relasjonell gest, gis en impuls til slik deltagerstrategi som jeg kan velge å forfølge eller ignorere. (Valberg, 2012, s. 182)

Dette, i likhet med feedbacksløyfer, handler om hvordan utøveren skal prosessere en impuls fra publikum. Valberg peker på at det å bruke spontant skjenkende deltagerstrategier vil kunne være en nyttig strategi i en musikers bestrebelser på å etablere relasjoner mellom aktørene på konserten:

Å forvalte slike deltagerstrategier som er med på å legge grunn for fornemmelsen av nærvær på konserten, er krevende. Det er forbundet med risiko å begi seg inn i uforutsigbare, dialogpregede deltagerstrategier. Det som står på spill er at situasjonens henvendelsespreg overvelder verkets konstitusjonelle bånd til form og stil. Så vel konsept-egne som spontant skjenkede deltagerstrategier krever (inntonings)kompetanse, lyttende årvåkenhet og erfaring. Å forvalte de spontant skjenkede deltagerstrategiene er særlig krevende, og samtidig i et relasjonelt perspektiv; særlig løfterikt. (Valberg, 2012, s. 182)

Valberg understreker at bruk av disse deltagerstrategiene krever enn viss kompetanse for å ”inntone” seg publikum. For at disse strategiene skal fungere etter hensikten, må utøver observere publikum. Det kreves stor konsentrasjon for at deltagerstrategier skal kunne brukes mot et publikum.

Valberg har forsøkt å utvikle strategier som kan øke barns deltagelse og samhandling på konsert. Han deler dem i to kulturfelt, der kulturfelt A fremmer barns deltagelse og der kulturfelt B, etter Valbergs erfaring, svekker deltagelse. (Valberg, 2011, s. 228)

Kulturfelt A

Sanse- og kroppsorientert
Spontant
Proessorientert
Oppdage
Helhetsopplevelse
Dialog
Deltaker/samhandling

Kulturfelt B

Intellektorientert
Konformt
Produktorientert
Reprodusere
Fagspesialisering
Monolog
Stille konsument

Gerald Klickstein er en amerikansk lærer, gitarist og forfatter. Han nevner i boka *The musician's way* (2009) hvordan spontanitet og en felles energi hos en profesjonell utøver kan gi gode opplevelser hos publikum:

His spontaneity and collective energy catch fire to a degree that some prefermances leave indelible memories. (Klickstein, 2009, s. 154)

Valberg trekker frem spontanitet som en tilnærming for å øke deltagelse og samhandling. Kan spontanitet og de andre av Valbergs begreper for økt deltagelse brukes på puben?

Lyttestrategier

Som tidligere beskrevet har Goehr tematisert hvordan det moderne konsertkonseptet foreskrev en ”diskret lyttestrategi” til musikk på 1800-tallet. Valberg presenterer kontrasten til Goehr med begrepet ”ikke-diskret lyttestrategi”, for å betegne et relasjonelt publikum:

Våre forestillinger om en stillesittende ”publikummer” som diskret lytter fra sin plass i en sal med dempet belysning, skriver seg fra denne 1800-talls diskursen... Goehr (1992) refererer til hvorledes komponister allerede fra sent 1700-tall nedlatende omtalte kroppslig meddiktning eller medsang, et uttrykk for tidens rådende forestilling om at musikkens erkjennelsesmoment kom til ”uttrykk gjennomtenkningen”(...)Saken er snarere at barn kun ved formaninger sitter stille uten å kroppslig dikte med eller også ubevisst stemme i med lyd (amorf medsang). Dette er ikke, slik det med forestillinger fra 1800-talls diskursen kan bli tolket som, mangel på konsentrasjon(...)Relasjonelle konserter som oppfordrer barn til å meddikte på handlingsplan tar høyde for dette. Og selvfølgelig; artister innenfor populærmusikkfeltet som utvikler konsertproduksjoner med et sterkt relasjonelt moment tar tilsvarende høyde for det. Innenfor teater- og dramafeltet har Lazarowicz (1977) og Böhnisch (2010) omtalt slik resepsjon som ikke-diskret, og på det grunnlaget har jeg i forbindelse med musikkresepsjon benyttet fagtermen ikke-diskrete. (Valberg, 2012, s. 189)

Valberg trekker her frem hvordan den 1800-talls diskursen om et stillesittende publikum ikke er ideelt i samspill med barn. Jeg trekker paralleller her mellom barn og pubpublikum. Dette er rammer som ikke legger til rette for et stille og lyttende publikum. Denne ikke-diskrete deltagelsen er noe pubunderholderen må forholde seg til, og til tider prøver å legge opp til eller kontrollere. Vedkommende prøver gjerne å skape allsang, dansing eller applaus.

Rammer for scenerom

En utøver som spiller på ulike puber vil møte svært ulike scenerom. Valberg skriver at han gjerne bygget et rom inni konserthuset for å ha kontroll på rammene for rommet. Hvordan publikum er plassert i rommet, kan påvirke opptredenen stort.

En konsertarena på felles plan (eller med et lavt sceneområde) der avstanden mellom scene og sal er liten. Det både synliggjør og fremmer konsertbegivenheten som et dialogpreget prosjekt som aktørene deler. Konsertarena på felles plan gir meg gode betingelser for lydhør etablering av relasjon og dialog uten for store hindringer (slike som lang avstand og ulike plan) kan bidra til. (Valberg, 2012, s. 185)

Valberg påpeker hvordan rommet setter rammer for å sannsynliggjøre og fremme dialog mellom sal og scene. Som tidligere vist i undersøkelsen, skriver også Fischer-Lichte og Böhnisch om hvordan rammene i rommet kan sannsynliggjøre eller legge til rette for feedbacksløyfer.

I forhold til å regulere forholdet mellom intervenserende deltagelse og innlevd meddiktning er lyssettingen en markant medspiller. I bestrebelsene på å oppnå den ideelle (og komplementære) balanse virker økt lyssetting av salen til økt oppslutning om deltagerstrategier. Lyset sørger for at en blir hverandre bevisst, det styrker det tilhørighetsberedende fellesskapet og bevisstheten om delte handlingsakter og delte opplevelser. (Valberg, 2012, s. 185)

Valberg trekker også frem hvordan lyssetting kan påvirke situasjonen. Det er ikke bare scenen og publikums plassering som regulerer deltagelse. Denne teorien vil jeg påstå er aktuell for arenaen pub. Hvor og hvordan underholderne er plassert i puben vil kunne legge til rette for hvordan dialog, feedbacksløyfer og annen kontakt oppstår.

Hard rock vokalisten Bruce Dickinson forklarte i et intervju for dokumentaren *A headbangers journey* (2005) hans intensjon når han går på scenen:

My intention as a front man is to try and find the guy in the back of the 30.000 seat festival and go yeah you! and the guy will be shocked that you gave him your attention. If it's a good night, whatever arena you are in. It shrinks. by the end it should feel like you've shrink the place to the size of your thumb. (Bruce Dickinson, 2005, 3.12-4.46)

3. Metode

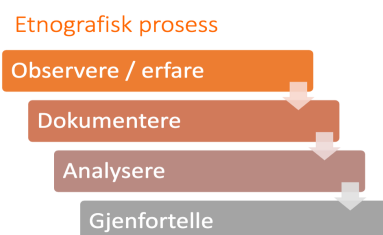
Kvalitativ forskning

Denne analysen vektlegger kvalitativ forskning. Kvalitativ forskning skiller seg fra kvantitativ forskning ved at den går dypere inn i de enkelte prosessene. Det beskriver hvordan jeg har arbeidet i feltet, samlet empiri, analysert og reflektert rundt begreper aktuelle for forskningen. Gjennom deltagende observasjon og autoetnografiske nedskrivninger i loggbok, kunne jeg samle empiri om meg selv og andre underholdere. Jeg ville undersøke og se med mine egne øyne hvordan samspillet mellom utøver og publikum foregikk i arenaen pub. Dette materialet la grunnlag for et kunstnerisk utviklingsarbeid hvor jeg kunne sette noen av disse strategiene på prøve. Hovedvekten av empirien til undersøkelsen kom fra semistrukturerte intervjuer av andre pubunderholdere. Her kunne jeg undersøke hvilke konkrete strategier disse underholderne anvendte i sin fremføring, samt drøfte begreper og situasjoner med dem. Det er viktig å poengtere at funnene i denne forskningen er strategier mine kollegaer bruker. Disse knytter jeg til musikkhistorisk kontekst og performativitet.

Pilotprosjekt

Mine første data ble samlet inn da jeg var på en turné i Tyskland. Vi skulle turnére med et relativt ukjent band, der jeg var gitarist for en annen bandleder som hadde direkte kontakt med publikum. Dette bandet spiller original musikk og har ikke ”coverlåter” i repertoaret. Jeg ønsket å teste metodiske tilnærminger, se på formidlingsstrategier og hvordan de påvirket publikum og deres deltagelse. Analyse av disse situasjonene ville gi svar på hvordan publikum ble påvirket av formidlingen under konsertene, og ikke minst hvilke strategier som ble brukt for å skape deltagelse. Pilotprosjektet ble en øvelse på hvordan jeg kunne samle inn data, analysere og presentere relevante begreper og strategier. Selv om pilotprosjektet hadde annet innhold, var vi på samme arena og mange av strategiene var relevante. Dette etablerte et forskningsmodus, satt teoribegreper i en praktisk formidlingssituasjon og la grunnlaget for videre arbeid. Det var Valbergs formidlingsbegreper (Valberg, 2012) som ga meg de første begrepene for å beskrive formidlingen på pub som arena. Disse begrepene fikk meg til å reflektere rundt pubunderholdning på en ny måte.

Pilotprosjektet ble for meg en god trening i å observere og dokumentere hendelsene og opplevelsen. Dette er de to første punktene i en etnografisk prosess. Denne figuren er hentet fra min lærer og veileder Tormod Wallem Anundsens forelesning om etnografiske forskningsprosesser. Her presenterer Anundsen en enkel figur for å oppsummere en metode.



Pilotprosjektet ble mine første erfaringer med observasjon, autoetnografi og å analysere dette materialet.

Eksamen i Kunstfagsformidling

Min eksamen i Kunstfagsformidling ble en forløper for masterundersøkelsen. Jeg har siden bachelorstudiet vært opptatt av formidling. Eksamenen var et prosjekt der jeg foretok en komparasjon av to forskjellige formidlingssituasjoner. Siden jeg har erfaring fra arenaen pub, ville jeg utfordre meg selv til å formidle i en annen arena og med et annet materiale for å deretter sammenligne og lære av disse to formidlingssituasjonene. Dette var en utfordring og ble en lærerik prosess. Forestillingen handlet om mitt forhold til min nevø som døde av en alvorlig hjertefeil, kun syv måneder gammel. Jeg forteller også om musikken vi delte før og etter hans død. Dette ble en skarp kontrast fra min vanlige rolle som pubunderholder. Ikke bare i materiale, men også på et personlig plan som ikke nødvendigvis formidles på pub. For å tydeliggjøre forskjellen mellom disse to formidlingssituasjonene, gjorde jeg en analyse av forestillingen og annet videomateriale jeg hadde fra min egen kunstneriske praksis. Jeg forberedte deretter et muntlig fremlegg der jeg gjorde en komparasjon mellom formidlingsgrepene i forestillingen og annen underholdningsrolle. I denne eksamenen fikk jeg igjen god bruk for Tony Valbergs formidlingsbegreper (2012), samt Susanne Langers symbolspråk (1977) og Mikhail Bakhtins forestilling om karneval (1981). Jeg forestilte meg at Bakhtins syn på karneval kunne være relevant for undersøkelsen. Jeg så paralleller mellom å gå inn i en karnevalsrolle og en underholderrolle. Denne eksamenen ga meg dypere kunnskap og forståelse om hvordan formidlingsstrategiene kan brukes i flere situasjoner og arenaer. Til sammen skapte dette et arkiv av erfaringer og begreper som kunne videreføres til masterprosjektet. I undervisningen på UiA ble vi presentert for Michel Foucault og fordelene ved å skape seg et ”arkiv” for kunstnerisk utvikling. Jeg fikk i løpet av kunstfagsformidlingseksamen bedre analytiske begreper, og en bedre forståelse av hvordan disse fungerer i praksis. Begrepene og strategiene ble godt forankret i min utøverpraksis. Selv om det var store forskjeller mellom disse prosjektene og masterprosjektet, begynte jeg å se likhetstrekk i hvordan begrepene hadde betydning på forskjellige arenaer. Da jeg jobbet med denne eksamenen, var deltagelse et viktig begrep. Dersom man søker opp ordet ”deltagelse” i Språkrådets digitale ordbok *Bokmålsordboka*, kommer det to beskrivelser: 1. Å ta del i noe. og 2. Ta del i følelsen.

Jeg husker hvordan dette overasket meg. Som pubunderholder ville jeg definert deltagelse som å ”ta del i noe”, men å ta del i en følelse kan også oppstå på en pub.

Forskningsmetode for prosjektene

Deltagende observasjon

I første del av masterprosjektet var observasjon en viktig metode for å samle inn data. Jeg observerte andre underholdere, der jeg selv var deltagende i underholdningen. Dette bidro til at jeg fikk en naturlig plassering i rommet. Jeg kunne da observere publikumrespons fra scenen. Thomas Szulevicz skriver om deltagende observasjon i boka *Kvalitative forskningsmetoder* (Brinkmann & Tanggaard, 2016) hvordan observasjon i fleste typer forskning er essensielt. Szulevicz skriver:

De fleste typer af forskning kræver dygtige og årvågne observatører, og observationer er hermed en grundlæggende del af enhver forskers arbejde. (Szulevicz, 2016, s.81)

Kirsten Hastrup skriver om feltarbeid:

Metoden innebærer, at man plasserer sig i det felt, der studeres, for derfra at mærke sig de selvfølgeligheter, der - netop fordi de er selvfølgelige - ikke omtales eller diskuteres lokalt, men som har afgørende indflydelse på hverdagens handlinger. (Kirsten Hastrup, 2016, s.80)

Feltarbeid handler om hvordan man plasserer seg i forskningssituasjonen. Jeg kunne gjøre feltarbeid på min egen arena. Brinkmann & Tanggaard skriver i *kvalitative forskningsmetoder* (Brinkmann & Tanggaard, 2016) at man må plassere seg naturlig i feltarbeidet. Kirsten Hastrup skriver om feltarbeid:

Som en kvalitativ forskningsstrategi finder feltarbejdet sted mellem mennesker, for hvem visse handlinger og forestillinger er naturlige uden at være enerådende (Kirsten Hastrup, 2016, s.55)

Jeg befant meg selv i en heldig situasjon. Siden jeg også var utøver, ble jeg ikke en fremmed eller fremtredende observatør i felten. Det gjorde at den etnografiske observasjonen ble mer eller mindre usynlig. Geertz (1998) beskriver en etnograf som en person som er i ”*deep hanging out*” med dem som forskes på. Jeg kan i denne situasjonen betraktes som en deltagende etnograf som observerer andre underholdere og publikum. Szulevicz skriver om deltagende observasjon:

Egentlig kan deltagerobservation betegnes som et paradoks eller et oxymoron, fordi deltagerobservation er sammensatt af to modsatrettede begreber. At deltage referer til, at man er aktivt involveret i en praksis, mens observation nærmere involverer, at man betrakter en praksis uden at deltage i den. (Szulevicz, 2016, s.83)

Det var for meg flere fordeler med denne posisjonen. Jeg kunne være plassert i felten uten å være ”feilplassert”, ”i veien” eller ”til bry” for utøver eller publikum. Forskningen ble en naturlig del av min underholdningspraksis.

Autoetnografi

For å dokumentere mine observasjoner og egen utøving, valgte jeg autoetnografi som metode. Jeg skrev en loggbok etter deltagende observasjoner, samt etter egen utøving. Jeg loggførte i alle mulige musikalske konstellasjoner, men la hovedfokus på kvelder der jeg selv var underholder. Under undersøkelsen har jeg satt meg selv i en forskningsmodus i forbindelse med jobbene, der jeg observerer, tester ut formidlingsstrategier, skriver ned og analyserer. I noen tilfeller brukte jeg også video og lydopptak, da spesielt i pilotprosjektet. Jeg opplevde at de autoetnografiske loggbøkene som ble skrevet samme kveld ga mer presis beskrivelse av inntrykkene i situasjonen, så lenge jeg satt fokus på metoder og strategier under og etter gjennomført fremførelse. Det viste seg at å filme alle konsertene ble utfordrende.

Med hvilken personlige beretninger, erfaringer og observationer transformerer sig fra personlige innsigter til videnskabelige viden. (Baarts, 2016, s.171)

Baarts skriver i kapitlet Autoetnografi i boka *Kvalitative forskningsmetoder* (Brinkmann & Tanggaard, 2016) at autoetnografi kan forklares som å ”artikulere” erfaringer. Det blir ofte sitert at begrepet har sitt opphav fra etnografen David Hayano. Auto betyr ”selv”, og gjør da at forskningsfokuset blir på forskeren og forskerens opplevelser. Etno betyr ”kultur”, og viser da til objektet som blir studert. Grafi viser til den ”vitenskapelige prosessen”. Derfor vil autoetnografi brukes som forskning på egne opplevelser av situasjonen man forsker på.

At skrive auto etnografier er en balancegang mellom at fortælle og at vise, mellom selvet og de studerede og mellom at vælge, hvad der skal ind i teksten, og hvad der skal udelades. (Baarts, 2016, s.180)

Baarts beskriver her tydelig inntrykket jeg satt igjen med etter observasjonene. For meg ga disse autoetnografiske loggbøkene mer konkrete og kvalitative data til den tematikken jeg var på jakt etter.

Fordeler og ulemper med autoetnografiske skildringer

Fordelen med å skrive loggbok er at man husker klart hva som har skjedd denne kvelden.

Utfordringen var at siden jeg var utøver selv, kunne jeg ikke ta løpende notater. Det var ikke mulig

å ta med en ekstern person som kunne notere for meg. For meg var det likevel en nyttig og effektiv måte å dokumentere på, så lenge jeg skrev det ned rett etter jobb og var i et observant fokus.

Problemet med å kun skrive loggbok, er at det er mange ting som distraherer deg fra å se på publikum. For det første må du spille riktig, og du må passe på tonearter og tempo. Du må noen ganger forholde deg til samspill musikalsk og scenisk med dine bandmedlemmer.

Masterprosjektet

Mine mange år som pubunderholder har gitt meg bakgrunn for å intervju og analysere andre pubunderholdere og deres ulike håndverksgrep. I masterprosjektet ville jeg både videreutvikle og utfordre mine egne erfaringer. Det at jeg kunne diskutere mine erfaringene med andre underholdere gjennom intervjuer, viste seg å bli lærerikt for alle involverte. Jeg har analysert intervjuene og trukket frem interessante situasjoner, begreper og strategier jeg mener kartlegger pubunderholderens formidlingskompetanse og praksis.

Intervju av pubunderholdere

Intervju ble en nyttig metode for meg. Jeg utførte kvalitative intervjuer, der jeg kunne gå inn i utøvernes dybdekunnskap om hendelser, utøving, teknikker, strategier, erfaringer og kunnskap. Da jeg skulle velge ut personer til å bli intervjuet, valgte jeg ut noen av mine nærmeste kollegaer. Min kjennskap til deres erfaring og kompetanse var grunnlag for utvelgelseskriteriene. Disse personene har minst 10 års erfaring som underholdere, noe som kvalifiserer dem som gode informanter for analysen. Dette yrket er dessverre temmelig mannsdominert og av den grunn var det vanskelig for meg å skaffe like mange kvinnelige intervjuobjekter som menn. Jeg passet derfor på at to kvinner mot seks menn fikk dele sine erfaringer. Noen av informantene viste overraskelse over min interesse i dem og deres kompetanse. De har bare gjort jobben og ikke reflektert over at de har en spesiell kompetanse. Alderen på informantene varierer fra 30-60 år.

Min intervjuguide tok utgangspunkt i spesifikke spørsmål og temaer. Jeg tok utgangspunkt i mine egne erfaringer fra hva jeg ser etter når jeg går på scenen, og stilte åpne spørsmål (hva, hvordan og hvorfor) i mine semistrukturerte intervjuer. Jeg hadde opparbeidet meg et stort arkiv av begreper gjennom teori, pilotprosjekt og eksamen. Disse begrepene la grunnlaget for intervjuguiden. Intervjuet ble satt i gang med et tema, og jeg lot intervjuobjektet ta meg med inn i hans eller hennes verden. Tanggaard & Brinkmann skriver:

I et semistrukturert intervjuprosjekt er det en fordel at begynne hva spørsmål før man bestemmer sig for, hvordan man konkret vil gå frem i prosjektet. (Tanggaard & Brinkmann, 2016, s.37)

Etter hvert som informantene kom med svar, stilte jeg oppfølgingsspørsmål for å utdype eller drøfte tema som ble lagt frem. Tanggaard & Brinkmann skriver at det er viktig å være fleksibel og følge opp intervjuobjektet på det temaet han eller hun er mest opptatt av. De skriver at du bør sette dine egne noterte spørsmål i bakgrunnen. Slik ble intervjuene lange og drøftende samtaler om formidling, kompetanse og strategier. Videre skriver Tanggaard & Brinkmann at om man lytter til intervjuobjektet, vil man likevel komme gjennom de temaene man har forberedt seg på å komme inn på. En god intervjuguide bygger på kompetansen man er interessert i å dykke ned i. Som intervjuer forsøkte jeg å holde tilbake egne tanker og teorier for å unngå å legge ord i munnen på informantene. Selv om jeg var i forskerrollen, presenterte jeg spørsmålene som en kollega og brukte situasjoner eller uttrykk de kjenner til. Dette gjorde at jeg kunne så en tanke og se om deres forestillinger om temaet sto i samsvar med mine egne. Det ble fort tydelig for meg at underholderne har forskjellige måter å underholde sitt publikum på. Alle intervjuene ble gjort lydopptak av.

Man kan naturligvis alltid diskutere, om man bliver begrenset i sit udsyn af at have læst meget om emnet på forhånd, og somme tider hører man det synspunkt, at det ikke er godt å have for meget forhåndsviden om emnet, da dette risikerer at mindske forskerens neutralitet og objektivitet. (Tanggaard & Brinkmann, 2016, s.37)

Tanggaard & Brinkmann skriver at det er feil at man ikke skal lese seg litt opp på temaet for intervjuet. De mener at et åpent sinn ikke er det samme som et tomt hode. Forskeren kan med fordel ha en forståelse for emnet. Tanggaard & Brinkmann påpeker at de beste intervjuene er utført av personer som har stor viten om emnet, da de kan stille de beste og mest relevante spørsmålene.

Intervjuanalyse

Da jeg skulle bearbeide dette intervjumaterialet, var første steg transkripsjon av lydopptakene. Jeg valgte å luke ut unødvendige kommentarer eller innledende ”småsnakk” som gjerne oppstår med informanter som en kjenner gjennom tidligere samarbeid. Tanggaard & Brinkmann diskuterer hvordan man kan gjøre muntlige intervjuer om til tekst. De skriver om hvordan man *bonder* og legger seg på nivå med informantene, noe som i mitt tilfelle kom naturlig. Disse valgene skapte et mer tematisert råmateriale. Dette skriver Tanggaard & Brinkmann om. De trekker frem at man ”oversetter” det som blir sagt. Du fraserer muntlig tale til tekst. De understreker at mange ting kan gå tapt i transkripsjon av intervju. Det er utfordrende å fange stemmeleie, ironi og kroppsspråk når man skal transkribere det muntlige til tekst. Mitt bekjentskap til informantene gjorde at jeg hadde

lite usikkerheter rundt dette. Så fort småsnakket var luket ut, var transkripsjonen oversiktlig. Videre i analysen noterte jeg begreper som dukket opp i materialet. Tanggaard & Brinkmann skriver at når man skal få oversikt over materialet, er koding nyttig for å skape overblikk over råmaterialet. De skriver at koder er nøkkelord som anvendes på tekstsegmenter, med hensikt om å identifisere, sammenligne, kontrastere og telle opp hvor fremtredende noe er. Jeg valgte å ikke sette kodingen i kolonner. Derimot gikk jeg over intervjuene i sin helhet og sorterte ut hva som ble sagt ut fra temaer fra intervjuguiden. Dette var temaer som: første vurderinger, grad av alkoholinntak, engasjere publikum, dialog og så videre. Dermed ble råmaterialet først kodet med intervjuguiden som mal, så langt dette lot seg gjøre. Dette betegner Tanggaard & Brinkmann som ”begrepsdrevne koder”. Der intervjuene varierte og fløt bort fra spørsmålene i intervjuguiden, noterte jeg meg nye overskrifter og satt disse opp på lik linje med de andre temaene. Intervjuguiden ligger som vedlegg til undersøkelsen. Noen av de første begrepskodene var: Første avgjørelser på scenen, engasjere publikum, respons fra publikum, og annet. Ettersom intervjuene ikke hadde samme struktur, varierte også tematikken i intervjuene. Dermed oppsto noen begrepskoder spontant. For å beskrive disse brukte jeg mine erfaringer fra egen praksis og teori til koding, blant annet Valbergs formidlingsbegreper. Det resulterte i at det ble etablert temaer og begreper fra både utøverne og fra teori.

Underveis i analysen ble jeg nødt å ta en del valg. Jeg måtte sette opp noen spørsmål for å konkretisere forskningen. Jeg opplevde at pubunderholderens kompetanse ble et for stort felt dersom jeg skulle drøfte alle mulige retninger. Jeg delte det da inn i fem hovedspørsmål, for å definere hva forskningen min fokuserer på. Disse spørsmålene er:

Hva er du?

Hva gjør du?

Hvor gjør du det?

Hvilken funksjon har det?

Hvordan oppnår du det?

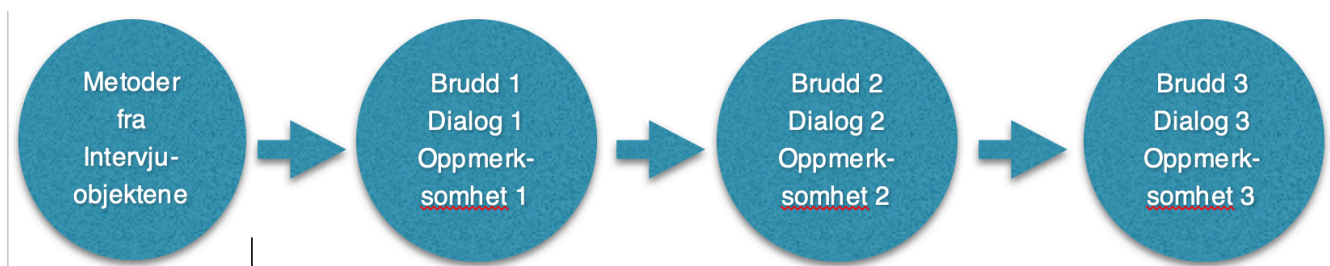
Derfra utviklet jeg en modell basert på forskningssituasjonen. Denne la grunnlag for hovedoverskriftene i analysen. I denne modellen er det mulig å velge to tilnærminger. Jeg kommer tilbake til dette i analysen.



Jeg bearbeidet det sorterte råmaterialet gjennom en mer detaljert koding i kolonner, basert på modellene jeg satt opp. Dette dannet underkategoriene for analysen, noe som kan betegnes som selektiv koding. Til slutt ble alle svar under hver overskrift sammenlignet og komprimert til tekst, slik at jeg ikke fikk flere intervju-svar med samme innhold i teksten.

Aksjonsforskningsbidrag mot kunstneriskutviklingsarbeid

I løpet av undersøkelsen har jeg plukket ut og testet tre strategier underholderne har bidratt med. Jeg har notert tre episoder, tre ganger ved hver av disse tre strategiene. Disse utprøvingene har foregått i min egen praksis som pubunderholder. Mitt mål var å gjøre erfaringer på temaer som kom opp. I prosessen med undersøkelsen ble disse tre strategiene en naturlig del av min utøvende praksis og forskningen gikk i et naturlig utprøvningsmodus.



I undersøkelsen har jeg valgt å trekke frem et eksempel fra hver av de tre strategiene og sammenligne resultatene. Dette for å kunne tilføre undersøkelsen min resultater av egen utprøving og erfaring. Disse strategiene vil også være verktøy for den praktiske delen av undersøkelsen.

Etiske hensyn

Gjennom pilotprosjektet i Tyskland, eksamenen i kunstfagsformidling og denne undersøkelsen, har jeg tatt etiske hensyn. Da vi var på turneen, informerte jeg mine bandkollegaer om at jeg forsket på formidlingssituasjonene vi opplevde på turen. Ingen av disse bandmedlemmene er nevnt med navn. I Tyskland ble alle show filmet. Det ble gitt beskjed fra scenen at alle show ble filmet, og kameraet ble aldri plassert slik at publikums ansikter ble med på filmen. Disse videoene ble ikke brukt videre etter pilotarbeid. I undersøkelsen ble det sendt inn søknad til NSD med beskrivelse av prosjektet og denne ble godkjent.

4. Analyse

Jeg tar et ekstra blikk ut mot publikum og tenker meg litt om før jeg sier: "God kveld folkens, så utrolig koselig å være tilbake". Publikum er sittende i dag. Jeg får blikkontakt med et eldre par på første bord, løfter glasset mitt mot dem før jeg tar en slurk. Under lydsjekk kom disse to opp til meg og sa de gledet seg til kveldens livemusikk. Jeg takket, gjorde meg ferdig med lydsjekk og satt meg ned ved bordet deres og snakket et par minutter med dem før jeg gikk på scenen. Jeg har et par låter i hodet, men tenker det er best å se an hvordan publikum responderer på den første. Jeg drar i gang med Dire Strait's "Sultans of swing". Jeg tenker det er en grei plass å begynne. En rolig og grei låt som jeg antar at de litt eldre i publikum kjenner til. Det er mye støy fra publikum, men jeg er ikke bekymret. Lydsjekken er unnagjort, og lytteforholdene er bra. Det bryter ut litt småapplaus da jeg begynner. Jeg smiler til publikum. Plutselig kommer det en ganske full person, og stiller seg rett foran meg. Han prøver å snakke til meg, selv om jeg er midt i tredje vers. Han lener seg nærmere meg og hylar at jeg må spille noe med mer fart i. Jeg slutter å synge, men fortsetter å spille gitar. Jeg spør ham enkelt hva han vil jeg skal spille. Han svarer at han vil høre noe allsang. Jeg hopper over et par vers på "Sultans of swing", og takker for applausen. Deretter retter jeg dialogen min mot den samme personen som kom opp foran scenen, og spør ham hvor han er fra. Mannen svarer: "Stavanger". Jeg begynner umiddelbart å synge Stavanger-hit'en "Tore Tang". Responsen er umiddelbar. Mannen gliser og løfter glasset. Jeg er utrolig lei av denne låta, men jeg er på jobb for de som er her. Så fort "Tore Tang" er ferdig, går jeg over i noe jeg liker bedre, og synger en Jahn Teigen låt. Jeg skjønner fort at de par låtene jeg hadde planlagt, går ut. Denne gjengen ønsker full energi fra start.

Dette er en fiktiv beskrivelse av en typisk kveld som pubunderholder, satt sammen av ulike hendelser fra min egen praksis.

Hva er pubunderholderens formidlingskompetanse?

Analysen som følger, er ment til å belyse mine forskningsspørsmål: *Hvordan kan musikkformidlingsteorier og andre relevante teorier belyse pubunderholderens formidlingskompetanse og praksis? Hvilke formidlingsstrategier og teknikker bruker en pubunderholder for å skape deltakelse, og best mulig underholde sitt publikum?*

Forskningsobjektene

Jeg har valgt å kalle musikerne som utøver på pub for ”underholdere”. Ved å vurdere modellen som tar for seg arena og utøverens funksjon, kom jeg frem til at ”underholder” var den tittelen som var minst stigmatiserende. Informantene kaller seg selv mange forskjellige navn og jeg måtte ta en avgjørelse. I min egen praksis har jeg selv kalt meg en ”trubadur” i solounderholdningssituasjoner. I løpet av undersøkelsen har dette forandret seg. Etter et kort dykk i trubadurens historie (Nesheim, 2004. s.25), skjønnte jeg at dette var en dårlig tittel for den underholdningen som oppstår på puben. Det kan diskuteres om en førmoderne definisjon av tittelen ”trubadur” skal definere dagens underholdning på pub. Jeg har likevel selv gått bort fra denne tittelen, og begynt å bruke tittelen ”underholder”. Dette synes jeg er mer passende som et bedre felles begrep da det beskriver flere typer utøvere. Det er også viktig å presisere at jeg i denne undersøkelsen ikke har fokusert på utøverens teknisk-musiske nivå. Selvfølgelig er dette også viktig for å belyse pubunderholderens kompetanse, men underholderens repertoarstørrelse, gitarspill eller vokalferdigheter trenger ikke å være definerende for det som er undersøkelsens fokus, nemlig deres formidlingskompetanse, underholdning, publikumsdeltagelse og praksis.

Presentasjon av informanter

Intervju nr. 1

De første jeg intervjuet var to vokalister som sammen driver en duo. Disse to har lang erfaring som underholdere og har jobbet fulltid med dette i 12 år. Dette er en mann som er 47 år og en kvinne som er 44 år. De spiller i dag på puber og store arrangementer hvor de er kjent for å lage liv og skape et deltagende publikum. Intervju utført: 29.09.2019.

Intervju nr. 2

Dette er en 60 år gammel mannlig amerikaner med internasjonal karriere. Han har over 30 års erfaring som pubunderholder og har trukket fulle hus over hele verden. Han er kjent for sitt humoristiske show, allsangvennlige låter og hans måte å kommunisere med publikum på. Denne mannen har vært en læremester for meg. Vi har ofte snakket sammen om det å være underholder. Intervju utført: 30.09.2019

Intervju nr. 3

Mannlig underholder i 60 årene fra England bosatt på Vestlandet. Har jobbet som pubunderholder i Norge, Tyskland og England i over 30 år Han spiller flere instrumenter og har erfaring fra soloshow. Intervju utført: 27.10.2019

Intervju nr. 4

Amerikansk mannlig underholder i 30 årene. Er vel respektert underholder, bosatt i Sør-Norge. Han har jobbet som låtskriver og produsent. Intervju utført: 23.10.2019

Intervju nr. 5

Kvinnelig vokalist og underholder i 30 årene. Hun er bosatt på Vestlandet og har 10 års erfaring i bransjen. Dette er en av de få underholderne i forskningen som ikke spiller et instrument selv. Hennes bidrag vil dermed gi andre innfallsvinkler enn underholderne som akkompagnerer seg selv. Intervju utført: 06.02.2020

Intervju nr. 6

Mannlig underholder i 50-årene, bosatt på Vestlandet. Han er en respektert underholder med over 30 år i bransjen. Intervju utført: 06.02.2020

Arena



I sin undersøkelse om betingelsene for god musikkformidling holdt Valberg (2012) frem ”rammer for scenerommet”. For min undersøkelse er det puben som er scenerommet. Det er et samlingspunkt hvor folk drar for å treffe venner og bekjente, for å prate og nyte alkohol. Dette skaper en helt spesiell situasjon og atmosfære å underholde i. Utøveren sitter på en liten scene, i et hjørne av lokalet, eller på gulvet blant pubbesøkende.

Folk oppfatter oss ut i fra hvor vi spiller og hvordan vi gjør jobben vår. Spiller du konsert på en café er du høyt oppe, men spiller du på en pub er du lavere på rangstigen. Folk skjønner ikke hvor mye du legger i en slik jobb. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Goehr har presentert begrepet konseptuell imperialisme. Dette er noe Intervjuobjekt 2 trekker frem uten å benytte akkurat dette begrepet. Han beskriver hvordan han opplever å bli sett ned på fordi

han spiller på en pub, fremfor et kulturhus eller en café. Gjennom Goehrs teorier har vi en historisk forklaring på hvorfor den folkelige underholdningen ofte blir kategorisert som mindreverdige, fremfor den opphøyde musikken som fremføres som verk i ”musikkens museum”.

Publikum

Det er kanskje ikke så viktig å dokumentere hvem som er i publikummet, men heller hva slags publikum som er der, hvordan de oppfører seg og hvilke faktorer som påvirker oppførsel. På puben treffer en voksne mennesker i ulike aldersgrupper og fra mange yrkesgrupper, en heterogen gruppe mennesker. Du kan møte personer som er i sorg, dyp depresjon eller som er lykkelige. Det kan også diskuteres om man kan kalle en pubgjest for en publikummer. På samme måte som Goehr diskuterer om personer som er til stede i førmoderne sammenkomster kan betegnes som publikum. Det vil si at personene som er i puben, kan være helt oppslukt, helt uinteressert, eller midt i mellom interessert i det du som utøver gjør på scenen. Det finnes ingen ”kontrakt” mellom underholder og dem som er på pub om særlige lyttestrategier eller væremåter. Pubgjestene kan ha kommet for å se deg, eller tilfeldig ha havnet på denne puben. Jeg kommer likevel til å bruke begrepet ”publikum” for å beskrive disse personene. Jeg har ved flere anledninger opplevd at publikum har vært helt uinteressert i hva som foregår på scenen. I loggboka skrev jeg om en slik situasjon:

På denne jobben var publikum veldig uoppmerksomme på hva som skjedde på scenen. De som kom inn i lokalet satt seg helt i andre enden, og gikk i dyp samtale. Mot slutten av kvelden kom et par damer opp og ønsket låter. De fikk sangene de ønsket, og sang med og danset i andre enden av lokalet. Det var også et par som våget seg ut på dansegulvet mot slutten av kvelden. Jeg prøvde da å holde meg til en lignende sang, og gikk kjapt i gang etter at den første var ferdig. Paret kom opp mot slutten av sangen, men satt seg når hver låt sluttet. Skulle jeg kanskje spilt uten å stoppe opp? Kanskje laget en medley av låter? De hadde nok satt seg etter hvert uansett. Kanskje til og med danset seg ferdige og ikke kommet tilbake. Jeg prøvde låter i flere sjangere, men holdt meg til opptempo og allsangmateriale. Jeg prøvde å snakke til dem, men det kom lite respons. De så brydd ut. Kanskje jeg skulle prøvd å kapre oppmerksomhet og tvinge dem til å delta. Kanskje jeg skulle prøvd hardere. Kanskje jobben min var å være ”Spotify” i kveld. (Loggbok.)

Intervjuobjekt 4 beskriver en lignende erfaring:

Av og til kan du spille sanger som 99% av gangene funker, og plutselig så funker de ikke. Ofte kan du gjøre en veldig bra jobb og ikke få med deg publikum, og jeg vet at det ikke nødvendigvis er min feil, at de ikke deltok mye. Det kan skyldes det publikummet du har denne kvelden. (Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Dette er to eksempler på hvordan feedbacksløyfer krever gjensidig henvendthet. Det blir fort en enveiskommunikasjon dersom publikum ikke viser respons. Disse to eksemplene viser til hvordan

en underholder hele tiden må vurdere hvor mye dialog som skal inkluderes i underholdningen. Kompetansen ligger i å fornemme når det trengs, og når det er unødvendig.

Grad av alkoholinntak

Et av punktene informantene trekker frem som gjør puben spesiell, er at publikum befinner seg på en arena der det konsumeres alkohol. I noen tilfeller er det også snakk om store mengder alkohol. Dette vil påvirke hvordan musikeren underholder publikum. Servering er i stor grad pubens funksjon. Det er ikke et dedikert konsertlokale eller et kulturhus, mange puber har livemusikk inkorporert, men det er altså ikke en arena folk trekkes til for musikk eller underholdning alene. At det serveres alkohol, påvirker hva slags publikummere du får, og hvordan disse oppfører seg. Alkoholkonsumet til publikum kan resultere i samsvar med Valbergs teori rundt ikke-diskrete lyttestrategier. En av tingene jeg ville undersøke, var hvordan publikums grad av alkoholkonsum påvirker hvordan underholderne utfører underholdningen. For de fleste av informantene var påvirkningen stor. I intervjuene spurte jeg om hvordan underholderne forholdt seg til publikums alkoholinntak. Hvordan påvirket alkohol publikums respons, og forandret formidlingen seg i forhold til alkoholkonsum utover kvelden?

1- Edru eller relativt edru publikum

Det er stor enighet blant informantene at tidlig på kvelden er publikum lyttende og rolige. De beskriver hvordan man kan gå på scenen, og ta temperaturen på publikum. Et av de punktene alle var enige om, var at ved et relativt edru publikum, kan man snakke med dem og de lytter til deg.

Her kan jeg snakke med dem. Nå har de tid til å lytte. Her kan jeg fjase og tulle med meg selv som tema. Jeg sier ofte at jeg har skrevet alle sangene selv, jeg bruker humor.
(Intervjuobjekt 6, 06.02.2020)

Underholderne er henvendt i møte med publikum. Informantene beskriver hvordan henvendthet oppstår når publikum er lyttende og fokusert på underholdningen. Det beskrives hvordan man kan begynne rolig og forsiktig, og føle seg frem.

Snakk med dem, vær deg selv og de vil lytte. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Intervjuobjekt 2 beskriver hvordan han skal være seg selv. Hva legger han i det? Jeg tror dette er å være naturlig og uhøytidelig på scenen. En gjensidig henvendthet legger grunnlag for dialog som igjen legger til rette for å skape selvgenererende feedbacksløyfer.

2 - Beruset

I andre nivå beskrives det hvordan en høyere promille og høyere støy/prat fra publikum kan påvirke mengde av dialog og henvendelse mot publikum. Det blir vanskeligere å skape dialog, og den gjensidige henvendtheten kan forsvinne eller reduseres, for slik å svekke feedbacksløyfen. Det kommer frem erfaringer som beskriver hvordan nivå 2 publikum gjerne vil bli underholdt, men også få servert sanger som er kjente for dem. Nesten samtlige av informantene trekker frem at riktig repertoar er viktig i denne bolken, som for eksempel en allment kjent eller engasjerende låt som publikum kjenner.

Jeg må se an hvor mye kontakt jeg får med publikum. Prøver kanskje å ta en ”midt på treet låt”, som de rolige også kan høre på og som har såpass energi at de som vil ha mer, henger seg på. Da ser jeg om jeg får respons, men om de er middels til sterkt beruset, er det av erfaring lettere å få kontakt med publikum som et kollektiv, fra scenen. Da kan: ”Hei folkens, Har dere det fint”, for eksempel brukes. (Intervjuobjekt 5, 06.02.2020)

Her har vi igjen et eksempel på hvordan underholderne må ”lese” sitt publikum. Jeg oppfatter informantene slik at underholderne konstant leser, analyserer og utøver på sparket. Det dannes konstant nye feedbacksløyfer som varierer i intensitet og avløser hverandre.

Begynn med en sterk sang, du kan ikke være for intim. Spill sanger de kan, småprat og dialog må til. De vil bli underholdt med musikk, ikke snakk for mye. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Jeg tolker uttrykket ”en sterk sang”, til å være en sang som er en allment kjent hitlåt. Jeg skal ikke gå for mye inn på repertoar, men kommer tilbake til hvordan utøverne velger ut repertoar senere. Når det gjelder repertoar, består dette som oftest av populærlåter fra 1950- til dags dato. Noen av artistene informantene har nevnt er: The Beatles, Eagles, Bob Dylan og Creedence Clearwater Revival.

3 - Sterkt beruset

Når man spiller på et utested med alkoholserving, er det nærmest uunngåelig å treffe på sterkt berusede publikummere. Her er kjernetiden av spilletiden mellom 22.00 og 02.00. Spesielt den siste timen kan enkelte publikummere være sterkt beruset. I denne 3. tilstanden har informantene litt forskjellige tilnærminger. Noen ønsker å stikke i den sovende bjørnen, mens andre prøver å begrense skadene.

Er folk fulle, hører de ikke etter. Da vil de bare høre musikk og hører ikke etter hva du sier. Du må bare peise på. (Intervjuobjekt 6, 06.02.2020)

Dette går igjen i svarene til de fleste informantene. Det er dog noen som synes at de skal roe ned stemningen. Jeg har inntrykk av at denne mest intense delen av underholdningen sterkt baseres på en gjensidig energi mellom utøvere og publikummere i rommet. Både Fisher-Lichte og Böhnisch har skrevet om hvordan ”energiutveksling” påvirker henvendthet og feedbacksløyfer. Underholderne er likevel oppmerksomme på at publikum ikke skal miste kontrollen.

Holde nede, så ikke publikum skal gå helt av hengslene. Spesielt uten vakthold. Engasjere på gulvet. Prøve å få dem til å danse, og ikke drikke. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

Det som kommer tydelig frem, er at i møte med grad 1. og grad 3. av beruselse, forholder informantene seg til ulike strategier. Dersom publikum er i grad 1, legger dette til rette for mer dialog. Informantene beskriver også at oppmerksomheten står sterkere her. Dette gjør at informantene legger i større grad opp underholdningen basert på impulser fra publikum. De leter og dyrker respons fra publikum. Dette gjør at jeg ser dannelse av feedbacksløyfer i puben. Informantene beskriver hvordan større mengde alkohol stenger for dialog. Derimot tar gester og energi mot publikum fokuset for underholdningen.

Det var også en av utøverne som hevder at grad av beruselse ikke påvirker hans underholdning.

Ser ikke så mye forskjell egentlig. Det påvirker ikke mitt show så mye. Jeg har min greie, jeg spiller ting som folk liker. (Intervjuobjekt 3, 27.10.2019)

Jeg tolker ut fra dette at han er så bekjent med alle situasjonene, at dette ikke skaper en situasjon han ikke er komfortabel med, og at han vil gjøre tilnærmet samme underholdning. Dette underbygger hans kompetanse og tilpasningsdyktighet mot publikum, uavhengig av grad av alkoholinntak.

Her kommer et eksempel fra en situasjon som oppsto under en av mine egne pubjobber. Det var få publikummere til stede med lav promille.

*Gjest: Kan du spille ”Bonde”, av Tønes.
Meg: Klart jeg kan, men da må du synge med.*

Gjesten setter seg tilbake i stolen og svarer.

Gjest: Ja, klart det, jeg kan alle Tønes.

Jeg begynner å spille "Bonde", og gjesten synger med. Det er hele veien mye øyekontakt som for å sjekke om den andre faktisk kan teksten. Jeg kommer til siste vers og ser plutselig en reaksjon fra gjesten. Hun reiser seg og prøver å si noe. Jeg spiller lavere og slutter å synge.

Gjest: Du sang feil.

Meg: Nei, det gjorde jeg ikke.

Gjest: Jo, det gjorde du.

Jeg stopper å spille, og ser direkte på gjesten.

Meg: Å nei du, jeg er helt sikker. Men dette skal vi finne ut av.

Gjest: Teksten er: "Eg e bonde, eg kjøre traktor".

Meg: Nei, det er: "eg e bonde, eg forhauste".

Gjest: Nei, det er feil.

Meg: Umulig, men kom opp her å se. Jeg har teksten her.

Jeg inviterer gjesten opp for å se på min Ipad, som står fastmontert på mikrofonstativet.

Gjesten kommer opp og ser, men rister på hodet og sier det er feil. Nå har også bartenderne lagt merke til dialogen som foregår i rommet.

Meg: Det er bare en ting å gjøre. Vi må finne den, og høre på den, for jeg vet du har feil.

Situasjonen har nå pågått så lenge at det begynner å bli komisk, og både jeg og gjesten diskuterer med et smil. Gjesten finner frem telefonen sin, og søker opp sangen på Spotify. Det går ikke lang tid før hun må legge seg flat, og si at hun tok feil. Det hele ender i latter og jeg sier:

Meg: Jo, nå har vi jo dradd dette så langt at nå får vi ta det verset om igjen og bli ferdig med denne sangen.

Gjesten ler, og vi fullfører sangen. Publikum applauderer og dialogen går fritt videre.

Her kan vi se et eksempel på hvordan gjensidig henvendthet mellom meg som underholder og publikum skaper en feedbacksløyfe. Jeg plukker opp en impuls fra publikum, og spiller videre på den. Det er det Valberg kaller "spontant skjenkende deltagerstrategier". Det skaper et brudd i fremførelsen og dialogen blir en del av underholdningen, noe som strider mot Goehrs moderne verksforståelse og fremførelsessituasjon. Dette var et scenario jeg ikke kunne planlegge og som vil være nærmest umulig å gjenskape eksakt. Denne typen direkte dialog ville vært vanskelig å oppnå om gjesten ikke hadde henvendt seg til meg. Det ville også vært utfordrende å oppnå dersom beruselsesnivået hadde vært større. Denne situasjonen beskriver hvordan jeg viser kompetanse som underholder for å tilpasse meg et lyttende og deltagende publikum.

Da jeg skulle teste ut ”oppmerksomhet” i mitt kunstneriske utviklingsarbeid, fikk jeg kjapt erfare forskjellen mellom grad 1 og grad 3. I loggboken har jeg beskrevet en kveld som tar for seg begge disse scenarioene:

Denne kvelden var det lett å ta oppmerksomhet fra starten. Etterhvert som støynivået og antallet publikummere økte ble det svært vanskelig å holde på oppmerksomheten. Ikke før jeg kom til siste sett, hadde støynivået roet seg og jeg fikk deres oppmerksomhet igjen.

Bråkete publikumsoppførsel

Når man underholder personer som inntar alkohol, oppstår det en unik situasjon som sjeldent oppstår på andre arenaer. Det kan oppstå bråk. Dette er noe underholderne må forholde seg til og håndtere. Her skisserer en av informantene hvordan de håndterer bråk:

Ser vi tendenser til bråk, blir vi satt ut. Da stopper vi. Vi venter, og kommenterer det i mikrofonen. Tilkaller vakter, eller ber dem slutte fra scenen. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

Enkelte underholdere velger å stoppe musikken dersom bråk oppstår. Det kommer frem fra intervjumaterialet at underholderne ser på seg selv som en del av arbeidsteamet, og ser det derfor som deres jobb å stoppe musikken og tilkalle vakter. En av informantene forteller at grunnene til dette kan være at dersom bråk oppstår, kan konsekvensene i tillegg til personskade ende i brudd på skjenkereglene. Dette resulterer kun i at utestedet blir stengt, og du som underholder står uten jobb.

Du kan komme opp i vanskelige situasjoner. En kveld kom en fyr kom opp til meg og sa: ”Du har sett på dama mi i hele kveld”. Jeg så på ham og sa: ”Jeg ser ikke på henne, jeg er gift, så du kan slappe helt av”. ”Jo, du ser på dama mi, og jeg liker det ikke”. Jeg så på ham, og skjønnte at jeg hadde to sekunder på å håndtere situasjonen før han ble sintere. Jeg løste det med å si: ”Du, vet du hva, la meg kjøpe en øl til deg, så kan vi snakke om det”. Jeg tok ham med til baren og kjøpte en øl. Vi satt oss ned, snakket i fem minutter og det resulterte i at de ble gode venner av meg. Du kan fort se på folk om de er sjalu typer som skaper problemer. Du må snu situasjonen til din fordel. Du kan redde deg selv ut av mange situasjoner med å være profesjonell. (Intervjuobjekt 3, 27.10.2019)

Intervjuobjekt 3 beskriver her hvordan han håndterte sjalusi. Du står da som underholder i en situasjon der du må være løsningsorientert. Underholderen prøver ofte å være på bølgelengde med publikum, men er fortsatt på en betalt arbeidsavtale om underholdning. Intervjuobjekt 3 skaper en relasjon med denne publikummeren. Dette står sjeldent som et krav i kontrakter om underholdning, men informantene forteller at de hjelper arbeidsgivere og kollegaer etter beste evne. Dette viser at det foreligger en uformell kontrakt mellom underholder og puben, og en gjennomgående forståelse for at underholderne er på jobb, og at det kreves full profesjonalitet. Dette viser til at underholdernes kompetanse er langt mer sammensatt og omfattende enn kun å synge en sang.

Noen publikummere kan bli veldig plagsomme. De krever mye oppmerksomhet. Du må lære deg å svelge mange kameler i denne jobben. Det er en del av profesjonaliteten i jobben. (Intervjuobjekt 6, 06.02.2020)

Rammer for rom og scene

Valberg trekker frem hvordan avstand mellom publikum og utøver fremmer eller hemmer dialog. Dette er en aktuell problemstilling i mange puber. Når man spiller på pub, sitter man av og til midt i publikum, mens andre ganger får man faktisk en scene. I et pubmiljø er det naturlig at publikum ikke sitter helt i mørket. Det kan godt være litt dempet belysning, og scenelys blir ofte brukt. Det kan være vanskeligere å skape direkte dialog med publikum dersom de er helt i mørket og du har blendende lys i ansiktet. Böhnisch har også tematisert hvordan lysforhold påvirker rommets rammer. Både spillestil og publikumsstil blir påvirket av disse rammene. Hvilke rammer er gjeldende i pub sammenheng? Utøvere bruker sin erfaring og utøver i de bestemte rammene for kveldens oppdrag. Underholderne har flere preferanser på scene og rom:

Vi skal ha scene og vi skal ha gjerder. Vi står ikke på gulvet. Vi setter pris på bra lokaler og vakthold. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

I intervjuet forteller Intervjuobjekt 1 at scenen er deres trygge rom, og at de trer av scenen og ut i publikum for å møte dem. Men så lenge det er en scene publikum ikke har tilgang til, gir det mulighet for å variere hvor nært publikummet fysisk skal være.

Når jeg kan, flytter jeg gjerne rundt på scenen eller sittegrupper. Jeg nektet for eksempel å ha dansegulv. Jeg ville ikke være en dansemusiker, jeg skulle være trubadur. Da flyttet jeg bordene ut på gulvet. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Her ser vi et tydelig eksempel på hvordan denne informanten tilpasset rammene i rommet, og plasserte publikum der han ønsket å ha dem. Dette er det ikke alle underholderne som prioriterer på samme måte som denne informanten, men det kan også være at rammene er såpass satt at dette ikke har vært en mulighet.

Jeg gjør ikke noen endringer på hvor publikum sitter. Folk må være komfortable, og sitte hvor de vil, bare jeg har tilstrekkelig plass på scenen. (Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Den tredje muligheten som Intervjuobjekt 3 forteller om, er å trekke publikum til seg. Dette tolker jeg på to måter. Den ene er at han ønsker at publikum fysisk skal trekke seg mot ham, eller at han skal ha deres oppmerksomhet, slik at han er nær publikum selv om publikum sitter lengre borte. På

samme måte som Bruce Dickinson(2005) beskriver hvordan han ønsker å snakke til et enkelt individ på en stadionkonsert.

Når jeg er på scenen, vil jeg alltid ha publikum nær meg. Jeg vil alltid prøve å få dem opp til meg. Jeg jobber hele tiden med å få dem nærmere meg og mer oppmerksomme på det jeg gjør. (Intervjuobjekt 3, 27.10.2019)

Det kan være et mål for underholdere å mentalt fjerne denne distansen uavhengig av avstand og intensjon, individ eller kollektiv. Böhnisch har beskrevet lignende opplevelser:

Energien i enkelte tilskueres henvendthet vil i mindre grad nå andre tilskuere og aktørene. For aktørene vil det være vanskeligere å være henvendt til publikum som kollektiv. (Böhnisch, 2009, s.136)

Informantene viser hvordan de tilpasser rammer og rom for underholdning. Vi ser at underholderne kan tilpasse både sin egen og publikums plassering for å skape best mulig kontakt og henvendthet med underholdningen. Dersom scenen er langt borte, kan det være mer utfordrende å jobbe på et individuelt plan. Det kan også legges opp til kontakt med publikum som et kollektiv. For å skape direkte dialog er du avhengig av å se individene i publikum. Gjennom intervjuene ser jeg at de fleste av utøverne foretrekker kontakt med individer fremfor publikum som et kollektiv, slik Valberg er inne på i forbindelse med begrepet ”kommentaren”. Jeg ser at henvendthet mot publikum er essensielt for å skape et ønsket miljø for pubunderholdning. Her vil rammene for rommet kunne påvirke både henvendthet mot publikum, gjensidig henvendthet mellom sal og scene og selvfølgelig muligheten for å etablere deltagerstrategier. Størrelse på lokalet og dets utforming, kapasitet og plassering, spiller en rolle i hvordan man tilnærmer seg situasjonen. Böhnisch drøfter hvordan plassering av publikum, om de står eller sitter, samt akustikken i rommet, påvirker henvendthet. Disse faktorene spiller også en rolle i en pubsituasjon. Pubarenaen er et miljø og en atmosfære som setter bestemte rammer. En belyst publikumssal øker muligheten aktørene har for å oppfatte publikums reaksjoner. Det skaper høyere sannsynlighet for å påvirke feedbacksløyfene.

Jeg har flere ganger som underholder opplevd at jeg må endre på rammene og at det kan ha stor effekt på publikums opplevelse av underholdningen. Jeg har bedt publikum sette seg nærmere, eller flyttet meg selv nærmere dem. Her kommer et eksempel fra loggboken:

Jeg fikk spørsmål om vi kunne noe Bryan Adams. Det var et eldre par som var på bryllupsjubileumstur. De var fra Belgia. Etter konserten fikk jeg igjen spørsmål om vi kunne spille Bryan Adams. Dette paret satt ganske langt fra scenen, og det virket litt feil å spille

den fra scenen etter konserten bare fordi de ønsket det. Da bestemte jeg meg for å ta med gitaren og fiolinisten, og vi satt oss ved siden av dem. Det var levende lys på bordet og vi spilte "Heaven", av Bryan Adams, helt akustisk kun for dem. Det var kun de to og oss i denne enden av lokalet. De ble ganske sjokkerte og glade. Du kunne se entusiasmen i damens ansikt. Hun grep mannens hånd og smilte fra øre til øre. Hun sang også med. Det var tydelig at de følte seg veldig spesielle, og at dette måtte være et slags høydepunkt for dem på denne turen. De var utrolig takknemlige, og kom med både klemmer og kysset etterpå.
(Loggbok)

Vi ga noe ekstra for at de skulle føle seg sett. Dette er et eksempel som viser hvor mye en direkte henvendthet kan bety. Det viser hvordan vi i denne situasjonen møtte publikum der de var. Vi gikk av scenen og tok imot deres impuls ved å spille deres ønskelåt. Dette var i stor grad en henvendelse i innhold som var spesielt ment for dem. Vi endret rammene for rommet, og skapte en nærhet mellom dem som publikum og oss som underholdere. Dette ble vårt virtuelle rom i puben, i samsvar med Valbergs teori om å bygge et rom i rommet, for å kontrollere rammene. Slik som Fischer-Lichte og Böhnisch beskriver, kan disse rammene sannsynliggjøre og legge til rette for feedbacksløyfer. Disse rammene, og hvordan de håndteres, er en del av pubunderholderens formidlingskompetanse.

Underholde utenfor scenen under show

Noe underholderne gir ulike signaler på, er om man alltid skal være på scenen når man underholder. Noen av dem bruker trådløse systemer for å komme ut i lokalet blant folk, andre holder seg på scenen.

Jeg har trådløse systemer for både vokal og gitar. Jeg går rundt i rommet blant folk. Setter meg ned ved bordene. Går gjerne bort til publikum i det jeg skal avslutte en låt, og lar dem slå av siste akkord. Det synes de er veldig stas. I 90 % av showet mitt går jeg rundt blant publikum. Jeg synes det er utrolig kjedelig å bare stå på en scene. Det er mer sosialt og folk får oppleve deg på nært hold. Det skaper en bedre stemning. (Intervjuobjekt 6, 06.02.2020)

Valberg tematiserer hvordan en kan skape et rom i rommet, mens Intervjuobjekt 6 utvider scenen til å være i hele rommet. Formålet er det samme, da dette sannsynliggjør og fremmer henvendtheten som et dialogpreget prosjekt, der alle aktørene kan delta. Informantene har forskjellige tilnærminger og preferanser for rommets rammer. Jeg tolker det som at informantene enten fysisk vil ut og underholde blant publikummere for å skape energi og felleskap, eller mentalt fjerne følelsen av distanse fra scenen gjennom dialog og samhandling.

Jeg holder meg stort sett på scenen. Jeg føler det mister litt av intensiteten om ikke underholderen står på scenen. Det blir litt falskt. Men jeg går ut blant publikum av og til, gjerne bare en gang per kveld. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Lydforhold på sal og scene

Hverken Valberg eller Böhnisch har hatt særlig fokus på lydforhold når de undersøker betingelser for god formidling. Som pubunderholder kan lydforhold påvirke din opptreden. I puben må underholderne ofte være sin egen lydmann. Du er privilegert dersom du har en lydtekniker på pub. Mange underholdere må ha, eller ønsker å ha med, eget lydanlegg som de må kunne håndtere selv. Tidsklemmer kan hemme lydforhold og rutiner kan redde underholderne i disse situasjonene.

Vi vil helst ha lydmann, men innstiller oss etter beste evne. Vi har ofte dårlig tid, så vi justerer så kjapt som mulig. Vi har rutiner, så derfor vet vi hva som pleier å funke. Vi tror ikke vi får noe mer liv i folk om lyden er høyere. Vi vil gjerne ha mer trøkk i monitor, enn ut. Det er for at vi skal finne energi og yte best. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

Avhengig av erfaring med lyd og lydoppsett avgjør hvor grundig denne jobben blir gjort. For mange av informantene er dette en stor og viktig del av jobben. God lyd for å få en god fremføring, for å gjøre en god jobb.

Ofte jobber jeg mye med lyden i rommet. Flytter og sjekker høyttalerne. Jeg har ofte eget lydanlegg. (Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Jeg hadde alltid et trådløst system for gitaren. Det var utrolig viktig for å sjekke lyd. Jeg hadde også med lydanlegg og monitor for å få min lyd, samt egne lys. Alt jeg kunne for å gjøre inntrykket og uttrykket best mulig. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Fallgruven av dårlig lyd kan være stor, og lyden kan påvirke publikums oppfatning av det som skjer på scenen. Denne multirollen som underholder og lydtekniker kan være utfordrende. Det krever presisjon og erfaring. Støynivå fra publikum kan også være en faktor, om du er lydmann selv kan det være utfordrende å vite når lydvolument blir for lavt eller for høyt.

Av og til kan publikum klage på lyd, at det er høyt. Det kan ofte være at du ikke har gjort nok arbeid med lyden. Det er ikke nødvendigvis høyt, men høye frekvenser som kan være ubehagelige å høre på. (Intervjuobjekt 4, 23.10.19)

Lyden kan påvirke selve fremføringen og informantenes selvtilit. Dårlig lyd skaper en distraksjon for underholderen, som kan stjele fokuset fra selve formidlingen. Informantene beskriver hvordan fokuset blir flyttet til det tekniske på bekostning av fokuset mot fremføringen og publikum:

Om jeg har bra lyd føler jeg meg friere, da slapper jeg av og det er lettere å formidle. Når jeg ikke har optimale lydforhold, har jeg snakket mot publikum, men ingen har hørt hva jeg sa. Da får man et lite problem for å oppnå dialog. Jeg kan bli stresset av dårlig lyd, og fokuserer mer på det tekniske fremfor publikumskontakt. (Intervjuobjekt 5, 06.02.2020)

Jeg kan bli satt ut av dårlig lyd. Fokuserer på meg selv. Jeg liker heller ikke å spille for lavt. Jeg vil ha trøkk i lyden. Det hjelper meg med energien. Det er vanskelig å finne energi når det er for lavt volum. (Intervjuobjekt 6, 06.02.2020)

Dette kan tolkes som at informantene må ha tilstrekkelig volum og lytteforhold for å konsentrere seg om formidling og musisk fremføring. Dårlige lytteforhold kan hemme formidling, og gode lytteforhold kan fremme formidling.

Det er enighet mellom informantene om at *in-ear* monitorsystemer vill ødelegge interaksjon med publikum. *In-ear* systemer er monitor på øret. Det finnes ørepropper som lekker lyd, og ørepropper som er tette. Tette propper gjør at man ikke hører noe utenfor monitoren sin. Dette ble for noen informanter et stort hinder for kontakten med publikum:

Vi har vurdert *in-ear*, men det ville stoppe for interaksjon og relasjoner til publikum. Vi hadde blitt helt hjelpeløse. Vi snakker jo mye oss i mellom, og vi improviserer. Hadde vi spilt samme show hver gang, så hadde det vært ok. Det er ikke for oss. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

Intervjuobjekt 1 beskriver her en ”kunstnerisk tilnærming”, noe jeg skal drøfte i neste kapittel. Dersom showet er likt, dialogen er enveis og ingen impulser blir plukket opp, kan monitor på øret være nyttig. I loggboken har jeg skrevet om min første opplevelse av *in-ear* på pub:

Denne kvelden hadde pubvert glemt å hente monitor på lageret. Det eneste som var tilgjengelig på huset, var et in-ear system. Pubvert spurte om jeg hadde ørepropper, noe jeg tilfeldigvis hadde i sekken min. Jeg har ikke mye erfaring med in-ear monitoring, men å spille uten var ikke veldig fristende. Jeg fikk fin vokallyd i ørene som var god å synge på. Da jeg begynte å spille var det ikke mange personer i lokalet. Jeg begynte å spille og ville snakke med dem. Jeg ble fort veldig usikker på hva jeg skulle si fordi jeg kunne ikke høre deres respons. Jeg følte meg egentlig ganske dum, og snakket ikke så mye til publikum. Det endte med at jeg flere ganger måtte ta ut den ene proppen for å høre svar eller ønskelåter.

Selv om lydforholdene var tilfredsstillende ble *in-ear* hemmende for å skape en gjensidig henvendthet. Jeg kunne ikke høre hva personene i publikum sa og dette gjorde det vanskelig for meg å plukke opp impulser fra publikum. Informantene viser hvordan lydforhold er viktig. For lav eller dårlig lyd kan være et hinder for at dialog når frem og gjensidig henvendthet. Dette påvirker utviklingen av feedbacksløyfer.

Underholderens funksjon

As Jim Carry said: "Your job as an entertainer is to free people of concern."
(Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Fremføringssituasjon

Hvilken funksjon har underholderen som står på en scene, og underholder i en pub?

En av de første tingene underholderen må ta stilling til, er hvilken funksjon du som underholder har på arenaen. Dette vil variere utfra hvilke kontraktsrammer du er leid inn under. Jeg vil her trekke frem de to situasjonene som kan være blant de vanligste. De to er: Konsertsituasjon og underholdningssituasjon. Jeg har drøftet spørsmålet med en av mine arbeidsgivere om forventning til underholdning, versus konsert:

En underholder er flink til å tilpasse seg publikum i salen den aktuelle kvelden, tar kanskje imot og innfrir ønsker fra gjester, som igjen får gjesten til å føle seg ivaretatt som kunde hos oss. Gjesten blir ofte lengre utover kvelden, selv om underholdningen avslutter før stengt. Gjester er her for å ha en sosial og hyggelig kveld ute. På en konsert så vet gjesten hva han kommer til, de kommer for musikken og går som regel hjem ikke lenge etter konserten er ferdig. (Pubvert, 27.10.2020)

Kontrakten mellom utøver og pub vil bestemme flere av rammene for fremføringen. Det vil kunne påvirke repertoar, hvordan utføringen blir lagt opp og hvilke strategier utøveren vil bruke. Det store spørsmålet er her: Hva er du leid inn for å gjøre? Dette må avklares med arbeidsgiver på forhånd. For mange utøvere setter fremføringssituasjonen malen for hvilken tilnærming som skal brukes. Jeg kommer tilbake til hvordan informantene tilnærmer seg disse to forskjellige fremføringssituasjonene som konsert og underholdning er.

Underholdningssituasjon

At man er leid inn til en underholdningssituasjon, er nok en av de vanligste rammene man vil møte på en pub. De fleste puber har underholdning som åpne arrangementer, der underholdningen er tilgjengelig og tilpasset publikum. Det er ofte gratis å komme inn, men inngangspenger kan også forekomme. I bransjen kaller vi dette for *Cover Charge*.

Du er på jobb for å underholde, det er en jobb på lik linje med bartendere og rengjørere.
(Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Dette var et punkt som var viktig for informantene. Det var stor enighet rundt funksjonsrammene og hva som var forventet av dem på jobb. Disse underholderne viser profesjonalitet og tar på seg underholdningssituasjonen som et håndverksyrke.

Du er der for ditt publikum. Du er ikke en stjerne, du er en del av puben og de som jobber der. Det er for folket du spiller, du er ikke der for å spille for deg selv. ”If I don’t please the crowd, I haven't done a good job”. Jeg er på jobb for å *please* publikum. (Intervjuobjekt 3, 27.10.2019)

Vi ser en påfallende avstand til den kvalitetsdefinerende verksdiskursen; kunsten for dens egen skyld. På samme måte som beskrevet i fortellingen i starten av analysen, viser underholderne hvordan de tilpasser underholdningen til dem som er til stede, uten tanker om egne kunstneriske preferanser. Underholdningssituasjonen er ikke nødvendigvis avhengig av deltagelse. Noen ganger er underholderens funksjon å spille opp til dans, spille taffel eller bakgrunnsmusikk.

Konsertsituasjon

Jeg ser at det er glidende overganger mellom underholdningssituasjon og konsertsituasjon. Jeg vil derfor prøve å definere hva jeg legger i en konsertsituasjon. Dersom man er leid inn for å gjøre en konsert, må ofte publikum kjøpe billett. Konserten bruker en ”kunstnerstilnærming” der formidling og underholdning skjer på utøverens premisser. Innenfor arenaen pub kan man av og til bli leid inn for å gjøre en konsert. Her vil funksjonen være litt annerledes og ha berøringspunkter med verksdiskursen. Jeg kommer tilbake til begrepene ”håndverkerstilnærming” og ”kunstnertilnærming”

Barsalg

Et underliggende tema som nevnes av enkelte informanter, er hvordan deres underholdning påvirker omsetningen i baren. Skal man forklare fremførings situasjonen, er det sannsynlig at pubeieren booker underholdningen for at publikum som er i puben skal kose seg, og bruke penger i baren. Jeg husker første gangen jeg ble klar over dette. Det var i etterkant av en spillejobb i Rogaland. Jeg hadde gjensidig henvendthet som skapte stor deltagelse og var fornøyd med egen innsats. Dette fikk jeg bekreftet da jeg tok kontakt med arbeidsgiver for å booke flere oppdrag. Det var dog en kommentar som festet seg spesielt hos meg: ”Vi kan se på salgstallene hvem som gjør en bra kveld, det gjør i hvert fall du”. Jeg spurte informantene om deres tanker rundt dette. Alle hadde samme refleksjoner, men et svar stakk seg ut:

Jeg har ikke gjort det med vilje, men jeg skåler med dem. Jeg har spilt flere steder der underholdningen har ført til salgsrekorder, men det er fordi de har det gøy, ikke fordi jeg har

ropt ”drikk, drikk, drikk”. Jeg kan gjerne opplyse om at baren snart stenger. Det er litt min oppgave. Jeg gjør publikum en tjeneste og opplyser dem. Jeg roper aldri på bartenderen for å få mer drikke. Det virker for meg som et desperat tiltak, jeg er for stolt til å gjøre det. Jeg lar alltid publikum få inntrykk av at jeg har det jeg trenger. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Informantene etterlater inntrykk av at hvor godt en underholder gjør jobben sin, påvirker salgshall som igjen påvirker etterspørsel etter underholdning. En pub har ikke livemusikk for musikernes skyld, men for å ha større omsetning. Jeg tok kontakt med en av mine arbeidsgivere for å få en kommentar på dette. Jeg spurte det åpne spørsmålet: Hvorfor booker du musikk?:

Jeg booker musikk til mine utesteder for å kunne gi gjesten en opplevelse, hygge og god stemning. Live musikk generer økt salg. Live musikk og andre aktiviteter skaper også større kundegrunnlag. Med det mener jeg at har gjestene det hyggelig på utestedet, med en underholder på scenen, så vil man også ta turen innom andre kvelder i løpet av uka, selv om det ikke er noen aktivitet på scenen. (Pubvert, 27.10.2020)

Fra alle informantene, både arbeidsgivere- og takere, går det fram at økt omsetning og profitt er en drivkraft i pubunderholderens praksis. Det kan svekke pubunderholderens omdømme som musiker. Nok en gang er det imidlertid riktig å minne om den kulturelle imperialisme som følger verksmusikken som angivelig er hevet over spørsmål om omsetning. Det er på sin plass å påpeke at all musikk, også verksmusikken, er en del av den såkalte musikkindustrien som søker profitt. I Usa omtales salg av all musikk som ”in the industry”. Innen verksbasertestetikk er også fiolinister i vevede kjoler eller tøffe hårsveiser med på å påvirke salget.

Tilnærming til underholdningen

I dette kapittelet vil jeg kartlegge informantenes tilnærming til underholdningen. Jeg vil se på hva slags vurderinger og valg de tar. Jeg vil også se nærmere på to tilnærminger knyttet til en musikkhistorisk sammenheng.

Mottagelsesstrategier og første vurderinger

Som beskrevet i fortellingen i starten av analysen, beskriver også informantene viktigheten i hvordan de møter publikum. I fortellingen beskrives det hvordan jeg går og snakker med mitt publikum før jeg spiller. Dette skaper en relasjon og påvirker deres interesse for det som skjer på scenen. Jeg ser på dette som et forarbeid som gjør jobben på scenen lettere. Valberg har drøftet hvordan mottagelse kan påvirke deltakelse. I en pub er det i stor grad lagt opp til at utøver og publikum skal møtes. Det er litt splittelse hos informantene om hvilken mottagelsesstrategi som er ønskelig. De fleste informantene brukte tid på publikum i forkant. Tok en øl, og slo av en prat. Intervjuobjekt 3 beskrev i intervjuet hvordan faste publikummere blir nære venner eller mer som familie. Informantene bruker denne tiden før underholdningen starter, til å innsamle informasjon til bruk senere på kvelden. Det gir dem også en mulighet til å se hvilken energi og promille publikum har. Dette gjør en fortløpende analyse lettere fra scenen.

Fra du kommer inn i lokalet så er du på jobb, også under rigging eller opphold i lokalet. Om noen ser på deg så smiler du, ha øyekontakt med dem som er der, og gjøre deg kjent med omgivelsene. Du må være åpen for at folk kan komme og prate med deg. Jeg er ofte tilgjengelig i pausen og prater med folk. Jeg sier gjerne fra scenen at vi kan snakke sammen i pausen dersom noen prøver å skape en lang upassende dialog når jeg er på scenen. (Intervjuobjekt 5, 06.02.2020)

Unntaket var Intervjuobjekt 6, som unngikk denne sosialiseringen. Denne underholderen har vært i yrket i over 30 år. Han er en veldig populær underholder, og jeg vil tro at han blir møtt av publikummere oftere enn han selv tar initiativ til samtale:

Jeg liker helst å komme 5 minutter før jeg skal begynne å spille, fordi jeg liker ikke å møte meg med gjestene for mye før jeg begynner. Det er et bevisst valg. Det er alltid en haug med folk som vil snakke med meg. Jeg vil helst bare si: "Hei", og gå på scenen. Det funker best for meg. Jeg har god kontakt med publikum og merker ikke noe forskjell om jeg har pratet mye med dem på forhånd eller ikke. Jeg liker å ha 30 minutter der jeg bare slapper av helt for meg selv. Da kan jeg psyke meg opp til den jobben jeg skal gjøre. Det er en tøff jobb. Det koster mye. (Intervjuobjekt 6, 06.02.2020)

Dette er en strategi som ikke tar i bruk slike mottagelsesstrategier som Valberg har skissert, men mer likner slike Christopher Small (1996) har beskrevet at utspiller seg i konserthusene.

Et av temaene jeg reiste i intervjuet var hva informantene ser etter når de først går på scenen. Jeg var på jakt etter førsteinntrykk og hvordan underholderne tar avgjørelser fra start. Det er enighet hos informantene om at det første de gjør, er å vurdere hva slags publikum de har:

Jeg ser på hvilket publikum jeg har og hvilken jobb det er. Du kan få flere arenaer. Du må tilpasse deg til det publikummet du skal underholde. Det første du gjør er å se hva slags folk du har der og hva du tror de vil ha av deg. Du kan ikke bare gå på scenen og gjøre det samme showet hver gang. Det blir helt feil. Du må tilpasse deg atmosfæren i rommet. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Informantene forsøker å lese publikum og deres reaksjoner på det underholderen gjør, på hva underholderen tror publikum vil ha, og hvordan underholderen kan tilpasse seg publikum:

Jeg ser etter grupper av mennesker, og jeg ser etter alder. Jeg prøver å fange den generelle atmosfæren i rommet. For meg er det også viktig å se hvor beruset folk er. Du får en følelse av rommet når du kommer på scenen. Jeg er oppmerksom på om folk er klar for musikk eller ikke. (Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Informantene understreker at førsteinntrykket er avgjørende for hvordan de vil legge opp underholdningen. Underholderens evne til å tilpasse seg publikum blir vesentlig for underholdningens fremdrift:

Hvordan er folk innstilt? Jeg ser på alder og aldersgruppe, og hva slags folk som er der. Du må lese folk. Er de sofistikerte eller byggerølp? Man ser det på væremåte og antrekk. Velkledd er ofte et godt tegn (...) Det vanskeligste er hvordan man begynner. Hvordan presenterer du deg? Du må finne noen sanger som appellerer til alle. Ikke for kjedelig, da mister du de yngre. Ikke for heftig, da mister du de eldre. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

For meg viser dette at disse informantene har et tydelig jobbfokus. Intervjuobjekt 1 forteller her hvordan de leser hva slags folk de har i publikum. Denne informasjonen påvirker hvordan de planlegger underholdningen. Det er klare rammer for hva som forventes av dem, og ikke minst hva de forestiller seg at de skal levere. Informantene viser at de fra første stund prøver å tilpasse seg publikum og atmosfæren. Bevisst eller ubevisst er de alle klar over at deltagerstrategier, henvendelse og gjensidig henvendthet danner feedbacksløyfer fra første stund. Helt i tråd med Fischer-Lichte, Böhnisch og Valberg sine teorier.

Væremåte på scenen

Det som slår meg med underholdernes tilnærming til underholdningssituasjonen og væremåte på scenen, er at de oppfører seg profesjonelt innenfor rammene, selv om de kan fortone seg som

mindre høytidelige. Puben som arena har ikke så stor fallhøyde. Selv om en kan bomme med underholdningsstrategier den ene kvelden, kan de samme strategiene gi suksess en annen kveld. Det å være folkelig, sosialisere med publikum, og skape en *connection* med publikum, anses som viktig for å få positive og gjentagende feedbacksløyfer.

Du må være flink, og vise selvtillit på scenen. Ta oppmerksomhet, lese publikum, få publikum til å føle at du er en del av dem. Du vil samle rommet og bli en del av gjengen, men du må ha en separasjon likevel, som en lærer og elev. Du vil ha et forhold med dem, men fortsatt være over dem. Holde energien oppe og holde den der. Selv om du har en lederrolle i rommet, må du være ydmyk og ikke blåse deg opp for mye på scenen. Det er en stor feil. De vil at du skal være en av dem. Du skal få dem til å føle at du sitter med bordet deres selv om du er på scenen. Du skal ikke være rockestjerne, du skal være en av dem. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Intervjuobjekt 2 beskriver hvordan man skal være folkelig og avslappet. Du skal være en del av gjengen, men likevel vise energi og holde styring på hva som skjer i rommet. Det er viktig å understreke vanskeligheten med denne balansen, og ikke minst hvilken presisjon og *timing* som kreves for å beholde dette grepet rundt publikummet som er til stede. Dette er ikke ulikt Valbergs teorier om inntoning mot publikum, og spontant skjenkende deltagerstrategier.

Informantene har snakket mye om å være ydmyk. Flere av informantene understreker viktigheten av å være takknemlig for respons fra publikum. Takk publikum og arrangører for kvelden. Selv om underholderne vet at de er flinke i jobben sin, er det minimalt med selvskrut:

Du må være ydmyk og snakke med publikum. Takk publikummet ditt og arrangørene. Jeg snakker ofte med dem i pausene også. Vær personlig og skaff deg venner. Slutt kvelden sterkt. Du burde skape noe spesielt hver kveld om du kan. Det er høydepunktet. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Informantene legger vekt på å være uhøytidelige og by på seg selv. Intervjuobjekt 2 fortalte om en situasjon der han eksponerte seg som uhøytidelig og folkelig:

Jeg tok toalett-papir i ørene og sa til publikum: ”Jeg tar det i ørene fordi jeg ikke vil høre denne neste sangen. Jeg liker den ikke, men den er til dere”. Da så alle på meg, og jeg sa: ”Dette er farlig. Jeg har gjort det før og da satt noen fyr på papiret. Derfor har jeg ikke hår på hodet lengre”. Dette gjør at du tuller med deg selv, og at publikum skjønner at du ikke er så selvhøytidelig. Du er sårbar. Uansett hva du gjør etterpå vil de like det. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Uhøytidelighet og humor kan være med på å forsterke feedbacksløyfer. Dette viser en tilnærming til fremførelsen som setter fokus på publikumstilpasning.

Artist/kunstner eller underholder/håndverker

Da jeg skulle gjøre intervjuene, hadde jeg en hypotese om at det er forskjell på en ”artist” og en ”underholder”. Jeg var nysgjerrig på hvordan informantene oppfattet disse posisjonene. Jeg hadde ikke intensjon om å degradere noen av titlene, men å skape et klarere syn på hvilken tilnærming underholderne har til fremføringen. Jeg ga følgende definisjoner til informantene:

Kunstner

Dersom vi refererer til Goehr, beskrives det hvordan komponister får en friere posisjon som kunstnere etter paradigmeskiftet. En kunstner kan defineres som en person som utøver kunst eller lager (kunst)verk. Slik vi har lest hos Goehr, skaper en kunstner noe nytt, originalt, aller helst noe som ikke tidligere er hørt. En kunstner prøver gjerne selv å sette rammene for kunsten og forventninger til fremføring. I dag kan en kunstner skape et *image* eller et varemerke. Det kan være budskap innen musikken som har preg av personlige meninger, politisk ståsted eller personlighet i positiv eller negativ forstand. En kunstner vil ha et budskap og en visjon for hva som presenteres, hvordan det presenteres og hvordan det oppfattes av publikum. En kunstner presenterer sitt produkt med stolthet og jobber ofte for å bygge en fanskare. Målet er å kunne tjene penger på sin egen musikk, men hovedpoenget er at kunstneren selv bestemmer rammene for kunsten.

Underholder

En underholder er på jobb for å underholde. Jeg vil si at det ikke passer seg med for mye personlige meninger. Du skal skape underholdning for alle typer mennesker som tilfeldigvis er i ditt publikum. Det er ikke sikkert publikum har kommet ene og alene for å se deg fremføre, men har tilfeldigvis ankommet et lokale med underholdning. Det er ikke dermed sagt at en kunstner ikke kan være underholdende og flink på de strategier en underholder er, men jeg vil få frem at disse to har forskjellige ambisjoner om uttrykk, personlig agenda og innhold. Når underholderne er på jobb, er vedkommende innleid. En har derfor et ansvar overfor den bestemte puben, så vel som bartendere og vakter, og plikter å samarbeide med dem.

For å skape en differensiering mellom begrepene artist/kunstner kontra underholder/håndverker, har jeg satt opp en modell, der jeg ser med et historisk blick på utvikling av fremføringspraksiser. Jeg bruker Goehrs teori om fremføringspraksiser før og etter paradigmeskiftet. Jeg deler det inn i håndverkerstilnærming og kunstnerstilnærming:

Håndverkerstilnærming	Kunstnerstilnærming
Utøver tilpasser publikum	Publikum tilpasser utøver
Fraskriver høykultur	Fremhever høykultur
Pragmatisk, tilpasningsdyktig	Uavhengig av normer
<i>Covre</i>	Verk
Gjenskape	Skape
Tilfredsstille publikum	Utfordre publikum
Trenger kunstnere for å prestere	Trenger håndverkere for å prestere

Informantenes tilnærming

Jeg spurte informantene hvordan de ville definere sin praksis og tilnærming til underholdning. For meg var dette et av de viktigste svarene underholderne ga under intervjuene:

På jobb er jeg er 100 % underholder, men jeg skriver også og produserer egen musikk, Jeg tar ikke denne musikken med på puben. Jeg føler meg heldig da jeg er på begge sider av disse tilnærmingene. Pub er ikke riktig arena for egen musikk, det er ikke derfor folk er på puben. Puben er en jobb for meg. (Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Intervjuobjekt 4 beskriver her hvordan han jobber med både en kunstnerstilnærming i sin praksis som låtskriver og produsent og en håndverkerstilnærming i sin praksis som underholder på pub. Dette tyder igjen på at det ikke nødvendigvis er lett å være ”fri kunstner”. Han viser at han har et tydelig skille på hva som er jobbhåndverk og hva som er kunstnerisk originalitet og frihet.

Det er en enstemmig forståelse av forskjellen i tilnærminger. Ikke bare forskjellen, men også hvilken funksjon de har i de forskjellige underholdningssituasjonene. Det er ingen av informantene som ikke vet hva som er forventet av dem på pub:

Vi er underholdere og har ingen høye tanker om oss selv. Vi skal underholde folk. Vi tillater oss ikke å kun spille det vi vil. Vi underholder og *pleaser*. Vi gjør det samme på puben som på større scener. Men vi spiller på uhøytidelighet og går inn i en rolle. Vi er underholdere og vi lager show. Vi gjør ikke dette som en kunstnerisk ting. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

Jeg er en ren underholder. Du er ikke en artist i en pub før du er kjent. For å være artist må du være kjendis, og ingen blir kjent for å synge coverlåter. Jeg vil være en del av pubens team, fordi jeg får betalt for å være det. Men det er viktig å huske på at du også er en del av publikummet. Jeg tror ikke noen trubadurer er artister. De vil gjerne være det og de tror kanskje at de er det, men du er ikke det. Du er et produkt som puben har kjøpt for å dra inn publikum og sette stemningen slik at puben skal selge mer. Du må ikke glemme det. Det trenger ikke være negativt ladet, men det er det som er din jobb. En artist for meg er når du

spiller din egen personlige komponerte musikk. Da deler man en intimitet med et publikum som lytter og vil høre hva du har skapt. For meg, er det å være en underholder det å gå ut å gjøre noe på scenen for å passe på at publikum har det gøy. Helt fra du går på, til du slutter. Da vil de ha deg tilbake. En artist har gjerne et band som er et varemerke. (Intervjuobjekt 3, 27.10.2019)

Unntaket i intervjuene var intervjuobjekt 5, som ikke definerte seg som en ren underholder:

Jeg er nok mer i den artistiske retningen, men ser selvfølgelig viktigheten av å være en underholder. (...) Jeg må se an når jeg skal utfordre publikum, og å se om nye låter fungerer eller ikke. Om du har et fullt gulv der folk danser og har det kjekt, og plutselig dansegulvet blir tomt, da må du prøve noe annet. Jeg har alltid en plan B. Jeg presser ikke gjennom. Men for meg går artist og underholder litt hånd i hånd. Jeg tror jeg er på en litt undefinerbar plass i midten. Men om man skal utfordre publikum må man ha en plan B, og du må være i stand til å se om det funker eller om det ikke var så lurt. Vi er selvfølgelig der for å underholde. Det er det som er vår jobb. (Intervjuobjekt 5, 06.02.2020)

Jeg tolker denne informanten som at overgangen er glidende. Intervjuobjekt 5 gjør fortsatt jobben som er forventet, men ønsker å tøye strikken for hva publikum kan forvente seg. Hun forklarer også hvordan det er ting hun ikke vil gjøre i en underholders rolle. Hun sier videre:

Det er spesielt en låt jeg ikke liker, ”Tore Tang”. Jeg tenker det er mange måter å løse en situasjon der jeg blir spurt om den. Da foreslår jeg en annen låt av Mods jeg tror de kan like. De fleste slår seg til ro med et mottilbud. Da får de en annen låt i samme gate. Dette må gjøres med et smil og det funker ofte for meg. (Intervjuobjekt 5, 06.02.2020)

Ut fra definisjonen jeg har etablert, vil jeg påstå at disse svarene tyder på at informantene har en klar håndverkerstilnærming til jobben. Denne helt klare forskjellen mellom å være leid inn som kunstner eller håndverker er vesentlig for å klargjøre hva en pubunderholder skal gjøre. I de fleste situasjoner skal du underholde ditt publikum på best mulig måte, og du skal levere den underholdningen du har blitt hyret for å levere. Det er ikke alle som liker, eller er stolte av, å gjøre slike oppdrag. De ser på det som en jobb, noe det faktisk er. Disse to tilnærmingene står i samsvar med Goehrs definisjon av fremføringspraksiser før og etter paradigmeskiftet.

Tilnærmingene minner oss også om ”kulturell imperialisme” når en av informantene forteller at: ”Vi er underholdere og har ingen høye tanker om oss selv”. Selv om dette kanskje kan være et uttrykk for en usnobbet væremåte, vitner det også om at den som ikke kan leve opp til verksdiskursens kvalitetskriterier, slik som for eksempel originalitet, ikke har grunn til å føle ”høye tanker” om sitt eget virke. Som jeg har vært inne på kan kanskje en undersøkelse, som blant annet belyser de musikkhistoriske røtter til pubmusikerens verdighetsfall, bidra til at pubunderholderens

formidlingskompetanse kan vurderes ut fra kvalitetsparametere som er hentet fra egen diskurs og praksis.

Å planlegge kveldens repertoar

Underholderne har uttrykt at man må se an sitt publikum og etterkomme publikums ønsker etter beste evne. Her vil jeg prøve å finne ut hvordan underholderne setter sammen sitt repertoar. Ikke hvilke låter de spiller, men hvordan de setter sammen settet sitt.

Vi spiller ofte ting vi ikke liker, men vi får folk til å synge og danse. Om vi kommer over en sjanger som ikke fenger, så dropper vi det. Vi gjør ønskelåter så sant vi kan. Om vi ikke har den sangen de spør om, prøver vi å finne noe i samme gate. Repertoar og rekkefølge er improvisert, og ingenting er planlagt. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

Når underholderne spiller låter publikum liker, men som de selv ikke liker, tenker jeg at dette viser profesjonalitet. Det viser håndverk. Denne konstante publikumssanalysen underholderne viser eksempler på, opplever jeg som essensiell for håndverket pubunderholdning. Underholderne observerer, analyserer og utøver før de gjentar prosessen for å se om resultatet faller i smak hos publikum. Intervjuobjekt 6 beskriver hvordan han jobber med å tilpasse seg publikum:

Jeg er ganske spontan. Jeg ser an publikum og planlegger akkurat der og da. Jeg bruker ikke settlister, papirer eller tekster på scenen. Jeg ser på mengde folk: Hva gjør de? Er det kanskje fire personer som sitter og spiser, da spiller jeg taffel. Jeg vil ikke skremme dem som er der. Er det eldre folk som sitter der, spiller jeg et annet repertoar. Jeg liker at folk koser seg, og at jeg treffer det de vil ha. Folk er forskjellige og har forskjellig musikksmak. Du må finne den gyldne middelvei. Noen ganger må du bare kjøre country, noen ganger rock n' roll. Det er noe som blir innebygd. Du ser og leser folk, og velger repertoar deretter. (Intervjuobjekt 6, 06.02.2020)

Her beskriver intervjuobjekt 6 at han ikke bruker settliste eller tekst på scenen. Flere av informantene har beskrevet at de gjerne bruker "akkord over tekst" noteringer, ofte kalt "besifring", en moderne form for førmoderne akkompagnementsteknikken *basso continuo*. Det blir en vane for disse underholderne å være spontane, ta impulser fra publikum og tilpasse underholdningen til det publikumet som er til stede. Dette understreker igjen henvendthet informantene viser mot publikum.

Ønskesanger

Det hender ofte at publikum spør om spesielle låter. Spørsmålet er da: Jobber underholderen med en fast settliste, eller kan vedkommende spille på publikummerens impuls? Det var enstemmig blant informantene at dersom låtmaterialet var kjent for dem, etterkom de ønskene fra publikum:

Ja, jeg tar alltid ønskelåter, men tar ikke uendelig mange repetisjoner av sangen. Men det er for min egen del. Jeg har ikke lyst å spille det jeg har gjort før på kvelden. Det må være gøy for meg og, ellers blir det ikke gøy for publikum. (Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Mine erfaringer er at jo flere ønskelåter man kan møte, jo mer imponert og entusiastisk vil publikum bli. Ønskelåter skaper et henvendt innhold som er utført etter ønske fra publikum. Dette er et eksempel på hvordan publikum aktivt kan påvirke feedbacksløyer i pubunderholdningen.

Intervjuobjekt 3 beskriver hvordan han utvidet repertoaret sitt, basert på publikums innspill:

Jeg pleide å ta innspill fra publikum veldig alvorlig, og lærte alle sangene publikum foreslo. Helst på en uke. Dette er for å tilfredsstille publikum. Det er det viktigste jeg gjør. (Intervjuobjekt 3, 27.10.2019)

Jeg tolker dette som et stort frieri til publikum. Jeg ser for meg at dette kunne blitt et viktig element for å skape et felleskap mellom publikum og underholderen. Intervjuobjekt 3 viser her at publikum har makten. Han viser også at han er der for dem og deres underholdning. Denne gesten mot publikum vil jeg tro har skapt sterke relasjoner mellom utøver og publikum. Jeg tolker dette som en type bygging av "fanbase". Dette er å møte publikumsønsker på et høyere nivå, og viser en annerledes henvendthet mot publikum som ingen av de andre informantene har møtt på samme måte. Intervjuobjekt 3 viser hvordan utvidelse av repertoar ble en strategi for henvendthet.

Henvendthet og deltagelsesstrategier

Her vil jeg trekke inn hvordan underholderne tilpasser materiale og tilrettelegger for deltagelse og dialog. Som vi så hos Fisher-Lichte og Böhnisch kan disse situasjonene være vanskelige å planlegge. Utøveren må ta imot impulser fra publikum, navigere låter, vitser og dialog etter hvilken publikumsrespons som oppstår. Henvendthet har vist seg å være viktig for publikumskontakt. Informantene beskriver i stor grad henvendthet mot publikum gjennom blikkontakt, direkte dialog, innhold og annen tilstedeværelse på scenen.

Jeg kan ikke legge nok trykk på at jeg synger til individer. Det er ingenting som er mer effektivt enn å få alle i puben til å føle seg spesielle. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Informantene henvender seg til individer, men også publikum som en enhet. Det kommer frem i intervjuene at det er ønskelig å henvende seg på et individuelt plan. Gjennom direkte dialog legger underholderne til rette for feedbacksløyfer som utvikler seg. Dette gjør at sal og scene er samlet i deltagelse og samhandling. Henvendthet og deltagerstrategier blir et virkemiddel for å inkludere og underholde publikum. Dette gjør at de føler at de blir sett og blir en del av underholdningen, det skaper en gjensidig tilhørighet hos utøver og publikum. Underholderen blir en del av gjengen og ikke en uopnåelig artist.

Jeg har også beskrevet i starten av analysen hvordan jeg snakket direkte til en publikummer som søkte kontakt med meg som underholder. Hva slags dialoger er det som oppstår fra scenen? Her er det ulike oppfatninger hos informantene. For noen er det viktig å være personlig, og for andre har ikke personlig dialog noe i underholdningen å gjøre. Mengde dialog varierer ut fra underholderens preferanser, og av og til, underholderens dagsform. På lik linje med andre jobbsituasjoner, er det ikke lett å gå på scenen og være blid og glad, om man har en skikkelig dårlig dag. Her vil jeg fokusere på tre temaer for dialog: Personlig, upersonlig og humor

Personlig dialog

Når det kommer til personlig dialog forteller informantene om dialog til individer. De byr også på sin egen personlighet og deler personlige historier. Her kan man velge selv hvor personlig man ønsker å være. Intervjuobjekt 2 beskriver hvordan han satt personlig dialog som et hovedpunkt i sin underholdning:

Som underholder, har du fordelen at du kan være personlig med ditt publikum. Inviter dem opp på scenen slik at de er med deg i atmosfæren. La dem se hvem du er. Snakk med dem, ikke ta deg selv så høytidelig når du gjør ditt show. Snakk alltid personlig til dem. Se alle

individer i publikum. Jeg kan til og med stoppe opp, og snakke til folk direkte midt i en sang. Jeg kan for eksempel si: ”Hei du, er du virkelig med han? Wow, du har gjort et kupp der kompis” Nå har du tatt deg selv ned fra den høytidelige rollen, da du stoppet midt i en bra sang. Du har klart å gi oppmerksomhet til noen, du har gitt komplimenter til dama og mannen. Du gjør alt riktig. Alt du kan gjøre for å snakke til folk er bra. Snakk til alle ved bordene, skål med dem. Det er mye bedre å snakke til personene enn å snakke til mengden. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Intervjuobjekt 2 beskriver her hvordan han prøver å gi oppmerksomhet til alle i rommet. Han gir komplimenter. Han beskriver også at puben gir ham mulighet til å være personlig.

Når en publikummer henvender seg til meg og opplyser om at de har bursdag, opplever jeg dette som et av de beste kortene du kan få tildelt. Dette er et gullegg for personlig dialog. Jeg har skrevet om en slik opplevelse i min loggbok:

Publikummeren kommer bort og spør om jeg kan synge bursdagssang for bestekompisen hans. Jeg svarer at det ikke er noe problem. Jeg spør etter navn og sier jeg skal gjøre det etter et par sanger. Publikummeren takker og setter seg ved bordet igjen. Når jeg er ferdig med neste sang sier jeg til publikum: ”Jeg har hørt et rykte om at Bjørn har bursdag i dag, hvor er du?”. Vedkommende kommer nærmest løpende til scenen, og vennene står rundt. Jeg gratulerer ham med dagen, og begynner å synge ”Happy birthday”. Både vennene hans og andre i publikum blir med på allsangen. Jeg spør deretter Bjørn hva han ønsker å høre. Han ønsker en country låt, og det får han. Vennegjengen setter seg ved bordet igjen. Jeg får takknemlige blikk og nikk fra publikummeren som tok initiativet. Hele vennegjengen blir generelt mer deltagende nå en de har vært tidligere.

Et personlig utgangspunkt på scenen kan gjøre at underholdningen blir mer uhøytidelig. Dersom du er personlig, vil du kunne bli oppfattet som en av dem.

Jeg blir ofte personlig når jeg snakker med dem. Det synes jeg er morsomt fordi mange er ukjente. Jeg kan av og til bli så personlig at jeg forteller om mitt forhold. Men det er mest generelt vas og kjas. Jeg kan gjerne stoppe midt i en låt og si noe, bytte fokus. (Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Intervjuobjekt 4 velger av og til å ta en personlig tilnærming til dialog. Jeg tolker dette som at han prøver å oppføre seg som om han ikke var på scenen i det hele tatt, men heller sitter ved bordet og prater.

I mitt utviklingsarbeid testet jeg ut hvordan ”direkte dialog” påvirket respons fra publikum. Jeg skrev i loggboka:

Jeg rigget meg til og begynte å spille da det var ca 10 personer i rommet. Disse var på forskjellig grad av berusning og responderte forskjellig. Jeg snakket personlig med dem. Dette fanget oppmerksomheten deres fort. Publikum tok da initiativ til å svare på denne dialogen. Jeg fikk kjapt ønskelåter, som jeg da kunne følge opp etter beste evne. Jeg var midt i en sang, da en publikummer stilte seg på gulvet og begynte å synge en annen sang under et mellomspill på sangen jeg spilte. Denne impulsen grep jeg tak i med det samme og byttet låt og tempo til låten han sang på. Jeg kunne se at dette overrasket publikum og de begynte å klappe takten. Jeg fortsatte å spille og sa til personen på gulvet: "Jeg kan ikke teksten på verset, men det tror jeg du kan" Jeg la derfor ned volumet på gitarspillet og lot personen stå å synge på gulvet. Dette til publikums store begeistring. Det var da flere som begynte å synge med, og klapping vokste. Flere begynte å trampe takten. Jeg lot da denne personen komme opp på scenen til meg for å synge i mikrofonen. Dette skapte et veldig bedagelig forhold mellom utøver og publikum. Stemningen på disse 10 personene ble betraktelig høyere enn hva jeg har erfart i lignende situasjoner. Resultatet av disse strategiene var at publikum koste seg masse og stemningen var i taket fra låt 2. Dette gjorde at alle som tittet inn, kom inn og satt seg og ble med. Lokalet fyltes fort og allsang fortsatte. Det var tydelig at de nye publikummerne lot seg smitte av stemningen i rommet og kastet seg med. Det gikk ikke mange minuttene før lokalet plutselig var fullt og publikum var fullt og helt på min side.

Dette var et eksempel på når personlig dialog skaper felleskap og deltagelse i publikum.

Upersonlig dialog

Dersom man underholder med et upersonlig preg, trenger ikke dette ha noen negativ innvirkning.

Noen underholdere er ikke komfortable med å være så personlige på jobb. De vil fortsatt henvende seg til publikum, fortsatt bruke dialog, men dog snakke om mer generelle tema. Denne upersonlige dialogen bærer også preg av å snakke til publikum som et kollektiv fremfor individet.

Vi prater til publikum som en mengde og ikke personlig. Vi kan gjerne si "Hei" til folk, og da blir de flau. Det kan hende at vi gir positiv oppmerksomhet til enkelte personer, men mest som en enhet. Vi byr ofte opp til dans og skaper et slags vennskap med dem. Vi bruker sjeldent personlige ting. Vi sier mye upersonlig vas og tull. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

Jeg tolker at denne upersonlige dialogen er like nyttig, den bare beskytter underholdernes personlighet bedre.

Humor

Humor trekkes frem av flere intervjuobjekter, men kan være utfordrende å bruke riktig.

Informantene understreker igjen viktigheten av å inntone seg publikum og ikke minst *timing*.

Intervjuobjekt 2 deler noen humoristiske kommentarer han pleier å bruke: "Jeg skal spille en sang fra Dolly Parton, det er fra hennes Biggest tits album" og "Her er en sang jeg skrev, av The Beatles"

Intervjuobjekt 2 beskriver dem som "one liners". Små korte vitser eller kommentarer. Han beskriver hvordan man kan si de frekkeste tingene så lenge det er gjort med et smil:

Med gutter kan jeg si: ”Hei, dere kan ikke komme inn her, dette er en homsebar, Å nei sorry dere kan komme inn” eller ”Hei du, kan du ikke holde kjeft og ikke prate så høyt, jeg som akkurat begynte å like deg”. Nå har du fått en venn og satt ham på plass. Jeg har 2-3 sider med vitser. Tipset mitt er å lære dem utenat. Du får fort kontroll på hva slags vitser som funker hvor og når. Det er en stor del av showet mitt. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

Disse kommentarene tolker jeg som en stor del av interaksjonen med publikum. Jeg ser hvordan disse kan funke både på individuelt plan, og publikum som et kollektiv. Det er flere av informantene som beskriver lignende morsomme kommentarer. Intervjuobjekt 6 trekker frem morsomme kommentarer mot låtmaterialet:

Jeg er ingen copycat! Jeg er lettskrevet, jeg skriver bare hit'er. Jeg har skrevet sanger jeg ikke har hørt. (Intervjuobjekt 6, 06.02.2020)

Intervjuobjekt 4 understreker hvordan man må tilpasse humor etter respons fra publikum. Dersom det ikke er respons fra publikum, er det ikke et poeng å dra på med vitser. Et annet eksempel på humor rundt låtmaterialet, er å tulle med tekster. Intervjuobjekt 6 forklarer hvordan han bytter ut enkelte ord i originalteksten for å lage en tulletekst:

Jeg bytter ofte ut ord i sanger, slik som Creedence Clearwater Revivals: ”Have you ever seen the rain”. Her bytter jeg rain med brain. (Intervjuobjekt 6, 06.02.2020)

Slike vitser krever publikumsoppmerksomhet. Dersom ingen lytter til teksten din, er vitsen poengløs. Intervjuobjekt 4 kommer med en strategi som ingen av de andre informantene tar tak i:

Jeg prøver å tulle med de impulsene jeg får fra publikum og av og til lager jeg sanger på sparket. Det er veldig morro og utfordrende. Sanger om dem i publikum. Men det blir improvisasjon. Jeg har et par vitser på lager som jeg av og til bruker. (Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Det å lage sanger på sparket krever en enorm dyktighet fra underholderen. Denne måten å komponere gjennom improvisasjon viser ikke bare dyktighet, men også en unik henvendthet mot publikum. Jeg kan ikke forestille meg noe mer personlig, enn en underholder som synger om personene som sitter å lytter på.

Dette med humor oppleves som en viktig strategi på puben. De underholderne som velger å bruke denne strategien har en ekstra kompetanse, som man ofte ikke ser i en vanlig konsertsituasjon.

Jeg ser igjen at informantene forteller at de konstant observerer, analyserer, tolker og underholder basert på publikums respons. Dette bidrar til den forpliktende dialogiske dramaturgi som Valberg omtaler, og som gjennom denne forpliktelsen til reell dialog skaper en underholdning som er tilpasset akkurat det publikummet som er til stede. Altså noe mer forpliktende enn superstjernens: ”Hello Oslo, how are you?”

Deltagerstrategier

Deltagerstrategier på puben kan være både planlagte og spontane. Valberg har skrevet om vanskeligheten av og faren ved å trekke inn deltagerstrategier. Det krever ”inntoning” og stor dyktighet av utøvere å bruke deltagerstrategier. I fortellingen i starten av analysen viser jeg hvordan denne inntoning mot publikum oppstår også på puben. Denne kompetansen til å inntone seg publikum er essensiell. Både planlagte og spontane deltagerstrategiers suksess er avhengig av underholderens ”*timing*” og publikums henvendthet. I samsvar med Fischer-Lichtes teori om feedbacksløyfer beskriver informantene at publikums gjensidige henvendthet er nødvendig for deltagerstrategier på pub. Jeg tenker umiddelbart at Valbergs teori om konsept egne- og spontant skjenkende deltagerstrategier stemmer overens med underholdningsstrategier brukt på pub.

Det kan være viktig at publikum tar initiativ. Jeg har spilt på plasser der vi har prøvd å sette energien, men folk ville helst lytte og snakke seg imellom. Det var ikke før noen kom inn i rommet, tok to stoler og satt seg helt fremme ved scenekanten at resten av publikum tok initiativ. (Intervjuobjekt 5, 06.02.2020)

Viktigheten av gjensidig henvendthet for å skape deltagelse kommer frem her. Under skal jeg ta for meg noen av de mange deltagerstrategiene en pubunderholder legge opp til.

Teknikker for allsang

Allsang er for en pubunderholder en naturlig og ønskelig deltagelse fra publikum. Dette, på lik linje med dialog og humor bør ikke tvinges frem, men tilrettelegges slik at det oppstår naturlig. Det er vanskelig å definere eksakt hva som skaper allsangen, men utøverne har noen tanker om hva som skjer:

Allsang kommer av seg selv om jeg gjør en god sang på en ok måte. Du må også passe på at musikken låter bra i rommet, det påvirker om folk begynner å synge. Deltagelse kan variere veldig ut ifra låtvalg. Skal du ha med damene på ditt lag, må du spille låter de liker. Du må synge med sjarm. Du må bare kaste mer ved på bålet, og synge sanger som ligner på de som funket. (Intervjuobjekt 4, 23.10.2019)

Sanger som er kjente og kjære for mange er et naturlig argument for at publikum skal delta i allsang. God lyd, kjente låter, bra atmosfære, deltagelse fra publikum og promille er punkter underholderne trekker frem for at allsang skal oppstå. Intervjuobjekt 3 forteller i intervjuet at dersom folk er i ”drikkehumør”, kommer allsangen naturlig. Allsang er muligens pubunderholderens sterkeste kort. Det å høre pubmusikk er nærmest synonymt med allsang. Informantene er helt klare på at det må skje på en naturlig måte. Dersom allsang oppstår, vil underholderne prøve å legge opp til lignende materiale for at allsangen skal fortsette. Underholderne trekker frem et par teknikker for hvordan man kan skape allsang. De tre som kommer frem er: Skape brudd, velge enkle partier og medley.

Brudd

En av teknikkene for allsang som underholderne beskriver er: Å skape brudd i fremførelsen. De forklarer hvordan dette kan gjøres med eller uten forvarsel. Intervjuobjekt 6 forteller hvordan han bruker denne teknikken. I dette eksempelet forbereder han og utfordrer publikum til å synge:

Jeg vet at dere her i ”Kristiansand” tror dere er kloke. Det er mye vett i dere. Så nå skal vi se. Så spiller jeg for eksempel ”Have you ever seen the rain”. Så stopper jeg rett før ”I know”. Da synger publikum ”I know”. Da har jeg lurt dem. Så sier jeg: ”Ja, dere var jo så lure”. (Intervjuobjekt 6, 06.02.2019)

Enkle og kjente tekstsekvenser brukes til å skape dette bruddet i fremføringen. Han stopper vokalen og lar publikum delta. Det er sannsynlig at de vil få en trang til å synge det som mangler.

Noen av informantene ønsker ikke å skape dette fokus gjennom et totalt brudd, men velger å trekke seg bort fra mikrofonen, uten å la musikken stoppe. Jeg tolker dette som samme metode, bare i en mildere form. Igjen kommer det ned til preferanser hos informantene. Intervjuobjekt 2 understreker igjen viktigheten av ”*timing*”. Dersom man skal utføre en slik teknikk, må man ha et deltagende publikum:

Jeg jobber ikke med brudd. Jeg ser folk gjør det, men det er ikke min teknikk. Jeg kan gjerne slutte å synge, men stopper ikke helt opp. Jeg tror ikke alle i publikum vil like det. Jeg trekker meg heller unna mikrofonen. Om du skal skape brudd må du vite at folk er på riktig nivå av deltagelse. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

I mitt utviklingsarbeid har jeg testet ut å bruke ”brudd” som metode. Jeg la inn disse bruddene aktivt i løpet av kveldene. Det var en av utprøvingene som gjorde større inntrykk på meg. Jeg skrev i min loggbok:

Flere ganger i løpet av kvelden skapte jeg brudd, eller gikk ned i volum for å la publikum synge. Dette funket. Disse bruddene prøvde jeg å være litt spontan på. Legge dem inn når det føltes naturlig. På et tidspunkt sang de så høyt at jeg måtte stoppe helt opp etter deltagelsen. Jeg ble så satt ut av den enorme responsen, og ikke minst hvor sykt høyt de sang. Jeg prøvde å gå videre inn i sangen, men måtte bare vente. Publikum sang videre resten av strofen. Jeg klarte ikke la være å smile. Lyden fra publikum var så høy at jeg bare begynte å le. Jeg strakte hendene ut mot dem og ropte: "For et publikum!" Jeg måtte anerkjenne dem for denne deltagelsen. Dette gjorde dem bare enda mer høylytt, og vi sang sangen ferdig sammen.

Mine erfaringer rundt brudd er positive, men også varierende på publikums deltagelse. Jeg fikk ikke alltid en umiddelbar respons, noen ganger nær på ingen respons. Dette forekom gjerne de gangene jeg ikke informerte publikum. Dersom jeg fikk lite respons, sa jeg for eksempel: "Nei, dette var ikke godt nok, dere kan bedre", noe som funket, og responsen ble større. I noen av situasjonene var publikum ikke nevneverdig henvendt mot meg og strategien var nærmest ubrukelig. Dette understreker viktigheten av "timing". Det å lage brudd på en naturlig måte opplevde jeg til tider svært utfordrende.

Enkle partier

Informantene har beskrevet at repertoaret på pub er basert på populærlåter. Noen av informantene velger populærlåter som består av enkle vokal- eller melodi partier. Disse er så enkle at det vil være mulig å instruere publikum, dersom de ikke har kjennskap til sangen.

Vi har låter med enkle partier med korte melodier som publikum kan delta på. Kan være nanana, hey, yeah og så videre. Vi vifter rundt med mikrofonene og instruerer der vi vil de skal være med. Vi finner gjerne enkle ting de kan synge. Oh oh og så videre. Hey ho og så videre. Nananana. Vi fokuserer mer på energi og dans, men har jo selvfølgelig tanker om allsang også. Vi lager også rekkedans, og vi løper rundt og synger. (Intervjuobjekt 1, 29.09.2019)

Denne strategien baseres også på deltagelse fra publikum, men er ikke avhengig av den. Disse gestene mot publikum sammen med instruering, tolker jeg som en strategi for å fremkalle allsang.

Medley

Intervjuobjekt 2 forteller hvordan han slår sammen låter og lager det vi kaller for en "medley":

Du blander sangene og lager medleyer. Det er enkelt. Finn låter i samme tempo og samme toneart. Du kan planlegge eller improvisere det, men du må kunne dine allsanger. (Intervjuobjekt 2, 30.09.2019)

På puben finnes ingen regler for hvordan en pubunderholder skal fremføre sangene, noe som bryter med Goerhs forestilling om verksestetikk. Intervjuobjekt 2 beskriver hvordan han setter sammen ulike allsanger i en medley. Dette oppfattes som en nyttig strategi for å skape og beholde deltagelse.

Dans

Dans kan være en ønskelig deltagelse fra publikum, og er ikke en uvanlig deltagelsesstrategi på puben. Intervjuobjekt 2 beskrev i intervjuet hvordan han planla sanger med samme tempo og toneart for å beholde dansende par på gulvet. Han brukte *medley* som strategi for å skape og beholde dans som deltagelse. Intervjuobjekt 5 forteller hvordan hun legger opp til dans:

Jeg prøver å legge opp til dans ved å rett og slett danse og bevege meg på scenen. Jeg ser at hvordan jeg er på scenen påvirker publikum. La oss si at du er på en pubjobb og sitter nede. Dette kan skape en koselig stemning og du er på samme energinivå som et lyttende publikum. Dersom ikke energien kommer av seg selv, tror jeg det er viktig å reise seg og vise den energien jeg ønsker å ha i rommet. (Intervjuobjekt 5, 06.02.2020)

Jeg tror at publikumsdeltakelse gjennom dans på puben, har en sammenheng med hvilket forhold publikum har til populærmusikk. Dersom vi ser til Det store norske leksikon kan vi se hvordan popmusikk til ungdoms- og dansekultur. Dersom vi går noen tiår tilbake, var det ikke uvanlig at mennesker møttes for å danse til musikk. Jeg tror pubunderholdning har blitt en naturlig overgang fra dansekvelder. Det er veldig varierende svar fra informantene på om dans er ønskelig. Noen av informantene stiller seg nøytrale og bryr seg ikke, og noen av informantene sier rett ut at de ikke vil assosieres med dansebandmusikk eller dansebandutøvere. Dans som deltagelse kan også påvirkes av arenaens rammer. Enkelte puber har stort åpent gulv, og andre har tett pakket med sittegrupper. Jeg tror ingen av informantene ville reagert på en negativ måte dersom dans oppsto, men ikke nødvendigvis alle underholderne legger opp til den type deltagelse. Publikum får delta i underholdningen på sine egne premisser.

5. Konklusjon

Jeg har i undersøkelsen drøftet pubarenaens egenart, og formidlingskompetansen til underholderne som utøver i den. Det fremkommer at pubunderholdning er en uforutsigbar, dynamisk, kompleks og kompetansekrevende virksomhet. Jeg kan se hvordan pubunderholderens formidlingskompetanse gjenfinnes i veletablerte teorier. Gjennom et musikkhistorisk blikk har jeg lagt frem ulike fremføringspraksiser, og hvordan pubens egenart legger til rette for særlige formidlingsstrategier og deltagelsesstrategier. Jeg vil beskrive pubunderholderens formidlingskompetanser som følgende:

En pubunderholders formidlingskompetanser er mangfoldige og sammensatte av kunnskap som strekker seg ut over de musikkkompetansene som formidles på våre kunstutdanningsinstitusjoner. Informantene har vist at de både bevisst og ubevisst bruker planleggbare og ikke-planleggbare formidlingsstrategier beskrevet i performativitetsteori.

Informantene er bevisste på å skape, forsterke og opprettholde feedbacksløyfer. De fokuserer i hovedsak sin underholdning mot hvert enkelt individ i puben, der disse sløyfene ønskes, startes, forsterkes og legges opp til gjennom interaksjon, henvendelse og deltagelse på publikums premisser. Underholdningen kan ses på som en linje som strekker seg tilbake til førmoderne tid, og som bryter med moderne premisser for verksmusikk som Goehr beskriver. Denne musikkhistoriske diskursen har ikke bare forklart pubens verdighetsfall som arena, men har også lagt et grunnlag for å konkretisere formidlingstilnærmingen som behandler informantenes ”håndverkerstilnærming” som aktivt anvendes på puben.

Informantenes løpende observasjon, analyse og utførelse for å tilpasse seg publikum anser jeg som å være en viktig kompetanse hos pubunderholderne. Jeg har vist hvordan Valbergs og Böhnischs begreper er aktuelle og beskrivende for tilnærmingen og pubunderholdningen. Böhnischs begreper om gjensidig henvendthet, kontakt og energiutveksling brukes aktivt for pubunderholdning. Vi ser hvordan informantene tar i bruk rommets rammer for å tilpasse underholdningen mot publikum. Begrepene Valberg beskriver som mottagelsesstrategier, deltagerstrategier, hen-vendelse, ikke-diskréte lyttestrategier og spontant skjenkende deltagerstrategier, brukes aktivt i underholdningen. Vi har sett hvordan de seks ulike informantene bruker allsangsteknikker, brudd, medley, dialog og humor for å legge til rette for publikumsdeltagelse gjennom spontane og selvgenererende feedbacksløyfer. Disse strategiene er nyttige, og informantene viser at de ikke bare kan brukes når som helst. ”*Timing*” er essensielt, da faren for å feiltolke forekommer.

Undersøkelsens analyse er viktig fordi den ikke bare kan anvendes på arenaen pub, men også legge grunnlag for en håndverkerstilnærming til formidling og publikumsdeltagelse ved andre arenaer og andre uttrykksformer. Performativiteten og håndverkerstilnærmingen som brukes på puben konkretisert i denne undersøkelsen, beskriver en kompetanse for en publikumsfokuset underholdning. Dette bidrar til aktive og nyttige feedbacksløyfer i formidlingssituasjoner der den hegemoniske verksdiskursen lenge har kunnet sette premissene for hva som skal betegne høy kvalitet.

Litteratur liste

Baarts, C. (2015). Kvalitative analyseredskaber. Svend Brinkmann & Lene Tanggaard (Red.) *Kvalitative Metoder. En Grundbog 2. Utgave.* Hans Reitzels Forlag.

Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination.* Austin, TX: University of Texas Press.

Böhnisch, S. (2009). Feedbacksløyfer. Ragnhild By. (Red.). *Form møter form.* Cappelen Damm

Böhnisch, S. (2010). Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse. (ph.d.-avhandling). Institutt for Æstetiske Fag, Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet.

Böhnisch, S. (2010). Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere.

Christoffersen, E. E., L. Schultz, et al. (2006). "Redaktionelt forord. Den performative peripeti." *Peripeti.* Tidsskrift for dramaturgiske studier 6: 3-4.

Christoffersen, E. E., L. Schultz, et al. (2006). "Redaktionelt forord. Den performative peripeti." *Peripeti.* Tidsskrift for dramaturgiske studier 6: 3-4.

Cook, N. (2007). *Music, performance, meaning.* Ashgate: s206

”Deltagelse”. I: *Bokmålsordboka.* Språkrådet og Universitetet i Bergen.

https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+deltagelse&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge (hentet 21.11.2020).

Dickinson, B. *A headbangers journey* (2005). Hentet fra:

<https://www.youtube.com/watch?v=suuID0xORwM>

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance.* Routledge.

Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works.* Oxford University Press.

Hansen, Kai Arne: *popmusikk* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 22. november 2020 fra <https://snl.no/popmusikk>

Klickstein, G. (2009). *The Musician's way.* New York: Oxford University Press.

Klorman, E. (2010). *Performers as creative agents; or musicians just want to have fun.* The society for music therapy. Hentet fra : <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.3/mto.18.24.3.klorman.html>

Kyndrup, M. (2006). Performativitet, æstetik, utsigelse: Lille note om det performative æstetik. *Peripeti(6):* 37-46.

Langer, S. K. (1977). *Feeling and Form. A theory of art.* New York: Charles Scribners's sons.

Lee Jamieson (2019). *Theater experience in Shakespeare's lifetime.* Hentet 2 mars 2020 fra <https://www.thoughtco.com/theater-experience-in-shakespeares-lifetime-2985243>

Nesheim, E. (2004). *Musikkhistorie.* Norsk Musikkforlag A/S.

”Publikum”. I: *Store norske leksikon* på snl.no. <https://snl.no/publikum> Hentet 20.11.2020.

Small, C (1998). *Musicing*. Wesleyan University Press of England.

Valberg, T. (2012). Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk, i G. Trondalen og K. Stenseth (red.) *Barn, musikk, helse*. NMH-publikasjoner; 2012:3.

Valberg, T. (2011). *En relasjonell musikkestetikk*. Göteborg universitet.

Vedlegg 1. Intervjuguide

Når dere går på scenen:

Hva ser der dere etter når du/dere planlegger?

Hvilke avgjørelser tar du/dere?

Graden av alkoholinntak:

Hvordan jobber du/dere med publikum når de er?

1 Lett beruset

2 Middels beruset

3 Sterkt beruset.

Hvordan engasjere publikum?

Hva slags respons vil du/dere ha av publikum?

Hvordan jobber du/dere med rommet?

Ta, eller lure seg til oppmerksomhet?

Artist eller underholder ?

Repertoar og settliste?

Hva er din/deres kompetanse?

Hvordan bruker du/dere dialog ?

Allsang og dans?

Lydforhold?

Arenaer contra pub?

Vedlegg 2. Informasjonsskriv og samtykkeskjema

Vil du delta i forskningsprosjektet ”Pubunderholderens kompetanse”

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å kartlegge metodikk, strategier og kompetanse hos pubunderholdere. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Jeg skal skrive om pubformidling i min masterundersøkelse. Dette er musikk og underholdningen som foregår på et utested. Jeg er selv musiker og har jobbet som pubunderholder i 9 år. Jeg vil prøve å kartlegge denne formidlingspraksisen og kompetansen som en underholder har på en pub eller andre steder det er servering. Mitt mål er å skape en forståelse for trubadur og pubunderholderpraksis og løfte utøverens kompetanse opp i lyset.

Jeg vil forske på meg selv og andre pubunderholdere. Jeg ønsker å forklare formidlingsstrategier, gester og teknikker som en trubadur bruker for å underholde og skape deltagelse. Jeg vil trekke frem egne erfaringer, skildringer fra konserter og intervjuere andre underholdere. Jeg skal filme scenen under konserter og analysere hva som skjer. Det er da meg og mine kollegaer på scenen som blir filmet. Jeg vil også observere andre underholdere i deres praksis. Jeg ønsker å bruke både formidlings situasjoner fra trubadurjobb, duo og trio format. Dette skal jeg bruke til å utvikle min egen praksis gjennom et kunstnerisk utviklingsprosjekt til masterfremlegg

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Dette er en masterundersøkelse for Master i Kunstfag ved Universitetet i Agder

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Dere har blitt valgt ut av meg da jeg har vurdert dere som svært kompetente i deres felt, og ønsker, å innhente deres erfaringer til undersøkelsen. Jeg ser på dere som mine gode kollegaer, og tar derfor kontakt med dere.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du deltar på:

Intervju der jeg spør deg i dybden om din kompetanse.

Dette intervjuet vil bli gjort lydopptak av.

Jeg observerer deg i din praksis og analyserer

Jeg gjør videoopptak av din praksis og analyserer

Jeg samler inn personopplysninger om ditt bosted, din alder og din yrkeserfaring

I undersøkelsen vil alle bli anonymisert, dessverre er vi i en offentlig jobb og enkelte kan bli identifisert ut fra opplysningene og sitatene. Dette er det viktig at du er klar over.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Det er kun meg og veiledere som vil ha tilgang til dine opplysninger.
- Siden de fleste er meg bekjent noteres ikke personlige opplysninger.
- Det er derfor kun ved sitater, alder eller yrkeserfaring dere vil kunne bli identifisert.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes Juni 2020. Personopplysninger vil bli slettet etter det. Eventuelle lyd og videoopptak vil også slettes, om dette ikke ønskes å brukes av de aktuelle.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Agder har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Universitetet i Agder
ved Tormod Wallem Anundsen. tormod.w.anundsen@uia.no. 38141326.
- Tony Valberg. Tony.valberg@uia.no . +47 38141375
- Student: Tom Anders Klungland. Tom.anders@hotmail.com . 94251238
- Vårt personvernombud: Ina Danielsen. Ina.danielsen@uia.no. 45254401
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Eventuelt student

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet ”Pubunderholderens kompetanse” og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- å delta i video og lydopptak
- å bli observert i min praksis
- at jeg kan siteres på innhentet informasjon fra intervju, video, lydopptak eller observasjon.
- at jeg kan bli identifisert/gjenkjennes av personopplysningene sitatene i avhandling eller fremlegg av masterundersøkelse.

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. Juni 2020

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Dato senere oppdatert og muntlig godkjent til ca. Desember 2020.