

MASTEROPPGAVE

*Fremstillingen av utenforskap gjennom to estetiske uttrykk
- en eksempelstudie*

Ingvild Marie Høgfoss Støkken

16.mai 2022

LMUNOR40517 Masteroppgave i norsk (5-10)
Grunnskolelærerutdanning 5–10
Fakultet for lærerutdanninger og språk



*«Likedan når det gjelder teksten:
den vekker den beste lyst i meg når
den når meg indirekte; når den får
meg til å se opp ofte, høre noe
annet» (Barthes, 1998, s. 27).*

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg to ulike estetiske uttrykk og analyserer disse. Målet med oppgaven er å sette estetiske uttrykk i fokus og å vise til hvordan det kan brukes som en ressurs i vanskelige temaer som eksempelvis utenforskap. Analyse materialet består av to musikkstykker og en roman. Musikkstykkene er hentet fra den norske oppsetningen av *The Phantom of the Opera*, som gikk på Folketeateret 2018-2019. Romanen *Manhattanfantomet* kan anses for å være en oppfølgerroman til musikalen. Masteroppgaven henter fagbegreper fra to disipliner, litteraturvitenskap og musikkvitenskap. Gjennom koblingen mellom to fagfelt havner oppgaven innenfor interart som forskningsfelt, og skillet mellom de to fagfeltene viskes noe ut. Dette gjøres ved at begreper fra litteraturvitenskapen benyttes om funn i musikkstykkene og omvendt.

Innlevelse og utenforskap står i sentrum for denne masteroppgaven. Analysedelen dreier seg derfor i stor grad om hvordan vi kan finne tegn til utenforskap i litteratur og musikk. Som analysen vil vise gjøres dette på ulike måter, og for hver ny lytting/ gjennomlesning kan en finne nye tolkningsmåter.

Abstract

This thesis deals with two different aesthetic expressions and analyzes them. The aim of the thesis is to put aesthetic expressions in focus and to point out how it can be used as a resource in difficult topics such as exclusion. The analysis material consists of two pieces of music and a novel. The pieces of music are taken from the Norwegian production of *The Phantom of the Opera*, which took place at Folketeateret 2018-2019. The novel *The Manhattan Phantom* can be considered a sequel to the musical. The master's thesis draws on subject concepts from two disciplines, literary studies and musicology. Through the link between two disciplines, the thesis ends up within interart as a research field, and the distinction between the two disciplines is somewhat blurred. This is done by using concepts from literary studies about finds in the pieces of music and vice versa.

Empathy and exclusion are at the heart of this master's thesis. The analysis part is therefore largely about how we can find signs of exclusion in literature and music. As the analysis will show, this is done in different ways, and for each new listening / reading one can find new ways of interpretation.

Forord

Litteratur og musikk har alltid ligget mitt hjerte nært. Da jeg skulle finne ut hva jeg skulle skrive masteroppgave om, var det dermed essensielt for meg å finne en måte å kombinere de to. Høsten 2021 holdt Leif Erik Vold en forelesning om interart ved Høgskolen i Østfold. Under denne forelesningen ble en ny interesse vekket. Dette fagfeltet koblet sammen mine lidenskaper, og forskningsstillingen for oppgaven falt på plass.

Når det kommer til valg av hovedmaterialet har også dette vært noe som har ligget mitt hjerte nært. Da jeg gikk i 7 klasse satt hele trinnet opp musikalen *The Phantom of the Opera*, og jeg fikk spille rollen som Christine. I arbeidet med denne oppsetningen leste vår fantastiske musikk lærer Inger Britt Lea deler av *Manhattanfantomet* for oss. Dette prosjektet er noe som har satt store spor hos meg, og som jeg selv ser tilbake på som et dannende prosjekt, hvor vi fikk innsikt i fiktive karakterer og innlevelse for dem. Med denne masteroppgaven ønsker jeg at flere kan få øynene opp for potensialet som ligger i å benytte seg av ulike estetiske uttrykk i skolen.

Jeg vil rette en stor takk til hovedveilederen min Barbro Bredesen Opset. Jeg setter utrolig pris på alle de fine samtalerne vi har hatt som har formet oppgaven til det den har blitt. Biveilederen min Leif Erik Vold vil jeg takke for all kunnskap du har delt, og alle innspill spesielt til musikkdelen av oppgaven. Takk også til familie og venner som har stilt opp som gode samtalepartnere når jeg har hatt noe jeg har trengt å drøfte med noen.

Det har vært en reise med både oppturer og nedturer, men alt i alt en utrolig fin tur.

Ingvild Marie Høgfoss Støkken

Halden, 16.mai 2022

Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse.....	6
1. Innledning	7
1.1 Tema og problemstilling.....	7
1.2 Beskrivelse av materialet.....	8
1.3 Bakgrunn for oppgaven.....	10
1.4 Masteroppgavens bidrag.....	12
2. Teoretiske perspektiver	13
2.1 Interart	13
2.2 Emosjoner, affekter og følelser.....	15
2.3 Innlevelse.....	16
2.4 Affektiv narratologi	18
2.5 Musikkens påvirkningskraft.....	19
2.6 Estetikk	21
2.7 Emosjonell respons på musikk	22
2.8 Fysiologi i musikk.....	23
3. Analyse.....	25
3.1 Fortellingens steder og gjenstander.....	25
3.2 Musikkstykkene.....	29
3.2.1 The Phantom of the Opera	30
3.2.2 Maskeradeball	36
3.3 Manhattanfantomet	42
3.3.1 Romanens struktur og fortellerteknikk	42
3.3.2 Erik Muhlheim	44
3.3.3 Christine.....	49
3.3.4 Fader Joe	52
3.3.5 Darius.....	53
3.3.6 De fiktive karakterenes navn	55
3.3.7 Temporalitet.....	57
3.3.8 Intertekstualitet.....	57
3.4 Analytiske refleksjoner på tvers.....	59
4. Avsluttende kommentarer.....	61
5. Litteraturliste.....	64
6. Vedlegg 1: Sangtekst The Phantom of the Opera.....	70
7. Vedlegg 2: Sangtekst Maskeradeball.....	71

1. Innledning

1.1 Tema og problemstilling

Når vi åpner en bok, skrur på tv-en, eller ser et maleri stråler estetikken mot oss. Vi er med andre ord omringet av ulike estetiske uttrykk. Påvirkningskraften de har på oss er individuell, men det er likevel logisk å tenke at kombinasjon av flere estetiske uttrykk kan føre til en større påvirkning. Interart dreier seg om kombinasjonen av estetiske uttrykk (Engelstad, 2007, s. 7). Det kan tenkes at interart påvirker oss enda sterkere, rett og slett fordi det er satt sammen av flere estetiske uttrykk, men dette er ingen selvfølge. Alle mennesker er ulike og har dermed forskjellige preferanser i forhold til hva som vil påvirke en. En sammensetning av flere estetiske uttrykk kan muligens treffe flere i en gruppe, nettopp fordi det har muligheten til å treffe flere av preferansene til individene i gruppen.

I denne oppgaven står empati, medfølelse og innlevelsessevne sterkt. Oppgaven setter fokus på hvordan ulike estetiske uttrykk kan påvirke oss på ulike måter. Med bakgrunn i det utvalgte materialet vil *utenforskap* og hvordan dette kommer frem gjennom ulike estetiske uttrykk være noe som blir vektlagt. Oppgavens problemstilling lyder som følger: Hvordan forteller forskjellige estetiske uttrykksmåter om utenforskap i en utvalgt roman og to musikkstykker? Og hvordan kan fremstillingen bidra til innlevelse og medfølelse?

For å nærme meg disse spørsmålene har jeg valgt å gjennomføre en eksempelstudie med et litterært og musikalsk utgangspunkt. Hovedmaterialet mitt er todelt og består av to forskjellige estetiske uttrykk, litteratur og musikk. Romanen *Manhattanfantomet* er skrevet av Frederick Forsyth (1999) og oversatt til norsk av Torleif Sjøgren-Erichsen. Romanen kan anses for å være en oppfølger til musikalen *The Phantom of the Opera* av Andrew Lloyd Webber, som hadde premiere i 1986 (Webber, 2007, s. 25). Men romanen kan også leses separat uten kjennskap til musikalen. I denne oppgaven blir den derimot behandlet som en oppfølgerroman, med bakgrunn i at historien i de to verkene flyter inn i hverandre. I likhet med romanen er også musikalen oversatt til norsk. I 2018 satte Folketeateret i Oslo opp musikalen. Stephen Barlow var regissør, mens Atle Halstensen stod for oversettelsen til norsk og som musikalsk ansvarlig. På tross av at musikalen da ble oversatt til norsk valgte produksjonsselskapet Scenekvelder å beholde den opprinnelige engelske tittelen på

musikalen. Den engelske tittelen blir derav også benyttet om den norske oppsetningen i denne oppgaven.

I sammenheng med den norske oppsetningen publiserte Folketeateret en rekke videoklipp fra forestillingen for å skape oppmerksomhet rundt den. I denne oppgaven vil to av disse videoklippene, sammen med oppfølgerromanen *Manhattanfantomet*, danne hovedmaterialet. Av hensyn til at musikkstykkenes kontekst er essensiell for å kunne danne seg et helhetlig bilde av handlingen, vil elementer fra musikalen også bli inkorporert som en del av materialet i denne oppgaven. I denne sammenheng benytter jeg originalmanuset fra filmatiseringen av musikalen, da Folketeateret ikke kunne gi ut sitt manus. Originalmanuset er å finne i Andrew Lloyd Webbers bok *The Phantom of the Opera Companion* (2007). Med bakgrunn i at Webber er manusforfatter og komponist under både originaloppsetningen av musikalen i 1986 og filmatiseringen jeg benytter manuset fra, vil jeg argumentere for at de er nokså like.

Videoklippene fra musikalen har også visuelle elementer, men av hensyn til oppgavens avgrensning vil disse i liten grad bli kommentert i denne oppgaven. Begrunnelsen for å benytte videoklipp fremfor lydopptak handler om at lydopptak ikke er å oppdrive på norsk. Og i denne sammenhengen ønsket jeg å benytte meg av norsk sangtekst. Videoklippene er profesjonelt laget og lyden er dermed på linje med hva en ville funnet ved å benytte lydopptak. Jeg mener dermed at videoklippene er en god erstatning for lydopptak.

1.2 Beskrivelse av materialet

I 1910 kom romanen *Le Fantôme de l'Opéra* av Gaston Leroux ut. Ved sin utgivelse var ikke dette en roman som høstet mye oppmerksomhet (Webber, 2007, s. 16). Kanskje kan man påstå at den forsvant litt i mengden. Det var ikke før et tiår senere, i 1922, at romanen skulle få sin velfortjente oppmerksomhet. Den ble da laget teater av og har senere blitt gitt ut i mange ulike former (Webber, 2007, s. 20). Med andre ord har det blitt skapt et intertekstuell nettverk rundt den opprinnelige romanen til Leroux. Romanen, som originalt var på fransk, har også i ettertid blitt oversatt til flere språk, deriblant svensk og dansk. 9. oktober 1986 hadde musikalversjonen *The Phantom of the Opera* premiere på Her Majesty's Theatre i London (Webber, 2007, s. 25). Den kjente musikkkomponisten Andrew Lloyd Webber står bak musikken, mens Richard Stilgoe og Charles Hart står for sangtekstene. Sammen skrev de

manuset. Adaptasjonsmessig forholder musikalen seg fritt til forelegget. Fritt til forelegget vil si at forfatterne har forandret noe på fortellingen for å få den til å passe til det kunstneriske uttrykket de var ute etter (Bakken, Mose & Oxfeldt, 2012, s. 168). 7 september 2018 tok musikalen Norge med storm, og spilte for 150 000 mennesker (Scenekvelder, 2018a).

Musikal er i utgangspunkt et sammensatt estetisk uttrykk, med både tekst, musikk og skuespill. I tillegg til dette er det mange som anser musikalsjangeren for å være mer folkelig enn eksempelvis opera. Det er dermed påfallende at musikalsjangeren faktisk har røttene sine blant annet fra opera (Larsen, 2020). I denne sammenhengen er dette verdt å nevne nettopp fordi handlingen i hovedmaterialet i denne oppgaven er lagt til en opera.

Handlingen i musikalen *The Phantom of the Opera* er lagt til en opera i Paris på slutten av 1800-tallet (Webber, 2007). Under denne operaen bor Operafantomet. Operafantomet er et musikalsk geni som velger å leve i skyggene på grunn av det vansirede ansiktet sitt. Det er derfor svært få som vet at denne mannen eksisterer, derav navnet. Christine er en av operaens ballettdansere, men viser seg å være en utrolig flink sanger. Med veiledning fra Operafantomet blir hun enda flinkere. Det første musikkstykket som blir analysert i denne oppgaven bærer det samme navnet som musikalen, nemlig *The Phantom of the Opera*. Dette musikkstykket kommer inn omtrentlig her. Det er en duett mellom Operafantomet og Christine hvor de kommer nærmere hverandre. Dette vil utdypes videre under kapittel 3.2.1. Handlingen i musikalen utvikler seg til et trekantdrama når Christines barndomsvenn Raoul dukker opp. Christine blir tvunget til å ta et valg mellom den mystiske og forføreriske skytsengelen som hun lenge tror er sendt fra sin døde far, eller den store kjærligheten. Under et *Maskeradeball*, som er det andre musikkstykket som blir analysert i denne oppgaven, utvikles følelsene. Trekantdramaet eskaleres ytterligere når Operafantomet kidnapper Christine og forsøker å overtale henne til å velge et liv med han. Raoul kommer til unnsetning, men ender opp med å bli fanget av Operafantomet. På tross av at Christine velger Raoul viser Operafantomet dem nåde og lar dem gå før han selv flykter inn i skyggene.

Musikkstykkene som er valgt i denne oppgaven er ikke tilfeldig utvalgt. Det kan argumenteres for at de på hver sin måte fungerer som kjenningsmelodier for musikalen. Musikkstykket *The Phantom of the Opera* er i mange sammenhenger benyttet som musikalens kjenningsmelodi. I tillegg egner den seg til å kommentere forholdet mellom hovedpersonen og hans utkårede. Dette kan vise tilbake på hovedpersonens utenforskap, da han aldri får et liv

med Christine. Det kan argumenteres for at musikkstykket *Maskeradeball* fungerer som et bindeledd mellom musikalens og romanens fortelling. Denne melodien spilles ved flere anledninger i musikalen, og det blir beskrevet at den blir spilt i romanen. Det kan tenkes at musikkstykkene dekker to ytterpunkter. I det første stykket finner vi nærhet gjennom to individer. I det andre stykket er det glede gjennom en folkemengde som frontes. Denne oppgaven analyserer både musikken og sangtekstene med utenforskap som et gjennomgående bakteppe for analysen. I vedleggene står sangtekstene for musikkstykkene nedskrevet av meg. Ved bruk av flere gjennomlyttinger, og ved at sangerne i videoklippene artikulere godt, vil jeg argumentere for at feilmarginen for nedskrivningen er liten, men at den ikke er å utelukke.

Manhattanfantomet er gitt ut i 1999, 13 år etter urpremieren av musikalen. Romanen viderefører handlingen i musikalen. Operafantomet blir omtalt som Erik Muhlheim, som er hans opprinnelige fødselsnavn. Erik Muhlheim har flyktet fra Paris og endt opp i Manhattan. Her blir han en av byens rikeste samtidig som han klarer å forbli i skyggene. Ved hjelp av å alliere seg med en mann ved navn Darius som også har flyktet til Manhattan, kan Erik Muhlheim forbli i skyggene, mens Darius tar seg av møter med kunder. Gjennom et brev fra Madame Giry, en gammel venn fra operaen i Paris, får Erik Muhlheim vite at Christines sønn på 12 år egentlig også er hans sønn. Erik Muhlheim bygger en opera og får Christine til å synge på åpningen, alt for å se sønnen. De blir enige om at sønnen Pierre skal få vite hvem som er hans ekte far når han fyller 18 år. Romanen ender med at Darius forsøker å drepe Pierre i sjalusi, men ender med å drepe Christine. På dødsleie forteller hun hvem hans egentlige far er, og Pierre velger å bli hos Erik Muhlheim.

1.3 Bakgrunn for oppgaven

Som lærerstudent er det naturlig å begrunne valg i didaktikk. I utgangspunktet var denne oppgaven tenkt som en didaktisk oppgave, men i arbeidet med den har den utviklet seg til en eksempelstudie. På tross av dette ligger skolen som element ivaretatt i bakgrunnen for oppgaven. Jeg vil videre presentere bakgrunnen for oppgaven gjennom å trekke frem utvalgte punkter fra læreplanen.

«Norskfaget bygger på et utvidet tekstbegrep. Dette innebærer at elevene skal lese og oppleve tekster som kombinerer ulike uttrykksformer» (Utdanningsdirektoratet, 2020a). Det utvidede

tekstbegrepet innebærer at bilde og lyd også defineres som tekst. I utvelgelsen av hvilket materiale man bør inkorporere i undervisningen har man dermed et hav av muligheter. Det er absolutt ikke en selvfølge at norsklæreren skal velge en musikal, kanskje er det heller noe unormalt. Gjennom lærerstudiet er det mitt inntrykk at sammensetningen mellom bilde og tekst står i fokus, her kan man etter min mening gjøre mer ut av å utforske møtet mellom lyd og tekst. Det virker derfor relevant å gjøre grundigere studier av dette, da rettet mot norskfaget og sammensatte tekster. Gjennom denne oppgaven vil jeg tydeliggjøre at et arbeid som forener musikk og tekst har mye potensiale. Arbeid med musikkstykker er et eksempel på arbeid som forener musikk og tekst.

Estetiske opplevelser har verdi i seg selv (Kjær, 2018, s. 20). Kunst har evnen til å påvirke oss og berike hverdagen vår (Stenslie, 2022). Arbeid med estetiske uttrykk har potensial for å utvikle empati, dannelse og dermed evnen til å bli en god medborger. Det har seg også slik at undervisning som inneholder estiske uttrykk kan sette et dypere spor i deltagerne, og dermed er noe som er lettere for dem å huske senere. Dette har å gjøre med at det kan gi sterke og varige inntrykk (Kjær, 2018, s. 22). Ifølge Alice Kjær (2018) kan en kunstopplevelse inneholde mer enn det man umiddelbart klarer å uttrykke med ord. Hun understreker at estetiske uttrykk kan være meningsfulle i seg selv, men at meningen først kommer til syne i møte mellom det aktuelle estetiske uttrykke og menneske (Kjær, 2018, s. 22). Estetiske opplevelser kan dermed fungere som verdifulle erkjennelsesmåter, uten at vi nødvendigvis klarer å sette ord på den innsikten vi har oppnådd. Med mitt eksempelstudium ønsker jeg å vise noe av potensialet som ligger i å ta i bruk ulike estiske uttrykk i undervisning. Jeg ønsker også å sette et fokus på at estetiske uttrykk har en overføringsverdi. Dersom man velger å inkorporere ulike estetiske uttrykk i undervisning åpner man opp for et tverrfaglig samarbeid både innad i faget, men også på tvers i samhandling med andre fag. Det åpner også opp for diskusjoner om et bredere spekter av estiske uttrykksmåter og hvordan disse påvirker oss.

I 2019 kom sluttrapporten på forskningspiloten *Kunsten å lære*. Forskningens hypotese var at eksekutive funksjoner utvikles av kunstnerisk kreativitet (Hundevadt & Klausen, 2019, s. 9). Eksekutive funksjoner oversettes gjerne med selvregulering, og dreier seg blant annet om evnen til logisk tenkning, planlegging og å kontrollere sin egen adferd (Hundevadt & Klausen, 2019, s. 10). Etter endte 12 uker med en hverdag preget av kunst viste elevene som var deltagere i piloten en raskere utvikling av eksekutive funksjoner. Forskingen hadde så gode resultater at det nå skal bli et storskala forsknings- og utviklingsprosjekt (Stenslie,

2022). Dette er med på å forsterke denne oppgavens argument om at arbeid med estetiske uttrykk har mye potensial.

Valget av materiale i denne oppgaven legitimeres også av at læreplanen understreker at elever i norsk skole skal lese oversatte tekster. Hovedmaterialet i denne oppgaven faller under denne kategorien da det er oversatt til norsk, fra engelsk. «De skal utforske og reflektere over skjønnlitteratur og sakprosa på bokmål og nynorsk, på svensk og dansk, og i oversatte tekster fra samiske og andre språk» (Utdanningsdirektoratet, 2020a).

Norskfaget skal bidra til å skape respekt for menneskeverdet (Utdanningsdirektoratet, 2020b). Hovedmaterialet åpner opp for dette ved at hovedpersonen har en funksjonsnedsettelse i form av et vansiret ansikt. Dette er med på å gi elevene et innblikk i hvordan mennesker med utseendemessige funksjonsnedsetninger kan bli behandlet, og at det er viktig at vi ikke fortsetter denne behandlingen i dagens samfunn. Det gir også et innblikk i hvordan mennesker med funksjonsnedsetninger kan føle det.

1.4 Masteroppgavens bidrag

Denne oppgaven ønsker å sette et søkelys på hva samspillet mellom tekst og musikk gjør med oss. Den undersøker hvordan tekst og musikk forteller om utenforskap på en måte som skaper medfølelse. Ved bruk av en eksempelstudie kommer oppgaven til å vise et eksempel på hvordan man kan dra nytte av teori fra to ulike fagfelt. Jeg ønsker at oppgaven skal være et argument for hvorfor forskjellige estetiske uttrykk, og dermed kunst, har en rettmessig plass i skolen og en essensiell plass i samfunnet generelt.

Denne oppgaven har fremstillingen av utenforskap i fokus, men det er mange andre innfallsvinkler man kunne benyttet. Bakgrunnen for akkurat denne vinklingen er at det er et dagsaktuelt tema i skolen, og at det finnes i hovedmaterialet for masteroppgaven. Nettopp utenforskap er et essensielt tema å ta opp til diskusjon i et klasserom i forhold til temaer som har med mobbing å gjøre. Denne oppgaven kommer ikke til å legge frem en didaktisk vinkling på utenforskap, men den kan likevel være nyttig som en tankevekker i forhold til hvordan man som lærer kan lete etter ulike fremstillinger av det i ulike estetiske uttrykk.

2. Teoretiske perspektiver

«Viktor Sjklovskij har beskrevet litteratur som *underliggjørende*. Den får oss til å se det velkjente på en ny måte. Den kan fungere nyskapende, åpnende, perspektiverende» (Andersen, 2019, s. 12). Dette sitatet egner seg godt til å beskrive hva som kommer videre i denne delen av oppgaven. Litteratur og musikk, i samsvar med det utvidede tekstbegrepet, har muligheten til å utvide vår verden og påvirke oss. Denne delen av oppgaven vil vise til oppgavens teoretiske grunnlag og gi en innføring i noen av de viktigste teoretiske holdepunktene til oppgaven.

2.1 Interart

Interessen for sammensmeltinger av ulike estiske uttrykk er noe som har eksistert lenge. Den tyske komponisten Richard Wagner, som var en fremtredende mann på slutten av 1800-tallet, utviklet *das Gesamtkunstwerk* (Brown, 2016, s. 1). I Wagners operaer ble tekst, musikk, dekorasjoner og sceniske uttrykk flettet sammen. Skillene mellom de ulike delene i operaen, eksempelvis arier og resitativer, ble visket ut. Musikken ble tatt i bruk som en fortellerstemme gjennom ledemotiver (Brown, 2016, s. 2). Ledemotiv er en melodiføring som eksempelvis varsler en karakters inngang på scenen, før karakteren viser seg for publikum. Det knyttes til en karakter, et bestemt objekt eller handling. Ved bruk av musikk som fortellerstemme ble tilhørerne tvunget til å la et annet estetisk uttrykk enn det som var forventet, teksten, fortelle dem handlingen.

Wagner og *das Gesamtkunstwerk* er et av mange eksempler på at interessen for å benytte seg av ulike estetiske uttrykk sammen er noe som har vært inspirerende for mange. Interart som forskningsområdet, slo for fullt igjennom på 1990-tallet (Oxfeldt, 2013, s. 266). Elisabeth Oxfeldt (2013) legger vekt på tidsånden som en mulig forklaring, og påpeker at denne ofte påvirkes av ulike redaktører som trekker i trådene i ulike aviser. Hun trekker særlig frem den amerikanske litteraturforskeren W.J.T Mitchell og hans begrep «the pictorial turn», som setter fokus på at bilder har fått en større kulturell betydning og dermed også bør få større oppmerksomhet (Oxfeldt, 2013, s. 266).

På tross av oppblomstringen for forskningsfeltet på 1990-tallet kan en si at det har vært manglende fremgang på området. Arne Engelstad begrunner dette i «redselen for å fremstå som en halvstudert røver på andre felter enn det man forsker eller underviser innenfor» (2007, s. 7). På tross av dette har det de senere årene kommet flere tilskudd til feltet. I 2016 gav Unni Langås og Karin Sanders ut antologien *Litteratur inter artes: nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter*. Her definerer de et skille mellom intern interart og ekstern interart (Langås & Sanders, 2016, s. 14). Intern interart omhandler verket i seg selv. Poetisk språk, klang og rytme blir ansett som både billedlig og musikalsk. Ekstern interart knyttes til samspillet mellom de forskjellige kunstuttrykkene. Interart kan være et vanskelig begrep å definere, men som en foreløpig definisjon kan vi si at interart er samspillet mellom ulike estetiske uttrykk, altså det vi kan ta inn gjennom sansene våre.

Engelstad (2007) påpeker at ved bruk av interartstudier åpnes mulighetene for å fokusere på utallige sammenhenger og forbindelseslinjer. For å forstå et estetisk uttrykk er det viktig å sette det i sammenheng med beslektede uttrykk (Engelstad, 2007, s. 7). All kunst har opplevelser og begivenheter som grunnlag (Engelstad, 2007, s. 11). Engelstad (2007) tar til orde for å se forbindelser mellom estetiske uttrykk, og at man kanskje kan se de som en stor sammensatt fortelling. Det er dermed essensielt å forsøke å finne forbindelseslinjer mellom estetiske verk, og å se hvilke forbindelser de har til konteksten rundt verket.

En teoretiker som viser seg å ha en forskerinnstilling som kan knyttes til interart er Mikhail Bakhtin. I denne sammenhengen er det interessant å se hvordan Bakhtin benytter seg at det musikkvitenskapelige begrepet polyfoni, og anvender dette i litteratur. På samme måte som en fuge kan inneholde ulike stemmer som går inn i hverandre og utvikler seg i samklang, kan også litteratur ha noe tilsvarende (Bakhtin, 2003, s. 160). I litteratur kan ulike stemmer være sidestilte, ikke underordnet forfatterens stemme. På denne måten er det ikke en stemme som fremstår som sann. De ulike stemmene forenes i en sannhet hvor ingen er mer fremtredende. I denne eksempelstudien kan det være aktuelt å dra nytte av begrepet polyfoni. Oppgaven tar også utgangspunkt i å benytte begreper fra to fagfelt om hverandre, og gjør dermed mye av det samme som Bakhtin gjør med teorien om polyfoni.

Interart er både kunstuttrykk og et forskningsfelt, eller en forskerinnstilling. Med andre ord kan vi si at det foregår på to ulike nivåer. I denne oppgaven er det interart som forskningsinnstilling som står i fokus, da oppgaven dreier seg om hvordan analyse av

forskjellige estiske uttrykk kan bidra til en ny forståelse. En annen måte å nærme seg forskningsfeltet kunne ha vært gjennom en multimedial tilnærming. Anders Björkvall (2009, s. 9-13) definerer multimodalitet som tekster som omfatter flere kommunikasjonsformer, men han påpeker også at det gjerne først og fremst knyttes til skrift og bilde. Min oppgave inneholder også musikk som estetisk uttrykk og jeg mener derfor det egner seg bedre å benytte interart som forskningsfelt, da musikk i kanskje enda større grad er noe vi tar inn gjennom sansene våre. Interart som kunstuttrykk kommer også til å bli presentert i oppgaven da analysemateriale i seg selv faller innenfor denne kategorien.

2.2 Emosjoner, affekter og følelser

Emosjoner, affekter og følelser har mye til felles og blir dermed gjerne brukt om hverandre. Men det finnes vesentlige forskjeller. Eric Shouse (2005) påpeker at den viktigste forskjellen er at emosjoner er sosiale, affekter er basert på impulser og følelser er personlige og biografiske.

Emosjoner er ifølge Shouse (2005) de følelsene vi viser frem. Når vi viser frem emosjonene kan dette være en refleksjon av vårt indre, men det kan også være en refleksjon av det vi tror er forventet i en sosial setting. Nyfødte sine foreldre kan tro at den nyfødte viser emosjoner, dette på tross av at de ikke har et vokabular til å uttrykke dem. Men emosjoner er noe som blir tillært gjennom sosiale settinger, og en nyfødt har ikke disse referanserammene. En nyfødt vil dermed ikke vise emosjoner eller følelser, men affekter.

Ifølge Shouse (2005) er affekter abstrakte og oppstår i ubevisstheden. På mange måter er affekter kroppens måte å forberede seg selv til en handling. Affekter er i motsetning til emosjoner og følelser medfødte. Følelser er personlige og biografiske fordi alle personer har sine individuelle tidlige følelser fra tidligere situasjoner som brukes som holdepunkter i nye situasjoner (Shouse, 2005). I denne oppgaven vil alle disse begrepene bli nevnt, men da det ikke alltid er et tydelig skille mellom dem, vil ikke oppgaven vektlegge forskjellene ytterligere. Med andre ord vil ikke disse begrepene stå i fokus, men fungere som et bakteppe for problemstillingen oppgaven sentrer rundt.

2.3 Innlevelse

«Det er grunnleggende samsvar mellom den litterære fortelling og evnen til å forestille seg en annen virkelighet» (Andersen, 2019, s. 12). Teoretikerne som blir presentert i dette underkapittelet ville alle vært enige i sitatet over. På hver sin måte mener de at vi gjennom lesing av skjønnlitteratur åpner opp vår egen verden for påvirkning og å få erfaringer som vi ikke selv vil få i vårt eget liv. Dette er erfaringer man kan dra nytte av i form av å håndtere situasjoner bedre, ved at man har lest en slags veiledning på dem. Men det er også erfaringer som generelt sett kan gjøre oss til bedre mennesker fordi det åpner opp for innlevelse og empati for andre mennesker. Teoretikerne har et stort fagfelt og det er dermed gjort et utvalg med tanke på hva som egner seg i denne oppgaven.

God litteratur har en egen evne til å trekke frem følelsene i oss. Martha Nussbaum (2016) understreker at litteratur og kunst kan gjøre oss mer tenksomme og lede til større emosjonell forståelse for andre mennesker. Ved å leve oss inn i litteratur og kunst utvikler vi emosjonell kompetanse (Nussbaum, 2016, s. 29). Nussbaum (2016) understreker at litteratur og kunst som fremkaller medlidenhet og empati er verdifullt fordi det gir verdighet til mennesker som lider eller strever.

I tillegg til potensialet kunst og litteratur inneholder i forhold til utvikling av emosjonell kompetanse stimulerer det også til kritisk tenkning (Engelstad, 2016, s. 16). Per Thomas Andersen hevder at vi lever i en verden som bestemmes av emosjoner. «Mennesker er i følelsenes vold» (Andersen, 2016, s. 10). Hvordan vi tolker disse emosjonene og sameksisterer med andre mennesker er avgjørende. Nussbaum (2013) hevder med bakgrunn i samme tankegang at mennesker derfor trenger emosjonell trening for å bidra til å utvikle empati for andre enn kun våre nærmeste (Andersen, 2016, s. 30; Nussbaum, 2013). Dette begrunner hun i at følelser er sosialt konstruert og dermed også tillærte (Engelstad, 2016, s. 19).

Gjennom å lese og å oppleve annen kunst lærer vi oss å tolke følelsene. I et større bilde kan det også vise oss ulike muligheter for hvordan vi kan leve livene våre. Skillet mellom oss og andre blir mindre, og vi kan argumentere for at vi blir bedre verdensborgere nettopp fordi vi lærer hvordan vi kan ha medfølelse med andre som står i situasjoner vi ikke selv kommer til å oppleve (Nussbaum, 2016, s. 25). Vi oppdager at mennesker som virker annerledes og

fremmede ikke er så ulike oss selv, og har mange av de samme problemene og mulighetene som vi selv står ovenfor. Dette kaller Nussbaum (2016) den narrative forestillingsevnen. «... diktningen oppøver forestillingsevnen ... tar fatt i våre følelser og viser oss følelsenes betydning for hvordan vi tenker og forholder oss til våre medmennesker» (Nussbaum, 2016, s. 10). Uten denne forestillingsevnen vil vi ikke kunne sette oss inn i andre mennesker sine følelser. «Vi kan ikke forstå andre mennesker, uten å leve oss inn i hvordan de føler» (Nussbaum, 2016, s. 14). Dette betyr at skjønnlitteratur kan og bør være et verktøy i utvikling av medfølelse. Det egner seg også godt til å trene opp medfølende og empatiske medborgere (Andersen, 2011; Nussbaum, 2016). «... [Litteratur trenger] en vesentlig plass i et medborgerskapspensum, fordi de[t] utvikler en tolkningsevne som er helt avgjørende for samfunnsdeltakelse og bevissthet om verden» (Nussbaum, 2016, s. 40).

I likhet med Nussbaum er det også flere andre som har argumentert for at skjønnlitteratur forsterker evnen til innlevelse og til å føle empati for andre mennesker. Keith Oatley (1994) mener at man gjennom å lese skjønnlitteratur kan oppnå en dyp emosjonell opplevelse. I dette legger han at skjønnlitteratur kan fremkalle følelser som tillater leseren å komme nærmere ulike typer sannheter som påvirker holdningene og verdiene til den som leser (Oatley, 1994, s. 72). Raymond Mar, Keith Oatley, Maja Djikic og Justin Mullin (2010) skriver at man helt fra utvelgelsen av hvilken bok man skal lese blir påvirket av følelsene, rett og slett fordi sinnsstemningen avgjør hvilken bok man velger. I motsatt ende kan også følelsene som oppstår under lesningen påvirke leseren i flere dager etter boken er lest ferdig (Mar et al., 2010, s. 819).

På tross av at Nussbaum (2016) trekker frem skjønnlitteratur som essensiell i empatiutviklingen, påpeker hun også at det ikke er begrenset til narrative tekster. «Når barn utforsker fortellinger, rim og sanger, [...] lærer de å legge mer oppmerksomt merke til andre levende skapningers lidelser» (Nussbaum, 2016, s. 34). Det trenger altså ikke å dreie seg om et skjønnlitterært verk. I denne sammenheng kan disse eksemplene anses som tekst, i samsvar med det utvidede tekstbegrepet. Poenget er at så lenge verket har et potensiale for leseren, eller tilhøreren, for å forestille seg fiktive verdener og skapninger og å engasjere seg i dem vil verket også inneholde potensial for empatiutvikling. På samme måte som et barn kan engasjere seg i et eventyr om Askeladden og bli glad når han vinner prinsessa, kan barnet bli lei seg over gutten som ikke finner Blåmann bukken sin. Dette henspiller til at barnet viser

innlevelse og empati for de fiktive karakterene, uavhengig av hvilket estetisk uttrykk fortellingene blir fremført i.

«Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse» (Sjklovskij, 2003/1916, s. 16). Denne følelsen oppnår vi ikke uten innlevelse. Dersom vi ikke er villige til å ta innover oss kunsten vi opplever, uansett om det er litteratur eller musikk, vil vi ikke nå kunstens mål. Viktor Sjklovskij (2003/1916) skriver at kunstens virkemiddel er undergjøring. Kvalitetskunst er underliggjørende blant annet ved at den får oss til å stille spørsmål ved vår egen tilværelse. «Kunstens virkemiddel er *underliggjørelsens* virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges» (Sjklovskij, 2003/1916, s.16). Det er altså prosessen i seg selv som er målet med kunsten. Vi er ikke på jakt etter et fasitsvar, målet er å oppleve.

«I skjønnlitterære tekstar kan ein finne ei openheit for dei store spørsmåla, også dei spørsmåla som har med Gud å gjere» (Jakobsen, 2014). Rolv Nøtvik Jakobsen (2014) har skrevet flere artikler som omhandler forholdet mellom litteratur og religion. Han påpeker at det ligger et potensiale i all litteratur for å svare på spørsmål man måtte sitte på, men å finne svar på spørsmål som har med religion å gjøre krever at en tillater seg å tenke i disse baner (Jakobsen, 2005). En fortolker må være åpen for at tekster kan ha koblinger til religion, uten at de eksplisitt er nevnt. På den andre siden påpeker Jakobsen (2005) at dersom tekster er fulle av religiøse referanser bør man også se forbi dem, og ikke ta en religiøs tolkning forgitt. All viktig litteratur er litteratur som fremmer utforskning og søken etter en sannhet. God litteratur er ikke entydig i svarene sine, den holder spørsmålene åpne og forblir levende (Jakobsen, 2005). Med andre ord kan man oppdage nye tolkninger ved hver gjennomlesning. Men dette krever et engasjement og en innlevelse fra leseren. Oppfølgerromanen som blir analysert i denne masteroppgaven var ikke en bok jeg forventet å finne referanser til religion i, men som jeg kommer inn på i analysedelen ligger religion som et bakteppe.

2.4 Affektiv narratologi

Tankene om innlevelse er relevante i denne oppgaven på et overordnet nivå. De setter emosjoner, affekter, følelser og de store spørsmålene inn i et større bilde ved å sette det inn i sammenheng. På et mer detaljert nivå velger jeg å ta i bruk affektiv narratologi som analyseverktøy, mer spesifikt henter jeg det teoretiske grunnlaget fra Per Thomas Andersen

sin bok *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* (2016). Affektiv narratologi omhandler hvilken effekt affekter og emosjoner har på fortellingen (Andersen, 2016, s. 47). Det retter også et fokus mot hvordan litteratur kan få individuelle følelser til å fremstå som allmenne.

Andersen (2016) legger i sin bok vekt på hvordan følelser preger vårt syn på oss selv og verden rundt oss. Fortellinger forklarer hvordan følelser oppstår og hvordan de virker. Gjennom lesing av skjønnlitteratur kan man dermed trene opp sin emosjonelle forståelse. I sin analyse tar Andersen inspirasjon fra Patric Colm Hogan sin bok *Affektive Narratologi. The Emotional Structure of Stories* (2011). Hogan skriver om hvordan fortellinger engasjerer følelser og hvordan disse påvirker fortellingens struktur. Det er kun begrepsvokabularet Andersen velger å ta med seg fra Hogan, og han tar dermed noe avstand fra Hogan sitt teoretiske ståsted. Han mener Hogan blir for generaliserende (Andersen, 2016, s. 48). I analysedelen vil jeg trekke frem begreper og analyseverktøy fra affektiv narratologi som er relevante for min oppgave. Flere av momentene har inspirasjon fra psykologi, jeg vil derfor presisere at de analyseverktøyene som blir presentert er ment for fiktive personer. Analyseverktøyene som blir inkludert i denne oppgaven er emosjonelle rom, emosjonelle triggerfigurer, performativ og analytisk emosjonalitet, scripts, impulskilder, temporalitet og emosjonelt hegemoni. Disse vil bli definert i analysedelen hvor de også vil bli satt i sammenheng med denne masteroppgavens materiale.

2.5 Musikkens påvirkningskraft

Det forrige underkapittelet satte fokus på hvordan litteratur kan påvirke oss og dermed skape innlevelse, men det er ikke bare litteratur som har denne evnen. Finn Benestad (1993) hevder at musikk er hjertets tale, fra menneske til menneske. Det har en evne til å nå noe i oss, og det er ikke bare følelsmessig (Nielsen, 2016, s. 191). På grunn av at musikk er lyd som påvirker kroppen vår gjennom hørselen og beinledning har musikk en sterk kroppslig effekt på oss (Nielsen, 2016, s. 190).

Tanken om at musikk har en påvirkning på følelseslivet stammer tilbake fra antikkens tid. Pythagoras la grunnlaget for å se sammenhenger mellom kunst og emosjonalitet (Andersen, 2016, s. 12). Han la også grunnlaget for forestillingen om musikalske elementers estiske

verdi. Disse tankene utviklet Platon og Aristoteles videre. Platon mente at man nærmest kunne sette et likhetstegn mellom skalatyper og emosjoner (Andersen, 2016, s. 13). Dette er noe som inngår i etoslæren. «Grunntanken i etoslæren er at bestemte melodibevegelser har iboende kvaliteter som skaper tilsvarende sinnsbevegelser i lytterens sjel» (Benestad, 1976, s. 18). Man vil med andre ord alltid reagere enten positivt eller negativt på det man lytter til. Med grunnlag i dette forviste Platon joniske og lydiske tonearter fordi han mente de var bløtaktige og slappe og kun egnet seg til drikkeviser (Benestad, 1976, s. 19; Andersen, 2016, s. 13). Disse ville dermed ha en negativ påvirkning på lytteren. Platon godkjente kun frygisk og dorisk skala (Benestad, 1976, s. 19). Frygisk skulle skape gode soldater ved at den fremmer mandighet, besluttsomhet og krigermentalitet. Dorisk skulle skape god personlighet med sitt avbalanserte og verdimeslige preg. I tillegg til dette var det viktig for Platon at stykker kun inneholdt en toneart. Dette begrunnet han i at enkelhet var verdifullt. Dagens Melodi Grand Prix-låter, med alle sine modulasjoner, hadde dermed ikke vært lov.

Antikkens etoslære ble i barokken videreført til affektlæren (Andersen, 2016, s. 14). Her kan man si at man gikk enda mer i detalj og mente at intervallene (avstanden mellom toner) i tillegg til tonearten kunne frembringe bestemte emosjoner. Store intervaller skulle frembringe glede, mens små frembragte tristhet. Bestemte tonearter ble også benyttet for å frembringe følelser. Eksempelvis benyttet man Ess-dur som en maskulin og heroisk toneart. Det var viktig å fremme allmenne emosjoner, ikke kunstnerens individuelle. Hvert stykke skulle kun inneholde en emosjon. Dette viser tilbake på Platon og hans fokus på enkelhet.

Fra romantikken og videre fremover mot vår egen tid kom ideen om at musikk er følelsenes og drømmenes språk (Andersson, 2016, s. 206). For mange poeter ble musikk den ideelle kunstform som man beundret og så opp til. Dette viser seg gjerne i dikt hvor man henter inspirasjon fra musikalske fenomener som klang og rytme. Pär-Yngve Andersson påpeker at «Ordkunst och tonkonst har fortfarande en mängd beröringspunkter» (Andersson, 2016, s. 206). I dette legger han blant annet at ord kan ha melodiske kvaliteter.

Lars Amund Vaage (2011) skriver at det uforklarlige er et element i kunst. Vaages tanker kjenner vi igjen fra litteraturforskning, spesielt fra det romantiske kunstsynet, hvor det uforklarlige er et betydelig element. Vi klarer ikke nødvendigvis å sette ord på hvorfor kunst treffer oss, men vi forstår at den er viktig (Vaage, 2011, s. 201). Geir Hjorthol skriver med støtte i Vaage at kunst har en spesiell evne til å treffe grunnlaget i vår eksistens som

mennesker, og å sette spørsmålstegn ved dette, gjennom emosjonene kunsten vekker i oss. (Hjorthol, 2016, s. 225).

Musikk aktiverer en rekke av evnene til tilhøreren (Greenberg, Baron-Cohen, Stillwell, Kosinski & Rentfrow, 2015, s. 2). Det er en kognitiv prosess som består av fire trinn. Tilhøreren begynner med å ta inn det han hører og forsøker å forstå det. Deretter aktiveres det emosjonelle og psykologiske aspektet ved lyttingen, og tilhøreren får en reaksjon. Tilhøreren forsøker så å danne seg et helhetlig bilde av det han lytter til ved å analysere det intellektuelt. Til slutt forsøker tilhøreren å forutse hva som kommer videre i musikken, dette kan dreie seg om å forutse hvor melodien vil gå, og å forsøke å forutse hvilke følelser dette vil gi tilhøreren. Denne kognitive prosessen er nært knyttet til empati. Forskning tyder på at musikksmaken avslører noe om hvor empatisk du er som person (Greenberg, Baron-Cohen, Stillwell, Kosinski & Rentfrow, 2015, s. 16). Noen forskere går så langt som å hevde at rolig musikk, som soul, gjerne har mer empatiske lyttere enn mer intense sjangere som heavy metal, hard rock og punk. Om ulike musikkjangere kan øke empatien hos tilhørerne er derimot uvisst, men det er nærliggende å tro at det kan det (Greenberg et al., 2015, s. 18).

Patrik Juslin og John Sloboda (2010) skriver at man kan benytte seg av musikk for å styre sinnsstemning. «... listeners use music to change emotions, to release emotions, to match their current emotion, to enjoy or comfort themselves, or to relieve stress» (Juslin & Sloboda, 2010, s. 3). De skriver videre at dette er med på å bedre livskvalitet og helsen til tilhørerne fordi det skaper en slags indre ro og tilfredshet.

2.6 Estetikk

Ifølge Marianne Røskeland og Åse Høyvoll Kallestad (2020) appellerer skjønnlitteratur både til sansene og intellektet. Røskeland og Kallestad (2020) forholder seg til Baumgarten sin definisjon av estetikk som definerer estetikk som «vitenskapen om den sanselige erkjennelse» (Baumgarten, 2008, s. 11). Skjønnlitteratur og estetikk henger med andre ord tydelig sammen. Leseprosessen kan bidra til estetisk danning. Danning er et innholdsrikt begrep som det kan være komplisert å avgrense. Som en mulig forklaring kan vi si at danning innebærer en innholdsmessig og personlig utvikling (Kallestad & Røskeland, 2020, s. 14). Estetisk danning

skjer i en vekslingsprosess mellom verkets innhold, leserens kunnskap og leserens opplevelse av verket i møte med det.

Edgard Varèses kjente definisjon sier at musikk er organisert lyd (Varèse & Wen-chung, 1966, s. 16). På samme måte hevder Eivind Buene (2014) at andre kunstformer kan forstås som kunstferdig organisering av forskjellige materialer. I et lydlig materiale organiseres musikk av melodi, rytme og klang. Litteratur organiseres i et språklig materiale av narrativer og lyriske bilder. Vi opplever disse kunstformene gjennom ulike sanser. Fra etymologisk opphav betyr estetikk «sansning» og «den kunnskap om verden som kommer til oss gjennom sansene» (Nielsen, 2016, s. 190). Mens musikken treffer oss umiddelbart gjennom hørselen og kroppen, krever litteratur kognitiv refleksjon og fortolkning. Likevel påstår Geir Hjorthol (2016), med støtte i Walter Benjamin, at tekst og musikk deler et felles språk. I tekst og musikk er ikke meningen endelig, den endres i møter. Dette kan man se som en dialog mellom tekst og musikk, men også mellom verket og dets publikum (Hjorthol, 2016, s. 228).

Hand-Georg Gadamer (2001) hevder at vi erfarer estetisk gjennom å sanse, erfare og forstå. Dette begrunner han i at «kunstverket som sier noe, konfronterer oss med oss selv» (Gadamer, 2001, s. 142). I dette legger han at et kunstverk har evnen til å avdekke noe som har vært tildekket. Det tildekkede kan eksempelvis tolkes som en side ved en selv man ikke har ønsket å utforske. Å forstå et kunstverk handler om å møte seg selv, nettopp fordi kunstens språk snakker til enhvers selvforståelse. Gadamer (2001) påpeker at vi ikke vil forstå dersom vi ikke er åpne for det. Når man åpner opp for å ta innover seg det et kunstverk uttrykker vil meningsinnholdet være utømmelig.

2.7 Emosjonell respons på musikk

At musikk påvirker oss, er ubestridelig (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 560). Men hvordan det skjer, er fortsatt et felt som det kreves mer forskning på. I Sverige finner vi to ledende forskere på musikkpsykologi. Patrik Juslin er leder for musikkpsykologiavdelingen ved Uppsala Universitet. I 2020 mottok han en pris fra The Royal Academy for sitt arbeid med følelser og musikk. Daniel Västfjäll er professor i psykologi ved Gøteborg Universitet. Sammen presenterer de seks underliggende psykologiske mekanismer de mener har en påvirkning på hvorfor vi reagerer emosjonelt på musikk (Juslin og Västfjäll, 2008). De

benytter følgende navn på dem: hjernestammerefleks, betinget vurdering, emosjonell smitte, indre visuelle bilder, musikalsk forventning og episodisk minne. I denne oppgaven vil disse bli benyttet som analyseverktøy i møte med masteroppgavens hovedmateriale. Episodisk minne kan sies å ligge som et bakteppe for en musikkopplevelse og kommer dermed til å bli presentert allerede her. De resterende begrepene forklares i analysedelen.

Episodisk minne dreier seg om musikk som vekker bestemte minner hos tilhøreren (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 567). Det refereres gjerne til som fenomenet hvor man uttrykker «Kjære, de spiller vår sang». Forskning viser at musikk har en egen evne til å vekke minner hos tilhørere. Når minne er vekket, vil også følelsene minne representerer frembringes. Disse følelsen kan være intense. Dette har å gjøre med at de er lagret i langtidsminnet sammen med de fysiologiske reaksjonsmønstrene fra den originale hendelsen og de erfaringsmessige endringene som har kommet i ettertid. Minnene kan inkludere alt fra filmer til familiemedlemmer, men de er nok mest intense når de inkluderer romantiske partnere eller personer som ikke er i livet til tilhøreren lenger. Forskning viser at man gjerne har flere episodiske minner fra 15-25 års alderen, enn tidligere og senere. Juslin og Västfjäll (2008) begrunner dette i at de fleste av de identitetsbærende opplevelsene oppleves rundt denne alderen. Å benytte seg av musikk for å vise sin identitet, eller i søken på hvem man er, er vanlig. Studier viser at nostalgi er en av de vanligste emosjonelle reaksjonene på musikk.

2.8 Fysiologi i musikk

Ulike studier har vist at harmoniske og melodiske elementer i musikk kan ha utslag på tilhørerens følelsesliv. Jeg vil videre presentere noen av funnene fra utvalgte studier. Disse funnene vil også bli benyttet som en del av analyseverktøyene.

Et intervall defineres som avstanden mellom to toner. I en studie gjennomført av Costa, Ricci-Bitti og Bonfiglioli (2000) kom det frem at registerhøyde hadde noe å si for hvordan man oppfattet intervallene. Liten/stor ters, liten/stor sekst, ren kvart og liten septim ble ansett som positive i høyt register (Costa et. al., 2000, s. 13). I lavere register ble de derimot ansett som nøytrale eller moderat negative. I en tilsvarende studie gjennomført av Timothy Maher (1980) viste det seg at intervaller i et høyt register ble forbundet med følelser som glad, interessant,

mektig, høyt og livlig. Studien viste også at dersom man så bort ifra registeret ble de utpregede dissonerende intervaller liten/stor sekund, liten/stor septim og liten none oppfattet som ubehagelige, men også mer interessante (Maher, 1980, s. 310). Dissonerende intervaller vil altså lettere kunne frembringe negative følelser, men de vil også lettere kunne vekke interesse og fremstår gjerne som mer komplekse. Ut ifra dette er det logisk å tenke at motsetningen konsonans vil oppleves som harmonisk og positiv, men dette er ikke en selvfølge. Det kommer an på settingen vi hører dem i.

Kate Hevner (1935) viser i en studie hvor viktig dur- og mollakkorder er for hvordan vi oppfatter musikk. I studien laget Hevner ulike versjoner av klassiske stykker hvor hun byttet ut dur og moll treklanger med det motsatte av det som var benyttet i originalstykket. Studiene viste at stemmene gikk drastisk ned på ordet *glad* når musikkstykket ble spilt i moll (Hevner, 1935, s. 110). Studien viste også at dur gjerne forbindes med lykke, glede, sprekhet og lekenhet. I motsetning ble moll forbundet med trist, sentimentalt og ømt. Det er likevel essensielt å påpeke at stykker i dur ikke nødvendigvis alltid forbindes med glede, men at det generelt sett er mer glede tilstede enn dersom stykket hadde vært i moll (Hevner, 1935, s. 111). Det kom også frem at emosjoner som verdighet, handlekraft, spenning og ro kan uttrykkes av både dur og moll. Hevner (1936) påpeker at rytme også har en påvirkning på følelsene som trekkes frem. Fast rytme oppfattes mer seriøst, verdig og energisk enn flytende rytme (Hevner, 1936, s. 265).

I en studie gjennomført av William Forde Thompson og Brent Robitaille (1992) fikk ulike komponister i oppgave å komponere musikk som skulle passe til ulike emosjoner. Emosjonene var glede, sorg, spenning, kjedsomhet, sinne og fred/ro. I melodiene som skulle representere glede var det en tendens til at de var rytmisk varierte og veldig tonale. Melodiene for sorg hadde gjerne et sakte tempo og var skrevet i moll. Spenning ble gjerne uttrykket med raskt tempo, store intervallsprang og høyere tonehøyde. Melodiene som skulle representere kjedsomhet var gjerne veldig tonale med trinnvise bevegelser. Sinte melodier var ofte atonale og rytmisk komplekse. Fred/ro ble uttrykt gjennom trinnvise bevegelser i et sakte tempo. Studien viste at tilhørerne synes det var vanskeligst å gjenkjenne sinne. De andre emosjonene klarte som regel tilhøreren å identifisere som den emosjonene komponisten hadde hatt i tankene (Thompson & Robitaille, 1992, s. 88).

3. Analyse

I denne delen av oppgaven vil hovedmaterialet bli brutt ned i enkeltdeler og analysert. Kapittel 3.1 *Fortellingens steder og gjenstander* omhandler et utvalg elementer som er felles for både musikalen og oppfølgerromanen. Jeg har valgt å inkorporere enkelte elementer fra musikalen også her for å gi et mer fullstendig bilde av den samlede fortellingen om operafantomet på tvers av to verk. Jeg vil også argumentere for at det gir musikkstykkene som senere vil bli analysert en fyldigere kontekst. For å tydeliggjøre hvilket verk jeg henviser til kommer jeg til å benytte ulike navn på hovedpersonen, da dette gjøres ulikt i verkene. I analyse av musikalen vil hovedpersonen kalles Operafantomet, mens han i analysen av oppfølgerromanen vil bli omtalt som Erik Muhlheim. Christine er også en karakter som det benyttes ulike navn på, men med bakgrunn i at hovedpersonen i begge verk benytter seg kun av fornavnet velger jeg også å gjøre dette. Videre i resten av kapittel 3 (3.2 og utover) vil jeg gå i dybden på hver del av hovedmaterialet. Her vil først musikkdelen av oppgaven bli presentert da denne kronologisk sett i forhold til fortellingen kommer først. Deretter vil romanen bli analysert. Til slutt vil jeg komme med noen analytiske refleksjoner på tvers av verkene. I analysen ligger problemstillingen for oppgaven til grunn, og den kommer dermed til å orientere seg rundt utenforskap og innlevelse som holdepunkter.

3.1 Fortellingens steder og gjenstander

«Litteratur yter *motstand*, den er en slags protest mot virkeligheten» (Andersen, 2019, s. 11). Kanskje kan man også se på fortellingen om Operafantomet på denne måten, som en protest mot virkeligheten. En protest mot overklassens luksuriøse liv med overdådige byggverk som operaen representerer. En påminnelse om at det selv i de vakreste hus kan lure noe i skyggene. Men fortellingen inviterer også til å ta en nærmere titt på det som finnes i skyggene, se forbi masken og inn i sinnet til et menneske. Når man ser forbi Erik Muhlheims utseende finner man ikke en ond person. «... går det an å se Christine og Erik [Operafantomet] som Skjønnheten og Udyret, men uten at sistnevnte innerst inne var ond» (Forsyth, 1999, s. 19). Dette åpner opp for å trene opp innlevelsesevnen. Nussbaum (2016) påpekte at litteratur og kunst kan lede til større emosjonell forståelse for andre mennesker. Det er akkurat det denne fortellingen byr opp til, å se forbi noens utseende for å kunne forstå deres indre og å ha medfølelse med det man finner.

Operaen som bygg står sentralt i begge verkene. I musikalen er Pariseroperaen lokasjon for hele handlingen i stykket. I oppfølgerromanen er det ulike store bygg som blir beskrevet, men Manhattanoperaen står sentralt. Operahus i seg selv knytter an til en forventning om følelser. Kanskje kan man gå så langt som å si at det er følelsenes hus, de store følelsene. Som jeg tidligere har vært inne på knytter interart gjerne an til tid, sted og samfunn. Det viser seg at beskrivelsene av begge de aktuelle operaene virker å stemme overens med virkeligheten. Pariseroperaen ble bygget på ordre av Napoleon den tredje på bakgrunn av at han ble forsøkt drept på den gamle operaen i byen (Kirkland, 2013, s. 191). Arkitekten som stod ansvarlig for byggingen var svært nøye på hvor det nye operahuset skulle ligge. At dette området viste seg å være dekket av en slags myrgrunn var dermed ikke et problem som ikke kunne løses. Da myrgrunnen var tørket ut og grunnmuren bygd, viste det seg derimot at det gikk en undersjøisk elv gjennom området. Denne fikk man rett og slett ikke gjort noe med, og den ble bygd oppå. Det er ved denne elven i den nederste etasjen av bygget at Operafantomet bygget sitt rede. Slutten av 1800-tallet var for mange mennesker vanskelig, og det var ikke uvanlig at de menneskene som hadde skavanker ble gjemt bort. Det er dermed da heller ikke utenkelig at det på et tidspunkt kan ha vært et menneske som har benyttet seg av Pariseroperaen som tilfluktssted.

Operahus med sine mange etasjer danner et hierarki. I den underste etasjen, lavest i hierarkiet, finner vi Operafantomet. I de øverste etasjene troner de rike menneskene som er der for å se operaforestillinger. Disse ser ned fra balkongene sine på dem som befinner seg på scenen. Dette er ikke kun et visuelt hierarki i form av etasjene, det viser også det emosjonelle hegemoniet eksplisitt. At Operafantomet befinner seg alene nederst på denne rangstigen vitner om utenforskap. Publikummet på toppen har makten. Ser vi dette utenfra musikalen, og utenfra romanen, er det også publikum i den virkelige verden som bestemmer om kunst får suksess eller ei.

Naturlig nok er det ikke Erik Muhlheim som står bak byggingen av Manhattanoperaen i virkeligheten, men mange av de andre detaljene som blir nevnt om denne bygningen i oppfølgerboka stemmer overens med virkeligheten. Blant annet fortelles det om hvordan Oscar Hammerstein var ansiktet utad når det gjaldt byggingen, mens Erik Muhlheim skal ha vært den hemmelige velgjøreren som styrte pengene. I virkeligheten ble operaen bygget av Hammerstein (Dunlap, 1997). I kapittel 6 «Gaylord Springs operaspalte: Operaanmeldelse,

New York Times, november 1906» (Forsyth, 1999, s. 69) nevnes det mange storheter som skal synge i den nye operaen. Dette er virkelige operasangere som levde på denne tiden. Igjen finner vi altså en sterk tilknytning til tid og samfunn.

I operahuset er det orkesteret som står for instrumentalmusikken, men når operafantomet skal tildeles et instrument er ikke dette et orkesterinstrument. Hovedpersonen benytter orgel til å komponere på, både i musikalen og i oppfølgerromanen. Orgel er noe som gjerne blir forbundet med religion og kirken, men ser man bort fra dette er det noe som kan symbolisere noe mektig. For ikke bare er orgel et instrument som størrelsesmessig kan ta pusten fra de fleste, men som også innehar et volum som overgår det meste. Det interessante med orgel er også at det er noe menneskelig over det. Orgel trenger nemlig luft for å kunne produsere lyd (Rise, 2021). Knytter vi denne tolkningen til hovedpersonen kan vi trekke slutningen at han er et mektig menneske, men at det heller ikke er noe overnaturlig ved han, som alle andre trenger han luft, noe som gjør han sårbar.

Tilknytningen til sirkuslivet er både noe som kommer tydelig frem og noe som ligger som et bakteppe. Den tydelige forbindelsen finner vi i oppfølgerromanen. Romanen starter med å fortelle om barndommen til Erik Muhlheim. Gjennom karakteren Madame Giry fortelles det om hvordan Erik Muhlheim vokste opp på et sirkus med en alkoholisert far som solgte han til et nytt omreisende sirkus som hadde mennesker med merkelig utseende som spesialitet. Erik Muhlheim ble stengt inne i et bur og brukt som attraksjon på lik linje med sirkusdyrene. Videre i boken forteller Erik Muhlheim selv om hvordan han benyttet en klovnedrakt for å kunne bevege seg rundt i folkemengder uten at noen skulle legge merke til det stygge ansiktet hans da han først ankom Coney Island. Det er også byggingen av, og investeringen i sirkus som skaffer han penger der.

I musikalen er tilknytningen til sirkuset ikke like eksplisitt. Også her går Operafantomet med en maske, men denne har ikke en like tydelig tilknytning til sirkuset. Masken i seg selv blir eksplisitt satt fokus på gjennom at det holdes maskeradeball. På samme måte som Erik Muhlheim kan gå fritt på sirkuset på Coney Island iført klovnedrakt, kan han også bevege seg fritt på maskeradeballet i pariseroperaen.

Musikalen avsluttes med at Operafantomet må flykte. Alt som står igjen etter han er en souvenir i form av en mekanisert ape som slår slyngballene sine sammen, samtidig som

maskeradeball-stykket i instrumentalversjon spilles i bakgrunn. Den samme suveniren dukker også opp i oppfølgerromanen, da som en gave til Christine sin sønn Pierre (Forsyth, 1999, s. 93). Ikke bare er denne apekatten en direkte kobling til sirkuslivet, den kan også sees som et symbol på Operafantomet. En mann som bærer et kostyme og som trenes opp til å leve livet på en spesiell måte. En trist figur som vi lett kan få medfølelse med.

Illusjonskunst er gjerne noe som står i nær tilknytning til sirkus og tivoli. Hovedpersonen lever av å mestre denne kunsten. I pariseroperaen er det illusjonskunsten som holder han trygg fra omverdenen. På Coney Island er det dette som tjener han penger ved at han utvikler og bygger ulike illusjonsbegivenheter. Men illusjonskunsten kan også sies å ha en sammenheng med kjærlighet. Kjærlighet gjør blind. For hovedkarakteren lever også på en illusjon om at det kan bli han og Christine til slutt.

Både operaen og sirkuset kan anses som emosjonelle rom. Lokasjon spiller en sentral rolle i affektiv narratologi (Andersen, 2016, s. 52). Et sted er nemlig ikke bare et sted, det ligger en baktanke bak hvorfor hendelser utspiller seg akkurat der. «Emosjonelle rom er en vid kategori som spenner fra konkrete steder, plasser eller værelser der litterære personer befinner seg, til nasjonale eller kulturelle rom der spesielle 'narrative emosjoner' preger befolkningens affektive tilbøyelighet» (Andersen, 2016, s. 227–228). Alle rom har en forventning om en adferd, dette gjelder også operaen og sirkuset. Når adferden ikke blir innfridd bryter man med det emosjonelle rommets norm, eller *normalcy* som Hogan (2011) kaller det. Normalcy er det forventede eller normaliteten, når det skjer noe annet enn det som er forventet blir det en emosjonell reaksjon på dette (Hogan, 2011, s. 29). På grunn av denne forventede adferden er rom emosjonelt kodet, og lokaliseringen av de emosjonelle hendelsene vil aldri være nøytrale (Andersen, 2016, s. 52). Operaen har en forventning om storslått kunst og store følelser. Men den følelsen en forventer seg mest er kanskje tragedie, da de fleste operaer ender i dette. På mange måter innfris dette også her. Operafantomet får aldri Christine, og må rømme fra alt han kjenner og har kjært. I *Manhattanfantomet* dør Christine rett foran øynene på ham, og slik ender også dette i tragedie for Erik Muhlheim. Men oppfølgerromanen kan også sees på en annen måte. For det at Christine dør gjør at Erik Muhlheim kan bli del av sin sønn Pierre sitt liv. I dette fryktelige øyeblikket hvor Christine dør velger nemlig Pierre å bli hos Erik Muhlheim, fremfor å reise med Raoul som har fungert som en far for han hele livet. For Erik Muhlheim blir dette dermed ikke en tragedie. Han får muligheten til å gi og å motta kjærlighet.

Emosjonelle lokaliseringer finnes både som makro- og mikrogeografier (Andersen, 2016, s. 52). Dette viser til at også overordnede kulturelle kontekster har en påvirkning på det emosjonelle rommet og dens koding. I tillegg til dette vil rommet kunne endre sin emosjonelle ladning idet en litterær figur kommer inn eller går ut av rommet. Dette kan vi se eksempler på i begge verkene. Hovedpersonens tilstedeværelse i et rom fremmer gjerne følelser av mystikk, frykt, intensitet og interesse. Det tilfører fortellingen spenning.

I motsetning til operaen er sirkuset noe man forbinder med latter og store smil. Men dette er ikke det bildet som blir presentert av sirkuset i dette materialet. Her presenteres sirkuset som et fælt sted hvor mennesker med annerledes utseende blir satt i bur for å latterliggjøres og hvor man kan bli livredd i et speilrom fordi man aldri kan vite hvem som skjuler seg der inne. Her brytes det altså med det vi kan forvente av en slik lokasjon. Det brytes med det emosjonelle rommets normalcy (Hogan, 2011). Dette skaper en emosjonell reaksjon både hos karakterene i fortellingen, men også hos leseren. Det oppleves som en kontrast mot de frydefulle følelsene man venter å oppleve. Igjen passer sitatet jeg startet dette underkapittelet med «Litteratur yter *motstand*, den er en slags protest mot virkeligheten» (Andersen, 2019, s. 11). For denne kontrasten kan også sees som en protest mot virkeligheten. Den viser at sirkuser ikke bare er fryd, men at det også er noen som betaler en dyr pris mentalt for at andre skal le. Vi får med andre ord et annet innblikk i hva sirkus kan symbolisere.

3.2 Musikkstykkene

I denne delen av oppgaven analyseres to musikkstykker fra den norske musikaloppsetningen av *The Phantom of the Opera* på Folketeateret. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i videoklipp Folketeateret benyttet i forbindelse med musikaloppsetningen. Som tidligere nevnt medfører dette at jeg avgrenser oppgaven til å i liten grad dreie seg om det visuelle. I dette ligger det også at jeg ikke kommer til å se på partitur. Dette begrunner jeg både i at det dreier seg om avgrensningen for oppgaven, men også at det ikke er å oppdrive et partitur for akkurat de videoklippene jeg benytter. Med andre ord kommer jeg kun til å benytte meg av min egen hørsel og kunnskapen jeg innehar. På en side kan dette føre til avvik i analysen min, fordi jeg kan høre feil. På en annen side vil jeg argumentere for at av hensyn til oppgavens fokus på emosjoner, så blir det ingen feil. Det går ikke an å føle feil, eller å ha feil emosjon. I tillegg til

dette viste studien til Thompson og Robitaille (1992) at det er en stor sannsynlighet for at tilhørere oppfatter emosjonene som komponisten har tiltenkt stykkene. Jeg vil derfor argumentere for at det er sannsynlig at også jeg oppfatter disse. Thompson og Robitaille (1992) poengterte at det kunne være vanskelig å skille ut emosjonen *sinne*. I analysen min har jeg dette med meg, og er derfor bevist på at dette er noe jeg bør være observant på. Men jeg kan understreke at stykkene jeg har valgt ikke har som formål å fremkalle *sinne*. Ved hjelp av analyseverktøyene forsøker jeg å finne begrunnelser for følelsene mine analytisk. I arbeidet med dette vil det ikke bli frembragt et endelig svar. Dette har å gjøre med at følelsene kan endre seg fra hver lytting, og jeg kan oppdage nye sider ved verkene.

3.2.1 *The Phantom of the Opera*

Musikkstykket *The Phantom of the Opera* er en duett mellom Operafantomet og Christine. Stykket er preget av en sammensetninger av ulike typer instrumenter som sammen skaper spenning og intensitet. Ved hjelp av en mystisk og noe forførerisk tekst forsterkes dette inntrykket ytterligere. Stykket trekker frem ulike assosiasjoner og indre visuelle bilder. *Indre visuelle bilder* er bilder som skapes kognitivt i hver tilhører (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 565). Disse indre bildene frembringer emosjonell respons, på samme måte som for eksempel vakker natur gjør. Det er et resultat av nær relasjon mellom musikken og det den kan beskrive. Indre visuelle bilder blir i forskning omtalt som følelsesmessige triggere (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 566). Forskning har vist at det er ulike indre bilder som dukker frem når de ulike emosjonene blir vekket. På lik linje er det også ulik fysiologisk respons på de indre emosjonelle bildene som dukker opp. Studier har antydnet at musikalsk stimuli er ekstra effektiv for å fremkalle indre visuelle bilder. Repetisjon, forutsigbarhet i melodiføringen, sakte tempo og visse rytmiske elementer er foreslått som spesielt effektive for å skape levende bilder. Dette er noe som kan bli benyttet i musikkterapi. Indre visuelle bilder fremkalt av rolig musikk kan skape en indre ro, noe som er helsefrembringende i forhold til at det senker kortisonnivået (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 567).

Ingen av musikkstykkene i denne masteroppgaven er rolige, men de har heller ikke som formål å skape ro i tilhøreren. Stykkene her har som formål å skape interesse for fortellingen som blir fortalt. Kanskje kan man derfor sette det i kontrast til ro. Musikken her skaper

intensitet og spenning i kroppen, fordi tilhøreren ønsker å finne ut hva som vil skje videre. På tross av at musikken her ikke har som formål å senke kortisonnivået, så skaper den fortsatt indre visuelle bilder. Overordnet sett trekker dette musikkstykket frem indre bilder av at en mann og en dame som forsøker å finne ut hva de betyr for hverandre. De forsøker å finne ut av hvordan veien videre skal se ut. Musikken er dermed preget av intensitet, spenning og noe undring. Videre i analysen av begge musikkstykkene vil *assosiasjoner* bli benyttet synonymt med indre visuelle bilder.

Hjernen er programmert til å oppfatte visse lyder som faretruende eller skremmende (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 564). Musikk i seg selv kan trekke frem de samme emosjonene som en lyd av et pistolskudd ville ha gjort. Juslin og Västfjäll (2008) påpeker at dette dreier seg om musikk som lyd i en grunnleggende form. Det dreier seg om musikk som er brå, høy, dissonerer eller har plutselige temposkifter. Musikk som dette vil øke aktiviteten i sentralnervesystemet, og aktivere *hjernestammerefleks*. Det tyder på at hjernestammen mottar signaler fra kjernen i thalamus, via hørselssenteret. Men de nøyaktige fysiologiske prosessene er ikke ferdig forsket på. Mange dyrearter har rop som inneholder dissonanser for å varsle om fare, det kan derfor være noe vi har trukket med oss gjennom evolusjonen. Forskning viser at hjernestammerefleksjonen kan aktiveres før fosteret er født. Ved å spille høy musikk som inneholder mye dissonans vil fosteret få en høyere hjertefrekvens, og bevege seg mer. Ved avspilling av rolig musikk vil hjertefrekvensen være normal, og fosteret vil bevege seg mindre. Hjernestammerefleksjonen forklarer hvorfor noen lyder oppfattes behagelige, mens andre oppfattes ubehagelige, og forklarer dermed de avslappende og stimulerende effektene av musikk. Dette musikkstykket fremmer ikke avslapning, og det er heller ikke poenget. Musikkstykket *The Phantom of the Opera* starter med en sterk akkord i orgel, som raskt blir etterfulgt av et kromatisk nedadgående (halvtonetrinn nedover) tema i sterk styrkegrad. Denne brå og høye lyden gjør at tilhøreren blir på vakt for hva som kan komme. Lyden virker faretruende og skremmende. Det gjør også at tilhøreren raskt blir dratt inn i musikken.

Ved bruk av moll føler tilhøreren ytterligere på den skumle stemningen som ligger til grunn for verket. Mens det kromatiske temaet spilles i orgelet, spiller strykerne et tema som virker usikkert og vimsete i kontrast med det mektige orgelet. Man kan tolke dette som et symbol på de fiktive karakterene som fremfører denne duetten. På den ene siden har vi Operafantomet som ønsker å fremstå som mektig og trygg i seg selv, samtidig som han vil virke sikker. Christine kan i denne sammenhengen virke usikker på situasjonen hun befinner seg i. En

annen tolkning er at orgelet er den Operafantomet ønsker å fremstå som utad, selvsikker og mektig. Mens strykerne er det som foregår i følelseslivet hans, usikkerhet for om han er bra nok for Christine.

Før Christine begynner å synge roes musikken ned og det skapes en decrescendo (musikken dempes gradvis) som gjør at teksten kommer tydeligere frem. Christine åpner med å si «De fleste frykter deg, fra første blick. La meg bli masken din» (Scenekvelder, 2018b, 0:10). Med andre ord synger Christine her at de fleste andre frykter Operafantomet, men at hun ikke gjør det. Hun går så langt som å be han om å få være masken hans. Dette kan vi se som en metafor for å være skjoldet hans, eller å bære noe av byrden hans. Det påpekes i frasen at man frykter han ved første blick, altså med en gang man får se han. Dette kan tolkes til å være en bevisstgjøring av det vanskapte ansiktet hans, på tross av at han bærer en maske foran det. Et vanskapt ansikt kan på mange være skremmende. Men Christine klarer å se forbi dette. Som en sammenligning kan de fleste brannså skremme eller virke avstøtende, men for en sykepleier eller lege er ikke dette noe som vekker vesentlig oppsikt.

Operafantomet svarer Christine ved å fullføre setningen som er sitert over med «og min musikk» (Scenekvelder, 2018b, 0:22). Operafantomets glede i livet er musikken han skaper ved orgelet sitt. Det kan dermed tolkes dit hen at han nå ønsker at Christine skal være opphavet til denne gleden. Han ønsker også at hun skal bli hans muse, og gi han kunstneriske inspirasjoner og fremføre hans komposisjoner.

Som et bakgrunnsteppe for den første frasen er bass et av de fremtredende instrumentene. Denne spiller en fast rytme som skaper en tydelig ramme som sangerne kan utfolde seg over. Ved siden av bassen er det innslag av andre instrumenter, men akkompagnementet fremstår likevel neddempet og nakent. Bruken av få instrumenter skaper nærhet og intimitet. Slik Hevner (1935) påpekte i sin studie er ømhet gjerne også noe som følger med moll. Tonearten i tillegg til de få instrumentene er med på å forsterke dette.

I opptakten til den neste frasen legges flere instrumenter til og intensiteten økes ytterligere. De to fortsetter ved å sammen synge «forent med sang og sjel, på skjebnens vei» (Scenekvelder, 2018b, 0:26). Igjen ser vi at teksten kan vise tilbake på de fiktive karakterene som fremfører den. Både Christine og Operafantomet kan sies å ha både sang og sjel. De er

begge talentfulle sangere. Christine blir operaens store stjerne og Operafantomet er hennes lærer.

På folkemunne er det vanlig å omtale at noen har *sjel* dersom de har gjennomgått noe vanskelig i livet, en prøvelse som har gjort at de har fått en dypere sjel. Operafantomet har et vanskelig liv ved at han føler han må leve i skyggen på grunn av ansiktet sitt. Christine føler seg alene i verden, fordi hun har mistet faren sin, som var hennes nærmeste støttespiller. Bruken av *skjebnens vei* er interessant. Ved at de sammen synger dette virker de enige om at det var meningen at de to skulle møtes. Ved å lede hverandre videre i livet, fullfører de det som de mener det er meningen at de skal gjøre i livet. Her kan begrepene script og impulsilder bidra for å tydeliggjøre. Dette er begreper hentet fra den affektive narratologien, og som derfor kommer til å bli utdypet under kapittel 3.3. Men kort oppsummert handler script om det som virker planlagt for en fiktiv karakter (Andersen, 2016, s. 230). At to karakterer følger skjebnens vei, er dermed en annen måte å si at de følger scriptet på. Impulsilder er de ulike faktorene som gjør at karakterene velger å gjøre det de gjør (Andersen, 2016, s.72). I dette tilfellet kan Christines tro om at Operafantomet er sendt fra hennes døde far være en stor bidragsyter til at hun velger å stole på han. Operafantomets impulsilde kan være Christine som person, og at han forelsker seg i henne. Han ønsker dermed å være en del av hennes liv. Siden hun er den første som har vist han noen form for positiv oppmerksomhet, er det også mulig at han føler at hun er sendt inn i livet hans for å bli en del av det.

Harmonisering, å synge ulike melodiføringer, gjerne med tersavstand er vanlig i duetter. Dette benyttes ikke i denne duetten. Ved å ikke benytte seg av dette kommer teksten tydeligere frem i tillegg til at de to karakterene fremstår som en enhet. Det forsterker også følelsen av at de virker enige.

Videre fortsetter de to med «For Operafantomet, han er her. En del av meg/deg» (Scenekvelder, 2018b, 0:35). Frasen starter med et sprang på en oktav hvor første bokstav av *Operafantomet* havner på den høyeste tonen. Dette bidrar til å markere navnet ytterligere. Videre følger en kromatisk nedgang. Den siste frasen fungerer som et punktum for det foregående ved at den kun består av to toner med liten sekundavstand (halvtone). Slik Mahers (1980) undersøkelse viste, frembringer bruken av liten sekundavstand en følelse av ubehag, det gjelder også her. Det gir en følelse av ustabilitet, men vekker også interesse. Kanskje kan

en gå så langt som å tolke at det blir noe urovekkende ved den siste frasen. Det blir noe urovekkende ved at Operafantomet skal være en del av Christine sitt liv.

Det kan også argumenteres for at frasen over kan fungere som Operafantomets ledemotiv. Sangteksten er veldig tydelig på at hovedpersonen er i nærheten, noe som gjør at dette dermed hadde fungert godt som et ledemotiv. Det er lett for publikum å forstå at Operafantomet er nær. Ledemotiv fungere som en varsling om at en karakter er tilstede, uten av publikum nødvendigvis ser han (Brown, 2016, s. 2). For at publikum skal oppfatte noe som et ledemotiv må det komme igjen flere ganger på ulike steder i en oppsetning. Da det ikke er hele oppsetningen som er denne oppgavens hovedmateriale er det vanskelig å si om dette faktisk er et ledemotiv, men det kan være det.

Det som hittil har blitt omtalt kan både benevnes som første strofe og første vers, avhengig av hvilken fagdisiplin vi befinner oss i. I litteraturvitenskap omtaler man en sammensetning av ulike verselinjer som en strofe. I musikkvitenskap kaller man gjerne det samme fenomenet for vers. Denne oppgaven tar for seg begge fagdisiplinene, og jeg vil dermed tydeliggjøre at det er det samme fenomenet det er snakk om. I mellomspillet mellom første og andre strofe/vers kommer det inn et kor. Dette koret består av kvinnelige og mannlige stemmer som synger unisont. «Ja, det er Operafantomet. Se opp for Operafantomet» (Scenekvelder, 2018b, 0: 44). Koret fremstår som en allvitende fortellerstemme med en advarsel om noe som kan hende. Det kommer enda tydeligere frem ved at strykergruppen i kompet spiller den samme melodien som koret synger. I hver frase kommer ordet *Operafantomet* ekstra tydelig frem ved at det her foregår en crescendo til decrescendo. Dette skaper en svulmende bevegelse på ordet som i denne sammenheng er med på å sette navnet i fokus, samtidig som det opprettholder den skumle, noe faretruende stemningen.

Andre vers/strofe er det Operafantomet som starter «For drømmen lærte deg en spådomssang. Engelen sang og kraft» (Scenekvelder, 2018b, 1:02). Her omtaler Operafantomet seg selv i tredjeperson, eller slik man kan forvente at Christine ville omtalt han. Christine tror nemlig først at Operafantomet er en engel sendt fra hennes døde far for å passe på henne. Denne engelen opptrer også i drømmene hennes, noe som kan vitne om en manipulasjon. Christine avslutter frasen med «i samme mann» (Scenekvelder, 2018b, 1:14).

Videre synger de sammen «Og mørkets labyrint forgreiner seg. For Operafantomet, han er her. En del av meg/deg» (Scenekvelder, 2018b,1:18). Mørket er i denne sammenheng synonymt med Operafantomet som fiktiv karakter. I mørket virker det meste mer faretruende enn det gjør i lys. *Forgreiner* er synonymt med at noe vokser og blir større. Her er det Operafantomets påvirkning på Christine som blir større. En labyrint fremmer assosiasjoner om å ikke finne en utgang. Dersom man går for langt inn i en labyrint, kan det være vanskelig å komme seg ut igjen. De samme assosiasjonene kan man trekke til mennesker. Dersom man involverer seg for mye i et annet menneskets liv, kan det være vanskelig å trekke seg vekk fra mennesket igjen, på tross av at man forstår at det er det man burde. På denne måten får man inntrykk av at det er nettopp dette Christine er i ferd med å gjøre, involvere seg for mye med et menneske hun ikke burde være involvert med.

I tillegg til strykeinstrumenter og orgel, trer også trommesett og el-gitar tydelig frem i lydbilde. Dette er instrumenter som gjerne forbindes med rockesjangeren og som dermed står i en kontrast til de klassiske instrumentene som stryk og orgel regnes som. Dette bryter med den musikalske forventningen når det kommer til hvilke instrumenter man forventer å høre i dette lydbildet. *Musikalsk forventning* dreier seg om emosjoner som aktiveres av noe i musikken som brytes ned, utsetter eller bekrefter det som er forventet (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 568). Juslin og Västfjäll (2008) skriver at den sekvensielle progresjonen i dur fra E til F# eksempelvis har en forventning om å bli etterfulgt av G#. Dersom dette ikke inntreffer, kan tilhøreren bli overrasket. Musikalsk forventning dreier seg altså om musikkens oppbygning og struktur. Men det dreier seg også om kulturell bakgrunn. Musikalsk forventning er nemlig noe som er tillært. Forskning gjengitt av Juslin og Västfjäll (2008) forteller at barn ved 5 års alderen ikke klarte å plukke ut grove akkorddissonanser som «feil». Når barna hadde bikket 9 år kunne barna lett plukke dem ut, og skåret på samme nivå som en voksen ville ha gjort. Med denne studien som begrunnelse ser man at barna har tillært seg at akkorddissonansen ikke skulle være der, det er ikke noe de hadde medfødt (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 568). På en annen side viser forskning at det er de samme delene av hjernen som aktiveres ved brudd med musikalsk forventning som det er ved brudd på syntaks i språket (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 568).

På grunn av at musikalsk forventning er tillært vil min forventning være annerledes enn andre, spesielt dersom *andre* i dette tilfellet er fra andre deler av verden. Min kulturelle bakgrunn gjør noe med de forventningene jeg har til det jeg lytter til. Komponisten Andrew

Lloyd Webber er fra England, og har dermed ikke så ulik kulturell bakgrunn fra min egen. Med dette i tankene skulle man kanskje tro at jeg som tilhører aldri ville bli overrasket, fordi det vil fremstå som forventet. Men å benytte seg av noe som er uventet er også et grep komponisten kan benytte seg av. Dette kan være for å skape spenning eller for å forsterke en følelse. I denne sammenhengen er rockeinstrumentene med på å forsterke følelsen om at Operafantomet ønsker å fremstå tøff og hard, noe han nødvendigvis ikke er på innsiden.

En annen tolkning av bruken av rockeinstrumentene er at disse skaper en kontrast, noe som står utenfor det resterende lydbilde. Assosiasjonene trekkes tilbake til denne oppgavens problemstilling, og fokuset på utenforskap. Ved å benytte seg av ulike typer instrumenter, og da spesielt en såpass etablert instrumentgruppe som orkesteret opp mot en enslig el-gitar forsterkes inntrykket om at dette er med på å fremstille utenforskap.

3.2.2 *Maskeradeball*

Maskeradeball har ingen fremtredende solister, men det er interessant hvordan stykkets tekst har en sterk tilknytning til musikalens hovedkarakter, gjennom fokuset på masker. Stykket starter med hovedtemaet fremført på et instrument hvor lyden minner om en gammeldags spilledåse, eller en lirekasse. En lirekasse er et instrument som fungerer på samme måte som en spilledåse, det er en programmert melodi som begynner å spille når man sveiver på håndtaket (Mørk, 2014, s. 11). Lirekassen har mange navn og blir blant annet kalt *positiv*. Positiv er hentet fra orgelterminologien og betyr at det er en liten orgeltype uten pedal. Lirekassen blir også kalt *street organ* og *monkey grinder* (Mørk, 2014, s. 9). Disse navnene peker tilbake på lirekassens tradisjon for å være et instrument som gjerne ble brukt av omreisende sirkuser i promoteringen av den forekommende forestillingen. Noen deltagere fra sirkuset tok med seg lirekassen og en apekatt og plasserte seg på et sted i byen hvor flere folk ville gå forbi. Lirekassen spilte, mens apekatten danset. Slik fikk sirkuset flere mennesker til å komme og se forestillingen. Lirekassen trekker altså assosiasjoner til noe som er forhåndsinnstilt i forhold til at den er programmert til å spille en bestemt melodi, og at den var brukt til å sette opp en oppvisning på gaten. Ved at *Maskeradeball* starter med lyden av en lirekasse trekkes det dermed assosiasjoner til noe som er planlagt og karakterer som spiller en bestemt rolle.

Som tidligere nevnt er det instrumentalversjonen av dette musikkstykket den mekaniske apekatten spiller. Med tanke på tilknytningen til lirekassen og dens historie virker det ikke tilfeldig at det er akkurat denne melodien den mekaniske apekatten er tildelt.

At lirekassen er en liten orgeltype drar i denne sammenhenger assosiasjoner til Operafantomet og at hans karakter er tildelt orgelet som instrument. Operafantomet komponerer på orgelet, det er han som styrer det, han som bestemmer hvordan det skal høres ut når han spiller på det. På samme måte kan han også ha kontroll over en lirekasse. Han kan bestemme hvilken melodi som skal komme ut. Melodien som spilles får følger for de som skal danse til, ikke apekatter i denne sammenhengen, men deltagere på maskeradeballet. På denne måten trekker jeg assosiasjoner til at Operafantomet er med å påvirke hva som skjer på maskeradeballet. Det kan være han som bestemmer, på tross av at han ikke har en solistisk rolle i stykket. Valget av lirekasse som åpningsinstrument for dette stykket er dermed ikke tilfeldig.

Et komp i form av strykere i lav tonehøyde legger seg oppå lirekassen med en stakkato bevegelse i form av pizzicato (plukke på strengene). Flere strykere kommer inn i en lysere tonehøyde og skaper en crescendo (gradvis sterkere styrkegrad) og en overgang før koret kommer inn. Strykeren benytter spiccato (korte strøk) som skaper en spenning som rolige lange strøk ikke ville fått frem. I tillegg avsluttes crescendoen med en lys tone som slippes, og dermed blir liggende i luften (Scenekvelder, 2018c, 0:20). Denne raske overgangen fra det mørke til det lyse skaper en bølge av spenning. Den assosieres med bølgen av spenning og nerver som gjerne finnes i deltagere før et ball begynner. Spenningen som ligger i kroppen med tankene og forhåpningene om hvordan kvelden skal bli.

Korets første frase er «Maskeball. Maskeblikk og maskefall. Maskeball. Som en sjø, noen lar latterhavet ta deg» (Scenekvelder, 2018c, 0:20). Dette blir sunget i en sterk styrkegrad og i legato (tonene holdes lenge). Det fremstår som noe som bærer et preg av glede, særlig ved bruk av ordet *latterhavet* som betoningen i frasen ligger på. Dette kan peke tilbake på temaet for stykket som er maskeradeball, hvor det er meningen at deltagerne skal føle på glede. Som beskrevet under kapittel 2.8 viste en studie gjennomført av Maher (1980) at lysere register gjerne ble forbundet med glede og livlighet. Det lyse registeret er også her med på å fremme glede.

Ved en nærmere titt på teksten ser vi at det er benyttet ord i den første delen hvor første stavelse er lik, men dette er også det eneste de har til felles. Innholdsmessig skaper ordene ulike assosiasjoner. *Maskeball* assosieres med glede og dansing, store kjoler og pent kledde menn. *Maskeblikk* viser til blikk man kan sende andre mennesker. I denne sammenhengen tenkes det at disse blikkene kan være i retning av flørtende blikk, men det trenger ikke være det. Det kan også være iskalde blikk som sendes en nemesis på dansegulvet. *Maskefall* gir assosiasjoner til det å miste ansikt. Å miste ansikt dreier seg om å miste noe av verdigheten sin. Et eksempel kan være å fremstille seg som en annen enn den man er, og deretter bli avslørt i løgnen.

Neste frase står i kontrast til den første da den fremføres i stakkato i en mye svakere styrkegrad. «Maskespill. Hvem er ond og hvem er snill? Maskespill. Ført bak lyset av masken du har på deg» (Scenekvelder, 2018c, 0:32). Her settes det ord på mystikken som finnes på et maskeradeball. En maske som ser pen og snill ut, trenger ikke nødvendigvis skjule en snill person på baksiden. På denne måten er det lett å bli ført bak lyset når noen har på seg en maske, altså at noen utgir seg for å være en man ikke er. Denne masken trenger heller ikke være fysisk tilstede på personens ansikt. I visse settinger ønsker man gjerne å fremstå på en spesiell måte. Da kan man opptre på måten man mener egner seg og inntre i en rolle som kanskje ikke gjenspeiler den man virkelig er som person. På denne måten har man en maske på seg, uten at motparten kan se den.

Ordet *Maskespill* skiller seg også ut fra resten av teksten, hvor *Maskeball* er benyttet på samme plassering. Maskespill gir assosiasjoner til kortspill hvor det er essensielt å velge det riktige trekket for å vinne spillet. På samme måte er det her essensielt å stole på de riktige personene for å oppnå det man ønsker for kvelden, enten dette er en venn eller en partner.

Under korets neste frase er vi tilbake til den samme stemningen som den første frasen gav. Her synges det legato i høy styrkegrad. Gleden og feststemningen er med andre ord tilbake. «Maskeball. Fest og glede i hver hall. Maskeball. Gjem deg godt, hvem er han som kommer bak deg?» (Scenekvelder, 2018c, 0:44). Dette blir dermed en kontrast til den siste delen av frasen, som tekstmessig ikke uttrykker glede. Jeg tolker siste delen av frasen som noe som gir en advarsel på hva som kan komme til å skje. En advarsel på at man selv i de beste selskap bør være på vakt og passe på seg selv. Igjen er vi tilbake til at man ikke vet hvem man kan stole på.

Videre spiller orkesteret et mellomspill (Scenekvelder, 2018c, 0:57). I form av en ritardando senkes tempoet i en kromatisk nedgang. Deretter kommer blåserrekken med en melodiføring hentet fra kjærlighetsduetten *All I ask of you*, som synges av Christine og Raoul tidligere i musikalen. Dette fungerer som en intratekstuell referanse. Da dette er en romantisk duett forsterkes de positive følelsene. Kanskje er dette gjort akkurat for å styre tilhørernes følelser, ved å benytte noe som kan vekke positive emosjoner. *Betinget vurdering* knyttes til musikk som har blitt benyttet gjentatte ganger i sammenhenger som vekker positive eller negative emosjoner (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 564). For eksempel en bestemt sang som spilles når det er hyggelige familiesettinger. Denne sangen kan vekke de samme gode følelsene i andre sammenhenger også. Dette forklarer hvorfor man noen ganger får positive emosjoner av musikk man kanskje ikke vanligvis ville likt. Betinget vurdering er vedvarende, og det skal dermed mye til for at assosiasjonen som er knyttet til musikken forsvinner. Assosiasjonen, eller den positive eller negative emosjonen, kan også oppstå på tross av at personen ikke er bevist på hva assosiasjonen knyttes til. Med andre ord trenger ikke personen å huske hvilken sammenheng musikken er benyttet tidligere for at den skal vekke emosjoner. Her har tilhøreren derimot duetten friskt i minne og de varme emosjonene blir raskt vekket.

Ved hjelp av blåserrekken skapes det majestetiske assosiasjoner. Dette forsterkes ytterligere av bruken av pauker. Her benyttes fottramp som et virkemiddel i musikken. Dette gir assosiasjoner til kongelige ball med mye dansing. Ved at det er lagt til fottramp får tilhøreren selv lyst til å bli med på trampingen, og den glade dansefølelsen smitter over på tilhøreren. *Emosjonell smitte* er en prosess hvor tilhøreren oppfatter stemningen som finnes i musikken og imiterer den i seg selv (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 565). Dette skjer enten gjennom tilhøreren muskulært, eller ved at emosjonene aktiveres direkte i hjernen. Et sakte tempo kombinert med et lavt lydnivå og en dypere tonehøyde vil kunne gjøre tilhøreren lei seg, det motsatte vil kunne gjøre tilhøreren glad. Forskning viser nemlig at musikkens struktur har fellestrekk med emosjonene, både de som blir uttrykt og de vi kun kjenner inni oss. Juslin og Västfjäll (2008) påpeker også at barn så langt ned som i 3 og 4 års alderen vil kunne oppfatte emosjoner i musikk.

Hevner (1936) fant i sin studie at fast rytme gjerne oppfattes som mer verdig og seriøst, enn flytende rytme. Under denne majestetiske sekvensen kan rytmen beskrives som fast og presis, kanskje også noe firkantet. Det settes en tydelig klar ramme for rytmen, som også forsterkes

av presisjonen som finnes i fottrampene. Dette er igjen med på å forsterke assosiasjonene til noe seriøst og majestetisk.

Kanskje kan man tolke denne majestetiske sekvensen som en påpekning om status. Det er ingen kongelige blant deltagerne på ballet, men Raoul er visegreve. Denne tittelen setter han høyere hierarkisk enn de andre deltagerne. Dette minner oss dermed om at det er et emosjonelt hegemoni (emosjonelt hierarki). Det står veldig i kontrast til stykkets start med lirekassen som kan symbolisere at Operafantomet er tilstede. Dersom en skal se denne majestetiske melodifremføringen som et symbol på Raoul blir Operafantomet underdanig. Og kanskje er det hele poenget også. Å vise at uansett hvor mektig Operafantomet kan virke, vil det alltid finnes noen som står over han hierarkisk.

Når koret kommer inn igjen er det fortsatt i et nedsatt tempo hvor den majestetiske følelsen holdes på. Tonene holdes lenge (*legato*), og sangerne benytter en fyldig klang som er med på å forsterke den majestetiske følelsen. «Maskeball. Vi er kledd til karneval. Maskeball, gjem ditt ansikt så verden ikke ser deg» (Scenekvelder, 2018c, 1:16). I siste delen av frasen går de tilbake til *a tempo*, det opprinnelige tempoet i stykket. Bruken av *karneval* i sangteksten trekker assosiasjoner til glade barn og utkleddes voksne, men det trekker også assosiasjoner til karnevalistisk litteratur. I karnevalistisk litteratur blir verden snudd på hodet og det skjer ofte et rollebytte (Bakhtin, 1965/2003). Ved hjelp av den majestetiske musikken kan vi tenke oss at det skjer et kortvarig rollebytte. Deltagerne på maskeradeballet havner høyere på hierarkiet, og det som ser ut som et maskeradeball for arbeidsfolk, forvandles til å føles ut som et kongelig ball. En annen tolkning er at maskeradeballet som på utsiden virker fylt med glede, egentlig bare er et skuespill og at det er alt annet en glede som skjuler seg under maskene. I denne tolkningen snus følelsene på hodet. Kanskje kan en også tolke bruken av *karneval* med assosiasjoner til karnevalistisk litteratur som et frampek på det som kommer til å skje. For dette maskeradeballet ender ikke i glede, slik de fleste andre gjør. Dette ender i frykt.

Å gjemme ansiktet sitt for verden, slik siste del av frasen over sier, er akkurat det Operafantomet gjør. Han lever i et selvpåført isolat fordi han er redd for omverdenens reaksjoner på utseende sitt. Denne teksten kan dermed tolkes som at det er det Operafantomet sier til seg selv, eller det er det han har fått høre av noen. Det ligger dermed en trist undertone over den ellers glade og feststemte frasen.

Videre fortsetter koret med «Maskeball. Masken er et ytre skall. Maskeball. Se deg rundt, hvem er skjult i masken bak deg?» (Scenekvelder, 2018c, 1:29). Igjen ser vi at mystikken tematiseres i teksten. Et *ytre skall* benyttes gjerne i sammenhenger man mener personer fremstår annerledes enn de faktisk er. Man kan ta på seg et ytre skall for å eksempelvis virke tøffere enn man er. I denne sammenheng kan det henspille tilbake på at man ikke kan være helt sikker på at personen bak masken er ærlig i sin fremstilling av seg selv.

Før korets siste frase, i dette klippet, skjer det en modulasjon og musikken skifter toneart. Når koret så kommer inn igjen er de kun akkompagnert av slagverkgruppen i orkesteret. Dette gir en god sammenheng med teksten de synger. «Maskeball. Fargespill i tusentall. Maskeball. Finn en plass når paraden kommer mot deg» (Scenekvelder, 2018c, 1:40). En parade er gjerne bare akkompagnert av en form for slagverk, gjerne trommer. At orkesteret ellers her forsvinner, er derfor et gjennomtenkt og velplassert virkemiddel. Symbalene er et fremtredende instrument på dette tidspunktet. Her går tankene fort til den mekaniske apekatten som spiller nettopp dette stykket mens den slår på symbalene sine. Denne apekatten går igjen både i musikalen og romanen.

Fargespill er gjerne også noe man kan finne på parader. Dette kan være i form av ulike flagg, eller bekleddninger. Det kan også være i form av ulike identiteter og individer som står sammen om noe. Slik er det også på maskeball. Her samles individer og fungerer som en enhet i dans. Det er også verdt å nevne at *Fargespill* også er en norsk organisasjon som skaper estetiske uttrykk på scenen, en organisasjon som ønsker å se enkeltindividers ressurser.

Musikken bytter uttrykk gjennom stykket. Men uansett om stykket lyder som en lirekasse eller majestetisk har det alltid en glede over seg. Sangteksten har ikke alltid den samme gleden, den fremstår som mystisk og som at noe skjuler seg i skyggene og bak maskene. Kanskje kan man si at den muntre musikken og den muntre teksten skaper et fellesskap, mens de tekstpartiene som virker mystiske står utenfor den samme gleden. Sangteksten inneholder forkledningen av den muntre musikken, men dersom en lytter godt etter hva som faktisk blir sagt vil en se at dette ikke passer inn i den store helheten. På denne måten kan en argumentere for at denne sangteksten vitner om utenforskap, fordi den skiller seg ut fra det ellers muntre budskapet.

3.3 Manhattanfantomet

Ved siden av musikkstykkene *The Phantom of the Opera* og *Maskeradeball* danner oppfølgerromanen *Manhattanfantomet* hovedmaterialet for denne oppgaven. Videre vil denne analyseres. Analysen vil starte med å se på hvordan romanen er bygd opp, før jeg deretter vil ta for meg noen av de sentrale fiktive karakterene i romanen. Jeg vil poengtere at det er gjort et utvalg av de fiktive karakterene. Avslutningsvis vil romanens intertekstualitet stå i fokus.

3.3.1 Romanens struktur og fortellerteknikk

Overordnet sett er romanen organisert i 16 kapitler i tillegg til *Forord*, *Epilog* og *Takk*. Epilogen tilhører handlingen og er en slags avslutning på fortellingen. Forordet og takkekapittelet er med på å sette fortellingen inn i et historisk perspektiv og forteller hvordan det er knyttet til virkelige hendelser. Dette gir romanen en sterkere troverdighet og leseren sitter igjen med en følelse av at fortellingen kunne ha skjedd i virkeligheten. Konkret skjer dette ved at personer og steder som er virkelige knyttes til handlingen i romanen.

Romanen bytter førstepersonsforteller i hvert kapittel, det vil si at noen førstepersonsfortellere er tildelt flere kapitler enn andre. Flere førstepersonsfortellere har denne rollen kun i et kapittel. Hvert kapittel har en hovedoverskrift som forteller leseren hvem som er førstepersonsfortelleren i kapittelet. Underoverskriften forteller hvor personen befinner seg og datoen. Eks:

“9

Cholly Blooms runde

Louie`s bar, på hjørnet av fifth Avenue og 28 th street, New York City, 29 november 1906”.

(Forsyth, 1999, s. 89)

Det er også vært å merke seg at syv av kapitlene har journalister som førstepersonsfortellere, og at kun to av dem har hovedpersonen selv som førstepersonsforteller. Gjennom ulike journalisters øyne får vi de samme tolkningene av tingene som skjer, men gjennom hver gjenfortelling legges det til flere og flere detaljer og fortellingen utbroderes. Denne repetitive frekvensen medfører at spørsmål som dukker opp underveis senere blir gitt svar på av en annen journalist. Det medfører også at det legges ut hint til leseren om hva som blir utbrodert senere i verket. Å få med seg disse hintene krever en observant leser, da de som oftest fremstår som mindre relevant informasjon i den store sammenhengen.

På grunn av romanens mange førstepersonsfortellere kan det argumenteres for at romanen har et polyfonisk aspekt. Ingen av førstepersonsfortellerne later til å sitte inne med en større sannhet, dette er i samsvar med hvordan Bakhtin (2003) definerer begrepet polyfoni. Fortellingen fortelles fra ulike synsvinkler uten at noen førstepersonsforteller gis mer verdi, noe som medfører at det ikke blir et hierarki. Det er interessant at en biperson som Cholly Bloom innehar førstepersonsforteller i flere kapitler enn hovedpersonen. Cholly Bloom har ingen direkte påvirkning på handlingen og fremstår dermed som en tilskuer. Ved at han likevel er tildelt en større fortellerrolle forsterkes inntrykket av at det ikke er én fiktiv karakter som innehar sannheten alene, men at de ulike stemmene flettes sammen i et samspill, eller *samklang* som man vil kalle det i musikk. Et fellesskap som helhetlig forteller den samme fortellingen, men som har ulike innfallsvinkler.

Ved at førstepersonsforteller ofte ligger hos journalister skapes det et slags fugleperspektiv. Dette fugleperspektivet vises også konkret ved at en journalist faktisk sitter i en toppleilighet og ser ned på oppspill under seg med en kikkert. På samme måte innehar Erik Muhlheim dette fugleperspektivet i sin toppleilighet der han skuer utover alt han har skapt på Manhattan. Det later dermed til at de vet alt som skjer, men de sitter fortsatt ikke inne med det fullstendige bildet. Dette fordi de ikke kan vite hva menneskene de observerer tenker, eller hva som foregår i deres indre. Dette kan også vitne om utenforskap der de sitter alene. Kanskje kan det også vitne om et forsøk på innlevelse som kreves for å klare å tolke menneskene de observerer.

Gjennom førstepersonsfortellerne blir fortellingen fortalt på ulike måter. I eksempelet fra kapittel 9 over befinner journalist Cholly Bloom seg på en bar hvor han forteller det han har observert til venner. Det fremstilles som en monolog slik at det ikke er noen av vennene som svarer han, men vi forstår likevel at han ikke er alene ved at han henvender seg til noen med replikker som «ikke sant folkens?» (Forsyth, 1999, s. 55). På denne måten henvender han seg også til leseren, noe som skaper en dypere nærhet til fortellingen. Andre kapitler i boka er skrevet som reportasjer, spalter eller anmeldelser i aviser, i tillegg til dagbokinnlegg og bønn. Ut ifra hvilken skrivestil som er benyttet i kapitlene forandres avstanden til handlingen. Eksempelvis føler man en større nærhet til karakterene i det som er formet som et dagbokinnlegg, enn det som er formet som en reportasje. Med andre ord stiller dette ulike krav til leserens innlevelsessevne. Det vil være lettere å føle medfølelse jo nærmere man er

handlingen. Når handlingen kun blir gjengitt er det opp til leseren å legge til følelsene, med dette mener jeg at leseren selv må føle på hvilke emosjoner som den beskrevne handlingen trekker frem. Det finnes ikke en fiktiv karakter som har en retningslinje for det i de kapitlene.

Det siste kapitlet, som også er det lengste, skiller seg fra resten ved at det hopper fra 1906 til 1947. Her forteller Cholly Bloom, som nå har blitt professor Charles Bloom, avslutningen på fortellingen gjennom et foredrag for studentene sine. Med andre ord får vi her et tilbakeblikk på fortellingen, fordi vi har beveget oss 41 år frem i tid. Med unntak av dette tilbakeblikket har fortellingen overordnet sett en kronologisk rekkefølge, i dette legger jeg at fortellingen ikke hopper frem og tilbake i tid. Vi kan få hint om noe som har skjedd og som senere blir utdypet i et annet kapittel, men tidsmessig er det kronologisk.

Det er også i det siste kapitlet at Cholly Bloom uttrykker følgende «Journalistikk er en form for makt. Når makt misbrukes, blir det tyranni, brukt forsiktig og med omtanke er makt et nødvendig redskap i ethvert samfunn som vil overleve og øke sin velstand» (Forsyth, 1999, s. 152). I dette sitatet ligger det i undertonen at man ikke nødvendigvis kan stole helt på alle journalistenes beretninger. Journalister har makten til å fremstille virkeligheten på en bestemt måte, men det trenger ikke nødvendigvis å stemme. Ved at dette sitatet står i siste kapittel får det leseren til å tenke tilbake på fortellingen, og å se hva som kanskje ikke høres riktig ut. Det tvinger oss til å ta en dypere titt, men det forsterker også troverdigheten til den fiktive karakteren Cholly Bloom, og dette på tross av at også han startet fortellingen som journalist.

Temaet i romanen kan omtales som å være kjærlighet i ulike former. Romantisk kjærlighet til et annet menneske, kjærlighet til en sønn, kjærlighet til penger og kjærlighet som aldri kan skje. Det kan også påpekes at temaet i romanen kan omhandle hvordan kjærlighet kan oppleves i utenforskap. Kjærlighet kan også til tider omtales som en del av romanens motiv. Kjærlighet i seg selv er som regel et lystig tema, og hadde romanen vært et musikkstykke er det dermed logisk at det hadde gått i dur. Den triste slutten er dermed noe overraskende, og bryter med det leseren håper skal skje. I musikk ville en beskrevet det som at det bryter med den musikalske forventningen.

3.3.2 Erik Muhlheim

Erik Muhlheim er romanens hovedperson. På tross av at han kun er førstepersonsforteller i to av kapitlene, får vi et tydelig inntrykk av at fortellingen dreier seg om han. Erik Muhlheim er

en dynamisk karakter. I romanens andre kapittel, hvor Erik Muhlheim selv er førstepersonsforteller, står han på takterrassen og skuer utover Manhattan. Mens han står der, tenker han tilbake på hvordan han ankom Coney Island. Det blir foretatt en retrospeksjon. Erik Muhlheim har gått fra å bo i et skur på stranden til å eie en av de høyeste bygningene på Manhattan. Han har klart dette ved å benytte seg av kunnskapen om illusjonskunsten til å bygge fornøylesparker. Han har tilpasset seg sitt nye liv, som fortsatt leves i skyggene slik at ingen skal se ansiktet hans, men som leves som en rik mann, fra toppen av bygningen. Kanskje kan vi også si at dette er et symbol på en emosjonelt hegemonisk reise. Hovedpersonen har beveget seg fra å bo i et falleferdig skur, til å eie takleiligheten i en av de høyeste bygningene på Manhattan. Han har gått fra å leve i skjul til å eie. Spørsmål om emosjonalitet og makt, hører ifølge Andersen (2016) med i en affektiv narratologisk analyse. «Det er ikke bare på familiearenaen emosjonelt hegemoni skaper sosiale strukturer, men i fellesskap generelt, inkludert kulturelle og politiske fellesskap» (Andersen, 2016, s.137). Andersen (2016) støtter seg her på filosofen Alison. M. Jagger som mener at man må utvide emosjonelle hegemoniers problematikk til å gjelde mer enn kun feministiske poenger som gjerne er iøynefallende med forholdet mellom mann – kvinne, fornuft – følelse, styrke – svakhet, osv. Det emosjonelle hegemoniet bidrar til å forme samfunnet på en spesiell måte, og dermed også for hvordan vi oppfatter det. Men samfunnets emosjonelle hegemoni rammer alle underprivilegerte grupper. I denne sammenhengen kan Erik Muhlheims sees på som en del av en underprivilegert gruppe. Dette av hensyn til hans vansirede ansikt og hva dette har å si for livet hans.

Det hentydes flere ganger i løpet av romanen at Erik Muhlheim innehar overnaturlige evner. «...med en fart som trosser enhver forklaring» (Forsyth, 1999, s. 87). I tillegg til dette kan bekleddingen hovedpersonen bærer dra assosiasjoner til superhelter, mer spesifikt til Zorro. I likhet med Erik Muhlheim er også Zorro kledd i svart kappe, bredbremmet hatt og maske. Masken dekker riktignok som regel bare den øverste delen av ansiktet til Zorro, men likheten er bemerkelsesverdig. De to er vanlige menn, med usedvanlige egenskaper.

Erik Muhlheim er en karakter som kan sies å metaforisk sett dra i trådene på fortellingen. Med andre ord er det han som påvirker hva som skjer i fortellingen, han bestemmer. Dette på tross av at han ikke har en fremtredende plass i romanen, han kontrollerer hva som skjer fra skyggene. På uforklarlig vis klarer han å organisere at Christine går med på å gjøre som han vil. På en måte henspiller denne organiseringen tilbake på musikken og det at Erik Muhlheim

er komponist. En komponist er avhengig av å kunne få skrevet ned stykket slik han vil at det skal høres ut. Men en komponist er også menneskelig, og det kan skje ting som ikke var meningen. Kanskje kan det påstås at romanen tematiserer det å være kunstner. Noe som for mange kan være en ensom tilværelse preget av utenforskap. Fortellingen avslutter med at Christine blir drept foran øynene på Erik Muhlheim. Det lille leseren hadde av tvil om at det var noe overnaturlig ved han forsvinner her. «Fantomet stod fremdeles med ubevegelig hode, fullstendig knust» (Forsyth, 1999, s. 172). Igjen står en gråtkvalt mann som ikke bærer preg av noe annen enn tristhet. Han har mistet den eneste han noen gang har elsket.

I oppfølgerromanen er det interessant å se på hvilke klær karakterene blir beskrevet i, dette er interessant fordi det er få beskrivelser av det, med unntak av Erik Muhlheim. Erik Muhlheim blir som tidligere nevnt beskrevet i kappe, med en bredbremmet hatt og en maske. Denne kappen blir et symbol på han. I ulike settinger blir en kappe nevnt i en bisetning og vi forstår som lesere at han er tilstede. I musikk er et ledemotiv en bestemt melodiføring som varsler om en karakter sin nærhet eller inngang på scenen (Brown, 2016, s. 2). Denne kappen fungerer på samme måte i denne sammenhengen. Kappen skaper også en slags avstand til karakteren. Alle de andre har på seg vanlige klær, mens hovedpersonen bærer et kostyme. Vi kan tolke det dit hen at det er en visuell påpekning om hans utenforskap.

Dersom vi anser kappen som et symbol på Erik Muhlheim, og hans indre impulskilde kjærligheten han føler for Christine er det interessant å ta en nærmere titt på hva som skjer når Christine ankommer Manhattan (Forsyth, 1999, s. 82). Etter at Christine har holdt en takketale for alle de som har møtt opp for å ønske henne velkommen går hun bort til en ventende vogn. På veien er det en stor sølepytt og Christine stopper opp, usikker på hva hun skal gjøre. Journalisten Cholly Bloom kommer bort og legger en kappe i sølepytten, slik at hun kan passere uten å ødelegge skoene sine. Det viser seg senere at Cholly Bloom mottok denne kappen fra Erik Muhlheim med instruksjoner om å legge den i pytten. Gjennom denne gesten kan vi se at Erik Muhlheim bærer Christine over utfordringene hun måtte møte på. Vi kan også tolke det dit hen at han er villig til å selv stå i gjørmen, og dermed ofre seg selv, for at hun skal ha det bra. Kjærligheten han føler for henne er uovervinnelig.

I en affektiv narratologisk analyse kan det være interessant å analysere impulskilder for emosjonell reaksjon (Andersen, 2016, s.72). Dette kan gi en dypere forståelse av de ulike litterære personene og deres tilbøyelighet til å motta impulser fra ulike impulskilder.

Andersen (2016) skiller mellom ytre og indre impulskilder. Ytre impulskilder dreier seg om episke hendelser som leder til ulike emosjonelle reaksjoner. Indre impulskilder er derimot det som foregår inne i den litterære personen av drømmer, fantasier eller ideologisk oppfatning. Et eksempel på et ideologisk grunnlag for emosjoner er religiøs oppfatning. Erik Muhlheim sin ytre impulskilde dreier seg om brevet han mottar fra Madame Giry. I brevet forteller hun at han har en sønn. Dette får Erik Muhlheim til å sette i gang en stor prosess med byggingen av et nytt operahus for å få Christine og deres felles sønn Pierre til Manhattan, uten at noen skal vekke mistanke. Kanskje kan byggingen av en opera også tolkes til å være assosiert med å bygge et hjem for en familie. Operaen i seg selv er et bygg hvor familier samles for å oppleve forestillinger sammen. Det er også et bygg Erik Muhlheim har tilbragt det meste av sitt liv. Håpet om å bygge et hjem for en fremtidig familiegjening vokser ytterligere ved hjelp av det som kan sies å være Erik Muhlheims indre impulskilde. Den indre impulskilden dreier seg om drømmen han har om at Christine skal elske han tilbake.

«Med andre ord har mitt bur på hjul og mine triste kjellere blitt forvandlet til et rovfuglrede under himmelen hvor jeg kan gå umaskert omkring og ingen kan se mitt helvetesansikt, bortsett fra måkene og sønnavinden» (Forsyth, 1999, s. 46). Dette sitatet forteller eksplisitt om reisen hovedpersonen har foretatt fysisk og hierarkisk, men det gir også hint om noe mer. Erik Muhlheim har ingen eksplisitt kobling til kristendommen slik vi finner i den fiktive karakteren Fader Joe. Men hovedpersonen har flere implisitte koblinger som kan fortelle om en tilknytning til kristendommen likevel. Orgelet som jeg tidligere har vært inne på, er en slik implisitt kobling, siden dette gjerne er et instrument som blir benyttet i kirken. I dette sitatet finner vi både bruk av *himmel* og *helvete*, som begge henspiller til den kristne tro. Dette trekker assosiasjoner til myten om Lucifer fra kristen tradisjon. Lucifer er en fallen engel som blir herre over helvete (Bloom, 1995, s. 2). På en og samme tid har han en tilknytning både til himmel og helvete. Det samme kan sies om Erik Muhlheim. På en måte synes vi synd på han og ønsker at han skal få et bedre liv. På den andre siden ser vi hvordan han skremmer Christine og trekker dermed slutningene om at han må ha en ond side. Men det viser seg etter hvert at det er en annen karakter som er langt mer ond enn hovedpersonen. Erik Muhlheim forklarer at «I alle ting er og blir jeg Darius' herre og overmann. I alle ting bortsett fra én. Aldri er det på denne jord skapt en mer beregnende og ondskapsfull mann» (Forsyth, 1999, s. 45–46).

«Det finnes typiske reaksjonsformer der emosjoner og responser opptrer i forventede mønstre» (Andersen, 2016, s. 60). Emosjoner og reaksjonene på disse, knytter seg sammen og danner narrative sekvenser som kalles *scripts*. Dette kan være reaksjoner som fremstår som instinktive responser som for eksempel flukt eller fryktfølelse, eller det kan være mer omfattende filosofiske systemer. «Scripts kan altså være bestemt av mer eller mindre universelle instinkter, av kulturelle tradisjoner eller av individuelle særegenheter, såkalte *life scripts*» (Andersen, 2016, s. 230). *Life scripts* er altså individuelle. Disse kan bryte med mønsteret på grunn av personlige erfaringer eller egenskaper. I en affektiv narratologisk analyse er det interessant å se hvilke reaksjoner som kommer ut ifra hvilke følelser. Det er også interessant å se om reaksjonene er forventede eller om de bryter med mønsteret og dermed bærer i den litterære karakterenes egenart og personlige egenskaper.

Når Erik Muhlheim får vite at han har en sønn, ville en mer vanlig reaksjon vært å kontakte barnets mor. En annen mulighet hadde vært å reise til henne og forlangt å møte sønnen. Men Erik Muhlheim er ikke en slik person. Erik Muhlheim er vant til å leve i skyggene. Det er i skyggene han føler seg trygg. I tillegg til dette er han en person som er veldig stedstilknyttet. Han kjenner alle kriker og kroker på det stedet han oppholder seg, men han forlater ikke dette stedet dersom han ikke må. Å få Christine til å komme med sønnen Pierre til Manhattan er derfor et scenario hvor hovedpersonen vil føle seg trygg. Igjen hadde det vært mulig å kontakte Christine og bare invitert henne til Manhattan, men Erik Muhlheim er ikke en person som stoler lett på folk. Det kan nok derfor tenkes at han var redd for å få en avvisning dersom han kontaktet henne direkte. Han går derfor drastisk tilverks, og bygger en opera for å få henne til Manhattan. På denne måten kan man stille seg spørsmålet om han faktisk lurer henne til Manhattan. Vi ser altså at Erik Muhlheim foretar valg som er personlige og som bryter med mønsteret for hva man kan tenke seg at er normen. Dette viser til hans *life script*. Når en fiktiv karakter bryter med det som er forventet gjør det etter min mening lesningen mer kompleks. Leseren må da gjennom den analytiske emosjonaliteten forsøke å forstå hva som ligger bak handlingen. Kanskje kan vi begrunne valgene Erik Muhlheim her tar i hans utenforskap. Gjennom å leve et liv i skyggene, og også alene, stoler man ikke lett på folk. Det er derfor naturlig at han forsøker å beskytte seg selv mot å bli ytterligere såret, spesielt av en person han bryr seg om.

Når Christine dør skulle man tro at det skulle være hennes mann Roul og hennes sønn Pierre som skulle være de som klapper sammen, og de blir utrolig lei seg, men det er Erik

Muhlheims sorg som blir tydeligst fremvist. Roul og Pierre er ikke alene i verden på tross av at de mister Christine, men det er Erik Muhlheim. Hun er den eneste han har sluppet inn på seg, den eneste han har elsket. Nå står han igjen alene. For selv om han ikke har kunnet være sammen med henne tidligere, har han hele veien hatt et håp om at det kunne skje, og dermed også ikke følt seg helt alene i verden, på tross av at han fysisk sett var det. Når hun dør er hans utenforskap komplett, han har ingen. «Mannen jeg etter hvert hadde begynt å kalle Manhattanfantomet, stod alene med bøyd hodet, og det var som om avstanden som skilte han fra de andre ble et symbol på avstanden mellom ham selv og menneskeheten» (Forsyth, 1999, s. 172). Men i dette mørke øyeblikket skjer det noe vakkert. Pierre tar av Erik Muhlheim masken og blir ikke redd for synet som møter han. «Så løftet han begge armene og omfavnet den gråtende mannen» (Forsyth, 1999, s. 174) Pierre velger å bli hos Erik Muhlheim. Fra å være alene i verden, er Erik Muhlheim nå mindre alene enn han noen gang har vært tidligere. For første gang i livet har noen valgt han. Etter dette tar ikke hovedpersonen på seg masken igjen. En kan tolke dette som at han for første gang i livet føler seg helt godtatt. Han trenger ikke lenger å gjemme en del av seg selv. I epilogen kommer det frem at Pierre etter hvert ble med faren i bedriften hans og at de sammen startet en større institusjon for rehabilitering av vanskapte mennesker. Gjennom denne institusjonen kan det sies at hovedpersonen forsøker å forhindre at andre skal føle på det samme utenforskapet som han selv har gjort. På tross av alt det vonde han selv har opplevd vil han hjelpe andre som står i en lignende situasjon. Kanskje hjelper det han selv også å se at han ikke er alene. Det finnes andre som han.

3.3.3 *Christine*

Christine er ikke gitt førstepersonsforteller i noen kapitler. Men hun er likevel en sentral karakter. Fortellingen spinner rundt Erik Muhlheims udødelige kjærlighet til henne. Andersen (2016) anser spenningen mellom *performativ* og *analytisk emosjonalitet* for å være viktige momenter i affektiv narratologi. Dette viser til spenningen mellom det man ser en karakter gjøre, performativ, og det emosjonelle som ligger bak handlingen, analytisk (Andersen, 2016, s. 53–54). Det er gjerne en diskrepans mellom de to. Dette kan bunne i at den aktuelle aktøren som vises frem mangler en emosjonell selvinnsett som fortelleren eller en annen aktør kan gi emosjonell innsikt i. I etterromantiske tekster er det vanlig at det analytiske perspektivet er overlatt til leseren selv, og det er med andre ord leseren som får i oppgave å tolke og gi innsikt i aktørene som vises frem (Andersen, 2016, s. 54). Generelt sett er det analytiske perspektivet overlatt til leseren i romanen, men ikke når det kommer til Christine. Christine blir noe tolket gjennom andre fortellerstemmer i romanen. På denne måten får leseren innsikt

i andres innlevelsessevne, men dette vil ikke dermed si at leseren trenger å være enig i det som blir tolket gjennom de fiktive karakterenes øyne.

I romanen blir Christine på flere tidspunkt fremstilt som redd og usikker. Kanskje kan vi dra det så langt som å trekke koblinger til det vanlige karaktertrekket fra eventyr med en vakker prinsesse i nød. «Blikket hennes festet seg ved øynene bak masken, hun ble svært blek, fikk øye på sønnen som stod ved siden av tenoren [Erik Muhlheim] i blå nordstatsuniform og hånden hennes for opp til munnen» (Forsyth, 1999, s. 147). Her blir hun gjengitt gjennom reporter Amy Fontaine. På tross av at vi ikke vet nøyaktig hva Christine her tenker får vi et tydelig bilde av at hun er redd. Men emosjonene hennes trenger ikke stemme overens med de andre personenes tolkninger. I kapittel 16 kommer det frem at Erik Muhlheim har invitert Christine til parken for å snakke med henne om fremtiden. Dersom Christine virkelig hadde vært livredd denne mannen er det naturlig å tenke at hun ikke ville takket ja til dette, i hvert fall ikke uten følge av noen. Men det gjør hun altså. Hun drar til parken alene. Her er det diskrepans mellom det de andre fiktive karakterene forteller oss at Christine føler, og det hun gjør. Dette stemmer som tidligere nevnt med teori om performativ og analytisk emosjonalitet.

Ved at de andre fiktive karakterene tolker Christine sine følelser oppstår det tolkninger innad i romanen, som igjen viser hvordan innsikt i andre mennesker kan fungere. Dette kan vi trekke til Nussbaum (2016) og hennes fokus på innlevelsessevnen. Ikke bare blir leseren her selv bedt om å vise medfølelse for de fiktive karakterene, men de fiktive karakterene gjør det også seg imellom. Ved at de samme hendelsene blir fortalt flere ganger gjennom ulike øyne, får vi også innblikk i ulike tolkninger av hendelsene, og ulik grad av innlevelsessevne.

Christine ankommer Manhattan for å synge på åpningen av den nye operaen. Handlingen i operaoppsetningen later til å være romanens parallellfortelling. En ung sørstatspike forelsker seg i en nordstatsgutt og forlover seg. Borgerkrigen i USA bryter ut og de må dra hvert til sitt. To år senere jobber hun som sykepleier på et sykehus for krigsoffer. Der kjenner hun straks igjen sin elskede, på tross av at han har fått ansiktet sitt vandalisert. Han bærer fortsatt ringen hun gav ham. Hun har hele tiden takket nei til en beiler og er utrolig glad for å se sin kjære igjen. Nordstatsguten blir derimot forferdet når han ser sitt nye utseende og forsøker å ta sitt eget liv, men blir stoppet. Nordstatene og sørstatene skal bytte fanger som ikke lenger er tjenestedyktige. Nordstatsguten får denne muligheten, men før han drar gir han tilbake ringen. Det kan aldri bli dem nå. Det er veldig mange likheter mellom denne

parallellfortelling og Christine og Erik Muhlheim sin fortelling. Nordstatsgutten har et vandalisert ansikt i likhet med Erik Muhlheim, og Nordstatsgutten bærer dermed en maske av bandasje. Sørstatsjenta er en stor skjønnhet i likhet med Christine, de viser begge godhet gjennom hvordan de behandler medmenneskene sine. I tillegg til dette kommer de fra to ulike verdener, som gjør at de ikke kan få hverandre til slutt. Forskjellen er at det i Christine og Erik Muhlheim sin fortelling er Christine som avviser Erik og gir tilbake ringen, ikke omvendt. Ringen er det Pierre som gir tilbake til Erik Muhlheim rett etter at Christine dør. På samme måte som i parallellfortellingen, setter tilbakegivelsen av ringen et punktum for deres kjærlighetshistorie, det kan aldri bli dem, for nå er Christine død.

Man trenger ikke å vite hvordan akkurat Battery Park ser ut for å vite hvilke følelser og assosiasjoner man legger i en park. En park trekker assosiasjoner om romantiske par på turer og frierier i solnedgangen. Om et eldre ektepar som mater endene på en benk, og noen småbarn som leker ved et huskestativ. Alt dette mens fuglene kvitrer og maset fra storbyen er langt vekk fra tankene. At det er nettopp her Christine blir drept er dermed påfallende. For når Erik Muhlheim ber henne møte han der, og hun faktisk går med på det, får leseren håp om en romantisk gjenforening mellom de to. Denne kommer ikke. Ikke bare knuser hun hans hjerte ved å avvise han nok en gang, men hun dør også foran øynene på han. Slik Andersen (2016) beskriver er alle rom emosjonelt kodet. Ved at romanen her bryter med det emosjonelle rommets normalcy skapes det en forventning som ikke blir innfridd. Det som later til å kunne bli en lykkelig gjenforening, blir det totalt motsatte. Dette har konsekvenser for lesningen ved at leseren blir sjokkert. Og kanskje er dette akkurat det som er tiltenkt denne situasjonen. Leseren sitter igjen like sjokkert som den fiktive hovedpersonen.

Christine har en motpart i en karakter ved navn Dame Nellie Melba. Igjen finner vi en kobling til virkeligheten ved at Dame Nellie Melba er en virkelig operasanger som hadde stor suksess tidlig på 1900-tallet (Holbæk-Hanssen, 2020). Dame Nellie Melba entrer aldri romanen, men blir omtalt av de ulike journalistene og dermed satt opp mot Christine. Gjennom dette skapes det et inntrykk av at Christine er den vakre yndige unge sangerinnen som bare vil glede tilhørerne med sin vakre stemme, mens Madame Melba synger for pengenes skyld. På grunn av at en virkelig person blir fremstilt i romanen kan en trekke linjer til virkelighetslitteratur.

3.3.4 *Fader Joe*

Fader Joe er Christines faste følgesvenn, prest og privatlærer for sønnen Pierre. På tross av at Fader Joe fremstår som en biperson er det viet en del plass til å fortelle om hans oppvekst og hvordan han havnet i Christines følge. Dette forklares i en samtale med Pierre, hvor det er Pierre som er førstepersonsforteller. Fader Joe vokste opp i Irland som sønn av en fattig bonde. Han fikk likevel utdanning i «Lesing og skriving, regning og latin, historie også, men ikke så mye geografi, for prestene hadde aldri vært noen steder, og man regnet ikke med at vi ville komme noe sted, heller» (Forsyth, 1999, s. 75). Det er dermed påfallende at geografi er noe av det viktigste Fader Joe etter hvert besitter av kunnskap. Han reiser sammen med Christine over hele verden, og det kan dermed argumenteres for at han har foretatt en emosjonelt hegemonisk reise, fattiggutten har blitt en velstående prest, og har slik sett overgått alle forventningene han selv og familien hadde til livet han kunne få.

Religion fremstår som en indre impulskilde for Fader Joe. Han er en meget kristen fiktiv figur, og et helt kapittel i romanen er viet til en samtale mellom Fader Joe og Gud. I dette kapitlet er det akkurat det Jakobsen (2014) er inne på i sin artikkel, nevnt i kapittel 2.3, som blir diskutert, nemlig de store spørsmålene hvor Gud kan sitte med svarene. Men Gud gir ikke Fader Joe noen direkte svar i denne samtalen mellom dem. På samme måte som kristne i den virkelige verden må tolke Guds ord i *Bibelen*, må også Fader Joe tolke svarene han får fra Gud. Det er også påfallende at Fader Joe kommer med noe kritikk av Gud. «Hører jeg et snev av irettesettelse, Joseph, fordi jeg lar slike ting forekomme?» (Forsyth, 1999, s. 132). Etter min mening gjør dette samtalen mer troverdig, fordi den viser at selv en prest kan tvile en gang iblant, det er menneskelig å tvile. I denne samtalen kommer det også frem at Fader Joe har begjæret Christine i tankene, med andre ord har også Fader Joe vært betatt av Christine. Men hun er også for han uopnåelig, da hun er gift med en annen mann. I tillegg til dette sier bibelens tiende bud at du ikke skal begjære din nestes ektefelle, det er dermed også mot Fader Joe sin tro å ha disse tankene. Men at han har dem viser en menneskelighet over karakteren. Det er menneskelig å være betatt av andre, uansett om de er oppnåelige eller ei.

Det er også i dette kapitlet det jeg mener er temaet i romanen eksplisitt kommer frem, kjærlighet. «Nøkkelen er kjærlighet, Joseph. Nøkkelen er alltid kjærlighet» (Forsyth, 1999, s. 133). På grunn av at dette kapitlet er utformet som en bønn, og at førstepersonsfortelleren Fader Joe er prest, trekker dette assosiasjoner til Guds kjærlighet, agape. Dette danner en

intertekstuell referanse til myten om Eros og Agape, som jeg vil komme tilbake til i kapittel 3.3.8.

Fader Joe fungerer som en emosjonell triggerfigur. Emosjonelle triggerfigurer er gjerne bifigurer som fungerer som termometer på tekstens emosjonelle ladning (Andersen, 2016, s. 55–56). Andersen (2016) skriver at disse figurene kan oppfattes som en speilbilledskikkelse av leseren og det leseren føler. Det er derfor veldig vanlig at leseren lett lever seg inn i disse figurene. De emosjonelle triggerfigurene påvirkes av sted, personer og hendelser. De kommer sjeldent med ny informasjon som endrer tekstens retning, men de kan være bidragsytere i å øke den emosjonelle spenningen i teksten. «Narrativt fungerer de som sekvensielt anbrakte elementer i teksten der det blir gitt eksplisitt beskjed om dens emosjonelle temperatur» (Andersen, 2016, s. 56). I flere av kapitlene er Fader Joe en iakttagende skikkelse, men hans følelser gjenspeiler gjerne det leseren føler, eller bør føle, for å henge med i handlingen.

3.3.5 *Darius*

Darius er en statisk karakter. På samme tid som han fungerer som Erik Muhlheim sin hjelper, fungerer han også som hans største fiende. Darius er Erik Muhlheim sin forretningspartner og den som tar seg av møtene. Samtidig planlegger han å drepe hovedpersonen dersom han gjør noe for å sette kapitalen deres i fare. Dette på tross av at det i firmaet er Erik Muhlheim som sitter som sjef.

Darius er førstepersonsforteller i et kapittel. Kapitlet starter med at Darius forklarer hvordan han møtte på guden Mammon. «Det var på Barbarkysten jeg møtte Ham første gang, en fordervet gutteprostituert som opplevde et kall til noe høyere, og siden har jeg alltid strebet etter å få tak i mer gull jeg kan bringe Ham, og oppsøkt røyken som leder meg til hans nærvær» (Forsyth, 1999, s. 61). Når Darius omtaler seg selv som prostituert omtaler han seg selv i tredjeperson. Ved å gjøre dette skaper han en avstand mellom den han er i nåtid, og den han var i fortiden. Han viser leseren at han ikke har hatt det lett. På en måte får en dermed inntrykk av at troen har reddet han bort fra et liv i prostitusjon. På en annen måte later det til at nærheten til Mammon kun er noe han føler i en ruspåvirket tilstand. Videre i kapitlet har Darius en samtale med sin gud Mammon, gullets og grådighetens gud.

Kanskje kan man sammenligne Darius med det som i musikkteori formuleres som dissonerende intervaller. Den fiktive karakteren frembringer ubehag, både hos de andre fiktive karakterene og hos leseren. Det er noe ondt og grådig som gjør at man emosjonelt sett trekker seg unna karakteren, dette på tross av at det finnes hint om at Darius ikke har hatt noe lett liv, og at han dermed fortjener medfølelse. Men i likhet med dissonerende intervaller skaper han også interesse. Fortellingen hadde ikke vært like interessant uten han. Uten Darius hadde ikke hovedkarakteren hatt en tydelig antagonist. Denne tydelige motstanden hjelper til med å sette hovedpersonen i et bedre lys, dette med bakgrunn i at det alltid finnes noe Darius har gjort som er verre enn det vi får vite om Erik Muhlheim.

På tross av at Darius kan kalles hovedpersonens eksplisitte antagonist, kan man også finne andre implisitt. Kanskje kan man gå så langt som å påstå at menneskeheten generelt er hovedpersonens største motstander. Av hensyn til hva andre mennesker vil synes om utseende hans, lever han i et selvpåtvungent isolat. Utenfor noe fellesskap med menneskeheten forøvrig. På en annen side kan det tolkes at hovedpersonen selv også er en antagonist mot seg selv. Det er ingen som tvinger han til et liv i skyggene, dette valget har han selv tatt. Det er et valg som bunner i mange fæle opplevelser, og som dermed er berettiget, men som ingen andre enn han selv har tatt. Valget er ikke tatt av menneskeheten han står utenfor.

«De to ble stående og stirre på hverandre i flere sekunder. Selv på tretti meters avstand i den hylende novembervinden kunne jeg fornemme spenningen mellom dem. De var som to kamphunder som støtte på hverandre før kampen» (Forsyth, 1999, s. 159). Her beskrives et møte mellom Darius og Fader Joe. Kanskje kan man trekke dette til kampen mellom det gode og det onde, som gjerne er benyttet som et sentralt tema i eventyr. I denne sammenheng kan man også trekke assosiasjoner til avstanden mellom himmel og helvete, hvor Fader Joe representerer det førstnevnte, mens Darius blir en representant for djevelen. Denne isfronten mellom de to karakterene er med på å forsterke spenningen i romanen.

På tross av at Darius og Fader Joe later til å stå i kontrast til hverandre, har de også noe tilfelles. De er begge tildelt et kapittel som er utformet som en bønn. I kapittel 5 har Darius en samtale med sin gud Mammon om sine bekymringer rundt Erik Muhlheim sin pengebruk på den nye operaen. I kapittel 13 har Fader Joe en samtale med Gud om sine bekymringer for om det går an å frelse Erik Muhlheim som har begynt å tilbe Mammon. På tross av at disse kapitlene er formet forholdvis likt, som en samtale med replikker, har de en ulik grunntanke.

Darius sitt kapittel vitner om sjalusi og grådighet, mens Fader Joe sitt kapittel vitner om kjærlighet og et ønske om å hjelpe et annet menneske. Det er dermed interessant å se nærmere på overskriften til kapitlene.

“5

Darius`rus

Hasjtempelet, Lower East Side, Manhattan, New York City, November 1906”

(Forsyth, 1999, s. 61).

“13

Joseph Kilfoyles bønn

St Patrick`s katedral, New Yourk City, 2. Desember 1906”

(Forsyth, 1999, s. 129)

Kontrasten mellom de to karakterene kommer tydelig frem gjennom overskriftene. Fader Joe sitt kapittel blir allerede i overskriften beskrevet som en bønn. Det er også verdt å merke seg at den foregår i en katedral, noe som vitner om kristen/katolsk tro. Darius sitt kapittel er betegnet som en rus. Vi får dermed raskt inntrykk av at dette kan være noe som er hallusinert, og som dermed ikke er helt til å stole på. I tillegg står det under at dette foregår i et hasjtempel. Det er interessant å merke seg ved bruken av tempel, noe som vitner om en religiøs forbindelse. Ut ifra mine undersøkelser later det ikke til at dette tempelet finnes i virkeligheten, det gjør derimot katedralen. Dette spiller også inn på troverdigheten. En sitter igjen med en følelse av at det er den kristne guden en bør tro på, det er denne guden som viser kjærlighet. Og kanskje er det akkurat dette som er poenget i denne sammenhengen. I bibelen står det «Ingen kan tjene to herrer. Han vil hate den ene og elske den andre, eller holde seg til den ene og forakte den andre. Dere kan ikke tjene både Gud og Mammon» (Matt. 6:24). Det er altså ikke tilfeldig at det er nettopp Mammon som er satt i kontrast med Gud i denne romanen.

3.3.6 De fiktive karakterenes navn

I romanen er det verdt å merke seg at de ulike fiktive karakterene har blitt tildelt navn som angir nærhet og status på ulik måte. I kapittel 13 hvor Fader Joe er førstepersonsforteller kommer det frem av overskriften at hans utvidede navn er Joseph Kilfoyle, i alle andre sammenhenger blir forkortelsen Fader Joe benyttet. Gjennom forkortelsen av navnet kan vi

tolke at karakteren hierarkisk sett havner langt nede på denne rangstigen, fordi man ikke tar seg tid til å benytte hans fulle navn. Ser vi på bakgrunnen hans, ser vi at dette stemmer. Fader Joe er vokst opp i Irland i fattige kår, og det var flaks og hardt arbeid som gjorde at han ble prest.

Erik Muhlheim sin bakgrunn har mange likheter med Fader Joe sin, og man skulle dermed tro at de skulle havnet på den samme plassen på denne rangstigen, men det gjør de ikke. De få gangene Erik Muhlheim blir omtalt med navn i romanen er dette med fullt navn. Dette skaper en avstand til karakteren. Det gir assosiasjoner til en viktig mann som det er uoppnåelig å komme på nivå med. Mot slutten av boken blir han gjerne omtalt som Manhattanfantomet. Dette forsterker avstanden til karakteren ytterligere, da det blir en anonymisering av han som karakter. Det gir assosiasjoner til forkledning og skuespill, noe som gjør at man får en følelse av at man egentlig ikke vet hvem hovedpersonen er. Det skaper en avstand og en mystikk rundt han. Denne avstanden fylles noe opp av de to kapitlene hvor Erik Muhlheim selv er førstepersonsforeller, og hvor vi dermed får et innblikk i hans tanker og følelser.

Darius blir alltid omtalt med kun fornavn. Når det kommer til de andre karakterene skaper dette en nærhet til karakteren, men det samme gjelder ikke for Darius. Selv i det kapittelet hvor Darius er førstepersonsforteller får man ikke noe dypt innblikk i hans indre.

Hovedinntrykket man som leser kan sitte igjen med er dermed at han er en karakter som kun bryr seg om penger og makt. Det er derfor påfallende at han blir omtalt med kun fornavn, når nærheten som da forventes ikke innfris. I musikk ville dette blitt betegnet som at den musikalske forventningen ikke innfris.

Christines navn endrer seg ut ifra hvem som omtaler henne. Når Fader Joe og Erik Muhlheim beskriver henne bruker de kun fornavn. Dette vitner om en nærhet mellom karakterene. De kjenner hverandre godt og benytter seg ikke av formaliteter som for eksempel Madame. Når noen av journalistene omtaler henne benytter de ulike varianter av etternavnet, eksempelvis benyttes Ms de Chagny, Christine de Chagny og Madame de Chagny. På grunn av at Christine i de fleste av kapitlene på denne måten omtales på en annen måte enn ved bruk av fornavn skapes det en avstand til henne. Kanskje kan man dra det så langt som å si at hun fremstilles noe som en dukke, en vakker pike som ingen får kjenne de innerste tankene til, den passive kvinnen. På en annen side kan man si at de intime beskrivelsene av hennes følelsesmessige reaksjoner skaper en nærhet som dermed fyller noe av avstanden.

3.3.7 Temporalitet

Temporalitet henviser ifølge Andersen (2016) til ulike grader av emosjonell varighet. Dette bygger videre på begreper hentet fra psykologien, nærmere bestemt fra den kognitive psykologen Keith Oatley (Andersen, 2016, s. 90). Oatley (2004) skiller mellom fire ulike kategorier. *Reactive emotions* er følelser som inntreffer som en reaksjon på noe uventet (Oatley, 2004, s.4). Reaksjonen kan både være kognitiv og kroppslig. Denne typen følelser er gjerne noe som er knyttet til en markert ending og som vil gjøre at personen setter seg i beredskap til å utføre en handling. *Moods* er følelser som ikke nødvendigvis har en opplagt forklaring (Oatley, 2004, s. 4). Det er følelser som kan vare i alt fra noen timer til flere dager. *Sentiments* kan ifølge Oatley (2004) vare i mange år. Dette er følelser som gjerne er forbundet med relasjonen man har til andre mennesker. Her er kjærlighet et godt eksempel. Oatley (2004) definerer den siste kategorien *Preferences* slik: «one may think of it as a silent emotion waiting for an opportunity to express itself in a choice we make» (Oatley, 2004, s. 4).

Andersen (2016) har videreutviklet Oatley sine begreper til å passe inn i et litterært univers. Han foreslår å benytte følgende begreper for emosjoner med stigende grad av varighet: *reaksjon, følelse, stemning, temperament, livsfølelse* og *ideologi* (Andersen, 2016, s.91). Alle disse variantene vil nødvendigvis ikke finnes i samme verk, men det er likevel nyttig å kunne skille mellom de ulike formene. Etter min mening kan vi finne tre av disse i *Manhattanfantomet*. I kapittel 16 beskrives det hvordan Christine blir drept foran øynene på Erik Muhlheim. Han får en kraftig *reaksjon* ved at han bryter sammen mens han står og skjelver. Ut ifra den kroppslige reaksjonen hans tolker leseren den analytiske emosjonaliteten som ligger bak, nemlig at Erik Muhlheim er i sorg. Fader Joe har flere ganger før denne hendelsen inntreffer en ekkel *følelse* når han ser Darius. Han kan ikke forklare denne følelsen og vet ikke hvorfor han har noe imot Darius, men det viser seg å stemme. *Ideologi* vises gjennom troen på de to ulike gudene i romanen. Både Fader Joe og Darius er sterke i sin ideologiske tro. Fader Joe tror på den kristne Gud, mens Darius tror på pengenes gud Mammon.

3.3.8 Intertekstualitet

Helt i starten av denne oppgaven ble det nevnt at det opp gjennom årene har blitt dannet et intertekstuell nettverk rundt fortellingen om Erik Muhlheim. Med alle de ulike oppsetningene,

på ulike scener og gjennom film, har dette virkelig blitt stort. Det er også verdt å nevne at det har blitt laget musikal av oppfølgerromanen også. *Love never dies* kom ut i 2010 og har i likhet med den andre musikalen Andrew Lloyd Webber som komponist (Chandler, 2017).

Men selve fortellingen i oppfølgerromanen har også intertekstuelle forbindelser til andre verk. Vi drar kjensel på motivet om den forbudte kjærlighetshistorien mellom en vakker kvinne og en mann som ikke har utseende med seg. Dette motivet finner vi i *Skjønnheten og Udyret*, *Kvitbjørn Kong Valemon* og *Eros og Agape*. *Agape* betyr Guds kjærlighet. I denne romanen står nettopp tro sterkt, da det er viet to kapitler til samtaler med to ulike guder. Den intertekstuelle referansen til nettopp *Eros og Agape* er dermed interessant.

I *Forordet* i romanen er den intertekstuelle referansen noe av det første som blir nevnt. Som tidligere nevnt er ikke *Forordet* en del av fortellingen, men benyttes for å sette fortellingen inn i en historisk sammenheng. «På samme måte som Bram Stoker med *Dracula*, Mary Shelley med *Frankenstein*, Victor Hugo med *Quasimodo – Ringeren i Notre Dame* – snublet Gaston Leroux over noen gamle overleveringer og så i dem kjernen av en virkelig tragisk historie» (Forsyth, 1999, s. 5). Noen intertekstuelle referanser blir altså eksplisitt beskrevet.

Det finnes også intertekstuelle referanser innad i fortellingen. «Men det var ett vidunderlig øyeblikk, som i Chestertons dikt om eselet, da jeg trodde jeg kanskje kunne bli elsket..... kun ulmende glør og aske» (Forsyth, 1999, s. 48). Chestertons var teolog, forfatter og journalist (Ward, 2006). Det er dermed bemerkelsesverdig at det er akkurat hans dikt som blir nevnt. Dette er forholdvis tidlig i fortellingen og det skal vise seg at hvert fall to av de tre yrkene som den virkelige Chesterton en gang innehadde blir sentrale i denne romanen. Fader Joe innehar teologistudier for å bli prest, og representerer dermed teologsiden av Chesterton. Journalister finner vi som førstepersonsfortellere i de fleste av kapitlene i romanen. Komponist er en forfatter av musikk, og det kan dermed argumenteres for at også dette yrket er ivaretatt. Sitatet over, hvor Chesterton fremstår som en bisetning viser seg altså å passe godt til sammenhengen mellom fortellingen og den virkelige verden. Slik er det også flere andre steder i boken. Det nevnes virkelige personer som passer inn i det fiktive universet. Dette skaper en nær kobling til virkeligheten.

3.4 Analytiske refleksjoner på tvers

I denne analysen har vi sett at det kan være fruktbart å benytte analyseverktøy fra to ulike fagfelt i møte med estetiske uttrykk. Ved å benytte seg av musikkens begrep dissonans kom det tydeligere frem hvorfor den fiktive karakteren Darius både fremstår ubehagelig og skaper interesse på samme tid. Analysen har også vist at begrepene fra de to fagfeltene kan bli benyttet om hverandre. Musikalsk forventning og scripts handler begge om en forventning om hva som skal komme. Dersom denne forventningen ikke blir innfridd blir det i musikk omtalt som et brudd med den musikalske forventningen, mens det i litteratur blir omtalt som life scripts. På tross av at dette er begreper hentet fra ulike fagfelt, ser vi altså at de har flere ting til felles.

Emosjonelle rom omhandler også forventninger (Andersen, 2016, s. 227–228). Rommet karakteren oppholder seg i spiller en avgjørende rolle for hvilke emosjoner som leseren forventer. Andersen (2016) påpeker at dette er en vid kategori som også inneholder kulturelle rom. Dersom vi trekker dette til musikk kan det tenkes at stemningen i et musikkstykke kan danne et emosjonelt rom. Forskning til Hevner (1935) viste at musikk i dur gjerne uttrykker glede, og at man dermed også får en forventning om glede. Dersom sangteksten i stykket bryter med denne forventningen, slik vi har sett eksempler på i analysen av *Maskeradeball*, kan en påstå at en bryter med musikkens emosjonelle rom og dens normalcy.

På samme måte som musikk trekker frem indre visuelle bilder (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 565), gjør også litteratur det. Ved hjelp av innlevelse ser vi for oss personene og handlingen. Følelsene de fiktive karakterene har og viser leseren smitter over på oss gjennom emosjonell smitte på samme måte som i musikk (Juslin og Västfjäll, 2008, s. 565). Vi ser dermed at de to estetiske uttrykkene har mye til felles i måten de påvirker oss. Men de har også til felles at vi som tilhørere eller lesere er avhengig av innlevelse for å oppleve det som finnes i verkene. Uten å leve oss inn i det vil vi heller ikke bli påvirket.

Kunst er ikke lenger kun preget av enkelhet, slik Platon ønsket det. I analysen av både musikkstykkene og oppfølgerromanen har vi sett at det er flere emosjoner som trekkes frem. Hovedmaterialet frembringer et komplekst følelsesliv hos publikumet. I litteraturen forsterkes dette ytterligere ved bruk av den emosjonelle triggerfiguren Fader Joe. Kanskje kan man påstå at det finnes en sammenheng mellom emosjonelle triggerfigurer i litteratur og ledemotiver i

musikk. Ledemotiver varsler tilhøreren om en handling før den inntreffer, på denne måten setter den tilhøreren i en sinnsstemning og kontrollerer da publikummets reaksjon. Dette kan vi sette i sammenheng med Juslin & Sloboda (2010) som påpekte at tilhørere kan benytte seg av musikk for å påvirke sin egen sinnsstemning. På samme måte kan et ledemotiv og emosjonelle triggerfigurer bli benyttet til å fremkalle en emosjon hos tilhøreren. Ledemotivet varsler om handlingen, mens den emosjonelle triggerfiguren viser hva leseren bør føle. På samme måte fungerer de som en veileder for den emosjonelle opplevelsen som finnes i kunst.

Gjennom analysen har det kommet tydelig frem at utenforskap kan vises på ulike måter. Dersom en karakter befinner seg på et annet sted i et hierarki enn de andre karakterene i fortellingen vitner dette om utenforskap. *Manhattanfantomet* starter med å plassere Erik Muhlheim nederst på denne rangstigen når han ankommer Manhattan. Ved hjelp av viljestyrke og intelligens klarer hovedpersonen å bli en av de rikeste, men han er fortsatt alene om sin plass på hierarkiet, alene i livet. Dette vitner om det emosjonelle hegemoniet. På samme måte har vi sett at bekledningen til de fiktive karakterene kan skape en følelse av at noen er bortkommen.

Det er ikke kun episke handlinger eller fiktive karakterer som kan vise utenforskap, analysen har vist at også musikk gjør dette. Ved bruk av et instrument som egentlig ikke passer inn med de andre instrumentene kan det argumenteres for at instrumentvalget kan vitne om utenforskap. I sammenheng med dette kan også sangtekster som ikke passer inn i den helhetlige stemningen i et stykke skape en følelse av noe som ikke passer inn.

4. Avsluttende kommentarer

Målet med denne oppgaven har vært å tydeliggjøre potensialet som ligger i å benytte seg av ulike estetiske uttrykk. Hovedmaterialet har blitt analysert ved hjelp av analyseverktøy fra to ulike disipliner. Jeg vil argumentere for at bruken av analyseverktøy på tvers av disiplinene har vært givende, og skapt en enda dypere innsikt i materialet. Kanskje kan man også argumentere for at bruken av analyseverktøy på tvers av disiplinene har vært med på å åpne øynene for nye aspekter ved materialet.

Analysen har vist at de ulike estetiske uttrykksmåtene fremstiller utenforskap på noe ulike måter, men at det også har flere fellestrekk. Vi finner fellestrekk i hvordan de estetiske uttrykkene frembringer indre visuelle bilder / assosiasjoner, script, temporalitet osv. En av ulikhetene er hvordan de emosjonelle rommene blir fremstilt. I denne analysen har de emosjonelle rommene for både romanen og musikalen musikkstykkene er hentet fra blitt diskutert, og man finner dermed spor av det i begge uttrykk. Ser en dermed konkret kun på musikkstykkene uten handlingen, ser vi at dette ikke er et like viktig aspekt som det later til i utvalgte scener i oppfølgerromanen. Derimot er emosjonelt hegemoni noe som begge uttrykksmåter fremstiller og som også lar seg benytte i å beskrive hvem som havner utenfor.

På tross av at de to uttrykksmåtene benytter seg av ulike verktøy for å fremstille utenforskap har de det til felles at de skaper innlevelse og medfølelse hos tilhøreren og leseren. Ved hjelp av ulike verktøy skaper de en dypere tilknytning til de fiktive karakterene. Dette samsvarer med Keith Oatley (1994) som påpekte at tilhøreren kan oppleve at hun kommer nærmere ulike sannheter som kan påvirke holdninger og verdier. Ved bruk av denne fortellingen kan det argumenteres for at holdninger ovenfor mennesker som lever med en utviklingshemning blir satt i fokus. Ved å fortelle hvordan dette kan påvirke et liv, og selvfølelsen til et menneske vil tilhøreren kunne få medfølelse og dermed også en dypere forståelse for andre.

Mar et. al. (2010) påpekte at valg av bok påvirkes av sinnsstemningen til leseren, og at boken også kan påvirke sinnsstemninger etter boken er ferdiglest. Det samme gjelder musikk. Ved at jeg hadde en relasjon til begge verkene som er omtalt i denne masteroppgaven, hadde jeg allerede en forutinntatt sinnsstemning. Denne sinnsstemningen kan ha påvirket tolkningene mine av verkene, men jeg vil argumentere for at analyseverktøyene har hjulpet meg til å finne svar på hvorfor konkrete emosjoner blir trukket frem. På samme måte har fremstillingen av

utenforskap i de ulike verkene gjort noe med hvilke emosjoner jeg sitter igjen med når analysen er gjennomført.

Det er fullt mulig å anse materialet i denne masteroppgave for å være enkeltstående verk. På tross av dette vil jeg argumentere for at en kan se ulike sider tydeligere ved å se dem i sammenheng. For det første får man en mer fullverdig fortelling. Gjennom tilbakeblikkene som finnes i romanen blir fortellingen i musikalen og musikkstykkene utdypet. På samme måte danner handlingen i musikalen bakteppet for romanen, og det kan dermed argumenteres for at leseren lettere forstår valgene de fiktive karakterene foretar gjennom å kunne hele historien. Dette gjelder kanskje spesielt for hovedpersonen siden han kun er førstepersonforteller i to kapitler.

For det andre vil en dypere forståelse av karakterene lettere kunne skape innlevelse. Nussbaum (2016) påpeker at medfølelse en kan få gjennom litteratur er verdifullt fordi det gir verdighet til de som strever. I denne oppgaven har analysen vist at den fiktive karakteren Erik Muhlheim er en som strever. Han er en mann som står på utsiden av et fellesskap fordi han er redd for å vise ansiktet sitt. Gjennom å lese om hvordan han ser på seg selv, og hvordan han akter å gjemme seg i skyggene for å unngå å bli såret, får man medfølelse for andre som kan være i tilsvarende situasjoner.

Ved bruk av en eksempelstudie har jeg forsøkt å vise hvilket potensial som ligger i å kombinere to fagfelt. Slik analysen har vist kan elementer fra to ulike fagdisipliner ha mange likheter. Jeg vil argumentere for at det vil være fruktbart å dra nytte av flere fagfelt i undervisningssituasjoner. På denne måten kan elever oppnå et større vokabular hvor de muligens lettere kan definere det de sitter inne med. Det vil også åpne opp for diskusjon på tvers av fagfelt hvor elevene kan dra nytte av begreper fra et fagfelt inn i et annet.

Denne oppgaven startet med et sitat av Roland Barthes, og jeg vil avslutte ved å ta frem det samme sitatet «Likedan når det gjelder teksten: den vekker den beste lyst i meg når den når meg indirekte; når den får meg til å se opp ofte, høre noe annet» (Barthes, 1998, s. 27). I analysen kom det indirekte frem at å fortelle om utenforskap gjennom forskjellige estetiske uttrykksmåter gjør akkurat det Barthes her påpeker. Den får oss til å stoppe opp og tenke over det vi har opplevd. Det er noe underliggjørende ved den, slik Sjklovskij (1991) viser til, som får oss til å stille de store spørsmålene sånn som Jakobsen (2014) gjør i sine artikler. I tillegg

til dette får den oss til å leve oss inn i det vi opplever og å dermed også få medfølelse for de fiktive karakterene vi møter, akkurat slik Nussbaum (2016) ønsker at vi skal gjøre for å kunne trene opp gode medborgere. Slik oppgaven har vist kan kunst og ulike estetiske uttrykk benyttes som innfallsvinkel til å snakke om utenforskap og innlevelse. Med bakgrunn i dette vil jeg argumentere for at estetiske uttrykk bør ha en rettmessig plass i skolen, og i samfunnet generelt.

5. Litteraturliste

- Andersen, P. T. (2016). *Fortelling og følelser: En studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2019). *Forstå fortellingen: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersson, P.-Y. (2016). Det djupast personliga och det gemensamma: Musikens funktioner i några nordiska poeters verk. I U. Langås & K. Sanders (Red.), *Litteratur inter artes: nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter*. Kristiansand: Portal Forlag.
- Bakhtin, M. (2003 [1965]). *Latter og dialog: Utvalgte skrifter*. (A. J. Mørch, Overs.). Oslo: Cappelen.
- Bakken, J., Mose, G. & Oxfeldt, E. (2012). Sammensatte tekster. I P. T. Andersen, G. Mose & T. Norheim (Red.), *Litterær analyse: en innføring*. (s. 157–188). Oslo: Pax forlag.
- Barthes, R. (1998). *Lysten ved teksten*. (A. K. Haugen, Overs.). Oslo: Solum Forlag.
- Baumgarten, A. G. (2008). Fra Aesthetica (1750). I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori: en antologi* (s. 11–13). Oslo: Universitetsforlaget.
- Benestad, F. (1976). *Musikk og tanke: hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug.
- Björkvall, A. (2009). *Den visuella texten: Multimodal analys i praktiken*. Stockholm: Hallgren & Fallgren.
- Bloom, H. (1995). *The Lucifer Principle: A Scientific Expedition into the Forces of History*. New York: Atlantic Monthly Press.
- Brown, H. M. (2016). *The quest for the gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford university press.

- Buene, E. (2014). *Dobbeltliv: Essays om musikk og litteratur*. Oslo: Cappelen Damm.
- Chandler, D. (2017). Andrew Lloyd Webber: Haunted by the Phantom. *The Oxford Handbook of the British Musical*.
- Costa, M., Ricci-Bitti, P. E., & Bonfiglioli, L. (2000). Psychological connotations of harmonic music intervals. *Psychology of music*, 28, 4–22.
- Dunlap, D. W (1997, 22. januar). A Hammerstein Theater, No Phantom, Is born. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/1997/01/22/nyregion/a-hammerstein-theater-no-phantom-is-reborn.html>
- Engelstad, A. (2007). *Interart: gjennom epokene med litteratur, bildekunst og musikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Engelstad, I. (2016). Innledning. I M. Nussbaum. *Litteraturens etikk: Følelse og forestillingsevne*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Forsyth, F. (1999). *Manhattanfantomet* (T. Sjøgren-Erichsen, Overs.). Oslo: Gyldendal.
- Gadamer, H.-G. (2001). Estetikk og hermeneutikk (T. Skorgen, Overs.). I S. Læg Reid & T. Skorgen (Red.), *Hermeneutisk lesebok* (s. 137–145). Oslo: Spartacus.
- Greenberg, D. M., Baron-Cohen, S., Stillwell, D. J., Kosinski, M. & Rentfrow, P.J. (2015), *Musical Preferences are Linked to Cognitive Styles*. Hentet fra <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0131151>
- Hevner, K. (1935). The affective character of the major and minor modes in music. *The American Journal of Psychology*, 47(1), 103–118. <https://doi.org/10.2307/1416710>
- Hevner, K. (1936). Experimental studies of the elements of expression in music. *American Journal of Psychology*, 48(2), 246–268. <https://doi.org/10.2307/1415746>

- Hjorthol, G. (2016). Den raude staden: Eit improvisert møte med Lars Amund Vaages dikt. I U. Langås & K. Sanders (Red.), *Litteratur inter artes: nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter*. Kristiansand: Portal Forlag.
- Hogan, P. C. (2011). *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. University of Nebraska Press.
- Holbæk-Hanssen, H. (2020). Nellie Melba. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Nellie_Melba
- Hundevadt, M. og Klausen, M. (2019). *Kan kunst være nøkkel for utvikling av eksekutive funksjoner hos barn?: Avsluttende rapport om forskningspiloten Kunsten å lære*. Oppland fylkeskommune: Høgskolen i Innlandet
- Jakobsen, R. N. (2005, 4. november). Frå tabu til bølge: Litteratur og religion dei ti siste åra. *Kirke og kultur*. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3002-2005-03-10>
- Jakobsen, R. N. (2014, 3. desember). Lars Petter Sveen: Guds barn. *Kirke og kultur*. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3002-2014-04-09>
- Juslin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Emotional response to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and brain sciences* (2008). 31, 559- 621. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
- Juslin, P. N. og Sloboda, J. A. (Red.). (2010). *Handbook of Music and Emotion. Theory, research, applications*. The United States: Oxford University Press.
- Kallestad, Å. H. & Røskeland, M. (Red.). (2020) *Sans for danning: Estetisk vending i litteraturredidaktikken*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kirkland, S. (2013). *Paris reborn: Napoléon III, Baron Haussmann, and the quest to build a modern city*. New York: St. Martin`s Press

Kjær, A. (2018). *Barn og estetisk praksis: Sanser, væren og læring*. Oslo: Cappelen Damm AS

Langås, U. & Sanders, K. (2016). *Litteratur inter artes: Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter*. Kristiansand: Portal Forlag.

Larsen, S. E. L. (2020). Musikal. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/musikal>

Leroux, G. (2015). *The phantom of the Opera*. Sheba Blake Publishing.

Maher, T. F. (1980). A rigorous test of the proposition that music intervals have different psychological effect. *American Journal of Psychology*, 93(2), 309–327.
<https://doi.org/10.2307/1422235>

Mar R. A., Oatley K., Djikic M., Mullin J. (2010) Emotion and narrative fiction: interactive influences before, during, and after reading. *Cogn Emot*, (25), 818–833.
<https://doi.org/10.1080/02699931.2010.515151>

Mørk, Å. (2014). *Fra steinkjærpositiv til elektronisk lirekasse: Hvordan dra nytte av en tradisjon i arbeidet med å skape et eget musikalsk uttrykk på et nytt instrument*. (Masteroppgave, Høgskolen i Telemark). Hentet fra <https://openarchive.usn.no/usn-xmloi/handle/11250/2439093>

Nielsen, I. (2016). Det lyriske begjær: å bli musikk. Om noen dikt av Jo Eggen, Göran Sonnevi og Ann Jäderlund. I U. Langås & K. Sanders (Red.), *Litteratur inter artes: nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter*. Kristiansand: Portal Forlag.

Nussbaum, M. C. (2013). *Political emotions*. Harvard University Press.

Nussbaum, M. C. (2016). *Litteraturens etikk. Følelser og forestillingsevne*. Oslo: Pax Forlag A/S.

- Oatley, K. (1994). A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics*, (23), 53 – 74.
[https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)P4296-S](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)P4296-S)
- Oatley, K. (2004). *Emotions: A brief history*. Oxford: Blackwell.
- Oxfeldt, E. (2013). National og medial hybriditet: Et faghistorisk supplement (1978–2013). *Edda*, 100(4), 255-275.
- Rise, H. (2021) Orgel. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/orgel>
- Scenekvelder. (2018a). *THE PHANTOM OF THE OPERA: ENDELIG I NORGE!* Hentet fra <https://www.scenekvelder.no/the-phantom-of-the-opera>
- Scenekvelder. (2018b, 28. oktober). "The Phantom of the Opera" på norsk! [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=2mPHEWIKQu8>
- Scenekvelder. (2018c, 9.november). *Maskeball!* [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=nRmoWaz5VKQ>
- Stenslie, S. (2022, 14.mars). Forsker på betydningen av kunst og kultur for hjernens utvikling. *Kulturtanken*. Hentet fra <https://www.kulturtanken.no/aktuelt/2021/forsker-pa-betydningen-av-kunst-og-kultur-for-hjernens-utvikling/>
- Shouse, E. (2005). Feeling, Emotion, Affect. *M/C Journal*, 8(6).
<https://doi.org/10.5204/mcj.2443>
- Sjklovskij, V. (1991 [1916]). *Kunsten som grep*. (S. Fasting, Overs.) I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori: En antologi* (s. 11–25). Oslo: Universitetsforlaget.
- Thompson, W. F., & Robitaille, B. (1992). Can composers express emotions through music? *Empirical Studies of the Arts*, 10(1), 79–89. <https://doi.org/10.2190/NBNY-AKDK-GW58-MTEL>

Utdanningsdirektoratet. (2020a). *Kjerneelementer*. Norsk (NOR01-06). Hentet fra <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/om-faget/kjerneelementer?lang=nob>

Utdanningsdirektoratet. (2020b). *Fagets relevans og sentrale verdier*. Norsk (NOR01-06). Hentet fra <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/om-faget/fagets-relevans-og-verdier?lang=nob>

Vaage, L. A. (2011). Stille musikk. I *Forfatterforelesingane* (s. 201–214). Oslo.

Varèse, E., & Wen-chung, C. (1966). The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music* 5 (1), 11–19. <https://doi.org/10.2307/832385>

Ward, M. (2006). *Gilbert Keith Chesterton*. Rowan & Littlefield Publishers INC.

Webber, A. L. (2007). *The Phantom of the Opera companion*. London: Pavilion books.

6. Vedlegg 1: Sangtekst The Phantom of the Opera

Christine: De fleste frykter deg fra første blikk. La meg bli masken din

Operafantomet: og min musikk.

Begge: forent med sang og sjel på skjebnes vei. For Operafantomet, han er her. En del av meg/deg.

Kor: Ja, det er Operafantomet. Se opp for Operafantomet.

Operafantomet: for drømmen lærte deg en spådomssang. Engelen sang og kraft

Christine: i samme mann.

Begge: og mørkets labyrint forgrener seg. For Operafantomet, han er her. En del av meg/deg.

7. Vedlegg 2: Sangtekst Maskeradeball

Maskeball. Maskeblikk og maskefall. Maskeball. Som en sjø, noen lar latterhavet ta deg ta deg.

Maskepill. Hvem er ond, og hvem er snill? Maskepill. Først bak lyset av masken du har på deg.

Maskeball. Fest og glede i hver hall. Maskeball. Gjem deg godt, hvem er han som kommer bak deg?

Maskeball. Vi er kledd til karneval. Maskeball. Gjem ditt ansikt så verden ikke ser deg.

Maskeball. Masken er et ytre skall. Maskeball. Se deg rundt, hvem er skjult i masken bak deg?

Maskeball. Fargespill i tusentall. Maskeball. Finn en plass når paraden kommer mot deg.