

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	3
1.1 Problemstilling, mål og struktur.....	4
1.2 Avklaringer og avgrensninger.....	5
1.3 Verdensteatret – en presentasjon.....	8
DEL I Teori og metode	10
1. Performance	11
1.1 Performancekunst.....	13
1.2 Performance-teater	15
1.3 Verdensteatrets performance-form.....	20
2. Dramaturgiske tenkemåter	26
2.1 Å tenke i modeller og prinsipper.....	27
3. En dekonstruktiv poetikk	32
3.1 Dekonstruksjon av tradisjonen.....	33
3.2 Spillet	36
3.3 Den opprinnelige forskjell.....	37
3.4 Metafiksjon, utviskelse og representasjonelt grensegjengeri.....	39
3.5 Dikotomioppreving	41
3.6 Mot en likestilling av virkemidlene	43
3.7 Dekonstruktiv poetikk i et nøtteskall	44
4. Forestillingsanalyse	46
4.1 Semiotikk, hermeneutikk og dekonstruksjon.....	47
4.2 En spekulativ forestillingsanalyse.....	49
DEL II Analysen.....	53
1. Analytiske spekulasjoner omkring <i>Konsert For Grønland</i>.....	54
1.1 Heterogene elementer.....	55
1.2 Representasjonen.....	58
1.2.1 Multiple representasjonsstrategier	59
1.2.2 Det komplekse representasjonsspillet	63
1.2.3 En mimesis-forståelse i mellomrommet	67
1.3 Assosiasjonsrom.....	68
1.4 Multiple tidsdimensjoner	73
1.5 Dekonstruksjon og re-konstruksjon av språket.....	77
2. Dramaturgiske strategier og strukturer	79
2.1 Dramaturgiske strategier	80
2.1.1 Serialisme og brudd-strategier	81
2.1.2 En foranderlig simultanitet.....	82
2.1.3 Dynamiske strategier.....	85

2.1.4 Ubestemthet som dramaturgisk strategi.....	88
2.1.5 Enhetlige refleksjoner	91
2.2 Multiple montasjestrukturer.....	96
DEL III Rhizomet	100
1. En pragmatisk inngang	101
2. En metafor	102
3. Rhizomet	103
3.1 Likestilling av polene.....	104
3.2 Å bevege seg i mellomrommene.....	105
3.3 Rhizomatisk multiplisitet	108
3.4 Sammenheng og heterogenitet	112
3.5 Rhizomatisk assemblage	113
Avslutning	117
Med blikket rettet fremover	119
Litteraturhenvisninger	121
Andre kilder.....	124
Vedlegg.....	i

1. Innledning

Teatervitere er stadig på leting etter nye måter å kunne beskrive og forklare sceniske uttrykk på. Spesielt er denne søken synlig i forhold til nyere former for scenekunst – da ny praksis ofte krever nye begreper, teorier og forklaringsmodeller. Det er dette feltet innen teatervitenskapen jeg i utgangspunktet ønsket å konsentrere meg om i denne oppgaven. Jeg ønsket å forske i en verkpraksis som per i dag benevnes performance-teater; en teaterform som har sine røtter fra avantgardebevegelsene på 1900-tallet. Teoritilfanget omkring performance-teater oppleves fremdeles, av mange, som sprikende og vanskelig å gripe. En årsak til dette er at performance-teater er en så vid kunstform at enhver kategorisering kan virke fåfengt – dette speiles i verkspraksisen som er svært varierende i sine uttrykk. Samtidig er de filosofiske teoriene som ofte forbindes med denne formen, postmodernismen/-strukturalismen, også en viktig brikke i denne sammenhengen; de fornekte enhver *absolutt* sannhet om verkene. Den absolutte sannhet, eller meningsdannelsen, som er grunnleggende for den modernistiske scenekunsten finner mange fremdeles som en trygg og god base å forholde seg til. Skal man forholde seg til performance-teatret på *dets* premisser, bør man akseptere at dette modernistiske maksimet er oppløst. En konsekvens av denne oppløsningen er at det tradisjonelle scene-sal-forholdet (hvor tilskueren blir presentert for en enhetlig handling) destabiliseres til fordel for en åpenhet hvor meningen spres og følgelig skapes flertydighet fremfor enhet på meningsnivå. Disse verkene meningsdannelse skapes ofte i relasjon til tilskuerens egen kontekstuelle tilhørighet og derav genererte forståelseshorisonter.

For en som forsker på performance-teatrets verkpraksis og søker å danne forklaringsmodeller, innebærer postmodernismens inntog at nettopp forklaringsmodeller ikke lenger er enten sanne eller usanne. Forklaringsmodellene utgjør her snarere posisjoner og tenkemåter, og tilbyr mulige perspektiver som reduserer og selekterer den sprikende informasjonsmengden som forefinnes. Konsekvensen av dette er at enhver forklaringsmodell i utgangspunktet anses som arbitrær og kun gjeldende i den gitte kontekst. Dette har ført meg inn i pragmatismen: Forklaringsmodellene som presenteres i denne oppgaven, gjelder i utgangspunktet kun her og nå i denne spesifikke sammenhengen.

1.1 Problemstilling, mål og struktur

Hovedproblemstillingen for denne oppgaven er: *Hvilke estetiske og dramaturgiske strategier og strukturer finner vi anvendt i dagens performance-teater, og hvilke dramaturgiske tenkemåter kan ligge til grunn for verkene?* – Eksemplifisert ved Verdensteatrets siste verk *Konsert For Grønland*. Med utgangspunkt i min problemstilling har jeg forsøkt å trekke sammenhengende linjer gjennom hele oppgaven. Dette gjelder både teoritilfanget, empirien og mine refleksjoner. Jeg vil understreke at diskursen og forklaringsmodellene som bringes frem i denne oppgaven først og fremst gjelder i forhold til mine lokale perspektiver, men allikevel er oppgavens overordnede mål å utvide diskursen omkring performance-teater og dramaturgi generelt. Nå kan det høres ut som om jeg har til hensikt å revolusjonere feltet, men det er ikke tilfelle; om jeg bare kan tilføre noen nye perspektiver er jeg fornøyd. Graden av måloppnåelse i forhold til dette overordnede målet, vil nødvendigvis avhenge av leserens kunnskap om feltet.

Opgaven består av tre deler: 1-Teori og Metode, 2-Analysen og 3-Rhizomet. Hver del har sine delmål som presenteres på stedet, men de står også i nær relasjon til hverandre – da hver del gjenbruker teorier og refleksjoner fra den(de) forrige delen(e). Hver for seg og til sammen, hjelper de meg i forsøket på å besvare mitt ledespørsmål (problemstillingen) og i å nå oppgavens overordnede mål. Jeg vil gjennom denne diskursen forsøke å bringe meg i en posisjon hvor jeg kan formulere min estetisk-dramaturgiske tenkning opp imot andres.

I del I vil jeg først og fremst forsøke å legge et teoretisk og metodisk grunnlag for del II; analysen. Jeg starter det hele med å nærme meg en kategorisering av Verdensteatrets forestilling *Konsert For Grønland*. I dette kapittelet vil jeg redegjøre for noen av performance-teatrets røtter, for videre å tydeliggjøre at dette verket utgjør en liten del av det som i allmenn scenekunstdiskurs i dag kalles performance-teater. Denne kategoriseringen har som målsetting å gjøre materialet mer håndterbart i den kommende analysen. Deretter vil jeg se på de forskjellige nivåene av dramaturgisk forståelse den teatervitenskapelige forskertradisjonen har å tilby. Her vil jeg presentere noen sentrale forskere innen feltet, og se på hvilke likhetstrekk og forskjeller som ligger i deres teorier. I siste del av teorikapittelet vil jeg så se nærmere på Jacques Derridas dekonstruktive filosofi, for med det å danne et grunnlag for en dekonstruktiv poetikk - da dette er teorier som ofte forbindes med performance-teatret. I metodekapittelet vil jeg ta for meg

forestillingsanalyse som metode, og forsøke å nærme meg et analyseredskap jeg finner hensiktsmessig å benytte meg av i denne oppgavens kontekst.

I del II starter jeg selve analysearbeidet, hvor jeg ønsker å skape et diskusjonsrom omkring dette verkets poetikk. Her skal *Konsert For Grønland* settes under mine analytiske spekulasjoner, i den hensikt å forsøke å lese ut hvilke estetiske og dramaturgiske strategier som får virke i dette verket, og videre hvordan disse danner dramaturgiske strukturer. Her vil jeg også innføre noen perspektiver omkring hvordan dette verket kommuniserer med tilskueren. Jeg vil ikke ta for meg verkets såkalte bakenforliggende mening, og har ikke til hensikt å lete etter den endelige sannheten om *Konsert For Grønland*.

Med utgangspunkt i del I og II, vil jeg så i del III se på hvordan dette teoretiske materialet kan føre oss videre – inn i en dramaturgisk modell som *kan* fungere for *Konsert For Grønland*. Forklaringsmodellen jeg her presenterer kommer fra poststrukturalismen, nærmere bestemt Gilles Deleuze og Félix Guattaris *rhizomatiske struktur*. Dette gjør jeg fordi jeg opplever at dekonstruksjonens poetikk *til dels* kommer til kort i forhold til dette verket. Noe som *ikke* innebærer at jeg ønsker å fjerne meg fra dekonstruksjonen fullt og helt – jeg vil fortsatt (og kanskje alltid) ha en fot innenfor dekonstruksjonen, men noen perspektiver vil skiftes ut. Når jeg forsøker å se et verk i forhold til en allerede eksisterende modell, vil det nødvendigvis oppstå problemer i og med at jeg i utgangspunktet hevder (og fortsatt mener) at ethvert verk har sin modell, og at det i den forstand ikke finnes generelle modeller. Paradoksalt nok, vil jeg allikevel hevde at det har noe for seg å tenke i modeller. Diskursen angående dramaturgiske prinsipper/strategier kontra modeller/strukturer, vil være gjennomgående i hele oppgaven.

1.2 Avklaringer og avgrensninger

Jeg vil her trekke frem overordnede avgrensninger og avgrensningskriterier jeg har arbeidet etter i denne prosessen. Utover dette har jeg i hver del foretatt en rekke lokale valg, dette er avgrensninger som det er redegjort for på stedet.

Det er ikke sjelden jeg kjeder meg på teater, men da Verdensteatret hadde premiere på sin produksjon *Konsert For Grønland* (på Black Box i Oslo 5. mars 2004) møtte jeg et verk,

med en poetikk¹ som fascinerte og berørte meg. *Konsert For Grønland* var et underlig verk som det viste seg å være vanskelig å si, eller skrive, noe om. Det språklige tomrommet som oppstod omkring dette verket vekket min interesse. Videre særpreges Verdensteatret av en langvarig og foranderlig beskjeftigelse med, og et bevisst forhold til, dramaturgi. Noe som gjør deres produksjoner til interessante og relevante eksempler for performance-teatret og dets poetikk. Det er altså verkets estetiske og dramaturgiske *tilvirkelse* og *form* som primært interesserer meg i denne oppgaven. Jeg valgte tidlig å konsentrere meg kun om *en* forestilling, for lettere å kunne være konkret og gå i dybden i selve analysearbeidet. Da verkene innen sjangeren performance-teater kan fremstå som veldig forskjellige, var jeg bevisst på at valg av forestilling ville være svært avgjørende for oppgavens utfall. Valget om å analysere kun en forestilling sammenfaller med Jacques Derridas *lokalisering* innen forskning. Han mener vi bør skape lokale perspektiver og med det forsøke å unngå og gå inn i nye totaliseringer og generaliseringer, men snarere være spesifikke i forhold til de lokale perspektiver. Konsekvensen av en slik forskningsmessig lokalisering, er blant annet at eventuelle konklusjoner også bare kan gjelde innenfor de gitte perspektivene.

Innen teatervitenskapen er en interdisiplinær holdning til teori et velkjent fenomen. Dette har jeg benyttet meg av i denne oppgaven; i tillegg til teatervitenskapelig litteratur har jeg anvendt tekster fra filosofi, musikkvitenskap, sosiologi, litteraturvitenskap og kunstteori. Allikevel ligger mesteparten av teoritilfanget innen teatervitenskapen, noe som speiler mine verknære perspektiver. Sentrale teoretikere i denne oppgaven er Jacques Derrida, RoseLee Goldberg, Michael Kirby, Niels Lehmann, Richard Schechner, Knut Ove Arntzen, Janek Szatkowski, Gilles Deleuze og Félix Guattari.

Mange avgrensninger er gjort *i* prosessen, da jeg har arbeidet etter en abduktiv metode; hvor teori og empiri velges parallelt – ettersom hva jeg finner jeg har bruk for. Jeg har

¹ *Poetikk* er et mangesidig begrep, og benyttes på mange forskjellige måter og er i den forstand ikke et fast men bevegelig begrep. I sin artikkel "Becoming Hotel Fuck. Foreman in the Light of Deleuzian Philosophy." i *3t – Tidsskrift for Teori og Teater*, nr.9-10 2001, presenterer Niels Lehmann et forholdsvis vidt poetikk-begrep: "By poetics I mean a collection of views about art like "what constitutes a work of art?", "how should aesthetic quality be defined?", "which purposes should art serve?", "how should you think about the relationship between art and nature?", "how should art relate to other discursive practices like science or philosophy?", "what is commitment in art?" and so forth." (Niels Lehmann, 2001:74). Min bruk av begrepet vil nødvendigvis være begrenset, i tråd med min problemstilling og mine mål. Jeg vil her benytte begrepet *poetikk* hovedsakelig som en form for samlebegrep for verkets estetikk og dramaturgi. Samtidig vil jeg til tider komme inn på noen av Lehmanns andre perspektiver omkring begrepet.

anvendt teorien for å forsøke å belegge mine egne refleksjoner og tolkninger omkring verket. *Samtidig* har teorien inspirert meg til å se nye dimensjoner i verket. Slik sett er denne avgrensingsprosessen behovsstyrt, og befinner seg innen pragmatismen. Det vil si at avgrensningene fremstilles som et middel i forhold til forskningens mål og mening. Innen pragmatismen vil det legges vekt på hva man oppnår med avgrensningene, om de er hensiktsmessige i forhold til konteksten. Konsekvensen av å benytte denne form for avgrensings-metode er blant annet at avgrensningenes effekt ikke kan måles opp mot *en* sannhet, men med deres effekt på forskningen innenfor det teoretiske og empiriske feltet (her: dramaturgiske prinsipper og modeller, og performance-teater). Ifølge Anne-Britt Gran er pragmatiske avgrensninger "[...] kontekstfølsomme og personavhengige: De konkrete betingelsene og de historiske rammene et forskningsarbeide forholder seg til [...] og de faglige ressursene og interessene forskeren har, er relevante avgrensingskriterier innenfor en pragmatisk logikk."² Min kontekst i denne sammenheng er: Mastergrad (2 års varighet) ved Universitetet i Oslo, Institutt for musikk- og teatervitenskap, 2002-2005. Mine faglige ressurser og interesser er: Performance-teater, dramaturgi, estetikk og tverrkunstneriske produksjoner. Gjennom mitt valg om å skrive i teatrets *estetiske* felt, har jeg avgrenset meg fra blant annet teaterantropologien, - sosiologien og -psykologien. Jeg trekker inn teorier og argumenter fra flere teoretikere som regnes innen disse tradisjonene, men da som oftest perspektiver og argumenter som forholder seg til det estetisk-dramaturgiske refleksjonsrom. Estetikkorienteringen fører også til at de filosofiske og historiske perspektivene som trekkes inn, mer eller mindre alltid relateres til estetikken. Videre interesserer jeg meg for de verknære perspektiver; jeg forholder meg tett opp til det valgte kunstverket, og forsøker å forstå de prosesser som normerer det – og befinner meg dermed innen modernismens forståelsesparadigme. *Samtidig* setter jeg selv premissene, for siden å gjenfinne dem i kunstverket – og befinner meg dermed innen postmodernismens forståelsesparadigme. Konsekvensen av denne innsikten er at jeg befinner meg *mellom* strukturalismen og poststrukturalismen.

² Anne-Britt Gran, 2000:7

1.3 Verdensteatret – en presentasjon

Verdensteatret er en fri scenekunstgruppe som har hatt base i Oslo siden 1986 og ledes av Lisbeth J. Bodd og Asle Nilsen som henholdsvis har bakgrunn innen teater og billedkunst. Gruppen har bemerket seg sterkt innen nyere scenekunst i Norge og Europa gjennom sitt 18 års virke. Verdensteatrets poetikk kjennetegnes ved en stadig eksperimentering i både gamle og nye kunstneriske virkemidler og medier. Verkene ligger i krysningpunktet mellom forskjellige kunstneriske tradisjoner og kunstformer, og kan følgelig anses som tverrkunstneriske.

Verdensteatret har utviklet en workshop-lignende arbeidsform, der kunstnere fra forskjellige felt og miljøer kommer sammen og arbeider på tvers av profesjonsgrensene. Hvilke kunstneriske felt og miljøer kunstnerne kommer fra, varierer fra produksjon til produksjon, alt etter hvilke behov gruppen har til enhver tid. Selve arbeidsprosessen starter ofte med en reise³; så mange som mulig fra gruppen drar på en reise sammen, for slik å ha noen felles erfaringer å arbeide ut ifra. På reisen samler de forskjellig materiale; lyd- og videoopptak, suvenirer, ting fra naturen, stemninger, myter, historier og samtaler med lokalbefolkning. I denne research-perioden settes ingen begrensninger for hva det skal fokuseres på, alt materiale er av interesse. Denne ubekymrede holdningen til det kunstneriske materialet tar de med seg *videre* i arbeidsprosessen; alt research-materialet bringes inn i rommet når scenearbeidet settes i gang. Det er i grunnen ukorrekt bare å snakke om research-materialet fra reisen. *Alt* som bringes inn i øvingsrommet behandles som et potensielt anvendbart kunstnerisk materiale. Følgelig kaller de det selv for *drivgodskunst*⁴. Arbeidsprosessen preges av en tilnærmet flat struktur, hvor aktørene improviserer seg frem til sekvenser og virkemidler som fungerer sammen – en form for scenisk ”stream of consciousness”⁵. Verket kan dermed ses på som en respons på det kunstneriske materialet som bringes inn i rommet. Det hele settes sammen til *ett* verk sent i prosessen. Det vil si at verkets dramaturgi kommer til syne svært sent i prosessen, i motsetning til tradisjonelt teater hvor dramaturgien oftest ligger til grunn svært tidlig i prosessen.

³ Dette gjelder de tre siste produksjonene; ”RÉGLA” – til Cuba, ”Tsalal” – fra Kiev til Odessa, videre over Svartehavet til Istanbul. ”Konsert for Grønland” – til Grønland. Bodd og Nilsen, 2004.

⁴ *ibid.*

⁵ En arbeidsform vi kjenner igjen fra litteraturen (James Joyce, Virginia Wolf og lignende).

Verdensteatret forstår sine verker i forhold til hverandre, i den forstand at et nytt verk er en form for respons på det forrige; samlet kan man si at hvert verk er deler i en større kunstnerisk helhet som alltid er under utvikling: ”Verdensteatrets produksjoner er resultat av en kontinuerlig prosess, der hver produksjon leder til den neste og den neste igjen i en stadig rikere, mer kompleks og samtidig mer konsentrert form. Vraket materiale fra tidligere produksjoner dukker opp i nye kontekster. Dette skaper fylde. Vi arbeider med sykluser, lar gammelt materiale møte nytt materiale og nye medier i stadig nye kontekster.”⁶ Følgelig er *Konsert For Grønland* en del i Verdensteatrets store drama; som hovedsakelig dreier seg om å forske i kunstneriske virkemidler og strukturelle problemstillinger, å skape komplekse bilder fra virkeligheten så vel som fra drømmenes univers og forsøke å utfordre tilskuerens persepsjon.

⁶ Bodd og Nilsen, 2004

DEL I

Teori og metode

1. Performance

Den teoretiske diskursen omkring performance-begrepet er utbredt og mangesidig; spesielt finner vi en teoririkdom omkring dette begrepet innen feltene antropologi, psykologi, sosiologi og kunst-teori. De multiple oppfattelsene av hva performance er grunner ofte i differensielle innfallsvinkler eller perspektiveringer. Richard Schechner er en sentral person når det gjelder antropologiske innfallsvinkler, og i sin bok *Performance Theory* presenterer i utgangspunktet et forholdsvis vidt performance-begrep:

Performance is an inclusive term. Theatre is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theatre, dance ceremonies, rites, and performances of great magnitude.⁷

Schechner mener disse forståelsene av performance ikke er atskilte, men at de interagerer med hverandre og er organisert etter et likestilt prinsipp, og i den forstand danner et ikke-hierarkisk nettverk. Schechner mener altså at ritualer, sport, lek, spill, dans og musikk alle er aktiviteter som er relatert til teatret, og bruker i den forstand performance-begrepet som metafor til å diskutere hvordan disse kulturelle (i antropologisk forstand) fenomenene arter seg. Performance er, ifølge Schechner, en fri aktivitet med visse regler, som bevisst separeres fra virkeligheten ved at det skapes illusjoner; “Performance is an illusion of an illusion and, as such, might be considered more ”truthful”, more ”real” than ordinary experience.”⁸ Schechners vektlegging av at det gjennom performance-aktiviteter, skapes ikke-virkelige illusjoner og at det opprettes et eksplisitt skille mellom aktør og tilskuer, garanterer en begrensning av performance-begrepet til en teatral situasjon. Goffman, som er en sentral person når det gjelder sosiologiske innfallsvinkler til performance-begrepet, derimot, bruker performance som metafor til å diskutere hvordan rollespill i sosiale situasjoner *generelt* foregår. Han har altså en sosiologisk inngang til begrepet, og vektlegger spesielt interaksjonen mellom personene; “An interaction may be defined as all the interaction which occurs throughout any one occasion when a given set of individuals are in one another’s continuous presence; the term ‘an encounter’ would do as well.”⁹ Videre vektlegges det at dette møtet skal inneholde en form for påvirkning, som går fra

⁷ Richard Schechner, 1994:xiii

⁸ *ibid*:xiv

⁹ Erving Goffman, 1959:26

aktøren til tilskueren: “A ‘performance’ may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants.”¹⁰ Denne påvirkningen, eller interaksjonen fordrer en tro på rollen man spiller, både fra aktørens og tilskuerens synsvinkel. Overført til teater vil dette innebære at verket, i møtet med tilskueren, vil inneha en intensjon om å påvirke henne på en eller annen måte. Schechners og Goffmans definisjoner viser til essensielle kvaliteter ved performance-begrepet; at det er et mangesidig begrep, at det skapes illusjoner og at det er basert på en situasjon/et møte hvor det skapes en relasjon mellom aktør og tilskuer.

Schechner og Goffman påpeker også at performance innebærer at aktørene spiller roller, og garanterer med det en essensiell forskjell mellom performance og hverdagslig atferd. Hos Schechner vises denne forskjellen i det han sier at aktørene skal late som om de er noen andre enn seg selv – noe han også kaller ”restored behaviour”¹¹. Hos Goffman vises forskjellen i det han vektlegger at aktøren, gjennom å spille en rolle, bevisst skal påvirke tilskueren. Både Schechner og Goffman mener også at aktørene har forskjellige regler å forholde seg til. Regler som hos Schechner primært har til hensikt å ramme inn aktiviteten og separere den fra virkeligheten¹², og hos Goffman skal reglene primært hjelpe tilskueren til å kunne definere situasjonen¹³.

Performance-begrepets mangesidighet er en stor diskurs i seg selv, som jeg med dette skal la ligge. Videre vil jeg konsentrere meg om min inngang til begrepet; nemlig kunsten. Jeg vil i denne sammenheng ta utgangspunkt i RoseLee Goldbergs perspektiver rundt performancekunst slik hun presenterer det i sitt historiske verk rundt temaet; *Performance Art – from Futurism to the Present*¹⁴. Jeg vil deretter forsøke å gi en generell beskrivelse av teaterformen jeg skal se nærmere på senere i oppgaven, og det har jeg valgt å gjøre ved å ta veien om performancekunst og performance-teater. Dette gjør jeg fordi jeg mener at *Konsert For Grønland* er en form for performance-teater, som igjen er en form for performancekunst.

¹⁰ *ibid.*:26

¹¹ ”Restored behaviour”, i Marvin Carlson, 1996:4

¹² Richard Schechner, 1994:11

¹³ Erving Goffman, 1959:32

¹⁴ RoseLee Goldberg: *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 2001

1.1 Performancekunst

Performancekunst ble en anerkjent kunstform først på 1970-tallet, etter mange tiår med utvikling av manifeste, teorier og praktikk. Siden performancekunstens oppstart med futurismen i Italia i 1909 (hovedmannen bak futurismens oppstart var den italienske poeten Filippo Tommaso Marinetti), har det vært lagt vekt på at man skal bryte med foregående retnings tankegang og praktikk – på ett eller flere områder. Den tradisjonelle kunstens former og virkemidler ble i den forstand 'uglesett'. Spesielt gjelder dette den enhetlige aristoteliske poetikken; hvor tid, sted, handling og alle virkemidlene tjener en enhet på betydningsnivå. Performancekunsten i dag derimot, kjennetegnes ved at alt er tillat – også bruk av tradisjonelle kunstneriske virkemidler. Dette åpner kunstformen ytterligere, og gjør den enda vanskelig å kategorisere. RoseLee Goldberg presenterer, i tråd med dette, et meget vidt performance-begrep i sin historiske fremleggelse av kunstformen;

By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself. For it draws freely on any number of disciplines and media for material – literature, poetry, theatre, music, dance, architecture and painting, as well as video, film, slides and narrative - deploying them in any combination. Indeed, no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution.¹⁵

Mange har prøvd å definere hva performancekunst er, og de fleste faller tilbake til Goldbergs forståelse av formen, slik den er definert i sitatet ovenfor – noe jeg også støtter meg til. Ønsker man å konkretisere definisjonen av kunstformen som er grunnleggende åpen for det meste, vil måten være å innskrenke selve kunstfeltet. Med andre ord; ønsker man en mer spesifikk definisjon av performancekunstens særpreg, bør man gå nærmere inn på noen få spesifikke verker. For som Goldberg skriver; hver kunstner definerer sin egen form i prosessen. Dette vil si at kunstneren ikke har *en* sannhet, om verket og dets endelige form, å forholde seg til. Sannheten er arbitrær og foranderlig; også i det ferdigstilte verket. Konsekvensen av dette er ofte at verkets logikk eller regler defineres først når verket er ferdigstilt.

¹⁵ *ibid.*:9

Denne overskridende og grenseløse kunstformen maner, med andre ord, ikke til dannelse av generaliseringer; allikevel vil jeg prøve meg på noen (jeg understreker at det er generaliseringer - det vil alltid være verker som ikke passer inn under dem, eller deler av dem, men som allikevel kan kalles performancekunst): For det første er det 'live art by artists' som Goldberg skriver. Det vil si at det er kunstnere som har skapt verket – og slik jeg definerer en kunstner er det en som alltid har en form for verdiladet intensjon bak verket hun skaper. Sitatet av Goldberg ovenfor innebærer også at kunstneren selv spiller i verket – ikke andre utøvende aktører. Vi finner også ofte en eksperimentering med fiksjonskontrakten¹⁶, hvor man i ulik grad forholder seg direkte til publikum. Kunstneren blander forskjellige, i utgangspunktet autonome, kunstformer – og har en likestilt¹⁷ holdning til dem i prosessen. I selve verket vil som regel visse kunstformer og estetiske virkemidler dominere, men disse står ikke i direkte relasjon til hverandre¹⁸ – kunstformene får virke i form av sin autonomitet. Verkene har en fragmentarisk sekvensiell og/eller simultanpreget dramaturgi.

Kunstnerne som tidligere arbeidet med performancekunst hørte til under den såkalte avantgarden, som kjennetegnes ved sin eksperimenteringslyst og vilje til å sprengre grenser og redefinere kunsten og dens betydning (både estetisk og politisk). På et eller flere områder brøt de med den foregående (historisk-kronologisk sett) performance-formens poetikk og tenkemåter. Gjennom sine verker og sine teorier problematiserte de tidligere måter å oppleve sammenheng, bevissthet, subjekt, objekt og samfunn på¹⁹. Slik kan man si at performance-kunstnerne var, gjennom sin kunstpraksis, representanter for opprør mot konvensjoner, tradisjonell kunstpraksis og kunstsyn. Disse holdningene videreføres til dels i dag, og man kan i den forstand hevde at dagens performancekunst er et resultat av den historiske avantgardens brudd og/eller oppgjør med foregående tradisjoner²⁰.

¹⁶ Fiksjonskontrakten: det opprettes en kontrakt mellom verk og tilskuer som fordrer "at tilskueren aksepterer at sette sin sædvanlige virkelighedsopfattelse delvist ud af kraft i et stykke tid, og i stedet åbne for et psykisk – eller om man vil: mytisk – rum, der unddrager sig en bestemmelse af sandt eller falsk, ondt eller godt." Janne Risum, "Verden vil bedras. At forske i at se opført fiktion", i: *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, red. Live Hov, Oslo 1993:30

¹⁷ En likestilt holdning til de forskjellige kunstneriske virkemidlene vil si en nedbryting av den tradisjonelle hierarkiseringen, hvor teksten hadde øverste rang. For nærmere beskrivelse av likestilt dramaturgi se Knut Ove Arntzens artikkel "Visual performance: Workshop og billedorientering", i *Spillerom* nr 1 (0), 1990

¹⁸ Her ser vi et brudd med den tradisjonelle kunsten, hvor elementer og virkemidler skal tjene historien og hverandre mer eller mindre slavisk.

¹⁹ Kai Johnsen, 1991

²⁰ Niels Lehmann, 1995:6

Mange performance-kunstnere i dag er inspirert av postmodernismen, og hører inn under den såkalte transavantgarden²¹. Som inneforstått i ordet, ligger det her et ønske om å overskride den eldre avantgarden. Kunstneren er nå satt fri; hennes uttrykk, formspråk, tema osv. kan ikke lenger avledes av den historiske plass hun inntar. Noe som medfører at ingen uttrykk har mer samtid i seg enn andre. Kunstneren er altså frisatt fra tradisjonens og historiens tvang, og kan dermed ubekymret²² velge og vrake mellom absolutt alle kunstneriske virkemidler og kombinasjoner av disse. Bekymringen trer først inn når de utvalgte elementene og virkemidlene skal settes sammen. Da er det en forventning om at strukturen skal være fragmentarisk – enten den er sekvensielt og/eller simultant preget. Å innta en slik ubekymret posisjon innebærer at kunstneren arbeider ut ifra en form for eklektisk metode. Noe som igjen innebærer at hun nødvendigvis både kan være helhetsnedbrytende og helhetsskapende, at hun med andre ord både kan dekonstruere og rekonstruere de estetiske elementene.

Performancekunst er, som sagt, et så vidt begrep at jeg finner det vanskelig å bruke når man ønsker å kategorisere forskjellige verker. Av den grunn vil jeg videre bevege meg mot begrepet performance-teater, som er en form for performancekunst. Dette gjør jeg fordi jeg mener Verdensteatrets siste verk er en form for performance-teater.

1.2 Performance-teater

Performance-teater ligger i krysningpunktet mellom performancekunst og teater. Utover denne påstanden kan det være vanskelig å danne et klart bilde av hva som kjennetegner kunstformen. Forklaringene og forsøk på definisjoner havner ofte i mer eller mindre åpne kan-være-kategorier. Men også her (som med performancekunst generelt) er denne åpne forklaringsformen nødvendig, da performance-teater er en meget vid form som innbefatter svært forskjellige verker. Skal man så forsøke å forstå denne formen, hjelper det å kunne akseptere at grensen for hva performance-teater faktisk er, finnes et eller annet udefinert sted – og heller konsentrere seg om hvilke muligheter det gir. Tross dette skal jeg også her prøve meg på noen generaliseringer som sier litt om hva som særpreger performance-teater

²¹ *ibid.*:87

²² At kunstneren inntar en ubekymret holdning til tradisjonen og historien er en måte å se den transavantgardistiske tenkemåte/arbeidsmåte på. Niels Lehmann tar i bruk dette begrepet for å understreke at det som skjer er at kunstneren slutter å se på tradisjonen og historien som et problem, men inntar i stedet en ubekymret holdning. For de som ønsker å lese nærmere om dette anbefaler jeg hans artikkel ”Teater som ubekymret tilbudsestetikk” i *Det forskudte, Æstetikkstudier I*, 1995.

i forhold til *performancekunsten*: For det første er dette en form som finner sin plass på scenen, hvor det er et mer eller mindre klart skille mellom scene og sal. For det andre er det oftest utøvende aktører – og ikke kunstnerne selv, som i *performancekunst* – som spiller roller eller spiller aspekter av seg selv. For det tredje er det her snakk om nøye regisserte verker, ikke improvisatoriske verker som vi ofte finner i *performancekunsten*.

Selve begrepet performance-teater stammer fra 1950- og 60-tallets *happenings*²³, men vi kan finne spor og inspirasjoner fra hele avantgarden på 1900-tallet; fra futuristene i Italia via konstruktivistene i Russland, dadaismen, surrealismen, Bauhaus, Cage og Cunningham, *happenings* og til mer moderne performance-former. Performance-teater som kunstform kulminerte på 1980-tallet, da flere kunstnere begynte å lage verker inspirert av tradisjonelt teater og billedkunst. Den ubekymrede holdningen til tradisjonen gjorde at kunstnerne kunne bruke virkemidler og strukturer fra det tradisjonelle teatret, som var kjent for tilskueren, og dermed gjøre verkene lettere tilgjengelige²⁴. Intensjonen var å skape verker som var krevende for den trenede tilskuer *og* underholdende for et bredere publikum – noe som var et brudd med 1970-tallets *performancekunst*; hvor masseunderholdning og massekultur ble uglesett²⁵. Slik ble det til at performance-teatret på denne tiden, fylte tomrommet mellom teater og underholdning.

1980-tallets performance-teater var ofte sterkt visuelt orientert; billedvirkningen som sådan var i den forstand det sentrale virkemiddel, noe som førte til eksperimentering rundt rommets frontalitet, eller todimensjonalitet. Man ønsket å fremstille scenerommet som et todimensjonalt bilde, fremfor et tredimensjonalt rom. En konsekvens av denne todimensjonelle rombehandlingen, var at tidsdimensjonene fikk større plass i uttrykket²⁶; i den forstand at den relativt begrensede bevegelse i forskjellige romdimensjoner, ga plass til en mer utvidet bevegelse i forskjellige tidsdimensjoner. Ut ifra denne form for vektlegging av det visuelle i verket oppstod begrepet visuell performance og visuell dramaturgi²⁷.

²³ Ifølge Marvin Carlson var det Timothy Wiles som foreslo begrepet "performance theatre" i sin bok *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, University of Chicago Press, Chicago 1980:117, i: Marvin Carlson, 1996:99. Han refererer da til verker innen neo-avantgarden: The Living Theatre, Robert Wilson, Richard Foreman, the Wooster Group og moderne danseteater – Meredith Monk, Pina Bausch og Maguy Marin. I: Marvin Carlson, 1996:99

²⁴ RoseLee Goldberg, 2001:198

²⁵ *ibid.*:191

²⁶ Knut Ove Arntzen, 1990:2

²⁷ Om visuell dramaturgi se: Knut Ove Arntzen, "Visual performance: Workshop og billedorientering", i: *Spillerom*Nr.1(0) 1990, s.1-9

Dramatikk fikk også større betydning i løpet av 1980-tallet. Det ble mer vanlig å ta i bruk tradisjonell dramatikk – til tider ble hele klassikere satt opp i samtidens performance-form. Dette var også et brudd med 1970-tallets performancekunst, hvor bruk av hele klassiske dramatiske tekster ennå var sett på som et bilde på tradisjonens konformitet. Noen sentrale kunstnere på denne tiden var Robert Wilson, Jan Fabre, Pina Bausch, Meredith Monk, Richard Foreman.

Denne samtidens performance-form var inspirert av postmodernistiske teorier, og da spesielt dekonstruksjonen. Mye skulle dekonstrueres; teksten, dramaturgien, scenografien, lyden osv. Hensikten var ofte å problematisere mening og sannhet. Denne problematiseringen av sannhet førte til en relativ sannhetsoppfattelse, hvor *en* tolkning av verket ikke lenger var mulig – meningen oppstod snarere mellom verket og tilskuerens subjektive opplevelse av det²⁸. Konsekvensen av en slik relasjonell form er at tilskuerens blick blir en del av verkets betydningsproduksjon. Videre vil konsekvensen av å problematisere betydningsdannelse bli at det skapes et spill mellom fiksjon og virkelighet, og at hierarkiseringer brytes ned. Slik kan man si at performance-teatret på 1980-tallet dekonstruerte den metafysiske meningsdannelsen og hierarkiseringen.

1980-tallets dekonstruksjon gikk på 1990-tallet i retning av re-konstruksjon. Kunstneren dekonstruerte det klassiske og modernistiske teatret og deres virkemidler, og satte dem sammen (re-konstruerte) på nye måter (lagde nye komposisjoner). Med det ble myten om at performance-teater er det motsatte av det såkalte tradisjonelle teatret avlivet. Det er snarere snakk om at tradisjonens virkemidler fikk sin gjenkomst gjennom nye sammensetninger og komposisjoner – noe som var en konsekvens av kunstnerens grunnleggende ubekymrede holdning til kunsttradisjonen²⁹.

1980-tallets frontalitet, eller bildeorientering ble på 1990-tallet avløst av en eksperimentering med romlighet, og det visuelle ble med det mer preget av installasjonen og arkitekturen enn maleriet. Teksten fikk også en ny gjenkomst: ofte ble det benyttet tekstutdrag og fragmenter av tradisjonell dramatikk eller montasjer av annet innhentet tekstmateriell, fremfor hele tekster. Teksten refererte i den forstand til andre allerede

²⁸ Kai Johnsen, 1991

²⁹ Det er her snakk om Niels Lehmanns ”gjenkomst av det samme som det forskjellige”, Lehmann, 1995:16. Dette kan sammenlignes med Knut Ove Arntzens begrep ’recycling’, se hans artikkel ”Om å fortelle verden: ”Recycling” i det nye teatret” i *Spillerom nr.4 1991*. Dette kommer jeg tilbake til senere.

eksisterende tekster – og det oppstod en form for intertekstualitet. Ofte gjennomgikk tekstene store bearbeidelser, og ble også brukt som rent auditive og/eller abstrakte virkemidler³⁰. I den forstand fikk teksten ikke nødvendigvis mindre betydning, men den fikk en gjenkomst i en annen form.

Kunstneren dekonstruerte også den klassiske representasjonsstrukturen; hvor tegnene virker som representasjoner for noe fra virkeligheten. Verkene hadde ikke til hensikt å oppfattes som en kopi av en annensteds eksisterende original, og kunne dermed ikke ses på som mimetisk i tradisjonell forstand. Tegnene hadde altså ingen siste referent som kunne garantere betydning, og forholdet mellom tegn og betydning var i den forstand arbitrær. Betydningen oppstod snarere internt *i* verket gjennom interrelasjoner³¹ som oppstod gjennom nye sammensetninger av elementene og dannelsen av nye komposisjonelle strukturer (re-konstruksjoner). Når tegnene ikke har noen referent, men får virke i form av seg selv og sine relasjoner til andre elementer *i* verket, tillegges de enkelte virkemidlene og kunstformene en egenverdi – og det oppstår en form for autonomi. Komposisjonene (re-konstruksjonene) på 1990-tallet var ofte særpreget av at de bevisst forsøkte å skape en relasjon til tilskueren, og i den forstand ble hennes blick en del av poetikken.

I de fleste formene for performance-teater finnes det altså ingen historie i klassisk aristotelisk forstand. Formen har avvist plottet, eller den lineære historiestrukturen som er fundamentet i vårt tradisjonelle teater. Her finnes ingen narrativ helhet til grunn for de monterte scenene, i stedet finner vi et dramaturgikonsept som er grunnleggende fragmentert, hvor de estetiske virkemidlene i utgangspunktet anses som likestilte og presenteres mer eller mindre sekvensielt og/eller simultant. Dette vil blant annet si at tekstens overherredømme er brutt, ned og den likestilles med andre virkemidler (scenografien, skuespilleren, lyset, bildet, video, lyd, musikk osv). I den forstand oppløser performance-teatret dikotomien verbale virkemidler kontra non-verbale virkemidler, og problematiserer i samme grep mening og sannheten om verket. En slik tankegang, innebærer at alle virkemidlene skal likestilles i det betydningsdannelsen verket produserer – nettopp for å bryte ned hierarkiseringen i den klassiske representasjonsstrukturen.

³⁰ Kai Johnsen, 1991

³¹ Interrelasjoner: her; relasjoner mellom elementene og virkemidlene internt i kunstverket.

Det er gjort mange forsøk på å lage mer spesifiserte kategorier innen performance-teater³². Jeg vil her se nærmere på Hans-Thies Lehmanns *postdramatisk teater*, da jeg mener dette er en form som ligger nær *Konsert For Grønland*. Jeg baserer meg på Hans-Thies Lehmanns artikkel ”Shakespeare’s Grin. Remarks on World Theatre with Forced Entertainment”³³. Teoriene omkring postdramatisk teater er utviklet i forhold til performance-teatrets utvikling på siste del av 1990-tallet. Postdramatisk teater beveger seg mellom teater og performance³⁴, og befinner seg i den forstand i mellom tradisjonell mimesis og antimimesis, og gir med det ”[...] highest priority to the situational community of the performance and not to dramatic fiction [...]”³⁵ En konsekvens av dette er en oppløsning av det tradisjonelle teatrets tematisering gjennom en enhetlig historie og enhetlig dramaturgi, til fordel for en mer fragmentert form både når det kommer til tematisering (mening) og dramaturgi. I den forstand kan det være vanskelig å finne en meningsbærende enhet, eller en siste referent, i det postdramatiske teatret. Denne vandringen fra en dramatisk form til en situasjonell og fragmentarisk form, medfører at verkets fokus for kommunikasjon forskyves, fra historien til mellomrommet mellom scene og sal:

If post-dramatic theatre gives highest priority to the situational community of the performance and not to dramatic fiction, the dimensions of linguistic symbolization, address, exchange, speaking and hearing, will become the catalysts of theatrical communication. [...] the tension of the intrigue is now replaced with the attention that actors and audience pay to each other.³⁶

En strategi som viderefører denne form for kommunikasjon er den variable eller ustabile identiteten vi møter i det postdramatiske teatret³⁷. Verkets identitet er i stadig forandring og den gjøres til et objekt som settes under en selvrefleksiv behandling. Dermed vil et postdramatisk teater være en form som i større eller mindre grad skaper betydningsspredning og åpner fortolkningsrommet rundt forestillingen; for når identiteten, eller meningsgrunnen, som sådan er grunnleggende ustabil, er det også vanskelig for tilskueren å tolke verket i *en* retning. Et postdramatisk verk vil med andre ord kreve en

³² Noen av dem er; bildeteater, totalteater, visuell performance, ambient-teater, totalteater, post-mainstream teater og post-dramatisk teater.

³³ i: *Not Even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*, red. Judith Helmer og Florian Malzacher, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2004. For en mer utfyllende innføring i formen se hans bok *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

³⁴ Hans-Thies Lehmann, 2004:103

³⁵ *ibid.*:115

³⁶ *ibid.*:115-116

³⁷ *ibid.*:110

åpen og aktiv tilskuer, som selv kan tilnærme seg verket, og forsøke å gripe det uhandgripelige. Det fragmenterte viser seg også i den postdramatiske behandlingen av tid og rom; hvor tid og rom kan være paradoksale og ofte flerdimensjonelle størrelser, i den forstand at hvert element kan ha sin egen tid og sitt eget rom. Når så de heterogene elementenes differensielle tids- og romperspektiver møtes, krysses og sammenføres, genereres nettopp dette paradoksale og flerdimensjonelle. Ifølge Hans-Thies Lehmann kan dette vise seg i verkene som "[...] the use of jumps, breaks and gaps of time, with variations and loops of repetition. In one moment, the [...] performance points to contemporary history and real or imagined universal catastrophes; in the next, it points to the individual's most intimate pleasures and fears in life."³⁸ Vi ser altså at det postdramatiske teatret også viderefører performance-teatrets blanding og variasjon av stiler, former, virkemidler og historisiteter.

1.3 Verdensteatrets performance-form

Ser vi på konkrete verker innen performance-teatret, finner vi raskt ut at de fleste ligger i krysningspunktet mellom flere former. Dette gjelder også *Konsert For Grønland*. Verdensteatret jobber i grenselandet mellom ulike kunstformer, noe som resulterer i tverrkunstneriske og sjangeroverskridende verker som nettopp ligger i krysningspunktet mellom forskjellige former. *Konsert for Grønland* er i den forstand vanskelig å plassere i en bestemt kunstnerisk kategori, noe som gjenspeiler seg i omtalene verket fikk i etterkant. Anmelderne havner i konklusjoner som gjenspeiler en tilkortkommenhet³⁹ når det gjelder beskrivelse, analyse og tolkning av verket. Både Hilde Østby⁴⁰, Jon Refsdal Moe⁴¹ og Therese Bjørneboe⁴² ender med konklusjonen om at dette er et verk som bare *må oppleves*, med andre ord; de har få ord som kan si noe intelligibelt om *formen*. Det er allikevel viktig å merke seg at alle *forsøker* å beskrive verket, og de uttaler en eksplisitt fascinasjon for det. Hvorfor verket fascinerer, forklarer Therese Bjørneboe godt og kort i sin anmeldelse:

³⁸ *ibid.*:106

³⁹ Dette er en "bekjennelse" Moe selv kommer med: "Sjelden har jeg opplevd at orda mine kommer til kort slik de gjør nå.", *Kunstkritikk.no*

⁴⁰ Hilde Østby i *Dagsavisen*, lørdag 6.mars 2004

⁴¹ Jon Refsdal Moe i *Kunstkritikk.no*, lesedato: 23.03.04

⁴² Therese Bjørneboe i *Norsk Shakespeare og Teatertidsskrift*, nr.1-2004

Det er en forestilling man forlater i oppløftet forvirring. Den er ualminnelig vakker og teknisk gjennomført. Men også fordi den taler gjennom et poetisk språk uten å tilby oss verken fiksjon/fortelling eller faktamessig belæring. Slik fungerer den også som en befriende motvekt mot den langt sterkere realisme- enn poesi-tradisjonen i norsk teater.⁴³

Jeg slutter meg til fascinasjonen for dette vakre og lette verket, og samtidig skal jeg her forsøke å si både noe forståelig og vitenskapelig om det. Videre her vil jeg forsøke å gi en generell beskrivelse av formen verket speiler, og samtidig se på hvilke historiske referanser vi finner i det. I analysekapittelet vil jeg så se på *hvordan* denne poetikken virker – hvilke estetiske og dramaturgiske strategier og strukturer som benyttes og skapes.

Verdensteatret forholder seg forholdsvis fritt til de forskjellige kunsttradisjonenes virkemidler; de tar vare på arven, og de gir den en god porsjon utfordringer. I *Konsert For Grønland* møter vi altså en rekke referanser til det forrige århundres kunsttradisjoner; spesielt finner vi igjen elementer fra avantgardistiske strømninger: pianoet (som står på scenen gjennom hele forestillingen, se vedlegg nr.2) er en tydelig referanse til Cage og hans ”prepared piano”⁴⁴. Pianoet i *Konsert For Grønland* er ikke utstyrt med objekter i den forstand, men det er koblet ledninger til strengene, noe som fører til at lyden transformeres. Lydbildet som skapes når figurene på plattformen beveges av aktørene (se vedlegg nr.6) minner om performancetradisjonens støymusikk⁴⁵. Som pianoet brukes tradisjonens virkemidler også her i en noe forandret form – hvor det hovedsakelig er teknologien⁴⁶ som står for lydbildet. Videre møter vi flere referanser til minimalismen innen musikktradisjonen; blant annet Steve Reichs fasekomposisjoner og Brian Enos ambiente musikk/”soundscape”. Verket presenterer oss også for en form for skyggeteater, som kan minne oss om skyggeteatre fra Asia (Java, Bali og lignende. Se vedlegg nr.6). Formen er igjen forandret ved at scenen er snudd; figurene er plassert foran skyggene, fullt synlige. Disse figurene og deres flerdimensjonelle spill minner også om Edvardo Bersudskys kinetiske teater, hvor mekanikk, figurer (ofte skjært ut i tre), readymades, lys,

⁴³ *ibid.*:81

⁴⁴ John Cage puttet ulike objekter mellom strengene i pianoet, for slik å påvirke og omforme lydene. Dette var et av hans eksperimenter med å skape uvanlige lyder med nye instrumenter. Marie Nerland, 1998:15-16

⁴⁵ Støymusikk oppstod i den italienske futurismen, med Russolo, og ble videreført av dadaistene. Michael Kirby, 1965:36.

⁴⁶ Hver figur er utstyrt med en kontaktmikrofon, og de har hver sin lyd, som trigges ved bevegelse.

skygger og lyd danner en form for kinetisk performancekunst⁴⁷. I *Konsert For Grønland* vekkes med andre ord kunstnerisk arvegods til live gjennom intertekstualitet⁴⁸ og mer sublim hentydninger til kunsthistorien (både innen teater, billedkunst, videokunst og lydkunst).

Konsert For Grønland er et eksempel på et verk som allerede har begynt idet publikum kommer inn, og viser dermed at det ikke har en begynnelse i tradisjonell forstand – det er snarere i konstant prosess. Fra det øyeblikket vi trer inn i rommet, tas vi med andre ord inn i verkets underlige univers av bevegelige bilder og objekter, av lydlige fenomener, støy og elektronisk musikk og nærværende aktører. Ved å skape stadig nye sammenkoblinger mellom de visuelle og auditive virkemidlene, bringes vi inn i forskjellige rom⁴⁹ og tidsopplevelser; som igjen genererer stadig nye fortellinger og re-fortellinger. Handlingstrådene kuttet og knyttes sammen igjen på nye måter, og virkeligheten oppløses i småbiter. Man kan si at hvert element skaper sitt eget selvstendige uttrykk, eller historie, som så settes sammen og spilles ut simultant. En slik form for simultan dramaturgi finner vi igjen gjennom hele performance-tradisjonen. Historiene som spilles ut, sekvensielt og/eller simultant, genererer flere historier og vi får en stadig økende betydningsproduksjon. Disse sammensetningene og/eller sammenføyningene av de heterogene elementene danner en komposisjon. En nøye regissert komposisjon, hvor tilsynelatende uforenlige virkemidler møtes i uventede sammensetninger. Komposisjonen organiseres ikke *eksplisitt* rundt et sentralfokus som holder de forskjellige historiene sammen og strukturerer forestillingens komplekse betydningsrom. Fokuset desentreres snarere til flere forskjellige steder samtidig og/eller sekvensielt, noe som åpner verket for en prinsipiell uavsluttelig betydningsproduksjon.

Konsert For Grønland er, som sagt, et tverrkunstnerisk verk. Det benyttes her elementer fra flere kunstformer (teater, installasjonen, filmen, musikk, lyd, lys, billedkunst), noe som speiler en vilje til å benytte media som er hensiktsmessig i forhold til å skape de til enhver tid ønskede effektene. Dette minner sterkt om surrealistenes virke; som nettopp arbeidet tverrkunstnerisk i den forstand at “[...] all these means of ”presenting a performance” are

⁴⁷ Edvardo Bersudskys kintetiske teater presenteres ved tekst og bilder på nettsiden til SHARMANKA – Kinetic Gallery/Theatre.

⁴⁸ Intertekstualitet: her; når visuelle og/eller auditive elementer refererer direkte til andre verker.

⁴⁹ I *Konsert for Grønland* viderefører Verdensteatret 1990-tallets eksperimentering med romlighet.

integrated and organized to achieve a total effect...”⁵⁰. De kunstneriske elementene settes videre sammen med konkrete elementer fra virkeligheten; lampeskjerm, piano, blomsterkranser, figurer og lyd- og videoopptak fra Grønland. Å inkorporere hverdagslige elementer i kunstverket er ingen ny ide. Dette er en strategi som ble brukt i utstrakt grad av kunstnere i løpet av hele forrige århundre. Braque og Picasso for eksempel, startet på begynnelsen av 1900-tallet å bruke avispapir, duk, tau og lignende elementer i maleriene. Dette gjorde de for å utvide bildets innhold; noe som speilet et ønske om å overskride det tradisjonelle maleriet⁵¹. En annen sentral person i denne sammenheng er også Marcel Duchamp; han benyttet *readymades* til å skape estetiske konsepter, og stilte med det en rekke spørsmål ved hva kunst er og hvilke grenser den har⁵². Men *Konsert For Grønland* inneholder også *lydlige* elementer fra virkeligheten (lydopptak fra Grønland), noe som refererer til både John Cage og Steve Reich og deres musikkkomposisjoner; de inkorporerte lyder fra virkeligheten med lagde lyder og musikk⁵³. En slik sammensetning av konkrete og skapte materialer speiler som sagt en utvidet holdning til hva som kan regnes for kunstnerisk materiale, noe som i dag er en velkjent holdning innen performancekunst-tradisjonen.

Konsekvensen av å sammenstille og sammenføre konkrete og skapte elementer, er at den tradisjonelle en-til-en representasjonsstrukturen oppløses, noe som er en klar parallell til 1990-tallets performancetradisjon. Elementene i *Konsert For Grønland* representeres snarere i form av et kontinuerlig spill mellom det direkte referensielle og det ikke-referensielle. Elementene er i den forstand verken totalt illusoriske eller totalt virkelige, men inneholder aspekter av begge verdener. Dette medfører at verket beveger seg i grenselandet mellom tradisjonell mimesis og anti-mimesis. *Konsert For Grønland* representerer altså ikke virkeligheten slik man ser i tradisjonelt realistisk teater. I dette verket skapes et internt univers, hvor verket illustrerer seg selv som kunst og blir en estetisk erfaring i sin egen rett – og kan ses på som et autonomt kunstverk i Baudelaires ”l’art pour l’art” forstand. Verket gir med det tilskueren mange utfordringer og stor frihet, til å assosiere og tolke omkring de visuelle og auditive bildene som presenteres.

⁵⁰ RoseLee Goldberg, 2001:95

⁵¹ Michael Rush, 2001:7

⁵² Duchamp brukte ferdige objekter eller fragmenter av objekter, som representerte virkeligheten (såkalte *readymades*). *ibid.*:21-22

⁵³ Marie Nerland, 1998:17-19

Gjennom sine to siste produksjoner har Verdensteatret utviklet en kompleks og ny bruk av teknologi. Teknologien benyttes her som et poetisk verktøy⁵⁴ for å skape både lyd, lys, bilde og bevegelse, som igjen skaper mange rom- og tidsopplevelser. Teknologien benyttes konstant gjennom hele verket i et eller flere lag av det som presenteres.

Aktørene har, i *Konsert for Grønland*, flere funksjoner; noe som blant annet kommer frem gjennom forvrengingen av språket, hvor deres stemmer utvides til også å fungere som musikalsk instrument. Aktørene er dermed en stor del av lydkomposisjonen, hvor de komponerer med sin stemme gjennom intonasjon, pust, hosting og lignende. En annen funksjon ser vi i figur- og skyggeteater samt støy musikk sekvensene som foregår ved plattformen (se vedlegg nr.6); her fungerer aktørene både som figurmanipulører, musikkskapere og tilstedeværelse av mennesket som sådan. Aktørenes funksjon som kunstsaker finner vi igjen i performancekunst-tradisjonen helt fra dadaismen og opp til i dag, hvor det ble fokusert på aktørenes handlinger og deres måte å skape kunst på, fremfor fremstilling av en realistisk rollekarakter⁵⁵. Aktørene har, i *Konsert For Grønland*, både en performativ rolle hvor de gjennom en minimalistisk spillestil spiller ut aspekter av seg selv, og en praktisk kunstnerisk rolle, hvor de skaper kunst gjennom manipulasjon av objekter og lyd. Gjennom hele verket skifter aktørene mellom disse to dimensjonene, og det skapes med det et kontinuerlig spill mellom spill og ikke-spill.

Teknikerne har også en sentral rolle som kunstsaker i *Konsert For Grønland*; ved at de, konstant gjennom hele verket, deltar i utformingen av komposisjonen, og at de er synlige for tilskueren. Richard Schechner betegner teknikernes rolle som kunstsaker for "performing technicians", hvor han videre sier: "[...] "performing technicians" whose "language" is the filmstrip or electronic sound and whose range of action includes significant variations in where and what is to be done. The same goes for other technical elements."⁵⁶ Teknikerne er med andre ord i konstant dialog med det som skjer på scenen. Følgelig har de tradisjonelle distinksjonene mellom skuespiller og tekniker blitt mindre, og de likestilles til en viss grad som aktive nærværende aktører i dette mangedimensjonale spillet.

⁵⁴ Poetisk verktøy: et hjelpemiddel (verktøy) til å skape uttrykk og stemninger.

⁵⁵ Kai Johnsen, 1991:255

⁵⁶ Richard Schechner, 1968:48

Alle aktørenes evner til å beherske flere ulike funksjoner er dermed avgjørende for at dette verket skal fungere som en *live* forestilling. Her er det mange ulike elementer og tekniske hjelpemidler som skal beherskes, og det skal spilles ut live i en forestillings-situasjon. Dette viser seg spesielt i verkets ”natur”, ved at mesteparten av lyd og bilde kan anses som live og/eller spilt ut live. Muligheten for en så stor grad av live behandling av lyden finner vi i deres utstrakte bruk av teknologi. Dette skjer på flere måter: For det første blir flere lydlige og visuelle elementer både spilt ut og tildels komponert i sanntid (forvrenget tale, pianomusikk, fasekomposisjon av ordene ’tremendous-speed’, støymusikken, figurspill, og live projeksjoner). For det andre blir lyd og bilder som er ferdigkomponert spilt ut live i den forstand at det ikke er gjort ferdige klipp på forhånd (lydopptak fra Grønland, vals, elektronisk musikk og video klippes og samples live)⁵⁷. For det tredje plukkes elementer fra scenen (aktører, tale, figurer) opp av teknologiske hjelpemidler og sendes ut direkte i sanntid, enten som projiserte videobilder (aktør og figur) eller manipulert tale (nesten all tale er manipulert av teknologien, fasekomposisjon av ordene ’tremendous-speed’). Konsekvensen av disse live-aspektene er at forestillingen hviler i aktørenes hender, i den forstand at samspillet mellom aktørene og deres teft for verkets rytme og timing er avgjørende for at verkets komplekse og strengt regisserte komposisjon skal fungere.

Verket speiler en sterk formvilje – til tider kan det virke som om formen er viktigere enn innholdet, eller at formen *er* innholdet. En slik bevisst vektlegging av form (som vi ofte ser i performance-teatret) stiller store krav til dramaturgien – fordi man ikke har en tradisjonell narrativ historie å følge. Dramaturgikonseptet vi møter i *Konsert For Grønland* er grunnleggende fragmentert og ikke-hierarkisk, noe vi kjenner igjen fra de fleste performancetradisjonene.

Konsert For Grønland kan ses på som en gjenkomst av avantgardens teater i en post-dramatisk form. En gjenkomst som er forskjellig – en form for postdramatisk renessanse. Jeg vil ikke her gjøre noe videre forsøk på å kategorisere verket nærmere, men flere gode forslag har sirkulert: installasjonskonsertperformance, audiovisuelt performance-teater, installasjonsperformance, tilvirkelsesmaskin og audiovisuell komposisjon. Alle forslagene har en viss koherens med verkets poetikk, men det er vanskelig å finne et passende begrep for en så sammensatt form som dette verket speiler. Sikkert er det at vi finner en

⁵⁷ Trond Lossius, 2004.

vektlegging på det formalistiske og det poetiske. Sikkert er det også at det er et sjangeroverskridende verk, som er så komplekst at det kan oppleves på utallige måter.

2. Dramaturgiske tenkemåter

Dramaturgiens forskertradisjon går helt tilbake til Aristoteles og hans teoretiske verk ”*Om Diktetekunsten*”⁵⁸, som er nærmere 2300 år gammelt. Aristoteles enhetlige dramaturgi lever i beste velgående den dag i dag; den er i prinsippet fremdeles den mest vanlige dramaturgiske modell innen de fleste kunstformer. Videre har vi middelalderens simultanscener og prosesjonsdramaturgi. Den første er en form for simultan- og sekvensiell dramaturgi, hvor det simultane viser seg i at flere scenerom er synlig for tilskueren samtidig. Det ble så spilt ulike scener fra en historie sekvensielt på disse scenene. Prosesjonsdramaturgien er en form for sekvensiell dramaturgi, hvor man går i prosesjon (gjennom byen) for innimellom å stoppe opp og spille ut en sekvens. Montasjen er med andre ord i ferd med å bli synlig. I renessansen og klassisismen gikk man tilbake til, og fortolket den aristoteliske enhetlige dramaturgien. Først på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet blir montasjetechnikken for alvor synlig i teatret, ved inntreden av den episke dramaturgien. Med den episke dramaturgien begynner også teatret å problematisere sitt forhold til tilskueren: Det er ikke lenger snakk om en totalt lukket en-til-en dramaturgi, men et dramaturgikonsept hvor hver scene står for seg selv i en mer åpen form, og hvor man beveger seg fra et fiksjonslag til et annet, i den hensikt å vekke tilskuerens aktivitet (fremfor å ha til hensikt og suggerer henne inn i en realistisk handling, som ved tradisjonell aristotelisk dramaturgi)⁵⁹. Scenen åpnes ytterligere i løpet av 1900-tallet, og da spesielt innen avantgarde-tradisjonen, gjennom bruk av flere forskjellige *montasjestrukturer*. Avantgardens forskjellige montasjestrukturer skulle bryte med den tradisjonelle en-til-en dramaturgien, og med det problematisere menneskets oppfattelse av væren, sannhet og nærvær. I den forstand er det snakk om dramaturgiske strukturer som bevisst unndrar seg enhver entydiggjørende fortolkning. Noe som også speiles i deres mer eller mindre konstante problematisering av forholdet mellom scene og sal.

⁵⁸ Aristoteles, 1997

⁵⁹ For nærmere lesning om episk dramaturgi se: Janek Szatkowski, ”Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse”, *Dramaturgisk analyse. En antologi*. Red. Christoffersen, Kjølnér, Szatkowski, Institutt for dramaturgi, Århus 1989

2.1 Å tenke i modeller og prinsipper

Innen dramaturgisk forskning i teatervitenskapen, er det opp igjennom tiden brukt ulike begreper for lignende fenomener. Til tider er retorikken så forvirrende at det virker som om forskerne snakker med flere tunger. Tenkemåtene innen dramaturgisk forskning har også til tider vært svært forskjellige. Det eksisterer, slik jeg ser det, to hovedtendenser; hvor den ene dreier seg rundt en enhetlig modelltenkning, og den andre dreier seg rundt en mer fragmentert prinsipptenkning⁶⁰; hvor det skapes en form for regeldramaturgi ved at det settes opp noen grunnleggende dramaturgiske og/eller estetiske prinsipper (strategier) som kjennetegner en form for teater. Jeg vil videre her forsøke å utskille *noen* argumentasjonslinjer fra sentrale teorier omkring modell- og prinsipptenkning innen dramaturgisk forskning de siste 40 årene, og i Derridas tanker rundt strukturer; dette både i Derridas originale tekster og Derrida slik han er lest av Niels Lehmann.

Janek Szatkowski er en forsker, innen dansk teatervitenskap, som har brukt mye av sin tid på å forklare ulike former for dramaturgiske modeller. Det skal her nevnes at Szatkowskis modeller har sitt utgangspunkt i det narrative, og garanterer dermed at det rent performative står i en nær relasjon med litterære komposisjonsformer – noe som ikke nødvendigvis sammenfaller med praktikken i det gjeldende kunstfeltet. Hvis man velger å forholde seg noe fritt til denne narrative perspektivering, finner man fort ut at modellene har overføringsverdi i forhold til verker som ikke er basert på litterære tekster. Dette kan gjøres ved å se på Szatkowskis begrepsbruk; hans begrep *verk* henspiller på det litterære verket, ikke forestillingen. I mitt begrepsapparat er *verket* selve forestillingen. Hvis jeg leser mitt verk-begrep fremfor Szatkowskis verk-begrep når jeg leser hans tekster, vil teoriene gi mening i denne oppgavens perspektiver. Denne begrepsoverføringen har jeg benyttet meg av nedenfor.

Szatkowski hevder at ”[...] en model, er et forsøg på at systematisere en teatral praksis.”⁶¹ Siden 1980-tallet har han prøvd å systematisere ulike former for dramaturgisk praksis i teatret, og har med det utskilt fire dramaturgiske hovedformer; dramatisk-, episk-, simultan- og metafiksjonell form. I følge Szatkowski er dramaturgiske modeller ikke

⁶⁰ Etymologisk betydning av prinsipp: et, lat., grunn, begynnelse, opphav; grunnsetninger, grunnvesentlig. Kunnskapsforlagets *Fremmedordbok*, 2003:363. I *Filosofileksikon*, Zafari forlag, 1996:452: prinsipp; (latin *principium*, opprinnelse, første årsak), 1. Grunnsetning. Overordnet eller grunnleggende setning for tenkning eller handling. 2. Aksiom. 3. Maksime, norm, regel. 4. Urgrunn, værensgrunn, første årsak.

⁶¹ Janek Szatkowski, 1993:126

objektive – de blir snarere skapt ut ifra et subjektivt perspektiv⁶². Det vil si at de skapes på nytt hver gang, ut ifra forskerens perspektiver og den kunstneriske praksis. Modellenes forutsetning er i den forstand arbitrære og foranderlige, og alltid forankret i disse subjektive perspektivene og det valgte verk. Ethvert verk har dermed sin modell, og i den forstand finnes det ingen generelle modeller. Videre sier Szatkowski;

Interesserer vi os for hvordan værkerne bliver til teater, hvordan de fortæller, så opdager vi fællestræk, som opstår på et andet niveau end enkeltværkets. Hvis vi vil sammenfatte flere værker må vi gøre det via begreper. Disse begreber henter vi fra værkernes praksis. Dér finder vi eksemplerne.⁶³

Her hevder han (tilsynelatende selvmotsigende) at vi kan danne mer generelle modeller, som kan gjelde for flere verker, ved å oppdage fellestrekk på et bredere nivå enn enkeltverkets. Det er her snakk om å oppdage mer generelle logiske konstruksjoner, eller strukturer, i verkene som kan si noe om hvordan de kommuniserer med tilskueren. Szatkowski setter med det opp et skille mellom aktør og tilskuer, og hevder at verket, gjennom sin dramaturgi, skaper en fiksjonskontrakt med tilskueren som skaper regler for den teatrale interaksjonen⁶⁴. Dramaturgiske modeller er altså generelle, og kan i den forstand ikke speile alle elementene og strategiene i et verk, da de er en form for abstraksjoner utskilt av det. Modellene er snarere et forsøk på å fange de essensielle strukturene i et verk, fremfor et forsøk på å beskrive hvert element og hver strategi som er satt i spill.

Tradisjonelt sett er fortellerstrukturene vi finner i scenekunstverker organisert rundt et sentrum, en konstant størrelse, en allestedsnærværende siste referent, en sannhet om verket – ofte i form av en tekst som har til hensikt å formidle en historie i tradisjonell forstand. Dette ser vi spesielt i dramatiske- og episke dramaturgiformer, som for øvrig er fullt 'levende' i dag. Konsekvensen av en slik klassisk strukturalistisk sentrering, eller enhetstenkning, er ifølge Derrida at selve strukturen reduseres; fordi dette sentrums funksjon ikke bare er å organisere strukturen (en ikke-organisert struktur er utenkelig), men først og fremst å avgrense strukturens organiseringsprinsipp og med det avgrense

⁶² ibid.:126

⁶³ ibid.: 126

⁶⁴ ibid.:126

spillet i strukturen⁶⁵. Sentret tillater med andre ord at elementene i den totale formen settes i spill, samtidig som det lukker spillet. Spillet lukkes (og i den forstand begrenses) fordi det orienteres og organiseres omkring sentret til den grad at substitusjoner av innhold, elementer og termer ikke lenger er mulig⁶⁶. Her er med andre ord transformasjon av elementer alltid fanget i betydningens historie – hvor deres opprinnelse og mål alltid kan leses i forhold til sentret.

I en tradisjonell struktur, eller dramaturgisk modell, styrer sentret strukturen og er per definisjon suverent i hierarkisk forstand. I følge Derrida unnslipper dette allestedsnærværende sentret strukturaliteten i samme operasjon som det styrer strukturen⁶⁷, og det er i den forstand både inne i og utenfor strukturen – det er nettopp allestedsnærværende. Med andre ord er konseptet rundt en såkalt sentrert struktur kontradiktorisk; det er et spill som baserer seg på et fundament (sentret), et spill konstituert ut fra en opprinnelig ubevegelighet (sentret) som selv er unndratt spillet – et suverent (i hierarkisk forstand) nærvær utenfor spillet. ”If this is so,” skriver Derrida;

[If this is so] the entire history of the concept of structure [...], must be thought of as a series of substitutions of center for center, as a linked chain of determinations of the center. Successively, and in a regulated fashion, the center receives different forms or names. The history of metaphysics, like the history of the West, is the history of these metaphors and metonymies.⁶⁸

Hierarkiseringen som ligger i en slik sentrert dramaturgisk struktur, er gammelt nytt og den har, som Derrida nevner, tett sammenheng med vår vestlige metafysiske tankegang – som igjen har sine røtter tilbake til den greske antikken. Det legges her spesielt vekt på metafysikkens essensialisme; dens forhold til sannhet, mening, viten, representasjon og nærvær. Først med den tidlige avantgarden (fra 1910-tallet) ble denne hierarkiske struktureringen utfordret for alvor. Futuristene startet denne oppløsningen av hierarkiseringen med å etablere flere manifeste om spillestil, musikk, scenografi, pantomime, dans, teater og lignende. Hvor det mest sentrale manifestet (fra 1915) dreide seg omkring syntetisk teater: ”*Synthetic*. That is, very briefly. To compress into a few minutes, into a few words and gestures, innumerable situations, sensibilities, ideas,

⁶⁵ Jacques Derrida, 1993:278. Derridas essay ”Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences” kan oppfattes som et angrep mot den klassiske strukturalismen.

⁶⁶ *ibid.*:279

⁶⁷ *ibid.*:279

⁶⁸ *ibid.*:279

sensations, facts and symbols.”⁶⁹ Dette førte til at den klassiske enhet i tid, rom og sted ble oppløst; og verkene fremsto som fragmentariske montasjer. Den futuristiske montasjen skulle manifestere seg i en form for simultanitet – hvor flere historier skulle spilles ut samtidig, til forskjell fra middelalderens simultanscener hvor alle scenene reflekterte den samme historien. Futuristene var også opptatt av at det ble opprettet en likestilt forbindelse, eller en syntese av de forskjellige elementene i et verk (aktører, tekst, scenografi, musikk, lys osv.). De ønsket videre en form hvor denne likestillingen av elementene førte til et verk hvor relasjonene mellom elementene var ikke-realistiske, noe som speiler et brudd med det tradisjonelle realistiske teatret. Syntesen viste seg også i arbeidsformen; kunstnere fra forskjellige kunstneriske felt kom sammen om å produsere et verk. Futuristenes manifest om et likestilt verk, i alle dets betydninger, ble utviklet og utfordret videre av andre retninger innen avantgardetradisjonen; som konstruktivismen, dadaismen, surrealismen, happeningen osv.

Denne nedbrytingen, eller oppløsningen av sentrerte strukturer, speiler seg også i teoriene som er utviklet rundt forskjellige former for performance. Michael Kirby beveget seg i 1965 mot en fragmentarisk montasjeform i sin beskrivelse av happeningens grunnleggende struktur, eller modell; ”compartmental structure”⁷⁰. Richard Schechner beveget seg i 1968 bort fra modelltenkning og mot en prinsipp-tenkning med artikkelen ”Axioms for Environmental Theatre”⁷¹. I Kirby og Schechners teorier ser vi at både likestillingsprinsippene og den grunnleggende fragmentarismen (begge kjenner vi igjen allerede fra den tidlige avantgardetradisjonen) settes opp som sentrale dramaturgiske prinsipper. Begge teoriene er et forsøk på å ”[...]beskrive de regler, der udgør *formlogikken* i den aktuelle model.”⁷² Denne formlogikken er som Szatkowski skriver reglene, eller som han også benevner det; ”fortælle-prinsipper”⁷³ som sammen utgjør en form for dramaturgisk modell. Prinsippene Szatkowski nevner minner om Niels Lehmanns dramaturgiske prinsipper. I følge Lehmann danner prinsippene et regelverk, en (regel)poetikk, som utgjør det aktuelle verkets poetikk⁷⁴. Denne poetikken vil gi en form for estetikk, som igjen retter seg mer direkte ut mot tilskueren, enn hva dramaturgien som

⁶⁹ RoseLee Goldberg, 2001:26

⁷⁰ For nærmere lesning om ”compartmental structure” se; Michael Kirby, ”Introduction”, i: *Happenings*, Dutton 1965 s.9-42.

⁷¹ Richard Schechner, 1968:41-68

⁷² Janek Szatkowski, 1993:127

⁷³ *ibid.*:127

⁷⁴ Niels Lehmann, 1992:16

sådan gjør. I den forstand kan vi si at Lehamns dramaturgibegrep inngår i både estetikken og poetikken. Han oppløser med andre ord de strenge skillene mellom disse begrepene, og tilbyr med det et utvidet dramaturgibegrep. Det skal her nevnes at Lehmanns inngang til performance-teatret (han forholder seg her eksplisitt til performance-teater, eksemplifisert gjennom The Wooster Group) i denne sammenheng, er Derrida og hans dekonstruktive tenkning. Dette innebærer blant annet at han forholder seg til det formale i verkene og ikke en bakenforliggende betydning i metafysisk forstand.

Niels Lehmann forholder seg altså primært til dramaturgiske prinsipper, og faller ikke tilbake til en tradisjonell modelltenkning slik Szatkowski gjør. Allikevel er han ikke fremmed for at selv et fragmentert verk kan inneha en form for enhet: "[...] synes *det helhedslige værk at få sin genkomst i en anden form*. Det er givetvis sandt, at selv det mest fragmenterede værk i virkeligheden er funderet på en eller anden form for enhed."⁷⁵ Det er her ikke snakk om å benytte seg av en klassisk en-til-en koherens. Her brytes logikkens kontradiksjonsprinsipp ned, og det dannes en fragmentarisk *podningsstruktur* hvor hva som helst tilsynelatende kan sammenføres med hva som helst. Podningsstrukturen dannes av et særegent spill mellom elementene i verket. Til forskjell fra den sentrerte strukturen som beskrevet ovenfor, begrenses ikke dette spillet av et senter: Her finnes ingen meningsbærende enhet i klassisk metafysisk forstand, og det garanteres med det et åpent betydningsspredende spill – hvor betydningene i prinsippet skapes hos den enkelte tilskuer. I den forstand forhindrer podningsstrukturen en klassisk mimesis, og det åpnes snarere for en inntreden i simulakrets univers, hvor det per definisjon ikke finnes *en* siste referent. Allikevel skapes det ifølge Lehmann en enhet, men den befinner seg i det *formale*, fremfor i meningen som sådan: "Den kaosproducerende podningsstrategi viser sig ved nærmere eftersyn ikke at være ganske tøjlesløs, men bliver holdt i ave af en vilje til stram billeddannelse, rytme og plasticitet som ordensskapende princip."⁷⁶ I følge Lehmann finnes det altså et ordensskapende formalt prinsipp i podningsstrukturen, og dette prinsippet skaper en form for enhetlig konstruksjon som igjen utgjør verkets enhetlige poetikk. Lehmann gir ingen nærmere forklaring på hva begrepet konstruksjon innebærer, men i og med at han beveger seg innen en dekonstruktiv tankegang, kan det forstås som en re-konstruksjon.

⁷⁵ Niels Lehmann, 1995:100

⁷⁶ *ibid.*:98

Niels Lehmanns vandring fra prinsipper til konstruksjon er, slik jeg ser det, i prinsippet svært likt Szatkowskis vandring mellom modeller og forteller-prinsipper. Det vil si at de enkelte forteller-prinsippene til sammen utgjør formlogikken i modellen, og at modellen utgjør verkets helhetlige formlogikk. Eller sagt med Lehmanns begrepsapparat; sammensetningen av de enkelte dramaturgiske prinsippene utgjør til sammen en konstruksjon (podningsstruktur) som igjen danner verkets enhetlige poetikk. Prinsippene er både hos Szatkowski og Lehmann mer eller mindre konkrete størrelser, mens de underliggende enhetlige strukturene fungerer som mer generelle størrelser.

3. En dekonstruktiv poetikk

Hvordan kan den dekonstruktive filosofien, ved å overføres til det kunstpraktiske dramaturgiske refleksjonsrom, henspille på en dekonstruktiv poetikk? Jeg vil her forsøke å lese ut noen estetiske og dramaturgiske strategier og strukturer på bakgrunn av Derridas dekonstruktive filosofi. I sine analyser av The Wooster Groups forestilling *Brace Up!*⁷⁷ gir Niels Lehmann et godt fremlegg av dekonstruksjonens potensialer, slik den kan tenkes overført til scenekunsten som estetiske og dramaturgiske strategier. Jacques Derrida og Niels Lehmanns lesning av Derrida kan, slik jeg ser det, fungere som et teoretisk *utgangspunkt* for et produktivt innspill i den dramaturgiske diskursen innen teatervitenskapen. Dette i form av både tenkemåter rundt estetikk og dramaturgi samt konkrete estetiske og dramaturgiske strategier som kan leses ut, og mer generelle tenkemåter rundt forskningsmessige fremgangsmåter som dekonstruksjon av eksisterende teorier og videre re-konstruksjon av ”nye” teorier. Dette innebærer at jeg forholder meg til tekstene på en kreativ og pragmatisk måte, noe de for så vidt også inviterer til gjennom sin åpne og noe fragmenterte form.

I sin lesning av blant annet Artaud overfører Derrida den kunstpraktiske diskursen til den metafysiske rasjonalitetskritikken han selv befinner seg innenfor. Derrida foretar med andre ord en overflytning av tekstene fra en kunstpraktisk diskurs til en filosofisk diskurs. Jeg vil her, også via Niels Lehmanns lesning av Derrida, forsøke å bringe Derridas tekster

⁷⁷ Jeg forholder meg her til følgende tre tekster om *Brace Up!* av Niels Lehmann: ”Teater efter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi”, 1992. ”Teater som ubekymret tilbudsestetikk. The Wooster Group som eksempel”, 1995. *Dekonstruktion og dramaturgi*, 1996.

tilbake til den kunstpraktiske diskursen, og med det forsøke å lese ut noen estetiske og dramaturgiske strategier og strukturer.

3.1 Dekonstruksjon av tradisjonen

En grunnleggende maksime innen Derridas dekonstruktive filosofi er at den vestlige metafysikkens rasjonalitet⁷⁸ skal tas under grundig dekonstruktiv behandling, noe som fører til at metafysikkens forhold til sannhet, mening, viten, representasjon og nærvær utfordres, kritiseres og *forsøkes* oppløst. Derrida mener samtidig det er umulig å komme bort fra metafysikken fordi den har sementert seg både i språk og vitenskap i hele den vestlige verden⁷⁹. Ifølge Derrida er det altså umulig å overskride metafysikken helt og holdent - fordi et forsøk på overskridelse alltid må tale metafysikkens språk. Med andre ord vil det si at vi er fanget i metafysikkens språk og forståelsesrammer. At vi er fanget i metafysikkens univers er *en* grunn til at Derrida lanserer sin dekonstruktive tenkning; han forholder seg med det svært kritisk til metafysikkens reduksjonisme og vil bryte denne ned *innenifra* – med metafysikkens eget språk og virkemidler⁸⁰. Han insisterer også på at hans dekonstruktive lesninger alltid skal foretas *innenfor* metafysikkens rammer, og advarer samtidig mot risikoen for å la seg forføre av frigjørelsen som loves ved overskridelse av metafysikken – da denne overskridelse er illusorisk. Niels Lehmann oppsummerer dette kort og godt: ”Dekonstruktion er således Derridas navn for det principielt uendelige arbejde med at nedbryde metafysikken indefra – et arbejde, der dog efter alt at dømme ikke vil have den store chance for nogen sinde at lykkes.”⁸¹ Ønsket om å overskride metafysikken ligger altså som en form for grunnstein i Derridas dekonstruktive filosofi samtidig som det ønsket anses som illusorisk, og i den forstand fungerer dette ønsket som et *grunnleggende paradoks*. Det illusoriske ved ønsket om helt å unnsnippe metafysikken fører til at Derrida forsøker å plassere sin dekonstruktive tenkning i filosofiens marginer, det vil si et tankerom som verken er helt innenfor eller helt utenfor metafysikken.

⁷⁸ Den vestlige metafysikken: den tradisjonelle og dominerende oppfattelse av opprinnelse, grunn, mening og sannhet, som gitte og absolutte størrelser. ”På den ene siden er det en tendens til å bestemme metafysikk som *en lære om det værende som det er*, spesielt *en lære om de nødvendige og vesentlige trekk ved det værende*. [...] På den andre siden er det en tendens til å bestemme metafysikk som *en lære om det særlig privilegerte værende*, som utgjør den ubetingede grunnen for alt annet. Metafysikken har derfor tradisjonelt vært en lære om det absolutte, Det ene, Gud osv.” *Filosofileksikon*, Zafari Forlag, Oslo 1996:377. Teatret jeg her benevner tradisjonelt går inn under metafysikkens tradisjon, i den forstand at det forholder seg til gitte og absolutte størrelser når det dreier seg om tid, sted og handling.

⁷⁹ Jacques Derrida, 1976:13. Dette er et argument som stadig gjentas i Derridas tekster.

⁸⁰ ”There is no sense in doing without the concept of metaphysics in order to shake metaphysics.” Jacques Derrida, 1993:280

⁸¹ Niels Lehmann, i ”Performance efter dekonstruktion”, 2001:72

Hvis vi forsøker å lese Derridas dobbelfront mot metafysikken estetisk og/eller dramaturgisk, vil vi blant annet se at den tilbyr en poetikk som ikke forsøker å overby den tidlige avantgardens forsøk på å overskride metafysikken. Den grunnleggende intensjon bak en dekonstruktiv poetikk vil nettopp være å søke og unngå den illusoriske frigjørelsen, og med det må den tradisjonelle avantgardistiske anti-tradisjonalisme vike plassen for et *dekonstruktivt* arbeide med den stadige *gjenkommende tradisjon*.

I sin artikkel ”Teater som Ubekymret Tilbudsetetikk” stiller Lehmann følgende spørsmål:

Hvad ville der ske, hvis man hørte op med at anskue traditionen som et problem? Hvis man hverken betragtede traditionens metafysiske forklaringsmodeller eller de dermed forbundne og traderede kunstneriske former som uting, der for enhver pris må overvindes? Hvis man derimod betragtede traditionen som et reservoir af mulige former og forklaringsmodeller? Eller med andre ord: hvis man betragtede traditionen som *et tilbud*?⁸²

Lehmann snakker her nettopp om en form for ubekymret dekonstruktiv poetikk, hvor kunstneren kan forsyne seg fritt og uhemmet fra tradisjonens skattkammer av estetiske og dramaturgiske former og forklaringsmodeller, for deretter å sette dem sammen på nye måter. Knut Ove Arntzen har innført begrepet *recycling* som ligger nær Lehmanns ubekymrede poetikk: Recycling innebærer gjenbruk av formelementer fra de forutgående kunsttradisjonene, og hvor disse såkalte resirkulerte elementene smelter sammen til *nye synteser*⁸³. Kunstneren benytter seg i den forstand fritt av hvilke formelementer som helst for å kommunisere med publikum. Dette fører ikke nødvendigvis til at forskjellene mellom tradisjonens teaterpoetikk og dagens performance-teaters poetikk reduseres, men det kan gjøre det.

Denne ubekymrede omgang med tradisjonen fører ifølge Lehmann til ”[...] en genkomst af det samme som det forskellige”⁸⁴. Dette uttrykket viser til en kunstnerisk praksis hvor kunstneren ubekymret benytter seg av hele kunsttradisjonens estetiske og dramaturgiske strategier, og setter dem inn i nye sammenhenger på forskjellige måter. Det er ikke her snakk om en gjensidig utveksling, men snarere at man uhemmet forsyner seg av det

⁸² Niels Lehmann, 1995:86

⁸³ Knut Ove Arntzen, 1991:20

⁸⁴ Niels Lehmann, 1995:88-89

tradisjonen har å by på; å bruke “the means at hand”⁸⁵. Tradisjonens elementer og strategier er i utgangspunktet ikke tilpasset formålet til den nye kunstneriske sammenheng de skal settes inn i, og det er i den sammenheng Lehmanns uttrykk ’gjenkomsten av det samme som det forskjellige’ kommer til sin rett: Denne strategien innebærer nettopp at elementene og strategiene som plukkes fra det allerede eksisterende reservoar, brukes på nye måter og i nye sammenhenger. Her ser vi at det ubekymrede perspektivet gjør seg gjeldende igjen; ikke bare i form av kunstnerens uhemmete plukking av tradisjonens elementer, men også hvordan hun behandler disse elementene – i den forstand at tradisjonens elementer ikke er ”hellige”, men de kan både transformeres og settes sammen med tilsynelatende uforenelige elementer. Det er her viktig å understreke at det ubekymrede ligger i selve handlingene; transformasjonene og sammensetningene som sådan. *Hvordan* dette gjøres, tjener nødvendigvis en hensikt (kunstnerens mål og mening med verket), og er i den forstand bekymrede handlinger.

Konsekvensen av denne form for omgang med kunsttradisjonen vil blant annet være at det skapes et intertekstuellet spill. Det kan også ses på som et forsøk på å overskride tradisjonen, i den forstand at i dette intertekstuelle spillet som helhet, ikke refererer direkte til den opprinnelige formen. Virkemidlenes referensialitet til det opprinnelige vil komme i bakgrunnen, og deres virke *i* verket, eller *i* simulakret⁸⁶ er av primær betydning. Konsekvensen av å bevege seg i et simulakrum er, også ifølge Derrida, at det gis “[...] afkald på enhver henvisning til et centrum, et subjekt, en privilegeret referenceramme, til en absolut oprindelse eller archè (sic).”⁸⁷ Et grunnleggende maksime innen dekonstruktiv filosofi er nettopp at ”ingenting finnes utenfor teksten”⁸⁸. Det innebærer at man ikke kan tolke teksten i retning av en siste referent i virkeligheten. Overført til en scenisk sammenheng, vil dette innebære at ingenting finnes utenfor verket. Noe som innebærer at verket ikke har en siste referent i virkeligheten, og man kan dermed ikke tolke verket i forhold til virkeligheten som sådan. Man må snarere forholde seg til verket som et simulakrum som først og fremst refererer til seg selv. Det sentrerte verket og den sentrerte

⁸⁵ I Jacques Derridas tekst ”Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences” i *Writing and Difference*, presenterer denne strategien som ”bricolage”, og personen som benytter den ”bricoleur” (en person som lager ting ved å benytte seg av de virkemidler hun har til disposisjon). 1993:285

⁸⁶ Se s.41 for en nærmere redegjørelse for begrepet simulakrum.

⁸⁷ Jacques Derrida, 1986:58

⁸⁸ “*There is nothing outside of the text* [there is no outside-text; *il n’y a pas de hors-texte*].” Derrida, 1976:158.

strukturen, som omhandlet tidligere, er med andre ord satt ut av spill, til fordel for et spill mellom sentrert og desentrert struktur.

3.2 Spillet

Vi har sett ovenfor hvordan en sentrert struktur vil arte seg ifølge Derrida. Men Derrida hevder allerede i begynnelsen av dette essayet at "[...] something has occurred in the history of the concept of structure that could be called an "event" [...]. Its exterior form would be that of *rupture* and a redoubling."⁸⁹ I en sentrert struktur så vi hvordan sentret var både inne i og utenfor spillet, og at det styrte spillet på flere måter – det opererte i form av en allestedsnærværende suverenitet. Man kan si at sentret ikke har/er et fast sted, men besitter en funksjon som organiserer strukturen og avgrenser strukturens organiseringsprinsipp og med det avgrenser spillet i strukturen⁹⁰. Hvis denne allestedsnærværende signifikanten er fraværende, får vi en desentrert struktur som nødvendigvis vil oppløse den sentrerte strukturens organiseringsprinsipp og som følge av det utvide signifikantenes felt og spill radikalt.

Det er nettopp dette utvidede, eller i prinsippet endeløse, spillet som Derrida oppfordrer til å sette i gang – som en strategi i det dekonstruktive forsøket på å nedbryte metafysikkens sentrerte strukturer (her: tradisjonens enhetlige strukturer). Dette spillet er alltid spillet mellom nærvær og fravær, og det har til hensikt å *avbryte* det metafysiske nærvær. Hvis dette spillet skal tenkes i sin radikalitet, må det ifølge Derrida "[...] be conceived of before the alternative of presence and absence."⁹¹ At spillet tenkes før nærværets og fraværets alternativ, medfører blant annet at spillet anses som ethvert utgangspunkt, og det har i den forstand, paradoksalt nok, tatt plassen som mestersignifikant i den desentrerte strukturen – en ikke-meningsbærende (formal) allestedsnærværende suverenitet. En konsekvens av at spillet fungerer som strukturens siste referent, er at meningen som sådan ligger i strukturen – at strukturen er meningen, og spillet er hvordan strukturen virker. I en teatral sammenheng vil dette si at verkets mening ligger i dramaturgien, og at spillet (mellom de forskjellige elementene i verket) speiler hvordan dramaturgien virker; spillet speiler hvordan de dramaturgiske strategiene danner en mer eller mindre enhetlig dramaturgisk struktur. Hvordan spillet virker, speiler i den forstand hvordan dramaturgien virker.

⁸⁹ Jacques Derrida, 1993:278

⁹⁰ *ibid.*:278

⁹¹ *ibid.*:292

Det desentrerte spillets felt ekskluderer altså ethvert forsøk på meningsbærende totalisering, det åpner snarere for en betydningsspredning; ”One could say [...] that this movement of play, permitted by the lack or absence of a center or origin, is the movement of *supplementarity*”⁹². Spillet med differensielle signifikanter åpner med andre ord for en prinsipiell uavsluttelig betydningsproduksjon, fordi signifikantenes bevegelse i spillet alltid vil skape flere betydninger – så lenge spillet er i bevegelse. Denne konstante tilvirkelsen er i følge Derrida flytende “[...] because it comes to perform a vicarious function, to supplement a lack on the part of the signified”⁹³. Den metafysiske mestersignifikantens fravær vil med andre ord aldri være totalt fraværende, fraværet er midlertidig, så lenge spillet mellom sentrert og desentrert struktur får virke. Slik sett kan man si at tilvirkelsen (som skapes av spillet) determinerer sentret som midlertidig fraværende, fremfor totalt fraværende i en ikke-eksisterende betydning. Spillet mellom sentring og desentrering kan altså ikke ses på som en form for totalfragmentarisme, da sentrets fravær kun er midlertidig – noe som speiler det illusoriske ved ønsket om å overskride metafysikken. Spillet er snarere et dekonstruktivt spill mellom totalisering og fragmentering, eller sagt med Lehmanns begrepsapparat; en paradoksal enhet av, eller dekonstruksjon av motsetningen mellom sentring og desentrering og/eller totalisering og fragmentering⁹⁴.

3.3 Den opprinnelige forskjell

Den metafysiske, dialektiske tankegang forsøker å oppløse forskjeller og danne synteser. Den dekonstruktive forskjellstenkning går motsatt vei; man forsøker å oppløse synteser og danne forskjeller. Derrida hører til den slags tenkere som, i motsetning til identitetssøkende metafysikere, søker å tenke forskjellen som logisk primær i forhold til identitet; og i den forstand blir identiteten til på bakgrunn av en opprinnelig forskjell⁹⁵. Konsekvensen av å tenke forskjellen som det opprinnelige, før enhver identitets alternativ, er blant annet at et subjekt/objekt ikke har en essensiell identitet, men at identiteten må ses på som en avledning av den opprinnelige forskjellen. Subjektet/objektet har med andre ord ingen innerste kjerne som hun/det kan forstås ut ifra, for innerst er forskjellen – det flertydige. I en teatral sammenheng innebærer dette at et verk ikke har en meningsbærende

⁹² *ibid.*:289

⁹³ *ibid.*:289

⁹⁴ Niels Lehmann, 1992:32-38

⁹⁵ *ibid.*:21

kjerne eller enhet, men mange forskjellige, og dets såkalte identitet (meningsgrunn) er en avledning av denne forskjellen.

Fordi vi konstant tvinges tilbake til en metafysisk tankegang, da vårt språk er grunnet i den, er eneste mulighet for total overskridelse å tenke seg et nytt språk – et språk som Derrida ikke har oppdaget⁹⁶. Det er i denne sammenheng han innfører neologismen *différance* (som også regnes som hans nøkkelbegrep), som er hans benevnelse for den opprinnelige forskjell. Det neologistiske består blant annet i at Derrida installerer en grafisk forskjell mellom ordet for forskjell, *différence*, og hans eget ord, *différance* – en forskjell som utelukkende kommer til uttrykk i skriftlig form.⁹⁷ En neologisme er verken et ord eller et begrep i klassisk forstand – den befinner seg innenfor og utenfor den metafysiske lukning på samme tid, og spiller med det et grensegjengeri i filosofiens marginer. *Différance* er sammensatt av ordene *différence* og *dèférer*, som betyr forskjell og å utsette⁹⁸. Med andre ord betyr dette at ingenting, intet ord, ide, tekst, verk, objekt eller subjekt, er hva det var ment å være. I det øyeblikket noe er tenkt, sagt, skrevet eller intendert, blir det et spor av seg selv, ikke lenger seg selv og ikke lenger nærværende. På denne måten er identitet, mening, sannhet og nærvær alltid forskjellig og blir alltid utsatt, og vil dermed heller aldri komme til syne.

Différance (den føropprinnelige opprinnelse) er altså ikke en opprinnelse i klassisk metafysisk forstand, hvor det opprinnelige er en del av helheten og nærværet. *Denne* opprinnelsen er ikke nærværende, men underliggende i en usynlig form – som alltid er forskjellig og under utsettelse. Utsettelsen markerer en oppløsning av enhver (tilsynelatende) opprinnelig meningsbunn, slik at det opprinnelige blir synlig i samme gestus som det oppheves. I den forstand problematiserer *différance* enhver søking etter et absolutt utgangspunkt; noe som fører oss tilbake til Derridas tanker om at 'ingenting finnes utenfor teksten' – at det ikke finnes noe transcendentalt utgangspunkt for

⁹⁶ *ibid.*:21

⁹⁷ Dermed er Derrida i opposisjon til den fonosentriske fordom, som mener at vi i talen skal ha direkte adgang til mening. I fonosentrismen garanteres sannhet av et system, hvor den rene tanken, som finner sin direkte manifestasjon i talen, representerer tingen selv. Med sin neologisme snur Derrida "den metafysiske privilegering af talen på skriftens bekostning på hovedet: Ingen mening kan komme til talen, uten det språkssystem, som kommer til synlig utfoldelse i skriften." Niels Lehmann, 1996:54-55

⁹⁸ Christopher Norris og Andrew Benjamin, 1988:10-12

betydningsdannelsen, men at enhver transcendentalitet er oppløst i denne opprinnelige forskjellen⁹⁹.

3.4 Metafiksjon, utviskelse og representasjonelt grensegjengeri

Idet Derrida medgir at hans egen dekonstruksjon heller ikke klarer å unnslippe metafysikken og at spillet alltid allerede er i bevegelse, oppfordrer han til et *selvdekonstruktivt* arbeide av dekonstruktøren. I scenekunstheltet vil dette innebære at et verk inneholder selvdekonstruktive strategier; at verket innehar en dekonstruksjon, eller problematisering av sine egne hierarkier og betydningsdannelser. Selvdekonstruksjon er i den forstand en form for *metafiksjonell* strategi, hvor det selvdekonstruktive arbeidet resulterer i en selvrefleksivitet omkring et verks betydningsdannelser og poetikk.

Den selvdekonstruktive oppfordringen resulterer, hos Derrida, i et program om en dobbelt skrift, hvor man i en og samme gestus fremsetter og tilbakekaller de begreper og betydningsdannelser som skapes¹⁰⁰. Med andre ord er dette en strategi som alltid allerede *utvisker* enhver betydningsdannelse og hierarkisering, med henblikk på å problematisere disses gyldighet. *Utviskelsesstrategien* er i følge Derrida "the quality of dispossession which always empties out speech as it eludes itself [...] makes the signification slip"¹⁰¹. Betydningsdannelsen utsettes ved at tegnene tømmes for betydning idet de alltid allerede, ved alltid å være i bevegelse og utvikling, utvisker sine egne betydningsdannelser før de er ferdigstilte. Samtidig fylles tegnene ved at stadig nye betydninger dannes. Det oppstår dermed et spill hvor tegnene simultant tømmes og fylles. Det skapes i den forstand abstraherte og paradoksale tegn, som utvisker det som sies idet det sies, og skaper med det en distanse til utsagnene – noe som kan være opphavet til at dekonstruksjonen stadig beskrives som ironiens modus. Det kan virke som vi befinner oss i en sirkulær bevegelse, som kontinuerlig er under utviskelse – en konstant pågående prosess av *forskjellige* betydningsdannelser, fortolkninger og oppløsning av disse.

Derridas dekonstruktive utviskelsesstrategi tilbyr et forsøk på en representasjonell overskridelse, hvor et tegns multiple betydninger samtidig forenes, separeres og utviskes. Det settes med andre ord i gang et spill mellom tegnenes multiple representasjoner. Dette

⁹⁹ Niels Lehmann, 1996:36

¹⁰⁰ Niels Lehmann, i "Performance efter dekonstruktion", 2001:72

¹⁰¹ Jacques Derrida, 1993:177

spillet styres i prinsippet ikke av noen referent i virkeligheten (et senter), i det det danner et eget simulakrum, men Derrida innser samtidig umuligheten ved å skille tegnet fra dets referent i virkeligheten. Det er først og fremst i sine tekster omkring Artauds *Grusomhetens Teater*¹⁰² at Derrida tar for seg representasjonelle problematiseringer. Gjennom Artauds eksplisitte innrømmelse av at et Grusomhetens Teater ennå ikke har funnet sted, og at det kanskje heller aldri vil kunne gjøre det, finner Derrida også at det annonserer "the limit of representation"; den teatrale virkelighet (livet selv som Artaud kaller den), slik den av Artaud tenkes igangsatt gjennom det autonomt performative, vil vanskelig kunne slippe unna det forhold at et sentreringspunkt skiftes ut med et annet¹⁰³. For også den teatrale virkelighet hviler på en metafysikk, som den umulig kan overskride totalt – ei heller gjennom forsøk på representasjonelle overskridelser. Representasjonens grenser ligger altså i denne umuligheten av å overskride metafysikken, noe som understrekes idet Derrida sier at "Life is the nonrepresentable origin of representation."¹⁰⁴ I den forstand vil virkeligheten ligge som en opprinnelse bak enhver representasjon, og representasjonene vil bevege seg fra metafysikkens innerside mot dens ytterside – for med det å forsøke å oppnå en overskridelse. Med andre ord bedrives det grensegjengeri på filosofiens marginer via representasjonelle strategier.

Derrida understreker altså at et fritt spill med representasjon umulig kan finne sted. Han mener snarere at det inngås en paradoksal forbindelse mellom tradisjonell en-til-en representasjon og forskjellige overskridende representasjonelle strategier (hvor objektet/subjektet i prinsippet ikke har en siste referent i virkeligheten). Noe som innebærer at *ett* objekt/subjekt samtidig og/eller sekvensielt kan besitte flere forskjellige representasjonelle strategier, og garanterer i den forstand for 'den opprinnelige forskjell'.

Konsekvensen av dette vil, i en teatral praksis, være at man aldri kommer bort fra at objekter/subjekter idet de iscenesettes alltid allerede representerer noe, at de vil ha en siste referent i virkeligheten. For å understreke forskjellen fra tradisjonell representasjon, vil jeg her skrive re-presentasjon. Denne re-presentasjonen vil i følge Derrida være en form for autopresentasjon av rent visuelle, auditive, emosjonelle særpreg ved objektet/subjektet som

¹⁰² Jacques Derrida: "La parole soufflée" og "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation" i *Writing and Difference*, 1993.

¹⁰³ op.cit.:234

¹⁰⁴ ibid.:234

re-presenteres¹⁰⁵, noe som innebærer at tilstedeværelse er en effekt av repetisjoner. Med andre ord er re-presentasjon en repetisjon av rent visuell og/eller auditiv og/eller emosjonell karakter. Dette settes så i spill med ikke-referensielle objekter/subjekter; noe som resulterer i at verket befinner seg i mellomrommet mellom tradisjonell mimesis og anti-mimesis, mellom det fortolkende og det ikke-fortolkende verket.

En mimesis som forholder seg til den opprinnelige forskjell, og med det fornekte at det finnes en siste referent, kalles ofte et *simulakrum*:

A closed space, that is to say a space produced from within itself and no longer organized from the vantage of an other absent site, an illocality, an alibi or invisible utopia. The end of representation, but also original representation; the end of interpretation, but also an original interpretation that no master-speech, no project of mastery will have permeated and levelled in advance.¹⁰⁶

Simulakret påpeker etterligningens, eller mimesis', umulighet og at en i betydningsdannelsen står overfor en konstruksjon uten en original i virkeligheten. Et teater som skaper simulakrum opererer altså ikke som et speil på virkeligheten, slik tradisjonell mimesis fungerer. Simulakret har ikke til hensikt å re-presentere noe fra virkeligheten, eller noe utenfor seg selv. Verket skaper snarere sitt eget virkelighetsfelt ved å produsere lukkede rom (simulakrum) som omslutter seg selv og danner egne betydningsdannelser. Meningen oppstår i *kommunikasjonen mellom* verkets tegnsystemer og virkemidler, og i struktureringen av og relasjonen mellom disse (interrelasjoner) – ikke gjennom deres referensialitet til virkeligheten. Simulakrets virkelighetsfelt karakteriseres også ved at det skaper en dynamisk relasjon til tilskueren¹⁰⁷, hvor det er tilskueren selv som skaper betydning ut ifra *sitt* virkelighetsfelt.

3.5 Dikotomioppheving

Metafysikkens essensialisme – dens forhold til sannhet, mening og viten – oppfattes av Derrida som en undertrykkelsesmekanisme, fordi den setter opp hierarkier som igjen installerer makt. I hans metafysikk-kritikk ligger det et ønske om å nedbryte

¹⁰⁵ *ibid.*:238

¹⁰⁶ *ibid.*:238

¹⁰⁷ Erik Exe Christoffersen, 1998:41

hierarkiseringen, men i og med at han innser det illusoriske ved å overskride metafysikken helt og holdent, foreslår han at man skal begi seg ut på et grensegjengeri i filosofiens marginer¹⁰⁸. Han ønsker å støte frem til metafysikkens ytterside og tilbyr dermed en form for utvendighet. Dette grensegjengeri fører til at man må forholde seg til paradokser i den forstand at man bør forsøke å utarbeide en diskurs som ikke har en enkel enten-eller-struktur, men som verken sier enten-eller eller både-og idet den på samme tid ikke forlater disse logikker helt. Med andre ord; skal man tenke i filosofiens marginer slik dekonstruktiv tenkning forsøker å gjøre, må man akseptere og forholde seg til en rekke paradokser.

Metafysikkens sannhetskrav medfører en lukning av ethvert fortolkningsrom, og Derrida kritiserer denne lukningen, men hevder samtidig at lukninger ikke kan unngås¹⁰⁹. Vi er med det henvist til en fortolkningsøkonomi hvor metafysikkens lukning og dekonstruksjonens åpning inngår en forbindelse, samtidig som de er en binær opposisjon – de inngår med andre ord en paradoksal forbindelse. Konsekvensen av en slik paradoksal forbindelse vil være, i følge Derrida, at man ikke kan velge mellom den sannhetssøkende fortolkning og den fritt spillende fortolkning, men at hensikten er at man bør forsøke å opprettholde et spill hvor et valg ikke fører til en sannhet, men til nye valg. Slik forsøker Derrida og åpne fortolkningsrommet, og hevder i samme gestus at sannheten er at sannhet ikke finnes¹¹⁰ – i den forstand er man henvist til en *mulighetsbetingelse*; det finnes ikke *en* sannhet, men *flere mulige* sannheter.

I en sentrert struktur vil, som tidligere nevnt, tegnets betydningsproduksjon og spill reduseres på grunn av sentrets hegemoni. Slik settes det opp en hierarkisk motsetning mellom sentret og tegnet (som her blir marginalisert). Paradokset er at sentret, i denne strukturen, er avhengig av de marginale elementene det reduserer for å kunne holde på sin hegemoniske status. Ifølge Derrida kan dette metafysiske paradokset om tegnets sentrerte eller marginaliserte status overføres til “[...] all the concepts and all the sentences of metaphysics, in particular the discourse on “structure”. ”¹¹¹ Opposisjonen er altså systematisk forbundet med reduksjonen, og vi er på alle mulige måter fanget i denne

¹⁰⁸ Jacques Derrida, 1993:278-293

¹⁰⁹ Dette synspunktet er nøye forklart i ”Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Science” i *Writing and Difference*, Jacques Derrida, 1993:292-293

¹¹⁰ Niels Lehmann hevder at Derridas dekonstruktive tenkning hviler på paradokset; *sannhet er at sannhet ikke finnes*. 1996:37-38

¹¹¹ Jacques Derrida, 1993:281

paradoksale og formale sirkelen. Med sitt strategiske grensegjengeri ønsker Derrida å støte ut mot yttersiden av denne metafysiske sirkelen, og det gjør han ved å dekonstruere polene i paradoksene. Opposisjonen mellom polene i paradoksene (binær opposisjon) blir mer eller mindre fraværende, og vi får såkalte paradoksale enheter; hvor nettopp paradoksenes enten-eller-logikk er dekonstruert til fordel for en ikke-hierarkisk logikk.

Dikotomioppløsninger fører her til problematisering av forskjellene mellom polene, det differensieres på en binær basis; i den forstand at polene i paradokset behandles som krigførende binære opposisjoner. Derridas dikotomioppheving tilbyr i den forstand det dramaturgiske refleksjonsrom en problematisering av metafysikkens enten-eller-logikk, og oppløser tradisjonelle hierarkiseringer ved å sette de binære opposisjonene i et ikke-hierarkisk differensielt spill. Konsekvensen av dette er at elementene likestilles, samtidig som de anses som binære opposisjoner som danner paradoksale enheter.

3.6 Mot en likestilling av virkemidlene

Aristoteles mente (i metafysikkens phono-logosentristiske ånd) at talen var direkte forbundet med sjelen, og dermed bærer av sann mening. Talen genererer i den forstand nærvær, i motsetning til skriften som genererer fravær (da den ses på som avledet av talen). Denne privilegeringen av talen på skriftens bekostning, finner vi igjen i hele metafysikkens historie; fra Aristoteles og Platon til Saussure og Lévi-Strauss. I den metafysiske phono-logosentrismen garanteres med andre ord sannhet av et system, hvor den rene tanken, som finner sin direkte manifestasjon i talen, representerer tingen selv. Derrida ser umuligheten av å overskride dette 'sannhetsbegrep', men forsøker også her å bryte ned hierarkiet om at talen gir primær tilgang til mening og sannhet. Dette gjør han ved å hevde at skriften er en like sann bærer av mening som det talen er¹¹², noe han blant annet belyser ved innføringen av neologismen *différance* – hvor forskjellen bare kommer til syne gjennom skriftspråket (se ovenfor). Derrida oppløser tale-skrift hierarkiet og gjeninnsetter skriftspråket ved siden av talen, som en vel så god eller dårlig bærer av betydning – en betydning som i følge Derrida står i et arbitrært forhold til sannhet som sådan¹¹³. Her har han dekonstruert nok en motsetning, nemlig motsetningen mellom tale og skrift – og utskiller med det en paradoksal enhet av tale- og skriftspråk.

¹¹² Dette synspunktet er nøye forklart i "Linguistics and Grammarology" i *Of Grammarology*, Jacques Derrida, 1976:27-74

¹¹³ Aristoteles og Platon mente også at talen bare var *bærer* av sannhet, ikke selve sannheten. Derrida tar her konsekvensen av dette forholdet. Henrik Vestergaard Pedersen, 2001:16

I sine lesninger av Artaud fører Derrida dette arbeidet enda et steg videre; her settes logosentrismen under dekonstruktiv behandling ved at tekstens hegemoni, slik vi ser det i tradisjonelt teater, forsøkes å nedbrytes til fordel for en likestilling av elementene. Artaud ønsket å bekjempe tekstens hegemoni ved at han ville fjerne seg fra tekstens mening som sådan – til den grad at språket til slutt bestod av bare lyder uten lingvistisk mening¹¹⁴. Derrida går i prinsippet ikke så drastisk til verks mot språket. Han ser ingen problemer med å benytte tradisjonelt språk – så lenge teksten ikke fungerer som verkets meningsgrunn (tekstens fortolkningsslave), men likestilles med en rekke andre uttryksmidler. Det vil si at teksten ikke styrer det som skjer på scenen, slik vi ser det i tradisjonelle en-til-en verker. Teksten likestilles og sammenføres med en rekke forskjellige uttryksmidler som ikke understøtter teksten, men som lever sine selvstendige liv. Niels Lehmann uttrykker det slik:

De enkelte uttryksmidler sender hver deres selvstendige signaler og understøtter og modsiger skiftevis hinanden. I en sådan kakafoni af stemmer, der fremtræder som resultatet af podningen af mange disparate elementer, er det helt og aldeles udelukket, at teksten skulle kunne opretholde sin vanlige hegemoniske status. Ingen sceniske uttryksmidler er således reduceret til kopier for andre, alle uttryksmidler er sidestillede og befinder sig i lige stor (eller som vi også skal se: lige ringe) udstrækning på *originalens niveau*.¹¹⁵

I en dekonstruktiv sammenheng vil de ulike uttryksmidlene i et verk altså ikke understøtte teksten, men fungere som selvstendige, mer eller mindre autonome elementer. Konsekvensen av en slik likestilling av elementene i et verk, er blant annet at de alle står i et arbitrært forhold til betydningsdannelser og mening som sådan, og det skapes med det en prinsipiell uavsluttelig betydningsproduksjon.

3.7 Dekonstruktiv poetikk i et nøtteskall

Derridas dekonstruksjon speiler en kompleks og til dels vanskelig tilgjengelig poetikk, så det kan være på sin plass med en kort og enkel sammenfatning: Dekonstruksjonen tilbyr en poetikk som hviler på den *føropprinnelige opprinnelsen* (différance). Den føropprinnelige opprinnelsen er alltid forskjellig og under utsettelse, den oppløser synteser og danner

¹¹⁴ Dette kan det leses nærmere om i Antonin Artauds *Det dobbelte teater*, 2000, og i Jacques Derridas tekst ”The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation” i *Writing and Difference*, 1993:232-251.

¹¹⁵ Niels Lehmann, 1996:99

forskjeller og problematiserer med det enhver værens- og meningsbunn. Innerst er altså forskjellen, det flertydige, som alltid er under utsettelse og aldri kommer til syne. I en teatral sammenheng innebærer dette at et verk ikke har en meningsbærende kjerne eller enhet, men mange forskjellige. Denne *forskjellens logikk*, bygger på en grunnleggende kritikk av metafysikkens absolutte forhold til sannhet, mening, viten, representasjon og nærvær. Disse elementene skal utfordres, kritiseres og forsøkes oppløst. Samtidig hevder Derrida at en total *overskridelse er illusorisk*, da metafysikken har sementert seg i både vårt språk og vår tenkning. Dette grunnleggende paradokset skal løses ved at det oppfordres til å bedrive et *grensegjengeri* på filosofiens marginer, noe som skal foregå fra metafysikkens innerside og utover mot dens ytterside (overskridelsen). Derrida presenterer flere strategier som kan hjelpe oss med nettopp dette grensegjengeriet.

En grunnleggende intensjon bak en dekonstruktiv poetikk vil være å søke og unngå den illusoriske frigjørelsen fra metafysikken, man søker snarere et *dekonstruktivt arbeide* med den stadige *gjenkommende tradisjonen*. Man skal altså ikke forsøke å unngå å ta i bruk tradisjonens virkemidler, men ta dem i bruk på nye måter i nye sammenhenger – og med det skape en form for *intertekstuell spill*. Videre ønsker dekonstruksjonen å *oppløse ethvert hierarki*. Paradoksenes enten-eller-logikk skal oppløses til fordel for en både-og-logikk. Denne *dikotomiopphevingen* garanterer en likestilling av elementene, samtidig som de anses som binære opposisjoner som danner *paradoksale enheter*. I en dekonstruktiv sammenheng vil de ulike virkemidlene i et verk altså ikke understøtte teksten, men fungere som selvstendige, mer eller mindre autonome elementer. Konsekvensen av en slik likestilling av elementene er blant annet at de alle står i et arbitrært forhold til betydningsdannelser og mening som sådan, og det skapes med det en prinsipiell *uavsluttelig betydningsproduksjon*. Det dannes i den forstand et *simulakrum*, hvor det ikke finnes en men flere mulige sannheter. Det oppfordres også til en problematisering av verkets egne hierarkier; en *selvrefleksivitet* som resulterer i *metafiksjonelle strategier*. Denne selvrefleksiviteten er også et ledd i *utviskelsesstrategien*; som innebærer at enhver betydningsdannelse og/eller hierarkisering skal viskes ut, eller brytes ned idet det kommer til syne. Utviskelsen viser seg også i dekonstruksjonens *representasjonelle strategier*; grunnleggende representasjonelle strategier er her en paradoksal forbindelse mellom tradisjonell en-til-en representasjon og forskjellige overskridende representasjonelle strategier. Noe som innebærer at *ett* objekt/subjekt kan besitte flere forskjellige representasjonelle strategier.

Sentralt i dekonstruksjonen er også *spillet mellom sentrert og desentrert struktur*, mellom totalisering og fragmentering. Gjennom dette spillet dannes en paradoksal enhet av sentrering og desentrering og/eller totalisering og fragmentering. Da et dekonstruktivt spill ikke forholder seg til et senter, fungerer nettopp spillet som sådan som strukturens eller dramaturgiens siste referent. Det desentrerte spillets felt ekskluderer altså ethvert forsøk på meningsbærende totalisering, det åpner snarere for en betydningsspredning. Spillet mellom sentrering og desentrering kan ikke ses på som en form for totalfragmentarisme, da sentrets fravær kun er midlertidig.

Dekonstruksjonen hevder altså ikke å kunne foreta en overskridelse og sette oss i kontakt med noe transcendentalt eller noe som er større enn verket selv (som flere modernister ønsket og hevdet, blant annet Artaud). Her finnes det ingenting utenfor verket, alt sirkulerer i simulakret som lukker seg om seg selv. Enhver overskridelse av metafysikken anses som illusorisk, vi kan bare forsøke så godt vi kan ved å sette i gang et dekonstruktivt spill og grensegjengeri.

4. Forestillingsanalyse

Forestillingsanalysen er i utgangspunktet ikke analytisk i streng filosofisk forstand, slik som logisk analyse er. En forestillingsanalyse forstås snarere som en utskillelse av forestillingens enkeltdeler fra dens helhet, noe som sammenfaller med ordbokens definisjon av begrepet analyse: "[...] oppløsning av det hele i dets enkelte bestanddeler [...]"¹¹⁶. Oppløsningen av helheten til enkeltdeler, gjøres i den hensikt å lete etter forestillingens natur, struktur, funksjoner, proporsjoner, relasjoner og/eller mening i alle disse begrepenes betydning. Videre kan en forestillingsanalyse involvere en form for teoretisk re-konstruksjon, som vil være basert på utfallet av analysen av enkeltdelene – og slik *kan* analysen tilby en teoretisk base for forestillingen. De metodiske tilnærmingene i denne sammenheng kan være mange og varierte; semiotikk, hermeneutikk, fenomenologi, resepsjonsteori og dekonstruksjon er noen metodiske tilnærminger som i større eller mindre grad er knyttet til forestillingsanalysen i teatervitenskapen. Denne pluralismen er selvsagt ikke tilfeldig; *muligheten* for multiple innganger til en forestillingsanalyse er

¹¹⁶ *Fremmedord og synonymer blå ordbok*, Kunnskapsforlaget, 2003:23

nødvendig, både fordi teaterforestillinger finnes i mange forskjellige former, og fordi analytikerens perspektiver vil variere – da analysene skal tjene ulike formål.

I praksis ser vi ofte at flere analysemetoder brukes sammen og om hverandre, noe som ofte er hensiktsmessig for å kunne belyse spørsmålene som sirkulerer i analytikerens perspektiver. Som Martin og Sauter understreker er det, i denne sammenheng, viktig å velge analysemetoder som til enhver tid er relevant i forhold til formålet med eller perspektivering av analysen¹¹⁷. Analytikerens mål og mening med analysen bør med andre ord være styrende perspektiver i valg av metode(r).

Jeg vil videre her se nærmere på de *grunnleggende prinsippene* som gjelder innen semiotikken, hermeneutikken og dekonstruksjonen – da det er disse tre analysemetodene jeg hovedsakelig forholder meg til i min analyse av Verdensteatrets *Konsert For Grønland*. Metodene fremstilles forenklet og idealtypisk (uten å skille mellom forskjellige retninger), nettopp for å fremheve deres teoretiske fundament og dettes konsekvenser for analysevirksomheten.

4.1 Semiotikk, hermeneutikk og dekonstruksjon

Semiotikken har i stor grad dominert det metodiske feltet rundt forestillingsanalysen. Den har sitt utspring fra strukturalismen og lingvistikken i Russland etter første verdenskrig¹¹⁸, og konsentrerer seg først og fremst om ulike teorier omkring tegnene og deres betydning og betydningsdannelser innenfor et lukket system (forestillingen). Den tradisjonelle teatersemiotikken skal i utgangspunktet gi analytikeren et *systematisk og objektivt* analyseredskap som kan benyttes til å rydde, sortere og systematisere alle teatrets tegn, for deretter å kunne oppdage relasjonene mellom de forskjellige tegnene og med det utskille forestillingens mening og sannhet (som konstitueres gjennom forestillingens totale effekt på tilskueren). Semiotikkens mål med analysen er hovedsakelig å bevege seg forbi tegnsystemene mot *en* meningsbunn eller *et* budskap.

¹¹⁷ Jacqueline Martin og Willmar Sauter, 1995:64

¹¹⁸ *ibid.*:45

En annen form for strukturalistisk metodisk tilnærming finner vi blant annet i Michael Kirby's bok *A Formalist Theatre*¹¹⁹; han slutter seg her til det tradisjonelle semiotiske ideal om systematikk og objektivitet – Kirby's mål er å gjøre teateranalysen så vitenskapelig som overhodet mulig. I samme hånd vending kritiserer han semiotikken for dens vektlegging av det innholdsmessige fremfor det formelle. Kirby ønsker ikke å forholde seg til en forestillings mening som sådan, han taler snarere for en *formell* analytisk tilnærming: ”A formal approach to analysis means concentrating on external form rather than on the content or meaning of a piece.”¹²⁰ Den formelle analysen bør, i følge Kirby, heller ikke være subjektiv, impresjonistisk, usystematisk, uformell eller inneholde personlige meninger¹²¹. Kirby's formelle analysemetode støttes til dels av den dekonstruktive analysemetoden; på grunn av dekonstruksjonens kritikk av det metafysiske sannhetsbehov, leter man heller ikke her etter verkets mening og sannhet – men ved hjelp av fortolkningen setter man i gang det paradoksale spill. I dette spillet er mening og sannhet alltid flytende, satt på spill og prosessuell, snarere enn et produkt. Dermed kan ikke meningen holdes fast av forestillingens helhetlige tegnsystem; som den hevdes å kunne gjøre i semiotikken. Dette er en konsekvens av dekonstruksjonens ønske om å bryte ned den metafysiske hierarkiseringen, i alle dens betydninger.

Semiotikkens meningssøkende karakter kritiseres også innen hermeneutiske tilnærminger; i den forstand at det ikke insisteres på at det finnes *en* korrekt tolkning av en forestilling. Dette grunner i at en hermeneutisk analysemetode er mer fri i strukturen og kravet til objektivitet er ikke like sterkt som i semiotikken; og i den forstand åpner en hermeneutisk analysemetode for multiple innganger og forskjellige former for analyser på en og samme forestilling¹²². Noe som igjen er en konsekvens av den hermeneutiske dynamikken, som blant annet innebærer at analytikerens bør være seg bevisst hvordan hun vil kommunisere med leseren. Dette gjøres ved at analytikerens tilkjenner sin spesifikke strategi og sine perspektiver før hun går inn i selve analysen. Dette kan lett føre til avsporing, at analytikerens perspektiv blir viktigere enn selve forestillingen, men innen hermeneutikken er analytikerens bundet av å ta for seg interaksjonen mellom delene og helheten i

¹¹⁹ Michael Kirby: *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1987

¹²⁰ *ibid.*:ix

¹²¹ *ibid.*:x

¹²² Jacqueline Martin og Willmar Sauter, 1995:74

forestillingen¹²³ (helheten er større enn summen av delene) – noe som her skal garantere at analysen ikke avspores.

Først på 1960-tallet ble analytikerens perspektiveringer introdusert som en del av den semiotiske analysen¹²⁴. Dette ser vi ved at måten forestillingen brytes ned til mindre deler på, styres av både verkets karakter og analytikerens mål og mening med analysen. Dette minner svært mye om dekonstruksjonens metodiske analysestrategier. Forskjellen er at innen semiotikken ligger verkets karakter først og fremst i det meningsbærende tegnsystemet – i ”[...] the signifying function of the theatrical signs in the performance [...]”¹²⁵

Dekonstruksjonen vektlegger også *analytikerens perspektiveringer*; den dekonstruktive analyseaktiviteten bør styres av analytikerens mål og mening med aktiviteten. Dette er avgrensninger som gjøres innen den pragmatiske logikken. Med andre ord er avgrensningene et hensiktsmessig middel i forhold til analysens mål, og deres effekt kan ikke måles opp mot en sannhet, men med deres effekt på analysen innenfor et felt. Avgrensningene er, i denne sammenheng, et nøye utvalgt teoretisk og empirisk materiale og perspektiv – som igjen er en forutsetning for å kunne skape gyldighet i forskningen. Gyldigheten vil da kun gjelde innenfor analytikerens perspektiver, og vil anses som en *mulighet* i det gitte perspektiv fremfor den entydig beste. Dette er en konsekvens av dekonstruksjonens avståelse fra å skape nye totaliseringer.

4.2 En spekulativ forestillingsanalyse

Når jeg har lest en forestillingsanalyse, sitter jeg ofte igjen med spørsmålene: Hva var analysen et svar på? Hva forsøker analytikeren egentlig å belyse gjennom analysen? Ved å gå tilbake i teksten og lese analytikerens perspektiver om igjen, finner jeg stadig at det ikke virker oppklarende i særlig grad. Fornemmelsen av at analytikeren ”biter” over for mye kan være sterk; analysen blir uoversiktlig og ufokusert. Dette kan for så vidt semiotikken klandres for – dens tradisjon om *dyptgående* analyse av tegnenes funksjon står

¹²³ *ibid.*:74

¹²⁴ Det var amerikaneren Charles S. Peirce som påpekte og introduserte analytikerens perspektiveringers påvirkelse på analysen i det han definerte tegn som ”something which stand to somebody for something in some respect or capacity”, *ibid.*:50

¹²⁵ *ibid.*:71

fremdeles sterkt i forestillingsanalytisk praksis. Semiotikken bør heller ikke nedvurderes, da tegnenes funksjon kan si mye om en forestilling; enten man velger en formell og/eller innholdsmessig tilnærming. Fornemmelsen av at analytikerens ikke makter å forholde seg til forestillingens karakter, men forholder seg i størst grad til sine forforståelser og historisitet, kan også være sterk. Dette kan være en konsekvens av en bokstavelig oppfatning av hermeneutikken, i den forstand at analytikerens forforståelse og historisitet vektlegges sterkt og forstås som om de fullt og helt kan bli redegjort for¹²⁶. Konsekvensen av dette kan være at analytikerens kommer utenfor sin kontekst (forestillingen kommer i skyggen av analytikerens forforståelse og historisitet), og dermed også utenfor den hermeneutiske spiralen hvor forholdet mellom del og helhet styrer analyseaktiviteten. En tredje fornemmelse jeg kan sitte igjen med etter å ha lest en forestillingsanalyse, er at analysen forsøker å demonstrere metodens fortreffelighet, fremfor å si noe om forestillingen eller analytikerens perspektiver. I en semiotisk analyse kan dette vise seg i at det bedrives opprydding for oppryddingens skyld. I en dekonstruktiv analyse kan dette vise seg i at det bedrives dekonstruksjon for dekonstruksjonens skyld. Forestillingens verdi som empirisk forskningsobjekt kan dermed komme i bakgrunnen, til fordel for en analyse for analysens skyld. Det finnes altså mange fallgruver som selv den mest bevisste analytiker kan havne i, noe som fører meg tilbake til vektleggingen av analytikerens perspektiver – som vi har sett har funnet veien inn i både semiotikken, hermeneutikken og dekonstruksjonen.

En spesielt sterk vektlegging av forskerens perspektiver finner vi innen den spekulative forestillingsanalysen som Anne-Britt Gran lanserer i sin avhandling *Hvite løgner/sorte myter – det etniske på modernitetens scene*¹²⁷. I en spekulativ analyse vil forskerens mål og mening med analysen styre valget av metode(r)¹²⁸, og den innebærer en pragmatisk omgang med forestillingen – hvor den forbrukes til analytikerens egne formål.

Forskningsobjektet (forestillingen) gjøres i den forstand til *analytikerens* objekt, og det spekulative anvendes som en konsumerende strategi for å bruke forestillingen til å kunne si mest mulig om forskerens perspektiver. At forskerens perspektiver styrer

¹²⁶ Anne-Britt Gran, 2000:279

¹²⁷ *ibid.*:276-285

¹²⁸ I en spekulativ forestillingsanalyse vil valget av metode(r) variere fra analyse til analyse, da det er analytikerens perspektiver som hele tiden styrer analyseaktiviteten. Dette kan oppfattes som metoderelativisme, men her skal det understrekes at en hvilken som helst metode er ikke egnet til ethvert formål, og i den forstand er ikke metodevalget arbitrært, men styres av analytikerens perspektiver. For nærmere lesning om den spekulative forestillingsanalysen se Anne-Britt Gran, 2000:276-285

analysevirksomheten minner også om den konsumerende interpretasjonen som Niels Lehmann benytter seg av i sin analyse av The Wooster Groups *Brace Up!*¹²⁹.

Spekulasjonens pragmatiske og konsumerende dimensjoner fører meg inn i en reduksjonistisk perspektivisme; hvor forestillingen reduseres ved at den belyses gjennom *noen* utvalgte elementer for så å innskriveres i og betraktes gjennom *noen* utvalgte perspektiver. Dermed forlater jeg semiotikkens mål om å analysere, tolke og beskrive forestillingen på en sann måte. Jeg vil heller ikke forsøke å avdekke kunstnerens intensjoner, eller forestillingens mening som sådan (som en semiotisk og hermeneutisk analyse ville fordre) – snarere forbruker jeg den til egne formål; nemlig å forsøke å lese ut hvilke estetiske og dramaturgiske strategier og strukturer som får virke i forestillingen. I den sammenheng benytter jeg meg av Kirbys strukturalistiske og Derridas poststrukturalistiske formelle analysestrategier; hvor det er forestillingens ytre form fremfor dens indre mening som er under lupen. I den forstand forholder jeg meg både til strukturalismen og poststrukturalismen¹³⁰.

I utgangspunktet vil jeg ikke eksplisitt legge vekt på min forforståelse og historisitet, slik det gjøres i en tradisjonell hermeneutisk analyse, men dette vil allikevel ligge i bakgrunnen hele tiden – enten det kommer eksplisitt til syne i analysen eller ikke. Mine forforståelser og historisitet er her mine vestlige, strukturalistiske, poststrukturalistiske, teoretiske og kunstinstitusjonelle ståsteder – som alle sannsynligvis vil prege analysen i større eller mindre grad. Jeg vil altså søke en form for objektivitet som vi finner igjen i semiotikken og Kirbys strukturalistiske analysevirksomhet. Spørsmålet er om det overhodet er mulig å være objektiv i møtet med et kunstverk? Dette er en diskusjon jeg skal la ligge her; jeg nøyer meg med å tilkjenne at jeg er kjent med problemet og at jeg heller mot en forståelse av at det er vanskelig å beholde en objektivitet i møtet med et kunstverk – noe som problematiserer forestillingsanalysens metodiske verdi hvis man ønsker å belyse overgripende teoretiske perspektiver. I et lokalt perspektiv, ut i fra et snevert empirisk materiale derimot, kan dekonstruksjonen egne seg svært godt.

¹²⁹ Dette er en analysemetode Niels Lehmann har hentet fra Lars-Henrik Schmidt. Se Niels Lehmann, 1996:91.

¹³⁰ Niels Lehmann plasserer Derrida mellom strukturalismen og poststrukturalismen i sin avhandling *Dekonstruktion og Dramaturgi*, 1996:136-142.

Videre vil jeg benytte meg av forestillingsanalysens grunnleggende strategi om å utskille forestillingens enkeltdeler fra dens helhet – en strategi som vi finner igjen i varierende grad i alle de forskjellige retningene. Da beholdes analysen som en tankevirksomhet som dekonstruerer forestillingen på en teoretisk-pragmatisk måte, og dette gjør jeg med utgangspunkt i både den valgte teorien og den valgte forestillingen. Slik sett kan man si, i beste dekonstruktive ånd, at jeg ikke har *ett* utgangspunkt når jeg starter analysevirksomheten, men *flere*. Jeg følger videre *mitt eget* system i analysen, som styres av mine teoretiske perspektiver – og forlater med det *semiotikkens* systematikk. Jeg vil i den forstand bruke forestillingen (*Konsert For Grønland*) til det som *kan* sies om estetiske og dramaturgiske strategier og strukturer, hele tiden med denne bestemte forestillingen og teorien som utgangspunktet for hva som kan sies.

I analysen vil jeg altså konsentrere meg om å lese ut estetiske og dramaturgiske strategier og strukturer i forestillingen, for deretter muligens å kunne bruke utfallet av analysen til å re-konstruere teorier rundt forestillingens eventuelle enhetlige poetikk. Med disse strategiene ønsker jeg å forskyve analysevirksomheten fra en semiotisk-hermeneutisk beskrivelse og tolkning av forestillingen, til en produktiv re-konstruksjonsvirksomhet. Å konstruere og tilby poetikker og modeller på grunnlag av forestillingsanalyser er en velkjent arbeidsmåte innen teatervitenskapen – spesielt har Niels Lehmanns arbeide på dette området vært en viktig motivasjon for mitt eget analysearbeid.

Mine spekulasjoner vil tradisjonelt sett redusere forestillingen, da jeg kun vil belyse noen utvalgte elementer som jeg igjen vil betrakte gjennom noen utvalgte perspektiver. Slik jeg ser det, vil denne måten å analysere en forestilling på heller utvide feltet rundt forestillingen, og dermed tilføre den noe, fremfor å redusere den. Utvidelsen skjer i denne sammenheng nettopp fordi jeg avstår fra en overveldende *semiotisk* informasjonsmengde til fordel for en dypere innsikt i *noen* utvalgte perspektiver.

DEL II

Analysen

1. Analytiske spekulasjoner omkring *Konsert For Grønland*

Jeg skal her foreta en estetisk-dramaturgisk forestillingsanalyse av Verdensteatrets *Konsert For Grønland* – i den hensikt å forsøke og lese ut hvilke estetiske og dramaturgiske strategier som får virke i dette verket, og hvordan disse danner strukturer som skaper denne underlige form for poetikk som vi her møter. Jeg har ikke til hensikt å finne den endelige sannheten om *Konsert For Grønland*. Det jeg ønsker å gjøre er å skape et diskusjonsrom omkring tilvirkelsen av *dette* verkets poetikk og hvordan det kommuniserer med tilskueren. Dette fører til at det jeg kommer frem til ikke direkte kan overføres på andre performance-teater-forestillinger. Det vil finnes likheter mellom forskjellige verker, men grunntanken her er at sannhet, utsagn og holdning må skapes på nytt hver gang.

I dette analysearbeidet forholder jeg meg ubekymret i forhold de dramaturgiske strategier og strukturer som tradisjonen bringer med seg. Det innebærer at jeg plukker uhemmet fra enhver dramaturgisk teori, og i den forstand bedriver en ubekymret produktiv analyse. Det produktive aspektet vil vise seg tydeligst i del III, hvor jeg vil forsøke å se hvordan det som utskilles gjennom analysen kan danne grunnlaget for nye dramaturgi-teorier. I *første omgang* ønsker jeg her å fjerne meg fra modell-tenkningen, hvor man ser på en forestillings dramaturgi som en helhetlig modell. En av årsakene til dette er at det valgte verket er en form for fragmentert verk hvor det benyttes dramaturgiske strategier fra flere forskjellige tradisjoner. Dette fører meg mer eller mindre automatisk inn i dekonstruksjonen, fordi jeg dekonstruerer allerede eksisterende modeller for å komme ned til strategiene – samtidig som jeg benytter meg av allerede eksisterende enkeltstrategier. Slik jeg ser det, er dette en nødvendig prosess for å eventuelt kunne si noe om verkets helhetlige komposisjon. Det vil si at den dramaturgiske helhetstenkningen hele tiden er til stede i min bevissthet, men for å kunne analysere verket på en dyptgående måte i forhold til mine perspektiver og kunstformens egenart, må jeg først se på enkeltstrategiene. Man kan si at jeg gir de dramaturgiske modellene en verdi, men i *utgangspunktet* ikke primær status i min analysevirksomhet.

Jeg presenterer ingen ren beskrivelse av verket, da jeg mener at de eksemplene som belyses her, den generelle innføringen til verkets form i forrige del og bildene som er vedlagt vil være tilstrekkelig for leseren til å forstå mine teoretiske poenger. Delene som er belyst i analysen favner ikke alle delene som dette komplekse verket besitter, men de er

valgt ut og organisert ut ifra mine teoretiske perspektiver og ut ifra hva jeg opplever som viktige deler for verkets poetikk. Dette er både estetiske elementer og strategier som har en kvantitativ status i verket samt elementer og strategier som presenteres i korte sekvenser, men som er av stor betydning (kvalitativt sett). Rekkefølgen delene presenteres i samsvarer ikke med rekkefølgen som skapes i verket – dette er også elementer og strategier som ofte kommer simultant til uttrykk. Slik sett kan man si at jeg har tatt meg friheter i forhold til verkets kronologi, og at analysen med det har en egen dramaturgi som er basert på både verkets virke og mine teoretiske perspektiver.

Min erfaring med *Konsert For Grønland*, slik den kommer til uttrykk i denne analysen, er heller ingen gjengivelse av det første møtet mellom verket og meg, slik det foregikk i mars 2004. Analysen er et resultat av min persepsjon av forestillingen, tilegnelse av ny teori underveis (som også har utvidet feltet rundt analysen), samtaler med noen av de kunstneriske involverte, video og bilder av forestillingen og analysearbeid med Verdensteatrets forrige produksjon (TSALAL). Slik kan man si at poengene har kommet til syne ikke-kronologisk og over tid – med andre ord en forholdsvis normal kreativ prosess. Allikevel kommer vi ikke bort fra at poengene som blir belyst, er et resultat av nettopp dette første møtet, i og med at denne konkrete *live*-forestillingen til syvende og sist fungerer som utgangspunkt for analysen.

1.1 Heterogene elementer

Sentralt i dannelsen av poetikken i *Konsert For Grønland* står objektene (heretter: elementer) som benyttes. En vektlegging på elementenes status i verket kjenner vi igjen fra Richard Schechners 'environmental theatre':

Production elements have been traditionally understood as scenery, costume, lighting, sound, make-up, and so on. With the fullscale (sic.) use of electronics-film, TV, taped sound, projected still images, etc. – the production elements need no longer “support” a performance. At certain times these elements are more important than the performers. [...] [the elements] can serve both as background for performers and as independent performing elements.¹³¹

¹³¹ Richard Schechner, 1968:45-46

Schechner omtaler her elementene i et verk som forskjellige og uavhengige, og de speiler med det heterogenitet og autonomitet. Ifølge Aleksander Kluge¹³² er de heterogene elementene i et verk i utgangspunktet autonome fordi de har sine individuelle og uavhengige uttrykk. I *Konsert For Grønland* benyttes flere slike i utgangspunktet autonome elementer: Video- og lydopptak, støy, elektronisk musikk, figurer og aktører.

Mengden av forskjellige visuelle og auditive elementer som vi finner i *Konsert For Grønland*, speiler en utvidet holdning til hva som kan regnes for kunstnerisk materiale. Det skal her understrekes at det *ikke* er snakk om Niels Lehmanns *ubekymrete* holdning¹³³, Verdensteatret er bekymret. De er bekymret i den forstand at alle materialene som brukes i verket, i større eller mindre grad, reflekterer verkets helhetlige poetikk. Vektleggingen på elementenes virke er så sentral at man kan si at verket har en ”elemental nature”¹³⁴. Med andre ord har elementene i form av seg selv så høy status i verket, at man kan snakke om at verkets logikk til dels er basert på dem. Elementene presenteres som direkte referensielle og/eller ikke-referensielle tegn i verkets betydningsproduksjon. Dette representasjonsspillet speiler en vilje til å dekonstruere dikotomien essensialistisk – anti-essensialistisk, og Verdensteatret oppnår da en mer selvrefleksiv objektforståelse og poetikk¹³⁵. Denne tilsynelatende bekymring for objektenes status og virke i verket, står ikke i veien for at *Konsert For Grønland* er et poetisk verk.

I *Konsert For Grønland* møter vi en rekke objekter hentet fra virkeligheten som kan ses i sammenheng med begrepene *found objects*¹³⁶, *real sound*¹³⁷ eller *readymades*¹³⁸. Kirby omtaler *readymades* som *konkrete* materialer funnet i hverdagslivet¹³⁹, og som dermed har en *direkte* referent i virkeligheten. Han bruker begrepet *materialer* fremfor objekter, fordi han innlemmer både aktørene, fysiske elementer (objekter) og mekaniske effekter i

¹³² Kluges estetiske og dramaturgiske teorier presenteres i “The resistance forced upon us by reality. An interview with Alexander Kluge”, *Theaterschrift* 5-6. *On dramaturgy*. Brüssel, 1994.

¹³³ Niels Lehmann, 1995:86-87

¹³⁴ I følge Michael Rush er dette noe som særpreger Fluxus artistene, 2001:26

¹³⁵ Anne-Britt Gran, 2000:5

¹³⁶ Marcel Duchamp er en sentral person i forhold til å inkorporere *found objects* i kunstverk. Michael Rush, 2001:21

¹³⁷ Steve Reich er en sentral person i forhold til å inkorporere ’*real sound*’ i musikk-komposisjoner. Marie Nerland, 1998:18.

¹³⁸ Dette begrepet brukes i utstrakt grad innen kunstteori. Her er det hentet fra Michael Rushs bok *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, 2001.

¹³⁹ Michael Kirby, 1965:20

begrepet¹⁴⁰. I forhold til *Konsert For Grønland* er det hensiktsmessig å benytte seg av Kirbys forståelse av konkrete materialer, fordi her benyttes nettopp både levende aktører (skuespillere, musikere, teknikere), objekter (piano, lampeskjerm, blomsterkranser, figurer osv.) og mekaniske effekter (lyd- og videoopptak fra Grønland, direkte projeksjoner av aktører).

De konkrete materialene settes sammen med en rekke *skapte materialer*. De skapte materialene er både konkrete materialer som er transformert til det ugjenkjennelige og materialer som er skapte i utgangspunktet. Disse underliggjorte materialene er referensløse og har dermed ingen implisitt betydning i form av seg selv – de danner med andre ord lokale simulakra i verket. Skapte materialer finnes blant annet i form av lyssekvenser, lydkomposisjoner, abstrakte figurer (se vedlegg 3, 4 og 5) og skygger (se vedlegg 6). Transformerte konkrete materialer finnes blant annet i form av oppløst språk, speiling av tegninger (se vedlegg 8), transformerte lyd- og videosekvenser (se vedlegg 9 og 10). Den utstrakte bruken av teknologi i *Konsert For Grønland* gjør at konkrete og skapte materialer kan bearbeides i ulik grad og tilpasses verkets poetikk. Bearbeidelsene består blant annet av forsinkelser, differensielle repetisjoner (gjentakelser med små forandringer), omstokking av lyder, ekstrem modifikasjon av opprinnelige lyder og bilder (hvor lyder/bilder bearbeides til det ugjenkjennelige og det dannes rene farger og klanger) samt små fragmenter av et lydsignal/bilde som repeteres og genererer nye lyder/bilder. Dette er teknikker som er inspirert av minimalismens repetitive serialisme¹⁴¹ og sonologien¹⁴²; som i meget korte trekk går ut på å bearbeide lydopptak fra virkeligheten for deretter og sample dem i nye former for komposisjoner. Stadige nye former for bearbeidelser av materialene viser hvordan Verdensteatret forsøker å presse materialenes uttrykkspotensiale i stor grad; det er som å si at is, vann og damp er forskjellige sider av samme sak.

I *Konsert For Grønland* ser vi fort at aktørene ikke nødvendigvis er de mest sentrale elementene på scenen, slik de ville vært i en tradisjonell teaterproduksjon. De er for det første sjelden i fokus visuelt sett; de lyssettes sjelden, men de opplyses av videolysen og lyset som er ”tilgjengelig” i det helhetlige visuelle scenebildet. De er også sjelden i fokus

¹⁴⁰ *ibid.*:20

¹⁴¹ Marie Nerland, 1998:19

¹⁴² For en innføring i sonologi/’sonic art’ se; Trevor Wishart: *Computer Sound Transformation, A personal perspective from the U.K.*, URL: <http://www.trevorwishart.co.uk/transformation.html> [lesedato: 27.07.04], og hans bok *On Sonic Art*, harwood academic publishers, Amsterdam 1996

auditivt sett, hvis vi tenker i logiske metafysiske baner; stemmene er transformert (bortsett fra en sekvens) og er dermed gjort om til et element delvis løsrevet fra det menneskelige subjektet. Med andre ord, hvis vi sammenligner med det tradisjonelle teatret, er aktørene marginalisert og satt på samme nivå som objektene. Denne likestillingen av objektenes og subjektens status i verket viser seg også i behandlingen av objektene; objektene er til dels subjektifisert ved at de er tillagt verdi som historiefortellere¹⁴³. Både lyd og bilde får fortelle historier og kan virke mer som mekaniserte subjekter enn døde objekter. Ved å forsøke å likestille subjektene og objektene på denne måten kan man si at Verdensteatret forsøker å oppløse dikotomien subjekt-objekt.

Sammensetningene, bearbeidelsene og likestillingen av konkrete og skapte elementer speiler en problematisering og oppløsning av *flere* metafysiske dikotomier: Virkelighet – illusjon, referens – referensløshet, konkret – abstrakt, mimesis – anti-mimesis, subjekt – objekt. Verdensteatret beveger seg med andre ord *i* disse paradoksene. Jeg vil hevde at de bedriver grensegjengeri i mellomrommet mellom virkeligheten og verkets simulakrum, og at de med sin objekt- og subjektforståelse speiler det illusoriske ved en total frigjørelse fra metafysikkens betydningsrom¹⁴⁴.

1.2 Representasjonen

Tradisjonelt sett, innen semiotikken, defineres tegn som et midlertidig nærvær for en midlertidig fraværende referent¹⁴⁵, med andre ord har tegnene en siste referent i virkeligheten. I *Konsert For Grønland* problematiseres den tradisjonelle referensialiteten ved at det settes i gang et spill mellom hovedsakelig to former for representasjon; direkte referensialitet og ikke-referensialitet. Verdensteatret åpner dermed for "[...] *den (tilsyneladende) ligefremme referensialitets tilbakekomst*"¹⁴⁶, samtidig som de både dekonstruerer og rekonstruerer tegnenes referensielle status. Før jeg går dypere inn i dette representasjonsspillet vil jeg se nærmere på de ulike representasjonsstrategiene vi finner i verket.

¹⁴³ Michael Rush, 2001:53-54

¹⁴⁴ Niels Lehmann, 1996:30

¹⁴⁵ Niels Lehmann, 1995:92

¹⁴⁶ *ibid.*:92

1.2.1 Multiple representasjonsstrategier

En rekke elementer i *Konsert For Grønland* antyder en direkte referensialitet. Her finner vi blant annet lampeskjerm, piano, blomsterkranser, krystallkuler, klær og lyd- og videoopptak fra Grønland. Dette er de såkalte konkrete elementene. Når disse elementene stilles til skue på scenen, kan det føre til *framing* og/eller *ostentering*. Framing er en form for representasjon hvor hensikten er å fremheve kvaliteter som omgir elementet¹⁴⁷, noe som innebærer at elementets symbolverdi er av primær interesse. I *Konsert For Grønland* tømmes snarere elementene for deres [fenomenologiske] symbolverdi, og *konkrete* kvaliteter ved dem fremheves¹⁴⁸. Med andre ord er det her snakk om en form for elementenes *apparens*¹⁴⁹ – som beveger seg på overflaten i et betydningsperspektiv. Dette er hva Marvin Carlson kaller ostentasjon¹⁵⁰, noe som også kan ses i sammenheng med hva Derrida benevner re-presentasjon. Re-presentasjon er en form for konkret repetisjon av originalens rent auditive og/eller visuelle karakter¹⁵¹, og henspiller i den forstand på et betydningsfravær.

Ostentasjon fører altså, blant annet, til en avidealisering av den tradisjonelle litterære semiotikken (som fremhever tegnenes symbolverdi) og kan ses på som en form for tømning av tegnene. Tømning av tegn innebærer, i følge Niels Lehmann, at tegn "[...] *afsløres som "tegn"*, dvs. som tegn, der ikke er rigtige tegn, fordi de ikke har nogen referent, altså som simulakrer."¹⁵² De ostenterte tegnene kan bare delvis tømmes, nettopp fordi de er fanget i sin apparens – som refererer direkte til den fraværende originalen. Tømmingen innebærer altså en negering av tegnenes symbolverdi, og det ligger i det et implisitt ønske om å bevege seg mot fortolkningsfraværet. En slik delvis tømning av tegnene finner vi i aktørenes referensialitet. Aktørene i *Konsert For Grønland* arbeider ikke med tradisjonelle psykologisk-realistiske rollekarakterer, snarere virker det som om de representerer en tilstedeværelse (i rommet) av mennesket i sin allmennhet. Denne form for tilstedeværelse viser aktørene som nærværende energi før enhver fortolkning eller representasjon¹⁵³. Det vi ser er med andre ord mennesker som eksisterer før enhver betydning i tradisjonell metafysisk forstand. Denne type nærvær fører, ifølge Derrida, til et

¹⁴⁷ Marvin Carlson, 1996:40

¹⁴⁸ *ibid.*:40

¹⁴⁹ Apparens: en, lat., utseende, skinn. *Fremmedord og synonymer blå ordbok*, 2003:32

¹⁵⁰ Marvin Carlson, 1996:40

¹⁵¹ Jacques Derrida, 1993:238 og Niels Egebak, 1987:7

¹⁵² Niels Lehmann, 1996:113

¹⁵³ *ibid.*:107

fravær på betydningsnivå. Aktørens ikke-spill er et eksempel på hvordan Verdensteatret jobber dekonstruktivt ved at de delvis tømmer tegnene. De bedriver derved en form for representasjonens grensegjengeri, et grensegjengeri som innebærer å bevege seg fra innersiden av metafysikken mot yttersiden (overskridelsen) – mot det ikke-referensielle.

Ostentering kan videre knyttes til en problematisering av forholdet mellom autentisitet og inautentisitet, i og med at den på et formalt nivå tilbyr et virkelighetsaspekt. Bruken av video- og lydopptak fra Grønland kan oppleves som autentiske elementer i verket. Men opplevelsen av det autentiske er en illusjon fordi som Derrida hevder: "Life is the nonrepresentable origin of representation."¹⁵⁴ Bare det autentiske i seg selv kan være autentisk, for i det øyeblikket elementene iscenesettes er de ikke bare sitt autentiske jeg, men også noe annet. I og med at det autentiske ikke kan forbli autentisk når det representeres, vil representasjonen i denne sammenheng være en form for simulasjon og/eller dokumentasjon av det autentiske. Autentiske elementer i verket fungerer med andre ord kun som representasjonens original. Slik skaper Verdensteatret "[...] *tegn for den tegnfri livsstrøm* [...]"¹⁵⁵ i verket, og autentisiteten i seg selv demonstreres som illusorisk – kun mulig å simulere og/eller dokumentere.

De ostenterte elementene skaper som nevnt tegn i det tegnfrie simulakrum. Men det finnes også en rekke elementer i verket som ikke har en referent. Her møter vi underlige figurer (se vedlegg 3, 4 og 5), abstrakte lysspill (se vedlegg 9 og 10), støy musikk og elektronisk musikk. Dette er de såkalte skapte elementene. Den ikke-referensielle representasjonsformen består i at elementene ikke har en siste referent i virkeligheten – de er sin egen original. Tegnet er helt tømt for epistemologisk mening, og som Auslander skriver: "The act of signification produces its own significance; there is no transcendent *logos*, no order of meaning which grounds the activity of signification, no presence behind the sign lending it authority."¹⁵⁶ Når det ikke er noen midlertidig fraværende referent som gir tegnet autoritet, brytes representasjonshierarkiet ned, og tegnet står igjen som sin egen original. Man kan si at bruken av ikke-referensielle tegn er et forsøk på overskridelse av metafysikken, dens meningsdannelser og hierarkiske representasjonsstrategier.

¹⁵⁴ Jacques Derrida, 1993:234

¹⁵⁵ Niels Lehmann, 1996:110

¹⁵⁶ Philip Auslander, 1997:28

Ikke-referensielle tegn “[...] may be merely a color, a sound, a moving figure. They do not need to indicate anything. They may exist only for their sensory qualities and formal implications rather than for any intellectual component.”¹⁵⁷ Med andre ord kan disse tegnene eksistere i verket som mer eller mindre rene estetiske elementer, de kan ikke knyttes til logiske assosiasjoner eller relevante referanser. Allikevel skaper ikke-referensielle tegn et uttrykk og en effekt, men da uten å referere til en fraværende referent. Ofte danner disse ikke-referensielle tegnene betydninger i relasjon til andre elementer i verket (interrelasjoner). *Interrelasjonene* er ikke avhengige av eksterne referenter, de eksisterer innenfor simulakret, nettopp fordi tegnene er skapte. Det skapes dermed nye sammenhenger i simulakret. Slik kan man snakke om en innbyrdes referensialitet mellom tegnene i verket, en form for selvreferensialitet.

Verkets representasjonsstrategier kjennetegnes altså av direkte referensialitet og ikke-referensialitet, men i tillegg finnes det strategier som beveger seg mellom disse to hovedstrategiene: Flere av de konkrete materialene er bearbeidet og transformert til den grad at den direkte representasjonsformen spilles ut, til fordel for ikke-referensielle representasjonsformer. Ser vi på video- og lydopptakene fra Grønland for eksempel, så ser vi at disse elementene mer eller mindre konstant blir presentert gjennom et annet medium¹⁵⁸ (her: teknologien eller speil). Det fører til at det oppstår en problematisering av forholdet mellom representasjonen og dets referent. Problematiseringen oppstår fordi avstanden mellom representasjonen og referenten økes, noe som medfører en marginalisering av den opprinnelige referenten/originalen.

Det finnes flere former for problematisering av forholdet mellom representasjonen og dens referent i *Konsert For Grønland*. For eksempel når konkrete materialer fungerer som direkte representasjoner og ikke-referensielle tegn *samtidig*. Dette ser vi i bruken av lampeskjermen; den står i utgangspunktet i et direkte referensielt forhold til originalen, men når den kombineres med andre elementer i verket (for eksempel brukes som hodeplagg av en aktør), danner den interrelasjoner med disse elementene og danner betydninger som fører til at den beveger seg mot det ikke-referensielle tegnet. Betydningene som skapes ved interrelasjoner i verket er, som Kirby hevder; “[...] of a

¹⁵⁷ Michael Kirby, 1987:39

¹⁵⁸ Dette benevner Gabriella Giannachi *remediering*, 2004:4

private, nonrational, polyvalent character rather than intellectual.”¹⁵⁹ Med andre ord så underliggjøres elementene og deres betydning ytterligere. Disse objektene innehar en dobbel representasjon (direkte- og ikke-referensielt simultant). Andre former for dobbel representasjon møter vi når aktører og andre elementer i rommet (blomster og figur, for sistnevnte se vedlegg 11) projiseres direkte, på bakveggen. Med andre ord fordobles *ett* element – det presenteres på to måter simultant. Dette er en form for metafiksjon som problematiserer det tilsynelatende direkte forholdet mellom kopi og original¹⁶⁰. At det, i *Konsert For Grønland*, rent visuelt ofte fokuseres på kopien fremfor originalen, ved at kopien er mest fremtredende i det visuelle bildet (størst eller i mest lys), kompliserer problematiseringen ytterligere. Direkte projeksjoner fører også til at et element innehar flere funksjoner simultant: fragmenterer elementets identitet, oppløser elementets autonome status, oppløser metafysisk meningsdannelse, bryter ned hierarkier og elementet får en selvrefleksiv funksjon.

Til tider økes avstanden mellom representasjonen og referenten så radikalt at forholdet mellom dem oppløses totalt, tegnene står dermed igjen som *tilsynelatende* tomme betydningsløse tegn med ren estetisk funksjon i verket. Dette viser seg blant annet gjennom transformasjon videoklipp; hvor videoklippet gjennomgår en abstraksjonsprosess og transformeres til rent lysspill, og dens narrative innhold oppløses. Dette ser vi i en sekvens hvor videoklippet i utgangspunktet er en boligblokk, men når det projiseres via et bøyelig speil, utspent og festet på utsiden av en rund stubbe, dannes et abstrakt lysspill på bakveggen. Bildet tilskueren ser, er dermed fordreid og ugjenkjennelig (se vedlegg 9 og 10). Et annet eksempel er den transformerte talen; originalen (teksten) kan bare skimtes fordi den er oppløst. Dette er de såkalte konkrete materialene som transformeres til en form for skapte elementer, hvor re-konstruksjonen fører til en underliggjøring av elementene. Her ser vi at tegnet er tømt for sin originale referent (boligblokkene/teksten) og fremtrer som et estetisk element uten en referent – det omdannes til et ikke-referensielt tegn. Originalen oppløses med andre ord i kopien og danner sin egen original i simulakret¹⁶¹. Dette viser at forholdet mellom tegn og betydning er arbitrært, og at tegnet (originalen) i prinsippet er utskiftelig.

¹⁵⁹ Michael Kirby, 1965:20

¹⁶⁰ Niels Lehmann, 1995:91. Vanlige effekter av metafiksjonelle strategier er nettopp at relasjonen mellom kopi og original problematiseres.

¹⁶¹ Niels Lehmann, 1996:115

1.2.2 Det komplekse representasjonsspillet

Som nevnt tidligere, settes det i gang et spill mellom de ulike representasjonsformene i *Konsert For Grønland*. Dette spillet kan ses på som et ønske om å problematisere metafysikkens meningsdannelse, blant annet fordi dikotomier forsøkes oppløst. Her forsøker Verdensteatret å oppløse det tradisjonelle hierarkiske forholdet mellom ulike former for tegn (hvor det referensielle tegn tradisjonelt er satt høyest). Dikotomier oppløses og likestilles på flere måter i spillet: Her likestilles de ulike tegnene ved at de får virke samtidig gjennom ikke-hierarkiske strategier (direkte referensielle og ikke-referensielle tegn har tilnærmet lik status), et tegn kan inneha særpreg fra begge polene i en dikotomi samtidig (for eksempel lampen, som vist ovenfor) og polene i dikotomien er ikke krigførende – de gir hverandre rom og beveger seg *i* paradokset. Allerede i scenografiens utgangsbilde (se vedlegg 2) finner vi eksempel på dette representasjonsspillet. Her finnes tegn som har en direkte referent (aktørene, pianoet, lampeskjerm, stolen, røtter og blomster) og tegn som ikke har en referent (de hvite veggene, figurene, plattformen) satt sammen i samme simulakrum.

Representasjonens paradoksale karakter problematiseres, dekonstrueres, forsøkes overskrides og re-konstrueres. Vi møter et representasjonsspill hvor kontrastene mellom tegnenes substans (direkte referens) og avsubstansiering (ikke-referens) av disse får virke gjennom ikke-hierarkiske strategier. Med dette skaper Verdensteatret en distanse til sine egne representasjonsstrategier, en form for representasjonens ironi. Men det stopper ikke her, spillet føres lenger – det forsøkes utvisket. Med andre ord så gjøres det forsøk på å utviske paradokset mellom virkelige og skapte tegn idet det oppstår. Paradokset forsøkes utvisket ved at tegnene ikke yter motstand, men de settes i et spill som spiller *med*, ikke mot, det øvrige representasjons- og simulasjonsfeltet. Elementene er med andre ord ikke krigførende, men gir hverandre plass i et ikke-hierarkisk spill.

Forsøkene på å utviske paradoksene fører til at den dekonstruktive poetikken står på spill¹⁶². Nettopp fordi i en dekonstruktiv poetikk vil problematiseringen av referensialiteten (problematiseringen av ethvert hierarki) være et konstant og viktig parameter. Når så Verdensteatret tilsynelatende forholder seg ubekymret til denne strategien, oppnår de en poetikk som er i ferd med å overskride disse dekonstruktive

¹⁶² Niels Lehmann, 1995:93.

perspektivene. At den dekonstruktive dikotomi-problematismen står på spill, viser seg i verket blant annet ved at representasjonsformene ikke fremstilles som poler som skal virke som krigførende binære opposisjoner. Polene får snarere bevege seg i paradokset, på stadig nye måter, og fremtrer snarere som implisitt medspillende, fremfor krigførende elementer.

Representasjonsspillet i *Konsert For Grønland* har altså både en eksplisitt og implisitt funksjon i verkets poetikk. Eksplisitt i den forstand at objekter som ostenteres simultant og/eller sekvensielt tydelig representeres uten referens – tegnene tømmes i abstraksjonsprosessen. Et eksempel på dette er i sekvensen hvor lysekronen fungerer som både hodeplagg og danner lysprikker på bakveggen, samtidig som dens verdi som en faktisk lysekrone ikke forsøkes skjult. Implisitt i den forstand at dette er en stor del av verkets grunnleggende poetikk og kunstformens særpreg, og dermed et selvfølgelig parameter som ikke bør overraske tilskueren.

Dette komplekse spillet mellom direkte referensialitet og ikke-referensialitet er veldig interessant. Konsekvensen er at tegnene fremstår som både skapte og originale på samme tid, at originalen både er fraværende og nærværende simultant. Noe som igjen genererer flere spørsmål som problematiserer forholdet mellom kopi og original: Hva er original og hva er kopi? Hvem er mest nærværende, originalen eller kopien? Hva henviser til hva?¹⁶³ Konsekvensen av dette igjen er at det skapes et spill mellom betydningsfravær og betydningsspredning. Samtidig fører det til at tegnene representeres som sine egne kontraster, gjennom denne doble form for representasjon. Bruken av ostenterte tegn sammen med ikke-referensielle tegn setter også de ostenterte tegnene i en ny sammenheng. Det gir dem også nye dimensjoner – nye flertydige betydninger oppstår. På denne måten skapes stadig nye tegn og betydninger. Gjennom denne paradoksale måten å benytte representasjon som virkemiddel på, oppnår kunstnerne en poetisk utnyttelse av de tomme tegnene. Både kunstnerne og tilskueren står dermed friere når de skal fylle tegnene med mening. Verdensteatret legger dermed selv grunnlaget for hva som er virkelig og hva som er skapt, og de utviser i samme operasjon det paradoksale mellom virkelige og skapte tegn.

¹⁶³ Niels Lehmann, 1992:30

Ved sitt representasjonelle grensegjengeri skaper Verdensteatret et univers (simulakrum) som manifesterer seg mellom inner- og yttergrensen av metafysikkens virkelighet – en virkelighet verket kan sies å være et resultat av og dermed også en reaksjon mot. Følger vi representasjonsspillet enda et hakk videre, er det nærliggende å lese det som en problematisering av elementenes henvisningsfunksjoner som sådan¹⁶⁴. Med andre ord finnes det en rekke metafiksjonelle eller selvreferensielle strategier i verket som settes i spill og skaper en form for metafiksjonelt/selvrefleksivt representasjonsspill. Et slikt representasjonsspill peker tilbake på seg selv, og medgir med det at verket er produsert av skapte tegn. Konsekvensen av dette er at verkets betydningsproduksjon problematiseres, noe som igjen fører til en problematisering av tegnets referensialitet. Gjennom bruk av metafiksjon påpekes verkets karakter som artefakt¹⁶⁵ ved at det ikke forsøkes å skjule at det er skapt av kunstige tegn, og etablerer dermed seg selv som et kunstverk som sådan. Det skal her påpekes at noen ting er forsøkt skjult (speilinger, noe teknikk, veggene lukker rommet delvis), og verket er derfor ikke særpreget av total transparens – det beveger seg snarere i mellom åpen og lukket form.

Allerede med plakaten (se vedlegg 1) møter vi et spill med betydningsproduksjonen; tittelen refererer direkte til Grønland. Samtidig refererer bildet¹⁶⁶ til seg selv som skapt tegn ved at det ikke gir noen direkte informasjon om verket. Videre møter vi scenerommet som er bygget som et delvis transparent rom. Det vil si at aktørene stort sett er synlige, også når de ikke er i spill (avviker i siste scene – da er scenen tom for aktører). Teknikken er også delvis synlig. Store deler av teaterrommet er åpent, bare de to veggene virker lukkende – vi møter med andre ord et tilnærmet transparent teaterrom. Aktørene er i det synlige scenerommet helt til siste scene. Da benytter de seg av bakveggenes skjulested. Aktørene bruker mikrofoner, her forsøkes ikke å dekke til de kunstige formale virkemidlene. Direkte projisering av figur og aktør: En fordobling av elementene på scenen som beskrevet ovenfor. Alt dette er metafiksjonelle strategier, og konsekvensene av å benytte slike strategier er blant annet at tilskueren minnes på at hun ser et kunstig verk.

¹⁶⁴ Niels Lehmann, 1995:91

¹⁶⁵ Niels Lehmann, 1996:114

¹⁶⁶ Tegning som viser et landskap fra Grønland, et menneske og en tupilakk (voodoofigurer som fremdeles er i bruk på Grønland). Tegningen er tegnet av den grønlandske kunstneren Karaale Andreassen. Bodd og Nilsen, 2004

Det kan synes som om det selvrefleksive representasjonsspillet fører til at det forsøkes å bevege alle tegn mot kopiens nivå, selv de i utgangspunktet ostenterte elementene, og dermed beveger verket seg inn i simulakret - som a priori er selvrefleksivt. Dette kan støttes med Niels Lehmanns påstand; "[...] fører den udprægede brug af metafiktionelle strategier til en fremhævnin g af, at alle de æstetiske virkemidler befinder sig på kopiens nivå."¹⁶⁷ En konsekvens av dette er som Lehmann hevder; "Påpegingen af forestillingens karakter af artefakt fører i [...] [*Konsert For Grønland*][...] snarere til en radikalt skepticistisk epistemologi."¹⁶⁸ Dette innebærer en problematisering eller oppløsning av tegnets epistemologiske betydning, ved at det påpekes som et skapt, ikke-virkelig tømt tegn.

Visse metafiksjonelle grep i *Konsert For Grønland* påpeker "[...] at den teatrale begivenhed er rammesat, og at forestillingen med andre ord er funderet på en aktiv selektion, der afgør, hvad vi får at se, og hvad der forvises [...]"¹⁶⁹ Disse grebene er dermed avgjørende for verkets betydningsproduksjon og kan ses på som en form for formpluralisme uttrykt ved metafiksjonelle strategier. Scenografien er et slikt grep. Her er det tradisjonelle scenerommet dekonstruert, og deretter komponert til et rom som kun er delvis åpent ved at to vegger hindrer total transparens (se vedlegg 1). Speilinger (dekonstruksjon av bilde og video, se vedlegg 8, 9 og 10) og den fragmenterte talen (dekonstruksjon av språket) tematiserer oppløsningen av referensielle elementers rolle som tradisjonelle betydningsbærere. Klipp av video- og lydopptak fra Grønland tematiserer at det her bare er snakk om fragmenter fra virkeligheten, ikke et forsøk på å speile virkeligheten som helhet. Vi møter som sagt en formpluralisme, og den garanterer her et sterkt fokus på elementenes uttrykkspotensiale. Konsekvensen av disse rammene er hovedsakelig at verket tematiserer eller avslører at betydningsproduksjonen er kontekstavhengig og arbitrær.

¹⁶⁷ Niels Lehmann, 1996:114

¹⁶⁸ *ibid.*:114

¹⁶⁹ *ibid.*:115

1.2.3 En mimesis-forståelse i mellomrommet

Spillet mellom de forskjellige representasjonsformene i *Konsert For Grønland* viser at dette er et verk som bryter med det klassiske mimesisbegrepet¹⁷⁰. Verket har derfor ikke til hensikt å skulle imitere virkeligheten gjennom tradisjonelle en-til-en representasjoner. Verket kan heller ikke kalles en anti-mimesis da det ville innebærer en ren ikke-representerende form¹⁷¹. *Konsert For Grønland* består snarere av en endeløs rekke sammensetninger av forskjellige representasjonsformer som fører til en poetikk som ligger mellom mimesis og anti-mimesis.

Denne formen for mimesis som vi møter i *Konsert For Grønland*, ligger nær det Knut Ove Arntzen betegner som ”det ny-mimetiske speil”¹⁷²; en mimesis forståelse som nettopp verken er tradisjonell mimesis eller anti-mimesis. Det er snarere snakk om verker som danner rom ’hinsides representasjonen’¹⁷³ – som virker etter ikke-hierarkiske, likestilte prinsipper. Dette rommet hinsides representasjonen har ingen siste referent i virkeligheten. Det har dermed frigjort seg fra den tradisjonelle mimesis’ representasjonsmønster og er på vei inn i simulasjonen. Flerdimensjonalt reflekterer det ny-mimetiske speil *tilstander* av visuelle og auditive forløp¹⁷⁴; tilstandene i verket belyser og reflekterer hverandre og er med det en form for dobbelrefleksjon og selvrefleksjon. ”Et teater som tar konsekvensen av dette, ville være et som ikke lenger bygger på at representasjon eller utlegning av saksforhold er mulig [...]. Dette teatret behøver ingen overensstemmelse eller troverdighet, men måtte la energi få fri sirkulasjon.”¹⁷⁵

En poetikk som ligger mellom mimesis og anti-mimesis, vil skapes av elementer og strategier som både er hentet fra og ikke er hentet fra virkeligheten. I *Konsert For Grønland* finner vi, som vist, en slik blanding av materialer og strategier. Verket beveger seg mellom mimesis og anti-mimesis ved å produsere flertydige betydninger som sjelden har en siste referent i virkeligheten. At det ikke skapes tydelige meningsdannelser (som i mimesis), fører til at det hele tiden vil være grader av ubestemmelighet tilstede.¹⁷⁶ Vi kan

¹⁷⁰ Knut Ove Arntzen, 1993:95, og Jacques Derrida, 1993:234

¹⁷¹ Knut Ove Arntzen, 1993:96

¹⁷² Denne mimesis-forståelsen presenterer Knut Ove Arntzen i sin artikkel ”Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, red. Live Hov, Oslo 1993

¹⁷³ *ibid.*:99

¹⁷⁴ *ibid.*:104

¹⁷⁵ *ibid.*:101-102

¹⁷⁶ *ibid.*:101

dermed ikke ta for gitt at en betydningsdannelse (for eksempel skyggespillet, se vedlegg 6) speiler en mening i tradisjonell metafysisk forstand. Representasjonsspillet vi finner i *Konsert For Grønland*, speiler en ny-mimetisk poetikk. Ved å benytte en flertydig og flerdimensjonal representasjonsstrategi, legger verket opp til en aktivt skapende dimensjon i betydningsproduksjonen – det legges stor vekt på tilskuerens fortolkningsaktivitet. Den passivt representerende dimensjon, som vi finner i tradisjonell mimesis, settes med det ut av spill. Man kan si at forestillingen insisterer på at tegn- og betydningsproduksjonen skal oppfattes i en poetisk horisont, hvor det er tilskuerens perspektiver og assosiasjoner avgjør hva hun ser¹⁷⁷. Dette tar oss med inn i Sjklovskijs¹⁷⁸ poiesisbegrep; i følge Sjklovskij er det poetisk kunstneriske uttrykket a priori kunstig konstruert¹⁷⁹. Dets virkemiddel er først og fremst underliggjøring og den vanskeliggjorte form, noe som innebærer at man skal strebe mot elementenes befrielse fra persepsjonens automatisme (slik vi finner den i tradisjonell mimesis). Slik sett vil det finnes like mange tolkninger som tilskuere. Ved å vise frem simulakret på denne måten viser Verdensteatret hvordan vi her har med en poiesis heller enn med en mimesis å gjøre. Det som da kan antydes om den metafysiske luknings andre side, er at vi der vil møte en mengde mer eller mindre avsubstansierte tegn, for hvilke tilskueren selv må produsere mening.

1.3 Assosiasjonsrom

Som følge av en ny-mimetisk og poetisk tilnærming, åpnes det for flertydige og flerdimensjonale måter å speile virkeligheten og/eller en illusjon av denne.¹⁸⁰ Verkets ny-mimetiske og poetiske horisont vises tydelig i Verdensteatrets behandling av rom; her skapes flertydige romdimensjoner som bare kan forstås via tilskuernes individuelle assosiasjoner. Rommene kan henspille på virkelige rom, gjennom bruk av konkrete elementer, og ved transformasjon og sammenføyning med skapte elementer dannes såkalte rom 'hinsides representasjonen'¹⁸¹, som a priori virker etter ikke-hierarkiske, likestilte prinsipper. Tilsynekomsten av *Konsert For Grønlands* landskap (her: alle de forskjellige rommene) beror altså ikke på objektivitet, men danner snarere en assemblage av heterogene og flertydige romdimensjoner som krever at tilskueren selv må skape

¹⁷⁷ Niels Lehmann, 1996:115

¹⁷⁸ Viktor B. Sjklovskij: "Kunsten som grep", *Moderne litteraturteori*, red. Atle Kittang m.fl., Oslo 1991

¹⁷⁹ *ibid.*:25

¹⁸⁰ Knut Ove Artzen, 1993:101

¹⁸¹ *ibid.*:99

betydninger på grunnlag av sine assosiasjoner i forhold til det som iscenesettes. Her sammenføres for eksempel videoklipp fra Grønland som speiler rom fra virkeligheten, med skapte lydlige elementer som skaper abstrakte assosiative rom. Man kan si at verkets representasjonsspill skaper assosiasjonsrom. Det er her snakk om romdimensjoner som beveger seg i paradokset; virkelige rom kontra abstrakte rom. Ved å sette i gang et spill mellom mer eller mindre paradoksale romdimensjoner spres betydningsproduksjonen, og det skapes assosiasjonsrom fremfor rom som *enten* referer *eller* ikke-refererer til noe i virkeligheten. Assosiasjonsrom innebærer en åpenhet ved at det simultant fungerer diakront og synkront med verkets poetikk¹⁸². Spillet mellom multiple assosiasjonsrom oppløser dikotomier og er en sentral dekonstruktiv strategi, en strategi Anke Schleper behandler i sin artikkel *Off the Route, Strategies and Approaches to the Appropriation of Space*¹⁸³. Hun skriver her om to former for rom: 'pure space' – som er en form for abstrakte ikke-referensielle rom¹⁸⁴, og 'poetic space' hvor "[...] the boundaries between reality and fiction are fluid and the two form a shimmering whole. A space not of facts, but of possibilities opens up. What is seen as real and what as fictitious depends upon one's point of view within a field of possibilities."¹⁸⁵ Med andre ord er det opp til tilskueren å danne betydninger ut fra de elementene og sammenføringene av disse som presenteres på scenen. Slik gir verket næring til tilskuerens assosiasjonsdannelser, og man kan si at Schlepers poetiske rom speiler en sammensetning av multiple assosiasjonsrom – noe som kommer tydeligere frem i slutten av artikkelen: "It is a space that opens up into all directions – providing refuge for the magical, the dreamy and the factual at the same time, a space that grants the same claim to reality to all places, locations, landscapes and worlds that buzz around in our heads."¹⁸⁶

Assosiasjonsrom skapes på mange forskjellige måter i *Konsert for Grønland*. Det som kjennetegner dem alle, er at de speiler en oppløsning av det tradisjonelle lokaliserte rommet som kjennetegnes av langvarige romdefinisjoner. Tilsynelatende av et rom har i verket en forbigående stabilitet. Rommene er med andre ord i konstant bevegelse og endring. Dette er parametre som også Schleper legger til grunn for sin definisjon av

¹⁸² Janek Szatkowski tar for seg assosiasjonsrommenes diakrone og synkron funksjon i forhold til teaterteksten sin artikkel *Dramaturgiske Modeller – om dramaturgisk tekstanalyse*, 1989:76-77

¹⁸³ Anke Schleper: *Not Even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*, red. Judith Helmer og Florian Malzacher, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2004

¹⁸⁴ *ibid.*:188

¹⁸⁵ *ibid.*:189

¹⁸⁶ *ibid.*:202

poetiske rom: ”By its nature, poetic space is highly artificial and subject to continuous change [...] The emerging landscape has but a temporary stability.”¹⁸⁷ Den utstrakte bruken av lyd og video som vi møter i *Konsert For Grønland*, er en av årsakene til at denne form for konstante forflytning mellom differensielle rom kan foregå. Lydens og videoens fortrinn er nemlig at de skaper rom som er immaterielle, i motsetning til det arkitektoniske (faktiske) rommet, og blir som følge av det en mer flytende og foranderlig størrelse. I *Konsert For Grønland* skaper lyd og video konstant nye rom ved at et visst antall elementer presenteres med stadige gjentakelser, men alltid på nye måter. Forandringene gjøres i form av differensielle transformasjoner av elementenes individuelle uttrykk, og/eller oppløsning av disse og/eller nye sammenføyninger av elementene. Teknologien er ett av virkemidlene som skaper transformasjoner og forandringer. Ved hjelp av teknologien kan sekvenser klippes og sammenføyes, økes/senkes i tempo og volum, detaljer kan fremheves og elementenes opprinnelige uttrykk kan transformeres. Denne form for teknologisk bearbeidelse og sammensetning av lydlig materiale og videomateriale som vi møter i *Konsert For Grønland*, fører til at verket stadig beveger seg fra det ene rommet til det andre og forskjellige romdimensjoner presenteres samtidig. Rommene som skapes vil, som følge av dette, i det øyeblikket det er presentert, bli et spor av seg selv. Det vil ikke lenger være nærværende, men utvasket – med andre ord; de ulike romdefinisjonene er alltid allerede under utviskning. Utviskelsen medfører altså en konstant bevegelse mellom forskjellige lokaliteter – en form for dislokalisering av rommet.

Det er viktig å understreke at det ikke er snakk om totalt fravær av stabilitet i romstrukturene; det faktiske rommet, som her utgjør teaterrommet og den opprinnelige scenografien¹⁸⁸, er stabilt gjennom hele verket. Med det mener jeg at den ligger som bakteppe gjennom hele verket og skinner gjennom alle lagene av virkemidler som spilles ut. Det opprinnelige rommet kan dermed anses som verkets *romlige* midte eller utspringspunkt. Den opprinnelige scenografien danner ikke et tradisjonelt meningsbærende rom. Det vil si at vi ikke kan lese ut av den hvor vi befinner oss, den viser ikke til en tydelig referent. Det tradisjonelle scenerommet er med andre ord

¹⁸⁷ *ibid.*:186

¹⁸⁸ Med den opprinnelige scenografien mener jeg scenerommet slik vi møter det idet vi kommer inn i teaterrommet. Til dette hører to gigantiske hvite vegger (sammensatt av mange, like store, rektangulære kartongark) som går fra gulv til tak på to sider av scenen (bakveggen og høyre sidevegg), et piano og en plattform med mange små og noen større figurer plassert forholdsvis tett sammen på to plan. Noen figurer beveger seg rundt seg selv i en rolig monoton rytme. Figurene ser ut til å være laget av gamle røtter, tørkede blomster, skumgummi, krystallkuler, hawaikranser, metall – all slags materiale satt sammen. Se vedlegg 2.

dekonstruert og komponert til et rom som er åpent på meningsnivå. Ved å presentere et rom som konnoterer lavt når det angår stedlighet¹⁸⁹, åpnes fortolkningsrommet. Rent praktisk åpner dette for muligheten til å transformere rommet i stor grad. Slik sett er dette i utgangspunktet et nøytralt rom som inviterer til fortolkning og transformasjon; det fungerer som en form for tømte og dekonstruert tegn som fylles og re-konstrueres når elementene spilles ut på multiple måter.

Strategiene som her ligger til grunn for skapelsen av multiple rom, minner om strukturene vi finner i virtuelle teaterformer, slik Gabrielle Giannachi omtaler det; gjennom bruk av visuelle og auditive virkemidler oppløses distinksjonene mellom *her* og *der*¹⁹⁰. Giannachi nevner her bare auditive og visuelle virkemidler, men i *Konsert For Grønland* spiller, slik jeg ser det, dramaturgien en vel så viktig rolle i denne særegne rombehandlingen.

Distinksjonene mellom de lokale, regionale og globale rommene oppløses – og det oppnås en form for translokalt hvor flere romlige plan presenteres simultant og/eller sekvensielt.

Konkrete eksempler på dette i *Konsert For Grønland* er når det sendes lydfragmenter fra lokale rom (aktørens pust, hark og lignende) ut i det globale rommet, med høyt volum. Ved at pust/hark høres nære ut, tas tilskueren med inn i aktørens lokale rom. Dette gir tilskueren en opplevelse av å bli tatt med *inn* i verkets univers; inn i overflatens indre verden. Det samme kan vi oppleve visuelt; en rød figur i rommet filmes og projiseres forstørret i sanntid på bakveggen (se vedlegg 11). Projiseringen vokser og multipliserer seg selv ved at detaljene i figuren forstørres, gjentas og glir inn i hverandre. Når figurens detaljer sendes ut i det globale rommet på denne måten, tas tilskueren med inn i figurens lokale rom – og får med det et større innblikk i verkets univers. Elementene i eksemplene ovenfor står imidlertid ikke alene; de sammenføres med andre auditive og/eller visuelle elementer som danner andre romdimensjoner, og de danner felles regionale rom i det de spilles ut simultant. Slik skapes flere rom simultant. Dette spillet mellom multiple lokaliseringen benyttes gjennom hele verket. Ved å oppløse distinksjonene mellom lokale, regionale og globale rom, og todimensjonalt og tredimensjonalt rom, skaper Verdensteatret et underlig spill mellom differensielle romdefinisjoner. Et spill som oppløser tradisjonell romoppfattelse og åpner verkets fortolkningsrom ytterligere. Det er som Schleper skriver; “A mixture of strange and paradoxical, the landscape constructed in this way defies any

¹⁸⁹ Carsten Juhl, 1996

¹⁹⁰ Gabriella Giannachi, 2004:11.

logic.”¹⁹¹ Den metafysiske logikken er med andre ord forlatt til fordel for en mer poetisk og assosiativ logikk.

Den poetiske og assosiative logikken viser seg også i den stadige bruken av *ambiente*¹⁹² strategier. Det ambiente teatret går i korte trekk ut på å *skape atmosfærer* i form av estetisk rombevissthet, og rommet skal invitere (gjennom sin ambiens) tilskueren til å bruke rommet. Det ambiente rom har videre ikke til hensikt å vise til *en* sannhet eller *et* sentralperspektiv, men snarere vise til flere mulige meningsdannelser. I *Konsert For Grønland* benyttes det ambiente strategier i den forstand at det til tider skapes nettopp ambiente rom. Dette ser vi blant annet ved at de auditive virkemidlene på forskjellige måter integreres med det visuelle rommet – enten dette skjer i form av harmoniske eller kontrasterende uttrykk. Man kan til tider se på lydbildet som en form for omgivelseslyd og bakgrunnsmusikk som forsterker eller bevisst kontrasterer atmosfæren i det visuelle rommet¹⁹³. Slik sett blir den lydlige komposisjonen en del av den totale atmosfæren som skapes; et soundscape¹⁹⁴. I denne sammenheng innebærer dette at lyden *ikke* underlegger seg det visuelle rommet i tradisjonell hierarkisk forstand, den får virke i form av sin autonomitet *samtidig* som den interfererer med det visuelle. Man kan si at det lydlige bildet fungerer som ulike former for fargetoner i de audio-visuelle rommene som skapes.

Assosiasjonsrom kan ses i sammenheng med den episke formens *fiksjonslag*, hvor det dannes fiksjonslag på grunnlag av flere forskjellige historier eller forskjellige dimensjoner av en historie¹⁹⁵. Fiksjonslagene vil dermed forholde seg til en narrasjon og belyse dens betydning fra ulike sider. Assosiasjonsrom kan ses på som en form for *fiksjonslag i simulakret*, i den forstand at de danner differensielle rom i relasjon til simulakret som sådan. Med andre ord så relateres de lokale og regionale rommene til verkets globale rom. De lokale og regionale rommene belyser dermed en form for heterogen enhet av

¹⁹¹ Anke Schleper, 2004:186

¹⁹² Ambient teater: ”[...] et teater som trer inn i eller bidrar til å skape det ambiente, det som omslutter atmosfærisk. Det dreier seg her først og fremst om en estetisk rombevissthet og en invitasjon til å bruke rommet. Edgar Jager: Ambient theatre creates an independent (sic.) place, a theatrical space to show things. [...] The outer form and the inner consequences are intertwined. The acting is not important but the environment in which the maker are (sic.) functioning socially is. It does not show a central perspective of our universe. Moral questions, psychological answers do not have any roles in this world of sketches. [...] It is ambient, it is space filling time, a vision of possible worlds. (Jager 1995)”. Seltuns refleksjoner rundt ambient teater er basert på Edgar Jagers teorier om emnet. Kristian Seltun, 2004:8.

¹⁹³ Brian Eno ønsker med det ambiente og skape musikk som til en viss grad er relatert til et sted/rom. *Ambient Music*, September 1978, URL: <http://www.enoweb.co.uk/> [lesedato: 27.07.04],

¹⁹⁴ Marie Nerland, 1998:17

¹⁹⁵ Janek Szatkowski, 1989:59

forskjellige rom. Tilsynekomsten av denne romlige heterogene enheten, eller landskapet, viser seg i verkets tilvirkelse, hvor det insisteres på poetikken som er etablert tidlig i verket og utdypningen av denne. Slik kan man se at noe nytt vokser frem på grunnlag av fragmentene; et poetisk assosiativt rom.

1.4 Multiple tidsdimensjoner

De flertydige og flerdimensjonale ny-mimetiske speilingene vi møter i verkets romdannelser, møter vi også i dets behandling av tiden. Her sammenføres og likestilles multiple dimensjoner av faktisk og fiktiv tid, noe som nettopp kjennetegner det ny-mimetiske speil¹⁹⁶. Faktisk tid er her den reelle, kvantitative, tiden som går; sekunder, minutter og timer (verket er på ca. 1t og 10 min.). Fiktiv tid er her verkets interne, kvalitative, tidsdimensjoner; hvor det skapes illusjoner av at tiden står stille, går sakte, går fort og multiple variasjoner av disse dimensjonene. Faktiske og fiktive tidsdimensjoner har videre tre historiske dimensjoner; fortid, nåtid og fremtid. På tross av at verket inneholder disse tradisjonelle tidsdimensjonene, finner vi en oppløsning av den tradisjonelle lineære tidsdramaturgi. Det vises blant annet ved at distinksjonene mellom tidsdimensjonene (faktisk tid, fiktiv tid, fortid, nåtid og fremtid) oppløses. Her presenteres med andre ord flertydige tidsdimensjoner både simultant og/eller sekvensielt på ikke-lineære og ikke-hierarkiske måter. Denne form for behandling av tiden speiler et *post-dramatisk* tidsperspektiv¹⁹⁷, slik Hans Thies Lehmann beskriver det i sin artikkel *Shakespeare's Grin, Remarks on World Theatre with Forced Entertainment*:

Time, the medium and elixir of all theatre experience, appears [i *Konsert For Grønland*][...] neither as a continuous line nor as a mythical or religious order, but rather as a disorderly knot containing [heterogene elementer][...], made out of threads of time as it were: theatre as a ball of time (*Zeit-Ball*) as I would like to call it. In this, the different arcs of time belonging to the [heterogene elementene] [...] criss-cross each other and get caught in each other, parodying each other and obscuring each other [...] generates this contradictory, multi-layered view, so in another way, a sense of disparity, ambiguity, and discontinuity has been inserted into the theatre of [Verdensteatret][...].¹⁹⁸

¹⁹⁶ Knut Ove Arntzen, 1993:104

¹⁹⁷ Et post-dramatisk tidsperspektiv vil spille på dikotomien lineær og ikke-lineær tid. Det ligger i mellomrommet mellom en dramatisk og anti-dramatisk form. Hans Thies Lehmann, 2004.

¹⁹⁸ *ibid.*:105-106

En slik dekonstruksjon av tradisjonell lineær tidsoppbygging, viser til en flerdimensjonal og underliggjort tidsdramaturgi som åpner fortolkningsrommet rundt verket og sprer med det betydningen. Man kan her, som ved rom, snakke om en assemblage av differensielle tidsdimensjoner – en assemblage som utnytter tiden poetisk fremfor narrativt og/eller symbolsk.

Den flerdimensjonale og underliggjorte tidsdramaturgien vi møter i *Konsert For Grønland*, skapes på mange forskjellige måter. Det første vi møter, er scenografien og dens spill mellom tidløshet og fragmenter av differensielle tidsdimensjoner: De hvite veggene speiler i utgangspunktet en tidløshet (se vedlegg 2). Plattformen presenterer materiell fra nyere og eldre tid. Vi finner alt fra gammelt materiell fra naturen og industriellpregede objekter til høyteknologiske hjelpemidler som får stå side om side og sammen (se vedlegg 3, 4 og 5). Historiske dimensjoner (fortid, nåtid og fremtid) bringes dermed sammen i scenerommet gjennom bruken av elementer som refererer direkte til virkeligheten. Samtidig spilles det ut video- og lydopptak fra Grønland, som a priori er elementer fra virkelighetens fortid – fordi det er opptak og ikke sanntids-projeksjoner. Andre elementer som refererer til fortiden, er de kunsthistoriske referanser vi møter i verket, noe som skaper en form for intertekstualitet. En annen form for intertekstualitet Verdensteatret benytter seg av, er at de refererer til egne tidligere verker. I *Konsert For Grønland* kjenner vi igjen elementer fra forrige produksjon *TSALAL*; lampeskjerm, fragmentert tale, video- og lydopptak fra virkeligheten. At det benyttes flere referanser og elementer fra fortiden, gir verket retrospektive og nostalgiske dimensjoner. At konkrete elementer fra ulike tidsplan presenteres på scenen samtidig gir en paradoksal oppfattelse av tiden. At flere tidsplan får virke simultant på denne måten, gjør at scenografiens tidsperspektiv virker både betydningsspredende og betydningsoverskridende i forhold til det tradisjonelle lineære tidsperspektivet.

Verkets fiktive tidsdimensjoner sammenføres med de konkrete elementenes tidsreferanser, og utvider med det spillet mellom de forskjellige tidsdimensjonene: 'Frampeik' sier noe om hva vi skal komme til å oppleve og skaper med det en forventning hos tilskueren. Verkets fortid fremstilles ved at elementer stadig repeteres på multiple måter. Det skaper en gjenkjennelseeffekt samtidig som repetisjonens nye kontekst sørger for at nye dimensjoner tillegges og skaper med det også en forventning. Slik kan man si at et element "[...] of any size implies a past and/or a future [...]. Action contains (is) an energy

that flows through time for a particular period. It is by its very nature perceptually or mentally dynamic. It creates expectancy or anticipation of that which has not yet happened.”¹⁹⁹ Verkets fiktive tidsdimensjoner skapes også ved hjelp av strategier som illuderer multiple variasjoner av at tiden går sakte og fort. Her møter vi sekvenser hvor tiden spennes ut ved at det dveles spesielt lenge ved et tema/element/sekvens, og få virkemidler får virke samtidig. Dette ser vi i sekvensen hvor den transformerte boligblokken danner et lysspill på bakveggen (se vedlegg 9 og 10), samtidig som en minimalistisk seriell lydkomposisjon²⁰⁰ spilles ut. Sekvensen særpreges med andre ord av en repetitiv behandling av få elementer, med små forskyvninger. Dette fører til ”En tilstand af maksimal udspændthed kombineret med en dvaletilstand, der tangerer fremtidsløshed [...]”²⁰¹ Denne utspente og minimalistiske komposisjonen står i sterk kontrast til tradisjonelle tidsperspektiver og utfordrer dermed tilskuerens persepsjon av tid. Vi møter også sekvenser hvor tiden komprimeres eller beveger seg mot kaos. Dette ser vi blant annet i en sekvens hvor figurspill (se vedlegg 6), skygger (se vedlegg 6), støymusikk, fragmentert tale, video og elektronisk musikk spilles ut simultant. Det hele beveger seg mot et crescendo ved at tempo og volum økes, mange virkemidler spilles ut simultant og korte intervaller (mange hopp/brudd innen en sekvens). Konsekvensen av å komprimere tiden på denne måten er at det er mye å følge med på, tilskueren holdes busy, og når man har mye å gjøre, går tiden fort. En slik sammensetning av komplekse og minimalistiske sekvenser har en stor innvirkning på verkets tidsdramaturgi, blant annet fordi det oppløser vår tradisjonelle lineære tidsoppfattelse, og fordi distinksjonene mellom lineær og ikke-lineær tid brytes ned til fordel for en tidsoppfattelse som beveger seg i mellom disse.

Tiden oppløses altså ved at etablerte tidsdimensjoner er i stadig forandring, og/eller brytes sekvensielt og overtas av en ny dimensjon, eller simultant ved at en ny dimensjon legges til. Tidens ustabile karakter kjenner vi igjen fra rommets forbigående stabilitet samt Anke Schlepers oppfattelse av det poetiske landskap²⁰². Jeg infiltrerer her tidsdimensjonene i verkets *landskap*, et landskap som vi senere skal se kan brukes som en metafor for verkets helhetlige dramaturgi. Tiden er her, som rommet, i konstant bevegelse og endring. I det ene øyeblikket presenteres vi for en hektisk, komprimert tidsdimensjon. I det neste øyeblikket uthales tiden, og senere gjøres begge deler simultant. Videre er fortid presentert

¹⁹⁹ Michael Kirby, 1987:26

²⁰⁰ Michael Rush, 2004:48”[...] the extended sense of time in serialist composition [...]”

²⁰¹ Carsten Juhl, 1996:209

²⁰² Anke Schleper, 2004:186

i en sekvens, i den neste presenteres nåtid og i den neste igjen presenteres frampeik om fremtiden i verket. At repetisjonene differensialiseres, påvirker tidsperspektivet i den grad at tiden konstant er i bevegelse og forandring. Strategiene som her ligger til grunn for skapelsen av multiple tidsdimensjoner, minner om strategiene vi finner i foto- og filmkunsten slik Michael Rush omtaler det:

With photography, humans began to participate in the manipulation of time itself: capturing it, reconfiguring it, and creating variations on it with time lapses, fast forward, slow motion, and all those other time-related phrases which are proper to the art and science of photography.²⁰³

Ved hjelp av teknologien har man med andre ord mulighetene til å manipulere verkets tidsperspektiver i så stor grad at distinksjonene mellom de ulike tidsdimensjonene oppløses, og dermed oppløses også den tradisjonelle lineære tiden. Det skapes et ikke-hierarkisk og flerdimensjonalt spill mellom tidsdimensjonene. Den utstrakte bruk av teknologi i *Konsert For Grønland* er nettopp en av årsakene til at denne konstante bevegelsen mellom differensielle tidsdimensjoner kan foregå. Ved hjelp av teknologi kan kunstneren raskt manipulere elementenes tempo, volum, intensitet, sammenføyninger og brudd. Elementer som manipuleres av teknologien, kan oppløse tidsdistinksjonene ved at flere tidsdimensjoner presenteres samtidig; hvor sammenføyning og interferens mellom heterogene elementer danner felles tidsperspektiv, samtidig som elementene besitter sine individuelle tidsperspektiver. Tidsdimensjonene som skapes vil, som følge av denne konstante bevegelsen og forandringen, i det øyeblikket de kommer til syne bli et spor av seg selv. De vil ikke lenger være nærværende, men alltid allerede under utviskning i dekonstruktiv forstand. Konsekvensen av denne utviskelsesstrategien vil være en konstant oppløsning og rekonstruksjon av tidsdimensjonene, noe som videre fører til at verket tidsmessig oppholder seg imellom forskjellige tidsdimensjoner, eller sagt med andre ord; verket beveger seg *i* paradoksene.

²⁰³ Michael Rush, 2001:12.

1.5 Dekonstruksjon og re-konstruksjon av språket

Språket, som nærmest er redusert til ren lyd, har i utgangspunktet en ren estetisk funksjon fremfor en meningsbærende funksjon i verket. Dets funksjon består hovedsakelig i å yte et bidrag til verkets auditive estetikk i form av rytme, klang, intonasjon og lignende.

Transformasjonen av talen er en form for dekonstruksjon av språket, slik vi finner det i Derrida's teorier om dekonstruksjon av talespråket og opposisjon mot fonosentrismen (se s.43). Språkets tradisjonelle grenser forsøkes og tøyes med disse strategiene, ved at språket desentreres til andre dimensjoner og andre registre enn det vi er vant til fra tradisjonelt talespråk. Ved hjelp av teknologien viskes her betydningen av teksten ut idet den sies, og vi får en dobbel taleskrift; hvor meningen utviskes i det den uttales. Språket henspiller med dette på et førspråklig nærvær, en type nærvær som fører til et fravær på betydningsnivå. Det skapes dermed en avstand til det semantiske språket, eller sagt med andre ord; det semantiske språket marginaliseres, og det oppnås et spill mellom betydningsfravær og betydningsspredning. Verdensteatret åpner med dette opp for en omfunksjonering av språkets rolle; dets semantiske innhold dekonstrueres, og det rekonstrueres (i sanntid) til en del av verkets lydbilde basert på rytme, intonasjon, klang og lyder. Når den tradisjonelle privilegeringen av det semantiske språket (som vi oftest møter i teatret) brytes ned på denne måten, vil språket dramaturgisk sett bli en mer likestilt del av det samlede sceniske uttrykket.

Mesteparten av verkets språkestetikk presenteres i denne formen, men ett brudd med dette finner vi i scene fem; her resiterer en aktør et fragment av "I det Fria" av Thomas Tranströmer:

Sun burning. The plane comes in low
Throwing a shadow shaped like a giant cross that rushes over the ground.
A man is sitting in the field poking at something.
The shadow arrives.
For a fraction of a second he is right in the centre of the cross.

I have seen the cross hanging in the cool church vaults.
At times it resembles a split-second shot
of something moving at tremendous speed.²⁰⁴

²⁰⁴ Sitat fra partiturer. Fragmentet resiteres på engelsk av rent estetiske årsaker i følge Bodd og Nilsen, 2004.

Tross verkets dekonstruktive språkestetikk, blir denne kvantitativt lille delen med forståelig tekst ironisk nok kvalitativt viktig i verket. Dette har flere årsaker: For det første presenteres vi for ord vi kan forstå på tradisjonelt vis, og da biter vi oss automatisk merke i det. For det andre på grunn av dets flere nivåer av referanser til verkets poetikk. I tekstfragmentet forflyttes fokuset konstant; lytterens oppmerksomhet styres fra oversikt til nære detaljer innen det samme landskapet og videre over til andre landskap og assosiasjoner. Vi presenteres for øyeblikksbilder samt assosiative og estetiske relasjoner mellom disse - relasjoner som oppstår i måten de forskjellige delene sammenføres på. Delene sammenføres på en slik måte at det oppstår en tilsynelatende nærhet mellom dem, og gir med det et inntrykk av en helhetlig komposisjon tross sin fragmentariske natur.

Tekstfragmentet ender med ordene 'tremendous speed', ord som fanges opp av datateknikeren og videreføres til neste sekvens. Her finner vi en annen form for dekonstruksjon av språket; ikke i form av transformasjon i sann tid som beskrevet ovenfor, men i form av en repetitiv behandling med små forskyvninger. 'Tremendous speed' gjentas konstant gjennom en sekvens på flere minutter og ordene forskyves ørlite hele tiden, slik at de utvikles og skaper nye ord²⁰⁵.

En fjerde tekstbehandling vi presenteres for, er lyd-opptak av historier fortalt av mennesker på Grønland. Da historiene fortelles på grønlandsk, er det ikke et poeng at vi skal forstå hva som sies, og det skapes med det en avstand til det semantiske språket som vi også så med det dekonstruerte språket. Vi har ikke å gjøre med en dekonstruksjon av språket, men en direkte representasjon – som spilles ut i fragmenter. Her ser vi likheter med diktet, hvor kunstnerne har valgt tekstfragmenter fremfor hele tekster. Ved at den originale teksten deles opp og brukes i fragmenter, oppnås betydningsspredning – fordi tilskueren aldri får innblikk i hele tekstbetydningen.

Verdensteatret viser, med sin behandling av tekst og tale, en ubekymret holdning til den tradisjonelle oppfattelsen av tekst for teatret. De presenterer her et spill mellom flere tekstlag, lag som er mer eller mindre likestilt og/eller autonome i forhold til hverandre. Disse fire ulike tekstlagene er satt sammen i nær tid, til tider også samtidig, og understreker dermed forskjellene mellom dem. En slik kontrasterende tekstbehandling

²⁰⁵ Inspirert av Steve Reichs "It's Gonna Rain" og hans bruk av tape loops. Marie Nerland, 1998:19

fører til at fragmentene understreker hverandres forskjellighet, og dermed fremhever de også hverandres særegenheter.

2. Dramaturgiske strategier og strukturer

Hovedstrukturene i *Konsert For Grønland* er en form for montasjedramaturgi. En montasje kjennetegnes ved at den er satt sammen av flere fragmenter, sekvensielt og/eller simultant. I *Konsert For Grønland* finnes det ingen narrativ helhet som ligger til grunn for de monterte enhetene, og med det har *denne* montasjeformen avvist plottet eller den lineære historiestrukturen som er fundamentet i vårt tradisjonelle teater. Formen minner om happeningens montasjeform, slik Michael Kirby beskriver den:

Gone are the clichés of exposition, development, climax and conclusion, of love and ambition, the conflicts of personality, the revelatory monologue of character. Gone are all elements needed for the presentation of a cause-and-effect plot or even the simple sequence of events that would tell a story.”²⁰⁶

Vi finner på den annen side interrelasjoner på idémessige, sanselige og estetiske plan. Verket frigjør med det teatrets virkemidler fra det narrative, og vi står ovenfor et dramaturgikonsept som er grunnleggende fragmentert. Her oppløses den tradisjonelle hierarkiseringen mellom tekst, bilde, lyd, tid og rom. Vi finner med andre ord en grunnleggende holding om at elementene i utgangspunktet er likestilte; noe som bringer oss inn i den likestilte, eller visuelle, dramaturgien som gjorde seg gjeldende fra 70- og 80-tallet innen performance-teatret.

Ifølge Knut Ove Arntzen innebærer en likestilt dramaturgi å oppløse hierarkiet som tradisjonelt styrer forholdet mellom verkets elementer.²⁰⁷ Først og fremst ser vi dette ofte ved at tekstens rolle er betydelig minsket til fordel for visuelle og lydige uttrykk. Den likestilte dramaturgien innebærer en mer eller mindre likestilling av verkets heterogene elementer. Dette betyr ikke at alle elementene nødvendigvis skal ha lik status i verket. Det likestilte kan ses på som en dramaturgisk tenkemåte, og innenfor den kan tyngdepunktet(ene) forskyves. I *Konsert For Grønland* ligger tyngdepunktene rundt både

²⁰⁶ Michael Kirby, 1965:13

²⁰⁷ Knut Ove Arntzen, 1990:8

de visuelle og auditive elementene, og tid- og romdimensjoner. Teksten og aktørens tilstedeværelse som fortolkende og/eller representerende skuespillere, er elementer som her har lavere status. Videre utforskes disse elementenes uttrykkspotensiale, og de sammenføres og sammensettes på stadig nye måter – noe som også er et premiss for den likestilte dramaturgien²⁰⁸.

Den likestilte dramaturgiske tenkemåten i *Konsert For Grønland* viser seg gjennom de heterogene elementene som settes i spill, og deres delvis autonome status i verket. Autonomi innebærer å være selvlovgivende²⁰⁹; det vil si at elementene er selvstendige og dermed ikke avhengige av hverandre for å skape et uttrykk. I den forstand at hvert element både gir og virker ut fra normer som er levedyktige i seg selv. Normene skapes på nytt hver gang – noe som tar oss med inn i et nihilistisk landskap, der grunnleggende spørsmål om verdier og sannhet stilles åpne. En kunst som søker autonomi, bør likevel ikke bli eller forbli nihilistisk. Nihilismen overskrides, i denne sammenheng, når elementene settes sammen. Da gjennomgår de en delvis tilpasning i forhold til hverandre; de interfererer til tider i så stor grad at deres autonomi ofte står på spill og/eller rett og slett oppløses. Denne sammensetningen og tilpasningen skjer på flere plan i verket, og fører til at elementene tilfører hverandre betydning utover den de skaper i sin autonomitet. Forenklet kan dette sies: I det likestilte inngår, etter min mening, også elementenes *lokale historier*. Hvert element får fortelle sin historie, simultant med at det forteller flere historier ved å interferere med de andre elementene som virker simultant. Disse regionale historiene forteller også til sammen en global historie. Konsekvensen av å benytte en likestilt dramaturgi vil, i denne sammenheng, være at både de lokale, regionale og globale historiene i utgangspunktet har like stor status i verket. Følgelig vil de små historiene få større status her enn det vi ser i tradisjonell aristotelisk historiestruktur.

2.1 Dramaturgiske strategier

I montasjestrukturere finnes *flere* dramaturgiske strategier som virker simultant og/eller sekvensielt. I *Konsert For Grønland* finnes blant annet *sekvensielle, simultane, dynamiske, relasjonelle og enhetlige* strategier. Jeg skal her forsøke å analysere verket i lys av disse

²⁰⁸ *ibid.*:8

²⁰⁹ Kunnskapsforlagets *Fremmedord og synonymer blå ordbok*, 2003:43

dramaturgiske strategiene. Deretter vil jeg forsøke å analysere verkets montasjestruktur(er).

2.1.1 Serialisme og brudd-strategier

Sekvensielle dramaturgiske strategier går i denne sammenheng (montasje) hovedsakelig ut på at fragmenter/enheter og/eller elementer settes sammen sekvensielt som perler på en snor i en ikke-realistisk narrasjon. I *Konsert For Grønland* benyttes hovedsakelig to former for sekvensielle strategier: serialisme og brudd. Serialisme innebærer bruk av differensielle repetisjoner og varighet (det durative). Dette er bearbeidelser som her gjøres ved hjelp av teknologien (Max/MSP), og de består blant annet av forsinkelser, differensielle multiplikasjoner (gjentakelser med små forandringer), omstokking av lyder, ekstrem modifikasjon av opprinnelige lyder (hvor lyder bearbeides til det ugjenkjennelige, og det dannes rene farger og klanger) og små fragmenter av et lydsignal repeteres og genererer nye lyder. Disse teknikkene er inspirert av sonologien²¹⁰; som i *meget* korte trekk går ut på å bearbeide lydopptak fra virkeligheten for deretter og sample dem i nye former for komposisjoner. I *Konsert For Grønland* ser vi serialisme brukt blant annet i en sekvens hvor ordene ”tremendous speed” plukkes opp av datateknikeren og repeteres med gradvis små forskyvninger – slik at nye ord skapes. En slik repetitiv musikk som gradvis forskyves, vil være i konstant utvikling og bevegelse. Denne form for serialisme er inspirert av minimalismens tape-loops og fasekomposisjoner²¹¹. Vi finner også denne teknikken brukt visuelt; når en rød figur projiseres i sanntid på bakveggen. Projiseringen er i stadig forandring ved at detaljene i den originale figuren forstørres, gjentas og forskyves – slik at flertydige og flerdimensjonale bilder trer frem. Slik kan man si at det serielle fører elementene videre til nye dimensjoner, og med det utvider og utforsker deres uttrykkspotensiale. Dette er Alexander Kluge inne på når han forklarer hvordan han skaper ”plurality of perspective” i sine verker: “[...] by continuing the dramaturgy of meaning.”²¹² Han vil med det undersøke ulike årsaksforhold til et fenomen ved å “[...] move from one

²¹⁰ Samplingen kommer jeg tilbake til under simultane strategier. For en innføring i sonologi/’sonic art’ se; Trevor Wishart: *Computer Sound Transformation, A personal perspective from the U.K.*, URL: <http://www.trevorwishart.co.uk/transformation.html> [lesedato: 27.07.04], og hans bok *On Sonic Art*, harwood academic publishers, Amsterdam 1996

²¹¹ Marie Nerland, 1998:18-19

²¹² Alexander Kluge, 1994:318

theme to the next. It is *not a rupture* of the dramaturgy of meaning. Rather, one seeks further meanings and looks for the differences, and broadens them further.”²¹³

Den andre sekvensielle strategien vi møter, er som sagt *brudd*; bruddstrategier innebærer at et element/enhet bryter med den foregående sekvensen. Brudd kan bryte både med det rent estetiske uttrykket i form av et kontrasterende uttrykk – som når valsen bryter det etablerte abstrakte lydbildet, og/eller med en eventuell meningsdannelse – som når diktet brytes av et abstrakt lydlig og visuelt uttrykk. Bruddstrategien foregår ved at nesten ferdigstilte sekvenser, *ved brudd*, drives straks videre av et annet element. På denne måten utsetter man meningsdannelsen, og retter oppmerksomheten utover og fremover, og i den forstand garanterer denne form for bruddstrategier for Derridas utviskelsesstrategi. Slik unngår man også å skape begynnelse og slutt. I *Konsert For Grønland* finnes flere eksempler på slike brudd; sekvenser brytes tilsynelatende før de er ferdigspilte, for så å gå direkte over på neste sekvens. For eksempel brytes det etablerte elektroniske lydbildet tilsynelatende midt i en sekvens, for å gi rom til stillheten. En aktør som resiterer et dikt brytes før han er ferdig med diktet, for å gi rom for et mer abstrakt lydlig- og visuelt uttrykk. Her skapes et betydningsspill – hvor det ikke finnes en kjerne eller mestersignifikk. Bruddstrategiene etablerer heller ikke stabile kjeder som kan binde signifikantene sammen. Allikevel er det ikke snakk om et spill som kjennetegnes ved total fravær av koherens, slik Niels Lehmann fremlegger i sin dekonstruktive dramaturgi²¹⁴. *Konsert For Grønland* innehar en form for koherens, selv om den til tider er godt gjemt i pluralismen som presenteres. Kanskje er det dekonstruksjonens fragmenteringstanker som bringes inn i teatret, og skaper uttrykk hvor den siste referent (sannheten om verket) er dekonstruert til fragmenter av lokale sannheter – som deretter er komponert til en enhet som danner en form for koherens? Det gjenstår å se.

2.1.2 En foranderlig simultanitet

Simultanitet kjenner vi igjen fra middelalderens simultanscener, hvor det simultane viser seg i at flere scenerom er synlig for tilskueren samtidig. Det ble så spilt ulike scener fra en historie sekvensielt på disse scenene. Innen avantgardetradisjonen var det den italienske futuristen, Filippo Tommaso Marinetti, som først brukte dette begrepet – da i en litterær

²¹³ *ibid.*:320 (min utheving)

²¹⁴ Niels Lehmann, 1995:90

sammenheng. Richard Huelsenbeck, bl.a. en sentral person innen dadaismen i Zurich og Berlin, analyserte dadaismens konsepter og insisterte på simultanitetens abstrakte natur:

'Simultaneity is a concept', he wrote, referring to the occurrence of different events at the same time, it turns the sequence of a=b=c=d into an a-b-c-d, and attempts to transform the problem of the ear into a problem of the face. Simultaneity is against what has become, and for what is becoming. While I, for example, become successively aware that I boxed an old woman on the ear yesterday and washed my hands an hour ago, the screeching of a tram brake and the crash of a brick falling off the roof next door reach my ear simultaneously and my (outward or inward) eye rouses itself to seize, in the simultaneity of the events, a swift meaning of life.²¹⁵

Følgelig innebærer simultanitet at det i verket spilles ut flere lag med heterogene elementer og/eller enheter samtidig, og at det dermed åpnes for et uttrykksfelt hvor både aktørene og tilskueren selv får ansvaret for å sette sammen et eventuelt meningsfylt hele. Simultanitet garanterer i den forstand for det Richard Schechner kaller et "multi-focus"²¹⁶. Multi-fokuset innebærer blant annet at hvert element er uavhengig av helheten og forrykker med det prinsippet med den hermeneutiske sirkel; alle helhetssøkende perspektiver (som enhver tilskuer ønsker å lese inn i verket) er med andre ord illusoriske i multi-fokuset. Simultane strategier som yter motstand mot en *entydig tolkning*, beskrives også av Janek Szatkowski;

Forestillingen inneholder bilder som er så komplekse, at de må læses som mange, samtidige bilder lagt oven på hinanden. Billedet er sin egen historie, men det binder sig også sammen med det foregående og de efterfølgende. Det vigtige er, at sammenbindingen ikke følger nogen form for forudsigelig logik.²¹⁷

Logikken blir med andre ord, i denne form for teater, at det ikke finnes noen logikk på betydningsnivå. Logikken finnes eventuelt i dramaturgien. Konsekvensen av å unndra seg enhver logisk betydningskonstruksjon, blir blant annet at verket vil befinne seg på fortolkende avstand overfor det som idéelt sett skulle være et underliggjort persepsjonspotensiale. Videre fører dette til at: "Konsekvensen af dette er en teaterform

²¹⁵ RoseLee Goldberg, 2001:66-67

²¹⁶ Richard Schechner, 1968:56-58

²¹⁷ Janek Szatkowski, 1989:78

som konstant bearbejder tilskuerens evne til at associere og danne forløp. Betydningen dannes i spillet mellom tilskueren og forestillingen.”²¹⁸

I *Konsert For Grønland* skapes flertydige visuelle og auditive bilder ved hjelp av en slik simultan, lagvis strategi. De ulike formene for visuelle og lydige elementer og bearbeidelsene av disse, spilles til dels ut simultant og danner audio-visuelle bilder bestående av flere lag. Det skapes da komplekse bilder som tilbyr flere nivåer uten å fremtvinge et eller flere spesielt. Verkets lagvise strategi fører til betydningsspredning både i form av sin laglige multiplisitet, og ved at den er mer eller mindre ikke-meningsbærende. Lyden og det visuelle er tett integrert i *Konsert For Grønland*, noe som speiler et ønske om å bevege seg bort fra den dekonstruktive fragmentarismen, hvor enhver sammenheng mellom elementene er fraværende. Ønsket om at det skal oppstå relasjoner mellom de heterogene elementene i verket, viser seg ved at de settes i spill som fører til ulik grad av interferens mellom elementene. Kontinuiteter mellom elementene skjer på forskjellige måter: Et eksempel er når en aktør spiller piano foran på scenen, og det *samtidig* projiseres en video på bakveggen (se vedlegg7). Dette er i utgangspunktet to heterogene elementer, men når de spilles ut samtidig, oppstår en interferens. Spesielt skjer dette her i form av rytmen; videoen er hakket opp, slik at den gir inntrykk av å ha en gitt rytme. Denne rytmen faller til tider sammen med rytmen i pianomusikken. Med andre ord finner vi en overlappende rytme – de tar opp hverandres rytme, og skaper med det interferens og dermed en relasjon mellom de to elementene, slik kan det virke som om de er komponert som *ett* audio-visuelt bilde, fremfor to autonome elementer. Det finnes mange lignende eksempler i *Konsert For Grønland*, hvor interferens og interrelasjoner skapes på ulike måter gjennom det *formale* uttrykket; for eksempel kan vi oppleve det samme rent visuelt i en sekvens hvor en rød figur i rommet filmes og projiseres forstørret i sanntid på bakveggen (se vedlegg 11). Projiseringen vokser og multipliserer seg selv, ved at detaljene i figuren forstørres, gjentas og glir inn i hverandre. Her skapes kontinuiteter ved at det ene elementet tar opp i seg og repeterer visuelle deler av det andre elementet, samtidig som vi også her ser en sammenfallende rytme da den originale figuren og projiseringen av denne roterer med samme tempo. Figurplattformen speiler også et ønske om å skape interferens; her har figurene hver sin private lyd, som om de har sin egen stemme. Når det så skapes en bevegelses- og støykomposisjon ved plattformen, ser vi at

²¹⁸ *ibid.*:80

det er en sammenheng med hvordan figurene beveges og lydbildet de sender ut. En årsak til at vi opplever stor grad av interferens mellom lyd og bilde i disse sekvensene er, som sagt, at elementene tidvis, på en eller annen måte, har sammenfallende uttrykk og/eller tar opp i seg hverandres uttrykk. Slike sammenfallende uttrykk fører til at det oppstår relasjoner mellom elementene, og i denne sammenheng oppstår de internt i simulakret og danner dermed *interrelasjoner*. Denne form for interrelasjoner spiller på tilskuerens helhetslengsler – tilskuerens ønske om å skape helhetlige perspektiver.

Simultanitetsstrategiene som vi finner i *Konsert For Grønland* er i konstant forandring. En konsekvens av en foranderlig simultanitet er her at det skapes et spill mellom orden og kaos; i det ene øyeblikket spilles det ut en mengde divergerende elementer simultant, i det neste få. Et slikt spill mellom kaos og orden kan ses på som et spill hvor polene i paradokset settes opp i mot hverandre, i *Konsert For Grønland* virker polene snarere som to likestilte sider av samme sak. Paradokset kaos-orden er med andre ord dekonstruert, og polene får stå hver for seg og virker snarere underbyggende på hverandre. Jeg støtter meg her til Eugenio Barbis uttalelse angående dette: ”Order and disorder are not two opposite options, but two poles that coexist and reinforce one another reciprocally.”²¹⁹ Lag på lag dramaturgien som vi finner i *Konsert For Grønland*, innebærer altså en bevegelse i paradoksene. Paradoksene dekonstrueres, og polene behandles som likestilte eller paradoksale enheter. Oppløsningen av motsetningene som ligger i et paradoks, ved å benytte simultane strategier, medfører at polene i paradokset interfererer, og med det danner interrelasjoner fremfor å utspille hverandre – som de ofte gjør ved sekvensielle strategier. Polene i paradoksene behandles altså ikke som paradokser som sådan; ikke som meningsbærende paradokser, men mer som kontrasterende uttrykk som skaper intensitet når de spilles ut simultant og/eller sekvensielt. Denne vektleggingen på polenes evne til å skape energetiske strømninger i verket, fører oss over i verkets dynamiske strategier.

2.1.3 Dynamiske strategier

I sin artikkel “The deep order called turbulence. Three faces of dramaturgy” presenterer Eugenio Barba en definisjon av dynamisk, eller organisk, dramaturgi; “[...] which is the composition of the rhythms and dynamisms affecting the spectators on a nervous, sensorial

²¹⁹ Eugenio Barba, 2004:253

and sensual level.”²²⁰ Å forholde seg bare til de relasjonelle kvalitetene dynamikkens komposisjon innehar, forekommer meg ganske snevert. På den annen side skriver Barba videre om en “dramaturgy of changing states”²²¹; en strategi som innebærer en konstant bevegelse mellom forskjellige dimensjoner. Derved skapes en foranderlig og dynamisk energikvalitet i verket. Slik jeg ser det, vil denne strategien inngå som en del av den dynamiske strategien. Sett på denne måten vil en dynamisk dramaturgi her innebære både *verkets* dynamiske energikvalitet og hvordan denne kommuniserer med tilskueren – med andre ord hvilke dynamiske relasjoner som opprettes mellom scene og sal.

Dynamikken i *Konsert For Grønland* er påtagelig. Verket er i konstant bevegelse mellom flere dimensjoner simultant og/eller sekvensielt. Her møter vi med andre ord en flerdimensjonalitet som blant annet skapes av dynamiske strategier. Varighet (det durative), repetisjoner, rytme, tempo, volum og antall lag av elementer som spilles ut simultant er her med på å skape energikvaliteten. Teksten som sådan, har med andre ord ingen påvirkning når det angår de dynamiske strategiene. Energi-kvalitet i *Konsert For Grønland* speiler en bevisst bruk av kaos og orden. På den ene siden er dette et minimalistisk verk som beveger seg mellom stillhet (både visuelt og auditivt) og elementenes differensielle repetisjoner²²². På den andre siden møter vi tilnærmet kaos: Figurene (og med dem skyggene) beveges raskt, støymusikken er høy og sammenblandet med elektronisk musikk, lydopptak og fragmentert tale. Samtidig sendes det ut flere videobilder og figurene lyssettes fra flere vinkler, slik at skyggespillet også blir flerdimensjonalt. Alt dette skaper en eksplosjon av divergente virkemidler som beveger seg i forskjellige retninger og formelig sloss om fokus. Og så blir det stille igjen; for å fokusere på og gi mer rom til de enkelte elementene som får virke lenge gjennom bruk av differensielle repetisjoner, som gjør at hvert enkelt elements historie beveger seg sakte fremover. I *Konsert For Grønland* bearbeides til tider lyd og bilde i så stor grad at de transformers til mer eller mindre ren energi – eller skal vi si *strømmer av energi*. En sekvens er et ypperlig eksempel på hvordan både bilde og lyd transformeres til energistrømmer; når en video projiseres via et bøydd speil og danner abstrakte lysspill på bakveggen, samtidig som ordene ”tremendous speed” repeteres og forskyves til det

²²⁰ *ibid.*:255

²²¹ *ibid.*:256-260

²²² Differensielle repetisjoner her; fasekomposisjoner eller tape-loops slik vi finner det i minimalismen, som består i gjentakelser med små forskyvninger av små enheter. Repetisjoner som innebærer gradvis forskyvninger, vil være i konstant utvikling og bevegelse. Marie Nerland, 1998:18-19

ugjenkjennelige. Denne sekvensen fremstår som et energetisk sansebombardement. En mellomting mellom orden og kaos. Disse dynamiske strategiene garanterer for Schechners ”multi-focus” i følgende forstand:

[...] it is not necessary that the density of events be ”thick”. Multi-focus and sensory-overload are not equivalent terms, though at times they are coincident. Sparce (sic.), scattered, low-key, and diverse events may be offered simultaneously. Sensory-overload leads to a feeling of a small space which is exploding because it is so full. Sparce (sic.) events make one feel that the space is unspeakably large, barely populated. The range of multi-focus moves from one extreme to the other and includes all intermediate points.²²³

De rolige og utspente sekvensene i verket kan virke statiske og utfordrer tilskuerens persepsjon – og kanskje er det nettopp gjennom kaoset at hun kan forstå denne poetiske roen. På den annen side kan disse bevegelsene mellom forskjellige dimensjoner oppleves som turbulens og oppløse det meningsdannende; for eksempel som ved brudd-strategiene, hvor en ikke ferdigstilt sekvens, ved brudd, føres videre av et nytt element. Eller når et auditivt element overtar fokuset fra et annet ved at volumet heves. Ifølge Barba er turbulens ”order in motion”²²⁴. Det er en dramaturgisk strategi som er grunnleggende uforutsigbar; her skal med andre ord elementene møtes i overraskende krysninger og sammenføyninger i den hensikt å bryte med verkets retning og/eller betydningsproduksjon. For å oppnå dette dynamiske spillet mellom turbulens og sammenheng, kreves det, ifølge Barba²²⁵, *mange* forskjellige elementer. En blanding av sammenheng og spredning (flere retninger simultant) skapes så ved at det spilles på elementenes tilgrensninger og forskjeller. Dette spillet mellom sammenheng og spredning ser vi brukt i utstrakt grad i *Konsert For Grønland*; hvor sammenheng skapes gjennom harmoniserende interferens og spredning skapes i kaospartier (figur- og skyggespill sekvenser, hvor det også spilles ut fragmentert tale, video- og lydklipp fra Grønland og elektronisk musikk).

²²³ Richard Schechner, 1968:58

²²⁴ Eugenio Barba, 2004:256

²²⁵ *ibid.*:256

2.1.4 Ubestemthet som dramaturgisk strategi

Scenekunst generelt blir først vakt til live når den blir betraktet av en eller flere tilskuer(e), dette er en del av scenekunstens natur. I *Konsert For Grønland* blir ikke bare verket vakt til live i forestillingssituasjonen, men det utspiller seg en utvidet form for kommunikasjon mellom verket og tilskueren (sett i forhold til tradisjonelt illusjonsteater). Denne utvidete kommunikasjonsformen er en konsekvens av verkets abstrakte karakter, men det er også en konsekvens av dramaturgiske strategier i verket. Vi har sett ovenfor at Barbas dynamiske strategier har relasjonelle kvaliteter, ved at rytmen og dynamikken har en *effekt* på tilskuerens sanser generelt. Dette henspiller på en tilnærmet passiv tilskuer som skal la seg påvirke og sanse – ikke nødvendigvis tenke aktivt. Skal det foregå en *aktiv* kommunikasjon fordres det at tilskueren også er aktiv (verket er aktivt i seg selv). I forhold til *Konsert For Grønland* vil det være snakk om en intellektuell aktivitet – da tilskueren er henvist til å sitte rolig i sin stol i teatersalen. Jeg vil her se på hvordan dramaturgien i *Konsert For Grønland* oppfordrer til en form for kommunikativt spill mellom verket og den intellektuelt aktive tilskuer.

”Jo mere tekstene mister af determination, des stærkere bliver læseren involveret i virkeliggørelsen af deres mulige intentioner.”²²⁶ Dette hevder Wolfgang Iser i sin artikkel ”Tekstens appellstruktur”²²⁷, hvor han tar for seg strukturer i prosatekster som åpner for en større tolkningsaktivitet fra leserens side. Iser er influert av tekstene til filosofen Roman Ingarden, og regnes som en nøkkelperson innen den fenomenologiske resepsjonsforskningen²²⁸. Han befatter seg med resepsjonshandlingene høre, se, oppleve, avdekke og lignende. Hans litterære perspektiver kan i stor grad overføres til teatrets kontekst, ved at når han skriver ’tekster’ og ’leser’, så leser vi ’verk’ og ’tilskuer’. Sitatet ovenfor vil da i en dramaturgisk kontekst innebære at dramaturgiske strategier som skaper ubestemthet i verket (at verkets intensjoner ikke fremtrer), fører til at tilskueren selv blir mer involvert i skapelsen av mening.

²²⁶ Wolfgang Iser: ”Tekstens appellstruktur”, i: *Værk og læser. En antologi om resepsjonsforskning*, red. Olsen/Kelstrup, Holstebro 1981:105

²²⁷ Iser benevner denne strukturen appellstruktur mens jeg har valgt å benytte begrepet ubestemthet i og med at jeg tar utgangspunkt i det verknære. Dette er fordi jeg mener ubestemthet er noe som ligger i verket, mens appellstruktur kan være et anvendelig begrep i resepsjonsteorien da det speiler en aktivitet (en appell). Wolfgang Iser, 1981.

²²⁸ Mark Fortier: *Theory/theatre, an introduction*, London and New York, 2002:133

I følge Iser er det møtet mellom forskjellige, tilsynelatende urelaterte, elementer som først og fremst skaper en slik ubestemthet. Når urelaterte elementer sammenføres, oppstår det et *snitt* i dramaturgien – en såkalt tom plass ("leerstellen") – som fremkommer nettopp på grunn av møtet mellom elementene. I følge Iser vil;

Den hyppigste anvendelse af denne snit-teknik forekommer, hvor flere handlingsforløb udspiller sig samtidig, men må berettes successivt. De relationer, der består mellem forskellige billeder, som på denne måde er lagret over hinanden, kommer i reglen ikke klart til udtryk i teksten, selv om den måde, hvorpå de forholder sig til hinanden, er vigtig for dennes intention.²²⁹

I *Konsert For Grønland* møter vi (som nevnt tidligere) stadig slike sammenføyninger av tilsynelatende urelaterte elementer, og ofte blir flere lag av elementer og historier spilt ut simultant – noe som skaper interferens, og relasjoner mellom elementene oppstår. Disse relasjonene er ofte av abstrakt karakter – de utsier ingen eksplisitt intensjon eller determinasjon. Det oppstår med andre ord tomme plasser hvor meningen er fraværende. Vi kan for eksempel se dette allerede i første scene; hvor aktørene holder en samtale, stemmene er forvrengt så den meningsbærende teksten er fraværende, samtidig projiseres en båt på bakveggen. Det gis ingen forklaring på hva disse elementene har med hverandre å gjøre. Vi vet heller ikke hva aktørene snakker om – det oppstår i den forstand et snitt i strukturen som skaper tomme plasser, og det er opp til tilskueren å skape mening. Denne strategien benyttes i utstrakt grad gjennom hele verket.

Ubestemthetsstrategien åpner altså verket for tilskueren. Den har til hensikt å tilby *flere* aktualiserings- og fortolkningsmuligheter, og med det sender verket tilskueren ut for å oppdage og søke etter mening. Hierarkiet som tradisjonelt sett etableres mellom verk og tilskuer, er med denne strategien oppløst, og vi er på vei inn i dekonstruksjonen hvor nettopp hierarkier og metafysikkens meningsbunn forsøkes oppløst. Dette henspiller altså på at det ikke finnes *en* sann tolkning av verket, men mange – like mange som det finnes tilskuere. *Konsert For Grønland* tilbyr tilskueren en massiv betydningsproduksjon, og det kan i den forstand fremtre som en motstand mot hennes metafysiske ordningsbehov. I følge Iser vil tilskueren, som befinner seg i en slik situasjon, alltid ønske å hente et verk tilbake til hennes tilvante forståelseshorisont²³⁰ – hun vil med andre ord forsøke å

²²⁹ Wolfgang, Iser, 1981:110

²³⁰ *ibid.*:126

tilfredsstillende sine helhetslengsler, som formelig roper etter å danne sammenhenger og betydningskjeder. For å klare dette må hun benytte seg av sin erfaringsverden og forestillingsverden. Ved at verket, ved hjelp av ubestemthet, tilbyr potensielle erfaringer og betydninger eller ingen erfaringer og betydninger, sender det altså tilskueren ut på oppdagelsesferd. Ferden som fungerer som en pendel, hvor resepsjonen beveger seg frem og tilbake mellom verkets simulakrum og tilskuerens erfaringsverden og forestillingsevne. *Resepsjonsprosessen* går med andre ord i to retninger samtidig og/eller sekvensielt; *utover* til tilskuerens erfaringsverden utenfor teatersalen, hvor hun relaterer verket til denne erfaringsverdenen. Og *innover* til hennes forestillingsevne hvor hun prøver å lage en sammenheng av det som presenteres på scenen. Iser ser på dette som en hermeneutisk operasjon, som intensiveres jo mer verket avstår fra å formulere sine intensjoner²³¹. Tilskuerens subjektive erfaringsverden og forestillingsevne er med andre ord avgjørende størrelser for fortolkningen av *Konsert For Grønland* – følgelig trer betydningen frem i en individuell form.

Hva gjør du for eksempel, som tilskuer, når du presenteres for ”tremendous speed” sekvensen; hvor det vises et abstrakt lysspill på bakveggen, samtidig med en seriell bearbeiding av ordene ”tremendous speed” og en elektronisk tone som kommer inn mot slutten? - *Jeg* lente meg først tilbake og nøt det rent sansemessig og begynte etter hvert å lure på hva dette var for noe. Så så jeg nordlys; jeg assosierte til de gangene jeg selv har opplevd nordlys. Dette ble da for meg en ny måte å oppleve nordlys på, da de andre sceniske elementene utvidet mine nordlys-opplevelser fra virkeligheten. I *Konsert For Grønland* opplevde jeg dermed nordlyset i et nytt landskap, hvor det blant annet beveget seg i enorm (tremendous) fart og hvor stemningen ble farget av figurene og deres skygger, og hvor den høye tonen som kommer inn mot slutten skapte en ubehagelig og påtrengende stemning. Dermed har verket tilbudt meg aktualiseringsmuligheter, og jeg har brukt min private erfaringsverden og forestillingsevne, og med det foretatt meg en *handling*, i Iseres forståelse av begrepet²³², som er med på å fullbyrde verket.

Den *endelige* illusjonen er altså skapt av meg som tilskuer, fordi verket tilbyr aktualiseringsmuligheter gjennom å skape tomme plasser (”leerstellen”) i verket – tomme

²³¹ *ibid.*:120

²³² Wolfgang Iser hevder at ”Hver læsning bliver [derfor] en handling, som fæstner tekstens skiftende fremtoning til betydninger, der i reglen selv frembringes gennem læseprocessen”, *ibid.*:109.

plasser som jeg selv må fylle på en eller annen måte. Denne form for tolkningsprosess henspiller på tilskuerens virkelighet ved at hennes virkelighet i stor grad dras inn i tolkningen av verket. Som Iser skriver:

Først med de tomme pladser får læseren del i fuldbyrdselsen af værket og i konstitutionen af begivenhedernes mening. Åbner en tekst denne mulighed, vil læseren anse den af han selv fremkomponerede intention for ikke blot sandsynlig, men også reel. For vi er i almindelighed tilbøjelige til at anse det, vi selv har frembragt, for virkeligt.²³³

I den forstand garanterer ubestemtets-strategien et verk som for tilskueren oppleves som en del av hennes virkelighet. Videre skriver Iser; "[...] ubestemtheden kan også innebære en sådan modstand, at det ikke er muligt at foretage en omskrivning til den reale verdens forhold. I så fald etablerer tekstens verden sig som en konkurrent til den bekendte verden, hvilket ikke kan undgå at virke tilbake på denne."²³⁴ Verket og virkeligheten fremtrer med andre ord som to *mulige* forståelsesrammer, og det er tilskuerens individuelle tolkningsposisjoner som til syvende og sist er avgjørende for hennes opplevelse av verket – og i den forstand er verket tilpasset høyst individuelle tolkningsposisjoner. Hvis det forholder seg slik, hvor finnes da verkets intensjoner?: I tilskuerens forestillingsevne. Dette kan synes å undervurdere kunstnerens intensjoner. Men, selv om Verdensteatrets intensjoner, i *Konsert For Grønland*, i stor grad er ukjente for tilskueren, aner vi at det ligger intensjoner bak verket. Intensjonene kan vi ane fordi det gjennomgående insisteres på den grunnleggende poetikken som etableres tidlig i verket, og kunstnerne forholder seg dermed tett til sine kunstneriske intensjoner. Selv om *Konsert For Grønland* kan ses på som et mer eller mindre abstrakt verk, fører denne insisteren til et konsist kunstnerisk uttrykk.

2.1.5 Enhetlige refleksjoner

Enhver enhetstenkning er uglesett innen poststrukturalismen, først og fremst fordi enhetstenkning skaper hierarkier. Samtidig sier Derrida at den metafysiske mestersignifikanten, eller sentret, aldri kan være totalt fraværende – fraværet er kun midlertidig. Dette speiler det illusoriske ved ønsket om å overskride metafysikken, og

²³³ *ibid.*:112

²³⁴ *ibid.*:108

som, ifølge Niels Lehmann, fører til at Derrida plasserer seg mellom strukturalismen og poststrukturalismen²³⁵. Mestersignifikanten, eller sentret, er ikke nødvendigvis en meningsbærende enhet, den kan ligge i verkets formale struktur og/eller i rammene rundt verket. Jeg befatter meg her som sagt ikke med det meningsbærende i verket og dermed heller ikke med en meningsbærende enhet. Den klassiske enheten i tid, rom og sted og handling vil heller ikke være av interesse her, da *Konsert For Grønland* ikke innehar denne form for enhet. Det er her snarere snakk om en *eventuell* formalistisk eller dramaturgisk enhet som utgjør verkets enhetlige poetikk.

Ethvert verk danner en form for enhet (det som bestemmer verket som *ett* verk) idet det presenteres som *ett* verk – selv i desentrerte og fragmenterte verk gjelder dette. Dette er mitt postulat her, og jeg mener i denne sammenheng at det vil være galt å redusere *Konsert For Grønland* til et rent fragmenteringsprosjekt. Det er snarere snakk om totalitetens gjenkomst som noe forskjellig, slik Niels Lehmann beskriver det i sitt forsøk på å skape en dekonstruktiv poetikk: ”Snarere spilles der på mellomrommet mellom helhet og fragment [...] [et spill] der erkender enhver totalitets arbitrære karakter, men som samtidig anerkender, at en ny totalitet alltid setter sig igennem med nødvendighed.”²³⁶ Denne nye totaliteten som nødvendigvis vil komme til syne, skaper en enhet, eller en form for fundament som settes i spill med fragmentene. I *Konsert For Grønland* skapes denne nye totaliteten av de *heterogene elementene* og *sammenføyningene* av disse, og i den forstand kan man si at enheten ligger i estetikken og dramaturgien. Dette synspunktet sammenfaller med Niels Lehmanns podningsstrategi og dens enhet; som befinner seg i det *formale* fremfor i meningen: ”Den kaosproducerende podningsstrategi viser sig ved nærmere eftersyn ikke at være ganske tøjlesløs, men bliver holdt i ave af en vilje til stram billeddannelse, rytme og plasticitet som ordensskabende princip.”²³⁷ I følge Lehmann finnes det altså et ordensskapende formalt prinsipp i podningsstrukturen, og dette prinsippet skaper en form for enhet i komposisjonen – som igjen utgjør verkets enhetlige poetikk.

Det er blant annet hermeneutiske trekk ved *Konsert For Grønlands* enhet; her kan helheten spores i delene. Hvis vi for eksempel ser på tekstfragmentet fra ”I det Fria” av Thomas

²³⁵ Niels Lehmann utdyper dette synspunktet i sin avhandling *Dekonstruktion og Dramaturgi*, 1996:136-142.

²³⁶ Niels Lehmann, 1992:37-38

²³⁷ Niels Lehmann, 1995:98

Tranströmer, reflekterer dette noe om verkets dramaturgi og måten det beveger seg i rom og tid på, mer enn å gi en relevant fremstilling av diktet i seg selv. Noe lignende ser vi i bruken av lydopptakene fra Grønland. Ofte minner lydklippene med stemmer tilskueren om at det også finnes aktører i verkets heterogene enhet; aktører som ofte mer eller mindre går i ett med scenografien og videoen. Her ser vi at elementene som forefinnes i verket reflekterer, belyser og forsterker hverandre, og det dannes selvrefleksive og sammenbindende interrelasjoner. De stadige sekvensielle repetisjonene danner også slike selvrefleksive sammenbindende interrelasjoner; som når nesten identiske videosekvenser suksessivt gjentas. En slik gjentakelse, med forandringer, minner tilskueren om forrige gang sekvensen ble spilt ut, da i en forskjellig kontekst – og viderefører meningsdannelsen som ble avbrutt. Det legges altså ut minner som plukkes opp ved et senere tidspunkt i verket.

En dramaturgisk struktur som baserer seg på sammenbinding av heterogene elementer og utlegging av minner i verket, er Michael Kirby's "discontinuous structure". Her formelig veves elementene sammen til *et nettverk*, eller en komposisjon, hvor "Material taken in at one moment and retained in the memory is added to material taken in later."²³⁸

Elementene som legges ut som minner, tas i følge Kirby ikke opp igjen før tilskueren presenteres for noe som hun kan hekte det på. Dette ser vi i *Konsert For Grønland* gjennom de stadige og suksessive gjentakelsene av elementene – en strategi som fører til at elementene i verket kan referere til hverandre internt på tvers av tidsdimensjonene. I den forstand garanterer "discontinuous structure" for at verkets forskjellige tidsdimensjoner sammenbindes, og danner en form for fragmentert men samtidig enhetlig tidsdramaturgi; hvor fortid, nåtid og fremtid sammenbindes og gis en sammenheng. Konsekvensen av dette vil være at informasjonen verket besitter, flyter i alle retninger simultant og/eller sekvensielt, samtidig som det skapes sammenbindende sammenhenger. Det settes med andre ord i gang et spill mellom totalisering og fragmentering, noe som kan ses som en parallell til Derridas spill mellom sentrering og desentrering. Kirby's nettverk innebærer også en form for *performativ syntaks*; med det mener han at alle elementene og sammensetningene av disse skaper egne regler. Reglene kan føre til at elementene skaper en mening, en form for historie, og disse lokale historiene danner sammen en større historie – eller en formalistisk setting. Enheten i Kirby's "discontinuous structure" kan med

²³⁸ Michael Kirby, 1987:28-29

andre ord ligge i både det meningsbærende, det formalistiske og i måten de heterogene elementene sammenbindes på.

Alexander Kluge tilbyr også en fragmentarisk struktur som besitter en form for enhet eller sentrering; “The centre is a wound or an injury, it is something which arouses the interest [...]. It can be a word which fascinates someone and around which stories are constructed. Around it, all stories can be told, whether near or distant, subconscious or conscious.”²³⁹

Kluges enhet ligger altså i et utspringspunkt, en form for ide som skaper interesse hos kunstneren. I *Konsert For Grønland* vil scenografien være en del av dette utspringspunktet som det skapes historier omkring²⁴⁰. Samtidig er det nærliggende å anta at turen til Grønland, inntrykkene og det innsamlede materialet derfra, også er en del av verkets senter. Følgelig kan man si at verket befinner seg mellom flere sentra – sentreringen er oppløst for å gi rom for flere sentra – og i den forstand garanterer ikke dette verket for Kluges dramaturgiske modell. Selv om det enhetlige sentret eller utspringspunktet er oppløst, er det andre sider ved Kluges modell som sammenfaller med *Konsert For Grønlands* dramaturgi; *den heterogene enheten*. Kluge er i utgangspunktet tekstorientert i sin dramaturgiske tilnærming, men han konsentrerer seg om de anti-retoriske sidene ved en narrasjon og gir dermed de ikke-tekstlige elementene en større status enn i tradisjonell aristotelisk dramaturgi. De heterogene elementene i Kluges dramaturgikonsept danner ingen tradisjonell enhet, men de danner en *heterogen enhet*. Det innebærer at elementene får virke i form av sin autonomitet, samtidig som de på et mer eller mindre konkret/abstrakt nivå danner relasjoner med de andre elementene og sentrene. Dermed dannes det også et spill mellom elementene og utspringspunktet – et spill mellom totalisering og fragmentering, sentrering og desentrering.

Alexander Kluges dramaturgikonsept er blitt kalt gravitasjonsdramaturgi²⁴¹, både p.g.a. sentret som fungerer som et utspringspunkt eller et gravitasjonspunkt i komposisjonen, og fordi han vektlegger en konstant sirkulær bevegelse utover, en evig utvidelse rundt gravitasjonssentret: “A circular construction is then being created, a ring of narration. [...] which has no end on the outside, but which slowly expands outwards like a celestial body,

²³⁹ Alexander Kluge, 1994:326

²⁴⁰ Scenografien vil være en del av utspringspunktet fordi deler av den er skapt før reisen til Grønland og før selve øvingsprosessen, Bodd og Nilsen, 2004.

²⁴¹ Gravitasjonsdramaturgi er et begrep som har oppstått i diskusjon og forekommet på forelesninger ved institutt for musikk- og teatervitenskap ved Universitetet i Oslo.

like a world.”²⁴² Denne konstante ekspansjonen speiler et ønske om å utforske elementene og historiene som sentret genererer. I *Konsert For Grønland* gjøres dette ved en utstrakt utforsking av elementenes uttrykks- og interferenspotensiale. Elementene presenteres her med stadige gjentakelser, men alltid på nye måter. Forandringene gjøres i form av stadig nye transformasjoner av elementenes individuelle uttrykk, og/eller oppløsning av disse og/eller nye sammenføyninger av elementene. Teknologien er ett av verktøyene som skaper transformasjoner og forandringer. Ved hjelp av teknologien kan elementer og/eller enheter klippes og sammenføyes, økes/senkes i tempo og volum, detaljer kan fremheves og elementenes opprinnelige uttrykk kan transformeres. Gravitasjonsspiralen utvider med det verkets *landskap* – den tar oss stadig dypere med inn i verkets Grønlandske univers.

Denne form for ”spinning” rundt de estetiske elementenes uttrykks- og interferenspotensiale, finner vi igjen i musikalske komposisjonsstrukturer. Tore Vagn Lid forsøker i sin artikkel ”Fra musikkform til teaterform: Forsøk i retning en adaptiv dramaturgi”²⁴³ nettopp å foreta en slik adaptasjon av musikalsk komposisjonsstruktur til teatrets dramaturgi. Lid tar for seg komposisjonsstrukturen ”*Tema med variasjoner*” som er en grunnleggende heterogen og fragmentarisk struktur. Ifølge Lid

[...] åpner ”Tema med variasjoner” en mangesidig eller plural formmulighet. Slik variasjonssatsen for komponisten muliggjør anvendelsen av et utall av forskjellige former eller tekniske/stilistiske grep innenfor ett og samme verk (underformer av formen), kan en adaptiv utveksling i retning av det teaterdramaturgiske åpne opp en tilsvarende (form-) mulighet for teateret.²⁴⁴

Denne strukturens enhet ligger i et bestemt og avgrenset materiale (som her utgjør tema), fremfor en overgripende historie som i tradisjonelt teater. Dette materialet er hva jeg benevner som heterogene elementer, og disse elementene blir i denne dramaturgiske komposisjonen gjenstand for ”undersøkende perspektivering”²⁴⁵; noe som innebærer at de presenterte elementene underlegges stadig foranderlige perspektiveringer – en stadig kretsing og utforsking rundt de samme elementene. Enhver repetisjon med forandring anses som et nytt perspektiv i forhold til ”tema”. Lid mener en slik komposisjon minner om Hans Thies Lehmanns postdramatiske dramaturgi; ”[...] hvor den dramatiske linjen

²⁴² Alexander Kluge, 1994:326

²⁴³ Tore Vagn Lid, 2003:58-61

²⁴⁴ *ibid.*:59

²⁴⁵ *ibid.*:59

eller utviklingen må vike for en stadig kretsing om det samme tema eller materialet.”²⁴⁶ Her finnes det ingen problematisering omkring i hvilken grad man velger ut og kombinerer ulike elementer og strategier fra tradisjonen, men snarere blir ”[...] det bærende spørsmålet hvilke former, i hvilke kombinasjoner, og – framfor alt – hvilke forhold som framstår mellom variasjonsformens ”underformer” og det konkrete utgangsmaterialet eller Tema.”²⁴⁷ Vi ser igjen at det *formalistiske*, dramaturgien og en bevissthet omkring *relasjonene* mellom de valgte elementene, er sentral i forbindelse med enhetstanker – noe vi også så hos Lehmanns podningsstruktur, Kirbys nettverk og Kluges gravitasjon.

Enhetstankene i disse teoriene og modellene er til dels sammenfallende; en eventuell enhet vil ligge i det formalistiske og/eller i dramaturgien (relasjonene som dannes – en konsekvens av en bevisst sammenføring/bevisst bruk av dramaturgiske strategier) og ikke i det meningsbærende, fordi det skapes en betydningsproduksjon som sprer betydningen. Videre er disse verkene sammensatt av heterogeniteter som reflekterer, belyser og forsterker hverandre i forskjellig grad og på forskjellige nivåer, og med det skapes en heterogen enhet. I og med at *Konsert For Grønland* ikke har en siste referent i virkeligheten, kan man si at det trer frem en selvrefleksiv komposisjon (et simulakrum) fremfor en hermeneutisk helhet som har til hensikt å uttale en mening og representere virkeligheten som sådan.

2.2 Multiple montasjestrukturer

Prosesjonsdramaturgien fra middelalderen er en av de tidligste tegn på bruk av montasjestruktur i teatret. Men først på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet blir montasjeteknikken for alvor synlig; ved inntreden av den episke dramaturgien og videre avantgarde-tradisjonens bruk av flere forskjellige montasjestrukturer. Montasjen er altså en dramaturgisk form som kan arte seg på mange forskjellige måter. I *Konsert For Grønland* mener jeg vi finner strukturer som henviser til flere montasjeformer. En form er den likestilte dramaturgien – som hovedsakelig kan ses på som en tenkemåte fremfor en modell eller struktur. Her vil jeg se på hvilke andre former for montasjestrukturer/-modeller som finnes i verket; da hovedsakelig strukturer basert på Richard Schechners, Michael Kirbys og Janek Szatkowskis teorier.

²⁴⁶ *ibid.*:60

²⁴⁷ *ibid.*:61

Allerede ved scenens arrangement møter vi en fragmentarisk struktur ved at scenen i utgangspunktet er strukturert i fire stasjoner; de hvite veggene, plattformen, pianoet og en stol som står omtrent midt på bakre del av scenen. Når verket settes i gang, dannes flere stasjoner: Veggene blir delt i hovedsakelig fire stasjoner ved at videokuttene projiseres på de samme områdene (en eller flere av de fire) hver gang. Skyggeteatret foregår også på en av disse stasjonene (på veggen bak plattformen). Stasjonene er med andre ord, rent visuelt sett, strengt lokalisert på scenen. Konsekvensene av en slik stasjonær inndeling er flere: Ved at scenen deles opp, spres fokuset. Samtidig styrer denne sceneoppdelingen fokuset – ved at det konsentrerer uttrykket til disse områdene, og med det styrer tilskuerens blikk. Stasjonene har også en sentral rolle i forhold til spillet mellom to- og tredimensjonale rom i verket. Dette ser vi for eksempel når figurplattformen danner skygger på bakveggen. Skyggene danner i seg selv et todimensjonalt rom på bakveggen, men da de også står i relasjon til figurene (som er plassert lengre frem i scenerommet), skapes et tredimensjonalt rom mellom bakveggen og plattformen – et todimensjonalt og tredimensjonalt rom sammenføyes og danner et tredje tredimensjonalt rom. En slik geografisk fragmentering minner om Richard Schechners prosesjons-dramaturgi, som i korte trekk går ut på at "[...] the event moves along a prescribed path, [...] and at appointed places the procession halts and performances are played."²⁴⁸ Prosesjonsdramaturgien er en form for eventdramaturgi som innbefatter en romlig strukturering. Hvis vi overfører denne prosesjonstanken, som i utgangspunktet foregår ute (karneval, 17.mai-tog og lignende), til et verk som foregår i et scenisk rom, vil vi se at vi får en form for geografisk fragmenteringsstruktur. Dette innebærer at verkets elementer rent fysisk er plassert på forskjellige steder i rommet, og til sammen danner en geografisk struktur. I Schechners prosesjons-dramaturgien tas tilskueren med på en fysisk vandring i rommet. I *Konsert For Grønland* foregår denne vandringen mellom stasjonene visuelt, ved at tilskuerens blikk føres fra en stasjon til en annen, sekvensielt og/eller simultant. Konsekvensen av denne fokuseringen på scenens fragmenterte geografi er at tilskuerens blikk i stor grad styres gjennom fokusforkyvnningen vi finner i stasjons-dramaturgien.

Vi har tidligere sett at elementene og enhetene som dannes ved sammenføyning av disse, kan ses på som delvis autonome i *Konsert For Grønland*. En montasjestruktur som baserer

²⁴⁸ Richard Schechner, 1994:159-160

seg på arrangering og tilgrensning av autonome og hermetiske teatrale enheter, er Michael Kirbys 'compartmented structure'²⁴⁹. Dette er en form for fragmentarisk dramaturgi som kjennetegner happeningen fra 1960-tallet, og som opptrer etter likestillingsprinsippet (elementene likestilles). Konsekvensen av å sammensette autonome og hermetiske teatrale enheter²⁵⁰ (sekvensielt og/eller simultant) slik vi ser det i 'compartmented structure', er at det ikke overføres noen narrativ informasjon fra den ene enheten til den andre. På den annen side kan det forekomme interrelasjoner på idémessige og emosjonelle plan²⁵¹. I *Konsert For Grønland* finner vi også interrelasjoner på et rent estetisk-formalistisk plan – i den forstand garanterer verket også for det Niels Lehmann kaller en dekonstruktiv podningsstrategi²⁵². Podningsstrategien er grunnleggende fragmentarisk og kaosproduserende, men samtidig benyttes ordensskapende strategier, strategier som i hovedsak er formalistiske: "[...] stram billeddannelse, rytme og plasticitet som ordensskapende princip."²⁵³ Som i 'compartmented structure' finnes det heller ikke i den dekonstruktive podningsstrukturen noen form for narrativ informasjon som binder enhetene i verket sammen: "Det er oplagt, at en forestilling, der poder alle mulige forskellige udtryk på hinanden uden nødvendigvis at bringe dem i betydningsmæssig samklang, må sende meget forskellige stumper af betydning ud samtidig."²⁵⁴ Lehmann understreker her også konsekvensen av podningsstrategien; at det skapes et betydningsspill som har til hensikt å spre betydningen i verket, fremfor å skape narrative relasjoner som kan utsi verkets betydning. Podningsstrategien er med andre ord en montasjestruktur som bevisst unndrar seg betydningsdannelser, og i den forstand garanterer podningsstrategien også for Janek Szatkowskis simultane form²⁵⁵. Szatkowskis simultane teaterform kjennetegnes nettopp ved at sammensetningen av enheter skaper flertydige bilder som yter motstand mot enhver entydiggjørende fortolkning. Her finner vi flere sentra og flere samtidige konflikter – Szatkowskis simultane form desentrerer med andre ord forestillingens betydningsrom.

Motstanden mot det entydige finner vi altså i både compartmented-, dekonstruktive- og simultane montasjeformer. Konsekvensen av denne motstanden i *Konsert For Grønland* er

²⁴⁹ Michael Kirby, 1965:13-14

²⁵⁰ En enhet kan i følge Kirby "[...] contain only sounds or physical elements, and not performers." *ibid.*:14

²⁵¹ *ibid.*:14.

²⁵² Niels Lehmann, 1995:87-102

²⁵³ *ibid.*:98

²⁵⁴ Niels Lehmann, 1996:104

²⁵⁵ Janek Szatkowski, 1989:71-83

blant annet at det skapes en poetikk som betydningsmessig peker i flere retninger, simultant og/eller sekvensielt, og med det spilles det på tilskuerens evne til selv å assosiere og danne forløp.

Videre vil jeg forsøke å se på hvordan sammensetningen av de enkelte dramaturgiske strategiene i verket til sammen kan utgjøre en formlogikk – en dramaturgisk modell. Jeg vil her understreke at enhver modell er en form for abstraksjon, en utskillelse av det essensielle, en generalisering, og kan i den forstand ikke speile alle elementene og strategiene i verket. Samtidig bør man ikke undervurdere verdien av modellenes generelle karakter; for, som nevnt tidligere, er visse kategoriseringer og/eller generaliseringer nødvendig for å gjøre materialet håndterbart i en vitenskapelig sammenheng. Gjennom å utskille generelle konklusjoner, kan man altså lettere håndtere og anvende utfallet av forskningen i andre perspektiver og annen praksis innen feltet.

Spørsmålet videre vil være om det finnes en allerede eksisterende dramaturgisk modell som det kan være hensiktsmessig å se *Konsert For Grønland* i lys av?

Derrida tilbyr ikke en forklaring på hvordan en dekonstruktiv re-konstruksjon kan se ut som dramaturgisk struktur eller modell. Han sier kun noe om hvordan re-konstruksjonen arter seg gjennom dekonstruktive strategier som fragmentarisme, spill, utviskelse, *différance* osv. Selv om Derrida ikke tilbyr en modell gjennom sine teorier, kan hans dekonstruktive strategier føre meg videre mot andre strukturelle tilbud. Å bevege meg videre fra dekonstruksjonen til en annen teori, betyr ikke at jeg vil gå fullt og helt bort fra dekonstruksjonen, men jeg vil tilby en utvidelse, et tillegg. Følgelig vil *noen* perspektiver rundt dekonstruksjonen måtte vike plass for andre, i denne sammenheng nye perspektiver. Jeg ønsker med andre ord ikke å tilbakevise Derridas synspunkter, men å tilby et tillegg eller en utvidelse av disse synspunktene. Mitt teoretiske ståsted er fremdeles mellom strukturalismen og poststrukturalismen. Derfor verken vil eller kan jeg komme helt bort ifra Derridas synspunkter. Med utgangspunkt i dekonstruksjonen og analysen av *Konsert For Grønland* vil jeg altså her se på hvordan dette teoretiske materialet kan føre oss videre; inn i en dramaturgisk modell som kan fungere for dette verket.

DEL III

Rhizomet

1. En pragmatisk inngang

I mine forsøk på å beskrive og forklare en estetisk-dramaturgisk verkpraksis (her: *Konsert For Grønland*), ønsket jeg å kunne tilby en modell som sier noe om verkets helhetlige dramaturgi – en modell som kunne samle delene som viste seg i analysen av verket.

Denne søken førte meg tilbake til filosofien, nærmere bestemt Gilles Deleuze og Félix Guattari, og deres begrep *rhizome*²⁵⁶. Et begrep som har sine røtter i naturvitenskapen, og som Deleuze og Guattari har brakt inn i den poststrukturelle lingvistiske og filosofiske diskursen. Jeg vil her forsøke å bringe rhizom-begrepet inn i det teaterdramaturgiske refleksjonsrommet (eksemplifisert gjennom *Konsert For Grønland*), og se på hvordan dette begrepet kan fungere som et produktivt innspill i denne diskursen. En konsekvens av denne begrepsoverføringen er at jeg vil legge like mye vekt på de rent strukturelle strategiene som selve filosofien omkring rhizom-begrepet.

Jeg vil her *fremstille og argumentere* for en rhizomatisk struktur, en struktur jeg mener er hensiktsmessig å benytte i denne sammenheng, men ikke med det påstå at dette er en sann erkjennelse om det gitte verket. Strukturen kan snarere ses på som et tilbud om en mulig løsning på verkets dramaturgidefinisjon. Dette fører meg inn i pragmatismen²⁵⁷; jeg forholder meg fremdeles til det utvalgte verket, og jeg vil prøve å vise hvordan rhizomet kan fungere som dramaturgisk modell for *Konsert For Grønland*. Jeg vil forsøke å belegge og begrunne mine synspunkter og med det tilby leseren årsakene som har fått meg til å se denne sammenhengen, for videre å se på om dette er produktive synspunkter i forhold til *Konsert For Grønland*. Jeg vil derved presentere de hovedsakelige dramaturgiske følgene av rhizomet, slik de er formulert av Deleuze, i den hensikt å vise dens relevans for bedre å forstå verkets dramaturgi. Konsekvensen av en slik pragmatisme er at jeg må begrense meg til at denne modellen gjelder kun for *Konsert For Grønland*, og ikke andre verker. Perspektivene og resonnementene jeg presenterer og forsøker å belegge her kan dermed *ikke* anses som allmenngyldige, men sannsynligvis finnes det visse overføringsverdier²⁵⁸.

²⁵⁶ Rhizome introduseres i innledningen i Gilles Deleuze og Félix Guattaris samproduksjon *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, The Athlone Press, London 1988. Jeg vil heretter, for enkelthets skyld, kun referere til Deleuze, i betydning hans samproduksjon med Guattari. Skrivemåten *rhizome* er fransk/engelsk, heretter vil jeg benytte meg av den norske skrivemåten *rhizom*.

²⁵⁷ Niels Lehmann, 2001:79. Se også Anne-Britt Grans avhandling, 2000.

²⁵⁸ Forced Entertainments' *First Night* og *Bloody Mess* er verker som kan ses i et rhizomatisk perspektiv.

2. En metafor

Tidligere i denne oppgaven har jeg innført begrepet *landskap* som metafor for verkets helhet. Videre her vil denne metaforen skiftes ut med metaforen *rhizomet*. Fordi denne metaforen allerede er gjort rede for i et poststrukturalistisk perspektiv, i den hensikt å forsøke å forklare en spesiell form for struktur – som jeg mener kan ses som parallell til *Konsert For Grønlands* dramaturgiske helhet. Landskapet likestilles altså her med begrepet og metaforen rhizom – som beskrives som et flatt og ikke-hierarkisk landskap. Senere igjen vil jeg gjeninnføre begrepet landskap, kanskje i en litt annen betydning? Det vil vise seg i teksten.

Med rhizomet tilbys en metafor *og* et konkret bilde på hvordan en struktur kan se ut og arte seg. *Bildet* fremtrer straks vi ser på ordbokens definisjon av begrepet; ”rootlike underground stem, horizontal, which produces roots below & sends up shoots along the upper surface”²⁵⁹. Dette kan minne om soppens rotsystem, mycelet²⁶⁰. Deleuze sammenligner rhizomet med ugressets (weed) rotsystem; et sammenhengende vev av røtter som sender opp skudd til overflaten. *Metaforen* rhizom viser seg i det begrepet tas ut av sin normale sammenheng (naturvitenskapen) og brukes i en annen og ofte uventet sammenheng (her: dramaturgien). Denne meningsoverføringen fører til at begrepets etymologiske mening forbindes med en ikke-etymologisk mening, og metaforen tilbyr dermed et forståelsesfelt som overskrider etymologien. Metaforer kan altså brukes til å oppdage nye betydninger. I den forstand kan rhizomet fungere som et verktøy som generer nye dramaturgiforståelser innen den gitte kunstneriske praksis (her: *Konsert For Grønland*).

²⁵⁹ *The Pocket Macquarie Dictionary*, 1982:777.

²⁶⁰ Soppmycelet: Sopper av samme art, på samme sted, forbinder rotsystemene med hverandre og med andre planters rotsystemer – med andre ord kan dette mycelet spre seg utover store deler av skogbunnen, samtidig som de danner symbiose med andre organismers rotsystemer, og sender opp spirer/sopper til overflaten. Mycelet avhenger ikke av et senter; det kan kuttet hvor som helst, allikevel gror det videre – enten i en annen retning, eller det dannes nye røtter der det ble kuttet. Niels Lehmann benytter anemoner som et eksempel på en rhizomatisk struktur, 2001:78. Deleuze benytter i hovedsak ugresset som eksempel, men nevner også b.l.a. maur og kart. 1988:9 og 12-14.

3. Rhizomet

I Deleuzes tekst benyttes altså rhizomet som metafor for en type struktur og/eller fremgangsmåte som fungerer etter egne logikker. Teksten tar utgangspunkt i *bokens* struktur og særegenheter, og videre benytter Deleuze bilder og metaforer som belyser rhizom-strukturen fra forskjellige fagfelt og perspektiver. Han viser med det at rhizomet kan ses i forhold til mange av kunstens, menneskets og naturens sfærer, jeg vil imidlertid her holde meg innenfor kunstverdenen og det gitte verket. Jeg vil heller ikke beskjeftige meg med meningen bak verket, men se på hvordan denne strukturen kan si noe om hvordan dramaturgien i det valgte verket virker. Dette er også et perspektiv Deleuze er opptatt av: ”We will never ask what a book means, as signified or signifier; we will not look for anything to understand in it. We will ask what it functions with [...]”²⁶¹ Videre hevder han at det ikke er noen forskjell på innholdet og strukturen i et verk²⁶², og man kan derfor si at i et rhizomatisk-dramaturgisk perspektiv ligger meningen i dramaturgien – noe vi finner igjen i dekonstruksjonen.

Deleuze gir følgende definisjon på rhizomet:

In contrast to centered (even polycentric) systems with hierarchical modes of communication and preestablished paths, the rhizome is an acentered, nonhierarchical, non-signifying system without a General and without an organizing memory or central automaton, defined solely by a circulation of states.²⁶³

Vi har altså å gjøre med en desentrert, fragmentarisk og ikke-hierarkisk struktur som produserer det heterogene – til forveksling svært lik dekonstruksjonen. Den rhizomatiske heterogeniteten er ikke meningsbærende i tradisjonell forstand; heterogeniteten er uten et meningsbærende senter. Rhizomet er videre en uforutsigbar og ikke-hierarkisk struktur, hvor de heterogene elementene sirkulerer i sitt eget simulakrum. Det skapes med andre ord ingen tradisjonell illusjon som har til hensikt å speile virkeligheten som sådan.

²⁶¹ Gilles Deleuze og Félix Guattari, 1988:4

²⁶² *ibid.*:4

²⁶³ *ibid.*:21

3.1 Likestilling av polene

Den grunnleggende holdningen vi møter i Deleuzes filosofi, er oppfordringen om å rive seg løs fra den tradisjonelle og dominerende oppfattelse av opprinnelse, grunn, mening og sannhet. Han utfordrer med det fundamentet i den vestlige metafysiske tankegangen – som han metaforisk fremstiller som *tree*²⁶⁴. Denne grunnleggende kritikken av metafysikkens tankegang kjenner vi igjen fra Derridas dekonstruksjon. Løsrivelsen skal, i følge Deleuze, gjøres i form av å være i konstant bevegelse; følge fluktlinjer, bryte tradisjoner, bevege seg mellom forskjellige plan, bevege seg bort fra vante territorier, utforske nye territorier, ekspandere ved å utforske tilværelsens multiplisitet – og med disse bevegelsene danne et rhizom (her ser vi at en rhizomatisk dramaturgi består av flere dramaturgiske strategier). Men også Deleuze, som Derrida, tilkjenner at en total overskridelse av metafysikken er illusorisk; han hevder at ”There are knots of arborescence in rhizomes, and rhizomatic offshoots in roots.”²⁶⁵ Vi finner altså metafysiske enheter, strategier og/eller perspektiver i rhizomet og rhizomatiske enheter, strategier og/eller perspektiver i metafysikken. Hovedpoenget til Deleuze er, i denne sammenheng, at dualismen og dens dikotomier bør oppløses i så stor grad at ethvert paradoks utviskes, og målet er en *likestilling av polene* i paradoksene. I den forstand går Deleuze enda et skritt videre i oppløsning av dikotomier enn hva Derrida gjør; der dekonstruksjonen differensierer på en binær basis (hvor polene inngår en forbindelse, samtidig som de er binære opposisjoner; det opprettes paradoksale forbindelser), differensierer rhizomet ikke på en binær basis. Polene skal med andre ord ikke anses som binære opposisjoner, men som *likestilte* elementer som ikke står i opposisjon til hverandre.

Konsekvensen av ikke å differensiere på en binær basis er blant annet at man tenker ikke-signifikant elementer *så vel som* signifikante elementer. Dermed garanterer rhizomet en form for pluralisme som har overskredet dualismen, og man befinner seg *mellom* polene i paradokset. Dette er det teoretiske idealet. I praksis fungerer det ikke like enkelt – men som Deleuze sier;

Each time, *mental correctives are necessary* to undo the

²⁶⁴ Tree og dets rotsystem brukes her som et bilde på et hierarkisk system som baserer seg på metafysikkens binære logikk; hvor det er trees ’hovedrot’ (som genererer flere små røtter) som anses å være det absolutte opphavet for alle trees bestanddeler. Dette forklares og utdypes videre i Niels Lehmanns artikkel ”Becoming Hotel Fuck, Foreman in the Light of Deleuzian Philosophy”, 2001:75.

²⁶⁵ Gilles Deleuze og Félix Guattari, 1988:20. Deleuze bruker begrepet ”arborescent” for den vestlige metafysiske tankegang.

dualisms we had no wish to construct but through which we pass. Arrive at the magic formula we all seek – PLURALISM=MONISM – via all the dualisms that are the enemy, an entirely necessary enemy, the furniture we are forever rearranging.²⁶⁶

Dualismen er med andre ord til stede i den grad at vi stadig møter og passerer den, men ved å være bevisst dens status som fiende for den rhizomatiske livsstrøm, kan vi lettere nå målet om å oppløse denne dualismen og bevege oss i paradoksene. I *Konsert For Grønland* kan vi se dette ønsket om å oppløse dikotomier fullt og helt; vi ser det i sekvensen med pianospilleren og videoen av gutten ved isen (se vedlegg 7), vi ser det i sekvensen med den røde figuren og projiseringen av denne (se vedlegg 11) og vi ser det i sekvensene med spillet på figurplattformen (se vedlegg 6) (se s.84 for nærmere beskrivelse av disse sekvensene). Her forsøkes elementene i stor grad å sammenføres gjennom interferens, snarere enn å settes opp som kontrasterende elementer. Elementene formelig glir inn i hverandre og skaper dynamikk fremfor å skape kontraster i tradisjonell forstand.

3.2 Å bevege seg i mellomrommene

Å bevege seg i paradoksene, eller i mellomrommene, er med andre ord en viktig parameter i den rhizomatiske strukturen. Dette ser vi blant annet ved bruken av ugresset som metafor; ugresset (the weed) “[...] *grows between*, among other things.”²⁶⁷ Ugresset ses her på som *ren vekst*, vekst som gror i mellom andre vekster (blomster, grønnsaker, trær o.l.). Videre definerer Deleuze rhizomet; “A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, *intermezzo*. [...] another way of travelling (sic.) and moving: proceeding from the middle, through the middle, coming and going rather than starting and finishing. [...] how to move between things”²⁶⁸ Rhizomet beveger seg med andre ord *i mellom* forskjellige rom, tidsdimensjoner og virkeligheter, og danner med det et underliggjort mellomrom – en form for simulakrum som befinner seg mellom forskjellige dimensjoner, både rent strukturelt, estetisk og/eller betydningsmessig. Dette simulakrum har ingen begynnelse eller slutt, men elementene kommer, sirkulerer i verkets univers og går, for så å komme tilbake igjen på et senere tidspunkt i en ”ny” kontekst – fremfor å ha en tydelig begynnelse eller slutt. Dette kan gi en følelse av sveven, en sveven

²⁶⁶ *ibid.*:20-21 (min kursivering).

²⁶⁷ *ibid.*:19

²⁶⁸ *ibid.*:25

mellom flere dimensjoner som aldri slutter (og aldri begynner), men bare *er*, eller eksisterer og sirkulerer i et simulakrum.

Å befinne seg i mellomrommene kan fort tolkes som om man befinner seg og beveger seg mellom to steder. Deleuze unngår denne misforståelsen ved følgende:

The middle is by no means an average; on the contrary, it is where things pick up speed. *Between* things does not designate a localizable relation going from one thing to the other and back again, but a perpendicular direction, a transversal movement that sweeps one *and* the other away, a stream without beginning or end that undermines its banks and picks up speed in the middle.²⁶⁹

Midten er altså intet harmoniserende sted hvor elementene kan møtes og samles om en fellesnevner – men her skapes mer dynamikk og mer bevegelse. Man kan nesten dra konklusjonen om at midten *er* bevegelse – eller bevegelse er midten eller fellesnevneren, som spillet er det i dekonstruksjonen. Rhizomets midte er også, i følge Deleuze, en form for utspringspunkt “[...] from which it grows and which it overflows.”²⁷⁰ Dette kan minne om Alexander Kluges sår eller utspringspunkt, bortsett fra at rhizomets utspringspunkt ikke ses i sammenheng med noe betydningsbærende. Utover dette er Deleuze ikke spesielt tydelig på hva dette utspringspunktet egentlig er, og hvordan det fungerer. Da de fleste særtrekkene ved rhizomet utdypes, kan det virke som utspringspunktet er et diffust element selv for Deleuze – i og med at han bare nevner det med et par setninger uten å utdype det nærmere.

Å bevege seg i mellomrommene kan ses i lys av begrepet *transitt*: det er som å oppholde seg i en transitt; noe som innebærer at man beveger seg mellom to eller flere steder. Mellomrommet dannes her lys av de rommene man beveger seg mellom. I denne sammenheng vil altså et tredje rom (eller fjerde/femte, ettersom hvor mange elementer og dimensjoner som er i spill) dannes i dét elementene og dimensjonene, som er i spill på et gitt tidspunkt i verket, interfererer med hverandre. Verket som helhet, kan også ses på som om det beveger seg i mellomrommene, i transitten – i og med at det skapes et simulakrum. Det beveger seg med andre ord *mellom* forskjellige rom, tidsdimensjoner og virkeligheter, og danner med det et underliggjort mellomrom (et simulakrum). Hvis vi går tilbake til

²⁶⁹ *ibid.*:25

²⁷⁰ *ibid.*:21

sekvensen med pianospilleren og videoen, ser vi et eksempel på dette. Pianospilleren og videoen danner i utgangspunktet to atskilte rom (da de er to heterogene, og til dels autonome elementer), men fordi det finnes en grad av interferens mellom elementene, dannes også et tredje rom – mellomrommet mellom de to elementene.

Å skape et rhizom, som beveger seg i midten, innebærer også at representasjonen er underliggjort: "[...] semiotic chains of every nature are connected to very diverse modes of coding (biological, political, economic, etc.) that bring into play not only different regimes of signs but also states of things of differing status. [...] it is not impossible to make a radical break between regimes of signs and their objects."²⁷¹ Det oppfordres med andre ord til å sette i spill differensielle tegn og tegnsystemer. Det oppfordres også til en oppløsning av tegnet og dets objekt/subjekt. Når tegnet og dets objekt/subjekt skilles ad, vil tegnets referensialitet til virkeligheten brytes; da brytes den primære meningsbærende sammenhengen mellom tegnet og dets objekt/subjekt. Dette bringer oss inn i Marvin Carlsons ostentasjon, Derridas re-presentasjon (direkte referensialitet) og/eller den mer abstrakte ikke-referensialiteten. Vi har altså å gjøre med en delvis eller total tømning av tegnenes betydningsverdi (i tradisjonell forstand), og det henspilles i den forstand på et betydningsfravær. I *Konsert For Grønland* er representasjonen underliggjort nettopp i form av et kontinuerlig spill mellom det direkte referensielle og det ikke-referensielle, og representasjonsdimensjonene befinner seg dermed mellom flere forskjellige dimensjoner. Spillet mellom direkte og ikke-referensielle tegn fører til at verket fremtrer som verken totalt illusorisk eller totalt virkelig, men inneholder aspekter av begge verdener. Det beveger seg i paradokset; virkelighet kontra illusjon.

Underliggjøringen av representasjonen viser seg også i Deleuzes behandling av språkets tegnsystem: "A semiotic chain is like a tuber agglomerating very divers acts, not only linguistic, but also perceptive, mimetic, gestural, and cognitive: there is no language in itself, nor are there any linguistic universals, only a throng of dialects, patois, slangs, and specialized language."²⁷² Dette underliggjorte og oppløste språket speiler et ønske om å sprengte det tradisjonelle språkets grenser; noe vi ser gjennomført i hele *Konsert For Grønland*, hvor de ved hjelp av teknologien transformerer aktørenes tale til rytme, klang, intonasjon og lignende. Med dette skaper Verdensteatret et "specialized language" som

²⁷¹ *ibid.*:7

²⁷² *ibid.*:7

danner en egen forståelseshorisont, utover det lingvistiske språket. Denne oppløsningen av språket er i tråd med Derridas dekonstruksjon av språket/talen og opposisjon mot den fonosentriske fordom.

Det er hele tiden snakk om å *bevege seg* i mellomrommene; å *bevege seg* i paradoksene. Å holde seg i *konstant bevegelse* er en viktig strategi i rhizomet. I denne sammenheng sier Deleuze at bevegelsen ikke nødvendigvis må være rask, men det skal være konstant bevegelse i forskjellig tempo og rytme. Bevegelsen fører ikke bare til at fortolkningsrommet rundt verket åpnes, men en konstant bevegelse forskyver også betydningen. Konsekvensen av en konstant meningsforskyvning vil blant annet være at tilskueren ikke klarer å ”få tak i” betydningen, nettopp fordi den er *i* forandring. Dermed er det bare å gi seg hen til betydningsspredningen som produseres – eller multiplisiteten som Deleuze benevner det.

3.3 Rhizomatisk multiplisitet

”Multiplicities are rhizomatic”²⁷³ sier Deleuze, og innfører dermed *multiplisitet* som et sentralt parameter for den rhizomatiske strukturen. Men hva er så denne multiplisiteten? Deleuze understreker nettopp at substantivformen av begrepet er vesentlig, fordi den anses som en strategi i rhizomet. Den *rhizomatiske* multiplisiteten har verken subjekt eller objekt, den har bare elementer (bestemmelser), størrelser, intensitet og dimensjoner – som bare kan øke i antall ved at multiplisiteten forandrer seg²⁷⁴; noe som skjer ved at nye elementer innføres og ved at nye kombinasjoner *mellom* og/eller *i* elementene skapes. Det fordres med andre ord flere differensielle elementer som kan settes i spill og sammenføres, og med det danne et rhizom. Deleuze understreker i denne sammenheng likestillingsprinsippet; det er ikke bare skrift- og talespråket som kommuniserer med tilskueren, men også andre elementer og dimensjoner som for eksempel gester, tanker, mimesis og persepsjon. Deleuze benytter orkideen og vepsen som et eksempel på to heterogene elementer som danner et rhizom; orkideen tilpasser seg vepsens utseende, i den hensikt å lokke til seg vepsen. Vepsen lar seg ”lure” og deltar dermed aktivt i orkideens reproduksjon²⁷⁵. Rent bortsett fra dette lokkespillet, kan vi her snakke om en interferens hvor de to elementene benytter seg av hverandres koder eller særegenheter for å danne en

²⁷³ *ibid.*:8

²⁷⁴ *ibid.*:8

²⁷⁵ *ibid.*:10

heterogen enhet, eller et rhizom. Spillet skaper med andre ord flere elementer, størrelser, intensitet og dimensjoner – det skaper rhizomatisk multiplisitet. Multiplisiteten garanterer at rhizomet ekspanderer, og en *konstant* ekspansjon er nettopp et rhizomatisk parameter. Vi har sett i analysen at *Konsert For Grønland* består av nettopp *heterogene* elementer, og hvordan disse elementene skaper flerdimensjonalitet og flertydighet gjennom spillet mellom dem.

Hva er det som skaper multiplisitet i et rhizom i tillegg til dette spillet? Deleuze nevner først og fremst *bevegelse* som strategi for å skape multiplisitet – en konstant bevegelse som produserer multiplisitet. Alt innenfor rhizomet er i den forstand i konstant forandring; det har ingen fast identitet. Når alt er i konstant prosess mot å bli noe annet enn det det er, utsettes og spres betydningsproduksjonen, og vi kan vanskelig skimte et meningsbærende senter. Ifølge Deleuze er et rhizom "[...] a model that is perpetually in construction or collapsing, and of a process that is perpetually prolonging itself, breaking off and starting up again."²⁷⁶ Det er altså snakk om en vedvarende og uopphørlig modell som alltid starter opp igjen; selv ved brudd. Denne form for uendelighetstanke kan være vanskelig å forestille seg overført til et scenekunstverk – som nettopp karakteriseres ved at det varer i en gitt tid. Verkets reelle tidsramme er en ting, mens tilskuerens tidsramme er noe annet. Et kunstverk setter som regel i gang en tanke- og assosiasjonsprosess hos tilskueren som kan ha varighet langt utover verkets gitte tidsramme. *Konsert For Grønland* er for eksempel, i skrivende stund, fremdeles i ekspansjon for meg.

Deleuze sier at et rhizom "[...] produce phenomena of relative slowness and viscosity, or, on the contrary, of acceleration and rupture."²⁷⁷ Bevegelsen og den medfølgende ekspansjonen er med andre ord av variabel karakter; den kan være sakte og seig, så vel som akselererende (eller rask) og revet opp (eller brudd-preget). Videre her vil jeg presentere og forklare noen av strategiene som, ifølge Deleuze, skaper bevegelse og multiplisitet i rhizomet: *fluktlinjer*, *deterritorialisering*, *reterritorialisering*, *multiple plan* og *brudd*.

Ser vi på det til enhver tid skapte univers i verket som verkets territorium, vil en fluktlinje innebære et *brudd* med dette territoriet og en *bevegelse* inn i et ukjent territorium – en

²⁷⁶ *ibid.*:20

²⁷⁷ *ibid.*:4

strategi som Deleuze også kaller *detrterritorialisering*²⁷⁸. Fluktlinjene har dermed en karakter av utforskertrang ved seg; et ønske om å utforske nye territorier. I *Konsert For Grønland* finnes en rekke fluktlinjer: Her utforskes de gitte estetiske elementenes uttrykks- og interferenspotensiale, og nye elementer og dimensjoner bringes stadig inn. Slik beveges verket videre til nye territorier og ekspanderer det til enhver tid skapte univers.

Fluktlinjene bryter altså med rhizomet, men samtidig er fluktlinjene en del av den rhizomatiske helheten; fordi ”These lines always tie back to one another.”²⁷⁹ Når fluktlinjene, ved detrterritorialisering, fører til utforskning og dannelsen av et nytt territorium, vil dette territoriet hekte seg på det allerede eksisterende rhizomet (territoriet) og dermed utvide dette. En strategi Deleuze kaller *reterritorialisering*. En av hensiktene med reterritorialiseringen er å vise at i et rhizome kan, og skal, ethvert punkt sammenføres med ethvert annet punkt²⁸⁰ – noe som fordrer konstant bevegelse. For bare når verket er i bevegelse kan punktene gli inn i hverandre og danne linjer som gjør at territoriene henger sammen.

Reterritorialiseringen er en viktig strategi i rhizomet; dette er en måte å oppnå multiplisitet på og dermed ekspandere rhizomet. Strategien viser også at ethvert element og enhver dimensjon som beveger seg i en rhizomatisk struktur, ikke forsvinner – fordi alle fluktlinjer vil føre tilbake til rhizomet ved reterritorialisering. Slik sett er alle elementene og dimensjonene i verket fanget i sin egen struktur og sitt eget simulakrum. Deleuze kaller dette ”a circulation of states”²⁸¹, noe som også innebærer at alt som allerede er en del av rhizomet blir værende der.

I tillegg til disse territoriale elementene består et rhizome av flere vertikale *plan (plateau)*. Planene anses ikke som enheter, men som *dimensjoner* i rhizomet²⁸². Ifølge Deleuze er disse planene komponert av tids- og rom-dimensjoner, eller rettere sagt *bevegelse i tids- og rom-dimensjoner*. Ethvert plan befinner seg i og forholder seg til midten – noe som speiler hele rhizomets plass i mellomrommene, som beskrevet tidligere. Til forskjell fra tradisjonelle sentrerte dramaturgiske modeller, hvor dimensjonene forholder seg til et

²⁷⁸ *ibid.*:9

²⁷⁹ *ibid.*:9

²⁸⁰ *ibid.*:21

²⁸¹ *ibid.*:21

²⁸² *ibid.*:21

klimaks og en avslutning, vil planene i rhizomet forholde seg til andre plan og kommuniserer med disse og hele rhizomet – uten å orientere seg rundt et klimaks og en avslutning²⁸³. Det er med andre ord fremdeles snakk om en sirkulasjon i simulakret; en sirkulasjon av dimensjoner i konstant bevegelse. Hensikten med denne form for rhizomatiske bevegelser er å danne flere plan, og med det skape multiplisiteter som hekter seg på og utvider rhizomet: “We call a “plateau” any multiplicity connected to other multiplicities by superficial underground stems in such a way as to form or extend a rhizome.”²⁸⁴ Planene er med andre ord sammenbundet og står i et ikke-hierarkisk forhold til hverandre. De danner dermed en flat struktur eller et horisontalt nettverk.

Strategiene som skaper rhizomatisk multiplisitet, henspiller på en logikk rundt ordet *og*²⁸⁵; hvor sammenbindingen ”*og ... og ... og*” speiler flerdimensjonalitet og flertydighet. Flerdimensjonalitet viser seg idet stadig nye dimensjoner legges til og muliggjør en ekspansjon av rhizomet. Mens flertydigheten viser seg idet det med differensielle gjentakelser skapes en form for eksperimentering rundt elementenes uttrykks- og interferenspotensiale. Det er i denne sammenheng viktig å merke seg at Deleuze sier at man ikke nødvendigvis skaper multiplisitet gjennom hele tiden å legge til nye elementer og dimensjoner, men ved å utnytte de elementene og dimensjonene man allerede har tilgjengelig: ”The multiple *must be made*, not by always adding a higher dimension, but rather in the simplest of ways, by dint of sobriety, with the number of dimensions one already has available [...]”²⁸⁶

Deleuzes multiplisitet kan til en viss grad ses i sammenheng med Derridas dekonstruktive *utviskelsesstrategi*; en strategi som fordrer bevegelse og som alltid allerede *utvisker* enhver betydningsdannelse og hierarkisering, med henblikk på å problematisere disses gyldighet. Selve utviskelsen foregår for eksempel idet et tegn simultant tømmes og fylles for betydning; noe som speiler flerdimensjonalitet og flertydighet. I et rhizom vil også tegnene stadig fylles med flere betydninger, både gjennom sammenbinding med andre elementer og ved differensielle gjentakelser. Man kan si at likhetene mellom dekonstruksjonen og rhizomet her ligger i bevegelsen og transformasjonene. Forskjellen kommer til syne i det Deleuze sier at alt er del av rhizomet – dermed er det ingenting som

²⁸³ *ibid.*:22

²⁸⁴ *ibid.*:22

²⁸⁵ *ibid.*:25

²⁸⁶ *ibid.*:6

forsvinner (utviskes) som ved Derridas utviskelse. Deleuzes bevegelse fører med andre ord ikke til utviskelse, men en ekspansjon hvor alt som har vært, vil legge seg i det helhetlige rhizomet fremfor å viskes ut. Elementene og dimensjonene legges her som minner som ikke har til hensikt å utviskes. Det er snarere snakk om at alt kommer – "[...] all manner of "becomings"."²⁸⁷ Slik bevarer Deleuze alt som tilhører verket fremfor å utviske det som har vært.

3.4 Sammenheng og heterogenitet

Selv om multiplisitet er et mål, er det også et mål å skape *sammenheng* i den rhizomatiske heterogeniteten. Som nevnt tidligere skal ethvert punkt i rhizomet kunne hektes på ethvert annet punkt, og med dette sette tilsynelatende uforenelige elementer og dimensjoner i spill. I neste hånd vending sier Deleuze at "There are no points or positions in a rhizome, such as those found in a structure, tree, or root. There are only lines."²⁸⁸ Punktene transformers med andre ord til linjer gjennom bevegelse, og med det skapes en sammenhengende ekspansjon fremfor en totalfragmentarisme.

De heterogene elementene danner sammenheng gjennom blant annet interferens. Hvis vi går tilbake til eksemplet med orkideen og vepsen, ser vi at de to heterogene organismene danner et rhizome ved å tilpasse seg hverandres særegenheter. Det er ikke her snakk om en tradisjonell mimesis, hvor et element forsøker å *være* det andre, men de forsøker å opprette sammenhenger og relasjoner med hverandre. I *Konsert For Grønland* har vi sett at elementene interferer med andre elementer i verket, og med det dannes interrelasjoner. At elementene interferer innebærer en form for overlapping og gjensidig innvirkning, hvor de tar opp og "låner" hverandres egenskaper. Et eksempel på dette er når en aktør spiller piano foran på scenen, og det *samtidig* projiseres en video på bakveggen. Dette er i utgangspunktet to heterogene elementer, men når de spilles ut samtidig oppstår en interferens. Spesielt skjer dette her i form av rytmen; videoen er hakket opp, slik at den gir inntrykk av å ha en gitt rytme. Denne rytmen faller til tider sammen med rytmen i pianomusikken. Med andre ord finner vi en overlappende rytme – de tar opp hverandres rytme, og skaper med det interferens og dermed en relasjon mellom de to elementene. Det finnes mange lignende eksempler i *Konsert For Grønland*, hvor interferens og

²⁸⁷ *ibid.*:21

²⁸⁸ *ibid.*:8

interrelasjoner skapes på ulike måter gjennom det *formale* uttrykket. Det skapes med andre ord et nettverk av ikke-signifikante uttrykk som gjentas med stadighet, og sirkulerer med det i sitt eget simulakrum.

Deleuze oppfordrer altså til å skape sammenhenger mellom heterogeniteter, og med det skape en heterogen enhet – et rhizom. Målet med dette er å nå den *abstrakte maskin* "[...] that connects a language to the semantic and pragmatic contents of statements, to collective assemblages of enunciation, to a whole micropolitics of the social field. A rhizome ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles."²⁸⁹ Det er altså snakk om å etablere sammenhenger mellom i utgangspunktet uforenelige, heterogene elementer, og med det skape et essensielt heterogent univers som har nådd den abstrakte maskin.

3.5 Rhizomatisk assemblage

Alt dette; fluktlinjler, deterritorialisering, reterritorialisering, variable bevegelser, ekspansjon, heterogeniteter og sammenbindinger danner en *assemblage* – eller rettere sagt, en rhizomatisk assemblage. Den rhizomatiske assemblagen kjennetegnes videre av å være strengt ikke-hierarkisk, og den besitter intet senter eller siste referent i virkeligheten. Ifølge Deleuze opererer et eventuelt senter, eller enhet (*unité*), utenfor og i tillegg til det aktuelle verket – og fordrer dermed en overkodning av tegnene som sirkulerer.

The point is [skriver Deleuze] that a rhizome or multiplicity never allows itself to be overcoded, never has available a supplementary dimension [hvor enheten ofte ligger i sentrerte strukturer] over and above its number of lines. All multiplicities are flat, in the sense that they fill or occupy all of their dimensions: we will therefore speak of a *plane of consistency* of multiplicities, even though the dimensions of this “plane” increase with the number of connections that are made on it.²⁹⁰

Deleuze innfører her et utvendig plan som ligger som et nettverk utenpå multiplisiteten. Dette ”plane of consistency” skal ikke oppfattes som en utfyllende dimensjon, da alt tilhører rhizomet – også “plane of consistency”, eller ”exteriority” som han også benevner det. Alle planene og dimensjonene verket består av, står altså alltid i relasjon til, og er

²⁸⁹ *ibid.*:7

²⁹⁰ *ibid.*:9

samlet i et utvendig felles plan. Dette innebærer at det utvendige planet inneholder hele verkets univers: estetikken, dramaturgien, de heterogene elementene, aktørene, ideene, metodene, erfaringene, tilskuerne osv. Både prosessen, produktet og alle aktørene involvert (også tilskueren) ligger altså som en del av *Konsert For Grønlands* utvendige plan. Uten sammenligning for øvrig kan dette eksemplifiseres med en billedkunstners prosess i skapelsen av et maleri: Hvis maleriet består av 20 lag maling, vil alle lagene være en del av maleriets rhizom, selv om de ikke er direkte synlige.

Det finnes ingen enhet over, under eller utenfor dette faktiske planet; det er bare snakk om forskjellige multiplisiteter – og slik unngår man en meningsbærende enhet. ”Plane of consistency” garanterer derved at rhizomet består av heterogene elementer, som til sammen danner en heterogen enhet. I verket ligger med andre ord enheten i summen av de heterogene elementene, dimensjonene og dramaturgiske strategiene – ikke i meningsinnholdet. Denne form for skapelse av et internt og lukket univers, uten en utenforliggende enhet, finner vi igjen i dekonstruksjonen i det Derrida sier at ”ingenting finnes utenfor teksten”²⁹¹. Overført til en scenisk sammenheng, vil dette innebære at *ingenting finnes utenfor verket*; noe som innebærer at verket ikke har en siste referent i virkeligheten, og man kan dermed ikke tolke verket i forhold til virkeligheten som sådan. Man må snarere forholde seg til verket som et simulakrum som først og fremst refererer til seg selv.

Idet Deleuze snakker om et utvendig plan, og at multiplisitetene i rhizomet alltid skal stå i relasjon til det utvendige, og *samtidig* benekter at noe finnes utenfor rhizomet, kan det virke som om han setter opp et paradoks. Men den rhizomatiske utvendigheten arter seg annerledes enn en tradisjonell utvendighet. Det er her snakk om å rette seg utover; både for å muliggjøre og kunne bryte rhizomet ved fluktlinjer og for å stå i opposisjon til en innvendig substans eller subjekt²⁹². For rhizomet oppløser nettopp enhver substans og ethvert subjekt i den hensikt å oppnå et asignifikant og asubjektivt verk. Det rhizomatiske utvendige perspektiv dreier seg altså om at multiplisitetene, eller planene, kobler seg med hverandre (utvendig) mer enn de kobler seg med seg selv (innvendig). I den forstand garanterer rhizomet et åpent verk; som ikke bare lukker seg om seg selv og skaper en

²⁹¹ “*There is nothing outside of the text* [there is no outside-text; *il n’y a pas de hors-texte*].” Derrida, 1976:158.

²⁹² Gilles Deleuze og Félix Guattari, 1988:9

tradisjonell illusjon (som ved lukkede verk), men som snarere drar tilskueren med inn i dets simulakrum og gjør henne til en del av rhizomet. I en scenisk sammenheng er tilskueren med andre ord en del av verkets rhizome, og er dermed henvist til også å rette seg utover. Det kan tolkes dit hen at tilskueren også bør vende seg utover. Følgelig garanterer et rhizomatisk verk at tilskueren benytter sin assosiasjonsevne og erfaringsverden for å tolke verket. Dette har vi sett er en vel brukt strategi i *Konsert For Grønland* (se del II, kapittel 2.1.4).

Å engasjere tilskueren på denne måten speiler den rhizomatiske oppløsningen av tredelingen mellom virkeligheten, verket og kunstneren²⁹³; hvor rhizomet søker å danne forbindelser mellom disse tre dimensjonene fremfor at verket skal være et bilde på virkeligheten, som ved et tradisjonelt illusjonsteater. Følgelig garanterer en rhizomatisk assemblage, eller rhizomatisk multiplisitet, for at semiotiske, materielle så vel som sosiale strømninger og sammenføyninger får virke *simultant*. Deleuze illustrerer dette med et eksempel om bokens (den form for bok som er strukturert etter rhizomatiske prinsipper) forbindelse med virkeligheten:

The same applies to the book and the world: contrary to a deeply rooted belief, the book is not an image of the world. It forms a rhizome with the world, there is an aparallel evolution of the book and the world; the book assures the deterritorialization of the world, but the world effects a reterritorialisation of the book, which in turn deterritorializes itself in the world (if it is capable, if it can).²⁹⁴

Ser vi dette i forhold til *Konsert For Grønland*, innebærer det at verket skaper et rhizome med virkeligheten²⁹⁵; verket garanterer dermed for en deterritorialisering av virkeligheten, eller sagt på en annen måte; verkets abstrakte og åpne karakter gjør at tilskueren må utforske nye områder for å ”forstå” verket. Videre påvirker virkeligheten en reterritorialisering av verket; tilskueren blir en del av verkets helhet og verket blir en del av tilskuerens verden. Hvis mulig, deterritorialiserer så verket seg selv i virkeligheten. Dette ser jeg på som vanskelig, da et scenekunstverk er av forbigående karakter. På den annen side kan man snakke om en deterritorialisering av et verk i virkeligheten når det heves opp

²⁹³ ”There is no longer a tripartite division between a field of reality (the world) and a field of representation (the book) and a field of subjectivity (the author).”, Gilles Deleuze og Félix Guattari, 1988:23

²⁹⁴ *ibid.*:11

²⁹⁵ Virkeligheten tolkes i denne sammenheng først og fremst som tilskueren og hennes verden.

til en akademisk diskurs omkring verket – som ved denne oppgaven. *Konsert For Grønland* har her delvis forandret karakter gjennom diskursen, og i denne transformasjonsprosessen kan man si at verket er deterritorialisert i virkeligheten. En transformasjon og deterritorialisering jeg er ansvarlig for.

Avslutning

Rhizomets *grunnleggende struktur* er altså et desentrert, ikke-hierarkisk og fragmentert vertikalt nettverk, bestående av likestilte heterogene elementer som alle henger sammen. Rhizomets *grunnleggende strategi* er en konstant ekspanderende sirkulasjon av disse multiplisitetene. Nettverket vil med andre ord alltid være i bevegelse og utvidelse. Bevegelsene bør ifølge Deleuze foregå på mange måter; ved å utforske nye territorier, gå nye veier, gå opp gamle veier på nytt (og med det se dem i nye perspektiver), bevege seg i mellomrommene, bevege seg i paradoksene – og med det skape multiplisitet og flertydighet. Troen på mulighetene som skapes ved å gå de mange veier står altså svært sentralt i den rhizomatiske tankegangen.

En forenklet versjon av *Konsert For Grønlands* rhizomatiske struktur kan være å tenke seg at verket består av likestilte lokale, regionale og globale plan. Eksempelvis kan en lokal hendelse være en aktørs tale, det regionale vil være sekvensen dette inngår i og det globale hele verket. Slik kan man snakke om elementenes lokale historier, historier som sammenføres og interfererer med andre elementers lokale historier og danner regionale historier. Disse regionale historiene forteller til sammen en global historie. I og med at dette verkets historier først ferdigstilles gjennom tilskuerens assosiasjoner, kan vi ikke her snakke om absolutte historier i tradisjonell forstand. Betydningen spres gjennom en kompleks abstraksjonsprosess, og det er til syvende og sist tilskuerens ansvar eventuelt å danne en enhetlig historie. Det er ikke dermed sagt at Verdensteatret (i *Konsert For Grønland*) unndrar seg enhver enhetstanke og/eller betydningsdannelse. Hvis vi leter kan vi finne enhetlige særtrekk ved dette verkets poetikk. For det første kjennetegnes elementenes uttrykkspotensiale av foranderlighet og flertydighet. Elementene kan ses på som ”amphibious”²⁹⁶ i den forstand at de evner å bevege seg mellom multiple dimensjoner og danne relasjoner til andre elementer uten fullt og helt å utspille sin autonomitet. Det er aktørene og teknologien (som styres av aktører) som sørger for at elementenes ”amphibious” karakter ivaretas. At Verdensteatret makter å ivareta elementenes autonome karakter i verkets flerdimensjonalitet og flertydighet, skaper en koherens som kan relateres til en form for enhetlig poetikk på et estetisk-formalistisk nivå. For det andre skaper dramaturgien, eller strukturen, en enhet gjennom sin særegne *rhizomatiske sammenheng*. Dette ønsket om at alt i verket skal henge sammen, minner om et harmonisk *landskap* hvor

²⁹⁶ Eugenio Barba, 2004:257.

alle organismene lever sammen og er avhengige av hverandre for å formere, vokse og utvikle seg. I den forstand kan den rhizomatiske strukturen ses på som en *organisk struktur*, noe som ikke nødvendigvis medfører at hele verket er organisk. At dramaturgien gir inntrykk av å være organisk viser seg også ved at den er i konstant ekspansjon. Denne rhizomatiske *sammenhengen* kan *muligens* føre oss inn i en form for neo-holisme. Jeg vil ikke hevde at vi her har å gjøre med en holistisk struktur, men det ville vært interessant å se nærmere på et slikt perspektiv. Det ville i tilfelle være en form for holisme som henvender seg til individet (den individuelle tilskuer) og som ikke har en meningsbærende enhet.

Hvis vi ser nærmere på landskapsmetaforen vil det raskt vise seg at dette landskapet er flatt (eng-/steppe-lignende landskap), alle de heterogene elementene (planter og dyr) er likestilte og danner en organisk sammenheng som er i konstant bevegelse og ekspansjon. Denne konstante tilblivelsen av nye elementer og sammenhenger hviler på en grunnleggende likestilling av elementene, og vi står ovenfor en produserende fremfor en problematiserende holdning. Det kan virke som om Deleuze, gjennom rhizomet, vil skape en totalharmoni ved at alt henger sammen og ingenting står i opposisjon til noe annet. Å unndra seg enhver problematisering sammenfaller ikke med poetikken i *Konsert For Grønland*; her finnes både selvrefleksive, kaotiske og ubehagelige særtrekk. Dermed ser vi at dekonstruksjonens selvdekonstruktive perspektiver gir mening.

Dekonstruksjonen har enda et perspektiv som jeg savner i rhizomatikken; det *dekonstruktive* arbeidet med den stadige *gjenkommende tradisjon*. Her møter vi en *eksplisitt oppfordring* til å benytte seg av tradisjonens poetikk. En strategi Verdensteatret benytter seg av i *Konsert For Grønland*; her finner vi flere referanser til kunsttradisjonen – spesielt er forskjellige avantgardebevegelser 'representert' (se del I, kapittel 1.3). Konsekvensen av å anvende denne strategien er at det skapes et intertekstuellet spill, et spill som til tider kan ses på som et forsøk på å overskride tradisjonen, i den forstand at i *dette* intertekstuelle spillet forsøkes det ikke å referere direkte til den opprinnelige formen. Følgelig kan man si at Verdensteatret (i *Konsert For Grønland*) har maktet å benytte seg av kunsttradisjonens rike reservoar av elementer, strategier og former – uten å utspille sin egen særegne form.

Med blikket rettet fremover

Noe av det mest fascinerende ved kunst generelt, er at den utvikler betrakterens sanseorganer ved at hennes persepsjon utfordres i ulik grad. Denne ”evnen” viser seg idet kunstverket oppretter en kommunikasjon med betrakteren gjennom bruk av forskjellige virkemidler. I åpne og abstraherte verker (som *Konsert For Grønland*) har denne kommunikasjonen en dialogfremmende funksjon, da den enkelte betrakter blir oppfordret til å søke *sin egen* forståelse av verket. Følgelig utfordres betrakterens persepsjon i utstrakt grad.

Teatrets kontekstavhengighet gjør at det står i en særstilling når det gjelder forholdet til betrakteren (heretter: tilskueren). Tilskueren er en del av teatrets kontekst da hun befinner seg i samme rommet simultant med verkets ”tilvirkelse”. I performance-teater generelt, og i *Konsert For Grønland* spesielt, benyttes ofte en dobbel kommunikasjonsstrategi (som de har arvet fra tidligere avantgardebevegelser); kommunikasjonen mellom elementene *i* verket og kommunikasjonen mellom verk og tilskuer *likestilles*. Tilskuerens status som fortolker er dermed forsterket – hvis vi sammenligner med tradisjonelt teater – i den grad at hun gjøres til den *viktigste* fortolker av verket. Samtidens tilskuer er med andre ord overlatt til seg selv i den forstand at hun selv må danne sammenheng og betydning ut av fragmentene som presenteres. Hun overlates dermed til å skape historier på bakgrunn av det som presenteres på scenen og sin egen historie (erfaringsverden, virkelighetsforståelse, kontekst og lignende), fremfor å følge en lineær narrasjon som i tradisjonelt teater. Teatrets kontekstavhengighet fører også til at det står i et spesielt nært forhold til *resepsjonen*²⁹⁷ – i motsetning til de fleste andre kunstformer – da både verkets poetikk, konteksten det produseres og spilles i (produksjons- og spillested, historisk epoke, økonomiske støttespillere osv.) og tilskuerens persepsjon er avgjørende aspekter ved resepsjonen.

Verk som avstår fra en fiksert identifikasjon, betydningsdannelse og resepsjon kan ses på som en form for *politisk teater*. Florian Malzacher skriver i denne sammenheng:

²⁹⁷ Persepsjon: Tilskuerens oppfatning/sansning. Resepsjon: Hele konteksten (verkets poetikk, historisk epoke, spillested, tilskuerens persepsjon, kritikere, økonomiske støttespillere og lignende) virker inn på verkets betydning/betydningsfullhet.

Maybe nowadays political theatre is mostly this: a theatre that forces the spectator – as witness, voyeur and player – to feel the ”weight of things” and his presence ”in some fundamentally ethical way”; a theatre that shows him that he needs to have an attitude – and that at the same time denies him this option. Through unsettling, irritation, interruption, this kind of political theatre creates a space of possibility and thus produces a ’pressure for attitude’ – while at the same time, refusing to function as an object upon which this attitude or even action might be expended.²⁹⁸

Det ville vært interessant å se nærmere på hvordan et resepsjonsstudium omkring et verk lignende *Konsert For Grønland* ville arte seg, og om dette kan regnes som politisk teater. Dette er interessante perspektiver, men jeg skal stoppe her – rammene for denne oppgaven er i ferd med å sprenges.

²⁹⁸ Florian Malzacher, 2004:134

Litteraturhenvisninger

- Aristoteles: *Om Diktekonsten*, Grøndahl og Dreyers Forlag, Oslo 1997
- Arntzen, Knut Ove: "Det ny-mimetiske spel. Postmodernisme, teatralitet og performance", i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, red. Live Hov, Oslo 1993
- Arntzen, Knut Ove: "Om å fortelle verden: "Recycling" i det nye teatret", i *Spillerom* nr.4 - 1991
- Arntzen, Knut Ove: "Visual performance: Workshop og billedorientering", i *Spillerom* Nr.1(0) 1990
- Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater*, Solum Forlag, Oslo 2000
- Auslander, Philip: *From acting to performance – essays in modernism and postmodernism*, London and New York 1997
- Barba, Eugenio: "The deep order called turbulence: the three faces of dramaturgy", i *The Performance Studies Reader*, ed. Henry Bial, Routledge London and New York 2004
- Bjørneboe, Therese: "Havet er stort", i *Norsk Shakespeare og Teatertidsskrift*, nr.1-2004
- Carlson, Marvin: *Performance: A Critical Introduction*, London and New York 1996
- Christoffersen, Erik Exe: "Prinsipper for poetic. Undertekst, ironi og optisk bedrag.", i *Teaterlegeringer*, red. Elin Andersen og Niels Lehmann, Aarhus Universitetsforlag, Århus 1998
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, The Athlone Press, London 1988
- Derrida, Jacques: *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1976
- Derrida, Jacques: "Struktur, tegn og spil i humanvidenskabernes diskurs", i *Rationalitet og struktur, Semiotikk nr.12*, København 1986
- Derrida, Jacques: *Writing and Difference*, Routledge, London 1993
- Egebak, Niels: *Skriftens Simulacrum*, Kimære, Århus 1987
- Eno, Brian: *Ambient Music*, september 1978,
URL: <http://www.enoweb.co.uk/> [lesedato: 27.07.04]
- Fortier, Mark: *Theory/theatre, an introduction*, Routledge, London and New York, 2002
- Giannachi, Gabriella: *Virtual Theatres. An introduction*, Routledge, London and New York, 2004

- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Books, Harmondsworth 1959
- Goldberg, Rose Lee: *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 2001
- Gran, Anne-Britt: *Hvite løgner/sorte myter – det etniske på modernitetens scene*, Universitetet i Oslo, Oslo 2000
- Iser, Wolfgang: ”Tekstens appellstruktur”, i *Værk og læser. En antologi om receptions-forskning*, red. Olsen/Kelstrup, Holstebro 1981
- Johnsen, Kai: ”Prosjektteater – en simultan og likestilt dramaturgi”, i *Regikunst*, red. Helge Reistad, Tell forlag, Asker 1991
- Juhl, Carsten: ”Omkring installationens æstetikk (og filosofi). Med særlig henblikk på de Første seks utstillinger i Galleri Max Mundus, i *Formelle Rum, Æstetikk Studier III*, red. Morten Kyndrup og Niels Lehmann, Århus Universitetsforlag, Århus 1996
- Kirby, Michael: *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1987
- Kirby, Michael: ”Introduction”, i *Happenings*, Dutton 1965
- Kluge, Alexander: ”The resistance forced upon us by reality. An interview with Alexander Kluge”, i *Theaterschrift 5-6. On dramaturgy*. Brüssel, 1994
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999
- Lehmann, Hans-Thies: ”Shakespeare’s Grin. Remarks on World Theatre with Forced Entertainment”, i *Not Even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*, red. Judith Helmer og Florian Malzacher, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2004
- Lehmann, Niels: ”Becoming Hotell Fuck. Foreman in the Light of Deleuzian Philosophy.” i *3t – Tidsskrift for Teori og Teater*, nr.9-10, Bergen 2001
- Lehmann, Niels: *Dekonstruktion og dramaturgi*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 1996
- Lehmann, Niels: ”Performance efter dekonstruktion”, i *Performance Positioner. Mellem Billedteater og Performancekunst*, DRAMA, Gråsten 2001
- Lehmann, Niels: ”Teater efter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi”, i *BUNT nr.8*, 1992
- Lehmann, Niels: ”Teater som ubekymret tilbudsæstetikk. The Wooster Group som eksempel”, i *Det forskudte, Æstetikkstudier I*, red. Morten Kyndrup og Carsten Madsen, Aarhus Universitetsforlag 1995

- Lid, Tore Vagn: "Fra musikkform til teaterform: Forsøk i retning en adaptiv dramaturgi", i
Norsk Shakespeare og Teater-tidsskrift, Nr.2-2003
- Malzacher, Florian: "There is a Word for People Like You: Audience. The Spectator as
Bad Witness and Bad Voyeur, i *Not Even a Game Anymore. The Theatre of
Forced Entertainment*, red.Judith Helmer og Florian Malzacher, Alexander
Verlag Berlin, Berlin 2004
- Martin, Jacqueline og Willmar Sauter: *Understanding Theatre. Performance Analysis in
Theory and Practice*, Stockholm 1995
- Moe, Jon Refsdal: "Tilvirkelsesmaskinen", *Kunstkritikk.no*,
http://kunstkritikk.no/kk/anmeldelser_comments.php?id=277_0_21_0_C
[lesedato: 23.03.04]
- Nerland, Marie: "Lyd", i *3t, Tidsskrift For Teori og Teater*, nr.4 1998
- Norris, Christopher og Andrew Benjamin: *What is Deconstruction?*, New York 1988
- Pedersen, Henrik Vestergaard: "Billedteatrets politiske aspect. Tanker om den ligestillede
Dramaturgi", i *Performance Positioner. Mellem Billedteater og
Performancekunst*, DRAMA, Gråsten 2001
- Risum, Janne: "Verden vil bedras. At forske i at se opført fiktion", i
Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer, red. Live Hov, Oslo 1993
- Rush, Michael: *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, 2001
- Schechner Richard: "Ch.6: Axioms for Environmental Theatre", i *The Drama Review*,
MIT Press 39 1968
- Schechner, Richard: *Performance Theory*, Routledge, New York 1994
- Schleper, Anke: "Off the Route. Strategies and Approaches to the Appropriation of
Space", i *Not Even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*,
red.Judith Helmer og Florian Malzacher, Alexander Verlag Berlin, Berlin
2004
- Seltun, Kristian: "Fra happenings til ambient: overskridelsens umulighet", i nettutgaven av
3t- tidsskrift for teori og teater, www.bek.no/trete/frahappening.html
[lesedato: 06.10.04]
- Sjoklovskij, Viktor B: "Kunsten som grep", i *Moderne litteraturteori*, red.Atle Kittang
m.fl., Oslo 1991
- Szatkowski, Janek: "Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse", i
Dramaturgisk analyse. En antologi. Red.Christoffersen, Kjølner,
Szatkowski, Institutt for dramaturgi, Århus 1989

- Szatkowski, Janek: ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse”, i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, red. Live Hov, Oslo 1993
- Wishart, Trevor: *Computer Sound Transformation, A personal perspective from the U.K.*,
URL: <http://www.trevorwishart.co.uk/transformation.html>
[lesedato: 27.07.04]
- Wishart, Trevor: *On Sonic Art*, harwood academic publishers, Amsterdam 1996
- Østby, Hilde: ”Merkelig vakkert”, i *Dagsavisen*, lørdag 6.mars 2004
- Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen: *Fremmedord og synonymer blå ordbok*,
Kunnskapsforlaget, Oslo 2003
- Blair, David: *The Pocket Macquarie Dictionary*, The Jacaranda Press, Macquarie
University NSW, Adelaide 1982
- Lübke, Paul (red.): *Filosofileksikon*, Zafari Forlag, Oslo 1996

Andre kilder

- Samtaler med lederne for Verdensteatret; Lisbeth J. Bodd og Asle Nilsen, 07. april 2004
- SHARMANKA – Kinetic Gallery / Theatre* i Glasgow: www.sharmanka.co.uk/
- Telefonsamtale med Trond Lossius, komponist for Konsert for Grønland, 23. juni 2004
- Videooptak og bilder fra forestillingen

Til slutt en stor takk til alle som har hjulpet meg i prosessen:

Vegard Leinslie	for god støtte i alle opp- og nedturer dette arbeidet har ført med seg.
Siren Leirvåg	for god og motiverende veiledning gjennom hele prosessen.
Kjell Helgheim	for god og motiverende veiledning i starten og slutten av prosessen.
Lisbeth J.Bodd og Asle Nilsen	for stor imøtekommenhet og positiv holdning til prosjektet.
Ingrid Borud	for god retorisk rådgivning og korrekturlesning.