

Baktruppen og Recto Verso

Baktruppen og Recto Verso

- mot nye energier i teatret

KNUT OVE ARNTZEN

Den norske prosjektteatergruppen Baktruppen er et av de beste eksempler på en ny teaterutvikling i kryssningspunktet mellom en visuell, konseptuell dramaturgi-form og en mere interaktiv, ambient stil som knytter an til nye identiteter, heller enn til det rent estetiske. Denne forskyvningen er det som kan dekkes inn av et begrep om en post-mainstream, dvs. et teater som kommer etter den eksperimentelle mainstream som har gjennomsyret de nye institusjonelt orienterte teaterformer idag sett i et europeisk perspektiv. Det som kommer istedenfor er et ny-energetisk teater hvor de nye energier må forstås i forhold til nye identiteter og kontekster for teatret. Denne utviklingen kan sies å ha manifestert seg siden begynnelsen av 1990-årene, og skandinaviske forløpere kan sies å ha vært både Hotel Pro Forma og Exement i Danmark, og henholdsvis kan det samme sies om Remote Control Productions og Verdensteatret i henholdsvis Sverige og Norge. I et geografisk og kulturelt perspektiv omkring det marginale for et interaktivt og interkulturelt teater finner jeg det viktig å knytte forbindelsen over Nordatlanten til Québec i Canada og se på Recto Verso fra Québec by. De representerer en ny-energetisk og installasjonsaktig teaterform som er et eksempel på denne utviklingen, noe som særlig er tilfelle med deres produksjon "Parcours scénographique".

Til å begynne med vil jeg konsentrere meg om noen teoretiske definisjoner og deretter relatere dem til praktiske eksempler. Jeg har i flere arti-

kler forklart hva jeg forstår med en visuell dramaturgi-form, og jeg har samtidig knyttet dette til konseptet prosjektteater, som forstås som mindre arbeidskonstellasjoner organisert av kunstneriske nøkkelpersoner. Prosjektteatret er ofte produsert av internasjonalt arbeidende teatre, i hovedsak med forankring i den eksperimentelle mainstreams områder, som Theater am Turm i Frankfurt am Main eller Kaai Theater i Brüssel, men også presentert hos det mer marginalt funderte Bergen Internasjonale Teater. Jeg tror altså denne utviklingen siden de tidlige 1990-årene må sees som en reaksjon på det strengt formaliserte konseptkunstneriske uttrykk tilhørende den post-avantgardistiske periode. Det er viktig å gjenta en definisjon av en visuell dramaturgi-form, ikke minst siden uttrykksmåtene til et teater som side-stiller tekstuelle og visuelle elementer har åpnet for å styrte tekstens hierarki. Teatret vil da fremstå først som et konseptuelt teater, og deretter som et ny-energi teater, noe som igjen baner veien for det resirkulerende teater og for nye måter å gjenfortelle verden.

Dette kan, i kombinasjon med kulturell identitet, lede oss til det post mainstream-aktige: Fremveksten av det marginale og det regionale teater. Men for å kommentere den visuelle dramaturgi-form som fundament, vil jeg sitere fra et foredrag presentert på Small is Beautiful Conference i Glasgow i 1990: "(...) for å være istand til å etablere en passende terminologi for den type av ekvivalent visuell dramaturgi pro-

sjektteatre
dersøke ko
trykksmåt
virkning, f
lenger er c
organiske
valente og
res ved å s
kerer hvor
etter hvilk
Visualitet
lingens or
tekst, med
rangemen
lasjoner re

Dette ansj
konsekv
innen det
vedretning
kiske type
uttrykksm
lenger er c
nisk eller
skapt av m
har det ut
estetikk. I
bedsstruk
står følgel
hierarkisk
krever arb
utviklinge
formatisk
prosjekte
fremdeles
mere i for
rene for å
det vilkårl

Med henb
å bemerk
rarkiske a
hva man k
hvor aktør
som åpne
stilt eller c
septuelle c
rer også ti
gi-mønstr
identitet, s
rarkisk do
ære tenkn

leso

sjeektteatret ser ut til å ha representert, må en undersøke konseptet i seg selv. Det indikerer at uttryksmåter eller elementer av disse, som billedvirkning, frontalitet, tekstualitet og visualitet ikke lenger er ordnet i den tradisjonelle betydning av organiske eller hierarkiske systemer, men er ekvivalente og sidestilt. Dette kan ytterligere illustreres ved å sette opp et akse-system som også indikerer hvordan gravitasjonspunktet kan flyttes alt etter hvilken forestilling som skal vurderes. Visualitet og tekstualitet vil da referere til forestillingens orientering i henhold til billedvirkning og tekst, med mange mulige variabler angående arrangement av avstand, bruk av tablåer eller installasjoner relatert til spillestil.¹¹⁾

Dette ansporet meg til videre refleksjoner over konsekvenser, også vedrørende arbeidsprosessene innen det nye teater, som kan deles inn i to hovedretninger: Den hierarkiske og den ikke-hierarkiske type prosjektteater. Selv om elementer og uttryksmåter i en visuell type dramaturgi ikke lenger er ordnet i en tradisjonell tolkning av organisk eller hierarkisk system, hvor mening er skapt av mer etablerte dramaturgiske strukturer, har det utviklet seg en dualisme i prosjektteatrets estetikk. Dette knyttes til måter å organisere arbeidsstrukturer eller prosesser, og dualiteten består følgelig i prosjektteatrets hierarkiske og ikke-hierarkiske teknikker. I den hierarkiske betydning krever arbeidet én eneste målsetning, som utfra utviklingen fra konseptuell idé følger en strengt formatisk utvikling, for å uttrykke det sånn. "I prosjektteatrets ikke-hierarkiske metode, vil der fremdeles være før-arrangerte projeksjoner, men mere i form av forberedelse som innlemmer aktørene for å utvikle linjen i arbeidsprosessen. Selv det vilkårlige kan sees som arbeidsmetode."¹²⁾

Med henblikk på det vilkårlige, er det interessant å bemerke at den andre fortolkning, den ikke-hierarkiske arbeidsmetode, helt korresponderer med hva man kan observere i arbeidet til Baktruppen, hvor aktørene arbeider på en lekende måte, noe som åpner for å utvikle rollende deres i en side-stilt eller ekvivalent posisjon i forhold til den konseptuelle overbygning i produksjonen. Dette svarer også til en generell søken etter å utvikle energi-mønstre relatert til individuell og kulturell identitet, som er arvet i form av bruddet med hierarkisk dominans, og avstandstagelse til den lineære tenknings ledeposisjon, i henhold til logikken

i den moderne opplysningens tradisjon. Jeg vil nå forklare hva jeg forstår med ny-energi teater og begrepet post-mainstream, før jeg kommer inn på Baktruppen og mitt andre eksempel.

Et ny-energetisk teater kan sees som en slags resirkulasjon av teater fra neo-avantgarde bevegelse som etablerte seg selv i sekstiårene, i retning av både det populære og det politiske, såvel som laborieteater. Den konseptuelle, visuelle dramaturgien fra slutten på 1970-tallet, hadde sitt ut-spring i happening og performancekunst tilbake til den klassiske avantgarde på 1920-tallet. Den ble videreført i De Forente Stater av Black Mountain College, og i arbeidet til kunstnere som Kaprow og Rauschenberg, såvel som i fluxusbevegelsen. Et slikt billedorientert teater hentet også sin inspirasjon fra det stiliserte teatret i Det fjerne østen, og gjennomførte Artauds målsetning om å ta avstand fra tekstens overherredømme i vestlig teater. Spesielt ble dette gjennomført i Robert Wilsons Theatre of Images, og det var grunnlaget for den visuelle dramaturgi-form jeg allerede har kommet inn på. Det var dette som var oppdagelsen av billedvirkningen som uttryksmiddel. Dette var i motsetning til det romlige teater med aktørens fysiske utfoldelse i sentrum, slik tilfellet hadde vært med Grotowskis laborieteater og Odin teatret. Laborieteateret hadde vært basert på romlig energi, og grunnene for at det mistet mye av oppmerksomheten fra den avantgardistiske mainstream på 1980-tallet er et interessant studium.

Den tysk-amerikanske kritikeren Johannes Birringer, har uttrykt det slik: "Jeg deler ikke Barbas skeptiske antagelse at denne avslørende praksis (for teater-antropologi, min kommentar) bare kan bli utført i liten skala, i lukkede sammenslutninger og av erfarne spesialister."¹³⁾ Denne isolasjon avskjærer laborieteaterbevegelsen fra den urbane og teknologisk innflytelse som teatret har fått erkjenne på 1980-tallet, lik annen kunst i den konseptuelle bevegelse.

Mitt poeng er at teatret etter å ha vært gjennom den konseptuelle fase, har utviklet en ny sammensetning av resirkulerte stilarter ved utgangen på 1980-årene og begynnelsen av 1990-årene, som arbeider både med laborieteaterets potensiale og i den mer konseptuelle, visuelle type dramaturgi. Men man har benyttet en ny tilnærming

i visuell drama-
ttet dette til
æs som min-
ert av kunstne-
et er ofte pro-
teatre, i ho-
rimentelle
ram Turm i
ter i Brüssel, -
marginalt fun-
Jeg tror altså
1990-årene må
t formaliserte
ende den post-
tig å gjenta en
form, ikke
ater som side-
ter har åpnet
t vil da frem-
og deretter
en baner
g for nye må-

irell identitet,
ige:
t regionale te-
uelle drama-
itere fra et fo-
ful
for å være
niniologi for
turgi pro-

i bruken av direkte kommunikasjon og bruken av referanser som kan omtales som måter å gjenfortelle verden. Resirkulering handler om måten tekstuelle materiale blir brukt i visuelt teater, så vel som at det består i å forstå tekst som fri intermedial referanse uten å være forpliktet til psykologisk tolkning, men mere arbeide på basis av det non-illusiv. Disse referansene kan være relatert til kulturell identitet av både urban og etnisk art, og derigjennom skapes et nytt energetisk teater. Resirkulering av bruken av uttrykksformer i retningen av det ny-energiske, kan også teoretisk relateres til en artikkel av J. F. Lyotard, "Tannen, hånden" ("Le dent, la main") som beskriver hvordan teatret må være befridd fra hierarkier når det gjelder både dramaturg, instruktør, koreograf, så vel som scenograf.⁹ Der er hverken bruk for et hierarki når det gjelder valg av uttrykksmåte, eller når det gjelder forankring, for det ville bare ødelegge den frie flyt av refleksjon og handlinger.

Uforutsigbarhet vil være av avgjørende betydning, den vil la livskraften til mennesket være flytende, ikke begrenset av kjente mønstre som kan være gjeldende i den anatomiske forbindelse mellom tannens pine og håndens (trøstende) bevegelse. Følgelig har vi med et kompleks av handlinger som blir reaktivert i forbindelse med forestillingen om kulturelle identiteter. De kan være flytende og fri i sin sirkulasjon, som tilfellet er med menneskets livskraft, og som vi så Lyotard uttrykke det i sitt forsøk på å definere sin idé om et energi teater. Jeg tror at disse energier kan defineres både som sosiale, kroppsrelaterte, forbundet til media, som politiske og knyttet til fysisk tiltrekning og det teatrale. Synergisme eller synergi handler om å integrere varierende elementer i sitt arbeide, og man kan si at ny-energi teatret er samspillet mellom de nevnte forskjellige energier i forhold til kulturell identitet og inter-, eller multi-kulturalisme.

Dette leder følgelig over til oppfatningen om en post-mainstream utvikling, som jeg vil definere som følger: Når neo- og post-avantgarde mainstream bevegelsene er stagnert, slik tilfellet var med laboratorieteatret ved slutten av 1970-tallet, og som ved begynnelsen på 1990-tallet tilsynelatende er tilfelle hva angår det konseptuelle teater med visuell dramaturgi-form. Andre felter enn de eksperimentelle mainstream-områdene vil da bli aktualisert som nye sentra for det skapende.

Dette indikerer regionalisering, og behovet for å se på hva som skjer av skapende virksomhet i perifere og marginale strøk. Regionalisering inneholder blant annet det som nå skjer i de adriatiske strøk både i Italia og Slovenia, eller Kroatia, og perifere og marginale strøk kan innbefatte nordpol-områdene, såvel som nyere utvikling i både Nord-Europa og Nord-Amerika, i land som Norge og Canada.

Et annet spørsmål er, slik det er blitt fremsatt av nederlandske Ria Lavrijsen, "(...) hvorvidt det i kjølvannet av 90-årene kan påregnes et nytt og anderledes kvalitetssyn, artikulert av mennesker som ikke er del av etablerte kunstkreter. Disse gruppene er ivrige etter å delta i kunstens verden, og står holdningsmessig åpen for andre verdier, for kulturelt mangfold, for en annen estetikk og andre parametre, for en fornyelse av moderne og post-moderne kunst, og gjensyn med pluralisme".¹⁰

Dette kan sees som en generell kommentar til dagens situasjon med en ekspanderende kunstverden, også gjeldende det som foregår i forskjellige deler av verden, såvel som innen marginalområdene av dagens mainstream-sentra. Dette, føler jeg, kom til uttrykk ved Sommertheater Festival in Hamburg sommeren 1994, hos nye energi-teatre, som Rezo Abdoh, den iransk-amerikanske regissøren fra New York, med sin produksjon "Quotations from a ruined city", såvel som i ny dans fra New York. Som Meg Stuarts "No longer ready-made", ved siden av selskaper fra ikke-vestlige kulturer som Det fjerne østen og Søramerika. Men nå skal vi komme til hovedeksemplene i min beskrivelse av denne utviklingen.

Baktruppen startet opp i 1986 i Bergen og har alltid arbeidet utfra en kollektiv terminologi. Det har vært viktig for dem å komme unna det tradisjonelle mønster for å lage teater, og derfor ble et slags teatralisk mellomspill mellom forskjellige dramaturgiske metoder innført, noe de forklarte i en av deres pressemeldinger i 1989. Dette impliserte også den direkte innvirkning som aktørene kunne ha i selve arbeidet i en ikke-hierarkisk teaterform. På denne måten har spontanitet blitt del av et redskap til å avdekke det sceniske potensiale. Deres tidlige større oppsetning, etter "Ja, jeg går over til hundene" i 1987 og "Kjøter" i 1988, var "Germania Tod in Berlin" i 1989. Det var en

bearbeidels
sinnsbilder
vekt på rev
forholdene
Baktrupper
identitet ve
bruk av mu
en elg, et fu
scenarier
en til å tenk
Group fra 1
med teknisk
ment. Dem
også tilsted
svært mye
teater fra 10

Baktrupper
visuelt bas
og gjenfort
benytte tek
re. Det er s
er med bru
inneholder
ser til tekst
sjon og per
helt med re
motsetning
på 80-tallet
materiale e
og ikke i re
sjon. Jeg m
lerede i sin
ken av teks
ping av stil
kulering". I
måter å par
Baktrupper
Amsterdam
sempel på
"Without T

Denne proc
av tekster a
og andre. A
produksjon
astronomis
aktørenes l
strukturer
Der var ogs
tronisk con
sasjon. Stru

behovet for å
somhet i pe-
ering inne-
de adriatis-
r Kroatia, og
efatte nord-
ling i både
d som Norge

fremsatt av
rvidt det i
et nytt og
mennesker
tser. Disse
stens verden,
dre verdier,
estetikk og
moderne og
l plura-

nentar til da-
e kunstver-
forskjellige
ginalområ-
Dette, føler
er Festival
e energi-tea-
rikanske re-
ksjon
l som i ny
"No longer
ra ikke-vest-
Søramerika.
nplene i

n og har all-
logi. Det har
t tradisjo-
for ble et
rskjellige
le forklarte i
Dette impli-
m aktørene
rarkisk tea-
nitet blitt del
e potensia-
er "Ja, jeg
r" i 1988.
Det var en

bearbeidelse av et stykke av Heiner Müller med sinnsbilder fra den tysk/prøyssiske historie, med vekt på revolusjonære spørsmål, Stalinisme og forholdene i etterkrigstidens Øst-Tyskland. Baktruppen forsøkte å tilpasse dette til norsk identitet ved å bearbeide tekstene og ved deres bruk av musikk og sceniske elementer, slik som en elg, et furutre og lysbilder av gjenstander og scenarioer som er særnorske. Rømløsningen fikk en til å tenke på en produksjon av the Wooster Group fra 1983, hvori en stor butikkdisk fullastet med teknisk utstyr var det sceniske hovedelement. Denne formen scenisk installasjon var også tilstede hos Baktruppen, og slik minte de svært mye om det avant-gardistiske mainstream teater fra 1980-årene.

Baktruppen har, ifølge dramaturgiske tendenser i visuelt basert prosjekt-teater, som resirkulering og gjenfortellende teater, likevel tatt idéen om å benytte teksten slik tidligere nevnt et stykke videre. Det er som å arbeide med visuelle hentydninger med bruk av tablå og billedelementer, og det inneholder at aktørene resiterer, spiller og danser til tekstuelle elementer basert på improvisasjon og personlig materiale. Dette korresponderer helt med resirkulasjon og et ny-energi teater, i motsetning til den mer konseptuelle dramaturgi på 80-tallet, og i den forstand at ethvert tekstuelt materiale er tilpasset det man ønsker å formidle og ikke i retning av å legitimere tekstuell adaptasjon. Jeg mener Baktruppen nærmet seg dette allerede i sine første produksjoner. Denne frie bruken av tekstelementer og en viss ironisk gjenskapning av stilarter, kan beskrives som "bevisst resirkulering". Det etterstreber å bryte illusjoner via måter å parafrasere tekst og sinnsbilder. Baktruppens produksjon fra 1991, spilt i Amsterdam i mars samme år, er et svært godt eksempel på akkurat dette. Den manglende tittel - "Without Title", er en referanse til det.

Denne produksjonen var basert på parafrasering av tekster av Gilbert og Sullivan, Samuel Beckett og andre. Aktørene tilførte personlig materiale, og produksjonen var organisert etter anatomiske og astronomiske metaforiske strukturer som ordnet aktørenes bevegelsesmønster i scenerommet etter strukturer som ikke var synliggjort for publikum. Der var også sterke auditive elementer, som elektronisk contentum såvel som musikalsk improvisasjon. Strukturen selv var svært kabaret-aktig

med numre eller sekvenser som ga inntrykk av noe overbevisende "tilfeldig", understrekkende den improvisatoriske innfallsvinkelen. Publikum var til dels rundt scenearealet, og delvis plassert i stoler satt ut i en halvsirkel på gulvet. Man kan si de var blitt tilbudt en voyeur-lignende signifikasjon eller funksjon, som tilnærmet gjorde dem til "aktører" selv, -og dette minner igjen om noe av laboratorie-teatrets tilnærminger til Grotowski og Odin teatret på 1960-, og 1970-tallet.

"Peer Du Lügst. - Ja" er en serie produksjoner fra 1993 basert på figuren Per Gynt, tatt fra Henrik Ibsens stykke ved samme navn. Her demonstrerte de igjen sin resirkulasjon, parafrasering og improvisasjonsteknikk. Peer er brukt som en metaforisk karakter eller figur, som forekommer i fem produksjoner. I Frankfurt am Main, i Daimlerstrasse Theater tilhørende Teater am Turn opptrer Peer i et erotisk opplysnings-show, og senere i Zürich er tittelen på oppsetningen opplysning om en reell situasjon: "In 1997 Hong Kong will be incorporated into China". I Bergen, i Bergen Internasjonale Teater, selger Per bruktbiler, og til slutt deltar han under åpningen på et institutt for lykkeforskning, vist på Monty teatret i Antwerpen. Etter min mening kan Peer forstås som en urban nomade. David Hughes kommenterer disse produksjonene i sin artikkel i Hybrid Magazine, og påstår at der skjer en feilsitering av de berømte første setninger i Ibsens stykke fordi at Peer i originalversjonen svarer "Nei" når han blir beskyldt for å lyve (Desember 1993, mars 1994). Jeg vil sitere fra Hughes artikkel, der han sier at: "Til tross for det tilsynelatende manglende forarbeide, var Zürich en viktig forestilling: Biter av materiale og konsepter ble gjentatt gjennom resten av produksjonsrekken, og hint til neste års Super Peer-forestillinger, ble introdusert og brukt her." Og Super Per (med bare en e i navnet Peer), ble den oppsummerende produksjon i 1994, med premiere i Oslo og en større Norges-turné som strakte seg fra Bergen til Nord-Norge, og videre til Frankfurt og Amsterdam.

Denne svært kabaret-lignende produksjonen er egentlig en konklusjon på Peer-produksjonene, såvel som på Baktruppens arbeidsmetode hittil. Aktørene presenterer de siste nyheter i Peer-produksjonene, som inkluderer opplysningen at Peer reiste til New York for å kjøpe alle Elvis-frimerkene han kunne få tak i. Så, deres måte å gjenfortel-

le verden på er å presentere fortellinger forbundet til en måte å agere og danse hvor alt er lov, hvor stemmer forvrenses av å puste inn helium fra en metallflaske, eller gassbeholder, eller at man plutselig avfyrer et våpen eller en kanon. Markus Payer i "Frankfurter Allgemeine Zeitung" skriver at der er mye galskap i denne produksjonen (5. Juni 1994). Men til tross for det er der en viss dobbelt bunn, fordi de ikke lager noe rituale som gjentaes, og fordi hver følelse er overdrevet til effekten blir komisk.

Måten Baktruppen evner å overraske, indikerer hvor stor avstand de har tatt fra den konseptuelle eller den selvrefererende dramaturgiske metode fra 1980-årene, og de har funnet sin svært spesielle måte å gjenfortelle verden, hvor de sidestiller alle uttrykksmåter i et landskap som enkelte mennesker er fremmede for, og som andre synes å finne gjenklang av seg selv i. Professor Luk van den Dries ved universitetet i Antwerpen utførte sammen med en internasjonal samling studenter en publikumsundersøkelse da Baktruppen spilte sin Antwerpen-versjon av "Peer Du Lügst. - Ja." Det var tydelig at publikum for en stor del fant det vanskelig å forholde seg til en produksjon hvor aktørene til dels var i en real-time situasjon, og mente dette "ikke var teater". På den annen side ble der av enkelte uttrykt en plutselig og spontan "gjenkjennelse" av personlig art.

Denne type real-time situasjoner og gjenfortellinger av verden via sitater og bevegelsesmønstre, er etter min mening et signifikant bidrag til utviklingen av det nye energi-teater. Måten å forholde seg til en spesifikk norsk kontekst er understreket eller eksemplifisert ved deres blå øyne, en effekt oppnådd ved bruk av blå kontaktlinser. Ironisk nok er dette også et bidrag til post-mainstream. Selv om det kan virke selvmotsigende at faktisk avantgarde mainstream-område bidrar her, er det etter min mening et tegn på deres reseptivitet og villighet til å justere eget perspektiv og situasjon, for Baktruppen var - og er fremdeles - svært provoserende.

Jeg vil nå trekke frem et eksempel på teatral produksjon hvor gravitasjonspunkter, som tekstualitet og visualitet, rom og frontalitet, virkelig vil begynne å flyte i det aksiale systemet jeg i begynnelsen skisserte. Hva Baktruppen angår, kan de fremdeles analyseres med disse gravitasjons-

punktene som stabile enheter. I arbeidet til Recto Verso fra Québec i Canada begynner dette å forandre seg i retning av en uttrykksmessig energiflyt som er vanskelig å beskrive. Dette korresponderer i virkeligheten til den frie flyten av energi som Lyotard snakket om i sitt essay. Recto Verso er en produksjonsgruppe som er nært tilknyttet the Obscure kunstsenter i Québec by. Den fransktalende provinsen Québec i Canada har også hatt sin eksperimentelle post-avantgardistiske mainstream-bevegelse, representert ved navn som Gilles Maheu og Robert Lepage. Senere, ganske inspirert av nye måter å definere og arbeide med performance-kunst og installasjoner forsøker Recto Verso og grupper i Québec å definere nye kontekster for teater. Dette er gjerne relatert til kulturell identitet i provinsen.

Recto Verso har eksistert siden 1984, og har i samarbeid med Gilles Arteau, poet og performancekunstner, utviklet en rekke produksjoner som konkretiserte deres målsetning om et teater som forholdt seg til forskjellige typer rom. I 1985 presenterte de "Destination St. Nil", en forestilling i ruinene til en forlatt, spøkelsesaktig by, og i 1987 lagde de en kjempemessig teatral installasjon som ble grunnlaget for work-in-progress forestillingen de har kalt "Parcours scénographique", eller oversatt til norsk "Scenografisk bevegelse", med Emile Morin som scenograf og Jacinthe Harvey som instruktør for aktørene.

Undertittelen til dette forestillings-, og installasjonsprosjektet er "Fable urbaine", (Urban fabel), og indikerer at det er en historie om det urbane liv i konteksten urbanitet som identitetsspørsmål. Det har vært presentert og videreutviklet som work-in-progress ved gjentatte forestillinger siden 1989, til deres presentasjon av forestillingen i Théâtre à Chapelle i Montreal i september 1994. I den scenografiske installasjonen er der ikke noe fast scenisk senter, men et slags flytende spilleområde definert av kurvede linjer, eller "mursteiner" av sammenpressede papirballer og med videomonitorer installert flere steder. En av monitorene viser en video med "road movie", en annen en stor munn i bevegelse. Der er fire aktører i mer eller mindre fastfrossete posisjoner og en av dem er en engel som henger ned fra scenetaket, og beveges mekanisk ned mot et vannspeil kreert av et rektangulært basseng. Dette er Québecks helige katolske familie-engel som betrakter den sta-

tiske mor-fideoklipp kommer fra en ytre v man-apparat blandet med integrert i ly stemning.

Inntrykket i produksjonen som uten be dig strøm av Gravitasjon talitet, tilster rende point og kampen forestilling i kommentar Der er en st per en ny m forandres til forandres ig oss alle.

Gravitasjons tilstand av n mainstream enda en ann forskjelligar ens teatre i a som for ekse ke teateret, e kulturelle ut neres er sim dette ligger a tar opp i seg restillingen i Konteksten i forskjellige t utdype det s konstruksjon at i et slikt p ket som blir kalles for de seg det inter estetikk. På e maturgi i for stream som etikk og resis

det til Recto
dette å for-
sig energi-
korrespon-
av energi
ecto Verso
t tilknyttet
Den fransk-
r også hatt
ske main-
avn som
e, ganske
beide med
rsøker
inere nye
latert til

g har i
erfor-
uksjoner
i et teater
om. I 1985
forestil-
tig by, og i
installa-
ogress fo-
graphi-
sk beve-
f og
rene.

installa-
an fabel),
urbane
spørsmål.
som
ger siden
gen i
er 1994. I
ke noe
spille-
nurstei-
ned vi-
monito-
annen
rer i
g en av
etaket,
il kreert
ecs hel-
len sta-

tiske mor-far-sønn konstellasjonen, alt imens vi-
deoklipp kontrasterer det hele, og tilfører innrykk
fra en ytre verden. Publikum har fått utdelt walk-
man-apparater til å lytte til, slik blir lydkulisser
blandet med presentasjon av tekst. Teksten blir
integrert i lydlandskapet, og er gitt en fast poetisk
stemning.

Inntrykket man fikk av denne multidisiplinære
produksjonen er en strukturell stofflighet. Det er
som uten begynnelse og uten ende, bare en stadi-
g strøm av klangfullhet og tekstualitet. Gravitasjonen av tekstualitet og visualitet, av fron-
talitet, tilstedeværelse og rom, er som et aksellere-
rende point of no return. "(...)en time med lidelse
og kampen mellom lyd og bilde. En multimedia-
forestilling i Mens vi venter på Godot-stil", er
kommentaren til kritikeren Jean Saint-Hilaire.³⁾
Der er en stadig bevegelse i tid og rom som ska-
per en ny multimedial energi. Handling i rom
forandres til handling i cyber-rommet, og dette
forandres igjen til handlinger i cybersfæren inne i
oss alle.

Gravitasjonspunktet har aksellerert til en flytende
tilstand av nye energier. Forskjellige typer post-
mainstream er utviklet, en av Baktruppen og
enda en annen av Recto Verso, og vi vil også finne
forskjelligartede eksempler innen urbefolkning-
ens teatre i arktiske områder og andre steder, slik
som for eksempel i det nordskandinaviske samis-
ke teateret, eller innen utviklingen av nye multi-
kulturelle uttrykk i vestlige byer. Det som må defi-
neres er simpelthen teatrets nye dimensjoner. I
dette ligger ansatsen til en teaterforståelse som
tar opp i seg kontekst som en like viktig del av fo-
restillingen som den estetiske bearbeidelsen.
Konteksten eller ytre faktorer som identiteter og
forskjellige typer spillesteder bidrar således til å
utdype det som i postmoderne teori ble kalt for de-
konstruksjon og tekstparafrasering. Forskjellen er
at i et slikt post-mainstream teater er det hele språ-
ket som blir gjenstand for resirkulering. Det kan
kalles for de nye energies teater fordi det tar opp i
seg det interaktive i forholdet mellom kunst og
estetikk. På den måten er det tale om visuell dra-
maturgi i forhold til nye energier i en post-main-
stream som altså handler om ny forståelse av est-
etikk og resirkulering.

OVERSATT FRA ENGELSK AV RUTH J. BECK

- 1) K.O. Arntzen: "A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia", Small is Beautiful, red. C. Schumacher og D. Fogg, Theatre Studies publications, Glasgow, pp 44 - 46.
- 2) "Repetition and revolution", i Theatre, Theory, Postmodernism, Bloomington 1991, s. 153.
- 3) "Der Zahn, die Hand", i "Essays zu einer affirmativen Aesthetik", Berlin 1982.
- 4) Cultural diversity in the arts, introduction, Royal Tropical institute, Amsterdam 1993, s. 13
- 5) (...)...une heure d'un agoissant tumulte visuel et sonore... l'impression d'un en attendant Godot multimedia" Le Soleil, Québec, november 1991.

Baktruppen ☐

* Les: kantchrit