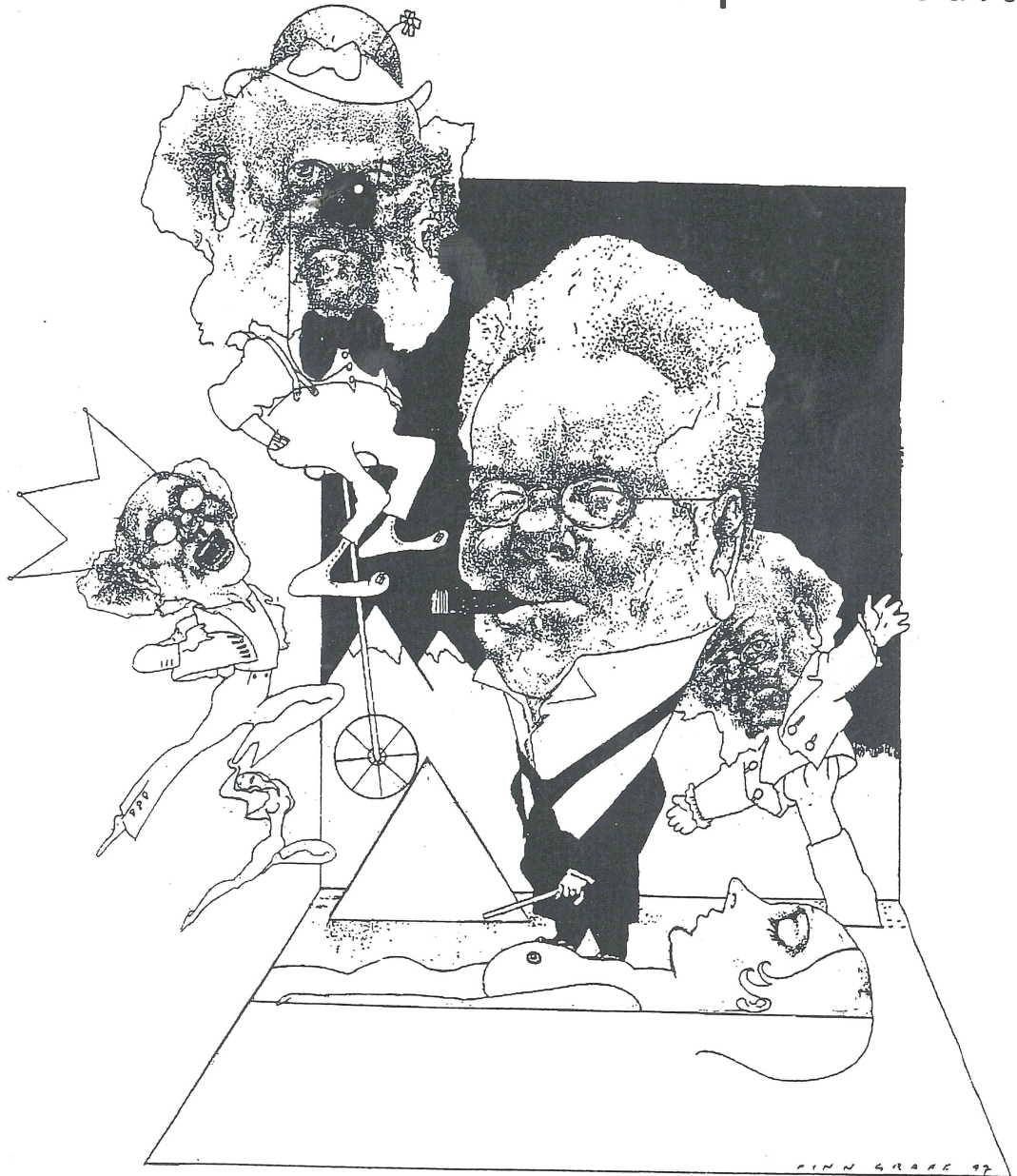


IBSEN *Theatre Symposium*

September 14-15 1996



University of Oslo

Centre for Ibsen Studies

Innhold:

Ibsen Theatre Symposium, September 14-15 1996, Program	7
<i>Lech Sokól</i> : Official opening	8
<i>Leif Zern</i> : The Return of Ibsen	10
<i>Ragnar Lyth</i> : Ekdal, the photographer	17
<i>Erik Østerud</i> : In the Photographer's Studio: Light and Shadow, Reality and Illusion in <i>The Wild Duck</i>	23
<i>Wang Ning</i> : (Re)Constructing Ibsen in the Chinese Context: the Case of <i>An Enemy of the People</i>	33
<i>Giovanni Antonucci</i> : <i>The Pretenders</i> : Ibsen's most Shakesperian» play?	44
<i>Helge Rønning</i> : Ibsentradisjonen – en kunstnerisk tvangstrøye?	52
<i>Terje Mærli</i> : Ibsentradisjonen – fra semantikk til semiotikk	60
<i>Knut Ove Arntzen</i> : Visuell dramaturgi som brudd med Ibsentradisjonen: Baktruppens <i>Peer du lyver</i> . – <i>Ja, Super-Per</i> og <i>Tonight</i> :)	66
<i>Tomas Forser</i> : Ibsen-traditionen. Regiteater, text, skådespelarkonst över exemplet Ibsen	74
<i>Marit Tusvik</i> : I lyset frå eit mørkeloft	88
<i>Jon Fosse</i> : Litt om <i>Barnet</i>	91
<i>Kai Johnsen</i> : Ibsen for all tid?	95
<i>IdaLou Larsen</i> : Ibsen – en tvangstrøye for norsk teater?	102
<i>Torunn Ystaas</i> : Er Ibsen ei tvangstrøye?	104

P r o g r a m

Saturday, September 14

(English language day)

- 10:15 Official opening: His Excellency *Lech Sokól*, Poland's Ambassador to Norway
- Ibsen in an International Light**
We take a look at the festival's performances and consider the impression we get from the international productions and foreign producers.
First speaker: **Leif Zern** (critic):
The Return of Ibsen»
- I. Joan Templeton** (Literary Researcher):
The Pretenders reconsidered:
The Feminization of History
- Uwe Englert** (Literary Researcher and Theatre Critic):
The Pretenders - Perspective in Theatre History
- 11:45 Break
- 12:00 **II. On *The Wild Duck***
- Ragnar Lyth** (Director):
Ekdal, the Photographer
- Erik Østerud** (Literary Researcher):
In the Photographer's studio:
Light and Shadow, Reality and Illusion in *The Wild Duck*
- Søren Kjørup** (Media Researcher/Critic):
Ibsen's *Camera Obscura*. Comments on Ragnar Lyth's Production of *The Wild Duck*
- 13:15 Lunch
- III. Ibsen on the International Stage**
- Wang Ning** (Literary Researcher):
The Significance of Ibsen in the Chinese Context: A Case of *An Enemy of the People*
- Giovanni Antonucci** (Critic):
The Pretenders: Ibsen's most Shakesperian play?
- 15:15 **Discussion**
-16:00 Moderator: **Helge Rønning** (Media Researcher)

Søndag 15. september

(Norskspråklig dag)

- 10:15 **Ibsentradisjonen -en kunstnerisk tvangstrøye?**
Hvilken effekt har Ibsens teaterform på dagens instruktører, forfattere og skuespillere?
Hvordan fungerer Ibsen-festivalen som institusjon?
Innleder: **Helge Rønning** (medieforsker)
- I. Ibsentradisjonen**
- Terje Mærli** (teatersjef og regissør):
Den norske Ibsen-tradisjon.
Fra semantikk til semiotikk
- Knut Ove Arntzen** (teaterforsker):
Visuell dramaturgi som brudd med Ibsentradisjonen? «Baktruppen».
- Thomas Forser** (litteraturforsker):
Ibsen-traditionen. Regiteater, text, skådespelarkonst över exemplet Ibsen
- 12:30 Lunch
- 13:30 **II. Ibsen - inspirasjon eller tvangstrøye?**
- Marit Tusvik** (forfatter):
I lyset frå eit mørkeloft
- Jon Fosse** (forfatter):
Litt om *Barnet*
- Kai Johnsen** (regissør)
Mellom det meningsfulle og det meningsløse?
- 14:30 Kaffe/te
- 14:45 **III. Paneldiskusjon**
-16:00 Deltakere: bl.a. Carl Henrik Grøndahl, Tom Remlov, Ida Lou Larsen, Torunn Ystaas

Knut Ove Arntzen:

Visuell dramaturgi som brudd med Ibsentradisjonen: Baktruppens Peer du lyver. - Ja, Super-Per og Tonight:)

Innledningsvis vil jeg si at jeg definerer dramaturgi som de samlede sceniske virkemidler, og deriblant befinner teaterteksten seg. Dramatiske verk kan og må noen ganger defineres i forhold til en teaterteksts status, det vil si at den går inn som virkemiddel i et teaterarbeid på linje med de andre virkemidlene. Dette springer ut fra en forståelse for at teatrets oppgave ikke lenger er å representere teksten, men heller å bruke den som en del av et «teatralt partitur». Ibsen-tradisjon kan forstås på to måter, enten som scenisk tradisjon i forhold til konkrete oppsetninger av Ibsens skuespill, eller som den teatertradisjonen som også er blitt kalt psykologisk realisme. Jeg vil her bruke betegnelsen i en krysning mellom disse to betydningene. I andre sammenhenger har jeg skrevet om Ibsentradisjonen forstått som iscenesettelse av Ibsens dramatik i en norsk kontekst, slik som i artiklene «Kan det skje noe nytt på Nationaltheatret» og «Det usynlige bruddet med Ibsentradisjonen».¹

Baktruppen ble startet i 1986 i Bergen og har hele tiden arbeidet på gruppebasis, men med produksjonene organisert som prosjekter. Det var i utgangspunktet viktig å komme bort fra tradisjonelle modeller for å organisere de kreative prosessene, noe som igjen må sees i lys av at det skulle være en sammenheng mellom arbeidsprosesser og estetisk uttrykk. De så også på det slik at virkemidlene måtte være likestilte og stå i en gjensidig «lek» med hverandre. Det er dette som metaforisk sett kan forstås som en visuell dramaturgi. Jeg vil komme tilbake til en nærmere definisjon av dette begrepet, men la oss først se på hvordan det har kommet til uttrykk i forbindelse med Baktruppens senere arbeid. I begynnelsen av sitt arbeid skrev Baktruppen om sin dramaturgiforståelse på følgende måte i en pressemelding: «(...)BAK-truppen søker et uttrykk basert på en likestilt dramaturgi; de visuelle, tekstlige og musikalske bilder likestilles i den sceniske aksjon». Dette ble videre utdypet ved å hevde at et tradisjonelt hierarki skulle erstattes av en samvirkning av virkemidler. De skulle bestå av kontraster mellom forskjellige spillemåter som kom til å bryte med eller kontrastere hverandre. Både fysiske uttrykk og bilder var ment å

gi et nærvær
stått i forho
kan få sine
ter av lanc
sine produ
lingene utv
av *German*
me navn.
Wooster G
tungt laste
skranke (er
Germania
brakte den
ningen av M
ne dreies h
det romlige

Baktrupper
har vært re
lige momen
visasjoner c
Det er en sl
parafasere
fra 1991 ka
seg tekstme
av Gilbert
hadde forbe
opp omkri
ringer og fo
blodets kret
menter av
improvisasj
klar kabare
frihet i forho
ga det hele
«vitner» til
basert på d

isjonen: Tonight:)

amlede sce-
natiske verk
atus, det vil
ed de andre
oppgave ikke
en del av et
enten som
s skuespill,
sk realisme.
dningene. I
orstått som
i artiklene
uddet med

rbeidet på
er. Det var
eller for å
s av at det
sk uttrykk.
og stå i en
tt kan for-
lere defini-
kommet til
nelsen av
følgende
sert på en
ikestilles i
t tradisjo-
De skulle
il å bryte
ar ment å

gi et nærvær som kunne møte publikum.² Arbeidet med tekst ble også forstått i forhold til begrepet om tekstlandskap, noe som innebærer at tekster kan få sine avtrykk i visualiserte bilder, og dermed metaforisk sett få karakter av landskap. Slike landskap er det Baktruppen har søkt å realisere i sine produksjoner. Gjennom spontan lek med tekstmaterialet ble forestillingene utviklet. Den viktigste av de tidlige produksjonene var oppsettingen av *Germania tod in Berlin* i 1989, basert på Heiner Müllers stykke av samme navn. Den sceniske løsningen kunne minne om den amerikanske Wooster Groups forestilling *North Atlantic* fra 1983, hvor en stor skranke tungt lastet med teknisk utstyr var hovedinstallasjonen. En tilsvarende skranke (engelsk: counter) med diverse utstyr ble brukt også i Baktruppens *Germania tod in Berlin*, og er en klar parallell til måten Robert Wilson brukte den frontalt og diagonalt stilte skranke i den ovenfor nevnte oppsettingen av Müllers *Hamletmachine* i 1987. Det var slike skranke som kunne dreies hurtig rundt, og dermed utløse den gravitasjon som oppstår når det romlige og det frontale smelter sammen.

Baktruppen har arbeidet med å synliggjøre tekstelementer visuelt, noe som har vært realisert i forhold til tablåer, bildelementer og musikalske og lydlike momenter. Skuespillerne resiterer, spiller og danser i forhold til improvisasjoner over det foreliggende materiale og sine egne personlige ressurser. Det er en slags fri flyt av energier som bryter alle handlingsillusjoner ved å parafasere tekster og bilder, noe som kom særlig klart fram i en forestilling fra 1991 kalt tødlene («.....»), og som var uten tittel. Forestillingen baserte seg tekstmessig på parafaseringer over kjente dramatiske tekster, slik som av Gilbert og Sullivan, Samuel Beckett og Georg Büchner. Skuespillerne hadde forberedt en del personlig tekstmateriale, og forestillingen var bygd opp omkring en grunnleggende struktur basert på romstrukturelle overføringer og fortolkninger av anatomiske og astronomiske metaforer, slik som blodets kretsløp eller figurer som viser energistrømmer. Der var sterke elementer av auditiv karakter, fra elektronisk lydproduksjon til tonale improvisasjoner med blåseinstrumenter. Forløpsdramaturgisk var der en klar kabarettaktig karakter, noe som ble forsterket av de enkelte aktørenes frihet i forhold til hverandre og en rekke tilsynelatende «tilfeldigheter» som ga det hele et både kroppslig og energetisk preg. Publikum var plassert som «vitner» til den sceniske handlingen, som foregikk i en spillestruktur basert på de grunnmønstrene som var utviklet ut fra de astronomiske og

anatomiske metaforene. Strukturen hadde form av en hesteko, og handlingene flyttet seg hele tiden innenfor denne, nesten som i en slags partituraktig bevegelse. Den rituelle karakteren ga forestillingen en nærmest direkte referanse til oppsetninger av Grotowski og Odin teatret på 1960- og 1970-tallet. Forskjellen er at ironi og lek med kroppsenergi har erstattet det psyko-fysiske arbeidet basert på innlevelse og personlig dybdesøking.

Peer du lyver. - Ja er en serie produksjoner fra 1993 basert på Peer Gynt-figuren fra Ibsens berømte skuespill. Her demonstreres gjenbruk av tidligere stiler, parafrasering og improvisasjonsteknikker. Peer blir brukt som en billedlig eller metaforisk figur som blir gitt forskjellige funksjoner i de forskjellige oppsetningene. Det ble i alt fem, slik som i Frankfurt am Main hvor han i Theater am Turm, Daimlerstraße, opptre i et erotisk opplysningsshow, og senere i Zürich under Zürcher Spektakel er han med på å finne ut hva som skjer når Hong Kong blir en del av Kina: «In 1997 Hong Kong will be incorporated into China». I Bergen, i Teatergarasjen til Bergen Internasjonale Teater, selger Peer bruktbiler, og endelig i Antwerpen, deltar han i åpningen av et forskningsinstitutt for lykkeforskning. Slik jeg ser det kan Peer oppfattes som en urban nomade. David Hughes kommenterer disse produksjonene med å si at *Peer Gynt*-serien til Baktruppen er en rekke varianter eller «falske» sitater over de første berømte linjene i Ibsens opprinnelige skuespill, fordi han i originalen svarer «nei» når han blir fortalt at han lyver.³ Og *Super-Per* (med bare en e i navnet til Peer) ble den oppsummerende produksjonen i 1994. Den var svært kabaretaktig og resirkulerte ikke bare de forutgående *Peer Gynt*-stykkene, men også hele deres arbeidsmåte så langt. Dramaturgisk fungerte det slik at i *Super-Per* presenterte skuespillerne hovedoppslag fra *Peer du lyver. - Ja*-serien. Et av disse var hvordan jazzmusikeren Erik Balke hadde improvisert over følgende episode: Per drar til New York for å kjøpe 365 Elvis-frimerker. Arnd Wesemann opplevde det som om de fortalte om et helt spesielt ønske, nemlig å kjøpe frimerker helt til postkontorene var tømte. Han merket seg også at de forteller historien svært kortfattet, og at de brekker stemmene sine ved hjelp av en gassflaske med helium som de tok kraftige drag av. Dette fikk dem til å «pipe» ut sine anekdoter og fortellinger med fordreide Mickey Mouse-stemmer.⁴

Arbeidsr
som del
arranger
måte «å
spill, da
helium f
ligger på
oppgang
på en fr
virkeligh
løskrutt,
opp til a
rent tekr

Det ble c
en viss p
ritualer s
ble overc
til å over
konseptu
fortelle v
tekstland

I forbind
fessor Lu
internasj
fant det v
var et «i
direkte e
historier
«risiko-te
faktisk bl
foregikk
andre op
parafrese
individue
overslag
til energi

og hand-
lags parti-
nærmest
på 1960-
ar erstat-
ig dybde-

eer Gynt-
av tidlige-
t som en
r i de for-
am Main
k opplys-
med på å
97 Hong
n til Ber-
ntwerpen,
5. Slik jeg
kommen-
pen er en
e i Ibsens
i blir for-
) ble den
; og resir-
ele deres
r presen-
av disse
følgende
id Wese-
nemlig å
gså at de
sine ved
ette fikk
: Mickey

Arbeidsmåten går altså ut på å fortelle og presentere historier og anekdoter som delvis har sin basis i virkelige opplevelser, som igjen godt kan være arrangerte for å oppnå en spesiell, fysisk og virtuell effekt. Dette er igjen en måte «å fortelle verden på» med bruk av forskjellige virkemidler som skuespill, dans og altså fordreining eller brekning av stemmen ved å puste inn helium fra en gassflaske. Dette er igjen en fysisk eller kroppslig effekt som ligger på grensen til det risikable, altså benytter de seg av en slags grenseoppgang mellom spilt tid og «virkelig» tid. Dette gir en effekt som er basert på en fri strøm av energi, innenfor og utenfor den teatrale eller fysiske virkeligheten. Dette ble understreket gjennom bruken av en kanon med løskrutt, og i forbindelse med visningen i Antwerpen hadde de også lagt opp til avskyting av sprengladninger på et galleri. Det holdt på å gå galt rent teknisk, men ingen ble skadet.

Det ble også skrevet om *Super-Per* at der var masse galskap, men ikke uten en viss porsjon sluhet (Schlauheit), og det var fordi de ikke laget noen ritualer som kunne gjentaes eller reproduseres, og enhver følelse i uttrykket ble overdrevet og gitt en komisk effekt.⁵ Måten Baktruppen har vært istand til å overraske, indikerer hvor langt de har kommet bort fra en rendyrket konseptuell eller formal dramaturgi. De har funnet sitt eget spesielle vis å fortelle verden med forskjellig uttrykk og virkemidler som er likestilt i et tekstlandskap som gjennomstrømmes av kroppslige energier.

I forbindelse med visningen av *Super-Per* i Antwerpen i 1994 gjorde professor Luk Van den Dries en publikumsundersøkele i samarbeid med en internasjonal gruppe studenter. Det ble klart at en stor del av publikum fant det vanskelig å forstå eller gå inn på forestillingen, og at det for mange var et «ikke-teater». På den andre siden kom det frem at noen reagerte direkte eller personlig i en positiv retning og la sine egne personlige historier inn i det de så. På den måten ble det slik at «ikke-teater»- eller «risiko-teater»-effekten slo igjennom, slik at karakteren av virkelig tid faktisk ble konstituerende for en personlig fiksjons eller handlings tid som foregikk i publikums fantasi. I dette ligger en bevegelse i retning av å forandre oppfatningen av hva som er teater i det hele tatt, noe som den parafaserende og personlig orienterte dramaturgien, basert på sitater, individuelle bevegelsesmønstre og improvisasjoner, ga støtet til. Når slike overslag finner sted har også teatret berørt på en annerledes måte, knyttet til energier som har med kropp og identitet å gjøre.

Baktruppens produksjon etter *Super-Per* het *Tonight*;) og hadde ingen direkte tilknytning til Ibsens dramatik, men benyttet seg av grep og metaforer som kan sees i perspektiv av hvordan sceniske muligheter kan utforskes. Premierer var på teatret i Kampnagelfabrikken i Hamburg høsten 1994. Det var den første forestillingen hvor de gikk helt over i det virtuelle eller det eksplisitte spill med simulasjon gjennom å gjøre telekommunikasjon til del av det sceniske språk ved å la den gå inn som et virkemiddel. De skriver selv om forestillingens tematikk at det delvis handler om Kampnagelfabrikken historie, «(...) som delvis blir fortalt gjennom sjargonger hentet fra kommunikasjon på Internettet. Denne datakommunikasjons-teknikken er også et dramaturgisk virkemiddel i forestillingen», og videre heter det samme sted: «(...) En computer er aktiv på nettet under hele forestillingen, slik at publikum kan dele begivenheter hentet ved «net-surfing» med utøverne. Samtidig reflekteres det over hvordan den menneskelige hjernen fungerer, blant annet gjennom et foredrag om overføringen av informasjon i hjernen. Sammenhenger synliggjøres ikke direkte, men det åpnes for slutninger. Forestillingens tekst og handling er for det meste basert på hypertekst, ved at man zoomer inn på ord man ønsker å undersøke nærmere».⁶

Ideen er altså å bruke moderne datakommunikasjon eller det digitale prinsipp. Forestillingen ble fremført på 320 kvadratmeter persiske tepper lagt utover gulvet, og det ble brukt tre pianoer og en computer til fremføring av musikk, og all tekstformidling skjedde på engelsk via mikrofoner.

Dette er en forestilling som gir ytterligere anledning til å reflektere over nye måter å forstå mimesis på, som simulasjon basert på en fri bruk av multi-dimensjonale virkemidler. Der var også fri flyt av energier i forhold til kroppen i rommet, noe som ble den utløsende dramaturgiske faktor. Kropps- og identitetsaspekter er understreket ved utstrakt bruk av fysiske handlinger og kostymer som tar en rett inn i leken med publikums selv-bilde. Lekre dresser og kjoler i form av selskapsantrekk fra hele verden gir sammen med de persiske teppene en underlig følelse av reise. Dette gir også assosiasjoner til forskjellige kulturanthropologiske rom, i tillegg til forestillingens referanse til Kampnagelfabrikken historie. Publikum blir nærmest en del av den frie flyt av energier, og teatret har vist at det kan bli et bilde på sin egen søken etter virkelighetsfordobling, eller som det ble

omtalt i
Comedy
oversett
teaterku
er et illu

Et konk
struksjon
også kje
kroppsa
desinteg
noe som
Control
hvor dar
synsint
Baktrup
uttrykk s

Det er e
som når
vi ovenf
kan en f
det som
i løpet a
Cybersp
selv som
del av d
den nye
som kan
blir polit
energier.
eller la s
teatret g
som er r
dette som
gjennom

ide ingen
 7 grep og
 heter kan
 burg høs-
 i det vir-
 telekom-
 et virke-
 s handler
 gjennom
 communi-
 ngen», og
 ttet under
 ved «net-
 rdan den
 edrag om
 jøres ikke
 andling er
 ord man

et digitale
 ke tepper
 r til frem-
 krofoner.

e over nye
 av multi-
 forhold til
 ke faktor.
 av fysiske
 ums selv-
 verden gir
 Dette gir
 gg til fore-
 blir nær-
 kan bli et
 n det ble

omtalt i Tageszeitung: «(...) Slik oppstår en type Real-World Anti Comedy Comedy, hvis indre forhold er samtidig åpenbar og skjult» (Baktruppens oversettelse fra tysk til norsk).⁷ Dette er, vil jeg mene, et eksempel på at teaterkunsten kan speile seg i det ny-mimetiske speil, det speilet som også er et illusjonenes narrespeil når virkeligheten er annerledes enn vi tror.⁸

Et konkret virkemiddel, eller grep, som anvendes for å understreke dekonstruksjonen av den teatrale kropp, er den stadige rytmiske bevegelse slik en også kjenner det fra visse former for danseteater. Den skaper vekslende kroppsattityder som er i hurtig forandring, og går i retning av en kroppens desintegrasjon eller oppløsning. Kroppen blir dermed en del av rommet, noe som en også kunne se i den svenske prosjektteatergruppen Remote Control Productions' produksjon *Daniel and the Dancers* fra 1994/95, hvor dansens og de fysiske bevegelsene ikke lenger kan fanges inn som ett synsinntrykk. Denne effekten understrekes både hos Remote Control og av Baktruppen gjennom bruk av mye musikk og stadig vekslende lydige uttrykk som spilles over hverandre og snor seg inn i hverandre.

Det er et teater som fortjener betegnelsen «multimedialt melodrama», slik som når klisjeer fra soap og melodrama blir brukt eksperimentelt. Her står vi ovenfor en ny type fysisk attraksjon i teatret. Gjennom det ny-fortellende kan en fritt bevege seg mellom «mindscape», det tekstuelle «landskap» eller det som i forestillingen ble betegnet som «Freudland». Det sies da også sies i løpet av *Tonight.*): «It is just a comedy». Spillet i rommet blir til spillet i Cyberspace, som igjen blir til et virtuelt bilde på en mental dimensjon i oss selv som tilskuere. En ny dimensjon er etablert for publikum. Vi er blitt en del av den fortellingen som er skapt eller simulert fram i forlengelsen av den nye fortellingen. Forskjellige typer identiter blandes i et virtuelt univers som kan foregå alle steder. I dette ligger teatrets nye dimensjoner. Identitet blir politikk, politikk blir et spørsmål om å fortelle noe gjennom kroppslige energier. Det er ikke lenger tale om å dvele ved de vakre bildene i teatret, eller la seg servere en lekkert innpakket tekst. Publikum blir selv en del av teatret gjennom en form for optisk illusjon som også speiler et publikum som er nødt til å se seg selv som del av en bølgende bevegelse. Det er også dette som gjør at en visuell dramaturgi får en ny fiksjon og fysisk tiltrekning gjennom de flytende energier og deres magnetfelt.

En visuell dramaturgi kan altså defineres som en likestilling av virkemidlene, særlig med tanke på forholdet mellom det visuelle og det tekstlige. Den har i aller høyeste grad med utforskningen av billedvirkning og tidsstrukturer å gjøre. Når det fokuseres på dette oppstår billedvirkning, noe som helt eksakt vil si at bildet får betydning på linje med rommet eller skuespillerens bevegelse.⁹ Dette gir også store sceniske dramaturgiske muligheter i forhold til teaterarbeidet. En generell orientering i retning av tablå og billedvirkning brøt gjennom i det tekstbaserte regiteatret fra slutten av 1970-årene og gikk inn i den generelle ny-ekspresjonistiske trenden og ble et slags post-moderne regiteater. Representanter for det har i norsk teater særlig vært Stein Winge og Kjetil Bang-Hansen. Den bruk av visuell dramaturgi som Baktruppen har stått for, er imidlertid representant for det frie prosjektteatret som vokste fram fra 1980-årene. Det var særlig inspirert av den såkalte belgiske bølgen, og etter de første tiår med visuell eksperimentering og tekstparafrasering, ser det ut til at noen av de mere institusjonelt orienterte regissører tar opp noen av disse arbeidsmåtene som går på dehierarkisering av virkemidlene og vektlegging på den teatralen kroppen. Det gjelder regissører som Frank Castorf i Berlin og den svenske Staffan Valdemar Holm. Når disse setter opp klassikere som Ibsen eller Strindberg, vil de kanskje ikke arbeide så radikalt dekonstruerende som Baktruppen har gjort i forbindelse med *Peer Gynt*, men det er i samme retning det trekker.

Det er også viktig å være oppmerksom på at det i forbindelse med den visuelle dramaturgien utviklet seg en auteurfunksjon i teatret. Det innebar at en regissør, billedkunstner/scenograf eller skuespiller selv kunne ta utgangspunkt i et materiale av tekstlig eller visuell karakter og bearbeide det på sin personlige måte. I Baktruppens arbeid kan en si at det har vært tilfelle, og de kan regnes som representant for et svært radikalt brudd med Ibsentradisjonen med tanke på både selve den psykologisk-realistiske iscenesettelsestradisjonen, såvel som med tanke på å arbeide med et Ibsenmateriale. Andre internasjonalt kjente prosjektgrupper som har gjort det samme er den allerede nevnte Wooster Group som i 1990/91 laget en kjent Tsjeikov-oppsetning, *Tre søstre* som de kalte for *Brace Up*. Det var en dekonstruksjon av teksten som så ble framført ved hjelp av multimediaelementer som film og videoarbeider. Noen av rollene var på video, og det oppsto en interessant spenning mellom video og tilstedeværende

skuesp.
Baktru
generel
direkte
og den
billedvi
teatral

- 1 Arntzen, K.C.
- 2 »Baktru
besto de
fatteren
Ingvild
og billec
- 3 Hughes,
Internat
1994, p.
- 4 Wesema
(oder wi
- 5 Payer, M
ne Sonn
- 6 Baktrup
- 7 Briegleb
- 8 Arntzen
tenskap
- 9 Arntzen,
to Proje

v virkemidde-
ekstlige. Den
og tidsstruk-
ing, noe som
eller skuespil-
muligheter i
tablå og bil-
ten av 1970-
len og ble et
norsk teater
k av visuell
stant for det
erlig inspirert
ell eksperie-
mere institu-
tene som går
entrale krop-
ævenske Staf-
eller Strind-
om Baktrup-
nne retning

skuespillere som også kunne være med på video. I et slikt perspektiv er Baktruppen med på å vise nye muligheter i teaterarbeidet. Norsk teater generelt og oppsetninger av Ibsen spesielt har imidlertid enda ikke funnet direkte tilknytning til denne type eksperimentring utover ny-ekspresjonisme og den etablerte tablåtrend med større grad av tekstrepresentasjon enn billedvirkning og nye energier forstått som dekonstruksjon av tekst og teatral kropp i selve spillet.

lse med den
Det innebar
lv kunne ta
og bearbeide
det har vært
t brudd med
ik-realistiske
ned et Ibsen-
nar gjort det
/91 laget en
. Det var en
multimedia-
på video, og
edeværende

- 1 Arntzen, K.O., «Kan det skje noe nytt på Nationaltheatret», *Spillerom*, Oslo, nr. 4 1986 og Arntzen, K.O., «Det usymelige bruddet med Ibsentradisjonen», *Klassekampen*, Oslo, 25.4.1989.
- 2 »Baktruppen», et notat, informasjonsmappe, Bergen 1989. Foruten regissøren Tone Avenstroup besto den norske prosjektteatergruppen Baktruppen i den første tiden etter starten i 1986 av forfatteren Øyvind Berg, komponisten Jørgen Knudsen, scenografen Worm Winther og skuespillerne Ingvild Holm, Gurå Mathiesen, Hans Petter Dahl, og senere kom også jazzmusikeren Erik Balke og billedkunstneren Bo Krister Wahlström med.
- 3 Hughes, D., «The Way North, Norway, Baktruppen. Cool, calm and collective», *Hybrid*, The International Cross-Artform, Bi-Monthly Issue 6, Nordic Issue, Dec 1993/Mar 1994, London 1994, p. 3
- 4 Wesemann, A., «365 Elvis-Briefmarken. Aus Norwegen nach Ffm: Die Bak-truppen mit Peer (oder war's Superpeer?)», *Die Tageszeitung*, 10.6.1994
- 5 Payer, M., «Losgelöst und ganz entspannt. BAK-truppen auf TAT-Bühne», *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, nr. 22, 5.6.1994.
- 6 Baktruppen, Prosjektbeskrivelse, *Tonight*:).
- 7 Briegleb, T., *Die Tageszeitung*, 30.9.1994, gjengitt etter Baktruppen, Prosjektbeskrivelse.
- 8 Arntzen, K.O., «Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance», *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, red. Live Hov, Universitetet i Oslo, 1993.
- 9 Arntzen, K.O., «Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia. From Visual Performance to Project Theatre in Scandinavia, Katalog vol.I/*Spillerom*, Oslo, 1-1990.