

# Verdensteatret og kunsten å være i bevegelse

Av Elisabeth Leinslie

***Konsert For Grønland* er et viktig bidrag til både ny norsk scenekunst og det akademiske teatermiljøet. Her møtes kunstnerisk arvegods og ny teknologi i et medrivende sansebombardement, som utfordrer både kunstneriske og akademiske tilnærminger. Verkets kompleksitet oppfordrer med andre ord til mange tilnæringsmåter; jeg skal her rette særskilt oppmerksomhet på dets estetiske og dramaturgiske strategier.**

Verdensteatret har i en årrekke tatt oss med inn i performancekunstens eksperimentelle verden, en verden som i dag er en etablert tradisjon innen scenekunsten. Gruppen forholder seg forholdsvis fritt til kunsttradisjonens virkemidler; de tar vare på arven og de gir den en god porsjon utfordringer. Gjennom kreativ omgang med etablerte former (både innen teater, billedkunst, film og lydkunst), vekker de til live minner som fortjener å tre ut av dvale. Her møtes nytt og gammelt materiale, og nye og gamle medier, i komplekse strukturer og representasjonsformer.

Har man sett flere av Verdensteatrets forestillinger, vil man fort kjenne igjen visse estetiske elementer og strukturelle strategier. Spesielt synlig er deres vektlegging av det tverrkunstneriske, dramaturgiske og eksperimentering med kunstneriske virkemidler. Estetikken, strukturene og representasjonsformene i *Konsert For Grønland*, påvirkes i stor grad av deres utstrakte bruk av teknologi. En av grunnene til at Verdensteatret behersker en slik kompleks form er at de arbeider på tvers av kunstneriske profesjonsgrenser, og knytter dermed til seg dyktige utøvere fra alle kunstfagene som er representert i verket.

I *Konsert For Grønland* har Verdensteatret videreutviklet poetikken fra sin forrige produksjon, *TSALAL*. Spesielt ser vi det i lydbildet, videobruken og teknologiske hjelpemidler. Allikevel virker *Konsert For Grønland* på andre premisser og nye estetiske områder er utforsket.

## Et verk i bevegelse

*Konsert For Grønland* er et eksempel på et verk som allerede har begynt idet publikum kommer inn, og viser med det 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 rom- og tidsopplevelser; som genererer stadig nye fortellinger og refortellinger. Handlingstrådene kuttes og knyttes sammen igjen på nye måter, og virkeligheten oppløses i småbiter. Det hele holdes i gang av aktørene. Med faglig tyngde og skarp teft, evner de å bygge opp lengre løp, uten å miste verken intensitet eller fokus. At de tør dvele lenge ved stoffet og gi hvert element tid og rom til å fortelle historier, gir opplevelsen dybde og tyngde.

Verket er spekket med sceniske overraskelser, både i form av estetiske elementer, transformasjon og sammensetning av disse. Det er snarere snakk om en konstant 'coming and

going' av elementer, fremfor en tydelig start og slutt på de ulike sekvensene.<sup>1</sup> Her presenteres elementene gjentatte ganger, men alltid på nye måter og i nye sammensetninger. Dette fører til en dyptgående utforsking av elementenes muligheter til transformasjon og evne til interferens med andre elementer. Verket speiler med dette en simultanitet som er i stadig bevegelse og forandring. Slik sett etableres en logikk rundt ordet *og*; en form for eksperimentering rundt de estetiske elementenes mange muligheter til å skape uttrykk og relasjoner med andre elementer i verket. Elementene kan brukes til/skape .... *og* ... *og* ... *og*. Dette kan fort føre til kaos, men her holdes det hardt i tøylene – det hele kontrolleres av en stram regi.

*Konsert For Grønland* representerer ikke virkeligheten slik man ser i tradisjonelt realistisk teater. Her skapes et internt univers, et simulakra, hvor verket illustrerer seg selv som kunst og blir en estetisk erfaring i sin egen rett. Verket gir med det tilskueren mange utfordringer og stor frihet, til å assosiere og tolke omkring de visuelle og auditive bildene som presenteres.

Her har jeg kort presentert Verdensteatret og *Konsert For Grønland*, videre skal jeg komme til hovedhensikten med denne artikkelen; - å se *Konsert For Grønlands* estetiske og dramaturgiske strategier og strukturer i et rhizomatisk perspektiv. Strukturene er i denne sammenheng den formale estetikken og dramaturgien som skapes, og strategiene er de kunstneriske valgene som fører til dannelsen av strukturene.

## Rhizomatiske perspektiver

*Konsert For Grønland* kan betraktes og analyseres fra flere forskjellige perspektiver, nettopp på grunn av dets komplekse og abstrakte karakter. Hensikt med denne artikkelen er imidlertid å forsøke å forklare hvilke estetiske og dramaturgiske strategier og strukturer som får virke i verket, og det i lys av *noen* av Gilles Deleuze og Felix Guattaris<sup>2</sup> tanker om rhizomatiske strategier og strukturer. Med andre ord en poststrukturalistisk tilnærming. Perspektivene som presenteres nedenfor er hentet fra hans bok *A Thousand Plateaus*<sup>3</sup> – hvor jeg konsentrerer meg om første kapittel, hvor han legger frem sin rhizomatiske tankegang ved en rekke karakteriseringer. Rhizome er i utgangspunktet en form for struktur og fremgangsmåte, som Deleuze knytter til mange av menneskets og naturens sfærer. Jeg vil imidlertid her helt og holdent holde meg innenfor kunstverdenen og det gitte kunstverket. Jeg vil heller ikke beskjefte meg med meningen bak verket, men (som sagt) se på hvordan denne kunstmaskinen 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 it. We will ask what it functions with."<sup>4</sup>

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 treet. Løsrivelsen skal 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 rhizome.

---

<sup>1</sup> Verdensteatret kaller dette "en sjø av tilsynekomster og forsvinninger".(Bodd og Nilsen, 2004)

<sup>2</sup> Jeg vil videre bare bruke Gilles Deleuzes navn, men i betydning av hans samproduksjon med Felix Guattari.

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*,

The Athlone Press, London 1988. Kapittel 1: Introduction: Rhizome, heretter referert til som R.

<sup>4</sup> R, s.4.

Deleuze etablerer en ny metaforikk med rhizomet; som billedlig fremstilles som gress. I og med at Deleuze velger å bruke rhizomet som metafor, kan det være nyttig å se på den etymologiske betydningen av dette begrepet: "rootlike underground stem, horizontal, which produces roots below & sends up shoots along the upper surface."<sup>5</sup> Denne betydningen ligger nær Deleuzes forklaringer på den rhizomatiske strukturen; som er en horisontal og flat struktur. En struktur som stadig er i vekst og utvidelse. Rhizomet består av heterogene elementer som sammenføres og danner med det flere plan. Elementene og sammenføyningene av dem representerer ulike plan i strukturen – plan som alltid til en viss grad henger sammen. Med andre ord; rhizomet kan ses på som en form for heterogen enhet.

Deleuze gir følgende definisjon på rhizome: "I motsetning til sentrerte (også polysentrerte) systemer med hierarkiske kommunikasjonsmetoder og allerede etablerte stier, er rhizomet et asentret, ikke-hierarkisk, ikke-signifikant system uten en meningsbærende enhet og uten et organisert minne [...], definert ene og alene av en sirkulasjon av tilstander."<sup>6</sup> Den rhizomatiske strukturen innebærer med andre ord en heterogenitet, som ikke er meningsbærende i tradisjonell metafysisk forstand. Den er uforutsigbar, danner ikke-hierarkiske strukturer og de heterogene elementene sirkulerer i sitt eget simulakra. I denne sammenheng innebærer simulakra at kunstverket skaper sitt eget virkelighetsfelt, hvor det ikke finnes noen siste referent som kan garantere mening. Det skapes med andre ord ingen tradisjonell illusjon, som har til hensikt å speile virkeligheten som sådan.

*Konsert For Grønland* har ingen eksplisitt meningsbærende enhet, som kan fungere som dets betydningssentrum. De heterogene estetiske elementene fungerer snarere som mer eller mindre likestilte dramaturgisk sett, og står dermed i et ikke-hierarkisk forhold til hverandre. Elementene interferer med andre elementer i verket, og danner 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 interrelasjoner skapes på ulike måter gjennom det *formale* uttrykket. Det skapes med andre ord et nettverk av ikke-signifikante uttrykk, uttrykk som gjentas med stadighet og sirkulerer med det i sitt eget simulakra.

Deleuze definerer rhizomet videre; "Et rhizome har verken begynnelse eller slutt; det er alltid i midten, mellom tingene, mellomværende, *intermesso*. [...] de har en annen måte å reise og bevege seg på; en bevegelse, som utfolder seg fra midten, gjennom midten, og som snarere kommer enn begynner og ender."<sup>7</sup> Dette kan ses i sammenheng med begrepet transitt, som innebærer at man beveger seg mellom to steder. Mellomrommet dannes med andre ord i lys av de rommene man beveger seg imellom. I denne sammenheng vil altså et tredje rom (eller fjerde/femte, ettersom hvor mange elementer som er i spill) dannes i dét elementene, som er i spill på et gitt tidspunkt i verket, interfererer med hverandre. Hvis vi igjen går til pianospilleren og videoen ser vi et eksempel på dette. Pianospilleren og videoen danner i utgangspunktet to atskilte rom, men fordi det finnes en grad av interferens mellom elementene, dannes også et tredje rom – mellomrommet mellom de to elementene. Verket som helhet kan også ses på som om det beveger seg i mellomrommene, i transitt – i og med

<sup>5</sup> *The Pocket Macquarie Dictionary*, The National Dictionary, Macquarie University NSW, Australia 1982:777.

<sup>6</sup> R, s.21, min oversettelse.

<sup>7</sup> R, s.25, min oversettelse.

at det skapes et simulakra. Det beveger seg med andre ord *i mellom* forskjellige rom, tidsdimensjoner og virkeligheter, og danner med det et underliggjort mellomrom.

Å skape et rhizome, som beveger seg i midten, innebærer (i følge Deleuze) at representasjonen er underliggjort. I *Konsert For Grønland* er representasjonen underliggjort i form av et kontinuerlig spill mellom det direkte referensielle og det ikke-referensielle. Her møter vi for eksempel en lampeskjerm, et piano, gamle røtter, tørkede blomster og video og lydopptak fra Grønland. Disse objektene stilles til skue uten at de tillegges symbolsk eller metaforisk verdi (direkte referens), og med det fremheves konkrete kvaliteter ved de faktiske objektene fra virkeligheten. Vi møter også objekter som er skapte; lyssekvenser og lydkomposisjoner, skygger og abstrakte figurer. Disse objektene har ingen referent i virkeligheten, og har dermed ingen implisitt betydning i form av seg selv. De fungerer både som rent estetiske elementer, og de danner interrelasjoner. 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 dermed *i paradokset*; virkelighet kontra illusjon.

### **Lines og flight**

Den rhizomatiske strukturen består av flere delstrukturer og strategier. La meg starte med ”lines of flight” [fluktlinjer]: Ser vi på det til enhver tid skapte univers i verket som et territorium, vil en fluktlinje innebære et brudd med dette territoriet – en strategi som Deleuze også kaller deterritorialisering. 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 bringes stadig inn. Slik beveges verket videre til nye territorier og ekspanderer det til enhver tid skapte univers.

Fluktlinjer kan være av variabel karakter, de kan lede til både kontrasterende og harmoniserende territorier. I *Konsert For Grønland* sammenføres en tradisjonell vals med det allerede etablerte elektroniske lydbildet, dette skaper kontrast. Harmoni skapes blant annet ved at samme sekvens ekspanderer ved at det gjøres små forskyvninger i uttrykket; som når tempo, rytme eller volum forandres i en lydsekvens. Harmoni skapes også ved utstrakt bruk av interferens, som i denne sammenheng kan føre til at elementer som spilles ut simultant oppleves som en heterogen enhet. Ved hjelp av fluktlinjer kan perspektiver og hierarkier dermed endres.

Fluktlinjene bryter altså med rhizomet, ved deterritorialisering, men samtidig er fluktlinjene en del av den rhizomatiske strukturen. Dette fordi en fluktlinje fører til dannelsen av et nytt territorium, som alltid vil knytte seg til det allerede eksisterende territoriet og dermed utvide dette. En strategi Deleuze kaller reterritorisering. En av hensiktene med reterritoriseringen er å vise at; i et rhizome kan, og skal, ethvert punkt sammenføres med ethvert annet punkt. Men det forutsetter konstant bevegelse. For bare når verket er i konstant bevegelse kan punktene gli inn i hverandre og danne linjer som gjør at territoriene henger sammen. I *Konsert For Grønland* representerer elementene og deres deler (for eksempel en aktør og hennes tale og bevegelsesmønster) punktene i rhizomet. Når en aktørs tale forvrenses deterritorialiseres den, den reterritorialiseres så ved at det nye uttrykket (forvrengningen) knytter seg til andre elementer i verket. For eksempel glir talen ofte inn i lydkomposisjonen – den danner forbindelseslinjer med andre lydelementer, og blir dermed en del av det gitte lydbildet.

Reterritorialiseringen er en viktig strategi i rhizomet; dette er en måte oppnå multiplisitet på og dermed ekspanderer rhizomet – noe som er et mål i seg selv ifølge Deleuze. Strategien viser også at hvis man beveger seg inne i en rhizomatisk struktur

kommer man ikke ut – fordi alle fluktlinjer vil føre tilbake til rhizomet. Slik sett er verket fanget i sin egen struktur og sitt eget simulakra. Deleuze kaller det ”en sirkulasjon av tilstander”<sup>8</sup>, noe som også innebærer at alt som allerede er en del av rhizomet blir værende der. *Konsert For Grønland* har en poetikk som innebærer en slik ”sirkulasjon av tilstander”: hvis tilstandene ses på som de estetiske elementene, deres mulighet for transformasjon og sammenføyning med hverandre. De fleste elementene er etablert tidlig i verket (aktører, figurer, skygger, lydbilde, video). Til tider tilføres så nye elementer (tegninger, vals), som knytter seg til de allerede etablerte elementene ved hjelp av rhizomatiske strategier. Sirkulasjonen innebærer at disse elementene beveger seg innenfor sitt underlige univers (simulakra) på multiple måter, både estetisk og dramaturgisk sett. Dette danner den grunnleggende poetikken i *Konsert For Grønland*.

### Multiple plan

Et rhizome er sammensatt av flere vertikale plan. Planene i seg selv er uforanderlige, noe som innebærer at en forandring fører til dannelsen av et nytt plan (fremfor en utvidelse av det allerede eksisterende plan). Dette kan ses i forskjell til territoriene, som er i stadig ekspansjon. I følge Deleuze er disse planene komponert av tids- og rom-dimensjoner, eller skal vi si *bevegelse i tids- og rom-dimensjoner*. Planene står ikke i et hierarkisk forhold til hverandre, men danner en flat struktur – et horisontalt nettverk. Hensikten med denne rhizomatiske strategi, er å danne flere plan (skape multiplisiteter) som hekter seg på og utvider rhizomet. Dette gir verket et særpreg av å være i konstant bevegelse. Slik skapes det Deleuze benevner som multiplisitet; et begrep som innebærer at man ikke nødvendigvis skaper multiplisitet gjennom hele tiden å legge til nye elementer og dimensjoner, men ved å utnytte de elementene/dimensjoner man allerede har tilgjengelig.

I *Konsert For Grønland* skapes nye plan hele tiden ved at et visst antall estetiske elementer presenteres med stadige gjentakelser, men alltid på nye måter. Forandringene gjøres i form av nye 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 bearbeidelse av kunstnerisk materiale som vi møter i *Konsert For Grønland* fører til at vi tas med inn i nye tids- og rom-dimensjoner. Med andre ord så formelig hopper verket fra den ene tidsopplevelsen til den andre, og fra det ene rommet til det andre, og forskjellige tids- og rom-dimensjoner presenteres samtidig. Dette er strategier som vi finner igjen i filmen, og som er mulig takket være teknologien.<sup>9</sup> Konkrete eksempler på dette i *Konsert For Grønland* er når de sender 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 private 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. 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 private rom – og får med det et større innblikk i verkets univers. Elementene i eksemplene ovenfor står imidlertid ikke alene på denne måten, de sammenføyes med andre lydlig og billedlige elementer. Dette er også eksempler på hvordan flere plan og/eller rom skapes og presenteres simultant. Det skapes med andre ord multiple plan som hekter seg på og utvider rhizomet.

<sup>8</sup> R, s.21, min utheving.

<sup>9</sup> Her skal det nevnes at Deleuze har skrevet om film, blant annet: *Cinema*, 2 bind, The University of Minneapolis Press, Minneapolis 1989.

## Rhizomet

Planene i rhizomet samles så på ett vertikalt plan. Alle elementene, transformasjonene og sammenføyningene verket består av danner altså en multiplisitet, som alltid står i relasjon til et eksternt plan. Dette ”fellesplanet” kaller Deleuze ”plane of consistency or exteriority”, og kan ses på som verkets globale plan. Det finnes ingen overhengende enhet utenfor dette faktiske planet – og slik unngår man en meningsbærende enhet. Som følge av dette kan man si at rhizomet består av heterogene elementer, som til sammen danner en heterogen enhet. I verket ligger med andre ord enheten i summen av de estetiske elementene og dramaturgiske strategiene som sådan, ikke i meningsinnholdet.

En forenklet versjon av rhizomet, i denne sammenheng, kan være å tenke seg at verket består av lokale, regionale og globale plan. Eksempelvis kan en lokal hendelse være en skuespillers tale, det regionale vil være sekvensen dette inngår i og det globale hele verket. Alle planene er flate og ligger dermed ikke over og under hverandre, men ved siden av hverandre, og danner med det en ikke-hierarkisk struktur. I og med at alle planene henger sammen, vil det skapes en uendelig bevegelsen hvor alle planene mer eller mindre interfererer med hverandre. Problemet her er at i et faktisk scenekunstverk kan ikke alt interferere med alt, i hvert fall ikke samtidig. Men, man kan skape minner hos tilskueren, som gjør at hun selv skaper sammenhengene.

Heterogenitet innebærer det fragmentariske. Med andre ord så er rhizomet en form for fragmentarisk struktur. Ved hjelp av fragmentering kan man, i praksis, lettere være i bevegelse, ta fluktlinjer og skape multiple plan. I en fragmentarisk struktur kan dette gjøres blant annet ved at de heterogene elementene skaper relasjoner på sitt lokale plan, *samtidig* som de skape relasjoner til både de regionale og det globale plan i verket. Planene belyser dermed hele verkets struktur samtidig. I praksis vil dette si at fragmentene sammenføres, spilles ut simultant og tilfører hverandre betydning utover den de skaper i form av seg selv. Det genereres med andre ord flere betydninger. Et konkret eksempel på dette er en sekvens hvor transformert tale, vals, lydopptak og video spilles ut samtidig. Disse elementene, som her beveger seg i sine respektive lokale plan, danner sammen et regionalt plan. Dette skjer både fordi de spilles ut simultant og fordi de i større eller mindre grad interfererer med hverandre. Et regionalt plan kan for eksempel være en hel sekvens i verket. De lokale og regionale planene forholder seg i denne sammenheng, til verkets globale plan ved at de referer til tidligere sekvenser i verket (transformert tale, lydopptak, video – allerede etablerte elementer). Slik sett innehar verket en dimensjon av selvreferensialitet ved seg, en selvreferensialitet som ligger i estetikken og dramaturgien som sådan.

Fragmentering kan også skape bevegelse, fluktlinjer og multiple plan ved bruk av sekvensielle dramaturgiske strategier. Dette skjer her 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. Slik unngår man, med andre ord, å skape begynnelse og slutt. Ved å bruke en *slik* sekvensiell dramaturgi er verket i en konstant ekspansjon, en form for logikk rundt ordet og som skaper multiplisitet. 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 rom. Med dette ser vi at en fragmentarisk struktur består av heterogene elementer, som sammenføres på ulike måter; sammenføyninger som skaper multiple betydninger og åpner fortolkningsrommet rundt verket.

## Avsluttende kommentarer

Rhizomets grunnleggende struktur er, som vist ovenfor, et ikke-hierarkisk vertikalt nettverk bestående av multiple fragmenter, og dets grunnleggende strategi er en konstant ekspanderende sirkulasjon av disse multiplisitetene. Nettverket vil med andre ord alltid være i bevegelse og utvidelse. Bevegelsene bør i følge 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 her svært sentralt.

Rhizomet kan virke som en generell og fleksibel veiviser for dannelsen av poetikken i et kunstverk. Rhizomets implisitte fleksibilitet innebærer en forholdsvis stor kunstnerisk frihet. Med andre ord så kan dette teoretiske materialet benyttes på multiple måter i forhold til kunstnerisk praksis. Fleksibiliteten kan også fungere som motstand, da man lett kan flyte ut i digresjoner og havne i generaliseringer. Det er med andre ord viktig å kontekstualisere teorien og praksisen, ved til enhver tid å fokusere på de valgte perspektiver.

Perspektivering innebærer her en bevegelse mot kunstnerens intensjonalitet. Selv om Verdensteatrets perspektiver i *Konsert For Grønland*, i stor grad er ukjente for tilskueren, aner vi raskt at det ligger intensjoner bak verket. Intensjonene kan vi ane fordi det gjennomgående insisteres på den grunnleggende poetikken som etableres tidlig i verket, og de forholder seg dermed tett til sine kunstneriske perspektiver. Selv om *Konsert For Grønland* kan ses på som et mer eller mindre abstrakt verk, fører denne insisteren til et konsist kunstnerisk uttrykk – og de unngår dermed å skape for stor forvirring hos tilskueren.

Jeg mener det gir mening i å se poetikken i *Konsert For Grønland* i rhizomatiske perspektiver. Dette har hovedsakelig to årsaker; 1 – fordi vi ser sammenfallende strategier og strukturer i rhizomet og verket. 2 – fordi i den rhizomatiske tankegangen ligger meningen i selve rhizomet, i strategiene og strukturene som sådan. Det formale har med andre ord en sentral betydning i den rhizomatiske tankegangen. Dette ser vi også i *Konsert For Grønland*: i og med at verket ikke uttaler en mening i tradisjonell metafysisk forstand, blir det formale mer sentralt. De formale elementene utnyttes til å skape stemninger og spre betydningspotensialet i verket, noe som fører til en åpning av fortolkningsrommet. Det er med andre ord opp til tilskueren å assosiere og skape betydninger ut ifra det som presenteres på scenen, og slik sett finnes det like mange fortolkninger av verket som det finnes tilskuere.