



# *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

TEAT350

Masteroppgave i teatervitenskap

vårsemester 2014

## **Landskapets dramaturgiske potensiale**

Gulli Kristina Sekse

## Abstract

The term *landscape* seems to be more and more central in contemporary theatre practice, theatrical understanding and in discussions in the theory of theatre. Additionally, the term *landscape theatre* has made its entry in theatre studies. This is among others expressed in the anthology *Land/Scape/Theater* from 2002, edited by Elinor Fuchs and Una Chaudhuri, in *Postdramatic Theatre* from 2006 by Hans-Thies Lehmann, and in *Det marginale teater 2* from 2010 by Knut Ove Arntzen. I have also registered a number of contemporary performing art projects that holds landscape visually and dramaturgically. Examples for this is Verdensteatrets *Concert for Greenland* (2003-2005), De Utvalgte's *Kunsten å bli tam* (2011) and NONcompany's *KAZAK: kazak* (2014).

The basis for this approach is a theatre production with *Bérénice* (by Jean-Baptiste Racine) from 2013. This was a project at Teaterhøgskolen (KHiO) where I worked as a dramaturge assistant with the directing student Tormod Carlsen. It was in this project the discussion around the landscape and how the landscape can relate to dramaturgy occurred. In this working process we experimented with the landscape as a practical dramaturgical approach where we work with a practical kind of landscape dramaturgy.

The inspiration that underlie this approach to the landscape was the conceptual working writer Gertrude Stein (1874-1946) and her *landscape plays*. Stein defined in her essay "Plays" (1935) her conception of a play as landscape. In her texts she made portraits – a landscape that metaphorically consists objects and people seen in relation to each other. Her landscape plays describes in metaphorical sense conditions or images on conditions. This kind of directing concept opens up for a possible mapping of experience creating conditions.

In this thesis the request is to examine the potential of the landscape's dramaturgy and in extent to which it is possible to talk about a landscape dramaturgy. To do this I will explore how the landscape as a term may be put into perspective in a concrete and a metaphorical sense and even more important how the landscape dramaturgical interact in time and space. This I will explore through different ways of approaching the landscape, through analysis of selected performances and through a discussion around the landscape as a practical dramaturgical approach from the working process of *Bérénice*.

## **Forord**

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært en spennende og lærerik prosess der ønsket om å bidra med noe nytt hele tiden har vært drivkraften i arbeidet. For meg er det nettopp det som er interessant, i et felt som innebærer både det teoretiske, analytiske og praktiske. Gjennom arbeidsprosessen har jeg fått et sterkt ønske om å kunne videreutvikle ideen i både teoretisk og praktisk sammenheng, for å kunne fortsette med sidesporene jeg fant underveis – som jeg i denne sammenheng måtte velge å avgrense meg fra.

Jeg vil rette en stor takk til Martin, familie og venner for all deres støtte og tålmodighet i perioder preget av unntakstilstander. Videre vil jeg takke Tormod Carlsen for alle de spennende samtalene og diskusjonene vi har hatt rundt landskapet og Karoline Skuseth for grundig korrektur og svært betydelige innspill.

Spesielt vil jeg rette en stor takk til Knut Ove Arntzen for veiledning og inspirasjon. Han har gjennom arbeidet har vært et stødig kompass som har ført meg i riktig retning, og gjennom faget et kart som ambient, sentrisk og marginalt har tegnet det store teaterterrenget.

*Look at a landscape.  
You can take it in all at once, and yet you know  
that what you are seeing is only a little part of  
what is going on in the landscape.*

- Gertrude Stein

# Innhold

Abstract .....	2
Forord .....	3
Innholdsfortegnelse .....	5
<b>1. Innledning .....</b>	<b>7</b>
1.1 Innledning og problemstilling .....	7
1.2 Metode, struktur og kildebruk .....	9
1.3 Landskapsperspektiv .....	13
1.4 Studier om landskap .....	16
1.4.1 Landskapets historiske kontekst .....	16
1.4.2 Landskapet i kontekst .....	19
1.4.3 Landskapet som "a way of seeing" .....	21
1.5 Landskap som begrep i teatervitenskap .....	24
<b>2. Det dramaturgiske i tekstlandskap og visuell dramaturgi .....</b>	<b>27</b>
2.1 Gertrude Stein og hennes 'landscape plays' .....	27
2.1.1 Historisk kontekst .....	27
2.1.2 Mot et 'landscape play' .....	30
2.1.3 'Landscape plays' .....	32
2.1.4 'Landscape plays' og resepsjon .....	37
2.2 Tendenser etter Gertrude Stein .....	38
2.2.1 Richard Foreman .....	38
2.2.2 Robert Wilson .....	43
2.3 Visuell og likestilt dramaturgi .....	49
2.3.1 Definisjon .....	49
2.3.2 Mot en visuell og likestilt dramaturgi .....	50
2.3.3 Visuell og likestilt dramaturgi .....	51
2.3.4 Problematiseringer rundt begrepet .....	51
2.3.5 Foreman, Wilson og Verdensteatret .....	53
2.3.6 Visuell og likestilt dramaturgi og resepsjon .....	54
2.4 Hans-Thies Lehmann og det postdramatiske teater .....	56

2.4.1 Mot et postdramatisk teater .....	56
2.4.2 Historisk kontekst .....	57
2.4.3 Postdramatisk teater .....	58
2.4.4 Tilbake til Gertrude Stein og hennes landscape plays .....	61
<b>3. Scenisk-dramaturgiske analyser av utvalgte teaterproduksjoner .....</b>	<b>63</b>
3.1 Analysemetodikk .....	63
3.2 De Utvalgte med <i>Kunsten å bli tam</i> .....	66
3.2.1 Presentasjon av De Utvalgte .....	66
3.2.2 Presentasjon av <i>Kunsten å bli tam</i> .....	66
3.2.3 <i>Kunsten å bli tam</i> – analyse og diskusjon .....	69
3.3 Verdensteatret med <i>Badehuset og Konsert for Grønland</i> .....	73
3.3.1 Presentasjon av Verdensteatret .....	73
3.3.2 Presentasjon av <i>Badehuset og Konsert for Grønland</i> .....	73
3.3.3 <i>Badehuset</i> som tekst og forestilling – diskusjon .....	74
3.3.4 <i>Konsert for Grønland</i> - diskusjon .....	77
3.4 NONCompany med <i>KAZAK:kazak</i> .....	81
3.4.1 Presentasjon av NONcompany .....	81
3.4.2 Presentasjon av <i>KAZAK: kazak</i> .....	81
3.4.3 <i>KAZAK: kazak</i> – analyse og diskusjon .....	85
<b>4. Landskap som praktisk-dramaturgisk grep ved Bérénice .....</b>	<b>88</b>
4.1 Dramaturgisk tilnærming til teksten .....	88
4.2 Landskap som praktisk-dramaturgisk grep .....	89
4.3 Landskapet i forestillingen .....	91
<b>5. Landskapets dramaturgiske potensiale – oppsummering .....</b>	<b>93</b>
5.1 Landskapsperspektiv i teori, analyse og praksis .....	93
5.2 Kjennetegn til en landskapsdramaturgi .....	95
<b>Litteratur .....</b>	<b>97</b>

# 1. Innledning

## 1.1 Innledning og problemstilling

Begrepet *landskap* synes å ha blitt mer og mer sentralt i nyere teaterpraksis, teaterforståelse, og videre omdiskutert i teaterteori. I tillegg har også begrepet om et *landskapsteater* gjort sitt inntog i teatervitenskap. Teaterteoretisk har dette blant annet kommet til uttrykk i antologien *Land/Scape/Theater* fra 2002 redigert av Elinor Fuchs og Una Chaudhuri, i Hans-Thies Lehmanns betydningsfulle bok *Postdramatisches Theater* fra 1999 (med engelsk oversettelse *Postdramatic Theatre* i 2006) og i Knut Ove Arntzens *Det marginale teater 2* fra 2010. Videre har jeg registrert en rekke samtidige scenekunstprosjekter som innehar landskap visuelt, som motiv og som dramaturgi. Eksempler på dette er Verdensteatrets *Konsert for Grønland* fra 2003-2005, De Utvalgte *Kunsten å bli tam* fra 2011 og NONcompanys *KAZAK: kazak* fra 2014.

Utgangspunktet for min tilnærming til landskapet i teatret kommer fra en oppsetning av *Bérénice* (av Jean-Baptiste Racine) i 2013 hvor jeg var dramaturgassistent. Dette var et delprosjekt på Teaterhøgskolen (KHiO) med registudenten Tormod Carlsen. Det var her diskusjonen rundt landskapet og hvordan landskapet kan forholde seg til dramaturgi oppstod. I arbeidsprosessen eksperimenterte vi med landskapet som praktisk-dramaturgisk grep hvor vi forsøkte å tilnærme oss en landskapsdramaturgi.

Inspirasjonen som ligger til grunn for denne landskapstilnærmingen var den avantgardiske og konseptuelle arbeidende forfatteren Gertrude Stein (1874-1946) og hennes *landscape plays*. Stein definerte i sitt essay "Plays" (1935) sin oppfatning av skuespill som landskap. Som tilskuer syntes hun at de visuelle elementene og det talte språk forstyrret hverandre. Hun kom frem til at publikums følelser ikke foregår på samme tid som handlingen i forestillingen. Stein avviste å fortelle en historie slik tilfellet er i den klassiske dramaturgi og var mer opptatt av opplevelsesaspektet rundt et skuespill. For henne var det ikke formidlingen av innholdet som gjaldt, men det som skjedde i selve øyeblikket. Stein skapte i sine tekster *situasjonsportrett*; et landskap i metaforisk forstand som omfatter ting og folk som skal bli sett i forhold til hverandre. Hun laget ikke et drama men et bilde hvor tilstander og det atmosfæriske stod i fokus. Hennes *landscape plays* beskriver i metaforisk forstand tilstander eller bilder på tilstander. Dette landskapet gjør seg selv videre til kjenne for betrakteren gjennom hans eller hennes individuelle persepsjon der det også er han eller hun som ferdigstiller utsikten. I et slikt regimessig konsept åpnes det opp for en mulig kartlegging av opplevelsesskapende tilstander.

Tormod Carlsen ville at vi skulle forsøke å skape en *livsform* i forandring. Med metaforen *livsform* tenkte han at alt liv lever etter visse mønstre som bestemmes av *landskapet* i utvidet forstand. Noe som vil si at landskapet utgjør bevisstheten om at vi lever i forhold til det. Hvis landskapet for eksempel er en fjelltopp, lever vi i forhold til denne fjelltoppen. På det kunstneriske nivå er det *forestillingen* som er en livsform i forandring. Her blir forestillingens virkemidler og sceniske elementer bestemt av landskapet i forestillingen de befinner seg i, samtidig som virkemidlene og de sceniske elementene sammen og hver for seg skaper forestillingen eller landskapet. I et slikt landskapssyn skal forestillingen utgjøre en helhet, der de dramaturgiske valgene blir tatt ut ifra hva som tilhører den gitte forestillingens landskap. Vi ville skape en atmosfærisk forestilling med likestilte virkemidler og sceniske elementer hvor publikums frie blikk og persepsjon stod i fokus. Ved forestillingen søkte vi også hvordan *blikket* kunne avgjøre og definere landskapet. I et slikt landskapsorientert arbeid vil ikke dramaturgien stå i narrativ eller visuell meningsbærende forståelse. Dramaturgien vil stå som en ramme rundt fokuset på landskapet som virkemiddel i tid og rom. Landskap som dramaturgisk grep gir mulighet til å snakke om problemstillinger omkring valg av virkemidler uten å samtidig rangere de i forhold til viktighet. Gjennom denne arbeidsprosessen oppstod flere problematiseringer og spørsmål rundt en potensiell landskapsdramaturgi. Spørsmål om hvorvidt vi kan snakke om en landskapsdramaturgi eller om det bare er en av flere måter å forholde seg til en forestilling på ble ofte stilt i stadig nye sammenhenger. Dette ville jeg undersøke og diskutere videre i en teatervitenskapelig diskurs gjennom en teaterteoretisk utforskning av landskapets dramaturgiske potensiale.

I denne masteroppgaven ønsker jeg i nærmere forstand å undersøke landskapsmotivets dramaturgiske potensiale og videre i hvilken grad det går an å snakke om landskapsdramaturgi. Jeg vil utforske hvordan landskapet som begrep kan perspektiveres i konkret og metaforisk forstand i tillegg til hvordan landskapet dramaturgisk samspiller med virkemidlene i forhold til tid og rom. Dette vil jeg gjøre gjennom forskjellige måter å tilnærme meg landskapet på, gjennom analyser av utvalgte forestillinger og gjennom en diskusjon rundt landskapet som praktisk-dramaturgisk grep fra arbeidsprosessen av produksjonen *Bérénice*. Problemstillingen i denne oppgaven er altså om landskapet har et dramaturgisk potensiale, om det går an å snakke om en landskapsdramaturgi og hvordan den eventuelt vil se ut.



## 1.2 Metode, struktur og kildebruk

Når jeg i denne oppgaven velger å se på noe som ikke er skrevet om i særlig stor grad, er jeg klar over at noe av det viktigste er å gjøre meg forstått i hva jeg mener med å diskutere landskapets dramaturgiske potensiale. Jeg står klart i en fortolkende og sammenlignende tradisjon der jeg har valgt å bruke landskapsperspektiv som metode. Dette vil si at jeg ser på det teoretiske, analytiske og praktiske i et landskapsperspektiv gjennom fortolkning og sammenligning. Oppgavens intensjon er å vise hvordan det kan arbeides teoretisk og praktisk med landskapsperspektivet – i både konkret og metaforisk forstand. For å forklare hva jeg mener med perspektivet i konkret forstand vil det være nyttig å se på landskapets definisjon. Ordet landskap kan defineres som et naturlig avgrenset område eller et naturlig sceneri som avbildes i et landskapsmaleri. Landskapet i konkret forstand har dermed å gjøre med naturen, der den står som et objekt i landskapsperspektivet.

En metafor er et ord eller et uttrykk som brukes i overført eller billedlig betydning. Dette innebærer at ordet eller uttrykket kan forholde seg til to betydningsområder og at det skapes en forbindelse mellom dem. Metaforen kan uttrykkes gjennom språk men dreier seg også om forholdet mellom ideer og forestillinger. Det er vanlig å bruke metaforer for å uttrykke abstrakte forhold ved å sammenligne med noe konkret og velkjent.

I *Det marginale teater* (Arntzen 2007) skriver Knut Ove Arntzen om metafor i forhold til kunstfaglig praksis og metaforisk forståelse. Han skriver at metafor er et begrep som selv har metaforisk opprinnelse:

”Metaforen kan sies å være et verbalt fenomen som samtidig er noe billedmessig, og den gir beskrivelser av prosesser før de blir riktig forstått, og de representerer en filosofisk aktivitet som indikerer at det å skape begreper i stor grad er det samme som å skape metaforer.” (Arntzen 2007, 18)

Det Arntzen omtaler som det marginale teater er preget av nedbrytningen av hierarkier når det gjelder virkemidler, prosess og betydning. Dette er et teaterfelt hvor det reflekteres over en visuell eller likestilt dramaturgi. Arntzen arbeider her i et perspektiv som skal vise hvordan fokus flyttes fra tradisjonell sentrumsorientering til de mer åpne og perifere kreative situasjoner som står i motsetning til en sentrisk tenkning. (Arntzen 2007, 9-10)

I feltet som blant andre Arntzen arbeider med, finnes det et behov for å arbeide med forståelse og kontekst på en måte som krever bruk av metaforer. Dette er fordi det handler om et felt som ikke kan beskrives uten å bruke virksomme og praksisorienterte begreper. Disse begrepene kan videre utledes metaforisk i dramaturgisk, kunstnerisk og kontekstbeskrivende

sammenheng. Derfor mener Arntzen at det kan være nyttig å for eksempel anvende landskapsmetaforer. (Arntzen 2007, 19-20) Metaforer er på den måten et verktøy for at blikket skal kunne definere og forme nye opplevelser.

I prosessen rundt å sette navn på og definere nye begrep og paradigmer innenfor teater- og visuell kunst kan metaforiske begrep være nyttige redskaper. Arntzen skriver:

”Mangfoldet i vår tids kunstutvikling satt i sammenheng med det faktum at betydning ikke nødvendigvis kan sees i forhold til konvensjonell oppfatning av hva uttrykk skal bety, gjør det nødvendig å arbeide med dynamiske, plastiske begrep av metaforisk opprinnelse.” (Arntzen 2007, 68)

I likhet med Arntzens perspektiv innenfor scenekunsten, finnes det også i mitt landskapsperspektiv et behov for å arbeide gjennom en metaforisk og praksisorientert metode. Dette fordi det er et forholdsvis nytt felt som ikke har fått sine egne spesifikke begreper og definisjoner enda. For å kunne forklare og diskutere en potensiell landskapsdramaturgi må jeg først anvende landskapet konkret og metaforisk ut ifra historiske og kontekstuelle studier rundt landskapet og deretter sette det inn i en dramaturgisk sammenheng.

For å kunne utføre en undersøkelse og diskusjon av dramaturgi og forestillingsforståelse med landskapet som perspektiv har jeg forsket i et bredt spekter. Som et grunnlag for denne undersøkelsen vil jeg først fremlegge en oversikt og diskusjon rundt studier om landskap mot landskapet som begrep i teatervitenskap. Her har jeg valgt å sammenligne landskapsteatrets historiske tendenser, dets utvikling og hva som kjennetegner et slikt teater i dag. Ved bruken av betegnelsen *landskapsteater*, mener jeg enkelt at det handler om scenekunst som innehar et landskapsperspektiv.

Når jeg beveger meg mot det dramaturgiske perspektivet på landskap, det dramaturgiske i tekstlandskap og visuell dramaturgi, vil jeg sammenligne Gertrude Stein og hennes *landscape plays* og tendenser etter hennes teaterteori. Her skal jeg gi en grundig oversikt over Steins teorier rundt *landscape plays* og videre hennes teories historiske kontekst. Jeg vil videre gi en oversikt over tendenser etter Stein og hennes teaterteoretiske påvirkning rundt landskapsteatret hvor Richard Foreman og Robert Wilson på mange måter står som etterfølgere av hennes teorier rundt landskapsmetaforen. Gjennom den visuelle og likestilte dramaturgien og det postdramatiske teater vil jeg også se på landskapsperspektivet mot et forsøk på å utvikle en potensiell landskapsdramaturgi.

Ved de scenisk-dramaturgiske analysene vil jeg gjennom forestillingsanalytiske grep diskutere landskapsperspektivet ut ifra teaterproduksjoner som innehar ulike landskapelige trekk. De utvalgte teaterproduksjonene er Verdensteatrets *Konsert for Grønland* fra 2003-

2005 der jeg også vil berøre deres produksjon *Badehuset* fra 1989 som var et samarbeid med Cecilie Løveid, De Utvalgte med *Kunsten å bli tam* fra 2011 og NONcompanys andre del av KAZAK-trilogien *KAZAK: kazak* fra 2014. I analysen vil jeg blant annet fokusere på landskapsperspektivets anvendelse i forhold til dramaturgi. Her vil det være relevant med en tilnærming til en kritisk metaforisk analyse. Dette er en form for kritisk analytisk tilnærming som egner seg for forestillinger som bryter med virkemiddelhierarki, prosess og meningshierarki. Ved metaforisk anvendelse kan det utvikles en forståelse som blant annet dreier seg om forholdet mellom betrakterens ideer og forestillinger eller objektenes romlige forhold. Her gir ikke kunstneren lenger mening på en intensjonell måte og betrakteren eller tilskueren må selv ved hjelp av sitt eget blikk bearbeide inntrykkene av det som uttrykkes. Gjennom å la blikket fungere som et søkeredskap i forhold til et utlagt ”forestillingskart”, er det mulig å tilnærme seg en forståelse av forestillingen gjennom et opplevelsesaspekt. (Arntzen 2007, 150-161) Ved tilnærmingen til det teatrale *blikket* vil jeg også bruke Erika Fischer-Lichtes teorier om *the gaze*. I *The Show and the Gaze of Theatre* (Fischer-Lichte 1997) beskriver hun blikket slik:

“The path of the spectator’s gaze, the points where it rests, and the length of these rests are decided by the interaction of the material presented onstage with the spectator’s individual, subjective capacities to perceive [...] Reception is thus completed as the various subjective disruption of the space-time continuum.” (Fischer-Lichte 1997, 110)

Siden oppgavens intensjon er å vise hvordan det kan arbeides teoretisk og praktisk med landskapsperspektivet står det teatrale *blikket* som en svært viktig inngang til denne oppgaven. Dette gjelder også arbeidet rundt landskap som praktisk-dramaturgisk grep (ved *Bérénice* i 2013) hvor vi så på hvordan blikket kunne definere landskapet. Her vil diskusjonen handle om en landskapsdramaturgisk tilnærming til tekst, landskap som praktisk-dramaturgisk grep samt en diskusjon rundt landskapet i forestillingen. Avslutningsvis i oppgaven vil jeg oppsummere og diskutere landskapets dramaturgiske potensiale.

Som en oversikt over det teoretiske perspektivet vil jeg i det følgende gi en kort presentasjon av de viktigste kildene jeg har brukt i undersøkelsen. Ved presentasjonen av landskapsperspektiv står Knut Ove Arntzens *Det marginale teater* (Arntzen 2007) som en viktig teoretisk kilde i forhold til hans geokulturelle perspektiv. Dette er et perspektiv hvor både naturlige og kulturelle aspekter kombineres i geografisk forstand. I undersøkelsen og diskusjonen rundt studier om landskap og landskapet som begrep i teatervitenskapen, vil jeg vise til Knut Ove Arntzens *Det marginale teater 2* (Arntzen 2010) hvor han setter noen

historiske tidslinjer i forhold til hvordan sceniske landskap kan leses ut av teaterhistorien og samtidsteatret. I tillegg har jeg anvendt antologien *Land/Scape/Theater* (Chaudhuri og Fuchs 2002) som også har overblikk over landskapsorienteringen i teatret i spennet mellom konkret og metaforisk landskapsforståelse. *Land/Scape/Theater* diskuterer i tillegg hvordan landskapet står som begrep i teatret i dag. I dette kapitlet har jeg også brukt antologien *Landscape: Politics and Perspectives* (Bender 1993) som tar landskapet opp i et annet perspektiv, der landskapet blir behandlet som noe kontekstuellet. En siste kilde jeg brukte i dette kapitlet var Denis E. Cosgroves *Social Formation and Symbolic Landscape* (Cosgrove 1998) hvor han diskuterer ideen rundt landskapet, dets opphav og utvikling som et sosialt og kulturelt konsept.

Ved det dramaturgiske i tekstlandskap kommer jeg inn på flere bøker som er skrevet av og om Gertrude Stein og hennes teoretiske tekster rundt hennes *landscape play* og dets kontekst. Den viktigste i denne sammenheng er hennes eget essay "Plays" (Stein 1995) hvor hun beskriver bakgrunnen for sine landskapsbaserte teatertekster og hva et *landscape play* er. Bonnie Marranca skriver introduksjonen i samme bok *Last Operas and Plays* (Marranca 1995) som også beskriver Steins landskapstilnærming. I *Land/Scape/Theater* (Chaudhuri og Fuchs 2002) skriver Jane Pauline Bowers også om Gertrude Stein og hennes konsept rundt landskapsteatret. Når jeg går videre på tendensene etter Gertrude Stein er det ved Richard Foreman Kate Davy og hennes *Richard Foreman and the Ontological-Hysterical Theatre* (Davy 1981) samt Davys introduksjon i *Richard Foreman – Plays and Manifestos* (Davy 1976) som står som de viktigste kildene. Ved avsnittet rundt Robert Wilson står *Teaterlandskaber – Nedslag i Robert Wilsons univers* (Langkilde og Schultz 2002) som mest sentral. Ved den visuelle og likestilte dramaturgien står *Performance positioner – mellom Billedteater og Performancekunst* (Vestergaard Pedersen 2001), Knut Ove Arntzens artikkel "Fra visual performance til prosjektteater i Skandinavia" (Arntzen 1990), og artikkelen "Nye dramaturgier" i *Scenekunst NÅ – teaterscenen som en arena for samtidskunsten* (Leinslie 2007) som de viktigste kildene. I avsnittet om det postdramatiske teater sett gjennom landskapsperspektivet er hovedkilden Hans-Thies Lehmann og *Postdramatic Theatre* (Lehmann 2006).

Mot tilnærmingen av de scenisk-dramaturgiske analysene vil kildene være forestillingene og dokumentasjon av forestillingene. Her vil metodikken basere seg på metaforisk analyse og teorier rundt *the gaze*. Til slutt vil jeg ved landskapet som praktisk-dramaturgisk grep i produksjonen av Bérénice bruke arbeidsprosessens notater som kilder.

### 1.3 Landskapsperspektiv

Siden jeg har valgt å bruke landskapsperspektiv som systematisk fremgangsmåte vil jeg i det følgende presentere de forskjellige landskapsperspektivene jeg metodisk skal anvende i denne undersøkelsen. Gjennom utforskningen rundt landskapsperspektivet i teatret har jeg funnet ut at landskapet ligger på forskjellige *nivåer* og at det finnes flere *landskapsperspektiver*. Et *landskapsnivå* handler om hvilket nivå landskapet ligger på som for eksempel et forestillingsnivå, et konseptuelt nivå, et tekstlig nivå eller et dramaturgisk nivå. Et *landskapsperspektiv* handler derimot om hva landskapet står i forhold til som for eksempel det konkrete, det geokulturelle, det dramaturgiske eller det praktisk-dramaturgiske. Her kommer jeg tilbake til det konkrete og det metaforiske i landskapsperspektivene.

Det første landskapsperspektivet er et konkret perspektiv der landskapet kommer inn som en visuell, billedlig eller tematisk representasjon i en forestilling eller i teatret. Dette landskapsperspektivet ligger altså på et *forestillingsnivå*. Her vises objekter fra naturen eller naturlige landskap i konkret forstand på scenen. Eksempler på et slikt landskapsperspektiv er når det naturlige og faktiske landskap vises gjennom videoprojeksjoner som skoglandskap, kystlandskap eller lignende, eller når det fysisk blir tatt inn virkelige og naturlige elementer som trær, gress, steiner eller lignende inn på scenen. I en konkret forstand dreier dette perspektivet seg også om at scenen kan bli plassert ute i naturen eller ved at naturen brukes som scene, slik det for eksempel ofte gjør ved historiske *spel*. Her oppstår forbindelsen til et landskapsteater gjennom steds spesifikke rollespill i naturen og gjenskapninger av historiske hendelser.

Det andre landskapsperspektivet er et geokulturelt perspektiv som er presentert i *Det marginale teater* (Arntzen 2007). Dette er et metaforisk perspektiv som bygger på et blikk som kombinerer både naturlige og kulturelle aspekter i geografisk forstand, og som relaterer seg til spørsmålet om kulturelt mangfold:

”Når en skriver sammen geografisk og kulturelt til et geokulturelt perspektiv, blir det mulig å snakke om landskap som metaforisk uttrykk for geografiske og identitetsrelaterte enheter i forhold til regi, kunst og teater.” (Arntzen 2007, 68)

Det innebærer at landskap billedlig sett skal kunne reflektere over det å overføre fysiske landskap og teoretisk forståelse av kulturelle sammenhenger. Dette mener Arntzen kan anvendes i definisjoner av geografiske forhold til teater og visuell kunst samt det å se særpreget ved et geografisk område og hvordan dette uttrykkes i kunsten.

Gjennom bruken av landskapet som både konkrete og metaforiske størrelser, kan det skapes en forståelse for det å overføre landskapet til abstrakt og billedlig forstand. Slik mener Arntzen at metaforiske og vitenskapelige begreper kan hjelpe oss til å bedre forstå kulturelle møter og kunstnerisk identitet som et uttrykk for det geokulturelle. (Arntzen 2007, 17-18, 68) Det geokulturelle perspektivet åpner opp for å snakke om forskjeller innen teaterkulturer i forhold til det estetiske, dramaturgiske og det kontekstuelle. Arntzen forklarer:

”En kan for eksempel snakke om en identitet knyttet til landene omkring den sekstiende breddegrad eller jordklodens nordlige hemisfære. Hvilke konsekvenser gir en slik plassering i forhold til å bestemme karakteren av et uttrykk? En må da forestille seg hvordan felles klimatiske forhold og historiske forhold slår ut og i noen grad løper parallelt. Slik sett kan vi øyne nye kontekster for kunstutviklingen”. (Arntzen 2007, 69-70)

Geografiske og klimatiske likheter kan altså relateres til sosiale strukturer og politiske eller historiske likheter eller forskjeller. Det geokulturelle landskapsperspektivet har et metaforisk slektskap med geografi og geologi. Dette indikerer en forståelse av utviklingen i humanvitenskapen som tar i bruk globale perspektiver samt historiske og kulturelle kontekster. Her ligger med andre ord landskapsperspektivet på et *kontekstuellt nivå*, hvor geokulturelle premisser og opplevelsesstrukturen står sentralt. Disse premissene kan sees i forhold til spørsmål om identitetsaspekter og sosiale og politiske forhold. Det estetiske blir overskredet og gitt nye aspekter, det atmosfæriske og sosiale blir en del av et større forståelseskompleks. I det geokulturelle landskapsperspektivet står det sosiale aspektet like viktig som det estetiske.

Det tredje og fjerde perspektivet er de dramaturgiske perspektivene med landskapet som metafor. Disse perspektivene står som mitt bidrag og det denne oppgaven hovedsakelig omhandler. Det *dramaturgiske* landskapsperspektivet gjelder hovedsakelig det teoretiske og analytiske området mens det *praktisk-dramaturgiske* landskapsperspektivet gjelder det praktiske området. Her finnes klart en dobbelthet i og med at begge perspektivene innehar den samme karakteristikken som presenteres nedenfor.

De dramaturgiske perspektivene står mer som et ordningsprinsipp eller et dramaturgisk verktøy enn en konkret størrelse som vises i en forestilling og ligger med andre ord på et *dramaturgisk nivå*. Utgangspunktet for dette perspektivet er Gertrude Steins oppfatning av skuespill som landskap hvor landskapet både ligger på et *dramaturgisk-* og et *tekstlig nivå*. I likhet med Steins *landscape plays*, står det dramaturgiske landskapsperspektivet sterkt i forhold til komposisjonen rundt en forestilling. Her dreier det seg om en komposisjon rundt opplevelsesaspektet, rundt situasjonen i seg selv, rundt det

atmosfæriske og metaforiske tilstander (eller bilder på tilstander). Et slikt landskap omfatter objekter og mennesker som skal bli sett i forhold til hverandre gjennom publikums individuelle persepsjoner hvor publikums teatrale blikk og persepsjon står i fokus. I arbeidet med et dramaturgisk landskapsperspektiv gir det i tillegg en mulighet for kartlegging av opplevelsesskapende tilstander.

Forestillingens virkemidler og sceniske elementer blir her likestilt og bestemt av landskapet de befinner seg i, samtidig som at virkemidlene og de sceniske elementene sammen og hver for seg skaper forestillingen. Forestillingen er som en livsform i forandring hvor de forskjellige mønstrene bestemmes av landskapet i utvidet forstand. I dette landskapsperspektivet utgjør landskapet bevisstheten om at vi lever eller arbeider i forhold til det. Her skal forestillingen utgjøre en helhet hvor de dramaturgiske valgene blir tatt ut ifra hva som tilhører den bestemte forestillingens landskap. Dramaturgien står ikke som narrativ eller visuell meningsbærende, men som en ramme rundt fokuset på landskapet og virkemidler i tid og rom. Et slikt dramaturgisk landskapsperspektiv gir mulighet for å ta valg rundt virkemidlene uten å samtidig rangere dem i forhold til viktighet.

Vi har altså først det konkrete landskapsperspektivet hvor landskapet kommer inn som en visuell, billedlig eller tematisk representasjon i en forestilling eller i teatret. Dette vil jeg komme inn på i neste avsnitt rundt studier om landskap og i tillegg i de scenisk-dramaturgiske analysene som bærer preg av et slikt landskapsperspektiv.

Det geokulturelle landskapsperspektivet som bygger på et blikk som kombinerer både naturlige og kulturelle aspekter i geografisk forstand, vil jeg berøre når jeg skriver om det kontekstuelle i forhold til landskap i studier om landskap og ved analysene av forestillingene som tilnærmer seg dette perspektivet.

Siden de dramaturgiske landskapsperspektivene er det denne oppgaven hovedsakelig omhandler vil disse komme til uttrykk gjennom hele oppgaven. Det dramaturgiske perspektivet vil bli berørt når jeg skriver om studier om landskap, det dramaturgiske i tekstlandskap og visuell dramaturgi og videre når jeg utfører de scenisk-dramaturgiske analysene. Det praktisk-dramaturgiske landskapsperspektivet vil deretter belyses når jeg diskuterer landskapet som praktisk-dramaturgisk grep i produksjonen *Bérénice*. I den avsluttende delen av oppgaven om landskapets dramaturgiske potensiale vil jeg oppsummere og diskutere rundt landskapsperspektiv i teori, analyse og praksis, hva som kjennetegner en potensiell landskapsdramaturgi samt landskapets dramaturgiske potensiale og relevans.

## 1.4 Studier om landskap

Gjennom de tre presenterte landskapsperspektivene vil jeg i det følgende se på landskapets kontekst i forhold til det historiske, landskapets kontekst i forhold til det sosiale og kulturelle og landskapet som en måte å se på. Gjennom dette vil jeg gi et innblikk i hvordan landskapet har gjort sitt inntog i teatret og tendenser som viser tegn til et landskapsteater. Jeg vil i dette avsnittet berøre det konkrete landskapsperspektivet når jeg ser på den historiske konteksten, og videre det geokulturelle landskapsperspektivet når jeg ser på det sosiale og kulturelle forholdet ved landskapet. I tillegg vil jeg berøre de dramaturgiske landskapsperspektivene ved visse sammenligninger og fortolkninger av historiske tendenser.

### 1.4.1 Landskapets historiske kontekst

Ved landskapets historiske kontekst er det hovedsakelig det visuelle, billedlige og tematiske aspektet ved landskapet som vil bli presentert, men underveis vil det også sammenlignes med det dramaturgiske aspektet ved landskap. Jeg vil i det følgende presentere landskapets historiske kontekst kronologisk etter valgte forfatteres landskapsorienterte tilbakeblikk på hvordan landskapsteatret har utviklet seg til i dag.

Først vil jeg presentere Knut Ove Arntzen og hans landskapsorienterte overblikk i *Det marginale teater 2* (Arntzen 2010) hvor han setter historiske tidslinjer i forhold til sceniske landskap. Ifølge Arntzen kan et landskapsorientert overblikk på teaterhistorien ta sitt utgangspunkt i symbolismen ved skiftet av det forrige århundre, så vel som i romantikken når det gjelder den ville naturen. (Arntzen 2010, 6) I tillegg kan også renessansen og barokken med sine scenedekorasjoner være et utgangspunkt for en landskapsorientert scene. Her har landskapet med scenografi å gjøre, men siden scenografen som funksjon er ung i teatret, refereres det gjerne her til teaterarkitektur og ingeniørkunst.

Det første elementet Arntzen presenterer i forhold til renessansen og barokkens landskapsorienterte scene er bruken av illusjonsskapende teknikker omtalt som *trompe-l'oeil*, eller det å lure eller utsette blikket for et optisk bedrag. (Arntzen 2010, 7) Et fundamentalt prinsipp ved renessansen er perspektivscenen, et prinsipp som gradvis dominerte italiensk malerkunst fra det 14. og 15. århundre, men som ikke ble brukt på scenen før i begynnelsen av det 16. århundre. Til renessansens dramatiske genrer ble det laget standardscenebilder hvor tragedien anvendte et palass, komedien et gatebilde og hvor satyrspillet brukte skogsnatur med hyrder og grottedekorasjoner. Dette viser tendenser til en visuell, billedlig og tematisk representasjon ved det konkrete landskapsperspektivet som finnes i dag.



Standardscenebildene ble fremstilt gjennom kulissedekorasjoner og malte perspektiver, og var sterkt preget av dybdevirkninger ved hjelp av perspektivteknikken.

Arntzen viser også til et annet historisk og scenisk fenomen som kan passe inn i en landskapsorientert kontekst hvor det etter hvert ble vanlig å lage sjakter inn på scenefronten utstyrt med vinkelrammekulisser for å skape illusjon av gateløp eller palasser. Dette gjelder ifølge Arntzen også i forbindelse med *intermezzi* eller mellomspill som ble vist ved fremføringer av komedier og tragedier. (Arntzen 2010, 8) Intermezzoet hadde en egen visuell og allegorisk stil og var i stor grad bygget på musikalske og danseriske gjenfortellinger av antikke og lyriske fortellinger. I motsetning til enhetsscenene stilte intermezzoet krav til sceneveksling hvor scenografi, spesielle effekter, dans og musikk var hovedelementene. Her kan kanskje intermezzoets visuelle og allegoriske stil sammen med en slags likevekt på de sceniske virkemidlene, ligne på hva som i dag kan karakteriseres som et landskapsteater. Jeg tenker her selvfølgelig på det konkrete landskapsperspektivet hvor landskapet utgjør en visuell, tematisk og billedlig representasjon.

Med utgangspunkt i romantikkens scenebilder gir Arntzen et ytterligere landskapsperspektiv. Utenom vektleggingen romantikken hadde på den ville natur, kommer landskapet i de romantiske scenebildene fra 1800-tallet mer til uttrykk ved hjelp av dioramalignende scenebilder. Diorama betegner et illusjonistisk tredimensjonalt helhetsbilde. Gjennom å belyse malerier på transparente tepper var det mulig å oppnå en tredimensjonal virkning.

”Det barokke perspektivet var symmetrisk og styrte blikket, mens romantikkens scenebilder i større grad overlot til tilskuerne å la blikket streife på en friere måte. Ved hjelp av scenografiske teknikker basert på transparente tepper som hang bak hverandre, og som senere ble erstattet av projeksjoner på rundhorisonten, kunne man lage illusjon av landskap i lukkede sceniske rom.” (Arntzen 2010, 8)

Det at de romantiske scenebildene i større grad åpnet opp for et friere blikk kan sees som et forløp for det teatrale *blikket* jeg har diskutert rundt de dramaturgiske landskapsperspektivene. Fokuset rundt opplevelsesaspektet og situasjonen i seg selv, i tillegg til et fokus på blikket som i seg selv definerer landskapet, kan ligne på romantikkens frie blikk og dets tredimensjonale helhetsbilde.

Ifølge Arntzen ble landskapet videre i symbolismen innført som både en konkret og symbolsk størrelse. Her kommer landskapet til uttrykk på en mer grunnleggende og paradigmatisk måte gjennom teatrets løsrivelse fra det representativt dramatiske i handlingstradisjonen mot det symbolistiske og atmosfæriske teatret. (Arntzen 2010, 9)

I symbolismen fikk teatret og dramatikken en mer landskapsorientert karakter, gjennom blant annet Maurice Maeterlincks statiske- og atmosfæriske drama og Gertrude Steins *landscape plays* det ikke-lineære drama. I forhold til denne oppgaven står dermed symbolismen som det viktigste startpunktet for landskapets historiske kontekst. Dette fordi det symbolistiske landskapsperspektivet i stor grad ligner de dramaturgiske landskapsperspektivene. Det atmosfæriske dominerer hos begge i likhet med løsrivingen av handlingstradisjonen hvor dramaturgiske valg i det praktisk-dramaturgiske perspektivet velges i forhold til hva som tilhører landskapet og ikke i forhold til handlingen.

Ifølge introduksjonen til antologien *Land/Scape/Theater* (Chaudhuri og Fuchs 2002) vekkes termen *landskap* gjennom den visuelle kunsten i det 17. århundre, og ikke gjennom den naturlige verden. I den romantiske perioden begynte derimot termen å gå tilbake til den naturlige verden igjen. (Chaudhuri og Fuchs 2002, 2) Nå ble ikke bare landskapet beundret som et kunstnerisk arbeid på et lerret, men også hvordan naturen forholder seg til økonomiske, politiske, sosiale og kulturelle størrelser.

I artikkelen ”Land/Scape/Theory” i samme antologi trekker Una Chaudhuri i likhet med Knut Ove Arntzen landskapet tilbake til prinsippene om perspektivet. Ifølge Chaudhuri åpner koblingen mellom landskapsmaling og perspektiv dramatisk opp for å se på landskap som et medium for moderne teater i forhold til det romlige aspektet. Perspektivteknikken ble først brukt av den italienske arkitekten Filippo Brunelleschi og deretter formelt presentert av den italienske arkitekten Leon Battista Alberti i avhandlingen *Della Pittura* i 1435. Teknikken ble mottatt i bred forstand, ikke som den kunstige enheten som den faktisk var, men som en nesten magisk betydende og avslørende sannhet. (Chaudhuri 2002, 18) Ifølge Chaudhuri sammenfalt oppdagelsen av perspektivtegningens prinsipper med utviklingen av den europeiske landskapskunsten ved at tredimensjonale rom ble representert på todimensjonale flater for å organisere representerte objekter i forhold til hverandre. (Chaudhuri 2002, 18)

En slik type organisering ligner Gertrude Steins struktur ved hennes *situasjonsportrett* hvor landskapet omfatter ting og mennesker sett i forhold til hverandre. Gjennom Steins situasjonsportrett kan jeg dermed se en gjeldende historisk kontekst som går helt tilbake til perspektivets utvikling. Som et ordningsprinsipp eller et dramaturgisk verktøy, kan dette også minne om de dramaturgiske landskapsperspektivene.

I artikkelen ”Composition That All the World Can See: Gertrude Stein’s Theater Landscapes” i *Land/Scape/Theater* (Chaudhuri og Fuchs 2002), skriver Jane Palatini Bowers om panoramaet som oppstod sent i det 18. århundre. Ordet *panorama* betegner et rundskue fra et punkt med fri utsikt til alle kanter. Det kjennetegner også et illusorisk rundmaleri med mål

om å gi en naturtro fremstilling av en utsikt kombinert med en oppstilling av virkelige ting plassert nærmest tilskueren. Panorama var et landskapsmaleri malt på innsiden av veggene av en sirkulær bygning. (Bowers 2002, 127) Ved visningene befant publikum seg på en plattform plassert i midten av bygningen som kunne bevege seg 360 grader. I likhet med det diorama-lignende helhetsbildet jeg presenterte tidligere gjennom Knut Ove Arntzen, finnes det også likheter mellom panoramaet og de dramaturgiske landskapsperspektivene. Panoramaet kan i stor grad sammenlignes med de dramaturgiske landskapsperspektivenes teatrale blikk som definerer landskapet hvor publikum ferdigstiller utsikten.

I artikkelen ”Landscapes of the Unseen: Turn-of-the-Century Symbolism from Paris to Petersburg” i *Land/Scape/Theater* (Chaudhuri og Fuchs 2002) gir Daniel Gerould et ytterlige perspektiv på det *symbolistiske* landskap. Gerould beskriver landskapet i det symbolistiske drama som deltakende. Skuespilleren, regissøren og scenografen tegnes her av landskapet til en medvirkning som kollektivt gir en indre tilstand. Dette kan minne om det jeg skrev innledningsvis i forhold til de dramaturgiske landskapsperspektivene hvor forestillingens virkemidler og sceniske elementer blir skapt av og samtidig skaper landskapet. I tillegg kan det minne om å se forestillingen som en *livsform* som leves etter visse mønstre hvor forestillingen blir bestemt av det gitte landskapet, og ikke gjennom den dramatiske handlingen.

I det symbolistiske drama må også publikum medvirke i handlingen, noe som kan peke mot et fokus på opplevelsesaspektet:

“The symbolist landscape – always in danger of imploding – was capable of considerable variation in shape and design, but it was inevitably drawn to blackness, because somber tonalities best represented stated of mind.” (Gerould 2002, 316).

Karakterene i det symbolistiske drama eksisterer som integrerte deler i landskapet som er formet av den naturlige verden. Det som før bare har vært bakgrunn eller dekor, står nå i forgrunnen og både former og fremmer de menneskelige handlingene. Dette kan igjen sammenlignes med organiseringen av Gertrude Steins situasjonsportrett hvor landskapet omfatter ting og mennesker sett i forhold til hverandre.

#### **1.4.2 Landskapet i kontekst**

I presentasjonen rundt landskapet i kontekst vil jeg komme inn på både det konkrete og det metaforiske aspektet ved landskap. Her ligger landskapet på det kontekstuelle nivået i forhold

til menneskers opplevelser av verden og hvordan verden angripes ut ifra egne perspektiv. Det handler også om romlige og temporale forhold, forholdet mellom subjekt og objekt, og om sosiale og kulturelle forhold.

I *Landscape: Politics and Perspectives* (Bender 1993) blir landskapsperspektivet behandlet som noe kontekstuellet. Boken tar opp kompleksiteten og styrken av landskapet skapt av mennesker gjennom deres opplevelser og engasjement med verden rundt dem. Ifølge Barbara Bender må landskap være kontekstualisert. Måten mennesker forstår og engasjerer seg i sin verden vil avhenge av den spesifikke tid og sted, og de historiske forhold. Den vil også avhenge av deres kjønn, alder, klasse og deres sosiale og økonomiske situasjon. (Bender 1993, 1) Bender hevder at menneskers landskap opererer på forskjellige romlige skalaer, om det er horisontalt tvers over overflaten av verden eller vertikalt fra himmelen og ned. Han mener videre at mennesker også opererer på forskjellige temporale skalaer, engasjert på mange forskjellige måter i fortid og framtid:

”The landscape is never inert, people engage with it, re-work it, appropriate and contest it. It is part of the way in which identities are created and disputed, whether as individual, group, or nation-state.” (Bender 1993, 3)

Barbara Bender gir redaksjonelt flere perspektiver rundt landskapet i *Landscape: Politics and Perspectives* (Bender 1993). Artikkelen i boken omhandler forskjellige landskap som innebærer andre måter å relatere seg til og oppfatte verden på, og jeg vil i det følgende presentere noen utvalgte perspektiver.

I artikkelen ”The Politics of Vision and the Archaeologies of Landscapes” (Thomas 1993) kontekstualiserer Julian Thomas historisk det vestlige perspektivet der tilskueren alltid er på utsiden og ovenfor handlingen. Spesielt problematiserer Thomas at landskap ikke er et universelt konsept, og at det ikke finnes en endelig måte å angripe verden på. Thomas hevder også at landskapskunstens vekst henger sammen med utviklingen av perspektivet. Denne utviklingen tillot som nevnt malerkunstnere å representere en tredimensjonal verden på en todimensjonal overflate, gjennom en organisert teknikk hvor objekter ble representert i forhold til hverandre. Thomas skriver:

”Perspective art represents a form of visual control, which freezes time and presents things as they empirically appear to be. At the same time, perspective establishes not merely a set of spatial relations on the canvas, but a fixed relationship between object and subject, locating the viewer outside of the picture and outside of the relationships being depicted.” (Thomas 1993, 21-22)

Et slikt syn på perspektivkunsten med en form for visuell kontroll, kan igjen sammenlignes med Gertrude Steins situasjonsportrett hvor landskapet omfatter ting og mennesker sett i forhold til hverandre. Dette er noe som også ligner de dramaturgiske landskapsperspektivenes tilnærming til komposisjon og ordningsprinsipp i forhold til landskapet i en forestilling.

I ”Landscape as Memory: The Mapping Process and its Representation in a Melanesian Society” (Küchler 1993) setter Susanne Küchler den vestlige kontekstualiseringen av landskap i forhold til sosiale og kulturelle forhold. Dette kan minne om det geokulturelle landskapsperspektivet der det reflekteres over sosiale og kulturelle sammenhenger. Küchler ser på en forståelse av landskapet som prosess, og diskuterer landskap *av* minne og deretter landskap *som* minne. Küchler skriver:

”In our consideration of landscape we are imprisoned by longstanding assumption about its nature as a record of, or stage for significant human actions. [...] Painted landscapes of the western tradition are thus landscapes of *memory*, they seize upon and validate personal or social memories.” (Küchler 1993, 85-86)

Küchler synes landskap *av* minne er vanskelig å finne utenfor den vestlige konteksten. Dette fordi vår tilnærming til både vestlig og ikke-vestlig kunst pleier å være basert på en forutsetning om at forholdet mellom landskap og minne er et resultat av hva minnet har fanget opp av landskapet. (Küchler 1993, 103) Dermed kan landskapet ifølge Küchler først sees når vi skifter vår oppmerksomhet til landskap *som* minne slik vi opplever andre former for representasjon. Opplevelsen vil da være et produkt av kulturelt konstruerte koder. Jeg finner her en sammenligning med det geokulturelle landskapsperspektivet hvor opplevelsestructuren står sentralt. Det estetiske er overskredet og det sosiale og kulturelle blir en større del av forståelseskomplekset liksom de kulturelt konstruerte kodene Küchler skriver om. Et landskap *som* minne kan i likhet med det geokulturelle landskapsperspektiv gi rom for å kunne reflektere over kulturelle og sosiale sammenhenger i forhold til kunst og teater.

#### **1.4.3 Landskapet som ”a way of seeing”**

I *Social Formation and Symbolic Landscape* (Cosgrove 1998), diskuterer Denis E. Cosgrove ideen rundt landskapet, dets opphav, samt utviklingen som et kulturelt konsept i vesten siden renessansen. Cosgrove ønsket her å tegne en tilnærming som relaterer ideene rundt landskapets kulturelle betydning. Han mener at landskapsideen representerer en måte å se på eller ”a way of seeing” som er utviklet gjennom den europeiske bevissthet i forhold til

relasjonen mellom mennesker og verden, og i områder som økonomi, samfunn, politikk og kultur. (Cosgrove 1998, 1) Cosgroves primære intensjon var her å presse landskapsstudier, spesielt i geografi, mot det som han mente var spesifikke nye retninger. Han ville lokalisere landskapstolkningen inn i en kritisk historiografi, og teoretisere *ideen* av landskap innad i en forståelse av kultur og samfunn. Med det mente han at behandlingen av landskapet fikk et fokus på design og smak. Ideen rundt landskapet har Cosgrove utviklet og oppsummert slik:

“The argument here is that the landscape represents a way of seeing – a way in which some Europeans have represented to themselves and to others the world about them and their relationships with it, and through which they have commented on social relations. Landscape is a way of seeing that has its own history that can be understood only as part of a wider history of economy and society; that has its own assumptions and consequences, but assumptions and consequences whose origins and implications extend well beyond the use and perception of land; that has its own techniques of expression, but techniques which it shares with other areas of cultural practice.” (Cosgrove 1998, 1)

Cosgroves tanker om at landskapet er *en måte å se på* er også sterkt tilstede i de dramaturgiske perspektivene og kan i høy grad sammenlignes med det teatrale blikk. Her handler det om å utforske hvordan blikket kan avgjøre og definere landskapet i både arbeidsprosessen og i forestillingen. Landskapet som en måte å se på kan også være et kjennetegn i en potensiell landskapsdramaturgi, noe jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven.

Cosgrove har i senere tid skrevet en ny introduksjon til *Social Formation and Symbolic Landscape* med navn “Introductory Essay for the Paperback Edition” (Cosgrove 1998). I den nye introduksjonen skriver Cosgrove om Kenneth Olwigs utfordring i forhold til at landskapet er en måte å se på eller en symbolsk konstruksjon. Olwig erstatter Cosgroves idé med en direkte menneskelig opplevelse og uttrykk av kollektiv sosial rang inne i en spesifikk geografi og omgivelses-kontekst. Olwig mener at det ikke er nok å studere landskapet som en scenisk tekst. Han siteres av Cosgrove:

“A more *substantive* understanding of the landscape is required... (recognizing) the historical and contemporary importance of community, culture, law and costume in shaping human geographical existence – in both idea and practice.” (Cosgrove 1998, xxvii)

I forhold til dette understreker Olwig videre betydningen av landskap som en kontekst for sosialpolitisk identitet og handlinger i samfunnet på tvers av store deler av det samtidige nordlige Europa. (Cosgrove 1998, xxvii) Dette viser en tydelig kobling til Arntzens

geokulturelle landskapsperspektiv der blikket kombinerer både naturlige og kulturelle aspekter i geografisk forstand for å kunne se sammenhenger. Jeg ser også en likhet med Olwigs ideer når det gjelder de geokulturelle premissene i forhold til å se landskapet gjennom en global, historisk og kulturell kontekst. Den geokulturelle opplevelsestructuren der det estetiske aspektet står likestilt med det sosiale ligner også på Olwigs syn på landskapet i forhold til det sosiale, geografiske og omgivelsens kontekst.

I introduksjonen ser Cosgrove spesielt på ideen om å kombinere tekstmetaforen for landskap med den visuelle og ikonografiske vekten som er utviklet i *Social Formation and Symbolic Landscape*. Gjennom dette får han ideen om å behandle landskapet som teater:

”[...] a connection historically warranted perhaps in the European cultural tradition by the close connection between many significant landscape artists and theatre design.” (Cosgrove 1998, xxvi)

Cosgrove hevder at teorier om landskapet har gått fra å forholde seg til sosiale relasjoner til den materielle jorden til å være forstått som noe symbolsk, som for eksempel bilde, tekst eller teater. Dette har utviklet seg til det ekstreme rundt ideen om et ”virtuelt landskap”. (Cosgrove 1998, xxvi) Det jeg forstår ut ifra dette er at landskapet ifølge Cosgrove har utviklet seg fra å forholde seg til sosiale og kulturelle kontekster til å gå tilbake til landskapet som noe rent kunstnerisk og symbolsk. Ordet virtuelt vil si at noe er tilstede men uvirksomt og at noe er potensielt. Dette ligner på ideene rundt de dramaturgiske landskapsperspektivene hvor det kan være snakk om et potensielt landskap.

I de forskjellige studiene om landskap synes klare likheter til de tre landskapsperspektivene jeg har presentert tidligere. Dette vil stå som et viktig grunnlag for å videre kunne se på landskapet som begrep i teatervitenskap og senere diskusjonen rundt landskapets dramaturgiske potensiale.

## 1.5 Landskapet som begrep i teatervitenskap

Slik det er beskrevet i forrige avsnitt rundt studier om landskap er ikke landskapet i teatret et nytt fenomen. Landskapet fantes allerede i renessansens standardscenebilder for satyrspillene med skogsnatur og grotter i tillegg til perspektiv-teknikken og dens dybdevirkning. Det var også tilstede i romantikkens diorama-lignende konstruksjoner samt den rundhorisontale panoramascenen. I symbolismen fantes også et *landskapsteater* gjennom det atmosfæriske og statiske drama og ikke minst i Gertrude Steins teorier rundt skuespill som landskap.

Som nevnt i forrige kapittel skriver Una Chaudhuri i *Land/Scape/Theater* (Chaudhuri og Fuchs 2002) at koblingen mellom landskapsmaling og perspektiv dramatisk åpner opp for å se på landskap som et medium for moderne teater i forhold til det romlige aspektet. Dette gir en åpning for å snakke om landskapet som begrep i teatervitenskap og videre om et landskapsbegrep som en beskrivelse av sceniske virkemidler i forhold til tid og rom.

Landskapsestetikken har gjennom utviklingen av landskapsmaleriet utvidet seg til sjangre som dikt, romaner, reiseskildringer, arkitektur, hagearbeid og teater. (Chaudhuri 2002, 11) Likevel er det ikke mange i den nåværende kritikk som nevner landskapsestetikken i forhold til teatret. Landskapet som begrep i teaterforskningen og dramaturgi er slik jeg ser det ikke veldig utbredt, men det har likevel et potensiale til å kunne bli det. I introduksjonen til *Land/Scape/Theater* (Chaudhuri og Fuchs 2002) finnes samme problemstilling og det blir foreslått følgende:

”Yet it is in part because of this apparent dichotomy between theater and landscape that landscape can offer a framework for fresh thinking on modern theater. The distance between the two terms may mark an ideological blind spot, a traditional and naturalized refusal of certain considerations in favor for others. By suggesting a relation where one has not been recognized, this book aims to open a new conceptual space in theater studies”. (Chaudhuri og Fuchs 2002, 1)

Med dette mener Chaudhuri og Fuchs at landskapet navngir det moderne teaters nye romlige paradigme. Ifølge Chaudhuri og Fuchs ble trolig landskapet for første gang en figur på egen hånd, både visuelt og dramaturgisk, da modernismen begynte å manifestere en ny romlig dimensjon:

“As the century moved on, landscape would encroach on the traditional dramaturgy of plot and character to become a perspective and a method, linking seemingly unrelated theatrical practices in staging, text, scenography, and spectatorship.” (Chaudhuri og Fuchs 2002, 3)



Landskapet åpner dermed opp for en ny tilnærming til og forståelse av teatret. Chaudhuri og Fuchs fokuserer redaksjonelt bevisst mer på landskapet i den dramatiske teksten enn på landskapet i en forestilling. Ved å gjøre det skapes det ifølge dem et større krav til den analytiske verdien av landskapstermen. (Chaudhuri og Fuchs 2002, 6) Etter å ha undersøkt og beskrevet landskapets tilnærming til teatret er det tydelig at det er selve iscenesettelsen altså forestillingsnivået, det kontekstuelle nivået og det dramaturgiske nivået som har dominert landskapsteatrets utvikling. Det som kanskje er vanskeligere å skjelne, og som Chaudhuri og Fuchs mener er desto viktigere å teoretisere, er landskapet i *teksten*. Det tekstlige nivået rundt landskapsperspektivet vil jeg teoretisk komme tilbake til når jeg skriver om det dramaturgiske i tekstlandskap og Gertrude Steins *landscape plays*.

En forestilling med landskapelig tilnærming er ikke bare noe som skal betraktes på avstand, men et rom som i sin helhet skal utforskes og oppleves. I en slik forestilling er den romlige forståelsen og rommets ulike elementer meningsbærende i seg selv. Et *landskapsteater* står på den måten mellom det åpne og panoramiske landskapet som for eksempel finnes i naturen og det lukkede og avgrensede rommet i teatret. Denne todelte sammensetningen kan være med på å fremheve momenter som tidligere ikke har vært oppdaget, og videre gi en ny inngang til forståelse av teatret. Det at et landskapsbasert teater vender mot å bli et perspektiv og et begrep muliggjør det å kunne sette landskapet i et dramaturgisk aspekt som en beskrivelse av sceniske virkemidler i forhold til tid og rom. Dette kan videre være et utgangspunkt for en *landskapsdramaturgi* som bevisst arbeider romlig og temporalt med sceniske elementer i det gitte landskapet de befinner seg i.

Landskapsperspektivet har ifølge Arntzen i *Det marginale teater 2* (Arntzen 2010) fått en ny betydning for den kunstvitenskapelige forskningen. Dette reflekterer det han tidligere har skrevet om det geokulturelle landskapsperspektivet. Landskapsteatrets utvikling forutsetter et dramaturgisk-estetisk perspektiv, noe som videre gir rom for personlige betraktninger og opplevelse av hva som skjer når konteksten blir en del av analysen. (Arntzen 2010, 6) Som nevnt tidligere har det teatrale blikket stor betydning for landskapsperspektivet, der blikket ser utenfra og kontekstualiserer landskapet ut ifra et personlig ståsted:

”Det sceniske landskapet blir sett av forskjellige *blikk*, det være seg et vidt rundskuende panoramablikk eller det blikket som gjenskerer og ny-tolker det *topografiske*, symbolske i landskapets variasjoner og uregelmessige svingninger. Gjennom dette oppstår dialoger som svinger mellom både deler og helheter. Den drives frem av naturkreftene som ligger både i mennesket selv og i det sceniske landskapet.” (Arntzen 2010, 70)

Dette kan sammenlignes med at det i et landskapsperspektiv handler om en *måte å se på*, hvor

sammensetningsprinsippene rundt det å tenke landskap bygger på egne erfaringer, og på sosiale og kulturelle kontekster. Ved en landskapsbasert forestilling møter publikum verket med både felles og individuelle referanser. Her handler det ikke om *hva* betrakteren oppfatter og opplever, men det som skjer *mellom* verket og betrakteren. En slik forestilling forsøker ikke å representere virkeligheten, men fokuserer på situasjonen i seg selv. Dermed oppstår meningen i møtet med landskapet og betrakteren der publikums individuelle blikk aktivt er med på å skape verket ved å ferdigstille utsikten.

Det er kanskje allerede her viktig å påpeke at det finnes flere teaterpraktikere som har tilnærmet seg eller diskutert landskapet gjennom teaterarbeidet, noe jeg vil gi eksempler på gjennom de utvalgte teaterpraktikerne i de scenisk-dramaturgiske analysene. Siden teaterfaget er et praktisk-teoretisk fag kan det sies at interessen rundt landskapsperspektivet i teatervitenskapen har utviklet seg nettopp fordi begrepet i stor grad har blitt benyttet av praktikere. Slik er også tilfellet for denne undersøkelsen hvor inngangen er det dramaturgiske- og praktisk-dramaturgiske landskapsperspektivet i forhold til studier rundt landskap, Gertrude Steins *landscape plays* og teorier rundt det teatrale blikk (*the theatrical gaze*).

Jeg vil foreløpig oppsummere ved å si at det ved et landskapsbegrep i teaterforskningen og dramaturgi handler om å se på landskapet som en dramaturgisk størrelse og som et verktøy for tilnærming til scenekunst som bærer elementer av landskap, i både konkret og metaforisk forstand.

## 2. Det dramaturgiske i tekstlandskap og visuell dramaturgi

### 2.1 Gertrude Stein og hennes 'landscape plays'

Når jeg gjennom landskapsperspektivene skal se på det dramaturgiske i tekstlandskap og visuell dramaturgi kommer jeg til å berøre flere av de nevnte landskapsperspektivenes nivåer. Ved Gertrude Stein og hennes *landscape plays* er det hovedsakelig det tekstlige nivået jeg vil berøre. Dette har mye å gjøre med at hun som forfatter aldri jobbet praktisk i teatret, men på et tekstlig nivå arbeidet med portrett og skuespill. I tilnærmingen til Gertrude Stein og hennes *landscape plays* vil jeg først presentere hennes historiske kontekst og videre hennes utgangspunkt for å se på skuespill som landskap. Jeg vil deretter gjøre rede for hva Steins *landscape plays* innebærer og hvordan det forholder seg til opplevelse og resepsjon.

#### 2.1.1 Historisk kontekst

Som en avantgardistisk og konseptuelt arbeidende forfatter, oppholdt Gertrude Stein (1874-1946) seg mye i Paris. Hun ble gjennom dette påvirket av den europeiske avantgarde-bevegelsen som skjøt fart med symbolismen i 1880-årene. Avantgarden betegner fornyelser og radikale brytninger med det konvensjonelle i kunsten. I *American Avant-Garde – A History* (Aronson 2000), skriver Arnold Aronson at avvisningen av fortelling var viktig for utviklingen av avantgarden. (Aronson 2000, 13) Sammen med problematiseringen av modernismens autonome kunstverk, oppstod det blant annet ny oppmerksomhet rundt samspillet mellom flere kunstarter, forholdet mellom form og materiale, subjekt og objekt. De nye impulsene i det avantgardistiske teatret var først og fremst formelle, skjematiske, intellektuelt avledet og avhengig av det mer estetiske enn det rent følelsesmessige som tidligere hadde stått i fokus. Det ble etablert nye strukturer, strategier og mønstre som gjorde det mulig å utarbeide ny forståelse og ytterligere nye former. Avantgarde-teatret søkte en forandring i publikums resepsjon i retning en interaksjon mellom verk og mottaker, og kroppsliggjorde videre ideer innad i forestillingen eller kunstarbeidet i seg selv. Dette nye teatret søkte mot en radikal omstrukturering i forhold til hvordan publikum så og opplevde selve teaterhandlingen, og skiftet videre fra spørsmålet om mening til et fokus på prosess.

Når Gertrude Steins tekster er koblet til avantgarden, er hun oftere sammenlignet med avantgardistiske billedkunstnere enn avantgardistiske dramatikere. Samtalene omkring kunsten i Paris var på Gertrude Steins tid preget av kubismen, futurismen, dadaismen,

surrealismen og de siste restene av symbolismen. Gertrude Stein var ikke direkte en del av noen modernistisk bevegelse. Likevel vil det ifølge introduksjonen til Bonnie Marranca i *Last Operas and Plays* (Marranca 1995) være galt å ikke lese henne i konteksten av disse kunstneriske stilene, selv om kubismen er den eneste stilen hun selv erkjente som en innflytelse på sitt arbeid. (Marranca 1995, xv)

Som motbevegelse til naturalismen representerte symbolismen (1880-1890) et brudd med den daværende tradisjonen for å gjenskape virkelighet. Dramatikeren Maurice Maeterlinck (1862-1949) står i symbolismen som en nøkkelfigur. I motsetning til en representasjon av en sosial kontekst for å gjøre den dramatiske situasjonen autentisk, brukte Maeterlinck detaljer i bilder utelukkende for deres symbolske verdi. Han brøt med konfliktbaserte handlinger til fordel for en mer statisk og repetitiv struktur. For ham lå ikke interessen i handlingen som hos Aristoteles, men i tanken. Maeterlinck var opptatt av stemningsmessig tetthet og tablåer, og ga tilstand og atmosfære en egen betydning. Dette skulle etableres ved hjelp av sanserfaring hvor tilskueren enkelt skulle se og lytte. (Marranca i Vechten 1995, x) Maeterlinck bevogde dramaet i retning av et tekstlig landskapsnivå, og dette kan dermed ses som en forløper for Gertrude Steins teorier om *landscape plays*. Hans teater hadde en type landskap som var utledet fra hans tidlige en-akter-skuespill og hans betydelige essay fra 1896 om ”statisk teater”. Han hadde en spesiell interesse for den naturlige verden som kan ha hatt påvirkning på denne nye forståelsen av rom i teatret og videre oppfatningen av et landskap i forestillingsrommet.

I symbolismen ble det utviklet en ny type dramaturgi hvor det situasjonelle og hvor *tilstanden* som begrep gjorde sitt inntog for fullt. Denne dramaturgien frigjorde seg fra handling som et bærende element slik det også kommer til uttrykk i Gertrude Steins *landscape plays*. I ”From Cabaret Dramaturgy towards a new Theatre Text” (Arntzen 2000) presenterer Knut Ove Arntzen kabaretdramaturgiens hovedpoeng:

”The main point is that dramatic linear structure was about being dissolved, and new dramatic structures which had a lot of resemblance with cabaret and review had come to replace it.” (Arntzen 2000, 13)

Gjennom denne utviklingen oppstod en ny forståelse for dramatikerens selvstendige arbeid. Karakteristisk for dette ble utviklingen av frie teknikker. Dette kan eksemplifiseres med Steins særpregede arbeid mot en lineær struktur i sine *landscape plays*. Fremfor et drama lagde hun et bilde hvor tilstander og det atmosfæriske stod i fokus.

Den futuristiske kunstretningen dyrket det moderne og gikk i opposisjon mot den borgerlige kunsten. Her skulle kunsten fange inn det moderne liv og uttrykke kraft og dynamisk rytme. Kunstspråket skulle være antipoetisk og frigjort fra all logikk, syntaks og grammatiske regler. Kunsten skulle være bevisst antiestetisk, antihistorisk og antiakademisk, og teatret skulle være spontant, alogisk, ultrakort og syntetisk. Bevegelsen ble behandlet i flere manifeste skrevet av Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) som var forfatter og grunnlegger av futurismen. Mange ser på hans manifest "Det futuristiske manifest" som ble publisert i den franske avisen *Le Figaro* 11. januar 1909 som futurismens begynnelse. Her hyller han det moderne mennesket og teknologiens vidundere. Manifestet gjaldt opprinnelig litteraturen, men ideene fikk etter kort tid også nedslag i både billedkunst, arkitektur og teater. Teatermediet spilte en viktig rolle i den handlingsorienterte og aggressive bevegelsen og ble behandlet i flere av Marinettis manifeste som "Futurismens syntetiske teater" fra 1915. Her går han og hans medforfattere til angrep på det tradisjonelle teaters omhyggelige konstruksjon og rasjonelle psykologiske analyse, især Henrik Ibsens dramatiske form. I "Futurismens syntetiske teater" forsvarer Marinetti et dynamisk og irrasjonelt teater og proklamerer *det syntetiske teater* som en ny teaterform. Dette var et skuespill med en varighet på et par minutter med få replikker og ikke-rasjonell handling som skulle provosere publikum for å få sterke reaksjoner fra salen. I *Europeisk avantgarde teater 1896-1930* (Kvam 1974) finnes manifestet oversatt av Lone Klem. I følgende sitat illustreres deler av futuristenes syntetiske teater:

"Men man må selvfølgelig have et FUTURISTISK TEATER i absolut modsætning til det bagstræberiske teater, som forsat slæber sine ensformige og deprimerende optog hen over Italiens søvndrukne scener. [...] vi fordømmer hele samtidens teater, fordi det alt sammen er omstændeligt, analytisk, pedantisk i sin psykologi, forklarende, udvandet, udpenslet, statisk, fuldt af forbud som en politistation, celledelt som et munkekloster og muggent som et gammel ubeboet hus." (Kvam 1974, 321)

Marinettis arbeid hadde symbolistiske røtter, og i likhet med ham, lurte også Stein på hva som gjorde et ord til et ord. Problematisering her var hvorvidt ordet besto av meningen av ordet eller av ordet i seg selv, og hvordan ord og bilde forholdt seg til hverandre. Stein fulgte i radikale retninger symbolistenes interesser i forholdet mellom ord, lyder og rom.

I Gertrude Steins bok *The Geographical History of America, or The Relation of Human Nature to the Human Mind* (Stein 1995b) henviser hun ofte til en rekke flyturer i 1934 hvor hun forsøkte å kartlegge distinksjonene mellom fundamentale filosofiske kategorier. Gertrude Steins flyturer stimulerte ytterligere hennes fascinasjon av konseptet rundt landskap

og dets relasjon til dramaet. I introduksjonen til *Last Plays and Operas* (Marranca 1995) siterer Bonnie Marranca Gertrude Stein:

”[...] I looked at the earth I saw all the lines of cubism made at a time when not any painter had ever gone up in an airplane. I saw there on the earth the mingling lines of Picasso, coming and going, developing and destroying themselves, [...] I saw creator is contemporary, he understands what is contemporary when the contemporaries do not yet know it, but he has contemporary and the twentieth century which sees the earth as no one has ever seen it [...]”. (Marranca 1995, xvi)

Dette bringer meg videre til kubismen som fremtrer som en reaksjon mot impresjonismens formoppløsning. Kunstretningen gjelder særlig malerkunsten hvor Georges Braque (1882-1963) og Pablo Picasso (1881-1973) er de viktigste og mest banebrytende kunstnerne i denne retningen. Picasso eksperimenterte mye med geometrisering og forenkling av form i søken mot en statisk billedoppbygning. Senere eksperimenterte han med oppbrytning og oppløsning av tingenes form til det nesten ugjenkjennelige. Collage-teknikk med påliming av forskjellige materialer som avispapir, etiketter, reklame og lignende var også en del av kubismen med mål om å atter nærme seg virkeligheten, der ordene eller bildene av de forskjellige materialene hadde betydning for bildet.

Pablo Picasso og Gertrude Stein hadde et nært vennskap og ga begge innflytelse på hverandre. Stein hevdet at hun gjennom de utallige antall ganger hun satt modell for Picasso oppdaget en ny retning i litteraturen og mange av hennes kritikere på sent 1900-tallet er enige om at kubismen hadde en enorm innflytelse på hennes skrivning. (Marranca 1995, xvi) Dette kan spores i hennes fascinasjon av det visuelle og måten å se på som hun mente var i forandring.

### **2.1.2 Mot et 'landscape play'**

Gertrude Stein beskriver i sitt essay ”Plays” fra *Last Operas and Plays* (Stein 1995a) hva hun mente med å se på skuespill som landskap, og videre sin oppfatning av et *landscape play*.

Hun avviste å fortelle historien slik tilfellet er i den klassiske dramaturgi. Det var ikke formidlingen av innholdet og meningen som gjaldt, men det som skjedde i øyeblikket. Stein skapte ikke et drama i konvensjonell forstand, men konstituerte bilder og visuelle komposisjoner i et scenisk rom. Hennes *landscape plays* beskriver i metaforisk forstand tilstander eller bilder av tilstander.

I introduksjonen til *Selected Operas and Plays* (Brinnin 1970) skriver John Malcolm Brinnin om et middagsselskap i Paris i 1913 som fikk Gertrude Stein til å tenke i nye baner. Mennesker hadde snakket, historier hadde blitt fortalt og andre hentydet til. Det minneverdige hun hadde følt var ikke historiene i seg selv men forandringen av kvaliteten i dem, musikken av stemmene, det som ble skapt i et rom i løpet av noen timer, og følelsene og lydene som aldri igjen kunne bli de samme. (Brinnin 1970, xi) Gertrude Stein beskriver også i essayet ”Plays” (Stein 1995a) tankene som fulgte henne etter denne opplevelsen:

”Something is always happening, anybody knows a quantity of stories of people’s lives that are always happening, there are always plenty of newspapers and there are always a plenty of private life. Everybody know so many stories and what is the use of telling another story. What is the use of telling a story since there are so many and everybody knows so many and tells so many”. (Stein 1995a, xlv)

Med dette som bakgrunn begynte Gertrude Stein å skrive sitt første skuespill, *What Happened*. Dette var et skuespill hvor ingenting skjedde og hvor hun ville vise at noe kunne bli fortalt uten at noen fortalte noe. James R. Mellow siterer Stein i introduksjonen i *Opera and Plays* (Mellow 1998) at hun ville skrive et skuespill ”[...] without telling what happened, in short to make a play the essence of what happened”. (Mellow 1998, 8) Hun avså derfor historielinjen og forkastet den konvensjonelle begynnelse, midtre del og slutt. Med dette håpte hun å skape en tilstand av øyeblikkelig bevissthet hvor publikum verken ville forutse framtiden eller kunne tilbakekalle den forrige handlingen. Som Bonnie Marranca skriver i introduksjonen i *Last Operas and Plays* (Marranca 1995) ønsket Stein at teatret skulle oppleve seg selv, og skapelsen av opplevelsen var viktigere enn representasjonen av en hendelse. (Marranca 1995, ix)

Etter *What Happened* utviklet Gertrude Stein en dramaturgi som var blottet for elementer som plot, karakterutvikling og scenebeskrivelse. Selv den dramatiske strukturen utviklet seg til en uklarhet mellom scener og akter. Det som stod igjen var den ikke alltid identifiserbare skuespilleren og det skrevne ord. (Mellow 1998, 7)

Kostymene, scenografien, handlingen og gestene – de romlige eller visuelle elementene i en forestilling – er alle på en gang tilstede og tilgjengelige for vår forståelse i det øyeblikket vi oppfatter dem. Som tilskuer syntes Gertrude Stein at de visuelle elementene og det talte språk forstyrret hverandre. Ut ifra hennes opplevelse av teatret, konkluderte hun med at publikums følelser ikke foregår på samme tid som handlingen i forestillingen.

”The thing seen and the emotion did not go on together. This that the thing seen and the thing felt about the thing seen not going in at the same tempo is what makes the being at the theatre something that makes anybody nervous. [...] Nervousness consists in needing to go faster or to go slower so as to get together”. (Stein 1995a, xxx)

Hennes opplevelse rundt denne ’nervøsiteten’ forstår jeg som en form for tilstedeværelse i det som skjer på scenen i forhold til det som skjer hos tilskueren. Gjennom hennes opplevelse av det nervøse, ville hun skape et teater radikalt forskjellig fra hva hennes publikum tidligere hadde opplevd. Slik beskriver Gertrude Stein det selv i sitt essay ”Plays”:

”I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. You have to make acquaintance with it, but it does not with you, it is there and so the play being written the relation between you at any time is so exactly that that is of no importance unless you look at it”. (Stein 1995a, xlvi)

Løsningen hennes var dermed en følelsesmessig sammensetning av det sette, det hørte og publikums reaksjon. Gjennom opplevelsen av nervøsiteten ville Stein forandre på tilstedeværelsen på scenen i forhold til publikum og rekonfigurere dramaet som et landskap.

### **2.1.3 ’Landscape plays’**

I artikkelen ”Karakterens oppløsning i diskursen” i Peripeti (Schultz 2007) skriver Laura Luise Schultz om Gertrude Steins landskapsteater i forhold til hennes oppgjør med den mimetiske relasjonen mellom tekst og forestilling:

”Steins opgjør med den mimetiske relation mellem tekst og forestilling tydeliggjør, hvordan splittelsen omkring tekstens status i det moderne teater henger sammen med et generelt opgjør med overleverende mimetiske repræsentationsparadigmer, som fandt sted på tværs av kunstarterne.” (Schultz 2007, 20)

Den mimetisk-narrative representasjonsmodellen, det dramatiske ideal og det plotbaserte teater blir erstattet av en mer visuell og billedkunstnerisk sjanger. Ifølge Schultz forsøker Gertrude Stein å skape en form for tekst som ”[...] rummer masser af relationer og bevægelser mellem de enkelte figurer og objekter, men som ikke underordner disse bevægelser under nogen samlede narrativ utviklingslogik.” (Schultz 2007, 20) I Steins landskapsteater finnes et virtuelt spill mellom flere mulige betydningsrelasjoner i et kompleks av tid og rom.



Arnold Aronson skriver i *American Avant-garde Theatre* (Aronson 2000) at tid og rom er avhengige av hverandre ifølge Steins teorier, men ikke på en gjensidig måte slik det er i det fortellende drama. Aronson siterer henne fra *Lectures in America* (Stein 1957):

”Searching for an alternative to narrative, Stein started to explore theatre from the standpoint of sight and sound and its relation to emotion and time, rather than in relation to story and action. As a result, she concluded that anything that was not a story could be a play”. (Aronson 2000, 27)

I den klassisk-aristoteliske modellen er det tid som bestemmer sted, noe som begrenser den fysiske handlingen. Stein forstod at teatret er et temporalt og romlig fenomen, men hun snudde om på de to strukturene slik at rom på en måte bestemte tiden. Ifølge Stein trengte ikke teatret å ta temporale eller romlige hensyn til publikum fordi de allerede hadde med seg sine egne tolkningsprosesser og følelsesmessige behov. Løsningen for teatret var for Gertrude Stein et *landscape play*. Hun beskriver dette i sitt essay ”Plays” (Stein 1995a):

”Look at a landscape. You can take it in all at once, and yet you know that what you are seeing is only a little part of what is going on in the landscape. [...] All the things are there, they make up the landscape. But even if they were not there, or where there in an entirely different order and arrangement, the landscape would still occupy the whole range of your vision”. (Stein 1995a, xiv)

Gertrude Stein belyste sitt *landscape play* gjennom en metafor rundt det å reise med tog versus det å reise med fly, som jeg så vidt har vært inne på tidligere. Som en togpassasjer kan vi med togets høye hastighet kun oppleve deler av landskapet. Dette ligner Steins opplevelse av ’nervøsitet’ og tilstedeværelse ved hennes teateropplevelse. En flypassasjer som ser ut av vinduet, ser derimot hele landskapet nedenfor på et øyeblikk. Liksom i et landskapsmaleri, og videre et *landscape play*, kan observatøren fritt se på spesifikke elementer eller sekvenser innad i landskapet. Samtidig kan observatøren se hele bildet (som et kompleks av ideer) og med det bli grepet umiddelbart.

I Gertrude Steins teoretiske tekster er forklaringene rundt hennes teaterkonsept gjentatte ganger knyttet til bilder om faktiske landskap. I artikkelen ”The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein’s Theater Landscapes” i *Land/Scape/Theater* (Bowers 2002), skriver Jane Palatini Bowers om flere aspekter i forhold til Gertrude Steins landskap. Ved å forestille seg stykkene som landskapsmalerier, kunne Stein frigjøre seg fra dramatiske konvensjoner for å eksperimentere med nye former for samtidens malerkunst, i stedet for samtidens dramatiske litteratur. (Bowers 2002, 121) Det var Steins tilnærming til landskapet

og hennes frigjøring fra dramatiske konvensjoner som tillot at bildet, tilstanden og det atmosfæriske kunne dominere over dramatisk og narrativ utvikling.

Den grunnleggende strukturen av *landscape play* handlet om relasjoner og sammenstilling mer enn lineær flyt av konvensjonell fortelling. (Aronson 2000, 27) Landskap som "the surrounding reality", var hele tiden en fascinasjon for Gertrude Stein. Til forskjell fra fortelling er forholdet mellom trær, bakker, fjell og skyer i et landskap umiddelbart gjenkjennelig ved et enkelt blikk. Landskapet har ingen fremdrift gjennom tid, det beveger seg ikke, og krever derfor ingen kjennskap. Landskapet er enkelt og greit bare tilstede. Gertrude Stein håpet at hennes scenebilder ville dra oppmerksomhet uten teatraliske elementer, liksom et scenebilde eller et landskap i naturen lager seg selv med enkle elementer av det faktiske.

Ifølge Stein er *landscape plays* romlig arrangert og avhenger av forhold liksom et bilde av naturen avhenger av forhold. Landskapet har sin formasjon slik et skuespill har sin formasjon og begge står de i forhold til et eller annet. Hun skriver i sin bok *Geography and Plays* (Stein 1968):

"[...] the landscape is not moving but being always in relation, the trees to the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail; the story is only of importance if you like to tell or hear a story but the relation is there anyway". (Stein 1968, 294)

Den romlige konsepsjonen av dramaturgien rundt Gertrude Steins *landscape plays* utviklet en ny og moderne oppfattelse av et dramatisk felt som forestillingsrom. (Marranca 1995, x) Det konvensjonelle drama med det tidsbundne og de gitte rammer, ble her erstattet med en ny oppfatning av dramaturgi med flere simultane sentre av fokus og aktivitet. Eller som Betsy Alayne Ryan beskriver det i *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute* (Ryan 1984):

"Rather than move away from the spectator at any point, as Stein believed traditional plays did, her plays move within themselves, allowing perception of a landscape from a distance." (Ryan 1984, 154)

Ved et slikt dramaturgisk konsept åpnes det opp for en mulig kartlegging av opplevelsesskapende tilstander. Her skal betrakteren selv ved hjelp av sitt eget blikk fordøye det som uttrykkes. Det teatrale blikket vil da fungere som et søkeredskap i et slags forestillingskart som gir mulighet til å forstå forestillingen som en opplevelsesstruktur. Dette kan sammenlignes med den visuelle og likestilte dramaturgien, de dramaturgiske landskapsperspektivene og videre en potensiell landskapsdramaturgi.

Gertrude Stein ba oss glemme hva ”everybody knows”, og legge vekk våre forventninger av hva som skulle skje med karakterene slik det ble gjort med for eksempel Ødipus eller Macbeth. (Brinnin 1970, xiii) Stein ba publikum om å fokusere øynene og ørene på hva som faktisk skjer i øyeblikket. Hennes mål ”was to create analogs to visual forms by verbal means but not through conventional mimesis”. (Bowers 2002, 122) Gertrude Stein trosset grammatikk og videre mening. Hun utarbeidet mønstre som ifølge henne korresponderte til personen eller objektet som det stillestående liv handlet om i portrettet eller i hennes landscape plays.

Steins romlige orientering representert i hennes landskap har virtuelt erstattet det temporale prinsippet. Slik tiden hos Maurice Maeterlinck gikk ut i det statiske, har tiden inngått hos Stein som en serie av nye ”begynnelser”, noe hun selv kaller for *beginning again and again*. Dette gir et *continuous present*, en øyeblikk-til-øyeblikk-tilstand, i skuespillet og hos publikum som markerer tid som noe statisk men som i virkeligheten hele tiden skaper nye detaljer i subtile versjoner. Stein ”begynner igjen og igjen” for å skape en ”kontinuerlig nåtid” innad i landskapsomgivelsen.

Gertrude Stein skaper i sine tekster *situasjonsportretter*; et landskap som omfatter ting og folk som skal bli sett i forhold til hverandre. Denne billedlige sammensetningen erstatter den dramatiske handlingen, og uten et sentrum vektlegger den frontalitet og ramme. Dette kan trekkes tilbake til kabaretdramaturgien og videre en tablå-struktur. Tablået er en viktig enhet i det billedlige teatret og har vært en dominerende struktur i kunstnerisk arbeid fra det 20. århundre. I en tablåsekvens er tid og rom ikke bundet av konvensjonelle lover og lar tilskueren fokusere på selve bildet. Tablåstrukturen består av sceniske sekvenser hvor en kontinuerlig serie av bilder eller tablåer settes etter hverandre uten å måtte formidle et sammenhengende forhold. Jeg vil komme tilbake til denne strukturen ved Richard Foreman og Robert Wilson hvor tablået fremtrer i stor grad.

I Gertrude Steins landscape plays er skuespillerne bare der i likhet med en utsikt ut av et vindu, som et portrett eller et (levende) bilde. I et slikt landskapsbasert teater gir landskapet seg selv til kjenne for publikum gjennom deres individuelle persepsjoner, og det er publikum som ferdigstiller utsikten.

Ordet *landskap* foreslår en endring av persepsjon, og tilsier at Steins skuespillstruktur endrer den normale retningen av en teaterhendelse. I *They Watch Me as They Watch This* (Bowers 1991) skriver Jane Palatini Bowers om Steins landskapelige arbeid. Ved å stille dynamikken mellom skuespilleren og handling opp mot hverandre, skaper Stein en slags verbal stillstand innad i teaterhendelsen, noe som kan sammenlignes med innrammede

landskapsmalerier ved at hun fryser et visuelt øyeblikk i naturlig tid eller slik et ”virkelig” landskap forstyrres av naturlige prosesser. Inne i denne stillstanden representerer Stein en hendelse som normalt ikke er presentert i teatret: selve skrivingen av skuespillet. (Bowers 1991, 26)

I *The Geographical History of America* med undertittelen *The Relation of Human Nature to the Human Mind* (Stein 1995b) skriver Gertrude Stein om hva hun prøvde å gjøre i skriveprosessen, og om koblingen mellom det å skrive som en privat handling og det å skrive som et offentlig produkt. I Steins personlige bevissthet finnes det to distinkte elementer: *Human nature* (også kalt *identity*) er noe som er en del av oss og som er lett gjenkjennelig. Dette elementet betegner oss selv på overflaten, sammen med våre navn og fysiske karakteristikk, kvaliteter og handlinger som vi identifiseres med. *Human nature* er noe som kan bli forandret med tiden og som forsvinner med vår død. Det andre elementet, *human mind* (også kalt *entity*) er ifølge Stein vanskeligere å definere, men ses på som uforanderlig og tidløs. Den betegner hva vi virkelig er og hva vi alltid vil være.

“Human nature, human nature acts as it acts when it is identified when there is an identity but it is not human nature that has anything to do with that it is that anybody is there where they are, it is that that has to do with identity [...] but is has nothing nothing to do with the human mind. Anybody can understand that because the human mind writes what there is and what has identity got to do with that. Nothing at all. And so anybody can see that identity has nothing whatever to do with the human mind.” (Stein 1995b, 135)

Stein mente at det var mulig og nødvendig for den kreative kunstneren å separere *human mind* fra *human nature* og det var ifølge henne *human mind* eller *entity* som ene og alene dominerte i skriveprosessen og i skuespillet. Hos Gertrude Stein konsentrerer selve skriveprosessen seg om sin egen komposisjon som er i en dialog mellom skaper og skapelse. Hvis skuespillet ikke fullstendig ble dominert av *the human mind* måtte det ”begynnes på ny”.

I skuespillets sinn (*mind*), finnes det ingen venting, ingen fortidsform, ingen forekomster, ingen forandring og ingen komparative adjektiv. Med andre ord finnes det ingen temporale funksjoner. (Bowers 1991, 85) Gertrude Steins ideelle skuespill bør fokusere på sin skapers sinn og på prosessen av sin egen skapelse. Skuespillet bør være enestående, noe som er utenfor tid og som ikke kan repeteres. På denne måten blir det et produkt av sinnet (*human mind*). Ut ifra det jeg forstår gjennom Steins teorier rundt denne skriveprosessen er dette idealet vanskelig å realisere for når teksten først er skrevet finnes ikke lenger det private eller tidløse.

#### 2.1.4 'Landscape plays' og resepsjon

Det er for de fleste som har skrevet om Gertrude Steins estetiske teorier usikkert om Stein snakket om måten å *se* på eller om tingen *sett* når hun skrev om sine landscape plays. Etter å ha studert hennes teoretiske tekster og hennes landscape plays synes det likevel for meg tydelig at hun bruker termen *landskap* som en metafor for og en tilnærming til et nytt teater som peker mot et dramaturgisk landskapsperspektiv og en potensiell landskapsdramaturgi.

Stein ønsket at publikum skulle oppleve teatret med denne tilsvarende landskapelige observasjonsstrukturen, for å få en mer tankefull eller meditativ opplevelse. *Forholdet* hadde i Stein landscape play erstattet det lineære dramaets rekkefølge. Hun ønsket med sine teateropplevelser å tillate publikum å "hvile uproblematisk" ved en forestilling eller et skuespill. (Bowers 1991, 131)

Arnold Aronson skriver i *American Avant-Garde – A History* (Aronson 2000) noe jeg avslutningsvis synes er viktig å ta med her. Gertrude Steins landskapstenkning er ingen metode; det dreier seg mer om et perspektiv. Her er det kunstneren som bestemmer parameterne, innholdet og organiseringen av visningen og behandlingen av informasjonen. (Aronson 2000, 28) Gertrude Steins tanker rundt et landskapsteater handler dermed om leseren eller seerens opplevelse av det som skjer i øyeblikket. Det handler om fokuset på prosessen og på teater som teater. Hennes landskapsbaserte teatertekster omfatter bilder og tilstander sett i forhold til hverandre i et forestillingskart som skal betraktes av et teatralt blikk med dets individuelle og subjektive kapasitet til å oppfatte. Slik jeg forstår det er Steins teorier rundt landskapet et perspektiv på hvordan det atmosfærisk kan skapes et landskap i et skuespill eller en forestilling. I tillegg ser jeg hennes tanker rundt sine landscape plays som et mulig perspektiv på en potensiell landskapsdramaturgi og på hvordan det praktisk-dramaturgisk kan arbeides mot en landskapsbasert forestilling.

## 2.2 Tendenser ved landskapet etter Gertrude Stein

Den konseptuelle landskapsscenen som Gertrude Stein utviklet er ifølge Elinor Fuchs i *The Death of Character – Perspectives on Theatre after Modernism* (Fuchs 1996) en løsning rundt hvordan tid og rom kan bli presentert ved et ikke lenger karakterbasert teater. I en landskapsscene har det romlige tatt over det temporale. Dette var en nødvendig konsekvens i forhold til den avtagende interessen for karakterens utvikling gjennom fortellingen. (Fuchs 1996, 12) Selv om det finnes menneskelige figurer i disse konseptuelle landskapene, er det landskapet som er det sentrale objektet.

Gertrude Steins landskapelige innflytelse påvirket en ny fase i teatret på 1970-tallet hvor Richard Foreman og Robert Wilson står som de viktigste kunstnerne. Den sterke koblingen mellom Gertrude Stein, Foreman og Wilson er betydningen de gir til oppfatningen av det romlige, kunsten som subjekt for publikums følelse i den teatrale opplevelsen og deres kompromissløse holdning til teatret.

Når det gjelder landskapsperspektivene jeg skriver om tidligere vil jeg gjennom Richard Foreman komme inn på både et tekstlig landskapsnivå og landskapet på forestillingsnivå. Dette har å gjøre med at han både skrev teatertekster og i tillegg iscenesatte dem. Ved Robert Wilsons landskap vil det handle mest om landskapsperspektivet på et forestillingsnivå i og med at han arbeidet med en svært visuell og praktisk orientering.

### 2.2.1 Richard Foreman

Richard Foreman (1937-) har som avantgardistisk teaterregissør, dramatiker og produsent siden sent 1960-tall hatt som mål å forstyrre og provosere sitt publikum ved å forandre 'vanlige' måter å se på. I sitt teater har han hele tiden ønsket å re-orientere publikums persepsjon mot non-lineære bevissthetsformer og mot en evne til å kunne se i perspektiv. Foreman mener vi må forandre på *måten* vi ser på og *hva* vi ser i teatret. Gjennom hans virkemidler ønsker han også å oppnå en slags distansering til publikum, en klar referanse til Bertolt Brechts fremmedgjøringseffekt. Han sier selv i et intervju med Davis Savran at det er kombinasjonen av Gertrude Stein og Bertolt Brecht som skapte det første framstøtet i hans arbeid. (Rabkin 1999, 119) Jeg har valgt å avgrense dette i oppgaven, og fokuserer på Gertrude Steins innflytelse på Richard Foreman.

Richard Foreman dannet teatergruppen *The Ontological-Hysterical Theatre* som har fått navnet etter hans teorier rundt sin teaterform og hans tre manifeste *Ontological-Hysterical Manifesto I, II og III*. Disse manifestene er maskinskrevne sider påtegnet forskjellige typer

merknader, med inkorporerte meldinger som stikker utover de skrevne sidene. Ifølge Elinor Fuchs i *The Death of the Character – Perspectives on Theatre after Modernism* (Fuchs 1996) skaper produksjonene hans omtrent samme bevegelse hvor han presenterer publikum for et rom av merknader som sprekker og åpner forventningene av medregnede organiserte meninger. (Fuchs 1996, 80) Ved å danne dette nye teatret, ville han avvise tendensen om at publikum skulle ha følelsesmessig innlevelse og heller søke etter en *spirituell* kvalitet. Han ville erstatte det konfronterende, det følelsesmessige og de konvensjonelle ideene med det han mente var et *mentalt* og ikke-følelsesmessig teater. Kate Davy siterer Richard Foreman i *Richard Foreman – Plays and Manifestos* (Davy 1976):

”I wanted a theatre that did the opposite of ”flow” – a theatre that was true to my own mental experiences, that is, the world as being pieces of things, awkwardly present a moment and then either re-presented by consciousness or dropped in favour of some other momentary presentation.” (Davy 1976, ix)

Richard Foreman forkastet med andre ord konvensjonelle dramatiske egenskaper som plot, utvikling og karakterenes samspill og erstattet dette med noe han kalte for en ”atomisk” struktur. Denne strukturen handler om å bryte ned alle teatrale elementer som historie, handling, lyd, lys, komposisjon og bevegelse til ”the smallest building-block units, the basic cells of the perceived experience of both living and art-making”. (Davy 1976, ix)

Foreman ble opptatt av en *bevissthetsfunksjon* som resulterte i et arbeid som hadde mye å gjøre med natur, prosess og tankens aktivitet i seg selv. Ordet *ontologi* betegner læren om tingenes eksistens, vesen og egenskap. I Foremans arbeid tar han den fundamentale konflikten som er grunnlaget for det tradisjonelle teater, hvilket han ser på som hysterisk, og gjengir dette fenomenologisk. (Davy 1976, ix) Han forsinker og bryter opp den hysteriske situasjonen eller tilstanden mot et fokus på virkelighet fra øyeblikk til øyeblikk skapt av tingene i og av dem selv.

Dels inspirert av visual performance ønsket Foreman gjennom dette ontologisk-hysteriske teatret å vende seg til publikums ubevisste plan. Dette forsøkte han ved å iscenesette visuelle uttrykk som kunne relatere seg til publikums egne fortrenninger. Ifølge Gerald Rabkin i *Richard Foreman* (Rabkin 1999) finnes det ontologiske i Foremans teater også i den sterke interessen av uoppnåelige søk etter endelig mening. Dette kommer til syne i hans sterke konsentrasjon på virkelighet av hvert enkelt øyeblikk som han ofte stopper for å spille igjen og for å granske på ny. Det hysteriske vekker en irrasjonell ubalanse til den uforsonlige rasjonalitet i Foremans mentale prosesser. (Rabkin 1999, 5)

Som nevnt er tablået en viktig enhet i et billedlig teater. I *The Theatre of Images* (Marranca 1977) presenterer Bonnie Marranca det som en hovedenhet i sammensetningen av forestillingen hun karakteriserer som *billedteater*. Her kan tid og rom være oppløst og det fokuseres heller på selve bildet hvor scenene står som sekvenser. Tablået karakteriserer den billedlige hendelsen som ikke trenger å være statisk eller inneholde tale med et spesifikt sted eller situasjon. Bonnie Marranca skriver:

“Tableau has the multiple function of compelling the spectator to analyse its specific placement in the artistic framework, stopping time by throwing a scene into relief, expanding time and framing scenes. [...] The stillness of tableau sequences suspends time, causing the eye to focus on an image, and slows down the process of input. This increases the critical activity of the mind.” (Marranca 1977, xiii-xiv)

Tablået viser seg også tydelig i Richard Foremans arbeid. Hans bruk av stillhet og fraværet av et bevegelig bilde er spesielt demonstrert i hans bruk av tablå. Skuespillerne oppstår som frosne tomrom i rommet helt til de blir gjenopplivet av lydopptak eller et sceneskift. (Marranca 1977, 10) For Richard Foreman gir tablåstrukturen en mulighet til å formidle innspilte retningslinjer til publikum i tillegg til å regulere samspillet mellom ord og bilde.

Selv om Richard Foreman er påvirket av mange avantgarde-kunstnere og eksperimentelle teaterpraktikere fra 1960-tallet, er Gertrude Steins teoretiske tekster om litteratur og teater den primære innflytelsen på hans skrivemetode, teknikk og stil og det finnes flere intervjuer med ham i *Richard Foreman*. (Rabkin 1999) I ”Writing and Performance: Interview with Richard Foreman Kostelanetz” (1982) og i ”Both Halves of Richard Foreman: The Playwright: Interview with David Savran” (1987) forteller Foreman om Gertrude Steins innflytelse. Det å lese Gertrude Stein påvirket ham til å skrive eksklusivt i nåtiden og gi respons til nåtidig stimulans i skriveprosessen. Han nevner hennes originale uttalelse i essayet ”Plays” (Stein 1995a) der hun poengterer at noe som alltid plaget henne ved teatret var at hun som tilskuer alltid lå foran eller bak i tid i forhold til det som skjedde på scenen. Det å se et skuespill er ikke det samme som å lese en roman hvor leseren selv har kontroll over egen tid, rytme, estetisk opplevelse og tilstedeværelse. I forhold til Steins opplevelse av ’nervøsitet’ forteller han at han alltid som forfatter er foran eller bak sin egen skriving. Han tillater denne normale usammenhengende tilstanden som gjennomsyrer teksten og forstyrrer den.

Foreman deler Steins motvilje mot den tradisjonelle teateropplevelsen som avhenger av en oppkonstruert og krise-sentrert handling. Han skapte sitt ontologisk-hysteriske teater som knuste den tradisjonelle konfliktstrukturen for å kunne fokusere på øyeblikk for øyeblikk.



Ved denne oppbrytningen oppnår Foreman samme statiske virkning som Stein har i sine skuespill, som får mottakeren til å fokusere på relasjoner og forbindelser som endelig og fysisk betydning. I en motsetning til fiksjon står fokuset hos dem begge på teateropplevelsen i seg selv.

Gertrude Stein iscenesatte ikke sitt arbeid i skriveprosessen slik Foreman gjør, men hennes skriveteknikk og konsept rundt landscape plays er likevel mye brukt i Foremans arbeid. Steins teori rundt landscape plays finnes i Foremans forhold mellom tekst og sceneproduksjon samt i hans manifestasjon av sin unike estetikk. Hans oversettelse av Steins oppfatning av landskapet kommer til syne på flere områder og jeg skal i det følgende presentere noen av dem.

I *Richard Foreman and The Ontological-Hysteric Theatre* (Davy 1981) skriver Kate Davy om tre typer innflytelse Gertrude Stein har hatt på Richard Foreman. Den ene er en av hennes viktige estetiske teorier rundt bruken av "continuous present" (kontinuerlig tilstedeværelse), som jeg har nevnt i 2.1: Gertrude Stein og hennes 'landscape plays'. Denne teorien utgjør hos begge en grunnleggende strukturell dimensjon i skuespillene. I Richard Foremans iscenesettelser finnes et fokus på en flyt av individuelle bilder eller øyeblikk. Han konsentrerer intensiteten av hvert bilde og plasserer dem ved siden av hverandre. (Davy 1981, 27) Dette gir presentasjon av en flytende strøm av konkrete nåtidige øyeblikk som kan minne om Steins "continuous present".

Den andre innflytelsen er konseptet Stein har rundt "beginning again and again". Dette går igjen i Foremans teater hvor han mot et uopnåelig søk etter endelig mening konsentrerer hvert øyeblikk ved å stoppe opp for å spille igjen og granske på ny. Foremans bruk av "beginning again and again" skaper videre en "continuous present" i iscenesettelsen.

Den tredje og siste viktige innflytelsen Steins arbeid har hatt på Foreman er presset som er satt på leseren eller seeren i forhold til det å skape mening rundt arbeidet. Her utfordrer Stein med uavbrutte setninger hvor hun tar i bruk mangel på tegnsetting, mens Richard Foreman utfordrer publikum eller leseren med komplekse scenebilder.

I sine skuespill forsøker Foreman å bevisst skape nye relasjoner mellom hittil ikke-sammenkoblede elementer. Dette mener Betsy Alayne Ryan kan minne om Steins relasjonelle arbeid i talen, karakterene, forekomstene og perspektivene som ikke fungerer som tilkoblinger, men som fremtvinger nye forhold mellom øyeblikkene av stykket. (Ryan 1984, 147) Foreman følger dette på sin egen måte hvor en streng for eksempel blir festet fra en appelsin til en stol. I teksten "How to write a play" i *Performing arts journal* (Foreman 1976) skriver Foreman:

”So let the chair that is for sitting have a string run from it to an orange, because if chair was just ”chair for sitting” we would not ”confront” as we not confront in kitsch because we are too close to the chair, its meaning is too much our meaning; but now chair-connected-to-orange is an ”alien” chair that we must CONFRONT”.

(Foreman 1976, 88-89)

En slik konfronterende tilnærming som finnes i Foremans arbeid tvinger publikum til å se på objektene som objekter. Sammen med de andre likhetene jeg har presentert bringer dette meg videre til Bonnie Marrancas introduksjon i *Last Operas and Plays* (Marranca 1995). Hun mener den sterkeste koblingen mellom Stein og Foreman kanskje er betydningen de gir tolkningen av verket som kunstobjekt og publikums følelse av den teatrale opplevelsen hvor de forsøker å bryte ned alt til de minste elementer av den teatrale hendelsen. (Marranca 1995, xxv) I likhet med Stein, tror også Foreman på at *opplevelsen* av det å lese og se stykker er viktigere enn å *forstå* dem. Selv om tekstene hans provoserer, diskuterer de ikke *ideer* og unnlater å trekke konklusjoner. Foremans tekster dokumenterer arbeidet rundt bevissthet, han forklarer det ikke. Dette bunner i hans sterke interesse for sinnet som han deler med Gertrude Stein. De forsøker begge å skape sine kunstverk gjennom eller i forhold til egne interne tilstander; et avgjørende element i deres teater.

De som har lest om eller sett noen av Foremans forestillinger, vet at de fleste av hans stykker har inneholdt det han kaller for ”the VOICE”, en allvitende ”observatør” utenfor scenen. Denne stemmen er innspilt på et lydopptak av Foreman selv som stiller spørsmål, konfronterer og formaner figurene på scenen. (Marranca 1977, 4) Dette er et annet element som speiles i Gertrude Steins kunstneriske og estetiske arbeid i forhold til at publikum alltid er foran eller bak et skuespill på scenen og aldri presist ”med det”. I stedet for å holde samtalende dialoger, er deres stemmer erstattet med ”the VOICE” og skuespillerne hos Foreman fungerer som et medium for hans ideer som ”demonstratører”. Skuespillerne følger Foremans regiplan til punkt og prikke. Hvis det finnes dialoger i stykkene hans, er de ulogiske og usammenhengende. Dette kan minne om Gertrude Steins tekster med uavbrutte setninger og mangel på tegnsetting samt repetisjon. Hos både Stein og Foreman kan dette gi en flyt og et fokus på teateropplevelsen i seg selv.

Det er verdt å merke seg at det absolutt statiske og den direkte konfrontasjonen med publikum som Foreman bruker er elementer som kanskje ikke finnes hos Gertrude Stein. I tillegg er hans ubevegelige scenerbilder som lar publikum fortolke og skape bevegelsen et brudd med Steins estetikk. Hun ønsket at hennes stykker skulle beveges inn i det stille

øyeblikk hvor publikums oppmerksomhet streifet fra øyeblikkelig fiksjon til innsikten om teateropplevelsen i seg selv.

Som en oppsummering i forhold til dette forstår jeg det slik at Gertrude Steins arbeid kan fungere som en prototype for Foreman, og at han på en måte imiterer Stein ved å starte med hennes estetikk og teori rundt landscape plays. Richard Foreman og Gertrude Stein deler samme mål og impulser, og de arbeider rundt de samme problemstillingene. Likevel er resultatene deres tilsynelatende forskjellige.

### 2.2.2 Robert Wilson

Robert Wilsons (1941-) arbeid er knyttet til landskapet på mange måter, og hans teater er blitt berømt for visuelle, billedpoetiske og scenografiske elementer. Han forholder kanskje ikke like strengt til Gertrude Steins estetikk som Foreman, men Wilsons teater deler mye av kvaliteten som er typisk for Steins teater og hennes teorier rundt landscape plays.

I forordet til *Teaterlandskaber – Nedslag i Robert Wilsons univers* (Langkilde og Schultz 2002) skriver Nicole M. Langkilde og Laura Luise Schultz at Wilsons teatervisjon er et teater med mange nyanserte uttrykk som rekker utover mangfoldige kunstarter og mentale landskap. Videre skriver Monna Dithmer i den samme bokens første essay, ”Menneskets huse – en romreise”, at det mest vesentlige i Wilsons teaterkunst ligger i evnen til å kondensere objekter til et visuelt uttrykk, så skarpt og presist at det nærmest får status av å være et ikonisk grafisk tegn. (Dithmer 2002, 9).

Med bakgrunn fra arkitektur og visuell kunst er Robert Wilson som regissør først og fremst kjent som billedkunstner. Hans forestillinger er tydelig visuelt orienterte og rommer en arkitektonisk monumentalitet som kommer til uttrykk i tredimensjonale former og den romlige spenningen som springer ut av spillet mellom flate og dybde. Visuelle aspekter som balansering av lys, form og farge, bevegelse og dynamikk står derfor som sentrale elementer i en Wilson-forestilling. Da han brøt igjennom i begynnelsen av 1970-tallet ble han, som Richard Foreman, kategorisert som en tilhører av ”theatre of images” av Bonnie Marranca i *Theatre of Images*. (Marranca 1977) Dette på grunnlag av at det i større grad var bildene enn ordene som med en poetisk kraft og form bar forestillingen. Hans teater har i likhet med både Stein og Foreman ingen konvensjonell handling eller dialog, men består av surreale fabler, drømmeaktige tablåer i en slags ’slow-motion’, og landskaper med figurer.

Forestillingene hans har også i ettertid fått begrepet ”visual performance” i en henvendelse til den kompromissløse minimalistiske estetikken som vi presenteres for i

Wilson's teater hvor de visuelle elementene høyt vektlegges i forestillingenes overordnede konsept. (Thygesen 2002, 62)

I ”Tekstens Dramaturgi: Robert Wilson og sprogets sanselighet” i *Teaterlandskaber. Nedslag i Robert Wilsons univers* (Schultz 2002) skriver Laura Luise Schultz at Wilson selv understreker at han arbeider arkitektonisk med romlig arrangering av alle forestillingenes lag. Både visuelle og auditive lag kan utmerket trekke i hver sin retning og han arbeider ofte med dem hver for seg for å sette dem sammen til slutt. (Schultz 2002, 26) I hans teater illustrerer ikke det vi *ser* nødvendigvis det vi *hører*. De forskjellige lagene av forestillingen støtter ofte sammen eller motarbeider hverandre og gjennom brudd, kontraster og forskyvninger kan det vi hører forsterke det vi ser eller omvendt.

De forskjellige lagene Wilson skaper i sine forestillinger bærer dermed på en kompleksitet som Arthur Holmberg gir et bilde på i *The Theatre of Robert Wilson* (Holmberg 1996):

“What the audience hears and what it sees shouldn't be the same,” the director explains. “At first this disjunction may seem arbitrary, but it isn't. It fits into an overall structure. This is not a rational way of working, it's intuitive. Slowly the pieces fall together and add up. More meanings emerge in my theatre because more than one thing is going on at the same time”. (Holmberg 1996, 97)

Arthur Holmberg skriver videre at Robert Wilson kanskje er en av de mest arkitektoniske regissørene. Selv refererer Wilson til sitt teater som ”konstruksjoner av tid og rom” hvor rom ikke er noe som er gitt av natur, men som geometrisk eller abstrakt er skapt av mennesket. Holmberg siterer Wilson som forteller om sin romlige tekning i arbeidet:

“I'm a visual artist, I think spatially. [...] I have no sense of direction until I have a sense of space. Architectural structure is crucial in my work. If I don't know where I'm going, I can't get there. The crown was the visual key that unlocked the play for me. It became a tiny wall in this enormous space, and I started thinking of the stage as a dialog between empty space and walls that fly in from time to time to change the space”. (Holmberg 1996, 77)

Gjennom årene har rommet i Wilsons formspråk utviklet seg til at det er rommet i seg selv som er i bevegelse og forandrer seg. I motsetning til der det tro til tradisjonelle dramaturgiske regler er en hovedperson som forandrer seg mest i en forestilling, er det i Wilsons verden selve rommet som er hovedpersonen.

Holmberg skriver om to andre konsept i Wilsons iscenesettelse: simultanitet og montasje. Handlingen i Steins skuespill er som nevnt nærmest alltid begrenset til øyeblikket i seg selv, hvor hvert øyeblikk er presentert av gangen. I Wilsons teater er handlingene

sammensatt som flere sekvenser i simultane tablåer. Hver sekvens er et tablå i seg selv og flere sekvenser og tablåer kan oppstå i samme rom samtidig. Ved Wilsons bruk av simultanitet skaper han lag av tid og rom mot hverandre. Han siterer Wilson:

”I want to see different things going on in the different rooms simultaneously, but they can also be different time periods.” [...] “This is more interesting architecturally. I want to layer different planes of reality”. (Holmberg 1996, 96)

Gjennom simultanitet og montasje arrangerer Wilson serier av sekvenser som formidler et sammenhengende forhold. I sin sceniske komposisjon skaper Wilson dermed en tablåstruktur som står som en hovedenhet i hans forestillinger som karakteriseres som billedteater. Wilsons tablå avbryter momentant den dramatiske handlingen og har ofte tematisk betydning. Hans komposisjon av tablå vises spesielt gjennom hans bruk av ”slow-motion” hvor tiden oppheves. Dette får betrakterens blikk til å fokusere på selve *bildet*. Tablået viser seg også gjennom Wilsons tilnærming til ord og bilde og gjennom fraværet av konvensjonell handling, dialog og utvikling av karakter.

Selv om Wilson primært er sett på som en visuell kunstner har teksten, som hos Foreman, et viktig fokus i hans teater. Der Richard Foreman blir sett på som den kunstneren som bærer mest tydelig innflytelse fra Stein, kan Wilson bli sett på som den som sterkest teatralisk iscenesetter hennes dramatik. Wilsons fokus på det visuelle betyr ikke at det verbale er marginaliserende eller utelukkende, men at han motarbeider språkets diskursive meningsfullhet og dramaturgiens linearitet.

I ”Tekstens dramaturgi: Robert Wilson og språkets sanselighet” (Schultz 2002) setter Laura Luise Schultz omgangen med tekst og språk som et revolusjonerende trekk i Wilsons teater:

”Der er tilsynelatende ikke meget tekst i Wilsons teater – ingen tunge tekstmasser, men spredt ud over værket får sproget samme umiddelbare nærværskarakter som hans visuelle scenebilleder [...]” (Schultz 2002, 23)

Dette kan minne om det Knut Ove Arntzen presenterer som *parateater*, *visual performance* og *dissassosiativ tekst* i artikkelen ”Nye tendenser i teatret: Parateater og visual performance.” (Arntzen 1984). Parateater og visual performance er knyttet til tendenser innen 1970- og 1980-årenes teater i Europa og USA. Parateater betegner teatrale uttrykksmåter som inngår i andre sammenhenger enn den tradisjonelle forestillingsform med skille mellom aktører og tilskuere. (Arntzen 1984, 24) Ved dissassosiative tekster formidles de visuelle aspektene ved

forestillingen. Her kan det være vanskelig å forstå mening i logisk forstand slik det også er i surreale tekster. Dissosiasjonen, den visuelle dramaturgien og friheten i forhold til konvensjonelt handlingsforløp er det som til sammen betegner visual performance. (Arntzen 1984, 28). Bruken av knappe dissosiasjative dialoger finnes både hos Wilson og hos Foreman. Ordene i Wilsons teater kommer tydelig frem gjennom grafiske, lydlige og sanselige kvaliteter og får samme umiddelbarhet som de visuelle uttrykksmidlene. Både teksten og språket inngår sammen med det visuelle i en fri strøm av betydningsmønstre som glir inn og over i hverandre på stadig nye måter.

Ifølge Laura Luise Schultz er Gertrude Steins dramatiske verk en av de store inspirasjonskildene Wilson har i forhold til tekst som en samlet komposisjon. Hos Stein kan stemmer gli over i hverandre der det ikke er noe skille mellom replikker eller regibemerkninger. I tillegg kan forestillingens tidsmessige, romlige, visuelle og lydlige lag utfoldes i samme setning. (Schultz 2002, 27) Her kan det trekkes paralleller til slik Wilson selv refererer til sitt teater som ”konstruksjoner av tid og rom”. I tillegg ligner dette på hans dissosiasjative tilnærming til tekst, hans simultanitet, montasje og videre hans tablåstruktur. Steins tilstedeværelse har ifølge Bonnie Marranca i introduksjonen av *Last Operas and Plays* (Marranca 1995) alltid vært tilstede i Wilsons konstruksjon av tekst. Dette kommer frem gjennom vekten han legger på lyd mer enn mening, på desorienterende syntaks, på repetisjon, sitater og fragmenter. I tillegg til dette setter Wilson også historiske figurer inn i stykkene med samme frihet fra kronologisk tid som Stein praktiserte i sine skuespill. (Marranca 1995, xxv)

Da Robert Wilson som ung deltok som tilskuer i teatret kjedet han seg fort i forhold til det narrative, det psykologiske og språket som fantes i den konvensjonelle teaterformen. Han ble dermed heller dratt mot det postmoderne teateret og blandingen av kunstneriske uttrykk som dans, musikk, performance og visuell kunst. Om det ikke er en direkte tilkobling kan Wilsons opplevelser med den konvensjonelle teaterformen sammenlignes med Gertrude Steins opplevelse av teatret. I Wilsons arbeid finnes en realisering av Steins bekymringer rundt tid der forløpets øyeblikk på scenen alltid stod foran tilskuerens øyeblikk. Slik Stein responderte ’nervøst’ på teateropplevelsen i sin ungdom, følte Wilson en lignende virkning av teatret han så i New York som student på 1960-tallet. Både Stein og Wilson mislikte altså farten i konvensjonelt teater og bekymret seg for publikums evne til å følge med på historien slik den foregikk på scenen.

Gertrude Stein løste problematiseringen rundt tid gjennom repetisjon og manipulasjon av språk for å prøve å holde seg til et enkelt øyeblikk på scenen. Wilson løser derimot Steins

problematikk ved å la tiden gå saktere for dermed å imøtekomme publikums egen tidsramme. Hans forlengelse av tid skulle åpne kanaler for persepsjon og kommunikasjon og unngå sensorisk overbelastning. Wilson langstrekker hvert øyeblikk, og bruker det som mange kaller for ”slow-motion”. Det må her imidlertid understrekes at han selv sier at han ikke arbeider med slow-motion, men en gjenskaping av ”natural time”. I introduksjonen til *Robert Wilson and his collaborators* (Shyer 1989) siterer Laurence Shyer Wilson der han forteller om slow-motion og ”natural time” til en New York Times-journalist noen år tidligere:

”People talk about slow motion in my pieces... That’s wrong. It’s NOT in slow motion, it’s in natural time. Most theatre deals with speeded-up time, but I use the kind of natural time in which it takes the sun to set, a cloud to change, a day to dawn. I give you time to reflect, to meditate about other things than those happening on stage. I give you time and space in which to think.” (Shyer 1989, xvi)

Den mest betydelige likheten mellom Robert Wilson og Gertrude Stein i denne sammenheng er kanskje Wilsons forlengelse av Steins konsept rundt *play as landscape*. Wilson deler også Gertrude Steins sans for komposisjon i det å se på rommet som et konstruksjonsfelt for åpenbaring og overraskelse. Wilson har både omfavnet og i høy grad tatt i bruk Steins teorier om landscape play.

Sarah Bay-Cheng siterer i *Mama Dada Gertrude Stein’s Avant-Garde Theater* (Bay-Cheng 2004) fra Wilsons ”Directors note” for produksjonen av Gertrude Steins *Four Saints in Three Acts* (1927) fra 1996:

“In the early sixties I began to read Gertrude Stein’s work and I also heard the recordings of her speaking. That was actually before I began to work in the theater and it changed my way of thinking forever. The mental space she created was something foreign and at the same time quite familiar. I felt a creative dialogue with her, especially her notion of seeing a play as a landscape. The architecture, the structure, the rhythms, the humor – they invited mental pictures.” (Bay-Cheng 2004, 135)

Wilson lager sine forestillinger som *landskap* i det han kaller ”natural time” ved bruk av språk som musikk og bilde som følelse. Framfor å følge med i en handling eller et drama mellom karakterer i tradisjonell forstand, beveger tilskueren seg i et landskap hvor alle gjenstander eller elementer har samme betydning på samme måte som å se på et maleri eller et faktisk landskap. Hans scene er som en hel verden, altomfattende av mennesker, bygninger, tog, romskip, skapninger, steiner, vann og ting som gror i den naturlige verden. Wilsons forestillinger er en reise gjennom forskjellige rom.

I forhold til publikums tilnærming til sitt arbeid har Robert Wilson lignende ønsker som de Gertrude Stein hadde. Laurence Shyer siterer i *Robert Wilson and his collaborators* (1989) følgende forslag:

“Go (to the play) like you would go to a museum, like you would look at a painting. [...] You don’t have to think about the story, because there isn’t any. You don’t have to listen to words, because words don’t mean anything. You just enjoy the scenery, the architectural arrangements in time and space, the music, the feelings they all awoke. Listen to the pictures.” (Shyer 1989, xv)

Wilsons teater krever kanskje en ”landskapsrespons” fra sitt publikum, hensiktsmessig mot det mer sanselige feltet. I sitt teater ønsker Robert Wilson at publikum helt enkelt bare hører og ser. Han krever ingen fortolkning og vil heller ikke tilråde sitt publikum til å tolke.

Gertrude Stein undret seg over og problematiserte flere ganger hvordan et skuespill så ut uten handling, karakterer, suspens eller utvikling. Med Robert Wilsons landskapsbaserte teater ville hun kanskje fått svar på dette.

Ved å se dem i et landskapsperspektiv er det altså tydelig at Richard Foreman og Robert Wilson deler mange likheter med Gertrude Stein. De forkaster alle tre tradisjonelle handlingsforløp, dialoger og utvikling og søker mot en re-orientering av publikums persepsjon. På ulike måter bruker de også tablåstrukturen som i et landskapsperspektiv er med på å skape atmosfære, tilstand og det billedlige. Foreman og Wilson går begge bort ifra at verket skal gi en forståelse og fokuserer mer på opplevelsesaspektet hos publikum henvendt et ubevisst eller sanselig plan. Slik jeg forstår det i et landskapsperspektiv kan Foreman og Wilsons teater sammenlignes med det praktisk-dramaturgiske landskapsperspektivet i forhold til komposisjon av en forestilling. Gjennom et dramaturgisk verktøy inspirert av Gertrude Steins landscape plays skaper de begge ifølge min forståelse et landskapsbasert teater hvor publikums blick enten søkes mot det ubevisste plan eller mot det mer sanselige.



## 2.3 Visuell og likestilt dramaturgi

Den visuelle og likestilte dramaturgien står som svært relevant i en undersøkelse rundt hvordan arbeide teoretisk og praktisk med landskapsperspektivet. Dette fordi det visuelle og likestilte (sett gjennom landskapsperspektiv) kan stå som et utgangspunkt for det teoretiske og praktiske ved en potensiell landskapsdramaturgi. Det er likevel verdt å merke seg at det finnes kjennetegn i en potensiell landskapsdramaturgi som ikke er felles med den visuelle og likestilte dramaturgien. For å kunne belyse og diskutere dette vil jeg først presentere visuell og likestilt dramaturgi.

### 2.3.1 Definisjon

Den klassiske dramaturgien domineres av det talte ord og likt er det for det konvensjonelle teatret som tar utgangspunkt i en tekst og bruker de non-verbale uttrykkene for å understøtte ordet eller teksten.

Henrik Vestergaard Pedersen presenterer et alternativ til den klassiske dramaturgi i ”Billedteatrets politiske aspekt – Tanker om den likestilte dramaturgi” fra *Performance Positioner – Mellom BilledTeater og Performancekunst*. (Vestergaard Pedersen 2001) Dette er en dramaturgi som aksepterer at de non-verbale uttrykksmidler står som like viktige og gyldige som ordet. Denne dramaturgiformen har Knut Ove Arntzen kalt for *visuell dramaturgi* eller *visual performance* for å beskrive et teater der teatrets visualitet sterkt vektlegges. I artikkelen ”Fra visual performance til prosjektteater i Skandinavia” (Arntzen 1990) beskriver Knut Ove Arntzen hva visuell dramaturgi er:

”For å kunne etablere en terminologi både dramaturgisk og forestillings-analytisk til å beskrive den form for visual performance og likestilt dramaturgi som kjennetegner prosjektteater og post-avantgarde, er det nødvendig å utdype et begrep som visuell dramaturgi. Det innebærer at virkemidler som romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet ikke lenger er ordnet i hierarkiske systemer, men er blitt likestilt hverandre. Forestillingers elementer er satt sammen på uforutsigbare måter, og forestillings-analytisk sett har den tegnformidlende eller semiotiske forestilling utspilt sin rolle.” (Arntzen 1990, 8)

Arntzen tilføyer at dette kan illustreres ved å sette opp et koordinatsystem hvor visualitets- og tekstualitetskoordinatene forandres etter hvilken forestilling det er. Koordinatene refererer da til hvordan forestillingen orienterer seg i forhold til tekst og bilde. Utover dette kan det tilføyes en rekke andre mulige variabler som for eksempel romlig arrangement, bruken av tablåer og installasjoner satt i forhold til forestillingens spillestil.

### 2.3.2 Mot en visuell og likestilt dramaturgi

Visual performance og visuell dramaturgi er på mange måter påvirket av performance-bølgen på slutten av 1960-tallet. Denne performance-bølgen har delvis sin bakgrunn i 1950-tallets happening som igjen kan stå som en videreføring av den historiske avantgarden i førkrigstiden i Europa. Visual performance og visuell dramaturgi innebærer at uttrykket estetisk sett i større grad bygger på det visuelle enn på det tekstuelle. Skjæringspunktet ligger i tillegg mellom konseptkunst, minimalisme og multimedia. Billedvirkningen blir dermed et sentralt estetisk virkemiddel, og det tekstuelle blir enten underlagt det visuelle eller likestilt med det.

Vestergaard Pedersen skriver videre i "Billedteatrets politiske aspekt – Tanker om den likestilte dramaturgi" (Vestergaard Pedersen 2001) om det første prosjektet som hadde visuelle dramaturgiske kjennetegn. Dette var John Cages og Merce Cunninghams "Untitled Event" fra 1952 der de plukket elementene i dans og musikk fra hverandre. Gjennom en "rengjort" tilstand kunne de starte med "blanke ark" og legge like stor vekt på musikken som på dansen. I begynnelsen arbeidet de kun med likestilte former innenfor en relativt enkel uttrykksform, men etter hvert ble musikken og dansen likestilte deler av forestillingen og stod i en ikke-hierarkisk oppbygget form. (Vestergaard Pedersen 2001, 11)

Bonnie Marranca var en av de første til å beskrive et visuelt orientert teater og i *Theatre of Images* (Marranca 1977) skriver hun:

"All of the productions [...] exclude dialogue or use words minimally in flavor of aural, visual and verbal imagery that calls for alternative modes of perception on the part of the audience. [...] The significance of the Theatre of Images is its expansion of the audience's capacity to perceive. It is a theatre devoted to the creation of a new stage language, a visual grammar "written" in sophisticated perceptual codes. To break these codes or to enter the refined, sensual worlds this theatre offers." (Marranca 1977, x, xiv-xv)

Marranca mente dermed at det var snakk om en bevegelse som la hovedvekten på det visuelle i et såkalt "billedteater". Den visuelle dramaturgien som kom til å prege billedteatret betegnes best ved sin metode for å sideordne tekstuelle og visuelle elementer. Ved en visuelt-orientert forestilling ble det ifølge Marrancas sitat ovenfor også utviklet et alternativ til publikums persepsjon. Deres intellektuelle kapasitet var nå blitt gjeldende i forhold til å knekke forestillingens koder.

### 2.3.3 Visuell og likestilt dramaturgi

Visuell og likestilt dramaturgi er altså en betegnelse på et teateruttrykk hvor forskjellige uttrykkslementer forbinder seg med hverandre på stadig nye måter. De underordner seg ikke hverandre men kan likevel variere i styrke alt etter hvilke sammenhenger eller hvilken dramaturgisk kjemi som oppstår. (Arntzen 1990, 8)

I den visuelle dramaturgien skjer den estetiske formidlingen i stor grad på bildenes premisser. Dette åpner ifølge Knut Over Arntzen i *Det marginale teater* (Arntzen 2007) opp for en annen opplevelse og resepsjon enn i det tradisjonelle tekstbaserte teater. Begrepet om visuell dramaturgi uttrykker også en beskrivelse av hva som skjer når den tradisjonelle tekstuelle representasjonen oppløses i forskjellige postmoderne forestillingspraksiser. (Arntzen 2007, 110) Den visuelle dramaturgien har bidratt betydelig til å legge nye premisser for teatret og videre gitt sterk påvirkning til et i utgangspunktet tekstuelt basert teater. Påvirkningen har utfordret og brutt ned den fastmønstrede tekstuelle representasjonen og videre gitt en betydelig diskusjon rundt hvordan de estetiske virkemidlene fungerer i forhold til hverandre.

I artikkelen ”Billedteatrets politiske aspekt – Tanker om den likestilte dramaturgi” (Vestergaard Pedersen 2001) presenterer Vestergaard Pedersen to variasjonsmuligheter innenfor den likestilte dramaturgi. Den første muligheten betegner han som den ”riktige” likestilte dramaturgi. Dette er en form som arbeider med flere gyldige uttrykk samtidig – Robert Wilsons forestillinger kan sees på som en modell for denne typen konstruksjon. (Vestergaard Pedersen 2001, 17) De forskjellige uttrykksmidlene brukes som like gyldige elementer gjennom hele arbeidet rundt forestillingen og ingen av de brukte uttrykksmidlene blir ansett som mer betydelige enn andre.

Den andre dramaturgiske modellen kan ifølge Vestergaard Pedersen knapt kalles likestilt. Her settes et enkelt uttrykk som det primære der de resterende uttrykkende står som sekundære. (Vestergaard Pedersen 2001, 17) Det viktige med denne modellen er at de sekundære uttrykksmidlene ikke brukes som understøtte for det primære uttrykksmiddelet slik for eksempel non-verbale uttrykk understøtter teksten eller ordet i tradisjonell dramaturgi. De sekundære uttrykksmidlene får her lov til å leve sine egne autonome liv.

### 2.3.4 Problematiseringer rundt begrepet

Noen elementer kan kanskje virke problematiserende når det gjelder den visuelle og likestilte dramaturgien og her finnes det flere perspektiver: Den visuelle dramaturgi kan ifølge Knut

Ove Arntzen på mange måter virke paradoksalt med tanke på at det er en dramaturgi som også vil involvere lydige og tekstlige elementer. (Arntzen 2007, 110)

Henrik Vestergaard Pedersen trekker problematiseringen lengre. Han mener det i etableringen av den visuelle dramaturgi vil være feil å lage et nytt hierarki med bildet som det viktigste uttrykksmiddel. Et slikt hierarki vil ifølge ham undertrykke de ikke-billedlige virkemidlene. Dette vil ikke være en optimal utnyttelse av de muligheter som den visuelle dramaturgi har å tilby da den ikke bare tilbyr å sette det visuelle i sentrum, men å også sette alle uttrykksmidler i sentrum. (Vestergaard Pedersen 2001, 12) Vestergaard Pedersen deler opp den visuelle og den likestilte dramaturgien og problematiserer det likestilte videre med at det finnes en hårfin grense mellom å bruke sekundære uttrykksmidler som understøtte eller som utforming av det primære uttrykksmiddel:

”I det øyeblikk man blot bruker de sekundære uttrykksmidler som understøttende elementer, er der ikke lenger tale om ligestillede dramaturgi. [...] Men så lenge de sekundære uttrykksmidler får lov til at leve deres eget autonome liv [...] kan uttrykket ”ligestillet” dramaturgi i mangel av bedre også brukes om denne dramaturgiske model.” (Vestergaard Pedersen 2001, 17)

I forhold til Vestergaard Pedersens problematiseringer rundt begrepet om visuell og likestilt dramaturgi har Elisabeth Leinslie en helt annerledes og mer pragmatisk tankegang rundt problematikken. I artikkelen ”Nye dramaturgier” i *Scenekunst Nå – teaterscenen som arena for samtidskunsten* (Leinslie 2007), tar Elisabeth Leinslie opp diskusjonen rundt dramaturgi som teoretisk og praktisk begrep. Leinslie skriver om den likestilte dramaturgiens misforståtte kritikk om at elementene i en forestilling som likestilte er utopisk. Hun avklarer her at det ikke er snakk om at elementene bokstavelig talt likestilles i hver produksjon, men at hver produksjon alltid vil vektlegge noen elementer mer enn andre:

”Det er ikke lenger snakk om at de visuelle, kroppslige, teknologiske og auditive elementene skal underkaste seg den dramatiske teksten. Snarere ser vi at teaterarbeidet og tekstarbeidet nærmest går inn i en synestesi hvor utviklingen foregår parallelt.” (Leinslie 2007, 18)

Dermed er den likestilte dramaturgi mer snakk om en *tankegang* som videre hviler på en likestilt tverrdisiplinær tilnærming. Det likestilte innebærer altså en dramaturgisk struktur hvor elementene sammenstilles etter en likestilt tankegang. Dette vil jeg også si at gjelder i forhold til det visuelle hvor det dramaturgisk arbeides ut ifra en *visuell* tankegang.

### 2.3.5 Foreman, Wilson og Verdensteatret

Richard Foreman og Robert Wilson er som kjent viktige og sentrale praktikere ved bruken av det visuelle og likestilte. Robert Wilson betrakter de forskjellige uttrykksmidlene som likestilte elementer. Hos ham blir alle uttrykkene betraktet som like gyldige og ingen uttrykksmidler er underordnet eller overordnet andre. Tidligere eksperimenterte Wilson med rombruk, skuespillerkunst og montasje-dramaturgi, og fokuserte senere på visuelle bilder med utgangspunkt i eller i forhold til tekst.

Selv om Richard Foreman i produksjonen av sine forestillinger først skriver teksten og deretter arbeider med de non-verbale uttrykksmidlene benytter også han seg av den likestilte dramaturgien. Selv om Foremans forestillinger først tar utgangspunkt i ordet står ikke de andre uttrykksmidlene som understøttende elementer. Ordet blir i hans forestillinger angrepet av de non-verbale uttrykksmidlene. Dette er ikke for å ytterligere finne ny mening i ordet, men fordi de non-verbale uttrykkene ifølge Foreman uttrykker noe ordet ikke kan.

En annen form for visuell dramaturgi finnes også hos scenekunstgruppen Verdensteatret som ble startet i Oslo i 1986, som arbeider mellom det geokulturelle og det estetisk-dramaturgiske. Verdensteatrets kunstneriske leder, Lisbeth Bodd, ikke har et ønske om å kontrollere det som oppstår i møtepunktene mellom bilde, tekst og lyd. I en slik form for teater er det ofte flere lag som spilles ut samtidig. Dette kan være forskjellig fragmenterte elementer av tekst, bilder, lyd, lys, film, kropp, stemme og objekter som settes sammen og skaper et komplekst uttrykk. Ved at verket sender ut mange meninger og i den forstand yter motstand mot en entydig tolkning gir det i konsekvens en teaterform som hele tiden bearbeider publikums evne til å assosiere og danne sammenhenger. (Leinslie 2007, 60-61) Bodd vil la dramaturgien i størst mulig grad være løs og åpen slik at de ulike komponentene kan møtes på en uventet måte. I en slik komposisjon utfordres publikum til å inneha en våken oppmerksomhet for nettopp disse uventede øyeblikkene og forbindelsene. Det bevisst ukontrollerte møtet mellom ulike kunstneriske uttrykk hvor de forskjellige elementene møtes i overraskende krysninger og sammentreff utgjør et ønske om å bryte verkets retning og meningsproduksjon. En slik bevisst bruk av kaos og orden er en dramaturgisk strategi som gir en slags åpen dramaturgi og en grunnleggende uforutsigbarhet for tilskueren.

Produksjoner med visuell og likestilt dramaturgi bruker ofte prosalyrikk og andre former for tekstmateriale i arbeidet med forestillinger. I denne sammenheng kan Cecilie Løveid nevnes som et eksempel på en viktig norsk dramatiker. Hun har for eksempel sammen med Verdensteatret laget forestillingen *Badehuset* fra 1990 som jeg skal komme tilbake til i de scenisk-dramaturgiske analysene av mine utvalgte teaterproduksjoner.

### 2.3.6 Visuell og likestilt dramaturgi og resepsjon

Den estetiske formidlingen i en visuell og likestilt dramaturgi skjer i stor grad på bildenes premisser, noe som åpner opp for en annen opplevelse og resepsjon enn i det tekstbaserte teater. Termen *visuell og likestilt dramaturgi* er også uttrykk for en beskrivelse av hva som skjer når den tradisjonelle tekstuelle representasjonen går i oppløsning i forhold til visse postmoderne forestillingspraksiser.

Når det gjelder forestillingsanalyse i forhold til den visuelle dramaturgien, legger den et metodisk alternativ som Knut Ove Arntzen presenterer i ”Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia”. (Arntzen 1990) Det metodiske alternativet innebærer en erkjennelse av at visualitet og tekstualitet, romlighet og frontalitet, og markerende og fortolkende skuespillerkunst inn i et skjæringsforhold med hverandre. Dette illustrerer Arntzen ved å sette opp et system av kryssende akser som representerer motsetningspar ved forestillings virkemidler hvor tyngdepunktet kan forandres etter hvilken forestilling en skal ta stilling til. Arntzen skriver:

”Visualitet og tekstualitet viser til forestillingens orientering i forhold til bilde og tekst, med mange mulige variabler i forhold til organisering av rombruk, tablå og spillestil. Noen ganger kan det for eksempel være at teksten er sterkere vektlagt enn det visuelle eller omvendt, eller det kan være balanse i forholdet.” (Arntzen 1990, 8)

Et følge av dette er igjen at publikum selv må ta stilling til det de ser. En slik orientering finnes også i Gertrude Steins tekster, der hun tar et oppgjør med den mimetiske relasjonen mellom tekst og forestilling og den konvensjonelle komposisjonen i forhold til tekst og bilde. Hennes tilnærming til landskapet søkte mot at bildet, tilstanden og det atmosfæriske skulle dominere over teksten.

I ”Nye dramaturgier” i *Scenekunst Nå – Teaterscenen som arena for samtidskunsten* (Leinslie 2007) skriver Elisabeth Leinslie om publikums rolle ved produksjoner som innehar visuell og likestilt dramaturgi. Det er ikke alltid at kunstneren gir ferdiglagde betydninger, men skaper heller et vev av assosiasjoner og forbindelsestråder. Når elementer som tilsynelatende er urelaterte sammenføyes, og spesielt når flere handlinger spilles ut samtidig, kan det sies at det oppstår et snitt av tomme meningsrom i dramaturgien. (Leinslie 2007, 64) I slike nye sammensatte komposisjoner blir publikums mentale og følelsesmessige prosesser konfrontert av verket. Denne motstanden oppfordrer til intellektuell aktivitet hos publikum og søker å igangsette deres tanke- og assosiasjonsprosesser. Verket åpner for flere aktualiserings- og fortolkningsmuligheter hvor persepsjonen beveger seg frem og tilbake mellom tilskuerens

individuelle erfaringsverden som kommer utenfra forestillingen og verkets betydningsrom hvor tilskueren lager sammenhenger mellom det som skjer på scenen. Ved forestillinger med visuell og likestilt dramaturgi er med andre ord publikums individuelle erfaringsverden og forestillingsevne svært avgjørende. Dette ligner svært mye på det Erika Fischer-Lichte skriver om *the gaze* som blir bestemt av samspillet mellom materialet som er presentert på scenen og publikums individuelle og subjektive kapasitet til å motta. (Fischer-Lichte 1997, 110)

Med det vil jeg også si at publikums blick i den visuelle og likestilte dramaturgien ligner måten publikums blick forholder seg til forestillingen i et landskapsbasert teater. Ved å se på den visuelle og likestilte dramaturgien som en *tankegang* står dramaturgien mer som et perspektiv enn en metode slik det også gjør i Steins tilnærming til landskapet og til en potensiell landskapsdramaturgi. Ved de dramaturgiske landskapsperspektivene står også forestillingens virkemidler og sceniske elementer som likestilte men er videre bestemt av det gitte landskap forestillingen befinner seg i. En annen likhet er at disse dramaturgiene ikke står som narrativt eller visuelt meningsbærende. Der den visuelle og likestilte dramaturgien er en ramme rundt tid og rom med fokuset på det *visuelle* og *likestilte*, står dramaturgien i en potensiell landskapsdramaturgi som en ramme rundt et landskap i tid og rom. De sceniske virkemidlene blir bestemt av landskapet forestillingen befinner seg i, og de dramaturgiske valgene blir tatt ut ifra det som tilhører den gitte forestillingens landskap.

## 2.4 Hans-Thies Lehmann og det postdramatiske teater

Gjennom Hans-Thies Lehmanns avhandling *Postdramatic Theatre* (Lehmann 2006) kommer det frem at det postdramatiske teatret på mange måter har sitt utspring i visuell dramaturgi og prosjektteater. På den måten kan den visuelle og likestilte dramaturgien stå som et premiss for det postdramatiske teater og videre relevant i en undersøkelse rundt hvordan det kan arbeides teoretisk og praktisk med landskapsperspektivet. Det postdramatiske kan i likhet med det visuelle og likestilte (sett gjennom landskapsperspektiv) også stå som et utgangspunkt for diskusjonen rundt landskapets dramaturgiske potensiale. Gjennom en presentasjon av det postdramatiske teater vil jeg i det følgende belyse og diskutere dette.

### 2.4.1 Mot et postdramatisk teater

Begrepet *postdramatisk teater* ble først etablert i 1987 av Andrzej Wirth; professor emeritus og grunnlegger av Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Gießen. Dette var igjennom hans søken etter en annerledes dramaturgi i en form for resirkulering av 1960-tallets og 1970-tallets teaterformer. Ifølge Knut Ove Arntzens artikkel ”Andrzej Wirth, teaterfornyere og professor” (Arntzen 2014) gikk det postdramatiske teatret på 1980-tallet i en estetisk retning. For Andrzej Wirth var hovedsaken derimot å inkludere publikum og utfordre til å ta standpunkt slik han kjente det fra Brechts lærestykker. Det å trekke publikum inn og gjøre det til en del av forestillingen er hva Wirth oppfatter som postdramatisk. (Arntzen 2014, 61) Da begrepet for alvor ble etablert sent på 1990-tallet av den tyske teaterviteren Hans-Thies Lehmann, oppfattet han det postdramatiske som noe som var forankret i det visuelle og estetiske. Lehmanns avhandling rundt dette, *Postdramatisches Theater*, ble utgitt i tysk versjon i 1999, mens den engelske versjonen *Postdramatic Theatre* ble utgitt i 2006. I boken søker Lehmann en rekke forskjellige teaterpraksiser fra det 20. århundre som sammen tegner en tendens hvor det postdramatiske teater erstatter det dramatiske paradigmet. Han etablerer en plattform som beskriver et bredt spekter av dagens scenekunst hvor både dans, teater og performance går innenfor det postdramatiske teatret. Det som karakteriserer disse teaterformene er bruddet med det dramatiske ideal.

I ”Nye dramaturgier” (Leinslie 2007) skriver Elisabeth Leinslie at Hans-Thies Lehmann i avhandlingen trekker linjer mellom det europeiske samtidsteatret og den amerikanske neoavantgardens estetiske og sosialpolitiske eksperimenter. (Leinslie 2007, 12) Ifølge Karen Jürs-Munby i introduksjonen til *Postdramatic Theatre* (Lehmann 2006) har Lehmann gjennom sin avhandling på mange måter svart på et viktig behov rundt forholdet



mellom drama og de ”ikke lenger dramatiske” teaterformene som har sprunget ut siden 1970-tallet. (Jürs-Munby 2006, 1) Lehmann forstod med andre ord begrepet om postdramatisk teater på en helt annen måte enn Andrzej Wirth. Det postdramatiske er for Wirth et teater preget av bruddet mellom teater og dramatikk, noe som skjer igjennom publikums sosiale engasjement og direkte deltakelse. (Arntzen 2014, 61) Lehmanns avhandling om det postdramatiske teater søker derimot å utvikle en estetisk avklaring av det nye teatret.

### **2.4.2 Historisk kontekst**

Det kontekstuelle og historiske i forhold til det postdramatiske teater er både betydelig og omfattende. I forhistorien til det postdramatiske teater går Hans-Thies Lehmann helt tilbake til de historiske avantgardebevegelsene og deres revolusjonære bidrag i teatret. I artikkelen ”Karakterens oppløsning i diskursen: fra Gertrude Stein til René Pollesch” i Peripeti (Schultz 2007) skriver Laura Luise Schultz at oppgjøret med det dramatiske ideal ifølge Lehmann skjer i en løpende prosess gjennom hele det 20. århundre. Det var først på 1960-tallet at teatret frigjorde seg fra det dramatiske ideals bundethet og at det virkelig kunne tales om et postdramatisk teater. (Schultz 2007, 17)

Ved å se på den historiske konteksten kan det postdramatiske ifølge Leinslie i ”Nye dramaturgier” (Leinslie 2007) ses på som en avrunding av avantgardens ekstreme formorientering og meningsoppløsning. I tillegg til dette finnes en avrunding i forhold til avantgardens åpning for å bruke kunsten i en enda tydeligere tilknytning til et aktivt samfunnsengasjement og en politisk meningsdannelse. Leinslie skriver:

”Futuristenes manifest om et likestilt verk, i alle dets betydninger, ble utviklet og utfordret videre av andre retninger innen avantgarde-tradisjonen [...] Innen teater- og performanceteori er det futuristenes montasjer og deres manifest om likestilling av elementene som anses å være utspringet for den likestilte montasjedramaturgien innen det postdramatiske paradigmet.” (Leinslie 2007, 23-24)

Selv om avantgardebevegelsene brøt med tekstens overherredømme, var teksten fremdeles sentral i produksjonene. Det var ikke før 1960-tallets utvikling av neo-avantgardistiske kunstformer som happenings, performancekunst og live art at brytninger i forholdet mellom teater og dramatikk tok til for alvor. Dette førte til en oppmerksomhet rundt performancens vesentlighet i teatret som videre ledet til et paradigmeskifte i teatervitenskapen og en utvikling av performancestudier som disiplin. Her ble tekstens dominans igjen utfordret.

Hans-Thies Lehmann anser det som at det var den performative vendingen og teknologiens utvikling som var de mest sentrale årsakene til at teatret først begynte å frigjøre seg fra teksten. Elisabeth Leinslie skriver:

”Omtrent her (sent på 1960-tallet) startet det Hans-Thies Lehmann kaller postdramatisk teater – en åpen og dynamisk teaterform som fortsetter, forlenger og fornyer tidligere kunst- og mediestrategier samtidig som nye uttrykk forskes frem.” (Leinslie 2007, 25)

Historisk sett har altså det postdramatiske ifølge Lehmanns avhandling sitt utgangspunkt i den historiske avantgarden med oppstart i 1960-tallets neo-avantgardiske kunstformer. Det postdramatiske har videre utviklet seg gjennom 1970-tallets performance-orienterte teater, 1980-tallets visuelle teater og 1990-tallets teater hvor vekten lå på forholdet mellom det romlige og tekstlige.

### **2.4.3 Postdramatisk teater**

Det postdramatiske teatret har som nevnt på mange måter sitt utgangspunkt i visuell dramaturgi og prosjektteater der den visuelle og likestilte dramaturgien kan stå som et premiss for det postdramatiske teater. Dette gjenspeiles i Lehmanns *Postdramatic Theatre* (Lehmann 2006) der han beskriver tekstens nye funksjon, de-hierarkiseringen av teatrale elementer som står parataktisk eller sideordnet, opplevelsen av simultanitet, fokuset på det estetiske og scenografiske samt den visuelle dramaturgiens frie logikk. (Lehmann 2006, 85-87, 93) Jeg skal i det følgende utdype dette og ytterligere beskrive det postdramatiske teater.

Som Elisabeth Leinslie skriver er ”Lehmann spesielt opptatt av at det postdramatiske teatret handler mer om en direkte tilstedeværelse enn om å representere fiktive handlingsunivers.” (Leinslie 2007, 13) Gjennom dette får scenekunsten et tydeligere fokus på de fysiologiske situasjonsbetingede elementene som oppstår på scenen. Dette åpner opp for grenseoverskridelser mellom det skapende på scenen og en mer intellektuelt deltakende tilskuer enn den rene observasjon som finnes i det tradisjonelle teatrets publikum.

Det postdramatiske teatret er i en stadig diskusjon og utvikling rundt den litterære dramasjangeren og forholdet mellom teater og tekst. I det postdramatiske teatret blir ikke bruken av tekst utelukket. Teksten inngår i nye dramaturgiske komposisjoner og nye forhold mellom kunst og virkelighet. Som Hans-Thies Lehmann selv skriver i *Postdramatic Theatre*:

”Its profoundly changed mode of theatrical sign usage suggest that it makes sense to describe a significant sector of the new theatre as ‘postdramatic’. At the same time, the new theatre *text* is to a large extent a ‘no longer dramatic’ theatre text”. (Lehmann 2006, 17)

Det tekstlige i det postdramatiske teater har dermed fått en annen funksjon. Ved å la alle uttryksmidler fungere likestilt kan teksten i teatret bli noe mer enn tekst i tradisjonell forstand. På den måten oppstår et nytt konsept av tekst i teatret basert på en stor variasjon av tekstuelle former. I det postdramatiske teatret ser Lehmann på teksten som et element, et lag, eller et materiale i iscenesettelsen. En iscenesatt tekst er bare en komponent som har like mye verdi og rettigheter som de andre sceniske elementene i den totale komposisjonen av en forestilling.

”[...] postdramatic theatre is *not simply a new kind of text staging* – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text.” (Lehmann 2006, 85)

De aller fleste teaterformene i det postdramatiske teatret avviser plottet og historien som finnes i den klassisk-aristoteliske teaterformen. Slik det også er i den visuelle og likestilte dramaturgien står det postdramatiske dramaturgikonseptet mer grunnleggende fragmentert og gir flere perspektiver i meningsdannelse og form.

De-hierarkisering av teatrale elementer er et annet viktig prinsipp i det postdramatiske teatret; her er ikke elementene koblet sammen på entydige måter. I motsetning til det dramatiske teatret følger det postdramatiske en parataktisk eller sideordnet rekkefølge som gir en opplevelse av simultanitet. Flere elementer utspilles som regel samtidig med lik viktighet og er i tillegg ikke koblet sammen på entydige måter. (Lehmann 2006, 87) Her vil jeg sammenligne opplevelsen av det simultane i det postdramatiske teatret med tanken rundt opplevelsen av landskapet i en forestilling hvor alle de likestilte virkemidlene og sceniske elementene skal oppleves som en helhet i forestillingens landskap.

For Lehmann står performativitet som et av de viktigste elementene i postdramatisk teater. Begrepet om performativitet betegnes i *Dramaturgi: Forestillinger om teater* (Gladsø 2005) som overskridelser av kunstens grenser der virkeligheten trekkes inn i verket på ulike måter. Performativitetens dramaturgiske strategi krever videre en skapende tilskuer som involverer seg i det kunstneriske uttrykket. Her ligger ikke meningen i verket i seg selv, men i møtet mellom de som skaper det performative uttrykket, verket og publikum. (Gladsø 2005 144, 147) Selve teaterhendelsen og konteksten blir ifølge Elisabeth Leinslie i ”Nye

Dramaturgier” (Leinslie 2007) en del av dramaturgien som delvis erstatter den dramatiske fiksjonen. Fokuset rundt en mer situasjonell og kontekstbasert form erstatter den dramatiske formen som fører til at kommunikasjonen kan forskyves. (Leinslie 2007, 19) Dette kan ligne et landskapsbasert teater hvor det er selve teaterhendelsen i seg selv som står i fokus og hvor det teatrale blikket selv skal skape sin historie av det kunstneriske uttrykket.

Slik den visuelle og likestilte dramaturgien like mye baserer seg på tilskuerens egne erfaring- og referansegrunnlag som verkets mening, gjelder det også for fortolkningen i det postdramatiske teater. I tillegg finnes det et utpreget fokus på teatersituasjonen *i seg selv*. Hans-Thies Lehmann skriver i *Postdramatic Theatre* (Lehmann 2006):

”Postdramatic theatre is a *theatre of the present*. [...] It can be neither object, nor substance, nor the object of cognition in the sense of a synthesis effected by the imagination and the understanding. We make do with understanding this presence as something *that happens*” (Lehmann 2006, 143)

I *Postdramatic Theatre* utforsker også Lehmann relasjonen teatret har til media-utviklingen som hele tiden har vært i forandring i det 20. århundre, spesielt når det gjelder medias skifte fra tekst til bilde og lyd. Hans-Thies Lehmann ser spesielt på dette fenomenet i forhold til persepsjon og vektlegger hvordan utviklingen av de forskjellige medieformene har påvirket vår måte å oppfatte på. Gjennom årene har vi utviklet oppmerksomheten vår til å kunne følge med på flere ting samtidig og Lehmann hevder at dette har påvirket teatrets komposisjonsformer med økende bruk av lagvise og fragmenterte strukturer. (Leinslie 2007, 66) En slik struktur handler ikke om å kunne forstå alt på en gang, men at nye sammenbindinger og meningsantydninger skal oppstå i persepsjonen og gi noe nytt til verket. I det postdramatiske teatret er detaljer og korte passasjer like viktige som forestillingens store linjer og tilskueren oppfordres til å utsette meningsproduksjonen for å først oppleve teaterhendelsen med sansene. Elisabeth Leinslie skriver:

”Hvis man ønsker å opparbeide en forståelse av det postdramatiske teatret, er disse persepsjon-strategiene viktige faktorer. Det har liten hensikt å kritisere en forestilling av postdramatisk karakter for å være fragmentert og uten entydig mening.” (Leinslie 2007, 67)

Som publikum blir vi ikke lenger bare bedt om å fylle ut de forutsigbare intensjonelle meningene som gjelder i det dramatisk-fortellende teatret. Publikum blir derimot bedt om å være intellektuelt aktive, de må tåle uforutsigbarhet, reflektere over egen meningssskaping og gjerne utsette hele fortolkningen.

#### 2.4.4 Tilbake til Gertrude Stein og hennes landscape plays

Andrzej Wirth plasserte allerede på 1980-tallet Gertrude Stein som en tidlig forløper for det postdramatiske og Lehmann uttrykker det samme i sin avhandling. Ifølge Laura Luise Schultz var Gertrude Stein en av de tidligste som tok et oppgjør med dramaet, og dette har videre kulminert i det postdramatiske teater. Stein foretok et oppgjør som stadig gir en gjenlyd i det nyskapende teater i dag. (Schultz 2007, 15).

I det postdramatiske teater og i Hans-Thies Lehmanns avhandling har Gertrude Steins estetikk og hennes landscape plays stor betydning og påvirkning. I Steins teatertekster finnes det ingen dramatisk struktur eller utvikling, det finnes ingen historie, det er ikke mulig å skille ut noen hovedperson – karakterene kan i det hele tatt knapt identifiseres. Representasjonen av virkelighet blir i Steins teatertekster erstattet av ord og stillstand. Hans-Thies Lehmann skriver i *Postdramatic Theatre* (Lehmann 2006) :

“It has been noted that Gertrude Stein’s texts exhibit a relation to Cubism. [...] This fact is revealing: the prehistory of postdramatic theatre includes conceptions that think of theatre, stage, and text rather like a landscape.” (Lehmann 2006, 62)

I de nye formene for tekst som ifølge Lehmann kjennetegnes som postdramatiske, står fortelling og realitetsreferanser kun i en forvrengt og elementær form. Lehmann eksemplifiserer her Steins landscape plays som en dekonstruert type tekst som forutsetter litterære elementer av postdramatisk teaterestetikk. Han skriver:

“Gertrude Stein was (and still is) considered to be ‘unplayable’ – which is true if her texts are measured by the expectations of dramatic theatre. Asking merely how ‘successful’ her texts were on stage, one would have to attest her unequivocal failure as a theatre author. Yet in the forms of her texts, too, a dynamic force declared itself, which eventually dissolves the tradition of dramatic theatre.” (Lehmann 2006, 49)

Gertrude Steins konsepsjon rundt landscape plays har foreløpig forblitt teoretisk, i hvert fall når det gjelder teatret. Hennes teatertekster er nesten ikke produsert og har ifølge Lehmann vært mer effektive som produktive provokasjoner. Konsepsjonen står i opposisjon til teaterkunstens dynamiske tidsaspekt. Lehmann mener at Steins nyskapende potensiale kun blir tydelig i det retrospektive ”after the static moment emerges as a possibility for theatre within a media society”. (Lehmann 2006, 62)

Som jeg har nevnt i kapittelet om Gertrude Stein og hennes landscape plays var utviklingen rundt landskapsideen et svar på hennes grunnleggende teateropplevelse som skapte en ’nervøsitet’ i henne fordi det som skjedde på scenen refererte til en annen tid enn

hos publikum. Dette mente Stein krevde en konstant og umulig innsats fra publikum for å kunne vurdere det. Lehmann legger til et slags videreutviklet svar til dette:

“Instead of following it with ‘nervous’ – we may as well translate this as ‘dramatic’ – tension, one ought to contemplate what was happening on stage as one would otherwise contemplate a park or a landscape.”

(Lehmann 2006, 63)

Ifølge Lehmann overfører Gertrude Steins tekster en kunstnerisk logikk hvor hennes ’kontinuerlige tilstedeværelse’, hennes brudd på syntaktiske regler og hennes tilsynelatende statisk temporale aspekter skaper nye detaljer og variasjoner til en ikke-dramatisk form.

Ved en beskrivelse av det nye teatrets iscenesettelser som landskap, har det ifølge Lehmann å gjøre med trekk som kommer fra Gertrude Stein. Det handler om en *defokusering* eller et ikke-styrt blikk, en scene hvor alle elementer har lik status, om å avvike tid og om en *atmosfære* mer enn en utviklet dramaturgisk form.

Ved en potensiell landskapsdramaturgi spiller dermed både Steins landscape plays, den visuelle og likestilte dramaturgien og det postdramatiske en svært viktig rolle. Her er det tradisjonelle handlingsforløp forkastet og teksten står som en komponent på lik linje med de andre virkemidlene som til sammen skal utgjøre en helhet i forestillingen. Et landskap i en forestilling er som et portrett som omfatter objekter og mennesker sett i forhold til hverandre. Her handler det om å se forestillingen som en komposisjon rundt opplevelsesaspektet der fokuset ligger på det performative, situasjonen i seg selv og det atmosfæriske. Forestillingens potensiale kan videre forsterkes gjennom det det teatrale blikket der tilskueren med sitt erfaringsgrunnlag individuelt opplever forestillingen, noe som bringer meg videre til de scenisk-dramaturgiske analysene.

### 3. Scenisk-dramaturgiske analyser av utvalgte teaterproduksjoner

#### 3.1 Analysemetodikk

I de scenisk-dramaturgiske analysene vil jeg gjennom forestillingsanalytiske grep diskutere landskapsperspektivet ut ifra forestillinger som innehar landskapelige trekk.

Teaterproduksjonene jeg har valgt til forestillingsanalyse er som nevnt Verdensteatrets *Konsert for Grønland* fra 2003-2005 der jeg også vil berøre deres produksjon *Badhuset* fra 1989 som var et samarbeid med Cecilie Løveid, De Utvalgte med *Kunsten å bli tam* fra 2011 og NONcompanys andre del av KAZAK-trilogien *KAZAK: kazak* fra 2014.

Siden oppgavens intensjon er å vise hvordan man praktisk og teoretisk kan forholde seg til landskapsperspektivet vil jeg ikke utføre en tradisjonell forestillingsanalyse med gitte analysemodeller eller praksiser. Jeg har avgrenset analysen til å se forestillingene gjennom et landskapsperspektiv der jeg metodisk sett vil tilnærme meg en metaforisk analyse. Dette er som nevnt en form for kritisk analytisk tilnærming som egner seg for forestillinger som bryter med virkemiddelhierarki, prosess og meningshierarki. I slike forestillinger fokuseres det ofte på opplevelsesaspektet og situasjonen i seg selv. I tillegg stilles det krav til tilskuerens evne til å kunne forholde seg til forestillinger på en åpen måte. Når det finnes en visuell eller likestilt tankegang og når det ikke finnes en narrativ meningsbærende struktur i forestillingen, må tilskueren selv iscenesette sin forståelse ved hjelp av sitt individuelle blikk. Her tilbyr ikke kunstneren lenger mening på en intensjonell måte, og betrakteren eller tilskueren må selv ved hjelp av sitt eget blikk bearbeide inntrykkene av det som uttrykkes. Ifølge Knut Ove Arntzen kan betrakteren få en forståelse av slike forestillinger ved hjelp av metaforisk språk fordi det gjennom en slik tilnærming skapes en refleksjon over hvordan betrakteren får lov til å skape sin egen historie. (Arntzen 2007, 158-160) Ved å la blikket fungere som et søkeredskap i forhold til et utlagt ”forestillingskart”, er det videre ifølge Arntzen mulig å tilnærme seg en forståelse av forestillingen gjennom et opplevelsesaspekt. Referansene som implisitt ligger i forestillingen kan bli avdekket ved hjelp av blikkets søken. (Arntzen 2007, 150-161)

Begrepet *blikket* eller *the gaze* er også beskrevet av Erika Fischer-Lichte. Jeg vil igjen sitere henne fra *The Show and the Gaze of Theatre* (Fischer-Lichte 1997) der hun beskriver det teatrale blikket slik:

“The freely wandering gaze of the spectator suddenly halts, transfixed by a gesture, a look, a beam of light, a ray of color, a thing, before wandering off again. The path of the spectator’s gaze, the points where it rests, and the length of these rests are decided by the interaction of the material presented onstage with the spectator’s individual, subjective capacities to perceive, to memorize, and to fantasize, with the spectator’s own particular

structure of needs. Reception is thus completed as the various subjective disruption of the space-time continuum.” (Fischer-Lichte 1997, 110)

En slik teatral resepsjon tillater et individuelt og subjektivt blikk både i forhold til det romlige og det temporale, noe som videre gir opplevelsen en estetisk særegenhet. For å ytterligere forklare betrakterens vandrende blikk setter Fischer-Lichte opp et par punkter rundt hva dette blikket *ikke* er. Det har for eksempel lite til felles med montasjeprosessen som finnes hos Brecht, der bruddene er forhåndsbestemte. Ved det teatrale blikket er det betrakterens øye som styrer montasjen og med det skaper sin egen produksjon. Den teatrale estetikken er heller ikke utledet av en såkalt *zapping* der en betrakter skifter frem og tilbake mellom fjernsynskanaler; her kan ikke øyet vandre men forblir ubevegelig og fokusert på det samme punktet i rommet. Fischer-Lichte oppsummerer dette slik:

“The disruption created by the gaze of the spectator in theatre, on the contrary, is a direct result of its free movement within the time-space continuum.” (Fischer-Lichte 1997, 110)

Det teatrale blikket er altså et individuelt og subjektivt blikk som med sin egen temporalitet skaper et rom gjennom å se og konseptualisere fra et eget personlig utkikkspunkt. Blikket får vandre gjennom et landskap hvor personlige, kulturelle og kontekstuelle premisser har stor betydning for opplevelsen og forståelsen av forestillingen.

Med dette som bakgrunn skal jeg i de scenisk-dramaturgiske forestillingsanalysene tilnærme meg en metaforisk analyse der fokuset ligger på landskapsperspektivets anvendelse i forhold til dramaturgi og det teatrale blikket. I analysen skal jeg først sette forestillingen inn i et eller flere landskapsperspektiver og deretter diskutere hvordan forestillingen står i forhold til kjennetegn på en potensiell landskapsdramaturgi. Til slutt vil jeg diskutere hvordan forestillingen forholder seg til det teatrale blikket.

Før jeg går videre vil jeg igjen kort presentere de forskjellige landskapsperspektivene. Det første er det konkrete perspektivet der landskapet kommer inn som en visuell, billedlig eller tematisk representasjon i en forestilling. Her blir objekter fra naturen eller naturlige landskap konkret vist på scenen gjennom elementer som trær, gress eller lignende. Perspektivet gjør seg også gjeldende gjennom visning av videoprojeksjoner av naturlige landskap eller ved at hele forestillingen er plassert ute i naturen hvor naturen brukes som en scene.

Det andre landskapsperspektivet er det geokulturelle som bygger på et blikk som kombinerer både naturlige og kulturelle aspekter i geografisk forstand. Dette perspektivet er



som nevnt beskrevet av Knut Ove Arntzen i *Det marginale teater*. (Arntzen 2007, 68-70) Et slikt perspektiv reflekterer overføringer av fysiske landskap og teoretisk forståelse av kulturelle sammenhenger. Det geokulturelle perspektivet åpner opp for å snakke om forskjeller innen teaterkulturer i forhold til det estetiske, dramaturgiske og det kontekstuelle. Med et metaforisk slektskap med geografi og geologi står geokulturelle premisser og opplevelsesstrukturen sentralt. Det atmosfæriske og sosiale blir en del av et større forståelseskompleks og det sosiale aspektet står som like viktig som det estetiske.

Det dramaturgiske landskapsperspektivet står mer som et ordningsprinsipp eller et dramaturgisk verktøy enn som en konkret størrelse som vises i en forestilling. På et rent dramaturgisk nivå står dette i likhet med Steins landscape plays sterkt i forhold til forestillingens komposisjon rundt opplevelsesaspektet, situasjonen i seg selv, det atmosfæriske og på tilstander. I en slik forestilling omfatter et landskap hvordan objektene eller elementene skal bli sett i forhold til hverandre. Forestillingens virkemidler og sceniske elementer er likestilte og bestemte av landskapet de befinner seg i der virkemidlene og de sceniske elementene sammen og hver for seg skaper forestillingen. De dramaturgiske valgene gjennom en slik komposisjon blir tatt ut ifra hva som tilhører den bestemte forestillingens landskap og ikke ut ifra handlingen. Her står det dramaturgiske som en ramme rundt et landskap i tid og rom. Et slikt dramaturgisk perspektiv gir en mulighet til å kartlegge opplevelsesskapende tilstander.

For å kunne diskutere hvordan forestillingene forholder seg til en potensiell landskapsdramaturgi vil jeg med det dramaturgiske landskapsperspektivet som utgangspunkt presentere foreløpige kjennetegn: En landskapsdramaturgi innebærer en likestilt tankegang rundt virkemidler og sceniske elementer bestemt av landskapet de befinner seg i. Det atmosfæriske vil også kunne være et kjennetegn i tillegg til et fokus på opplevelsesaspektet eller situasjonen i seg selv, tilstanden og det billedlige. Gjennom en stillstand kan det temporale aspektet også stå som et kjennetegn der scenene enten har et saktegående tempo eller bærer preg av det stillestående. En landskapsdramaturgi vil også være sterkt preget av en tablå-struktur der sekvenser foregår simultant eller etter hverandre. I tillegg vil konkrete elementer av natur eller konkrete egenskaper ved landskap være kjennetegn.

Det finnes altså mange likhetstrekk mellom det dramaturgiske landskapsperspektivet og de landskapsdramaturgiske kjennetegnene. Forskjellen er likevel at det første handler om et helhetlig perspektiv og det andre om å analytisk diskutere kjennetegnene enkeltvis.

Det siste punktet jeg skal ta for meg i den scenisk-dramaturgiske analysen er hvordan forestillingene forholder seg til det teatrale blikket slik jeg presenterte det ovenfor.

## 3.2 De Utvalgte med *Kunsten å bli tam*

### 3.2.1 Presentasjon av De Utvalgte

De Utvalgte er et scenekunstkompani som med base i Oslo ble etablert i 1993. Kompaniet består av Kari Holtan, Boya Bøckman, Anne Holtan og Thorbjørn Davidsen som videre knytter til seg andre kunstnere ved behov. De Utvalgte søker nye uttrykk og har i de siste årene utmerket seg med sine egenproduserte virkemidler som video, tekst, musikk og forholdet mellom video og aktør. Produksjonene deres handler på ulike måter om identitet og tilhørighet eller mangel på dette. Noe som kjennetegner deres arbeid er spillet med motsetninger, med roller og identiteter og med fiksjon og fakta. De Utvalgte blander humoristiske og tragiske uttrykk samtidig som at de harselerer med egen og andres utilstrekkelighet.

*Kunsten å bli tam* handler om det vakre og det grusomme, om å gå seg vill, være redd i forhold til naturen, om å ikke strekke til og om det å falle utenfor. Forestillingen ser på menneskets behov for å temme, bli temt og det å være utstyrt med et jaktinstinkt vi ikke er klar over som får oss til å skru av empatien. Forestillingen handler også om spørsmål rundt natur og kultur, det eventyrlige og spørsmål eller aksept rundt døden.

Frem mot denne forestillingen hadde de forsket frem det å bruke 3D-teknologi i teaterrommet. *Kunsten å bli tam* ble vist på Studio Bergen under festivalen METEOR arrangert av BIT Teatergarasjen høsten 2011 (der jeg selv også var tilskuer) og kan stå som et godt eksempel på en landskapsorientert forestilling. Dette blant annet på grunn av forestillingens sterke billedlige og poetiske orientering, dens tredimensjonale naturlandskap og den dramaturgiske tablåstrukturen som kan tillate publikums frie assosiasjoner.

### 3.2.2 Presentasjon av *Kunsten å bli tam*

Før jeg begynner på analysen og diskusjonen skal jeg i det følgende beskrive forestillingen hvor jeg vil fokusere på det visuelle, det lydige og til dels det tematiske. Først vil jeg nevne at forestillingen helhetlig innehar en tablåstruktur hvor de forskjellige scenene kan stå som autonome og som dermed ikke trer inn i et tradisjonelt handlingsforløp. I tillegg er samtlige landskapsbilder tredimensjonalt fremvist ved video på lerret og publikum ser forestillingen gjennom 3D-briller.

*Kunsten å bli tam* åpner med at det på et frontalt lerret hengende fra taket projiseres et levende landskapsbilde av en tåkefull skog hvor tåken beveger seg raskt og kraftig. Foran lerretet står en eldre dame i nattkjole som beskriver verdens ende og skapelsen av en ny jord. I løpet av kvinnens beskrivelse kommer det gradvis frem et bilde av et fjordlandskap som fyller scenegulvet. Fjordlandskapet og det tåkefulle skoglandskapet forsvinner litt etter litt idet det lyses opp en seng som står til høyre i scenebildet som den gamle damen så legger seg i. Lydbildet gjennom denne scenen gir en stemningsfull opplevelse av å være i et utenomjordisk univers.

I neste scene blir scenegulvet hvitt og inn kommer en kvinne kledd som Rødhette som setter seg ned ved den gamle damens seng. Hun gir henne en radio som etter hvert skrur på. Her får vi høre fuglelyder og en mannlig stemme som beskriver, forklarer og gir betydning til de forskjellige fuglelydene.

Gradvis oppstår en ny scene hvor et nytt landskapsbilde av en mørk skog trer frem. Her kommer det lyder av fugler, ugler og andre skogslyder. Landskapsbildet skifter gradvis om og det vises på scenegulvets lerret et levende bilde av en naken kvinne som ligger i et gress med en slange som beveger seg rundt henne. Gjennom høyttalerne forteller en kvinne om sine tanker rundt døden og dens natur. Det hengende lerretet fortsetter på en måte bildet fra scenegulvet og projiserer et levende bilde av en bekk. Lydbildet har en filosofisk og drømmende effekt. Bildet på gulvet forandres deretter til et større bilde av slangen som beveger seg over scenen idet den sakte skifter ham. Landskapsbildene går gradvis tilbake til å bli den mørke skogen og lydbildet vender tilbake til fuglekvisper og skogslyder. Her foregår en samtale mellom Rødhette og jegeren hvor Rødhette er redd og jegeren beroliger henne.

Scenebildet endres deretter til en stue i en hytte der scenegulvet viser hyttens gulv og lerretet hengende fra taket en vegg med peis. Lydlandskapet består av en gammel tikkende klokke og knitrelyder fra peisen. En gutt kommer inn og setter seg ved sengen og bak kommer jegeren som setter seg på en trestubbe. Den gamle damen snakker om det å være bevisst rundt vår egen oppførsel og jegeren snakker om guttens karakterer. Guttens karakterer forandres i kvalitet og blir mindre og mindre tilfredsstillende. Gjennom intensitet bygger dette seg opp og ender med at bakgrunnsbildet og lyden går over til å vise et marsjerende tog som går forbi. Scenebildet går over til å vise en klassisistisk landskapshage hvor Rødhette kommer inn og begynner å plystre lystig som en fugl i sang til klassisk musikk, dette er noe som foregår ganske lenge.

Videre vises et levende bilde av høner som går rundt på et gårdstun. Lydbildet samstemmer med landskapsbildet. Gutten beveger seg blant hønene og begynner å onanere

idet han fortellende fantaserer om en kvinne. Plutselig finner han frem en lekebil som han leker med. Han kler seg deretter naken og danser i Michael Jacksons 'ånd' til hans popsang "BAD". Gutten faller til slutt sammen på gulvet og bildet av hønene går over til å bli et nytt scenebilde hvor en stor hvit spot lyser på ham. En lege kommer inn og har en samtale med den tilsynelatende deprimerte og forvirrede gutten. Psykiateren forsvinner og den gamle kvinnen snakker om det å finne åpne plasser i skogen og i livet.

I neste scene forandres scenebildet gradvis til et nytt skoglandskap hvor det finnes en sti med et vann på scenegulvet, trær og en gammel steinbro i bakgrunnen. Den nakne kvinnen kommer inn og setter seg mot gutten med ryggen til publikum. Kvinnen leker med vannet. De ser på hverandre og nærmer seg hverandre til det som tilsynelatende er en kort seksuell omfavelse. Jegeren kommer inn med geværet og ser på gutten som deretter springer ut av scenen. Jegeren følger etter og plutselig høres det to geværskudd. Scenebildet går over til å vise en svært mørklagt skog og vi hører igjen de samme skogslydene. Jegeren og den gamle damen snakker om hjertets styrke og skjørhet, om skogens mystiske natur og om redselen i forhold til den.

Scenegulvet blir hvitt igjen og den nakne kvinnen ligger i fosterstilling på gulvet foran på scenen. En slags hagelabyrint kommer til syne på scenegulvet. Jegeren trekker inn et hjortekadaver og imiterer hjortebrøl mens han holder geviret oppe. Bildet skifter til å bli et enda mørkere skoglandskap med et svakt lys på jegeren og kadaveret. Med rituelle trommer i lydbildet begynner jegeren blodig og langsomt å dra ut kadaverets innvoller som med samstemte lyder gjennom høyttalerne forsterker den makabre hendelsen. Rødhette kommer inn men jegeren jager henne bort med det samme. Hun går bort til sengen og setter seg naken under teppet med den gamle damen. Scenegulvet endres fra mørk skog til vann i bevegelse. Kvinnene i sengen snakker om hva som skjer når vi dør. Scenegulvet blir hvitt igjen og går deretter over til å vise et bilde av sauer som beiter på et gress. Den gamle kvinnen reiser seg og går ut i gresset. Hun snakker til sauene om sorg og livets slutt. Det hengende lerretet viser nå en stjernehimmel og den gamle kvinnen snakker om hennes kjærlighet til denne planeten. Sauene forsvinner gradvis én etter én.

Scenerommet blir mørklagt og det lyses svakt på gutten som nå er inne på scenen. En slags måne vises på det hengende lerretet og gutten lager forskjellige skyggefigurer med hendene i lydlig følge med Louis Armstrongs sang "What a wonderful world".

På scenegulvet vises deretter et mørkt fjordlandskap og lydbildet består av nattens naturlyder, drømmende og filosofisk. Den nakne kvinnen sitter og ser utover fjorden. Hun forteller gjennom høyttalerne om det å ta vare på helsen, og om det å være glad i og tilstede i

verden. Landskapsbildet forsvinner gradvis og månen blir mindre og mindre. Scenen mørklegges og lyden forsvinner gradvis til forestillingen er slutt.

### **3.2.3 *Kunsten å bli tam* - analyse og diskusjon**

I *Kunsten å bli tam* finnes både det konkrete landskapsperspektivet hvor landskapet kommer inn som en visuell, billedlig eller tematisk representasjon og det dramaturgiske landskapsperspektivet. Det konkrete landskapsperspektivet ligger som jeg har beskrevet tidligere på et *forestillingsnivå* hvor objekter fra naturen eller naturlige landskap vises på scenen i konkret forstand. I denne forestillingen kommer det konkrete landskapsperspektivet tydelig frem gjennom de tredimensjonale landskapsbildene og videoprojeksjonene. Den tåkefulle skogen, fjordlandskapet, de forskjellige mørke skogbildene, bildet av bekken, hønene på gårdstunet, skogen med stien, vannet og steinbroen, bildet av vannet, sauene på gresset og stjernehimmlen med månen er alle eksempler på det konkrete landskapsperspektivet hvor landskapet visuelt og billedlig representeres gjennom videoprojeksjoner. Videre er trestubbene og hjortekadaveret også eksempler på det konkrete landskapsperspektivet når det gjelder å ta elementer eller objekter fra naturen inn på scenen.

I lydlandskapet finnes også det konkrete landskapsperspektivet representert av lyder fra naturen enten i følge med landskapsbildene eller for seg selv. Eksempler på dette er der lydbildet består av fugle- og skogslyder når det vises bilder av skog, lydene fra høns og sauer eller lydene fra det nattlige fjordlandskapet i slutten av forestillingen. Gjennom ”radioprogrammet” der den mannlige stemmen beskriver fuglelyder og hva de betyr kan også landskapet stå som en tematisk representasjon i forestillingen.

I *Kunsten å bli tam* finnes det også en historisk referanse som tematisk kjennetegner et konkret landskapsperspektiv. Dette gjelder de tredimensjonale scenebildene i forhold til renessansens perspektivprinsipp som jeg var inne på i studier om landskap. Ved at de tredimensjonale landskapsbildene både vises på lerret hengende fra taket og på scenegulvet, skapes et perspektiv som ligner på standardscenebildene fra renessansen hvor det ble skapt dybdevirkninger gjennom å male i perspektiv. Dette gjelder spesielt scenebildet som viser den klassisistiske hagen, hagelabyrinten og bildet av hyttestuen.

Det dramaturgiske landskapsperspektivet ligger som tidligere beskrevet på et *dramaturgisk nivå* og dreier seg mer om et ordningsprinsipp eller en dramaturgisk struktur. Dette perspektivet har sin grunnstruktur i Gertrude Steins *landscape plays* og kjennetegnes ved å være et perspektiv som forholder seg til komposisjonen av en forestilling. Her er

opplevelsesaspektet og situasjonen i seg selv viktig sammen med det atmosfæriske. Dramaturgien står som en ramme rundt et landskap i tid og rom og det vil være mulig å plassere de forskjellige likestilte sceniske elementene og virkemidlene i et landskapskart eller et forestillingskart for å finne landskapet i forestillingskomposisjonen.

I *Kunsten å bli tam* finnes det dramaturgiske landskapsperspektivet i flere aspekter. Den dramaturgiske oppbygningen i forestillingen står ikke som narrativ eller visuelt meningsbærende men som en dramaturgisk ramme rundt et landskap i tid og rom. Det finnes dermed ingen tradisjonell dramaturgisk oppbygning som består av en begynnelse, midtre del og slutt eller en oppbygning som baserer seg på en utviklende konflikt som bygger seg opp mot et vendepunkt som deretter oppløses. Denne forestillingen har dramaturgisk sett en likestilt tankegang i forhold til virkemidler og sceniske elementer som er bestemt av forestillingens gitte landskap. For å videre kunne diskutere dette kan det være nyttig prøve å finne landskapet i forestillingen. Mitt forslag til dette er at landskapet i *Kunsten å bli tam* er naturen, det å leve i og i forhold til naturen, instinktet, døden og motsetningen mellom natur og kultur. Dette kommer frem gjennom de tredimensjonale landskapsbildene, det lydlige landskapet, den poetiske teksten og det sakte tempoet forestillingen gjør bruk av. Den landskapelige komposisjonen rundt disse elementene skaper en atmosfærisk forestilling der jeg i Gertrude Steins ånd vil si at det i forestillingen er skapt bilder på tilstander rundt natur og kultur. En slik tilnærming til en landskapelig komposisjon kan også minne om Robert Wilsons visuelle, romlige og billedpoetiske teater. Forestillingens tablåstruktur og forlengelse av tid ligner Wilsons drømmeaktige tablåer og hans form for 'natural time'.

Forestillingens komposisjon gir et fokus på situasjonen i seg selv og videre på opplevelsesaspektet. Det finnes tilsynelatende flere forståelses-, opplevelses- og tolkningsmuligheter gjennom forestillingens atmosfæriske, poetiske og drømmende univers. Publikum kan med sine individuelle blikk gjennom 3D-briller subjektivt skape sin historie ved hjelp av egen erfaringsbakgrunn.

Det dramaturgiske landskapsperspektivet har som nevnt mange likhetstrekk med det å se på en forestilling i forhold til landskapsdramaturgiske kjennetegn. En forskjell er at det dramaturgiske landskapsperspektivet dreier seg om et helhetlig perspektiv rundt en forestilling, mens det i forhold til landskapsdramaturgiske kjennetegn dreier seg om å analytisk diskutere mer i dybden og det å enkeltvis se de forskjellige kjennetegnene i forestillingen.

Et første kjennetegn i en potensiell landskapsdramaturgi er at det finnes *elementer av natur* i forestillingen. Som allerede redegjort for finnes elementer fra naturen i de

tredimensjonale landskapsbildene hvor levende bilder og stillbilder fra natur blir projisert på lerret hengende fra tak og horisontalt på scenegulv. Naturelementer finnes også i lydlandskapene hvor skogslyder, dyrelyder eller lignende samstemmer med scenebildene eller står for seg selv. Naturen kommer også tematisk inn i forestillingens tekstlandskap hvor aktørene snakker om det å leve i eller i forhold til naturen, om livets og dødens gang og når eksempelvis Rødhette plystrer i sang. Et siste eksempel på et element fra naturen er hjortekadaveret som blir dratt inn på scenen.

Et annet kjennetegn som finnes i en potensiell landskapsdramaturgi er den likestilte tankegangen rundt forestillingens virkemidler og sceniske elementer. Dette har jeg vært inne på i forhold til det helhetlige aspektet rundt forestillingen, men den likestilte tankegangen finnes også i scene for scene. Her står det visuelle med de tredimensjonale landskapsbildene likestilt med lydlandskapet, den poetiske teksten, det sakte tempoet og aktørene på scenen. Virkemidlene og de sceniske elementene kan stå som et landskap for seg selv og samtidig sammen skape landskapet i forestillingen.

Et annet kjennetegn i en potensiell landskapsdramaturgi er at forestillingen innehar en tablå-struktur. Dette hører også sammen med den likestilte tankegangen. I *Kunsten å bli tam* finnes det som nevnt ingen tradisjonell dramaturgisk handlingsstruktur og forestillingen er satt sammen av sekvenser eller tablåer. I en tablåsekvens er tid og rom ikke bundet av konvensjonelle lover og lar betrakteren fokusere på selve bildet. Tablåstrukturen består av sceniske sekvenser hvor en kontinuerlig serie av bilder eller tablåer plasseres etter hverandre uten at det må formidles et sammenhengende forhold. I *Kunsten å bli tam* synes dette tydelig da nye tablåer oppstår når landskapsbildene skiftes. Komposisjonen av tablå finnes også her i forhold til det temporale aspektet hvor tempoet er svært saktegående, både i forhold til at landskapsbildene gradvis forandres og at scenene helhetlig beveger seg ganske sakte.

Det temporale er også et kjennetegn ved den potensielle landskapsdramaturgien. I forestillingen er tiden som nevnt ofte satt ned i tempo og scenene preges av stillstand hvor tidsaspektet er i en konstant men stabil bevegelse – noe som igjen ligner Robert Wilsons tablåstruktur og hans forlengelse av tid i bevegelsene på scenen. Dette gir en opplevelse av også det atmosfæriske som et potensielt landskapsdramaturgisk kjennetegn. Det atmosfæriske skapes av stemningen tilskueren får gjennom de tredimensjonale landskapsbildene, det lydlig landskapet, den poetiske teksten og den saktegående tiden. Sammen gir de et atmosfærisk rom som gir et fokus på opplevelsesaspektet og situasjonen i seg selv. Det kan nevnes spesielt at det atmosfæriske skapes idet betrakteren gjennom 3D-briller opplever et tredimensjonalt univers som hun eller han antageligvis aldri har opplevd i teaterrommet før.

Det atmosfæriske universet i *Kunsten å bli tam* åpner opp for å se forestillingen i et opplevelsesperspektiv. Forestillingen krever på mange måter tilskuerens refleksjon i forhold til å kunne relatere seg til forestillingen på en åpen måte. Forestillingen gir ikke mening på en intensjonell måte og hver enkelt tilskuer må dermed selv gjennom sine 3D-briller iscenesette sin forståelse ved hjelp av sitt eget blikk; de må selv bearbeide inntrykk av det som uttrykkes og nærmest skape sin egen historie. Tilskueren kan selv bruke blikket som et søkeredskap i forhold til de forskjellige tablåene som vises, og det var eksempelvis gjennom dette jeg opplevde at forestillingen handlet om natur og det å være i eller forholde seg til naturen, om filosofien rundt hvorfor og hvordan vi finnes og om dødens gang. Videre opplevde jeg gjennom dette at forestillingen handlet om menneskets oppførsel og forholdet mellom natur og kultur. Som betrakter fikk jeg i denne forestillingen muligheten til å la blikket mitt fritt vandre gjennom landskapet. Vandringen kunne kanskje gå så langt at jeg endte opp i en annen verden før jeg ble avbrutt av noe som fanget min oppmerksomhet. De tredimensjonale landskapsbildene tok meg med inn i et drømmende univers, det lydlige landskapet enda dypere. Teksten tillot jeg meg til å gå litt inn og ut av, men dette gjorde ingen skade på min opplevelse av forestillingen. Referansene i forestillingen lå der implisitt og kunne bli avdekket av min søken. Å se forestillingen med et slikt blikk gjør kanskje forestillingens potensiale enda sterkere. Det var tydelig at kunstnerne ville ta oss med inn i et univers hvor vi selv gjennom våre personlige, kulturelle og kontekstuelle premisser skulle få en individuell og subjektiv opplevelse av deres motsetninger. *Kunsten å bli tam* er dermed et sterkt og tydelig eksempel på en forestilling som innehar landskapsperspektiv og en potensiell landskapsdramaturgi som ved resepsjon tillater og egnert seg for det teatrale blikk.



### **3.3 Verdensteatret med *Badehuset* og *Konsert for Grønland***

#### **3.3.1 Presentasjon av Verdensteatret**

Verdensteatret er en scenekunstgruppe med base i Oslo som ble etablert i 1986 og ledes av Lisabeth J. Bodd med bakgrunn fra teater og Asle Nilsen med bakgrunn fra billedkunst. Sammen med andre kunstnere fra forskjellige profesjoner skaper de blant annet installasjoner, performance-kunst og konserter. Verdensteatret eksperimenterer med både gamle og nye kunstneriske virkemidler og medier der verkene tverrkunstnerisk ligger i krysningpunktet mellom forskjellige kunstneriske tradisjoner og kunstformer. De arbeider i en workshop-lignende form hvor kunstnere fra forskjellige felt kommer sammen og lager en produksjon. Deres bruk av flere medier gjør det naturlig å vise arbeidet i forskjellige kontekster; som kunstgallerier når det dreier seg om installasjoner, teater- og scenerom i anledning forestillinger eller festivaler for samtidsmusikk når de fremviser performance.

Verdensteatrets arbeidsprosess starter ofte med en felles reise som gir produksjonens medlemmer noen felles erfaringer å arbeide ut ifra. På reisen samler de materiale som lyd- og videoopptak, suvenirer, ting fra naturen, stemninger, historier og samtaler med den gitte lokalbefolkningen. De tar så hele det samlede materialet inn i øvingsrommet hvor alt behandles som et potensielt kunstnerisk materiale til forestillingens komposisjon som mot slutten av prosjektet får en dramaturgisk struktur.

#### **3.3.2 Presentasjon av *Badehuset* og *Konsert for Grønland***

*Badehuset* er en stedsspesifikk utendørsforestilling som ble oppført på en sirkelrund åpen plass (på «Cuba») ved Akerselva på Grünerløkka i Oslo i mars 1989. Dette er Verdensteatrets første forestilling som har en landskapstilmærming. I forbindelse med produksjonen tok Verdensteatret kontakt med Cecilie Løveid for å utvikle og skrive en tekst på grunnlag av deres konsept. I prosessen mot forestillingen medvirket hun derfor i stor grad. *Badehuset* ble en komposisjon av tekstuelle og visuelle bilder i møte med forskjellige kunstarter. Verdensteatret tok på denne tiden ofte utgangspunkt i rommet ( gjerne utendørs) ved for eksempel åpne plasser i byer hvor det arkitektoniske landskapet blir en aktiv del av forestillingen. (Løveid 1990, 96) I *Badehuset* deltok det 46 kvinnelige aktører som var hentet fra teater, dans og opera. Tre kvinner i tre forskjellige generasjoner fremførte teksten.

*Konsert for Grønland* er en audiovisuell komposisjon hvor det rustne og mekaniske møter ny teknologi med et video-skyggeteater fra Grønland i bakgrunnen. Dette er en

forestilling/installasjon/konsert hvor de forsøker å sette sammen visuell kunst, lys, video, installasjon, tekst og teater til én komposisjon. Arbeidsprosessen begynte med en reise til Grønland i 2003 hvor de samlet materiale. Grønlands sosiale, politiske, historiske, geografiske og kulturelle virkelighet fungerte dermed som arbeidsprosess og stod som produksjonens grunnmur. Elisabeth Leinslie har i ”Nye dramaturgier” (Leinslie 2007) beskrevet *Konsert for Grønland* sin tematikk:

”Hovedtematikken som trer frem i *Konsert for Grønland*, er globalisering på mange plan. Globalisering i betydningene transnasjonal identitet og tilhørighetens flyktighet. [...] Verket speiler en kompleks verden full av paradokser. Verket trener vår persepsjon til å se verden på tvers av geografiske og kulturelle skillelinjer. Det er ingen hyllest til globaliseringen, snarere et forsøk på kritisk å fortelle oss om verdens kompleksitet.” (Leinslie 2007, 30)

Forestillingen utforsker kunstneriske virkemidler og strukturelle problemstillinger og skaper videre komplekse bilder fra virkeligheten og fra drømmenes univers i et forsøk på å utfordre tilskuerens persepsjon. *Konsert for Grønland* hadde premiere på Black Box Teater 5. mars 2004.

Selv har jeg dessverre ikke hatt gleden av å være publikum for verken *Badehuset* eller *Konsert for Grønland*. Dokumentasjonen jeg har hatt tilgang til for disse forestillingene består av to utdrag av forestillingene på video med varighet på ca. 30 minutter. Jeg vil av den grunn i dette tilfellet fokusere på å diskutere produksjonene i sin helhet i forhold til landskapsperspektiv og deretter gi en kommentar til hvordan forestillingene står i forhold til teorien rundt det teatrale blikket eller *the gaze*. Ved *Badehuset* vil jeg også diskutere teksten av Cecilie Løveid i lys av Gertrude Steins landscape plays og ved *Konsert for Grønland* vil jeg i tillegg se litt på forestillingen i forhold til potensielle landskapsdramaturgiske kjennetegn.

### **3.3.3 *Badehuset* som tekst og forestilling – en diskusjon**

Jeg har valgt å ta med *Badehuset* av to årsaker; landskapsperspektivet rundt Cecilie Løveids tekst og forestillingens konkrete landskapsperspektiv. Som jeg skrev tidligere i oppgaven bruker produksjoner med visuell og likestilt dramaturgi ofte prosalyrikk og andre former for tekstmateriale i arbeidet med forestillinger. *Badehuset* har som tekst et landskapsperspektiv på et tekstlig nivå som minner mye om Gertrude Steins landscape plays.

Et første eksempel på dette er at teksten liksom Steins tekster som landskap er frigjort fra dramatiske konvensjoner som tillater at bildet, tilstanden og det atmosfæriske kan dominere over en dramatisk og narrativ handling. Den mimetisk-narrative representasjonsmodellen, det dramatiske ideal og det plotbaserte teater er her erstattet med en mer visuell og billedkunstnerisk metodikk. Det handler dermed mer om relasjoner og sammenstillinger av ordene enn en lineær flyt av konvensjonell fortelling. Det finnes ingen tradisjonell framdrift og teksten beveger seg ikke i tid, men er som et landskap som bare er tilstede.

I *Badehuset* finnes det likt Steins landscape plays en romlig konsepsjon hvor dramaturgien er som en ramme rundt flere simultane sentre av fokus og aktivitet. Ved et slikt dramaturgisk konsept åpnes det opp for en mulig kartlegging av opplevelsesskapende tilstander hvor det er blikket som skal fordøye det som uttrykkes. Som et søkeredskap i et slags landskapskart får blikket mulighet til å forstå teksten og videre forestillingen gjennom en opplevelsesstruktur. Gertrude Stein trosset grammatikk og mening og arbeidet ut mønstre som ifølge henne korresponderte til personen eller objektet som det stillestående liv handlet om. I *Badehuset* finnes noe lignende: Løveid trosser også grammatikk i det at hun bryter med tegnsetting og syntaktiske regler, hun repeterer ordene og setter dem inn i nye sammenstillinger. Her er et eksempel på dette:

”HVOR SKAL HUN GÅ MED DØDEN SIN. HAVFRUENE ER FOR LANGT UTE.  
NÅR HUN DRAR BORT SUKKER ALLE. FORDI DIN KROPPS DATTER BLIR  
TATT FRA DEG. OMSLUTTER HELE MEG. UNNSKYLD.UNNSKYLD UNNSKYLD  
UNNSKYLD UNNSKYLD.GÅ INN I DET.GÅ INN I DET. SOM JEG.VI SÅ.  
HVA SÅ.HVA SÅ DU.SÅ.HVA SÅ DU.MERKENE.SÅ.DE SÅ.DE SAMME  
SAMME SOM. MERKENE.DET.MERKENE.SÅ DET SAMME.MERKENE. SEL  
DRAKT.BRÅ DYP.BLÅ HVIT. CO.DE.CO.DE.CE.SEL DRAKT. BRÅ DYP.  
UNNSKYLD UNNSKYLD UNNSKYLD.BLIR TATT FRA DEG.UNNSKYLD  
UNNSKYLD.SOM DU.MERKENE.SAMME” (Løveid 1990, 31)

En slik type tekst kan også minne om Gertrude Steins serie av nye ”begynnelser” og det hun selv kalte for *beginning again and again*. Dette gir videre et *continuous present*, en øyeblikk-til-øyeblikk-tilstand i teksten og hos leseren (eller betrakteren under forestillingen) hvor tid markeres som noe statisk men som i virkeligheten hele tiden skaper nye detaljer i subtile versjoner. Det å begynne igjen og igjen skaper en opplevelse av en kontinuerlig nåtid i landskapet.

Som forestilling illustrerer *Badehuset* det ene eksemplet som et konkret landskapsperspektiv hvor forestillingen iscenesettes ute i naturen. Det jeg har som dokumentasjon for selve forestillingen er som nevnt en film med ca. 35 minutters varighet som består av en sammensetning av filmklipp, lyd og bilder. I diskusjonen rundt dette fokuserer jeg på å se forestillingen i lys av det konkrete landskapsperspektivet og siden materialet er begrenset gjøres dette med et blick på forestillingen som en samlet enhet basert på inntrykket videomaterialet gir meg.

Forestillingens scene er plassert med utsikt til de gamle siloene. Scenens store areal består av tre like sirkelkonstruksjoner hvor aktørene ved hjelp av en liten trapp som delvis omkranser sirkelen kommer opp på en platting på et høyere nivå. Midt på denne plattingen står det en søyle. Konstruksjonene er malte i en slags slitt pastellgrønn farge og de er omringet av grunt vann. Det er mørkt ute, men siloene og konstruksjonene er opplyst. Førørig brukes også scenelys som lyser opp kvinnene i enten varme jordtoner eller kalde blåtoner. De mange kvinnene er alle kledd i hvite kjoler med en lyseblå genser under, lyseblå strømpebukser, lyseblå hansker og en slags lyseblå badehette på hodet. Lydlandskapet består av folkemusikk fra Bali. Tre kvinner fra tre generasjoner er plassert på scenen og fremfører Løveids tekst gjennom hele forestillingen. De andre kvinnene går rundt, snakker sammen og lever liksom i dette landskapet samtidig som de presist og synkront utfører danse- og bevegelsessekvenser. Bevegelsessekvensene er repeterende slik som teksten. Dette er altså en forestilling som består av tekst, dans og musikk som uten et tradisjonelt handlingsforløp er et godt eksempel på en landskapsforestilling. Jeg får et inntrykk av at forestillingen har i seg det atmosfæriske hvor publikums blick fritt kan vandre eller streife gjennom landskapet.

En diskusjon rundt en forestilling som foregår utendørs referer ikke bare til teksten og de sceniske virkemidlene, men også til utendørskonteksten som landskapet legger premissene for og dermed som en scenisk landskapsrefleksjon hvor teksten og de sceniske virkemidlene blir ett med det sceniske landskapet. Gjennom filmmaterialet fant jeg to eksempler på elementer fra naturen som kan påvirke en utendørs forestilling. I en av scenene finnes det tegn til vind som beveger kjolene til kvinnene som utfører dansesekvenser og i en annen ser jeg en tilskuer som holder en paraply, noe som tyder på at det regner under forestillingen. Slik blir naturen aktivt trukket inn i forestillingen og påvirker dens landskap. Atmosfære og opplevelse er en del av denne typen forestillingers premisser hvor naturen kommer tett inn på forestillingen. Dette gjelder både det visuelle i forestillingen, aktørene og opplevelsen som publikum får. Ved å sette opp forestillinger ute, har kunstnerne også gjort et tematisk valg rundt et konkret landskapsperspektiv som i stor grad blir et fokus i forestillingsuttrykket.

Landskapet utendørs blir en drivkraft i det sceniske landskapet og med dets påvirkning står forestillingen som et eksempel på hvordan scenekunst og et konkret landskap kan spille sammen.

### **3.3.4 *Konsert for Grønland* – en diskusjon**

*Konsert for Grønland* er en estetisk-dramaturgisk forestilling som fokuserer på tekst, bilde og lyd og står som et eksempel på det geokulturelle landskapsperspektivet. Dokumentasjonen jeg har for denne forestillingen er et videoutdrag med ca. 30 minutters varighet. Av den grunn vil jeg her fokusere på å diskutere forestillingens landskapsperspektiv, landskapsdramaturgiske kjennetegn og forestillingens forhold til et teatralt blikk.

I forestillingen møter jeg først en installasjon bestående av mange ulike gjenstander som tilsynelatende er tatt med fra reisen. Bak installasjonen åpner det seg en videoprojeksjon som viser et arktisk naturlandskap i kalde farger. (Kamera snur litt til høyre der det vises en videoprojeksjon av en båt som er opp-ned i tillegg til et piano som står på scenen.) Lydlandskapet består av vindlyder og opptak av fragmenterte samtaler på dansk. Flere aktører kommer inn på scenen og setter installasjonen i gang ved å bevege konstruksjonene frem og tilbake i forskjellige typer tempo og styrke. Videoprojeksjonen i bakgrunnen får et sterkere fokus og gjenstandene i installasjonen lager et skyggespill mellom installasjonen og videoprojeksjonen. Lydlandskapet går over til en slags støymusikk blandet med lyder fra naturen og opptak av tale. Lydlandskapet samstemmer med bevegelsene fra installasjonen styrt av aktørene som nå virker som operatører. Filmen av forestillingen utvider etter hvert rammen og bakgrunnen viser i tillegg til den ”lille” videoprojeksjonen en større videoprojeksjon av et arktisk landskap. Videoprojeksjonen viser videre en film av en lokal mann fra Grønland ved det arktiske sjølandskapet og det spilles nå musikk på pianoet

En av aktørene begynner å fortelle historien til denne mannen, og talen går etter hvert over i en techno-aktig remix av ordene ”tremendous speed”. Videoprojeksjonene forsvinner og bakgrunnen går over til et lyslandskap i bevegelse hvor jeg som tilskuer ser figurene fra installasjonen foran i svak bevegelse. Det går igjen over til en påtrengende lyd av elektronisk musikk hvor scenen svakt belyses gjennom bakgrunn og spotter. Dette avløses av et skyggespill gjennom installasjonen og en uforståelig samtale på opptak og mellom aktørene. Som tilskuer får jeg igjen øye på skipet bak på lerretet, det spilles klassisk musikk sammen med lyder av hunder ute i vinden og installasjonen fungerer nå som et skyggeteater.

Installasjonen får med sitt skyggespill på hvit bakgrunn deretter fokus, samtidig som det spilles en blanding av etnisk og eksperimenterende samtidsmusikk.

En ny sekvens viser en fargerik konstruksjon som går i sirkel og som synes å liksom reflekteres på lerretet i bakgrunnen. Denne fargerike figuren blir større og større og vises etter hvert på hele lerretet. Scenelyset slås deretter på og deler av lydlandskapet forsvinner. Helhetlig utgjør dette til sammen et landskap som skifter mellom å fungere som stillestående tilstand og eksplosivt kaos. Forestillingen er en blanding av eksperimentell samtidsmusikk, installasjonskunst og performance-kunst og har dermed ingen dramatisk eller lineær struktur.

*Konsert for Grønland* har deler av alle landskapsperspektivene jeg har presentert i denne oppgaven. Det konkrete landskapsperspektivet representeres gjennom forestillingens videoprojeksjoner av for eksempel naturlandskap som det arktiske havlandskapet og det grønlandske naturlandskapet. I tillegg kommer dette frem gjennom lydlandskapet med opptak av for eksempel vind- og hundelyder.

Det geokulturelle landskapsperspektivet som bygger på et blikk som kombinerer både naturlige og kulturelle aspekter i geografisk forstand finnes både i Verdensteatrets prosess og forestilling. Dette perspektivet muliggjør det å snakke om landskap som et metaforisk uttrykk for geografiske og identitetsrelaterte enheter i forhold til scenekunst. I et slikt landskapsperspektiv står geokulturelle premisser og opplevelsesstrukturen sentralt hvor premissene kan sees i forhold til spørsmål om identitetsaspekter og sosiale og politiske forhold. Det atmosfæriske og sosiale blir en del av et større forståelseskompleks og står som like viktig som det estetiske. I *Konsert for Grønland* kommer det geokulturelle perspektivet inn helt fra arbeidsprosessen hvor de begynte med en reise til Grønland. Grønlands sosiale, politiske, historiske, geografiske og kulturelle virkelighet fungerte altså som arbeidsprosess og stod som produksjonens grunnmur. De tar med andre ord Grønlands virkelighet inn i en ny kunstnerisk kontekst hvor det videre i forestillingen reflekteres over denne sammensetningen.

*Konsert for Grønland* innehar også et dramaturgisk landskapsperspektiv som gjelder i forhold til dens dramaturgiske struktur. Forestillingens oppbygning har ingen lineær-narrativ eller lineær meningsbærende struktur men fungerer som en dramaturgisk ramme rundt et landskap i tid og rom. Forestillingen har i tillegg en likestilt tankegang i forhold til de sceniske virkemidlene som bestemmes av dens gitte landskap som her står i et geokulturelt landskapsperspektiv. For å videre kunne diskutere dette kan det igjen være nyttig å prøve å finne landskapet i forestillingen. Forslaget mitt er at landskapet i *Konsert for Grønland* består av Grønlands natur, øyens sosiale, politiske og kulturelle kontekst, det å sette dette inn i en kunstnerisk sammenheng og forholdet mellom natur og kultur. Dette kommer frem gjennom

Verdensteatrets komponerte forhold mellom tekst, bilde og lyd som sammen skaper landskapet. I tillegg til dette skaper også forholdet mellom det stillestående og det eksplosive temporalt sett et bevegelig landskap. Dette gir tilsammen en svært atmosfærisk forestilling av tilstander tilknyttet Grønlands natur i forhold til det kunstneriske. Forestillingens komposisjon og dens flertydige meningsbæring gir et fokus på situasjonen i seg selv og på opplevelsesaspektet. Publikum må intellektuelt være aktive tilskuere som gjennom sine erfaringsgrunnlag selv skal skape mening og forståelse gjennom forestillingen.

I diskusjonen rundt *Konsert for Grønland* vil jeg nå se forestillingen i forhold til kjennetegn på den potensielle landskapsdramaturgi. Som allerede understreket har denne forestillingen sterke elementer av natur. Disse kommer frem gjennom videoprojeksjonene som viser arktiske naturlandskap og gjennom det lydlige landskap hvor opptak fra hunder og vind spilles gjennom høyttalerne.

Forestillingen har ikke en dramatisk-lineær struktur eller et tradisjonelt plott med en begynnelse, midtre del og slutt. Den nærmer seg heller en form for montasjedramaturgi eller en tablåstruktur hvor flere fragmenter eller sekvenser foregår simultant eller kommer etter hverandre sekvensielt. Verket står dermed ovenfor en mer fragmentert oppbygning. Dette gir produksjonen et likestilt preg der den konvensjonelle hierarkiseringen mellom sceniske virkemidler som tekst, bilde, lyd, tid og rom er oppløst. Her er elementenes uttrykk blitt utforsket og sammensatt på nye måter der de sceniske elementene både kan gi mening gjennom å stå alene i tillegg til å gi mening sammen med de andre elementene. Tilskueren kan med det få en opplevelse og en fortolkning gjennom å se på elementene enkeltvis, samtidig som å se på forestillingen i sin helhet. Ved å se på elementene enkeltvis må tilskueren selv sette sammen de forskjellige elementene for en eventuell meningsfull helhet. På den måten finnes det ingen logikk på en tradisjonell meningsbærende måte, men i den dramaturgiske strukturen og i dette tilfellet i landskapet.

*Konsert for Grønland* innehar en konstant bevegelse mellom det stillestående og det eksplosive som skapes av det durative, repetisjoner, rytmen, tempoet og alle lagene av sceniske elementer som skjer på en gang. Ved det stillestående oppstår det statiske, det subtile og det detaljerte hvor tiden virker å stå stille. Når det eksploderer øker tempoet og figurene i installasjonen beveges raskt sammen med høy støymusikk bestående av eksperimenterende samtidsmusikk, lydopptak og fragmentert tale. Sammen med videoprojeksjonene og figurene skaper dette et scenisk kaos. Dette gir en atmosfærisk tilstand og stemning som hele tiden er i bevegelse og som videre tyder på et fokus på situasjonen i seg selv og på opplevelsesaspektet.

Et slikt opplevelsesaspekt tillater betrakteren å la blikket fritt vandre gjennom og observere landskapet. Publikum får muligheten til å delta i et geokulturelt landskapsunivers gjennom fragmentert tekst, bilde og lyd. Forestillingen tilbyr en massiv betydningsproduksjon tilskueren selv må forstå gjennom sitt eget erfaring- og forestillingsgrunnlag. Dermed er subjektivitet en avgjørende størrelse for fortolkningen av denne forestillingen. Referansene ligger implisitt i forestillingen og kan bli avdekket av tilskuerens søk som kan kartlegge mening ut ifra enkelte elementer eller ut ifra helheten. Gjennom å se forestillingen med et teatralt blikk blir forestillingens fortolkningspotensiale enda sterkere. Det var tydelig at kunstnerne ville ta oss inn i et landskapsunivers hvor vi selv gjennom våre personlige, kulturelle og kontekstuelle premisser skulle få en egen individuell og subjektiv opplevelse av deres forhold til det geokulturelle og det kunstneriske uttrykket. *Konsert for Grønland* er dermed enda et eksempel på en forestilling som innehar landskapsperspektiv og en potensiell landskapsdramaturgi som ved resepsjon tillater og egn seg for det teatrale blikk.



### **3.4 NONcompany med KAZAK: kazak**

#### **3.4.1 Presentasjon av NONcompany**

NONcompany er et prosjektbasert scenekunstkompani etablert i 2002 som med leder Lise Risom Olsen består av kunstnere fra forskjellige kunstneriske felt som teater, design, film og musikk. Kompaniets kjerne er konstant men de tar inn andre kunstnere avhengig av uttrykksformen de arbeider med i de forskjellige prosjektene. NONcompany søker å utforske hybride sjangre og eksperimenterer med form og perspektiv. Gjennom årene har NONcompany utviklet en karakteristisk stil hvor de setter estetiske elementer likestilt og arbeider ut ifra en konseptuell tilnærming i en kollektiv prosess. De skaper for det meste de sceniske og tekniske effektene selv. Gjennom dette er kompaniets estetikk ofte beskrevet som teknologisk-romantisk.

#### **3.4.2 Presentasjon av KAZAK: kazak**

KAZAK-trilogien (2011-2015) er deres nåværende prosjekt hvor de med et samlet kjernemateriale etterforsker forhold, tilkoblinger og deres egen tilhørighet til den store taigaen; den boreale barskogen som dekker den nordlige halvkule. Taigaen er jordens største landbiom (en av økosystemets hovedtyper) og strekker seg som jordens største mørkegrønne teppe som omfavner tre kontinenter og seks land. Det er en relativt ubebodd biom som er tøff, kald og mørk, og inneholder fremdeles områder som er helt uberørt av mennesker. Taigaen er også rik på ressurser, historier og hemmeligheter.

*KAZAK: ekspedisjonen* er den første forestillingen i KAZAK-trilogien. Forestillingen er basert på dokumentasjon og materiale fra NONcompanys tur sommeren 2011 gjennom taigaen; fra Elverum i Norge til Vladivostok i Russland. Her var meningen først å se hele den boreale skogen som en helhet. I NONcompanys verden opphører nasjonale grenser mellom folket og taigaen. Tettbebygde områder og byer med millioner ble trær og lysninger og alle beboerne ble ett og samme folk kalt *taiganere*.

Forestillingen utvikles rundt søken etter tilhørighet i en omgivelse hvor kompaniet føler seg kjent men også fremmed. Den handler om hvordan de relaterer seg til ukjente omgivelser før de faktisk har vært der, når de er midt i dem, og hvordan de relaterer seg til nye omgivelser de nettopp har kommet til. Spørsmålet om en kan se skogen for bare trær er sentral i denne første tilpasningen av NONcompanys samlede materiale og inntrykk, og de vil gradvis forandre sin posisjon gjennom de neste delene av KAZAK-trilogien.

NONcompany planla å lage del to av KAZAK-trilogien høsten 2012 men på grunn av uforutsette grunner førte det til et utilsiktet sidespor. Det ledet til forestillingen *KAZAK: intermezzo* som utelukkende ble vist en gang på BIT Teatergarasjen i Bergen og en gang på Teaterhuset Avantgarden i Trondheim. Dette var ikke en del av triologien, derimot – som tittelen tilsier – et mellomspill som ble skapt i løpet av en kortere tidsperiode.

*KAZAK: kazak* er andre del av KAZAK-trilogien. Forestillingen er en audiovisuell reise inn i de dype skoger. I denne produksjonen utforsker NONcompany forholdet mellom forskjellige perspektiver, live og ved opptak, med hovedfokus på bilde og lyd. I forestillingen er video et av hovedelementene som er filmet i Whitehorse nord-vest i Canada i august 2013. I filmen har et band (som ble til i produksjonen av mellomspillet) gått seg vill i taigaen. De prøver å finne den *virkelige* lyden av skogen, og deres vei tilbake til seg selv. Parallelt viser bandet et annet perspektiv, noen ganger som en motsetning til filmen og noen ganger i samspill med den. *KAZAK: kazak* hadde premiere gjennom BIT Teatergarasjen på Cornerteatret i Bergen 6. mars 2014 og jeg var selv tilskuer på forestillingen.

Jeg skal i det følgende først gi en beskrivelse av forestillingen, deretter skal jeg se forestillingen i forhold til landskapsperspektivene, de potensielle landskapsdramaturgiske kjennetegn og til slutt i forhold til det teatrale blikket:

I scenerommet til *KAZAK: kazak* møter publikum først et diffust naturlandskap som etter hvert blir klart og levende på et frontalt lerret som dekker hele scenen. Her vises en åpen skog og vi hører et lydlandskap med fuglelyder, insektslyder og rasling i trærne som beveger seg i vinden. Dette varer ganske lenge og publikum får dermed tid til å slå seg til ro i forestillingen eller atmosfæren. I landskapet på filmen kommer det inn en mann som står og betrakter utsikten. Foran lerretet kommer det inn ”vandrende” cymbaler på små og korte stativ som minner om sopper. De skyves sakte inn på scenen av liggende aktører som åler seg frem. Aktørene åler seg tilbake og kommer inn med en nye cymbaler. Dette også i et svært sakte tempo. Videoprojeksjonen eller landskapsbildet dreies så til høyre og tillegges en lydeffekt av at noe mekanisk dreies rundt. Landskapet viser nå en skog hvor en ny mann befinner seg og hvor mannen fra forrige bilde kommer inn. De berører og nærmest klør seg på trærne. Flere cymbaler åles inn foran lerretet. Fremdeles skjer alt veldig langsomt. En musiker kommer inn på scenen og setter seg ved noen instrumenter. Landskapsbildet dreier seg så videre rundt og stopper. Det kommer nå lys bak lerretet der vi gjennom landskapsbildet ser en aktør som langsomt skyter med pil og bue. Til nå har landskapsbildet og lydlandskapet vært konstant.

Et slags scenskift oppstår og det presenteres et nytt bilde av skoglandskap. Aktørene som ålte seg inn med cymbalene står nå blant dem foran på scenen. Skoglydene er der

fremdeles men nå spilles det også lyd live som en slags elektronisk durende lyd som skifter i mørke toner. I landskapsbildet vandrer en av aktørene forbi i det fjerne. Landskapsbildet dreier igjen. Det kommer en aktør som har sittet i publikum inn foran på scenen og går liksom parallelt med landskapsbildets dreining.

Et nytt bilde vises av gruppen som står, sitter eller ligger inne i skogen. Aktørene på scenen "etterligner" eller gjør det motsatte i forhold til sine posisjoner i landskapsbildet. Her foregår en slags speiling eller en refleksjon i forholdet mellom det som skjer på scenen og på lerretet. Lyden fra instrumentet har opphørt og nå består lydlandskapet igjen av skogslyder. Her kommer det statiske inn tydelig i tillegg til en følelse av å være i en tidløs tilstand. Musikeren begynner å spille enkle toner på en gitar.

Scenebildet skifter til et landskap hvor det filmes nedenfra og opp og som sakte går rundt med en lydeffekt av at en stor vifte sakte dreies rundt. Aktørene har hendene i været og dreier også rundt noe som ved en slags dobbel omdreining får meg som tilskuer til å føle en form for svimmelhet. Flere aktører forsvinner fra scenen, og en blir igjen. Scenen glir over i at det spilles på cymbalene som står på scenen foran lerretet i tillegg til at det spilles på cymbaler som står bak. Landskapsbildet viser nå et grunt tjern i skogen hvor en mann står og later vannet i bakgrunnen. Lydlandskapet samstemmer her med bildet. Klimpringen på gitaren endres og mannen på bildet kaster stein bortover i vannet. Aktørene forsvinner ut av scenen og landskapet dreies rundt og skiftes sakte til et nytt bilde mens gitaren klimprer videre. Bak lerretet blir det holdt en stor cymbal der det vises nærbilder av gruppen som betrakter landskapet. Lenger bak sitter en av aktørene over et stort fat med vann. Hun begynner å snakke idet hun tar ansiktet ned i vannet og vi forstår bare enkeltord når hun er oppe av vannet for å ta inn mer luft. Dette fører til en svært fragmentert tale.

Det vises deretter et nytt scenebilde der aktørene beveger seg rundt en begrodd gammel bil midt i skogen. Det virker som om det er stillbilder som spilles av svært fort slik at det ser ut som en hurtiggående film. Lydlandskapet skifter til mer støyende lyd der det også høres ut som om det pustes gjennom en maskin eller en maske.

Et nytt bilde av skog med sol i bakgrunnen kommer til syne og en av musikerne spiller på et piano samstemt sammen med musikeren som spiller støy. Naturlyder finnes også. Landskapet beveger seg sakte bortover og vi får et nytt bilde av en av aktørene som midt i skogen spiller på instrumenter som henger ned fra trær. Lyden av dette samspiller med live-musikken. Et nytt bilde vises hvor en av dem sitter ved et tre og spiser bær og foran lerretet flyttes cymbalene igjen av en liggende aktør. På lerretet vises et nytt bilde av en av aktørene

som graver i jorden med hendene. Videre fortsetter en utvikling av de nettopp nevnte bildene som vises flere ganger.

Det veksles deretter til et nytt bilde av skog. Lys skinner inn fra scenens sidefløyer, og på lerretet dukker en mann opp blant trærne med jevne mellomrom. To av aktørene på scenen plasserer to innpakkingsmaskiner for juletrær vendt mot publikum. De bøyer seg litt ned, ser gjennom rørene og begynner å snakke. Her blir teksten fraværende fordi de snakker for lavt og for utydelig til at vi kan forstå. Mennene snur så rørene parallelt med sideveggene og bøyer seg ned for å liksom høre inn i dem. Lydbildet blandes med naturlyder og støy. Bak lerretet føres et tre gjennom en av innpakkingsmaskinene og omsluttet av netting. Etterpå står to kvinnelige aktører frontalt, landskapsbildet på lerretet foran forsvinner og erstattes av at det på røroverflatene projiseres levende bilder av aktørene som beveger seg rundt noen hus.

Lerretet foran får igjen fokus: en av aktørene sitter i en eng og liksom trommer i luften med et par trommestikker, i et hakkende og hurtig tempo. To av aktørene kommer deretter inn og spiller sammen på gitar. Dette øyeblikket er første gang aktørene forholder seg direkte til publikum. Det går over til å være en slags konsert idet aktørene spiller en westernsang med tillærte dansesteg. Bak lerretet synger den ene aktøren høyt gjennom en megafon, i harmoni med gitaristene.

Vi får deretter se et nytt bilde av en elv med en bakenforliggende sti. Plutselig kommer det inn to mennesker som vandrer på stien. Lydlandskapet består av elvelyder. En av aktørene kommer inn foran lerretet og finner frem en slags radio og bildet skifter til en film av skog. Lydlandskapet skifter til pengelyder og mange stemmer som snakker i munnen på hverandre. Vokalistene snakker utydelig i en tildekket mikrofon. På lerretet ser vi henne synge uten lyd, før det glir over i et landskapsbilde av et nedbrent område av skogen. Aktøren går ut.

Filmen følger en vei med togskiner som beveger seg gjennom det nedbrente landskapet. Det kommer igjen lys fra scenens sidefløyer, og aktørene fører, i sakte tempo, et og et tre gjennom rørene og pakker dem inn, for deretter å henge dem opp ned fra taket. Lydbildet består av langsom musikk og lyder av å reise med tog, biler som kommer forbi, noen som går i grusterreng, høytalerstemmer fra en terminal, fly som letter, trailere som tuter og skogslyder. Alt blandes og det blir høyere og høyere. Til slutt vises flere hengende trær gjennom lerretet, aktørene står deretter med ryggen til og går langsomt bak mot sceneveggen og et sterkt skinnende lys. Støyen blir høyere og høyere, aktørenes skygger større og større. Til slutt viser lerretet bare et hvitt lys. Det blir rolig igjen og vi ser et landskap der skogen nærmest ser ut som en ørken. Lydbildet består kun av vindlyder. En mann står ved et tre. Han lener seg ut og plukker forsiktig opp ting for så å vandre videre i landskapet til han til slutt

forsvinner ut av bildet. Utsnittet dreies litt til høyre og stopper for deretter å bli helt diffust igjen idet forestillingen er ferdig.

### 3.4.3 KAZAK: *kazak* – analyse og diskusjon

I likhet med *Konsert for Grønland* har også *KAZAK: kazak* alle de tre presenterte landskapsperspektivene både i arbeidsprosess og i forestilling. Det konkrete perspektivet kommer inn som både visuell, billedlig og tematisk representasjon i forestillingen. Dette gjennom videoprojeksjonene av naturlandskap, de virkelige grantrærne som er tatt inn på scenen og tematisk i forhold til at forestillingen på mange måter handler om taigaen og om et naturlandskap. Forestillingens scenebilder kan videre kjennetegnes som *romantiske* og kan stå som en historisk referanse som tematisk kjennetegner et landskapsperspektiv. Slike scenebilder åpnet i romantikken opp for et friere blikk og overlot til tilskuerne å la blikket streife på en friere måte.

Det geokulturelle perspektivet som bygger på det å kombinere og sammensette naturlige og kulturelle aspekter viser seg også tydelig her. På samme måte som Verdensteatret begynte også dette prosjektet med en reise, der de samlet materiale som skulle stå som en grunnmur for forestillingen. Gjennom reisen har de tatt med kulturelle og politiske aspekter og satt det inn i en ny kunstnerisk kontekst, dermed har de tatt et geokulturelt perspektiv inn i forestillingen.

*KAZAK: kazak* har i likhet med de andre forestillingene jeg har analysert og diskutert også et dramaturgisk landskapsperspektiv. Forestillingen har ingen lineær og narrativ form med begynnelse, midtre del og slutt men et fokus på det atmosfæriske og opplevelsesaspektet. I forestillingen finnes det i tillegg et landskap hvor objekter og mennesker blir sett i forhold til hverandre. Når det gjelder komposisjonen av *KAZAK: kazak* finnes også her en likestilt tankegang hvor de sceniske elementene og virkemidler som video, lyd, aktører og scenografi sammen og hver for seg skaper forestillingen ut ifra det gitte landskap. Dramaturgien står som en ramme rundt et landskap i tid og rom og det vil også her være mulig å kunne kartlegge de forskjellige likestilte sceniske elementene og virkemidlene i et forestillingskart for å finne landskapet i forestillingskomposisjonen. Et forslag til hva landskapet er i *KAZAK: kazak* kan være forholdet mellom natur og kultur, mellom menneske og natur og mellom kultur og menneske. Dette kommer frem gjennom videoprojeksjonenes og lydbildenes forskjellige perspektiver som gjenspeiler disse forholdene. Det kommer også til syne når de forskjellige lydene av natur, samfunn og mennesker blandes sammen mot slutten av forestillingen. Lyder

av å reise med tog, biler som kommer forbi, noen som går i grusterreng, høytalerstemmer fra en terminal, fly som letter, trailere som tuter og skogslyder kan sees som en blanding eller kryssning av landskapets størrelser og aspekter rundt natur, kultur og samfunn. Gjennom et slikt landskap gjenspeiles også det geokulturelle og videre forestillingens tematikk.

Som et kjennetegn i forhold til en potensiell landskapsdramaturgi finnes også i denne forestillingen tydelige elementer av natur. Dette kommer frem gjennom videoprojeksjonenes mange landskapsbilder som nesten brukes gjennom hele forestillingen. Elementer av natur finnes også i lydbildet der det nesten gjennom hele forestillingen blir spilt opptak fra naturen, i hovedsak fra taigaen. Et annet element av natur er de virkelige grantrærne som er tatt inn på scenen. Grantrærne gir også en lukt av granbar som står som et element som gir en enda sterkere opplevelse av naturen og det atmosfæriske.

Tablåstrukturen er også svært synlig i forestillingen der sekvenser både foregår simultant eller kommer etter hverandre sekvensielt. Forestillingen har dermed ingen lineær eller dramatisk struktur med en klar begynnelse, midtre del og slutt. Dette gir i likhet med de andre forestillingene jeg tidligere har diskutert en likestilt tankegang i forhold til de sceniske elementene og virkemidlene som videoprojeksjon, lyd, aktører og scenografi.

Her har elementenes uttrykk blitt utforsket og sammensatt på nye måter der de sceniske elementene både kan gi mening hver for seg og sammen som en helhet i forestillingen. Tilskueren kan selv velge å se på ett og ett element eller på forestillingen som en helhet. På den ene eller den andre måten må tilskueren selv sette sammen delene for å oppnå en meningsfull helhet. Slik finnes det i likhet med *Konsert for Grønland* ingen logikk på en tradisjonell betydningsbærende måte, men i den dramaturgiske strukturen og i landskapet.

Forestillingen har et gjennomgående stillestående eller sakte tempo som hele tiden samstemmer med landskapet og får det durative til å virke sentralt. Det saktegående og statiske forsterker det billedlige og atmosfæriske; et temporalt aspekt som virker å gå igjen i en landskapsdramaturgi. En form for fragmentert tekst finnes også i flere av forestillingene jeg har diskutert og kan også virke som et kjennetegn på en landskapsdramaturgi. Teksten får en ny form og opererer som en metaforisk størrelse i forestillingene gjennom det lydlig og visuelle.

*KAZAK*: *kazak* er en svært naturnær forestilling og igjen et eksempel på en forestilling som innehar landskapsperspektiv, en potensiell landskapsdramaturgi og som ved resepsjon egner seg for et teatralt blikk. Forestillingen preges sterkt av opplevelsesaspektet og det atmosfæriske og krever dermed tilskueres refleksjon i forhold til å kunne forholde seg til forestillingen på en åpen måte. Leter en tilskuer etter en narrativ eller lineær utvikling og

meningskonstruksjon så finner han eller hun ikke dette i slike forestillinger. Her virker forestillingenes mål å være å gi den enkelte tilskuer en opplevelse i et atmosfærisk univers hvor han eller hun gjennom sitt teatrale blikk skal skape sin egen historie ut ifra sine personlige erfaringer og forestillingens gitte landskap.

## 4. Landskap som praktisk-dramaturgisk grep ved Bérénice

Slik jeg har beskrevet er oppgavens intensjon å vise hvordan man kan arbeide teoretisk og praktisk med landskapsperspektivet. Fra å ha redegjort for og diskutert det landskapsdramaturgiske teoretisk og analytisk skal jeg nå bevege meg inn på landskapsdramaturgi i praksis. Dette indikerer det fjerde perspektivet jeg beskrev innledningsvis i oppgaven; det praktisk-dramaturgiske landskapsperspektivet.

Produksjonen av Bérénice er som nevnt et delprosjekt fra 2013 i samarbeid med registudent Tormod Carlson ved Kunsthøgskolen i Oslo hvor jeg var dramaturgiassistent. I denne delen av oppgaven vil jeg diskutere en landskapsdramaturgisk tilnærming til en gitt tekst, landskapet som praktisk-dramaturgisk grep og til slutt landskapet i forestillingen.

### 4.1 Dramaturgisk tilnærming til teksten

Gjennom utformingen av teksten ønsket Tormod Carlsen at vi skulle forsøke å skape en *livsform* i forandring. Med metaforen *livsform* mente han at alt liv leves etter visse mønstre bestemt av *landskapet* i utvidet forstand, noe som vil si at landskapet utgjør bevisstheten om at vi lever i forhold til det. Hvis landskapet for eksempel er en fjelltopp lever vi i forhold til denne fjelltoppen. Carlsen brukte livsformen på to måter, der den ene var å skape en livsform i forandring ut ifra Racines tekst – der karakterene redefinerte sitt forhold til tvil, håp og kjærlighet etter hvordan landskapet, miljøet og modusen deres ble forandret i situasjonen og handlingen. Den andre stod på det kunstneriske nivå hvor *forestillingen* er en livsform i forandring. Her skulle forestillingens virkemidler og sceniske elementer bestemmes av landskapet de befant seg i samtidig som virkemidlene og de sceniske elementene sammen og hver for seg skapte forestillingen. Videre var Carlsens intensjon å skape en atmosfærisk forestilling med likestilte virkemidler og sceniske elementer hvor publikums frie blick og persepsjon stod i fokus.

I dette prosjektet ville Carlsen ha meg med som et eksternt øye og som samtalepartner. I tillegg skulle jeg arbeide med den dramaturgiske komposisjonen omkring landskapet. Denne typen tilnærming til landskapet var inspirert av Gertrude Steins teorier rundt *landscape plays* som jeg har beskrevet tidligere i oppgaven. En landskapsorientert dramaturgi står ikke som narrativt eller visuelt meningsbærende, derimot som en ramme rundt fokuset på landskapet som virkemiddel i tid og rom. Gjennom dette prosjektet ønsket vi å se om det var mulig å arbeide med landskapet som et praktisk-dramaturgisk grep.



*Bérénice* er en tragedie i fem akter skrevet av Jean-Baptiste Racine i 1670, i fransk-klassisistisk stil med klassiske aleksandriner. Vi ville se bort ifra å arbeide med teksten i en psykologisk-realistisk form og fokuserte heller på å tydeliggjøre tekstens assosiasjonsskapende språk gjennom det rytmiske, retoriske og poetiske. Den rytmiske verselinjen ble med det kanskje viktigere enn setningenes meningsinnhold. Siden det dramatiske allerede lå klart i teksten ville vi heller fokusere på å lage bilder og tilstander for å få frem atmosfæren og landskapet. Den dramaturgiske tilnærmingen til teksten ble dermed en *landskapelig* tilnærming. Vi ville se på dramaturgien som en ramme rundt et landskap, eller – metaforisk forstått – som en innhegning rundt et fjell. Landskapet ble liksom linjen som tegnes rundt hele fjellet hvor virkemidlene for det romlige og visuelle videre fylte dette landskapet som en fjellmasse.

En landskapsdramaturgisk tilnærming til en tekst dreier seg om å la teksten og språket leve sitt eget liv samtidig som utformingen av det metaforiske er opplevelsesorientert. Fokuset ligger ikke på teksten men handler om det performative, det som skjer i øyeblikket og selve hendelsen. Den landskapsdramaturgiske strukturen og prosessen i det å lage forestillingen er det som setter de forskjellige elementene i et system slik at landskapet kommer riktig frem. Tilskueren skal selv kunne velge om hun eller han vil fokusere på et av de sceniske elementene, eksempelvis kostyme, lyd eller skuespiller, eller om de vil oppleve forestillingens landskap som en helhet. Her er det også viktig at de forskjellige sceniske elementene får leve sitt eget liv og at de får være seg selv i forhold til de andre.

## **4.2 Landskap som praktisk-dramaturgisk grep**

Som uttrykt tidligere i oppgaven har en landskapsbasert dramaturgi en likestilt tankegang når det gjelder sceniske virkemidler som lyd, lys, bevegelse, rom og tekst. I tillegg har den fokus på tilskuerens persepsjon og det teatrale blikket. Landskap som praktisk-dramaturgisk grep kan dermed ha å gjøre med å arbeide konseptuelt og begrepsorientert med fokus på betraktninger over blikket. Her er det meningen at bilder og tilstander skal gi en atmosfære og et landskap. Arbeidet blir i så måte å jobbe med virkemidler og sceniske elementer i tid og rom i et landskapsperspektiv hvor virkemidlene og de sceniske elementene hver for seg kan stå alene som et landskap, og samtidig i forskjellige lag kan delta i en helhet. I vår konseptuelle tilnærming til dramaturgi og regi ville vi at de forskjellige lagene i betydningen skulle være likestilte med hverandre, på samme måte som virkemidlene i visuell og likestilt dramaturgi og ved det postdramatiske teater.

Det å ikke arbeide med en utprøvd dramaturgisk modell kunne ofte by på problemstillinger, men ga samtidig en slags frihet ved å arbeide med landskapet som noe praktisk-dramaturgisk. For å kunne utvikle landskapsperspektivet i forestillingen nærmet vi oss først pragmatisk til forskjellige dramaturgiske grep og modeller etter behov noe jeg i det følgende skal gi eksempler på.

Før vi jobbet oss i retning av det praktisk-dramaturgiske landskapsperspektivet anvendte vi først en konvensjonell tilnærming til teksten, der vi eksempelvis så på det narrative, referanser, karakteranalyse og dramatisk oppbygning. Dette gjorde vi for å videre kunne bryte med den konvensjonelle metoden.

Tormod Carlsens ønsket tidlig i prosessen å knytte forestillingen opp mot det barokke i forhold til kostyme og lyd, og mot det whitetrash-aktige i forhold til rekvisitter og lys. Her må det nevnes at *whitetrash* ikke står i forhold til det å være en del av den hvite underklassen i USA eller til det sosiokulturelle. Ordet favner i denne sammenheng et 'pop-estetisk' stiluttrykk som arbeider med blandingen og tvetydigheten i forhold til det *falske* (eller 'billige') og det *ekte* (eller 'kostbare') i de visuelle sceniske elementene. Ønsket var å eksperimentere med at konnotasjonene til de barokke kostymene ikke passet sammen med rekvisitter som sigarettpakker, lightere, ølflasker, en oppblåsbar elefant og en megafon. Rommet skulle for øvrig heldekket med hvitt stoff og hvit maling, og scenens utforming skulle ha en catwalk-lignende front og en prosceniumsbue bak.

For å få et ytterligere perspektiv på teksten delte vi den inn i tre deler, der vi kalte første del for den *teatrale* eller *klassiske* delen som stod for det *retoriske* og for *tanke*. Her stod teksten i fokus og skuespillerne skulle retorisk formidle sine replikker med rytmikk og maktspill. Denne første delen skulle ende i en kakofoni hvor skuespillerne med sine monologer skulle snakke i munnen på hverandre helt til alt kollapset.

Den andre delen kalte vi for *konserten* eller *handlingen*, og den skulle stå for *dekonstruksjon* og *eksplosjon*. Her skulle det retoriske, teksten, makten, rytmen og det formidlende bli totalt oppløst og dekonstruert. Skuespillerne skulle ha egne prosjekter de skulle fullføre i løpet av en gitt tidsramme som å svinge på en diskokule, å skjære i sitt eget kjønnslem, å bære inn en oppblåsbar elefant i virkelig størrelse, eller å slå seg selv med en blomsterbukett.

Den tredje delen kalte vi for *hørespill* og denne skulle stå for *ettertanke*. Her skulle skuespillerne befinne seg bak scenen og 'lese' replikkene sine mens det kaotiske og røykfulle rommet skulle stå alene.

Vi brukte i stor grad systematiske tankesett og verktøy som satte struktur, forhold og skjematisk systemer i arbeidet frem mot forestillingen. Dette hjalp oss å beholde oversikten over det landskapelige, også i forhold til at alle de forskjellige sceniske elementene hele tiden skulle ha en detaljert progresjon samtidig.

Utover i prosessen kom det til et punkt der vi følte vi manglet et strukturingsprinsipp på den dramatiske strukturen til forestillingen. Vi ønsket et sterkere perspektiv på konfliktsonene og utviklingen av de forskjellige visuelle og tekstuelle lagene i forestillingen. For å kunne se på de forskjellige kvalitetene til de enkelte sceniske elementene ville vi tegne grafiske figurer for hver og én av dem. Dette gjorde vi for å kunne forsvare at de forskjellige sceniske elementene kunne stå for seg selv og samtidig stemme med hverandre. Eksempler på dette er sceniske elementer som lys, lyd, tekst, rom, det barokke, det whitetrash-aktige, språket, det uforløste, det forvrengte, det dramatiske, makt og det retoriske. Ved å lage grafiske figurer eller illustrasjoner fant vi fort ut om de forskjellige elementene ikke passet i landskapet eller om vi hadde jobbet frem noe feilaktig, og videre om vi måtte forandre på noen av dem i utformingen av forestillingen. Selv om vi søkte mot et likestilt univers var det viktig at landskapet ikke ble for ensidig. Vi fokuserte derfor i stor grad på at forestillings tempo og rytme hele tiden var i forandring og at virkemidlene aldri stod i en konstant styrke eller intensitet. Ved at noen sceniske elementer vekselvis dominerte mer enn andre forhindret vi for statisk forestilling. Mot slutten av prosessen søkte vi dermed etter en balanse som kunne opprettholde landskapet som skulle styres av tilskuerens teatrale blikk.

### **4.3 Landskapet i forestillingen**

For å kunne utføre en diskusjon rundt landskapet i forestillingen vil det her være nyttig å først beskrive forløp og uttrykk. Idet tilskueren kommer inn i forestillingsrommet møter han eller hun et klaustrofobisk, hvitt og sterilt rom. Scenen består av en innrammet catwalk-scene foran, og en prosceniumsbuett scene bak. En monoton støy i lydbildet brytes plutselig med barokkmusikk og ut fra bakrommet spaserer tre karakterer i fulle barokk-kostymer, fulgt av røyk fra en røykmaskin. Barokkmusikken stopper opp og den monotone støyen kommer tilbake. Karakterene står og ser utover mot publikum en god stund før Bérénice (den kvinnelige hovedkarakteren) plutselig går ut på catwalken og ser på publikum med makt i både blikk og kropp. Etter en stund snur hun seg sakte og blir stående med ryggen til for så å vende tilbake til kassen hun satt på. Titus (første mannlige karakter) kommer ut på catwalken

og har en annerledes makt i forhold til rommet. Etter at Titus har forlatt scenen kommer tilslutt Antiokus (siste mannlige karakter) ut på catwalken. Han står der lenge og tenner etter hvert en sigarett. Plutselig bryter han ut i et brøl for deretter å briste i gråt mens han slår seg på brystet. Han begynner å tale i aleksandriner, det rytmiske og poetiske fortsetter lenge i monolog og dialog. Dette er som et evigvarende tekstteater i overdrevet og ironisk forstand. Det brytes endelig opp i en kakofoni hvor alle tre har monologer repeterende samtidig. Støylyden løses opp, det blir stille og de fortsetter monologene hviskende. Bérénice repeterer sin replikk høyere og høyere: ”Nå har eg trøytna av. Å vente, lengte, gråte.” Etter eskalerende trommevirvler slår høy barokkmusikk plutselig inn igjen. Skuespillerne skriker til hverandre, de slår seg selv med blomster, de kutter seg selv fysisk og en oppblåsbar elefant kommer inn på scenen. En stor diskokule senkes ned fra taket og Bérénice løftes opp på den. Hun skriker sin tekst ut mens Antiokus svinger henne rundt i rommet; kostymer og parykker tas av og scenelyset gir en følelse av å være på klubb. Mer og mer røyk har fylt rommet slik at det nå er i ferd med å bli vanskelig å se. Barokkmusikken forsvinner og blir avløst av ny støy. Skuespillerne har forlatt åstedet, luften går ut av elefanten og scenen er en slagmark. Vi hører atter teksten over høyttalerne, som om skuespillerne leser den. Røyken, lyset og lyden avtar helt til forestillingen er ferdig.

Med inspirasjon fra Gertrude Steins metafor om skuespill som landskap frigjorde vi oss fra fokuset på historien og på dramaturgiske konvensjoner for å se på dramaturgien som en ramme rundt et landskap som virkemiddel i tid og rom. Fokuset lå på å lage bilder og tilstander for å få frem atmosfæren i landskapet. Vi lot teksten og språket leve sitt eget liv samtidig som at utformingen av det metaforiske var opplevelsesorientert. Hensikten var at hver tilskuer skulle få ha et fritt streifende blick og en persepsjon uten føringer. Med sine individuelle erfaringer og assosiasjonsgrunnlag skulle de med sitt blick ferdigstille forestillingen og skape sin individuelle historie.

Det å arbeide med landskap som praktisk-dramaturgisk grep var både en interessant og rik måte å utforme en forestilling på og kan egne seg til et konseptuelt arbeid med fokus på betraktninger over opplevelsesaspektet og det teatrale blikket. Liksom Gertrude Steins teorier rundt skuespill som landskap er også denne tilnærmingen et metaforisk perspektiv og ikke en metode. Landskap som praktisk-dramaturgisk grep kan stå som et dramaturgisk verktøy der de dramaturgiske valgene blir tatt i forhold til forestillingens landskap uten å rangere dem i forhold til viktighet. Ved å arbeide med et slikt landskapsperspektiv var det mulig å kartlegge opplevelsesskapende tilstander, se på forestillingen som en livsform i forandring og hvordan blikket kunne definere landskapet.

## 5. Landskapets dramaturgiske potensiale – en oppsummering

Med landskapsperspektivet som metode har jeg utforsket landskapsmotivets dramaturgiske potensiale og hvorvidt det går an å snakke om en landskapsdramaturgi. Gjennom oppgaven har jeg vist hvordan landskapsperspektivet i konkret og metaforisk forstand kan forholde seg til teatret i teori, analyse og praksis. Videre har jeg sett på hvordan landskapet dramaturgisk samspiller med virkemidlene i tid og rom, og gjort et forsøk på å utvikle en landskapsdramaturgi med teoretisk grunnlag i Gertrude Steins landscape plays, visuell og likestilt dramaturgi og postdramatisk teater. Jeg har deretter videreutviklet denne teorien gjennom analyse og et praktisk eksempel. I det følgende skal jeg oppsummere og diskutere landskapsperspektiv i teori, analyse og praksis. Avslutningsvis skal jeg oppsummere og diskutere en foreløpig utviklet landskapsdramaturgi og landskapets dramaturgiske potensiale.

### 5.1 Landskapsperspektiv i teori, analyse og praksis

I en sammenlignende og fortolkende tradisjon har oppgavens intensjon vært å vise hvordan det teoretisk og praktisk kan arbeides med landskapsperspektiv i både konkret og metaforisk forstand. I konkret forstand vil her si at landskapet har med naturen å gjøre mens det metaforiske står som et redskap for å uttrykke landskapet i dramaturgisk, scenisk-dramaturgisk og praktisk-dramaturgisk sammenheng i retning av å bidra til å utvikle et nytt begrep innenfor teatervitenskapen; en form for *landskapsdramaturgi*.

I undersøkelsen fant jeg ut at landskapet lå på forskjellige nivåer og at det fantes flere landskapsperspektiver. Først det konkrete perspektivet der landskapet lå på et forestillingsnivå som en visuell, billedlig eller tematisk representasjon i en forestilling. Her handlet det om at objekter fra naturen eller naturlige landskap i konkret forstand ble vist på scenen.

Ved å vise til Knut Ove Arntzens *Det marginale teater* (Arntzen 2007) beskrev jeg det geokulturelle perspektivet som et blikk som kombinerer både naturlige og kulturelle aspekter i geografisk forstand. Dette perspektivet reflekterer på et kontekstuel nivå det å overføre fysiske landskap og teoretisk forståelse av kulturelle sammenhenger der opplevelsesstrukturen står sentralt.

De dramaturgiske landskapsperspektivene beskrev jeg som et dramaturgisk verktøy eller et ordningsprinsipp. På et rent dramaturgisk nivå stilte jeg dette i likhet med Steins landscape plays sterkt i forhold til forestillingens komposisjon rundt opplevelsesaspektet, situasjonen i seg selv og det atmosfæriske der de dramaturgiske valgene ble tatt i forhold til

hva som tilhører forestillingens gitte landskap. Videre satte jeg her det dramaturgiske som en ramme rundt et landskap i tid og rom.

Mot en utvikling og diskusjon av en potensiell landskapsdramaturgi brukte jeg først landskapsperspektivet metaforisk i historiske og kontekstuelle studier rundt landskapet. Jeg ga en oversikt og diskusjon rundt studier om landskap og landskap som begrep i teatervitenskap der jeg sammenlignet landskapelige trekk med landskapsperspektivene og det som kjennetegner et landskapsbasert teater i dag. Landskapet fant jeg i renessansens standardscenebilder med perspektiv-teknikken og dens dybdevirkning, i romantikkens scenebilder som overlot tilskuerne å la blikket streife friere ved hjelp av transparente tepper samt i symbolismen gjennom Maurice Maeterlincks atmosfæriske og statiske drama samt Gertrude Steins skuespill som landskap. I de forskjellige studiene om landskap kom det frem klare likheter til landskapsperspektivene som videre utgjorde et viktig grunnlag for diskusjonen rundt landskapets dramaturgiske potensiale.

Gjennom presentasjonen og diskusjonen av Gertrude Steins teorier rundt skuespill som landskap kom jeg frem til at hennes landskapstenkning var et perspektiv mer enn en metode. Hennes landskapsorienterte skuespill handler om leserens eller betrakterens opplevelse av det som skjer i øyeblikket, om fokuset på prosessen og det å se på teater som teater. Slik jeg forstår det omfatter Steins landskapsorienterte tekster bilder og tilstander sett i forhold til hverandre, som i et slags forestillingskart. Jeg ser hennes landskapsorienterte teatertekster som et perspektiv på hvordan det atmosfæriske kan skape et landskap i et skuespill eller en forestilling.

Ved å se på hvordan Richard Foreman og Robert Wilson var og er påvirket av Gertrude Steins tanker rundt landskap fant jeg tydelige likhetstrekk, der den sterke koblingen mellom dem var deres kompromissløse holdning til teatret og den romlige orienteringen. De forkaster alle tre tradisjonelle handlingsforløp, dialoger og narrativ utvikling og bruker på ulike måter tablåstrukturen som i et landskapsperspektiv er med på å skape det billedlige, atmosfære og tilstand. Jeg fant også en likhet når det gjelder det å gå bort ifra at verket skal gi mening mot et sterkere fokus på opplevelsesaspektet. I et dramaturgisk perspektiv så jeg altså at Foremans og Wilsons arbeid kunne betraktes som en komposisjon av forestillinger der de begge gjennom dramaturgiske verktøy skaper et landskapsbasert teater.

I min fremstilling har jeg avgrenset de sceniske-dramaturgiske forestillingsanalysene til å se gjennom et landskapsperspektiv og slik tilnærmet meg en metaforisk analyse. Jeg avgrenset dermed analysen til å fokusere på landskapsperspektivets anvendelse i forhold til dramaturgi og til det teatrale blikket. I *Kunsten å bli tam* var det tydelig at kunstnerne ville ta

oss inn i et univers der vi gjennom våre personlige, kulturelle og kontekstuelle forutsetninger skulle få en individuell og subjektiv opplevelse av deres motsetninger. *Badehuset* utgjorde en scenisk landskapsrefleksjon der tekst og sceniske virkemidler gikk i ett med det konkrete landskapet ute i naturen. I *Konsert for Grønland* lå referansene implisitt i forestillingen og kunne avdekkes ved hjelp av tilskuerens søk for å kartlegge mening. Gjennom deres landskapsunivers kunne vi gjennom våre personlige, kulturelle og kontekstuelle forutsetninger individuelt oppleve deres forhold mellom det geokulturelle og kunstneriske uttrykket.

*KAZAK*: *kazak* var som en naturnær forestilling sterkt preget av opplevelsesaspektet og det atmosfæriske og krevde tilskuerens refleksjon i forhold til å kunne forholde seg til forestillingen på en åpen måte. Ved analysene viste det seg at landskapsperspektivene, den potensielle landskapsdramaturgien og et det teatrale blikket var med på å forsterke forestillingenes potensiale.

Gjennom det praktisk-dramaturgiske landskapsperspektivet diskuterte jeg arbeidet med *Bérénice* der vi så om det var mulig å arbeide med landskapet som et praktisk-dramaturgisk grep hvor vi så på det dramaturgiske som en ramme rundt et landskap i tid og rom. Her kom jeg frem til at et slikt arbeid utgjorde en interessant måte å utforme en forestilling på som egnes for et konseptuelt arbeid med fokus på betraktninger over opplevelsesaspektet og det teatrale blikket. I likhet med Gertrude Steins teorier rundt skuespill som landskap fant jeg også denne tilnærmingen som et metaforisk perspektiv og ikke en metode.

## 5.2 Landskapsdramaturgi

Innledningsvis i oppgaven stilte jeg spørsmålet om hvorvidt det går an å snakke om en landskapsdramaturgi eller om det bare er en av flere måter å forholde seg til en forestilling på. Som beskrevet i oppgaven står Gertrude Steins teorier rundt landscape plays som en grunnmur i forhold til utviklingen av en potensiell landskapsdramaturgi. Jeg ser hennes landskapsorientering som et perspektiv på hvordan en tilskuer kan betrakte en forestilling, hvordan et landskap kan skapes i en forestilling, og hvordan det praktisk-dramaturgisk kan utvikles et landskapsbasert teater.

Slik det er uttrykt i oppgaven ser jeg også den visuelle og likestilte dramaturgien i tillegg til det postdramatiske teater som et utgangspunkt for en landskapsdramaturgi. Her er det viktig å understreke at landskapsdramaturgien skiller seg ut ved å ha landskapet som

perspektiv. Som beskrevet står landskapsdramaturgien som en ramme rundt et landskap i tid og rom der de sceniske virkemidlene blir bestemt av landskapet forestillingen befinner seg i. Videre blir de dramaturgiske valgene tatt ut ifra det som tilhører den gitte forestillingens landskap. Landskapsdramaturgiens kjennetegn er at elementer av natur i forestillingen kombineres med en likestilt tankegang rundt forestillingens virkemidler og sceniske elementer i tablå-struktur der sekvenser oppstår simultant eller etter hverandre. En landskapsdramaturgi er videre basert på en komposisjon rundt opplevelsesaspektet, det atmosfæriske og det teatrale blikket i relasjon til et naturlandskap.

Med utgangspunkt i Gertrude Steins landscape plays og gjennom analyse av utvalgte forestillinger har jeg kommet frem til at det uten tvil går an å snakke om en landskapsdramaturgi som kan defineres slik: *En landskapsdramaturgi gir et perspektiv på hvordan dramaturgi kan stå som en ramme rundt virkemidler i tid og rom uavhengig av lineære forløp.* Dermed blir landskapsdramaturgien en kartlegging av forestillingenes gitte kontekst – i prosess og som forestilling.

Med utviklingen av en landskapsdramaturgi ønsker jeg å beskrive et verktøy for tilnærming av scenekunst som reflekterer landskapsperspektivet i både konkret og metaforisk forstand. Dette har åpnet opp for en forståelse av teatret der forestillingen fortolkes gjennom landskapsperspektivet. I et landskapsbasert teater er det opplevelsesaspektet og atmosfæren som står i fokus og tilskueren kan dermed velge om han eller hun bare vil oppleve forestillingens univers sanselig eller om han eller hun vil skape en historie. For et publikum som i dag er vant med å bruke blikket som en søkemaskin gjennom komplekse medier kan det passe med en landskapsbasert forestilling der blikket står som en søkemaskin for et utlagt forestillingskart av opplevelsesskapende tilstander.



## Litteratur

- Arntzen, Knut Ove (2000): "From Cabaret Dramaturgy towards a new Theatre Text. The Dramatist as Theatre Worker." In *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*, edited Arntzen, K. O., Leirvåg, S. and Vestli E. N., p. 11-23. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag GmbH
- Arntzen, Knut Ove (2007): *Det marginale teater: Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Laksevåg: Alvheim og Eide Akademisk Forlag
- Arntzen, Knut Ove (2010): *Det marginale teater 2: Sceniske landskap: Arktisk drama, regikunst og performance*. Universitetet i Bergen: Lingvistiske, litterære og estetiske studier, faggruppe teatervitenskap, 2. trykk
- Arntzen, Knut Ove (2012): "A metaphorical View on Cultural Dialogues: Struve's Meridian Arc and Reflections on Memories in Eastern and Northern Borderlands." In *The Borders of Europe. Hegemony, Aesthetics and Border Poetics*, edited by Holm, V. H., Læg Reid, S. and Skorgen, T., p. 127-135. Aarhus: Aarhus University Press
- Aronson, Arnold (2000): *American Avant-Garde – A History*. London: Routledge. Theatre Production Studies.
- Bay-Cheng, Sarah (2004): *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*. New York og London: Routledge
- Bender, Barbara, ed. (1993): *Landscape: Politics and Perspectives*. Oxford: Berg Publishers
- Bowers, Jane Palatini (1991): *They Watch Me as They Watch This*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Bowers, Jane Palatini (2002): "The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes" In *Land/Scape/Theater*, edited by Chaudhuri, U. and Fuchs, E., p. 121-144. Michigan: The University of Michigan Press
- Brinnin, John M. (1970): "Introduction." In *Selected Operas and Plays*, edited by Brinnin, J. M., p. xi-xvii. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press
- Chaudhuri, Una og Fuchs, Elinor (2002): "Introduction." In *Land/Scape/Theater*, edited by Chaudhuri, U. og Fuchs, E., p. 1-7. Michigan: The University of Michigan Press
- Chaudhuri, Una (2002): "Land/Scape/Theory." In *Land/Scape/Theater* edited by Chaudhuri, U. og Fuchs, E., p. 11-29. Michigan: The University of Michigan Press
- Cosgrove, Denis E. (1998): *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: The University of Wisconsin Press

- Davy, Kate (1976): "Introduction." I *Richard Foreman – Plays and Manifestos*, edited by Davy, K., p. ix-xvi. New York: New York University Press. The Drama Review Press
- Davy, Kate (1981): *Richard Foreman and the Ontological-Hysterical Theatre*. Michigan: UMI Research Press
- Dithmer, Monna (2002) "Menneskenes huse – En rumrejse." I *Teaterlandskaber – Nedslag i Robert Wilsons univers*, redigert av Langkilde, N. M. og Schultz, L. L., s. 9-22. København: Frederiksberg Bogtrykkeri. Drama
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective* Iowa City: University of Iowa Press. Studies in Theatre History & Culture
- Fuchs, Elinor (1996): *The Death of Character – Perspectives on Theatre after Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Fuchs, Elinor og Chaudhuri, Una, ed. (2002): *Land/Scape/Theater*. Michigan: The University of Michigan Press
- Gerould, Daniel (2002): "Landscapes of the Unseen: Turn-of-the-Century Symbolism from Paris to Petersburg." I *Land/Scape/Theater* edited by Chaudhuri, U. og Fuchs, E., p. 303-321. Michigan: The University of Michigan Press
- Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L. og Skagen, A. (2005): *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget
- Holmberg, Arthur (1996): *The Theatre of Robert Wilson*. New York: Cambridge University Press
- Jürs-Munby, Karen (2006): "Introduction." In *Postdramatic Theatre* by Lehmann, H.-T., p. 1-15. London and New York: Routledge
- Küchler, Susanne (1993): "Landscape as Memory: The Mapping Process and its Representation in a Melanesian Society." I *Landscape: Politics and Perspectives*, edited by Bender, B., p. 85-106. Oxford: Berg Publishers
- Kvam, Kela (1974): *Europeisk avantgarde teater 1896-1930*. Odense: Odense Universitetsforlag
- Langkilde, Nicole M. og Schultz, Laura L., red. (2002): *Teaterlandskaber – Nedslag i Robert Wilsons univers*. København: Frederiksberg Bogtrykkeri. Drama
- Lehmann, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge
- Leinslie, Elisabeth (2007): "Nye dramaturgier." I *Scenekunst nå: Teaterscenen som arena for samtidskunsten*, redigert av Berg, I. T., Høyland, E. og Leinslie, E., s. 17-68. Oslo: Scandinavian Academic Press / Spartacus Forlag AS
- Løveid, Cecilie (1990): *Badehuset*. Oslo: Gyldendal norsk forlag

- Marranca, Bonnie, ed. (1977): *The Theatre of Images*. New York: Drama Book Specialists
- Marranca, Bonnie. (1995): "Introduction: Presence of Mind." I *Last Operas and Plays*, edited by Vechten, C. V., p. vii-xxvii. London: Johns Hopkins University
- Mellow, James R. (1998): "Foreword: The Word Plays of Gertrude Stein." In *Opera and Plays*, p. 7-9. Barrytown, New York: Station Hill Arts
- Rabkin, Gerald (1999): *Richard Foreman*. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press
- Ryan, Betsy A. (1984): *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press
- Schultz, Laura Luise (2002): "Tekstens dramaturgi: Robert Wilson og sprogets sanselighed." I *Teaterlandskaber – Nedslag i Robert Wilsons univers*, redigert av Langkilde, N. M. og Schultz, L. L., s. 23-34. København: Frederiksberg Bogtrykkeri. Drama
- Schultz, Laura Luise (2007): "Karakterens opløsning i diskursen: fra Gertrude Stein til René Pollesch" I *Peripeti* redigert av Christoffersen, E. E. m.fl., s. 13-28. Århus: Afdeling for Dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet
- Shyer, Laurence (1989): *Robert Wilson and his Collaborators*. New York: Theatre Communications Group
- Stein, Gertrude (1968): *Geography and Plays*. New York: Something Else Press
- Stein, Gertrude (1995a): "Plays." In *Last Operas and Plays*, edited by Vechten, C. V., p. xxix-lii. London: Johns Hopkins University
- Stein, Gertrude (1995b): *The Geographical History of America, or The Relation of Human Nature to the Human Mind*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press
- Thomas, Julian (1993): "The Politics of Vision and the Archaeologies of Landscapes." In *Landscape: Politics and Perspectives*, edited by Bender, B., p. 19-48. Oxford: Berg Publishers
- Thygesen, Mads (2002): "Lysets mester – om Robert Wilsons visuelle dramaturgi." I *Teaterlandskaber – Nedslag i Robert Wilsons univers*, redigert av Langkilde, N. M. og Schultz, L. L., s. 61-70. København: Frederiksberg Bogtrykkeri. Drama
- Vestergaard Pedersen, Henrik (2001): "Billedteatrets politiske aspekt – Tanker om den likestilte dramaturgi" I *Performance positioner – mellom Billedteater og Performancekunst*, redigert av Vestergaard Pedersen, H., s. 11-28. København: Frederiksberg Bogtrykkeri. Drama

## Tidsskrift

- Arntzen, Knut Ove og Birkeland, Sven Åge, red. (1990): "Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia." I Spillerom: katalog vol. 1-1990, et særnummer av Spillerom, s. 4-20. Oslo
- Arntzen, Knut Ove (1984): "Nye tendenser i teatret: Parateater og visual performance." I Spillerom nr. 3, s. 24-28. Oslo.
- Arntzen, Knut Ove (2014): "Andrzej Wirth, teaterfornyner og professor." I Norsk Shakespeare og teatertidsskrift nr. 1, s. 58-61. Oslo
- Foreman, Richard (1976): "How to write a play" In *Performing arts journal* Vol. 1, No. 2, Autumn, p. 84-92. New York: Performing Arts Journal, Inc.

## Videomateriale

- Verdensteatret: *Badehuset* (1989), tilgjengelig på <http://vimeo.com/67372312>  
(nedlastning oppdatert 29.04.2014)
- Verdensteatret: *Konsert fra Grønland* (2004), tilgjengelig på <http://vimeo.com/58817085>  
(nedlastning oppdatert 29.04.2014)
- Bøckman, Boya: *Kunsten å bli tam.* (2011), tilsendt av De Utvalgte.
- NONcompany: *KAZAK: kazak* (2014), tilgjengelig på <https://vimeo.com/89788659>  
(nedlastning oppdatert 29.04.2014)

## Generelle nettsider

- NONcompany: <http://www.noncompany.no>
- Verdensteatret: <http://www.verdensteatret.com>
- De Utvalgte: <http://www.deutvalgte.no>
- Ordnett: [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)
- Teaterleksikon: [www.denstoredanske.dk/Gyldendals\\_Teaterleksikon](http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon)