



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

TEAT 350

Mastergradsoppgave i Teatervitenskap

vår 2017

Estetiske endringer i norsk institusjonteater

Sett i lys av utviklingen av Kunsthøgskolen i Oslos Regilinje.

Åste Marie Bjerke

Forord

Denne oppgaven har vært en utfordring både praktisk og teoretisk. I et teaterviterlandskap der det florerer av ulike teorier og begreper som ofte forklarer det samme fenomenet eller trenden, har det ikke alltid vært lett å velge hvilken retning og begreper man skal velge. Og ofte har jeg tvilt på min egen teoretiske kunnskap, samt magefølelse. Noen ganger i denne oppgaven har jeg valgt å stole på kunnskapen og andre ganger har jeg valgt magefølelsen. Selv om jeg kanskje burde gjort omvendt.

Opgaven som handler om en annen skoles påvirkning og utvikling, vil vise at jeg og er påvirket av min egen skole og utdanning, som den seneste tid har vært teatervitenskap på Universitetet i Bergen og min kjære veileder Knut Ove Arntzen sin utømmelige kunnskap om både teaterets historie og nåtidige teaterformer. Oppgaven er født ut fra teorier Arntzen har undervist i og står som forfatter av. Dette er jeg klar over og har vært klar over gjennom hele skriveprosessen, jeg håper at jeg har klart å forholde meg nøktern til disse teoriene og samtidig gi et annet perspektiv til de, slik at oppgaven ikke virker dogmatisk. Jeg har prøvd å forholde meg så åpent som mulig til begrepene og teoriene jeg har valgt og heller brukt de som tilbud som forklarer noen deler ved forestillinger jeg har sett.

Opgaver er som livet generelt, det alltid noe en skulle gjort annerledes. I denne oppgaven skulle jeg gjerne gått dypere inn noen temaer, intervjuet noen regissører og sett flere forestillinger. Men nå når sanden er på vei til å renne ut må jeg se meg fornøyd med det jeg har gjort. Og til slutt har jeg altså tatt noen valg, gått en vei, tatt en sving og endt opp med dette. På veien har jeg hatt god hjelp. Jeg vil gjerne takke som nevnt min veileder Knut Ove som ikke har gitt opp og vært positiv hele veien, Hadle Reisæter som støtte, pusher, og korrekturleser, Marion Mulelid som har vært min studiekamerat gjennom disse årene, Rania Broud for ivrig innsats som kollokvie pådriver og min største kritiker. Og til slutt Johanna Foss for moralsk støtte og strengt blikk.

Summary

This master thesis aims to see if there is a correlation between the development of Kunsthøgskolen i Oslo's director studies and the development towards postdramatical dramaturgy and ambient aesthetics on the institutional scene i Norway. Historically the director-studies at KHiO has been a provider of educated directors to the institutional scene and therefore are most likely a contributor to aesthetic change theatres are heading towards. In this thesis I will look at the historical and theoretical changes the studies has been through over the years to see if the methods and theories has changed, and if the changes corresponds with the aesthetic and dramaturgical changes we can see in the theatre. By focusing on directors thats have previously been apart of the school, and analyzing their performances, I can see if there is a practical change in the field but also see if the teachings of the school shows in students work. The former students I use as example is: Tyra Tønnessen with the play *Julemiddag* (2015) at the National Theatre, Alexander Mørk Eidem with the play *Peer Gynt* (2015) also at the National Theatre, Jonas Corell Petersen with the play *Unge Werthers Lidingar* (2010) at Det Norske Teater and Angelina Stojcevska with the play *Ruslab- en følelseladet feiring av hjernen* (2014). This thesis has both a historical and theoretical perspective as it first goes through the history of KHiO. Then takes a theoretical look at what the school teaches, but also what kind of aesthetics and dramaturgical this change represents.

Forord	2
Summary	3
Innledning	6
Estetiske endringer i norsk teater.	6
Tematikk og problemstilling	7
Inndeling, innhold og metode	8
Bakgrunn og annen litteratur.	11
Avgrensning og noen begrepsavklaringer	12
Del 1: Historisk gjennomgang	15
Historisk overblikk over nyere regi-historie	15
Regissøren i modernisme og postmodernismen	15
Teaterhøgskolen og regilinjen: Før og nå	19
Teaterskolen og teaterinstruksjon i Norge før 1979 og oppstarten av instruktørlinjen	20
Oppstarten av instruktørlinjen på Statens Teaterskole og utviklingen av Statens Teaterskole fra 1979 -1990.	21
90-tallet: Jakten på en profesjon.	24
REGISKOLEN (2002) som utdanningsplan og teoretisk veileder.	27
Regilinjen på 2000-tallet	32
Regilinjen i dag	34
4 nye regilærere i 2016	35
Bachelorprogrammet for registudententer	38
Masterprogrammet for registudententer	41
Oppsummering av regilinjen og dens utvikling	43
Del 2 Teori, analyse og diskusjon	45
Oppgavens teoretiske perspektiv	45
Hva er dramaturgi?	45
Realisme som det dramatiske teaters dramaturgi	47
Nye strategier: postdramatisk og ambiente virkemidler	49
Rom	50
Tekst	51
TID	53

KROPP	53
Introduksjon til fire forestillinger regissert av tidligere studenter på KHiO.	55
Tyra Tønnessen	55
Forestillingen: Julemiddag (2015)	56
Alexander Mørk Eidem	58
Forestillingen: Peer Gynt (2015)	59
Jonas Corell Petersen	61
Unge Werthers lidinger (2010)	62
Angelina Stojcevska	64
Ruslab- en følelsesladet feiring av hjernen (2014)	65
Analyse og diskusjon	67
Sammenlignende analyse av forestillingene og regikullene.	67
TID	68
ROM	69
SPILLESTIL	71
TEKST	72
Regilinens innflytelse på registudentenes forestillinger?	74
Dramaturgiske strategier, postdramatisk og ambiente virkemidler på institusjonsteatrene.	77
Oppsummering og konklusjon.	79
Litteraturliste	81
Oversikt over forestillinger sett i forbindelse med oppgaven	84

Innledning

Estetiske endringer i norsk teater.

I løpet av de siste 20 årene har teaterscener i Norge formidlet scenekunst som utfordrer den norske teaterkunstens konvensjonelle estetiske og tradisjonelle dramaturgiske former. Selv på de større teaterinstitusjonene kan en se forestillinger som har sitt hovedfokus på en ide eller en tanke, som ikke nødvendigvis har et skrevet drama som utgangspunkt. Dette viser til et større mangfold innen scenekunsten og setter spørsmål om hva teater kan være.

Det synes å være flere faktorer som har påvirket denne estetiske utviklingen. I masteroppgaven *Det nye regiteatret - i ljøs av samspelet mellom norsk og tysk tradisjon* (2012) skriver teaterviter Ragnhild Gjefsen om hvordan tysk regiteater har påvirket norsk teater og omvendt. Tore Vagn Lid skriver i *Kvalitetsbegrepenes dramaturgi* (2016) blant annet om hvordan det frie feltet har påvirket institusjonsteatrene, begge peker på estetisk endring i norsk teater. Frigrupper, som for eksempel Wooster group har gjestet Nationaltheatret. Ulike festivaler, for eksempel Ibsenfestivalen har gitt flere tyske regissører muligheten til å vise tysk regiteater på norske scener. Teater der regissørens konseptuelle grep blir førende for forestillingens uttrykk og meningsbærende innhold til fordel for hva dramatikerens eller forfatterens vil mene, er blitt en del av hovedstrømmen i norsk teatersammenheng.

Kunsthøgskolen i Oslo (heretter kalt KHiO) er den eneste utdanningsinstitusjonen i Norge som utdanner teaterregissører, flere av disse går direkte inn i jobb på institusjonsteatrene i Norge og Norden. Det er derfor interessant å se på hvordan KHiO har utviklet seg, og om man kan speile utviklingen av dramaturgiske og estetiske trender innenfor institusjonsteatrene i KHiO sitt pedagogiske og metodiske innhold.

I denne oppgaven vil jeg ta for meg utviklingen av dramaturgiske strategier og estetiske virkemidler innenfor det institusjonelle feltet i Norge. Dette skal utforskes gjennom et

analysearbeid av fire forskjellige forestillinger regissert av tidligere KHiO-studenter som uteksaminerte i perioden 1998-2015. Analysearbeidet vil sammen med en utgreiing av regilinjen historie og metodiske innhold settes i sammenheng med utviklingen og endringen av dramaturgiske strategier og estetiske virkemidler på institusjonsteatrene i Norge.

Tematikk og problemstilling

Ved å se på utviklingen av regikunst gjennom utviklingen av regilinjen på KHiO og tidligere studenters forestillinger på noen av institusjonsscenerne i Norge fokuserer jeg på deler av en større utvikling innenfor teaterfeltet i Norge. Ved å avgrense oppgaven til å gjelde regilinjen historie og registudenters forestillinger, samt å analysere disse fra et dramaturgisk perspektiv, vil jeg med oppgaven ikke prøve å beskrive hele teaterfeltets utvikling, men se på og redegjøre for noen av de dramaturgiske og estetiske trendene innenfor teaterinstitusjonene i Norge.

I Knut Ove Arntzen sin bok *Det marginale teater* (2007) som omhandler utviklingen av nye regitrender innenfor scenekunst, tar han for seg hvordan teater utvikler seg i retning mot et mer atmosfærisk og interaktivt teater (2007, s.134). I denne oppgaven vil jeg se på KHiOs regilinje og hvordan tidligere studenter av denne linjen står i forhold til en slik utvikling. Kan man se en endring mot mer bruk av interaktivitet og ambiente eller atmosfærisk bruk av rom og spillestil i forestillinger regissert av en yngre generasjon regissører i forhold til en eldre generasjon?

Jeg vil og se på utsagnet “man tillater også yngre regissører å arbeide inspirert av det postmoderne teater” (Arntzen, 2007, s.162) og se om denne påstanden gjelder for KHiO sin læreplan fra 2015, og om det er mulig å se forestillinger preget av postmoderne virkemidler hos tidligere studenter på KHiO?

Opgaven vil altså ta for seg nyere trender innenfor regikunst, som ambiente og postdramatiske strategier samt postmoderne estetikk. Jeg vil også undersøke et mulig motsetningsforhold mellom de nevnte trendene og den innflytelse som har vært betydningsfull

for den noe eldre generasjons regissører som ble utdannet på KHiO under Irina Malochevskaja på 90-tallet. Malochevskaja, som jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven, brakte med seg Tovostogonovs regiskolemetodikk og kan på den måten hatt en innflytelse på norsk regiutdannelse “i forhold til tekstidealistisk og symbolsk innfallsvinkel” (Arntzen, 2007, s.164). Jeg vil diskutere om denne estetiske og dramaturgiske vendingen kan ha noe å si for institusjonsfeltet som tradisjonelt har vært studentenes arbeidsplass etter endt skolegang.

Dette er temaene som vil bli belyst og diskutert i denne oppgaven. Som således hviler på en tese om at regilinjen på KHiO har en innvirkning og innflytelse på studenters arbeid og regikunst, slik har regilinjen innvirkning på institusjonsteatrene i Norge, og påvirker repertoar og vender institusjonsteatrene mot en mer postdramatisk estetikk, dramaturgi og større bruk av ambiente virkemidler. Spørsmålet blir og om det som blir eller har blitt undervist på KHiO kan synes i forestillinger som blir produsert på institusjonsteatrene i Norge? Den overordnede problemstillingen eller tema for oppgaven er da som følger: Kan man se en endring i dramaturgiske strategier og virkemidler fra regissører utdannet ved Kunsthøgskolen i Oslo løpet av de siste 20 årene, og på hvilken måte kan KHiO ha bidratt til denne utviklingen.

Inndeling, innhold og metode

Denne oppgaven er fordelt på to hoveddeler, en historisk del og en teoretisk, analytisk- og diskusjonsdel, der jeg vil ta for meg funnene og diskutere de opp mot problemstillingen, samt belyse vendingen mot postdramatisk dramaturgi og virkemidler innenfor institusjonsteatret. Hvert kapittel vil inneholde introduksjon til kapittelets kilder og eventuell kildekritikk, som i tilfelle vil være naturlig å nevne.

I den historiske delen vil jeg først ta for meg regi-begrepet og regissørens rolle i modernismen og postmodernismen, jeg gjør denne avgrensningen da det er i disse periodene rollen som regissør utvikler seg til det vi i dag ser som regissørens funksjon i teatret, samtidig vil jeg redegjøre for noen dramaturgiske og estetiske trender innenfor disse epokene, som også kan

sies å være en del av dagens teaterformer. Det vil likevel bli viet størst plass i den historiske delen til utviklingen av regilinjen på KHiO. Grunnen til at dette får en betydelig plass i oppgaven er fordi jeg oppdaget i starten av arbeidet at det var i liten grad skrevet om regilinjen på KHiO og dens historie tidligere. Siden det er lite av dette, tenker jeg at dette kan være et bidrag til forskningen og teaterfeltet.

I denne delen vil jeg redegjøre kronologisk for hvordan linjen har utviklet seg siden oppstarten i 1979. Samt introdusere ulike teaterpedagoger som har vært med på å forme den pedagogiske og metodiske plattformen som regilinjen har hatt opp gjennom årene frem til nå. Jeg vil óg, så godt det lar seg gjøre, informere om hvilke studenter som har gått på regilinjen siden oppstarten. Videre i kapittelet vil jeg ta for meg hvilke metodikk og kunnskap linjen videreformidler til sine studenter de siste årene, ved å se på studieplanen til regilinjen fra 2014. Dette for å se om studieplanen kan speile en del av det teoretiske fundamentet som en kanskje kan skimte i forestillinger til studenter som har gått på linjen de siste 20 årene. Jeg vil også komme med introduksjon av nye ansettelse av pedagoger på linjen i 2016, som peker fremover mot videre utvikling av linjen og dens metodiske og teoretiske plattform.

I den teoretiske og analytiske delen vil jeg først gjøre rede for dramaturgiske strategier og begreper som vil bli viktige i forhold til den videre analysen av forestillingene jeg har sett og skal bruke som eksempler for oppgavens tese. Videre vil jeg komme med en kort introduksjon av regissørene, når de gikk på KHiO og om mulig hvilken teoretisk utdanning de har fått på KHiO. Muligheten for å kunne redegjøre for dette hviler på de kilder jeg har hatt til rådighet og det vil gjenspeiles i oppgaven hvem jeg har hatt mer materiale om. Jeg har så godt det lar seg gjøre valgt regissører, der kildemateriale har vært tilgjengelig. Men for å gi oppgaven et godt fundament for den videre diskusjonen har jeg også valgt å ta med en yngre regissør der materiale er mindre, og hvor forestillingen er viktig for å kunne si noe om hvilken tradisjon eller trender regissøren er påvirket av. De regissørene jeg har valgt ut har gått på KHiO i tidsrommet 1994 til 2015 og er i alt fire stykker, og da fire forestillinger. Disse er Alexander Mørk Eidem med forestillingen *Peer Gynt* på Nationalteatret i 2015, Tyra Tønnessen med forestilling *Julemiddag* på Nationalteatret i 2015, Jonas Corell Petersen med forestillingen *Unge Werthers Lidningar* på Det Norske Teatret i 2011-2012 og Angelina med forestillingen *Ruslab: en hyllest til hjernen* på

Den Nationale Scene i 2014. Disse brukes som hovedeksempler i oppgaven, likevel har jeg sett forestillinger av andre regissører som har gått på KHiO og vil jeg nevne andre navn og forestillinger som er interessante i forhold til oppgavens problemstilling.

Analysen og diskusjonen vil på mange måter gå over i hverandre. Jeg har valgt å ikke ta med analyse av forestillingene i sin helhet. Men heller komme med relativt korte introduksjoner av forestillingene og regissørene, og belyse noen deler av forestillingene i forhold til bruk av virkemidler og dramaturgiske strategier for så å sammenligne forestillingene i sammenheng med disse strategiene. I boken *Forestillingsanalyse* (2007) skriver Eigtved om tre ulike analyseperspektiv, disse er en semiotisk analyse; der man tar utgangspunkt i produksjonens deler, både det man kan se og de man må tolke seg frem til, som for eksempel hva regissørens eventuelle intensjon med forestillingen er. En resepsjonsanalyse; som tar utgangspunkt i hva publikum egentlig oppfatter av forestillingen. Det siste analyseperspektivet blir introdusert i boka og som jeg velger å kaller virkningsanalyse, den handler om hva i forestillingen som faktisk virker inn på publikum, for så å sette opplevelsen inn i en sosial kontekst (Eigtved, 2007, s.13). Jeg vil prøve å analysere regissørens valg og samtidig være bevisst at regissørens valg er dramaturgiske strategier som er tett knyttet opp til hvordan de påvirker publikum i rommet. Ut fra disse perspektivene vil min analyse av forestillingene ligge mellom den semiotiske analyse og virkningsanalysen. Som sagt velger jeg å ikke skrive helhetlige analyser av forestillingene, men se på noen deler av forestillingene som har betydning for den konkrete utvikling jeg ser etter;

I en forestillingsanalyse må man derfor forsøge at have et prosjekt, der udestillerer væsentlige elementer, søker at finde en orden i eller struktur iagttagelserne, og derefter udlægge, hvad man mener, dette kan føre med sig for publikum (Eigtved, 2007, s.15)

Jeg vil spesielt se etter ambiente strategier og postdramatiske virkemidler, og dette blir mitt prosjekt i analysen. Den videre analysen vil være en slags komperativ refleksjon over forestillingene og hvordan de og regissørene står i forhold til ambiente og postdramatiske strategier.

Videre i diskusjonsdelen vil jeg peke på mulige konsekvenser en utvikling mot postdramatisk teater kan ha for institusjonsfeltet, da iberegnet KHiO og den metodiske og teoretiske praksis. Jeg vil understreke at oppgaven ikke er ment som en kvalitetsundersøkelse. Mangfoldet innenfor scenekunst i Norge opplever jeg som stort og det er ikke en del av denne oppgaven å mene at noe bedre enn noe annet. Oppgaven er til syvende og sist en refleksjon over utviklingen av scenekunst i Norge, med vekt på de større teaterinstitusjonene og KHiO som mulig bidragsyter til denne utviklingen.

Bakgrunn og annen litteratur.

Inspirasjonen til denne oppgaven og dens problemstilling kom av at jeg i løpet av noen år gjentatte ganger så forestillinger som på en eller annen måte brøt med den fjerde vegg-prinsippet og skapte en ny atmosfære i teaterrommet. Dette har for meg vært mer vanlig i forestillinger som har blitt produsert og vist på scener utenfor de store institusjonsteatrene, altså på scener for det frie eller det alternative scenekunstheltet, en sjelden gang på de store institusjonene i forestillinger med klare referanser til Bertolt Brecht. Men i løpet av de siste årene har jeg sett flere forestillinger innenfor institusjonsteatrene som leker med rommet og publikums tilstedeværelse i varierende grad. Disse forestillingene har som oftest vært regissert av yngre regissører som har gått på KHiO i løpet av de siste 10 årene. Så min tanke var; kan det ha skjedd en endring ved KHiOs undervisningsopplegg som har ført til en åpning mot et mer eksperimentelt teater? Samtidig er jo det naturlig å tenke at disse regissørene også får inspirasjon andre steder som tysk regiteater og det frie scenekunstmiljøet. Likevel synes jeg det var interessant og se etter paralleller ved skolens utvikling og den utviklingen mot postdramatiske og ambiente virkemidler jeg så på institusjonsteatrene.

Det er flere som har skrevet rundt samme tematikk som dette, jeg har allerede nevnt Ragnhild Gjefsen sin oppgaven fra 2012. Jeg vil óg nevne Azra Halilovic sin masteroppgave *Regissørens rolle i Norsk teater: En studie av ulike regissørroller i norsk samtidsteater* (2014),

som går gjennom ulike regissører i Norge og ser på hvordan disse jobber. Sigrd Skutvik sin doktorgradsavhandling *En analyse av skuespillerutdannelsen ved Teaterhøgskolen og norsk teaterpolitikk 1993-2013* (2015) som er en grundig gjennomgang av teaterhøgskolens utdanningspolitikk og metodiske innhold. Skutvik brukes og som kilde i den historiske delen av oppgaven. Jeg vil og nevne en bacheloroppgave (2017) fra Århus av Lotta Rygg som ser betydningen av ansettelsene av pedagoger på KHiO og hvordan det kan tolkes i forhold til utviklingen av KHiO. Hennes oppgave går nærmere inn på pedagogenes betydning for skolen enn hva jeg har hatt plass til i denne oppgaven og anbefales derfor som utdypning for dette området.

I stor grad har jeg prøvd så langt det er mulig å holde meg til norsk faglitteratur og kilder, dette fordi oppgaven i stor grad forholder seg til det norske scenekunstmiljøet og fordi bruken av lokal faglitteratur kan mulig bidra til å styrke viktigheten av teatervitenskap som fag i Norge.

Avgrensning og noen begrepsavklaringer

Jeg har valgt å avgrense område for utforskning til de etablerte teaterinstitusjonene i Norge. Et institusjonsteater beskrives i følge *Kunnskapsforlagets Teater og filmleksikon* (1991) som;

...betegnelse for etablert teater som har eget ensemble av skuespillere, en fast tekniker stab og administrasjon. Det har også en egen teaterbygning med en eller flere scener og egen administrasjon. Finansieringen skjer ved offentlige midler og egne driftsinntekter (Institusjonsteater, 1991, s.252).

De etablerte teaterinstitusjonene bruker jeg som sekkebetegnelse som omfavner både teaterinstitusjonene og KHiO eller teaterhøgskolen. Grunnen til dette er at KHiO på lik linje med andre høgskoler benevnes som utdanningsinstitusjoner, og siden KHiO har en teater og regilinje, tilhører teaterhøgskolen på KHiO teaterfeltet, men virker også som en institusjon i seg selv.

Teaterhøgskolen har siden oppstart vært en bidragsyter til norske institusjonsteater i form av at studenter som tidligere har gått på Teaterhøgskolen er blitt rekruttert til de norske institusjonsteatrene. Derfor er det på mange måter grunn til å hevde at Teaterhøgskolen og institusjonsteatrene tilhører samme område kulturelt og konvensjonelt innenfor det norske teaterfeltet.

Som det vises ovenfor, vil KHiO og Teaterhøgskolen, i denne oppgaven sees på som samme institusjon, og brukes om hverandre i denne oppgaven. Teaterhøgskolen ble en del av KHiO i 1996. Før dette var altså Teaterhøgskolen en egen frittstående utdanningsinstitusjon, men etter at kunsthøgskolene fusjonerte ble samlebetegnelsen Kunsthøgskolen i Oslo, med forkortelsen KHiO. I forhold til det historiske forløpet vil jeg bruke Teaterhøgskolen når jeg omtaler skolen i et historiske perspektiv og KHiO når jeg skriver om skolen i nåtid.

Jeg ser det som nødvendig før jeg går videre til oppgavens hoveddel og redegjøre for noen nøkkelbegreper i denne oppgaven, jeg vil gå grundigere igjennom hva disse begrepene innebærer i den teoretiske delen av oppgaven. Siden disse begrepene er allerede nevnt og er en del vendingen i teaterinstitusjonene og derfor tema for utforskning i denne oppgaven, mener jeg det er lurt å gjøre noen avklaringer.

For forklare hva som ligger i denne vendingen har jeg valgt å bruke Hans-Thies Lehmanns begrep postdramatisk teater fra boka *Postdramatic Theatre* (2006) som en av de dramaturgiske strategiene som mulig er tilstede i forestillingene jeg kommer til senere i oppgaven. Men også som et begrep som kan fungere som en motsetning til hva den eldre generasjon regissører kanskje jobber med, altså dramatisk teater;

Det postdramatiske teatret er som tittelen indikerer teatret etter det dramatiske, og representerer et brudd med det klassiske, dramatiske teatret. Med det dramatiske forstås i høy grad det narrative, altså teater hvor fortellingen står i sentrum (Pettersen, 2007, s.6).

I tillegg bruker jeg begrepet ambient eller ambiente virkemidler for å forklare atmosfæren og åpenheten i rommet i mellom skuespillere og tilskuere som jeg har beskrevet ovenfor. Arntzen (2007, s.9) omtaler ambient som en strategi i teaterproduksjoner der grad av atmosfære og interaktivitet mellom aktører og publikum er tilstede. I tillegg kan ambient teater inneholde

popkulturelle klisjeer, musikk og klubbaktig atmosfære, dette omtaler Arntzen (2007, s.9) som pop-ambient. En kan og si at ambiente virkemidler er også en del av postdramatisk teater;

Gjennom et skifte fra produkt til prosess fokuserer det postdramatiske teatret mer på selve opplevelsen, på tilstedeværelsen her og nå. I kombinasjon med oppløsningen av hierarkiet blant elementene åpner det postdramatiske teatret opp for et møte med tilskueren (Pettersen, 2007, s.8).

Denne utviklingen er mot teater der virkemidler er likestilte og dramaturgien har en fri form som skreddersys for hver forestilling ut i fra hva som skal fortelles og hva meningen med forestillingen er.

Ut i fra dette er det grad av ambiente virkemidler og oppløsning av et virkemiddelhierarki som kommer til å være et fokus for både min utforskning av forestillingene jeg har sett og et fokus i analysen. Min mistanke er likevel at jeg vil oppdage at de yngre regissørene holder seg i en slags mellomposisjon i forhold til det dramatiske og postdramatiske teater. Og den eldre generasjonen er nærmere eller i den dramatiske tradisjonen.

Del 1: Historisk gjennomgang

Historisk overblikk over nyere regi-historie

I dette kapitlet vil jeg bruke litteratur fra *Dramaturgi- Forestillinger om Teater* (Gladsø, mfl., 2015) og *Regikunst* (Reistad, 1991) samt *Det marginale teater* (Arntzen, 2007). Dette kapitlet er for å gi et overblikk over utviklingen av regissørens rolle fra slutten av 1800-tallet og frem til i dag. Jeg har fokusert på rollen til regissøren gjennom de to kunstepokene modernisme og postmodernismen. Da dette er mest relevant for oppgaven.

Regissøren i modernisme og postmodernismen

Regissør- begrepet kommer tidlig på 1800-tallet da holdningen til regissørfunksjonen som en ledende og skapende kunstner endrer dette (Stang, 1991, s.206). Fremveksten av regikunsten starter i Frankrike, der hadde dramatikerne allerede på 1700-tallet inntatt en slags instruktørrolle, der dramatikerne ga grundige rolletolkninger og presenterte stykkets ide eller dramatikerne legger inn sceneanvisninger i teksten og disse sceneanvisningene øker og blir mer kompliserte. Disse anvisningene blir etterhvert så detaljerte og omfangsrike at man utarbeider egne hefter til sceneanvisninger, det man kaller mis-en-scene- hefter. Konsekvensen av dette er at oppsetninger av samme stykket blir relativt ensartet fordi scenearrangørene følger disse anvisningene til punkt og prikke (Stang, 1991, s.210). Utover på 1800-tallet blir instruktørens funksjon viktigere, både på grunn av dramatikens utvikling til en mer komplisert scenetekst, samt de tekniske elementene som gjør at man kan utforske scenerommet betydelig.

Den moderne regissørens gjennombrudd kom i Berlin omkring 1900 . Før dette var det vi nå ser på som regissørens arbeidsoppgaver fordelt mellom flere. På et teater kunne man ha en personinstruktør, som veiledet skuespillerne i å forstå rollen og en arrangør som sto for det sceniske arrangementet og tilretteleggelsen for det sceniske arrangementet (Arntzen, 2007, s.11). Under modernismen blir regissøren viktigere og en samler disse arbeidsoppgavene under ett. Dette fordi man ser nødvendigheten av å skape et samlet og helhetlig uttrykk. “ Teatret trenger mer enn noen gang en kunstnerisk leder, en regissør som kan se helheten og styre prosessene frem mot forestillingen” (Gladsø mfl, 2015, s.127). Den moderne regissøren kombinerer de nevnte funksjonene og får i tillegg ansvar for konsepsjon altså forestillingens underliggende idé og helhet i en teateroppsetning (Arntzen, 2007, s.11).

Den moderne regikunstens inntog på teatret endrer også innstillingen til mis-en-scenes hefter, man forholder seg ikke lenger slavisk til dramatikerens sceneanvisninger men utforsker heller hvert drama på nytt.

Det kan omtales som regiteatrets tidlige konsepsjonsfase i den forstand at hver oppsetning skulle være basert på fortolkning av det dramatiske forelegget. Den moderne regissøren utviklet prinsippet om den genuine fortolkningen av hvert stykke for hver nye oppsetning, og bidro dermed til å bryte med tradisjonen for konvensjonelt bestemte arrangementer (Arntzen, 2007, s.34).

Den moderne regissøren i moderne regiteater skulle altså stå for en helhetlig tanke i oppsetningen og hver oppsetning skulle ha sin egen fortolkning av dramatikken og sceniske løsninger.

Altså den moderne regissøren, slik vi kjenner regissørens rolle i dag ble formet i løpet av 1800-1900-tallet. Regissørene i denne perioden fikk større innflytelse og en større rolle i produksjonen. Regissøren skulle også stå for en genuin ide og skulle tilrettelegge for at ideen eller konsepsjonen ble tydeliggjort og hevdet i de ulike og unike forestillingene.

I forhold til modernismen og postmodernismens kjennetegn er det i *Dramaturgi-forestillingen om teater* (Gladsø mfl., 2015) listet opp noen motsetninger mellom disse. I *Det marginale teatret* (2007) skriver Arntzen om noen forskjeller hva gjelder regissørens plass i disse ulike periodene. Selv om postmodernismen kommer etter, og som en

reaksjon på modernismen, kan man fra et dramaturgisk og estetisk perspektiv fortsatt se modernistisk teater i dag. Postmodernismens teater har ikke tatt livet av modernismens teater. Derfor vil det være formålstjenlig å heller snakke om hvor postmoderne teater og moderne teater har sine motsetninger.

I det modernistiske prosjektet ligger det en del tanker og ideer om hva teaterkunst kan være. I modernismen er kunstens ideal originalitet og nyskapning. Som tidligere nevnt skal modernismens teaterkunstner finne en ny inngang og ide til hver forestilling. I postmodernismen avviser man ideen om at det er mulig å skape noe nytt, alt er laget og utforsket fra før. Postmoderne kunstnere tar i bruk resirkulering av tidligere kunst og kulturuttrykk. Samtidig som populærkulturen også blir tatt opp i den postmoderne kunsten. Dette gjør også at skillet mellom det borgerlige og den folkelige kunsten krysses (Gladsø mfl., 2015, s.143).

Det modernistiske prosjektet dreier seg og om å søke etter dypere mening eller en underliggende meningsbærende struktur. Det er søken etter det sanne og autentiske som ligger skjult under overflaten. "Postmodernismens filosofer dekonstruerte denne motsetningen mellom dybde og overflate. De betrakter gjerne overflaten som like sann og meningsbærende som dybden" (Gladsø mfl., 2015, s.143). I postmodernismen kan mening oppstå "...i spillet mellom forskjeller og forskyvninger i den estetiske overflaten" (Gladsø, mfl., 2015, s.143). Heri ligger også en forskjell mellom den moderne og postmoderne regissør. Der modernismens regissørs oppgave er å finne en dypere mening i tolkningen av en teatertekst, søker den postmoderne regissøren ulike lag av mening, som kan altså om det er overfladiske og eller være dypere lag av mening være like gyldige (Arntzen, 2007, s.12). Dette blir og tydelig for publikum, som opplever at meningen og sannheten er dekonstruert, forestillingen og regissøren formidler ikke lenger en helhet, men fragmenter der det er opp til seeren å fortolke og finne mening. Publikum må derfor selv ta stilling til hva som er meningen i en postmoderne forestilling (Arntzen, 2007, s. 13).

Den siste motsetningen som nevnes i boken *Dramaturgi- forestillinger om teater* (Gladsø mfl., 2015) er hvordan postmoderne teater tar i bruk nye medier, og hvordan samarbeidet mellom ulike kunstarter skaper tverrkunstneriske uttrykk, som en kan se i for eksempel performance-forestillinger. "Performancekunsten kan sies å være den mest kompliserte

postmoderne kunstformen idet den respektløst blander både kunstformer og nye medier” (Gladso mfl., 2015 s.144).

Ulikhetene med hvordan den moderne og den postmoderne regissør behandler virkemidler, tekst og mening i teatret gjør at man kan se en endring i bruken av yrkestittelen regissør. Knut Ove Arntzen skriver i *Det marginale teater* (2007) at:

Oppløsningen av meningshierarkiet fulgte som en konsekvens av hvordan virkemiddelhierarkiet så vel som prosesshierarkiet var oppløst. En av konsekvensene ble at regissøren i et postmoderne perspektiv stadig oftere er blir omtalt som auteur eller “forestillingens forfatter”. Dramatikken forstått som teatertekst har i stor grad blitt et materiale regissøren eller andre auteurer i teatret fritt benytter seg av (Arntzen, 2007, s. 13).

Dette kan gi seg utslag i hvordan man i postmoderne forestillinger kan se en annen holdning til fremførelsen/presentasjonen av teksten blant aktørene på scenen. Teksten kan være bare en av flere måter å formidle en mening. Samtidig blir vi bevisst valget om aktørene representerer en karakter fra et dramatisk verk, eller om de presenterer karakteren. For å si det på en annen måte; enten er skuespilleren karakteren og vi ser historien til karakteren gjennom ordhandling og ulike situasjoner, eller så formidler skuespilleren en historie uten å være karakteren, men ved å være er seg selv, en skuespiller på en scene. Regissøren eller auteuren kan slik vise at de forholder seg fritt til teaterteksten som materiale ved at skuespilleren ikke forteller ut i fra en karakter, men tilsynelatende ut i fra seg selv.

Når det gjelder forholdet mellom den moderne regikunsten og det postmoderne teater, kan en se en forbindelse mellom hvordan de estetiske virkemidler står i samspill med hverandre. Det gjelder ikke minst i spennet på skuespillerkunst og rombruk, i spennet mellom estetisk sett visende og det publikumsinkluderene (Arntzen, 2007, s.34-35).

Det er nettopp dette spennet som vil bli gjenstand for utforskningen utover i oppgaven. Jeg vil derfor komme tilbake til spillestil og rombruk og hvordan mine utvalgte regissører forholder seg til konvensjonene innenfor modernisme og postmodernisme i de forestillingene jeg har sett.

Teaterhøgskolen og regilinjen: Før og nå

I dette kapittelet skal jeg gjøre rede for teaterhøgskolens historie med vekt på oppstarten og utviklingen av skolens regilinje. Kapittelet vil gi et overblikk over en viktig del av norsk teaterregi- historie; regilinjen på Statens Teaterhøgskolen. Når teaterskolen startet en linje for teaterinstruksjon var dette begynnelsen på en profesjonalisering og et mulig paradigme i norsk teaterhistorie sett fra et regiperspektiv. Jeg mener det derfor er nødvendig å skrive om ulike perioder i teaterhøgskolen historie som kan ha hatt betydning for teatermiljøet og utviklingen av regilinjen.

Det jeg vil prøve å legge vekt på i denne historiske gjennomgangen er hvilke ulike teaterperspektiver og strømninger som har vært førende for regilinjens studenter. Jeg vil særlig legge vekt på Irina Malachevskajas inntog på skolen og hennes bok *Regiskolen* (2002).

Da Statens Teaterskole i stor grad benyttet de samme kreftene på linjene, kan metodene og pedagogikken som ble lært til skuespillerne overføres til hva registudentene lærte, i hvert fall i oppstarten av regilinjen og frem til 2000-tallet. Det er grunn til å hevde at f.eks Rudi Penka og Irina Malochevskaja som står for de største pedagogiske endringene i skolens historie, var begge nært knyttet opp til begge linjene.

Hovedkilden til dette kapitelet er *Drømmefabrikken- Teaterhøgskolens historie sett gjennom åtte forfatterens øyne* (red.Lynne, Heltberg, 2014) Denne boken er skrevet av ulike forfattere og de har følgelig ulikt utgangspunkt for hvert sitt kapittel og hva de velger å fokusere på. Jeg ønsker ikke å gå inn på hvilke perspektiver disse forfatterne muligens har, men jeg har prøvd å trekke frem interessante utsagn som handler om regilinjen og fokusert på de historiske trekkene til denne linjen. Det vil si at mye av teaterhøgskolens historie som har gått på kulturpolitikk og andre emner som tas opp i boken har jeg i stor grad utelatt for å beholde den avgrensning jeg mener er nødvendig. Jeg har derfor også brukt noe tilleggslitteratur som avisartikler og andre bøker for å gi den nødvendige informasjonen til oppgaven.

På mange måter er det problematisk at hovedkilden jeg bruker er såpass inkonsekvent i forhold til hvilken historie som blir fortalt. Dette kapittelet vil derfor være farget av at hovedkilden er dette og at andre kilder som omtaler Teaterhøgskolen er få, i hvertfall om regilinjen og dens tidlige år. Samtidig kan mangelen på kilder gjenspeile skolens utvikling; I skolens første 20 år var den preget av lite teoribruk og en pedagogisk form som gikk ut på muntlig overlevering av kunnskap.

På grunn av de få kildene, velger jeg å bruke en del og relativt stor plass i oppgaven til å skrive om regilinjen på Teaterhøgskolen senere Kunsthøgskolen i Oslo som muligens et større, grundigere sammendrag om regilinjen. Som igjen kan være et bidrag til den historiske forskningen på området.

Teaterskolen og teaterinstruksjon i Norge før 1979 og oppstarten av instruktørlinjen

Teaterskolen ble opprettet i 1953 med en linje for skuespillerstudenter. Før dette hadde det vært flere forsøk på å institusjonalisere utdannelsen for skuespillere, men i 1952 fikk altså dette støtte fra høyere hold og skolen kom i gang. Før teaterhøgskolen var det blant annet Studioteatret i Oslo som sto for opplæring eller trening av skuespillere. Studioteatret, som ble ledet av Claes Gill, var en eksperimentell gruppe som oppsto i etterkrigstiden og varte frem til 1951, der skuespillerne lærte ideer basert på Stanislavskij. I begynnelsen samarbeidet teaterhøgskolen med instruktør- og skuespiller-foreningen om å gi skuespillerstudentene klasser i stemme, skuespill og fekting samt fag som teater og litteraturhistorie (Broch, 1994, s.631).

Da Gerhard Knoop var rektor i fra 1964 til 1970 starter det opp et instruktørkurs på teaterskolen “som et eksperiment som et ledd i tanken å utvide teaterutdanningen til å omfatte flere linjer”(Nordby, 2013, s.50). Dette kurset varte i 4-6 måneder og det ble med denne ene klassen. Det skal ta 10 år før en ordentlig linje kommer på plass. Men med på dette kurset er student

Janken Varden som senere blir rektor for teaterskolen og det er i hans periode som rektor at instruktørlinjen i 1979 blir opprettet.

I *Drømmefabrikken* (Heltberg, J., Lynne, E., 2013) kommer det fram at Statens Teaterskole hadde en slags antiakademisk holdning og skuespillerstudentene skulle utdannes i håndverket. Gerhard Knoop skriver om hvordan lærerne på Statens Teaterskole underviste:

I sterkt personlig form ga de av sin egen erfaring i skuespillerkunst og i sider av teaterlivet som ikke lar seg innfange av all verdens fagplaner og spesialtimer. For det dreiet seg i om en – ja en munn til munn metode, en slags direkte overføring av yrkeshemmeligheter og teaterkunnen som ofte kunne skje i de minst pedagogiske og mest hverdagslige og sosiale former (Nordby, 2013, s.41).

Dette kan tolkes dit hen at skuespillerstudentene ikke bare lærte skuespillertekniske metoder, de lærte også om normer og konvensjoner som fantes innenfor teaterlivet (Nordby, 2013, s. 41). Denne tradisjonen med tett personlig oppfølging fra lærer til elev fortsatte under Kjetil Bang Hansen, rektor på skolen fra 1973 til 1976, selv om Bang Hansen forsøkte å etablere en struktur på studieinnholdet. Og da Janken Varden ble ansatt som rektor i 1976 fortsatte han jobben Kjetil Bang Hansen hadde begynt. Altså å få forutsigbarhet struktur og kontinuitet i studieinnholdet for skuespillerstudentene. (Grøndahl, 2013, s.74)

Oppstarten av instruktørlinjen på Statens Teaterskole og utviklingen av Statens Teaterskole fra 1979 -1990.

Det er som nevnt under rektor Janken Varden at instruktørlinjen blir etablert. Janken Varden er selv et eksempel på en selvlært instruktør; “Studentteatret var hans vei inn. Han ble regnet som en eksperimenterende regissør og debuterte profesjonelt på Riksteatret i 1967” (Grøndahl, 2013,

s. 72) og beskriver i et intervju med VG i 1979 behovet for en instruktørlinje og hvordan instruktører frem til linjens oppstart lærte sitt fag

Vi hadde en prøveordning i 1968 med et kurs av seks måneders varighet. Men det ble med det. Siden har teaterskolen ligget i forhandlinger. Vi har jo en del instruktører her i landet, men de alle fleste er selvlært. Mange instruktører er også skuespillere (Svenseid, 1979).

Både Kjetil Bang Hansen og Stein Winge begynte på Statens teaterskole i henholdsvis 1959 og 1962 på skuespillerutdannelsen, men begynte senere med sceneinstruksjon. Stein Winge var blant annet med i en utvidet instruktørstab på teaterskolen under perioden til Janken Varden. Det er interessant å se at tidligere skuespillerstudenter blir henholdsvis rektor, instruktør og skuespillerpedagoger på skolen. Da denne tradisjonen med å ansatte gamle studenter som pedagoger gjentar seg frem til i dagens KHiO. Teaterhøgskolen har vært både studiested og arbeidsted for mange tidligere studenter.

Videre i Vardens intervju med VG, kommer det fram at Statens Teaterskole satser på egne lærerkrefter og gjesteforeleser til undervisning i instruksjon, og at linjen blir delt inn i 4 hovedfag; regiøvelse, teknikk, teori og produksjoner (Svenseid, 1979). Instruktørelevne blir også sendt på tre ukers studieopphold til ulike europeiske teatre (Grøndahl, 2013, s.84). Dette gjøres for at regielevene skal få nye inntrykk og bli inspirert av andre lands teaterestetikk og virkemiddelbruk. Siden de satser på egne lærerkrefter er det også en fortsettelse av en slag munn til munn-pedagogikk. Der de som har jobbet med teater overleverer kunnskap om hvordan teatermaskineriet fungerer til de yngre studentene.

Statens Teaterskole startet opp instruktørlinje som en treårig utdanning med opptak hvert tredje år. Linjens første studenter er Hilde Andersen, Carl Jørgen Kjøning, Sverre Rødahl og Bjørn Sæter (Grøndahl, 2013, s.80).

Janken Varden var opptatt av at skolen skulle vise progresjon og utvikling i teaterfeltet og utarbeidet det han kalte notater, som inneholdt en skjematisk gjennomgang av viktige punkter i rolleinstuderingen som blir en slags studieplan (Grøndahl, 2013, s.74). Han ansetter Rudi Penka, en teaterpedagog og skuespiller fra Øst Tyskland, som skal hjelpe til med at skolen får en metodisk inngang til teater som fag og håndverk. Varden ansetter også Ernst Gunther som

linjelærer for instruktørstudentene. Det skrives lite om Ernst Gunther i drømmefabrikken, og det hentydes kanskje at han ikke var så vellykket som linjelærer..

Penka hadde en inngang og en metode til skuespill som var en slags syntese mellom Brecht og Stanislavskij. I *Teater og film leksikonet* (1991) står det at Penka fikk stor betydning for skuespillerutdanningen i Norge (Penka, 1991, s.397). I den forlengelse vil jeg tro han også fikk betydning for registudentene. Janken Varden sier intervjuet fra VG at “Under planleggingen av instruktørlinjen har teaterskolen vært ute og sett på instruktørskoler som finnes i Øst-Berlin, Budapest og Beograd” (Svenseid, 1979). I *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (Germany, 1994, s.397) står det om hvordan Penkas metode altså var en syntese mellom Brecht sine teorier om skuespill og Stanislavskijs tradisjoner. Penkas teknikk eller metode ble videreutviklet i klasserommet gjennom pedagogisk teknikker som rollespill og rolleteori. Dette arbeidet resulterte i en modell som ikke var ment som en metode men et metodisk grunnlag for å lage nye kreative alternativer i rolleinndatering.

Janken Varden går av som rektor i 1981 og overlater rektorstolen til Karen Randers-Pehrsson. Varden fortsetter som linjeleder for regilinjen i ett år (Heltberg, J, Lynne, E., 2013, s.226). I 1982 begynner et nytt kull registudenter disse er: Harry Guttormsen, Alexander Sherpf og Per Johan Møyen (Heltberg, J., Lynne, E., s.245). I fra 1980-1985 går de første sceneinstruktørkullet ut fra skolen i 1983 og Statens Teaterskole bytter navn til Statens Teaterhøgskole og får høgskolestatus, og dermed 8 og en halv stillingshjemler (Ramsdal, 2013, s.90). Morten Krogh blir ansatt fektelærer og i 1985 får han jobben som rektor for Statens Teaterhøgskole. Da har to kull gått ut av instruktørlinjen siden oppstarten og de nye elevene er Kari Elisabeth Arnesen, Kai Johnsen og Eirik Nilssen Brøyn (1985) (Heltberg, J, Lynne, E., 2013, s.251).

I tilknytning til at skolen får høgskolestatus får linjene fagplaner og studieplaner for alle fagene. Det skjer også en sidestillingen av hva som da ble kalt tekniske fag og kunstneriske fag. På 80-tallet, under Morten Krogh, ble alle fag til kunstneriske fag. Jan Føyner uttaler i Drømmefabrikken at lærerne holdt timer for hverandre, slik at alle visste hva de andre holdt på med. Dette skapte et gunstig faglig forum (Ramsdal, 2013, s.108). Teaterhøgskolen knytter også kontakt med det frie feltet og teatervitenskap på UIO. Dette kan man se på som en begynnende

akademisering av den til nå antiakademiske skolen (Ramsdal, 2013, s.90). Men Morten Krogh får kritikk fra teatrene at studentene som har gått på instruktørlinjen ikke er nok skolert for å kunne takle hovedsceneproduksjoner. Krogh får deretter til et slags fadderprogram med institusjonsteatrene:

Jeg foreslo at hver instruktør kunne få et fadderteater fra de kom inn på skolen til de gikk ut. Også kunne de etter utdannelsen være på dette teatret og lære ting og tang, og så kunne de sette opp diplomoppgaven sin på det teatret og få det honoraret som tilsa at de kunne leve av det på samme måte som å være studenter (Ramsdal, 2013, s. 108)

Dette fadderprogrammet har vart frem til i dag og ordningen påvirker følgelig institusjonsteatrenes repertoar. Dette aspektet vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven.

I Morten Kroghs periode som rektor begynner Knut Ove Arntzen fra Teatervitenskap i Bergen som teorilærer på sceneinstruktørlinja (Ramsdal, 2013, s. 106). Dette kan man se også som en videre akademisering av skolen, og en systematisk tenkning til teori. Krogh fokuserer på at studentene må åpne blikket ut mot verden og innfører studentstyrt arbeid, hvor studentene kan “gjøre hva faen dere vil” (Ramsdal, 2013, s.112). Dette skjer på Husebergøya med da instruktørstudent Kai Johnsen i spissen for arbeidet (Ramsdal, 2013, s. 112).

Ut fra en billedtekst i Drømmefabrikken får instruktørstudentene også undervisning av profesjonelle instruktører, da som veiledere, i forbindelse med oppsetting av forestillinger med profesjonelle skuespillere som spiller (Ramsdal, 2013, s112).

90-tallet: Jakten på en profesjon.

I 1988 begynner enda et nytt kull på sceneinstruksjonslinjen denne gang er det Preben Faye-Schjøll, Line Rosvoll og Andreas Wiese (Heltberg, J, Lynne, J, 2013, s.254). Sverre Rødahl, som var i det første sceneinstruktør kullet på Teaterhøgskolen, tar over som rektor i 1991.

Samme år begynner et nytt kull studenter på sceneinstruksjonslinjen; Morten Cranner, Eirik Stubø og Jon Tombre (Heltberg, J, Lynne, J, 2013, s.257). I denne perioden ønsket Teaterhøgskolen å styrke regilinjen og å gi undervisningen en større metodisk tyngde (Næss, 2013, s.126). Sverre Rødahl får inn Morten Krogh som linjeleder for instruktørlinjen. De begynner en diskusjon om hvordan en kan styrke regilinjen, samtidig som Rødahl leter etter en helhetlig tanke rundt selve undervisningsopplegget.

I en artikkel fra Aftenposten med tittelen *Den eksklusive regilinjen* (Enger, 1994), intervjues ulike fagepersoner og folk i teaterfeltet om teaterhøgskolen burde satse på å utdanne flere registudenter og heller kutte ned på årene. Her sier daværende rektor Sverre Rødahl hva regilinjen inneholder samtidig som han påpeker viktigheten av at regikullene er små.

Den skal utdanne kunstnere og lære dem et håndverk som bygger på deres individuelle talenter. Utdannelsen gir veiledende praksis, erfaring med skuespillere, innsyn i produksjonsapparatet og muligheter til å realisere egne ideer (Enger, 1994).

Videre sier Rødahl at behovet for regissører defineres av teatrene, men hvis det hadde vært en større bevilgning til regilinjen ville dette gått til et ekstra skoleår.

I samme artikkel kommer teatersjef Tom Remlov, som da var teatersjef for den Nationale Scene i Bergen, med sine tanker om hvilke evner eller innsikt en regissør bør ha. Dette vitner om en uenighet innad i institusjonene om hva en regissør skal være og hvilke utdanningsbehov en fremtidig regissør har. Remlov sier:

En regissør bør ha en akademisk bakgrunn, som kan erverves gjennom teatervitenskap, litteraturhistorie, idehistorie eller andre fag på universitetet. Regilinjen må derimot gi studentene kunnskap om og erfaringer med skuespillere. En slik utdanning bør begrense seg til maksimum to år (Enger, 1994).

Det er interessant at det i denne artikkelen viser seg en uenighet mellom ledelsen på skolen og en teatersjef om hvilken retning regilinjen skal gå. Skal skolen få flere studenter og færre år, eller samme antall studenter og flere år. I løpet av 1990 og 2000 tallet, beveger skolen seg i begge

retninger. Blant annet med en hospitantordning i 1994, der fire ekstra studenter får være med i undervisningen. Og i løpet av 2000-tallet får skolen et påbygningsår for instruktørutdannelsen, som raskt blir til en femårig masterutdanning.

Disse uttalelsene sier noe om hvilken tradisjon en instruktør eller regissør bør bevege seg i. Skal en regissør evne å realisere sine egne kunstideer eller være instruktør der hovedfokus er instruksjon av skuespillere. Slik jeg ser det vitner disse uttalelsene om et skifte mellom en instruktørtradisjon og en regissørtradisjon.

I 1995 blir Irina Malochevskaja fast ansatt på teaterhøgskolen og i 1996 blir hun linjelærer for instruktørlinja. Hun får stor betydning for skolens videre utdanning og hadde en metode som gir sterke føringer for linjen og skolens videre utvikling. På samme tid er Morten Krogh linjeleder for sceneinstruktørlinjen (Heltberg, J, Lynne, E, 2013, s. 226). I et intervju gjort av Sigrud Skutvik, for doktoravhandlingen hennes *En analyse av skuespillerutdannelsen ved teaterhøgskolen og norsk teaterpolitikk 1993-2013* (2015), med Morten Krogh, sier han at:

Instruktørutdanningen hadde blitt mer og mer et slags masterstudium hvor folk kunne komme og produsere ting under en slags veileder. Instruktørutdanningen var ingen profesjonsutdanning fordi den ikke hadde de nødvendige profesjonselementene i seg (Skutvik, 2015, s.113).

Morten Krogh jobber derfor med å få instruktørutdannelsen til å bli en profesjonsutdanning (Skutvik, 2015, s.113). Og det er altså her Malochevskaja får betydning. Hun kommer med en metode som strukturerer målene for skolens utdanning og som gir en inngang til hvordan skuespillere og instruktører skal jobbe med teater. Irina Malochevskaja var pedagog ved St.Petersburg statlige akademi for teaterkunst og skriver selv at hun har lært av arven fra Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Meyerhold, Vakhtangov og Tovstonogov m.fl (Malochevskaja, 2002, s.11). Vi har tidligere sett at skolen har hentet pedagoger fra tysk teaterutdanning, nå hentet de en teaterpedagog fra Russland.

At Irina Malochevskaja fikk stor plass teaterhøgskolen som pedagog og hennes tilstedeværelse ble ikke ensidig godt tatt imot. Hennes metode fikk kritikk for å være dogmatisk og rigid. I drømmefabrikken står det at "Irinas insistering på at denne metoden kan brukes for alle former for teater, førte til dogmatisme hos de som benyttet seg av den" (Næss, 2013, s.136).

Metoden til Irina Malochevskaja blir kalt Metoden for handlende analyse og fysiske handlinger. Kai Johnsen, som gikk på regilinjen i 1985 til 1988, sier i Drømmefabrikken at skolens nye metode produserte mange gode regissører og at det ble mer systematikk i pedagogikken, men som en følge av dette ble det mindre fokus på estetisk nytenkning og politisk engasjement (Næss, 2013, s.146). Men både Sverre Rødahl og Morten Krogh var opptatt av å tilby elevene alternativer til Malochevskajas metodikk, og inviterte sterke pedagoger som hadde en helt annen metode og uttrykk som skulle utgjøre en motvekt (Næss, 2013, s.142).

Det hevdes at styrken til Malochevskajas metode nettopp var at skolen fikk en metode som handlet både om skuespillerens- og regissørens-arbeid (Næss, 2013 s. 142). Det at instruktøren og skuespilleren har et felles begrepsapparat og en felles metode i utviklingen av et stykke kan nok sies å være en svært viktig del av utviklingen av regi- og skuespiller-fortståelsen på Teaterhøgskolen og ved institusjonsteatrene. Metoden bidro til å skape en effektivitet i arbeidet med en forestilling. Denne metoden, som altså blir utsatt for kritikk, får stor betydning for sceneinstruksjonsstudentene.

I løpet av 90-tallet utdanner Statens Teaterhøgskole 10 sceneinstruktører (1991: Morten Cranner, Eirik Stubø, Jon Tombre. 1994: Ingrid Forthun, Audny Chris Holsen, Olof P. Lindqvist, Alexander Mørk Eidem. 1998: Runar Hodne, Lars Erik Holter, Tyra Tønnessen) samtidig som skolen også har en hospitantordning der noen av de som har søkt linjen kan følge undervisningen. Noen av de kommer inn på skolen ved en senere anledning, blant annet Tyra Tønnessen i 1998 og Kristina Kjeldsberg i 2005 (Heltberg, J., Lynne, E., 2013 s.264, s.271).

REGISKOLEN (2002) som utdanningsplan og teoretisk veileder.

Irina Malochevskaja kom til Norge og ble teaterpedagog på Teaterhøgskolen i 1995 og preget personlig teaterhøgskole-utdanningen frem til 2006, men fortsatt undervises det i metoden som Malochevskaja kom med og som hun systematiserte i boken *Regiskolen (2002)*. I forordet til denne boken skriver hun at den skolen som presenteres i denne boken er skapt på grunnlag av

regiskolen til Georgij Tovostogonov, samtidig som hun tar med seg materiale som hun har opparbeidet seg gjennom erfaring som pedagog ved St. Petersburgs Statlige Akademi for Teaterkunst (Malochevskaja, 2002, s.11). Hun mener at Tovostogonovs skole er “den best utviklede og mest produktive” (Malochevskaja, 2002, s.11). Tovostogonov videreutviklet Konstantin Stanislavskij teorier og tanker og tilpasset disse ideene til et nytt teater i en ny tid “og den danner et forbindelsesledd mellom Stanislavskij og viktige moderne utfordringer på regikunstens område” (Malochevskaja, 2002, s.11).

Malochevskaja bruker første del av *Regiskolen* (2002) på å komme med en innføring i Stanislavskijs historie og system, på samme tid som hun kommer med personlige synspunkt om teater. Som leser får en et inntrykk av hva hennes tanker om regissørens virke og rolle innenfor en skapelsesprosess. På mange måter kan det se ut som regissøren skal være bindeleddet mellom dramatikerens og skuespillerens og metoden skal være et hjelpemiddel for både regissør og skuespiller til å finne frem til løsninger som finnes i det dramatiske verket. Malochevskaja skriver også hva som for henne er et levende teater;

Det levende teatret er etter min mening det teatret som tar utgangspunkt i skuespillerens underbevisste skapelsesprosess, som tar sikte på å vekke skuespillerens inspirasjon, hans forestillingsevne og fantasi, hans underbevissthet, og siden ikke å hindre denne underbevisstheten i å skape fritt på scenen foran publikum. Tovostogonovs regiskole har som oppgave å utdanne regissører som arbeider for å nå disse målene (Malochevskaja, 2002, s.17)

Ut i fra dette sitatet kan en utlede at Malochevskaja mener at regissørens største oppgave er å veilede skuespillerne slik at de kan “skape fritt” på scenen, innenfor dramatikens handlingsrammer.

Videre skriver Malochevskaja at Tovostogonovs regiskole har et helhetlig system “bestående av kunstneriske ideer, metodikk og kunstsyn” (Malochevskaja, 2002, s.18). Dette er gjengitt i boken til Malochevskaja. Gjennom etapper skal registudenten tilegne seg kunnskap om faget og metoden. Boken er også delt opp i kapitler, der hvert kapittel står for et år på skolen. Ut fra dette kan en si at boken *Regiskolen* også kan virke som en studieplan for studentene.

Malochevskaja påpeker likevel i et intervju at undervisningen hennes ikke står for hele programmet for studentene;

Men ved siden av meg, finnes det også andre lærere på skolen, som presenterer sine metoder og sitt syn på regi. Hvis man vil bruke andre metoder er det fint! Vi har mye tid og god plass. Og jeg arbeider ikke med elevene mer enn ca sju måneder i året, resten av tiden tilbringer de med andre (Bjørneboe, 2005, s.72)

Dette kan man tolke dithen at Malochevskaja og hennes regiskole er en tilrettelagt studieplan for Tovostogonovs metode, men den utgjorde ikke hele studieløpet til studentene.

Metoden som beskrives i boken er metoden for handlende analyse og fysiske handlinger. Der metoden for handlende analyse er den overordnede metoden. Disse metodene er forbundet “rundt letingen etter “følelsens vesen” og “skuespillerens væremåte” i forestillingen og med dramatisering av prosa” (Malochevskaja, 2002, s.23). Malochevskaja sier også at Registudentene sin viktigste kvalitet er evnen til å finne på og skape en helhetlig forestilling. Regissøren er forestillingens forfatter og programmet skal gjøre regissøren istand til å frigjøre seg fra forfatteren/dramatikeren av verket, dette skal skje primært gjennom skuespillerens kunst (Malochevskaja, 2002, s.24). Ut fra dette kan man lese at regiutdanningen med metoden som grunnlag har fokusert på dramatisering av dramatik eller prosa, og regissøren skal finne sin måte og tolke og reforfatte verket innenfor hans eller hennes tolkning og konsept ved bruk av skuespillere.

I *Regiskolen* (Malochevskaja, 2002, s.55) finnes det også en slags oppskrift på dramaturgi til forestillinger basert på metoden. Denne oppskriften foreslår å fremheve de fem mest betydningsfulle hendelsene som bestemmer forestillingens dramaturgi. Disse fem hendelsene beskrives følgende: 1. Den innledende hendelsen: som er en type emosjonell hendelse, som begynner før selve forestillingen begynner. Dette kan muligens være et symbolsk tablå som reflekterer den grunnleggende omstendighet i forestillingen. 2. Den begynnende hendelse: I denne delen starter kampen som driver forestillingen fremover. 3. Den sentrale hendelse: Dette er høydepunktet i kampen som er innenfor den grunnleggende omstendighet. 4. Den avsluttende hendelse: I denne delen avsluttes kampen og den drivende omstendighet slutter å virke. 5. Den

viktigste hendelsen: Er forestillingens avslutning, der forestillingens idé blir tydelig og vi får vite om omstendighetene til karakterene er forandret eller uforandret (Malochevskaja, 2002, s.55)

I forhold til en prøveprosess gir *Regiskolen* (2002) forslag til hvordan den skal foregå, med at regissøren først gjør sitt forarbeid med valgt stykke, lager forslag til rollenes fysiske handlinger og mål, som videre skal utforskes og utprøves i improvisasjon med skuespillere. Innenfor metoden ligger det begreper som tankehandling, ordhandling og den fysiske handlingen. Man kan si, uten at jeg skal gå innpå naturen av disse begrepene, at det handler om hvordan man bygger opp en scene i en forestilling og disse begrepene brukes i å skape fysisk handling og psykisk dybde i karakteren, dersom man ikke jobber godt nok med disse grunnsteinene kan handlingen eller scenen virke flat. Malochevskaja forteller i et intervju at hun mener det vies størst oppmerksomhet til ordhandling i norsk teater og det kommer til uttrykk ved at behandlingen av teksten har vært overfladisk (Bjørneboe, 2005, s.70).

Hvis man ser det samme som man hører blir det ren illustrasjon. Det betyr at fantasien dør, og at tilskuerens jobb blir overflødig. Det er derfor veldig viktig å vekke interessen for det komplekse i stykket, i teksten (Bjørneboe, 2005, s.70).

Med dette viser Malochevskaja til et spesifikt teatersyn og gir grunner for hva hun opplever som mer eller mindre vellykket teater. Hun mener feilen oppstår når teaterforestillingen viser illustrasjon, når fysiske handlinger ikke tilfører ordhandling noe, og ikke gir noe dypere innsikt i teksten. Det kommer også til uttrykk i intervjuet at det er galt når forestillingen sier det motsatte av forfatterens intensjon “Vi kan ikke gjøre noe annet enn å forsøke å åpne en dør eller et vindu inn til dramatikerens univers” (Bjørneboe, 2005, s.73). Malochevskaja har fått kritikk fra ulike hold om at metoden og boken *regiskolen* er dogmatisk. Stein Winge skriver blant annet i en slags anmeldelse av *Regiskolen*; “etter mange år med Irina Malochevskaja som leder, kan det se ut som virkningen av metoden tar en fundamentalistisk dreining istedenfor å skape selvstendighet og frihet/lekenhet” (Winge, 2005, s.68). En kan si at kritikken ikke går på Irina og Metoden i seg selv, men på hvordan den blir formidlet og tolket av studentene. Kunstsynet til Malochevskaja som kommer til uttrykk i *Regiskolen* (2002) og eksemplene ovenfor kan og forstås som dogmatiske i forhold til at teaterstykker oppfattes som dårlige når de blant annet er

kun illusjon og lite dybde. Dette gjenspeiler og en modernistisk tankegang. Dette kunstsynet kan være tanker Irina har ytret for studentene. At det altså er noen løsninger innenfor teater som blir galt og der de beste forestillingene har løst teksten ut fra premissene som forfatteren har laget. Malochevskaja kunstsyn kan gjenspeile en russisk tekstidealisme;

I det post-sovjetiske teater har det jeg vil omtale som tekstidealisme stått sterkt, det vil si at iscenesettelsen fortsatt er knytt opp mot utlegningen av et tekstuert forelegg i det sceniske. Det gjelder også langt på vei at norsk og nordisk mainstreamteater er preget av tekstsentrisme (Arntzen, 2007, s.10).

Likevel påpeker Irina at metoden er et instrument og et middel til uttrykke seg. Det som kanskje kan sies å være dogmatisk eller “fundamentalistisk” er hennes syn på hva som er feil med forestillinger. Slik jeg tolker det er det Malochevskajas egen smak og teatersyn som er noe trangsynt og ikke hva metoden er og kan brukes til.

Malochevskaja skriver på slutten av *Regiskolen* (2002) at “Alle studentene har noe genetisk til felles, selv om de ikke ligner hverandre, og selv om de har bevart sine egne personlige trekk” (Malochevskaja, 2002, s. 132). Videre lister hun opp hva hun mener studenter fra Tovostogonovs regiskole og da også hennes regiskole har til felles. Disse er:

1. Mange av dem forener en dyp psykologi med åpen teatralitet og sterk visualitet.
2. Skuespilleren har som regel den ledende rollen i forestillingene.
3. Mange av dem har et ønske om å lete seg frem til en ny nøkkel for hver forfatter, det vil si ved spesielle sceniske virkemidler.
4. Studentenes forestillinger gir eksempler på et fruktbart samarbeid med scenograf og komponist.
5. Høyt profesjonsnivå synes ofte tydelig i dere arbeider. (Av og til er det dessverre slik at dette ikke tenger kunstneren, slik at det bare blir et sterkt håndverk igjen.) De fleste studentene er i stand til å mestre profesjonen. (Malochevskaja, 2002, s.132).

Denne listen tyder på at Malochevskaja har tanker om hva Tovostogonovs regiskole til slutt gir studenten og hvordan den former den. Det at hun trekker frem psykologi, skuespilleren i sentrum

av forestillingen og at regissøren vil lete frem en ny nøkkel hos forfatteren tyder på at Malochevskaja også ser på dette som kriterier for hvordan en regissør fungerer best og at disse fellestrekkene er kvalitetstegn. Disse punktene viser også til et modernistisk syn og i draging mot realisme og psykologisk realistisk spillestil. Hva dette har si for de studentene vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven.

Regilinjen på 2000-tallet

I 2001 begynner Øyvind Osmo Eriksen, Kjersti Haugen og Torkil Sandsund på sceneinstruktørlinjen på avdeling for Statens Teaterhøgskolen på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Opprettelsen av KHiO skjer i 1996, da blir altså teaterhøgskolen en avdeling på skolen. I 2003 skjer det en samlokalisering av linjer for scenekunst og 2005 begynner Hans Henriksen som studieleder for regiutdanningen (Heltberg, J., Lynne, E., 2013 s.227). Samme år begynner Kristina Kjeldsberg, Jonas Corell Petersen og Peer Perez Øian på regilinjen. Det er altså i 2005 at tidligere sceneinstruktørlinjen bytter navn til regilinjen. Dette kullet er også det første kullet på Statens Teaterhøgskole som får tilbud om en masterutdanning i regi. De går altså på skolen i 5 år og det begynner ikke et nytt kull med registudenter før i 2010. Masterutdanningen blir opprettet i 2008. I løpet av 2000-tallet går Irina Malochevskaja av med pensjon, men hennes metode fortsetter å prege studentenes læringsinnhold gjennom Hans Henriksen som studieleder for Regilinjen og Tyra Tønnessen som pedagog. Hans Henriksen sier i *Drømmefabrikken* (Hermansen, 2013, s.211) at hans prosjekt er å prøve å fornye Malochevskajas metode uten å miste den.

Siden regilinjen i 2008 fikk en mastergrad og gikk fra 3 til 5 år, fikk dette en betydning for innholdet i studiet. Studiet blir delt opp med en bachelorgrad der studentene tilegner og lærer seg Metoden og en mastergrad som blir brukt på å utforske andre teatrale former og metoder (Hermansen, 2013, s.206). Peer Perez Øian sier i *Drømmefabrikken* at

hovedgevinsten ved de to master-årene var muligheten til å utforske andre sceniske metoder og virkemidler. Bachelorgraden var i stor grad fokusert på å tilegne seg en grunnmetode, metoden for handlende analyse, i teori og praksis (Hermansen, 2013, s.206).

Det at regilinjen får to ekstra år til utforske andre muligheter for hvordan en kan bygge opp en forestilling og utforske i større grad ulike estetiske og dramaturgiske virkemidler, kan kanskje ha vært med på å skape en slags ny og annerledeshet med forestillingene vi skal se nærmere på senere i oppgaven.

Hans Henriksen som i stor grad er med på å forme disse årene, sier i *Drømmefabrikken* (2013) at det ligger en tradisjon i skolen for hvordan registudentene øver inn de ferdighetene de skal lære seg. Disse tradisjonene har han likevel prøvd å problematisere sammen med studentene, gjort de bevisst på hvilke historisk og estetisk tradisjon metoden springer ut i fra.

Det jeg har forsøkt er å ikke sette så mye spørsmålsteget ved hva man trener, men hvordan man trener det. Å problematisere den veldig tunge tradisjonen med hvordan. Vi har gjort det på den klassiske måten, men forholdt oss til den på veldig problematiserende måte. Det har ført til at studentene- i tillegg til at de er seg selv- er noe mer i bevegelse, har større spillerom for å finne sin egen estetiske stemme, enn det som har vært gjort tidligere (Hermansen, 2013, s. 211).

Med dette utsagnet sier også Hans Henriksen at han har sett et behov for å problematisere metoden til Malochevskaja på samme tid som man viderefører den. Det igjen gjør også noe med registudentene og deres arbeide. Det at studentene får lov til å problematisere metoden, gjør at metoden også blir frigjort fra den dogmatiske kritikken som tidligere har vært poengtert. Dette snakker også Peer Perez Øian om i et intervju med det norske teatret

Eg lærte utruleg mykje dei fem åra på KHiO. Men det var også maniske år. Det var skole 24 timer i døgnet. Punktum. Og det var ei brytningstid i forhold til leiinga av regilinje. Dei første tre åre mine var dei siste åra til den russiske professoren og pedagogen Irina Malochevskaja, og eg vart undervist i den stanislavskij-baserte metoden hennar, metoden for handlende analyse (Moen, 2014).

Han sier videre at de årene han hadde Irina ga han et verktøy og et fundament. Samtidig som hennes inngang opplevdes litt styrende og det var derfor

...heldig for meg at det var Hans Henriksen som tok over som professor på masterutdanninga- Det blei på mange måter eit slags kalveslepp. No skulle vi i større grad dyrke vår eigen identitet... Hans opna mellom anna opp for fleire samarbeid med skoler og metodiske retningar i inn- og utland, eg var større grad i merksam på at det var mange vegar som fører til Rom (Moen, 2014).

I løpet av 2000-tallet jobber Teaterhøgskolen og lærere og ledere med målet om å gi skolen faglig tyngde og profesjonalisering. Even Lynne som var dekan for skolen sier i drømmefabrikken “Fra 2010 har skolen befunnet seg i et nytt landskap, energien er i stor grad blitt brukt på å lage skole og ikke diskutere organisasjon og slåss om disse tingene” (Hermansen, 2013, s.205). Det siste kullet som gikk ut fra regilinja på KHiO var i Angelina Stojcevska, Johannes Dahl og Tormod Carlsen, dette var i 2015. Disse tre, samt kullet før dem, hadde Knut Ove Arntzen, i hva som omtales som teoretiske workshops med fokus på visuell dramaturgi, mot en postmoderne retning (Rygg, 2017, s.19).

Regilinjen i dag

Gjennom de foregående kapitlene har jeg vist at det skjedde en utvikling på Teaterhøgskolen og regilinjen på grunn av viljen til å profesjonalisere regiutdanningen. Teaterteori blir viktig, i tillegg undervises det i en felles metodikk for både skuespiller- og regi-studentene.

Teaterhøgskolen har i tillegg til å bruke Metoden for handlende analyse som et grunnlag for undervisningen, også vært bevisst på å undervise i andre muligheter og innganger for å lage teater. Bevisstheten rundt dette kan sies spesielt å ha kommet med Hans Henriksen og den nye mastergradsutdanningen.

Ved å se på hvilke fagpersoner som knyttes opp til utdannelsen, kan det se ut som at Teaterhøgskolen i dag fortsetter i samme retning med tanke på teoriutvikling. Siren Leirvåg

kommenterer dette i et essay i *The other Eye* (2015); “They are definitely expanding their education in a direction where theory plays a larger part of the practical education” (Leirvåg, 2015, s.148). Samtidig som det er en utvikling mot mer teoribasert praktisk arbeid i undervisningen, er det noen tradisjoner opprettholdes ved skolen, som for eksempel tradisjonen med at registudentene får mulighet til sette opp sine eksamensforestillinger på institusjonsteatrene. I et intervju med Hanne Tømta, teatersjef ved Nationaltheatret i Oslo forteller hun at; “Det er en godt innarbeidet tradisjon blant de norske teatrene å samarbeide med avgangstudentene fra KHiO i en slags fadderordning” (Sanna, 2010). I tillegg fortsetter Stanislavskijs system og metoder, som er videreutviklet og formulert i *Regiskolen* (2002) av Irina Malochevskaja å ligge til grunn for arbeid med forestillinger og roller (Skutvik, 2015, s.112). I utdannelsen legges det stor vekt på prosessen og samarbeidet mellom skuespiller og regissør, derfor er mye av teori og fag sammenfallende med skuespillerens fag og teori; “Skuespillerutdannelsen og regiutdannelsen er gjensidig viktig for hverandre og på flere områder sammenfallende” (skutvik, 2015, s112).

4 nye regilærere i 2016

Vår 2016 ble det ansatt fire nye lærere i regi på regilinjen på KHiO, disse er Victoria Meirik, Tore Vagn Lid, Runar Hodne og Kai Johnsen. Disse har jobbet som regissører både i og utenfor institusjonsteatrene. I et intervju med nettstedet scenekunst.no får vi et innblikk i hva de mener er viktig i arbeidet med nye studenter og hvilke tradisjoner de bærer med seg inn i jobben som regilærer på KHiO. I dette intervjuet blir det tydelig hvordan KHiO nå satser på et bredt spekter av ulike tradisjoner og innganger til regissørens arbeid ved ansettelsen av disse fire regilærerne. Victoria Meirik som er utdannet i Nederland (Meirik, V.H.,2017) og er ansatt som amanuensis ved bachelorgraden sier blant annet i intervjuet at hun tilhører en regitradisjon der dramatikerer er leverandør for materialet til iscenesettelsen og regissøren er fortolker av dette materialet. Hun påpeker at hun er tilhører en tekstbasert tradisjon der hun er “...opptatt av

skuespillerens gestaltning av den skrevne teksten” (Erichsen, 2016). Dette kan tyde på en slags tekstidealisme og at Meirik som regissør ønsker å yte teksten og forfatterens mening rettferdighet. Dette viser også at hun tilhører samme tradisjon eller har likt syn på regissørens oppgave som Irina Malochevskaja.

Runar Hodne som er ansatt som amanuensis på bachelorlinjen og er selv er utdannet ved instruktørlinjen på KHiO i fra 1998, samme kull som Tyra Tønnessen. Han forteller i intervjuet at;

...enhver forestilling bør realiserer utfra prosjektets spesifikke natur, slik at det oppstår en genuin estetisk autonomi der alle regler og tradisjoner kan settes i spill avhengig av tekst, medarbeidere og skuespillere som er involvert (Erichsen, 2016).

Han skriver selv at han ser på seg selv som uavhengig av tradisjon, men ut i fra dette utsagnet er han opptatt av teaterkunstens estetiske autonomi, og har da kanskje et teaterkunstsyn som ligger nært det moderne regiteater. Samtidig ser han på forutsetningene for en produksjon som mer avgjørende for det endelige resultatet enn tradisjonen til regissøren.

Tore Vagn Lid er regissør og har avlagt doktorgrad i anvendt teatervitenskap på Universitet i Guessen. Lid er teaterregissør med utgangspunkt i det frie feltet som kunstnerisk leder for den bergensbaserte teatergruppen Transiteatret (Lid, T.V., 2017). Lid er ansatt som professor på master sammen med Kai Johnsen. Han sier i intervjuet at regifaget for han handler om å ha evnen til å behandle teater som en flermedial komposisjon. Der rommet inneholder likestilte kunster og kunstnere. I intervjuet fra scenekunst.no kommer det frem at han tenker på teatret som et kollektivt rom, der kunsten skapes mellom aktører og publikum. Han sier at hans ambisjon både kunstnerisk og pedagogisk er “...utviklingen av en slik dramaturgisk regiforståelse, hvor regi og dramaturgisk kontekst tenkes uløselig knyttet opp mot hverandre” (Erichsen, 2016). Lid setter seg selv altså inn i en postdramatisk tradisjon ved å bruke begreper som likestilling mellom de ulike kunstarter og bestanddeler som finnes i et teatralt rom. Han er opptatt av at skolen skal utvikle en metodisk tilnærming “som ser regifaget i lys av de endringprosessene som teatret har vært og- for tiden er inne i “ (Erichsen, 2016). I forhold til

dette ser det ut til at Lid mener at endringene er både av organisatorisk og estetisk/dramaturgisk art. Han sier:

Å gjennom kritisk refleksjon og teori øke forståelsen for forholdet mellom kunst/form, organisasjon/form, slik at nye regissører står bedre rustet i møtet med teaterapparatene og deres “institusjonelle” eller “ikke-insitusjonelle logikker” og “tyngdekrefter” (Erichsen, 2016).

Her ligger det antydning til at ulike organisatoriske praksiser også har betydning for form og innhold i en forestilling. Dette vil Lid gjøre studentene bevisst på. Jeg har tidligere henvist til en artikkel skrevet av Tore Vagn Lid. Hans teorier vil jeg komme tilbake til senere i diskusjonsdelen av oppgaven.

Kai Johnsen gikk på Teaterhøgskolens instruktørlinje fra 1985. Han sier i samme intervju at han i dag arbeider med et utvidet dramaturgibegrep “...hvor estetikk, kontekst, og sosiale prosesser gjensidig påvirker hverandre” (Erichsen, 2016). Han nevner også viktighetene med å kunne jobb med simultanitet i uttrykket og at masterstudiet har som mål og kunne utvikle et mer åpent syn på faggrenser i scenekunsten. I forhold til dette legger han seg på samme linje som Tore Vagn Lid, både når det gjelder form- og dramaturgi-tradisjoner og legger til mer organisatoriske problemstillinger:

Jeg tror ikke lenger, egentlig uavhengig av hvilket nivå man utdanner regissører på, at man bør utdanne til en form for generalister. Videre tror jeg at den tiden hvor regissøren hovedsakelig skal arbeide med regi av “teaterstykker” på norske institusjoner er forbi, jeg tror vi bør arbeide med et ekspanderende regibegrep (Erichsen, 2016).

Det er interessant også at både Lid og Johnsen på mange måter setter begrepene form og organisasjon opp mot hverandre og sier da på mange måter at en form tilhører en form for organisatoriske praksiser innenfor norsk teaterliv.

Det at Hodne og Meirik er ansatt ved bachelor linjen og Lid og Johnsen er ansatt på masterlinjen speiler på mange måter utdanningsplanen fra 2015 for regilinjen, som jeg nå vil gå gjennom. I og med at Meirik setter seg selv i tekstbasert teatertradisjon og Lid og Johnsen vil

utforske og utvide regi-begrepet, er i tråd med hvordan lærerplanen til nå er lagt opp. Studentene får de første tre årene en grundig innføring i metoden til Irina Malochevskaja, og siden på masternivået får de muligheten til å utforske andre former og dramaturgier som spiller en annen verden innenfor scenekunsten.

Bachelorprogrammet for registudententer

Ved å se på KHiOs *Studieplan for bachelorstudium i regi* fra 2015 kan en se hva studentene undervises i nå og hvorfor de undervises i det. I denne delen vil jeg gjøre rede for studieplan for bachelorstudium i regi fra 2015 og studieplan for masterstudium i teater med fordypning regi fra 2015 og gå gjennom hva registudentene kan forvente å lære, med spesielt hensyn til dramaturgi og metode.

I studieplanen fra 2015 står det at; i det første studieår i bachelor regi skal studentene ha et fag som heter grunntrening. I dette faget blir Metoden for handlende analyse gjennomgått slik at studentene skal få en grunnleggende kunnskap om denne metoden, de skal også lære å bruke denne analysen på ulikt materiale. Studentene skal få forståelse for skuespillerfaget gjennom praktisk skuespillerarbeid. De skal i tillegg utvikle sine egne visuelle, kompositoriske og analytiske evner (Kunsthøgskolen i Oslo [KHiO], 2015a,s.5).

I faget Handling og scenisk gestaltning er det gjennom bruk av metoden for fysiske handlinger studenten skal utvikle scenisk materiale på grunnlag av analysearbeid av en dramatisk tekst. I dette emne står det at studentene skal på slutten året “kunne anvende metoden for handlende analyse og metoden for fysiske handlinger i regi og skuespillerarbeid” (KHiO, 2015a, s.6). Registudentene går også gjennom skuespillertrening det første året, da det legges vekt på at registudentene skal kunne være bevist en skuespillers perspektiv i en prosess, samt lære å gjenkjenne eventuelle problemer skuespillere kan stå ovenfor og slik skal registudentene kunne veilede skuespillerne gjennom dette;

Det legges stor vekt på registudentenes skuespilleropplæring fordi de skal være i stand til å forstå og veilede skuespillerne når de kommer ut i teaterlivet. Registudentene får derfor opplæring innenfor skuespillerfaget i deres første studieår (Skutvik, 2015, s.112).

I faget Konseptutvikling 1 skal studentene trene på å utvikle konsepter med utgangspunkt i et litterært forelegg (KHiO, 2015a, s.7) Dette emnet er ment for å gi regissørstudentene grunnforståelse for hva et regikonsept er og kunne vise til virkemidler som kan realisere konseptet. Dette emnet mener jeg viser til en annen forståelse av regi, der regissøren ikke bare skal realisere en dramatisk tekst, men realisere sitt konsept. Registudentene har første året et emne som heter Dramaturgi, kunst- og teaterteori, gjennom dette faget skal studentene bli kjent med et begrepsapparat innen klassisk og moderne dramaturgi. De skal også bli kjent med dramatik fra historiske epoker. Og de skal benytte seg av dramaturgisk kunnskap og ulike dramaturgiske modeller i regiarbeidet (KHiO, 2015a, s.9). Studentene skal i dette emnet på slutten av året “ha kunnskap om strømmninger i dagens teater, nasjonalt og internasjonalt “og “kjenne til ulike former for tekst-tilnærming og dramaturgiske strategier” (KHiO, 2015a, s.9). Dette betyr at studentene ikke bare skal ha kjennskap til metoden for handlende analyse og metoden for fysiske handlinger men også ha kjennskap til andre former for teksttilnærming Siden Allison Oddeys bok *Devising theatre- A practical and theoretical handbook* (1994) er med i pensumlisten vil det være sannsynlig at devising metoden er en av andre former for metode når det gjelder teksttilnærming.

Andre året i bachelorforløpet skal studentene ha et emne som heter visuelle strukturer, i dette emnet skal studenten få kompetanse i hvordan uttrykke seg eller spille i forestillinger der teaterets virkemidler, for eksempel lys, lyd og scenografri er “sdestilte” skuespilleren, det vil si i denne sammenheng at skuespillerens kropp og stemme er mer en sentral enn den psykologiske struktur (KHiO, 2015a,s.10). Gjennom teksten til Mads Thygesen *Lysets mester- om Robert Wilsons visuelle dramaturgi* får studenten kjennskap til Robert Wilsons visuelle regi, der skuspillerne blant annet ofte opptrer mer i tablåer og bilder enn i dialog, og der lyset er viktig for å fokuset i forestillingen og virkemidlene og skuespillerne er sdestilte og blir like viktig i forhold til helheten. Samtidig skal faget gi studentene evne til å skape mening gjennom scenografi, bevegelse, lys og lyd. Som en motsetning til dette har studentene et emne som heter;

Psykologisk fordypning/iscenesettelse av dramatisk tekst. Der studenten skal “teoretisk og praktisk nærme seg problemstillinger forbundet med skuespillerens gjennomgående handling, karakter, karakteristikk og forvandling” (KHiO, 2015a, s. 12). Dette emnet blir studentene øvet i skuespillerens utfordringer, og setter slik skuespilleren i fokus som det bærende elementet av en eventuell forestilling. Samtidig har emnet tittel; psykologisk fordypning, som også gir en føringer for hva slags skuespillertradisjon studiet beveger seg i.

I emnet Dramatisering av prosa skal studentene igjen bruke metoden for handlende analyse og metoden for fysiske handlinger i et dramatiserings arbeid av en prosatekst, der studenten skal lære å utvikle et manus med metoden for handlende analyse og metoden for fysiske handlinger som et grunnlag for å skape et manus ut av en prosatekst (KHiO, 2015a, s. 11). Det kan da sies at skolen ikke bare bruker denne metoden for handlende analyse som en metode for å åpne en dramatisk tekst, men at metoden og kan gi dramaturgiske løsninger i arbeidet med å utarbeide et manus. Dette vil jeg komme tilbake til da jeg skal gjøre rede for forestillingen *Julefortelling* (2015) regissert av Tyra Tønnessen, der det for meg kan virke som at det at metoden har blitt brukt som modell for å skape en ny tekst ut av en prosatekst.

Andre året fortsetter med de samme emnene som første året med konseptutvikling 2(KHiO, 2015a, s.13), komposisjon og visualitet 2(KHiO, 2015a, s.13), og dramaturgi, kunst- og teaterteori 2 (KHiO, 2015a, s.14).

Det tredje året på bachelorprogrammet for regi skal studentene gjennom emner som Iscenesettelse av prosa, som er en videre forgreining av Dramatisering av prosa, fra andre året der studentene skal fortsette å bruke metoden for handlende analyse og metoden for fysiske handlinger i dramatiseringsarbeider og inscenesettelsen av en prosatekst (KHiO, 2015a, s.16)

De har emnet Skarp sjanger som skal gi studentene erfaring med å sette opp skuespill som har utfordringer der gjelder form- og spillestil. Året fortsetter videre med en fordypning i emnene konseptutvikling 3 (KHiO, 2015a, s.18), komposisjon og visualitet 3 (KHiO, 2015a, s.19) og dramaturgi, kunst og teaterteori 3(KHiO, 2015a, s.20).

Masterprogrammet for registrender

Masterprogrammet på KHiO heter masterstudium for teater med fordypning i skuespillerfag, regi, scenografi og scenetekst. Dette vil si at studentene på studiet uansett hvilken fordypning de har, gjennomgår en del emner sammen, men de har også sitt eget fordypningsemne. Her vil jeg gå gjennom emnene som er tilknyttet regi.

Første emne er som står beskrevet i studieplanen for masterstudium i teater med fordypning i regi er konsept- og kunstutvikling. I dette emnet skal studentene i større grupper arbeide som et teaterlaboratorie, her skal praktiske ferdigheter, teoretisk kunnskap og teknologi bli knyttet sammen for så å utvikle kunstneriske ideer, løsninger, formspråk og estetiske strategier. I emnebeskrivelsen innbyr det til å se på ulike innfallsvinkler når det gjelder innhold, de vises til forstillingsarbeid der utgangspunktet er konseptuelt, visuelt, spirituelt, koreografisk eller sosiopolitisk (KHiO, 2015b, s.6)

Andre emner som står beskrevet er Teori og begrepsutvikling. I dette emnet skal studentene få en forståelse for samtidige dramaturgiske teorier, konsept og samtidskunst, kunst og samfunn. Emnet søker spesielt studentene skal få en forståelse for “kunstverk som hovedsaklig må vurderes ut i fra ide og konsept” (KHiO, 2015b, s.7). Studentene skal også innom et studium av referanseverk innen performance. I en videreføring av dette skal emnet også undersøke teaterformer som ikke i hovedsak setter handling og karakterer i sentrum, men heller vektlegger teatral komposisjon av ulike sceniske virkemidler som bærende for realiseringen av forestillinger. I dette emnet skal det også vies tid til å utforske verk som som problematiserer forestillingen som fiksjon, samt aktivt forholde seg til teater som en sosial hendelse. Begrepene performativitet og relasjonell estetikk bli spesielt viktig for dette emnet (KHiO, 2015b, s.7). Dette er utgangspunktet for emnet og studentene skal, som det gjøres rede for videre i emnet beskrivelsen under læringsutbytte, “kunne identifisere forestillinger med postdramatiske kjennetegn, og drøfte verkene til sentrale tenkere innen postdramatisk teori” (KHiO, 2015b, s.8).

Videre i studiplanene beskriver emnet Teknologi og ferdigheter. Under emnebeskrivelsen står det at et viktig fordypningsområde i dette emnet er ulike devising-teknikker og andre

utgangspunkter knyttet til utvikling av forestillinger som ikke har en fast scenetekst som utgangspunkt. Etter at studentene er ferdig med dette emne skal studentene være lært til å bruke devising som teknikk for å utvikle materiale til forestillinger ikke har en ferdig scenetekst (KHiO, 2015b, s.9).

Disse emnene som det fremgår av studieplanen har alle studentene uansett fordypning samt emnet Produksjoner. I Produksjoner skal studentene lage og sette opp forestillinger. Der studentene i gruppe skal delta i produksjonen og virke ut ifra deres valgte fordypning, altså registudentene er regissørene i produksjonene som skapes. I dette emnet skal alle emnene fra studiene integreres.

Studentene skal benytte seg av og realisere ideer, impulser, konsepter, teknologi og ferdigheter som er utviklet både gjennom undervisning og egne studier til å skape et personlig kunstnerisk uttrykk (KHiO, 2015b, s. 10)

Videre i studieplanen blir alle fordypningsemnene redegjort for. Under fordypningsemne regi står det at det skal gis undervisning og veiledning i å både det og skape samt kommunisere regikonsepter av høy kunstnerisk kvalitet, regikonseptet som både inngår i en dramatisk og postdramatisk tradisjon. Studentene skal også utarbeide komplette og dyptpløyende regianalyser med utgangspunkt i en scenetekst. Og følgene skal elevene etter emnet er fullført kunne gjennomføre komplette og dyptpløyende regianalyser av både tradisjonell scenetekst og “scenetekst som utfordrer et modernistisk paradigme” (KHiO, 2015b, s.15)

Alle disse emnene inngår i første året på masterutdannelsen. Andre året har registudentene masterprosjekt.

I Masterprosjekt regifag skal studentene lage to selvstendige kunstneriske arbeider innenfor regifaget. Arbeidet er individuelt, men likevel står det i studieplanen at studentene skal inngå i en skapende samhandling med andre. Det står og under emnebeskrivelsen at verkene “søkes” å bli gjennomført i samarbeid med det profesjonelle teatermiljøet. Dette samsvarer med det jeg har skrevet ovenfor i regifaget historie, da det ble gitt mulighet for studentene som en del av siste året og komme på et teater og sette opp en forestilling der. Således kommer regielevene nærere det praktiske teatermiljøet utenfor skolen. I tillegg til å sette opp en forestilling skal

studentene levere en refleksjonsoppgave tilknyttet til forestillingens prosess (KHiO, 2015b, s. 20).

Oppsummering av regilinjen og dens utvikling

I dette kapitlet har jeg redegjort for regilinjen oppstart og historiske bakgrunn. Jeg har videre trukket frem rektorer og pedagoger som har vært viktige for skolen og ikke minst regilinjen utvikling. Fra 1980 tallet og frem til i dag kommer det frem to viktige pedagoger som på en eller annen måte har lagt premisser for skolen pedagogiske metode og mål for utdanning, disse to er Rudi Penka på 1980 tallet. Og som en del av skolens mål om en profesjonalisering av teaterskolen og teaterstudiet kom Irina Malachevskaja på 1990 tallet. Ut fra hva jeg har redegjort for er Irinas pedagogikk og metode den som har satt mest på spor i skolen og hennes metode og undervisningsopplegg som står skrevet i boken Regiskolen brukes fortsatt i dag som en del av grunnutdanningen til studentene. Etter Irinas avgang fra skolen, tok Hans Henriksen over som jobbet videre med Irinas metode, men la også til nye metoder og innganger til teatret som syntes viktig i henhold til teatrets stadige skiftende trender. Hans Henriksen var også linjeleder for regilinjen da den fikk et master-tillegg på to år.

I dette kapitlet har jeg redegjort for regilinjen studieplan slik den er fremstilt i 2015. Der kan man tydelig se ut i fra emnene en fokusendring fra bachelornivå til masternivå, som Hans Henriksen har beskrevet. I løpet av bacheloren slik jeg har redegjort for skal studentene få en grundig og dyp forståelse for metoden for handlende analyse og metoden for fysiske handlinger. Og selv om noen emner tar for seg andre metoder, eller dramaturgiske strategier står den nevnte Metoden frem som viktigere. En kan kanskje si at andre innganger til scenisk formidling blir introdusert men metoden for handlende analyse og fysiske handlinger blir en teoretisk og metodisk bærebjelke i utdannelsen.

I masterløpet blir ikke metoden for handlende analyse og fysiske handlinger nevnt i studieplanen. I masterløpet blir andre inngangsmetoder som devising viktig. Samt også det å

utvikle, kjenne til og få en forståelse for postdramatisk teater, performancestrategier og visuelt likestilt teater. Da de også får i emnet teori og begrepsutvikling kjennskap til scenekunst som ikke setter karakter og handling i sentrum for forestillingens historie. Dette viser til en markant endring i innhold fra bachelor til masterstudiet. Videre i denne oppgaven, vil nettopp denne endringen mellom innhold på bachelor og master få betydning for hva jeg mener kan vise til forskjellige dramaturgiske og estetiske strategier hos de eldre og yngre generasjonene av registudenter som har store deler av sitt virke innenfor de nasjonale scenene i Norge.

Del 2 Teori, analyse og diskusjon

Oppgavens teoretiske perspektiv

Jeg har nå redegjort for KHiOs historie, skolens læreplan og sett litt fremover med ansettelse av nye lærere på regilinjen. Før jeg går gjennom de ulike forestillingene og gjør en analytisk sammenligning, er det nødvendig å tydeliggjøre noen begreper og forklare oppgavens teoretiske perspektiv og utgangspunkt for den analytiske delen.

I dette kapitlet vil jeg først redegjøre for bruken av begrepet dramaturgi. Videre vil jeg gå gjennom ulike dramaturgiske strategier, som blir brukt innenfor dramatisk og postdramatisk teater og gi en dypere innsikt i begrepet ambient teater. Etter dette vil jeg gjøre en slags sammenligning mellom de nevnte strategiene og hvordan de virker i forhold til noen utvalgte bestanddeler i forestillingene som er rom, tekst, tid og kropp. Dette er ment for gi en teoretisk bakgrunn for analysen og diskusjonen om de nevnte forestillingene. I denne delen vil jeg bruke *Innføring i Dramaturgi* (2006) av Michael Evans, og allerede nevnte *Dramaturgi- forestillinger om teater* (Gladsø mfl., 2015) og *Det marginale teater* (Arntzen, 2007)

Hva er dramaturgi?

I boken *Innføring i Dramaturgi* (2006) av Michael Evans, beskrives dramaturgi som læren om hvordan skuespill og andre fortellinger i dramatisk form er oppbygd og en beskrivelse av hvordan klassiske tragedier bør skrives, jamfør Aristoteles sine nedskrivelse i Poetikken (Evans, 2006, s.17). Evans skriver både om film-dramaturgi og teater-dramaturgi. I min oppgave vil jeg

fokusere på dramaturgibegrepet innenfor teater. Evans skriver at dramaturgibegrepet i vår tid omfatter fiksjonberetninger i alle sjangre og medier.

Man kan presisere begrepet nærmere ved å si at dramaturgi er læren om hva gode dramatiske fortellinger vanligvis består av og hvordan disse fortellingene formidles i skuespillet, filmen, eller hva det måtte være” (Evans, 2006, s. 17)

Dramaturgibegrepet brukes altså for å forklare hvordan og hvorfor dramatikk, teaterforestillinger, film og tv-sendinger virker på et publikum.

Evans velger å forholde seg til en smal definisjon av begrepet dramaturgi, og han velger å ikke ta med hvordan dramaturgibegrepet kan brukes innenfor performanceforestillinger, eller forestillinger som ikke formidler “en fattbar historie” (Evans, 2006, s.17). Jeg har valgt å utvide dramaturgibegrepet og bruker dramaturgibegrepet ikke bare noe som gjelder hvordan det dramatiske verket er bygd opp og formidlet, men altså hvordan forestillingenes virkemidler, som tekst, lyd, lys, kropp og rom blir brukt for å formidle en fortelling, mening eller stemning. I min oppgave velger jeg altså å bruke dramaturgibegrepet som et samlebegrep for hvordan en forestilling er bygd opp av de nevnte virkemidlene og hvordan de igjen virker på et publikum. Det vil si at jeg ikke ser på begrepet dramaturgi som at det bare handler om hvordan den dramatiske historien er bygd opp, men og hvordan virkemidlene i en forestilling er bygd opp på og hvordan disse igjen påvirker publikum. En kan si at Evans forholder seg til dramaturgi-begrepet ut fra en dramatisk og muligens tekstidealistisk tradisjon, mens denne oppgaven vil bruke dramaturgibegrepet til å gjelde alle de estetiske virkemidlene i en forestilling.

Spørsmålet for analysen blir hvordan stiller regissøren seg til et estetisk virkemiddel-hierarki, i forhold til hvilke valg hen tar og hvordan disse valgene virker på meg som publikummer? I noen av forestillingene jeg har valgt har også hendelser skjedd i publikum som er et resultat av hvordan regissøren har valgt at tekst, lyd, lys, kropp og rom skal virke i forestillingen. Som nevnt er analysen en blanding mellom semiotisk og virkningsbasert, på grunn av at regissørens valg har en virkning på publikum, kan dette si noe om hvilke tradisjon eller trend regissørene beveger seg i. Ved å bruke dramaturgiske strategier- og begreper som teori for

analysen og vil igjen vil si noe om regissørens estetiske tilhørighet er en grunnbjelke i den videre i diskusjonen.

Realisme som det dramatiske teaters dramaturgi

Som tidligere nevnt utviklet det seg i modernismen en trend med å lage forestillinger som var ulike fra andre oppsetninger av samme dramatiske verk. Samtidig som realismens konvensjoner i teatret overlevde som en del av modernismens prosjekt.

Realismen vi møter i etterkant av perioden, er en realisme som har tatt konsekvensen av det moderne gjennombruddet...Man setter altså ikke automatisk opp eldre stykker i henhold til stykkets samtidskonvensjoner, men billedlegger det på nytt (Gladsø mfl., 2015, s.118).

Realismens konvensjoner velger jeg å kalle stabile teaterkonvensjoner, og innenfor disse stabile konvensjonene er realismens dramaturgi; “Den dramaturgien som kvantitativt dominerer teateret fra 1900 og frem til i dag, er sammenfallende med den som etableres i realismen” (Gladsø mfl., 2015, s.118). Disse konvensjonene mener jeg óg sammenfaller med det man kaller det dramatiske teater.

Ved å se på realisme som en dramaturgi betyr altså at realisme-dramaturgi inneholder et sett teknikker og konvensjoner som sikrer sannhetsverdien i en ytring, ytringens sammenheng med virkeligheten den referer til og teknikkens sannsynlighet (Gladsø mfl., 2015, s.118). Realismens dramaturgi og konvensjoner er i endring, derfor kan vi bruke den som en benevnelse på en dramaturgisk strategi vi ser i dag da denne sannhetsteknikken eller realismeteknikken beveger seg i samme retning som virkeligheten den beskriver. Realismens dramaturgi speiler den virkeligheten utenfor, som forestillingen befinner seg i. Derfor vil også disse begrepene og konvensjonene være i endring. Fordi konvensjonen og teknikken innenfor realismen stadig

refererer til den verden vi lever i nå, opplever vi som publikum det som realistisk når det er ”mediespesifikt, tidspesifikt og kulturspesifikt” (Gladsø mfl., 2015, s.118).

Hva inneholder realismens teknikker og konvensjoner? En kan si at forestillinger med et realistisk forløp er lineære fortellinger med et klart høydepunkt. Stort sett er det slike forestillinger som blir vist på norske scener, men dette kan vise seg å være i endring. I tillegg til fortellingens forløp, har også scenerommet/scenografien og spillestil en rolle å spille i forhold til om publikum opplever det de ser som realistisk. I realismen er Stanislavskijs skuespillerteknikker sentrale, der identifikasjon med rollen skuespilleren skal spille blir viktig, skuespilleren ibor rollen som om skuespilleren er rollefiguren. “Denne måten å fremstille roller på identifiseres i stor grad som en realistisk teknikk” (Gladsø mfl., 2015, s.118).

De scenografiske konvensjonene i realismen gjenkjennes ofte ved at scenerommet representerer hjemmemiljøet til karakterene, samt at kostymeringen er autentiske i forhold til hvem, hva og når. Den moderne realismens scene ser likevel annerledes ut enn realismens realisme, da scenen gjerne kan være naken og minimalistisk og detaljene som man gjerne ser i sceneanvisningene til Henrik Ibsen for eksempel ikke lenger nødvendig for å skape et rom som publikum gjenkjenner som realistisk (Gladsø mfl., 2015, s.118).

Ut fra dette kan en si at realisme som dramaturgisk modell inneholder dramatik som søker å være sann og krever gjenkjennelse innenfor den verden eller kontekst dramatikken blir satt opp i, fortellingen er lineær med et klart høydepunkt. Likeledes kan en si spillestilen innenfor realismen handler om at skuespilleren identifiserer seg med rollekarakteren som om hen er karakteren, spillestilen kan og sies å være sannhetssøkende innenfor konteksten den spilles. Spillestilen blir gjerne forbundet med Stanislavskijs metoder for skuespillerkunst og det magiske hvis. Scenografien skal også presentere et sant miljø for karakterene på scenen, men scenografien har utviklet seg fra å være detaljert til mer nakent og med et mer minimalistisk uttrykk.

Ut i fra disse elementene og hvordan virkemidlene er brukt skal de passe inn i helhet som ikke bryter med fiksjonen som blir presentert for publikum. Den helhetlige tankegangen og at alle disse virkemidlene ikke bryter med fiksjonen gjør at publikum gjenkjenner det de ser som realisme-dramaturgi.

Nye strategier: postdramatisk og ambiente virkemidler

Til nå har jeg gått gjennom realisme som dramaturgi, og en struktur som beskriver det en kan se mest av i det institusjonelle teatret i dag. Realismedramaturgien er også brukt av det moderne regiteater. Problemstillingen til denne oppgaven hviler på min oppfatning av at norske registudenter som har gått på regilinjen på KHiO i løpet av 2000-tallet har laget forestillinger som bruker andre dramaturgiske strategier enn den som forbindes med det realistiske og dramatiske. Det vil si at de produserer forestillinger inspirert av performanceteater og et teater som ligger nærmere den postmoderne epoken, enn den moderne hva gjelder estetikk og dramaturgiske strategier. Man har ulike dramaturgiske strategier og forklaringsmodeller teaterforskere bruker til å beskrive det postmoderne teater. Jeg vil gå gjennom to begreper. Det første er Knut Ove Arntzen og det han omtaler som det marginale teater (Arntzen, 2007). Det andre er Hans Thies Lehmanns det postdramatiske teater (Lehmann, 2006). Jeg velger å bruke begge til å begrepsfeste teater med performancerelaterte virkemidler, fordi en del av teoriene bak begrepene sammenfaller, men óg fordi de ulike forklaringmodellene utfyller hverandre. Jeg opplever også at Knut Ove Arntzen kommer med begreper som passer med det jeg har opplevd i møte med de ulike forestillingene jeg ønsker å bruke som eksempler. I *Dramaturgi- forestillinger om teater* (Gladsø mfl., 2015) er det skrevet om det postdramatiske som dramaturgisk modell og at denne modellen ikke avskriver andre postmoderne dramaturgier- som likestilt og simultan dramaturgi. Men at disse modellene har sine egne logikker og bør brukes deretter (Gladsø mfl., 2015, s.180). Arntzen skriver i midlertidig i sin bok at visuell og likestilt dramaturgi reflekteres i det marginale teater “som settes i sammenheng med begrepet postmainstream” (Arntzen, 2007, s. 9)

Felles for *Det marginale teater* (Arntzen, 2007) og *Postdramatic theater* (Lehmann, 2006) er at begge tekstene forteller om et teater som bryter ned et virkemiddel-hierarki.”Det

marginale teater er det teater som står for nedbrytning av hierarkier når det gjelder virkemidler, prosess og betydning. Et energetisk teater” (Arntzen, 2007, s.9). Hierarki i teater kan være prosessielt, handle om prosessen, eller et hierarki innenfor forestillingens rammer, det vil si virkemiddelbruken i forestillingene. En kan forklare et estetisk virkemiddel-hierarki ved at en av bestanddelene i en forestilling lys, lyd, tekst, kropp, rom har mer å si for forestillingens helhet enn de andre bestanddelene. En nedbrytning av virkemiddel-hierarkiet kan bety at ikke ett virkemiddel trenger å bety mer enn et annet virkemiddel for at forestillingen skal gi mening. Ofte er tekst eller det dramatiske forelegget sett på som virkemidlet som virker på toppen av hierarkiet. Samtidig kan man kanskje si at et teater som bryter ned virkemiddelhierarkiet, bryter ned de stabile teaterkonvensjonene. Jeg vil nå redegjøre for hvordan disse ulike dramaturgiske teorien behandler de ulike bestanddelene i teatret.

Rom

I *Det marginale teater* (Arntzen, 2007, s.132) står det at “Teatret ligger i skjæringspunktet mellom forskjellige måter å forstå rom på”, i denne sammenheng skal jeg gjøre rede for to ulike måter å se rom på henholdsvis innenfor de to forskjellige inndelingene postdramatisk og realisme dramaturgi.

I en postdramatisk forestilling vil rommet der forestillingen foregår være plastisk i forhold til hvilket konsept forestillingen har. Rommet kan være lite, som gjør at publikum kommer tett på skuespilleren og en får en følelse av å være med i teaterhendelsen eller det kan være så stort at publikum må bevege seg rundt eller omkring i rommet for å få med seg handlingen. I det dramatiske teater vil rommet ikke kunne være for stort eller for lite. “Både det altfor store og det altfor intime rommet er risikabelt, og truer med å forstyrre den nødvendige grensen mellom fiksjon og virkelighet” (Gladsø mfl., 2015, s.150). Altså får rombruken en betydning i forhold til hvordan rommet virker inn på et publikum og om de opplever forestillingen som fiksjonell eller dramatisk, eller som autentisk og virkelig. Spennet mellom

virkelighet og fiksjon er noe som gjentar seg i bruken av de øvrige bestanddelene i teatret og ikke bare rommet i et postdramatisk teater. Arntzen skriver;

Ambient er en betegnelse for graden av atmosfære og interaktivitet som kan finnes i en produksjon når det gjelder publikums integrering i forhold til romlige og frontale sceneløsninger, og pop-ambient indikerer nærmere bestemt en teater og kunsestetisk strategi som tar i bruk det atmosfæriske i forhold til en klubbaktig iscenesettelsesstil (Arntzen, 2007, s.9).

Det er altså bruken av rom som bestemmer om en forestilling har grad av ambiens og kan sies å være ambient teater. Jeg velger å forstå begrepet ambient som en måte å beskrive forestillinger som har en grad av publikums interaksjon eller grad av kollektiv atmosfære. Der rommet forestillingen utspiller seg er i ulik grad et åpent rom. Det kan variere hvordan et rom kan oppleves som åpent for et publikum. Scenerommet kan åpne seg ved at skuespillerne snakker direkte med publikum, da vil motsetningen til dette som gjenspeiler en realistisk eller dramatisk tilnærming være at skuespillerne ikke ser på publikum men ut mot intet, eller der hvor publikum befinner seg er det en usynlig "fjerde" vegg. En annen måte publikum kan oppleve en forestilling som ambient kan være i en klubbaktig setting der publikum må stå eller gå rundt og oppleve forestillingen eller performansen fra forskjellige perspektiver.

Ved å se på måten en regissør har valgt å bruke rommet, kan altså si mye om hva slags forestilling vi har med å gjøre og hvordan regissøren har lyst til å påvirke publikum og igjen hvilken estetisk og dramaturgisk tradisjon forestillingen beveger seg i.

Det ligger to estetiske hovedlinjer når det gjelder rombruk i 1900-tallets teater, den som har med det åpne rom å gjøre og den som har med det lukkede rom å gjøre, hvor den ene tilsvarer den teatrale, spektakulære og tildels rituelle opplevelse, mens den andre tilsvarer en teatral illusjon (Arntzen, 2007, s.38).

Tekst

Den neste bestanddelen i en forestilling jeg skal redegjøre fra et postdramatisk perspektiv er tekst. Bruken av tekst i teater kan deles inn i to og teaterforestillinger der teksten troner øverst i et virkemiddel hierarki er fortsatt det en ser mest av på teaterscener. I *Dramaturgi- forestillinger om teater* (Gladsø mfl., 2015) bruker de begrepet tekstbasert teater; “tekstbasert teater dominerer stadig rent kvantitativt i teatret” (Gladsø mfl., 2015, s.205). Tekstbasert teater må nødvendigvis ikke være forestillinger der regissøren bruker et dramatisk verk som grunnlag for forestillingen men altså forestillinger der tekst eller tale er den viktigste og mest fremtredende delen av forestillingen. Likevel er forestillinger som bruker et dramatisk verk er det vi er mest vant til å se på institusjonsscenene.

Da mine eksempler for forestillinger, som jeg skal gå gjennom senere, er alle forestillinger der tekst er del av handlingsforståelsen, blir det med en gang viktig å redegjøre for hvordan regissøren har valgt at teksten stiller seg i forhold til de andre virkemidlene i forestillingen. Innenfor performanceteater kan man se nye strategier i forhold til bruk av tekst, “teksten er ikke lenger premissleverandør i teatret, men opptrer som ett av flere virkemidler i teaterestetikken” (Gladsø mfl., 2015, s.149). I tillegg kan scenetekst som ikke er skrevet for teater som for eksempel en telefonkatalog brukes som det tekstlige grunnlaget i forestillingen (Gladsø mfl., 2015, s.149). Arntzen skriver som en motsetning til dette om hvordan regissøren kan på en eller annen måte være bærer av tekstidealisme, som betyr at regissøren har et ønske om yte teksten rettferdighet (Arntzen, 2007, s.167). I de forestillingene jeg har sett vil man kunne se at teksten som er tatt i bruk i de forskjellige forestillingene er behandlet forskjellig. Jeg vil kunne mene at ulikhetene man ser handler om hvorvidt regissøren bruker teksten for å underbygge deres konsept eller om teksten brukes for underbygge dramatikerens tanker og vilje med stykket. I tillegg kan man si at bruk av tekst handler om hvordan sceneteksten opptrer i stykket, altså innenfor en fiksjon og ikke bryter med fiksjonen på noe måte, eller er metafiksjonell. I en

metafiksjonell tekst kan for eksempel skuespillere kommentere sitt eget spill ut i fra et seg selv og ikke rollen, eller teksten kan bryte med fiksjonsteksten på en annen måte, ved for eksempel å ikke være logisk i forhold til handlingen på scenen.

TID

Tid forholder man seg også ulikt til i dramatiske og realistiske oppsetninger i motsetning til postdramatiske oppsetninger. En kan si at i et postdramatisk teater kan bruk av tidsaspektet sammenlignes med måten en bruker rommet på. Ved at rommets grenser utviskes i det postdramatiske teater, opphører også den fiksjonsbundne tiden.

Dramatisk tid er lukket omkring et fiktivt hendelsesforløp, og den virkelige tiden skal helst opphøre med å eksistere. Postdramatisk tid forholder seg til den reelle tiden (sanntid) som er den tiden både publikum og aktører deler i løpet av teaterhendelsen (Gladsø mfl., 2015, s.150).

Dette vil si at publikum ikke blir fortalt en tid skuespillerne på scenen er i, men opplever forestillingen i den virkelige tiden og ikke blir presentert for en fiksjonell eller dramatisk illusjon av tid (Gladsø mfl., 2015, s.150). Bruken av tid i et postdramatisk perspektiv får kanskje sin konsekvens ved at publikum i større grad opplever og oppnår en kollektiv bevissthet over hva de er med på i den erfarte tiden, og at publikum i større grad er interagerende i forestillingen, snarere en betraktende; “[...]regikunsten er blitt mer opplevelse enn estetisk betraktning[...]” (Arntzen, 2007, s.133).

KROPP

Siste bestanddel jeg skal gå gjennom er kropp. Med kropp mener jeg skuespilleren eller aktøren i en forestilling. I *Dramaturgi-forestillinger om teater* (Gladsø mfl., 2015) beskrives forskjellen

mellom skuespillerens oppgave i det dramatiske teatret i motsetning til en skuespillers oppgave i det postdramatiske teatret. I det dramatiske teatret har skuespilleren som oppgave representere og ibo en fiktiv karakter. “Dramaet utspiller seg alltid mellom karakterene i stykket, med fokus på å representere den dramatiske situasjon” (Gladsø mfl., 2015, s.151). I det postdramatiske teatret representerer ikke skuespilleren noe andre enn seg selv fordi det postdramatisk teatret motsetter seg formene for illusjon og representasjon (Gladsø mfl., 2015 s.151). Derfor er det ikke lenger karakterene i en forestilling som driver handlingen frem, men skuespilleren i kraft av sin tilstedeværelse og intensitet som driver forestillingen frem og viser hva forestillingen betyr; “kroppen er ikke lenger et medium eller et instrument, men heller en realitet, og en utøver av tilstedeværende energi og intensitet” (Gladsø mfl., 2015 s.151). Denne formen for agering i spillrommet får konsekvenser igjen for skuespillerens metodiske bakgrunn, da behovet for at en skuespiller skal representere en fiksjonell karakter kanskje ikke lenger er nødvendig. Tore Vagn Lid som selv beskriver sine forestillinger innenfor et postdramatisk landskap, mener at man kan sette spørsmål ved behovet for en spillestil som er psykologisk realistisk. Nettopp fordi en skuespiller i et postdramatisk landskap må kunne arbeide med fokus på andre kvaliteter og med en annen tilstedeværende spillestil som ikke er psykologisk realistisk motivert (Lid, 2015, s. 101).

Introduksjon til fire forestillinger regissert av tidligere studenter på KHiO.

I dette kapittelet skal jeg se på og vurdere ulike estetiske virkemidler og dramaturgiske strategier brukt i fem forskjellige forestillinger skapt av fem regissører som har gått på regilinjen på KHiO til ulik tid. De fem regissørene er Tyra Tønnessen, Alexander Mørk Eidem, Peer Perez Øian, Jonas Corell Petersen og Angelina Stojcevska. Valget av disse regissørene og forestillingene de har skapt, er tatt på grunnlag av hvilken periode de har gått på teaterhøgskolen, og hvilke muligheter jeg har hatt for å se forestillingene. Valget av disse regissørene er i tillegg basert på at hver og en av dem har en tydelig personlig registetikk i det arbeidet de gjør.

Jeg vil først gi en kort introduksjon av regissørene, hvilken tid de gikk på KHiO og eventuelt om de bærer et spesielt teatersyn eller estetiske teorier. Så vil jeg redegjøre for forestillingene og peke på noen virkemidler og hendelser i forestillingene som er interessant i forhold til oppgavens problemstilling. Denne delen og den videre analytiske sammenligningen av forestillingene er en forutsetning for å forstå den endringen jeg peker på i oppgaven.

Tyra Tønnessen

Tyra Tønnessen var i 1994 en av de få som fikk være scenekunsthospitant under Morten Krogh sin periode som linjeleder for regilinjen på Teaterhøgskolen. Hun kom inn som fullverdig registudent i 1998 (Heltberg, J. Lynne, E., 2013). Under denne perioden var Irina Malochevskaja teaterpedagog på Teaterhøgskolen. I 2005 leverte Tønnessen et prosjektutkast til stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid og fikk dette godkjent, med dette ble hun den første stipendiaten til dette programmet som forsket innenfor teaterfeltet (Tønnessen, 2009,

s.4). Utkastet het “Planlagt intuisjon, bevisste veier til skuespillerens underbevissthet- en utvikling av Irina Malochevskaja regiskole”. Dette stipendprogrammet er dokumentert i et dokument, som óg er en kritisk refleksjon, med tittelen *Planlagt intiusjon, bevisste veier til det ubevisste- en utvikling av Konstantin Stanislavskji improvisasjonsmetoder* (Tønnessen, 2009). Som en del av dette stipendprogrammet regisserte hun fire teaterforestillinger og arbeidet med Irinas Malochevskajas undervisningsformer (Tønnessen, 2009 s.4). Tyra Tønnessen sitt virke i teater-norge har altså både vært som regissør på institusjonelle scener samt som pedagog på Teaterhøgskolen. Jeg bruker Tyra Tønnessen og hennes forestilling *Julemiddag* (2015) fordi hun har både studert, jobbet med og undervist i Malochevskajas metode, og står da som eksempel på en regissør som ble utdannet under Malochevskajas periode på Teaterhøgskolen. Jeg vil altså se på om en kan finne igjen spor av utdannelsen til Tønnessen i *Julemiddag* (2015), i forhold til bruken av estetiske virkemidler og dramaturgiske strategier. Dette igjen vil kanskje si noe om hvilket teaterestetisk landskap Tyra Tønnessen som regissør beveger seg i, hvilken form og estetikk hun foretrekker. Har Tønnessen en registil som beveger seg innenfor eller utenfor den konvensjonelle teaterestetikken?

Forestillingen: *Julemiddag* (2015)

Forestillingen *Julemiddag* (2015) ble første gang vist på KHiO med skuespillerstudenter i rollene. Seinere ble den satt opp i en ny versjon på Nationaltheatret i 2014 og 2015, jeg så forestillingen i 2015. I programbladet (Tønnessen, 2014, s.8) for forestillingen står det at forestillingen ble til i løpet av to etapper altså først gjennom arbeid med skuespillerstudenter på KHiO og så videre bearbeidet av skuespillere på Nationaltheatret. Med hjelp av improvisasjonsmetoder over skuespillernes egne minner og tanker om jul og Thornton Wilders *The Long Christmas Dinner* (1931) skapte dette et grunnlag for et manus, skrevet av Tønnessen. I programbladet skriver Tønnessen også om hvilken oppgave hun har hatt i utformingen av dette

stykket, hun har lagt premissene for improvisasjonene, valgt ut karakterer og bestemt når og hvor de møtes, og hva slags omstendigheter de møtes under (Tønnessen, 2014, s.8)

Handlingen i stykket foregår på julaften over flere år og generasjoner ser man en familie fra Stavanger gjennom ulike epoker i norsk historie. Hver julaften vi får se, kommer det nye tilskudd til familien, noen er velkomne andre ikke. Forestillingen viser en familie gjennom ulike tidsepoker der samfunnsrammene for familien endrer seg, samtidig som familiedynamikken og hierarkiet forandrer seg. Fra en julaften til en annen har familieoverhodet gått bort og en annen har tatt plassen øverst ved bordet. Spørsmålet for forestillingen slik det står i programbladet er “Hva påvirker oss med det som skjer her og nå, rundt bordet, eller store historiske, politiske og økonomiske rammer? Begge deler.”(Tønnessen, 2014, s.8).

Scenografien i *Julemiddag* (2015) er enkel og moderne med et stort trekantet bord som dekker nesten hele scenen. Det er to åpninger på hver sin side av bordet. Det er en fødeåpning og en dødsåpning. Gjennom forestillingen dukker skuespillerne opp i nye karakterer gjennom den ene døren, fødeåpningen, og går ut den andre åpningen når karakteren har spilt ut sin rolle. I tillegg er det en dør, som fungerer som utgangsdøren til rommet der alt utspiller seg. Kostymene er naturlige og realistiske, med klær som hører til de forskjellige epokene.

Skuespillerne har en naturlig spillestil. Noen ganger spiller de babyer og barn som etterhvert blir voksne. Dette er et noe humoristisk grep, da f.eks patriarken i familien dør og går inn i døden, og kommer inn i livet igjen, som et barn av sine barn. Likevel er ikke dette noe brudd eller noe man ikke tror på, siden spillet er naturlig og holder seg innenfor de samme rammene som de andre aktørene gjør og det faktum at ingen inne i fiksjonene setter spørsmålstegn ved disse litt forvokste babyene. Skuespillerne spiller tilsynelatende ut fra en psykologisk realistisk spillestil, da handlingene til karakterene er psykologisk motivert og spillestilen speiler den virkeligheten vi er i.

Dramaturgien til forestillingen holder seg innenfor hva jeg vil kalle en realistisk eller klassisk dramaturgi, selv om den hopper i tid, skaper den en gjennomgående logikk i forestillingen. Jeg har under kapitlet om *Regiskolen* (2002), nevnt de fem dramaturgiske hendelsene som bør trekkes frem i en forestilling som er basert på metoden. *Julemiddag* (2015) ser ut til å forholde seg til denne oppbygningen. Forestillingen starter med et symbolsk bilde; en

av karakterene står oppe på bordet, hun gjennomgår kroppslig sine første barneår, det er denne karakteren vi skal følge gjennom hele forestillingen. Denne starten kan minne om hva det står om den innledende hendelsen i *Regiskolen* (2002). Det er også på mange måter hennes kamp for å bli frigjort og hørt i familien. Den siste hendelsen i forestillingen, hva som kan kalles den viktigste hendelsen, viser karakteren sittende ved samme plass ved bordet, selv om alle de som er eldre eller høyere opp i hierarkiet er døde for lengst. Med dette ønsker regissøren å vise at tilstanden eller statusen ikke er forandret hos hovedkarakteren, selv om omstendighetene rundt karakteren er forandret. Uansett viser dette at Tønnessen sannsynligvis fortsatt forholder seg til Malochevskajas lærdom i forhold til dramaturgisk oppbygging av stykket.

Forestillingen foregår i hva jeg vil kalle et lukket rom, publikum er fluer på veggen som ser på og det er ingen brudd i forholdet til dette. Skuespillerne forholder seg til de andre på scenen og spiller for publikummet. Akkurat dette blir interessant i forhold til de andre forestillingene jeg skal presentere, da det der tas i bruk andre strategier som åpner rommet.

Når det gjelder scenetekst og bruken av den, er det lite i forestillingen som tilsier en slags improvisasjon i spillet, og det er heller ingen brudd med scenetekstens fiksjonsgrunnlag.

Alexander Mørk Eidem

Alexander Mørk Eidem begynte på regilinjen på Teaterhøgskolen i 1994 og ble uteksaminert i 1998 (Eielsen, 2015, s.35). Morten Krogh var linjeleder og Irina Malochevskaja hadde såvidt begynt som teaterpedagog på Teaterhøgskolen. Han har regissert teateroppsetninger rundt om i Skandinavia og har blant annet vært fast tilknyttet Stockholms Stadsteater. Malochevskaja sier i et intervju at Alexander Mørk Eidem bruker den metoden hun bruker (Bjørneboe, 2005, s.71). I et intervju gjort av Bergens Tidende i 1998, da Mørk Eidem akkurat var ferdig med studiene, sier han at han vil lage teater han liker selv, og at mye norsk teater er “stillestående og kjedelig snakketeater” (Kolbjørnsen, 1998). Han sier selv at han søker et teateruttrykk der handlingen står

i sentrum. I tråd med Irinas Malachevskajas pedagogikk sier han påfølgende at “Vårt fysiske liv er ofte mer meningsbærende og “sant” enn det verbale” (Kolbjørnsen, 1998).

I samme intervju fra Bergens Tidende snakker han om en mangel på “regissøren” i norsk teater. Med dette kan han mene at norsk teater er skuespillersentrert og at vi på den tiden mangler regiteater i Norge, der regissøren har større makt i forhold til sitt konsept. Han sier i intervjuet at han ikke vil lage uforståelige forestillinger, men lage forståelige forestillinger som omhandler emner han ikke forstår. I programbladet (Eielsen, 2015, s.8) for *Peer Gynt* (2015) forteller han at han ikke har noe imot det å være mainstream og lage noe som folk flest liker og forstår. *Peer Gynt*-versjonen til Alexander Mørk Eidem er en samfunnsatirisk forestilling, som vil fortelle noe om Norge og den norske “folkesjela”.

Forestillingen: *Peer Gynt* (2015)

Forestillingen *Peer Gynt* (2015) gikk på hovedscenen på Nationalteatret vår og høst 2015. *Peer Gynt* er skrevet av Henrik Ibsen og i denne oppsetningen er det opprinnelige manuset bearbeidet av Alexander Mørk Eidem. Denne versjonen av *Peer Gynt* (2015) viser en middelaldrende Peer Gynt på besøk som kjendis hos det publikum vil gjenkjenne som tv-showet Skavlan på NRK. I den første scene møter vi altså Peer Gynt som gjest på Skavlan. Han begynner å fortelle om sin fortid, som vi får se utspille seg på scenen, som et slags retrospektivt fortellergrep. Altså har Mørk Eidem satt Peer Gynt karakteren til vår tid og fortiden hans blir vist med et slags 80-talls tidskoloritt. Altså er vi altså i nåtid sammen Peer Gynt på Skavlan, samtidig som vi blir vist scener fra hans fortid.

Scenografien i forestillingen kan sies å fylle hele hovedscenen til bristepunktet, der hele scenen blir brukt til sitt fulle. I forskjellige scener byttes scenografien i forhold til hvor i fortellingen og Peer Gynts sitt liv vi er. I en scene blir hele bakveggen fylt med et veggmaleri av Vanessa Baird med navnet *Lyset forsvinner, bare vi lukker øynene*. Sammen med Skavlan-studioet er dette en av flere sceniske norske kulturelle referanser.

Det er ikke bare sceniske referanser i *Peer Gynt*, også i sceneteksten er det tatt med ulike kulturelle referanser som f. eks Per Fugellis tale om “Flokken”. I tillegg er døtrene og sønnene til Dovregubben karikaturer av kultur -og politiske kjendiser som Erna Solberg og Olav Thon, Nordtug og Siv Jensen. I denne sammenhengen er altså den fiksjonelle karakteren Peer Gynt både en kjendis og en norsk kulturell referanse.

Når det kommer til dramaturgi og estetiske virkemidler, har forestillingen en slags revyaktig form, med mye satirisk innhold, enkelte scener er skjetsaktig, “humoren er folkelig og blikker ofte over i revyens formspråk” (Helland, 2014, s.37). I en slags prolog før selve fortellingen om Peer Gynt begynner blir publikum tatt med inn i fiksjonene gjennom en skuespiller som spiller en slags tv-produsent for Skavlanshowet. Hun er der for å varme opp publikum før Skavlans skal begynne, og forteller om en del kjøreregler, når hun klapper skal vi som publikummer klappe osv (Helland, 2014, s. 37). Med dette grepet blir publikum et slags metapublikum. Samtidig som vi er publikum på Nationalteatret og ser forestillingen *Peer Gynt* (2015), er vi også publikum i det fiktive Skavlans-showet. Dette er et regi-grep jeg skal diskutere senere i kapitlet i forbindelse med ambiente virkemidler. Med dette blir publikum med i en slags fiksjonell nåtid, Skavlans-showet skal på lufta nå og Peer Gynt er gjest. Videre i forestillingen hopper vi fra nåtid til fortid, og til en slag drømmeverden utenfor tid. Peer Gynt er den røde tråden gjennom forestillingen. Innimellom får vi også musikalske innslag av artisten Amina Zewali, som spiller Solveig i stykket. Forestillingen bærer preg av å være innenfor regiteatertradisjonen, Alexander Mørk Eidems regikonsept skinner igjennom og det er hans tolkning av Ibsens tekst vi får servert. Forestillingens estetiske og dramaturgiske univers tilsvarer en utredning Arntzen har om begrepet mainstream- jamming i *Det marginale teater* (2007).

Estetikken blir stadig mer kontekstualisert gjennom det samfunnsmessige og personlige, og ikke minst i kraft av den leken som oppstår ved hjelp av relasjonelle og ironiske dialoger, blir fremføringen av scenekunst stadig mer presentasjonell enn representasjonell. Regikunsten åpner dermed for opp for det jeg kaller en mainstream-jamming, hvor teatret leker med konvensjoner og tekstuelle forelegg (Arntzen, 2007, s.55)

Det at de estetiske virkemidlene og spillestilen noen ganger er outrerte og karikerende, og at forestillingen leker med de ulike konvensjoner, gjør at jeg opplever mainstream-jamming som begrep samsvarer med forestillingen. Det kan og oppleves som om forestillingen er inspirert av tysk regiteater slik som Castorff sine forestillinger på Volksbuhne. Dette gjenspeiles óg i Eidems uttalelse i intervjuet over, om hans savn av “regissøren” i Norge. Med *Peer Gynt* (2015) mener jeg at Eidem viser sin estetikk og sitt ståsted som en regissør i en postmoderne regiteatertradisjon.

Jonas Corell Petersen

Jonas Corell Petersen gikk på regilinjen på KHiO i fra 2005 til 2010. Sammen med Kristina Kjeldsberg og Peer Perez Øian var de de første som gikk ut fra KHiO med en mastergrad i regi fra KHiO. Jonas Corell Petersen har siden regissert en rekke forestillinger på Det Norske Teatret og Nationaltheatret. Samtidig har han jobbet utenfor institusjonsteatrene, nå sist med danseforestillingen STATE i samarbeid med koreograf Ingri Fiksdal (Fiksdal, 2017).

Unge Werthers Lidingar gikk på Det Norske teatret 2010 og ble satt opp igjen i 2011. Jeg så forestillingen i 2010 og 2011. *Unge Werthers Lidingar* (2010) var også eksamensforestillingen til Jonas Corell Petersen, i og med det har han skrevet en refleksjonsnotat til forestillingen som er en obligatorisk del av eksamenen til registudentene, dette refleksjonsnotatet vil jeg også bruke når jeg skal gjennomgå noen elementer i forestillingen. I forhold til de andre forestillingene der jeg bruker anmeldelser som kildematerialet, kan det å bruke regissørens egne tanker være et problem i forhold til en kritisk analyse, men siden min oppgave ikke er utad kritisk, ser jeg ikke på dette som et problem, men heller noe positivt da beskrivelsene til Petersen er mer detaljert og viser til begreper og referanser som er nyttige i denne sammenheng. Petersen viser gjennom sine refleksjoner et våkent og kritisk blikk til sitt eget arbeid.

Unge Werthers lidinger (2010)

Utgangspunktet for forestillingen *Unge Werthers Lidinger* (2010) er romanen med samme navn av Johann Wolfgang von Goethe (Petersen, 2010, s.2). Scenografien er et falskt gressteppe som strekker seg fra taket bakerst i salen og ned til fotenden av første rad ved publikummet. På dette teppet er det plassert en stor norsk hytte, som forteller oss om tidsepoken romanen ble skrevet da den gir assosiasjoner til nasjonalromantikken.

Siden jeg så denne forestillingen to ganger er det interessant å lese gjennom refleksjonsnotatet til Petersen noen år seinere. I og med at han beskriver hvordan han vil at forestillingen skal oppleves for publikum. Han skriver i refleksjonsnotatet at han “vil lave forestillinger der oppleves som levende, og i stadig forandring fra aften til aften, så den enkelte forestilling oppleves som unik for publikum” (Petersen, 2010, s.8). I større grad enn andre forestillinger jeg har sett flere ganger var disse to forestillingene veldig forskjellig, og det er interessant at dette var et mål, som Petersen da i stor grad lykkes med. For å kunne få til denne type opplevelse hos et publikum har Petersen brukt forskjellige teknikker og bruken av rommet blir avgjørende “har det været altafgørende at skabe et rum hvor så meget som muligt er tilladt” (Petersen, 2010, s.10). Petersen vil altså skape et rom der så mye som mulig er tillatt. Som publikummer opplever man at rommet i *Unge Werthers Lidinger* (2010) er åpent fra første stund, da man blir møtt av skuespillerne i forestillingen ved inngangen som hilser tilsynelatende som dem selv og ikke i rolle. De tar i mot publikum med smil og de serverer vafler. Dette virkemidlet er med på å bryte opp publikums rolle som bare iakttager og gjør publikummet aktivisert, det er også med på å bryte ned fiksjonen som blir presentert og det er nesten som skuespillerne kunne sagt nå har vi servert dere vafler, ta plass så skal vi fortelle dere en historie om Unge Werther og hans lidelser. Dette gjør at rommet blir lett, og vi blir på en eller annen måte fortere knyttet til personene på scenen.

Petersen skriver at han vil skape en slags live-fornemmelse og denne live-fornemmelsen oppnår han ved at skuespillerne aksepterer og viser kjærlighet til feil og forandringer i løpet av

forestillingen (Petersen, 2010, s.9). For å hjelpe skuespillerne til å oppnå denne type stemning i forestillingen har han “forsøgt at tilrettelægge en struktur der tillader for skuespillerne til at improvisere indenfor forestillingens rammer” (Petersen, 2010, s.8).

Et interessant eksempel på dette var en hendelse under en av forestillingen jeg så, som også blir nevnt i refleksjonsnotatet til Petersen (Petersen, 2010, s.24); i scenen der mange appelsiner blir sluppet ned fra taket og ruller nedover scenografien mot publikum, blir et av lysstoffrøret ødelagt av en appelsin og det begynner å ryke og lukte sterkt brent appelsin. Petersen forklarer at suffløren sier i fra til skuespillerne som så finner frem en lyskaster som passer. Nå kan det hende at dette skjedde ved flere anledninger og at jeg så den andre forestillingen der det skjedde, men for meg virket det nesten som det var meningen, at nettopp dette styrket følelsen av et rom der alt kan skje, og da jeg så forestillingen for andre gang ble jeg nesten skuffet over at dette ikke skjedde igjen. Petersen skriver om denne forestillingen at “Selvom denne forestillingen led under et uventet brud, og dermed blev mere urytmisk som helhed, gav det noget andet -live-fornemmelsen blev styrket” (Petersen, 2010, s.24). Her støtter jeg Petersen sitt utsagn. Byttet av lysstoffrøret ble tatt med inn i forestillingen, som om det bare var enda et hinder for unge Werther, samtidig ga det en følelse av at alt kan skje i dette rommet og vi kan ikke forutse forestillingens gang.

Dette viser at teknikkene som skulle hjelpe skuespillerne fungerte da appelsingbrannen ikke virket som et uhell, men som et tiltenkt øyeblikk der skuespillerne og publikum var til stede i et felles rom “Målet er altså å skape en struktur... som hjelper/tvinger skuespillerne til at reagere på hinanden og eksistere i et reelt rum her og nu” (Petersen, 2010, s.9) .

I refleksjonsnotatet skriver Petersen om Hans Thies Lehmanns teorier om et postdramatisk teater, han skriver selv at han ikke er så interessert i hva postdramatisk teater er eller ikke er, men ser heller på begrepene og hva de kan forklare i hans forestilling. Han bruker blant annet teorien om spillestil i et postdramatisk teater for å forklare hvordan skuespillerne er i hans forestilling. I hans forestilling er det større fokus på skuespillerens tilstedeværelse heller enn representasjon, “en delt opplevelse med publikum, mer end en kommunikeret opplevelse” (Petersen, 2010, s.17). Som jeg tidligere har nevnt opplevde jeg at skuespillerne skulle fortelle historien om Unge Werther, og gjennom leken mellom roller får vi nettopp denne virkningen at

skuespillerne i større grad er i tilstede i et felles rom, og historien blir fortalt gjennom at skuespillerne leker med rommet og karakterene. Skuespillerne snakker til og med publikum, og andre steder spille ut fiksjonen.

I unge werthers lidelser eksisterer der selvfølgelig et lag af fiktion, men jeg oplever det som et lag skuespillerne bevæger seg ind og ud af. Skuespillerne bevæger sig, mellom “non-acting”, “simple acting” og “complex acting” (Petersen, 2010 s.25).

Denne type måte å spille på skaper et ambient rom, et åpent rom som leker med virkemidler og publikums tilstedeværelse i rommet. Samtidig er ikke dette et rom der publikum kan gå inn og ut av, vi satt under hele forestillingen og så på, men rommet får et ambient drag over seg når skuespillerne snakker til publikum og ikke ut mot den fjerde vegg. I tillegg bruker Petersen interessante musikalske brudd der Petersen har oversatt pop-musikk sanger til nynorsk, som nesten fremføres som små konserter gjennom forestillingen. “Der skabes et rum og en begivenhed der finder sted her og nu. Rummet er et ambient rum, hvor skuespillerne og publikum befinner sig sammen, i en vekslen mellem sandtid/virkelig tid “(Petersen, 2010, s.21). Det at Petersen bruker ordet ambient i sine refleksjoner over forestillingen forteller at Petersen sitt begrepsapparat er påvirket av Knut Over Arntzens teorier i *Det marginale teater* (2007). Arntzen blir og referert til i refleksjonsnotatet (Petersen, 2010). Som nevnt hadde Arntzen teoriworkshops med Petersen og hans medstudenter.

Angelina Stojcevska

Angelina Stojcevska er en del av det siste kullet som gikk ut fra KHiOs regilinje. Hun gikk sammen med Tormod Carlsen og Johannes Holmen Dahl fra 2010 til 2015. *Ruslab- en følelsesladet feiring av hjernen*(heretter kalt *Ruslab*) hadde urpremiere på Den Nationale Scene i

Bergen 23. august 2014 (DNS, 2014) samtidig som Stojcevska fortsatt gikk på masterprogrammet på KHiO. Dette var likevel ikke hennes eksamensforestilling.

Diplomforestillingen hadde premiere på Nationaltheatret og het *Strategier for en lysere fremtid* med urpremiere den 12. september 2015 (Mergel, 2015). Både *Ruslab* (2014) og *Strategier for en lysere fremtid* (2015) er urpremierer da de ikke tar utgangspunkt eller har et dramatisk verk som tekstlig grunnlag for forestillingen, og inneholder altså originalt skrevet tekstmateriale.

Ruslab- en følelsesladet feiring av hjernen (2014)

Ruslab (2014) var et prosjekt som en del av et tilbud på Den Nationale Scene som het Lillelab. *Ruslab* handler om ruspolitikk, og var i noen grad steds spesifikk, ved at forestillingen ble satt opp i Bergen under en pågående debatt om Nygårdsparken og hvor de narkomane skulle dra når den ble stengt. Selv om forestillingen var inne i et teaterbygg er det mye som tilsier at den vanskelig kunne blitt laget et annet sted i Bergen, da referansene til Bergens ruspolitikk ligger som grunnlag for forestillingens innhold.

Scenografien i *Ruslab* (2014) var et grønt teppe på Lille scene med fargerike elementer “et scenografisk landskap av grønt teppe, girlandere og julepyntaktige, glorete trær og blomster” (Bræin, 2014). Innerst på scenen var det et stativ hvor det hang forskjellige kostymer. I det motsatte hjørnet var det en hybelkomfyr der aktørene etterhvert bakte en eplekake. Publikum var plassert rundt i ulike stoler og sofaer, noen var plassert på gulvet med puter, i en slags halvmåne rundt scenen, noe som gjorde at publikum og aktører kom tett på hverandre og skapte en intim stemning, “terskelen mellom scene og sal er nærmest utvisket” (Bræin, 2014).

Skille mellom scene og sal opphører ikke bare på grunn av hvordan publikummet er plassert i scenerommet, men også gjennom hvordan skuespillerne tar med publikum inn i forestillingen, ved å snakke direkte til publikum er skuespillerne med på å gjøre rommet åpent. Skuespillerne snakker ikke bare direkte til publikum, men har dialoger mellom seg og bruker sine virkelige navn. I noen scener spiller skuespillerne roller, disse rollene har små monologer. I

forestillingen opplever jeg en lek med roller og kostymer, men skuespillerne er nesten gjennom hele forestillingen i en slags dialog med publikum i et åpent scenerom. Med dialog mener jeg at skuespillerne bruker blikk og frontalitet bevisst for oppnå en kontakt med publikum, istedenfor å se inn mot en fjerde vegg.

Dramaturgien i forestillingen og bruken av tekst, som tidligere nevnt er ikke basert på et dramatisk verk, virker som er blitt til i løpet av prosessen og skapt av regissør, skuespiller og dramaturg i samarbeid. Det er heller ingen lineær fortelling man følger, skuespillerne og karakterene de spiller har en scene eller to, til skuespillerne tar på seg andre kostymer og karakterer. I starten av stykket har de på seg dyrekostyme, denne leken med kostymer kan sies å være et element hentet fra performanceteater-estetikken. Forestillingens tekstuelle univers har en diskusjonsform, skuespillerne diskuterer av og til seg i mellom. Karakterene som skuespillerne tar på seg eksemplifiserer tema i diskusjonen, som gjør igjen at sceneteksten brytes opp og får flere lag.

Forestillingen oppleves, både på grunn av den måten skuespillerne og scenerommet er beskrevet i, som nåtid/sanntid. Et annet element som gjør at forestillingen oppleves i sanntid er eplekaken som blir laget i løpet av forestillingen. Det at eplekake både blir bakt iløpet av den timen forestillingen varer forsterker inntrykket av tiden som her og nå.

På slutten av forestillingen bringes det inn et nytt element, et kor bestående av mennesker som på en eller annen måte har opplevd rusproblemer. De synger en sang med skuespillerne. Dette gjør at forestillingen får en slags følelse av autentisitet og ekthet over seg, samtidig humaniseres personene bak diskusjonens argumenter når publikum, skuespillerne og koret møtes i dette felles rommet og publikum blir "tvunget" til å se og høre "de andre" på samme nivå som skuespillerne. Denne overraskelsen på slutten understreker det ambiente rommet, og gir rommet et kollektivt og sosial atmosfære.

Analyse og diskusjon

I dette kapittelet vil jeg se på de eventuelle dramaturgiske og estetiske ulikhetene mellom forestillingene og de ulike regissørene gjennom en sammenlignende analyse. Videre vil jeg diskutere om de dramaturgiske ulikhetene kan ha en sammenheng med utviklingen av regilinjen. Til slutt vil jeg komme med noen tanker om hvordan denne mulige utviklingen påvirker institusjonsteatrene og det norske scenekunstheltet. Her vil jeg bruke Tore Vagn Lids tekst *Kvalitetsbegrepenes dramaturgi* (2016) som vil gi et teoretisk perspektiv for det området i diskusjonen.

Dette kapitelet vil være mer preget av mine empiriske erfaringer fra å ha sett forestillingene og da hvordan jeg opplever forestillingen som tilskuer, da dramaturgi for meg handler i stor grad om hvordan de ulike forestillingene kommuniserer med publikum. Starten av diskusjonen vil derfor være mer en analytisk refleksjon av nevnte teorier, begreper og opplevelsen av disse i forestillingene, enn en diskusjon.

Sammenlignende analyse av forestillingene og regikullene.

Først vil det være et poeng å påpeke at regissører lærer opp og oppfordres i å finne sin egen stil, så forestillingene er naturligvis helt ulike. Likevel er det noen dramaturgiske strategier mer eller mindre like i de forskjellige forestillingene jeg har brukt som eksempel. Forestillingene til Pettersen og Stojcevska oppfattes som mer eksperimenterende og lekne i form enn Tønnessen og Eidem sine forestillinger. Eidem har en humoristisk og satirisk tolkning av *Peer Gynt* (2015), men den oppleves likevel som en forestilling med en stram regi. Der det er lite eller ingen rom for improvisasjon. Selvom Tønnessen sin forestilling er basert på improvisasjoner gjennom metoden for handlende analyse så oppleves forestillingen som satt, og opplevelsen jeg fikk den dagen jeg så den, vil være nesten den samme som tilskuerne vil oppleve dagen etter.

Men hvorfor oppleves Pettersen og Stojcevka sine forestillinger som mer lekne og eksperimenterende? Jeg tror dette kan ha med det Pettersen kaller en live-fornemmelse, eller hva jeg vil kalle ambiente virkemidler og postdramatiske dramaturgiske strategier. Rommet i både Petersen og Stojcevka sine forestillinger oppleves som åpent, jeg som publikummer er i samme rom som skuespillerne. Begge forestillingen oppfattes som lek med rom, tekst og mening. Jeg vil nå gå gjennom de ulike bestanddelene jeg allerede har teoretisert og utrede hvordan de ulike forestillingene forholder seg til disse.

TID

Både *Ruslab* (2014) og *Unge Werthers Lidingar* (2010) bruker tiden som nåtid, dette blir understreket av vaffelserving og eplekakebaking. Selv om *Unge Werthers Lidingar* (2010) er en forestilling om en dramatisk figur, er sceneteksten i en dagbok form, der vi får høre datoen for hendelsen som har skjedd og hendelsene i dagboken gjenfortelles og utspilles lekent i det åpne rommet. Det betyr at forestillingen kan hoppe fra fortellingen om Werther til konsert med Werther uten at dette bryter en fiksjonell-tidskontrakt fordi den fiksjonelle tiden ikke finnes. Derfor oppleves alt som skjer i forestillingen som nåtid og som i samme rom som publikum. Spillestilen til skuespillerne er med på å åpne rommet og gi en live-fornemmelse ved at de snakker direkte med publikum og ser på oss. Det oppleves nesten som fortellerteater. Jeg beskrev tidligere at også i Eidems forestilling *Peer Gynt* kan forestillingen oppleves som den er i nåtid, men jeg vil argumentere for at det ligger en forskjell i behandling av denne nåtiden. I Eidems forestilling opplever jeg at det er en fiksjonell tid publikum blir invitert inn i. I første scene, som egentlig er en kontrakt-skapende scene, legges premissene for hvem publikum skal være. Skavland showet foregår i en fiksjonell nå-tid, skuespillerne er styrker denne opplevelsen ved å spille karakterer i denne fiksjonelle nå-tiden. Det vil si at på grunn av skuespillernes nærvær og autensitet i de to andre forestillingene oppleves de forestillingene som sanntid, og ikke en fiksjonell tid. De dramaturgiske strategiene som brukes i forhold til å vise et tidsperspektiv er

forskjellig i Mørk Eidems forestilling og Petersen og Stojcevska sine forestillinger, som bruker postdramatiske virkemidler for å styrke opplevelsen av nåtid.

Julemiddag (2015) på sin side beveger seg udiskutabelt i en fiksjonell tid, der virkemidler som kostyme representerer den historiske tiden karakterene er i. Siden skuespillerne forholder seg til en fjerde vegg styrker spillestilen opplevelsen av tiden som fiksjonell.

ROM

Det er også en forskjell i hvordan ambiente virkemidler brukes. I forestillingen til Mørk Eidem skaper han grad av ambiens ved at det kommer en publikumsoppvarmer som forklarer kjørereglene for forestillingen og det fiktive showet. Skuespilleren snakker direkte til publikum og som sagt gir oss en metafiktiv rolle som publikum i Skavlan-showet. Det jeg opplever som annerledes med dette ambiente virkemiddel er at det skaper distanse fremfor nærhet. Siden publikum får en rolle i fiksjonen blir det en type fiksjonell ambiens som jeg opplever som distanserende og som et satirisk grep ved at det harselerer med tv-showets mulighet til å skape en illusjon av god stemning i studio. I motsetning er det i Stojcevska sin forestilling ambiente virkemidler som skaper nærhet og en kollektiv atmosfære. Da koret kommer inn på slutten av forestillingen oppleves samholdet til koret smittende over på publikum, og en opplever en nærhet uten snev av ironi og distanse. I tillegg foregår forestillingen i et lite rom, der skuespillerne av og til snakket direkte til publikum som dem selv, bidrar til at forestillingen ikke fiksjonaliserer publikum, slik som Mørk Eidem gjør i *Peer Gynt* (2015)

Denne nærheten og intimiteten som man opplever i Stojcevska sin forestilling, opplever man også i forestillingen til Petersen. Gjennom Werthers monologer og konserter til publikum og opplevelsen av at skuespillerne reagerer på omstendighetene i nåtid skaper en intimitet og nærhet mellom publikum og skuespillere. En annen forestilling som jeg ikke har representert i helhet i oppgaven, men som likevel er interessant å ta med i denne sammenhengen er forestillingen *Hamlet* (2015) satt opp på Det Norske Teatret i 2015 og regissert av Peer Perez Øian som altså

gikk i sammen med Petersen på regilinjen. I denne forestillingen spilles Hamlet av Maria Blokhus og grunnen til at denne forestillingen er verdt å nevne er måten Blokhus formidler monologene til Hamlet. Hun snakker rett til publikum som om Hamlet snakker med publikum og ikke til seg selv eller den fjerde vegg. Selv om publikum ikke er en aktiv dialogpartner oppleves det likevel som Hamlet snakker med oss. Blokhus står nært publikum i monologscenene og ser tilskuerne rett inn i øynene, de er ikke usynlige og som en følge av dette når Hamlet eller Blokhus famler med ordene, så hjelper publikum, og ikke en sufflør, til med å komme frem til ordet hun leter etter, Blokhus sier takk og fortsetter uten at dette ødelegger eller forstyrrer opplevelsen, tvert imot styrker det følelsen av at publikum er sammen med Hamlet, at vi er i samme rom og deler de samme erfaringene. Jeg vil påstå at om Blokhus hadde stått lenger unna og snakket til den fjerde vegg ville ikke publikum reagert på samme måte, da ville det ikke føles riktig. Idet Blokhus beveger seg inn i intimsonen til publikum føler publikum et sosialt ansvar og vil hjelpe Hamlet. Dette skaper igjen en sympati og forståelse for hva Hamlet gjennomgår. Denne type frontale spillestil er hva jeg vil kalle et ambient virkemiddel. Spillestilen gir en annen ambient virkning enn det en opplever i Mørk Eidems *Peer Gynt* (2015). Spillestilen og regivalget som gjør at det ambiente virkemiddel virker forskjellig ligger i forskjellen på hvordan publikum er aktiv i forholdet til skuespilleren. I *Peer Gynt* (2015) blir publikum passivt tildelt en rolle, i Hamlet må publikum aktivt ta et valg om å være tilstede i nærværet og atmosfæren som blir foreslått og tilbudt av skuespillerne. *Peer Gynt* (2015) blir og spilt på hovedscenen på Nationaltheatret noe som gjør det vanskelig å skape den samme intimiteten. Likevel tror jeg at Mørk Eidem heller ikke prøver å skape denne type ambiens som Petersen, Øian, Stojcevska.

I forestillingen *Julemiddag* (2015) av Tyra Tønnessen kan man også oppleve en intimitet og nærhet mellom skuespillerne, men dette foregår som nevnt tidligere, i et lukket rom, der publikum ikke er i den samme atmosfæren som skuespillerne. Ved at skuespillerne aldri adresserer publikum eller ser på dem i spillet opprettholdes den fiksjonelle kontrakten og den fjerde vegg. Forestillingen opprettholder en illusjon av virkelighet gjennom forestillingen, og kontrakten til publikum brytes ikke. Slik passer forestillingens dramaturgiske strategi og virkemiddel med en realisme-dramaturgi.

SPILLESTIL

Spillestilen i de forskjellige forestillingene sier også noe om forestillingene beveger seg mot ambiente virkemidler og postdramatiske strategier i forhold til hvilken atmosfære spillestilen skaper. Tidligere har jeg beskrevet hvordan det i dramatisk teater med realisme-dramaturgi vil det være en spillestil som er representerende, og hvordan i postdramatisk teater ofte har en spillestil som er mer presenterende. Slik jeg ser det er representerende spillestil der skuespilleren er en karakter og representerer den som seg selv og dette igjen er tilknyttet en psykologisk motivert realistisk spillestil. Presenterende spillestil er der skuespilleren presenterer en rolle i kraft av seg selv, dette kan tidligere har vært tilknyttet til Brecht og sitt episke teater med verfremdungs teknikk, men i senere tid tilknyttet postdramatisk teater, så vel som performanceteater.

I *Ruslab* (2014) er det som nevnt en spillestil som er mer presenterende og man får en opplevelse av at skuespillerne er seg selv, presenterer ulike karakterer og historier med sin egen innlevelse og språk. Dette er igjen med på å skape intim atmosfære i rommet. Spillestilen skaper en grad av ambiens. I *Unge Werthers Lidingar* (2010) er det på mange måter en annen tilnærming fordi skuespillerne er de samme karakterene hele veien, men likevel blir karakterene mer fortalt om enn spilt som, dette vil jeg si har endel å gjøre med formen på teksten og hvordan den er bearbeidet. Men det at skuespillerne ser oss og formidler til oss i publikum mer enn spiller mot hverandre gjør at rommet holdes åpent. I *Unge Werthers Lidingar* (2010) opplever jeg altså at spillestilen ligger i skjæringspunktet mellom det representerende og presenterende, dette korresponderer med Petersen sin utredning som skriver at spillestilen ligger mellom forskjellige spillestiler som “non-acting”, “simple acting” og “complex acting”.

I forestillingen *Julemiddag* (2015) er det absolutt en representerende spillestil, der karakterene i stykket blir drevet av psykologisk motiverte mål og skuespillerne har en realistisk tilnærming til karakterene. Det betyr at rollene eller relasjonene verken er absurde, karikerte eller teatraliske. De skal gi en illusjon av reelle mennesker med reelle liv. Skuespillerne henvender seg som sagt aldri til publikum, som igjen er med på å bevare den fjerde vegg og illusjonsteatret.

Mørk Eidem har i sin forestilling en variasjon av spillestiler ut ifra hvilke effekt han ønsker å ha i scenen. Peer Gynt og Solveig virker som de ekte figurene i forestillingen, mens alle andre er sjablonger av ulike karakterer som sagt både fra Ibsen sin tekst og kjendiser fra vår verden, disse spilles overdrevent og karikert og mange scener får et revypreg, der showet er viktigere enn handlingen og Peer Gynts reise. En kan si at Peer Gynt i forhold til spillestil ligger i skjæringspunktet mellom presenterende og representerende, men forskjellen på *Unge Werthers Lidingar* (2010) og *Peer Gynt* (2015) er at i *Peer Gynt* oppleves ikke spillestilen som flytende mellom ulike spillestiler, men brukes som et skille mellom Peer Gynt og Solveig mot resten av karakterene.

Selv om det er litt på siden av oppgaven er forestillinger med en intim og nær tilnærming til mening, rom og publikum, en trend hos yngre regissører. Trenden fra 90-tallet med ironisk distanse og satirisk innhold alá Eidem som óg referer til begrepet mainstream-jamming, blir erstattet med inderlighet, nærhet og humoristisk alvor. Selv om det er noen likheter mellom forestillingene til Mørk Eidem, Petersen og Stojcevski kan vi fra dette perspektivet se en tydelig forskjell mellom de to generasjonene, en ironisk og satirisk-generasjon og en inderlig. Følelsen av nærhet og en inderlig tilnærming til stoffet, publikum og rommet tror jeg er mer en del av den ungdommelige tidsånden, enn hva det har med KHiO og dens mulige påvirkning på studentene. Men virkemidlene og de dramaturgiske strategiene som brukes for å få denne virkningen kan ha noe med KHiOs teoretiske innhold gjennom blant annet Knut Ove Arntzens teoriworkshops.

TEKST

Det er og store forskjeller mellom forestillingen til Tønnessen og Mørk Eidem. I *Peer Gynt* (2015) er det satiriske elementer, popkulturelle referanser og en stor grad av show elementer, forestillingen har et postmodernistisk preg og kan minne om tysk regiteater. I tillegg er teksten i *Peer Gynt* (2015) skrevet om for å passe Mørk Eidems konsept. *Julemiddag* ligger mer innenfor hva jeg har beskrevet tidligere som realisme, med konvensjonell og tradisjonell utsnitt og form.

Det er en grad av symbolske elementer i forestilling, som f.eks det trekantete bordet, som et symbol på en hierarkisk familiestruktur. Dette kan være en del av Malachevskajas lærdom, der “...underteksten kan utvikles i skjæringspunktet mellom det tekstuelle og visuelle...” (Arntzen, 2007, s.165). For meg vil dette si at forestillingen har en psykologisk realistisk spillestil, men også at underteksten og de skjulte betydningen i teksten og meningen kan også forstås ved å tolke den symbolske scenografien og den underliggende stemningen blant rollene.

I samtlige forestillinger er teksten eller språket viktig i forhold til formidling av budskapet eller handlingen i forestillingene. Det oppleves likevel som teksten er mer sidestilt med de andre virkemidlene i forestillingene til Petersen, Eidem og Stojcevka enn i Tyra Tønnessens forestilling, der handlingen drives av dialogen mellom skuespillerne. Selv om det visuelle, gjennom symbolikk kan gi dypere innsikt i fortellingen om familien, er det taleteksten som er forestillingens grunnstein. I de andre forestillingen er teksten mer i samspill med de andre virkemidlene, og på grunn av graden av ambiens gjennom spillestil og rombruk får teksten som sagt en annen virkning enn i den dramatiske dramaturgien.

Det er de dramaturgiske strategiene, som jeg nå har skrevet om, som skaper en ambiens og et åpent rom i forestillingene som, dette mener jeg er det tydeligste skillet mellom den eldre og yngre generasjon regissører. Jonas Corell Petersen og Angelina Stojcevka sine forestillinger bærer en større grad av nærhet, kollektivt rom og gjensidig tilstedeværelse mellom skuespillere og publikum. Dette står i en motsetning til Eidem og Tønnessens forestillinger. Dette vises gjennom ulike strategier: Hos Tønnessen er det brukt konvensjonelle dramaturgiske strategier og virkemidler som gjør at forestillingen oppleves som et lukket rom, illusjonsskapende og estetisk visende, som tilsier at forestillingen ligger i et mer realisme-landskap. Mørk Eidems *Peer Gynt* (2015) er nesten en total motsetning til Tønnessen. *Peer Gynt* (2015) er satirisk, preget av revy-show og slapstick elementer. Det er i distanseringen og ironiseringen, bruken av det ambiente virkemiddelet i starten av forestillingen, som skaper en annen atmosfære enn den i forestillingene til Petersen og Stojcevka.

Slik jeg ser det kan forestillingene tilhører hver sine trender eller epoker fra et dramaturgisk og estetisk perspektiv. *Peer Gynt* (2015) har en parallell til tysk regiteater og postmodernismen, mainstream-jamming kan også brukes som en beskrivelse av forestillingen.

Forestillingen til Tyra Tønnessen *Julemiddag* (2015) ligger innenfor modernismens estetikk og dramaturgi. Samtidig har Jonas Corell og Angelina Stojcevska forestillinger som ligger nærmere en postdramatisk dramaturgi og postdramatiske estetiske virkemidler. Dette viser at innenfor institusjonsteatrene ser man et mangfold hva gjelder dramaturgiske strategier og estetiske trender.

Regilinjen innflytelse på registudentenes forestillinger?

I løpet av de siste 20 årene har regilinjen gått fra å være en bachelorutdanning på tre år til en masterutdanning på fem år. Samtidig ga Irinas Malochevskajas metode og pedagogikk en metodisk ramme for studiet i løpet av disse årene. Etter en gjennomgang av planen for skolen i fra 2015 viser den at regilinjen de første tre årene er fortsatt betydelig påvirket av metoden fra Malochevskaja, planen viser også at at masterprogrammet har en annen vinkling og skal gi studentene mer innsikt i andre innganger til utviklingen av forestillinger, og har stor vekt på nyere trender innenfor scenekunst. Ut i fra de regissørene jeg har valgt er det Tyra Tønnessen og Jonas Corell Petersen som er lettest å knytte til regilinjen og dens utdanning ut fra det materialet som har vært tilgjengelig.

I Petersen sin refleksjonsoppgave skriver han at han både har brukt Metoden for handlende analyse og metoden for fysiske handlinger i tekstarbeidet for Unge Werthers Lidinger, samtidig i forklaring av de ambiente virkemidlene og strategien for live-fornemmelse er både Knut Ove Arntzens bok *Det marginale teater* (2007) og Hans Thies Lehmanns *Postdramatic theatre* (2006) ført som kilder for teksten. Siden Knut Ove Arntzen var pedagog og hadde teaterteoretiske workshops med klassen til Petersen er det en tilknytning til teorien som Pettersen har lært på regilinjen og de dramaturgiske strategiene som synes i forestillingen. Det kan se ut som at Pettersen og *Unge Werthers Lidinger* (2010) er et produkt av å bevege seg fra å ha metoden for handlende analyse og metoden for fysiske handlinger som grunnutdanning i bachelorutdanningen, til å få et frislipp i masterprogrammet. Dette kan vi slutte ut fra hva

Petersen skriver i refleksjonsnotatet om bruken av metoden til tekstanalyse, og de dramaturgiske strategiene som brukes i forestillingen i forhold til det åpne rommet, spillestil og de ambiente virkemidlene.

Tyra Tønnessen er i forhold til hennes stipendiatoppgave tydelig inspirert av Malochevskaja og Tovostogonovs metode. Men siden hennes oppgave ikke er basert på forestillingen jeg har brukt som eksempel her og heller ikke omtaler hennes forhold til dramaturgiske strategier og virkemidler i dokumentet, men handler mer om hennes metodebruk i prosessen og hvordan hun jobber med skuespillerne er det vanskelig å trekke spesifikke linjer fra hennes tid på KHiO og forestillingen. Likevel gjenspeiler Julemiddag noen av kvalitetene Malochevskaja lister opp i slutten av *Regiskolen* (2002). *Julemiddag* er skuespillerdrevet, har en psykologisk realistisk spillestil som gir en gjenklang i det dype psykologiske kvaliteten som Malochevskaja nevner, samtidig er forestillingens fokus på historien til familien, deres liv og samliv. Illusjonen og den teatralske kvaliteten står i sentrum. Forestillingen viser med det at det er godt håndverk i forhold til formen som brukes. Forestillingen er også bygd opp av improvisasjon med skuespillere, og improvisasjon er en stor del av metoden for fysiske handlinger. Rommet, scenografien og symbolikken i dette er også med å styrke scenteksten og forestillingens dybde. Dramaturgien i forestillingen virker til å samsvare med den foreslåtte dramaturgiske oppskriften i *Regiskolen* (2002) som bygger på å utheve de fem hovedhendelsene i forestillingen. Bruken av denne dramaturgiske oppskriften viser at Tønnessen fortsatt bruker Malochevskajas metode. Samtidig gir dette et bestemt dramaturgisk avtrykk som blir gjeldende på institusjonsteatret.

På grunn av mangelen på skriftlige kilder om de to andre forestillingene er det vanskeligere å komme med konkrete paralleller mellom Eidem og Stojcevska sine forestillinger og skolens metode og teori. Men utifra hva jeg allerede har utredet som Petersen sin forestilling, og ut fra at Angelina Stojcevska bruker mange av de samme virkemidlene, kan en si at det er tydelig likhet hos den yngre generasjon regissører fra regilinjen i forhold til bruk av ambiente og postdramatiske dramaturgiske strategier. Ved å se på uttrykket til Øian, Petersen og Stojcevska vil jeg påstå at en master i regi på KHiO gir studentene større tilgang til, og innsikt i flere

strategier som de kan bruke på toppen av tekst- og analyse-metoden til Malochevskaja som de blir lært opp på bachelorlinjen..

Aleksander Mørk Eidem er vanskeligere å plassere i forhold til den historiske og metodiske utviklingen til KHiO og regilinjen. Likevel viser *Peer Gynt* (2015) at Mørk Eidem har et bevisst forhold til nåtidige trender, samtidig som han bevarer sitt eget estetiske uttrykk. Det er usikkert om Mørk Eidem fortsatt bruker metoden han lærte på KHiO under Malochevskaja. Dersom vi går ut fra at Mørk Eidem fortsatt bruker metoden fra KHiO kan hans forestilling støtte opp om at metoden kan fungere i andre former enn den tradisjonelle dramatiske tradisjonen, da *Peer Gynt* (2015) beveger seg i mindre konvensjonell og tradisjonell retning.

Tønnessen er den som tydeligst kan sies å forholde seg til en Malochevskaja-tradisjon i regivalg og dramaturgi. Hennes forestilling ligger også i et modernistisk teaterlandskap og er den eneste av registudentene som gjør dette. Men speiler dette kun Tønnessens eget teatersyn, eller sier det noe om KHiOs utvikling? Ut i fra at Mørk Eidem gikk et kull før Tønnessens kull, kan det se ut som skolens utvikling ikke har noe med hvilken estetiske tradisjon regissørene velger å være i, men heller speiler regissørens teatersyn og estiske stil. Samtidig kan Malochevskajas tanker om forestillingens helhet og psykologiske og symbolske innfallsvinkel speiles i forestillingen *Julemiddag* (2015). Kritikken mot Malochevskaja og hennes metode handlet om at den var dogmatisk og skapte regissører som var opptatt av håndverk og ikke kunst, samtidig som den opprettholdt en tekstidealisme. Jeg vil argumentere for at KHiOs måte å balansere metoden med andre innfallsvinklene gjør at metoden ikke blir dogmatisk, men gir regissørene et stødig tekstverktøy. Likevel er det opp til hver enkelt regissør å bruke metoden eller ikke. Om regissørens oppgave, slik Malochevskaja og Meirik mener, er å åpne et dramatisk verk med bruk av skuespillernes kunst, eller bruke tekst på en postdramatisk måte, speiler det regissørens kunst og teatersyn, og ikke KHiOs utdanning eller hva metoden kan brukes til. Her er det opp til regissøren å ta eget standpunkt i forhold til hva slags estetisk trend og tradisjoner de vil være en del av. Slik jeg ser det åpner KHiOs utdanning de siste ti årene for at man som regissør kan velge ulike veier innenfor teaterkunsten, og ikke bare den klassiske dramatiske. Men det er fellestrekk mellom forestillingene som ikke er overraskende men likevel interessant. Forestillingene plasserer på en eller annen måte skuespillerne i sentrum for hendelsene. Slik jeg ser det lærer

ikke KHiO bort en tekstidealisme, men heller kanskje en skuespillersentrisme. Dette kan være fordi det er tette bånd mellom skuespiller og regilinjen. Men en kan og se i studieplanen at det er mye fokus med jobbe å skuespillere og forstå skuespillerens arbeid. Historisk sett har og skuespillerutdannelsen en lengre tradisjon en regiutdannelsen. Og skuespillerenes profesjon har hatt lengre tid på utvikle seg, samt jobbe for å fremme skuespillerens jobb.

Det kan se ut som KHiO og regilinjen vil fortsette med å ha metoden for handlende analyse som grunnopplæring i bachelorgraden og introdusere studentene for postdramatiske strategier på masternivå også etter de nye ansettelsene som ble gjort i 2016. Med Victoria Meirik og Runar Hodne som pedagoger på bachelor linjen vil de ivareta grunnutdanningen, og med Kai Johnsen og Tore Vagn Lid på masterutdanningen vil studentene lære å bruke andre redskaper og innføres i andre former for scenekunst.

Dramaturgiske strategier, postdramatisk og ambiente virkemidler på institusjonsteatrene.

Ut i fra gjennomgangen av utviklingen av regilinjen fra oppstart til nå ser man at det er først på 90-tallet med Irina Malochevskaja at linjen får noen grunnrammer som fortsatt holder mål i dag. Utover i 90-tallet og frem til i dag har regilinjen gått fra å være en BA-utdanning til MA- utdanning der det teaterteoretiske innholdet etterhvert har blitt styrket. Gjennom denne oppgaven har jeg sett på hvordan denne utviklingen mulig har påvirket studentene og deres forestillinger. Som tidligere nevnt kan jeg ikke med sikkerhet si at forestillingene jeg har sett og de dramaturgiske strategiene jeg har utredet her er utelukkende inspirert av utdannelsen på KHiO, men ut i fra bruken av ambiente virkemidler og postdramatiske strategier hos MA-studentene mener jeg at regilinjens utvikling kan til en viss grad speiles i forestillingene hos studentene. Utviklingen mot forestillinger som bruker ulike dramaturgiske strategier har igjen en påvirkning på institusjonsteatrene fordi det er der forestillingene blir spilt. Jeg har såvidt nevnt at disse dramaturgiske strategiene har vært å se i det frie feltet i lengre tid og spørsmålet blir sådan

om økningene av disse strategiene blant registudenter også har en påvirkning på måten vi forstår feltene på i forhold til verk-estetikk og dramaturgi. I *Kvalitetsbegrepenes dramaturgi* (2016) av Tore Vagn Lid, en refleksiv etyde over kvalitetsforståelse i scenekunsten skriver Lid om hvordan disse to scenekunstheltene. Altså det frie feltet og institusjonsfeltet som historisk sett er etablert som motsetnings felt, nå kan sees som et strukturelt spenningsfelt. Lid bruker eksempler som “Progressive gjestespill, overskridende eksperimenter og større grad av mobilitet både av aktører og av preferanser” (Lid, 2016, s. 122) som begrunnelse for en utveksling mellom det frie og institusjonelle feltet som igjen har endret scenekunstheltet i helhet. Regilinjen utvikling de femten siste årene vil tilsi at også KHiO som institusjon har vært med på endre feltet. Det er tydelig ut i fra studieplan og utsagn at de har jobbet mot å forme studenter til å kunne skape scenekunst som går på tvers av de historiske skillelinjene mellom det frie og institusjonelle feltet. Det vil si at fra et estetisk perspektiv kan noen av forestillingene som lages innad i institusjonene av en KHiO-student, ligne på forestillinger laget i det frie feltet, som igjen løser opp tidligere estetisk skillelinjer mellom disse to feltene. Dette kan også tyde på at Lid ha rett i at dikotomien mellom disse to feltene i alle fall i fra et estetisk perspektiv ikke lenger bør eller kan opprettholdes. Men det kan synes at det ikke bare har vært det frie feltet som har beveget institusjonsfeltet, men at institusjonsfeltet har endret seg tildels innenfra, med eksempel av utviklingen av KHiOs regilinje og hvordan den har åpnet seg mot postdramatiske strategier og ambiente virkemidler som en del av mastergradsutdanningen. Samtidig kan man si at det frie feltets scenekunst har vært til inspirasjon for teorier rundt dramaturgi, form og virkemidler som har vært med på å gi KHiO og regilinjen utviklingen en god ramme for det teoretiske innholdet på linjen, som øker refleksjonsevnen til studentene over eget praktisk arbeid. Her kan man nevne f.eks *Det marginale teater* (Arntzen, 2016) som eksempel på teorier som tildels er laget av eksempler fra det frie feltet.

Det kan se ut som KHiO og regilinjen henger med på nåtidige scenekunst trender. Likevel kan det oppleves som at institusjonsteatrene henger etter, og dersom scenekunstlinjen utvikler seg mer i retning mot en postdramatisk og eksperimentell scenekunst, vil det fremdeles rom for dem på teaterinstitusjonene, der de tradisjonelt har fått jobb etter endt skolegang? Lid skriver om hvordan institusjonen kan oppfatte det postdramatiske teatre som en trussel:

Et helt apparat av institusjoner, utdannelser, posisjoner og yrkestitler hviler grunnleggende på de estetisk-strukturelle forutsetningene til det dramatiske teatret, hvor selve order teater finner sin begrunnelse i forestillingen om kunstnerisk interpretasjon og omsetning av dramatisk tekst, psykologisk-narrativ rollegestaltning, skuespillerens representasjon av dramatiske karakterer, og identifikasjon og illusjon som bærende kvalitetsparametere (Lid, 2016, s.131).

Ideen om at en form for teater kan være en trussel for noen kan høres noe paranoid ut. Likevel tror jeg at Lid har et poeng i at mange innenfor institusjonsteatrene har sett på postdramatiske teater som noe fremmed og vanskelig. Da både eldre skuespillere og regissører har vært opplært i metoder for psykologisk realistisk spillestil og den konvensjonen at skuespillerne skal representere de dramatiske karakterene. Dette kan kanskje vise seg som en utfordring for fremtidige registudenter som jobber innenfor et postdramatisk univers. KHiO har undervist i postdramatisk teori i lengre tid og mine eksempler med Petersen og Stojcevska viser at man kan finne både forestillinger som oppleves i stor grad som postdramatisk (Ruslab), og forestillinger som oppleves som en hybrid mellom postdramatisk og dramatisk (Unge Werthers Lidingar) innenfor dagens institusjonsteater. Eksemplene jeg har brukt viser at institusjonenes holdning til estetikk og dramaturgiske strategier er i ferd med å endre seg. Det viser seg at regissører utdannet fra KHiO kan jobbe godt utenfor de tradisjonelle institusjonsteatrene, for eksempel Tormod Carlsen, som gikk i samme kull som Stojcevska, har vært kun å se i det frie scenekunstheltet siden han uteksaminerte fra KHiO. Ut fra observasjoner de seneste årene kan man si at KHiOs regilinje former og utvikler studenter som fra et estetisk perspektiv er fleksible i forhold til hvilket område de jobber innenfor. Samtidig vil det være naturlig å tenke at institusjonsteatrene, om enn noe saktere, vil følge den samme utvikling adaptere trender som ellers synes i teaterlandskapet.

Oppsummering og konklusjon.

I innledningskapittelet skrev jeg ned noen hovedspørsmål til oppgaven: Kan man se forestillinger laget av tidligere studenter som har postmoderne kvaliteter? Kan man se en utvikling i retning av

ambiente virkemidler og interaktivitet? Er det et motsetningsforhold mellom denne utviklingen og den metoden som tilsynelatende er bærer av tekstidealisme og symbolsk innfallsvinkelen som er blitt undervist på skolen tidligere? Og til slutt om hvordan denne mulige utviklingen påvirker institusjonsfeltet?

Gjennom å ha sett og analysert en knippe forestillinger og diskutert forskjellene mellom de kan jeg si at med disse forestillingene som eksempel så viser det seg en utvikling mot en større bruk av ambiente virkemidler, samt postdramatiske dramaturgiske strategier hos den yngre generasjonen regissører som gikk ut av KHiO på 2000-tallet. Samtidig kan jeg ikke si at det er store likheter mellom de to regissørene og forestillingene jeg har valgt som gikk på ut fra KHiO på 90-tallet. Dette kan tilsa at undervisningen på KHiO var ulik for disse to studentene, eller at de (mest sannsynlig) har ulikt teatersyn og ulike syn på hva slags oppgave regissøren har. Dette kan og peke på at metoden i oppgaven ikke er helt stødig i møte med forskjellige forestillinger, da fokuset har vært mest på ambiente virkemidler og postdramatiske strategier.

Likevel vil jeg si at utviklingen også viser at KHiO forholder seg åpent til andre metoder og strategier, og virker ikke fastlåste i forhold til metoden som kom med Irina Malochevskaja. Selv om den i 2015 har hovedplass i studieprogrammet. Men det har nødvendigvis ikke så stor betydning for form og estetisk uttrykk som en kanskje kan ha trodd. Slik jeg ser det og erfart gjennom denne forskningsperioden brukes metoden mest som et åpningsverktøy for den eventuelle teksten og som et analyse og improvisasjonsverktøy når regissør møter skuespillere. Og dette trenger altså ikke å bety at metoden for handlende analyse skaper teater som kun har dramatisk oppbygning eller konvensjonell form. Det ser heller ikke ut som den ene og alene har skapt en trend med tekstidealisme. Irina Malochevskaja var nok med å påvirke noen studenter til å lage teater som kunne fremstå som rigide, men dette kan som være like mye regissørenes egne valg i forhold til hva skal teater de liker og forstår. Dette mener jeg spesielt på grunn av KHiO har vært opptatt av å balansere Malochevskajas metode, med andre innfallsvinkler. Det ser derfor ikke ut til å være et veldig noe problematisk motsetningsforhold mellom Malochevskajas metode og den estetiske utviklingen mot postdramatiske strategier og ambiente virkemidler.

Men ut fra et institusjonsperspektiv har disse “nye” strategiene gjort at institusjonsteatrene kanskje har flyttet seg nærmere det frie feltets estetikk og dramaturgi som

igjen gjør at man ikke kan snakke om to felt, men et spenningsfelt i fra estetisk perspektiv. Med de nye lærerne på KHiO ser ut som denne utviklingen fortsetter og at de også vil nærme seg det frie feltets prosesser i henhold til ansettelsene av Tore Vagn Lid og Kai Johnsen. Derfor vil jeg håpe at KHiO vil fortsette å jobbe for at studentene er bedre rustet i møte med et postdramatisk teater.

Til slutt vil jeg påpeke at teatertrendene stadig er i endring og hva som er å se på institusjonsteatrene nå, er nødvendigvis det som er spennende i morgen. Dette gjør at teaterutdanningsinstitusjonene må være villig til å hele tiden revurderer sin posisjon, sin utdanningsplan og teoretiske felt. Det å følge med i tiden og de kunsttrendene som vises er like viktig som å bevare en historisk tradisjon eller teori.

Litteraturliste

- Arntzen, K.O. (2007) *Det marginale teater*. Laksevåg: Alvheim og Eide Akademisk Forlag.
- Bjørneboe, T. (2005) Det tar tid å frigjøre seg... . *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift*, 1, s. 69-73.
- Broch, K. (1994) Norway, I: *The World Encyclopedia of contemporary theatre Europe*. Vol.1. London: Routledge, s.631.
- Bræin, I. (2014) Parken blir til mens vi går. *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift*, 4, s.112.
- DNS (2014) LILLELAB #3 - RUSLAB: EN FØLELSESLADET FEIRING AV HJERNEN. Bergen: Den Nationale Scene. Tilgjengelig fra: <http://www.dns.no/program/2014/lillelab-3/> [Lest: 9.11.2016]
- Eielsen, M (red) (2015) *Peer Gynt* [programhefte]. Oslo: Nationalteatret.
- Eigtved, M (2007) *Forestillingsanalyse*. Fredriksberg: Samfundslitteratur
- Enger, R.K. (1994) Den eksklusive REGI-utdannelsen. *Aftenposten*, 07.09.1994, s.15.
- Erichsen, C. (2016) Generalistenes tid er forbi [Internett]. Oslo: scenekunst.no. Tilgjengelig fra: <http://www.scenekunst.no/sak/generalistenes-tid-er-forbi/> [Lest: 05.12.2016]
- Evans, M. (2006) *Innføring i Dramaturgi*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag as.
- Fiksdal, I (2017) STATE (2016) [Internett] Tilgjengelig fra: <http://ingrifiksdal.com/work/state-2016/> [Lest: 11.05.2017]
- Germany (2015), i: *The World Encyclopedia of contemporary theatre Europe*. Vol. 1. London : Routledge. s.397.
- Gjefsen, R. (2012) *Det nye regiteater: i lys av samspelet mellom norsk og tysk tradisjon* [masteroppgave]. Universitetet i Bergen.

Gladsø, S., Gjervan, E.K, Hovik, L., Skagen, A. (2015) *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. 2.utg. Oslo: Universitetsforlaget.

Grøndahl, C.H. (2013) Det var litt av en tid 1973- 1981. I: Heltberg, J. og Lynne, E. red. *Drømmefabrikken*. Oslo: Transit as, s.60-88.

Halilovic, A. (2014) *Regissørens rolle i norsk teater: En studie av ulike regissørroller i norsk samtidsteater* [masteroppgave]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Helland, F. (2014) Én Peer og tre Folkefiender. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 4, s. 37-40.

Heltberg, J., Lynne, E. (2013) *Drømmefabrikken*. Oslo: Transit as.

Hermansen, A. S. (2013) Et hus av seilduk 2003-2013. I: Heltberg, J. og Lynne, E. red. *Drømmefabrikken*. Oslo: Transit as, s. 184- 225.

Institusjonsteater (1991) i: *Kunnskapsforlagets teater og filmleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, s.252.

Kunsthøgskolen i Oslo [KHiO](2015a) *Studieplan for bachelorstudium i regi*. Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo

KHiO (2015b) *Studieplan i teater med fordypning i regifag*. Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo.

Lehmann, H.T (2006) *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

Leirvåg, S. (2015) Negotiating the performing arts education. I: Leinslie, E. og Pettersen, A.T. red. *The other eye*. Norge: Performing Arts HUB Norway, s.146-151.

Lid, T.V (2015) Playing a game of sorrow. I: Leinslie, E. og Pettersen, A.T. red. *The other eye*. Norge: Performing Arts HUB Norway, s.100-117.

Lid, T.V (2016) Kvalitetsbegrepenes dramaturgi. I: Eliassen, K.O og Prytz Ø. red. *Kvalitetsforståelser, Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Norge: Kulturrådet, s. 120-140.

Lid, T.V(2017) Tore Vagn Lid [Internett]. Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo. Tilgjengelig fra: <http://khio.no/om-kunsthogskolen-i-oslo/ansatte/teaterhogskolen/tore-vagn-lid> [Lest: 13.4.2017]

Malochevskaja, I. (2002) *Regiskolen*. Asker: Tell Forlag.

Meirik, V.H. (2017) Victoria H. Meirik [Internett]. Oslo: Danse og teatersentrum. Tilgjengelig fra: http://www.sceneweb.no/nb/artist/5706/Victoria_Meirik [Lest: 13.4.2017]

Mergel, F (2015) Strategier for en lysere fremtid [Internett]. Oslo: Nationaltheatret. Tilgjengelig fra:
http://www.nationaltheatret.no/no/program/arkiv/2015/Strategier+for+en+lysere+fremtid.b7C_wRvY2J.ips [Lest 9.11.2016]

Moen, M. (2014) DET ER NÅR MASKA FELL, EIN FINN KJERNEN AV SANNING [Internett]. Oslo: Det Norske Teatret. Tilgjengelig fra:
<http://www.detnorsketeatret.no/dybdeartiklar/det-er-nar-maska-sprekk-ein-finn-kjernen-av-sanning/> [Lest: 20.1.2016]

Nordby, T. (2013) Fra Schwensens gate til verden 1964-1973. I: Heltberg, J. og Lynne, E. red. *Drømmefabrikken*. Oslo: Transit as, s.36-60.

Næss, T. (2013) Tida går sakte, men arbeider raskt 1989-1996. I: Heltberg, J. og Lynne, E. red. *Drømmefabrikken*. Oslo: Transit as, s. 122-154.

Oddey, A. (1994) *Devising. A practical and theoretical handbook*. New York og London: Routledge.

Penka (1991) i: *Kunnskapsforlagets teater og filmleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 397.

Petersen, J.C. (2010) *La Lidingarne Byrje* [Masteroppgave]. Kunsthøgskolen i Oslo.

Pettersen, A (2007) Hierarkiets fall. *Norsk Shakespeare -og Teatertidsskrift* [Internett], 2-3, s.4-8. Tilgjengelig fra: http://www.dramatiker.no/media/Hierarkiets_fall.pdf [Lest: 23.3.2017]

Ramsdal, H. (2013) Operasjon Sidevind 1981-1989. I: Heltberg, J. og Lynne, E. red. *Drømmefabrikken*. Oslo: Transit as, s.88-122.

Rygg, L. (2017) *BA-prosjekt* [Upublisert materiale: Bacheloroppgave] Veileder: Annelis Kuhlmann. Dramaturgi ved Århus Universitet.

Thygesen, M. (2002) Lysets mester- om Robert Wilsons visuelle dramaturgi. I: Langkilde, N.M. og Schultz, L.L. red. *Teaterlandskaber: Nedslag i Robert Wilsons univers*. Gråsten: Drama, s.67-71.

Tønnessen, T. (2009) *Planlagt intuisjon, bevisste veier til det ubevisste - en utvikling av Konstantin Stanislavskijs improvisasjonsmetoder* [Avhandling, stipendprogram]. Kunsthøgskolen i Oslo.

Tønnessen, T. (2014) *Julemiddag* [programhefte]. Oslo: Nationaltheatret, s. 7-8.

Sanna, K (2010) Selvrealisering på Nationaltheatret [Internett]. Oslo: Universitas. Tilgjengelig fra: <http://universitas.no/kultur/55088/selvrealisering-pa-nationaltheatret> [Lest: 20.01.2016]

Skutvik, S. (2015) *En analyse av skuespillerutdannelsen ved Teaterhøgskolen og norsk teaterpolitikk 1993-2013* [doktoravhandling]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Stang, K. (1991) Fra instruktørfunksjon til regikunst - Utviklingen av instruktøryrket i et teaterhistorisk perspektiv. I: Reistad, H. red. *Regikunst*. Asker: Tell Forlag a.s, s.206-212.

Svenseid, S. (1979) 4 AV 126 OPPTATT PÅ NY INSTRUKTØRLINJE. *Verdens Gang* [VG], 22.6.1979, s.35.

Winge, S. (2005) Russisk Regiskole. *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift*, 1, s.68.

Oversikt over forestillinger sett i forbindelse med oppgaven

Peer Gynt [sett: 10.nov-2015]

Julemiddag [sett: 18.des-2015]

Hamlet [sett:16.des-2015]

Ruslab- En følelseladet feiring av Hjernen [sett: 24.aug-2014]

Unge Werthers Lidingar [sett i perioden: høst 2010 til Høst 2011]

