

Trekk ved utviklingen av norsk figurteater fra 1945 til vår tid.

Figurteater¹ har dype røtter internasjonalt. Forskningen viser at figurteater, bedre kjent som dukketeater, har solide tradisjoner også i Norge.² Historien forteller om oppturer og nedturer og om kamper for anerkjennelse av figurteater som scenekunst. I denne framstillingen ser vi på trekk ved utviklingen av norsk figurteater fra 1945 og fram til vår tid. Teksten er ment å være et bakteppe for teaterfigurene som presenteres i galleriet.

Figurteater eller dukketeater?

Et spørsmål som går igjen; er figurteater det samme som dukketeater? Figurteater inkluderer dukketeater og er et utvidet begrep som reflekterer den tverrfaglige estetikken i samtiden. I Norge ble begrepet figurteater tatt i bruk på midten av 1990-tallet. For å si det på en annen måte, fram til 1960-tallet var dukkespilleren skjult bak en skjerm eller et teppe og bare dukken(e) var synlig for publikum. Etter ca.1960 skulle dukkespilleren frigjøre seg fra sitt 'skjulested' og komme fram på scenen sammen med dukken(e). En ny estetikk utviklet seg i **samspillet mellom figurspilleren og teaterfiguren(e)** samtidig som teaterscenens mange virkemidler ble tatt i bruk. På fagspråket heter det at figurteater er en heterogen scenekunst mens dukketeater er en homogen scenekunst.³

Pionertiden

De to første tiårene etter 1945 kjennetegnes som pionertiden innen norsk figurteater. Det var to familier som kjempet for figurteatrets status og posisjon innenfor teaterinstitusjonen. Den ene familien var Julian Strøm og hans to døtre Birgit Strøm og Elisabeth Strøm Henriksen og den andre var Agnar og Jane Mykle som ble etterfulgt av sønnen Arne og hans kone Bjørg Mykle.

¹Figurteater brukes her gjennomgående, med unntak av navn på institusjoner og grupper. Med dukketeater forstås her framføringer hvor dukkespilleren er skjult bak en skjerm el. og kun dukke(ne) er synlige for publikum. Med figurteater forstås her framføringer hvor både teaterfigur(er) og figurspiller(e) er synlige for publikum og samhandler under spill. I praksis er begge begrepene i bruk, men figurteater blir mer vanlig fordi scenepraktis har endret seg radikalt.

²Helgesen, Anne M. (2003): *Animasjonen – Figurteatrets velsignelse og forbannelse. Norsk figurteaterhistorie*. Dr. Art-avhandling i teatervitenskap, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.

³Figurteater skiller seg fra annen scenekunst ved å skape scenisk liv i artefakter eller menneskeskapt figur (m.a.o. dødt materiale). I figurteater består utøverens kunst av **to likeverdige elementer**; figuren eller det visuelle element og figur-/skuespilleren som skaper mening i figuren (animerer den, i betydningen gir den indre scenisk liv).

Wiig, Mona (2017); *Opp som en drage? Utviklingen fra dukketeater til teater med skuespillere og dukker i Tsjekkia og hvordan elementer fra denne kan integreres i en norsk figurteaterutdanning*, Ph.d.-avhandling i teatervitenskap, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo (2017: 4 -11, 285-286).

Agnar og Jane Mykle studerte hanskefigurer hos Marchel Temporal i Paris i 1947. Han var kjent som fornyer av det franske Guignol-teatret, en burlesk og folkelig tradisjon med faste typer og situasjoner. Guignol-scenen var ambulerende og spilte ofte i parker og på markeder.

Julian og Birgit Strøm hadde nær kontakt med tsjekkisk (tidligere tsjekkosllovakisk) figurteater som var i en ekspansiv kunstnerisk vekst på 1950 og 1960-tallet. Ikke mindre enn tretten nye figurteatre ble etablert i Tsjekkoslovakia årene 1949 til 1960. I 1952 ble verdens første høyere kunstutdanning i figurteater etablert under Teaterfakultetet i Praha. Stangfiguren ble innført fra Sovjet på 50-tallet og *sort teater*⁴ var en tsjekkisk nyvinning som ble presentert i Wien i 1959. Landet skulle bli en magnet for interesserte innen figurteater.

Folketeatret i Oslo ble grunnlagt i 1952 og teatersjef Hans Jacob Nilsen ønsket at figurteater skulle være en del av teatrets virksomhet. Agnar Mykle ble figurteatrets første leder, men allerede i 1953 forlot han teatret - etter eget ønske. En av flere grunner var samarbeidsproblemer med ensemblet. Mykle ønsket selv å velge sine figurspillere.

Julian Strøm, som hadde arbeidet under Mykle, overtok ledelsen av figurteatret, et ansvar han hadde fram til 1966. I 1959 ble Folketeatret slått sammen med Det Nye Teatret til Oslo Nye Teater og figurteatret fulgte med på lasset. Det gjorde også konfliktene. De handlet blant annet om vanskelige prøve- og spillelokaler, nedskjæringer av ensemblet, beskjedne oppsetninger, kort sagt manglende forståelse og anerkjennelse av denne teatervirksomheten. Figurteatret spilte annen, om ikke tredje fiolin, sammenlignet med skuespillerteatret.

Det skulle skje en 'frigjøring' for figurteatret ved innflytting i egne lokaler på Bymuseet i Oslo, Frogner hovedgård i 1966. Da overtok Birgit Strøm ledelsen av ensemblet med fem faste figurspillere og markerte åpningen av teaterlokalene med to enaktere for voksne: *Paris Dom* og *Den forvandlede brudgom* av Ludvig Holberg. I den førstnevnte enakteren ble teknikken sort teater brukt for første gang på en norsk scene. Den andre enakteren var en produksjon med hanskefigurer.

Birgit Strøm fortsatte kampen for kunstnerisk anerkjennelse av figurteater og hadde et nært samarbeid med etablerte kunstnere fra Tsjekkia, som blant annet scenograf og regissør Jarmila Majerová. Majerová designet og regisserte flere produksjoner og den mest kjente var *Reisen til solen* (1966). Her introduserte hun stangfigurer i ensemblet hvor hanskefigurene hittil hadde dominert. Majerová var kjent for sine innovative produksjoner, først og fremst ved figurteater *Radost* i Brno (radost betyr glede). Der samarbeidet hun med scenograf, regissør og teknolog Karel Hlavaty som skulle få stor betydning for utviklingen av norsk figurteater etter 1968. Under Birgit Strøms ledelse kom det viktige impulser fra Tsjekkia til ensemblet. Dukketeatret på Bymuseet fikk del i den estetiske fornyelsen som preget mange land, først og

⁴ Sort teater er basert på en optisk illusjon hvor det menneskelige øyet ikke kan skille sorte objekter fra en sort bakgrunn. Rent tekniske foregår det slik at bakgrunn og scene er dekket med sort (fløyel), det er også spillerne, som «forsvinner» i alt som er sort på scenen. Spillet foregår innenfor en avgrenset (vertikal) lysbro (UV-lys) med fluoriserende objekter og figurer. http://en.wikipedia.org/wiki/Black_light_theatre

fremst i den tidligere Østblokken. En av de store suksessene til ensemblet var *Mikko Matti og vennene hans* (1954). Produksjonen ble invitert til Den Internasjonale festivalen i Bucuresti i 1959 hvor den ble berømmet med 2. pris.

I 1968 oppsto det en arbeidskonflikt ved Oslo Nye Teater som førte til at figurspillerne måtte gå fra jobbene sine. Teatersjef Torolv Maurstad fjernet turné tillegget i kontraktene til figurspillernes mens turnéplikten ble opprettholdt. Retten til økonomisk kompensasjon for turnéer hadde vært den samme for figurspillerne som for skuespillerne ved teatret. Saken handlet om økonomiske prioriteringer, men teatersjefens interesse for figurteatret var ikke nevneverdig stor. Figurspillerne var artister og gjøglere, ikke skuespillere, ifølge ham. I datiden var det mange som protesterte og Oslo Nye Teater ble stevnet for Arbeidsretten. Det kom til forlik med Norsk Skuespillerforbund hvor figurspillerne fikk økonomisk erstatning, men de måtte allikevel gå fra sine jobber.⁵

Nye krefter

Teatersjef Maurstad skulle satse på nye krefter etter bruddet. Den som skulle lede Oslo Nye Dukketeater (også kalt Dukketeatret) inn i en ny epoke var Arne Mykle. Våren 1969 underviste han 10 aspiranter i spill med hanskefigurer. Mykle hadde mange planer for det nye ensemblet og det het at han fikk «meget frie hender». Imidlertid skulle hans tid ved Oslo Nye Dukketeater bli kort og svært konfliktfylt som førte til at Mykle forlot teatret. I stedet etablerte han Dukketeaterverkstedet, sitt eget frie teater som i stor grad henvendte seg til Oslo-skolene. Med seg på laget fikk han Ellen Stoesen (senere Ellen Horn) og Bjørg Mykle. *Askeladden* var den første produksjonen som hadde premiere i 1970. Dukketeaterverkstedet var aktive til 1980.

Fem av aspirantene videreførte virksomhet ved Oslo Nye Dukketeater. Disse fem var Lars Rambøl, Kjell Smidsrød, Kjersti Germeten, Marit Hulaas Stubberud og Ragnhild Wang. De første årene var lederskapet kollektivt. Tre av de første produksjonene var *Nyfødt Andersen* (Anne-Cath. Vestly), *Dyr som ikke ...* (etter en novelle av Beppe Wolgers), to folkeeventyr, dramatisert av Peder W. Cappelen: *Hjemmusa og Fjellmusa* og *Mannens som skulle stelle hjemme*. Teaterfigurene til *Hjemmusa og Fjellmusa* var Karel Hlavatys første oppdrag som scenograf og figurmaker ved Dukketeatret. Denne produksjonen hadde stor suksess på Den Internasjonale figurteaterfestivalen i Charleville-Mezières i 1972.

Jean-Loup Temporal, fransk regissør og figurspiller, var en annen person som fikk innflytelse på nye ensemblet. Han videreførte tradisjonen fra sin far Marcel Temporal. På begynnelsen av 1970-tallet regisserte Temporal (d.y.) flere mindre produksjoner, blant annet *Festen på taket*, *Non stop Siam* og *I sol og regn*. Han tok med seg egne tekster og teaterfigurer som allerede var introdusert for det franske publikum. Temporal (d.y.) hadde en vitalitet og spilleglede som

⁵ Helgesen, Anne M. (2003); *Animasjonen – Figurteatrets velsignelse og forbannelse*. Norsk Figurteaterhistorie. Dr. Art-avhandling i teatervitenskap, Universitetet i Oslo (357-359).

var inspirerende og smittende. Teknisk behersket han sitt medium og hans forhold til publikum var lekent og improvisatorisk. Hans produksjoner passet godt for oppsøkende virksomhet i barnehager på 1970-tallet, da norsk teater skulle ut til folket. Tradisjonen med hanskefigurer ble ytterligere befestet på Oslo Nye Dukketeater gjennom samarbeidet med Temporal.

En annen markant personlighet i figurteatret var den allerede nevnte Karel Hlavaty. Før han kom til Norge fra Tsjekia i 1968 var han en anerkjent scenograf og regissør innen fornyelsen av tsjekkisk figurteater. I flere perioder var han knyttet til figurteater Radost i Brno hvor han var sjefscenograf. Hlavaty var også professor ved Teaterfakultetet i Praha. I Norge arbeidet han som regissør og scenograf ved flere norske scener og han fikk også stor innflytelse på norsk figurteater gjennom sitt pedagogiske arbeid ved tidligere Statens lærerskole i forming i Oslo, i dag Oslo Met.

Det unge ensemblet ved Dukketeatret ble en del av Oslo Nye Teater og de vokste på siner kunstneriske erfaringer. Noen av figurspillerne skulle prege teatret gjennom flere decennier, mens andre forlot scenen og nye krefter kom til. Kjente navn på figurspillere som ble knyttet til Oslo Nye Dukketeater er; Knut Wiulsrød, Anne Lise Ruud, Stein Kiran, Per Skjølvsvik, Marianne Edvardsen og Suzanne Paalgard, for å nevne dem som har virket både lengst og mest stabilt. Produksjoner som *Den hvite selen* i 1983 (regi Kjersti Germeten), *Hedda Gabler* i 1993 (regi Barthold Halle), *Oksen Ferdinand* i 2007 (regi Line Rosvoll) og *Den stygge Andungen - mitt livs eventyr* i 1996 (dramaturgi og regi ved Kjersti Germeten) og ny-innstuderinger (2005, 2008 og 2009) i regi ved Svein Sturla Hungnes. Alle produksjonene er suksessforestillinger og rekken kunne godt ha vært lengre.

Kunstfelt i endring

Slutten av 1960 og begynnelsen av 1970-tallet var en brytningstid med frigjøringskamper og ungdomsopprør mot tradisjoner og foreldregenerasjoner. 1968'erne skulle sette spor etter seg på mange områder i samfunnet inklusive på kunstscenen. For figurteatret ble det store vendepunktet figurspillerens inntreden på teaterscenen sammen med teaterfiguren.

En ny estetikk skulle utvikle seg hvor figurteatret tok scenen og de teatrale virkemidlene i bruk. Dette bruddet var en frigjøring både kunstnerisk, sosialt og for mange også politisk. Bruddet fra dukketeater til figurteater har også blitt kalt det kopernikanske vendepunktet.

På 1970-tallet var slagordet i kultur-Norge; 'teater ut til folket'. Et desentralisert teater skulle spre teatervirksomheten utover landet og bringe publikum og teatret nærmere hverandre.⁶ Dette førte til framveksten av alternative teatermiljøer utenfor de etablerte institusjonene. Frie teatergruppene vokste fram som produserte mange og svært forskjellige forestillinger med

⁶ Helleesen-komiteén av 1968, i Innstillingen står det følgende (29.05.1970); ... teaterstrukturen i Norge «bør fastsettes slik at målsetting om et desentralisert teaterliv kan bli oppfylt». Wiig, Mona (2002); *Akademi for figurteater som kom, vant og ... forsvant?* Hovedoppgave i teatervitenskap, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap (2002:42).

relativt beskjedene økonomiske midler. I dette feltet av frie teatergrupper skjedde det en knoppskyting av figurteatergrupper. Blant de første var Vibeke Helgesens Dukketeater (1966), Teatergruppa Musidra (1971), Baldrian og Musa (1974), Teatergruppen Rundt-Omkring (1975), Marits Dukketeater (1976), Petrusjka Teater (1978), Dårekisten teater (1979), Unge Huser's Dukketeater (1980) m.fl. De siste førti år har frie figurteatergrupper kommet og gått.

Riksteatrets Dukketeater

Fram til 1976 var Oslo Nye Dukketeater det eneste faste ensemblet tilknyttet et norsk institusjonsteater. Det endret seg med Riksteatret som startet sitt eget Dukketeater i 1976. Det var teatrets sjef Eivind Hjelmtveit som gav grønt lys, han var en varm beundrer av denne scenekunsten. Et kort brev (nærmest en appell fra Mona Wiig); 'om å la barn og voksne over hele landet få oppleve figurteater' - var nok til å sette hjulene i gang. Hjelmtveit var kjent for sine raske avgjørelser.

Det var imidlertid etterfølgende teatersjef Gudrun Waadeland som skulle iverksette planene om etablering av Riksteatrets Dukketeater. Målsettingen var egne produksjoner for turné hvor barn og familier var den primære målgruppen. Riksteatret tok selv ansvar for rekruttering av figurspillere gjennom opptak av elever som fikk en grunnleggende treårig utdanning. Undervisningen besto av bevegelsestrening, stemmebruk og sang, grunnleggende skuespillerarbeid, ferdigheter i spill med figurer og innstudering av roller - både i skuespill og med teaterfigurer. De teoretiske fagene var teaterhistorie, norsk og nynorsk. De første elevene var Christine Stoesen, Marianne Edvardsen og Geo von Krogh. Senere ble Knut Alfsen, Stein Grønli og Anne Stray knyttet til Riksteatrets Dukketeatret. Disse fem var de første elevene som gjennomførte den treårige utdanningen for figur-/skuespillere ved Riksteatret. I mange år skulle de utgjøre Riksteatret faste ensemble av figurspillere.

Dette var første gang et institusjonsteater her i landet satset på en treårig utdanning av figurspillere. Den skulle fokusere på en underkjent og diffus profesjon innen norsk scenekunst. Utdanningen skulle også bidra til økt krav om profesjonalitet av figurspillere, men også av de andre disipliner som design og produksjon av teaterfigurer samt regi av figurteater.

Mona Wiig fikk ansvaret for den daglige ledelsen av utdanningen og for den øvrige virksomheten ved Riksteatrets Dukketeater. Hun hadde studert regi ved Teaterfakultetet i Praha, Avdeling for dukketeater (BA-grad 1971) og hadde ett års teaterpraksis ved Tandarica Teatret i Bucuresti (1971-72). Både Teaterfakultetet i Praha og Tandarica Teatret var vitale knutepunkter og møteplasser i et Europa som den gang var delt av et jernteppe. Ved Tandarica var arbeidsmetoden kollektiv, kreativt og utforskende. Det var en stor og hardt arbeidende «teaterfamilie» under kunstnerisk leder Margareta Niculescu. Hun var sjef for teatret i 37 år (1949 -1986) og gjorde teatret berømt langt utenfor landets grenser.

I programmet til åpningsforestillingen på Riksteatret høsten 1976 skrev teatersjef Waadeland følgende: «Velkommen til *Østenfor sol og vestenfor måne*. Denne forestillingen er en milepæl i Riksteatrets historie! Den markerer åpningen av en egen scene for et reisende dukketeater». Forestillingen var en norsk-rumensk co-produksjon og en stor satsing. Etter premieren i Kristiansund skrev anmelderen i Dagbladet følgende: «Landets barn - og - voksne gled dere, for her har dere en gjennomarbeidet kvalitetsforestilling. Den skulle kunne beta voksne så vel som barn gjennom sitt handlingsmettede innhold, sin poesi, skjønnhet og vidd».⁷

Det var mange grunner til suksessen bak forestillingen. Publikum fikk se og høre noe som var nytt og annerledes. Det var figurteater som sprenget tidligere forestillinger om det lille titteskapet. Publikum fikk oppleve 'åpent' spill med figurspillere og figurer, heldekkende masker, bevegelige dekorasjoner og sceneelementer som løste seg opp, 'ugjenkjennelige' troll og fargesprakende scenebilder. Dette var eventyr, magi, fantasi med spenning for barn og underholdning for de voksne.

I flere produksjoner skulle Riksteatret samarbeide med regissør Niculescu og hennes scenograf gjennom mange år Ella Conovici. De to kunstnerne var alltid garantister for suksess. Riksteatrets Dukketeater var kommet for å bli. Etter hvert skulle norske regissører og scenografer overta ansvaret for de kunstneriske produksjonene.

Et nytt elevkull ble tatt opp i 1987 som ble ledet av Irina Niculescu, datter av Margareta Niculescu og hennes mann John Lewanowski. Det andre elevkullet ved Riksteatret var; Espen Decko, Tinken Laurantzon, Kristin Oftedal, Anders Sundstedt og Kirsti Ladegård. Alle fem skulle alle prege norsk figurteater i årene framover ved Riksteatret, Oslo Nye Dukketeater og i det frie scenekunstheltet.

I mer enn 40 år har Riksteatret hatt eget figurteaterensemble som har produserte forestillinger. I skrivende stund (2020) har teatret ingen figurspillere og framtiden er uviss. Det er å håpe at ledelsen vil lytte til en kjær norsk forfatter og tidligere «husdramatiker» ved teatret, Tor Åge Bringsværd. Han har sagt my klokt, også følgende: «For meg er dukketeatret den teaterform som best kan ta vare på den fortellertradisjon som vi har arvet fra fabler og eventyr».

Nordisk konsolidering på 1980-tallet

Tilveksten av frie sceniske figurteatergrupper fortsatte på 1980-tallet med etableringen av Cirka Teater (1984), Junior Dukketeater (1984), Christiania Teater (1985), Teater Figur (1990), de tre siste var utgått fra Riksteatret Dukketeater. I tillegg ble det satset på figurteater ved Hordaland Teater f.o.m 1988. Både tilvekst og frafall av frie sceniske grupper har fortsatt de påfølgende tre decenniene.

⁷ Dagbladet, 5.10. 1976, anmeldelse ved Astrid Slettmark.

Det var ett tema som skulle engasjerte fagmiljøet på 1980-tallet, ikke bare i Norge, men i hele Norden. Temaet var kunstfaglig utdanning i figurteater, i de viktigste fagene som spill, scenografi/figurer og regi. Det ble organisert «Dukketeaterseminar» i regi av Nordisk Teaterkomité⁸ og møter gjennom de Nordiske UNIMA-sentra⁹. Denne faglige konsolideringen førte til en «Resolusjon om utdanning av dukketeaterkunstnere». 60 profesjonelle kunstnere fra hele Norden signerte kravet om utdanning «på linje med andre yrkesgrupper som arbeider seriøst med profesjonelt teater». Resolusjonene ble undertegnet 12. januar 1986 på Marionetteatern i Stockholm.

*Akademi for figurteater som kom, vant og ... forsvant?*¹⁰

Etablering av en nordisk utdanning ved Marionetteatern under ledelse av Michael Meschke førte ikke fram og kampen for kunstfaglig utdanning i figurteater fortsatte på nasjonalt nivå. Et treårig prøveprosjekt ble gjennomført under ledelse av Stiftelsen Norsk Dukketeaterakademi (1991-1994), støttet av Norsk Kulturråd og Fredrikstad kommune. Tretten studenter fra tre nordiske land gjennomførte utdanningen. Den offentlige evalueringen anbefalt videreføring av prosjektet til treårig kunstfaglig utdanning (BA-grad) i figurteater, organisert under Høgskolen i Østfold. Tolv studenter skulle tas opp hvert annet år og høsten 1996 startet det første ordinære studentkullet i Gamlebyen i Fredrikstad. Rektor for prøveprosjektet og faglig leder for det kunstfaglige BA-studiet var Mona Wiig.

Fra starten av prøveprosjektet samarbeidet utdanningen med gjestelærere fra kunsthøgskoler i figurteater i Europa [Berlin, Stuttgart, Praha, Bialystok (i Polen), Helsinki] samt kunstnere fra Norge og de nordiske landene. Utdanningen var en smeltedigel av ulike kulturer, språk, arbeidsmetoder og kunstneriske tilnærminger. Akademi for figurteater var den første kunstfaglige utdanningen i figurteater i Norden og i tillegg et brudd med det lange monopolet som Statens Teaterhøgskole, i dag Kunsthøgskolen i Oslo, hadde hatt på utdanning av scenekunstnere i Norge (f.o.m. 1953).

‘Denne eventyrlige utdanningen’ (slik ble den ble omtalt av mange), skulle ikke vare lenge. I 1998 ble målsetting for og innholdet i studieplanen endret fra figurteater til fysisk og visuelt

⁸ Nordisk teaterkomité eksisterer ikke lenger som navn, på 1980-tallet var komitéen underlagt Nordisk Ministerråd og støttet kurs innen teater hvor det ikke var noe utdanningstilbud i Norden.

⁹ UNIMA (*Union Internationale de la Marionnette*), er en frivillig, internasjonal organisasjon som ble stiftet i Praha i 1929. Målsettingen er å fremme utviklingen av figurteater på alle nivåer både kunstnerisk, pedagogisk, terapeutisk og blant amatører. Til grunn for UNIMA's statutter ligger FNs menneskerettighetserklæring av 1948. Organisasjonen er åpen for alle og har 69 nasjonale sentra på verdensbasis og 6724 medlemmer ifølge generalsekretæren for organisasjonen. UNIMA er assosiert medlem av UNESCO. www.unima.org

UNIMA Norge - Forening for figurteater er det nasjonale senteret av verdensorganisasjonen. Det nasjonale senteret har røtter tilbake til 1960 hvor forløperen var Nordisk Dukketeaterselskap etterfulgt av Dukketeatrets venner som ble stiftet av Birgit Strøm i 1967. www.unima.norge.no

¹⁰ Wiig, Mona (2002): *Akademi for figurteater som kom, vant og forsvant ...?* Hovedoppgave i teatervitenskap, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap, UiO.

teater. Den som har litt kjennskap til scenekunst vet at fysisk teater og figurteater er grunnleggende forskjellig; fysisk teater handler om skuespillerens kroppslige og fysiske uttrykk, figurteater handler om å skape scenisk liv i teaterfigurer, m.a.o. gi scenisk liv til dødt materiale. Det forhindrer ikke at det er interessante og vitale faglige møtepunkter mellom visuell scenekunst og figurteater. I følge ledelsen ved Høgskolen var endringen «språklige korreksjoner»¹¹. I samme brev til Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet står det at de bruker «benevnelser som visuelt teater og fysisk teater for å få meningsinnhold til begrepet figurteater»¹².

Var «språklige korreksjoner» faglig uvitenhet? Neppe. Hensikten med å endre innholdet i begrepet figurteater var å forandre det faglige innholdet i utdanningen. Akademi for figurteater skulle senere skifte navn til Akademi for scenekunst. Etter 1998 var dørene stengt for figurteater ved Høgskolen i Østfold og ingen har siden åpnet dem.

I dag finnes det ett utdanningstilbud i figurteater (en halvårsenhet) ved OsloMet som ledes av førstelektor Anne Stray. På hjemmesiden står det følgende:

«Studiet i figurteater tar sikte på å gi studentene en grunnleggende innføring i ulike sider ved figurteaterfaget. (...) Studentene skal tilegne seg innsikt i figurteatrets egenart, anvendelsesområder og utviklingsmuligheter. Hovedvekten av studiet er lagt på spill med figurer og objekter.» www.oslomet.no

Etablering av figurteaterfestival og teaterinstitusjon

To viktige institusjoner ble etablert på 1990-tallet. Den ene var Nordland Dukketeaterverksted (1991) som startet som et prøveprosjekt med målsetting å samarbeide med frie grupper. I september 1994 vedtok Fylkestinget i Nordland at verkstedet skulle bli fast fylkeskommunal teaterinstitusjon, lokalisert til Stamsund i Lofoten. Målsettingen var «Å utvikle dukketeaterkunsten som kunstnerisk og kommunikativ teatergren i Nordland og Norge»¹³. Knut Alfsen var initiativtaker til prøveprosjektet og han var også teatrets første leder. Preben Faye-Schøll overtok ledelsen i 2004 og han har skapt landets mest vitale og progressive figurteaterinstitusjon. Figurteatret i Nordland (FiN) har bygget opp et stort nettverk av samarbeidspartnere lokalt, regionalt, nasjonalt og internasjonalt og blitt en møteplass for høyst ulike scenekunstnere. Individuelle kunstnere og frie grupper kan produsere sine egne forestillinger i Stamsund. Før gruppene vender hjem med sine produksjoner og/eller de reiser ut i den store verden, turnerer de i Nordland fylke. Figurteatret i Nordland har knyttet til seg noen av de mest interessante og kreative kunstnere innen figurteater og visuelle scenekunst i samtiden.

¹¹ Wiiig (2002) *Akademi for figurteater som kom, vant og forsvant ...?* UiO (vedlegg 1: 003-004).

¹² Wiiig (2002), vedlegg 1: 005

¹³ Nordland Fylkeskommune (2011): *1991-2011 Figurteatret i Nordland*, Orkana forlag as, 8340 Stamsund (2011:19).

Den andre etableringen var Den Internasjonale Figurteaterfestivalen i Kristiansand (1992-2012), organisert under tidligere Agder Teater (i dag Kilden Teater) med Giert Werring som festivalgeneral. Biennalen inviterte kunstnere fra mange land og således brakte den viktige impulser til et bredt norsk fagmiljø innen scenekunst. Biennalen kommuniserte både med de yngste så vel som ungdom og studenter. Den populære festivalen opphørte i 2011 da Agder Teater fusjonerte med Kristiansands Symfoniorkester m.fl. I 2012 flyttet institusjonene inn i det storslåtte kulturhuset Kilden og der var det ikke rom for en biennale i figurteater. Den Internasjonale Figurteaterfestivalen i Kristiansand har vært dypt savnet av mange.

I løpet av de siste fire årene har det blitt initiert og organisert tre mindre festivaler. Den første var i 2016; Figur i Fossekleiva - Internasjonal Figurteaterfestival, lokalisert til Svelvik i Drammen kommune. Figur i Fossekleiva finner sted årlig hver høst. I 2018 ble Go Figure – Internasjonal Festival for Figurteater og Visuell Scenekunst lansert for første gang i Oslo. På grunn av pandemien ble biennalen dessverre avlyst i 2020. Figurfestspillene i Tønsberg, i regi av UNIMA Norge, ble organisert for første gang i januar 2020. Figurfestspillene er en biennale som skal «markedsføre norsk figurteater» og være et bransjetreff for norske figurteaterkunstnere. De tre festivalene fyller et tomrom og det er å håpe at de vil utvikle interessante faglige profiler, gjerne ulike. Vi trenger dem alle.

Estetikken i samtiden (2000-2020)

Etter Murens fall i 1989 ble nasjonale og internasjonale grenser åpnet og en interdisiplinær og tverrfaglig estetikk skulle prege kunstfeltet. Bruddet med modernismen på 1960-tallet banet vei for postmodernismen. Modernistene hadde strenge krav til renhet i kunsten. De søkte etter dypere mening og estetikken baserte seg på oppfatningen av virkeligheten som dypstrukturer. Postmodernismen fokuserer på kunst som krysser grenser, som også innbefatter grenser mellom kunst og liv, høy- og lavkultur og vestlig og ikke-vestlig kultur. Mens modernistene hegner om kunstens originalitet og nyskapende muligheter, resirkulerer postmodernistene tidligere tiders kunstverk eller kulturelle uttrykk.

Impulser til norsk figurteater kom fra utlandet, spesielt fra internasjonale figurteaterfestivaler [Charleville-Mezières (Frankrike), Fidena (Bochum i Tyskland), Hradec Kralove (Tsjekkia), Silkeborg (Danmark), Den internasjonale UNIMA festivalen (ambulerende) og fra Den Internasjonale Figurteaterfestivalen i Kristiansand som allerede er nevnt.

Endringene på den internasjonale kunstscenen skulle få stor betydning for norsk figurteater i tiårene etter århundreskiftet. Tverrfaglig- og interdisiplinær estetikk er to begreper som brukes om samtidens kunstscene, et annet begrep er crossover. De har det til felles at mange og ulike kunstneriske uttrykk inntar samme arena. Det kan være elementer av dans, installasjon, skuespill, sirkus, figurteater, visuell scenekunst, interaktive medier eller animasjonsfilm. Estetikken krever stor åpenhet og evne til samarbeid scenekunstnerne imellom. Den innebærer også nye kunstneriske utfordringer for de medvirkende i teatergruppene. De vanntette skottene mellom institusjonsteatre og frie grupper har blitt bygget ned som igjen har

ført til nye samarbeidsformer som krysser faglige, institusjonelle og internasjonale grenser. Estetikken har ført til langt mere differensiert produksjoner.

Ved Riksteatret og Oslo Nye Trikkestallen (nytt navn for Oslo Nye Dukketeatret i 2003) ønsket de to teatersjefene, henholdsvis Catrine Telle og Ellen Horn, å samarbeide om flere og større figurteaterproduksjoner. Blant disse finner vi *Dickie Dick Dickens* (for ungdom og voksne i 2011), *Albert Åberg* (nypremiere i 2011) og *Snøwhit* (2013). I samme periode coproduserte Riksteatret, Agder Teater/Kilden Teater, figurteatret i Ljubljana og Duda Paiva Company (Nederland) om forestillingen *Man Beast* med premiere på Dansens Hus i Oslo i 2012. Duda Paiva Company kombinerer figurteater og dans og er et av de heteste kompaniene på den internasjonale samtidsscenen.

Teater Innlandet har også tatt opp figurteater-hansken med blant annet *Griffalo* (2013), i gjendiktning av John Nyutstumo, etter en barnebok av de engelske forfatterne Julia Donaldson og Axel Scheffler. I denne produksjonen samarbeidet de med allsidige Tatjana Zaitzow som designet og laget teaterfigurene. Den burleske forestillingen *Opéra Opaque* av den norsk/franske gruppen Plexus Polaire hadde Norgespremiere i 2013 på Grue barne- og ungdomsskole i Hedmark og Oppland i samarbeid med Den kulturelle skolesekken. Plexus Polaire er internasjonalt anerkjent, og gruppens leder Yngvild Aspelid er norsk og bosatt i Paris. Disse eksemplene går mindre enn 10 år tilbake i tid. I 2020 er situasjonen mer uavklart. Riksteatret har ingen figurspiller i sitt ensemble og ved Oslo Nye Trikkestallen er det langt mellom hver ny produksjon, der spilles altfor mange repriser.

Da er det mer gledelig å forflytte seg til Figurteatret i Nordland hvor produksjonen *Moby Dick* av Plexus Polaire hadde Norgespremierer den 9. oktober 2020 på Nordland Teater i Mo i Rana. Det er første gang FiN samarbeider med Nordland Teater om en figurteaterproduksjon.

Det frie figurteaterfeltet i Norge består de av små enheter, fra én til fire personer som knytter til seg samarbeidspartnere etter kunstnerisk behov og økonomiske muligheter - som for de fleste er svært begrenset. En telling som ble gjort i 2016¹⁴ viste at det var 23 grupper spredt over store deler av landet hvorav halvparten var solister. Oversikten viste også kunstnerisk mangfold og samarbeid på tvers av ulike profesjoner og sjangre, det være seg figurspillere, skuespillere, dansere, performance kunstnere, klovner og andre sirkusartister, musikere, komponister, multimedie-kunstnere. På denne mangfoldige skueplassen deltar også internasjonale scenekunstnere. Målgruppen for produksjonene er, med få unntak, barn i alle aldre, medregnet ungdom.

Det er kunstnerisk kraft i det norske figurteatermiljøet, men de små enhetene legger også klare begrensninger på kunstnerisk frihet og virksomhet. Om sparebluss blir regelen og ikke unntaket, vil det kunne føre til uheldige konsekvenser som blant annet kunstnerisk stagnasjon.

¹⁴ Wiig (2017): *Opp som en drage?* Ph.d. i teatervitenskap, UiO, (2017: 299-313).

Oppsummering

75 år med norsk figurteater forteller om et stort engasjement og kjærlighet til kunstformen, på begge sider av scenekanten. Det forteller også om marginalisering av én kunstnergruppe fra et større og etablert kunstfelt som i stor grad må tilskrives uvitenhet. Mangel på infrastruktur som faste institusjoner med fagkompetanse innen figurteater er slående. Mangel på kunstfaglig utdanning har preget figurteaterfeltet i altfor mange år og derav følger tilfeldig rekruttering som undergraver profesjonalisering, kunstnerisk vekst og fornyelse. De unge som søker kunstfaglig utdanning i figurteater må reise til utlandet, flere har studert i Frankrike i Charleville-Mézières. I Norge finnes det tre høyere nasjonale scenekunstutdanninger som bør kjenne sitt ansvar. Det er på høy tid! Det skjer neppe noen endring om ikke fagpersoner og/eller institusjoner tar ansvar.

Samtidens figurteaterscener krever andre tematiske vinklinger, annen kunstnerisk og teknisk kompetanse og bemanning enn de tidligere små og ambulerende dukketeatrene med mer eller mindre faste typer og situasjoner. Det eksisterer fortsatt mye nostalgi rundt det tradisjonelle dukketeatret, som, på sitt beste, både har varme og sjarm, men det må ikke bli en sovepute hverken for utøvere eller for publikum. Figurteater handler om å ta i bruk samtidens sceniske virkemidler for å skape, utøve og formidle scenekunst som kan kommunisere med dagens og morgendagens publikum.

Mona Wiig

Teaterviter Ph.d.

November 2020

Anbefalt litteratur:

Alfsen, Knut (2012): *Med live og sjel – lærebok i figurteater*, Orkana forlag as, 8340 Stamsund.

Berg, Ine Therese, Elin Høyland og Elisabeth Leinslie (2007): *Senekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Scandinavian Academic Press / Spartacus Forlag AS, Oslo.

(Bruun-Rasmussen, Ole (1981): *Levende teater med dukker*, Forlaget Drama, Gråsten.

Dubská, Alice, Jan Novák, Nina Malíková og Marie Zdenková (2006): *Czech Puppet Theatre Yesterday and Today*, Theatre Institute Prague.

Figurteatret i Nordland 1991-2011 (2011), Orkana forlag as, 8340 Stamsund.

Gladspø, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen (2005): *Dramaturgi – Forestillinger om teater*, Universitetsforlaget AS, Oslo.

Helgesen, Anne Margrethe (2003): *Animasjonen – Figurteatrets velsignelse og forbannelse. Norsk figurteaterhistorie*. Dr. Art-avhandling i teatervitenskap, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.

Hamre, Ida (1997): *Marionet og Menneske. Animasjonsteater - Billedteater*, Forlaget Drama, 6300 Gråsten.

Jurkowski, Henryk (1996): *A History of European Puppetry. From its origins to the end of the 19th century*. Collaborating editor, Penny Francis. The Edwin Mellen Press, UK.

- Jurkowski, Henryk** (1998) Volume Two: A history of European Puppetry. The Twentieth Century, The Edwin Mellen Press, UK.
- Jurkowski, Henryk** (1988) *Aspects of puppet theatre. A collection of Essays*. Puppet Center Trust, London.
- Meschke, Michael i samarbeid med Margareta Sörenson** (1989): *En Estetik för Dockteater!* Carlsson Bokförlag, Stockholm.
- Ståhle, Anna Greta** (1976): *Klassisk japansk teater*, Berlingska Boktryckeriet.
- Sörenson, Margareta** (1998): *... är bara ryck på trådar 1958-1998 – Marionetteatern under 40 år*, Stockholmia Förlag.
- Sörenson, Margareta** (2008): *En stor liten Teater – 30 år med Dockteatern Tittut*, Carlssons Bokförlag, Stockholm.
- Therén, Karin** (1983): *Marionetteatern – En bok om Marionetteatern i Stockholm*, LiberFörlag, Malmø.
- Wang, Ragnhild og Vibeke Helgesen** (2000): *Den magiske hånd – Dukkespill og figurteater gjennom tidene*, Pax Forlag, Oslo.
- Wiig, Mona** (2017); *Opp som en drage? Utviklingen fra dukketeater til teater med skuespillere og dukker i Tsjekkia og hvordan elementer fra denne kan integreres i en norsk figurteaterutdanning*, Ph.d.- avhandling i teatervitenskap, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo.
- Wiig, Mona** (2002); *Akademi for figurteater som kom, vant og ... forsvant?* Hovedoppgave i teatervitenskap, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap, Universitetet i Oslo.

