

Norsk avantgardeteater

Av Elisabeth Leinslie (2010)

Teaterlandskapet i Norge er stort og heterogent. Like forskjellig som kulturene og geografiene i dette langstrakte landet. Det er umulig å gi et rettferdig bilde på dette i én artikkel, så det skal jeg heller ikke forsøke å gjøre. Jeg skal konsentrere meg om de frie teatergruppene, nærmere bestemt den delen av dette teaterfeltet som dreier seg om det progressive samtidsteatret vi finner blant avantgardkunstnere. Med andre ord; kunstnerne som er norm- og regelbrytere og innovative forskere på sitt kunstfelt. Dette er kunstnere som åpner opp for nye måter å tenke og gjøre teater på, nye måter å fortelle på, nye måter å vinne publikums oppmerksomhet på. Enkelte ganger har dette teatret revolusjonert teaterkunstens form og innhold – noen ganger kun for ett øyeblikk, andre hendelser har satt dype vedvarende spor i norsk teaterhistorie.

Avantgardeteatret har alltid stått i opposisjon til konforme teateruttrykk – kritikk og utfordring av teaterkonvensjoner og institusjoner er en del av teateravantgardens natur. De har problematisert forholdet mellom kunstnerisk eksperiment, teknologisk innovasjon og samfunnsendringer, og til forholdet mellom kunstner, kunstverk og tilskuer. Kunstintern kritikk rommer indirekte også et moment av konsensusformulering, ved at kunstnerne med dette kan klargjøre hva som er sentralt i den dominerende teaterpraksis: Hva teater er, hva den sosiale situasjonen i teatret er, hvilke funksjoner det har, hvilke estetiske og dramaturgiske regelsystem som dominerer og hvilke former for meningsproduksjon som rår. I norsk sammenheng har den dominerende tradisjonen vært ensbetydende med det psykologisk-realistiske borgerlige teatret, og norsk teateravantgarde viste tidlig et ønske om å fjerne seg fra dette både form- og innholdsmessig.

I løpet av de siste 10 årene har vi sett et mangfold av teaterformer som bryter med det klassiske psykologisk-realistiske i norske institusjoner. Vi har sett både sterkt visuelt orienterte, fragmenterte, montasjepregete og tverrkunstneriske forestillinger som har minnet om dekonstruksjonen vi så i avantgardeteatret på 1980- og 90-tallet. I dag finner vi hybride uttrykk både innenfor og utenfor institusjonene. Teaterformer som forskes frem av små frie grupperinger tas med andre ord ofte opp av institusjonene. Men, det må allikevel understrekes at det først og fremst er i miljøene utenfor de store institusjonene utforskningen fører kunsten inn i nye og overskridende former og ytringer.

Et teaterprosjekt som foregår utenfor statlige eller regionale institusjoner vil alltid være et fattig teater i økonomisk forstand. Uforutsigbare arbeidsvilkår (både økonomisk, infrastrukturmessig og organisatorisk) har i alle år kjennetegnet virkeligheten for kunstnere som velger å arbeide utenfor institusjonene. Denne artikkelen vil omhandle deler av det nasjonale økosystemet teatret utenfor institusjonene har arbeidet og arbeider i. I Norge anvender vi begrepene frie grupper og fri scenekunst om dette teaterlandskapet – disse begrepene har eksistert her til lands siden 1960-tallet. For det var på den tiden vi så spiren til dette avantgardeteatret skyte opp. På 1960-tallet bestod norsk teaterlandskap stort sett av store institusjoner som spilte klassisk teater for borgerskapet. Undergrunnen var marginal, men den var til stede.

1960-tallet

I 1964 etablerte italieneren Eugenio Barba *Odin Teatret* i Oslo. Han kom til Norge etter flere års arbeid ved Grotowskis teaterlaboratorium i Polen. Barba hadde vært i Norge tidligere¹, og det var her han ville være.

Norge var en fattig kulturnasjon på begynnelsen av 1960-tallet. Vi hang fremdeles igjen i femtiårene – det mest konforme og konvensjonelle tiåret landet noensinne har opplevd. Det kulturelle miljøet var preget av sneversynthet, lukkethet og engstelse for det fremmedartede. Norge

¹ Eugenio Barba hoppet av en kommende karriere i militære og i 1954 emigrerte han til Norge og arbeidet som sveiser og seiler. Samtidig studerte han fransk, norsk litteratur og religionshistorie ved Universitetet i Oslo. For mer om Barba og Odin Teatret: www.odinteatret.dk

hadde i de siste tiårene vært avsondret fra internasjonale strømninger – på grunn av kriger, og rasjonerings i etterkant av 2. verdenskrig. Det meste som kom fra utlandet ble sett på med skepsis, også norske teaterkunstnere som hadde utenlandsk utdannelse og praksis. Forholdene var provinsielle, og de som dristet seg til å prøve noe nytt, ble av mange motarbeidet og latterliggjort.

Inn i dette kulturmiljøet kom altså en italiener med trening fra det polske fysiske, plastiske og visuelt orienterte teatret. En teatertradisjon som brøt med de konforme institusjonene som på den tiden preget teaterlandskapet vårt. Barba ble ikke tatt godt i mot, selv om han kun brukte norske medarbeidere – skuespillere som ikke ble tatt opp på teaterhøyskolen. Odin Teatrets opphold i Norge ble kortvarig. I 1965 hadde gruppen premiere på sin første forestilling *Ornitofilene*, basert på Jens Bjørneboes² *Fugleelskerne*. De fikk ikke støtte fra norske myndigheter til å fortsette sitt arbeid etter dette. Gruppen hadde imidlertid vært på turne i Norden med *Ornitofilene*. De ble tatt godt i mot overalt, spesielt i Danmark, og Holstebro by inviterte dem til å skape et teaterlaboratorium hos dem. Odin Teatret flyttet derfor til Holstebro i 1966, en by som var truet av fraflytting. Holstebro inviterte Odin Teatret som ett ledd i byplanleggingen, og det skulle vise seg å være en god strategi. Odin Teatret holder fremdeles til i Holstebro, hvor deres tilstedeværelse har bidratt til å gi byen nytt liv.

Norsk teater mistet en rik ressurs da Odin Teatret emigrerte. Slik beskrev Jens Bjørneboe det i et essay i 1970: ”Faktum er, at det eneste skandinaviske avantgardeteater som har nådd europeisk ry, og som virkelig har betydd noe på profesjonell internasjonal basis, - det teatret er grunnlagt og opparbeidet i Oslo, og faktum er dessverre videre at unge norske skuespillere og regissører ikke gad å gå og se på det. Nordens eneste nyskapende avant garde-teater oppsto i Oslo, men gikk nesten helt upåaktet hen.”³

Et avantgardeteater som ikke gikk upåaktet hen, men som snarere levde i nesten 20 år, var Scene 7 i Oslo. Scene 7 ble startet opp i 1966 som en underavdeling av Club 7⁴. Et lite åpent teater med pust fra et internasjonalt miljø. Teatrets leder Sossen Krogh formulerte det eksperimentelle teatrets profil som et åpent teater; åpent for nye teaterformer, ny dramatik og nye skuespillere⁵. Sekstitallets politiske radikaliseringsen var nå på innmarsj i Norge, selv om de kulturkonservative fremdeles dominerte, og for de som var sultne på avantgardeteater og internasjonale impulser var Scene 7/Club 7 stedet å oppsøke.

I symbolåret 1968 åpnet ett nytt kunstnersenter som sammen med Club 7 bidro til hovedstadens motkulturelle kunstmiljø; Henie Onstad Kunstsenter (HOK) på Høvikodden i Bærum (nabokommunen til Oslo). Skepsisen til det nye kunstsenteret var stor blant unge kunstnere, da det var privatpersoner, og svært rike sådan, som sponset kalaset⁶. Men de unge kunstneres innledende skepsis ble fort gjort til skamme. HOK ble raskt et sentralt sted for samtidskunst og –kultur. Huset ble fylt med den mest avanserte teknologien for sin tid og ungdom, rock, punk og motkultur ble invitert inn. I en tid hvor modernismen (som nå var historie i Europa) fremdeles representerte det nye og ukjente blant det norske allmenne publikum, kunne mer radikale kunstnerne og publikum søke erfaringer med eksperimentelle internasjonale gjestespill og verksteder på HOK. Impulsene som kom utenifra var bl.a. den radikale dreining mot det performative i kunsten vi så i siste halvdel av 1960-tallet i Europa og USA. Tverrestetikken etablerte seg da som en norm i den avantgardistiske kunsten. Norsk kunst ble med andre ord brakt i kontakt med viktige internasjonale strømningene – i en tid hvor impulser utenifra fremdeles var en sjeldenhet i Norge. HOK ga med dette ny inspirasjon til og var en oase for fri eksperimentering for den norske kunstens avantgarde.

Tross optimismen blant de kulturradikale på Østlandet, var det allmenne kulturmiljøet i Norge fremdeles preget av provinsens sneversynthet og konservatisme. Holdninger som skulle vise

² Eugenio Barba og Jens Bjørneboe hadde kontakt i mange år før dette, både under Barbas tidligere opphold i Norge og i årene da han arbeidet hos Grotowski i Polen. Ingen av dem ble tatt inn i varmen i teaternorge. Bjørneboe kjempet en hard kamp for å få sine dramatiske verk oppført på de store institusjonene – uten store resultater.

³ Jens Bjørneboe, 1996 (1978):59

⁴ Club 7: Etablert i 1963 som tverrkunstnerisk scene og bar. Slått konkurs i 1985.

⁵ Tor Egil Førland 1998

⁶ Sonja Henie og Niels Onstad

seg å sitte godt rotet fast i norsk mentalitet i lang tid fremover. Jan Erik Vold, en av Norges samtidspoeter, forklarer situasjonen slik: ”Høvikodden, sammen med Club 7, bidro i flere tiår til hovedstadens motkulturelle ”gullalder”, som bit for bit ble sprengt da markedsliberalisme, rikmannsvelde, harrymentalitet, tabloidoffentlighet og visjonsløse sosialdemokratiske politikere slo an tonen for olje-Norge de siste femten årene av forrige århundre. [...] På 1960-, 70- og 80-tallet var Høvikodden den institusjon fra nabokommunen som, sammen med Club 7 i hovedstaden, gjorde Oslo til en fullt oppdatert by for internasjonal modernisme og avantgarde. Det forsprang de øvrige skandinaviske hovedsteder hadde hatt ble nå innhentet. Etter at Oslo kommune slo Club 7 død i 1985 stod Høvikodden lenge alene om å forvalte denne tradisjonen.”⁷

1970-tallet

Norge gikk inn i 1970-tallet med 1960-tallets politiske brytningstid i ryggen. Landet opplevde store endringer i kulturpolitikken på begynnelsen av 1970-årene. Staten begynte bl.a. å fokusere på periferien, og en form for desentralisering av scenekunsten ble startet opp. Dette var nødvendig, mente politikerne, i og med at brorparten av scenekunsten befant seg i Oslo og til dels i Bergen. Nå gjaldt: scenekunst til flest mulig mennesker av alle samfunnslag. Desentraliseringen innen kulturpolitikken på denne tiden la stor vekt på at det regionale og lokale kulturlivet skulle styrkes på sine egne premisser.⁸ Det ble bl.a. bygget regionteatre, utviklet turneordninger og satset på oppsøkende teater. Det var de frie gruppene som stod for mye av teateraktiviteten i distriktene i årene fremover. Og det var de frie gruppene som stort sett sørget for at barna også fikk oppleve teater.

Kulturlivet i Norge var fremdeles lite og smalt. Med konvensjonelle institusjoner på den ene siden og sterke politiske retninger (med AKP-ML-ere i spissen) på den andre siden. De politiske retningene skapte interne teaterpolitiske motsetninger, spenningen bygget seg opp, og i 1978 ente det i to fraksjoner blant skuespillerne; frilanserne og de som ønsket å verne om faste stillinger.⁹ På den tiden var det 155 registrerte frilansskuespillere i landet, og det var nesten umulig for dem å få arbeid.

Framveksten og utviklingen av den frie scenekunsten vi så på 1970-tallet hang nært sammen med denne politiske radikaliseringsprosessen vi opplevde i Norge. Mange kunstnere søkte nye idealer og ble inspirert til å bedrive teatervirksomhet på alternative måter. De ønsket å skape sin egen faglige tradisjon; de ønsket både å skape og formidle teater på andre måter enn det man så i det tradisjonelle institusjonsteatret. Anti-institusjonalismen blant 1970-talls-generasjonen viste seg i hvordan de fordypet seg i og fornyet teatret. Det viste seg i nye arbeidsmetoder, nye formidlingsmåter og nye estetikker.

Arbeidsmetodene dreide seg som oftest om ett kollektivt prinsipp for arbeidsprosessen. Organiseringen av det kunstneriske arbeidet ble demokratisert – idealet var en flat struktur hvor kunstnerne i gruppen arbeidet under jevnbyrdige forhold. Alle skulle med andre ord være delaktige i den kunstneriske prosessen, og i andre deler av arbeidsprosessen. De gjorde alt selv; de var sjåfører, rigget utstyr, vasket og ryddet.

Ved å eksperimentere og forske i nye teateruttrykk ønsket de frie teatergruppene å bryte med de tradisjonelle teateruttrykkene. Noe som først og fremst innebar et brudd med den psykologiske realismen og den fjerde vegg. Dette resulterte i teater preget av hovedsakelig tre retninger; politisk teater inspirert av revy, agitasjonsteater inspirert av Brecht, og fysisk teater inspirert av bl.a. Grotowski og Artaud.¹⁰

Denne utforskningen av andre teaterspråk, som vi så på 1970-tallet, spilte bl.a. en stor rolle i utforskningen av det sosiale aspektet innen teater. Som nevnt ovenfor, var det de frie teatergruppene som i størst grad (sett i forhold til institusjonene) turnerte og drev oppsøkende teatervirksomhet. En

⁷ Jan Erik Vold i: Ugelstad, 2007:245-247

⁸ Ellen K. Aslaksen 2000

⁹ Anne-May Nilsen 2009:69

¹⁰ Anne-Britt Gran i: Inger Buresund og Anne-Britt Gran (red)1996

av hovedgrunnene til dette var at kunstnerne ønsket å bryte ned sosiale og kulturelle barrierer og fornye situasjonen mellom scene og sal. De ønsket å sprengte seg ut av det borgerlige teaterrommet og forske i det sosiale aspektet ved teatret. Dette gjorde de både ved å oppsøke nye publikumsgrupper gjennom sin alternative formidlingsvirksomhet, ved å produsere teater for nye målgrupper og ved å vektlegge samfunnskritisk innhold i forestillingene.¹¹

En av målgruppene de frie teatergruppene gjorde et stort arbeid for var barn. De frie gruppernes betydning for barneteatervirksomheten var stor både på denne tiden og er det fremdeles i dag. Det ble med andre ord gjort, en betydelig innsats for å arbeide frem nyskapende teater for barn og unge allerede på 1970-tallet. En av teatergruppene som var sentrale i dette tidlige arbeidet var Musidra Teatergruppe. Musidra ble etablert i 1971 og sies å være den eldste frie teatergruppen i Norge. De arbeidet med å eksperimentere med nye former for musikkdramatikk for barn og unge, og tok produksjonene med ut på turne.

Perleporten Teatergruppe produserte også forestillinger for barn (men hovedsakelig for voksne). For ”første” gang ble norske barn og deres foreldre eksponert for teater som tok opp vanskelige tema, for eksempel omkring ulike former for overgrep mot barn. Perleporten Teatergruppe ble dannet i Oslo i mars 1975 av Karl Hoff, Birgit Christensen og Catrine Telle. De definerte seg selv som sosialister og anarkister og ønsket å arbeide med politisk teater. De visste et stort samfunnsengasjement gjennom sine behandlinger av temaer som bl.a. kjernefamilien, det fremmedgjorte mennesket, borgerskapet, våpenindustri, kapitalisme, krig, atomkraft og kvinnekamp. Gruppen ble kjennetegnet ved skarpe tekster og blanding av spillestiler. Perleporten Teatergruppe levde i ni år, nedleggelse ble tatt på avgjørelsen av at det var uforsvarlig å drive med teater under de økonomiske og praktiske forhold de var prisgitt.¹² Denne skjebnen delte Perleporten med flere sentrale grupper, bl.a. Tramteatret og Saltkompagniet.

Men Perleportens medlemmer definerte seg som sosialister og anarkister ble Tramteatret assosiert med ML-bevegelsen. Tramteatret ble dannet i 1976 i Oslo, og de 11 medlemmene vedtok at de alltid skulle ta de svake og undertrykte parti, og at de skulle nå ut til hele Norges befolkning. Gruppen presenterte seg slik i 1978: ”Vi tar utgangspunkt i at Norge er et classesamfunn, og vi vil bruke teatret på den undertrykte klassens side. Vi tror at politisk teater kan være med på å skape diskusjon og kritikk og kanskje spore til politisk handling. Vi er for et sosialistisk Norge, mot all imperialisme og vi arbeider for et folkelig og progressivt teater med utgangspunkt i samarbeid med de mennesker og miljøer vi forsøker å skildre.”¹³ Tramteatret laget politisk teater, i revyform, med stor vekt på musikk. De havnet imidlertid raskt på en av de store leie-scenene i Oslo, Chat Noir, og på TV. Og ble kritisert av sine kolleger for å være kommers, tross i at de i stor grad fortsatte å lage det teatret de alltid hadde gjort.

Ikke alle grupper som ble dannet på 1970-tallet startet med en politisk visjon. Grenland Friteaters utgangspunkt var at de ønsket å spille teater på en annen måte enn det de hadde lært i sin amatørteatertid.¹⁴ Gruppens prioritering var med andre ord å utvikle nye kunstneriske uttrykk, og slik skape sin egen særegne teatertradisjon. Grenland Friteater ble etablert i 1976 og skrev seg raskt inn i en fysisk teatertradisjon inspirert av bl.a. Grotowski, Barba og Meyerholds teaterarbeid, og senere teaterantropologiske inspirasjoner. Grenland Friteater har blitt beskrevet som både ekstremt sære i uttrykket og ekstremt folkelige da deres teaterarbeide har vært preget av to retninger; 1) voksenforestillinger som var nyskapende, smale og eksperimentelle og 2) markedsorienterte, folkelige, fysiske og komiske forestillinger.¹⁵

Grenland Friteater er en av de ytterst få teatergruppene etablert i 1970-åra som overlevde 80-tallet (de eksisterer fremdeles). Deres villighet til å produsere kommersielle forestillinger som ga penger i kassa kan være en av årsakene til dette, men også deres insistering på sitt eget prosjekt – som har vokst seg større med årene. Helt siden 1980 har gruppen stått for den vesentlige delen av

¹¹ Bergsgard og Røyseng 2001:16

¹² Karl Hoff 2009

¹³ Teatersentrums Salgskatalog 1978:14

¹⁴ Ursin og Vik 1990

¹⁵ Vik og Ursin 1997

teatertilbudet i Porsgrunn, både i form av egne produksjoner og norske og internasjonale gjestespill. Grenland Friteater har gått fra å bli oppfattet som nyskapende og annerledes til å være et eksempel på en teaterhistorisk tradisjon. De står i dag for noe grunnleggende annet enn både institusjonene og avantgarden. Denne utviklingen delte og deler de med andre grupper i dag som for eksempel Stella Polaris (1985-dd) og Saltkompagniet (1977-1984).

Mot slutten av 1970-tallet var antallet grupper fremdeles beskjedent og aktiviteten var fremdeles liten, sett i sammenheng med senere tiårs situasjon. Noe av begrunnelsen for dette er at arbeidsledigheten for skuespillere var svært lav på den tiden. Statens teaterhøyskole, som den gang var eneste alternativ til utdanning innen scenekunst i Norge, utdannet akkurat nok skuespillere til å dekke behovene til institusjonsteatrene, og få skuespillere utdannet seg i utlandet – for så å returnere til Norge etterpå. Flere av gruppene som ble etablert på 1970-tallet vokste ut av amatør- og studentteatermiljøer, og skuespillere som ikke hadde formell teaterutdanning. Dette førte til at denne delen av teatermiljøet fikk et ufrivillig amatørteaterstempel på seg, og det skulle ta lang tid før de fikk det ristet av seg.

I 1977 samlet de ca. 16 teater- og dansegruppene som eksisterte på den tiden seg. De hadde flere felles ønsker og behov; synliggjøring av og øke statusen til det frie scenekunstheltet, formidling av forestillinger, samarbeid på tvers av gruppene og en styrking av økonomien. I februar 1977 ble Teatersentrum stiftet (senere omdøpt til Danse- og teatersentrum) – en interesseorganisasjon for de frie teater- og ballettgruppene i Norge. Teatersentrum skulle blant annet arbeide for en egen statlig støtteordning for de frie gruppene. Organisasjonsmodellen var inspirert av tilsvarende organisasjoner i Sverige og Danmark. Blant gruppene som stod bak opprettelsen av Teatersentrum var Collage Dansekompani, Danseloftet, Dukketeaterverkstedet, Filiokus Teatret, Fri Ballett, Grenland Friteater, Høvik Ballett, Musidra, Perleporten Teatergruppe, Saltkompagniet, Teater 4, Teater Rundt-Omkring, Thesbiteatret og Tramteatret.¹⁶ Sommeren samme år arrangerte gruppene den første teaterfestivalen for frie grupper i Norge.¹⁷

1980-tallet

I løpet av 1980-tallet økte antallet frie scenekunstnere betraktelig. Dette har sammenheng med at frie sceniske grupper kom inn på statsbudsjettet med drifts- og produksjonsstøtte i 1982. I 1988 ble denne ordningen endret – noe som innebar en tredeling hvor man skilte mellom treårig og ettårig driftsstøtte, og prosjektstøtte. Et annet element ble også innført i 1988; gruppenes kunstneriske arbeid skulle kvalitetsvurderes.

I løpet av 1980-tallet så vi en betydelig dreining bort fra gruppeorganiseringen over mot prosjektorientering. Flere av de toneangivende gruppene som ble etablert på 1970-tallet la ned sin virksomhet (som beskrevet over). Noen av kunstnerne fortsatte imidlertid sin teatervirksomhet gjennom å arbeide med enkeltprosjekter. Prosjektteater gjorde seg altså mer gjeldende mot slutten av dette tiåret (prosjektteater defineres som personer som samles for å gjøre ett prosjekt). Med prosjektteatret begynte regiteatret å vokse frem innen norsk eksperimentelt teater. Vi så også en annen arbeidsmetode vokse frem – en som minnet om den flate strukturen som var idealet på 1970-tallet. Nå var det imidlertid ikke teaterkunstnere og musikere som kom sammen og laget en teater- eller musikkteaterforestilling, nå var det både billed-, lyd-, video-, litteratur- og scenekunstnere som kom sammen for å arbeide frem verk hvor det tverrkunstneriske var selve grunntanken. Formeksperimentering på tvers av medier og kunstformer sto i fokus i dette teaterarbeidet. Og det var tydelig hentet inspirasjon fra performancekunst, konseptkunst og minimalisme. Det var med andre ord på 1980-tallet vi fikk oppleve at spiren til den tverrestiske vendingen i norsk teater (som stakk frem blant avantgarden på 1960-tallet på Henie Onstad Kunstsenter) vokste seg større.

Det var postmodernismens tanker om dekonstruksjon som hadde nådd et veldig marginalt teaterfelt i Norge. Dekonstruksjonens idealer var oppløsning av hierarkier; prosesshierarki (som vi i

¹⁶ Karl Hoff 2009

¹⁷ Camilla Tostrup 2007

grunnen hadde sett siden de første gruppenes demokratisering av arbeidsprosessen), og meningshierarkier (som i teatret innebar en nedbryting av tekstens herredømme) og virkemiddelhierarkier. Dette førte avantgardeteatret inn i en likestilt dramaturgi – en måte å tenke teater på som har preget deler av det frie scenekunstheltet i Norge helt frem til dags dato.

Likestilt dramaturgi

En tilbakevendende kritikk av begrepet likestil dramaturgi går ut på at forestillinger hvor alle elementene er likestilte er utopisk – noe som gjør begrepet nærmest ubrukelig når det gjelder praksisfeltet. Denne kritikken bunner i en misforståelse; det er ikke snakk om at elementene likestilles bokstavelig talt i enhver produksjon, enhver produksjon vil vektlegge noen elementer mer enn andre. Det er snarere snakk om en likestilt *tankegang* som hviler på en tverrdisiplinær tilnærming (som beskrevet ovenfor). Det er, i denne tilnærmingen, ikke gitt at teksten styrer teaterarbeidet og teateruttrykket, men at et hvilket som helst element kan styre. Likestillingen speiler med andre ord en form for demokratisering av teaterarbeidet – som også nedfeller seg i laboratoriebaserte arbeids- og organisasjonsformer.

Begrepet likestilt innebærer altså (estetisk sett) en dramaturgisk struktur hvor elementene sammenstilles etter en likestilt tankegang. Det er ikke lenger snakk om at de visuelle, kroppslige, teknologiske og auditive elementene skal underkaste seg den dramatiske teksten. Snarere ser vi at teaterarbeidet og tekstarbeidet nærmest går inn i en synestesi, hvor utviklingen foregår parallelt. Dette teatret har brutt med den dramatiske narrasjonen og det episke drama, noe som innebærer en avvisning av den lineære historiestrukturen som er fundamentet i vårt klassiske teater. Dette teatret utfordrer med andre ord den tekstbaserte teatertradisjonen, ikke i form av en likvidering av teaterteksten, snarere en utvidelse av tekstforståelsen hvor *tekstcollage* kanskje er det mest presise begrepet. Denne form for teatertekst baserer seg ikke utelukkende på dialoger, men blander alle mulige slags tekster: monologer, dialoger, lyrikk, teoretiske resonnementer og tekstfragmenter fra ymse skjønn- og faglitterære sjangere.

1980-tallets avantgardeteater var ofte sterkt visuelt orientert (tross vekten på det tverrestetiske); billedvirkningen som sådan var i den forstand det sentrale virkemiddel, noe som førte til eksperimentering rundt rommets frontalitet, eller todimensjonalitet. Man ønsket å fremstille scenerommet som et todimensjonalt bilde, fremfor et tredimensjonalt rom. En konsekvens av denne todimensjonelle rombehandlingen, var at tidsdimensjonene fikk større plass i uttrykket; i den forstand at den relativt begrensede bevegelse i forskjellige romdimensjoner, ga plass til en mer utvidet bevegelse i forskjellige tidsdimensjoner. Ut ifra denne form for vektlegging av det visuelle i verket oppstod begrepet visuell dramaturgi¹⁸ mot slutten av 1980-tallet.¹⁹

Nye arenaer

I Bergen, på midten av 1980-tallet, var det et svært fruktbart kunstnerisk og akademisk kulturmiljø som har hatt stor betydning for utviklingen og nyskapingen innen norsk samtidsteater. Både kunstnere og akademikere bidro til et pionerarbeid som startet med etableringen av Bergen Internasjonale Teaterfestival i 1983. En årlig festival som programmerte norsk og internasjonale scenekunst. I 1990 ble BIT etablert som et helårsdrevet scenehus; BIT Teatergarasjen. Og i likhet med Black Box Teater²⁰ i Oslo, og Teaterhuset Avant Garden²¹ i Trondheim, har BIT i en årrekke vært ansvarlig for å co-producere og vise gjestespill av høy kvalitet av både norske og utenlandske produksjoner og grupper. Etableringen av de tre scenene førte til at de frie gruppene og prosjektteatrene hadde flere og bedre muligheter for å spille forestillingene sine.

Fortrupper

¹⁸ Om visuell dramaturgi se: Knut Ove Arntzen, "Visual performance: Workshop og billedorientering", i: *Spillerom*Nr.1(0) 1990, s.1-9

¹⁹ Elisabeth Leinslie 2004

²⁰ Etablert av Danse- og teatersentrum i 1985

²¹ Etablert av teatergruppene Magna Vox (tidligere Det lille musikkteater), Petrujska Teater og Studio Teater i 1984.

Gruppen Baktruppen vokste ut av miljøet i Bergen på midten av 1980-tallet. Noen hevder at alt begynte med Baktruppen.²² Baktruppen ble etablert i Bergen i 1986. Navnet indikerer det motsatte av avantgarde, nemlig baktroppen. Navnet var ironisk ment – som et forsøk på å resirkulere den klassiske avantgarden i et postmodernistisk perspektiv. Baktruppen var med andre ord en av de første gruppene til å innføre postmodernistisk tankegang til norsk teater. De arbeidet etter en likestilt tankegang, både i prosessen og i estetikken. Baktruppen utviklet forestillinger gjennom en spontan lek med tekstmaterialet, og brukte tekst på nye og eksperimentelle måter. De er kjent for å arbeide med ironi og leke med resirkulering av avantgardistiske tilnæringer til både teater og performancekunst. De blander spillestiler, bl.a. har de utviklet en spillmessig bevissthet om imperfeksjon, dillettantisme og nullpunkt-teater²³. Denne selvplagte ”amatørismen” satt spørsmål ved hva som er ”riktig” teater, og kommenterte dermed de oppfattelser og praksiser vi den gang så i teatrets konvensjonelle håndverkstradisjon. Baktruppens teater la dødt forestillingene om hva som er folkelig og høyverdig. I Baktruppens arbeide lå det med andre ord en problematisering av det tradisjonelle håndverksteatret – en kritikk gruppen var med på å innføre i Norge og som vi ser i deres arbeid den dag i dag.

Når det ikke er den estetiske opplevelseskvaliteten som sådan som er sakens kjerne, men den konseptuelle opplevelseskvaliteten, så kommer vi inn på et spørsmål om hva teater skal være. Og motsetningen mellom teater som et møte mellom mennesker og teater som rendyrket estetisk perfeksjon blir en sentral problemstilling. Baktruppen arbeidet altså ikke etter et ideal om estetisk perfeksjon, men snarere mot en teatertanke som vektlegger det sosiale møtet mellom verk og tilskuer – hvor ideen om teater som situasjon er et grunnleggende premiss.

Baktruppen er en av flere norske teatergrupper som har en stor internasjonal aktivitet, både gjennom gjestespill og workshops (allerede i 1990 bodde de i Berlin). *Germania Tod in Berlin* (1988) var deres internasjonale gjennombrudd. Forestillingen hadde premiere på Henie Onstad Kunstsenter våren 1988, og turnerte senere til Danmark, Finland, Tyskland, Belgia, Nederland og Sveits.²⁴

Baktruppen interesserte seg tidlig for Norges dramatikk-kanon Henrik Ibsen. Men, selvsagt iscenesatte de ikke dramaene hans på en tradisjonell måte: I 1988 brukte de *Brand* som forelegg i produksjonen *Everything* hvor Brands konflikt manifesterte seg i et 5,5 meter høyt ståltårn. I 1990 spilte de *Når vi døde vågner*, basert på Ibsens drama. De forsøkte her lage en iscenesettelse som ikke krevde at man forstod norsk. Teksten var strukturert i scener, bevegelsesmønstre, og lyd. Samme år arrangerte de også en teatral fotballkamp mellom Ibsens kvinner og Strindbergs menn i Treptower Park i Berlin. Baktruppens tidlige arbeider med Ibsen anses i dag som en introduksjon til hvordan å tolke Ibsen på nye måter.²⁵

En annen fortrupp på internasjonalt nivå, med utspring i Bergensmiljøet på midten av 1980-tallet, er Verdensteatret (etablert av Lisbeth Bodd og Asle Nilsen i 1986). Bodd og Nilsen hadde bakgrunn innen henholdsvis teatervitenskap og billedkunst, og er fremdeles kunstneriske ledere for gruppen. Verdensteatret definerer seg som kunstnergruppe snarere enn teatergruppe, og de er et av de beste eksemplene på tverrkunstnerisk arbeid innenfor Norges teateravantgarde. Verdensteatret fikk sitt gjennombrudd da de begynte å rendyrke ett tverrkunstnerisk uttrykk kombinert med et særegent arbeid med bruk og utvikling av ny teknologi. Dette spesielle arbeidet brøt gjennom til et større publikum men produksjonen *Konsert For Grønland* i 2004, men vi hadde sett oppstarten allerede i 2000 og 2001 i produksjonene *Regla* og *TSALAL*. Å blande det tverrkunstneriske med ny teknologi har særpreget deres arbeider siden, og de er i dag en spydspiss på internasjonalt nivå i denne uttrykksformen.²⁶

²² Knut Ove Arntzen i: Arntzen og Eeg 2009

²³ Knut Ove Arntzen i: Arntzen og Eeg 2009

²⁴ Arntzen og Eeg 2009

²⁵ Knut Ove Arntzen i: Arntzen og Eeg 2009

²⁶ Verdensteatret turnerer jevnlig i Europa, Amerika og Asia. I 2006 fikk de den prestisjetunge amerikanske Bessie Prisen, New York Dance and Performance Awards, for *Konsert for Grønland*, i kategorien Performance, Installation and New Media.

Ny norsk dramatikk og tekstbasert teater

De frie teatergruppene har i alle år vært pådrivere for utvikling av nye tekster for teatret. Både å iscenesette samtidsdramatikk og selv å utvikle tekster i produksjonsfasen. Anne-May Nilsen var en ildsjel i dette landskapet i mange år. Hun startet bl.a. verkstedsprosjektet Det Åpne Teater i 1983. Nilsen ønsket å skape en motvekt til fastlåste holdninger rundt bruk av dramatikk på norske scener. På den tiden iscenesatte teatrene hovedsakelig Ibsen og internasjonale klassikere, samt internasjonal samtidsdramatikk som allerede hadde gjort suksess i utlandet. Verkstedsmodellen gikk ut på at dramatikerne kunne teste og diskutere sine stykker (også de som var refuset av andre teatre) i verksteder og åpne lesninger med skuespillere og instruktører. Det Åpne Teater var Nordens første og lenge det eneste verkstedsteater for ny dramatikk.²⁷ I 1986 ble det treårige prosjektet gjort om til en stiftelse, og i 2010 ble Det Åpne Teater omdannet til Dramatikkens Hus; et nasjonalt kompetanse- og utviklingssenter for scenetekst.

I 1985 startet Foreningen Norsk Samtidsdramatikk opp Norsk Dramatikk Festival (NDF) for å stimulere produksjonen av ny norsk dramatikk. NDF er i utgangspunktet en enakterkonkurranse for norske dramatikere. Vinnerne får sitt stykke iscenesatt eller presentert under Norsk Dramatikk Festival²⁸. Et annet tiltak (som ble startet opp i 2004) er Den Unge Scenen (DUS). DUS ble opprettet i 2004 for å heve nivået på ungdomsteater i Norge. DUS bestiller og utvikler dramatikk skrevet for ungdom av profesjonelle dramatikere. Tekstene fremføres av ungdom på regionale og en nasjonal festival.²⁹

Tross disse tiltakene (NDF og DUS) er det (som sagt) i de frie teatergruppene vi i størst grad har sett et spesielt påtrykk for utvikling og iscenesetting av nye tekster for teatret. Både Perleporten Teatergruppe, Tramteatret, Grenland Friteater, Bakgruppen og Verdensteatret arbeidet enten frem sine egne tekster, utarbeidet tekstcollager, iscenesatte ny dramatikk eller utviklet egen tekst i prosessen. I Nord-Norge (Tromsø) etablerte en teatergruppe seg i 1983 med det som ett av sine mål at de skulle arbeide for å skape ny dramatikk. Gruppen var Totalteatret, som ble anerkjent allerede etter sin første produksjon. Totalteatret ble lagt ned i 2001, men de to mest sentrale og stabile kunstnerne i gruppen (Kristin Eriksen Bjørn og Bernt Bjørn) startet opp en ny gruppe med visjon om å uroppføre samtidens dramatikere; Ferske Scener, i 2003. På nettsiden sin skriver de om sin virksomhet: "Ferske Scener er et tekstbasert samtidsteater. Forestillingene utvikles i nært samarbeid med forfatterne. Vi forsker i hva scenetekst er, eller kan være, og arbeider med dramatiske så vel som episke og resonnerende tekster."³⁰

Periferien blomstrer

Det var nok ikke lett å overleve som liten teatergruppe i det institusjonspregede og konforme teater-Oslo på denne tiden, vi så at flere grupper som etablerte seg på 1970-tallet la ned virksomheten nettopp på midten av 1980-tallet. Og dette tross i at støtteordningene gikk den rette veien for dem. I 1988 flyttet en liten kvinnedominert teatergruppe, Sampo Teater³¹, fra Oslo til Tromsø. Anitta Suikkari begrunnet dette slik: "Vi var kommet til et punkt hvor vi måtte flytte fra Oslo, vekk fra den undertrykkende maktmekanismen, det rådende kultursynet og fortielsen som holdt på å gjøre oss paranoide. Gjennom flere gjestespill (...) visste vi at det i Nord-Norge fantes et publikum som ennå ikke hadde mistet evnen til opplevelse, begeistring og selvstendig tenkning."³²

Sterke sentra for samtidskunst og kultur dannet seg periferien i den siste halvdel av 80-tallet – både i Bergen, Tromsø, Trondheim og Porsgrunn. Og dette er samtidskunstsentra som består den dag i dag. Ofte var disse sentra geografisk og kulturelt forankrede kunstnermessig sett, men vi så også sterke internasjonale dreininger – som for eksempel ved Bergen Internasjonale Teater.

²⁷ Anne-May Nilsen 2009

²⁸ For mer om Norsk Dramatikk Festival se her: www.dramatikkfestivalen.no

²⁹ For mer om Den Unge Scenen se her: www.dus.as

³⁰ http://www.ferskescener.no/om_oss

³¹ Kjernemedlemmene i Sampo Teater var Mette Brantzeg og Anitta Suikkari

³² Anitta Suikkari i Eilertsen 2005:254

1990-tallet

På 1990-tallet skylte individualismen over Norge. De kollektive tankene brøt sammen – både kunstnerisk og organisatorisk, nå var det individet som skulle realiseres. Dette forplantet seg til teatret også; enkeltkunstnerens ideer, visjoner og kreativitet ble det sentrale i utviklingen av forestillinger.

I 1998 opplevde det frie scenekunstheltet nok en politisk omlegging av de statlige kulturmidlene. Driftstøtteordningen i Norsk kulturråd falt bort og all støtte ble gitt til enkeltprosjekter. Det ble også innført følgende vurderingskriterier: høy kunstnerisk kvalitet og kunstnerisk potensial og hvorvidt prosjektet innebar et potensielt nyskapende arbeid. Prosjektteatermodellen hadde vokst i det frie teaterfeltet løpet av 1980- og 1990-tallet, i takt med økt antall kunstnere i feltet, og det var en av grunnene til at støtteordningen ble omgjort, samtidig førte omleggingen til at prosjektmodellen ble den prioriterte arbeidsformen etter 1998. Den nye ordningen etterspurte kunstnerskapene i større grad enn tidligere. Ordningenes speilet også det offentlige synet på feltet; det besto av aktører og produksjonsenheter som poppet opp og ble borte. Noe som senere skulle motbevises av gruppene selv, og som Kulturdepartementet umiddelbart delvis amputeret ved å legge inn som premiss for ordningen at kunstnerne kunne søke om flerårig prosjektstøtte.

Postmodernismens fulle inntog i norsk samtidsteater

I løpet av 1980- og 90-tallet begynte kunstnerne å ta innover seg globaliseringen. De åpnet seg i større grad for verden utenfor Norge, både gjennom i større grad å reise ut og ved å innreflektere andre kulturer og nye informasjons-/formidlingskanaler i kunsten. Fremveksten av nye festivaler og prosjektteatre både nasjonalt og internasjonalt var både en årsak til og konsekvens av den økende internasjonaliseringen vi så innen norsk scenekunst på 1990-tallet.

Postmodernismen når norsk avantgardeteater bredt i løpet av 1990-årene. Som en følge av dette opplevde vi bl.a. at kunstnerne innreflekterte dekonstruksjon og resirkulering i både arbeidsmodeller og estetikk. Dekonstruksjonen møtte vi allerede hos et knippe kunstnere og grupper på 1970- og 80-tallet. Dekonstruksjonen gikk imidlertid på 1990-tallet i retning av re-konstruksjon. Kunstneren dekonstruerte det klassiske, modernistiske og avantgardistiske teatret og deres virkemidler, og satte dem sammen (re-konstruerte) på nye måter (lagde nye komposisjoner). Det er her snakk om at tradisjonens virkemidler fikk sin gjenkomst gjennom nye sammensetninger og komposisjoner – noe som var en konsekvens av kunstnerens grunnleggende ubekymrede holdning til kunsttradisjonen. Ubekymret ble strategier, former og betydningsinnhold fra kunsttradisjonens rike reservoar shoppet, bearbeidet og samlet. Strategier som både tok vare på arven, og ga den en god porsjon utfordringer.³³

Teaterkunsten utvikler seg i relasjon til tidligere kunstformer, og å være i dialog med samtiden handler blant annet om å forstå fortiden. Det var dette kunstnerne innreflekterte i sine verk gjennom resirkulering av historisk materiale. De kunstnerne som behersket resirkuleringen var med andre ord svært tradisjonsbevisste og kunnskapsrike. Det finnes en rekke eksempler på produksjoner som benyttet resirkulering som kunstnerisk strategi, men jeg vil her hoppe til 2004 – da ble det norske publikum presentert for et verk som sprengte grunnen ut av tidligere resirkuleringsforsøk. Forestillingen var Verdensteatrets *Konsert For Grønland*. I *Konsert For Grønland* møtte vi en rekke referanser til det forrige århundres kunsttradisjoner. Spesielt fant vi igjen elementer fra avantgardistiske strømninger: pianoet (som står på scenen gjennom hele forestillingen) var en tydelig referanse til Cage og hans “prepared piano”. Pianoet i *Konsert For Grønland* var ikke bare utstyrt med objekter, det var også koblet ledninger til strengene som transformerer lyden. Lydbildet som skaptes når figurene på plattformen ble beveget av aktørene, minnet om støy musikk. Som pianoet brukte Verdensteatret tradisjonens virkemidler også her i en

³³ Elisabeth Leinslie 2004

noe forandret form – hvor det hovedsakelig var teknologien som stod for transformasjon av lydbildet. Videre møtte vi flere referanser til minimalismen innen musikktradisjonen; blant annet Steve Reichs fasekomposisjoner og Brian Enos ambiente musikk/“soundscape”. Verket benyttet også en form for skyggeteater, som kunne minne oss om skyggeteatre fra Asia (Java, Bali og lignende). Formen var igjen forandret ved at scenen var snudd; figurene var plassert foran skyggene, fullt synlige.

Kunstnerisk arvegods vekkes på denne måten til live gjennom intertekstuelle strategier. Konsekvensen av å anvende denne form for strategier er at det skapes et spill mellom fortid og nåtid. Bearbeiding og rekontekstualisering av gamle kunstelementer fører med andre ord til at det gamle vises som en tilstedeværelse i det nye. En slik sidestilling av historiske former som vi så i Verdensteatrets produksjon, belyser en idé om at kunsttradisjonene henger sammen i et nettverk av grupperinger som sammenkobles og interagerer med hverandre.

I *Konsert For Grønland* ble det skapt et intertekstuellt spill som til tider kunne anses som et forsøk på å overskride tradisjonen, i den forstand at i dette verkets intertekstuelle spill var referansene så til de grader transformert at de ikke refererte direkte til den opprinnelige formen. Et eksempel på det motsatte, at referansene nærmest blir kopiert, men allikevel rekontekstualisert, så vi i Verk Produksjoners *Ifigeneia* (skrevet av Finn Iunker, premiere 2006). I dette verket ble mange av referansene lagt åpent frem. Kunstnerne plukket fragmenter fra andre kunstnere og satt disse direkte inn sitt verk. Her fant vi bl.a. ubearbeidede klipp fra filmene *le mépris(contempt)* (Jean-Luc Godard, 1963) og *Apokalypse Nå* (Francis Ford Coppola, 1979), og i programmet stod tekster om kunstnerne som hadde inspirert ensemblet i arbeidet med denne produksjonen.

Konsekvensen av at kunstreferansene har en eksplisitt resonans i verket er at tilskueren slipper å undre seg over hvor elementene kommer ifra, og i større grad kan la seg rive med assosiativt og emosjonelt. Dette kommer selvsagt an på hvilken kunnskap tilskueren har om emnet. Rekontekstualiseringen innehar allikevel et metaperspektiv, ved at de gamle elementene settes i spill med innholdet i det nye verket. For eksempel i klippet fra *Apokalypse Nå* (vises helt i starten før aktørene har entret scenen) som viser en festscene fra militærbasen. Ser vi dette i sammenheng med handlingene på scenen, hvor det også festes og drikkes på basen, gir filmklippet et frampeik på og en ekstra dimensjon til hva som skal skje senere i stykket.

Teaterforestillingen *Ifigeneia* var fragmentert og løsrevet fra tid og sted, og unndro seg konvensjoner som realistiske rolleskildringer, klassisk dramatisk oppbygging og en slutt med løsning. Den fungerte i den forstand som en kritikk av det såkalte veldreide stykket, og dette er en kritikk som ligger latent allerede i Iunkers tekst. I teksten retter Iunker først og fremst sitt kritiske blikk mot krigens vanvidd. Dens beveggrunner og individenes sviktende idégrunnlag stilles spørsmål ved og settes i en tidløs kontekst. Verk Produksjoner valgte å følge og forsterke disse sidene ved Iunkers tekst i sin forestilling. De viste hvordan et urgammelt problem gjentar seg gjennom en rekke referanser til krig i vår samtid og nærhistorie. Her var både filmklipp og musikk fra *Apokalypse Nå* (Francis Ford Coppola, 1979), bilder av Rambo og George Bush (på Akilles' hatt) – en mann fra vår veldig nære fortid som syntes å la seg begeistre av å rettfærdiggjøre vanvittige krigshandlinger som har mistet sitt motiv. Det ble også referert til menn med makt i Norge – bilder av kronprins Håkon og statsminister Jens Stoltenberg var klistret på korets truser. Vi fant bilder fra Guantánamo i scenografien. Det ble også skapt paralleller mellom dette og Hollywood-industrien, som har lett behandling av krig og krigshelter som et yndet tema.

Verk Produksjoner satt de moderne referansene i spill med den eldgamle, men omskrevne, historien om Agamemnon og hans hær. De moderne referansene i verket rommet dermed også arkaiske lag, og satt dem i forbindelse med tidligere tradisjoner. Tilskueren ble innlemmet i en tradisjon, eller flere tradisjoner, og ble dermed tilbudt en måte å lese verkets dybde og røtter på. Ved å bevege seg mellom forskjellige geografiske rom, tidsperioder og virkeligheter på denne måten kommenterte Verk det gjentagende ved situasjonen i *Ifigeneia*. Komposisjonen åpnet med

andre ord for assosiasjoner til lignende hendelser i både fortid og samtid. Historien gjentar seg, og karakterene sitter fast i sine ambisjoner, konflikter og situasjoner.³⁴

Postdramatisk teater

Selv om begrepet Postdramatisk teater ikke nådde Norge bredt før tusenårsskiftet så ser vi, i retrospekt, at mye av samtidsteatret som ble forsket frem særlig på 1990-tallet var postdramatisk teater. Begrepet ble etablert sent på 1990-tallet av den tyske teaterviteren Hans-Thies Lehmann³⁵, og er på mange måter beskrivende for store deler av de scenepraksiser vi ser i samtidsteatret i Norge også i dag. Lehmann trekker linjer mellom det europeiske samtidsteateret og den amerikanske neoavantgardens estetiske og sosialpolitiske eksperimenter, og knytter så dette til en større teoretisk diskurs, uten at han forlater teatret. Dermed etablerer han en plattform for å beskrive et bredt spekter av dagens scenekunst, og både dans, teater og performance kan beskrives med utgangspunkt i begrepet.

Lehmann vektlegger hvordan teatrets historie skiller seg fra dramaets historie gjennom sekstitallets performative vending, med et utpreget fokus på teatersituasjonens her og nå. Han beskriver dessuten hvordan en ny form for dramaturgi har vokst fram på bakgrunn av avantgardens eksperimenter, hvor løsrivelsen fra teksten som teatrets forelegg, globalisering, mediesamfunnets framvekst og medieteknologiens inntreden i kunstfeltet, er sentrale særpreg.

Heller enn å se det postdramatiske i opposisjon til et dramatikkbasert teater, understreker Lehmann at det handler om å synliggjøre scenekunstens mange møter mellom teater og performancekunst via positiva – som en naturlig utvikling av teatertradisjonen. Det utelukkes ikke bruk av tekst, men den inngår i nye dramaturgiske konstellasjoner. I de fleste formene for postdramatisk teater finnes det ingen historie i klassisk aristotelisk forstand. Formen har avvist plottet, og i stedet finner vi et dramaturgikonsept som er grunnleggende fragmentert og som anlegger et multiperspektiv når det angår meningsdannelse, form og historisitet.

Lehmann betrakter videre performativitet som det viktigste elementet i postdramatisk teater. Det vil i denne sammenheng si at teatersituasjonen og konteksten anses som en del av dramaturgien, og prioriteres fremfor dramatisk fiksjon. Denne vandringen fra en dramatisk form til en situasjonell og kontekstbasert form medfører at verkets fokus for kommunikasjon kan forskyves. Det postdramatiske teatret baserer seg vel så mye på tilskuerens egne erfaringer og referansegrunnlag for fortolkning, som hvilke meninger verket ytrer.

En slik multiform som det postdramatiske teatret er, krever altså en evne til å erkjenne som bryter med den dramatisk- og episk-logiske persepsjonen. Verkene oppfordrer med andre ord tilskueren til å skifte persepsjonsmåte fra en lineær-suksessiv til en samtidig og multiperspektivistisk form for persepsjon. Det oppfordres til en aksept for brudd og hull i narrasjonen og verkets meningsproduksjon, og til en aksept for at samtidigheten i disse verkene forhindrer at *ett* forståelsesregime inntar verkene. Denne teaterkunsten kan altså ikke levere endelige svar, men den kan åpne et mer fritt flytende rom for tenkning og handling.³⁶

Nyskapende modernisme?

Tidlig på 1990-tallet ble to spesielle grupper etablert, Grusomhetens teater og Lofoten Teater (senere Teater NOR)³⁷. I en tid da de fleste andre toneangivende kunstnerne beveget seg i det teaterlandskapet som er beskrevet over, så startet Grusomhetens Teater og Lofoten Teater/Teater Nor teatervirksomheter med henholdsvis røtter i franske Antonin Artaud og polske Jerzy Grotowski og Gardzienice. I postmodernismens høytid (i Norge), hvor de store fortellingene hadde falt og de store visjonene var bannlyst fra kunstscenen, startet disse to gruppene opp sine modernistiske avantgardeprosjekt. Med ett grunnsyn som for mange synes å høre til i 50-60-årene; med sin

³⁴ Elisabeth Leinslie i: Berg, Høyland og Leinslie 2007

³⁵ Hans-Thies Lehmann 2006

³⁶ Elisabeth Leinslie i: Berg, Høyland og Leinslie 2007

³⁷ Grusomhetens Teater ble etablert i 1992. Lofoten Teater ble etablert i 1990, i 1997 ble Lofoten Teater omdannet til Teater NOR.

orientering mot de store fortellingene kan vi si at disse talte for en gjenreise av de store fortellingene. Hvorvidt dette var en reaksjon mot resten av samtidsteaterlandskapet på den tiden er usikkert, men at de representerte en reorientering mot modernismen og noe av det den dreide seg om: en utfordring mot meningsløsheten gjennom kunst, er sikkert.³⁸ Først nå, i 2010, har vi kommet så godt over postmodernismen i Norge at vi kan si høyt og tydelig, uten skam, at denne form for samtidsteater også har sin plass i landskapet. De store fortellingene har fått tilbake en plass i norsk samtidsteater, om enn likestilt med de fragmenterte historiene.

Nyskapende scenekunst for barn og unge

Allerede på 1970-tallet var det de frie gruppene som i størst grad sørget for at barn og unge fikk oppleve teater, og at de fikk oppleve andre former for teater enn det psykologisk-realistiske og/eller barneklassikere. Produksjonen av teater for barn og unge økte med det økende antall teaterkunstnere i det frie feltet. Per i dag er det fremdeles de frie gruppene som lager mest barne- og ungdomsteater og som turnerer mest.

Mye tid og ressurser har gått med i gruppene til å formidle sine produksjoner. Allerede ved etableringen av Teatersentrum i 1977 hadde de frie gruppene et uttalt ønske om å forbedre og tilpasse formidlingsmetodene for deres virksomhet. Jo sterkere og større det frie feltet ble jo tydeligere ble også behovet for at noen måtte ta ansvar for denne situasjonen. Danse- og teatersentrum startet, med det frie scenekunstheltet i "ryggen", i 1995 Norsk Scenekunstbruk - et forsøksprosjekt med følgende formål: 1) å stimulere interessen for og speile bredden av scenekunst som produseres utenfor institusjonene, og 2) å finne frem til ulike modeller for formidling, forankret i behov og ønsker lokalt. Formidlingsmodellen innebar bl.a. en refusjonsordning, som innebar at arrangørene kunne ta risiko i valg av produksjoner. Målet var bl.a. at arrangørene også skulle vise avantgardeteater, uten å være redd for å miste inntekter. Scenekunstbruket hadde altså en todelt målsetting. Prosjektet skulle både bidra til å bedre vilkårene for visning av fri scenekunst, både kvalitativt og kvantitativt, og det skulle øke kompetansen og interessen for fri scenekunst lokalt, men på lokalsamfunnets egne premisser.³⁹ Norsk Scenekunstbruk ble en suksess og kom inn på statsbudsjettet allerede i 1999.

I dag presenterer Norsk scenekunstbruk seg slik: "Norsk scenekunstbruk er den største landsdekkende formidler av scenekunst for aldersgruppen 0-20 år. Scenekunstbruket er også den nasjonale aktøren i formidling av scenekunst i Den kulturelle skolesekken! Scenekunstbruket ser og kvalitetsvurderer forestillinger i samarbeid med kunstnerisk råd, og i dialog med fylkesnettverket. Det legges vekt på kunstnerisk kvalitet, og at repertoaret skal vise et mangfold av uttrykksformer og formater. Fra 2009 er forvaltningen av produksjonsmidlene til scenekunst for barn og unge innenfor Den kulturelle skolesekken (DKS) flyttet fra Norsk kulturråd til Norsk scenekunstbruk AS."⁴⁰

Norsk scenekunstbruk har altså ingen estetisk profil, ingen krav om nyskaping, men kvalitetsvurderer alle produksjonene som søker å bli en del av ordningen. Slik sett har teatergruppene som arbeider med eksperimentering i nye former for barneteater ingen forrang, men en utvidet mulighet til å formidle sine produksjoner. Det ble imidlertid opprettet en ny støtteordning for kunstnere som arbeider med nyskapende kunst for barn i 2008. Da opprettet Norsk Kulturråd det treårige prosjektet "Kunstløftet" som gir prosjektstøtte til kunstprosjekter som bl.a. evner å tilføre feltet nye perspektiver.

2000-2010

Prosjektstøtteordningen som ble innført i Norsk Kulturråd i 1997, kan man si i større grad etterspurte kunstnerskapene enn gruppene. Det har imidlertid vist seg at det kan være vanskelig å skille mellom enkeltkunstnere og grupper på denne måten. I dag er det vanlig å se ensembler holde sammen i mange år, gjerne med en stabil kjerne av noen få kunstnere som knytter til seg andre ved

³⁸ Jon Refsdal Moe i: Gabrielsen 2002

³⁹ Ellen K. Aslaksen 2000

⁴⁰ scenekunstbruket.no, 20.09.2010, <http://www.scenekunstbruket.no/pub/nskb/omscenekunstbruket/?&mid=34>

behov. I løpet av begynnelsen av 2000-tallet vokste det frem et behov blant flere av disse (godt etablerte) kunstnerne og gruppene om å kunne planlegge og tenke langsiktig i forhold til både sitt kunstnerskap, samarbeidspartnere, gruppemedlemmer og internasjonale gjestespill. Så, i 2006, startet Norsk Kulturråd en ny støtteordning for fri scenekunst; Basisfinansieringen. Basisfinansieringen er en ordning der frie scenekunstgrupper kan søke om flerårig støtte for å dekke behovet for en mer stabil finansiering for gruppens utgifter til drift, produksjon, nettverksbygging og formidling. I dag er fem grupper inne på basisfinansieringen, et lite antall sett i forhold til behovet i scenekunstlandskapet utenfor institusjonene.

Kulturelle nomader – en arbeidsmetode

Flere grupper har utviklet en workshop-lignende arbeidsform, hvor kunstnere fra forskjellige felt og miljøer kommer sammen og arbeider på tvers av profesjonsgrensene. De jobber med andre ord i grenselandet mellom ulike kunstformer, og veldig ofte blir verkene også utpreget tverrestetiske. Disse arbeidsprosessene er ofte preget av en ikke-hierarkisk kollektiv tankegang – noe vi kjenner igjen fra de første gruppeteatrene på 1970-tallet. Regissøren, eller kunstnerisk leder, er ikke en totalt overordnet person i prosessen, men snarere en veileder som bærer det endelige kunstneriske ansvaret. Andre teatergrupper arbeider etter mer hierarkiske modeller – hvor for eksempel gruppens kunstneriske leder inntar en auteur-rolle.

Vi ser i dag flere teatergrupper som velger en nomadisk arbeidsform i sine prosesser. De søker inspirasjon og kunstnerisk materiale i forskjellige kulturer og geografiske steder. Teater NOR i Stamsund i Lofoten har i alle år arbeidet med en sosialantropologisk tilnærming til kunsten. De har reist langs kysten, samlet gamle instrumenter, myter, legender, sanne historier og musikk, samtaler objekter, ritualer. Bearbeidet det og gitt det tilbake gjennom forestillingen. Det ferdigstilte verket kan i denne sammenheng anses som en respons på både arbeidsprosessen og det kunstneriske materialet. Denne arbeidsmetoden kan sammenlignes med Verdensteatrets arbeid med de tre produksjonene *TSALAL*, *Konsert For Grønland* og *louder*.

Under arbeidet med disse produksjonene startet ensembles arbeidsprosess med en reise til henholdsvis Øst-Europa, Grønland og Vietnam – hvor de samlet inn forskjellig materiale; lyd- og videoopptak, suvenirer, objekter fra naturen, stemninger, myter, historier og samtaler med lokalbefolkning. De sosiale, politiske, historiske, geografiske og kulturelle virkelighetene i disse landene fungerte med andre ord som arbeidsprosessens og verkets næringsgrunnlag. Dette materialet ble deretter satt sammen med en mengde annet potensielt anvendbart kunstnerisk materiale. Materialet gjennomgikk så en fordøyelses- og utskillellesprosess; det ble brutt ned, transformert, resirkulert, og satt sammen på nye måter i nye komposisjoner.

Å reise og bevege seg på tvers av flere kulturer, geografier, tider, rom og identiteter suksessivt eller samtidig blir mer og mer vanlig for folk flest, enten det skjer ved fysisk handling eller kognitivt ved hjelp av teknologi og medier. Teater NOR og Verdensteatrets arbeidsprosesser belyser og problematiserer dette ved at de arbeider som feltstuderende nomader, og nedfeller sin forskning på nye områder i verket. Det handler om hele tiden å undersøke nye ting og steder, både nært og langt borte – og alt kunstneren passerer og forholder seg til på veien er potensielt kunstnerisk materiale.

Scenografi

På 1980-tallet opplevde vi at det visuelle teatret befestet seg i norsk avantgardeteater. Dette var et billedorientert teater i todimensjonal forstand. På 1990-tallet utviklet det visuelle teatret seg i mer romlig retning, og på 2000-tallet har vi sett flere gode eksempler på hvordan scenografien har oversteget 1980- og 90-tallet ved virkelig å innta scenen som et eget element i form av en installasjon. Det er her snakk om scenografi som fungerer på egne premisser, nærmest som store poetiske maskiner operert av aktører eller teknologi. Dette er scenografi som både er en del av verket og en kraft som forandrer verket.

Konsert For Grønland hadde en slik installasjon som del av verket. Midt på scenegulvet stod en elektromekanisk konstruksjon som fungerte som en audiovisuell maskin. Ved å benytte seg

av ny teknologi, robotikk og menneskekraft ble maskinen satt i gang. Maskinen kan sies å være et møte mellom rusten mekanikk og ny teknologi – hvor teknologien er godt skjult bak en ”primitiv” tre- og metallkonstruksjon. Når denne poetiske skramlemaskinen ble satt i spill av computere og aktører startet figurer og objekter å bevege seg og den sendte bilder, video og lyd ut i rommet. Installasjonsscenografien i *Konsert For Grønland* ble en suksess, og gruppen endte i 2005 med å lage et eget verk av den; *Fortellerorkesteret (The Telling Orchestra)* – en installasjon som kun drives av computere. Installasjonen er vist på flere museer rundt om i verden. Denne måten å arbeide med scenografi på videreførte Verdensteatret i produksjonen *louder* (2007), og i sin siste produksjon *And All the Questionmarks Started to Sing* (2010). I sistnevnte valgte de å gå motsatt vei; produsere installasjonen først og forestillingen sist.

En annen teatergruppe som i flere produksjoner har arbeidet med store konstruksjoner på scenen er Teater NOR. Deres forestilling *Biomechanics* (2001) var en demonstrasjon av Meyerholds sceniske prinsipper kombinert med inspirasjon fra russisk konstruktivisme (inspirasjon fra konstruktivismen har vi sett i Verdensteatrets nevnte arbeider også). Produksjonen var en hyllest til maskinen og mennesket som gir den liv. Tre personer bygger en stor maskin av stål og jern, og viser publikum hva den kan gjøre – en form for resirkulering av 1920-årenes konstruktivistiske estetikk (retrofuturisme). I deres siste produksjon *H₂O* (2009) reiste også Teater NOR en form for installasjon i rommet. De gjenskapte vannets kretsløp ved å lage sitt eget økosystem på scenen; en innsjø, pøsende regnvær og skyer på himmelen.

Når man skal skrive om nyskapende scenografi i Norge kommer man ikke utenom et kunstnerpar som siden 2006 (i Norge) har sprengt mange grenser for hva scenografi er og hva scenografi kan brukes til. Kunstnerparet er Vegard Vinge og Ida Müller. Spesielt i deres siste produksjon *Vildanden del 2 – directors cut* (2010. Med utgangspunkt i Henrik Ibsens *Vildanden* fra 1884) utviklet scenografien seg i retning av en installasjon med en karakter og en kraft uten sidestykke i norsk teater. Scenografien transformerte seg fra å være en toetasjers bygning med seks rom (Werles hjem), til en oppløsning av disse over i et giganthode (Ibsen), til nok et hjem (Ekdahls) – denne gang med tre rom, til en dreiescene-installasjon som vokste seg til en egen organisme. Denne scenografiens særpreg som en egen tilstand og kraft i verket, fungerte både som en totalt integrert del av verket og en kraft som forandret det. Den var både rammet inn av verket og rammet inn verket.

Popkultur og mediesamfunnet

I det postdramatiske teatret er kontekstuelle forandringer et nøkkelperspektiv. Det legges spesielt vekt på globalisering og fremveksten av en multimediert verden. Økt kulturell kompleksitet, bevegelse over landegrenser, grensesprengende informasjonsflyt, massemedier, ny teknologi, populærkultur og hybridisering har skapt en ny kontekst for kunstfeltet. Disse elementene har også, på kort tid, fått stor betydning for hverdagsliv og underholdning, og kan sies å danne bakgrunn for en ny erfaringsvirkelighet.

Mediesamfunnets nye erfaringsvirkeligheter påvirker og utvikler tilskuerens persepsjon. Gjennom bl.a. TV-zapping og nettsurfing er vi blitt vant til raske scenskift, brudd og hopp i tid, rom og stemning. Vi forholder oss også lettere til flere medier samtidig; det blir mer og mer vanlig å sitte med laptoppen på fanget mens TV'en står på og avisen ligger oppslått i sofaen ved siden av oss. Den enorme informasjonsstrømmen vi utsettes for til daglig, har utviklet våre evner til effektivt å persipere flere lag og former for informasjon samtidig.

Flere kunstnere tematiserer vår navigering i mediesamfunnet ved å reflektere strategiene for navigering i kunstverket. Blant annet har vi sett dette i duoen Sons of Liberty⁴¹ satirer. Sons of Liberty lager collager av materiale hovedsakelig hentet fra populærkulturelle fenomener som satanfilmer, spill, tegneserier, barneleker og Hollywood-musikaler. I forestillingen *God Hates Scandinavia: Sons of Liberty III* (2006) ble slike popkulturelle referanser satt sammen ved hjelp av dramaturgiske strategier hentet fra andre medier. Det ble klippet og samlet heftig, sjelden dveltes

⁴¹ Sons of Liberty består av kunstnerne Stina Kajaso og Lisa Charlotte Baudouin Lie

det lenge ved enkeltøyeblikk, snarere zappet de mellom forskjellige historier, temaer, tid, rom og stemning. Denne popkulturelle samlingen av en forestilling benyttet seg som sagt av en rekke velkjente dramaturgiske og estetiske strategier fra virkeligheten. Vi ble bombardert av overskrifter og tilsynelatende forenklinger – en effektiv etterligning av massemediens strategier vokst slik frem. Men under alle effektene tilbød verket et alternativt erkjennelsesgrunnlag som stod i kontrast til de unyanserte fremstillingene av verden som vi ofte møter i populærkulturen og mediesamfunnet. Sons of Libertys alternativ var kritisk til nettopp denne utviklingen. Med sin terrorkabaret manet de til kulturell bevissthet og sosialpolitisk oppvåkning.

Vegard Vinge og Ida Müllers *Et Dukkehjem* (2006. Basert på Henrik Ibsens *Et dukkehjem* fra 1879) er også ett godt eksempel på et verk spekket med populærkulturelle referanser. Her blir imidlertid disse satt i spill med historiske referanser: Coca-Cola, Supermann, Simone de Beauvoirs *Det Annet Kjønn*, Toralv Maurstad, Wenche Foss, harakiri, Ibsen, Liv Ullmann og Dynastiet. Dette er bare noen av mange referanser som ble satt under kunstnerens parasittiske transformasjon. Elementene ble teatralisert, vridd og vendt og puttet inn i nye sammenhenger. Slik produserte kunstnerne nye og kommenterende meninger ut ifra gammelt resirkulert materiale. I *Et Dukkehjem* ble også merkevarer iscenesatt som en del av karakterenes identitet. Særlig utpekte bruken av Coca-Cola seg: merkevaren ble satt i en kontekst som konsernet høyst sannsynlig ikke vil identifiseres med – en verden fylt av drap, vold, overgrep og selvmord. Dette var med andre ord ingen hyllest av konsernet og dets suksess med å implementere sine merkevarer i samfunnet.

Gjenfødelse av det politiske teatret

Konteksten er en viktig faktor for hvilke historier kunstnerne velger å fortelle. Og konteksten har festepunkt i en sfære eller historisk virkelighet. I dag er vi i en situasjon hvor vi lever i kjølvannet av postmodernismen – en tid hvor fragmentering, mangfoldighet og ustabilitet florerer. Verden er ikke nødvendigvis mer oversiktlig i dag, men vi aner og forholder oss i større grad kritisk til konsekvensene av de lokale, nasjonale og globale forandringene vi opplevde på 1980- og 90-tallet. Dette viser seg også i norsk avantgardeteater. Gjennom dyptgående og misantropisk kritikk av samfunnsmessige mekanismer og konsekvensene av disse, viser det norske avantgardeteatret i dag en motivasjon for å undersøke sammenhenger og danne mer stabile identiteter.

Den formeksperimentelle og meningsoppløsende kunsten vi opplevde på 1980- og 90-tallet er med andre ord i dag i ferd med å vike plass til fordel for et sterkere fokus på meningsproduksjon. Fenomener som ny teknologi, medie- og underholdningskulturer, individualisering og globalisering omfavnes ikke lenger ukritisk, men har fått en ny funksjon i teatret – som verktøy og objekt for kritisk refleksjon og formidling av mening. Vi ser med andre ord at dette kunstfeltet i stor grad handler om å åpne for diskusjon og refleksjon rundt vår samtid, men også – fremdeles – teaterkunsten. Vi kan kalle det en politisering av teatret som viser seg gjennom både form og innhold.

Vi opplever altså en revitalisering av det sosialt og politisk orienterte teatret. Det dreier seg ikke om gjenkomsten av 1960- og 70-tallets politiske og pedagogiske programkunst. Siden den gang har vi erfart postmodernismen, en periode som innen teateravantgarden var særpreget av mangfoldig og tidvis navlebeskuende formeksperimentering, meningsoppløsning og sjangeroverskridelser. På grunn av at disse strategiene nærmest dominerte det eksperimentelle teaterfeltet i Norge på 1980- og 90-tallet, førte postmodernismen mange inn i en skepsis til kunstens kritiske potensial. I dag ser det snarere ut til at estetiske og kritiske virkelighetsundersøkelser har en sentral plass i dette kunstfeltet – hvor samfunnsmessige temaer fremstilles i metaforisk, bredt forståelig eller agiterende form. Det nye engasjementet for kritisk å kommentere og fortelle historier om vår samtid er med på å revitalisere oppfattelsen av kunstens potensial til å bryte faste forestillinger og diskurser, og åpne for nyansert tenkning.

Bortsett fra Brechts lærestykkeestetikk, eller diskusjonskunst, blir politisk teater tradisjonelt forstått som teater som ber publikum ta til seg en spesifikk holdning. Denne forståelsen bygger på det rent innholdsorienterte illusjonsteatret, hvor de politiske holdningene og handlingene blir spilt ut i et enhetlig drama som produserer katarsis i aristotelisk forstand – som igjen har til hensikt å

generere tilfredshet hos tilskueren. Dette speiler et kunstsyn som hviler på tanken om at tilskuerens identifikasjon med de etiske handlingene og holdningene som speiles på scenen er nok i seg selv. Men et slikt syn på kunstens kritiske potensial fører raskt inn i en lettvent konsensusorientert tankegang. Det tar med andre ord ikke vare på den tenkende tilskuerens egne refleksjoner og handlingspotensial, og begrenser dermed muligheten for at hennes holdninger skal overleve reisen fra teaterrommet til det virkelige liv.

Den tradisjonelle forståelsen av politisk teater er begrensende i forhold til avantgardeteatret. Her fokuseres det på teaterformer som unndrar seg den form for illusjon vi finner i psykologisk-realistisk teater. Disse verkene overskrider og utvider den tradisjonelle forståelsen av kommunikasjon i teatret – som baseres på at en sender formidler et budskap til en mottaker. Kommunikasjon må i denne sammenheng betraktes som dynamiske, åpne og prosessorienterte *muligheter* for dialog, relasjonsbygging og meningsutveksling. Dette er med andre ord teater som gjennom både innhold og form skaper et rom for flertydige muligheter og tolkninger. Det sentrale her er hvordan et verk produserer *alternative forestillinger* om verden og dens mange forskjellige institusjoner. Snarere enn å gjenta allerede eksisterende forestillinger – som blir en form for skinnpolitisk kunst. Det er med andre ord sentralt at verket viser (med alle virkemidler) en annen verden, å kritisere konsensus med en konsensus-estetikk fører oss kun inn i en affirmativ kritikk.

”Change the theatre, it needs it!”⁴² står det på forsiden til Tore Vagn Lid/Transiteatret-Bergens hjemmeside. Siden oppstarten i 2001 har teatergruppen arbeidet målbevisst med et samtidsorientert og kritisk eksperimentelt teater. Teatergruppen har for alvor vekket til livet Brechts lærestykkepoetikk. Norsk institusjonsteater har lenge vært inspirert av Brecht, man kan si at dette er en parallell tradisjon til den psykologisk-realistiske tradisjonen nevnt tidligere. Men, selv om Brecht er en del av norsk teatertradisjon, så er det her snakk om en antikvarisk hyllest av Brecht mer enn et teater i Brechts ånd. Når så Tore Vagn Lid bringer Brechts dialektiske lærestykkepoetikk inn i norsk teater, bringer han derfor inn Brecht på en ny måte. Ved bl.a. å ta den dialektiske dimensjonen på alvor skaper Transiteatret-Bergen politisk teater, med reelle ambisjoner om å diskutere tematikken. Lid understreker også denne dimensjonen ved arbeidene ved selv å være en aktiv debattant og skribent. På hjemmesiden formulerer han teatergruppens ambisjon bl.a. slik: ”Teaterkunsten som en monade, som et eget og selvforsynt univers av kunstproduksjon og kunstformidling, er en utbredt men like fullt (for teateret selv) farlig selvforståelse med dype røtter i norsk teater. Redselen for det utidig akademiske, for det intellektuelle og for det prosaiske og kunstfremmede, er en holdning som - hvor mye den enn kan forstås og forsvares, over tid har ført en norsk scenekunst helt ut i randsonen av en styrende offentlighet. Sjelden - høyst sjeldent - står teater som selve premissleverandøren for en etisk, estetisk eller politisk diskusjon. Like sjeldent inntar teateret en likeverdige dialogrolle i slike pågående diskusjoner, eller fungerer som impuls som igangsetter for sosiologisk, psykologisk eller filosofisk (grunn)forskning. (Som teaterkunstner ser man seg her oftest stående med ryggen mot den parantesklammen som teater over år har skapt rundt seg selv.) En underlig situasjon oppstår derfor når en slik skjermet (og skjermende) scenekunst nå igjen etter tiår med ironisk eksil vil komme samfunnet i møte, skape debatt, spille en viktig politisk rolle. For kunnskapssamfunnet er nå åpnere enn noen gang. Utviklingen av mediakunst og formidling har for lengst brutt ned de enkelte høyverdige kunststarters monopoler på kunstnerisk erkjennelse; scenekunst er ikke viktig, ikke vesentlig - a priori. Relevans det være seg forskningsmessig så vel som politisk samfunnsmessig - kan ikke lenger påkrevs eller gjøres hevd på, men må bevises, steg for steg, forestilling etter forestilling.”⁴³

To andre teaterkunstnere som arbeider med dialektisk politisk teater er Pia Maria Roll & Marius Kolbenstvedt – sist med *Over Evne III* (2010. Utgangspunkt i Bjørnstjerne Bjørnsons *Over Evne II* fra 1895). I arbeidet med produksjonen fant Roll og Kolbenstvedt frem til dokumentariske paralleller til Bjørnsons karakterer i vår tid, og revitaliserte med den politiske kraften hos en av våre nasjonalskaldere. Roll var den eneste skuespilleren i produksjonen, de andre var ”ekte” personer; en

⁴² transiteatret.com, 29.09.2010, www.transiteatret.com

⁴³ transiteatret.com, 20.09.2010, <http://www.transiteatret.com/Relevans.html>

korrupsjonsjeger, en radikal prest, en varsler, en direktør, en revolusjonær kunstaktivist, en metafysiker og polske bygningsarbeidere. Aktørene var invitert inn i teatret for å formidle sine erfaringer omkring makt og avmakt – noe skuespilleren også gjorde ved å sette opp konflikter mellom det frie scenekunstheltet og teaterinstitusjonene. Det hele foregikk som en dialogisk utfordrende appell, hvor konflikter som ofte er fortrent i konsensusfunnet bringes til overflaten.

Ibsen revitaliseres

Ibsen var en teateravantgardist, og flere av hans verk var i sin samtid kontroversielle salongdrama som tok opp kulturelle og sosialpolitiske tabuer. I dag er Ibsens teaterrevolt blitt til tradisjon med sementert institusjonelt fotfeste i borgerlig forstand, og følgelig har dramaene mistet sin sprengkraft. Men, kunstnerparet Vinge og Müller har brakt Ibsens sprengkraft tilbake. I deres arbeid med *Et Dukkehjem*, *Gengangere* og *Vildanden* intet mindre enn revideres resepsjonshistorien av Ibsen. De ser på både individets psykologi, hverdagslivet og de ideologisk, samfunnsmessige, og sosial- og kulturpolitiske strukturene som får råde i dag. Det dreier seg bl.a. om vold, krig, maktovergrep, undertrykkelse, dårskap, teaterkunstens Ibsen-tradisjon, underholdningskultur, turbokapitalisme, destruksjon, individualisme, skilsmisse, fragmentering og hvordan disse rører ved og påvirker våre liv. Produksjonene deres er overlesset av temaer og kommentarer.

Ibsens historier er kun et utgangspunkt, de viser noen årsaker. De sier derimot ikke noe om konsekvensene for de involverte. Og kanskje er det her Ibsens dramatikker mister mye av sin samtidsrelevans i Norge i dag. De voksne og kanskje spesielt de unge voksne i Norge i dag er generasjoner som har vokst opp i ruinene av voksenproblematikken Ibsen tar opp, i konsekvensene av dem. En aktualisering av denne problematikken bør følgelig føre historiene videre – til en belysning av konsekvensene – slik som Vinge og Müller gjør i sine verk. Og kanskje er det nettopp ved å ta tak i konsekvensene at Vinge og Müller har funnet tilbake til sprengkraften i disse verkene.

Forestillingene til Vinge og Müller er kalde og misantropiske like mye som de er varme og poetiske. Grepene dreier seg om kritisk å undersøke, kommentere, metaforisere, parodierte og utfordrer både deg som menneske, vår vestlige nåtidsvirkelighet, Ibsens verk og den sterke realisme- og teksttradisjonen som henger over det norske teatret. Det er den forbannede konvensjonelle arven som ligger og gnager. Den sosiale arven, den kulturelle arven, teaterarven, familiarven – alt er infisert, og umulig å flykte fra. Ved å iscenesette disse temaene hever Vinge og Müller dem opp til en offentlig diskurs. De plasserer med andre ord seg selv og sitt arbeid i sammenheng med utviklingen i den omkringliggende kulturen, og styrker dermed kunstens bånd til konteksten som omgir den. En annen ting de gjør er å trenge seg inn på sitt publikum, å insistere på å berøre tilskueren. De tar oss med inn i en slags meditasjon som trenger gjennom huden og gnager seg helt inn i nerverøttene – og insisterer på at du skal ta med deg tankene fra teaterrommet videre ut i livet. Vinge og Müllers teaterarbeid har sterk klangbunn i avantgardetradisjonene. Ved å forsøke å frigjøre seg fra og synliggjøre autoritære opplevelsesformer har avantgarden til enhver tid anvendt kunsten som et rom for rasjonalitetskritikk og kritikk av maktstrukturer.

Avslutning

Kunstnere som arbeider med å forstå og stille seg kritiske til utviklingene i samfunnet, er på mange måter en insider og en outsider samtidig. De blir eksperter i å finne kulturens ytre grenser og krysse dem. De tar på seg rollen som kulturelle nomader. Nomader som vandrer på tvers av forskjellige geografiske, sosiale, politiske og kulturelle felt. De forbinder seg til de store underliggende strukturene som binder verden sammen, og undersøker, overskrider, fortolker, redefinerer, sammensetter og interrelaterer denne komplekse og omfattende veven av virkeligheter og estetikker. De kommuniserer fra mer enn et perspektiv, til mer enn en homogen gruppe, om mer enn en virkelighet, med mange forskjellige estetikker.

I kunsten lar det seg gjøre å sette sammen former og refleksjoner på måter som vi sjelden ser i andre sosiale, kulturelle eller politiske sammenhenger hvor den klassiske logikken dominerer. Ved utstrakt bruk av ulike former for symbolsk logikk og representasjon kan kunstnere fungere som

interkulturelle oversettere, og oppnå en frihet for lesning og refleksjon som ligger langt fra det som møter oss de fleste andre steder i samfunnet.

Anno 2010 møter jeg fremdeles mange tilskuere av ulik karakter som anser avantgardeteatret som uforståelig eksperimentering og/eller pubertal agitasjon. Dette vitner om konservatisme og mangel på kunnskap. Sant nok finner vi disse kategoriene i teatret, men de er langt fra dominante. Den avantgardistiske scenekunsten er i dag snarere bærer av identiteter som overskrider det ensidige fokuset på kunsten som estetisk eksperiment. En konsekvens av det vi ser i norsk avantgardeteater i dag er at kunsten kan fungere som noe som påvirker tilskuerens perspektiver på verden. Samtidig kan den gi nye opplevelser gjennom å utfordre vår persepsjon og å kommunisere noe essensielt om oss selv, vår historie og vår samtid. Ikke det at kunsten har stor politisk makt og skaper revolusjon. Men den har autoritet i kraft av den symbolske kapitalen som er opparbeidet gjennom hele det 20. århundret gjennom modernistiske, postmodernistiske og avantgardistiske strømninger. Å gå de nye (og gamle) strategiene nærmere i sømmene kan derfor absolutt være bryet verdt for enhver teaterinteressert tilskuer.

Litteraturliste

- Arntzen, Knut Ove: *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk.* Alvheim & Eide Akademisk Forlag, Laksevåg 2007
- Arntzen, Knut Ove og Camilla Eeg-Tverbakk (red.): *Performance Art by Baktruppen first part.* Kontur Forlag A/S, Oslo 2009
- Aslaksen, Ellen K.: *Teater ut til bygd og by? Scenekunstformidling på 90-tallet – to forsøksprosjekter og to tenkemåter.* Norsk Kulturråd, Oslo 2000
- Berg, Ine Therese, Elin Høyland og Elisabeth Leinslie: *Scenekunst NÅ. Teaterscenen som arena for samtidskunsten.* Spartacus Forlag as, Oslo 2007
- Bergsgard, Nils Asle og Sigrid Røyseng: *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst.* Norsk Kulturråd, Oslo 2001
- Bjørkli, Anita: *Kystteater i Nord-Norge – en gjennomgang av geografisk bestemt scenekunst.* Universitetet i Bergen, Bergen 2007
- Bjørneboe, Jens: *Samlede essays. Teater.* Pax Forlag as, Oslo 1996
- Buresund, Inger og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995.* Ad Notam Gyldendal, Oslo 1996.
- Eilertsen, Jens Harald: *Polare scener. Nordnorsk teaterhistorie fra 1971-2000.* Orkana forlag as, Stamsund 2005.
- Førland, Tor Egil: *Club 7.* Pax Forlag as, Oslo 1998
- Gabrielsen, Thorbjørn: *Teater NOR. Mass For Bad Weather.* Teater NOR Forlag, Stamsund 2002
- Hoff, Karl: *Perleporten Teatergruppe. Gruppas historie.* Redigert og utarbeidet av Karl Hoff, Oslo april 2009
- Kvamme, Elsa: *Kjære Jens, Kjære Eugenio. Om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og opprørernes teater.* Pax Forlag A/S, Oslo 2004
- Leinslie, Elisabeth: *Performance-teater og dramaturgi. Eksemplifisert ved Verdensteatrets forestilling Konsert For Grønland.* Universitetet i Oslo, Oslo 2004
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre.* Oversatt av Karen Jürs-Munby. Routledge, London & New York 2006
- Nilsen, Anne-May: *Å ri en tiger, en selvbiografisk teaterhistorie fra USA til Det Åpne Teater.* Kolofon, Oslo 2009

- Tostrup, Camilla: *Danse- og teatersentrum 30 år.i*: Stikkordet nr 2-2007, Norsk
Skuespillerforbund
- Ugelstad, Caroline M.(red.): *HØVIKODDEN LIVE 1968-2007. Henie Onstad Kunstsenter som
tverrkunstnerisk arena*. Henie Onstad Kunstsenter, Kolofon, Oslo 2007
- Ursin, Tor Arne og Lars Vik (red.): *Grenland Friteater: Et norsk gruppeteater*. Friteatrets
Forlag, Porsgrunn 1990
- Vik, Lars og Tor Arne Ursin: *Øyeblikk. 20 år med Grenland Friteater*. Friteatrets Forlag,
Porsgrunn 1997.
- Teatersentrums Salgskatalog 1978