

MASTEROPPGÅVE I TEATERVITSKAP

Det nye regiteatret i ljøs av samspelet mellom norsk og tysk tradisjon

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studiar

Ragnhild Gjefsen

VÅR 2012



Universitetet i Bergen

Takk til

Professor Knut Ove Arntzen for rettleiing

Pappa Truls Gjefsen for korrektur

Trønder Ingrid Saltvik Faanes for eikvinnesseminargruppeverksemd

Lektor Ragnhild Lyssand Veim for engelskkunnskapar

Jentene på lesesalen for fagleg hjelp, trøystande ord og kaffe

Gutane på gangen for gode råd og sjokolade

*Die Bühne ist frei,
wenn wir die Freiheit ausnutzen wollen oder können*

- Peter Zadek

Summary

The new director's theatre in light of Norwegian and German tradition

In this master thesis I aim at viewing new Norwegian director's theatre in perspective, by exploring the development of modern director's theatre in Norway compared with German tradition. The 20th century can be seen as three different periods in which I will show how German tradition has influenced the Norwegian director's theatre throughout time, asking how the relationship between the two traditions has changed over the years. Starting with the early 20th century, I take a closer look at some of the most important directors in the two countries and what characterizes their work.

The first part portrays how the work of Max Reinhardt and Erwin Piscator inspired the Norwegian directors in the period around the First World War. The second large encounter between Norwegian and German tradition begins around 1960. Here it is the work of Bertolt Brecht and his Berliner Ensemble that provides the main inspiration to Norwegians and Germans alike. With Brecht as a common ground, the director's theatre developed in a common direction in West Germany and Norway, through the directors working under Kurt Hübner in Bremen and Erik Pierstorff in Trondheim.

During the 1990s director's theatre absorbed the post dramatic strategies of the newly developed project theatre movement. German theatre got new important directors, whereas Norwegian tradition was still dominated by the star directors of the 1970s. Around 2000 this changed, and a new interest for German directing appeared. Through the theatre journal *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, editor Therese Bjørneboe strived for a closer connection between the two traditions, and artistic director Eirik Stubø invited German guest plays and guest directors to Nationaltheatret and the Ibsen Festival in Oslo.

Taking a closer look at three productions, I will connect and compare the new Norwegian director's theatre to its past. The first production is Vegard Vinge and Ida Müller's staging of Henrik Ibsen's *Vildanden* (*The Wild Duck*) in 2009, the second Sebastian Hartmann's paraphrasing of Henrik Ibsen in 2010 with *Ibsenmaskin* (*The Ibsen Machine*), and finally Tore Vagn Lid's staging of Gerhart Hauptmann's play *Før soloppgang* (*Before Sunrise*) in 2011. By integrating strategies from the project theatre field, director's theatre seems to have taken a new turn during the last decade. Through the work of amongst other Eirik Stubø and Therese Bjørneboe, combined with a rising interest for Nordic theatre in Germany, the tradition of the two countries seems closer and more equal than ever.

Innhold

Takk til	2
Summary	4
1. INTRODUKSJON TIL EIT KOMPARATIVT SYN PÅ TYSK OG NORSK	
REGITEATER	8
Ein ny tysk regiteatertrend i Noreg	8
Metode og kjeldebruk.....	9
Bakgrunn og historiografisk perspektiv	12
2. RETEATRALISERING, EKSPRESJONISME OG DOKUMENTARISME	15
Generelle tendensar	15
Impulsgjevaren Max Reinhardt.....	16
Ekspresjonisme og dokumentarisme	18
Tyske impulsar i Noreg – med gjestespel i fokus	21
Ei breiare europeisk orientering – Agnes Mowinckel	25
Dokumentarisme og svensk gjesteregi – Hans Jacob Nilsen.....	27
Eit norsk mellomspel – Stein Bugge	30
Kort oppsummering.....	31
3. REGITEATER ETTER ANDRE VERDSKRIG – Brechttradisjonen,	
Bremergenerasjonen og gruppedanning ved Trøndelag Teater	32
Generelle tendensar	32
Brecht påverkar austtysk regiteater	33
Heiner Müller og arven etter Brecht	37
Eit austtysk mellomspel – Alexander Lang	39
Brecht og det norske teatret.....	41
Gruppeteaterbølgja og Hålogaland Teater	44
Bremergenerasjonen og Brechts inspirasjon til det kollektive.....	45
For eit fritt og fantasifullt teater – Peter Zadek.....	47
Krav om eit meir kritisk og utfordrande teater – Peter Stein.....	49

Mot ein tablåorientert registil – Klaus Michael Grüber	53
Pierstorffgenerasjonen, ein kollektiv-trend i norsk regiteater	55
Med fokus på gruppementalitet – Kjetil Bang-Hansen	56
Ein ny-ekspresjonistisk stil – Stein Winge	59
Kort oppsummering	61
4. POSTDRAMATISKE IMPULSAR PÅVERKAR REGITEATRET	63
Generelle tendensar	63
Det postbrechtske og det postdramatiske	64
Prosjektteatertrenden – ei gjensidig utvikling i Noreg og Tyskland	67
Baktruppen	69
Showcase Beat Le Mot	71
She She Pop	72
Prosjektteatertendensar innanfor institusjonane	73
Regiteatret i lys av dei nye straumane	74
Eventkultur og dekonstruksjon – Frank Castorf	75
Sjokkerande realistisk – Thomas Ostermeier	77
I møtet mellom prosjektteater og institusjon - Jon Tombre	78
Frå postmodernisme til det nypolitisk – og satsinga på tysk dramatik	79
Eirik Stubø og Ibsenfestivalen	81
Kort oppsummering	84
5. SAMSPEL MELLOM NORSK OG TYSK TEATER – Tre døme frå 2000-talet	86
Generelle tendensar	86
Postdramatiske verkemiddel i den gjenoppståtte teatermaskina	86
<i>Vildanden</i> – seig og smaklaus, eller eit paradigmeskifte?	88
<i>Ibsenmaskin</i> – regiteater eller teatersport?	91
<i>Før soloppgang</i> – totalteater eller effektmaskin?	93
Kort oppsummering	96

6. DRØFTING RUNDT DET NYE REGITEATRET	98
Utviklinga av eit nytt syn på regissøren – det postmoderne regiteatret	98
Eit postmoderne gjennombrøt i Noreg – og vegen vidare.....	102
2000-debatten – ein kime til ei ny utvikling?.....	104
Litteratur.....	108

1. INTRODUKSJON TIL EIT KOMPARATIVT SYN PÅ TYSK OG NORSK REGITEATER

Ein ny tysk regiteatertrend i Noreg

”Én overskrift for 00-tallet kunne være at det var tiåret da regiteatret kom til Norge” (Bjørneboe, 2009).

Dette kommenterte Therese Bjørneboe, redaktør for *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, i ei oppsummering av teatertiåret 2000—2010 i *Aftenposten* (31.12.2009). Og regiteatret har verkeleg fått auka omtale i det norske teatermiljøet dei siste åra. Fleire har gitt uttrykk for at det er ei ny interesse for regiteatret på 2000-talet, mellom anna gjennom utanlandske gjestespel og gjesteregissørar på Nationaltheatret i Oslo, som til dømes Sebastian Hartmann, Robert Wilson og Calixto Bieito. Det er særleg snakk om ein påverknad frå den *tyske* regiteatertradisjonen. Eit døme er da Litteraturhuset sette tysk regiteater på dagsorden under tysk veke i februar 2008. I denne samanhengen uttalte dei at tysk regiteater let ”[...] instruktørens personlige visjon om forestillingen innta en betydelig posisjon i iscenesettelsen. [...] Tysk teater vranger, vrir på og levendegjør dramatiske tekster på en måte som forundrer og forskrekker” (Litteraturhuset, 2008). Med regissørane Sebastian Hartmann og Eirik Stubø til stades vart det diskutert kva tysk regiteater er, og i kva grad ein ser spor av dette i Noreg (Larsen, 2008).

På bakgrunn av dette vil eg gjere greie for kvar norsk regiteater står i dag, og sjå på fenomenet i eit historisk perspektiv. Med utgangspunkt i regiteaterbølgja som har prega starten av det nye tusenåret, vil eg å gå attende i historia for å undersøkje korleis høvet mellom norsk og tysk regiteater har vore tidlegare. Målet er ikkje å gjere ei fullstendig oppsummering av den moderne regiteaterhistoria, men snarare å trekke nokre linjer i eit forsøk på å kartlegge relasjonen mellom norsk og tysk tradisjon før og no. Eg vil undersøke om påverknaden er eintydig frå tysk til norsk tradisjon i alle tilfelle, eller om ein kan spore ei endring i den relasjonelle utviklinga mellom dei to landa. Gjennom å oppsummere og parallellføre to tradisjonar det har vore skrive mykje om, håpar eg å kunne seie meir om det nye norske regiteatret på 2000-talet, og om det faktisk er snakk om ei ny regiteaterbølgje.

Med over 100 års tradisjon å ta av er det klart at ein må velje å leggje vekt på enkelte sentrale personar og hendingar som kan representere den delen av historia eg ønskjer å fortelje. Eg har valt å konsentrere oppgåva rundt nokre sentrale dreiepunkt, eller paradigmatisk

skjeringspunkt, som tydeleg finn stad i norsk og tysk regiteaterhistorie, og sentrale regissørar i den samanhengen. Det vil ikkje bli gjort nokon framsyningsanalyse i arbeidet – eg vil heller forsøke å teikne eit bilete av regissørane sitt virke gjennom både arbeidsteknikk og døme på oppsetningar som kan gje eit inntrykk av registilen til kvar enkelt og tida dei arbeidde i. Eg har òg lagt vekt på enkelte biografiske moment som kan vere med å sette ljøs på tilhøvet på tvers av landegrensene, og kva tradisjon regissørane står i gjeld til. Det er sjølvsagt ikkje slik at norske regissørar berre har vorte påverka av tyskspråkleg tradisjon – biletet er langt meir komplekst. Like fullt kan det vere nyttig å sjå på ein teatertradisjon som i særleg grad kan hjelpe til å sette ljøs på ein stor del av vår regiteaterfortid.

Eg vi leggje vekt på møtepunkta og utvekslingane som fann stad frå Max Reinhardt til Bertolt Brecht, og sidan samanlikne den vesttyske Bremergenerasjonen med gruppedanninga som oppsto på Trøndelag Teater under Erik Pierstorffs sjefsperiode, basert på likskapspunkt mellom dei to. Det neste haldepunktet blir påverknaden frå prosjektteater og det postdramatiske som ei gjensidig utveksling mellom tysk og norsk miljø, der utviklinga av Ibsenfestivalen spelar ei viktig rolle i utviklinga av det norske regiteatret. I eit forsøk på å kaste ljøs over nyare norsk regiteater, vil eg sjå nærmare på tre oppsetningar eg sjølv har sett. Desse er Vegard Vinge og Ida Müllers oppsetting av *Vildanden* i 2009, Sebastian Hartmanns *Ibsenmaskin* i 2010 og *Før soloppgang* iscenesett av Tore Vagn Lid i 2011. Avslutningsvis vil eg nytte to artiklar som diskuterer regiteaterfenomenet – Ortrud Gutjohrs "Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilung im Regietheater" (2008a) og Keld Hyldigs "Tyve år med Ibsenfestival" (2010) – og drøfte mine funn opp mot desse. Ut frå ein slik gjennomgang håpar eg nettopp å kunne lese ut hovudtendensane i regiteaterhistoria, og konkludere med kvar norsk regiteater står på 2000-talet, og korleis det står i høve til tysk tradisjon.

Metode og kjeldebruk

Når eg i denne oppgåva vel å sjå på regiteatret i eit breitt perspektiv, er eg klar over at det vanskeleg å fange opp alle ulikskapar og fleirtydigskapar i dei ulike regidøma. Slik sett fangar ein opp fleire detaljar ved å gå i djupa på eit meir avgrensa materiale – samtidig som ein mistar grunnlaget for å vite korleis det lokale fenomenet står i kontekst. Sjølv om kvart regissørvirke er eineståande, er ikkje enkeltfenomen så unike at dei ikkje kan samanliknast med andre liknande fenomen. Det er da ein finn systematiske likskapar og skilnader, som er nettopp det eg ønskjer å gjere (Kjeldstadli, 1999: 126,129).

I ei historisk utgreiing som denne ser ein fortida i eit hermeneutisk perspektiv. Kort oppsummert omteiknar hermeneutikk dei humanistiske vitenskapenes særskilte metode, der ein sett fenomen inn i samanheng og forsøker finne mening gjennom å forstå.¹ Hensikta er altså ikkje å årsaksforklare hendingane, men å *forstå* kva menneska har gjort. I denne prosessen har vi ein eigen horisont vi forstår verda ut ifrå, og som endrar seg stadig etter kvart som ein tileignar seg ny kunnskap. Dermed ligg det støtt ei førehandsforståing, eit heilskapleg inntrykk, til grunn når ein fortolkar enkeltelement, og desse detaljane verkar igjen inn på heilskapen. Dette gjensidige påverkingsforholdet kallar ein gjerne ein hermeneutisk sirkel, og kan nyttast til å beskrive forholdet mellom del og heilskap innanfor forskingsobjektet, så vel som innanfor ein større meningshorisont (Alnes, 2011; Kjeldstadli, 1999: 122).

Sett i høve til denne oppgåva vil det til dømes seie at eg ser tidlegare hendingar i ljøs av dagens terminologi, og ikkje minst i ljøs av dagens oppfatning av korleis ein skal stille seg i høve til tekst i ei iscenesetting. Omgrepet regiteater er eit tydeleg døme her. Det vart introdusert alt tidleg på 1900-talet, men kva ein legg i omgrepet, har endra seg mange gongar. Eit anna definisjonsproblem kan ein få når ein opererer med termen regissør bakover i tid. Det omteikna opphavleg inspisientrollen i det franske språket, men vart på norsk og tysk overført til å gjelde sceneinstruktøren i utvida forstand – men utan at det har erstatta instruktøromgrepet fullstendig. I denne oppgåva har eg valt konsekvent å nytte *regissør* som term for iscenesettaren eller sceneinstruktøren, sjølv om eg har merka meg at enkelte teaterhistorikarar eg har nytta meg av, som til dømes Lise Lyche, Olav Dalgard og Arnljot Strømme Svendsen, nettopp vel omgrepet instruktør. Grunnen er at eg finn regissør meir presist, da til dømes Agnes Mowinckel fungerte som meir enn ein instruktør; ho iscenesette både skodespelarane, ljøset og musikken, arrangerte tablå og hadde eit samla grep rundt heile framsyninga.²

I *Regie: Die Kunst der szenischen Darstellung* (1912) skriv teaterforskarer Carl Hagemann korleis ein i samtidadefinerte uttrykket i tysk samanheng: ”Das Fremdwort Regisseur, das eigentlich so viel wie Verwalter heißt (Verwalter von Einkünften, von Staatseinkünften), Pfllegt man heute bisweilen – etwas umständlich zwar und nicht sehr schlagend – auf den

¹ Hermeneutikk omteikna originalt teksttolking, og har seinare blitt vidareutvikla som filosofi. Her finst det fleire ulike teoriar.

² Her kan eg òg vise til Tore Vagn Lids artikkel ”Meditasjonar over begrepet regi – med utgangspunkt i eget teaterarbeid” 2002, der Lid kort oppsummert definerer instruktøren som ein som omsett forfattarens vilje i teatret, medan regissøren løyser seg frå teksten i ein meir skapande retning og grip inn i dramaturgien i oppsettinga.

Theaterzetteln mit Leiter der Aufführung einzudeutschen” (Hagemann, 1912: 32). Hagemann forklarer korleis mange fann regissøromgrepet uklart, og foretrakk ”Spielleiter” i staden. Sjølv finn han dette utilstrekkeleg, da regissøren på starten av 1900-talet var langt meir enn berre ein ”Leiter des Bühnenspiels”. Slik sett legg han fram ”Spielmeister” som eit betre ord dersom ein skal nytte eit alternativ til ”Regisseur” (Hagemann, 1912: 32). Tida har likevel synt korleis omgrepet regissør har vorte ståande i tydinga kunstnarleg regiteater i Tyskland og Noreg.

Ein annan strategi eg nyttar i arbeidet med å trekke opp nokre hovudlinjer i norsk og tysk regiteaterhistorie, er det å samanlikne praksisen i dei to nasjonane på jakt etter likskapstrekk og konkret utveksling. Det er med andre ord snakk om å nytte ein komparativ framgangsmåte eller metode, leksikalsk forstått som samanlikningar og analysar av likskapar og skilnadar mellom observerte fenomen innanfor eit definert analyseområde.³ Komparativ metode nyttast som grunnlag for utvikling av typologiar og modellar, eller for å teste ut hypotesar om kausale samanhengar mellom til dømes sosiale fenomen. Her er hypotesen at det er ein klar samanheng mellom norsk og tysk regiteatertradisjon, for det meste med påverknad frå tysk til norsk praksis.

I arbeidet med den historiske kartlegginga kjem eg til å nytte både vitskaplege monografiar, biografiar, aviser og tidsskrift. Dei sistnemnte er for meg mest interessante, da kritikkar og intervju – trass i at dei alt er bearbeidde inntrykk – er kjelder frå regissørane eigen samtid, og ikkje sett gjennom augo til ein eller fleire historikarar før meg. Slik kan eg nytte dei som primærkjelder i arbeidet mitt. Like fullt vil spesielt den fyrste perioden eg tek for meg, vere basert på nettopp bruksretta forsking og vitskaplege biografiar. Oppgåvas arbeidsramme og tidsperspektiv gir ikkje rom for ei fordjuping i mellomkrigstidas primærkjelder, som allereie er bearbeidd av forskarar som Trine Næss i norsk samanheng (Næss, 1994). For likevel å sikre pålitelegheit, eller reliabilitet, rundt opplysningane eg nyttar, har eg så langt det går, sett på fleire ulike kjelder som omhandlar same emne, og vurdert kva eg skal støtte meg til der det er avvik.

³ I denne samanhengen har eg henta den leksikalske beskrivinga frå Den store danske leksikon, tilgjengeleg frå: http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Sociologi/Sociologisk_metodologi/komparativ_metode.

Etter kvart som eg beveger meg opp mot eiga samtid, aukar òg tilgangen på kritikkar gjennom digitaliserte avisartiklar og inntoget av teatertidsskrift som tyske *Theater heute* og *Theater der Zeit*, og etter kvart også norske *Spillerom* og *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. Det gjer det lettare å supplere inntrykket historiebøkene gir av sentrale iscenesettingar, og korleis fenomen faktisk vart oppfatta i samtida. Ut på 1990- og 2000-talet melder det motsette problemet seg – med ein mangel på historiske oversiktsverk, og stort sett berre artiklar og omtalar å støtte seg på. Dei siste tre framsyningsdøma i denne oppgåva vil i stor grad byggje på mine eigne inntrykk som tilskodar.

I teatervitskapleg samanheng stiller ein ofte spørsmål ved å inkludere regissørens intensjonar i omtala av ei oppsetning, da det relevante ofte er kva framsyninga faktisk fortel, og ikkje kva kunstnarane bak *villø* fortelje. Men i mitt arbeid med regiteatertradisjonen, har eg interesse av å sjå på både korleis framsyningane blir oppfatta, kva intensjonar regissørane har hatt, og delvis også kva arbeidsprosess dei har nytta seg av.

Bakgrunn og historiografisk perspektiv

Definisjonen eg nyttar som utgangspunkt når eg talar om (det moderne) regiteater i denne oppgåva, er henta frå ein signert artikkel i *Norsk teater- og filmleksikon* (1991). Der står det at regiteater er ein ”betegnelse på teaterformer som er mer knyttet til regissørens konsepter og idéer enn til skuespillernes dominans. Brukes gjerne for å betegne den tradisjonen som oppsto med Max Reinhardt for et moderne, romlig og plastisk orientert teater [...]” (Arntzen i Arntzen et al., 1991: 423). I dag vil ein kanskje seie at det ikkje er nok å lausrive seg frå skodespelarens dominans – regissøren må òg sette sitt preg på og fritt bruke den dramatiske teksten som ligg til grunn.

I læreboka *Teater i perspektiv* (2009) skriv teatervitarane Siren Leirvåg og Rolf Eriksen at regissøren i regiteatret iscenesett ”[...] sin versjon av en teatertekst som et helhetlig kunstverk, bestående av skuespillere, musikk, lys og scenografi” (Leirvåg og Eriksen, 2009: 91). Vidare er det slik at teaterteksten i regiteatret ofte er ein klassikar, som til dømes Henrik Ibsen eller William Shakespeare. Desse dramatikarane tek opp tema som er lette å flytte i tid. Og kjenneteiknet på ein klassikar er jo nettopp moglegheita den har for å tolkast på nytt i nye generasjonar – noko som ser ut til å appellere til innovative regissørar. Leirvåg og Eriksen poengterer at nyorienteringar er noko ein av ein eller annan grunn oftast opplever med klassikaroppsetningar (Leirvåg og Eriksen, 2009: 109,116).

Ut frå definisjonen i *Norsk teater- og filmleksikon* er regiteater i hovudsak ein tradisjon som utvikla seg på 1900-talet og vidare inn på 2000-talet. Det moderne regiteatret oppsto dermed samstundes med, og som ein del av, den fyrste reteatraliseringa i det vestlege teatret på 1900-talet. I siste halvdel av hundreåret kjem eit nytt omgrep på bana, og ein byrjar tale om ”det nye teatret”. Dette er eit problematisk uttrykk med tanke på at det aldri vil vere eintydig i høve til kva det omteiknar. Omgrepet vart mykje nytta alt frå 1950-talet av, og i 1964 publiserte teatervitaren Michel Corvin fyrste utgåve av boka *Le théâtre nouveau à l'étranger* (1969). I *Postdramatisches Theater* (1999) beskriv sidan Hans-Thies Lehmann korleis dette litt vage omgrepet markerer oppgjer med ein forelda tradisjon. Han syner både til ”neuen Theater” som nemning på teaterformene på 1980- og 1990-talet, så vel som lanseringa av konseptet midt på 1900-talet (Lehmann, 1999: 32). Det er ein demonstrasjon på at ei endring har funne stad. Når eg i denne oppgåva nyttar eit slikt uttrykk, er det dei siste 20–30 åra eg reknar som ”det nye regiteatret”, eit regiteater eg vil sjå i ljøs av eit hundreårig samspel mellom norsk og tysk tradisjon.

Det har alt vorte gjort mange og grundige studiar av regikunstens bakgrunn og framvekst, som mitt arbeid byggjer på. Eit nordisk perspektiv på regikunstens framvekst kan ein finne oppsummert i andre kapittel av boka *Det marginale teater* (Arntzen 2007). Der syner Knut Ove Arntzen til diskusjonar og forskning gjort rundt iscenesettingskunsten, ved forskarar som Berit Erbe, Svein Eriksen, Kjell Helgheim og Gösta Bergman. Gjennomgangen har 1700-talets franske teater som startpunkt, og gir i hovudsak ei kort oppsummering av regikunstens historie og historieskriving, frå 1800-talets franske mise-en-scène opp til det ein kan byrje tale om som regikunst.

Arntzen beskriv korleis mise-en-scènen forstått som arrangementskunst opphavleg omhandla behovet for at ”[...] en samlende hånd skulle føye sammen de forskjellige elementene som en teaterforestilling består av” (Arntzen, 2007: 27). Den dramatiske teksten hadde hovudfokuset i ein produksjon, og ofte var det slik at dramatikaren sjølv sto for personinstruksjonen. I denne perioden la sceneljoset store avgrensingar på spelet, og alle aktørane måtte halde seg på framsцена – meir eller mindre plassert i ein halvsirkel framfor sufflørboksen. I 1820 kom gassljøssettinga, og skodespelarane kunne òg bli plasserte i grupperingar og posisjonar lenger bak på scenen. Slik vart det mogleg å bryte med tidlegare konvensjonar i høve til spel og rørsle i det sceniske rommet. Frå slutten av 1700-talet vart det vanleg å nytte regibøker der ein teikna ned arrangementa i framsyninga, og frå rundt midten av 1800-talet kan ein byrje snakke om rolla som arrangør og personinstruktør. Her finn vi arrangementskunstnaren

Adolphe Montigny som i Paris på midten av 1800-talet systematisk jobba for å motverke rampespelet som scenisk prinsipp, eit arbeid som representerer byrjinga på ensemblespelet. Det vart seinare vidareutvikla på naturalismens og symbolismens intimsener, og her trekk Arntzen fram André Antoinés Théâtre Libre i Paris (1887), og Otto Brahm's Freie Bühne i Berlin (1889). Opprinnleg var det eit skilje mellom iscenesettar og personinstruktør på 1800-talet, men frå midten av hundreåret smelta dei to funksjonane saman, og ein kan byrje tale om den moderne regikunsten (Arntzen, 2007: 27-29). Ein fekk i aukande grad regissørar som la vekt på ensemblespelet, som til dømes Hertug Georg av Meiningen i Tyskland. Her heime vart arrangementskunsten praktisert av Henrik Ibsen som sceneinstruktør på Det Norske Teater, og etter kvart også Bjørn Bjørnson. På same måte som gassljøset gav rom for ny scenisk utfolding, vart innføringa av elektrisk sceneljos rundt 1900 grunnlaget for skiftet frå malte kulissar til ei romleg plastisk orientering. Og i byrjinga av det nye hundreåret såg reatraliseringa dagens ljøs i det europeiske teatret. Den bygde på utforskinga av historiske teaterformar som ikkje var underlagt det klassisistiske ideal, til dømes gjøglartradisjonen og Commedia dell'Arte. Tyngdepunktet for rørsle låg i tidsrommet 1910—1925, og reatraliseringa opna for å gjenopplive teatret som teatral kunst, bort frå den litterære dominansen. I følgje Arntzen innebar dette i ein viss grad vektlegging av stilisering i det sceniske uttrykket, og ein ville bort frå kulissescena som vart delvis erstatta av formalscena med bruk av trapper og andre plastisk romlege utformingar (Arntzen, 2007: 31). Det sceniske rommet skulle til ein viss grad ha ein rituell funksjon som inkluderte tilskodarane atmosfærisk, ein tendens ein ser att i ulike formar gjennom heile hundreåret og fram til i dag. Trass brotet med den klassiske litterære dominansen vidareførte den moderne romlege og plastiske regikunsten på 1900-talet tradisjonen frå den klassiske forståinga av tablå og arrangement.

Elles kan eg nemne at det i eit tysk perspektiv er vanleg å gå attende til Meiningane for å finne den fyrste den moderne regissøren, noko ein ser døme på i Henning Rischbieter's *Theater-lexikon* (1983): "Der erste Regisseur im heutigen Sinne, der die Aufführungen von der Dekoration bis zur schaupielerischen Gestaltung bestimmte, war der Theaterherzog Georg II. von Meiningen" (Rischbieter, 1983). Rischbieter reknar vidare at starten på regiteatret i Tyskland kom med Otto Brahm og Max Reinhardt, og det er der eg startar min gjennomgang.

2. RETEATRALISERING, EKSPRESJONISME OG DOKUMENTARISME

Generelle tendensar

I Tyskland så vel som i resten av Europa bar fyrste del av teatrets utvikling på 1900-talet preg av tekniske nyvinningar og reteatralisering. Sistnemnte omgrep handlar om oppgjeret med den realistiske og naturalistiske teatret som dominerte i Europa rundt førre hundreårskifte. Det var eit ønskje om å gjenerobre teatrets plass som sjølvstendig kunststart – teater for teatrets skuld (Scavenius og Lense-Møller, 2007: 737).

I Noreg var teaterutviklinga fyrst og fremst knyta til Nationaltheatret og Den Nationale Scene, men også ei rekkje andre teater etablerte seg i denne perioden. Etter fyrste verdskrig var det stort behov for underhaldning, noko som førte til ei rik blomstring av småscener i Oslo i 1920-åra. Det var desse scenane som sto for det nyskapande i teatret, sjølv om dei fleste gjekk konkurs relativt raskt (Næss, 1994: 58; Lyche, 1991: 172).

Ved det førre hundreårskiftet var allereie regissøren tolkaren i det norske teatret, mellom anna gjennom innsatsen til Bjørn Bjørnson. Han hadde studert hjå både hertug Georg II av Sachsen-Meiningen og, i likskap med Agnes Mowinckel og skodespelar og dansar Lillebil Ibsen, hjå Max Reinhardt. Alle dei tre nordmennene vart hjå sistnemnte introduserte for ideen om at iscenesettinga er ein eigen kunststart, og ikkje berre tekstpresentasjon. Bjørnsons arbeid med å fornye scenekunsten starta på Christiania Theater på slutten av 1800-talet. Han vart den fyrste teatersjefen på Nationaltheatret frå 1899, og samla eit ensemble som verkeleg sto for gullalderen i norsk teater. Ein annan viktig representant for denne perioden mellom 1880—1920, var teatersjefen Gunnar Heiberg, som var ein av dei store drivkreftene bak regiteatrets framvekst på Den Nationale Scene. Han la stor vekt på instruksjon, ensemblespel og ein heilskapleg komposisjon (Marker og Marker, 1996: 187; Leirvåg og Eriksen, 2009: 76,92).

Fornynging og reteatraliseringa av det skandinaviske teatret fann stad i perioden mellom dei to verdskrigane, med tilgang på tekniske nyvinningar og nyskapingar i scenografi og rom – mellom anna gjennom dei tydingsfulle scenografane Edward Gordon Craig og Adolphe Appia. Dei fyrste glimta av den nye teaterforma som utvikla seg i Europa, kom i stor grad til Norden gjennom besøk av Reinhardt og hans kompani. Ei alminneleg frigjerung frå realismen fann stad i denne perioden, noko som gav grobott for skodespel som romma metafysikk, symbolikk og ulike formar for stilisering. Det var i stor grad regissørar og scenografar som

førte an i den anti-realistiske fornyingsprosessen, medan dramatikarane stort sett var sekundære – sjølv om dei etter kvart let seg inspirere av den nye rørsle. Men dei viktigaste teaterfornyande regissørane såg i stor grad ut til å føretrekke å jobbe med klassikarane (Marker og Marker, 1996: 227; Næss, 1994: 43).

Impulsgjevaren Max Reinhardt

Regissøren Max Reinhardt (1873—1943) var ein av dei mest sentrale impulsgjevarane innanfor europeisk teater på starten av 1900-talet. Han meinte regissøren skulle ha full kontroll over alle element i ei iscenesetting, og i *Teater i perspektiv* går Leirvåg og Eriksen så langt som å seie at Reinhardt fører teatret inn i teknikkens tidsalder (Leirvåg og Eriksen, 2009: 91). Rundt hundreårskiftet hadde det komme fleire banebrytande tekniske nyvinningar i teatret, og i tillegg til elektrisk ljøs kom rundhorisonten som sytte for meir nyansert ljøssetting i 1902, og ikkje minst dreiescena som vart introdusert i 1896. Det er nettopp gjennom bruken av desse verkemidla Reinhardt innfører denne teknikkens tidsalder. Han var kjend for å nytte sceneljos på ein dramaturgisk verknadsfull måte, og nytta seg ikkje minst mykje av dreiescena sine moglegheiter. Han jobba både med plastiske sceneelement og med stilisering og forenkling i bruken av dekorasjonar - mellom anna med draperi og skjermar (Næss, 1994: 32).

I den naturalistiske stilen som dominerte fyrst på 1900-talet, var det intellektuelle og logiske ordet alfa og omega. Men Reinhardt nytta det like mykje som eit musikalsk uttrykk, eit teatralt verkemiddel. Derfor brukte han i starten mykje tid på å utvikle røysta til skodespelarane sine – slik at dei i tillegg til å få fram meininga i replikken fekk ein klangbotn og suggestiv slagkraft i samspel med dei andre verkemidla, ljøs, farge og musikk. Eit slikt heilskapleg teatersyn var slett ikkje sjølvstøtt på den tida (Dalgard, 1976: 74). Her ser ein ein tendens til å sjå på teksten og ordet som meir likestilt med dei andre dramaturgiske verkemidla – eit interessant frampeik med tanke på at det enno skulle ta fleire tiår før regiteatret lausriv seg frå tekstens dominans.

Noko av det viktigaste Reinhardt gjorde, var å tilpasse oppføringsstil til kvart enkelt stykke, både med tanke på scenografi og spelarom. Det at han var opptatt av å gi ein eigen rytme og tolking til kvar einaste oppsetning, gjer det vanskeleg å plassere han innanfor ein stilart. Han let seg inspirere av både det antikke teatret, japansk teater og seremonipraksisen i den katolske kyrkja, samtidig som han aldri heilt ga slipp på det realistiske aspektet. Reinhardt hadde røter i den realistiske atmosfæren som råda på 1890-talet, og den naturalistiske påverknaden var synleg gjennom heile karrieren – ein tradisjon han samtidig gjekk inn for å

bryte med. Han ville ha meir fest og fargar enn det som fanst i den nøkterne iscenesettingstradisjonen som dominerte. Dei realistiske innslaga kunne ein sjå att i bruken av massive veggjar og dører, og ikkje minst ekte trær på scena (Hofmannsthal, 1968: 22; Kahane, 1968: 78-79).

Han iscenesette store monumentale og teatrale oppsetningar på hovudscenen til Deutsches Theater i Berlin, og oppretta samtidig intimsцена Kammerspiele for produksjonar som passa betre i ein publikumsnær setting. Han gjorde dessutan Zirkus Schumann om til Grosses Schauspielhaus, eit teaterrom med plass til meir enn 3500 tilskodarar. Mellom 1919 og 1922 sette han opp ei rekkje monumentale produksjonar her, mellom anna *Oresteia*, *Julius Caesar* og *Danton*. Prosjektet mislukkast til slutt, kanskje fordi kombinasjonen og kompromisset mellom ei open scene og ei prosceniumscene aldri vart heilt tilfredsstillande (Arntzen, 1992a: 34; Brockett og Hildy, 2003: 432).

Reinhardt sette opp både klassikarar og nyare dramatik, men var ingen føregangsmann når det gjaldt sistnemnte. Det var teatret som teater han dyrka, og da var det lettast å ty til klassikarane. Han beherska både personinstruksjon og masseregi, og søkte til spelestilen i tidlegare sceneformar, til dømes commedia dell'arte. Dei oppsetningane som var inspirert av antikkens og mellomalderens teater, var store oppsetningar som *Kong Oidipus* på Zirkus Schumann. Der tok Reinhardt i bruk eit antikt kor som gav ein effektfull masseregi, kombinert med ein fokuserande ljøsregi. Amfiscena var ein del av forsøket på å bryte ned den usynlege fjerde veggen i kunstteatret for å oppnå ein større kontakt mellom scene og sal – slik ein trur at det var i det elisabetianske teatret (Dalgard, 1976: 77,79). Denne kontakten søkte han òg på mindre scener, og eksperimenterte med større framscene og bruk av orkestergrava som ein kjellaretasje til scena.

Iscenesettinga av Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* (1905) vart ein av dei verkelege sensasjonane. Dette var fyrste gongen publikum verkeleg fekk demonstrert kva teatret kunne by på. Reinhardt skapte ein eventyrskog med eit teppe av høgt gras og bjørkestammar i mest realistisk storleik, der aktørane smatt inn og ut i ”levande” månestrålar. Scenebiletet var i stadig rørsle, utan opphald eller teppefall. Musikalske overgangar gjorde at kvar scene glei over i kvarandre. Dette var verkeleg ei nyskapande oppsetning i samtida, og i Teatret *i det 20. hundreåret* (1976) går Olav Dalgard så langt som å seie at dette var ”Shakespeare utan stans – hans eigen frie scene oppattnya gjennom den moderne teknikken” (Dalgard, 1976: 76).

Das Mirakel (1911), etter Maeterlincs *Soeur Beatrice*, sett opp i Olympia Hall i London var Reinhardts andre forsøk på bruk av arenascene. Det var ei storslagen oppsetning – ei plastisk-musikalsk oppsetning i mellomaldersk stil, sidan det er naudsynt å spele på plastikk framfor mimikk i eit så stort teaterrom. Ordet var berre det rettleiande element. Legendespelet om jomfru Maria og nonna som blir utsett for all verdas syndige freistnader og stel barnet til den strålande madonna, gjorde Reinhardt om til eit massespel om krigen mellom jord og himmel. Han nytta store opptog og pantomimisk spel, og gjorde om Olympia Hall til ei kyrkje ved hjelp av ei lyssetting som spela på glasmåleria i gotisk arkitektur. I følgje tilskodarane skulle illusjonen ha vore særst overtydande, sjølv om det ikkje var tale om nokon naturalisme, sidan alt var bygd opp ved hjelp av lys- og skuggespel. I tillegg til desse visuelle elementa, skapte Reinhardt ein lydregi med klokkeklang, eit mektig kor og stort orkester (Dalgard, 1976: 80; Næss, 1994: 32).

Reinhardt revolusjonerte teatret gjennom ytre tekniske nyvinningar, med vekt på det spektakulære og det festlege. Slik var det det sceniske uttrykket med scenografi, ljøs og spelestil som markerte den største endringa i det fyrste moderne regiteatret. I starten var det mange som avfeide arbeidet hans som sirkus, men det vart fort nok klart at han fornya teatret også innanifrå, og at han lukkast i å skape ei ny, levande form for det klassiske dramaet. Han hadde enormt mykje å seie for tysk iscenesettingskunst på byrjinga av 1900-talet, og dei som kom etter han, var alle disiplar. Anten dei jobba i hans tradisjon eller forsøkte finne eit motstykke, hadde dei alle eit aktivt forhold til han – også i Noreg.

Ekspresjonisme og dokumentarisme

Ekspresjonisme er eit omgrep lansert i Tyskland alt i 1910, og vart raskt adoptert som namn på denne rørsla som allereie var på veg innan litteratur og kunst. I teatret utvikla ekspresjonismen seg som retning i perioden kring fyrste verdskrig, og kan forenkla omsettast som uttrykkskunst. Mest alt som tok avstand frå realismen, fekk denne merkelappen, noko som gjer det vanskeleg å definere ekspresjonismen. Denne typen iscenesetting vart òg omtala som anti-Reinhardt-teater. Det var med andre ord ei retning som ønskte å bryte med – men like fullt sto i forhold til – meistaren. Reinhardt sjølv valte nemleg å ikkje byrje eksperimentera med den nye stilen, det fekk dei unge ta seg av. Den ekspresjonistiske stilen byrja utviklinga si rundt om i teaterbyar i heile Tyskland, og så kom alle til Berlin på ein gong og sette i gang ekspresjonismesrøsla med full energi (Scavenius og Lense-Møller, 2007: 241; Kindermann, 1968: 735-736).

Det vaks òg fram ein ekspresjonistisk dramatik, men han skapte ikkje noko nytt teater – han bles snarare liv i dei nye formene som alt var skapte. Det ekspresjonistiske scenebiletet skulle sjokkere tilskodaren, og samanliknast gjerne med Edvard Munchs ”Skrik” – alt i iscenesettinga var eit skrik. Det var eit mål å unngå titteskåpsscena for å få nærmare kontakt med publikum, mimikken var overdriven, og det groteske og det forvridde dyrka. Ekspresjonismen i det tyske teatret svinga mellom det ”[...] opprørske og det tilbedande, mellom intim sjeletolking og braskande forkynning i masseregi” (Dalgard, 1976: 127). Det var med andre ord ei retning prega av ambivalens, men det som heile tida sto i sentrum, var ekstasen, dei oppjaga kjenslene og lidenskapane. Den reine ekspresjonismen var for karikert til å vare lenge, men rakk like fullt å inspirere fleire skodespelarar og regissørar.

Leopold Jessner er ein sentral tysk regissør som nytta ekspresjonistiske grep i sine iscenesettingar. Han er mest kjend for å nytte store trappekonstruksjonar på scena (Jessner-Treppen), mange skuggeeffektar og flakkande ljøs, samt ekstatisk spelestil med innslag av lange klageskrik. Han var ikkje redd for å bearbeide klassikarar, og da Jessner sette opp *Wilhelm Tell* med handlinga lagt til stiliserte omgivnader, reagerte eit uvant berlinerpublikum med pipekonsert (Dalgard, 1976: 122-127). I kjølvatnet av ekspresjonismen kom den nye saklegheita (neue Sachlichkeit), med krav om politisk engasjement og brot med borgarleg ideologi og estetikk. Det gjekk etter kvart over i dokumentarteatret, som nytta konkrete spor frå røynda i dramatikken og oppsetningane, og vart særleg nytta i sovjetisk og tysk teater på byrjinga av 1900-talet.

Ein av dei som fekk vekt sansen for det monumentale og dei skarpe kontrastane gjennom den ekspresjonistiske stilen, og seinare dokumentarteatret, var Erwin Piscator (1893—1966). Han nytta trekk frå ekspresjonismen og gav han ein venstrepolitisk tendens, og Piscator var sterkt påverka av russisk revolusjonsteater. Slik utvikla han det politiske teatret i Tyskland (Dalgard, 1976: 124-125). Han jobba mykje med revyformen, og var føregangspersonen for ei ny retning som vaks fram innanfor det tyske miljøet etter kvart som ekspresjonismen mista beite: episk teater.

Etter å ha jobba ved ein handfull små teater vart han teatersjef for Volksbühne i Berlin i 1924. I denne perioden var målet hans å opprette eit eige proletardrama, i staden for å sette opp standardstykke for arbeidarklassa. Haldningane hans var så kontroversielle at han i 1927 sa opp for å grunnleggje Piscator-teatret. Det neste året perfeksjonerte han fleire av dei teknikkane vi no forbind med det episke teatret. Piscator brukte filmklypp, teikneseriar,

tredemøllar, segmenterte settingar og andre element som drog parallellar mellom den dramatiske handlinga og samtidig europeisk historie – med eit ønske om å syne behovet for politiske og sosiale reformar. Han jobba med montasjeteknikk, og la inn dokumentarisk stoff i form av filmminnslag og projeksjonsbilete mellom numra når han iscenesette politiske revyar. Fleire av framsyningane hans var bearbeidde skodespel som skildra lengre historiske forløp, kor handlinga var delt inn i ei rekkje episodar. Det var lett å stokke om på scenene og flette inn informasjonsstoff av einkvar art i form av film og projeksjonar for å underbygge, illustrere og kommentere den politiske budskapet i framsyninga. Han ville òg eliminere det eksisterande skiljet mellom scene og sal. Sjølv om dette var starten på det episke teatret ein seinare knyter til Brecht og Verfremdung, var hensikta til Piscator å engasjere tilskodaren emosjonelt (Brockett og Hildy, 2003: 435-436; Næss, 1994: 42).

Piscator meinte at sceneteknikken høyrte med som ein naudsynt faktor når ein skulle fornye teatret, og tala om ei teatermaskin – eit gjennomført apparat med alle dei moderne midla som var naudsynte for det nye teatret. Derfor trengte han eit nytt teaterhus som kunne oppfylle desse krava, noko Piscator-teatret berre delvis kom til å gjere. Han lanserte òg omgrepet ”Total-Theater”, som mellom anna innebar eit tilskodarrom ein kunne gjere om på (Næss, 1994: 42). Her ser ein at Piscator vidareutviklar og dreg det scenetekniske elementet enno lenger enn Reinhardt, og tillegg det enda større viktighet. Og nettopp teatermaskina har vist seg å vere eit viktig kjennemerke for reteatraliseringa – så vel som for seinare regiteaterformar.

Hoppla, wir leben! (1927) var den fyrste produksjonen Piscator iscenesette på si eiga scene på Nollendorfplatz. I *Det politiske teater* (1970) beskriv Piscator arbeidet med produksjonen, og korleis han i starten jobba tett med dramatikaren Ernst Toller, og at arbeidet med regiboka fann stad samstundes som det dramaturgiske arbeidet (Piscator, 1970: 153). Stykket handlar om ein etterkrigsrevolusjonær som vender attende til samfunnet etter åtte år på sinnssjukehus. Han finn at alt er forandra, og bestemmer seg for å ta livet av ein gamal revolusjonær ven som no har vorte minister. Sjølv om nokon kjem han i forkjøpet, får han skulda for ugjerninga og heng seg. Piscator gjorde ei nøye analyse av helterolla for å tilpasse den sine formål. Han ville syne fram det sosiale og politiske i sin epoke – og var oppteke av at opningsproduksjonen skulle byggje på eit nyskrive stykke. Toller blanda saman det dokumentariske og dikterisk-lyriske, og Piscator jobba mykje med å gje realistisk underbygging til stykket: ”Man kan ikke bevise noget imod den borgerlige verdensordning, når beviserne ikke stemmer, og de stemmer ikke, når det er følelserne, der giver utslaget” (Piscator, 1970: 150). Piscator undrestreker at

dramaet krev både det dokumentariske og det emosjonelle momentet, men ville at tilskodarane skulle vere medvitne om kjenslene, ha ein sakleg distanse. Men prinsippet var at det emosjonelle måtte vere underordna det politiske aspektet – ”eg-kunstens” tid var forbi. No skulle dikteren ha eit sakleg, objektivt forhold til personane sine (Piscator, 1970: 151).

Produksjonen hadde komplekse mediearrangement, og starta mellom anna med klypp frå ein dokumentarfilm. Filmen var eit viktig verkemiddel for å oppsummere åtte år på kort tid, og var tett integrert i handlinga, som ei levande kulisse. Sjølve scenebiletet forsøkte Piscator å få til å gjenspegle sosiale tilhøve, med simultanscenar i eit stillas – eit tre etasjar høgt byggverk med mange ulike avdelingar som skulle symbolisere samfunnsordenen. Sceneskifta vart gjort ved hjelp av ljosskifte mellom dei ulike romma. Scenografien var ein sentral del av Piscators arbeid, og han tala om at skodespelaren skulle tilpasse seg den stilen scenebiletet og filmletteret kravde. Dette var eit viktig forsøk på å presentere eit politisk teater, og stykket enda med ”Internasjonalen” – med allsong også frå salen på premieredagen (Piscator, 1970: 153-159). Kritikken Piscator fekk for dette nyskapande arbeidet var blanda – det politiske aspektet vart kritisert og gjerne oversett, medan han fekk skryt av sceneløysingane sine. Sjølv meinte han at den nye sceneteknikken hang uløseleg saman med den politiske budskapen: ”[...] min scenes nye form, ’mekaniseringen’, indførelsen av film, fremkomsten av selvstendige spillestilladser o.s.v. er utænelige uden bekendelsen til den revolusjonære socialisme” (Piscator, 1970: 163).

Piscator sin aktive regiperiode var relativ kort, men han sette djupe spor med sin filosofi om at estetiske vurderingar av verda måtte bytast ut med vilja til å skape ho om. Her ser ein tydeleg same typen haldning overfor samanhengen mellom presentasjon og politisk innhald som den Brecht seinare skulle vidareutvikle, og kanskje den viktigaste funksjonen til Piscator var at han fungerte som forløpar for den tydingsfulle etterfølgjaren.

Tyske impulsar i Noreg – med gjestespel i fokus

Møtet med det tyske teatret, og da spesielt Max Reinhardt, var ei av dei viktigaste inspirasjonskjeldene til å fornye norsk teater på tidleg 1900-tal. Eit viktig møtepunkt mellom tysk og norsk tradisjon finn ein med skodespelar og regissør Johanne Dybwad (1867—1950). I 1907 reiste ho med ein trupp frå Nationaltheatret på Ibsen-turné til mellom anna Tyskland, noko som skulle få mykje å seie for den vidare karrieren hennar. I teatervitaren Keld Hyldig si avhandling *Realisme, symbol og psykologi* (2000) kan ein lese om korleis denne ”Dybwadturneen” vart følgt med stor interesse i norsk presse. Med gode mottakingar i andre

land, var forventningane store – men tyskarane synte inga begeistring. Dei vurderte framsyningane som gammaldagse og provinsielle. *Gjengangere* vart til dømes oppfatta som ein farse- og operetteturné i Hamburg. Den førande kritikaren Alfred Kerr var spesielt unådig mot Dybwad, og kritiserte det ”forcerte og overdrevne” i spelet hennar (Normann, 1937: 239-240). Etter publikumssvikt og dårleg mottaking særleg i Berlin, men også Hannover og Hamburg, vart dei vidare turnéplanane i Tyskland og Austerrike innstilte.

Ein del norske kritikarar prøvde å orsake dei dårlege kritikkane med ei manglande forståing for språket – men tyskarane var godt kjende med Ibsen og hans skodespel. På dette tidspunktet var det etablert ein naturalistisk spelemåte, introdusert og utvikla av mellom anna Otto Brahm, og ibsenspelet i Berlin var mykje meir avansert i naturalistisk og psykologisk-realitisk retning enn det norske. I følgje Hyldig var det nettopp ”[...] udvendigheden og mangelen på naturlighed og psykologi i det norske spil, som de tyske anmeldere reagerte på” (Hyldig, 2000: 106).

Men det er viktig å merke seg at kritikken av turnéframsyningane ikkje var eintydig negativ – heller delt i to leirar. For som ein kunstnarisk motpol og utfordring til Brahms naturalisme, ville Reinhardt og andre forkjemparar for reteatraliseringa ha eit meir teatralt ekspressivt og mindre litterært bunde teater. Og med konkurransen mellom Reinhardt og Brahm landa gjestespelet i 1907 midt i eit stort Ibsen-engasjement (Hyldig, 2000: 110). I artikkelsamlinga *Vestlandsmodernismen i norsk teater* (1992), heiter det at Reinhardt (i motsetnad til Brahms tilhengarar) såg kva iscenesettar Dybwad hadde prøvd på, og meinte ho hadde potensiale trass i all kritikken. Grunnen var at han hadde sjølv ”[...] i sin tid måttet legge av seg tilsvarende stram og gammelmodig realisme” (Arntzen, 1992a: 34). Ei liknande utvikling skulle komme for Dybwad som hadde større hell med seinare oppsetningar – etter Berlin-turen sette ho opp *Rosmersholm* (1922) og *Gjengangere* (1925) med ei blanding av impresjonistisk og realistisk stil.

Noko av den kritikken ho fekk, kom jo òg av at ho spelte mesta impresjonistisk i eit ensemble som korkje ville eller kunne følgje denne stilen enno. I ”Max Reinhardt in Norwegen”, henta frå boka *Max Reinhardt in Europa* (1973), skriv Berit Erbe om korleis ein måtte ha stor innsikt i teaterkunsten for å sjå at Dybwads overspel eigentleg var ein kunstnars forsøk på å finne sin eigen personlege veg til ein ny spelestil i eit realismedominert miljø (Erbe, 1973: 171). Kanskje var det orsaka til at få andre enn Reinhardt såg potensialet hennar, eller kanskje det var fordi ho ikkje beherska den nye spelestilen enno. Reinhardt var ein viktig inspirator

for Dybwad i hennar stilistiske utvikling – bort frå det realistiske. Grunnlaget for kontakten mellom ho og Reinhardt som vart lagt i 1907, vart vidareført gjennom Dybwads regelmessige besøk til Berlin – og ikkje mist gjennom Reinhardt sitt gjestespel i Kristiania i 1915.

På dette tidspunktet var allereie Reinhardt sitt arbeid godt kjend i Noreg, og Erbe fortel om korleis det var så stor interesse rundt gjestespelet at folk sto i kø heile natta for å sikre seg billettar (Erbe, 1973: 169). Den fyrste oppsetninga Deutsches Theater skulle syne fram, *Jedermann*, vart avlyst i all hast da hovudrolleinnehavar Paul Hartmann vart sjuk. I staden rigga dei om og sette opp Strindbergs *Totentanz* 18. november 1915. Den andre kvelden fekk nordmennene sjå *Minna von Barnhelm*, der Paul Wegener som las rolla til den sjuke Hoffmann, og så vart nok ein gong *Totentanz* sett opp for fulle hus. Dermed gjekk nordmennene glipp av den storslagne iscenesettinga til meistaren, og fekk i staden eit innblikk i intimiteten som kjenneteikna kammerspeloppsetningane hans (Erbe, 1973: 169).

Etter dette fyrste gjestespelet vart Reinhardt att i Noreg for å halde eit foredrag for Studenteforeningen 29. november 1915. Her prata han mellom anna om Dybwadturneen, med Johanne Dybwad som ivrig tilhøyrar i salen (Erbe, 1973: 170). For Reinhardt vart skodespelet til Dybwad ei stadfesting på hans eigne forsøk, og nemnte i foredraget at

Ein für den Fachmann ungemein interessantes Gastspiel der Frau Dybwad in Berlin hat mich in diesen Bestrebungen bestärkt und mit den weertvollsten Erkenntnissen bereichert. Der nordische Schauspieler hat, wenn er auf sich selbst gestellt ist, seinen eigenen unbeirrbaren Rhythmus, einen unvergleichlichen Mut zur Stille, und seine Schwere Natur senkt sich in den stärksten Momenten lieber in die Tiefe (unter den Worten), als daß sie sich mit den Worten in die Höhe emporschwänge (Reinhardt sitert i Erbe, 1973: 173).

Han framheva med andre ord den nordiske skodespelarens sans for rytme og stille parti. Reinhardt sin påverknad på spelestilen i Noreg var meir indirekte enn direkte. Han inspirerte og nådde fram gjennom Dybwad, som på denne tida var den leiande krafta innanfor norsk teater. Og når ein analyserer grunnelementa i iscenesettingane hennar, mellom anna bruken av ljós og musikk, er det lett å sjå den sterke påverknaden frå Max Reinhardts teater:

Man findet die melodramatische Lichtwirkung, und es fällt besonders auf, daß die stilisierte Massenwirkung auf das Publikum suggerierend wirkte. Musik hinter der Bühne gab es oft, ebenso die Auflösung des Bühnenraumes und starke Wirkungen durch plastisch aufgestellte, stillisierte Gruppierungen, vor den zeitgenössischen Kritikern "hysterische Nachkriegstendenzen" genannt (Erbe, 1973: 174).

Både ljóssetting, musikkbruk, masseverkingar og stiliserte verkemiddel var altså sterkt inspirerte av tyskarens arbeid.

I *Mellomkrigstidens teater i den norske hovudstaden: forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater* (1994), påpeiker Trine Næss at det ikkje var dei regimessig mest sensasjonelle oppsetningane nordmennene fekk høve til å oppleve under det fyrste gjestespelet i 1915 – særleg sidan *Jedermann* vart avlyst. Likevel klarte norske meldarar å slå ned på det karakteristiske i Reinhardts regikunst, og *Dagbladets* anmeldar Einar Skavlan skreiv i sin omtale at ein "[...] vældig bestrebelse efter *stil* – en ny stil for hver ny forestilling næsten – blir hovednerven i Max Reinhardts scenekunst" (Næss, 1994: 60). Skavlan la i det heile vekt på regikunst i sin kritikk, og i norsk samanheng var det noko nytt at teatermeldaren var så oppteke av regissørens arbeid. I perioden 1910—1918 kritiserte han Nationaltheatret for å mangle kunstnarisk medvit i regiarbeidet, og synte til tysk teater og Reinhardt især som førebilete – noko som syner at det ikkje berre var Dybwad som fronta den tyske pioneren i samtida. Skavlan gjorde seg til talsmann for moderne regitenking, eit syn som hadde vanskar med å slå gjennom i Noreg. Like fullt kom denne orienteringa mot moderne regi til å bli eit viktig innslag i 1920-åras teaterutvikling, mellom anna da Skavlan sjølv var sjef for Nationaltheatret i 1928—1930 (Hyldig, 2000: 114-116). Reinhardt kom attende til Noreg med eit siste gjestespel i 1920.

Orienteringa mot Tyskland vart haldt ved like i 1920-åra, og det var ikkje Reinhardt åleine som fungerte som inspirasjonskjelde for dei norske regissørane. Skandinaviske teaterleiarar var raskt ute med å sikre seg Ernst Tollers *Hoppla, wir Leben!*, som jo var opningsframsyninga på Piscatorbühne i 1927. I Tyskland har vi sett at kritikken var varierende – stort sett avhengig av politiske standpunkt. I Noreg var det Johanne Dybwad som iscenesette stykket i 1928, og ein kan sjå ein slåande likskap i høve til den scenografiske løysinga Piscator hadde nytta året før. *Hoppla vi lever* gav slik det norske publikummet det fyrste dømet på dei teatrale verkemidla som kjenneteikna Piscator.

Det verkar ikkje som om Dybwad var like opptatt av det politiske aspektet i stykket som Piscator var, og samtidig var berre to av fem filmklypp tatt med i oppsetninga på Nationaltheatret. Men filmmaterialet var det same som vart brukt i Berlin, berre med mindre klipping. I følgje Trine Næss syner sceneprotokollen til Nationaltheatret at dei brukte simultansceneprinsippet etter Piscators modell med ein scenekonstruksjon i tre etasjar, men at dei fyrst vart tatt i bruk i III akt, 2. scene. Fram til da vart det nytta gardiner som vart trekt saman og frå kvarandre mellom kvar scene. Om dette konkluderer Næss at Nationaltheatret ikkje prøvde å

[...] kopiere Piscator-opsetningens regi med dens tre-etasjers oppbygning konstant på scenen og sceneskift i de forskjellige deler av den ved hjelp av projeksjoner, slik at man dermed uhyre raskt og fleksibelt kunne skifte ”dekorasjoner” i en eller fleire deler av oppbygningen (Næss, 1994: 105).

Mangelen på disse raske dekorasjonsskifta gjorde at fleire norske kritikarar tykte at framsyninga ikkje hadde høgt nok tempo, elles meinte mange at den var stort sett vellukka. Men nokre tekniske unnatak var det, og teaterkritikar Paul Gjesdahl påpeikte at maskinfolka ikkje var vane med slike stykke, og at ”[...] skuespillerne har ikke lært den ekspresjonistiske spillemåte” (Gjesdahl sitert i Næss, 1994: 106). Og spelestilen verka nok mindre stilisert – den nye tyske stilen basert på ekspresjonisme og dokumentarisme var neppe enkel å overføre til det framleis gullalderprega Nationaltheatret. For sjølv om dei anti-realistiske impulsane frå kontinentet var sterke, låg norsk teaterliv framleis i spenningsfeltet mellom fornying og det tradisjonelle (Arntzen, 1992a: 35; Næss, 1994: 49).

Ei breiare europeisk orientering – Agnes Mowinckel

Skodespelar og regissør Agnes Mowinckel (1875—1963) hadde stor kunnskap om og kontakt med europeisk teater. Ho let seg, i likskap med Dybwad, inspirere av Max Reinhardt og den tyske ekspresjonismen. Ho tilbragte ei tid i London og Paris, og seinare Berlin, noko som vart avgjerande for hennar syn på scenebilete. Mowinckel fann forøvrig sterk inspirasjon i både Adolphe Appia og Gordon Craig, og haldt seg også oppdatert om kva russiske teatermenn som Vsevolod Meyerhold og Alexander Tairov hadde på repertoaret.

Mowinckel var heilt klart ein føregangsperson, og ein av dei som introduserte kontinentet for Noreg. Ho bevega seg inn i modernismen og tok i bruk heilt andre scenerom enn andre institusjonsteaterregissørar. I boka *Norges teaterhistorie* (1991), går historikar Lise Lyche så langt som å si at Mowinckel blir rekna som vår fyrste profesjonelle iscenesettar. Dette fordi ho var den fyrste i Noreg som tok i bruk ljuset som scenisk verkemiddel, den som i størst grad tok målarane inn i teatret, og den fyrste som bestilte scenemusikk av samtidskomponistar. Karrieren hennar var prega av dristig repertoarval og stor sans for heilskapsverknad. Mowinckel skal òg ha hatt ein eineståande evne til å sjå i bilete, og det hendte ho gløynte personane ho jobba med nettopp til fordel for scenebilete (Lyche, 1991: 168-169; Lyche, 1990: 59-60).

Mowinckels regidebut var iscenesettinga av Frank Wedekinds *Vårbrytning* i 1922 – eit stykke om unge menneske som går til grunne fordi dei ikkje får svar på grunnleggjande spørsmål. Det besto av seks tablå sett opp på den vesle scena til Intimteatret. Mowinckel ville med

denne oppsetninga vise kva teatret kunne vere reint scenisk. For i staden for å leggje all vekt på ordet, meinte ho at teatret no hadde vorte ein sjølvstendig, bildeskapande kunstart. Det var også her det norske publikum kunne sjå Edvard Munchs måleri på teaterscena for fyrste gong, med ”Pikene på broen” brukt direkte i scenebildet (Lyche, 1990: 83-85).

Mowinckel var ei kvinne som, også her i likskap med Dybwad, hadde stor innverknad på teaterrepertoaret i hovudstaden. For Mowinckel sin del gjaldt dette mellom anna på Det Norske Teater, som ho med eit fyldig utval av moderne utanlandsk dramatikkk førte frå å vere eit godt bondeteater til å vere eit vidsynt europeisk teater, som det står beskrive i Trine Næss’ *Mellomkrigstidens teater i den norske hovudstaden* (1994):

Hun kom, sier Olav Dalgard, til teatret [DNT] med ”Gordon Craigs monumentale romkjendsle, med Tairovs strenge krav til skodespelaren, med intensiteten til den tyske ekspresjonismen og med fru Mowinckels temperament. Alt med fyrste framsyningane sine, Tolstoys Myrkemakti, Ørjasæters Jo Gjende og Nexøs Dangaardsfolket heiste ho alle brukandes segl til topps. Og det gjekk for god bør både denne venda og seinare – framsyningane hennar vekte stigande eldhug og skaffa teatret eit nytt publikum” (Næss, 1994: 146).

I 1925 var Mowinckel engasjert som instruktør på Nationaltheatret, etter at ho med sine suksessoppsetningar på Det Norske Teatret hadde synt seg som landets ”mest moderne og bredest orienterte instruktør” (Ringdal og Falck, 2000: 158). Det står skrive at ho i si periode på Nationaltheatret nytta seg av stiliserte scenebilete i oppsetningane sine. Dei var utan bakteppe eller kulissar på skinner, men hadde draperi, trapper og platå på scena (Ringdal og Falck, 2000: 159). I likskap med Bjørn Bjørnson sette ho opp stykke utan toppkonstruksjonen som skulle sikre akustikken og titteskåpseffekten – noko som var like upopulært blant publikum kvar gong.

I perioden 1927–28 starta Mowinckel opp og var leiar for ei eiga avantgardscene:

Balkongen. Her var opningsframsyninga *Hevnens Gud* av den jødiske forfattaren Scholem Asch Alecheim. Det var Reinhardt som gjorde ho oppmerksam på Alecheim, og stykket hadde vorte oppført i både Polen og Russland da Reinhardt iscenesette det i Berlin.

Mowinckel ville informere om jødane og Hitlers agenda, og dei fleste forfattarane ho iscenesette, var jødiske. Fenomenet Balkongen varte berre i ni månader. Ho vart heller aldri knyta til éi scene over lengre tid, noko som gjorde at ho famna breitt og påverka ein heil generasjon skodespelarar framover. Mowinckel hadde òg ein vilje til å utforske stadig nye scenerom, noko som skil ho frå regissørar som Dybwad og Bjørnson, men har til felles med Reinhardt og Piscator (Ringdal og Falck, 2000: 182,213; Lyche, 1990: 105-106).

På Den Nationale Scene sette Mowinckel opp *Larsen eller melodien som ble vekk* (1936) av Kjeld Abell. Dramatikaren såg sjølv på komedien som ein revy eller ein spøk, og hevda at det såkalla realistiske teatret hadde overlevd seg sjølv. Like fullt var tematikken henta frå 1930-talet, med kvardagsmenneske som hadde mista melodien i ekteskapet. Oppsetninga vart omtala som moderne teater med fantasifulle, fargerike scenebilete og ukonvensjonell iscenesetting full av symbolske element – mellom anna eit slør og ein hatt som gifta seg. Dekorasjonane var urealistiske, og måla kulissar leika med det todimensjonelle og ulike vinklar og perspektiv⁴. Det vart tatt i bruk relativt få plastiske sceneelement, og scenskifta var opne. Her er eit døme på at det er sjølv scenerommet og bruken av symbol som blir framheva, medan tekstarbeidet ikkje blir nemnt i særskild grad. Dei visuelle verkemidla var til gjengjeld nyskapande i samtida (Eide i Nygaard og Eide, 1977: 90; Nilsen, 1997: 118).

Dei stiliserte iscenesettingane til Mowinckel vakte reaksjonar frå mange publikumarar, noko som tydar det på at dette var ei relativt ny utvikling i Noreg. Og Mowinckel var nok mest nyskapande i høve til det visuelle uttrykket, noko som var heilt i tråd med den rådande reteatraliseringstrenden i Europa, og eit naturleg trekk i datidas regiteater.

Det verkar som stykka som låg til grunn for oppsetningane, gjennomgjekk færre endringar. Men sjølv om ikkje sjølv tekstbehandlinga var revolusjonerande, introduserte ho saman med Hans Jacob Nilsen moderne samtidsdramatik i Noreg. Samstundes sette ho opp mange klassikarar i sin periode på Nationaltheatret. Sjølv om Mowinckel og andre regissørar no la meir vekt på andre verkemiddel enn berre tekst og byrja sjå på skodespelarane som ein del av eit ensemble i scenerommet, er det tydeleg at dramatikarens intensjon framleis dominerte tekstarbeidet. Eit fritt høve til tekst er det altså ikkje snakk om.

Dokumentarisme og svensk gjesteregi – Hans Jacob Nilsen

Også i Bergen kunne ein sjå tilløp til eit ekspresjonistisk teater i mellomkrigstida. Det var regissør og teatersjef på Den Nationale Scene, Hans Jacob Nilsen (1897—1957), som sto i spissen for dette. Han vart oppdaga da han i 1922 debuterte i Agnes Mowinckels turnéteater, og jobba ein periode ved Det Norske Teatret. Nilsen let seg inspirere av det som rørte seg i Europa, også han med trekk frå arbeidet til både Reinhardt og Piscator. Ikkje minst hadde han – i likskap med Piscator – ein stor påverknad frå det sovjetiske teatret, og var kanskje den som nærma seg dokumentarteatret mest i perioden. Han blir omtala som ein uredd, dyktig og ambisiøs skodespelar og regissør, og var oppteke av å nytte moderne verkemiddel på scena.

⁴ Opplysningar om scenografien henta frå fotografi av Christian Bøbak, teaterarkivet i Bergen (besøkt 08.05.12).

Både med reportarpolitikk og gjennom nyskapande iscenesettingar, gjorde han Den Nationale Scene til eit avantgardistisk føretak – og teatret vart den leiande scenen i Norden (Nilsen, 1997: 78, 83; Losnedahl, 2010). Nilsen meinte teatret skulle vere ein viktig faktor i samfunnet, og såg på teatret som forum for nye, revolusjonære tankar: ”Teater skal ikke være støvet og søvning som en tyrkisk hage. Det skal føre frem tidens problemer, sette spørsmål under debatt. *Vold* er tidens løsen, *frihet* er kunstens. *Håpløshet* er tidens ånd. *Tro* må være teatrets” (Lyche, 1991: 183, eigen formatering).

I 1925 var Nilsen på studiereise i Wien, Berlin og Paris, og i 1933 gjekk turen til Moskva. Der lærte han moderne teaterteknikkar, og han hadde ein omfattande kjennskap til og interesse for det samtidig sovjetisk teater. Nilsen hadde scenografen Per Schwab som støttespelar i sitt arbeid med å modernisere norsk teater. Dermed kom han i kontakt med det ekspresjonistiske svenske teatermiljøet (Nilsen, 1997: 79; Losnedahl, 2010).

I 1934 sette Nilsen opp *Piker i uniform* av den tysk-jødiske dramatikaren Christa Winsloe. Stykket var eit angrep på det autoritære skulesystemet som lenge hadde herska i Tyskland, og var i høgaste grad aktuelt i høve til nazistanes oppdragelsesideal. Forfattar (og dotter av Hans Jacob Nilsen) Sidsel Marie Nilsen, skriv i boka *Helst mot urolig vær. Teatermannen Hans Jacob Nilsen* (1997) at denne oppsetninga vart ”[...] innvarslingen til en ny epoke i teatret, med en moderne spillestil og en ny bruk av sceneteknikk som kom til å prege teatret i de kommende år” (Nilsen, 1997: 85). Sceneteknikken gjekk ut på ein aktiv bruk av dreiescene og hyppige sceneskift. Dette var visst så uvant at spesielt eldre skodespelarar kritiserte oppsetninga for å ha for mykje effekt og for lite skodespel, i eit stykke der ordet burde stå i fyrste rekke (Nilsen, 1997: 85).

Da Nilsen sette opp Nordahl Griegs *Vår ære og vår makt* i mai 1934, hadde fyrst styret til Den Nationale Scene sett seg i mot oppføringa. Reaksjonane var sterke, med utsegn som ”Teatret bryter borgfreden” (Lyche 1991: 186). Nilsen var sjølv med på redigeringa av originalmanus, og Grieg meinte det var godt å ha ein iscenesettar som forsterka eins intensjonar. Ein av dei mest kjende scenene i denne oppsetninga, vart ein sekvens ute i ein livbåt med eit voldsamt sceneapparat – båten vogga på meier, eit stort lerret skapte høg sjø, og urolege skyar skapte illusjon av rørsle. Det heile hadde ein realistisk illusjonseffekt. På eit anna tidspunkt reiste det seg ein mann i salen og heldt tale, noko publikum trudde var ein spontan reaksjon (Nilsen, 1997: 99-109). Oppsetninga var tydeleg inspirert av Meyerhold og russisk teater, med ein filmmessig teknikk med raskt vekslande tablå som med sjokkverknad stilles opp mot

kvarandre. Det var lagt stor vekt på kontrastar, noko som allereie låg i originalmanus. Eit døme er scenen med dei nyrike skipsreiaranes drikkefest, der tablået endar med rop om champagne: ”øs! øs!”, og som raskt skiftar over til livbåten med ”[...] de forliste sjøfolkene og deres desperate rop: øs! øs!” (Nilsen, 1997: 108). Ein kan òg kjenne att Piscator sitt verke både med tanke på den politiske agendaen og denne typen bruk av teatermaskin.

Hans Jacob Nilsen tok i bruk store effektar, og verkar slik sett meir realistisk orientert enn Mowinckel – meir opptatt av den sceniske illusjonen. Med aktiv bruk av dreiescene og filminspirert montasjepreg, er det som nemnt lett å trekke parallellar til Piscator og hans revyorienterte episke teater. Han ser òg ut til å ha tatt seg større fridom i høve til teksten, og bearbeidde og moderniserte språkdrakta til klassikarane. Han oversette til dømes Ludvig Holberg sin dramatik til både nynorsk og bergensk – noko han altså møtte reaksjonar på. Teksten måtte dessutan dele merksemda med meir visuelle verkemiddel, men også her verkar det som det ikkje vart gjort særleg større inngrep i manus ut over strykingar og oppdatert språk.

Nilsen var flink til å samle dyktige folk rundt seg, som scenograf Schwab er eit døme på. Også gjesteregissøren Per Lindberg sikra ein direkte kontakt med eit meir modernistisk europeisk teater i Sverige (Arntzen, 1992a: 35). Lindberg var den mest brukte utanlandske regissøren ved Den Nationale Scene i dette tidsrommet, og hadde òg oppsetningar i hovudstaden.

Eit viktig gjestespel sett opp i Nilsen si leiartid var nettopp Lindbergs iscenesetting av *Bøddelen* (1934) av Pär Lagerkvist. Dette var eit skodespel som skildra eiga samtid i lys av mellomalderen. I oppsetninga på Den Nationale Scene fekk orkestergrava eit overbygg, noko som sikra at spelet kom heilt inn på publikum. Dermed bevega Lindberg seg bort frå den dominerande titteskåpseffekten. Ljoset akkompagnerte tale på scenen, og det var innslag av film undervegs. Klypp frå *Intet nytt fra Vestfronten* knyta saman scener frå mellomalder med nåtid – filminnslag som blir rekna som typisk for Piscator sin teaterform. Musikk vart brukt som eit viktig og ”realistisk” verkemiddel (Lyche, 1991: 184). Forfattaren Lagerkvist hadde ikkje beskrive uniformer i stykket, men i oppsetninga kunne ein sjå tyske nazi-uniformar og hakekors dekorert på veggane – ein klar samtidsreferanse. Karakterane hadde ein maskeliknande, stilisert utsjånad. Det heile var ei blanding av fantasi og realisme – eit grotesk bilete på den redselen og angsten som prega tida (Nilsen, 1997: 87). Lindberg hadde dessutan studert hjå Max Reinhardt, noko som opnar for ein ytterlegare påverknad frå det tyske teatret

(Ringdal og Falck, 2000: 189). Oppsetninga gjorde Bergens teater banebrytande i Norden, og det vart tala om ein ”ny form for teater”. Dette seier noko om kor uvant det europeiske regiteatret framleis var i Noreg på tida, og Knut Ove Arntzen omtalar *Bøddelen* som ”[...] en av de virkelig sentrale begivenhetene i norsk teaters historie” (Arntzen, 1992a: 35).

Det ekspresjonistiske mellomspillet som fann stad i denne perioden, sette sitt preg på teatret i Bergen også seinare. Men nokon ny dreining i retning av ekspresjonisme i Noreg kom fyrst i ettertid, for etter krigen var det i hovudsak Stanislavskij og studiotheatertradisjonen som slo an tonen i norsk teater. Dette førte med seg ei vending burt frå det monumentale i scenebiletet som monumentalrealismen hadde stått for (Arntzen, 1992a: 35). Dermed fekk vi den psykologiske realismen som ei erstatning, med fokus på skodespelaren meir enn heilskapsverknaden i iscenesettinga.

Eit norsk mellomspel – Stein Bugge

Ein annan sentral regissør som verka frå 1920-talet og utover, var Stein Bugge (1896—1961). Han var på mange måtar ein framand fugl i norsk teaterliv, og orienterte seg i hovudsak i høve til belgisk og fransk teater. Han er likevel interessant på grunn av orienteringa mot samtidige internasjonale strøymingar med vektlegging på reteatralisering av scenekunsten. Bugge gjekk til angrep på den bastante norske teaterrealismen, men fann lite gjenklang for ideane sine grunna vekslande hell da han forsøkte omsette dei i praksis. (Losnedahl, 2012). Han kan òg reknast som den einaste manifestmakaren i Noregs teaterhistorie, og gjennom boka *Det ideale teater* (Bugge og Engelstad, 1947) frå 1928, har han makta å formidle det han sjølv såg ute i Europa.

Han jobba som regissør i både Oslo og Bergen, og hadde ein forkjærleik for storslåtte oppsetningar. Han vart ikkje rekna som særskild politisk, men var likevel opptatt av folketeaterprinsippet. Teatret skulle ut til folket, noko som kunne organiserast gjennom eit nettverk av teaterlag og gjennom festivalar. Dette ser ein att i grunnlegginga av Studioteatret i Bergen i 1929 og festspela han arrangerte i Håkonshallen i 1932. Mange meinte han var ein kontroversiell iscenesettar. Men det er vanskeleg å gjennomføre nye idear innanfor rammene til eit tradisjonelt teater, og trass i skepsisen må han ha verka som eit friskt pust i samtida. Og mykje av det han sto for, har vist seg å ha stor innverknad på seinare norsk teater, særleg i desentraliserte strøk (Arntzen, 1992a: 38; Ringdal og Falck, 2000: 215,332).

Bugge bygde på eit vis vidare på den monumentale tradisjonen i norsk teater som Johanne Dybwad var inne på, men som den sterke realismen og naturalismen i ibsentradisjonen etter

kvart tok knekken på. Han var ein tidleg kritikar av denne psykologisk-realistiske tradisjonen, som med sitt fokus på stjernespel dominerte samtida. Han ville heller, i likskap med Reinhardt, ha fokus på ensembleteater, og ikkje enkeltgeni. Bugge sitt teaterideal var eit teater basert på iscenesetting og instruksjon – med reteatralisering som overordna mål. I *Det ideale teater* gjer han eit krast oppgjær med den borgarlege realismen i dramatikken, til fordel for eit meir leikent og poetisk teatersyn. Bugge gjorde det klart at han meinte iscenesettinga var ein fortolkingsprosess som følgjer sine egne lovar. Men om regi og rytme sto i fokus, var heller ikkje Bugge spesielt radikal i sine tekststingrep. Det store oppgjeret med tekstteatret kom fyrst seinare (Arntzen, 1992a: 36-40).

Kort oppsummering

Det som heilt tydeleg har dominert dei regissørane eg har sett på i perioden fyrst på 1900-talet, er reteatralisering, ekspresjonisme og dokumentarisme. I tillegg står alle i ein tradisjon etter Max Reinhardt, som jo er rekna som det moderne regiteatrets far. Hans foredrag og gjestespel i Noreg hadde stor innverknad, særleg gjennom arbeidet til Johanne Dybwad.

Regissørane gjekk bort frå titteskåp og valte ein meir fri scenografi enn det som til da hadde vore vanleg. Musikken er òg framheva i fleire døme. Den bygde opp under stemning og handling, og vart brukt meir bevisst som verkemiddel. Slik sett finn ein at ”nyvinningane” i iscenesetting i Noreg i denne perioden i hovudsak besto i at scenografi og musikk som verkemiddel fekk større plass ved sidan av teksten og skodespelarkunsten. Større vekt på andre verkemiddel gjer at stjerneskiodespelar og tekst får ein mindre dominerande rolle – medan sjølve iscenesettarrolla får ein sterkare kunstnarisk makt. Perioden generelt var prega av store iscenesettarar, systembyggjarar og iscenesettingsvisjonærar i generell europeisk samanheng. Samstundes opna store tekniske forbetringar i scenerommet for ei naturleg utvikling i retning av det visuelle, med storslåtte teatermaskineri. Men sjølv om det vart lagt vekt på teatrets egne verkemiddel, finn ein òg eit stort politisk engasjement hjå regissørar som Piscator og Nilsen, med vekt på dokumentarteatret.

Tyskland var ein tydeleg inspirasjonskjelde for det norske teatret fram mot andre verdskrig. Men etter krigen retta den norske teaterverda blikket meir mot det angloamerikanske, og det skulle ta nokre år før det norske på ny nærma seg den tyske utviklinga innanfor regiteater.

3. REGITEATER ETTER ANDRE VERDSKRIG

– Brechttradisjonen, Bremergenerasjonen og gruppedanning ved Trøndelag Teater

Generelle tendensar

Da Tyskland vart delt i to etter andre verdskrig, hadde dette sjølvsagt stor innverknad på teatret. I Vest-Tyskland vart det lagt vekt på teater som kunst, og teaterverda distanserte seg frå politikken. I aust, derimot, kom fleire regissørar att frå eksil i utlandet, til dømes Bertolt Brecht. Dei søkte eit meir politisk teater, men måtte jobbe i høve til streng sensur frå styresmaktene. Da var det ikkje berre lett for teatret å fungere som kritisk organ. Men teatret er eit flyktig medium, og ein fann alltid måtar å utnytte hol i systemet på – med små gestar og teikn til publikum. Det politiske engasjementet til Brecht gjorde naturleg nok arbeidet hans problematisk, og i dei siste åra sette han opp eigne tekstar i stadig mindre grad. Dette er også noko av forklaringa på korfor det seinare tok lang tid før Brecht-inspirerte Heiner Müller fekk fotfeste i DDR. (Carlson, 2009: xi; Vestli, 2009: 45).

På 1970- og 80-talet var det særskild i DDR ei sterk interesse for arbeid med klassikarar – både antikke og moderne stykke, mellom anna av Brecht. Fokuset låg på historisk stoff og fablar, til dømes tysk historie og antikke myter. I boka *DDR – Det det var* (Vestli, 2009) omtalast dette arbeidet med klassikarar som ein "[...] recycling av tradisjonelle – både mytiske og historiske – fablar kunne sees på som en flukt fra sensurens makt i en stat som førte en svært restriktiv kulturpolitikk" (Vestli, 2009: 59). Slik vart regiteater i aust einstyddande med det å utvide spelerommet til ei oppsetning som alt var godkjent, og arbeidet for å skape ein interpretasjon som tok opp i seg aktuelle stemningar og innsikt.

Men det var like fullt eit aktivt arbeid med modellar som vidareutvikla både den dramatiske sjangeren og regiteatret. Vidare kan ein lese at "[...] [m]otivasjonen for å gå i teatret ble dermed mer og mer knyttet til den aktuelle måten å lese teksten på, den estetiske interpretasjonen, som ble viktigere enn teksten selv" (Wolfgang Bergmann sitert i Vestli, 2009: 59). I ein artikkel i *Spillerom* (3/1986) dreg den norske teaterkunstnaren Tone Avenstroup fram korleis DDR-bebuarane var eit publikum "[...] som er vant til å lytte til tekst og til å lese mellom linjene. Det gir mye rom for å leke og manipulere med teksten [...]. Det gir en mulighet til å gjøre teatret politisk" (Avenstroup, 1986). Derfor meinte Avenstroup at

dei tyske regissørane kunne tillate seg å eksperimentere med form og tradisjon, fordi dei blant tilskodarane hadde (og har) ein intellektuell elite som tåler – og krev – framsyningar på eit avansert plan.

I følgje den amerikanske teatervitaren Marvin Carlson (2009), vart regissørar i Vest-Tyskland stort sett ikkje medvitne om Brecht sitt arbeid før i 1966 – ti år etter hans død. Da vart også dei meir politisk orienterte. Før det var det ein meir romantisk iscenesettingstradisjon som dominerte, i eit forsøk på å ”ta attende” klassikarane i kjølvatnet av nazistisk nasjonalpropaganda før og under andre verdskrig. På midten av 1960-talet og i byrjinga av 1970-åra var det store endringar og usikkerheit i samfunnet generelt, noko som òg førte med seg turbulens for teatret i vest. Tidleg på 1970-talet forsvann dessutan den fyrste generasjonen regissørar i den klassisk-romantiske tradisjonen frå etterkrigstida, og med dei det gamle høgkulturelle, estetiske teatret. Det som tok over, skulle vise seg å vere eit utruleg innovativt og variert teater – inspirert av dokumentarismen og Bertolt Brecht. Desse impulsane kom gjennom arbeidet assistentane til Brecht, Peter Palitzsch og Benno Besso, gjorde i Vest-Tyskland. Den nye generasjonen debuterte seint på 1960-talet, og dominerte vesttysk teater i to tiår framover. Sjølv med inspirasjon frå Brecht på begge sider, haldt dei to ulike tradisjonane i aust og vest seg relativt skilde fram til Berlinmurens fall i 1989 (Carlson, 2009: xi-xii).

I Noreg låg det ut over 1970-åra eit fokus på gruppeteater og utbygging av regionteater (Lyche, 1991: 214). Det norske teatermiljøet let seg tidleg inspirere av Brecht og den austtyske praksisen, og på grunn av situasjonen i det splitta Tyskland, nådde impulsane Noreg før dei vart plukka opp av nabostaten til DDR. Noreg fekk nok òg ei viss påverking frå vesttysk praksis, men denne påverknaden var meir indirekte. I det som følgjer, vil eg fyrst gå nærmare inn på kva som skjer i austtysk regiteater etter at Brecht kom attende frå eksil i 1948 og korleis dette sette spor her i Noreg, for så å sjå korleis den påverka Bremergenerasjonen i vest – igjen sett opp mot den norske utviklinga som synte tilsvarande tendensar.

Brecht påverkar austtysk regiteater

Bertolt Brecht (1898—1956) starta si karriere som dramatikar alt på 1920-talet. Han deltok mellom anna på prøver til Max Reinhardts produksjonar (Fuegi, 1991: 188), og vidareutvikla Piscators episke teater gjennom sine stykke og teoriar. Brecht reiste frå Tyskland da naziregimet kom til makta, og heldt fram med regissør- og dramatkarverksemda i utlandet. Men når det gjeld regissøren Brecht, er det mest interessant å sjå på arbeidet han gjorde etter

perioden i eksil, etter at han kom attende til Aust-Tyskland og Berlin i 1948. Framtida hans i kommuniststaten var på dette tidspunktet enno usikker, og i boka *Bertolt Brecht. Chaos, According to Plan* (1991) av litteraturvitaren John Fuegi, kan ein lese om korleis Brecht meinte den beste sjansen han hadde for å etablere seg, var å iscenesette eit av dei store stykka han skreiv i eksil. Valet for denne eksempelproduksjonen falt på *Mutter Courage und ihre Kinder*. Berlin-produksjonen i 1949 bygde i høg grad på ei tidlegare oppsetning gjort i Zurich, og seinare laga han ei Courage-modellbok basert på oppsetninga i Berlin – ei handbok Brecht insisterte på at andre regissørar skulle nytte seg av når dei iscenesette stykket. I byrjinga let teatersjef Wolfgang Langhoff Brecht og kona Helene Weigel dele Deutsches Theater med han, fram til eit nytt teater kunne bli gjort tilgjengeleg for dei. Den fyrste oppsetning i DDR viste seg å bli ein stor suksess, og staten gav Brecht og Weigel løyve til å starte Berliner Ensemble alt på seinvåren 1949. Og 19. Mars 1954 kunne ein sjå opningsframsyninga til teatret på Schiffbauerdamm som var Molières *Don Juan* i regi av Benno Besso (Fuegi, 1991: 111-113; Daiber og Michael, 1989: 143).

I iscenesettinga av *Mutter Courage* gjekk Brecht og medregissøren Erich Engel for lite realistiske omgjevnader med eit kvitt bakteppe som kunne lyssettast slik at det gav illusjon av eit flatt landskap med himmelen over (Fuegi, 1991: 113). I følgje Knut Ove Arntzen i artikkelen ”Tekst, rom og bilde” (1987), meinte Brecht at ein realistisk illusjon sto i vegen for ei kritisk forståing av teaterframsyninga. Nettopp derfor nytta han stilisering, noko han fann tradisjon for i det folkelege teatret (til dømes commedia dell’arte) så vel som hjå regissørar som Meyerhold og Piscator (Arntzen, 1992b: 90). Like fullt meinte Brecht at sjølve rekvisittane måtte vere konkrete og laga for å reflektere ekte bruk, noko han argumenterte for slik:

[T]hough one has in large matters (the cyclorama) a certain beautiful vagueness, one does not have this in small matters. In a Realistic presentation it is important to have meticulously worked out details of costumes and props as here in the imagination (fantasy) of the spectator can add nothing (Brecht sitert i Fuegi, 1991: 113).

Med andre ord kunne dei store rammene gjerne berre vere antyda for å appellere til tilskodarens fantasi, medan rekvisittar og kostyme skulle vere naturtru og nyttast realistisk. Også stemmebruken skulle vere mest mogleg naturleg, og skodespelarane til Brecht nytta eiga dialekt framfor scenetyisk. Men resten av oppsettet var stilisert, med eit stort fokus på rørsle. Skodespelarane vart plasserte i estetisk danderte grupperingar på scenen, og ingen skulle kunne trekke seg burt frå fellesskapen med mindre det var naudsynt for handlinga. Dette var

noko som gjekk att i alle Brecht sine produksjonar, og i *Mutter Courage* finn ein eit godt døme når Courage mister ein son i iveren etter å selje eit belte til ein soldat. I byrjinga av scenen er det to klare grupperingar med heile familien Courage samla ved vogna si, og soldatane på den andre sida. Etter kvart bryt Courage ut og beveger seg over til den andre gruppa, og nokre av soldatane bryt ut og går over til vogna. Gjennom handlinga som ender med at ein av soldatane vil kjøpe eit belte av Courage, blir den eine sonen hennar, Eilif, skild ut frå grupperinga si – lik ein kalv som blir lurt vekk frå den beskyttande flokken. Han hamnar på soldatanes område, og det heile ender med at han forlét oppgåva som kjerretrekkar til fordel for soldatlivet. I følgje John Fuegi, er denne scenen så visuelt gjennomarbeidd at det er mogleg å skjønne kva som skjer sjølv utan å høyre teksten (Fuegi, 1991: 120-122). Slik sett står dei sceniske verkemidla sentralt i produksjonane til Brecht, men nyttast alltid for å underbygge forteljinga – noko som gjer at tekstens status framleis er sær høg.

Den neste store satsinga etter *Mutter Courage* var den *Der kaukasische Kreidekreis* (1954). Saman med scenografen Karl von Appen utarbeidde Brecht eit enkelt design, som har vorte samanlikna med eit krubbespel. Det er tydeleg at den seine Brecht nærma seg Shakespeare, Molière og mellomaldereteatret mykje meir no enn det han gjorde i dei meir ”tekniske” 1920-åra – no såg han mellom anna fullt av underleggjerings-effektar (verfremdung) hjå Shakespeare. Eit av dei sentrale nye momenta i denne oppsetninga av *Kreidekreis*, var at Brecht let same skodespelar vere den forteljande og kommenterande songaren og Azdak, som dukkar opp midt i stykket. Fuegi meiner dette grepet understrekar rollespelet (Fuegi, 1991: 133,136).

Eit scenisk verkemiddel som er karakteristisk for Brecht, er bruken av dreiescene. I *Kreidekreis* vandra hovudrolla Grusche – i likskap med kva Courage gjorde – mot dreiescena, og fekk nye sceneelement i møte når omgivnadene endra seg. Dei malte bakteppa hadde inga vekting nedst, slik at ein kunne førebu sceneskift bak dei, og sende elementa inn mest mogleg effektivt. Den estetiske blafringa som oppsto utan den nedre tyngda var òg tilsikta (Fuegi, 1991: 39-41). Dette er også eit døme på korleis Brecht nytta opne overgangar som ikkje skjulte teatermaskineriet bak eit mellomteppe, som i tillegg til effektiviteten minna tilskodarane om at dei var i teatret – også det ein verfremdungseffekt.

Brecht samarbeidde tett med både scenograf og komponist i denne produksjonen så vel som i andre, men hadde sjølv jobba så mykje med musikk at han ikkje nølte med å avslå løysingar han ikkje likte. I det heile var alle i produksjonen velkomne til å kome med sine forslag, og alt

vart prøvd ut. Noko ein kan anta at har betydd mykje for den måten Brecht forsøkte å etablere ein slik dialogorientert arbeidsmåte på, er måten den tidlegare læremeistaren Erwin Piscator organiserte arbeidsprosessen gjennom etableringa av arbeidskollektiv på Piscator Bühne i slutten av 1920-åra (Fuegi, 1991: 144; Arntzen, 1992b: 88).

Trass i god dialog og ein kollektiv tenkemåte, var Brecht likevel den einaste som bestemte kva som vart tatt med i oppsetninga. Som Fuegi poengterer: "Though Brecht himself was fond of arguing theoretically that ideal ensemble work was done by equal partners with no one person being indispensable, the facts of the Berlin Ensemble productions done under Brecht's own direction speaks otherwise" (Fuegi, 1991: 144). Sjølv om han ikkje var like demokratisk i praksis som i teorien, skal det likevel noko til å vere open for tips frå så mange og sette dette saman til eit passande heile. Men òg når det kom til premieredato var det Brecht som bestemte, og prøveperioden strakk seg fort over eitt år – "[...] the play would be ready when Brecht said it was ready" (Fuegi, 1991: 152).

Brecht var opptatt av å nytte motsetningar i sitt arbeid med rollane, slik at dei fekk ulike sider og slik vart djupare. Sjølv forklarar han dette med at "People don't act on the basis of only one motive, but always out of various motives that are in part contradictory" (Brecht sitert i Fuegi, 1991: 159). Arbeidet med desse ulike, men samtidige motiva, var ein av grunnane til at prøvetida vart så lang – slik at han kunne utarbeide alle detaljar, for så å finpusse dei i så høg grad at den gjengse tilskodar ikkje merka seg ved dei.

Før Brecht gjekk burt i august 1956, rakk han å gjere grunnarbeidet for ein siste produksjon med Berliner Ensemble: *Leben des Galilei* (1957). Også her brukte han ei tidlegare oppsetning som modell, denne gongen frå California i 1947, der den kjende brechtskodespelaren Charles Laughton spelte hovudrolla. Rollemotsetnadar synte seg òg i *Galilei*, som Brecht var nøye på å ikkje framstille som korkje god eller vond. Brecht jobba mykje med opnings- og sluttscena, der han ville at sistnemnte skulle ha enorm dramatisk innverknad – på same måte som ei atombombe. Etter tida i eksil hadde Brecht vorte meir oppteke av tilskodaranes glede og rein estetisk tilfredsstilling, noko ein ser i det dramatiske høgdepunktet i både *Galilei* og *Kreidekreis* (Fuegi, 1991: 165-183).

I 1954 gjesta både *Mutter Courage und ihre Kinder* og *Der kaukasische Kreidekreis* i Paris, og desse to oppsetningane sikra Brecht maksimal innverknad internasjonalt. Vesten fekk sjå teater som var korkje psykologiserande eller teatralisk i ordets negative forstand – og det var noko nytt i samtida. Brecht var no så sentral i verdsteatret at "[...] a study visit to the Berlin

Ensemble and the Am Schiffbauerdamm Theatre [...] had become the goal of virtually everyone in theatre” (Fuegi, 1991: 169). Ved sidan av hovudproduksjonane fekk unge regissørar som Benno Besson, Manfred Wekwerth og Peter Palitzsch prøve seg ved Berliner Ensemble, berre med få innspel frå sjefen sjølv. Fuegi omtalar tilhøva som ”the Brecht school”, og Brechts ønske var å skape ei avansert teaterskule der han kunne lære opp folk til å vidareføre idear og teknikkar av høg standard også etter hans levetid (Fuegi, 1991: 129-130). I perioden Brecht leia Berliner Ensemble i Berlin, jobba han generelt med å utvikle modelloppsetningar for sine eigne verk – noko som gjorde at Berliner Ensemble fort stivna i formen, og fungerte som eit museumsteater. Like fullt har denne tradisjonen vore eit viktig bidrag i utviklinga av tysk etterkrigstidsteater (Leirvåg og Eriksen, 2009: 47).

Brecht rakk å sette spor etter seg både når det kom til sjølve regiarbeidet, men også i høve til hans tankar om ensemblespel. For sjølv om regissøren var den overordna leiaren, var oppsetningane eit produkt skapt av fellesskapen. Denne måten å drive teaterarbeid kom til å få mykje å seie i både Tyskland og Noreg i perioden framover. Ei anna årsak til at Brecht fekk så stor innverknad på ettertida, kan nettopp vere at han gjorde seg flid med å dokumentere arbeidet sitt – slik at det ligg lett tilgjengeleg for dei som vil studere det. Men ønskje om at ettertida skulle følgje hans oppskrift best mogleg, kan sjølvsagt òg verke hemmande på vidare utvikling.

Heiner Müller og arven etter Brecht

I DDR vart arven etter Brecht sett på som ei sak for nasjonen, og han var eit klart førebilete for nye regissørar og dramatikarar. Heiner Müller (1929—1995) var i likskap med Brecht både dramatikar og regissør, og såg teatrets utvikling fyrst og fremst som eit dramaturgisk prosjekt. Han er i hovudsak ein av dei mest sentrale dramatikarane i si tid, men byrja å iscenesette sine eigne tekstar da han vart tilsett som dramaturg ved Volksbühne i Berlin rundt 1980. Müller meinte at litteraturen skal by teatret motstand, og med sine teatertekstar utfordra han og opna for nye moglegheiter i teatret. Han engasjerte seg òg i iscenesettingspraksis og skodespelarteknikk, og meinte mellom anna at vesttyske skodespelarar hadde ein tendens til å gjere teksten for personleg. I eit intervju gjort av Gunnar Nyquist i *Spillerom* (3/1986), forklarar Müller at teaterteksten fort blir øydelagd av skodespelarens meiningar og emosjonar, og at hans ideal ”[...] er at man må se på teksten som et stykke musikk og behandle den som sådann, noe som ikke er lett [...]” (Nyquist, 1986). Han var òg oppteken av at teatret måtte ta lærdom av nye teknikkar i biletekunsten, gjennom til dømes å seie meir enn ein ting av gongen.

Müller såg seg sjølv som ein vidarefører av Bertolt Brecht sitt engasjement, men var likevel kritisk til Brechts form. Ei kjent fråsegn han har kome med, er at ”Å anvende Brecht utan å kritisere han, er forræderi” (Johansson, 1986). Müller tok med seg dei elementa i Brechts verke han kunne identifisere seg med, for så å skape sin eigen veg. Dette gjeld òg dei andre regissørane eg tek for meg under arven etter Brecht – det er ikkje snakk om nokon ukritisk vidareføring av tradisjonen. Men Müller var nok spesielt aktiv i sin dialog med Brechts arbeid. I *Postdramatisches Theater* (1999) kjem den tyske teaterteoretikaren Hans-Thies Lehmann med eit døme på korleis Müller sjølv tolkar forgjengaren. I følge Müller meinte Brecht at episk teater ikkje var mogleg med eit absolutt skille mellom scene og sal. Fyrst når dette vart oppheva, kunne ein oppnå eit teater med eit minimum av dramaturgi (Lehmann, 1999: 29-30).

Müller er kjend for å skrive om klassiske verk, til dømes *Ødipus Rex* som vart til *Ødipus Tyrann* (1967), og ikkje minst *Hamletmaschine* (1977), kor *Hamlet* spelar ein viktig rolle i kommunismens historie i det 20. århundre. Her finn vi ei problematisering av kva det vil seie å iscenesette ein klassikar. Kjenneteiknet på Müller sitt arbeid som dramatikar og regissør er ei sterkt historisk forankring, der han mellom anna gjennom kontrastering av liknande hendingar frå ulike epokar sett søkeljoset på gjentakingas forbanning. Slik bidrog han til å formulere eit nytt politisk teater i spenningsfeltet mellom samfunnsengasjement og omgjerung av klassikarar, eit arbeid som vart følgt opp av mellom anna Frank Castorf (Leirvåg og Eriksen, 2009: 52,53; Vestli, 2009: 54).

Müllers åtte timar lange oppsetning av *Hamlet/Maschine* på Deutsches Theater i 1989 blir rekna for å vere ein av dei viktige framsyningane i perioden kring berlinmurens fall, omtala som ”die Wende” på tysk (Varney, 2008: 9). I artikkelen ”Hamlet ved Berlinmurens fall: en dialog mellom polske og tyske Hamlet’er” (*Norsk Shakespearetidsskrift* 2/1998) skriv artikkelforfattar Manfred Pfister at det fyrste scenarioet i oppsetninga presenterte tilskodarane for ein iskube som lakk smeltande vatn, medan det siste syntte ”[...] en ørken av rødlig sand der det er plantet skarpe metallplater som antyder speil eller gravstøtter” (Pfister, 1998: 40). Utvidinga av det historiske og kulturelle lerretet låg i teksten så vel som i det visuelle. Pfister dreg òg fram døme han finn på ver fremdungseffektar i oppsetninga, som han meiner skaka opp den tradisjonelle tyske referanseramma: ”Gjenferdets entré i første akt ledsages av en lyd-collage som kringkaster Stalins begravelse – en effekt som øyeblikkelig fester Hamlets verden til samtidsscenens seiglivede sorg over at utopiske håp har resultert i undertrykkelse” (Pfister, 1998: 40).

I *Hamlet/Maschine* let Müller Ophelia bli framstilt som langt meir aktiv enn det Shakespeare gjorde ho i sitt stykke. I oppsetninga i Berlin enda det med at Ophelia sto gråtande og inviterte tilskodarane til å kjenne med ho, og gjennom ho, "[...] the profound loss that history imposes on the individual" (Varney, 2008: 201). Det heile vart avslutta med diktet "Fortinbra's elegi" av Zbigniew Herberts i Karl Dedecius tyske oversettelse fra polsk, resitert av Hamlet over ein høgtalar. Manfred Pfister nyttar orda til daværande dramaturg ved Deutsches Theater, Maik Hamburger, for å skildre denne slutten:

Den siste scenen likner en rituell handling i et arkaisk ørkenland. De døende skriver sine navn på gravstøtter. [...] protagonisten kjemper på avstand i *SLOW motion*. Så stikker han ned alle de tilstedeværende før han dør. Hans kropp henger over scenekanten. Ophelia trer inn i auditoriet og bærer kroppen ømt opp på scenen. Endelig konsumeres hun av en flakkende flamme, mens hun – i Elektras navn [med tekst fra Müllers *Hamletmaschine*] – tar den verden hun har født tilbake. Fortinbras gjør entré i gullhjelme, åpenbart med en intensjon om å forskjønne det grå fengselet i Danmark. Mens Zbigniew Herberts vers over høytaleren anklager Hamlet for å ha valgt den letteste veien ut, dekker Fortinbras Hamlet ansikt med en gylden false (Hamburger sitert i Pfister, 1998: 40).

Slutten skil seg med andre ord mykje frå Shakespeares drama. Med *Hamlet/Maschine* iscenesett Müller ein katastrofevisjon om evigvarande lidingar og feilgrep, fragmentering og underkasting (Pfister, 1998: 42).

Müllers forhold til Brecht gjekk etter kvart stadig meir over i ein konfrontasjon med forgjengaren, og var som nemnt kritisk i si vidareføring. Slik markerer Müller starten på det postbrechtske, ei rørsle det vil kome meir om seinare.

Eit austtysk mellomspel – Alexander Lang

Alexander Lang (1941-) var ein annan DDR-regissør som tok opp arven etter Brecht. På 1980-talet gjorde han Deutsches Theater til Aust-Tysklands viktigaste scene med sine originale klassikaroppsetningar. Han vart aldri kjend i Noreg i like stor grad som Müller, men fekk like fullt ein god introduksjon gjennom artikkelen "Alexander Lang – En DDR-instruktør på kollisjonskurs" av Tone Avenstroup, som sto trykt i teatertidsskriftet *Spillerom* (3/1986). Tone Avenstroup skriv at Lang var ein av dei som slapp billig unna sensurregimet, og at han "[...] har til nå fått sette opp det han har ønsket, uten å være medlem av partiet, uten å måtte inngå for mange kompromisser. [...] Lang har vært klok og veloverveid og har funnet sin form til å uttrykke det han mener" (Avenstroup, 1986).

På slutten av 1970-talet samla Lang ei gruppe med skodespelarar, scenograf, markør og lyd og ljusfolk. Ei slik gruppedanning innanfor institusjonen var på tidspunktet eit velkjend fenomen i Vest-Tyskland, men i følgje Avenstroup var det Lang gjorde unikt for DDR. Vidare plasserer ho Lang innanfor Brecht-tradisjonen med sitt antydande, ikkje-naturalistiske teater, og skriv at Lang står i ein tysk regiteatertradisjon der "[...] skuespillerne er formidlere av en ide. Viktigere enn det å spille teater i seg selv og for å vise sitt talent, er å ville være en del av et felles uttrykk. [...] Langs forestillinger bæres oppe av et naturlig og lysbetont spill og stiliserte arrangement" (Avenstroup, 1986).

Ein av dei mest sentrale oppsetningane til Lang, var *Dantons Tod* (1981), basert på det franske revolusjonsdramaet av Georg Büchner og iscenesett på Deutsches Theater. Produksjonen skilde seg radikalt frå tidlegare austtyske tolkingar av stykket, som vanlegvis såg på karakterane Danton og Robespierre som den slemme og den snille. Lang på si side valte å nytte ein og same skodespelar til begge rollane. I *Theatre in the Berlin Republic* (2008) står det at "[t]his interpretation, suggesting that the two characters could be seen as conflicting sides of the one personality was daring, and attracted great attention and praise both in the East and in the West" (Varney, 2008: 172). No var ikkje lenger den vonde Danton ein motstykke til den virtuose, revolusjonære Robespierre – dei var i staden to halvdelar som til saman utgjorde eitt heile. Lang framstilte heller ikkje nokon av dei som den sanne helten i revolusjonen. Fokuset på korleis rollene ikkje kunne delast inn i svart og kvitt, minnar om korleis Brecht i dei seinare åra la vekt på at karakterane ikkje var eintydig gode eller vonde. Og i *Dantons Tod* meinte Lang at om nokon, så var det *folket* som var den sanne motstandaren til revolusjonsleiarane. Den sistnemnte tolkinga går ut over originalteksten, og Lang lukkast heller ikkje med å demonstrere synet sitt på scena i 1981. På dette tidspunktet kunne nemleg ikkje bebuarane i DDR førestille seg at noko slikt var mogleg – at folket kunne ha slik makt. Men *Dantons Tod* vart verande på plakaten til Deutsches Theater heilt fram til 1989, da protestgruppene i DDR samla kreftane fram mot murens fall i november. Dermed gjekk det slik at temaet det ikkje var mogleg å representere på scena i 1981, brått vart aktuelt etter ni år på repertoaret: "the performance text stayed the same, but its reception was, now, able to break free of its former boundaries. Langs surmise – that the *Volk* were the true antagonists of a repressive regime – suddenly, spectacularly an unexpectedly came true" (Varney, 2008: 176).

Seinare sette han opp *Trilogie der Leidenschaft* (1986), som besto av Euripides' *Medea*, Goethes *Stella* og Strindbergs *Totentanz*. I artikkelen skriven i etterkant av nettopp denne trilogien, skriv Avenstrup at produksjonen på mange måtar kan

[...] ses som en oppsummering av ti års arbeid og tankegods hvor elementer fra tidligere forestillinger kommer i rendyrket form. [...] Disse klassikerne fra verdensdramatikken med et tidsspenn på over 2000 år er satt sammen for å belyse forskjellige grensesituasjoner. Det handler om kjønnskamp og mannens behandling av kvinnen. Dramaene som er valgt stammer fra perioder med store samfunnsmessige omveltninger (Avenstrup, 1986).

Desse samfunnsomveltingane var henholdsvis overgangen frå matriarkat til patriarkat, føydalsamfunnets kamp mot dei borgarleg-kapitalistiske strukturane 14 år før den franske revolusjonen, og til slutt det kapitalistiske samfunnets fallitt ved overgangen til det 20. århundre. Trilogien gjekk over to kveldar, der *Medea* og *Stella* vart vist den fyrste. Det var sett opp ei svart ramme rundt scenen, som forminska prosceniet og gav publikum kjensla av å sjå på eit fotografi. Sjølv spelerommet var reint og stilisert, og ljósbruken var eit sentralt verkemiddel (Avenstrup, 1986).

Brecht og det norske teatret

Brecht-tradisjonen i Noreg starta allereie med Agnes Mowinckel og hennar iscenesetting av *Tolvskillingsoperaen*. Men mitt fokus ligg på regiarbeidet Brecht gjorde etter sin periode i eksil, og her fekk han etter kvart stor innverknad på norsk teater. Han hadde mykje å seie for mellom anna forfattaren og dramatikaren Jens Bjørneboe, som – sjølv om han ikkje vart nokon tydingsfull regissør – hadde ei viktig tilknytning til Brecht. Bjørneboe fatta interesse for Brecht fyrst etter hans død, mykje grunna motstridande politiske haldningar. Men da han i 1956 las diktet "An die nachgeborenen", endra han meining, og kort tid etter såg han den fyrste iscenesettinga av *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Om desse hendingane seier Bjørneboe at "For meg betød disse to ting, diktet på dødsdagen og oppførelsen i Hamburg, to ting: en ny oppvåkning av en gammel, men oppgitt interesse for teater over hodet – og innledningen til en årelang besjeftigelse med Brechts diktning og teaterarbeide" (Bjørneboe, 1977: 116). Alt året etter fekk han sitt fyrste møte med Berliner Ensemble, og opplevde det som for han var eit vitalt og dynamisk teater som korkje bar preg av det tilgjorte eller overspel, eit "intellektuelt og kunstnerisk høyverdige sirkus" (Bjørneboe, 1977: 17). Bjørneboe kom i kontakt med ei rekkje av Brechts nærmaste medarbeidarar, som gav han inngåande kjennskap til teatrets praksis og teori. Han har omsett fleire av Brecht sine verk, og er slik viktig når det gjaldt å introdusere den tyske regissøren for det norske miljøet.

Ein teatersjef som let seg inspirere både av det kollektive og til dels det politiske aspektet hjå Brecht, var Arild Brinchmann (1922—1986). Med sitt prinsipp og ideal om eit ope, fleksibelt teaterhus, vart han ny leiar på Nationaltheatret i 1967 (Lyche, 1991: 229). I sin søknad om å bli teatersjef stilte han, i følgje boka *Nationaltheatrets historie: 1899—1999* (Ringdal og Falck, 2000), krav om "[...] kunstnerisk frihet og at teatersjefen formelt skulle være overordnet økonomidirektøren både økonomisk og administrativt" (Ringdal og Falck, 2000: 394). Dermed måtte gamle makttilhøve endrast, og han var eit viktig unnatak frå dei som fremma dei generelle tendensane i retning av kommersialisering på denne tida. I styringsperioda fram til 1970 var Nationaltheatrets reportoarprofil prega av moderne drama, politisk teater og komedie (Ringdal og Falck, 2000: 399). Brinchmann la vekt på samtidsdramatikkk som Beckett og Pinter, og Nationaltheatret fekk i stadig større grad ei orientering mot eit intellektuelt publikum, takka vere biscenane han lanserte – eit viktig supplement i eit land der ingen enno etablerte uavhengige gruppeteater. Han la mellom anna grunnlaget for Teatret på Torshov (Lyche, 1991: 220). Frå 1970 av vart han kritisert for å sette politisk teater på programmet, med framsyningar som *Svartkatten* (1971), *Pendlerne* (1972) og *Jenteloven* (1974). Men i dag blir han sett på som viktig nettopp fordi han som teatersjef opna for denne typen prosjekt, spesielt med tanke på *Svartekatten*, der ein fabrikkonkurs i Nedre Eiker utgjorde bakgrunnen for gruppeprosjektet.

Brinchmann sytte for å få eit godt regissørteam inn på teatret, som kunne drøfte og forkaste moglege produksjonar, noko som førte til eit allsidig repertoar (Ringdal og Falck, 2000: 401-402). Eit slikt kollektivt trekk hadde stor innverknad på gruppeteater tanken i Noreg. For gjennom å legge vekt på nyorganisering og oppsøkande verksemd ga han viktige impulsar til regionteatra som skulle komme.

Ein annan norsk teatersjef som nytta seg av ein dialogisk tankegang på same måte som Brecht, var Knut Thomassen (1921–2002). Han var ein av samtidas fremste regissørar i Noreg, og men det var spesielt under sin sjefsperiode på Den Nationale Scene (1967—1976) at ein tydeleg kunne sjå denne samspelstanken. Han tok sikte på å føre moderne retningar inn i det bergenske teaterlivet, og satsa på ny dramatikkk og unge krefter. Og ikkje minst: Han behandla framsyninga som eit kollektivt arbeid der alle kom med innspel, sjølv om regissøren hadde siste ord også her. Det er liten tvil om at denne ensembletenkinga kom frå nettopp Brechts arbeid (Nygaard og Eide, 1977: 370-371). I det teaterhistoriske verket *Den Nationale Scene 1931—76* (Nygaard og Eide, 1977), kan ein dessutan lese om korleis Thomassen arbeida energisk for best moglege tekniske oppdateringar på Den Nationale Scene. Han ville

ha ei "[...] gjennomgripende rasjonalisering av det scenetekniske apparatet, der alt skulle "gå på hjul" og fungere mest mulig knirkefritt" (Eide i Nygaard og Eide, 1977: 370-371). Fleire av stykka i hans sjefsperiode i Bergen var prega av teknikken. Thomassen var, i likskap med Brinchmann, oppteke av bisceneverksemd, og oppretta Lille scene, der han programmerte avantgarde-teater (Nygaard og Eide, 1977: 378).

Under Thomassen vart brechtstykket *Schweyk i annen verdskrig* iscenesett på Den Nationale Scene i 1972. Wolfgang Pintzka frå Brechts eget kompani var gjesteregissør, med hjelp frå Rolf Berntzen. I følgje Eide var det ei uvanleg levande og gjennomarbeidd framsyning, med song og musikk på karakteristisk brechtsk vis – med tonar av Hanns Eisler. Store delar av teatrets ensemble var i elden, og i tillegg til godt enseblespel sytte Pintzka for ei effektfull framsyning med både motorsykkel og ein ekte hund på scena.⁵ Det vart òg nytta filmminnslag i oppsetninga, noko som vart oppfatta som "[...] en konsesjon til forkjærligheten for utvendig effekt og brøt litt med forestillingen for øvrig – på en måte som Pintzka vel med tvilsom rett mente var i Brechts ånd" (Eide i Nygaard og Eide, 1977: 416). Også Iver Tore Svenning sin kritikk i *Aftenposten* (09.10.1972) antyda korleis filmklyppa ikkje vart godt motteke: "Det eneste tegn til et minus blir å sette på filmminnslagene – fremstillingen av "de høyere regioner" – som nok kunne vært mindre groteske, mer diabolske" (Svenning, 1972) *Schweyk i annen verdskrig* vart ein stor suksess, òg da det seinare gjesta Oslo Nye Teater i april 1973.

Knut Thomassen oppførte stykke med klart politisk innhald i større grad enn forgjengarane i etterkrigstida. I nokre tilfelle hadde oppsetningane også klar, aktuell, radikal tendens, og teatret venda seg meir direkte til samfunnet. Eide poengterer at ein sjølvsagt kunne sjå desse tendensane også ved andre norske teatre, men at "[...] Den Nationale Scenes reportoarpolitikk viste at Thomassen fulgte godt med i denne tidstypiske utviklingen og hadde mot til å spille stykker som kunne falle mange tradisjonelle teatergjengere – for ikke å snakke om de tradisjonelle teatermotstanderne – tungt for brystet" (Eide i Nygaard og Eide, 1977: 445). Teatret i Bergen hadde òg god oversikt over utanlandske strømnigar under Thomassen, med impulsar frå teaterland som nemnte Aust-Tyskland, men også Polen og Tsjekkoslovakia.

I Thomassens sjefsperiode fekk bergenspublikummet oppleve Berliner Ensemble da dei gjesta Festspillene i Bergen med *Arturo Ui* i 1974. Den kollektive haldninga til Thomassen vart viktig for dei skodespelarane frå Den Nationale Scene som seinare reiste til Tromsø for å vere

⁵ Opplysning henta frå Trygve Schönefelders fotografi (30.11.1972), teaterarkivet i Bergen (besøkt 08.05.12).

med på oppstartinga av regionteatret Hålogaland Teater, som i stor grad vidareførte brechttradisjonen.

Gruppeteaterbølga og Hålogaland Teater

Gruppeteatra som vaks fram på slutten av 1960-talet, vart eit viktig korrektiv til institusjonsteatra i Noreg, der landsdelsteatret i Tromsø var eit av dei viktigaste initiativa. Hålogaland Teater opna 15. august 1971, trass i at dei enno ikkje skulle få eit fast teaterlokale på fleire år. I boka *Polare scener: Nordnorsk teaterhistorie fra 1971—2000* (2005) skriv forfattar Jens Harald Eilertsen at Nord-Noregs fyrste profesjonelle teater låg under formell styring av Riksteatret, men med eige styre og eigen organisasjonsmodell – i tråd med gjeldande kulturpolitikk i Noreg. Det relevante her er at styreforma skulle realisere ein demokratisk utopi – med allmannamøte som teatersjef. Det vil seie at alle formalitetar skulle vere til stades som i eit formelt aksjeselskap – generalforsamling, styre og teatersjef/direktør (Eilertsen og Røe, 2005: 10-12). All drift var kollektiv, og dei tilsette var delt inn i tre komitear der ein tok seg av økonomi, ein annan turné, PR og eksterne sakar, og den siste repertoar og kunstnariske avgjerder. Frå 1974 av vart det òg oppretta eit arbeidsutval som tok seg av leiinga mellom allmannamøta. At alle skulle bidra i styringa, førte til lange arbeidsdagar og kravde høg disiplin, og i følgje Eilertsen var det reine demokratiet vanskeleg å gjennomføre i praksis (Eilertsen og Røe, 2005: 12-13). Dermed tok Hålogaland teater den didaktiske styringsforma Brecht var inne på, enda lenger, og vidareutvikla modellen som for lengst hadde stivna attende i Berlin.

Når det gjeld metoden Hålogaland Teater nytta for å finne fram til eit passende repertoar, fann dei inspirasjon frå andre prosjekt som fann stad i Norden på same tid. I Danmark hadde ein etablerte gruppeteater som Odin Teatret og Fiolteatret, men her heime og i Sverige fekk ein aldri tilsvarande profesjonelle ensemble. Men derimot, skriv Eilertsen, etablerte institusjonane i begge land biscener og oppsøkjande grupper som eit supplement til normal drift. Pådrivarar for denne utviklinga i Noreg var Erik Pierstorff og Arild Brinchmann, og i Sverige fann Hålogaland Teater eit førebilete i Proteatern, som var knytt til Riksteatern (seinare Fria Proteatern). Dei reiste ut og dreiv oppsøkande teaterverksemd blant arbeidarklassen, noko ein seinare kunne sjå ein norsk variant av med Nationaltheatret si oppsetning *Svartkatten* – ein produksjon som bana veg for mellom anna ensemblet i nord. I det heile gav gruppearbeida ved dei nordiske institusjonane mykje praktisk erfaring andre radikale teaterutøvarar kunne dra god nytte av (Eilertsen og Røe, 2005: 15-17). Viktig var òg påverknaden frå austtyske Rudolf Penka, ein teaterpedagog frå den såkalla Berlinerskolen. Han gjesta Norden fleire

gongar frå slutten av 1960-talet, og nådde gjengen i Tromsø mellom anna via den svenske regissøren og dramatikaren Lennart Lidström som busette seg i Noreg i 1978, og som var utdanna hjå Penka sjølv (IbsenAward, 2011). Saman med teatervitar og journalist Gerhard Ebert ga Rudolf Penka ut *Skuespilleren: En grunnbok for skuespillerutdanningen* (1985), som har hatt ytterlegare påverknad på det nordiske teatermiljøet. I forordet til den norske utgåva, går Niklas Brunius så langt som å seie at "[...] vårt teaterliv har förändrats på grund av hans [Penkas] epokgörande insatser" (Brunius i Ebert og Penka, 1985: 10).

Penka kombinerte tankane til både Brecht og Stanislavskij i sitt arbeid. Og det var nettopp Bertolt Brecht som var den største inspirasjonskjelda til teatret i nord, som for så mange andre i samtida. Hålogaland Teater tok i bruk både teoriane, læresetningane og lærestykka i sitt ensemblearbeid, og Brechts teoriar vart sentrale i arbeidet med å utvikle nye forteljingar om landsdelen dei arbeidde i. For Hålogaland-ensemblet fann forankring i fire forhold: folketeatertanken, Brechts tenking og læremetodikk, det nordnorske samfunnet og den internasjonale utviklinga. I høve til den brechtianske tankegangen uttala Sigmund Sæverud, tilsett i ensemblet, at det gjaldt å "[...] ikke sette opp tingene som Brecht, men tenke som Brecht. Tenk konkret. Vær konkret. Vit nøyaktig hva du skal gjøre. Det viktigste er at du aldri blir allmenn" (Sæverud i Eilertsen og Røe, 2005: 20).

Den fyrste suksessen det nyoppstarta regionteatret hadde, var med den dokumentariske oppsetninga *Det e her æ høre tel* (1973), omtala som ein slags nynorsk versjon av *Svartkatten* (Eilertsen og Røe, 2005: 36). Produksjonen fekk stor innverknad på korleis ensemblet jobba framover, men etter eit visst punkt slutta suksessoppskrifta med lokale undersøkingar og referansegrupper å fungere – etter kvart som 1970-talets politiske fokus forsvann.

Trass i manglande teaterlokale, store avstandar og ein krevjande organisasjonsstruktur, vart Hålogaland teater eit vellukka prosjekt, og Eilertsen konkluderer at "[t]eatret i Tromsø var blitt til på rett tid, på rett sted, med rett konsept og med rett kunnskap. "Det e her æ høre tel" er fortsatt symbolet på nordnorsk utkantsidentitet" (Eilertsen og Røe, 2005: 43).

Bremergenerasjonen og Brechts inspirasjon til det kollektive

Det var som nemnt ikkje berre i Noreg og DDR at gruppeteatertanken til Brecht festa seg. Også sentrale teaterfolk i Vest-Tyskland var etter kvart ope inspirerte av Brecht, og påverka vidare sjølv både tysk og ikkje minst norsk teaterpraksis. Dei som hadde størst innverknad, blir ofte kalla Bremergenerasjonen, fordi dei alle på eit tidspunkt var knyta til Bremen Stadttheater under leiing av Kurt Hübner (1916—2007). I perioden mellom 1962 og 1973

lukkast han i å gjere teatret i Bremen til eit av dei viktigaste i republikken, gjennom å samle unge talent rundt seg. Arbeidet desse teatermenneska gjorde, var prega av ein personleg spontanitet, med oppsetningar som var ein miks av intellekt og fornøyelse. I den sentrale tyske teaterkritikaren Günther Rühles bok *Theater in unserer Zeit* (1976), kan ein lese om korleis gruppa såg seg utfordra av den konservative byen dei jobba i – Bremen hadde eit stagnert og ubetydeleg institusjonsteater før 1962 (Rühle, 1976: 187,188).

Hübner hadde ein slags mellomposisjon i sitt arbeid, der han på den eine sida var oppteke av å hevde verkets rett og ivareta publikums interesse – samtidig som han støtt sto på kunstnarane si side, med rom for eksperimentering og stilsøking (Rühle, 1976: 188-189). Han satsa på sjølvstendige mindre grupperingar innanfor Bremen Stattheater, noko som gav betre høve for ein dialogorientert arbeidsform. Dette gjorde gruppedanninga til regissørar som Peter Stein og Peter Zadek mogleg, og var noko av det som var med på å skape kunstnarisk nyskaping i det tyske regiteatret i 1960- og 1970-åra. For mange fungerte opphaldet i Bremen nesten som ein regiskule, og mange store skodespelarar fekk høve til å utvikle talentet sitt her. Framdyrkinga av eit dyktig ensemble var igjen avgjerande for eit godt regiarbeid. Denne utviklingslinja markerte seg òg innanfor det frie gruppeteatret frå 1960-åra og framover.

Føresetnaden for det som skjedde i Bremen, var nettopp å finne viljen til brot med det borgarlege litterært orienterte teatret som hadde ei sær dominierende stilling på tidspunktet. I artikkelen ”Tekst, rom og bilde” skriv Knut Ove Arntzen at det var interessen for Brecht som ”[...] ble en slags brekkstang for et oppgjør med denne tradisjonen, samtidig som man orienterte seg mot avant-garde bevegelser innen kunsten generelt” (Arntzen, 1992b: 90). Dei sistnemnte rørsle dreidde seg mellom anna om at pop-art- og op-art-bølgjene frå New York nådde Vest-Tyskland, noko ein tydeleg kunne sjå i arbeidet til den sentrale scenografen Wilfred Minks i Bremen. Minks var saman med Zadek og Hübner ein del av kjernen i Bremergenerasjonen, og bidrog med sine scenografiar til å syne korleis bildekunsten spelar ein sjølvstendig rolle i teatret – den må ikkje underordnast regiarbeidet, men vere eit motstykke til det (Arntzen, 1992b: 90-91).

Samstundes med framveksten av miljøet i Bremen, fann det stad ei sterk politisering i tysk teater. Dette gjaldt tematikken som vart tatt opp, så vel som det å stille spørsmål ved heile teatersystemet. I følgje Rühle var den fyrste perioden i Bremen stort sett fri for politisk innhald, trass i at dei skapte mykje provokasjon og engasjement. Men etter kvart vart som

antya engasjementet rundt teatersystemet stort, særleg gjennom arbeidet til Peter Stein (Rühle, 1976: 192).

Både Stein, Klaus Michael Grüber og Peter Zadek var oppteke av regiproblematikk på ein måte som syner ein klar påverknad frå Brecht, både når det gjeld systematisering av arbeidsprosessen og brotet med ein romantisk borgarleg tradisjon i klassikararbeidet:

Det som kjennetegnet disse oppsetningene i Bremen under Hübner var framfor alt den groteske realismen i framstillingen. Dette gjaldt Steins ”Tasso” så vel som Grübers ”Der Sturm” og Zadeks ”Mass für Mass” [...]. De baserte seg på en innfallsvinkel til klassikerne som søkte å vise rollene i et dialektisk samfunnsmessig perspektiv, hvor det er de materielle drivkreftene som er den avgjørende faktor. Skikkelsene blir typer i et historisk maskineri (Arntzen, 1992b: 91).

Vest-Tyskland fekk med andre ord oppleve ei ny dreining i regiteatret med ein ny innfallsvinkel til klassikarane.

For eit fritt og fantasifullt teater – Peter Zadek

Ein av dei mest sentrale regissørane var Peter Zadek (1926—2009), som nemnt ein del av Bremergenerasjonen heilt frå starten av. Zadek var ein realist, men både aggressiv og ukonvensjonell i uttrykket. Han jobba for å sprengje lukka formar heller enn å halde seg til tradisjonelle oppbyggingar, og var den som kom til å prege den fyrste fasen i Bremen mest. Det at Zadek stadig søkte å finne ein ny form, gjorde at oppsetningane hans ofte gav inntrykk av å vere ukomplette. Han gjorde klassikarar om til sitt personlege stoff og var opptatt av eit teatralt uttrykk, samstundes som han la inn realistiske detaljar (Rühle, 1976: 195-196).

Han vart utdanna i England, dit han som tysk jøde måtte emigrere i 1933. Derfor var han tydeleg inspirert av engelske tradisjonar, og fekk påverknad frå mellom anna Edward Gordon Craig. Likevel fann han større interesse i den tyske tradisjonen, ein tradisjon han sjølv var ubelasta av. Han starta sin tyske karriere i Köln med Jean Vauthiers absurde stykke *Kapitän Bada* (1958). Iscenesettinga til Zadek førte med seg kunstnarisk skandale. Når Badas kone bestemmer seg for å gå frå han, bryt ho ut: ”Kvar er utgangen her?” – ei setning Zadek lot ho repetere 300 gonger, noko som gjorde at fleire av tilskodarane gjekk frå salen. Likevel fekk han støtte frå den renommerte kritikaren Albert Schulze-Wellinghausen i *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, og byrja alt her å etablere eit rykte i landet. Han vart snart plukka opp av Kurt Hübner, som på den tida var sjef for teatret i Ulm i Baden-Württemberg (Carlson, 2009: 27-28).

Zadek jobba mykje med Wilfred Minks medan han var i Bremen, og meinte at Minks på mange måtar likna Craig. Minks var som nemnt den som starta å bringe samtidige pop-element inn på den klassiske teaterscena, og eit døme på dette er å finne i Zadeks oppsetning av Schillers *Die Räuber* (1966). På rundhorisonten var det ei stor teikneserierute av den amerikanske pop-kunstnaren Roy Lichtenstein; eit nærbilete av ein mann som fyrer av eit våpen, omgitt av onomatopoetikonet ”crak!”. Framsyninga opna med ein monolog av karakteren Frank, der aktøren var måla raud i nedre del av andletet, og kvit frå nasen og opp – som ei latterleg blanding av ein klovn og Donald Duck. Kritikaren Ernst Wendt (*Theater heute* 1966/4) beskriv vidare korleis aktøren går over til å sjå ut som eit monster når han snur bakhovudet mot publikum:

Und wenn er sich dreht – da ist der glattgeschorene braune Hinterkopf, grellrot abstehende Ohren, ein äffisch eingezogener Hals und ein krummer Buckel – dann ist er anzusehen wie ein Kino-Monster, Frankenstein, Dracula, Klaus Kinski in Wallace-Filmen, und was es da alles so gibt (Wendt, 1966).

Aktøren som spela den idealistiske røvaren Karl var kledd i stramme bukser og open kvit skjorte, som ein ekte helt, medan resten av røvarane såg ut som indianarar utkledd som westernbandittar – eller omvendt. Zadek spela med andre ord på popkulturelle klisjear, og Wendt skriv at til og med replikkane vart framførte som teikneserieboblar – frontalt og direkte – utan retorikk, melodi eller psykologisk tolking. Rett og slett framførte som om det ikkje var noko anna enn klassikarsitat. Fleire scenebeskrivingar og metaforar frå teksten vart tolka bokstaveleg i oppsetninga – når det sto beskrive at ”Franz hüpfte frohlockend herein”, hoppa verkeleg aktøren seg framover på scena (Wendt, 1966).

Zadek var òg ute etter å understreke det valdsame i Sturm und Drang-stilen i Schiller-stykket, og forviste dei store kjenslene som hadde vorte ugriplege i samtida. Alle hendingane i stykket vart framstilte etter standardmønsteret til populærlitteraturen og det Wendt kallar ”der schematisierten Konflikte von sex and crime” (Wendt, 1966). For å oppsummere kan ein – i følgje Wendt – seie at Minks og Zadek nytta to typar klisjear i *Die Räuber*: dei som tilhøyrrer teatret (med blod, maskar, kostymer og gestar) og dei som tilhøyrrer popkulturen. Ein klassisk tekst full av klisjear i møte med ein forfallskultur prega av reproduksjon.

I 1967 iscenesette Zadek *Maß für Maß* i Bremen. Han nytta ei nyoversetting av Shakespeare-stykket, og i *Das Theater der siebziger Jahre: Kommetar, Kritik, Polemik* (1983) skriv den tyske teaterkritikaren Georg Hensel at denne oversettinga så vart nytta som utgangspunkt for iscenesettinga. I staden for å velje ein realistisk stil, let Zadek seg styre av fantasien – og da

sin eigen fantasi, for "[...] die Phantasie Shakespeares benutzte er nur als "Ausgangspunkt" (Hensel, 1983: 323). Saman med scenografen Wilfred Minks skapte han ein abstrakt scenografi – med eit scenerom omgitt av sju rekkjer av ljospærer tett i tett på sideveggane og i taket. Desse danna ramma for og avgrensa spelerommet, som var mest tomt med unnatak av nokre få stolar. Det tok ikkje lang tid før ein byrja omtale denne typen rom som "environment" (Hensel, 1983: 322). I oppsetninga let Zadek skodespelarane av og til jobbe med teksten, og av og til i mot den – ofte gjennom det sceniske kroppsspråket, med fysiske gestar som å klatre opp på skuldrene til den ein prøver overtale. Zadek forkasta alle dei historiske momenta i oppsetninga, og tok tak i korleis stykket stiller urimelege krav til menneskas moral. Zadeks eigen moral protesterte mot stykket, og oppsetninga vrenge og blottla spelet med dødsangsten som ligg bak Shakespeares tekst (Rühle, 1976: 197).

I programheftet til *Maß für Maß* kjem det frie høvet Zadek har til klassikararbeidet tydeleg fram, i det han sjølv skriv at: "Die Bühne ist frei, wenn wir die Freiheit ausnutzen wollen oder können" (Zadek sitert i Michaelis, 1983: 9). I teksten *Von den Barrikaden in den Elfenbeinturm* (1983) skriv forfattaren Rolf Michaelis at denne "fridomen" ikkje er noko heilt nytt, men at den byggjer på andre historiske førebilete (som til dømes skrekkefilm, mellomalderske indiske danseskodespel og antikk komedie) enn dei tradisjonelle (Michaelis, 1983: 9). I programheftet hevda òg Zadek at det ikkje låg nokon stil til grunn for oppsetninga – heller ingen teori eller medviten estetisk haldning. Det var snarare "eine subjektive intuitive Arbeit". Men Hensel meiner at Zadek derfor utførte eit pionerarbeid med framsyninga i høve til nettopp stil, teori og estetisk haldning overfor iscenesettingar av klassikarar (Hensel 1983: 323). Dermed vart iscenesettinga starten på ein ny trend når det kom til omgjering av klassiske stykke, som raskt vart moderne ut over 1970-talet (Michaelis, 1983: 8).

Krav om eit meir kritisk og utfordrande teater – Peter Stein

Eit anna viktig namn frå perioden i Bremen er Peter Stein (1937--). Da han sette opp *Gerettet* av den britiske dramatikaren Edward Bond i 1967, etablerte han seg umiddelbart som ein viktig ny stemme innanfor tysk teater. I følgje Michael Pattersons biografi *Peter Stein: Germany's Leading Theatre Director* (1981), var dette den fyrste profesjonelle produksjonen hans, og før det hadde han inga formell teaterutdanning. Men han var likevel godt orientert i scenelandskapet, da han sidan tidleg 1960-tal hadde reist på fleire teaterturar i både Aust- og Vest-Tyskland. Blant dei viktigaste oppsetningane han såg, var *Arturo Ui* med Berliner Ensemble, samt Benno Bessons iscenesetting av *Tartuffe* – noko som syner ein direkte påverknad frå Brechts regivirke (Patterson, 1981: 1).

Alt den fyrste oppsetninga utfordra si samtid med ei radikal og sjokkerande realistisk skildring av eit underklasse miljø, og Stein bevega seg på ny grunn innanfor mest alle aspekt i oppsetninga. Språket gjekk burt frå Bühnendeutsch, som igjen kravde eit meir naturleg uttrykk i resten av framsyninga. Her kunne ein sjå at Stein var tydeleg påverka av Brecht, både i høve til dialektbruken og til den opne sceneløysinga med synlege ljuskjelder. *Gerettet* vart kåra til Årets produksjon i *Theater heute* (Carlson, 2009: 4-5; Theater heute nr. 13, 1967).

Stein var frå starten av oppteke av tekst og språk, og utvikla støtt framsyningane sine ut frå analyse av teksten. Han byrja på grunnivå og jobba med kvar enkelt replikk for å få fram den konkrete meininga, og for å gjere den så naturleg som mogleg:

His basic approach was to challenge every expression and gesture to assess whether it was convincing and appropriate, what Stein was later to call “Beginning from zero.” By this means his cast reached the point where a gap no longer seemed to exist between the actor and the character portrayed (Patterson, 1981: 4-5)

Gjennom denne typen detaljarbeid fekk skodespelet eit naturleg preg. Men Stein avviste ein naturalistisk setting. I staden adapterte han Brechts strategi for å få fram realitet heller enn realisme – gjennom abstrakt, antydande scenografi med ekte rekvisittar. Stein gjorde dermed ikkje noko forsøk på å gjengi landskap og bygningar på scena, men nytta like fullt ekte møblar. I tillegg til fokus på ordet og realitet heller enn realisme, var typiske varemerke for Stein ein lang, intensiv prøveperiode, tydeleggjering av handling og lange stille strekk i spelet (Patterson, 1981: 5,7). Da Stein etter kvart kom til Bremen Kurt Hübner sin leiarskap, stifta han kjennskap til mange av dei skodespelarane som skulle følgje han framover.

Her iscenesette han klassikaren *Torquato Tasso* (1969) av Goethe. Handlinga, som originalt utspeler seg i føydalsamfunnet i 1500-talets Italia, vart i Stein si oppsetning lagt til Goethes eiga tid. Hoffet i Weimar vart av scenograf Wilfred Minks antyda gjennom store plexiglasveggar plassert langs sidene, der ein kunne skimte søyler og gullveggar bak. Scenegolvet var dekt med eit teppe av grasgrønt stoff, og gav assosiasjonar til natur undertrykt av kultur. Spelerommet var eit einskapsrom med få plastiske element, og hoffomgivnadane vart framstilt som luksuriøse, men kunstige og skjøre (Rühle, 1976: 200). I ein omtale gjort i *Theater heute* (5/1969) beskreib Botho Strauß scenografien som vulgært prangande, og hevda at dekorens vesen var eit bilete på eit seinkapitalistisk samfunn (Strauß, 1969: 12).

Det er vanleg å lese stykket som ein personleg kommentar til Goethes eget liv ved Weimarroffet. Patterson kommenterer i sin biografi at

Seen in this autobiographical light, the main concern of the play is with the attempt by Goethe to reconcile the poetic and undisciplined side of his nature with the practical demands of courtly life, to unite the spiritual man with the man of activity. It is in this way that the play has been traditionally presented onstage: Tasso as a suffering artist figure, a man at odds with the world around him (Patterson, 1981: 19).

Men i staden for denne tradisjonelle helteframstillinga av Tasso, let Stein protagonisten vere ein emosjonell klovn av ein kunstnar som prostituerte talentet sitt for å glede ein korrupsal rettssal. Og med si skeptiske haldning til klassikarar generelt, las han Goethes tekst på ein original måte, der Tasso vart eit bilete på korleis dagens (1969) kunstnarar blir utnytta i det kapitalistiske samfunnet:

Stein considered that the artist shared this same basic sense of alienation in contemporary bourgeois society. Like Tasso, receives applause from his audience but is distrusted as soon as he attempts to involve himself in real life, in the world of politics. Like Tasso, Stein was acclaimed for his early productions but was banished as soon as he participated in active gestures to support what he had propagated on stage (Patterson, 1981: 19-20).

Framfor å iscenesette *Tasso* som Goethes sjølvbiografi, legg altså Stein sine *eigne* sjølvbiografiske tolkingar inn i oppsetninga.

Stein nytta overdriving som verkemiddel, men gjorde det ironisk – ikkje parodisk. Slik fekk overdrivinga ein oppklarande effekt. Han nytta aktivt klisjear frå kostymefilmar og salongstykke, det som blir sett på som kitsj. Han gjorde store tekstkutt, og gjorde om dei fem originale aktene til ti episodar i tillegg til ein prolog og to mellomspel. Med andre ord gjorde han ei episk behandling av plottet, der han stilte spørsmål ved Goethes arbeid gjennom å sette episodane opp mot kvarandre, framfor å la handlinga utfalde seg lineært. Ein del av det sceniske konseptet var bruken av simultanscene – alle aktørane var til stades samstundes, også dei som ikkje var i dialog, slik at ein kunne hoppe mellom ulike grupper på scenen med filmaktig effektivitet (Strauß, 1969: 13; Patterson, 1981: 20-21).

Men trass i strukturendringar og kutt av poetiske replikkar, var stort sett alt som vart ytra på scena, dramatikarens ord. Slik gjekk ikkje Stein burt frå dramatikarens intensjonar og grunnkonflikt, og nytta seg dermed av tekstgrunnlaget på ein annan måte enn Zadek gjorde med sin *Maß für Maß*. For Stein er framleis teatret eit spegel på livet, medan teatret for Zadek har vorte eit spegel for teatret (Hensel, 1983: 324). Georg Hensel forklarar Steins arbeid med

Tasso slik: ”Er versuchte, einen klassischen Text genau zu verstehen und durch sein Verständnis dem Publikum zu vermitteln, während er sich zugleich von klassischen Ansichten kritisch absetzte. Noch in seiner Ablehnung Goethes hielt sich Peter Stein an Goethe”(Hensel, 1983: 323-324). Han kritiserte og avviste Goethes klassikar gjennom å jobbe *med* den.

I sin omtale av framsyninga skildrar Strauß korleis Stein og aktørane kom fram på scenen i pausen for å lese opp eigne refleksjonar rundt stykket. Dei stilte òg fleire spørsmål til publikum, som til dømes ”Brauchen sie Kunst?”, ”Was ist eine gute Aufführung?” og ”Was Bedürfnisse haben Sie?” (Strauß, 1969).⁶

Peter Stein og hans generasjon kravde eit meir kritisk og utfordrande teater, drive ut frå meir demokratiske prinsipp enn kva som var vanleg innanfor tyske institusjonsteater på 1960-talet. Dette gav utslag i Stein sitt arbeid, og *Torquato Tasso* vart eit av startskota for det som skulle bli kalla Mitbestimmungs-rørsla, som nettopp utfordra den rådande strukturen. Dei jobba for ein desentralisert og meir kollektiv kontroll innanfor teatret (Carlson, 2009: 6-8).

I 1970 gjekk turen til Berlin og Schaubühne på Halleschen am Ufer. I tillegg til det faste scenehuset oppsøkte Stein nye spelerom for å nå fram til arbeidarklassa (Carlson, 2009: 10). Kompaniet på Schaubühne gjorde grundig research før kvar produksjon, og som ei førebuing til shakespearestykket *Wie es euch gefällt* i 1977, vart det gjort eit bakrunnsarbeid som i seg sjølv enda opp i ein stor produksjon – *Shakespeare's Memory I+II*. Denne oppsetninga vart iscenesett i eit filmstudio i Spandau, der skodespelarane oppheldt seg i rommet i det publikum kom inn, og det vart brukt vogner og spreidde plattformscener. I *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* (1993) beskriv Erika Fischer-Lichte oppsetninga slik:

In einer Halle der CCC-Filmstudios in Spandau führten die Schauspieler den ca. 300 Zuschauern sieben Stunden lang Vorträge (über Astronomie oder die spanische Armada), Lesungen (von Raleighs und Essex' Dichtungen auf Elisabeth I.), Demonstrationen (von Weltmodellen und Sternkreiszeichen), Schaustellungen (wie Elisabeth I. auf einem Prunkwagen), Jahrmarktsspektakel (Akrobaten-Kunststücke, einen Schwettanz), kurze Szenen aus Shakespeares Dramen und vieles andere vor. Stets wurden mehrere Darbietungen gleichzeitig gezeigt (Fischer-Lichte, 1993: 418).

Slik vart oppsetninga som ein slags studie i den elisabetanske perioden, der Stein gjorde tilskodarane kjend med Shakespeares samtid gjennom foredrag, opplesing, karnevalopptog og korte utdrag frå dramatikarens diktverk.

⁶ Dette kan ein lese meir om i same utgåve av Theater heute (5/1969), under overskrifta ”Kennen Sie ihre Bedürfnisse?”, side 16.

Og da han seinare iscenesette *Wie es euch gefällt* (1977) i filmstudioet, nytta han fleire av dei same strategiane. I fyrste del av oppsetninga sto tilskodarane framfor ei plattformscene som gjekk langs tre av veggane i ein stor hall. Det fantes ikkje noko amfi, og dermed kunne skodespelarane bevege seg gjennom dei ståande tilskodarane. Sidan vart publikum leia inn i eit skogslandskap – eit stort environment med speleplattformer både langs veggane og opp i amfiet tilskodarane no kunne sitte i. Ofte fann handlingar stad simultant, slik at publikum måtte velje kva dei ville følgje med på. *Wie es euch gefällt* blir av Patterson omtala som eit viktig steg i modningsprosessen til Stein som regissør, og som byrjinga på ein ny kreativitet (Patterson, 1981: 137-149). Studioet i Spandau vitna om at Stein sin fantasi hadde vokse ifrå lokala på Halleschen Ufer, og etter kvart hadde han vorte så populær at han fekk skjenka nye lokale av myndigheitene – Schaubühne am Lehniner Platz (Carlson, 2009: 15).

På 1980-talet la han seg på ei realismelinje som tidvis var ekstrem, noko som gjorde at han starta ein illusjonsbølge i tysk teater. Han henta mellom anna inspirasjon frå Moskva kunstnereteater, med *Tre søstre* og *Kirebærhagen*. Han søkte å finne anden i originaloppsetninga, samtidig som han ville overgå dei når det kom til detaljar. Stein har òg jobba med ein nynaturalistisk stil der han tok i bruk stiliserande element i skodespel og scenografi. Han eksperimenterte med langsame og hurtige rørsler og rytmar i gestikk og fysiske handlingar. Her var arbeidet til Stein med på å gi scenografien auka fokus i ei tid der teatret fekk ein ny visuell dimensjon. Scenografien var ikkje lenger berre eit rom skodespelarane bevega seg i – biletet vart i større grad sidestilt med skodespelet sjølv (Carlson, 2009: 16-19; Arntzen, 1992b: 94). Peter Stein fortsette som regissør på 1990- og 2000-talet, men ikkje på det same banebrytande og nyskapande planet.

Mot ein tablåorientert registil – Klaus Michael Grüber

Klaus-Michael Grüber (1941—2008) verka inn på den siste fasen av Bremergenerasjonen, som var oppteke av det kunstnariske aspektet og estetisering av tid, og jobba rundt spørsmålet ”kva er kunst?”. Grüber hadde ein intuitiv stil, og var meit oppteke av bilete og rytme enn innhald. Han tykte til dømes Stein vart for openbar og didaktisk (Carlson, 2009: 12). Like fullt arbeidde han ved sidan av Stein på Halleschen Ufer, og sytte for at Schaubühne sette ein ny standard for teaterarbeid (Michaelis, 1983: 13).

I 1975 iscenesette Grüber *Empedokles/Hölderlin lesen* – eit stykke som ikkje er eit stykke, men Hölderlins brotstykke av eit stort poetisk drama om den etterlengta revolusjonen som ikkje kjem. Spelet fann stad på to simultane scener, der ein del av handlinga føregjekk på den

store hovudscena, og ein annan del på ei mindre scene bygd ut i høgre hjørna. Medan skodespelarane på hovudscenen hadde stor boltreplass og mykje lyssetting, måtte aktørane på den vesle spelelassen basere seg på mest berre ord, slik at tilskodaren i større grad måtte nytte fantasien til hjelp. Oppsetninga var meint som ein kritisk påminning om at scenen ikkje er ein leikeplass for samfunnet, men snarare den staden der vi blir konfronterte på den mest ekstreme, tunge, smertefulle måten (Michaelis, 1983: 13,15).

I 1977 nytta Grüber nok ein gong Hölderlin som utgangspunkt for ei framsyning, denne gongen tekstfragment frå den berømte brevromanen *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*. Oppsetninga heitte *Winterreisen im Olympiastadion*, og vart iscenesett nettopp på olympiastadionet. Framsyninga var ein refleksjon over det politiske klimaet Tyskland befann seg i, og på Hitlers gamle arena kunne ein sjå og høyre "[...] Szenen aus Wort und Sport, Licht und Klang, Theater und Politik" (Michaelis, 1983: 16). Grüber iscenesette – ved hjelp av åtte idrettsutøvarar, handverkarar, kamerafolk, fotoreportarar og 20 personar frå Schaubühne-ensemblet – ein tysk tragedie om den same typen vonde politikk som dei fascistiske ritane ein i røynda hadde kunna oppleve på dette stadionet dei siste tolv åra. I framsyninga kunne ein sjå idrettsutøvarar som sprang rundt, hoppa og scora mål, samstundes som opne politibilar køyrde rundt med blendande søkeljos i det nesten tome stadionet (med berre 800 av 100 000 plassar fylt opp). Over høgtalarar kunne ein høyre utdrag frå Hölderlins roman. Grüber la med andre ord mykje vekt på det visuelle og rommet i seg sjølv – eit spelerom som ikkje låg innanfor det tradisjonelle institusjonsteatret. Teksten som låg til grunn for framsyninga, vart nytta som utgangspunkt, og ikkje i sin heilskap, og verkar slik meir som eit verkemiddel enn det forteljande og meiningsberande elementet. Produksjonen var eit forsøk på det ekstreme – den tøygde seg verkeleg mot grensa for kva det er mogleg å oppfatte og forstå innanfor kunstformen. Rolf Michaelis skriv dessutan at denne framsyninga, som berre vart synt åtte gongar, representerte slutten på ei utvikling: "Das Bühnenbild, das in den siebziger Jahren immer stärker die Inszenierungen prägte, hat sich hier vollends empanziert – der Raum selber ist das Ereignis" (Michaelis, 1983: 16). Og det at rommet i seg sjølv etter kvart vart sjølve handlinga eller opplevinga, syner klar påverknad frå environments og happenings – det tyske regiteatret mottok i det heile sterk påverknad frå biletkunsten i løpet av 1970-talet.

Ut over 1980-talet var Grüber representant for den mest moderne tendensen i samtida: Utviklinga av ein tablåorientert og delvis sær tekstorientert registil. I artikkelen "Tekst, rom og bilde: Premisser for å betrakte moderne teater" (1987) skriv Knut Ove Arntzen at der

teatret tidlegare har hatt ei orientering mot det opne rom (romleg monumentalitet), blir det no via større merksemd overfor sjølve teksten og den nesten todimensjonale visuelle stiliseringa, der skodespelaren må innordne seg på nettopp tekstlege og visuelle premiss. I høve til Grüber sitt arbeid trekk Arntzen særleg fram oppsetninga av Tsjekovs *An der grossen Strasse* på Schaubühnes prøvescene i 1984: ”Grüber gjennomførte med Gilles Aillaud som scenograf en konsekvent tablåaktig stil i scenebildet. Det oppsto en statisk billedvirkning gjennom langsomhet og stilisering i skuespillernes bevegelser” (Arntzen, 1992b: 87). Bildeverkinga ser altså ut til å ha vore heilt sentral i Grüber sitt arbeid både på 1970- og 80-talet, om enn på litt ulikt vis.

Pierstorffgenerasjonen, ein kollektiv-trend i norsk regiteater

Berre få år etter at Bremergenerasjonen fekk fotfeste i Vest-Tyskland, vaks det fram eit tilsvarande miljø i Trondheim. Dette skjedde under leiing av Erik Pierstorff (1926–1984) – som var teatersjef ved Trøndelag Teater frå 1966 til 1970. I likskap med Hübner knytte han til seg nyutdanna, lovande regissørar som han let prøve seg ved teatret. Men det er fyrst og fremst snakk om to parallelle tendensar som begge let seg inspirere av Brecht, sjølv om det er godt mogleg at den norske trenden også vart direkte eller indirekte påverka av utviklinga i Bremen.

Bakgrunnen for at Pierstorff valte å satse på dei unge, ligg i eit sterkt engasjement i landsscenenes betydning. I samband med si tid som teatersjef skriv han at det på det tidspunktet kom eit nytt syn på moglegheitene ved landsscenane. ”[...] Det fantes nok noen gode norske instruktører, men de var ikke til å få tak i. Da tenkte jeg at heller enn å ta blandt de mange middelmådige, ville jeg satse på egne, unge folk som jeg knyttet til teatret. Opp kom på kort tid Kjetil Bang-Hansen, Svein Henning, Stein Winge og Thea Stabell [...]” (Pierstorff sitert i Arntzen, 1992a: 43). Denne satsinga gjorde at nytenkinga framover ikkje berre fann stad i hovudstaden, men ved Trøndelag Teater, i Rogaland, og kanskje særleg i Bergen.

I Pierstorffs sjefperiode på slutten av 1960-talet gjekk Trøndelag Teater frå å vere eit lite kjend landsteater til å bli kanskje det viktigaste teatret i Noreg med omfattande ringverknader dei neste tiåra. Ved å knyte til seg namn som Bang-Hansen og Winge klarte han å trekke til seg og gje vekstmoglegheiter til dei viktigaste representantane for den nye teatergenerasjonen (Lyche, 1991: 222). Pierstorff gjekk òg inn for å endre rutinane for avgjerder på institusjonsteatret – særleg når det gjaldt val av stykke. Tanken var at alle skulle bestemme

mest mogleg over eige arbeid, da det er naudsynt at alle identifiserer seg med arbeidsoppgåvene i det kollektivet teatret er (Bang-Hansen et al., 1972: 16). Han var oppteken av teatret som institusjon og ensemblespel, og meinte teatret burde eksperimentere med ulike organisasjonsformar (Pierstorff, 1971: 116). Repertoaret Pierstorff førte, føregreip på mange måtar utviklinga ved Nationaltheatret under Brinchmann gjennom ein politisk og samfunnskritisk profil med vekt på samtidsdramatikk.

Med fokus på gruppementalitet – Kjetil Bang-Hansen

Som ein av dei nye satsingane til Erik Pierstorff starta Kjetil Bang-Hansen sin regikarriere på Trøndelag teater i 1967. Sidan verka han ved mange av landets scener, og var i ein kort periode rektor ved Statens teaterhøgskule. Han la stor vekt på ein poetisk-realistisk stil i regiarbeidet sitt, og hadde dessutan fokus på gruppementalitet og eit teater som opna for nye spelerom og spelestillar. Slik vart han ein brubyggjar mellom eit poetisk-realistisk mainstream-teater og eit visuelt orientert prosjektteater (Arntzen, 2004: 30).

I følgje Knut Ove Arntzens artikkel ”Europeiske premisser for norsk landsdelsteater – Kjetil Bang-Hansen i lys av Stein Bugge. Moldegruppen i Stavanger og Bergen 1976—1985” (1992) er tilhøvet til gruppeteatret innanfor institusjonen eit viktig moment for å forstå Bang-Hansen sitt teaterarbeid (Arntzen, 1992a: 45). For mykje tydar på at den klassiske ensembleteorien hadde slutta å fungere etter kvart som skodespelaranes eigenkreativitet vart sterkare, noko som auka behovet for sjølvstende og mindre einheiter. Det som måtte komme i staden for ensemblet, var høvet til å jobbe med ein gruppekonstellasjon over lengre tid, utan å ta omsyn til eit statisk ensemble med faste skodespelarar. Bang-Hansen meinte at det viktige i eit samarbeid er at ein kan verke frigjerande på kvarandre sin form samtidig som ein beheld integriteten sin. I gruppeteatertanken låg ein sterkare appell til samkjensle og dialogorientert arbeidsmåte, og i starten var det berre Bang-Hansen som torte å gå denne vegen heilt fram (Arntzen, 1992a: 45-46).

Gruppementaliteten fann ein fyrst og fremst ute blant dei nystifta regionteatra – dei største institusjonane vart framleis styrte av ein teatersjef. Og Bang-Hansen var med på oppstarten av nettopp eit slik teater i 1972 – Teateret Vårt i Molde. Der var han berre i ein kort periode, men arbeidet han og resten av gruppa la ned både der og seinare i karrieren, var nok til at mellom anna Knut Ove Arntzen gav dei tilnamnet Moldegruppa. Gjengen bak Teatret Vårt var allsidig og kunstnarisk bevisst, og regissøren Bang-Hansen emna å utnytte moglegheitene dei hadde, til fulle. Tanken bak regionteatret var at folket skulle sjølv få velje repertoaret, og teatret

skulle ha fridom til å presentere stoffet på sin måte. Men dei fyrste åra konsentrerte Teateret Vårt seg om den kunstnariske utviklinga til ensemblet, og teatret skulle vise seg å bli viktigare for gruppa som starta det, enn for lokalbefolkninga. Dermed sleit dei med å få lokal merksemd og å halde på skodespelarar etter dei fyrste sesongane (Lyche, 1991: 232-233). Moldegruppa kom som eit friskt gruppeinitiativ innanfor institusjonsteatret alt før diskusjonen om ensembleteatret kom skikkeleg i gang.

I motsetnad til det politiske teatret som dominerte 1970-åra, ville dei ha eit meir eksistensielt teater som også skulle ivareta *ordet* i teatret. Framsyninga skulle ta utgangspunkt i teaterrommets eigne forhold, og i mindre grad tekniske moglegheiter. Her ser ein ein svak refleks i høve til tidas store tenkarar i Vesten – som systembyggerane Peter Brook og Jerzy Grotowski – med estetiserande teatersyn med basis i det poetiske og ekspressive. Mykje av uttrykket låg hjå skodespelaren og hans utfolding i rommet. Men akkurat denne tradisjonen blir kanskje tatt meir i bruk av ein annan regissør i samtida, nemleg Stein Winge. Det er nærliggande å sjå verket til Kjetil Bang-Hansen i ljøs av Stein Bugge, i den forstand at ein kan plassere arbeidet hans i ei systematisk forståing av forholdet mellom tekst, romleg- og frontalmonumentaritet (Arntzen, 1992a: 44-45). Også da Bang-Hansen kom til Den Nationale Scene på 1980-talet, jobba han for å starte eit prosjektteater innanfor institusjonsteatret, med basis i frie gruppekonstellasjonar som sjølv styrte produksjonen utan å bli overstyrt av teatersjefen. Prosjekttenkinga som organisatorisk basis for det kunstnariske arbeidet viste seg mellom anna å gi ein ny giv for norsk dramatik (Arntzen, 2004: 12-13).

Våren 1985 iscenesette Bang-Hansen *Kongehuset Teben* på Småscenen ved Den Nationale Scene. Dette var ei oppsetning sett saman av Sofokles' tre antikke drama *Kong Ødipus*, *Antigone* og *Ødipus i Kolonos*. I følgje Tine Thomassen si hovudoppgåve *Det subjektive teater. Moderne regiteater og klassikerbearbeidelser med Kjetil-Bang Hansens oppsetning av Kongehuset Teben som nærstudium* (1987) var dette ein eineståande produksjon i den forstand at prosessen var langt meir open enn det som var vanleg i norske institusjonsteater – både i høve til rom, tekst og spelestil (Thomassen, 1987: 51). Karakteren Antigone vart peikt ut som ein slags hovudperson eller forteljar, og store endringar vart gjort med handlinga og rekkefølgen i dei tre stykka – som vart satt saman ved hjelp av montasjeteknikk. Overgangane mellom dei ulike delane vart stort sett markerte gjennom ulike speleområde i rommet, med ein markant tidsskille mellom handlinga i *Antigone* og dei to andre stykka, ved at fyrstnemte vart spelt ut i ein markant 1940-talsstil. Før framsyningsstart vart publikum ført inn gjennom det som vanligvis berre blir nytta som utgang for Småscenen. Og i eit forsøk på å

inkluderte publikum i høgare grad enn vanleg, var det satt opp eit telt utanfor, med mat- og vinsservering i pausa – ein ville gjere teaterhendinga til meir enn sjølv framsyninga. På veg inn kunne tilskodarane sjå element som assosierte til den greske kulturen, som til dømes turistbrosjyrar over Hellas, og vegen inn til spelerommet var så dunkel og trong at dei fekk hjelp av skodespelarane (Thomassen, 1987: 58, 78). Også i sjølv teaterrommet var det eit ønske om å integrere publikum i spelet. Det var fleire innslag av rituelle handlingar i sjølv spelet, og romløysinga var ope, med spelestadane plasserte slik at publikum måtte flytte på seg undervegs i framsyninga. Til å byrje med vart tilskodarane plasserte på puter plassert i ein halvsirkel rundt speleområdet, der dei fekk utlevert gåta Sfinxens gav Ødipus på små lappar. Litt ut i handlinga gjekk aktørane på scena inn i frys, medan statistar flytta publikum over til oppbygde benkar, noko som vart gjentatt også etter pause. Dette speleområdet samanliknar Thomassen med Peter Stein si sceniske løysing i *Shakespeare's Memory I+II* (Thomassen, 1987: 61-79). Bang-Hansen var ute etter å få fram mennesket som ein brikke i ein større samanheng, der Ødipus er hovmodig og plassere seg i sentrum av tilværet på gyntsk vis. Og Thomassen skriv at den generelle målsettinga var: ”[...] vårt siktemål var en tidsmessig form som gjorde stoffet like klart, enkelt og umiddelbart som den må ha vært for Sofokles’ samtidige” (Thomassen, 1987: 70). Bang-Hansen ville at samtidas tilskodarar skulle få tilnærma lik oppleving som det athenske publikum – utan å forsøke gjenskape ein antikk spelestil. Han søkte å klargjere Sofokles’ tekstar gjennom å bearbeide og konfrontere dei (Bang-Hansen, 1987: 274-280).

I 1986 iscenesette Bang-Hansen *Kolbes reise* på Nationalteatret si hovudscene. Framsyninga tok utgangspunkt i ein roman av Åge Rønning, og handla om ei kvinne som ser attende på livet under eit skriftemål ved dødsleiet. Det som festa seg mest ved denne oppsetninga, var scenebilete i starten. I eit stort scenisk mørke opna bakdøra seg ut mot Abelhaugen og undergrunnsbana, og hovudkarakteren kom inn frå folkelivet utanfor. I sin artikkel i *Spillerom* (4/1986), skriv kritikar og dramatikar Helge Andersen at framsyninga, ved å syne tilskodarane verda utanfor, innbyr til ei dobbel oppleving: teatrets dialektikk som aktiviserer både kjensler og intellekt (Andersen, 1986). Han ser det med andre ord som eit brechtiansk grep som gjer publikum medvitne om den bearbeidinga teatret gjer av røynda. I ein annan artikkel i same tidsskriftnummer, beskriv den norske scenografen Einar Dahl den opne scenografien som stort sett besto av tre store blokkar som kunne flyttast rundt på scena. Dei var utforma som forfalne murbyggverk, og blokka i midten hadde eit par etasjar med fleire små, tronge rom. I tillegg til desse sceneelementa, var det ljuset som sette stemninga i stykket, og spelte på

kontrastane mellom ljøs og mørke. Dahl skreiv i sin omtale at Bang-Hansen hade skapt ei "[...] fin rytmisk forestilling av de korte scenene og monologene ved hjelp av musikk, lys og lett skiftende scenografi" (Dahl, 1986). Han meinte den visuelle dimensjonen var med på å støtte opp rundt det klaustrofobiske i handlinga, mellom anna når protagonisten vart klemmt inn mellom to av murklossane. Andersen på si side, meiner at scenografien tok overhand, og at "Det som skulle være en bevegelig scenografi som et element i et totaluttrykk, blir en maskin som stjeler mesteparten av plassen og eksisterer på egne premisser" (Andersen, 1986). Dimensjonen, formatet og det tekniske tok overhand. Uavhengig av kor vellukka regigrepa vart oppfatta som i samtida, er *Kolbes reise* eit tydeleg døme på Bang-Hansens rombruk og tablåelement. Og, framleis i *Spillerom* (4/1986), konkluderte Knut Ove Arntzen med at der *Kongehuset Teben* vart rekna som ei oppsummering av Bang-Hansen sitt virke, hadde *Kolbes reise* vorte eit museum for ein sentral regissør og hans retning (Arntzen, 1986). Og etter at Bang-Hansen hadde kome til Nationaltheatret i 1982, måtte han ganske raskt leggje seg på ei meir kommersiell linje enn det han hadde gjort i sin periode i Stavanger og Bergen. Den gongen hadde han satsa konsekvent på å opne teatret og utnytte ulike spelestadar og speleformar. No var hans eiga gruppering gått i oppløysing, og på 1980-talet gjekk den også generelle utviklinga mot mindre mangfald og auka fokus på økonomi framfor kunstnariske forsvarlege retningslinjer. Dermed måtte Bang-Hansen gjere sitt for å redde økonomien til hovudstadsteatret (Lyche, 1991: 237-238).

Ein ny-ekspresjonistisk stil – Stein Winge

Stein Winges (1940-) debut på Trøndelag teater var ei oppsetning av *Hamlet* (1972). Og karrieren har også sidan vore dominert av klassikararbeid med oppsetningar av Shakespeare, Ibsen og greske tragediar. Etter tida i Trøndelag har han mellom anna vore fast tilsett som regissør på Nationaltheatret (1971—76), iscenesett ei rekkje oppsetningar på Den Nationale Scene, og vore kunstnarisk leiar for Torshovteatret. Han har også gjort fleire viktige iscenesettingar på Hålogaland Teater. Til dømes var det stor debatt og skepsis da det i 1975 vart lansert at Winge skulle regissere ein nynorsk versjon av *Peer Gynt*. Men da premieren kom i desember same år, vart mottakinga god og det vesle teatret frå nord gjorde stor suksess på turné i både hovudstaden og andre norske storbyar (Eilertsen og Røe, 2005: 68-70).

I si oppsetning av *Faust* (1977) på Den Nationale Scenes Lille scene presenterte Winge ei stramt redigert utgåve av Goethes omfattande verk. I anmeldinga "Den barberte Faust" (*VG* 22.11.1977) konkluderar Astrid Sletbakk at "Beskjæringen og gjenoppbyggingen er gjort med dristighet og dyktighet [...]" (Sletbakk, 1977), men at handlinga gjekk for fort fram til at

publikum fekk forklart korfor Faust sel sjela si til djevelen. Winge la handlinga til 1920-talets Tyskland, med tidsriktige kostyme og musikk av Ketil Sæverud. Scenerommet var ope og med synleg lysrigg, og minna litt om ei loftsleiligheit, med ei treplattung med ulike nivå og store bjelkar ved bakveggen. Ei snor med kvit klesvask fungerte som mellomteppe framfor ein krok med ei enkel, kvit seng og ein vaskeservant. Publikum satt på to sider av speleområdet i blackboxen Lille scene utgjær.⁷ Sceneskifta vart, i stil med den nedkorta og forenkla teksten, gjort enkle og smidige (Sletbakk, 1977).

Som nemnt hadde Winge sitt arbeid fokus på skodespelaren og hans utfolding i rommet, i likskap med Moldegruppas produksjonar. Dermed fortener Wingses oppsetningar – frå *Et drømmespill* og *Faust* på DNS i 1976 og 1977 til dei store produksjonane på osloscenene på 1980-talet – i større grad beteikninga ny-ekspresjonisme enn det oppsetningane til Bang-Hansen gjorde. Nettopp det poetiske, eksistensielle og erkjenninga av ordet som ein sjølvstendig dimensjon ga klangbotn til arbeidet hans. Dette gjer at også Winge på mange måtar korresponderer med Bugge sitt teatersyn, med sine symbolsk prega impulsar (Arntzen, 1992a: 44-45).

I løpet av 1980-åra vart Winge godt kjend for sin teatrale ekspresjonistiske stil med høglytt språkføring og mykje fysisk kontakt. I artikkelen ”Tyve år med Ibsenfestival” (2010) nemner teatervitar Keld Hyldig korleis det ekspresjonistiske uttrykket i oppsetningane til Winge ofte vart kritisert for ikkje å vere i samsvar med tekstane som vart framførte, og på 1980- og 90-tallet var ”Stein Winge” for fleire teaterkritikarar synonymt med ”regipåfunn” – forstått som noko suspekt og kritikkverdigg (Hyldig, 2010: 45).

Da det på 1980-talet vart reist spørsmål om Nationaltheatret ikkje skulle bli omgjort til eit museum for nasjonal kunst, tok Stein Winge over som teatersjef. Winge valte å gjere hovudstadteatret til eit Ibsen-teater. I følgje Lise Lyche gjekk han heilt inn på Nationaltheatrets premiss, og ga dermed opp å vere ein av dei mest konsekvente opprørarane innan norsk teater, som stort sett hadde forsøkt å rive ned både den tradisjonelle tolkinga av teksten og den vanlege oppbygginga av scene og sal i teatret (Lyche, 1991: 238).

Men han skipa òg Ibsenfestivalen i 1990, eit tiltak som skulle vise seg å ha hatt mykje å seie for at det norske publikum vart introdusert for europeisk og internasjonalt regiteater på 1990- og 2000-talet. Festivalen sytte mellom anna for at det postmoderne regiteatret vart synleg i Noreg, både gjennom gjestespel og sentrale norske oppsetningar. Dette nye postmoderne

⁷ Inntrykk henta frå Trygve Schønefelders fotografi (11.11.77) i teaterarkivet i Bergen (besøkt 08.05.12).

teatret er noko Winge sjølv har vorte assosiert med, og omteiknar eit teater som markerte uavhengighet til tradisjonar og konvensjonar. Regissørane blanda og leika med uttrykksformar, realisme, symbolisme, ironi, parodi og sjølvrefleksiv meta-teatralitet. Ein vart stadig friare og meir leikande i forholdet til både klassikarar og nyare dramatiske tekstar – nokon vil kanskje seie respektlaust (Hyldig, 2010: 44). Og med Wingses til tider valdsame ekspresjonistiske regi opna det for nye dimensjonar i Ibsens dramatik, og ikkje minst for ein ny og meir ukonvensjonell spelestil i høve til Ibsen i Noreg, noko som tyder på at Lyches påstand om at Winge ”ga opp” å rive ned tradisjonelle tolkingar straks han inntok sjefsstolen på Nationalteatret må modererast litt.

Kort oppsummering

Fram til no har eg gitt eit perspektiv på korleis det norske miljøet står i høve til og har vorte påverka av tyske tendensar i to omgangar i perioden etter andre verdskrig og fram mot Berlinmurens fall i 1989. Den tradisjonen som har gitt størst etterklang i heile denne perioden, kjem frå Brecht og Berliner Ensemble han var leiar for, både gjennom ein didaktisk arbeidsmetode og gjennom dei sceniske regigrepa. Den brechtianske tradisjonen kom som eit motsvar til det moderne dramatiske teatret som råda, og fekk etter kvart ein brei dominans. Og da Brecht teoretiserte sitt episke teater, vart det ei stund sett på som det store alternativet til det dramatiske teatret. I boka *Det moderne dramats teori: 1880–1920* (1972, originalutgjeving 1956), legg litteraturprofessoren Peter Szondi mellom anna fram episk teater som eit sentralt løysingsforsøk på det han kalla ”Krise des Dramas” (Szondi, 1972).

Brecht sitt forsøk på å bryte med dramaet og oppnå det han kalla eit ikkje-aristotelisk teater, gjekk ut på å vektlegge den sosiale tematikken frå naturalismen gjennom å *endre forma* på teaterstykket. I staden for ei lineær oppbygging der handlingane glei over i kvarandre, og der spenninga var knytt opp mot den forløysande slutten, ønskte han å skape ei meir distansert, kurvebasert (eller episodisk) forteljing der spenninga er knytt opp mot handlingas gang og kva som går føre seg undervegs. Tanken var at når ein fjernar den lineære vegen mot eit mål, har ein tid til å dvele ved enkelthandlingar og tenke etter. Det handlande menneske blir til teatrets objekt, og derfor kan ein ta eit steg bakover og sette spørsmål ved og undersøke motiva. Plassert på avstand kan ein iaktta menneske i relasjon til det uvisse. Distansen oppnådde Brecht gjennom Verfremdungseffekten – underleggjerande grep som for å sikre at det som skjer på scena blir episke, oppviste objekt. Og det underleggjorte, eller framandgjorte, menneske er utgangspunktet for det episke teatret (Szondi, 1972: 92-97).

Dei som kom etter han, fann inspirasjon i både iscenesettingsstil og gruppetenking. Dei følgde ikkje Brechts idear slavisk korkje i Noreg eller Tyskland, men nytta sentrale prinsipp i eige arbeid. Medan Hålogaland Teater reindyrka ensembledtanken, plukka andre opp brotet med den aristoteliske oppbygginga, og såg moglegheitene for andre strukturar. Kanskje nettopp fordi Brecht fungerte som ein så sterk impulsgevar i denne perioda, ser ein ei relativt lik utvikling i Vest-Tyskland og Noreg. Den påfallande likskapen mellom arbeidet som Hübner og Pierstorff utførte i kvar sin by på 1960- og 1970-talet, er ikkje den einaste parallellføringa ein kan gjere i denne perioden. Også mellom regissørane eg har nytta som døme, kan ein trekke fram interessante likskapstrekk. For der Bremergenerasjonen hadde Peter Zadek som var opptatt av fantasirikdom og skodespelarens sceniske språk, var Stein Winge i Noreg opptatt av skodespelarens utfolding i rommet og å bryte med den tradisjonelle teksttolkinga i sine fantasifulle ”regipåfunn”. På same måte seg eg ein viss likskap mellom Kjetil-Bang Hansen og Peter Stein, som begge i større grad enn kollegaene konfronterte teksten gjennom å jobbe *med* den. Og ikkje minst gjekk dei begge ekstra langt i arbeidet med å endre tradisjonelle arbeidsmønster innanfor institusjonen gjennom fokus på gruppentalteten. Det er artig å sjå korleis to slike variantar av dominerande regissørar veks fram i båe land, sjølv om samanfallet nok er tilfeldig.

Sjølv om Brecht la fram ei ny form i både teori og praksis som braut med den klassiske dramatiske praksisen som hadde råda sidan klassisismen, sette han like fullt teksten i sentrum, og arbeidde innanfor den dramatiske tradisjonen som går attende til antikken. Ein finn til dømes klare episke trekk hjå Shakespeare og i mellomalderen elles. Noko endeleg brot med det dramatiske er det episke teatret altså ikkje, men det står i ein ikkje-aristotelisk posisjon.

4. POSTDRAMATISKE IMPULSAR PÅVERKAR REGITEATRET

Generelle tendensar

Etter andre verdskrig utvikla det seg både eit fokus på fritt demokratisk gruppearbeid, og eit visuelt og romleg frontalt bileteteater. Eit stykke ut på 1970-talet forsvann det politiske aspektet, og ein vart meir opptatt av teatrets eigenart og teatret i samspel med andre kunststartar. Eit omgrep som nyttast som nemning på perioden som veks fram frå slutten av 1960-talet, er postmodernisme. Dette omgrepet nyttast også i teatersamanheng for å beskrive eit nytt vis å tilnærme seg produksjonar som veks fram i same periode. I *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis* (1998) av teatervitaren Patrice Pavis, blir den postmoderne iscenesettinga omtalt som uredd i høve til å "[...] combine disparate styles or present collages of heterogeneous acting styles. A similar fragmentation makes it possible to centre the staging around any principle, tradition, heritage, style or performer" (Pavis, 1998: 280). Det blir altså blanda mange ulike stilartar og historiske formar, og teaterarbeidet ber ofte preg av fragmentering eller dekonstruksjon. Dette gjer at oppsetningane ofte blir antilineære, med fleire tolkingsmoglegheiter. Teatret skal ikkje lenger fortelje éi historie, noko som gjer at kvar enkelt tilskodar sitt at med unike inntrykk: "[...] the spectator is considered to organize divergent and convergent impressions and restore a certain coherence to the play through the logic of sensations [...] and his own aesthetic experience" (Pavis, 1998: 280).

Som ein finn døme på allereie blant dei ulike regissørane eg har sett på frå perioden etter at Brecht starta opp Berliner Ensemble, står det visuelle og sanselege meir i fokus enn nokon gong. Denne teatertradisjonen vart vidareutvikla ut over 1980- og 1990-talet, kanskje spesielt innanfor eit voksande fritt teaterfelt, som i sin omgang har påverka regiteatret knytt til institusjonane. I Tyskland tok ein tidleg desse nye straumingane inn på dei store teatra, medan ein i Noreg fekk eit auka fokus på prosjekt- og gruppeteater samstundes som ein såg mindre nyskaping på institusjonane.

Før eg ser vidare på regiteatertendensane på 1990- og 2000-talet, vil eg gå nærmare inn på den tradisjonsendringa som finn stad, og arbeidet med korleis dei nye retningane i teatret blir definerte. Postmodernismen er nemleg eit omgrep som av mange har blitt oppfatta som problematisk i teatersamanheng. Kritikken er at det famnar om for mykje, og at omgrepet ikkje maktar å plukke ut essensen i den nye teatertrenden. Ein av dei som stilte seg kritisk til termen, var til dømes Heiner Müller. Han vart sentral i Hans-Thies Lehmanns arbeid med å erstatte omgrepet postmoderne. I boka *Postdramatisches Theater* (1999) gjennomgår

Lehmann ei systematisk teoretisering for å finne eit slik alternativt namn på den nye tendensen som braut med det tradisjonelle teksthierarkiet – det vil seie dei ulike teaterformene som sprang ut frå oppgjeret med det dramatiske teatret. Alternativet han lanserte var postdramatisk teater, og eg skal sjå nærmare på omgrepet og arbeidet til Lehmann i det følgjande.

Det postbrechtske og det postdramatiske

Etter kvart som ein fekk det brechtske litt på avstand, vart det tydeleg at ein ikkje kan sette opp berre éin mottendens til det ”reine drama” – spesielt ikkje ei form som sjølv hovudsakleg tek utgangspunkt i den dramatiske teksten. Og Hans-Thies Lehmann er ein av dei som stiller seg kritisk til den einsidige dyrkinga av brechttradisjonen etter 1950. Han meiner at ein ved å sette opp det episke i kontrast til det dramatiske, har avgrensa perspektivet for teatrale utviklingar sidan:

Für die fast ungehinderte Geltung der Konzeption des Epischen als Nachfolge des Dramatischen kam als ein wesentlicher Faktor die alles überstrahlende Autorität Brechts hinzu. Sie hat lange dazu geführt, daß sein Werk der zentrale Orientierungspol für die Betrachtung der neueren Theaterästhetik wurde – ein Umstand, der bei allem Produktiven, das er mit sich brachte, regelrechte Wahrnehmungsblockaden und allzu rasches Einverständnis darüber, was am ”modernem” Theater zählt, mit sich gebracht hat (Lehmann, 1999: 42).

Ved å nytte Brecht som referansepunktet for alt nyare teater, har ein altså blokkert for andre retningar – sjølv om det også har brakt mykje produktivt med seg. Men på 1980- og 1990-talet kom det nye straumingar inn i regiteatret. Og for å belyse desse, vil eg i det følgjande seie noko om utviklinga av det postdramatiske teatret, og deretter inntoget til prosjektteatret – eit nytt europeisk teaterfelt, der bakgrunnen i stor grad ligg i nederlandsk og belgisk avantgarde, som igjen har påverka Noreg og Tyskland.

Lehmann la vekt på korleis dei nye teaterformane forhaldt seg til tidlegare tekstformar, og seier sjølv at omgrepet postdramatisk teater

[...] signalisiert, indem er auch die literarische Gattung des Dramas anspielt, fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text, auch wenn hier der Diskurs des Theaters im Zentrum steht und es daher um den text nur als Element, Schicht und ”Material” der szenischen Gestaltung, Nicht as ihren Herrscher geht. Keinwegs ist damit ein apriorisches Werturteil verbunden” (Lehmann, 1999: 13-14).

Kort oppsummert er det framleis ei utveksling mellom teater og tekst, men i staden for å fungere som bærebjelken i teatret utgjer teksten no berre eit blant mange element i

framsyninga. Kva scenisk element som dominerer oppsetninga, er ikkje lenger gitt. Det postdramatiske teatret utgjer altså ikkje éin bestemt sjanger eller stilretning, men manifesterer seg i ei rekkje ulike retningar med det til felles at den dramatiske teksten ikkje lenger herskar. Og med ein slik tverrestetikk krev det postdramatiske teatret ein evne til erkjenning som bryt med ein dramatisk- og/eller episk-logisk oppfatning, og oppfordrar i staden tilskodaren til ei multiperspektivistisk sansing som hindrar at berre eitt forståingsregime inntek verket (Leinslie, 2007: 19). Lehmann seier sjølv om skilnaden mellom dramatisk og postdramatisk teater at "Allein die Konstellation der Elemente entscheidet am Ende darüber, ob ein Stilmoment im Zusammenhang einer dramatischen oder einer postdramatischen Ästhetik zu lesen ist" (Lehmann, 1999: 26). Det postdramatiske teatret fell ofte saman med – men er ikkje synonymt med det postmoderne. Litt forenkla kan ein seie at postdramatiske strategiar ofte inngår som eit sentralt trekk i det postmoderne teatret.

Sjøelve adjektivet postdramatisk indikerer at ein befinn seg i ei tid *etter* det dramatiske paradigme i teatret. Det vil ikkje seie det same som at ein neglisjerer eller ser heilt burt frå dramatradisjonen. For strukturen til det "normale" dramaet held fram i beste velgåande, både i tradisjonell form og som grunnlag for andre framstillingsmåtar (Lehmann, 1999: 30). Når ein nyttar prefikset "post-", tyder det snarare at ein har gått ut av, men framleis *lever i referanse til*, ein horisont. Og dette forholdet kan vere ei krigserklæring, ei frigjering frå det gamle, så vel som ei leikande utforsking av kva som er mogleg å gjere ut over den gamle horisonten. Slik kan ein til dømes seie at eit post-brechtske teater framleis forhold seg til og er påverka av Brecht og dei spørsmåla han stilte, men det kan ikkje nødvendigvis lenger akseptere svara han kom med (Lehmann, 1999: 31).

Det postdramatiske teatret er nettopp eit slikt post-brechtsk teater. Det forhold seg aktivt til Brecht fordi det befinn seg i eit rom som vart mogleggjort og opna opp gjennom dei brechtianske spørsmåla om det å vere tilstades og medvitet i presentasjonsprosessen til det representerte, og gjennom etterlysinga av ein ny tilskodarkunst (Zuschaukunst). Samstundes har det lausrive seg frå det gamle paradigmet fordi det har lagt bak seg den politiske stilen, tendensen til dogmatisering og vekta på det rasjonelle, som alle er å finne i brechtteatret. Det postdramatiske teatret står slik i ei tid etter gyldigheita (die autoritative Geltung) til Brechts teaterkonsept (Lehmann, 1999: 48).

I den nyare artikkelen "Edge or Art" (2010), skriv Hans-Thies Lehmann at det postdramatiske teatret, i tillegg til at det ikkje lenger sett teksten i sentrum, skil seg frå den førre tradisjonen

ved at det "[...] revives, reaffirms, even consciously exaggerates the non-aesthetic dimension of theatre; theatre as not (only) art" (Lehmann, 2010: 20). Det gjeninnfører vekt på teaterhendinga, og ikkje berre verket i seg sjølv. Dette har sjølvsagt eksistert i ulik grad i teaterformar utanfor det dramatiske teatret, eller kunstteatret, som sett ei klar avgrensing mellom verk og omgivnad. Og når eg nyttar uttrykket gjeninnføre, er det fordi Lehmann dreg fram at eit slikt fokus på situasjon slett ikkje er unikt for det postdramatiske teatret, men også var ein viktig del av opplevinga i tekstbasert teater før innføringa av den fjerde veggen og det lukka fiksjonsrommet. Det fantes publikumsplassar oppe på sjølve scenen fram til langt ut på 1700-talet, og det å gå i teatret handla om å sjå og bli sett. Det vart ikkje lagt vekt på skilnaden mellom tid innanfor den dramatiske fiksjonen og tida til teatersituasjonen som heile (real-time). Det postdramatiske aspektet har altså støtt vore der, både før og medan den dramatiske strukturen dominerte (Lehmann, 2010: 20). Like fullt omteiknar omgrepet perioden *etter* dramaets dominans. For sjølv om kommunikasjonen, samkjensla og det sosiale støtt har vore ein del av teatret, har desse momenta ofte blitt nedprioriterte, og nokre gongar neglisjerte. Men på slutten av 1900-talet endra situasjonen seg:

In a world of media-shaped perception, the activity, the face-to-face, the situation and the event of theatre become the dominant concern, because it is here that the specific qualities of performing "live art" in a broad sense can be brought into play. Thus, all the components and features of the tradition of dramatic theatre are drastically re-ordered and change their relative positions – even if they have been, as elements, part of all the theatre we may think of (Lehmann, 2010: 19).

Mellom anna har media altså gjeninnført vekta på kommunikasjon og det sosiale aspektet i teatret. Dermed er det mogleg å finne eit auka fokus på oppleving også i regiteatret – gjennom postdramatiske impulsar.

Og om tilhøvet mellom regiteatret og det postdramatiske, seier Lehmann at "Regietheater ist wohl eine Voraussetzung für das postdramatische Dispositiv (auch wenn ganze Kollektive die Regie übernehmen), doch stellt sich weithin auch dramatisches Theater als Regietheater dar" (Lehmann, 1999: 83). Regiteaterpraksisen eg har sett på fram til no, er riktig nok ein viktig føresetnad for utviklinga av det postdramatiske – men det er ein tradisjon som fyrst og fremst skriv seg inn i det dramatiske teatret. Men, som kjem attende til, har regiteatret dei siste tiåra fått klar påverknad attende frå det postdramatiske, spesielt gjennom gruppe- og prosjektteatret på 1980- og 1990-talet. For i dette feltet har det gjennom auka fokus på hending, situasjon og rom oppstått ein teaterpraksis som reknar sosiale, personlege, og politiske aktivitetar som ein del av – og ikkje berre ein føresetnad for – verket. Om prosjektteaterrørsla skriv Lehmann i

”Edge or Art” at ”[...] I have the strong impression that such theatrical practice is becoming a more and more interesting category of postdramatic theatre, which goes far beyond older concepts of, say, site-specific theatre or theatre on location. It can take on very different shapes” (Lehmann, 2010: 21). Ein kan sjå prosjektteaterrørsla som ein viktig bærer av den postdramatiske tradisjonen.

Prosjektteateretrenden – ei gjensidig utvikling i Noreg og Tyskland

Postdramatisk teater er med andre ord ofte forbunde med det eksperimentelt orienterte, risikofylte teatermiljøet – sjølv om dette ikkje er noko absolutt krav. Og reint historisk sett har dei risikovillige teatra vist seg å vere viktige, nettopp fordi dei var villige til å bryte med konvensjonar. Mot slutten av 1980-talet oppsto det eit heilt nytt teaterlandskap, der reglane enno ikkje var sett. Det vart i høg grad dyrka fram i Nederland og Belgia før det nådde Skandinavia og Tyskland. Det nye teatret fanst som regel i prosjektform, og er slik sett ei vidareutvikling av gruppeteatret eg var innom tidlegare. Det vil seie at ein regissør eller eit team samansett av ulike typar kunstnarar gjekk saman om å utvikle eit bestemt (eller ei rekkje) kunstprosjekt. Slik oppsto omgrepet prosjektteater. Lehmann beskriv denne typen teaterarbeid som eksperimentelt av natur, og at det stadig leiter etter nye samband og koplingar mellom ulike arbeidsmetodar, institusjonar, stader, strukturar og menneske (Lehmann, 1999: 35-36).

Den nye retninga kunne vere vanskeleg å venne seg til for tradisjonelle teatergåarar, sidan teaterteksten ikkje lenger oppfylte forventingane ein har til ein dramatisk tekst. Det kunne til dømes vere vanskeleg å finne samanheng i budskapet, og det vart auka grad av sjangerblanding. Dermed er det naturleg at eit slikt eksperimentelt teater sjeldan finn stad på institusjonsteatra – som er avhengig av nettopp konvensjon, ein gitt administrasjon og publikumsforventingar.

Like fullt har ei rekkje europeiske institusjonar gått inn i modige samarbeid med og forpliktingar til bestemte kunstnarar i løpet av 1980- og 1990-talet, ”[...] auch wenn deren Arbeiten zunächst keine durchschlagenden Erfolge erzielten, die Basis für Fortschritte der Theaterästhetik legten” (Lehmann, 1999: 37). Framfor alt vart det avtala regelmessige koproduksjonar mellom ei rekkje teater i Tyskland, Austerrike, Belgia og Nederland. Dette var ein viktig finansiell faktor, og ikkje minst eit høve til å gjere teaterarbeidet kjend for eit breitt europeisk publikum. Døme på slike teater er Kaaitheater i Brussel, Shaffy Theater i

Amsterdam, Hebbel-Theater i Berlin, Kampnagelfabrik i Hamburg, Theater am Turm i Frankfurt og Berliner Podewil, og Lehmann seier om desse at

Diese Institutionen waren und sind unentbehrlich für die neue Theaterkunst. Sie haben zahlreiche später erst allgemein anerkannte Künstler und Gruppen durchgesetzt, sie haben die Chance geschaffen, daß sich um diese Theater herum ein Publikum und ein Diskussionsfeld etablieren konnte, das in Verbindung mit Akademien, Universitäten und Zeitschriften den Nährboden abgibt, den Theaterkultur benötigt (Lehmann, 1999: 38).

Teatra har altså skaffa ein naudsynt grobotn for uetablerte kunstnarar gjennom å tilby eit publikum og eit rom for diskusjon for den nye teaterkunsten.

Det var ikkje berre det tyske miljøet som kasta seg på prosjektteatertrenden – dette er eit område der norske aktørar, som Bergen Internasjonale Teater og Black Box Teater i Oslo, var tidleg ute og markerte seg i stor grad. I utgangspunktet vart praksisen ved Mickery Theatre i Amsterdam, og belgiske kompani som Jan Fabre, Rosas og Needcompany vidareført til Noreg (og Tyskland) gjennom små, men spesialiserte festivalar. Og ei rekkje institusjonar i Norden har, trass i eller nettopp fordi dei opererer i det marginale, våga å byggje opp ein eigen profil sett opp mot mainsteam-teatret, og har introdusert marginalt nyskapande teater i kulturmetropolane (Lehmann, 1999:37-38; Arntzen, 1991: 43).

Tendensen til ikkje-institusjonelle teater i Skandinavia dukka opp alt i tiåra før 1990, og vaks fram med gruppeteater-trenden på 1960- og 1970-talet, som på si side var inspirerte av laboratorieteatra (Arntzen, 1991: 43). I artikkelen ”Ambient Theatre and Clubbing: Urban post-Mainstream” (2001) oppsummerer Knut Ove Arntzen den nye utviklinga i Europa på følgjande måte:

Theatre had by the 1980s been through the conceptual post-avant-garde period and a new mixture of recycled styles were appearing in the early 1990s. These new styles worked with the potential of Laboratory theatre and its physical techniques for the actor’s training combining this the visual kind of dramaturgy and the theatre images. A new way of putting references and using direct communication had come about which could be spoken about as re-telling the world. [...] Clubbing is a basic concept for ambient expressions and experience which is about creating a new sense of space in theatre and the arts in general. There is an interaction between the recycling in theatre and the development towards including the club ambience in new performance (Arntzen, 2001: 1).

Den nye stilen la vekt på det visuelle, direkte kommunikasjon og bruk av ikkje-illusjon, der rom og atmosfære spela ein viktig rolle. Når Arntzen trekk parallellar til clubbing, refererer han til den delte atmosfæren (den ambiente effekten) som oppstår når aktøren (her DJen) deler

opplevingsrommet med dei delaktige tilskodarane. Den nye visuelle trenden innanfor prosjektteatra på 1980- og 1990-talet miksa saman både teater, dans og performancekunst i nye hybride formar.

Det vaks som nemnt fram ein ny generasjon av kompani som hadde ein mindre kjerne enn dei tidlege gruppeteatra, og desse låg langt vekk frå det dominerande postmoderne regiteatret. Her kan ein til dømes nemne Billedstofteater og seinare Hotel Pro Forma, Baktruppen, Gob Squad og Stefan Puchers Frankfurter Bad. Denne postmoderne utviklinga omtalar Arntzen som ”post-mainstream” kunst og teater, der han definerer post-mainstream som

[...] the state of development where aesthetics partly is replaced by contexts like identities, marginalities and I connect to a geocultural dimension for art. It is about what happens when we have to be confronted with otherness and cultural confrontation (Arntzen, 2001: 4).

Det at teatret tek avstand frå hovudstraumen i teaterlandskapet, handlar om å gå bort frå den dominerande trenden så vel som å skape teater utanfor sentrum reint geografisk. Og vektlegginga av det geokulturelle og identiteten til stadspesifikke og gjerne uvante kulturar gir igjen utslag i det kunstnariske produktet. Og det er denne konteksten som skapar den post-mainstream retninga. Arntzen avsluttar denne tankerekka med å slå fast at ”[...] I think this is exactly what has taken place since the spectacular theatre of images partly was being replaced by recycling and new mimetic virtual playfulness” (Arntzen, 2001: 4).

Baktruppen

Eit av dei viktigaste bidraga til prosjektteaterrørsla, var det bergensbaserte kompaniet Baktruppen. Det vart danna i 1986, og sprang ut frå det teatervitskaplege miljøet i Bergen. Baktruppen jobba med recycling av den klassiske avantgarden i eit postdramatisk perspektiv. Det vil seie at dei bevega seg forbi avantgarderørsla, med fokus på ironi, leik og det uperfekte. Dei jobba òg med forholdet mellom ”real time” og performance. Dei blanda saman høg- og lågkultur, og bidrog slik til å dra det pop-kulturelle inn i teatret.

I artikkelen ”Baktruppen going beyond aesthetics toward a space for living: An essay on Baktruppen’s first decade 1986—1996/97” henta frå boka *Performance Art by Baktruppen: First part* (2009), skriv Knut Ove Arntzen at Baktruppen jobba medvite med dilettantisme som kunstnarisk idé: ”One of the main intentions was that the people joining in Baktruppen should mix their talents and skills into a non-hierarchical working process of a collective kind [...] also trying out things at which they were no necessarily skilled” (Arntzen, 2009a: 30). I

dette ligg undersøkinga rundt leiken med det uperfekte og ikkje-spel. Dei orienterte seg bort frå det tradisjonelle teatret, og søkte ein ny bruk av tekst:

Although their work was rooted in a profound knowledge of dramaturgy, literature, philosophy, and art theory, Baktruppen turned away from traditional ways of making theatre; they introduced a sort of theatrical interplay between means and context. Spontaneity was a part of their research, and became an impetus for revealing the scenic potential of text and conceptual ideas for theatre-making and performance, regardless of rules of dramaturgy and aesthetics. This happened on the basis of opposing the text in theatre, and looking at the text as an enemy to be besieged. Finally, when text was besieged, a new life of the text would emerge in theatre (Arntzen, 2009a: 31).

Tekstbruken var med andre ord framleis med som eit verkemiddel, berre ikkje i tradisjonell forstand. I tillegg til heilt eigenproduserte oppsetningar, jobba Baktruppen òg med dramatikk, som til dømes *Germania Tod in Berlin* (1989) – som var ein av deira viktigaste produksjonar. Dramatikaren bak stykket var Heiner Müller, som vart relativt seint kjend i Noreg og Skandinavia – trass i at han besøkte Noreg alt i 1974, da Berliner Ensemble gjesta Festspillene i Bergen (Arntzen, 2005: 391).

Baktruppens *Germania Tod in Berlin* var ei performanceaktige oppsetning som fokuserte på arbeidet med real-time. Dei jobba med å gjere tema frå Müllers stykke til norske, mellom anna ved å legge parallellar til norsk etterkrigstid, og ved å spele av musikk av Edvard Grieg (Arntzen, 2005: 392). I *Performance Art by Baktruppen: First Part* (Baktruppen et al., 2009) står det om framsyninga at deltakarane. “[...] sing and walk their way through a post-war period, where the betrayal is uncounscious and private. Each and every man is alone, yet vaguely dreaming of a common stance. Pictures are taken” (Baktruppen Arntzen og Eeg-Tverbakk, 2009: 146). Oppsetninga vart fyrst synt fram i øvste etasje på eit hotell i Bergen, og i same bok beskriv Hans-Thies Lehmann opplevinga av spelerommet slik:

At last we found ourselves again in what I recall as a huge technical room. Inside, there was [...] a kind of tall barrier built diagonally across the space, behind and above which the performers could be seen. Close to the wall there was a huge podium, or oversized reception counter; the performers were talking and seemed to be going about different activities (Lehmann, 2009: 39).

Det var altså ikkje nokon tradisjonell scene som møtte tilskodarane i 1989. Lehmann beskriv òg ei fragmentert handling og eit spel prega av ”non-performance”, som gjorde at han for ga opp å forsøke å ”tolke” det som gjekk føre seg. Sjølve teksten kunne ein berre skimte fragment av. Müller sjølv hadde stilt seg kritisk til tekstbehandlinga, men endra meining da han fekk sjå eit videoopptak av produksjonen. Lehmann beskriv òg ein samtale han hadde

med Hugo De Greef, leiar for den belgiske prosjektteaterorganisasjonen Kaaitheatre, etter at dei begge hadde sett produksjonen: "[...] we looked at each other and were in agreement within a few words: We had seen here a very, very unike an wonderful theatrically talented troupe"(Lehmann, 2009: 40). De Greef inviterte dei sidan til Brussel, og med *Germania Tod in Berlin* fekk Baktruppen sitt internasjonale gjennombrøt.

Som denne oppsetninga syner, fungerte det skriftlege materialet berre som ein pre-tekst for produksjonen når Baktuppen nytta dramatikk som utgangspunkt. Slik var dei med på å bane veg for ein meir konseptuell måte å behandle klassikarar på i teatret (Arntzen, 2009a: 31). I tillegg til Müllers stykke tok Baktruppen for seg fleire av stykka til Henrik Ibsen. I 1990 sette dei til dømes opp *Når vi døde vågner* i ein versjon som kunne framførast på stader der ingen forsto norsk. I følgje Arntzen vart den dramatiske teksten

[...] structured into scenes, movement patterns, and sounds. It was in fact a way to develop new interpretations of Ibsen. Today [2009] this is a common way of interpreting Ibsen, both internationally and in the Norwegian directors' theatre. The (East) German playwright Heiner Müller had already tried this kind of conceptual approach to literary and dramatical material (Arntzen, 2009a: 31).

Her ligg det altså ei kopling mellom utviklinga i det tyske og norske teatret, og det var ikkje tilfeldig at det var *Germania Tod in Berlin* som gjorde Baktruppen internasjonalt kjende i 1989. Etter oppføringa i Oslo turnerte dei til Bergen, Helsinki, Zürich, Frankfurt am Main, Brüssel og Berlin (Arntzen, 2005: 392).

Ein annan føresetnad for at Baktruppen vart introdusert utanfor Noregs grensar, var at Bergen Internasjonale Teater fatta interesse for og gjekk inn som co-produsent for dei. Slik vart Baktruppen introdusert på kjende spelestadar som Theater am Turm, Kaaiteatret, Kampnagel og Podewil. Baktruppen hadde ein ikkje ubetydeleg innverknad i Tyskland, noko ein kan sjå spesielt på den fyrste generasjonen teaterarbeidarar som vart uteksaminerte frå instituttet for anvendt teatervitskap ved universitetet i Giessen i Tyskland– generasjonen som seinare danna kompani som Showcase Beat Le Mot og She She Pop (Arntzen, 2009a: 37).

Showcase Beat Le Mot

Showcase Beat Le Mot er eit internasjonalt performance- og teaterkollektiv skipa i 1997. Gruppa sprang ut frå den fyrste generasjonen med studentar ved Institut für Angewandten Theaterwissenschaft i Giessen, Tyskland. Dei har heile vegen jobba innanfor eit breitt spekter av kunstnariske sjangrar, innan teater, musikk, TV, visuell kunst, litteratur og vitskap (Sceneweb, 2012). Dei har òg produsert og synt arbeidet sitt over store delar av Europa.

I teateromtalen ”Kva skjer når kunsten skal sortere søpla?” frå *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (2/2009), skriv Knut Ove Arntzen at Showcase Beat Le Mot, i likskap med She She Pop, var med på å realisere og utvikle nokre av dei ideane i Hans-Thies Lehmanns omtala postdramatiske teater. Arntzen knyter òg Showcase opp mot omgrepet ambient teater, i samband med at den framtidige truppen traff Baktruppen tidleg på 1990-talet:

[...] i det møtet oppsto det som vi så kritisk og teoretisk sett har utledet som «det ambiente teater»: et teater som i tillegg til å bygge på visuell dramaturgi, postdramatiske virkemidler og frie tekstparafraseringer, også iscenesetter atmosfæren forestillingen vises i. Enten ved bruk av musikk, eller gjennom konseptuelle grep som inkluderer publikum – uten at man tvinges inn på en rituell måte, men gis muligheten til å ha en viss avstand og samtidig være svært nær (Arntzen, 2009b: 59).

Dette møtet mellom Showcase og Baktruppen var eit møte mellom kunstnarar med teatervitskapleg bakgrunn, noko som ein ofte finn i prosjektteatret på 1980- og 1990-talet.

I eit intervju publisert på heimesida til gruppa forklarar medlemmane av Showcase Beat Le Mot korfor dei valte å skipe ein sjølvstendig trupp med ein flat leiarstruktur: ”Angetreten sind wir mit der Feststellung, dass antiquiertes Regietheater blöde ist, nicht nur wie es aussieht, wir fanden auch den ganzen Produktionsprozess veraltet” (ShowcaseBeatLeMot, 2012). I staden for å prøve å endre eit forelda regiteater frå innsida, ville dei heller søke ein anna form. Eit nærliggande førebilete for dei – og fleire av dei andre gruppene som har sitt opphav i Giessen – vart heller musikkgrupper og deira struktur. Dei ser seg sjølv mest som eit band, ikkje berre i organisasjonsstrukturen, men også i samband med produksjonane. Akkurat som på ein konsert kan tilskodarane til Showcase velje om dei vil stå fremst og følgje med, eller halde seg bak i lokalet og berre lytte til det som skjer. Dei har høve til å ta seg ein pause undervegs for å besøke baren eller ta ein tur på toalettet – på same måte som eit konsertpublikum.

She She Pop

Dette performancekollektivet vart danna i 1998, og sprang ut frå same miljøet som Showcase Beat Le Mot. Dei jobbar med visuell integrering av publikum i framsyningane sine, i situasjonar som til dømes i eit konferanserom eller rundt eit bål. Publikumsdeltakinga er i det heile høg, med intime settingar der dei blir inviterte til å både danse, kaste gjenstandar på og diskutere med aktørane. Sjølv beskriv dei det som at dei ”[...] attempt to dismantle hierarchies and make collective creation into an art form” (SheShePop, 2010). Og ved å opne opp for publikumsrespons på eit slikt nivå, jobbar She She Pop nødvendigvis med ein dramaturgi som opnar for det uventa. Utgangspunktet for ei framsyning er eit konsept med

fleire lag, som er varierte og ofte sjølvmotsigande. Produksjonane er i høg grad baserte på personlege erfaringar. Kollektivet, som for tida består av seks kvinner og ein mann, jobbar òg mykje med nakenheit i arbeidet sitt. Dette er delvis ein kampsak mot den normerte kvinnekroppen, samtidig som det jo har ein interessant verknad på tilhøvet mellom aktør og tilskodar (Behrendt, 2012).

Prosjektteatertendensar innanfor institusjonane

Prosjektteaterutviklinga ligg rett nok litt på sida av regiteaterutviklinga eg følgjer, men har som nemnt vist seg å ha stor innverknad på arbeidet innanfor institusjonane og regiteatret generelt, i likskap med dei postdramatiske impulsane. Slik kan teaterfeltet hjelpe til å kaste ljøs på det forholdet mellom teater og dramatikk vi ser mykje av i dagens teater.

Viss ein skal sjå til det Elisabeth Leinslie skriv i artikkelen “Nye Dramaturgier” henta frå boka *Scenekunst nå: Teaterscenen som arena for samtidskunsten* (2007), fann dei fyrste store endringane i forholdet mellom teater og dramatikk stad med neo-avantgarden på 1960-talet. Med 1968-opprøret kulminerte tiårets eksperimentering i ulike kunstformar, og tverrestetikk og nedbryting av hierarki i kunstprosessane vart norma. Det er om lag her Hans-Thies Lehmann sitt postdramatiske teater tek fatt: ”Det postdramatiske utviklet seg altså, historisk sett, gjennom 1970-tallets performanceorienterte teater, via 1980-tallets visuelle teater og 1990-tallets vekt på romlighet og tekst” (Leinslie, 2007: 25). I ei forlenging av dette kom prosjektteatra og eksperimenterte med ulike sjangrar og kunstformar, la vekt på det sosiale og kommunikative aspektet gjennom til dømes clubbing.

Desse trendane kjem tydeleg inn i institusjonane på 1990-talet. Frank Castorf har til dømes nytta DJen direkte i teatersfæren, da han organiserte det Knut Ove Arntzen omtalar som ”house party like settings” i foajeen på Volksbühne. I Tyskland blir dette omtala som hendingskultur (Event-Kultur). Rom blir organiserte på ein slik måte at dei kan tilpasse seg nye kulturelle erfaringar i det Arntzen kallar ”shared space” (Arntzen, 2001: 3). På 1990-talet ser ein òg ein større tendens til at regissørane legg enda større føringar på det kunstnariske feltet, og glir dels over i ein autør-rolle. Clubbing og pop-teater har vorte eit alternativ til å fornye institusjonsteatret, som den tyske teatervitaren og skribenten Stefan Strehler seier: “[...] Für das eingestaubte Theater scheint Pop eine willkommene Frischzellenkultur” (Strehler sitert i Arntzen, 2001: 5).

Regiteatret i lys av dei nye straumane

Etter 1989 kom det ei rekkje nye regissørar på bana i Tyskland. I teatersentrumet Berlin førte murens fall og foreininga mellom aust og vest med seg både moglegheiter og utfordringar. Kostnadane ved attforeininga var store, og no fekk Berlin plutselig dobbelt opp med teater – baa sider av muren (Brockett og Hildy, 2003: 558). Regiteatret tok som nemnt ei ny retning med påverknaden frå andre sceniske felt, noko som skapte ei kløft mellom nykommarar som Frank Castorf, Thomas Ostermeier og Armin Petras, og førre generasjon leiande regissørar. I *Theatre is more Beautiful than War*, gjengir Marvin Carlson noko av den kritikken som frå den eldre garde:

[Peter] Stein and his generation often dismissed the work of the new directors as shallow and revealing in a trendy cynicism, while the younger generation tended to dismiss the older as naively utopian, wedded to outmoded ideas of beauty, high culture, and moral uplift” (Carlson, 2009: 169).

Dette er skuldingar eg vil tru ligg i alle generasjonsskifte, og med unnatak av Stein vart desse diskusjonane i større grad utførde av tilhengjarar enn av regissørane sjølv.

Ein av dei som tok inn pop-kulturelle verkemiddel i sitt arbeid, var Armin Petras (1964-). Han byrja sin karriere i det frie sceniske feltet i Aust-Berlin, og har dessutan jobba som regiassistent ved Theater am Turm i Frankfurt og ved festspela i München. Etter murens fall i 1989 har han iscenesett både i Aust- og Vest-Tyskland, med eit høgt produktivitetsnivå (Hals, 2011: 84). Men fordi det brutale er noko Petras finn tiltrekkande i sitt arbeid med å skape teater, ser han på Aust-Tyskland som det mest interessante utgangspunktet: ”[...] ich persönlich habe eine grosse Sehnsucht nach der Brutalität, der Radikalität der Widersprüche, deshalb interessiert mich im Moment auch der Osten viel mehr als der Westen” (TheaterHeute, 2005: 49).

I masteroppgåva *Det verbale som estetisk virkemiddel i tysk regiteater: eksemplifisert ved Thomas Lang og Armin Petras* (2011) skriv Ingvild Kivijärvi Hals mellom anna om sine personlege erfaringar i møte med Armin Petras’ registil. Ho vel å karakterisere han på følgjande måte:

Som regissør er Petras kjent for å være rastløs, vågal og eksperimentell. Han er tilhenger av å bruke ironi og lekenhet i alle sine produksjoner og ikke sjelden klarer han å overraske. Til tider splitter han både publikum og kritikerne med sine nyskapende kvaliteter. [...] Han blander virkemidler til en teaterorgie bestående av pek, vitser og slapstics, i tillegg til tekniske virkemidler som mikrofon,

popmusikk og media [...] Han søker etter nye måter å bruke det gamle på som framdyrker skjønnhet og fremmedhet i kombinasjon (Hals, 2011: 86).

Ein stor vekt på verkemiddelbruken syner at også han har tatt inn over seg element frå det pop-kulturelle og postdramatiske teatret, noko som ikkje er overraskande med tanke på at han sjølv har jobba ved Theater am Turm. Petras har òg tilknytning til det norske teatermiljøet, og iscenesette *Lenz* av Georg Büchner som gjesteregissør ved Torshovteatret i 2006. I eit intervju med *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (1/2006), nemner han korleis norske framsyningar elles framsto som relativt konservative, men at Nationaltheatrets teatersjef, Eirik Stubø, gjorde ein god jobb i å invitere utanlandske regissørar til landet for å tilføre miljøet nye impulsar. Elles verka det på Petras som at norske tilskodarar rett og slett ikkje er så vant til eksperiment (Saanum, 2006b: 35).

Medan det vaks fram ein ny generasjon sentrale regissørar i Tyskland, heldt den norske generasjonen frå 1970- og 1980-åra fram å dominere teaterbiletet også inn i det nye tiåret. Fleire nye regissørar vart utdanna ved regilinja ut over 1990-talet, men dei fleste av desse markerte seg fyrst ved tusenårsskiftet. Men som representant for samansmeltinga av prosjektteaterarbeid og det institusjonelle gjorde den nyutdanna regissøren Jon Tombre seg merka alt i byrjinga av tiåret. Også registudiekameraten Eirik Stubø markerte seg, og fekk spesielt frå tusenårsskiftet mykje å seie for norsk regiteater gjennom sitt arbeid som teatersjef ved Nationaltheatret.

Eventkultur og dekonstruksjon – Frank Castorf

Frank Castorf (1951-) har bakgrunn som dramaturg og teatervitar, og har vore intendant (teatersjef og kunstnarisk leiar) ved Volksbühne sidan 1992, der han skapte eit radikalt post-Wende-teater (eit uttrykk for tida etter muren og attforeininga). Produksjonane hans stod støtt i relasjon til det austtyske samfunnet, og på toppen av Volksbühnebygningen, kan ein lese ordet ”OST” med store bokstavar. Dette har gitt Castorf tilnamnen ”det Bewarer ostdeutscher Identität”(Varney, 2008: 239).

Karrieren hans starta alt tidleg på 1980-talet ved provinsteatra Theater der Bergarbeiter Senftenberg i dagens Brandenburg og Theater Anklam i Mecklenburg-Vorpommern. I boka *DDR – Det det var* (2009), skriv Elin Nesje Vestli at Castorf provoserte alt frå starten, og skapte

oppmerksomhet i insiderekretser særlig med sine klassikeroppsetninger, hvor han fjernet seg langt fra konvensjonelt teater og psykologisk realisme. Castorf hakket

opp både tekst og handling, bygget gjerne inn slapsticks og fjernet seg langt fra sosialistisk realisme. Hans teater var høylydt, til tider eksaltert. Og han bød på provokasjon, ikke illusjon (Vestli, 2009: 47).

Dei nyskapande klassikaroppsetningane til Castorf gjorde at Anklam vart ein valfartsstad for eit alternativt og eksperimentelt publikum.

Castorf nyttar seg ofte av fiksjonsbrot i framsyningane sine, der aktørane kommenterer handlinga eller publikum. I ei oppsetning av *Hedda Gabler* seier ryktet i følgje Leirvåg og Eriksen i *Teater i perspektiv* at Hedda skaut etter dei tilskodarane som gjekk frå salen undervegs, og slengte kommentarar om det borgarlege teaterpublikumets død (Leirvåg og Eriksen, 2009: 53). Som dette dømet indikerer, hender det Castorf provoserer nok til at publikum går i protest. Oppsetningane hans har klare politiske trekk, og han inntek som regel det motsette synspunktet av det som blir sett på som korrekt. Castorf iscenesett både samtidsdrama, dramatiske klassikarar og store klassiske romanar. Ikkje minst dreg han aktivt inn element frå prosjektteaterfeltet, som det nemnte dømet der han iscenesette Event-Kultur i foajeen til Volksbühne, som også blir nemnt i *Teater i perspektiv*. ”Han tror ikke lenger at publikum bare kan være tilskuere til virkeligheten. Castorf inviterer publikum til en klubbaften eller fest hvor de skal bli provosert, underholdt og engasjert, og forventningene til hans iscenesettelser skal brytes eller kommenteres” (Leirvåg og Eriksen, 2009: 54).

I *Räuber* (1990) røva nærmast Castorf dramatikaren Schiller gjennom å plukke frå kvarande det klassiske verket og blande enkeltbitar saman med ulike andre tekstar. I følgje boka *Theatre in the Berlin Republic* gjekk oppsetninga stadig vekk frå – og kom attende til – Schiller sin tekst, og skodespelarane gjekk ut av rolla for å kommentere og stille spørsmål ved motivet i teksten (Varney, 2008: 239-240). Aktørane kunne også finne på å henvende seg direkte til publikum, gjerne med fornærmingar: ”Hebt den Arsch hoch!” (Varney, 2008: 241). Dei visuelle effektane i produksjonen var med på å skape og understøtte ei distinkt DDR-atmosfære i oppsetninga, og assosiasjonar til den ”grå DDR-mentaliteten” vart mellom anna skapt gjennom lyssetting. Sjølve scenerommet var gjort om til ein gigantisk, open pappask full av hol i botnen, som representerte “[...] a packed-up GDR, with all its values falling out due to the weight of the new capitalist goods” (Varney, 2008: 243). Produksjonen var med andre ord meir venleg innstilt til det samfunnet det austtyske publikummet nett hadde lagt bak seg, og stilte seg heller fiendtleg til den samtidige politiske og sosiale situasjonen i Berlin (Varney, 2008: 239).

Sjokkerande realistisk – Thomas Ostermeier

I motsetnad til Castorf ville ikkje Thomas Ostermeier (1968-) dekonstruere plott og karakter, men søkte snarare ei respektfull framstilling av det han kalla ”well done writing” (Carlson, 2009: 162). Karrieren hans starta med oppsetninga *Men in skirts* ved den nyopna biscenen til Deutsches Theater, Baracke, der han var kunstnarisk leiar frå 1996 til 1999. På Baracke sette han opp fem stykke i året, derav alle tok opp tema som narkotika, kriminalitet, sex og makt – ”to once again reflect reality” (Carlson, 2009: 162). Samstundes som Ostermeier etablerte seg som regissør, kom det mange nye dramatikarar som passa inn i programprofilen han køyrte, og dermed kunne han i stor grad byggje opp ryktet sitt rundt introduksjonen av desse – også når det kom til britiske dramatikarar som Sarah Kane og Mark Ravenhill.

Gjennomslaget til Ostermeier har mykje til felles med det Peter Stein hadde i si tid: Begge var unge regissørar som utfordra teatret i eiga samtid med radikal og sjokkerande realistisk skildring av eit underklasse miljø, og begge stykka kom frå samtidig eksperimentell dramatik i London (Carlson, 2009: 4). I Ostermeier sitt tilfelle var den store gjennombrøtsoppsetninga *Shoppen und ficken* (1998), etter stykket til Denis Kelly.

Ostermeier manifesterte seg snart som ein leiande regissør i innføringa av ei ny bølge med samtidig, intim og av og til valdeleg realisme (Carlson, 2009: 163). Og Marvin Carlson omtalar i *Theatre is more beautiful than war* nettopp *Shoppen und ficken* som ”[...] the key expression of this aesthetic” (Carlson, 2009: 163). Stykket ligg innanfor den britiske in-yr-face-tradisjonen på 1990-talet, og tek for seg dei typiske temaa dop og homofili. I 1999 vart Ostermeier invitert til Schaubühne am Leniner Platz, og teatret vart med det truleg det einaste som hadde alle stykka av Sarah Kane på programmet innan år 2005.

I 2005 iscenesette Ostermeier *Hedda Gabler* på Schubühne, ein produksjon som sidan vart invitert til Ibsenfestivalen her heime i 2006. I ”Die Optionsbürger-Schlampe” (*Theater heute* 2005/12) skriv Frank Wille om korleis handlinga var lagt berre eit par år attende i tid, altså om lag 2003, med ein scenografi som ved hjelp av ein grøn sofa plassert framfor store glassdører med innebygd regn framsto som ein ”todschick erstarrtes Designerheim”. Ein stor takspegel reflekterte handlinga, og synte, i følgje Wille, publikum kva dette kjørlige rommet eigentleg var: ”[...] eine Lebens-Dekoration, ein Ego-Showroom. Blendend unwirklich” (Wille, 2005: 6). Også språket til Ibsen hadde fått eit samtidig preg, og det dyrebare manuskriptet til forfattaren Eilert Løvborg var erstatta med ein lap-top Hedda knuste med ein hammer. Karakteren Hedda vart framstilt som ”ein cooles Partygirl” med Lolita-sjarm, som

kurerer si keisemd ved å more seg på bekostning av dei rundt seg. Men som følge av små feilsnitt i maktspelet får ein av dei andre karakterane, assessor Brack, vite for mykje. Dermed er det slutt på handlingsfridomen, og moroa er over – og med den livslysta. Ostermeier let Hedda skyte seg offstage, slik at tilskodarane høyrte skotet hennar medan dei øvrige karakterane heldt fram med det dei gjorde på scenen. Deretter vart scenebiletet, ved hjelp av dreiescene, snudd, slik at publikum fekk sjå den no livlause Hedda og blodet på bakveggen, før scenen igjen gjekk rundt for å tydeliggjere kontrasten mellom den daude og dei likegyldige levande. Om denne produksjonen har regissøren sjølv hevda at han iscenesett Ibsen slik Ibsen sjølv hadde meint det – som kritikk mot borgarlege verdiar og sjølvtilfredsheit (Carlson, 2009: 174-176; Wille, 2005).

I møtet mellom prosjektteater og institusjon - Jon Tombre

Attende i Noreg var som nemnt Jon Tombre (1964-) ein av dei som førte prosjektteaterrenden opp mot det institusjonelle virket på 1990-talet. Han byrja tidleg å regissere, og gjorde seg merka i prosjektgruppa Det motsatte prosjekt, der det vart lagt mykje vekt på det fysiske uttrykket i produksjonane. Han har bakgrunn frå École International de théâtre du Jacques Lecoq i Paris, Århus Teaterakademi og regiutdanninga ved Statens teatehøgskole. Tombre er kjent for å nytte ein fysisk spelestil, og for å gå klassikarane uredde i møte, samt å nytte alternative scenerom.

Tombre og Det motsatte Prosjekt jobba for å skape absurd teater som er forståeleg. I eit intervju i *Aftenposten* (17.06.1992), seier regissøren at "[m]ålet er å ta inn ulike kunstuttrykk, og i møtet mellom likestilte kunstarter, skape et kunstnerisk uttrykk der det rytmiske og visuelle er like viktig [...]" (Svalbjørg, 1992). Gjennom bilete og rørsle, ønska teatergruppa å foreine det logiske og abstrakte, og i samband med dette har Tombre òg sagt at "[v]år tid er visuell i sin formidling, bilder får for eksempel større betydning og plass i avisene. Teateret må også ta tak i dette [...]. Vi jobber assosiativt og ønsker å konkretisere situasjonene" (Aasheim, 1995). Slik føyer arbeidet hans seg inn i rekka av prosjektteater som jobbar med postdramatiske strategiar, men tankegangen minnar òg om Peter Zadeks – og seinare Stein Wingses – haldning til fantasi og ikkje minst fysisk biletlege uttrykket i teaterrommet.

Som nyutdanna regissør iscenesette Tombre *Romeo* (1994) – eit døme på eksperimentelt regiteater der Tombre fjerna alle dei mannlege replikkane og let kvinnene i stykket fortelje si historie. Romeo vart i tillegg spela av fem menn. I staden for å leggje vekt på familiefæiden i det gamle stykket, som Tombre meinte ikkje hadde nokon aktualitet i 1994, konsentrerte han

seg om lidenskapen, lengten og begjæret – eit tidlaust tema. I ein omtale i *Aftenposten* (16.11.1994), beskriv Ragnhild Plesner tema og dei fem Romeo-ane i framsyninga slik: ”Romeo er drømmen om mannen i en forestilling som beveger seg fra nesten realistiske til helt abstrakte scener. [...] En Romeo arter seg jo ulik fra kvinnedrøm til kvinnedrøm” (Plesner 1994). Også i denne framsyninga sto det fysiske og visuelle i fokus, og Tombre arbeidde for å få det biletlege i oppsetninga til å bli så forteljande som mogleg.

I samband med Ibsenfestivalen i 1998 iscenesette Tombre *Østerrike* på Nationaltheatret. Dette var eit bestillingsverk der dramatikaren Cecilie Løveid hadde tatt utgangspunkt i Henrik Ibsens *Brand*, og handla om den austerriske filosofen Ludwig Wittgenstein som var lange periodar i Skjolden i Sognefjorden. Til den vesle hytta i Noreg kjem òg kjærasten Agnes frå Zürich, men Ludwigs gamle flamme David lurar i skuggene. Framsyninga var satt til Malersalen på teatret, som var eit kvitmåla, nakent spelerom for høvet. Hans Rossiné skreiv i si anmelding ”Tam og luftig lek” i Dagbladet (30.08.1998) dette om oppsetninga:

Det forunderlige ved Jon Tombres oppsetning på Malersalen er at han snur Løveid på hodet. Han starter med Ludwig og David tett forbundet, ikke, som hos Løveid, med Agnes som reiser til Skjolden for å søke kjærligheten. Derved blir Agnes' reise omsonst allerede i utgangspunktet, og også den heteroseksuelle kjærligheten. [...] Spillestilen spenner fra skrik og utrop, over tørrknulling i trappeavsatser og koreograferte, stiliserte bevegelser til melodrama og intellektuell ironi (Rossiné, 1998).

Dermed tydar det på at Jon Tombre også her har lagt stor vekt på det fysiske skodespelet, medan scenerommet rundt er relativt nakent. Gjennom si postdramatiske tilnærming til regiteatret, var han med på å innføre nye praksiser i institusjonsteatra.

Frå postmodernisme til det nypolitisk – og satsinga på tysk dramatik

Der Tyskland også på 1990-talet opplevde politisk teater gjennom oppsetningane til mellom anna Frank Castorf, ser ein at det norske teatret i større grad tok eit oppgjær med 1970-åras politiske agenda. På 1980- og 1990-talet skulle fokuset ligge på det reine innadvendte formeksperimentet i prosjektbaserte friteater. Men ved tusenårsskiftet byrja motreaksjonane komme også i Noreg, noko som fell saman med ein tydeleg interesse for det tyske teatersentrumet Berlin. Dette manifesterte seg mellom anna gjennom teaterskribent og redaktør for *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, Therese Bjørneboe, som drog til den tyske hovudstaden tidleg på 2000-talet. Sidan har tidsskriftet hatt eit klart fokus på bygge relasjonen mellom norsk og tysk teater – eit engasjement som sikra ho tildelinga av Willy Brandt-prisen i 2011. I eit intervju gjort med Bjørneboe i *Berlin – med norske øyne*:

dokumentasjon av norsk liv i Berlin i dag (2006), beskriv ho møtet med det tyske teatret, som ho oppfattar som både meir konfronterande og risikovillig enn teatret her heime. Bjørneboe meiner at regiteatret tradisjonelt ikkje har stått like sterkt i Noreg som i Tyskland, og at ein av grunnane er at norsk teater og samfunn ikkje har vore under eit like sterkt press som det tyske.⁸ Men i intervjuet påpeiker ho òg at norsk teater har hatt ei auke i tyske og kontinentale tendensar sidan siste halvdel av 1990-talet, ei utvikling Bjørneboe finn interessant (Thuestad, 2006).

I artikkelen ”Politisk teater – på kunstens premisser: Skisse til en psykoanalyse av norsk samtidsteater” (*Localmotives* vol. 9/2002), gir kunstnarisk leiar for Transiteatret-Bergen, Tore Vagn Lid, uttrykk for si oppfatning av teaterrenden i dei to tiåra før, om ein form som var så fri at ein som scenekunstnar kjende seg tvinga:

Politikk var makt. Regi og regissør var udemokratiske fremmedelement. En klar kunstnerisk profil ødela for den enkeltes spontanitet, og faste ensembler hørte hippihår og kollektivismen til. [...] Glemt var Brecht og tysk preusser-disiplin. Borte var modernistenes skyhøye krav til presisjon, organisasjon og tekniske ferdigheter, og restene av en ensembletenkning var henvist til de trauste institusjonsteatrenes spøkelsesaktige Stanislavskij-foredling. [...] *Kunstneren* var fri, publikums *fortolkning* var fri, og *det norske friteateret* var enda mer fritt - ja faktisk så fritt at man plutselig som ung scenekunstner på 90-tallet fant seg tvunget til å improvisere, til stadig å bytte partnere, til spontant å framstille løslige [sic] og kortfristete prosjekter uten mening - for *å mene* noe - mente man - var ensbetydende med å belære publikum (Lid, 2002b).

Lid meiner den politiske korrektheita på 1980- og 1990-talet også var eit klart politisk standpunkt, og oppfattar sjølv han har ei haldning som beveger seg bort frå det postmoderne og bryt med det apolitiske – men som framleis er postdramatisk.⁹ Skilnaden mellom dei to omgrepa forklarar han slik: der ein postmodernistisk form er forstått som ein postpolitisk eller postkritisk dramaturgi, er ei framsyning postdramatisk i kraft av at det ikkje er den dramatiske utviklinga som står i sentrum, men snarare tema og materialet (Lid, 2011: 326).

Eit anna døme på at norsk teatermiljø auka fokus på regiteatret og det tyske miljøet rundt årtusenskifte, finn ein med ein av Noregs tyngste institusjonsteater, Nationaltheatret. Da var det særleg gjennom fokuset til Ibsenfestivalen at det norske publikummet vart introdusert for både tyske og europeiske gjestespel, så vel som nyare regiteater frå eget land. For å belyse

⁸ Her er det viktig å merke seg at Bjørneboe i same intervju omtalar regiteater som eit fenomen som oppsto i Tyskland på 1960-talet, gjennom det konfronterande arbeidet med klassikarar som vart gjort av regissørane etter Brecht.

⁹ Opplysning henta frå samtale med Tore Vagn Lid, 05.03.2012

denne utviklinga vil eg i det følgjande sjå på arbeidet til Eirik Stubø, som var sjef på Nationaltheatret i perioden.

Eirik Stubø og Ibsenfestivalen

Der Jon Tombre baserte mykje av sitt verke i prosjektteaterfeltet, har Eirik Stubø (1965-) heile vegen utmerka seg innanfor institusjonen og regiteatret. Han starta si treårige utdanning på regilinja hausten 1991, saman med Tombre og den tredje medstudenten, Morten Cranner. Sjølv utan ein bakgrunn innan teatret vart han raskt stempla som ein lovande regissør, og vart teatersjef ved Rogaland teater i 1997. Her introduserte Stubø fleire tyskspråklege teaterstykker. Han iscenesette òg sjølv fleire slike, til dømes den mørke komedien *Teatermakeren* (1999) etter Thomas Bernhard, og Ödön von Horváths *Tro, håp og kjærlighet* (1997), som vart satt opp fyst på Den Nationale Scene, og sidan ved Nationaltheatret.

Hausten 2000 tok Eirik Stubø over som sjef for Nationaltheatret (eit halvt år før planlagt), og det var no han verkeleg skulle markere seg innanfor regiteatret og som teatersjef plukka han opp den auka interessa for Tyskland i teatermiljøet. I samband med at han overtok sjefsstolen, uttrykte Stubø i eit intervju med *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (1/2001) at norsk teater har tatt ein ny retning sidan 1980- og 1990-talets behov for sjølvgransking:

I dag er det en reaksjon mot performance-tradisjonen, mot den tida da man skulle dekonstruere klassikerne, interfoliere tekster, hente herfra og derfra, mens man ikke var så opptatt av å nå ut til folk. [...] Jeg har aldri vært opptatt av sånt teater. Så jeg forstår godt behovet for å komme på banen og bety noe i samfunnet. Og jeg synes det er viktig at teatret har en slags samfunnsfunksjon. [...] Men det er viktig å lage et teater som er utadvendt og har en klar retning. [...] Det som skjedde på 80-tallet var sikkert viktig, men det er steindødt i dag. Det var en nesegrus selvførelskelse ved det, som er farlig for teatret (Bjørneboe, 2001: 59).

Stubø la stor vekt på det å nå fram til tilskodarane, og meinte sjølv han søkte ein større samfunnsrelevans – eit meir politisk teater, slik trenden var attende på 1970-talet. Men sjølv om han gjennom denne utsegna på mange måtar tek avstand frå dekonstruksjonen av klassikarar som mellom anna Frank Castorf nytta seg mykje av, henta han like fullt inn tyske gjestespel laga i nett denne tradisjonen til Ibsenfestivalen. Slik verkar fråsegna til Stubø å stå litt på avstand til hans arbeid som teatersjef, og dermed er kanskje ikkje praksisen i tiåret før så fjern likevel.

I same intervju bekreftar Stubø at han igjen vendar nasen mot teaterverksemda i Sentral-Europa, der andre i hans generasjon har sett til det angloamerikanske repertoaret. Han påpeiker at repertoara til hovudstadsteatra ofte er til forveksling like, og meiner sjølv at han i

Stavanger klarte å sette opp stykke som skilte seg frå mengda. I følgje Stubø er det (per 2001) for få skilnadar i norsk teater.

For å spissformulere det litt, så har mange norske teatersjefer over lang tid dratt til London i skytteltrafikk og satt opp de samme stykkene nesten samtidig. For meg har dét aldri vært aktuelt, men likevel har jeg ikke hatt noe bevisst ønske om å stå i opposisjon. Jeg synes ganske enkelt at Thomas Bernhard er mer interessant enn Harold Pinter (Bjørneboe, 2001: 57).

I denne sammenhengen er det primært snakk om den tyskspråklege dramatikken. Det var også fleire andre journalistar som plukka opp Stubøs forkjærleik til tyskspråkleg dramatik i denne perioden. I *Aftenposten* (28.10.2001) fekk han mellom anna spørsmål om slik dramatik er hans varemerke, der svaret var at ”- Det finnes mange skatter i den tyskspråklige dramatikken som er altfor lite spilt i Norge. Det må vi gjøre noe med [...]” (Enger, 2000a).

Men interesse for tysk iscenesettingsstil ser ein fyrst og fremst spor etter i Stubøs sjefsperiode på Nationaltheatret. Sjølv om han openbart har sett til det tyskspråklege, er han ikkje i eige arbeid oppteke av dei komplekse klassikartolkingane som glir over i autørteater. I staden hentar han fram vår eigen dramatar Jon Fosse som eit godt døme på tidas estetikk, ein slags ”New Simplicity”:

En veldig enkelhet i måten du presenterer og setter opp tekster på, rett og slett. Man søker en større enkelhet i hvordan man beveger seg omkring på scenen. At man kan sitte og snakke i en halv time, uten å bevege seg, og insistere på det. [...] Det ligger nesten et opprør i å si at her har vi tenkt til å sitte og prate, og nokon kjem til å sovna; men vi gjør det likevel! Det er en kongruens mellom Fosses estetikk og et behov i teatret for ro, stillhet, enkelhet (Bjørneboe, 2001: 59).

Denne utsegna seier kanskje noko om Eirik Stubøs registil – enkle, reine iscenesettingar av den dramatiske teksten som ligg til grunn. Samtidig er han opptatt av at teatret skal roe ned tempo og fortelje noko – det er til for publikum, og er ikkje ein arena for sjølvdyrking. Quiet is the new loud. Det ligg altså ein balansegang mellom det å skape teater som ikkje er for sjølvsentrert, men heller når ut til tilskodarane, og det å presentere eit repertoar som skil seg ut og vågar presenterer nye ting. For sjølv om Stubø vil bort frå 1980- og 1990-talets sjølvdyrkande praksis, vart det like fullt sagt om hans fyrste vårprogram ved Nationaltheatret i 2001, med både *Woyzeck* og *Tro, håp og kjærlighet* på plakaten, at det ”[...] er helt og holdent Stubøs, og det er lite preget av publikumsfrieri. Det er så røft og moderne at mange er spente på om det vil trekke nok folk” (Hansen, 2000).

Under den fyrste Ibsenfestivalen i Stubøs sjefsperiode, hausten 2000, sto det sentraleuropeiske i fokus, og gjestespel frå nasjonar med kulturelt nær slektskap auka også oppmerksmda rundt den kunstnariske kvaliteten til dei norske produksjonane. I artikkelen ”Tyve år med Ibsenfestival”, kan ein lese at eit brot mellom tradisjonisme og nyskaping i norsk og europeisk regiteater byrja kome til syne. Som ei oppsummering på festivalen i 2000 sa den nyttilsette teatersjefen at ”Norge og Tyskland har skåret høyst under årets Ibsenfestival” (Hyldig, 2010: 40),¹⁰ ei fråsegn som syner eit medvite forhold til det tyske regiteatret. Denne interessa heldt fram gjennom leiarskapen, og Stubø inviterte fleire tyske gjestespel og gjesteregissørar til Nationaltheatret framover. Ein av desse var Sebastian Hartmann, som fekk synt sin *Gesperster* i 2000, og sidan har iscenesett viktige produksjonar i Noreg – noko eg kjem attende til. Også i dei påfølgande festivalane kom variasjonen mellom tradisjon og nyskaping i norsk og europeisk regiteater til syne, og Ibsenfestivalen i 2004 var ifølgje artikkelforfattar Keld Hyldig ein av dei mest kunstnarisk viktige i festivalens historie, og det var særleg sambandet mellom norsk og tysk regiteater som vart framheva. Dette året var både Sebastian Hartmann og Thomas Ostermeier representerte, i tillegg til fleire framtreande norske og utanlandske regissørar (Hyldig, 2010: 41).

To år seinare hadde Stubø sjølv regien på ein av fem utgåver av Ibsens *Hedda Gabler* under Ibsenfestivalen 2006. Han presenterte ein sterkt forkorta variant som hadde kutta handlinga ned til beinet, noko som reduserte Ibsens tekst til ei antydning av historia (Leinslie, 2006). Handlinga var ikkje nøyaktig tidfesta, med ein abstrakt scenografi. Scenerommet var utforma som ein raud klaustrofobisk oval tube, som opna opp til eit fotografi av ein tett skog som dekte heile bakveggen (Rygg, 2006). Tiskodarane fekk presentert ei keisam og einsam Hedda, som opna framsyninga med å stire langdrygt ut i publikum. I *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (3-4/2006) blir karakteren i knekort draktkjole omtalt som ei urban kvinne med ”velprøvd erotisk register” (Remlov, 2006: 22). Forholdet mellom Hedda og ektemannen Tesmann blir karakterisert som moderne, der dei er medvitne om seg sjølv og kvarandre i større grad enn kva som er vanleg i *Hedda*-oppsetningar. Men det er maktspelet mellom Hedda og assessor Brack som vart framheva i denne oppsetninga, med Brack som ein arrogant humorist, egoistisk og kynisk. Det er òg han som driv Hedda til å skyte seg sjølv ved stykkets slutt. Oppsetninga fekk vekslande mottaking av pressen, med skuldingar om at Stubø både hadde kutta for mykje av teksten, og at han ikkje drog konseptet langt nok. I forsøket på

¹⁰ Sitatet har Hyldig henta frå artikkel trykt i Aftenposten 09.10.2000: ENGER, R. K. 2000b. "- Norge og Tyskland med de beste tolkningene". *Aftenposten*, 09.10.2000.

ein reinskoren tematikk enda framsyninga opp med eit mekanisk plott med logisk utfall – trass i ei lada handling utan daudpunkt (Remlov, 2006: 22). Men om ideen kanskje aldri vart heilt forløyst, kommenterer Hyldig korleis Stubøs oppsetning likevel ”[...] viste at en norsk regissør – slik som i tysk regiteater – er villig til og i stand til på et høyt kunstnerisk nivå å gjennomføre en sterk konseptuell Ibsen-oppsetning” (Hyldig, 2010: 47). Dette var ein av dei oppsetningane som gjorde at Nathionaltheatret vart ein viktig aktør i utviklinga av europeisk samtidsteater, saman med Ibsenfestivalen som heile.

I likskap med fleire av dei regissørane eg har tatt for meg tidlegare, er Stubø fan av ensemblespelet. I artikkelen ”Nationalsjef. Stubøs naive metode” frå Bergens Tidende 10.12.2000, kan ein lese at

Eirik Stubø ser det slik:

- Fordelen med faste ensembler er at man kan få toppfolk til å gjøre bittesmå ting. Jeg har tro på ensemble-spiriten, sier nationalsjefen, vel vitende om at han er en av få teatersjefer som hegner om faste ensembler. Det gjør ham umåtelig populær blant skuespillerne. Men det er nok ikke bare derfor teaterjyplingen var skuespillernes førstevalg. De priser også hans uformelle lederstil og hans interesse for samtidsdramatikk (Hansen, 2000).

Her kan ein trekke ei linje frå gruppeteatermentaliteten i førre regissørgenerasjon, noko som plasserer Stubø som ei vidareutvikling av regiteatertradisjonen til Bang-Hansen og Winge, der Tombre står meir klart i høve til det frie feltets prosjektteatertradisjon.

Kort oppsummering

I løpet av 1980- og 1990-talet utvikla postdramatiske strategiar seg i hovudsak innanfor prosjektteatra i det frie feltet. Både tysk og norsk miljø fekk inspirasjon frå Nederland og Belgia. Her ser ein for fyrste gong tydeleg korleis det norske miljøet påverka det tyske – i hovudsak gjennom gjestespela til Baktruppen, slik det blir dokumentert i *Performance Art by Baktruppen: First Part* (Baktruppen Arntzen og Eeg-Tverbakk, 2009: 39-64). På 1990-talet plukka regiteatret og institusjonane opp dei postdramatiske impulsane frå det frie feltet. Jon Tombre tok med seg si eiga erfaring frå prosjektteater inn på institusjonen, og Frank Castorf sytte for klubbaktig stemning med bar i foajeen på Volksbühne.

Castorf representerte saman med mellom anna Thomas Ostermeier 1990-talets regiteater i Tyskland, medan det norske miljøet framleis hang litt att i dei store namna frå førre generasjon, slik som Kjetil Bang-Hansen og Stein Winge. Nokre nye tilskot vart det likevel, men akkurat i det siste tiåret av førre hundreåret er ikkje parallellen mellom tysk og norsk

miljø like sterk som i dei andre periodane eg har sett på i denne oppgåva, trass i at Ibsenfestivalen sytte for kontakt med internasjonale straumar gjennom heile 1990-talet. Ved årtusenskiftet skifta norsk miljø forkus att, med ei ny interesse for regiteateret og tysk tradisjon. I tillegg til enkeltregissørars innsats, sikra *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* ei brei orientering i det tyske feltet. I denne perioden byrja også enkelte utøvande kunstnarar gå lei det dei kalla sjølvdyrkinga i førre tiår, og la meir fokus på aktualitet og det å nå fram til tilskodarane. I eigenskap av å vere sjef for Nationaltheatret programfesta Eirik Stubø fleire tyske oppsetningar under Ibsenfestivalen, og inviterte dessutan tyske gjesteregissørar som Sebastian Hartmann og Armin Petras. Gjennom ein om lag 30 år lang periode kan ein sjå korleis tysk og norsk tradisjon har glidd litt frå kvarandre etter dreiepunktet som fann stad på 1960- og 1970-talet – for så å stå i eit nytt samspel med kvarandre på byrjinga av 2000-talet. Det vil eg gjere nærmare greie for i neste kapittel.

5. SAMSPEL MELLOM NORSK OG TYSK TEATER

– Tre døme frå 2000-talet

Generelle tendensar

Som vist, kom det eit nytt skilje om lag samtidig som Eirik Stubø overtok som teatersjef ved Nationalteatret, eit skilje som fell saman med debatten om kor vidt det er ein ”ny tysk regiteater-trend” i Noreg på 2000-talet. Det er ei tydeleg auke i fokus sett i høve til tiåret før, der forholdet mellom dei to tradisjonane ser ut til å ha vorte meir medvite – til dømes gjennom arbeidet til tidsskriftredaktør Therese Bjørneboe. Også Ibsenfestivalen har bidratt sterkt til utvekslinga med sine gjestespel, men det gjenstår enno å sjå nærmare på om kor vidt vi ser ei gjensidig utvikling slik det var på 1970- og 1980-talet, eller om det er meir einvegskommunikasjon – slik ein kunne oppleve det tidleg i hundreåret. Det er her eg har valt å gå inn i tre enkeltoppsetningar i perioden 2009—2011, for å betre kunne kommentere dagens forhold. Den fyrste er *Vildanden* 2009 av Vegard Vinge og Ida Müller, ei nyskapande framsyning som vakte stor oppsikt som ein del av Festspillene i Bergen i 2009. Fokuset på tysk regiteater gjer det òg naturleg å ta med *Ibsenmaskin* (2010), ei norskprodusert framsyning med den tyske regissøren Sebastian Hartmann – som står midt i debatten om den tyske regiteater-trenden. Kunstnarisk leiar for Transiteatret-Bergen, Tore Vagn Lid, eit sentralt namn i dagens Teater-Noreg, og arbeidet hans vil eg sjå nærmare på gjennom oppsettinga *Før soloppgang* frå 2011. Men fyrst vil eg seie litt meir om ein generell tendens innanfor regiteaterutviklinga i siste del av det 20. hundreåret, der teatermaskina igjen har vorte sentral. Dette er eit fenomen Knut Ove Arntzen har valt å omtale som den ”gjenoppståtte teatermaskin”.

Postdramatiske verkemiddel i den gjenoppståtte teatermaskina

Teatermaskin er eit uttrykk ofte brukt i samband med reatraliseringa, slik eg til dømes har vist hjå Erwin Piscator. Sjølv om grepet tek utgangspunkt i å forstå teatret som eit handverk, og kan nyttast både metaforisk som i å byggje dramatik, og om det faktiske kulissemaskineriet – ei teatermaskin i bokstaveleg forstand. I artikkelen ”Den gjenoppståtte teatermaskin: Et postdramatisk paradoks” henta frå tidsskriftet *Peripeti* (9/2008), seier Arntzen om omgrepet at ”Teatermaskin kan metaforisk sett reflektere en forståelse av teatret som en intrigemaskin fra klassisk komedie til *la pièce bien faite* og mélodrama, og i en modernistisk sammenheng er teatermaskin å forstå som en spillmaskin [...]” (Arntzen, 2008: 21). Slik kan ein knyte teorien om den gjenoppståtte teatermaskina attende til Hans-Thies

Lehmann sine utsegner om eit auka fokus på teaterhendinga i det postdramatiske teatret, slik han skriv i den tidlegare omtala artikkelen ”Edge or Art” (Lehmann, 2010).

Som tidlegare nemnt forsvant fokuset på maskineri da den fjerde veggen vart innført i teatret – og med den kom kunstteatret. Innanfor det kunstnariske teatret og den tidlege moderne iscenesettinga gjekk teatret avgjerande burt frå spelemaskina for å kunne oppnå verkstatus gjennom ein komplett skilnad mellom aktør og tilskodar. Reteatraliseringa på fyrsten av 1900-talet gjenoppliva teatermaskina, og gjorde ho til ”[...] en spillemaskin for skuespillernes beherskelse og bruk av fysiske teknikker” (Arntzen, 2008: 21).

Så kom det postmoderne teatret og gjeninnførte teatermaskina som ”[...] en postmoderne måte å se på teatret som maskin, det være seg som tekstmaskin eller spillemaskin” (Arntzen, 2008: 21). Iscenesettingar av Heiner Müllers *Hamletmaschine* (1977) bidrog til dette. Müllers tekst synte korleis krefter og historiske rørsler utfolder seg med maskinell dynamikk. Slik kan ein sjå dei ulike elementa i dramaet og den sceniske løysinga som deler i eit stort maskineri som er i samspel med kvarandre. Teatret har bevega seg i retning av eit opplevings teater kor skodespelarane har byrja leike med rollane i samband med både klassikaroppsetningar og ny dramatik. Den gamle oppfatninga av regikunst som mimesis har vorte erstatta av ein direkte kunstnarisk presentasjon, som speglar refleksar og fragment av røynda. Ting blir fortald og etterlikna på ironisk eller leikande vis, det Arntzen kallar ”re-mimetisering”. Dermed kjem det inn eit element av klassisk forteljing, sjølv om handlinga er dekonstruert, og vi får å gjere med ei slags nyforteljing der kontekst spelar ein viktig rolle (Arntzen, 2008: 22). Med nyforteljinga i det postdramatiske teatret, oppstår det Arntzen kallar det postdramatiske paradokset i forholdet mellom moderne regiteater og teatermaskin:

Til tross for at det verkorienterte kunstteatret ble dekonstruert i det postmoderne og konseptuelle, og at selve teateropplevelsen er blitt ritualisert i ambient eller situasjonistisk retning, har teatermaskinen overlevd som en fortellerinstans som kommer istedet for den tradisjonelle representasjonelle regikunsten (Arntzen, 2008: 23).

Dette indikerer ein viss rekonstruksjon av gamle hierarki, der det ein vil fortelje, igjen blir viktigare enn måten ein vil syne det på – noko som gjer at kontekstualiseringa går i retning av det relasjonelle. Form er ikkje lenger så viktig, og det konseptuelle blir dramaturgisk drivkraft. Dei verkemidla som blir nytta for å formidle ei forteljing, vil òg kunne underhalde publikum i ein vidare forstand, gjennom element av show eller felles erfaring og leik på tvers av scene og sal. I denne kontekstuelle teatermaskina finn Arntzen at paradokset består i at det

kan forteljast ei historie eller la utspela seg eit drama, samstundes som det er snakk om eit postdramatisk teater (Arntzen, 2008: 23).

Den gjenoppståtte teatermaskina er nært knytt til den praksisen prosjektteatra førte med seg, med interaktivitet og leik med røynda. Da er det spesielt teaterformar som reflekterer det perifere, eller marginale, som har bidratt til å fornye konteksten for kunstnarisk arbeid gjennom å stille seg kritisk til rådande rammar for teaterproduksjon. Som nemnt, er det ikkje lenger form som er viktigast på tidleg 2000-tal; ein ser snarare korleis kunst fungerer som opplevingskunst. Eit nytt drama blir sett i gang av teatermaskina, med oppsetningar som i kraft av sin kontekst er dramatiske, og som samstundes gjennom sin bruk av fragmenterte verkemiddel er postdramatiske (Arntzen, 2008: 19, 28). Viss ein følgjer denne tankerekkje, har regiteatret i det nye tusenåret funne fram til ei form som integrerer dei postdramatiske impulsane frå førre tiår inn i eigen tradisjon.

Vildanden – seig og smaklaus, eller eit paradigmeskifte?

Eit av dei viktigaste kunstnartema i norsk samanheng dei siste par åra er Vegard Vinge (1971-) og Ida Müller. Dei er i stor grad Berlin-baserte og møttes på Den Norske Opera, der dei båe var assistentar for oppsetninga *Lohengrin* (2002). I utgangspunktet er Vinge regissør og Müller scenograf, samtidig som begge står på scena i oppsetningane deira. Men arbeidet er så tett at det er naturleg å tale om dei under eitt, for som Vinge sa i intervjuet ”Det norske hus i ruiner” frå *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (3-4/2006): ”Det går ikke an å snakke om hvem som gjør scenografi, hvem som gjør regi. Begge er like sterkt involvert. Og uten scenografien er dette ingenting” (Saanum, 2006a: 16). Dei vart for alvor lagt merke til i 2006, da dei iscenesette *Et dukkehjem* hjå Grusomhetens teater som ein del av Ibsenfestivalen. Dette var fyrste del i ein Ibsensaga, som seinare har vorte etterfølgt av og *Gengangere* (2007), *Vildanden* (2009) og *John Gabriel Borkman* (2011), sistnemnte produsert i Tyskland.

I oppsetningane ser Vinge og Müller klassikartekstane frå synsvinkelen til dei som ikkje kjem til ordet: barna. Dei knyter handlinga opp mot vår tid og overprøver sivilisasjonen, verdiane og kulturen vår. Oppsetningane er tablåprega med store, todimensjonale pappkulissar og stor bruk av teikn. Det er mykje som minnar om installasjonskunst i arbeidet, og dei tøyser grensene for kva som er legitimt å putte inn i teaterrommet (Saanum, 2006a: 15-16).

Tidsaspektet er òg påfallande i oppsetningane, og Vinge og Müller leikar med det langsame og repeterande så vel som med kaosdramaturgi og simultanscener.

Under Festspillene i Bergen i 2009 hadde Vegard Vinge og Ida Müller premiere på *Vildanden*, etter Henrik Ibsen. Kunstnarduoen presenterte her eit stykke som bevega seg langt frå tradisjonell Ibsen-tolking i Noreg, med ei framsyning bygd opp av ei mengd langsame tablå som braut med spenningsoppbygginga i det skrivne dramaet som låg til grunn. Dei let òg heilt andre karakterar få hovudfokus, medan til dømes karakteren Hedvig hadde ein relativt liten og stum rolle. Likevel hevda regissøren sjølv at han var heilt tru mot Ibsens idé.

Vinge og Müllers *Vildanden* starta handlinga heilt attende i steinaldaren, med to huleboarar som slo kvarandre i hel etter å ha hogd ned ein heil skog. Sidan gjekk dei over til moderne tid, i Gregers Werles univers. Scenerommet besto av simultane scenar bygd opp som i tre etasjar i eit hus, samt ein speleplass i forgrunnen. Heile scenografien bar preg av eit teikna univers med fleire todimensjonale sceneelement og sterke fargar, og alle aktørane bar maskar. I tillegg til sjølve speleplassen var det eit område med ein stor miksepult øvst i publikumsamfiet – som fungerte som ein slags orkesterplass – der Vegard Vinge sjølv sto og ”dirigerte” handlinga. Han kom òg ned til scenen ved fleire høve. Det visuelle spela ein viktig rolle, og fleire tablå (og i grunnen heile scenografien) var kunstinstallasjonar i seg sjølv. Reint handlingsmessig vart relasjonar mellom dei ulike karakterane framheva og vidaretolka i høve til Ibsens tekst. Eit døme på eit tablå prega av ekstrem langsemd og mykje repetisjon av enkelte nøkkelreplikkar, var når Doktor Relling heldt ein lang tale basert setninga ”Den ideale fordring” repetert så lenge at orda mista si opphavlege meining.

Vildanden vart sett av berre om lag 600 tilskodarar i Bergen (den vart seinare satt opp att på Blackbox teater i Oslo), men fekk likevel enorm blest i media. Mykje av omtala gjekk på at folk kjende seg provoserte – anten det var snakk om at Vinge tissa seg sjølv i munnen, at framsyninga vara mellom fem og elleve timar, eller at ein produksjon sett av så få hadde fått så mykje pengestøtte. I tillegg til dei provokasjonane som gjekk på sjølve innhaldet i stykket, er det interessant å sjå på konflikten som oppsto mellom kunstnar og festspelsjef Per Boye da sistnemnte gjekk inn og stoppa framsyninga under premieren. For det kontekstuelle spelar ein viktig rolle i denne oppsetninga med tanke på rammene rundt framsyninga – både i sjølve teaterrommet og samfunnet elles. Gjennom dei stadige kommentarane Vinge kom med oppe frå miksebordet, vart både vår ibsentradisjon og dagens samfunn dratt inn som eit eige lag i forteljinga, og han tala òg direkte til tilskodarane. Skilje mellom fiksjonstid og real-time vart dermed bygd ned, eit fenomen som er omtala tidlegare i oppgåva.

I *Vildanden* finn ein i det heile att mange av dei elementa eg tidlegare har sett på i høve til nyare trendar og det postdramatiske. Den ambiente atmosfæren var tydeleg frå det sekundet publikum kjem inn i skatehallen, med ein gigantisk installasjon av ei villand som fyrste møte, og ein bar som var open heile kvelden. Publikum kunne kome og gå som dei ville under heile framsyninga, og vart faktisk direkte oppfordra til å forlate rommet til fordel for baren fleire gongar undervegs. Men samtidig gjorde eit konvensjonelt og trøngt amfi det ubehageleg å forlate plassen og forstyrre alle tilskodarane rundt seg. Lydbruken var heile vegen høg og omsluttande, og til og med luktene frå scena var med på å skape den heilskaplege atmosfæren – da primært lukta av teaterblod, som vart nytta i store mengder.

Både festspelsjefen og andre knytte omgrepet ”risiko” opp mot framsyninga, og i sin omtale i *Aftenposten* (25.05.2009) skreiv Knut Ove Arntzen korleis dette er sjeldan kost i norsk teatersamanheng. I *Vildanden* såg han eit nytt melodrama: ”[...] en slags teatermaskin løsrevet fra den tradisjonelle realismen og den klassiske dramaturgien. Det er et melodrama som bombarderer publikum lydlig, musikalsk, tekstuellet og emosjonelt” (Arntzen, 2009b). Etter premieren uttala teatervitaren i *Bergens Tidende* (04.06.2009) at han meinte framsyninga utgjorde eit paradigmeskifte, eit tidsskille av typen vi berre har sett tre gongar før i norsk teaterhistorie: ”Denne teaterhendelsen kan sammenlignes med Ibsens periode som teatersjef i Bergen, med Fosses gjennombrudd som dramaturg [sic] og Baktruppens pionértid innenfor ambienteateret [sic]” (Aursland, 2009).

Vildanden er eit klart døme på ei kontekstuell teatermaskin. Oppsetninga hadde reint teknisk ei enorm maskin på scena, med både simultanscenepriinsipp og den tradisjonsrike dreiescena på plass. Eit av scenebileta representerte til og med eit gigantisk maskinrom fullt av knappar og blinkande ljós. Også spelet har eit maskinelt preg over seg, til dømes når eit knippe maskerte statistar kledd i kvite arbeidadressar marsjerte taktfast over scena i lengre tid, som på eit samleband.

Sett opp mot historisk kontekst skil arbeidet til Vinge og Müller seg frå tidlegare regiarbeid eg har sett på, i den forstand at dei verkeleg dreg dekonstruksjonen og tolkinga av teksten som ligg til grunn langt. Dei fleste replikkane vart fjerna heilt, og det av Ibsens ord som vart att, kunne bli repetert i det uendelege. Heile det dramaturgiske handlingsforløpet vart brutt ned, med fokus på nye stader i forteljinga. Men ein finn likevel mange andre likskapstrekk med tidlegare regiteatertradisjon. Også Peter Stein og Kjetil Bang-Hansen nytta seg av teaterrom utanfor institusjonsteatret, og utfordra gjennom plassering forholdet mellom scene og sal.

Castorf har òg drive dekontruksjon av klassikartekstar og tatt baratmosfæren inn på teatret. Og ein har mange døme på korleis bildekunsten blir tatt inn i regiteatret på 1980- og 1990-talet, frå Klaus-Michael Grübers tablåtenking og opp til i dag. Den provoserande bruken av tid som verkemiddel kan ein sette opp mot Peter Steins berømte pauser, men her verkar tolmodet til publikum å vere pressa enno lengre. Tilvisingane til dagens samfunn har lenge vore vanleg praksis i det tyske regiteatret, både gjennom metakommentarar og aktualisering. Det som gjer at *Vildanden* skil seg ut, er at alle desse trekka som har vore ein del av det postmoderne regiteatret, er dratt ut i det ekstreme. Dermed gir Vinge og Müller eit heilt unikt inntrykk gjennom oppsetninga, og det er spesielt det visuelle uttrykket som festar seg.

***Ibsenmaskin* – regiteater eller teatersport?**

Sebastian Hartmann (1968-) vart som nemnt invitert til Ibsenfestivalen i 2000 med oppsetninga *Gesperster* frå Volksbühne, og gjorde seg med det merka i Noreg. Sidan iscenesette han *John Gabriel Borkman* (2004) etter Ibsen, *Markens grøde* (2007) etter Hamsun, og Georg Büchners *Leonce og Lena* (2008) ved Nationaltheatret. Han er med andre ord ein tysk regissør som har jobba mykje i Noreg, og går slik på tvers av dei to regitradisjonane. I 2010 iscenesette han igjen Ibsen i den norske hovudstaden, men denne gongen var det ikkje éin særskild klassikar, men ein samansett presentasjon av Ibsens verker, under tittelen *Ibsenmaskin* (2010). Oppsetninga var eit bestillingsverk til Ibsenfestivalen 2010, og vart synt på hovudscenen til Nationaltheatret.

Der *Vildanden* gjekk langt i tekststryking og visuell utfolding, strakk *Ibsenmaskin* seg på mange måtar enda lenger med tanke på bruken av tekstmaterialet som ligg til grunn.

Hartmann har plukka frå mange ulike ibsenstykke, samt skrive til nye tekstar.

Arbeidsprosessen gjekk stort sett føre seg utan manus, og med mykje improvisasjonsarbeid av skodespelarane. Også under speleperioden var det lagt opp til ein viss grad av improvisasjon, noko som er uvanleg praksis for eit norsk institusjonsteater.

Gjennomgangsfiguren var Oswald frå *Gengangere*, som i starten av framsyninga vandra taktfast fram og attende over scenegolvvet. Han (spelt av ei kvinne) var på veg heim til Noreg i sin nye Mercedes. Dei øvrige aktørane på scenen veksla heile vegen mellom ulike karakterar, og improviserte fram store delar av handlinga. Scenografien besto stort sett av ein husliknande stålkonstruksjon kledd i eit kvitt lerret – som etter kvart vart rive ned.

Skodespelarane henta òg på eit tidspunkt ut store sekkar med syntetisk snø dei dekte scenegolvvet med. Fleire gongar braut aktørane ut i song, som kommenterte handling og

forholdet til Ibsen – og musikken var eigenkomponert. Heile handlinga utspelte seg oppe på scena, med unnatak av eit parti mot slutten, der karakteren Oswald rulla ut i amfiet inne i ein oppblåsbar plastball. Under denne seansen framførte aktøren ein nyskriven monolog av Hartmann, og tok direkte kontakt med publikum – som måtte flytte seg for å gje plass til plastbobla, og etter kvart hjelpe Oswald ut av den.

Der mottakinga til *Vildanden* var delt, var kritikarane jamt over skeptiske til denne ekstremt fragmenterte og improviserte oppsetninga. Kritikken gjekk stort sett på at handlinga vart for fragmentert. Dekonstruksjonen gjekk så langt at framsyninga ikkje sa noko om det den kommenterte – Ibsens dramatiske diktverk. Det improviserte aspektet vart skulda for å vere meir til glede for aktørane sjølv, og det vart konnotert til ”revy” og ”farse” med eit negativt forteikn. Om dei fast tilsette skodespelarane meistra sin improvisasjon, skal eg ikkje gå inn på her, men det er påfallande at kritikken gjekk i at det minna om lågare, eller meir folkelege, underhaldningsformar. Kanskje institusjonspublikummet tåler dekonstruksjon og absurditetar betre enn spontanitet? Det har òg vorte uttala at dette grepet sikkert hadde fungert dersom Baktruppen gjorde det – men ikkje innanfor institusjonen (Löwenborg, 2010: 64). Men leiken med improvisasjon hadde likevel eit kommenterande aspekt ved seg, noko Therese Bjørneboe kommenterte i sin omtale, ”Ibsen – nå også som teatersport”, i *Aftenposten* (28.08.2010):

Det virkelig tiltalende ved forestillingen er at teatersporten, som en slags populærkulturell videreføring av parodien som litterær genre, gir skuespillerne anledning til selv å være både meddiktere og Ibsen-kritikere. Den inviterer dem også til selvparodi, forstått som kommentar til hvordan norske skuespillere konkurrerer i å spille Ibsen (Bjørneboe 2010).

Arbeidet til aktørane spelte altså ei sentral rolle i produksjonen, og Bjørneboe kommenterte vidare at det er nettopp skodespelarane, og ikkje regissøren som ”[...] drar prosjektet i land. Eller Ibsenmaskinen i gang. Men det er kanskje poenget?” (Bjørneboe 2010). Ein liknande konklusjon kom frå den svenske regissøren og produsenten Svante Aulis Löwenborg i omtala ”En trådlös kavallkad” frå *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (3-4/2010), som òg stilte seg kritisk til om dette i det heile er regiteater:

Talet om att detta skulle vara «regiteater» är väl ändå överdrivet. Det är föreställningar som den här som gör publiken blaserad och kritisk, som får den att ropa efter en historia och ett berättande. [...] Att föreställningen lider brist på regimässig energi gör att det istället blir skådespelarnas föreställning, medan regigreppet bleknar bort (Löwenborg, 2010: 64)

Han meiner at regissørens kunstnariske grep ikkje var tydelege nok, og at det derimot var aktørane på scenen som styrte framsyninga.

Men der kritikarane stort sett var einige om at dette var ei oppsetning som ikkje nådde heilt opp, var dei på dette punktet meir delte – der nokre avfeide at *Ibsenmaskin* i det heile tatt var regiteater, framheva andre det som nettopp det: ”Ibsenmaskin er et idealtypisk eksempel på tysk regiteater slik vi har lært å kjenne det i Norge, med sin ertelystne tone og frie sampling fra Ibsens samtidsstykker”(Sigurd Ziegler, *Morgenbladet* 01.10., 2010). Også IdaLou Larsen vel å sjå oppsetninga som regiteater, i det ho kritiserer aktørar og handling for ikkje å henvende seg til publikum, ”[...] men til en krets spesialister som behersker regiteatrets finesser” (Larsen, 2010).

Den mest umiddelbare koplinga som dukkar opp når ein sett *Ibsenmaskin* i eit historisk perspektiv, er den til Heiner Müllers *Hamletmaschine* – og det er ein openbar referanse. Også Hartmann har basert si framsyning på fleire ulike klassikarar av ein verdskjend dramatikar, og nyttar seg i likskap med Müller av ein haug intertekstuelle referansar rundt verkresepsjonen. I Hartmanns oppsetning såg ein tidvis eit veldig fysisk scenespråk, med mykje nakenheit og aktørar som klatrar på kvarandre. Språket var tidvis grovt, og små handlingar som at ein skodespelar faktisk fysisk leikar med penisen til ein medspelar som forsøker halde ein tale i fullt alvor, provoserte nok eit konservativt institusjonspublikum. Her går likskapstekka mest i retning av Hartmanns meir samtidige tyske regissørar, som Frank Castorfs provoserande framsyningar.

Tittelen *Ibsenmaskin* tilseier at også denne oppsetninga er eit døme på ei teatermaskin, på same måte som hjå Müller. Men der forgjengaren stort sett held seg til eit stykke, har Hartmann sett på dei ulike ibsenstykkene som delar av eit stort dramatisk maskineri: Ibsens diktverk. Men også det scenografiske har element av den gjennoppståtte teatermaskina, mellom anna ved å blottlegge dramatikarens ”byggverk” representert ved den husliknande konstruksjonen.

Før soloppgang – totalteater eller effektmaskin?

Regissør, autør og kunstnarisk leiar for Transiteatret-Bergen, Tore Vagn Lid (1973-), debuterte som regissør med *Opus 1 – Maktens anatomi* i Bergen i 2001. Sidan har han iscenesett både autøroppsetningar og klassikarar, mellom anna *Die Masnahme* (2007) *Mann=Mann* (2008), begge etter Bertolt Brecht. Før han vart regissør, arbeidde Lid som teaterkomponist- og muskar, og det musikalske har også prega registrategiane hans. Om overgangen til iscenesettingsrolla fortel Lid i artikkelen ”Meditasjoner over begrepet regi – med utgangspunkt i eget teaterarbeid” (2002a) at ”[p]arret med en kritisk (politisk) ambisjon

på innholdssiden, ble regirollen til slutt nødvendiggjort ut fra et ønske om et mer helhetlig, presist og ikke minst gjennomkomponert teateruttrykk bestående av scene og musikk” (Lid, 2002a). Han kommenterer korleis han i sitt teaterarbeid søker ei gjennomorganisering, eller ”partiturisering”, av scenerommet. Han let seg inspirere av Brechts teaterestetikk og Meyerholds biomekanisme, og såg systemet deira (kanskje særleg sistnemnte) som eit oppgjer med det tilfeldige elementet i scenerommet. Med dette siktar han til ei naturalistisk tilnærming til scenearbeidet, der ein dyrkar den naturlege energien og den autentiske motivasjonen. Lid meiner at dette naturlege i ei framsyning fort gjer at ein blir avhengig av til dømes skodespelarens dagsform, noko som vanskeleggjer den heilskaplege organiseringa av verkemiddel og scenerom.¹¹ Løysinga hans ligg nettopp i partituriseringa, der han ser på aktørane ord og handlingar som nøyaktige bestanddelar i eit partitur. Dermed er det ikkje rom for improvisasjon og naturlege innfall i spelet – skodespelaren må forholde seg nøyaktig til konstallasjonen, slik ein musikal forhold seg til sin stemme i orkesteret.

Som ein del av Festspillene i Bergen i 2011 iscenesette Lid noregspremieren på Gerhart Hauptmanns debutstykke *Før soloppgang* på Den Nationale Scene. *Før soloppgang* var ei oppsetning prega av mange verkemiddel – song, nytekstualitet, videoopptak og livekamera så vel som handlinga som låg til grunn. Musikarar og songarar sto ofte like sentralt på scenen som skodespelarane. Sjølv grunnplottet i Hauptmanns stykke var framleis tydeleg – med ein radikal mann som kjem til eit nyrikt samfunn i forfall. Der forelskar han seg i ei ung kvinne, men når han får vite at ho skal vere genetisk belasta på grunn av alkoholisme, vel han å forlate ho – for ikkje å føre den degenererte slekta vidare.

Sjølv om dramaturgien i oppsetningas narrativitet stort sett samsvarte med teksten den bygde på, var det lagt til nyskrivne tekstpassasjar og andre referansar som gav stykket eit collagepreg. Skriftlege utsegner, tekstutdrag frå andre drama, samtidsreferansar og rein nyskriving er alle element ein kunne finne i *Før soloppgang*. Teksten var eit av dei dramaturgiske verkemidla som har mest fokus, men ofte med ei anna tilnærming enn i det klassiske dramatiske teatret. Anten det var snakk om musisering av tekst, eller om teksten låg som eit lydteppe for ei visuell handling som avveik frå det som var sagt, stiller teksten seg til dei øvrige verkemidla på eit vis som gjer at ein kan plassere arbeidet innanfor den postdramatiske tradisjonen. I si omtale for nettstaden *scenekunst.no*, oppsummerte Karoline

¹¹ Det er elles det naturlege, eller ”sonen av tilfeldighet”, som Lid siktar til i sin kritikk av 1990-talets frie teater – som tidlegare vist til. Lid ser den postmodernistiske improvisasjonen som ei vidareføring av det naturalistiske motivasjonsteatret gjennom sin individualisering av scenekunsten, med vekt på det improviserte.

Skuseth at "[t]eksten er er grunnfundament, men en mulighet heller enn en mal" (Skuseth, 2011). Spesielt for denne oppsetninga var at Lid ved hjelp av ei forteljarstemme fletta inn scenetilvisingane til Hauptmann. Dette var fordi han reint språkleg sett tykte at skildringane var språkperler i teksten, samtidig som det var eit framtrédande dramaturgisk grep.

Det musikalske aspektet var heilt sentralt i *Før soloppgang*. Både i arbeidsprosess og resultat såg Lid framsyningsmaterialet som eit partitur – der alle dei ulike dramaturgiske elementa vart fletta saman i eitt uttrykk. Teksten var som nemt ofte ein del av musikkbildet, og musikken gjekk også att i scenografien – gjennom bruk av notestativ i spelerommet og sentral plassering av instrument og muskarar. Musikken var eit av mange verkemiddel nytta i denne framsyninga, som til saman utgjorde ein effektrikdom kritikaren Jan H. Landro tok tak i da han kom med sin omtale i *Bergens Tidene* (28.05.2011): "Det multimediale spiller en viktig rolle, som vanlig hos Lid, med video, musikk og andre visuelle element i noe som trolig er tenkt som et totalkunstverk, der skuespillerne ikke er stort mer enn brikker" (Landro, 2011). Ofte fekk publikum servert mange verkemiddel på éin gong, og her meinte Landro at Lid burde ha tøyla impulsane sine litt betre, da resultatet vart "[...] en kaotisk blanding av overtydelighet og uklarhet" (Landro, 2011). Nokre aspekt forsvant i effektrikdomen, men det er mogleg at regissøren medvitent tvang tilskodarane til å velje fokus – så kan ein heller diskutere om det var hensiktsmessig eller ikkje.

Lid valte i oppsetninga å trekke tydlege linjer til eigen samtid, med lenker opp mot rusmiljøet i Bergen og nyare genforsking. Hauptmann skreiv sitt stykke i 1889, og ein ser i ettertid at han på mange måtar forutsåg genpolitikken som enda opp med nazistanes rasefølgjing. I 2011 spurte Lid seg om kvar eit auka fokus på genetik og arv – ein ny biologisk determinisme – kjem til å føre oss i denne omgangen. Regissøren søkte aktivt å innlemme verda utanfor sjølve framsyninga og handlingsrommet, gjennom å jobbe medvite med seminar, debattinnlegg og blogg både undervegs i prosessen og i framsyningsperioden. Slik blir det mindre aktuelt å sjå på oppsetninga som eit isolert, autonomt kunstverk; konteksten er ein viktig del av produktet.

Sett inn i perspektiv står Tore Vagn Lid i ein uttala brechtresepsjon, og nyttar mange estetiske verkemiddel frå Brecht i sitt arbeid. Han held seg ikkje berre til det arbeidet Brecht la ned i samband med Berliner Ensemble, men finn mykje inspirasjon i det tidlege tankesettet til teatermannen. Sjølv om Lid er opptatt av det politiske aspektet og eit teater som syner seg engasjert i samfunnsdebatten, er det fyrst og fremst estetikaren Brecht som trer tydeleg fram i arbeidet hans – med bruk av musikk, plansjar og underleggjerande element. Bruken av

sceneelement og forteljareffekten passar òg fint inn under den episke dramaturgien. Men også det gjennomorganiserte systemet i det brechtske ensembelspelet appellerer til Lids heilskaplege og partituriserte teatersyn. Det ligg òg mange intertekstuelle referansar til Brecht i oppsetninga, mellom anna gjennom bruken av Hanns Eislers musikk.

Når det gjeld den multimediale innfallsvinkelen i *Før soloppgang*, kan ein trekke linjer heilt attende til Erwin Piscator, og sidan Brecht. Men bruken av videoer òg eit verkemiddel som trekker linjer til det Knut Ove Arntzen omtalar som performancekunsten viktigaste karakteristika, nemleg realtime-effekten (Arntzen, 2008: 25). For i tillegg til videoopptak filma også aktørane kvarandre på scena – slik at ein fekk sjå handlinga frå to vinklar samstundes. Dermed får videobruken ein funksjon ut over Brechts verfremdungsfunksjon, sjøv om filmlerretet i framsyninga òg vart brukt til å syne informative plansjar. Her ser ein eit konkret døme på korleis det performative har funne vegen inn i regiteatret, og at Lid har tatt opp i seg impulsar frå det frie feltet eg tidlegare har omtala.

Ein kan sjå paralleller til både Ostermeier og Castorf, gjennom viljen til å verkeleg gå teksten i møte med store tekstkutt, nyskrivingar, og referansar til andre dramatiske verk på collageprega vis. Men mest interessant er det altså å sjå korleis Lid jobbar i eit postbrechtsk perspektiv, og på eit vis framstår han som ein vår tids Heiner Müller – i den forstand at han jobbar tett opp mot, men i kritisk konfrontasjon med, Brechts arbeidsmåte, estetikk og politiske syn. Lids partiturisering liknar til dømes Müllers ideal om å sjå på teksten som eit stykke musikk, fordi teaterteksten elles fort blir øydelagd av skodespelarens meiningar og emosjonar. Og – i Müllers ande – jobbar han ikkje berre med ein kritisk relasjon til Brecht, men også brechttolkaren Müller sjølv. For som Lid skriv i ein av sine nyaste tekstar, ””Fatzer” – konkretisert” (*Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 1/2012): ””Å bruke Brecht uten å kritisere ham er forræderi” skrev Heiner Müller [...]. Det samme må da gjelde for bruken av Müller?” (Lid, 2012: 59).

Kort oppsummering

Dei tre oppsetningane frå 2009—2011 syner eit stadig mangfald i det norske regiteatret. Alle tre oppsetningane ber preg av det collageprega, fragmenterte og delvis dekonstruerte, og ein ser tydeleg at regiteatret har tatt inn over seg 1990-åras prosjektteaterimpulsar. *Vildanden* opplevde ei veldig splitta mottaking med sitt ekstreme uttrykk, og skapte stor debatt og merksemd til trass for relativt få publikummarar. Dei drog inn det popkulturelle i ekstrem grad, men synte kanskje mest nyskaping gjennom sin bruk av tid som verkemiddel. Lange

tablå og mykje gjentaking er eit uvanleg grep for eit publikum som er vant til høgt tempo og kompliserte narrativ i massemediets tidsalder. *Ibsenmaskin* representerer 2000-talets generelle orientering mot tysk praksis og tradisjon for tyske gjesteregissørar, og er slik sett tidstypisk. Men i staden for å gå djupare inn i materien til eitt ibsenstykke, tek denne oppsetninga for seg og kommenterer store delar av Ibsens diktverk, satt saman med nyskriven tekst og songar. I Bergen gjekk Lid enno lenger i arbeidet med å tonesette iscenesettinga av ein klassikar, og enda opp med eit musikkteater fullt av nytekst og samfunnsreferansar. Men her var det narrative forløpet behalde i mykje større grad enn dei andre to framsyningane.

Når ein sett produksjonane opp mot Knut Ove Arntzens påstand om ei gjenoppstått teatermaskin, støtter dei alle opp om teorien – om enn på litt ulikt vis. *Vildanden* var reint fysisk eit enormt teatermaskineri, i både nyforteljande og kontekstuell forstand, og er slik sett kanskje det klåraste døme på det postdramatiske paradoks. Hartmann tok for seg tekstmaskina gjennom Ibsens dramatiske maskineri, medan Lid med *Før soloppgang* representerte ei meir tradisjonell forståing av teatermaskin som dramaturgisk spelemaskin – med tanke på partituriseringa der alle aktørane utgjør ein fastlåst del i eit større mekanisk heile.

Dei ulike regissørane ser òg ut til å ha hatt ein ulik arbeidsprosess med aktørane i produksjonen. Hartmann let skodespelarane vere med på mykje av utforminga, med improvisasjon som også vart ein del av sluttresultatet. Vinge og Müller ser ut til å ha hatt ein tett og langvarig arbeidsprosess meir i form av eit prosjektteater. Dei jobba heller ikkje med institusjonsskodespelarar slik dei andre gjorde, men med aktørar frå frie grupper og prosjektteatermiljøet. Dei var dessutan sjølv aktive på scena under framsyning. Tore Vagn Lid har valt ei anna tilnærming med si partiturisering, der alle aktørane utspelar ein fiksert rolle i eit større dramaturgisk maskineri.

Alle tre oppsetningane utfordrar rammene for kva ein kan gjere innanfor teaterinstitusjonens veggar, og tøygde grenser gjennom høg lydbruk, provokasjonar rundt kroppslege fenomen og nakenheit, publikumskontakt og simultane verkemiddel. Av oppsetningane er det *Vildanden* som i størst grad har vorte trekt fram som ei klar nyskaping i norsk regiteatertradisjon, og vart spådd som eit paradigmeskille i norsk teater. Også no i 2012, meiner Knut Ove Arntzen at utsegna han kom med i 2009 står ved lag – og at dette skilet gjeld for både norsk og tysk tradisjon.¹²

¹² Opplysning henta frå samtale med Knut Ove Arntzen 04. mai 2012.

6. DRØFTING RUNDT DET NYE REGITEATRET

Utviklinga av eit nytt syn på regissøren – det postmoderne regiteatret

Det som kjem fram etter eit overblikk på regiteaterhistoria sidan byrjinga av førre hundreår, er at det moderne regiteatret er noko vi alt ser hjå Max Reinhardt og hans samtidige, på same tidsom det har skjedd store endringar frå desse tidlege nytolkingane og fram mot dagens regiteater. Det tydelegaste vennepunktet fann stad med arven etter Bertolt Brecht på slutten av 1960-talet og ut over 1970-talet, kanskje spesielt hjå Bremergenerasjonen i Tyskland, og Pierstorffgenerasjonen her heime. No går regissørane i større grad laus på sjølve teksten og jobbar meir kritisk og aktivt med materialet. På 1980- og 1990-talet, skjer ei ny endring i regiteatret som følgje av at det tek opp i seg impulsar og postdramatiske strategiar frå mellom anna prosjektteaterrørsla.

Denne utviklinga er det lett å finne støtte for også i andre tekstar skrivne innanfor regiteaterområdet i nyare tid. Eit døme på dette finn ein i artikkelen ”Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilung im Regietheater” av Ortrud Gutjahr, henta frå boka *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt* (Gutjahr, 2008b). Ho tek for seg regiteatrets status i Tyskland, og kommenterer enkelte av dei knutepunkta eg har sett på.

Gutjahr legg fram korleis den romantiske klassikarresepsjonen som i etterkrigstida dominerte Vest-Tyskland, møtte protestrørslar på slutten av 1960-talet og ut over 1970-talet. Fleire regissørar byrja ta eit oppgjær med klassikarane og den romantiske iscenesettinga, og her blir Bremergenerasjonen sett på som dei som sette i gong ei fornying av heile iscenesettingspraksisen i landet (Gutjahr, 2008a: 18). Men dette gjeld berre i Vest-Tyskland, for i aust var det som vist Brecht som dominerte. I denne samanhengen kan eg òg presisere at den nye regiteatertrenden i vest ikkje var noko Bremergenerasjonen gjorde heilt av seg sjølv – dei fekk jo òg inspirasjon frå Brecht sitt arbeid da assistentane hans byrja arbeide i vest. Like fullt kan det vere naturleg å rekne det arbeidet som vart sett i gong i Bremen som eit nytt vende i regiteaterhistoria – overgangen til det ein kan kalle eit postmoderne regiteater.

For der teksten framleis sto i sentrum på fyrste halvdel av 1900-talet, gjekk ein på slutten av 1960-talet over til eit meir intertekstuel regiteater. Gutjahr skriv om korleis oppsetninga ikkje lengre berre er interessant i kraft av å vere ei nytolking av eit dramatisk verk, men òg står i forhold til tidlegare iscenesettingar av same stykke. Regissørane vel ofte å sitere og referere til tidlegare iscenesettingar dei sjølv har gjort, eller andre har gjort av same stykke, og utvidar

slik referanseramma til oppsetninga (Gutjahr, 2008a: 19-20). Alle tekstar er prinsipielt fleirtydige, og i ein regissørs oppgjer med ein tekst vil òg konteksten ha mykje å seie. Det postmoderne regiteatret jobbar derfor stadig meir med innslag av det multimediale, til dømes videoklipp, musikk og bileteprojeksjonar, og insceneringa i seg sjølv blir ofte ein del av fokus:

Durch Multifunktionale Bühnenräume wird die Simultanität von äußerer Handlung und innerem Erleben, Erinnerung oder Traum vergegenwärtigt, wobei durch die Betonung des Schpielcharakters nicht selten die Inszenierungspraxis selbst zum Thema der Aufführung wird (Gutjahr, 2008a: 23-24).

Det intertekstuelle og det multimediale er til dømes typisk for tyske regissørar som omtalte Frank Castorf, Armin Petras og Thomas Ostermeier, og hjå norske regissørar som Vegard Vinge og Tore Vegn Lid.

Det er ofte den postmoderne iscenesettingstradisjonen ein siktar til når ein talar om regiteater i dag. Men omgrepet har rett nok ofte vorte nytta i negativ forstand – som eit sekkeomgrep for dårleg og provoserande teater. For som Gutjahr skriv: "[...] doch zeigt der Gebrauch des Begriffs Regietheater deutlich, dass er zum Container für all das verkommen ist, was am Theater für schlecht befunden wird" (Gutjahr, 2008a: 15). Skuldingane er ein manglande respekt for teksten og dramatikarens intensjonar, og at oppsetningane blir proppa fulle av populærkultur og grelle teatereffektar som øydelegg for den gode smaken. Gutjahr trekk fram at regiteatret òg blir sett på som eit ubehagleg teater ("Ekeltheater"), assosiert med mykje bruk av blod, vold, sex og obscønitetar på scena – eit "Imponiertheater" som forsøker vinne tilskodarane med overdrivne effektar, der regissøren stiller seg i forgrunnen på kostnad av teksten (Gutjahr, 2008a: 14-15). Denne haldninga har òg vore framtrudande i Noreg, til dømes i samband med oppsetningane til Stein Winge og seinare Vegard Vinge og Ida Müller. Det verkar som publikum let seg provosere spesielt sterkt når det kjem til iscenesettingar av vår eigen Henrik Ibsen, sidan mange har eit nært forhold til tekstane hans. Og regiteater blir ofte sett i samband med iscenesetting av nettopp klassikarar, eit moment eg har vore inne på tidlegare. Men Gutjahr poengterer at dette ikkje er fordi det er eit kriterium, men fordi det ganske enkelt er lettare å sjå regissørens nyskaping av eit verk folk kjenner godt:

Wenn seitdem immer betont wird, dass sich das Regietheater bevorzugt an der Klassik abarbeitet, so verdankt sich dies in nicht geringem Maße der Tatsache, dass Eingriffe in kanonische Dramen vom Publikum weitaus stärker registriert werden, als es bei noch unbekannteren zeit genössischen Stücken der Fall ist (Gutjahr, 2008a: 18).

Og når publikum ikkje får sjå det dei ventar, og ofte let seg støyte av det, puttar dei raskt oppsetninga i regiteatersekken.

Når det kjem til å godta nye insceneringskonsept og retningar, har det tyske teaterpublikumet etter kvart vorte godt tolerante, da det finnst så mange ulike teater som dyrkar ei stor breidde insceneringsstilar (Gutjahr, 2008a: 20). Dette gjer det enklare for regiteatret å etablere seg og få bifall i Tyskland enn i Noreg, kor ibsentradisjonen og den psykologisk-realistiske spelestilen har fortsett å dominere institusjonsteatra gjennom mest heile det førre hundreåret. Det kan òg vere ein grunn til at det meir eksperimenterande regiteatret har breiare fotfeste i det tyske miljøet – publikum tålar meir og er betre ”trent” i å sjå nyskapande produksjonar. Og med etableringa av det postmoderne regiteatret har forventningane til oppsetningar endra seg. Frå å gå for å sjå eit bestemt stykke eller ein bestemt skodespelar, går ein for å sjå iscenesettinga og ikkje minst for å la seg overraske over korleis det er gjort.

Det nye regiteatret er ein form for teater som gir tilskodaren ein ny rolle, i motsetnad til dramatikarens eller skodespelarens teater. Dette fordi det opnar for meir interaksjon mellom scene og sal. Teaterrommet har vorte kontekstualisert og meir fellesatmosfærisk, i den forstand at det i større grad blir opna opp for publikum, til dømes gjennom plassering og bruk av ljøs og musikk. Dessutan blir også tilskodaren ein del av eit stemningsskapande publikum, sjølv om dette enno gjeld Tyskland i mykje høgare grad enn Noreg, slik Gutjahr beskriv: ”Dem Publikum steht über konkrete Zwischenrufe hinaus ein erkleckliches Vokabular an Gesten und Lauten zur Verfügung, mit denen die Energien, die durch das Bühnengeschehen erzeugt werden, wiederum veräußert und zurückgespiegelt werden können” (Gutjahr, 2008a: 25). Ved institusjonsteatra i Tyskland gir ofte publikum ein umiddelbar og nokre gongar krass attendemelding på det dei får servert – gjennom applaus, høglytte protestar og slamring med dørar i det folk reiser seg og går, så vel som tilrop og andre bifallande reaksjonar. Castorfs Volksbühne er vel kanskje spesielt kjend for dette, men ein finn òg eit tidlegare døme da tilskodarar høglytt erklærte at dei godt visste kvar utgangen var i det dei gjekk i protest under Peter Zadek si oppsetning av *Kapitän Bada* i 1958 (Carlson, 2009: 28). Slike reaksjonar ser ein nok langt sjeldnare i norske teater, der misnøye og bifall oftast berre kjem til uttrykk gjennom applausen ved framsyningslutt. I tillegg til ei meir aktiv eigenrolle, har publikum òg vorte invitert inn som aktør i det sceniske spelet gjennom eit meir ambient teateaterrom. Det kan for øvrig verke som det fellesatmosfæriske i regiteatret aucte med påverknaden frå det frie feltet dei siste tiåra.

Ein annan konsekvens i det postmoderne regiteatret, er at forholdet vårt til regissøren har endra seg og fått meir fokus. For som Gutjahr skriv, ”So hat sich seit den 1970er Jahren die Tendenz, Theateraufführungen unter dem aspekt der Regie zu betrachten, zusehends verstärkt” (Gutjahr, 2008a: 19). Slik har namnet til regissøren langsamt blitt eit kjennemerke for produksjonen, på same måte som vi alt lenge har fokusert på dirigentar i musikken og regissørar innanfor filmproduksjon. No blir regiteatret attraktivt fordi regissørar har gjort seg merka gjennom sine iscenesettingar, og tilfører oppsetninga ei ny tyngd. Ein går ikkje for å sjå iscenesettinga av William Shakespeare, ein går for å sjå iscenesettaren Klaus-Michael Grüber. Denne haldninga festa seg nok tidlegare i det tyske miljøet enn i det norske, men er likevel tilfelle for dei verkeleg store regissørane også her heime. Etter at Vinge/Müller gjorde seg merka med si fyrste ibsenoppsetning, er det til dømes definitivt iscenesettinga tilskodarane er nyfikne på når dei kjøper billett.

Dei gongane det postmoderne regiteatret oppnår suksess hjå tilskodarane, er det i høg grad fordi kortingar og omarbeiding av tekst ikkje berre blir oppfatta som eit tap på kostnad av teatrale effektar. Gjennom konsentrasjon av grunnkonfliktar og forhold i teksten, kan iscenesettinga snarare verke oppklarande og tydeleggjerande, og avdekke nye meiningar i teksten. Slik sett, meiner Gutjahr regiteatret i beste fall gir teksten meir attende enn det tek (Gutjahr, 2008a: 21). Det handlar med andre ord om å finne og fortelje sin del av historia, og da blir teksten berre eit arbeidsmateriale. Dette finn ein ulike type døme på blant dei regissørane eg har tatt for meg. Til dømes nyttar Peter Stein og Kjetil Bang-Hansen dei teatrale verkemidla til å tydeleggjere og få fram teksten, ofte kritisk, men like fullt i arbeid *med* teksten og med mål om å berike den. Arbeidet til Vinge og Müller på si side, fjernar langt meir av teksten som ligg til grunn, og nyttar seg av tema og stemningar som ligg lenger frå tekstens opphav – men summen av vinkling og verkemiddelbruk gir i høgaste grad eit rikt produkt.

I det nye regiteatret blir regissøren også sjølv ein autør, med tanke på korleis han eller ho tek eit oppgjær med teksten og går i dialog med andre kunstformar og diskursar. Gjennom oppsetninga skapast ein teatral tekst som står i eit intertekstuelte forhold til den litterære teksten. Men her er det viktig å merke seg at regissøren ikkje står åleine om utforminga av ein slik scenisk tekst. For eit anna moment Gutjahr trekk fram i artikkelen sin, er det faktum at medan eit drama ofte er skriva av ein dramatikar, er den sceniske teksten eit samarbeid mellom iscenesettingsteam og skodespelarar – alle i produksjonen bidreg til produktet (Gutjahr, 2008a: 21,23). Dette fell saman med korleis sentralt regiteaterarbeid i tida etter seint

1960-tal har hatt auka fokus på ensemble- og gruppeteoriar. Slik sett ser det ut til at det dialogiske perspektivet til Brecht og dei som seinare jobbar i høve til hans tradisjon faktisk har vore særst relevant i utviklinga av postmoderne regiteater.

Eit postmoderne gjennombrudd i Noreg – og vegen vidare

Som vist, er det til ein viss grad mogleg å overføre Gutjahrs ”Spiele mit neuen Regeln?” til norske høve, men dei skil seg frå tysk publikumsmottaking og breidde i regiteatret. Ein oppsummerande artikkel som tek for seg nokre av dei same momenta, berre i norske forhold, er den tidlegare nemnte artikkelen om den norske ibsentradisjonen – ”Tyve år med Ibsenfestival” (Hyldig, 2010).

Keld Hyldig skriv at måten Ibsen har vorte iscenesett og aktualisert på, har gått i bølger, og at ein med jamne mellomrom har ”gjenoppdaga” Ibsens aktualitet og modernitet. Her dreg han fram om lag dei same periodane som eg har sett på i høve til regiteatret, som jo er naturleg sidan regiteatret i stor grad handlar om å iscenesette dei store klassikarane:

Dette ser man for eksempel i 1920- og 30-årene; og i 1960- og 70-årene skjedde det igjen en fornying og aktualisering av Ibsen-fremstillingen i norsk teater. Med Ibsenfestivalens initiering i 1990 startet en ny fornyingsbølge i Ibsen-fremstillingen, som kanskje nådde et klimaks med de tre festivalene 2004, 2006 og 2008 (Hyldig, 2010: 39).

Dei tre siste årstala fell for øvrig saman med det som ser ut til å ha vore bølgetoppen til 2000-talets regiteaterrend.

Ut ifrå arbeidet med Ibsen, men òg det norske regiteatret generelt, ser ein at praksisen i Noreg følgjer relativt tett bak trendane i Tyskland, spesielt med tanke på Pierstorffgenerasjonen. Men likevel meiner Hyldig i sin artikkel at det postmoderne regiteatret ikkje markerte seg her heime før ut på 1990-talet – da i samband med Ibsenfestivalen – og at det skulle ta enno lengre tid før det verkeleg stadfesta seg:

I Norge har det vært en utbredt skepsis til postmoderne regikunst, med alt hva det innebærer av tekstlig dekonstruksjon, ironisering og lekende omgang med klassiske teatertekster og tradisjoner. [...] ”Stein Winge” var på 1980- og 90-tallet for flere teaterkritikere synonymt med ”regipåfunn” – forstått som noe suspekt og kritikkverdig. [...] Med Ibsenfestivalen i 2004 kom noe som kan karakteriseres som et gjennombrudd for postmoderne regiteater også i Norge (Hyldig, 2010: 45).

Nettopp 2004 dreg han fram fordi det på Ibsenfestivalen dette året var fleire oppsetningar av sentrale yngre tyske regissørar, som til dømes *Nora* frå Schaubühne i Berlin i regi av Thomas Ostermeier, Stephan Kimmings *Nora* frå Thalia Theater i Hamburg og Sebastian Hartmanns

oppsetning av *John Gabriel Borkman* på Nationaltheatret. Festivalprogrammet markerte ei sterk vektlegging av nytt, og særleg tysk regiteater. Også den neste festivalen, to år etter, vart nok ein gong ein ”manifestasjon av postmoderne regiteater”, med både Eirik Stubøs og Thomas Ostermeiers *Hedda Gabler* (Hyldig, 2010: 45-46).

Dette påviste Hyldig i 2010, etter at fleire regissørar, som til dømes Stubø og Lid, har byrja ta avstand frå 1980- og 90-talets sjølvgransking og frie formar, som er typisk for det postmoderne teatret. Eg har òg synt korleis til dømes både Winge og Bang-Hansen iscenesette eit tilnærma postmoderne regiteater alt på 1970- og 1980-talet, noko som syner at det har vore til stades i Noreg også før Ibsenfestivalen og gjennombrøtet på 2000-talet. Slik sett verkar det som det postmoderne regiteatret har brukt nokre tiår på å stadfeste seg på dei store norske institusjonsteatra. For som Hyldig seier, vart Winge lenge forbunde med ”regipåfunn”, og Lid er ein regissør som kjem inn frå det frie feltet. Trass i at Ibsenfestivalen gjennom gjestespel sytte for ei viss oppdatering på tysk teater på 1990-talet, vart gjestespela til Castorf, Ostermeier og Hartmann henta inn fyrst frå 2000 av.

Ein annan måte å sjå det på, er at utviklinga av det postmoderne regiteatret ikkje har vore konstant nok sidan slutten av 1960-talet. For, som Hyldig stadfestar i sin artikkel, skjedde det eit markant brot også i Noreg. Tidlegare hadde norske regissørar vorte rekruttert blant skodespelarar, noko som gjorde at regikunsten utvikla seg i nært samspel med den etablerte speletrasisjonen. Frå om lag 1970, byrja ein ny generasjon mindre tradisjonsforankra regissørar å markere seg i Noreg, og her nemnar Hyldig Bang-Hansen og Winge, så vel som Edith Roger, som dei mest sentrale.

Med disse kom nye teatrale (mindre teksttro) regikonsepter og regigrep til syne. Det kom for eksempel til uttrykk i nye stiliserte scenografier i Ibsenoppsetningene, men også i at disse regissørene på ulike måter forsøkte å stimulere til nye spillemåter. [...] På ulike måter søkte de alle å løse opp i den konvensjonaliserte psykologisk-realistiske formen (Hyldig, 2010: 47).

Igjen ligg hovudfokuset på ibsenresepsjonen, men det seier også noko om den generelle iscenesettingstradisjonen, med vekt på klassikarane. Men trass i at eit nytt regiteater manifesterte seg, her så vel som i Tyskland, kan ein skimte eit problem i den vidare utviklinga. For i løpet av 1980-åra stagnerte, i følge Hyldig, utviklinga av norsk regikunst: ”Få nye og yngre regissører slapp til ved institusjonsteatrene og det var lite nyskaping” (Hyldig, 2010: 48). Her ser ein det eg tidlegare har kommentert i høve til at 1970-åras generasjon dominerte institusjonsteatra til langt ut på 1990-talet – lenge etter at dei var på sitt

mest nyskapande. Dermed blir det rett og slett ein mangel på eit nyskapande regiteater innanfor institusjonane på slutten av 1980-talet og store delar av 1990-talet. Og den manglande kontinuiteten og breidda gjer det naturleg nok vanskelegare for kritikarar og publikum å bli vant til iscenesettingar som i høg grad lausriv seg frå og tek eit oppgjær med stykka dei bygger på.

I ”Tyve år med Ibsenfestival” trekk òg Hyldig fram korleis påverkinga frå Brecht igjen gjorde seg gjeldande i norsk teater frå rundt tusenårsskiftet. Dette skjedde saman med at utvekslinga mellom norsk og tysk teater vart forsterka under Eirik Stubøs sjefstid på Nationaltheatret. Men denne gongen ligg ikkje fokuset på dei same motiva som på 1960- og 1970- talet med politisk vinkling og gruppeorientering, men snarare den teaterestetiske arven frå Brecht, noko som kjem til uttrykk i nye regiformar og søken etter nye spelemåtar. Om denne nye orienteringa skriv Hyldig at

Det er mulig at dette bare dreier seg om en kortvarig innflytesle, men mye tyder på at norsk institusjonsteater og norsk spillestil er i ferd med å bevege seg inn i et postmoderne og post-psykologisk-realistisk felt, hvor mye tysk og annet europeisk regiteater har befunnet seg siden 1990-tallet (Hyldig, 2010: 53).

Dette stemmer kan hende for mainstreamteatret, sjølv om enkelte regissørar har bevega seg vidare på 2000-talet. Våren 2012 har Brecht vorte sett opp på fleire store scener i landet, eit teikn på at Hyldig fekk rett i at det norske feltet opplev ein Brecht-rennesanse. Ein ser framleis vilje til endring i spelestil, og nokre teateraktørar har òg vorte meir nypolitiske. Tore Vagn Lid er eit klart døme i denne samanhengen, med si klare postbrechtske haldning

2000-debatten – ein kime til ei ny utvikling?

Når ein sett det tyske regiteatret som mal – som jo har ein breiare og sterkare tradisjon enn i Noreg – kan ein seie at den norske tradisjonen kom litt på etterskot i løpet av slutten av 1980-åra og på 1990-talet. Orienteringa mot det frie feltet og prosjektteaterrørsla var da sterkare enn det institusjonelle regiteatret. Ein har likevel hatt enkeltdøme på postmoderne regiteater innanfor institusjonane, mellom anna formidla gjennom Ibsenfestilvalen. Men det er fyrst på 2000-talet vi finn den nye regiteaterbølga.

No som før blir Nationaltheatret og andre store institusjonsteater ofte skulda for å ikkje vere flinke nok til å plukke opp nye trendar i samtida. I 1986 skreiv til dømes Knut Ove Arntzen at dei store teatra ofte var museumsteater: ”Dermed synes mønsteret allerede nå å vise seg, nemlig at det er de små og mellomstore teatrene (samt eventuelle prosjekter og grupper) som

kan være nyskapende, mens de store teatrene oppsummerer og tar vare på – tradisjonen” (Arntzen, 1986). Noko av dei same tendensane er nok framleis tilfelle i dag. Nye fenomen manifesterer seg ofte i det frie og halvinstusjonelle¹³ feltet, og får ikkje innpass på dei største teatra før dei har etablert seg. Slik kjem ein lett i den situasjonen at norsk regiteater både heng etter og er nyskapande på same tid. For det er symptomatisk, og slett ikkje eineståande for norske høve, at dei mest tradisjonstunge, eller mainstreame, instusjonsteatra bruker lang tid på å ta opp i seg nye straumar. Samstundes står andre regissørar meir fritt til å følge – og ikkje minst skape – nye trendar og løysingar. Men sidan 1980-talet verkar det likevel som Nationaltheatret har tatt dette inn over seg. Nettopp Ibsenfestivalen har ført med seg ei endring, der nyskapande og ekperimenterande norske prosjekt har fått innpass i tillegg til utanlandske gjestespel. Dermed har festivalen, som på mange måtar var eit steg på vegen for å gjere Nationaltheatret om til eit tradisjonelt ibsenteater, sytt for ei sunn haldningsendring i reportoarpolitikken. Dette bidreg dessutan til å minske avstanden mellom tysk og norsk regiteaterpraksis, for ein av skilnadane mellom tradisjonane ligg tradisjonelt i at der dei store instusjonane i Tyskland har vore rekna for å vere flinke til å ta inn nye impulsar tidleg, har dei største norske teaterhusa ofte fungert som nettopp museumsteater.

I dag ser vi i tillegg at døme på norsk regiteater gjer seg merka i Tyskland kanskje meir enn nokon gong.¹⁴ Norske regissørar har rett nok vitja Tyskland heile vegen opp gjennom historia, mellom anna med Dybwadturneen. Men nytt på 2000-talet er ei auka interesse for skandinavisk teater frå tysk side. Dette ser ein mellom anna gjennom Nordwind Festival i Berlin, som starta opp i 2006 og har ei geokulturell orientering mot Norden og Baltikum. I samband med denne festivalen var det at Vinge og Müller iscenesette *John Gabriel Borkmann* på Volksbühnes anneksscene Prater i 2011, ei oppsetning som vart invitert til sjølvaste Theatertreffen i Berlin våren 2012. Tidlegare har Vinge og Müller synt ein variant av *Vildanden* i same by. Transiteatret-Bergen har på si side vorte invitert sørover ved fleire høve, og gjesta Salzburger Festspielen med si oppsetning av *Die Masnahme* i 2008. Dei er òg inviterte til Mülheim an der Ruhr i juni 2012, da med *Fatzer* – ei oppsetning produsert i samband med Festspillene i Bergen 2012. Både Vinge og Müller og Lid har røter i det frie feltet, sjølv om dei er inviterte inn i varmen av norske instusjonsteater. Og medan Nationaltheatret og andre store instusjonsteater har vore travelt opptekne med å etablere eit

¹³ Med det semiinstusjonelle meiner eg aktørar som til dømes BIT Teatergarasjen.

¹⁴ Her er eg klar over at det økonomisk momentet i høgaste grad spel inn, og at god norsk regikunst ofte er avhengig av statleg støtte og prioritering for å kunne reise ut. Dermed kan det hende at norske regissørar har fått tilbod om å syne arbeidet sitt ved fleire høve, utan at eg har kjennskap til det.

postmoderne prega regiteater, har desse regissørane bevega seg mot noko nytt. Skal ein tru fråsdegnene til utøvande kunstnarar som Stubø og Lid, er gullaldaren for den sjølvgranskande postmodernismen forbi.

Dersom ein følgjer denne tankerekkje og går ut ifrå at regissørar dei siste åra har tatt eit oppgjær med noko av essensen i det postmoderne, kan ein seie at det har skjedd ei markant endring på 2000-talet i enkelte regiteatermiljø. Det er likevel i høgste grad mogleg å diskutere kor vidt ei nyorientering mot publikum og dels det politiske fører med seg eit brot med det postmoderne teatret. Der Lid definerer postmodernismen som postpolitisk, meiner til dømes Hyldig at typiske trekk for tradisjonen er at "[d]et nye postmoderne teater markerte uavhengighet av tradisjonar og konvensjonar. Man blandet og lekte med uttrykksformer, realisme, symbolisme, ironi, parodi og selvreleksiv meta-teatralitet. Man forholdt seg stadig friere, meir lekende og noen ganger respektløst til klassiske og nye teatertekster" (Hyldig, 2010: 44). Her står andre trekk enn det postpolitiske i fokus, det er tydeleg at både *Vildanden*, *Ibsenmaskin* og *Før soloppgang* framleis fell innanfor – så vel som arbeidet til Castorf og Ostermeier. Sjølv viss det er slik at nokre av dei nyskapande produksjonane i vår samtid ikkje lenger kan kallast *postmoderne*, så er det framleis tale om eit *postdramatisk* teater. Det postdramatiske teatret strekker seg, i følgje Lehmann, heilt attende til tida rundt 1970. Sett ut frå eit postdramatisk perspektiv blir utviklinga derfor fram til i dag meir konstant. Nyare norsk regiteater høyrer med andre ord framleis inn under utviklinga i det nye regiteatret dei siste tiåra. Men det faktum at dei tre siste framsyningsdøma alle inneheld tydelege postdramatiske strategiar, utelukkar på ingen måte ei ny vending i dagens regiteater.

Det som pregar sentrale nye oppsetningar, som til dømes *Vildanden* frå 2009, er kombinasjonen av postdramatiske strategiar, teatermaskin og nyforteljing. Sjølv om den klassiske forteljinga slik vi kjenner han, er broten ned, utgjer fragmenta til saman ei ny type narrativ, som òg fortel noko om samfunnet utanfor teatersalen. Gjennom påverkinga frå det frie feltet på 1980- og særleg 1990-talet, har det nye regiteatret fått ein ny karakter. Kanskje ligg kjernen i den nye utviklinga nettopp i nyforteljinga og det postdramatiske paradokset som den gjenoppståtte teatermaskina utgjer.

Det auka fokuset rundt regiteatret kan slik vere eit resultat av at ein har plukka opp tendensen til ei slik endring – både i tyske og norske forhold. Så når Therese Bjørneboe seier regiteatret kom til Noreg på 2000-talet, er det kanskje nettopp kimen til noko nytt ho ser – eventuelt

referer ho berre til ei etterlengta à jour-føring med den praksisen ho har sett i Berlin, der Nationaltheatret omsider verdsett det postdramatiske teatret.

Dersom ein no går attende og oppsummerar regiteaterhistoria som strekte seg over førre hundreår, kan ein sjå korleis det har vore kontakt mellom det norske og tyske miljøet heile vegen. Men i nokre periodar har påverkinga og samspelet mellom dei to tradisjonane vore meir framtrudande. Ein kan seie at relasjonen mellom dei to miljøa har gått frå å vere relativt einvegsorientert, der norske regissørar kopierte tysk praksis på byrjinga av 1900-talet, til å få ei meir parallell utvikling der norske regissørar fann inspirasjon i Brecht, slik teatret òg gjorde i Aust- og Vest-Tyskland, for deretter å oppleve ei utvikling av meir gjensidig karakter. På 1980- og 1990-talet såg ein dette fyrst og fremst innanfor prosjektteatret, der Baktruppen er eit tydeleg døme på eit norsk kompani som vekte interesse og inspirasjon i Tyskland – medan den norske regiteaterutviklinga såg ut til å bremse litt opp. Men dette tok seg opp att i det nye tusenåret, og i dag opplever ein ei meir gjensidig utvikling enn nokon gong. Med arbeidet til Tore Vagn Lid og Vegard Vinge og Ida Müller, ser ein korleis også norsk regiteater har lukkast med å ”gi noko attende” i form av både gjestespel og Vinge og Müllers oppsetning av *John Gabriel Borkmann* på Volk Bühnes anneksscene Prater – der dei no skal vere gjestekunstnarar over ein lengre periode.

Kor stor og relevant denne påverkinga attende eigentleg er, kan rett nok diskuteras. Tyskland har eit større regiteatermiljø med sterkare tradisjon, og dermed er det berre naturleg at impulsane hovudsakleg går i ei retning – nordover. Like fullt har det funne stad ei haldningsendring der Tyskland har fått auka interesse for skandinavisk teater. Og i Noreg har tidsskriftredaktør Therese Bjørneboe jobba for å skape ein tett dialog mellom norsk og tysk praksis. Slik syner desse gjensidige tendensane korleis dei to miljøa byrjar likne kvarandre stadig meir, der teaterbyen Berlin har vorte dreiepunkt også for norsk regiteater.

Litteratur

- AASHEIM, A. 1995. "Motsatt teater". *Aftenposten*, 08.03.1995, p.15.
- ALNES, J. H. 2011. "Hermeneutikk". *Store norske leksikon*.
- ANDERSEN, H. 1986. "Hva vil de oss med sitt teater? Fra en våt teaterhøst i Oslo".
Spillerom, 4.
- ARNTZEN, K. O. 1986. "Tradisjon og situasjon: Kan det skje noe nytt på Nationaltheatret?".
Spillerom, 4.
- ARNTZEN, K. O. 1991. "A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia". I:
SCHUMACHER, C. F., DEREK (ed.) *Small is Beautiful*. Glasgow: Theatre Studies
Publications.
- ARNTZEN, K. O. 1992a. "Europeiske premisser for norsk landsdelsteater - Kjetil Bang-
Hansen i lys av Stein Bugge. Moldegruppen i Stavanger og Bergen 1976-1985". I:
ARNTZEN, K. O. & LEIRVÅG, S. (eds.) *Vestlandsmodernismen i norsk teater: en
artikkelsamling i forbindelse med "Scene 1935-1992" - en teater- og
scenografiutstilling i Bergen*. Bergen: Seksjonen.
- ARNTZEN, K. O. 1992b. "Tekst, rom og bilde: Premisser for å betrakte moderne teater". I:
TROLIE, T. B. (ed.) *Teatervitenskap: Strategi og analyse*. Bergen: Seksjonen.
- ARNTZEN, K. O. 2001. Ambient Theatre and Clubbing. Urban Post-Mainstream. *Internet-
Zeitschrift für Kulturwissenschaften* [Online], nr. 9. Tilgjengeleg frå:
<http://www.inst.at/trans/9Nr/arntzen9.htm> [Lasta ned: 25.04.2012].
- ARNTZEN, K. O. 2004. "Prosjektarbeid på teatret og norsk drama. Kjetil Bang-Hansen,
Cecilie Løveid og Jon Fosse, eit teatervitenskapleg perspektiv, 1982-1995". I:
HAREIDE, J. & FEHR, D. V. D. (eds.) *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo:
Samlaget.
- ARNTZEN, K. O. 2005. "Skandinaviens". I: LEHMANN, H.-T. & PRIMAVESI, P. (eds.)
Heiner Müller Handbuch. leben - Werk - Wirkung. Stuttgart. Weimar: J.B. Metzler.
- ARNTZEN, K. O. 2007. *Det marginale teater: et nordisk blikk på regikunst og ambiente
forsøk*, Alvheim & Eide.
- ARNTZEN, K. O. 2008. "Den gjenoppståtte teatermaskin: Et postdramatisk paradoks".
Peripeti, 9.
- ARNTZEN, K. O. 2009a. "Baktruppen Going Beyond Aesthetics Toward a Space for Living:
An Essay on Baktruppen's First Decade 1986-1996/97". I: BAKTRUPPEN,

- ARNTZEN, K. O. & EEG-TVERBAKK, C. (eds.) *Performance Art by Baktruppen: First Part*. Oslo: Kontur publ.
- ARNTZEN, K. O. 2009b. "Ibsen som risikoteater". *Aftenposten*, 25.05.09, p.9.
- ARNTZEN, K. O. 2009b. "Hva skjer når kunsten skal sortere søpla?"". *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 2.
- ARNTZEN, K. O. & LEIRVÅG, S. 1992. *Vestlandsmodernismen i norsk teater: en artikkelsamling i forbindelse med "Scene 1935-1992" - en teater- og scenografiutstilling i Bergen*, Bergen, Seksjonen.
- ARNTZEN, K. O., SVENDSEN, T. O. & MOI, M. 1991. *Kunnskapsforlagets teater- og filmleksikon*, Oslo, Kunnskapsforl.
- AURSLAND, T. 2009. "Tror Vildanden blir tidsskille". *Bergens Tidene*, 02.06.09.
- AVENSTROUP, T. 1986. "Alexander Lang - En DDR-instruktør på kollisjonskurs". *Spillerom*, 3.
- BAKTRUPPEN, ARNTZEN, K. O. & EEG-TVERBAKK, C. 2009. *Performance art by Baktruppen: first part*, Oslo, Kontur Publ.
- BANG-HANSEN, K. 1987. *Trommer og sang: en samling teaterartikler gjennom tyve år*, Oslo, Aschehoug.
- BANG-HANSEN, K., PIERSTORFF, E. & WIKLUND, Ö. 1972. *Når det kommer til stykket*, Oslo, Grøndahl.
- BEHRENDT, E. 2012. "She She Pop" [Online]. Tilgjengeleg frå: <http://www.goethe.de/kue/the/pur/ssp/deindex.htm> [Lasta ned: 29.04. 2012].
- BERG, I. T., HØYLAND, E. & LEINSLIE, E. 2007. *Scenekunst nå: teaterscenen som arena for samtidskunsten*, Oslo, Scandinavian Academic Press/Spartacus.
- BJØRNEBOE, J. 1977. *Om Brecht*, Oslo, Pax.
- BJØRNEBOE, T. 2001. "Teater er protest!". *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 1.
- BJØRNEBOE, T. 2009. "Da regiteatret kom til Norge". *Aftenposten*, 31.12.2009.
- BROCKETT, O. G. & HILDY, F. J. 2003. *History of the theatre*, Boston, Mass., Allyn and Bacon.
- BUGGE, S. & ENGELSTAD, C. F. 1947. *Det ideale teater*, Oslo, Aschehoug.
- CARLSON, M. 2009. *Theatre is more beautiful than war: German stage directing in the late twentieth century*, Iowa City, Iowa, University of Iowa Press.
- CORVIN, M. 1969. *Le théâtre nouveau à l'étranger*, Presses universitaires de France.
- DAHL, E. 1986. "Stort teater på National". *Spillerom*, 4.

- DAIBER, H. & MICHAEL, F. 1989. *Geschichte des deutschen Theaters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- DALGARD, O. 1976. *Teatret i det 20. hundreåret*, Oslo, Samlaget.
- EBERT, G. & PENKA, R. 1985. *Skuespilleren : en grunnbok for skuespillerutdanningen*, Gyldendal.
- EILERTSEN, J. H. & RØE, O. 2005. *Polare scener: nordnorsk teaterhistorie fra 1971-2000*, Stamsund, Orkana.
- ENGER, R. K. 2000a. "Stubøs National-meny for 2001: Vår med Tartuffe, høst med Musketerer". *Aftenposten* 28.10.2000.
- ENGER, R. K. 2000b. "- Norge og Tyskland med de beste tolkningene". *Aftenposten*, 09.10.2000.
- ERBE, B. 1973. "Max Reinhardt in Norwegen". I: LEISLER, E. & PROSSNITZ, G. (eds.) *Max Reinhardt in Europa*. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- FISCHER-LICHTE, E. 1993. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, Francke.
- FUEGI, J. 1991. *Bertolt Brecht: chaos, according to plan*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUTJAHR, O. 2008a. "Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater". I: GUTJAHR, O. (ed.) *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- GUTJAHR, O. R. 2008b. *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- HAGEMANN, C. 1912. *Regie: die Kunst der szenischen Darstellung*, Schuster & Loeffler.
- HALS, I. K. 2011. *Det verbale som estetisk virkemiddel i tysk regietheater: eksemplifisert ved Thomas Lang og Armin Petras*. I.K. Hals.
- HANSEN, C. K. 2000. "Nationalsjef Stubøs naive metode". *Bergens Tidene*, 10.12.2000.
- HENSEL, G. 1983. *Das Theater der siebziger Jahre: Kommentar, Kritik, Polemik*, Mynchen, dtv.
- HEUTE, T. 1967. "Unsere Aufführung des Jahres: Edward Bond "Gerettet" inszeniert von Peter Stein im Werkraum der Münchner Kammerspiele". *Theater heute*, 13.
- HOFMANNSTHAL, H. V. 1968. "Reinhardt as an International Force". I: SAYLER, O. M. (ed.) *Max Reinhardt and His Theatre*. New York/London: Benjamin Bloom.
- HYLDIG, K. 2000. *Realisme, symbol og psykologi: norsk Ibsen-tradition belyst gjennom udvalgte forestillinger på Nationaltheatret 1899-1940*. Universitetet i Bergen.
- HYLDIG, K. 2010. Tyve år med Ibsenfestival. *Ibsenfestivalen 2010*. Nationaltheatret.

- IBSENAWARD. 2011. "Lennart Lidström" [Online]. Tilgjengeleg frå:
<http://www.ibsenawards.com/ia/vinnere/jon-fosse/> [Lasta ned: 06.05. 2012].
- JOHANSSON, S. 1986. "Å anvende Brecht uten å kritisere ham er forræderi". *Spillerom*, 3.
- KAHANE, A. 1968. "Reinhardt as Stage-Director". I: SAYLER, O. M. (ed.) *Max Reinhardt and His Theatre*. New York/London: Benjamin Bloom.
- KINDERMANN, H. 1968. *Naturalismus und Impressionismus I. Teil: Deutschland/Österreich/Schweits* Salzburg, Otto Müller Verlag.
- KJELDSTADLI, K. 1999. *Fortida er ikke hva den en gang var: en innføring i historiefaget*, Oslo, Universitetsforlaget.
- LANDRO, J. H. 2011. "Mot en farlig soloppgang". *Bergens Tidene*, 28.05.2011.
- LARSEN, I. L. 2008. "Tysk regiteater på dagsorden" [Online]. Tilgjengeleg frå:
http://idalou.orgdot.no/pub/idalou/2008_2_12_12.17.56.shtml?cat=artikler [Lasta ned: 09.05 2012].
- LARSEN, I. L. 2010. "Helhjertet Ibsenmassakre" [Online]. Tilgjengeleg frå:
<http://www.idalou.no/pub/idalou/kritikker/?aid=1317> [Lasta ned: 02.05 2012].
- LEHMANN, H.-T. 1999. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- LEHMANN, H.-T. 2009. "Baktruppen in a German Perspective: Three Witnesses of Baktruppen's First Decade". I: BAKTRUPPEN, ARNTZEN, K. O. & EEG-TVERBAKK, C. (eds.) *Performance Art by Baktruppen: First Part*. Oslo: Kontur publ.
- LEHMANN, H.-T. 2010. "Edge or art". *Når teori og praksis likestilles: festskrift til Knut Ove Arntzen*. Oslo: KOA60.
- LEINSLIE, E. 2006. "Kjølig og tom Hedda". *Dagsavisen*, 27.08.2006.
- LEINSLIE, E. 2007. "Nye dramaturgier". I: BERG, I. T., HØYLAND, E. & LEINSLIE, E. (eds.) *Scenekunst nå*. Oslo: Scandinavian Academic Press/Spartacus forlag AS.
- LEIRVÅG, S. & ERIKSEN, R. 2009. *Teater i perspektiv*, Oslo, Landslaget Drama i skolen.
- LID, T. V. 2002a. "Meditasjoner over begrepet regi - med utgangspunkt i eget teaterarbeid". *3t*, 12.
- LID, T. V. 2002b. Politisk teater - på kunstens premisser: Skisse til en psykoanalyse av norsk samtidsteater. *Localmotives* [Online], 9. Tilgjengeleg frå:
<http://www.localmotives.com/frameset/frameset9.html>.
- LID, T. V. 2011. *Gegenseitige Verfremdungen: Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik*. Peter Lang.
- LID, T. V. 2012. "'Fatzer' - konkretisert". *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 1.

- LITTERATURHUSET. 2008. "Tyske dager: Sebastian Hartmann" [Online]. Tilgjengeleg frå: <http://www.litteraturhuset.no/program/2008/02/sebastianhartmann.html> [Lasta ned: 09.05. 2012].
- LOSNEHAHL, K. G. 2010. Hans Jacob Nilsen – utdypning (Norsk biografisk leksikon). *Store Norske Leksikon*. [Online] Tilgjengeleg frå: http://snl.no/nbl_biografi/Hans_Jacob_Nilsen/utdypning [Lasta ned: 13.05.2012].
- LOSNEHAHL, K. G. 2012. Stein Bugge – utdypning (Norsk biografisk leksikon). *Store norske leksikon*. [Online] Tilgjengeleg frå: http://snl.no/nbl_biografi/Stein_Bugge/utdypning [Lasta ned: 26.03.2012].
- LYCHE, L. 1990. *Norsk teaters mare: Agnes Mowinckel og norsk kunstnerliv*, Oslo, Grøndahl.
- LYCHE, L. 1991. *Norges teaterhistorie*, Asker, Tell forl.
- LÖWENBORG, S. A. 2010. "En trådlös kavalkad". *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 3-4.
- MARKER, F. J. & MARKER, L.-L. 1996. *A history of Scandinavian theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MICHAELIS, R. 1983. "Von den Barrikaden in den Elfenbeinturm". I: LINKE, M. (ed.) *Theater/Theatre: 1967-1982*. Berlin: Das Institut.
- NILSEN, S. M. 1997. *Helst mot urolig vær: teatermannen Hans Jacob Nilsen*, Oslo, Aschehoug.
- NORMANN, A. O. 1937. *Johanne Dybwad: liv og kunst*, Oslo, Gyldendal.
- NYGAARD, K. & EIDE, E. 1977. *Den nationale scene 1931-1976*, Oslo, Gyldendal.
- NYQUIST, G. 1986. "Drama er en maskin som skriver seg selv". *Spillerom*, 3.
- NÆSS, T. 1994. *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden: forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater*, Oslo, Solum.
- PATTERSON, M. 1981. *Peter Stein: Germany's leading theatre director*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PAVIS, P. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press.
- PFISTER, M. 1998. "Hamlet ved Berlinmurens fall: en dialog mellom polske og tyske Hamlet'er". *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 2.
- PIERSTORFF, E. 1971. *Teatret på spill*, Oslo, Gyldendal.
- PISCATOR, E. 1970. *Det politiske teater*, Holstebro, Odin teatret.
- REMLOV, T. 2006. "Heddass verden". *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 3-4.

- RINGDAL, N. J. & FALCK, S. 2000. *Nationaltheatrets historie: 1899-1999*, Oslo, Gyldendal.
- RISCHBIETER, H. 1983. *Theater-Lexikon*, Zürich, Orell Füssli.
- ROSSINÉ, H. 1998. "Tam og luftig lek". *Dagnbladet*, 30.08.1998.
- RYGG, E. 2006. "Farlig god Hedda". *Aftenposten*, 27.08.2006.
- RÜHLE, G. 1976. *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- SAANUM, K. 2006a. "Det norske hus i ruiner". *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 3-4.
- SAANUM, K. 2006b. "Kan man være kunstner i Norge?". *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 1.
- SCAVENIUS, A. & LENSE-MØLLER, B. 2007. *Gyldendals teaterleksikon*, København, Nordisk forlag.
- SCENEWEB. 2012. "Showcase Beat Le Mot" [Online]. Tilgjengeleg frå: http://sceneweb.no/nb/organisation/15408/Showcase_Beat_Le_Mot [Lasta ned: 24.04 2012].
- SHESHEPOP. 2010. "Alles über She She Pop" [Online]. Tilgjengeleg frå: <http://www.sheshepop.de/ueber-uns/> [Lasta ned: 29.04. 2012].
- SHOWCASEBEATLEMOT. 2012. "Showcase Beat Le Mot über 11 Jahre freis Theater, partizipationszwang und die Kapitalhöhle" [Online]. Tilgjengeleg frå: <http://www.showcasebeatlemot.de/de/interviews.html> [Lasta ned: 24.04 2012].
- SKUSETH, K. 2011. "Tidløst drama" [Online]. scenekunst.no. Tilgjengeleg frå: http://arkiv.scenekunst.no/egenkritikk_8270.nml [Lasta ned: 10.05. 2012].
- SLETBAKK, A. 1977. "Den barberte Faust". *Verdens Gang*, 22.11.1977, p.28.
- STRAUB, B. 1969. "Das schöne Umsonst". *Theater Heute*, 5.
- SVALBJØRG, A. 1992. "Tsar i mini og røde sko". *Aftenposten*, 17.06.1992, p.25.
- SVENNING, I. T. 1972. "Schweyk i 2. verdenskrig". *Aftenposten*, 09.10.1972.
- SZONDI, P. 1972. *Det moderna dramats teori 1880-1950*, Stockholm, Wahlström & Widstrand.
- THEATERHEUTE 2005. "Der Blick in die Augenhöhle". *Theater Heute*, 13.
- THOMASSEN, T. 1987. *Det subjektive teater: moderne regiteater og klassikerbearbeidelser med Kjetil Bang-Hansens oppsetning av Kongehuset Teben som nærstudium*. Universitetet i Bergen.
- THUESTAD, L. 2006. *Berlin - med norske øyne: dokumentasjon av norsk liv i Berlin i dag*, Alvheim & Eide.

- VARNEY, D. 2008. *Theatre in the Berlin Republic: German drama since reunification*, Oxford, Peter Lang.
- VESTLI, E. N. 2009. "Mellom sensur og sivilkurasje: teater i DDR". I: JAGER, B. (ed.) *DDR - det det var: østtysk kultur- og hverdagshistorie*. Oslo: Abstrakt forl.
- WENDT, E. 1966. "'Die Räuber' als Vulgärliteratur". *Theater Heute*, 4.
- WILLE, F. 2005. "Die Optionsbürger-Schlampe". *Theater Heute*, 12.
- ZIEGLER, S. 2010. "Å pille diktersfinksen på nesen". *Morgenbladet*, 01.10.2010.