

Regissørens rolle i norsk teater

En studie av ulike regissørroller i norsk samtidsteater

Masteroppgave i drama og teater av Azra Halilovic vår 2014

Antall ord i oppgaven: 39 074

Innhold

| | |
|---|----|
| Forord..... | 5 |
| Innledning..... | 7 |
| Min posisjon i forhold til tema/oppgaven..... | 9 |
| Problemstilling..... | 10 |
| Litteratur om feltet..... | 11 |
| Oversikt over oppgaven | 12 |
| Kapittel 1: Regissørens rolle i et historisk perspektiv..... | 14 |
| Regissørens fremvekst..... | 16 |
| Realisme og naturalisme i 1800-tallets teater | 18 |
| Teatrets fornyelse..... | 21 |
| Grusomheten og politikken..... | 24 |
| Mot vår tid, teaterfornyelsens andre fase | 26 |
| Regissørens rolle i historien | 28 |
| Kapittel 2: Regiutdannelse i Norge..... | 30 |
| Regiskolen..... | 31 |
| Profesjonalisering..... | 32 |
| Teaterregilinjenens første år | 32 |
| Teaterregilinjenens andre år | 35 |
| Teaterregilinjenens tredje år | 39 |
| Teaterregilinjenens fjerde år | 41 |
| Kapittel 3: Perspektiver og teori rundt regissørens arbeid | 45 |
| Regissørens arbeidsområder | 46 |
| Scenografi og skuespillererfaring | 48 |
| Regissørrollen i forbindelse med gruppeteater og frie prosjekter..... | 49 |
| Om regissørrollen i samarbeidende teater (devised theatre)..... | 53 |
| Forskjellige regissørtyper | 55 |
| Kapittel 4: Intervju av utvalgte teaterregissører om regissørens arbeid | 57 |
| Intervju med Nora Evensen..... | 58 |
| Bakgrunn | 58 |
| Metode og verktøy | 58 |
| Forarbeidet..... | 59 |
| Tidsforløpets innvirkning på regiarbeidet | 60 |
| Om hvor valgene i regiarbeidet blir tatt fra | 61 |

| | |
|---|----|
| Regissørens særpreg på oppsetningen | 62 |
| Samarbeid med scenografen og produsenten | 62 |
| Tilpasning av regiarbeid til ulike oppsetninger | 63 |
| Om ytre rammer og hva som påvirker regiarbeidet | 63 |
| Om regissøren som pedagog, kunstnerisk leder og gruppeleder, samt administrative oppgaver. | 64 |
| Trygghet, rutiner og refleksjon over arbeidet..... | 65 |
| Intervju med Erlend Samnøen..... | 66 |
| Metode | 66 |
| Krig og Fred og Bør Børson..... | 67 |
| Om regissørens roller, fokus og ansvar | 69 |
| Intervju med Tyra Tønnessen..... | 70 |
| Om metode..... | 70 |
| Forarbeid og arbeid med tekst i denne fasen | 71 |
| Arbeid med skuespillere | 73 |
| Samarbeid med scenografen, lyd og lys teknikere..... | 76 |
| Tanker om den moderne regissøren | 77 |
| Intervju med Bjørn Sæter | 78 |
| Arbeid med skuespillere og det å se | 78 |
| Utfordringer i sammenheng med musikal | 79 |
| Regissørens rolle..... | 80 |
| Trygghet i eget arbeid og samarbeid med andre | 82 |
| Å fortelle historien..... | 82 |
| Metoden..... | 83 |
| Intervju med Jo Strømgren..... | 85 |
| Metode og forarbeid | 85 |
| Om skuespillerteknikk, bakgrunn og forventninger | 86 |
| Om scenografi | 87 |
| Om forarbeid | 89 |
| Om å arbeide i team og forholdet til publikum..... | 90 |
| Min egen erfaring med teaterregi..... | 92 |
| 1000 zasto 1000 zato..... | 93 |
| Forarbeid | 94 |
| Arbeid med manuset..... | 96 |

| | |
|--|-----|
| Øvingsperioden | 96 |
| Regiblikk | 97 |
| Publikum..... | 98 |
| Kapittel 5: Regissørens rolle | 99 |
| Et historisk blikk på regissørens arbeid | 99 |
| Metode og bakgrunn..... | 101 |
| Regissørens forhold til skuespillerne..... | 103 |
| Tekstanalyse og planlegging..... | 106 |
| Scenografi, lys og lyd | 109 |
| Regissørens rolle..... | 111 |
| Avslutning | 113 |
| Litteraturliste..... | 116 |
| Intervjuer og mailkorrespondanse | 117 |

Forord

Arbeidet med denne oppgaven har pågått over lengre tid og når den nå er i trykk er det ene og alene takket være den støtten og hjelpen jeg har fått i arbeidet. Jeg vil takke min veileder Svein Gladsø som har vist stor tålmodighet med meg og vært optimistisk på mine vegne hele veien, og gitt meg grønt lys for spørsmål og samtaler når jeg har trengt det.

I særdeleshet vil jeg takke Stig-Arthur Thesen som har hjulpet meg med å skrive denne oppgaven. Sammen med deg har jeg greid å gi denne oppgaven en språklig utforming som tjener oppgavens tema. Din måte å uttrykke deg på preger denne oppgaveteksten og jeg har lært mye ut av vårt samarbeid. En takk er ikke nok Stig-Arthur, men uten deg hadde denne oppgaven aldri sett lyset. Takk også for å ha støttet meg med å si “jo da, dette skal nok gå”. Det har betydd veldig mye for meg. Og takk for verdens beste kaffe kvernet av deg selv hver gang vi hadde møte. Det trengte jeg, sliten og trøtt som jeg var hver gang vi møttes. Takk også til Stig-Arthurs kjæreste Kjersti Kvam og datteren Elise Kvam Thesen som tålmodig har delt Stig-Arthur med meg i en lengre periode.

Jeg vil også takke mine intervjuobjekter som har vært åpen, imøtekommende og har delt sin erfaring om deres regiarbeid. Takk til Nora Evensen, Erlend Samnøen, Tyra Tønnessen, Jo Strømgren og Bjørn Sæter.

En stor takk også til Per Ananiassen som har hjulpet meg å komme i kontakt med Trøndelag Teater og være observatør på Bjørn Sæter sin oppsetting av *Les Misérables*.

En generell takk går til mine venner som har hatt trua på meg og stått på sidelinjen og heiet på meg i denne prosessen. En spesiell takk går til min gode venn Anne-Kari Risom Olsen. Takk for at du alltid tar telefonen når jeg tror at verden går under! En stor takk går til Finn Kunze

som har motivert meg til å endelig gjøre oppgaven ferdig og som har vært en viktig støtte for meg i denne prosessen.

Sist, men likevel viktigst en takk til min kjære ektemann Tor Berntzen, vår kjærighet er grunnlaget for vårt liv og plattformen for alt, også denne oppgaven, elsker deg min kjære.

Trondheim 22. mai 2014

Azra Halilovic

Innledning

Det norske samtidsteateret er et på mange måter preget av mangfold, noe de ulike iscenesettelsene på norske teatre bærer et tydelig preg av. På den ene siden finner vi eksempler på forestillinger som bæres av kun en enkelt skuespiller, som opptrer både som hovedrolleinnhaver, produsent og regissør. På den andre finner vi oppsetninger med et betydelig antall skuespillere, samt ulike produsenter, scenografer og dramaturger. Variasjonen blant oppsetningene er betydelige, og uttrykket kan spenne fra å være minimalistisk og kunstferdig, til å være preget av et mangfold av inntrykk.

I forbindelse med produksjonen og gjennomføringen av en teaterforestilling er det liten tvil om at regissøren både spiller en sentral og nødvendig rolle for at forestillingen i det hele tatt skal se dagens lys. I så måte er regissørens arbeid avgjørende for teaterforestillingen når det gjelder måten den utvikler seg på frem til premieren, og for det ferdige resultat. Slik sett er det neppe noen overdrivelse å hevde at en teaterproduksjon på mange måter står og faller på regissøren.

Gjennom historien har regissøren blitt fremhevet som sentral når det gjelder iscenesettelsen og produksjonen av et teaterstykke, noe teaterets historikk levner liten tvil om. Regissørens ”nøkkelrolle” kan i denne sammenheng spores helt tilbake til 1800-tallet, en tid hvor regissørens innvirkning og betydning for teaterproduksjonen endret karakteren og regissøren trådte frem med en større autoritet og betydning mer lik den regissøren vi kjenner per i dag i det moderne teateret.

Og forsøke å definere spesifikt hva regissørens rolle og betydning er for teaterproduksjonen kan vise seg å være en utfordring nettopp fordi regissørens arbeid favner så vidt. Dette siste poenget kan illustreres gjennom å se på måten det nettbaserte *teaterleksikonet* beskriver regissørens ansvarsområder: ”Den eller de som i en teaterproduksjon har ansvaret for regi, iscenesettelsen av en forestilling, og forestillingens helhet.” (Kippersund 2005). Dersom man ser nærmere på hvordan ordet *regi* defineres i den samme kilde får vi følgende forklaring: ”fra fransk, av latin *regere*, ”lede, styre”. Det øverste kunstneriske ansvaret for en teaterforestilling, det samlede opplegget, arrangementet for forestillingen, organiseringen av forestillingens kunstneriske elementer, iscenesettelsen.” (Ibid) Dersom man sier seg enig i denne definisjonen er det tydelig at regissørens arbeid er, som nevnt, noe som omfatter svært mye og må dermed sies å være avgjørende for forestillingen. Det er naturligvis ikke bare teaterleksikonet som har denne definisjonen av regissørens arbeid. En lignende forklaring av regissørens rolle finner vi i nettutgaven av *Store norske leksikon*. Her beskrives regissøren rett og slett som den som har det kunstneriske hovedansvaret for teaterproduksjonen, noe som må kunne sies å være en svært bred definisjon av regissørens ansvarsområde. (Leinslie 2007) Begge disse eksemplene forteller imidlertid at det hersker en bred oppfatning om at regissøren har et stort ansvar når det gjelder teaterproduksjonen og viser indirekte at regissøren også har flere roller, og derfor nødvendigvis også må ha flere måter å jobbe på. Formodentlig er det sistnevnte noe som varierer fra regissør til regissør.

Når det gjelder dette siste poenget så er dette noe som vil bli tilkjent en spesiell oppmerksomhet i oppgaven, nemlig regissørenes ulike måter å jobbe på. I den forstand har det vært sentralt å kartlegge disse. I mitt arbeid med å kartlegge teaterregissørens måter å jobbe på har det vært viktig å se på regissørenes arbeidsmetoder fra flere perspektiver, deriblant i en teaterhistorisk sammenheng. I dette perspektivet er det vanskelig å unngå å legge merke til at

regissøren både har spilt og fortsatt spiller en viktig rolle for teatrets liv og utvikling. De ulike rollene regissøren gjerne inntar kan kanskje gå inn i hverandre, da regissøren i teaterhistorien har vært både teaterfornyer, læremester, metodiker, leder og kunstner. Dette fremkommer tydelig gjennom regissører som for eksempel Konstantin Stanislavskij, Jerzy Grotowski og Antonin Artaud.

Etter hvert som jeg gikk dypere inn i stoffet om regissøren var det vanskelig å unngå å se at regissører ofte har stått for et på mange måter *helhetlig* arbeid i teatret. Med dette mener jeg at regissører har jobbet med både skuespillere, tekst, det visuelle og en ide som kunne være politisk, ideologisk, spirituell, kunstnerisk. Disse elementer kunne gå inn i hverandre hos en regissør. Og det er nettopp der mye av fascinasjonen i dette temaet ligger, nemlig i dette mangfoldet som kjennetegner regissørens arbeid.

Min posisjon i forhold til tema/oppgaven

Gjennom mitt eget møte med teater ble jeg raskt interessert i teaterregi og regissørens arbeid. I denne sammenheng ble jeg spesielt interessert i hvem som sto bak de ulike forestillinger jeg så. Ofte ble jeg mer opptatt av regissøren enn forestillingen i seg selv. Etterhvert lærte jeg meg å gjenkjenne ulike regissørstemmer og kunne ofte merke likheter mellom ulike produksjoner laget av samme regissør.

Jeg har i senere tid begynt å jobbe med regi selv. Mine arbeidserfaringer i den forstand har vært med å gi meg en dypere forståelse av hva teaterregi er. På samme tid har det å jobbe med regi på langt nær også avmystifisert dette feltet for meg, skjønt noe av mystikken her fortsatt henger igjen. Det er nettopp denne mystikken rundt en regissør og dens arbeid som har ført meg inn i denne oppgaven. Et forsøk på å avmystifisere regiarbeidet kan gjøres ved å dele opp regissørens arbeid i biter og analysere det. Om dette bidrar til en ytterligere avmystifisering gjenstår å se. Det kan også tenkes at avmystifisering ikke lar seg gjøre og at det er “noe” her man aldri får konkretisert uansett hvor mye man bryter regiarbeidet ned i ulike biter, ettersom det alltid er noe som gjør hver enkelt regissørs arbeid unikt.

Når man ser nærmere på teaterregifeltet oppdager en raskt at det er mange måter å jobbe med regi på. I Norge er det Kunsthøgskolen i Oslo som tilbyr regiutdannelsen med Stanislavskij metoden som hovedmetode i undervisningen. Dette er også noe som vil bli sett nærmere på i løpet av denne oppgaven. At det finnes mange regi ”metoder” i praksis som ikke er dokumentert, er også en viktig faktor i min undersøkelse av teaterregiarbeid.

Andre spørsmål som jeg er opptatt av er om regissører skal drive med en reproduksjon av andre sine tekstmaterialer og fungere som et verktøy for realisering av teksten på scenen? Eller om regissør er en kunstner som hele tiden har som oppgave å teste og sprengte teatrets virkemidler og form. I en slik diskusjon er det lett å komme frem til at det bør være rom for begge måter å forholde seg til regiarbeidet på i teatret.

Problemstilling

Som teksten ovenfor antyder er det regissørens betydning i moderne norsk teater som vil stå sentralt i denne oppgaven. Mer spesifikt vil jeg fokusere på følgende problemstilling:

Regissørens rolle i norsk teater – en studie av ulike regissørroller i norsk samtidsteater.

Det vil her legges vekt på hvordan ulike regissørroller forholder seg til ulike produksjonskontekster og teaterkulturer. Jeg vil derfor se nærmere på forskjellige regissørideal, herunder regissøren som pedagog, administrator, kunstner og arbeidsleder.

En innfallsvinkel i dette studiet av regissørens rolle vil være intervjuer med enkelte utvalgte regissører. Disse tas med både for å kunne belyse problemstillingen fra ulike innfallsvinkler, og for å ha et bredere grunnlag for å kartlegge de ulike arbeidsmetodene til regissøren.

Intervjuene vil imidlertid ikke være det eneste materialet i denne oppgaven. For lettere å kunne gå inn i dette temaet, og ikke minst for å ha et referansepunkt i diskusjonen, virker det hensiktsmessig å se nærmere på både teatrets historikk med utgangspunkt i regissørens rolle med spesiell vektlegging av perioden fra 1800-tallet og frem til i dag. I tillegg synes det nødvendig også å se nærmere på teorier rundt regissørens rolle og det ”moderne” teater. Disse

delene tas med for å gjøre diskusjonen mer fruktbar og for å kunne sette oppgavens problemstilling i et historisk og teoretisk perspektiv.

Et annet bidrag til arbeidet til denne oppgaven er min egen praktiske erfaring i scenekunstheltet og da spesielt innenfor regissørens arbeidsfelt, det vil si erfaring som prosjektleder, skuespiller, scenograf og manus forfatter.

Det er viktig å understreke at denne oppgaven kommer til å ha mest fokus på “tradisjonelt” teaterregiarbeid, altså med en regissør som fremstår som leder og er den som jobber med teksten, skuespillerne, scenografen, samt lys- og lydteknikere. Årsaken til at dette påpekes er at det i Norge finnes flere store teatergrupper i friscenekunstheltet. Dette er grupper som har utviklet sin egen metode og arbeidsmåte, og også en egen måte å jobbe med regi på. I Norge er det per i dag fire store slike grupper som består av Baktruppen, Verdensteatret, De Utvalgte og Verkproduksjoner. Disse teatergruppene jobber med store oppsetninger og etter en egen mal som de har jobbet med i mange år. Denne oppgaven kommer altså ikke til å gå i dybden på deres måte å jobbe med regi på, men det er viktig å være klar over at de finnes og at de også har betydning for dagens teaterregi.

Litteratur om feltet

Når det gjelder litteratur som allerede finnes om regissørens arbeid i forbindelse med teater, kan dette virke å være noe begrenset. Når det gjelder systematiske oversikter over registiler/praksiser er dette noe som i liten grad finnes. Det finnes imidlertid enkelte kilder som berører vårt felt og som slik sett er verdt å nevne. I norsk sammenheng finner vi artikkelsamlingen *Regikunst* (1991) av Helge Reistad (redaktør) som går direkte inn i regifeltet, samt Irina Malochevskajas *Regiskolen* (2002) som også tilhører dette feltet. Knut Ove Arntzen har skrevet *Det marginale teater* (2007)

Litteraturen i dette feltet viser for det meste til er studier av enkelte regissører (Antonin Artaud, Konstantin Stanislavskij, Peter Brook, Giorgio Strehler og lignende), bøker om

regihistorie eller håndverksaktige bøker (O'Neill). Med tiden har det også kommet antologier om ulike regissører som Cole & Chinoy *Directors on directing*. Det finnes også bøker om enkelte instruktører (Strehler, Mnouschkine, Boal, Stein, Wilson). I det siste har det også kommet samleverk, der praksisen til tidligere eller nålevende regissører er dekket. *In contact with Gods?* av Delgado/Heritage er et slik samleverk. Shevtsova/Innes' bok *Directors/Directing* er et nylig forsøk å gjøre opp status og bør ses på som et helt nylig forsøk på å gjøre opp status. I introduksjonen til denne sorteres det en del, blant annet legges det vekt på ulike forhold til tekst, og skriver om generasjoner av instruktører på en god måte. Det legges også vekt på innovasjon noe som er av stor interesse i mitt perspektiv. Forfatterne peker eksplisitt på ting som binder sammen utvalgte av regissører

Oversikt over oppgaven

1. Kapittel: I oppgavens første kapittel vil jeg se nærmere på regissørens rolle gjennom teaterhistorien med særlig vekt på utviklingen fra 1800-tallet av og frem til i dag, skjønt forhistorien her også vil bli tatt med. Dette vil delvis fungere som et historisk blikk på hvordan teatret har utviklet seg frem til vår tid. I tillegg vil det vise hvordan rollen til regissøren har fungert tidligere og ikke minst hvordan den har vært under endring gjennom historien. Dette er noe jeg kommer til å bruke senere i oppgaven som et referansepunkt når jeg diskuterer regissørens rolle i moderne tid. Fokuset i dette kapitlet vil i all hovedsak være begrenset til den europeiske teaterhistorien.
2. Kapittel: I dette kapitlet vil jeg se nærmere på regitilbudet i Norge, noe som i hovedsak begrenser seg til regilinjen ved Statens teaterhøgskole.
3. Kapittel: Perspektiver rundt regissørens arbeid i ulike teaterproduksjoner. Her kan det være greit å se på teori som er knyttet opp imot regissøren i vår tid, samt hvilke oppgaver som tilskrives denne i moderne teater. Regissørens arbeidsområder er her sentralt ettersom dette er nært knyttet sammen med regissørens rolle i teatersammenheng. Alternative teaterformer vil også i noe grad bli berørt her. Dette vil kunne fungere som en god og nødvendig forankring til senere diskusjon i oppgaven, i etterkant av intervjukapitlene.

4. Kapittel: Intervju/empiri rundt regissørens rolle, med utgangspunkt i intervjuene jeg har gjort av et lite knippe forskjellige regissører. Her vil det være av sentral betydning hva regissørene selv mener om sin rolle i forbindelse med en teaterproduksjon. Min egen praktiske erfaring i scenekunstheltet er også tatt med her.

5. Kapittel: Drøfting rundt regissørens rolle og betydning hvor jeg tar utgangspunkt i intervjuene som er gjort, som forankres i andre og tredje kapitlet. Her vil jeg sammenstille intervjuene jeg har gjort med ulike regissører og se på likheter og forskjeller i deres arbeid. Dette vil også sees i forhold til teorien som er kommet frem i kapittel tre, regiutdanningen i kapittel to, samt det historiske perspektivet med utgangspunkt i kapittel en.

Kapittel 1: Regissørens rolle i et historisk perspektiv

Teatrets historie går langt tilbake og kan spores til svært tidlige kulturer og samfunn i vår felles historie. I den sammenheng hevder historikerne Oscar Brockett og Franklin J. Hildy sågar at performative element er og har vært tilstedeværende i ethvert samfunn, uavhengig av hvor kompleks eller eventuelt hvor lite sofistikerte de var. (Brockett/Hildy 2010: 1) Ifølge de nevnte historikere antas det at teateret i sin spede begynnelse oppstår ved at naturens krefter og virkelighetens mange uforklarlige hendelser blir forsøkt forklart gjennom myter og historier. Disse blir videre forklart eller idealisert gjennom ritualer som i sin tur blir til små iscenesettelser, hvor deltakerne kler seg ut og simulerer mytiske karakterer og overnaturlige krefter. (Ibid) Etterhvert som samfunnene og kulturene blir mer sofistikerte endrer ritualene seg og dermed også iscenesettelsene og historiene som illustreres. Ettersom mytene og historiene løsrives fra kulturenes ritualer og fungerer mer og mer i kraft av sin egen autonomi, oppstår teatret sakte men sikkert som en løsrevet aktivitet og hevder seg etterhvert, som vi vet,

kun i kraft av sin egen autonomi (Ibid: 2). I teaterhistorien er det tydelig at dette har skjedd når vi kommer til gresk antikk, i forbindelse med det greske teateret.

Ifølge professor Edward Braun er det rimelig å anta at det helt siden den greske dramatikerens Aiskhylos har vært noen som har hatt ansvar for innøvingen av de fleste drama som har nådd scenen. I denne forstand henvises det til at Aiskhylos overvar og hadde tilsyn med presentasjonen av sine egne tragedier i det femte århundre før Kristus og hadde dermed en rolle som kunne minne noe om regirollen. (Braun 1982: 7) Dette var imidlertid mer av et unntak skal man tro Kaare Stang. Mer vanlig i den greske antikken var det at man hadde en egen instruktør i forbindelse med korsangerne som fremførte sine sanger mellom dialogene i dramaet. Instruktøren her ble smykket med en egen tittel *choros didaskalio*, og har kanskje mest tilfelles med koreografen slik vi kjenner denne i dag. Heller ikke i romersk antikk fikk regissøren en rolle av betydning, hvis man ser bort fra enkelte administrative oppgaver. Skuespillerne fikk derimot stor betydning og hadde hovedansvaret for forestillingen, og ble ledet av en av skuespillerne som ble utpekt som leder. (Stang 1991: 207)

I middelalderen, hvor den fremste teaterformen var religiøse spill, var det normalt prester som var spilleledere, og hadde i den forbindelse visse regilignende oppgaver. Spillene ble som regel ledet fra prekestolen og hadde som oppgave å anskueliggjøre bibelske fortellinger og budskap. Det var imidlertid ingen som hadde en overordnet regifunksjon i denne perioden som er sammenlignbart med dagens regissør. Dette begynner imidlertid så smått og endre seg når vi når renessansen. I denne perioden ble det mer vanlig å leie inn profesjonelle arrangører, noe som blant annet skjedde i de italienske fyrstehoffene. Arrangøren i denne sammenheng begynner gradvis å nærme seg noe man kan sammenligne med dagens regissør, skjønt det fortsatt var skuespillerne som stod i sentrum og bli ilagt mest betydning, slik tendens også har vært i foregående tidsepoker, som vi har sett. (Stang 1991: 207-208)

Når vi nærmer oss barokken og 1700-tallet skjer det flere endringer når det gjelder ledelse og ansvar i forbindelse med skuespillene. Ettersom produksjonene ble større ble det mer maktpåliggende å ha noen som kunne ha et overordnet ansvar. Edward Braun forteller at det i denne perioden noen ganger var dramatikerens som hadde ansvaret for forestillingen, som tilfelle ifølge han var med Shakespeare og Racine. Andre ganger kunne det være både

skuespilleren og dramatikeren, slik tilfelle var med Moliere. Senere var det gjerne den ledende skuespilleren eller eventuelt en noe mindre høytstående person som suffløren eller scene lederen som tok dette ansvaret. (Braun 1982: 7) Det som er gjennomgående i denne perioden er at skuespilleren fortsatt står i sentrum og at instruktørens rolle fremdeles er liten sammenlignet med skuespillernes betydning.

Regissørens fremvekst

I begynnelsen av 1800-tallet var behovet for en som kan koordinere det som skjer på scenen begynt å bli mer maktpåliggende enn tidligere. Handlingen på scenen var ikke koreografert på samme måte som i dag og for skuespillere gjaldt det i stor grad å finne praktiske løsninger på hvordan de skulle bevege seg fra A til B. Scenen var ofte overfylt med scenografi som ikke ble brukt av skuespillere, men ble stående på scenen som pynt. Stjerneskuespilleren sto i fokus, som tidligere. På scenen handlet det i utgangspunktet om å skape drama og intriger, samt flykte inn i fantasier som gjerne omfattet grotter, middelalderruiner og vulkaner. Som en konsekvens av dette vokste det frem et større behov for en som kan kontrollere de ulike oppgaver skuespillere sto ovenfor. Flere skribenter valgte i den sammenheng selv å ta kontroll over iscenesettelse av deres verk. (Stang 1991: 210)

Vi finner flere eksempler på at skribenter tar kontroll over iscenesettelsen av sine verk i Frankrike på tidlig 1800-tallet. I den forstand er Frankrike, ifølge Kaare Stang, “arnestedet for regissørens fremvekst” (Stang 1991: 209). Et tydelig bevis på at det er nettopp her regissørens fremvekst skjer finner vi i Paris-teatrene protokoller over ansatte i 1810. Her dukker regissøren opp som en egen yrkestittel, og beskrives i protokollene som: “regisseur en chef” (ibid). I denne sammenheng er det altså tydelig at regissøren tidlig på 1800-tallet har entret scenen på en helt annen måte og ikke minst på en mer konkret måte enn tidligere.

Endel av årsaken til at Frankrike er “arnestedet” for regissørens fremvekst har med det franske melodrama å gjøre og dets innhold. Plotene her i den forstand kretset ofte rundt overhørte samtaler, “heldige” måter å ankomme scenen på i forhold til handlingen, og fremvisninger av fysisk mot. Avslutningsvis ble gjerne skurken i stykket tatt av et jordskjelv eller et vulkanutbrudd, eller tatt av dage på en annen mer eller mindre spektakulær måte. Ettersom elementene her ble såpass mange var det høyst nødvendig å skaffe noen til å kunne

koordinere disse, for å sikre at dramaet ble presist koordinert og effektivt fremført. Det er en kjensgjerning i denne sammenheng at berømte dramaforfattere som Pixérécourt og Victor Hugo insisterte på å ta full kontroll over iscenesettelsen av sine drama. Hugo var spesielt opptatt av plasseringen av skuespillerne på scenen og den overordnede måten dramaet ble komponert på i forbindelse med adaptasjonen til scenen. Når det gjelder skuespillernes plasseringer og bevegelser på scenen brøt Hugo med konvensjonene for denne tiden og banet veien for en ny måte å tenke regikunst på. (Brockett/Hildy 2010: 289-290)

En annen grunn til at Frankrike blir sentralt når det gjelder regissørens fremvekst er opphevingen av teatermonopolet i 1791, noe som skjedde i kjølvannet av den franske revolusjonen to år tidligere. Dette førte til at flere selvstendige teatre (boulevardteatre) i Paris måtte konkurrere om publikum, og hadde av den grunn mange forskjellige forestillinger og skiftet sitt repertoar ofte. På grunn av disse stadige forandringene i repertoaret ble det etterhvert et behov for noen som kunne sørge for økt effektivitet i forbindelse med sceneinstruksjon og prøver. (Stang 1991: 210)

Det finnes naturligvis flere grunner enn de overnevnte til at det er nettopp på denne tiden regissøren blir viktig for teatret. Selve tidsånden på denne tiden, som etterhvert ble preget av romantiske ideer, kan sees på som en av årsakene. I denne forbindelse kan den høyst romantiske ideen om kunstneren som geni settes i relasjon til regissøren, hvor regissøren i dette perspektivet blir den som skaper og former teaterkunstverket. Industrialismens fremvekst kan trekkes også frem som en årsak i denne sammenheng. Hvis vi ser nærmere på det generelle bildet fra denne tiden er det tydelig at industrialismen på 1800-tallet setter sine spor også på teatret. I den forstand vokser det frem "en høyere arbeidsdeling med en påfølgende profesjonalisering" (Gran 1991: 214). Resultatet av dette er kimen til et teater som kan minne om institusjonsteatret slik vi kjenner det i dag, og man kan således hevde at institusjonsteatret hadde sin fødsel i denne perioden. Som en følge av institusjonalisering av teatret på 1800-tallet kommer det frem en fast og stabil organisasjon med strenge arbeidsdelinger. Dette står i klar motsetning til arbeidsmåtene de omreisende teatergruppene hadde tidligere. Slik formes også regissør yrket. Den blir en slags ytterligere spesialisering av dramatiker- og skuespilleryrket. (Gran 1991: 214)

Realisme og naturalisme i 1800-tallets teater

Det er naturligvis ikke bare i Frankrike at teateret utvikler og forandrer seg på 1800-tallet. Det er i den forstand et poeng at teaterlivet i Frankrike fungerer som en inspirasjon for teatret i mange andre land. Det franske melodrama, først og fremst representert gjennom Pixérécourt, sprer seg gjennom kontinentet og blir satt opp på teatre i ulike land som Russland og England. Melodramaet oppnår også stor popularitet i det relativt ferske USA og blir stadig mer populært i takt med at det bygges stadig større teaterscener der. (Brockett/Hildy 2010: 290-310)

Det er liten tvil om at teaterets popularitet generelt er økende på 1800-tallet, noe som reflekteres gjennom byggingen av nye teatre med plass til inntil flere tusen mennesker. De nye store scenene gjør også at melodramaet kan bli stadig mer spektakulært og dermed også mer komplisert, som vi har vært inne på tidligere. Etterhvert som belysningen på scenen blir bedre blir også regioppgavene mer intrikat siden dette medfører at hele det sceniske rom kan brukes, noe som starter i Paris i 1820-årene gjennom innføring av gasslys på scenen. (Stang 1991: 210).

I forbindelse med 1800-tallets teater er det også et poeng at teatret i flere forskjellige land var underlagt statlig kontroll. Dette var spesielt merkbart i Russland, hvor myndighetene fulgte svært nøye med på hva teatrene foretok seg, men også i Frankrike finner man en tilsvarende kontroll i den forstand at teatrene måtte godkjennes av Napoleon all den tid landet var under hans herredømme. (Brockett/Hildy 2010: 290-310) En følge av dette er at regissøren på ingen måte har den samme kunstneriske friheten på denne tiden som han har i dag, og kunne altså ikke skape kontroverser på samme måte som vi er vant med i dagens teater. Det kan virke som om man i stede i stor grad fulgte tidens ånd og gikk langt i å tekkes publikum gjennom å skape underholdning og drama, hvor effekter ble flittig brukt i denne sammenheng. Den gryende realismen som oppstår fra midten av 1800-tallet av skulle imidlertid endre på dette. På samme tid fremhevet den på en enda mer tydelig måte regissørens betydning for dramaet, noe som på mange måter gikk på bekostning av stjerneskuespilleren.

Etterhvert som realismen kom på dagsordenen ble det stadig mer åpenbart at skuespillerkunsten måtte endres. Den nye stilen krevde en mer naturlig spillestil av skuespillerne, noe som ble en tildels vanskelig oppgave for instruktøren. I Frankrike finnes

det flere eksempler på skuespillere som nektet å føye seg etter instruktørens krav om en naturlig måte å bevege seg på. Skuespillerne foretrakk å stå i rampelyset foran på scenen med mest mulig nærhet til publikum. En av datidens ledende franske instruktører, Montigny, så seg nødt til å fylle scenen med møbler rett og slett for å hindre skuespillerne i å gå frem til forscenen for å si sine replikker. Som en konsekvens var de nødt til å forholde seg til sine medskuespillere og dermed bryte med den gamle konvensjonelle måten å spille på. Dette eksemplet viser til en konflikt som blir stadig større etterhvert som teatret forandrer seg i takt med at 1800-tallet skrider frem, noe som innebærer at regissøren og stjerneskuespilleren står på hver sin kant og har ulike mål. (Stang 1991: 211)

Konflikten mellom stjerneskuespilleren og instruktøren har også en historisk sus over seg og peker på noe Anne-Britt Gran beskriver i sin artikkel “Fornyelsen av vår tids teater og regikunst”. Her hevdes det at teatret fra renessansen av utvikler seg mer og mer i retning av et kunstverk. Sagt med andre ord utvikler det seg i retning mot å bli et mer helhetlig uttrykk som nødvendigvis må gå på bekostning av den som alt tidligere hadde kretset rundt, stjerneskuespilleren, som blir mer og mer en del av en helhet som formes av instruktøren. I denne sammenheng kan instruktøren sees på som en kunstner som gjennom forestillingen skaper et kunstverk, og blir sett i lys av dette den “nye” stjernen i forbindelse med dramaet. (Gran 1991: 213-214)

Instruktørens “nye” rolle på 1800-tallet kulliminerer på sett og vis med Georg av Meininge sitt teater, som hadde sitt opphav i det da nyformede Tyskland og oppstod i kjølvannet av at hertug Georg den andre tok over tronen i Saxe-Meiningen i 1866. I tillegg til å ta over tronen tok han også over hoff teatret. Etersom han hadde en omfattende teaterbakgrunn og ikke minst en svært stor interesse for teater, begynte han umiddelbart å endre på repertoaret til teatret. Han innførte også nye krav som innebar at skuespillene skulle være historisk nøyaktig og mest mulig riktig i forhold til manuskriptet. Materialene som ble brukt skulle også være autentiske og altså ikke billige etterligninger som frem til da hadde vært det mest vanlige. Alt skulle se mest mulig naturlig ut, noe som var noe helt nytt på denne tiden. Det kanskje mest spesielle med hertugens teater er måten han samordner skuespillet på og involverer seg i alle delene av det. Skuespillerne ble styrt med jernhånd, noe som var mulig i og med at han ikke ansatte noen store kjente skuespillere. Sagt med Gran sine ord så behandlet han altså skuespillene sine som kunstverk som han hadde full kontroll over. I den sammenheng må nok

hertugen sies å være av den mer autoritære formen for regissører. (Brockett/Hildy 2010: 370-371)

Teaterkompaniet til Georg den andre fikk stor oppmerksomhet ettersom det skilte seg ut fra datidens teater gjennom sitt forsøk på å skape en scenisk helhet. Det turnerte i svært mange land, og fikk av den grunn stor innflytelse på sin samtid. Blant de viktigste instruktørene som angivelig ble påvirket av Meiningen teatret finner vi Konstantin Stanislavskij og André Antoine. Begge regnes for å være naturalistiske regissører og var i likhet med Georg den andre opptatt av å skape et mer realistisk scenisk uttrykk. Den franske Antoine gikk som Georg den andre med sitt *Theatre Libre* langt i det å ha kontroll over sine forestillinger, og ikke minst skuespillerne. Av dem krevde han at de skulle kunne gå helt inn i sine karakterer, i så stor grad at de skulle glemme seg selv mens de spilte. For at skuespillet skulle bli mest mulig naturlig ble de gjerne sendt ut for å studere vanlige mennesker på barer og markeder, slik at de kunne adoptere bevegelsene og talemåten til menneskene de studerte. Det er et poeng i denne sammenheng at Antoine hadde som vane å benytte seg av amatører på scene, slik at skuespillet deres ikke skulle være formet i utgangspunktet, noe han så på som en ulempe hos de profesjonelle skuespillerne. (Mitter/Shevtsova 2005: 3-6)

Det var imidlertid ikke bare skuespillet som skulle være realistisk. Lyssettingen var også nøye planlagt av Antoine slik at den skulle bli mest mulig naturlig, noe som gjaldt det meste som på et eller annet vis berørte scenen. Antoine gikk også inn for å endre teatrets forhold til publikum ut fra den samme ideologien. Mens det i Frankrike var mest vanlig å stå foran på scenen og snakke mot publikum, var det et poeng for Antoine at skuespillerne skulle stå midt på scenen og snakke til hverandre. For å unngå at publikum skulle bli en distraksjon ble salen gjerne mørklagt, noe som for publikum sin del betydde at de inntok rollen som noen som overhørte samtaler og spionerte på det som utspilte seg på scenen. På mange måter opplevde de altså å bli ignorert i og med at de ikke fikk noe oppmerksomhet fra skuespillerne. (Mitter/Shevtsova 2005: 3-6)

I likhet med Georg den andre var også Antoine en slags despot som kontrollerte det aller meste og tillot få eller ingen avvik fra sine egne forestillinger om hvordan stykket skulle være. Av skuespillerne krevde han lydighet. Påvirkningskraften hans regirolle fikk er uansett tydelig. I løpet av få år ble det skrevet mer enn 12000 avisartikler om hans stykker, og hans

måter å lage teater på ble adoptert av en mengde andre teaterkompanier. (Mitter/Shevtsova 2005: 3-6)

Stanislavskij sin måte å utøve sin regikunst på hadde flere likhetstrekk med Antoine sin tilnærming til teatret. Ettersom Stanislavskij var lærer og forfatter i tillegg til å være regissør, er hans syn på skuespillet lett tilgjengelig. Av sine skuespillere krevde han ifølge det han skriver at de skulle gå fullstendig inn i sine roller og bli ett med karakteren de spilte. Filosofien var at skuespillerne selv måtte tro på den virkelighet de skapte gjennom sitt skuespill for å få publikum til å leve seg inn i illusjonen og tro på karakterene. Skjønt illusjon er kanskje feil valg av ord i denne sammenheng. Det Stanislavskij mente var mer at skuespillerne skulle skape en autonom virkelighet på scenen, og gjøre skuespillet plausibelt rett og slett fordi det var sannhet. En av hans berømmelige tilnærminger i denne forstand var at skuespillerne skulle begynne med å etterligne karakterens fysiske attributter. Hvis man skulle spille en gammel mann skulle man altså begynne med å etterligne bevegelsene til den gamle mannen, noe som skulle være en god hjelp for å unngå å bli selvbevisst. (Mitter/Shevtsova 2005: 11-15) Når det gjelder Stanislavskij er det et poeng i sammenheng med teaterhistorien at han startet som en naturalistisk regissør, men endrer seg etterhvert som symbolismen får økende innflytelse noe som ikke minst gjelder forholdet til kulissene og attributter på scenen.

Med de overnevnte regissørene er det tydelig at regikonseptet er under endring, noe som ikke minst gjelder forholdet til skuespillerne. En samtidig engelsk regissør, Gordon Craig, har rundt år 1900 tanker om instruktøren som totalkunstner hvor skuespillerne skal lyde hver minste ide og vink fra denne. I den sammenheng var tanken at skuespillerne skulle behandles som marionetter, styrt av regissøren. Regissøren er således på høyden av sin makt rundt dette tidspunktet. (Stang 1991: 212) Dette står, som vi vet, i skarp kontrast til rollen skuespillerne hadde hundre år tidligere.

Teatrets fornyelse

Mot slutten av 1800-tallet, og utover 1900-tallet skjer det flere endringer i forhold til teateret og regissøren, og markerer således inngangen til et teater som nå begynner å nærme seg modernismen. Regissørens preg og innflytelse på teatret blir i denne perioden mer og mer en

selvfølge. Selve fornyelsen som skjer på denne tiden bærer preg av å være et opprør mot realismen og naturalismen i teatret som lenge var en dominerende trend, i tillegg til å være et opprør mot illusjonsteatret. Det modernistiske aspektet med dette “nye” teateret tydeliggjøres ved at teateret vender seg mot seg selv og sin egen teatervirkelighet, i stede for å forsøke å etterligne virkeligheten utenfor. Anne-Britt Gran beskriver denne endringer som reteatralisering som opererer etter bestemte prinsipper. Blant annet skal scenen nå være en egen urealistisk teatral virkelighet. Spillestilene skal også være teatral, det vil si ikke-realistiske. I tillegg skal forestillingen være selvstendig i forhold til teksten den baserer seg på, noe som står i klar motsetning til tanken Georg den andre hadde i forhold til manuskriptet. Scenografien skal ikke lengre skape en illusjon av virkelighet, men får friere tøyler og blir selvstendig. Skuespillere og tilskuerne skal nå nærme seg hverandre i stede for at de er totalt adskilt. For regissørene blir konsekvensen av disse nye ideene at skuespillet blir mer av et selvstendig kunstverk iscenesatt av nettopp regissøren. (Gran 1991: 216-217)

Det symbolske teater kan sees på som en tidlig del av denne reteatralisering. Poeten Stéphane Mallarmè var sentral som teoretiker i forbindelse med dette nye modernistiske teateret, som på mange måter ble poetenes teater. Noe av tanken bak denne teaterformen var at universet og virkeligheten umulig kunne verken begripes eller avspeiles, noe som gjorde ethvert forsøk på dette fåfengt. I symbolismens tidlige historie er det uavhengige parisiske Théâtre de l’Oeuvre, som ble ledet av regissøren Lugnè-Poe, viktig og har en tydelig innflytelse på sin samtid. I dette teatret, som blant annet hyppig fremførte stykker av Ibsen, brukte man gjerne de samme kulissene flere ganger til tross for at produksjonene var forskjellige, så autensitet var på ingen måte et kriterium her. Det er i det hele tatt liten tvil om at karakterenes indre liv er langt viktigere enn kulissene rundt dem. Når det gjelder selve skuespillet var Lugnè-Poe også opptatt av lidenskap og følelsesmessig engasjement hos sine skuespillere. Gjennom Ibsens drama fikk han muligheten til å vise hvordan skuespillerne kan si mye gjennom hentydninger i stede for i klar tale, og bryter av den grunn med tidligere konvensjoner. (Braun 1992: 40-50)

En av de mest allsidige og aktive regissører på begynnelsen av nittenhundretallet var den sagsomnuste Max Reinhardt. Han virket både i Østerrike, Tyskland og etterhvert også USA, og regisserte mer enn 600 produksjoner. Hans virke i Berlin gjorde at han forholdt seg til flere forskjellige stilarter på en gang, noe som hadde sammenheng med at Berlin var en slags smeltedigel av forskjellige skoler. Resultatet var at han tidvis var regisserte både

ekspresjonistiske og symbolske stykker, og kunne på samme tid også trekke inn elementer fra realismen. Når han i 1906 setter opp *Gengangere* av Ibsen bruker han scenografi designet av Edvard Munch som er på mange måter både symbolistisk og klaustrofobisk samtidig som skuespillet er av en mer naturalistisk karakter. Noen år senere setter han opp ekspresjonistiske stykker av Strindberg og bruker høyst forskjellige virkemidler utelukkende for å bygge opp en mest mulig klaustrofobisk stemning. Noe av storheten til Reinhardt er i den sammenheng hans evne til forandring og til å beherske et utall forskjellige stilarter og effekter, og ikke minst til å vise potensiale regissøren har til å skape et mangfold av forskjellige verdener og virkeligheter på teaterscenen. (Ibid: 22-26) Sceneløsningene Reinhardt valgte fortjener og oppmerksomhet da målet med disse var å bringe publikum og skuespillere nærmere hverandre. Reinhardt søkte å unngå titteskapeteateret som var dominerende tidligere og på samme tid gjøre teatret til en kunstform for fellesskapet. For å oppnå dette søkte han tilbake til fortiden ved at han brukte for eksempel romertidens arenasener på Circus Shuman i Berlin ved fremføringer. I stil med Gordon Craigs teorier for det nye teateret var Reinhardt en type regissør som trakk i alle tråder ved å selv velge stykket og skape hele regikonseptet til forestillingen. Han hadde med andre ord full kontroll med sitt kunstverk. (Gran 1991: 217)

At teateret er under endring er også tydelig i Russland, hvor bruddet med Stanislavskijs realisme blir klart gjennom at regissøren Meyerhold gjør seg stadig mer gjeldende og skaper en aldri så liten revolusjon i teaterverdenen. Hans forhold til sine forgjengere er naturlig nok konfliktfylt, skjønt Stanislavskij etterhvert oppfordret han til å åpne en studioscene på kunstteateret i Moskva. Gjennom det Meyerhold skriver understreker han at det er stor forskjell mellom kunsten og det virkelige liv, og at disse styres av forskjellige lover. I tillegg mente han at teatret hadde som oppgave å gjøre publikum aktiv i forhold til forestillingen og ikke bare gi dem alt rett i fanget og forholde seg til dem som passive tilskuere. Publikum skulle bidra med sin kreativitet og sine fortolkninger av det som foregikk på scenen. I den forstand ble både kostymer og settingen brukt symbolsk. Etterhvert som forholdene i Russland ble stadig mer preget av den gryende russiske revolusjonen, innså Meyerhold at det ikke lengre var mulig å skille teatret fra politikken. Til tross for dette holdt han fast på flere av symbolismens virkemidler selv om hans teater etterhvert ble utpreget politisk. (Mitter/Shevtsova 2005: 26-31)

Ifølge Anne-Britt Gran er Meyerhold et prakt eksempel på teaterfornyelsen og fornyelsen av regissørkunsten som foregår på 1900-tallet. For å oppsummere i forhold til Meyerhold så endrer han altså egenhendig forholdet mellom scene og sal, bruker scenografien på en ny måte, trener skuespillere annerledes og endrer deres spillestil. På samme tid lar han seg inspirere av teaterhistorien og teateret fra Østen, og som nevnt blir han også inspirert av revolusjonen. I hans teater er det hele tiden et poeng at publikum vet at de er på teater og skuespillerne vet at det er publikum foran dem. Virkeligheten på scenen skal på alle måter være forskjellig fra det virkelige liv. Med andre ord er hans teater den rake motsetningen av det naturalistiske teater, og viser med all mulig tydelighet hvordan modernismen har befestet seg nå også i teatret. (Gran 1991: 221-222)

Grusomheten og politikken

Ettersom 1900-tallet skrider frem endrer det politiske og historiske landskapet seg betraktelig i Europa, noe som også får stor betydning for regissørens rolle. Innenfor kunsten og teateret vokser det frem stadig nye retninger og teorier som igjen får betydning både for rollen teateret spiller og naturligvis også for regissøren og hans/hennes rolle. Slik den nevnte historien om regissøren viser er det rimelig tydelig at regissøren nå må kunne sies å være mer lik regissøren slik vi kjenner denne i dag, som tar kontroll over sitt “kunstverk” og lever ut sine kreative ambisjoner gjennom teaterstykket som regisseres.

Når det gjelder påvirkningskilder i forbindelse med teaterregi på 1900-tallet må nok Antonin Artaud og hans grusomhetens teater kunne sies å være blant de viktigste. I den sammenheng er det et poeng at det var først og fremst som teoretiker Artaud fikk utøvd sin påvirkningskraft på teateret og altså ikke som regissør.

Noe av innsikten Artaud søkte å dele i forbindelse med sine teorier var at teaterets virkelighet er grunnleggende forskjellig og av et annet slag enn den “ordinære” virkeligheten man lever i. Derfor vil det være fatalt for teateret å søke å kopiere hverdagslivet og hverdagsvirkeligheten. Ettersom Artaud hadde dype røtter innenfor surrealismen som utover 1900-tallet gjorde seg stadig mer gjeldende, er dette synet på teatrets virkelighet på mange måter også tidsriktig, skjønt han på mange måter må kunne sies å ha vært en pioner i teaterhistorien. Hans forbindelse til surrealismen var tydelig i hans egne teateroppsetninger hvor hallusinasjonen og

drømmen, altså hverdagsvirkelighetens motsetninger, gjerne tematisk og scenografisk ble tatt med inn i skuespillet. (Innes 1993: 71-75)

Når det gjelder det grusomme aspektet i Artauds teorier om teatret så retter dette seg mot menneskets natur og samfunnets iboende grusomhet, og altså ikke mot konkret vold. I den forstand er tanken at menneskets iboende natur i seg selv er faretruende og kan ikke endres. I forlengelsen av denne teorien kan også samfunnet sees på en lignende måte, skjønt samfunnet i denne sammenheng har et element av undertrykkelse i seg som enkeltindividet har muligheten til å frigjøre seg fra. Et annet aspekt ved hans teorier som er viktig å trekke frem er hans syn på språket. I et brev til Jean Paulhan trekker han frem sine berømmelige tanker om å lage teater som utelukkende er av fysisk karakter, og som ikke er basert på ord eller noe skriftlig. I denne forstand var målet å kunne skape en teatervirkelighet som var absolutt og selvstendig, hvor regissøren også er forfatter. I denne sammenheng må det nevnes at også andre regissøren på denne tiden kom på ideen om at de også skulle være forfattere i sammenheng med sine teaterproduksjoner, noe som gjaldt blant andre Artauds samtidige kollegaer Gordon Craig og Meyerhold. (Braun 1982: 182-185)

Per i dag er det flere som tilskriver Artaud rollen som det moderne avantgarde teatrets far, selv om kanskje ikke alle er enige om denne påstanden. Hans innflytelse på senere regissører er imidlertid udiskutabel og kan sees spesielt i arbeidene til regissører som Barrault, Brook og Grotowski. (Innes 1993: 61)

Bertolt Brecht er i tillegg til Artaud en viktig skikkelse i det forrige århundrets teater, skjønt han på flere måter var en slags motsetning til Artauds avantgardistiske teater. Brechts teater var i hovedsak politisk og i utgangspunktet revolusjonært. Han skrev utførlige teorier om dramaturgi, spillestil, teatrets funksjon og forbindelsen mellom sal og scene. Brecht fant opp og lanserte det episke teatret og var i denne forstand svært nyskapende. Når det gjelder måten dramaene var formet på så hadde de gjerne lineære handlingsforløp med konflikter som ble synliggjort, men ikke nødvendigvis oppklart, på slutten av stykket. Motsetninger ble aktivt brukt for å synliggjøre forskjeller og få publikum til å tenke og danne seg meningen. Et annet nytt element her er at skuespillerne gjerne henvendte seg direkte til publikum under forestillingen. (Gran 1991: 220)

Det er en kjensgjerning at den politiske siden ved Brechts teater fikk liten betydning i og med at den fikk liten revolusjonær slagkraft, men teoriene og metodikken hans om teateret utøvde derimot stor påvirkningskraft på det europeiske teatret i etterkant. I så måte har hans nyskapende teknikker i etterkant blitt adoptert av en rekke regissører. Slik sett spiller han altså en viktig rolle når det gjelder utviklingen av regissørrollen gjennom 1900-tallet.

Mot vår tid, teaterfornyelsens andre fase

Fra 1960-tallet av skjer det en aldri så liten revolusjon i teatret. Dette har en viss sammenheng med at det ikke skjer spesielt mye fornying av teatret i perioden mellom 1933 og 1960. De dominerende trendene i dette tidsrommet er sosialrealisme og psykologisk realisme, hvorav begge er sterkt influert av Stanislavskijs metoder. Når vi når 1960-tallet er teatret i flere land i mange tilfeller institusjonalisert og lukket om seg selv, med andre ord løsrevet og autonomt i forhold til samfunnet rundt. På 1960-tallet begynner et gryende opprør mot dette, og det er igjen snakk om en fornyelse av teatret. Noen av de sentrale aktørene i denne fornyelsen som er verdt og trekke frem er The Living Theatre, Peter Brook, Grotowski og Jean Louis Barrault. (Gran 1991: 223-224)

The Living Theatre, som stammet fra USA, endte med å bryte helt med teaterinstitusjonen ved at de fra 1970 av nektet helt å spille i teaterhus. Årsaken var at de ikke ville gjennom sitt teater bryte med det etablerte som altså innbefattet teaterhuset slik de tolket det. I forkant var deres teater blitt kritisert både fra høyre og venstre siden. (Ibid)

Regissøren Peter Brook valgte andre virkemidler i sitt opprør mot datidens teater. I denne forbindelse må det nesten nevnes at Brook var en høyst allsidig regissør som stadig fornyet sin regikunst. Etter å ha jobbet med mer konvensjonell teater i Royal Shakespeare Company, blir han etterhvert, slik trenden etterhvert ble på 1960-tallet, politisk blant annet gjennom sin oppsetning av forestillingen *US* om vietnamkrigen. Han var også opptatt av Artaud og satte opp flere stykker hvor påvirkningen og inspirasjonen fra han var sterk. I denne forbindelse er Brooks forhold til språket og ikke minst hans søken etter et universelt språk tydelig Artaud inspirert. (Gran 1991: 230-233)

Den franske regissøren Jean-Louis Barrault jobbet også mer eller mindre i Artauds ånd og var i denne sammenheng tydelig inspirert av Artauds ideer. Noe av det mest interessante med Barrault i forhold til utviklingen av regissørrollen på 1900-tallet er hans ide om totalteateret. Inspirasjonen her var Artauds tanke om et teater som involverte tilskuerne. På samme tid skulle teateret også være ritualisert og som hadde forbindelse med de opprinnelige teaterformene. Hans forestillinger søkte gjerne å være spektakulære gjennom å blande sammen elementer fra sirkus, masker, sang og bevegelser, samt direkte kontakt med publikum. (Ibid)

Den polske regissøren Grotowski var i utgangspunktet veldig inspirert av Stanislavskij men gikk etterhvert bort fra det naturalistiske aspektet ved Stanislavskijs lære om skuespillerkunsten. Han hadde ambisjoner om å skape et “nytt” teater som gikk mot det rituelle, og forsøkte å gjennomføre dette gjennom sitt *laboratorium* teater hvor teateret ser ut til å bokstavelig talt bli satt under lupen. Noe av det Grotowski var mest opptatt av var å viske ut skillet mellom skuespiller, regissør og publikum. Spesielt møtet mellom skuespiller og publikum var av interesse for ham, noe som var sentralt i flere av hans skuespill. Dette gjenspeiles for eksempel i skuespillet *Apocalypse* hvor det oppsiktsvekkende nok ikke fantes noe manuskript i ordinær forstand. Handlingene i stykket var i stor grad improviserte, og der hvor den i det hele tatt var nødvendig var talen og replikkene også gjerne improvisert. Slik Edward Braun beskriver det var skuespillerne i denne sammenheng helt essensiell for at stykket i det hele tatt skulle kunne eksistere. Dette har forbindelse med at skuespillet ble utviklet direkte fra skuespillernes egen livserfaring og var således avhengig av dem. Rommet skuespillet foregikk i var i tillegg strippet nakent for effekter og scenografi, for å sikre at fokuset på skuespillerne skulle forbli uforstyrret. Av denne grunn er Grotowskis teater gjerne beskrevet som det fattige teater, ettersom alt, bortsett fra skuespillerne og tilskuerne, her er tatt bort. Sagt med andre ord så utfordret Grotowski grensene for hva teateret kan være, og satte i tillegg spørsmålsteget ved regissørens rolle i teateret. (Braun 1982: 194-197)

Som avslutning av denne gjennomgangen er det et poeng å trekke inn regissøren Eugenio Barba. Barba hadde Grotowski som mentor og var som han spesielt opptatt av kunsten og drive skuespill. Hans interesse for dette var så stor at han endte opp med å starte en egen skole for teater antropologi (ISTA) i 1979 for å bringe sammen skuespillere fra hele verden i den hensikt å finne ut om de brukte fundamentalt like teknikker for å få frem sitt nærvær på

scenen. I forbindelse med egne produksjoner så var disse i utgangspunktet, i likhet med Grotowski, kun løselig basert på manuskripter. Etterhvert sluttet Barba helt å forholde seg til manuskripter og satte i etterkant opp forestillinger som utelukkende var basert på skuespillernes improvisasjoner. Gruppen, bestående av regissøren og skuespillerne, samarbeidet om å få frem ideer og forslag som sammen dannet et tema for forestillingen. I denne prosessen var biografiske detaljer fra skuespillernes liv gjerne noe som endte opp med å bli en del av forestillingen. Som vi ser i dette eksemplet er regissørens rolle i Barbas teater veldig annerledes enn den regissørrollen som dominerte teateret femti år tidligere. Samarbeidet mellom regissøren og skuespillerne setter således tonen for en ny form for teater som Grotowski var en viktig forgjenger for. (Mitter/Shevtsova 2005: 128-133)

Regissørens rolle i historien

Regissørens rolle ser ut til å ha vært under utvikling gjennom hele teaterhistorien, skjønt det var, som vi har sett først på 1800-tallet at den moderne regissøren så smått begynte å se dagens lys. I den forstand er 1800-tallet det århundret hvor regissøren befester sin posisjon og tar stadig mer kontroll over teaterproduksjonen og bryter således med skuespillernes regime. På 1900-tallet ser det ut til at regissørrollen er såpass befestet er det blir stadig mer rom for eksperimentering med denne, samtidig som det blir stadig større rom også for eksperimentering med ulike teaterformer, noe kanskje spesielt regissører som Meyerholdt, Barroult og Grotowski viser.

For å si noe generelt om regissørrollen i et historisk perspektiv, så har altså regissøren fungert som den som har satt sammen deler til en helhet, i alle fall dersom vi ser på den nyere historien. Regissørens oppgaver handlet mye om det rent praktiske, hvem skal stå hvor, hvordan, hvor de skal gå ut, og ikke minst hvordan de sceniske løsninger skal tilpasses til at forestillingen skal praktisk sett kunne bli spilt/gjennomført.

I dette perspektivet er det interessant å undersøke regissørens arbeid og ikke se på det som noe adskilt fra den store sammenheng som dagens teater er i. Samtidig er det av interesse å se i hvor stor grad regissøren er bevisst sin plassering ut fra en større teatersammenheng. Det har i nyere tid vært vanlig å se på regissøren som et sentrum i en teaterproduksjon. Som Anne-Britt Gran skriver knyttes behovet for en regissør med teatrets utvikling i retning av et

kunstverk, som vi har vært inne på. Med denne utviklingen vekkes altså behovet for en samordnede hånd. En som kan ha kontroll på de ulike elementer ved et verk.

Denne gjennomgangen av regissørens rolle i et historisk perspektiv er på mange måter mangelfull. Den begrenser seg for eksempel til å i hovedsak gjelde den europeiske teatertradisjonen, og tar for seg et begrenset antall regissører og historiske hendelser. Det er kanskje flere som burde vært trukket inn i gjennomgangen og diskusjonen, men dette ville for det første ført til en svært lang gjennomgang som kanskje ikke ville vært helt hensiktsmessig. Noe av poenget her er nemlig det at regissørens rolle lenge har vært under endring og har i nyere tid kommet til et nivå hvor denne samordnende hånden har et mangfold av muligheter å forholde seg til, noe vi vil se nærmere på i neste kapittel.

Kapittel 2: Regiutdannelse i Norge

Når det gjelder regiutdannelse knyttet til teater i Norge så er dette ganske så marginalt. I realiteten finnes det kun et tilbud for gryende regissøren som kan karakteriseres som et fullverdig tilbud i forbindelse med regissørutdanning. Dette finner vi ved kunsthøgskolen i Oslo, under avdelingen Statens teaterhøgskole. Ettersom dette er det eneste fullverdige tilbudet i Norge antas det her at dette også har en viss påvirkning på det norsk teater og ikke minst måten norske regissører jobber på. Det må i denne sammenheng understrekes at det i forbindelse med dette tilbudet er lagt opp til at regissørene jobber tekstbasert. Dette innebærer at regissøren har en tekst som det blir tatt utgangspunkt i når det skal jobbes med en forestilling, i motsetning til det å for eksempel skulle jobbe med en ide, noe som også er en velkjent metode flere regissører jobber etter. Tilbudet er uansett av interesse for oss og vår problemstilling ettersom det både beskriver en måte norske regissører jobber på, og på samme tid kan knyttes opp mot enkelte av de regissørene som blir intervjuet senere i oppgaven. Årsaken til dette er at det kan synes som de til en viss grad er påvirket av denne metoden. I tillegg jobber intervjuobjektene i hovedsak tekstbasert i forhold til sine forestillinger.

En gjennomgang av utdanningen som flere norske teaterregissører går gjennom vil kunne gi oss en innsikt i noe av det som ligger i kjernen av temaet regissørens arbeid, nemlig en konkret metode som kan brukes i forhold til regi, samt en måte å tenke på i forhold til regi. Å få et innblikk i dette vil kunne gjøre det lettere for oss å forstå hva regissørens arbeid innebærer. Kildene i denne sammenheng er imidlertid sparsom og vil i hovedsak begrense seg til boken *Regiskolen* som er ment å beskrive hvordan denne utdanningen er lagt opp, samt gi et bilde av metoden bak den.

Regiskolen

Regiskolen er skrevet av Irina Malochevskaja. Malochevskaja har fra 1995 av vært gjesteprofessor ved Kunsthøgskolen i Oslo, avdeling Statens Teaterhøgskole. Hun er doktor i kunstvitenskap og er professor ved Det statlige teaterakademi i St. Petersburg.

Regiskolen gir oss et innblikk i studieplanen og regiutdannelsen ved teaterhøgskolen i Oslo. Den går systematisk gjennom læreplanen og undervisningen i de tre årene studentene utdanner seg til å bli regissører. I Norge er dette, som nevnt, den eneste profesjonelle utdanningen i teaterregi. Dette medfører for oss at det blir viktig å se nærmere på den for å få et innblikk i hvordan norske regissører blir utdannet og hvordan dette eventuelt påvirker deres arbeid som regissør. Boken gir med andre ord en glimrende mulighet til å få en oppdatering på dette. Det bør nevnes her at Malochevskaja ikke er den eneste læreren som har påvirket og undervist gryende norske regissører ved regilinjen. Før henne var det vanlig at forskjellige gjesteforelesere underviste på teaterhøgskolen i forbindelse med regiutdanningen, og utøvde altså en annen påvirkning i denne forbindelse. Ifølge Hans Henriksen, som har oversatt *Regiskolen*, underviste blant andre Stein Winge og Kjetil Bang-Hansen her i denne perioden. I etterkant av Malochevskaja har både Henriksen og Tyra Tønnessen vært pedagoger her. Henriksen nevner i denne forbindelse at det er et mål for skolen å videreføre hennes arbeid. (Henriksen 2014) Som dette impliserer har hun altså stor innflytelse på norsk regiutdanning i nyere tid og gis derfor et hovedfokus her i denne sammenheng.

Profesjonalisering

Profesjonalisering av regifaget har ført også til utvikling av regifaget. Det har ofte blitt sagt at regi kan man ikke utdanne seg til på en skole, regi læres best på et teater. Malochevskajas oppfatning av denne type påstand er at det har blitt sagt av enkeltmennesker som ønsker å ta bort det profesjonelle fundamentet fra regifaget.

Den praktiske erfaringen er imidlertid viktig for en regissør, det er nemlig slik en regissør lærer seg å behandle de ulike elementer ved en oppsetting. Ifølge Malochevskaja er en optimal regilære en lære som har form som et mester/elev forhold. Hun forteller at hun ofte sier til sine elever at det er umulig å øve seg opp til å bli regissør, men at man kan lære seg regifaget. Med dette utsagnet understrekes det at det på den ene siden er nødvendig å utvikle vilje til kunnskap som skal støtte studentenes medfødte talent i arbeidet. På den andre siden er det ikke bare talentet som avgjør hvor høyt nivået på et teaterregi arbeide er, det avhenger også av profesjonalitetsnivå hos regissøren. (Malochevskaja 2002 : 18)

Som vi ser av det overnevnte setter Malochevskaja fokus på den praktiske erfaringen hos en regissør. På samme tid lanserer hun tanken om et medfødte talent som en selvfølge hos en regissør.

Teaterregilinjens første år

I løpet av det første året ved teaterregilinjen handler det om å legge et fundament hos elevene. Med dette menes at elevene skal tilegne seg en basis for profesjonen. Klassen blir i denne forbindelse til et kunstnerisk kollektiv og et teaterstudio.

Malochevskaja skriver om seks viktigste punkter for første klasse. Disse seks punkter er:

1. Prinsippene for "studioetikk"

Her er hovedmålet å lære studentene arbeidsetikk. Selvforståelse og selvutvikling smelter sammen med regiarbeidet gjennom det å utvikle en forståelse for andres kreative prosesser, samt det å utvikle respekt for det kunstneriske kollektiv. Man kan kalle dette for læren om hvordan man skal opptre i arbeidet med regi. For at kreativiteten skal blomstre må det

imidlertid også disiplin til. Målet i denne prosessen er at elevene sakte men sikkert skal forstå hva det å være regissør innebærer for en selv. (Malochevskaja 2002: 25-27)

2. Teoretisk forståelse av skuespillerfaget.

Her er det i første rekke snakk om at man skal forstå regikunsten gjennom skuespillerfaget. Det ofres i denne sammenheng mye oppmerksomhet på skuespillerfaget. I den forstand ser man på skuespilleren som det viktigste “materialet” i teatret. Derfor må regissøren først og fremst lære seg hvordan å jobbe med skuespilleren. Et av de viktigste momentene for en regissør i arbeid med skuespilleren er å vite nøyaktig hvordan det er å være en skuespiller. Malochevskaja skriver i det henseende om “skuespillersykdommen”. I den forbindelse handler det om å forstå skuespillerens psykoteknikk og arbeidsmetoder ved innstuderingen av roller. Å forstå vanskeligheter skuespillerne kan gå gjennom er også viktig. Dette kan for eksempel dreie seg om nervøsitet i forbindelse med offentlige fremvisninger. I denne teoretiske modulen læres det også om Stanislavskijs metode i forhold til skuespillerteknikk. (Ibid: 28-39)

3. Praktisk tilegnelse av skuespillerens psykofysiske teknikk.

I læren om arbeid med skuespilleren læres det om hvordan man kan lete i sin egen erfaring. Det fokuseres også på ulike typer trening som hjelper skuespilleren til å utvikle en nødvendig psykofysisk teknikk. Med psykofysisk teknikk menes det å trene alt som er forbundet med den psykologiske siden av den sceniske prosessen som forestillingsevne, troen på de foreslåtte omstendigheter, emosjonelt minne, konsentrasjon og oppmerksomhet, samt tankehandling. (Malochevskaja 2002: 40-44)

Elevene jobber med skuespillerteknikk over en lang periode. Dette for at teknikken skal bli innarbeidet slik at den skjer underbevisst og som en refleks. Arbeidet her er ment å kunne bidra til å utvikle regissørens kunstnerisk apparat. Sagt på en enkel måte dreier det seg om å bli kjent med seg selv og sin egen natur gjennom å tilegne seg de generelle prinsippene i skuespillerens håndverk og prøve å finne gjenklang for de samme prinsippene i seg selv. (Ibid)

4. Praktisk trening: Scenisk karakteristik og skikkelsens “kjerne”

Praktisk trening er også en del av regiutdanningen. I den forbindelse jobbes det gjerne med å lete etter karakteristikk, samt finne “kjernen” til forskjellige skikkelser. Når det jobbes med skuespillere i leting etter karakteristik og skikkelsens kjerne finnes det flere morsomme øvelser som skuespillere som regel liker godt å jobbe med, da disse øvelser gjerne stimulerer glede og oppfinnsomhet hos skuespillere. Hensikt med slike øvelser er å utvikle en klar og modig forestillingsevne. Det kan være snakk om å finne “sjel” i ting, dyr og planter. Under slikt arbeid har ytre form , fysisk teknikk og kroppens liv en sentral plass. (Ibid: 45)

5. Forutsetningene for ordsamhandling.

En etyde er en liten bit av det sceniske livet. Den er en hendelsesepisode som har en begynnelse, en utvikling og en slags finale. Det som skjer i en etyde, kan være noe ubetydelig eller noe oppsiktsvekkende, men etyden er alltid til stedet. (Malochevskaja 2002: 48)

Det å skulle tilegne seg grunnlaget for skuespillerprofesjonen i første klasse avsluttes med etyder som tar utgangspunkt i en litterær tekst. Frem til dette stadiet har registudenters arbeid vært knyttet til prinsippene for scenisk samhandling og samkvem uten ord. Innholdet har vært en “taus sone fylt av aktive tanker”, som vil si indre stemmer og indre bilder. Denne erfaringen er grunnlaget for videre arbeid når studenter nå møter teksten. Å lære seg at dialogen skal praktisk befeste sammenhengen mellom ordhandling, tankehandling og fysisk handling, er viktig.

I denne perioden jobber studenter med moderne prosa og lager flere improviserte etyder med utgangspunkt i en gitt tekst. Noe av det registudentene lærer her er viktigheten av å finne konfliktsituasjonen i en tekst, noe som regnes som noe av det viktigste i regi profesjonen. Ved å jobbe med etydetrening lærer man også at de forskjellige typer etyder også selv er grunnleggende metodiske redskap i arbeid med rollen. For eksempel brukes den i “metoden for fysiske handlinger”. Men etyden er også bare en av flere ledd i lære- og skapelsesprosessen, skjønt den ifølge Malochevskaja er det viktigste leddet . (Malochevskaja 2002: 46-49)

Det er i denne perioden at studenter lærer prosessen med å gjøre forfatterens tekst til sin egen.

6. Utvikling av regissørens visuelle og kompositoriske evner.

“Teater er visuelt, og denne visualiteten er det regissøren som skal forme.” (malochevskaja, 2002: 49)

Siste delen av utdannelsen i første klasse handler om utvikling av regissørens plastiske, visuelle og kompositoriske tenkemåte. Dette er en trening som starter tidlig i utdannelsen. Registudenter lærer seg om “mise-en-scene” som enkelt forklart er en *hendelses mening* uttrykt i tid og rom. Oppgaven som regissøren i denne forbindelse står ovenfor er å finne et presist, plastisk, fysisk og visuelt uttrykk for mening. Noe av tanken her er at evnen til å tenke plastisk utvikles ved trening. Studenter skal fra tidlig av gjennom ulike øvelser for å finne frem til og trene opp denne evnen i seg selv. (Malochevskaja 2002: 49-51)

Vi ser av det overnevnte at dette er et omfattende studieprogram. Man kan se at regissørens personlig utvikling går hånd i hånd med håndverkslæren. Dette er et tema som jeg vil komme tilbake til i oppgavens siste kapittel.

Teaterregilinjens andre år

Opplæring i *metoden for handlende analyse av skuespill og rolle* er i hovedsak programmet i annen klasse. Metoden for handlende analyse beskrives i denne sammenheng som høydepunktet i Stanislavskij regilære slik Malochevskaja fremstiller det. Metoden er også fundamentet i Tovstonogovs regiskole.

Det er tre hoveddeler i innholdet i andre klasse. Jeg vil i det følgende i korte trekk gå gjennom disse tre hoveddelene.

1. Teoretisk forståelse av metoden for handlende analyse.

Maria Knebel var elev av Stanislavskij og Nemirovitsj-Dantsjenko. Det er Knebel som har skrevet mest omfattende om metoden for handlende analyse, som i utgangspunktet er kjent fra

Stanislavskij. Dette henger sammen med at Stanislavskij aldri rakk å fullføre boken *Skuespillerens arbeid med rollen*, der han drøfter problemstillinger i forbindelse med arbeidet med roller og skuespill. Det er Knebel som faktisk beskriver Stanislavskijs oppdagelse og gir den et teoretisk innhold. Utgangspunktet for hennes arbeid var Stanislavskijs ufullendte materiale, hans artikler, muntlige overleveringer og det praktiske arbeidet hun utførte de siste årene av sitt liv på det opera dramatiske studioet. (Malochevskaja 2002: 53-59)

Det som skiller metoden for handlende analyse fra litteraturvitenskapelig analyse er at den handler om å oversette en kunstart - litteratur og dramatikk - til en annen kunstart, nemlig scenekunst. Et fundamentalt begrep i denne metoden er det som omtales som *den overordnede oppgaven*. Denne *overordnede oppgaven* vil si skuespillets ide henvendt til vår tid, eller spørsmålet om hvorfor stykket settes opp i dag. Her er det viktig å finne forfatterens såkalte overordnede oppgave, samt hans eller hennes verdensanskuelse. (Ibid)

Beslutningen om det som omtales som *den grunnleggende foreslåtte omstendighet* er en av de viktigste avgjørelsene en regissør må ta når han legger grunnlaget for sitt emosjonelle konsept. I tillegg er det essensielt å trekke frem den viktigste konflikten som alltid har en åndelig-etisk karakter. (Ibid: 55)

Analysens formål er å være et kompass som kan gi riktig retning for de som skaper forestillingen. Det er viktig å opptrene en ferdighet som dreier seg om om å kunne se det enkle i det vanskelige og det vanskelige i det enkle. Når man jobber med en tekst og i den sammenheng en analyse, oppdager man at forfatteren som regel ikke har det travelt med å sette i gang handlingen og at konflikten i teksten ofte er skjult. Regissøren skal kunne oppdage det som skjuler seg i bakgrunn av teksten, og altså kunne se hva som ligger under overflaten.

Malochevskaja kommenterer analysen på følgende måte: "Ofte kan man gjøre enkeltstående funn om stykket, men hvis de ikke er forbundet logisk med hverandre, danner de ikke noe "helhetlig analyse"." (Malochevskaja 2002: 60) I metoden for handlende analyse er hvert grep forbundet til helheten og det er i så måte ingen grep som er uavhengig av helheten.

2. Praktisk bruk av Metoden for handlende analyse og Metoden for fysiske handlinger

Når en regissør skal starte arbeidet med et stykke er en innfallsvinkel å starte med å finne ut hva som er stykkets problem. Å gjøre dette kan gi en mulighet til å komme tettere inn på verkets ide, dets overordnede oppgave. Det er i stykkets problem at skuespillets åndelige og moralske innhold ligger. Det som befinner seg på overflaten er, ifølge Malochevskaja, gjerne moralistiske regler og dogmer. Stykkets virkelige ide er alltid skjult. (Malochevskaja 2002: 60-73)

I tillegg til sin egen forestillingsevne kreves det av en regissør at han innehar både historiske og etnografiske bakgrunnskunnskaper. I så måte kreves det at han har innsikt i bildekunst fra perioden og at han leser bøker om forfatteren og hans verker. Dette omtales som det å foreta en objektiv samling av “de foreslåtte omstendighetene i den aller største sirkelen”. (Ibid)

Etter at en regissør har blitt kjent med den grunnleggende foreslåtte omstendighet og stykkets overordnede oppgave, er det klart for å bestemme den viktigste hendelsen i stykket. (Malochevskaja 2002: 61) Malochevskaja begrunner metoden på følgende måte. “Metoden for handlende analyse har som mål å motvirke en standardisering, og i stedet utvide og berike forståelsen av stykket” (Ibid: 62).

Metoden for handlende analyse har ikke bare som mål å bare skape et helhetlig og fullendt regikonsept. Den krever også en skapende tanke og en umiddelbar, skapende, artistisk intuisjon. Både den intellektuelle delen av analyseprosessen og regissørens bruk av hele sin emosjonelle natur gir fritt spillerom for den skapende intuisjon. (Idem)

Den viktigste etappen i metoden for handlende analyse er den som belyser stykket gjennom etydeimprovisasjoner. Teoridelen i regiutdannelsen i annen klasse er forbundet med en praktisk tilnærming til metoden for fysiske handlinger og denne metoden er instrument for metoden for handlende analyse. Det er to prosesser som utgjør en helhet i metoden for handlende analyse, det er “undersøkelse med forstand” og “undersøkelse med kroppen”.

Det essensielle ved metoden for fysiske handlinger er å skape en kjede av fysiske handlinger som graver opp konflikten, åpner dens tanke, og avdekker dybden i personenes forhold til

hverandre. Malochevskaja uttrykker dette slik: “Metoden for fysiske handlinger er en måte å få hendelsens mening gjort virkelig på, å få den synliggjort.” (Malochevskaja 2002: 74.)

Gjennom at studenter nærmer seg denne metoden via et etydearbeid med utgangspunkt i moderne dramatik og deretter klassiske stykker, får studentene selv erfare hva Stanislavskij mente da han karakteriserte innholdet i sin oppdagelse slik: ”Denne nye tilnæringsmåten har den lykkelige egenskap at den utfordrer “menneskekroppens liv” samtidig som den utfordrer “menneskesjelens liv” (Stanislavskij i Malochevskaja 2002).

Det er i dette studiet viktig for en registudent å lære seg å anvende den handlende analyse, og gjennom den overvinne avstanden mellom konsept og realisering. Metoden viser vei for kunstnerne, regissørs og skuespillere gjennom felles improvisering. En av metodene for handlende analyse sine oppgaver er å frigjøre evnen til å improvisere. (Malochevskaja 2002: 76)

3. Arbeid med åpninger med dikt og sanger som utgangspunkt

Utvikling av studentenes visuelle tankeevne er tredje hoveddel i annen klasse. Det er her studentene lærer seg å ta i bruk en av teatrets uskrevne lover: ”Jeg ser en ting, hører noe annet og forstår noe tredje.” Dette er viktig å lære seg når studentene jobber med “åpningene”. Deres arbeid går i denne forbindelse ut på å lete etter en scenisk ekvivalent til et dikt eller en sang, noe som er en svært vanskelig oppgave. Når studenter jobber med dikt i denne perioden, oppdager de at det å skulle formulere et dikts mening med ord er praktisk talt umulig, rett og slett fordi den er en tanke uttrykt med de eneste mulige ordene. Derfor er det blant annet viktig at studentene bruker billedlige uttrykk i det sceniske språket når de jobber med diktoppsetningene. De lærer seg en øvelse der “hvordan” du sier noe og ikke “hva” er viktig. Det er gjennom dette arbeidet med åpningene at en oppøver seg sans for å oppleve kunst som noe helhetlig og komplekst. De ulike øvelser studenter lære her utvikler deres evne til å sammenstille forskjellige kunstarter, musikk, plastikk, scenografi og ord, og deretter la dem brytes gjennom det prismet som heter skuespillerkunsten. (Malochevskaja 2002: 85)

Teaterregilinjens tredje år

I tredje klasse på teaterregilinjen jobbes det med arbeid med forestillingens sjanger og iscenesettelse av prosa. Programmet er lagt opp slik at den følger to hovedlinjer; Sceniske problemstillinger med sjanger og dramatisering/iscenesettelse av prosa. Begge disse linjer er forbundet med Metoden for handlende analyse og Metoden for fysisk handling.

1. Sceniske problemstillinger med sjanger

“Det at regissøren finner frem til den riktige sjangeren, er forbundet med et av teatrets fundamentale problemstillinger: forholdet mellom regissøren og forfatteren.” (Malochevskaja 2002: 88)

For at en regissør skal forstå en forfatters verk kreves det at han avdekker og forstår forfatterens syn på virkeligheten. Det er imidlertid et poeng å huske på at det ikke finnes noen universell sannhet når man skal sette seg inn i prinsippene for det “organiske sjeleliv”. Sannheten i forbindelse med et stykke av Ibsen er av en annen karakter en den man finner hos for eksempel Gogol. Et av hovedpoengene er å finne ut hva som gjør en forfatters verk anderledes fra et annen verk av samme forfatter. (Malochevskaja 2002: 87)

Ifølge Malochevskaja er det viktig å huske at regissørens yrke har sine røtter i forfatterens skaperverk. Slike synspunkt kan naturligvis diskuteres, men basisen for regiskolen som Malochevskaja beskriver er nettopp samhandlingen mellom forfatter og regissør. I den sammenheng handler det om å finne en middelvei mellom det å på den ene siden følge en tekst slavisk og på den andre siden ha full frihet i forhold til forfatteren og teksten. Mellom disse to motpolene ligger det en mulighet til å åpne opp for en likeverdig dialog mellom regissøren og forfatteren, der regissøren stiller spørsmål ut fra sin tid og lytter til forfatteren. Peter Brook har i denne sammenheng skrevet at “en del av regissørens arbeid er å forstå forfatterens hensikt, og deretter oversette et litterært språk til teatralt” (Brook i Malochevskaja 2002: 88).

Slik det er fremstilt i *Regiskolen* er det viktig at en regissør ikke overser sjangerproblematikken i arbeidet med et stykke. Å fange forfatterens stil skal først og fremst gjøres gjennom skuespillerens arbeid, noe som både Stanislavskij og Nemirovitsj_Dantsjenko

var opptatt av. Tanken her er at resultatet kan bli svakt dersom regissøren sammen med skuespilleren ikke finner materialets stilmessige egenart, dets sjanger. Derfor er det viktig at regissøren finner “sannheten” i forfatterens stil, først og fremst gjennom skuespillerne. (Malochevskaja 2002: 93)

2. Dramatisering, iscenesettelse av prosa

“Man kan sette opp alt, men alt kan ikke settes opp! skal Peter Brook ha sagt - med Tovstonogov som vitne” (Malochevskaja 2002: 109)

Malochevskaja skriver i sammenheng med dramatisering at betydningen av dette begrepet endrer seg gjennom tidene. Hun fremhever i så måte to varianter av begrepet. Den ene varianten er dramatisering som omarbeidelse av et litterært tekstlig forelegg (episk prosa eller dokumentar prosa, poesi eller annet) til litterær dramatik (i form av scenario eller manus). Den andre varianten er dramatisering som den praktisk realiseringen av denne bearbeidelsen ved hjelp av teatrale virkemidler, med andre ord den skapende prosessen med å realisere en scenisk dramatik. Den ene prosessen gjøres av dramatikerne og den andre av regissøren. (Malochevskaja 2002: 104) Malochevskaja påpeker på samme tid at teaterhistorien har vist at en regissør kan gjøre begge disse prosessene. I første perioden av regiteatrets historie utviklet det seg en holdning om dramatisering som en kunstnerisk aktivitet og regissøren ble en forfatter av “sceniske komposisjoner”. Det å oversette prosa til teaterspråk for en regissør, fikk etterhvert mer selvstendig karakter. I dagens teater er regissøren også en litterært skapende kunstner, noe som får en stadig viktigere plass i teaterkunsten. (Malochevskaja 2002: 107)

I det moderne teater avhenger det profesjonelle nivået av at regissøren er aktiv som forestillingens forfatter. Dette innebærer at regissøren overfører romaner, noveller og fortellinger, til scenen. Denne kombinasjonen, i moderne teater, av regissør-iscenesetter-dramatiker krever av av regissøren at han er fullverdig som regissør. (Malochevskaja 2002: 109)

En dramatisering innebærer store innsnevring i forhold til romanens tekst. Det er skuespillerne som da skal sørge for å fange opp det som er tatt vekk. For at dette skal lykkes

må skuespilleren først forstå romanen til bunns, og deretter bevege seg fra romanens dyp og ut på scenen. (Malochevskaja 2002: 111)

Malochevskaja uttrykker også at iscenesettelse av prosa er en tosidig prosess der man skal se og føle sammenhenger mellom forfatterens problemer og vår samtids problemer, uten å forenkle verkets filosofiske nivå. I den sammenheng skal regissøren finne en motsvarende scenisk realisering. Oppgavene regissøren her står ovenfor kan løses ved hjelp av Stanislavskijs metode fordi den opererer med en nær forbindelse med forfatteren i alle etappene av den handlende analyse.

Å vende tilbake til forskjellige temaer, forskjellige problemstillinger i teaterkunsten, på kvalitetsmessig stadig nye nivåer i forhold til studentenes kunnskaper og ferdigheter, er et prinsipp i oppbyggingen av en utdannelsesprosess. I regiutdannelsens tredje klasse er det som vi ser et tydelig fokus på dette.

Teaterregilinjens fjerde år

Fjerdeklassens program oppsummerer studentenes utdannelsesprosess og de skal nå sette opp forestillinger på et profesjonelt teater. Det er i fjerde klassen at studenter skal bevise at de kan ha et selvstendig liv i det profesjonelle teater. Programmet for fjerde klasse er delt opp i to hovedlinjer noe jeg skal redegjøre for i korte trekk.

Den ene hovedlinjen i fjerde klasse er å avslutte regiklassens fellesoppsetning. Under fellesoppsetningen har studentene en rekke oppgaver å forholde seg til. De jobber da både med scenografi, lysdesign, teknikk og kostymer. Det viktigste arbeid de står overfor er imidlertid arbeidet med skuespillerne. Studenter skal nemlig ha forståelse for skuespillerens natur også i en helhetlig forestilling. Arbeid med fellesforestillingen er en måte å teste regissørens profesjonelle og personlige modenhet på. Studentene gjør her erfaringer som de skal ta med seg til sitt neste selvstendige arbeid. (Malochevskaja 2002: 115)

Den andre hovedlinjen er en oppsetning av en enakters forestilling med profesjonelle skuespillere. Malochevskaja beskriver regissørens rolle i denne sammenheng på følgende måte:

“En regissør er forestillingens forfatter. Han setter opp og er pedagog ut fra en sterk utviklet “skuespillerfornemmelse”. Han er psykolog, diplomat, litterat, musiker og maler.” (Malochevskaja 2002: 123)

Arbeid med profesjonelle skuespillere krever modenhet som personlig kunstner og det er under denne fasen at temaet “profesjonens kunstneriske fundament” blir drøftet på nytt med full styrke. Studentene velger selv enaktere. Valget henger sammen med hvilke følelser de har overfor den overordnede oppgaven i det valgte stykket. Her skal studentene vise at de er i stand til å ta pulsen på den tiden de lever i. Modenhet er avgjørende her. Via bruken av Metoden for handlende analyse skal studentene kunne ikke bare stykkets styrke og hemmeligheter, men også kunne se stykkets svakheter. Metoden for handlende analyse belyser om et stykke er grunt, pseudomoderne eller inneholder en primitiv moral i stede for et problem. Om studenten skulle velge et slikt stykke gir det ingen mening å analysere det ved hjelp av en slik metode. (Malochevskaja 2002: 116)

Gjennom arbeidet med enakteren går studentene gjennom to perioder som omtales som “undersøkelse med forstand” og “undersøkelse med kroppen”. Den første er perioden av arbeidet regissøren gjør alene med stykket. Det er i denne perioden studentenes etiske grunnholdning er av betydning. Det vil komme frem om studenten ønsker å forstå stykket og forfatteren, og søke å avdekke den spesielle og unike verden i stykket. Det vil også komme frem om studenten bruker stykket som et påskudd til vise sitt eget syn på virkeligheten uavhengig av stykket som sådan. Begge disse er holdninger finnes i teaterverden og står mot hverandre. (Ibid 117-118)

“Undersøkelse med kroppen” perioden av arbeidet er også en periode hvor regissørens grunnholdning vil komme frem. Dette kommer i første rekke til uttrykk gjennom regissørens evne til å hjelpe skuespillerne med å formidle forfatterens ånd. Når studentene er i denne fasen av arbeidet er samarbeidet med skuespillere og resten av det kreative teamet svært viktig. I tillegg er god kommunikasjon samt evnen til å skape en atmosfære der alle involverte kan føle at forestillingens ide er deres egen viktig. Regissørens evne til å lytte til skuespilleren, gi skuespilleren mot til å prøve ulike løsninger uten å føle seg utsatt for et kunstnerisk overgrep, er avgjørende for et godt regissørarbeid. (Malochevskaja 2002: 119)

Regissørens forhold til og samarbeid med er også noe studentene jobber med i denne etappen. Malochevskajas definisjon av scenografien er at scenografien er rommet, tiden, lyset og bevegelsen.

Det er ofte slik at en scenograf som er god i sitt arbeid ikke finner seg i å bli fortalt og tvunget til å utføre en dekorasjon for en forestilling som er ferdig tenkt. En scenografs jobb skal berike regissøren. For en regissør er det viktig at samarbeidet med en scenograf er bygd på tillit. Om ikke denne tilliten eksisterer skaper det store problemer for en regissørs arbeid. (Malochevskaja 2002: 124)

Musikk og lydbilde er også en viktig del av regissørens arbeid. Historisk sett har musikken og teater utviklet seg i mange hundre år adskilt fra hverandre, men de har heldigvis funnet tilbake til hverandre slik det var tilfelle i antikken. (Ibid: 125-126)

I en forestilling spiller musikken en rolle som organiserende faktor i samhandling med scenografi, lys, farge og forestillingens plastikk. Om man leter finner man mange varianter av bruk av musikk i forestillinger. Registudenters oppgave er å bli kjent med disse ulike varianter og slik utvide sin forståelse av emnet. Det man ofte opplever i teaterarbeidet er at betydningen av lydets dynamikk på scenen blir neglisjert. Alle varianter av bruken av lyd og musikk bør vurderes og er viktig. Det er gjennom variasjon at musikken får mulighet til å være en levende del av forestillingens handlingsgang utvikling. En regissør skal være oppmerksom på forestillingens stemmeleie, intonasjon og lydmaterialer. Musikkens styrke er at den kan utvikle seg tidsmessig større. Om man sammenligner musikk og scenografi kan man si at en regissør bør utnytte at musikken utvikler seg i tidsmessig større grad enn scenografien. (Malochevskaja 2002: 127)

Som vi ser av det overnevnte er både teksten og det å forstå skuespilleren viktige elementer i regiutdannelsen ved Statens teaterhøgskole. Når det gjelder det sistnevnte er altså Stanislavskij og hans metode, som vi kjenner fra oppgavens første kapittel, svært viktig som teoretiker for å gi gryende regissører et innblikk i skuespillerkunsten. Ettersom man tidlig i studiet går i dybden på dette må det kunne antas at dette er noe som vil kunne påvirke arbeidet til regissørene som tar denne utdanningen. Slik vi ser det gjennom teaterets historikk er

regissørens forhold til skuespilleren et sentralt element i regissørens arbeid gjennom tidene. Studiets fokus på dette tyder på at dette fortsatt er like aktuelt.

Teksten og forståelsen av denne får også mye vekt i dette studiet. Dette er på ingen måte rart ettersom teksten ofte er fundamentet i en teateroppsetning. Likevel gir gjennomgangen en nyttig innsikt i regissørens arbeid og metode i dette henseende, og gir beskrives således en måte en regissør kan arbeide på når det gjelder tekst.

Vi ser også at andre elementer i teateret blir tatt med i dette studiet, slik som scenografi og musikk. Av dette kan man trekke ut at det er noe med måten man her forstår regissørens arbeid på som fordrer en inngående kjennskap til teatrets elementer utover det å kjenne skuespillerkunsten, at altså regissøren skal ha en stor grad av forståelse for hvordan andre ansatte ved teateret arbeider. Dette peker mot en intensjon om at regissøren skal ha mest mulig oversikt over stykket som det arbeides med, slik at regissøren kan få frem sin ide og sin visjon på en best mulig måte.

Når det gjelder den nevnte beskrivelsen av registudiet er det påfallende at utviklingen foregår gradvis når det gjelder progresjonen av studiet. Vi ser også at forholdet til andre fagfunksjoner i forbindelse med teater også skjer gradvis gjennom de fire årene som her er beskrevet. Andre trekk som er interessant når det gjelder utdanningen er vektleggingen av etikk, relasjoner og evnen til å se totaliteten i sammenheng med regiyirket. Med andre ord forteller dette noe om synet på regifeltet, hvor det altså her fremstilles som et slags dannelsesfag.

Kapittel 3: Perspektiver og teori rundt regissørens arbeid

Som nevnt innledningsvis er regissørens arbeid noe som favner vidt, noe også historikken rundt den europeiske regitradisjonen kan bære vitne om. Flere av de store regissørene i den europeiske teatertradisjonen har i den forbindelse hatt en koordinerende hånd som har omfattet de fleste aspektene ved en teateroppsetning, noe oppgavens første kapittel viser rimelig tydelig. Spørsmålet som reiser seg er om dette er et gjennomgående trekk ved regissørens arbeid, at oppgaven som sådan er å ha en koordinerende hånd som skal berøre alle aspektene ved forestillingen og videre sørge for at den ser dagens lys. I den forstand vil det være nyttig å kunne nettopp se nærmere på det som angivelig er regissørens arbeidsområde utfra teori om dette feltet. Det er også et poeng i vår sammenheng å se på regissørrollen i forbindelse med alternative teaterformer som “devised theatre”, gruppeteater og frie prosjekter for å få et bedre bilde av hvordan regissørrollen fungerer i alternative settinger, og om den er sammenlignbart med regissørrollen i den “tradisjonelle” teaterformen som altså er hovedfokuset i denne oppgaven. I tillegg skal vi se kort på ulike regissørtyper ettersom dette også påvirker måten en regissør arbeider på.

Regissørens arbeidsområder

Som nevnt innledningsvis er utvalget av litteratur om norsk regissørpraksis sparsomt, og det finnes generelt lite om dette på norsk. Det finnes imidlertid en bok, *Regikunst*, som teaterpedagog Helge Reistad er redaktør hvor han har samlet flere artikler som tar opp dette temaet. I tillegg har han selv skrevet en artikkel i samme bok om temaet hvor han gir en beskrivelse av det som kan oppfattes som gjengs regipraksis, hvor regissørens forskjellige arbeidsmåter er vektlagt. Av denne grunn velger jeg i det følgende å se nærmere på hans fremstilling, som et bidrag fra en som forsøker å systematisere feltet. I tillegg vil jeg se nærmere på Kjetil Bang-Hansens fremstilling av det samme ettersom han, med sin tunge bakgrunn både som regissør i norsk og internasjonalt teater og som tidligere rektor ved Statens teaterhøgskole, på mange måter er en autoritet på feltet.

Ifølge Kjetil Bang-Hansen er sceneinstruktøren en relativt ny oppfinnelse. Han forteller også at teatret godt kan klare seg uten både instruktøren og dramatikerens. Saken stiller seg imidlertid annerledes når det gjelder skuespillerne som er mer essensiell i teatersammenheng, noe teatrets historie viser tydelig. Som vi har vært inne på var det vanlig tidligere at stjerneskuespillerne inntok en form for instruktørrolle, og fungerte som bindeledd mellom tekst og skuespillere. Bang-Hansen understreker at den moderne instruktøren i første rekke er en medarbeider i forbindelse med en forestilling, og har et overordnet ansvar for at elementene som skal settes sammen i en forestilling danner en helhet. Bildet han bruker er at dagens instruktør "holder alle tømmene i sin hånd" (Bang-Hansen 1991: 15). I tillegg skal instruktøren opptre på en måte som gir trygghet og ha nok autoritet til å kunne si ja eller nei, med andre ord være arbeidsleder og som følge av dette opptre som den som tar nødvendige avgjørelser. (Ibid)

Når det gjelder forholdet til teksten så er instruktørens oppgave å visualisere den litterære teksten. I den sammenheng er forarbeidet sentralt, og krever en grundig analyse av tekstmaterialet. Denne analysen er ulik den vi finner innenfor litteraturforskningen. Årsaken er at det innenfor teatret skal følge med en personlig holdning til teksten. Dette innebærer, som Bang-Hansen uttrykker det, å velge hva teksten skal bety. I denne sammenheng er det altså ikke snakk om en intellektuell analyse eller tolkning, det er å delta i en prosess hvor man møter teksten sammen med skuespillerne på scenen. Resultatet av dette er som regel ikke gitt

på forhånd, men blir til underveis ettersom dette er en prosess. Stykket skal altså “sette seg selv i scene”, noe som fordrer en åpen innstilling fra instruktøren. (Bang-Hansen 1991: 18)

I forhold til skuespillerne er det viktig å forstå at disse er teatrets sentrum. Det er i denne forstand en fordel for en instruktør å ha vært skuespiller selv i forbindelse med en oppsetning. For å jobbe tilfredsstillende med skuespillerne er det viktig at instruktøren forstår hvordan det er å være eksponert på scenen og ha all oppmerksomhet rettet mot seg. Skuespillerne opplever dette forskjellig. Derfor må instruktøren søke å forstå hva de forskjellige skuespillerne opplever som utfordringer slik at han kan hjelpe dem å komme videre og inn på nye veier. For at dette samarbeidet skal fungere er det avgjørende at kjemien med skuespillerne er bra. (Bang-Hansen 1991: 17)

Når det gjelder Helge Reistads oppsummering av dette temaet i artikkelen “Sceneinstruktørens arbeidsområde”, så hevdes det at de fleste sceneinstruktører vil være enig i at instruktøren har et overordnet og koordinerende ansvar når det gjelder teaterforestillingen. Han spesifiserer dette videre ved å påpeke at ansvaret gjelder “å formidle en tekst ved hjelp av en rekke levende tredimensjonale bilder.” (Reistad 1991: 51) Reistad bekrefter altså inntrykket av at arbeidsområdet til instruktøren er omfangsrikt. Han argumenterer videre med at regissøren burde ha allsidig erfaring fra teateryrket og i den forstand ha prøvd alle sider ved dette, noe som innbefatter både skuespill, scenografi, teknikk og lys. (Ibid: 51)

Ifølge Reistad kan man skille mellom to måter å jobbe med et stoff på for en regissør. Den ene er basert på samarbeid hvor det da jobbes med å lage den dramatiske handlingen, teksten, musikken og alt annet ved en oppsetting, sammen med en teatergruppe. Flere frie teatergrupper lager forestillinger på denne måten. Dette krever at alle involverte har et åpent og nysgjerrig teatersinn. God kommunikasjon er også avgjørende og nødvendig for at arbeidet skal la seg gjennomføre. Den andre måte for en regissør å jobbe på er den tradisjonelle måten å jobbe med en forestilling på hvor regissøren tar utgangspunkt i en ferdig skrevet tekst. I denne sammenheng er det viktig å lese teksten med kritikerens analyserende blikk. I denne fasen er det nødvendig å finne ut hvorfor teksten engasjerer, hvordan den er bygd opp og hva dens plott er. Når regissøren har funnet svar på disse spørsmålene, jobber han med å finne særtrekk hos de ulike karakterer. (Reistad 1991: 53)

Når regissøren jobber med tekstarbeid skal han også finne svar på hvilke muligheter som finnes i teksten for at lyd og det visuelle kan virke i samspill for å gi tilskuerne en estetisk og musikalsk opplevelse. Å svare på hvordan stykket kan si noe til dagens publikum med hensyn til tiden og samfunnet de lever i, er også noe regissøren skal finne svar på når han jobber med teksten. Etter at regissøren har jobbet seg gjennom de ulike faser i tekstlesningen er det viktig at han lar teksten modnes. I denne perioden er det viktig for regissørens arbeid å bli kjent med forfatteren av teksten og tiden forfatteren levde i. Det er viktig at regissøren tar hensyn til at teksten han jobber med skal angå mennesker i dag. I tillegg er det et poeng at regissøren finner tekstens grunnleggende ide. Når regissøren har funnet hovedideen i teksten er neste fase å underbygge denne gjennom å strukturere stykket sekvens for sekvens. (Reistad 1991: 53-54) Som vi ser her er tekstfokuset Reistad her trekker frem sammenlignbart med det vi fant i forbindelse med regiutdanningen ved Statens teaterhøyskole. I denne forbindelse har begge et fokus på det å bli kjent med forfatteren av teksten og forfatterens samtid, samt at man tilpasser teateret dagens publikum og vår samtid.

Scenografi og skuespillererfaring

“Ut fra sin hovedtolkning av teaterstykket må instruktøren finne ut hvilket scenerom karakterene skal bevege seg i.” (Reistad 1991: 54)

Det er flere spørsmål en regissør bør ha tenkt gjennom før han møter scenografen, som direkte berører scenografens arbeid. Disse kan være om han ønsker en naturalistisk dekor eller en stilisering av teateruttrykket. Det kan også dreie seg om i hvilken grad det skal skapes en illusjonen om stykkets tid og sted gjennom forfatterens ord, eller gjennom lyssetting og dekorelementer. Det er i den forstand viktig at regissøren har en tydelig ide om hvem og hva som til enhver tid skal være i fokus på scenen. Enhver bevegelse og forandring på scenen har stor betydning for publikums tolkning av det de ser. Det som foregår på scenen, mellom karakterer, og det scenografiske uttrykket må derfor være samstemt. (Reistad 1991: 55)

For at en regissør skal kunne kommunisere med skuespillerne på en best mulig måte må han vite hva skuespillernes arbeid med rollen består i. Det er i så måte viktig at regissøren selv har gått gjennom en skuespillers arbeidsprosess. En regissør skal kunne svare på flere spørsmål

når skuespillerne jobber med sine roller. Mulige konflikter og motsigelser hos en karakter skal for eksempel klargjøres. (Reistad 1991: 56-57)

Som vi ser av det overnevnte er det altså også her nærmest et krav til regissøren at han skal ha inngående kjennskap til skuespillerkunsten og helst selv ha erfaring som skuespiller. Det kan virke som om dette er et gjennomgående poeng når det gjelder regissørens arbeid ettersom dette er et fokus ikke bare hos Reistad og Bang-Hansen, men også gjennom historikken og ikke minst for Malochevskaja.

Å lage en produksjonsplan er også regissørens ansvar. Det er i den sammenheng vanlig å starte med premieredatoen og deretter jobbe seg bakover gjennom generalprøve, kostyme- og sminkeprøve, lydprøve, lysprøve, sammenhengende gjennomkjøring av alle scener til det første møte med scenograf og skuespillere. Å ha gode administratorevner er viktig hos en regissør. Ved de fleste institusjonsteater har regissøren det overordnede og koordinerende ansvaret for hele produksjon og skal derfor delegere ansvaret til nære medarbeidere. (Reistad 1991: 58)

Å være teaterinstruktør er altså en krevende og mangesidig profesjon, som krever gode evne til å kommunisere med andre, allsidige erfaringer med organisere og lede, og en allsidig kunstnerisk innsikt og erfaring som forfatter og kritiker, som tolker av teksten, som iscenesetter, som skuespiller og som publikums representant. (Reistad 1991: 58)

Regissørrollen i forbindelse med gruppeteater og frie prosjekter

Eksperimenterende teater er stadig i utvikling. Det som var eksperimenterende teater på 70-tallet kan ikke sees på som eksperimenterende i dag. Årsaken er at mange grupper og teaterarbeidere har tatt opp lignende ideer. Noe av det som har spredt seg fra det eksperimenterende teaterfeltet er det å forstå dramaturgisk arbeid og med det regissørens funksjon. (Arntzen 1991: 236) For å illustrere dette tar Knut Ove Arntzen utgangspunkt i og gir oss eksempler fra Smugteatrets arbeid, som han selv var tilknyttet. Smugteatret var i denne sammenheng en eksperimenterende gruppe i Bergen som regnes som en av Norges første eksperimentelle teatergrupper. Produksjonene dere foregikk siste halvdel av 1970-tallet og på begynnelsen av 1980-tallet.

Arntzen forteller at gruppen startet sitt arbeid med å lage en forestilling gjennom workshop. Dette var en måte å teste en eksperimentell arbeidsform gruppen jobbet seg frem mot. De utviklet stykket *Krisen med det rare i eller bare forstå overleve, bare for å overleve* som de testet ut på publikum. Videre jobbet gruppen med Dario Fos *En tilfeldig anarkists hendelige død*. Dette arbeidet førte gruppen i retning av fysisk teater. Gruppen brukte workshop prinsippet videre og arbeidsoppgaver fra teksten ble delt ut. Arbeidet med teksten ble delt i ulike faser: analysefase, dramatiseringsfase og en fremvisningsfase med sikte på de øvrige gruppemedlemmene.

Arbeidsfunksjonene i en slik gruppeprosess er delt. Skuespillerne improviserer frem elementer og sekvenser. Regissørens oppgave er å tilrettelegge produksjonen og ha ansvaret for at forestillingen settes sammen og komponeres slik at den får den ønskede effekt. I en slik arbeidsprosess er regissøren også prosessleder og hans oppgave er å frigjøre krefter hos aktørene i workshop-arbeidet, slik Arntzen beskriver dette. (Ibid: 237)

I forbindelse med tekstbearbeiding, fra prosa til vers, var det viktig med bevisstheten om sammenhengen mellom kroppsrytme og språkrytme. Skuespillere gikk i mindre grupper og via improvisasjonsteknikker jobbet de seg frem mot et uttrykk som de viste til hverandre og regissøren. Regissøren kunne da vurdere og kommentere hva som fungerte eller ikke. (Arntzen 1991: 238)

Når det gjelder slike workshops som er beskrevet ovenfor, så er det et poeng i denne sammenheng at arbeidsmetoden også kan tenkes til en viss grad å være relevant i dag. I den mer oppdaterte boken *Det marginale teater* (2007) beskriver Arntzen dette på en lignende måte, hvor det altså skal foregå en fri utveksling mellom medarbeidere i arbeidsprosessen i sammenheng med workshops. På samme tid fungerer regissøren mer som en tilrettelegger i forbindelse med arbeidsprosessen, og har altså ikke her full innflytelse over produksjonen. (Arntzen 2007: 56-57) Dette følger en tradisjon som har eksistert i norden siden 1960-tallet i forbindelse med frie teatergrupper, hvor alle medlemmene i gruppen skulle ha lik rett til å ha innflytelse over resultat og prosess, med i utgangspunktet lik ansvarsfordeling i gruppen. (Ibid: 64)

Arntzen skriver også om *performance*, hvor det da er snakk om en forestilling hvor handlingen ligger på det fysiske og visuelle plan. Et slik arbeid videreførte han på bakgrunn av en orientering som gikk i retning av å gå fra det fysiske, visuelle, til det å legge vekten på det rene visuelle forløp. Dette var et samarbeid med en dansk pedagog og teaterarbeider, Willie Flindt, og foregikk på kunstakademiet i Bergen høsten 1980. Til forskjell fra en *happening*, der det kan skje et brudd med den tradisjonelle handlingsopplevelsen, blir det visuelle og tidsforløpet som sådan erkjent i en performance. Handlingen får også estetisk karakter og blir bearbeidet til uttrykk som går inn i faste sammenhenger, med for eksempel fastlagte koreografier. For å kunne gi sterkere uttrykk for det som formidles, bearbeides virkemidlene. Utviklingen av performance-utfoldelsen i teatersammenhengen førte, ifølge Arntzen, til den visuelle dramaturgi. Visuell dramaturgi kan defineres som dramaturgi uten konkret, logisk A til B forløp, og som er knyttet til tidsbaserte billedlige forløp. Bruken av multimedia, det vil si virkemidler som bevegelse koreografi, lyd, lys eller video brukes i samme forestilling, er også et kjennetegn på performance. Robert Wilson er den som er mest kjent for et performance-orientert teater. Det er nettopp med utgangspunkt i workshop arbeidet at Wilson har utviklet noen av grunnprinsippene for sitt arbeid. (Arntzen 1991: 240)

Arntzen gir oss eksempler på hvordan han jobbet med performance da han sammen med den overnevnte gruppen sin lagde en performance som het *Tango*. *Tango* var en serie bilder hvor virkemidlene var langsom bevegelse og pantomime. Ifølge Arntzen ble *Tango* arbeidet frem på samme måte som når en maler lager et bilde. Arntzen hadde fortsatt funksjon som instruktør, arbeidsleder- og tekstforfatter, og som følge av disse funksjonene la han frem konkrete bilder og situasjoner som arbeidsopplegg. Instruktøren kunne i så måte forme et bilde gjennom å fortelle skuespillerne hva de skulle gjøre, når de skulle bruke langsomme bevegelser og når de skulle bevege seg hurtigere. I forbindelse med gjentakelsene av bevegelsesmønstrene skjedde det likevel en viss grad av improvisasjon for at bevegelsene og situasjonen skulle bli utdypet. (Arntzen 1991: 240)

Arntzen forsøker å skille mellom en visuell handling og en visuell logikk som er uavhengig av den litterære logikk, men som også innebærer en intellektuell bearbeiding. Vender man blikket tilbake inn i teaterhistorien oppdager man at enhver teaterform har sin dramaturgi. Noen teaterformer har ikke en tekst som utgangspunkt og dermed er uavhengig av denne. Men dette betyr ikke at denne formen ikke kan ha utgangspunkt i et litterært

innhold, den kan være basert på et skrevet scenario eller en handlingsbeskrivelse. Teksten kan i en slik sammenheng derfor defineres som en muntlig eller skriftlig formidling av en tematikk eller en handling. (Ibid) I forhold til temaet *regissørens arbeid* så beskriver Arntzen altså her to forskjellige måter å jobbe på, ettersom det her er snakk om to forskjellige utgangspunkt i forhold til teksten.

Den form for teater som bare representerer eller formidler tekst ved hjelp av skuespillere uten at de har selvstendig funksjon i forhold til den, er et litterært teater- et representasjonsteater. Men derimot kan de teaterformer hvor teksten kun er et virkemiddel på linje med andre og en del av en prosess, kalles for et selvstendig teater - uavhengig i forhold til teksten som litteratur. (Arntzen 1991: 241)

Som vi ser av det overnevnte har regissøren også i forbindelse med eksperimentelle teaterformen fortsatt en koordinerende hånd i sammenheng med oppsetningen, og er til en viss grad også her både leder og administrator. I den forstand, når det gjelder regissørens funksjon, skiller altså ikke det eksperimentelle teatret til Arntzen seg i så stor grad fra det tradisjonelle teatret. Skjønt det må tilføyes at regissøren, som nevnt ovenfor, har mer funksjon som tilrettelegger i det Arntzen omtaler som det *marginale* teater, som kan forstås som den formen for teater som beveger seg utenfor “hovedstrømmen” (*mainstream*), som altså inkluderer *performance* orienterte teaterformer. (Arntzen 2007: 14) Han uttrykker videre om regiarbeidet i det marginale teater at det “arbeider i en fri flyt av utveksling” (Ibid: 161), som indikerer gruppens sentrale funksjon i arbeidet, samt det prosessorienterte aspektet i denne forbindelse. (Ibid: 161)

Teaterformene Arntzen beskriver arbeider på en måte som kan oppfattes som et brudd med tradisjonell teaterpraksis på 1980 og 1990-tallet. Per i dag finner vi kanskje ikke en egen måte å jobbe på i frie grupper og prosjektteatre, og samspillet mellom institusjonsteatre og det ikke-institusjonelle feltet har gjort at vi finner blandingsformer og *crossovers*. Det finnes imidlertid en teaterform som på mange måter har adoptert prinsipper fra 90-tallets gruppeteater og utviklet mer etablerte modeller som fungerer som et alternativ til institusjonsteatrets regiarbeid.

Om regissørrollen i samarbeidende teater (devised theatre)

Å gi et kort innblikk i regissørens rolle i en *devising* måte å lage en forestilling på er viktig for denne oppgaven. Dette fordi denne teaterformen fungerer som et alternativ til regiarbeidet utover institusjons- og tekstbasert regiarbeid. En såkalt *devising* måte å jobbe på er også en måte som ligner mye på min egen teaterpraksis, noe jeg kommer tilbake til senere i oppgaven. Utgangspunktet for det følgende er Alison Oddeys *Devising Theatre* (1994) med hovedfokus på eksempler i arbeidet til forestillingene *The People Show* og *Forced Entertainment*.

Devised theatre can start from anything. It is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore and experiment with ideas, images concepts, themes, or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. (Oddey 1994: 1)

Devising er en måte for en gruppe å jobbe på som åpner for fysisk og praktisk kreativitet gjennom deling og forming av et prosjekt. Man kan si at gjennom et slikt gruppearbeid stammer prosjektets originalitet direkte fra de enkeltes gruppemedlemmers oppfatning av virkeligheten, deres selv og deres livserfaringer. Sammen skaper gruppen et klima med rom for intuisjon, spontanitet og akkumulering av ideer.

Den kreative prosessen i *devising theatre* er annerledes enn den tradisjonelle måten å lage teater på. Hvor og hvordan starte med et prosjekt og hva slags sluttprodukt det skal være er grunnleggende spørsmål man tar opp i startfasen av *devising* prosessen. Et prosjekt kan starte med et hav av muligheter. Disse kan ta form som ideer, konsept, objekter, poesi, musikk eller i enkelte tilfeller også maleri. Å vite presist hva slags sluttprodukt det skal bli er umulig å si i startfasen. I en tradisjonell oppsetting er prosessen annerledes og man vet for eksempel at man skal jobbe med et stykke av Shakespeare. Man jobber deretter etter en mer tradisjonelle arbeidsmetode som følger av kjennskapet man allerede har til stoffet.

Arbeidsdeling i *devised theatre* er også organisert på en annen måte enn når man jobber i en tradisjonell teatersetting. Dette har en sammenheng med at *devising theatre* har røtter i 70-tallet, og springer ut fra kunstnere som hadde et sterkt behov for en kunstnerisk demokratisk arbeidsmåte. Oddey skriver om kollektivet som fødes ut av et sosial - politisk klima som

understreker demokratiet. Mange grupper ble da oppmerksom på den hierarkiske måte teatret fungerte på og de ønsket å bryte dette ned.

I en tradisjonell teatersetting er skuespillerne ansvarlig for å spille en rolle og jobbe med den. I en *devising* arbeidsmåte har gruppens medlemmer et kollektivt ansvar for blant annet administrative oppgaver og arbeid med utvikling av prosjektet gjennom forskning på publikum. I de fleste kompanier som jobber etter et *devising*prinsipp, forventes det av alle å trå til der det trenges. En slikt arbeidsmåte krever at de involverte har godt med kunnskap og kan jobbe med de fleste områder som har med et valgt prosjekt å gjøre. (Oddey 1994: 7)

Hvilken effekt lederskap har på *devising*prosessen og en *performance* er avhengig av hvilken struktur gruppen har valgt å jobbe etter. Om det er en hierarkisk eller demokratisk struktur gruppen har valgt å jobbe etter, om det finnes en regissør eller ikke. Oddey gir oss et eksempel på produksjon uten en regissør, nemlig Mark Long og arbeidet med *The People Show*. Mark Long er i denne forstand tilknyttet en gruppe kunstnere som jobber uten en regissør. Denne gruppen har alltid hatt en underforstått filosofi om at gruppens medlemmer har en bestemt visuell forståelse for konstruksjonen og forståelse for scenerommet og lyset. Arbeidet har alltid vært veldig teknisk og involverte rekvisitter og ulike effekter. Om man er i prosess og jobber uten en regissør er kommunikasjon og kritikk vitale deler i en skapelsesprosessen.

Long mener videre at kunstnere er de beste kritikere. Manglende evne til å gi kritikk sees i den forstand på som et usunt alternativ. Han mener også at valg man tar underveis i en prosess er avhengig av at kunstnere revurderer sine valg hele tiden, og innehar en besluttsomhet om å bevare både individuelle interesser i et prosjekt og utvikling av den. (Oddey 1994: 44)

We talk for a week and discuss a hundred things and just maybe one of them will happen. When you look at a People Show, you'll see half a percent of everything that that was talked about - most of the time is spent in getting rid of things. (Oddey 1994: 43-44)

Forced Entertainments praksis, i motsetning til *The People Show*, er å ha to regissører som deler ansvaret for øvinger, forestillingens kvalitet, styrer møter og jobber med forestillingens eventuelle form. Siden gruppen har jobbet sammen i mange år har de utviklet en bevissthet om strategier som berører hvordan de jobber sammen og hvordan den enkelte bidrar i en produksjon. De kjenner altså til egen posisjon i et arbeid. (Oddey 1994: 44)

Terry O`Conner som jobber i *Forced Entertainment*, mener at regissørens rolle er å hjelpe utøvere å beholde en kontakt til det de i utgangspunktet har gjort, som for eksempel å hele tiden redefinere en forestilling som spilles over en lang periode, slik at den beholder dens originalitet, integritet og er oppdatert. *Forced Entertainment* forventer ikke at alle skal ha ansvar for alt til enhver tid. Både *Forced Entertainment* og *The People Show* har avklart et forhold til det å jobbe både med en regissør og uten, og har det også klart hvordan dette påvirker deres arbeid. En slik type avklaring er ulik den en regissør har når han blir hyret inn av et institusjonsteater for å lage en forestilling. (Oddey 1994: 45)

Forskjellige regissørtyper

Ifølge Anne-Britt Gran finnes det to forskjellige typer regissører. I den sammenheng deler Gran deler regissører inn i to hovedgrupper. Den ene typen regissører betegner hun som *jordmorregissøren* og den andre type regissør kaller hun *den eneveldige hersker*. Betegnelsene i seg selv er beskrivende når det gjelder måten disse to typene jobber på. Jordmorregissøren er en som har skuespilleren i sentrum og får frem det beste ut av sine skuespillere. På den måten får han/hun inspirert dem til å være kreative, trygge og selvstendige. En ferdig produksjon blir skuespillernes verk og deres selvstendige skaperevne frigjøres under arbeidet. Arbeidsmåten i seg selv viser til et teatersyn som ser på skuespilleren som teatrets skapende kraft. Det er her snakk om et forhold som er basert på tillit og gjensidighet mellom regissøren og skuespillere der begge har noe å gi og lære av hverandre. Gran gir oss Jerzy Grotowski og Eugenio Barba som eksempler på to kjente typer jordmorregissører. Grotowski og Barba jobbet i så måte intenst med å forløser skuespillernes skapende kraft. (Gran 1991: 214)

I motsetning til jordmorregissøren har man ifølge Gran eneveldige regissører som trer sitt regikonsept "ned over hodene" på de andre ansatte ved teatret. En forestilling laget av en slik

regissør kan fremstå som styrt av den “sterke” regissøren. Skuespillerne risikerer i denne sammenheng å bli borte i et produkt som de ikke har vært med på å utforme. I en slik måte å jobbe på er regissøren utvilsomt teatrets skapende kraft, og skuespillerne kun objekter hvis formål er å leve ut denne regissørens ide og visjon. (Ibid)

Det må i denne sammenheng nevnes at begge disse regissørtypene er ytterpunkter og idealtyper, det vil si ikke noe vi forventer å finne i det virkelige liv. I realiteten finnes det mange regissører som både lever ut sin kunstneriske visjon gjennom forestillingen, samtidig som de også ivaretar skuespillerne og sørger for at de får levd ut sin kreativitet og har en viss grad av frihet i sitt skuespillerarbeid. Det er imidlertid også et poeng at det gjennom teaterhistorien finnes konkrete eksempler på begge de nevnte regissørtypene. Man kan i denne sammenheng nevne teatret til hertugen av Meininge hvor skuespillerne visstnok ble styrt med jernhånd, samt Gordon Craig sine tanker om skuespillerne som marionetter som skulle adlyde hvert minste vink fra regissøren. På den andre siden har vi altså for eksempel Grotowski og Barba som tidligere nevnt.

Gran tar også opp det vi har vært inne på tidligere i dette kapittelet, nemlig tanken om teatret som “samarbeidets, felleskapets og kollektivets uttrykksform” (Gran 1991: 214). Slik hun beskriver dette teateret er det verken forfatteren, regissøren eller skuespillerens teater, men altså noe som tilhører et felleskap. Slik hun beskriver dette tilhører både tekst, regi og forestilling en gruppe og altså ikke noe som kan tilskrives et individ. Gran mener imidlertid at selv i slike grupper hvor målet er å ha en så flat struktur som mulig, oppstår det likevel en regifunksjon som ivaretas av et individ som samordner og har et overordnet ansvar for forestillingen. (Ibid) Vi ser samme tendens i hennes oppfatning av dette som vi ser i Arntsens beskrivelse av eksperimentelt teater, hvor altså tendensen er at instruktørfunksjonen ivaretas selv om den kanskje ikke er like fremtredende som i mer tradisjonelle teaterformer. I så måte kan det virke som det er kun i forbindelse med *devised theatre* man finner en form som kan tenkes å klare seg mer eller mindre uten regissøren.

Kapittel 4: Intervju av utvalgte teaterregissører om regissørens arbeid

For ytterligere å kunne gå inn i temaet *regissørens rolle i norsk samtidsteater* er det av interesse å kunne bringe inn empiri som er relevant for diskusjonen vår. I den forbindelse har jeg intervjuet et knippe norske regissører for å kartlegge hvordan deres respektive roller er i norsk samtidsteater. Dette fordi det naturligvis ikke er noen som kan beskrive regissørens rolle i norsk samtidsteater bedre enn regissørene selv. Som kriterium i denne sammenheng er det blant annet satt fokus på at vi både skal få ett inntrykk av institusjonsteateret og det frie teater gjennom disse intervjuene, slik at det er mulig å finne ut om regissørrollen fungerer på en annen måte i det frie teater enn den gjør i institusjonsteateret. Av den grunn har jeg valgt å intervju enkelte regissører fordi de har erfaring innenfor begge disse teaterformene, og kan derfor bedre beskrive forskjellen mellom disse. I det følgende har jeg valgt å parafasere enkelte av intervjuene for å gjøre stoffet mest mulig håndgripelig. Jeg vil for ordens skyld nevne at de ulike intervjuene og avsnittet om min egen praksis her vil stå for seg selv. Med dette mener jeg at de ikke vil bli drøftet i løpet av dette kapittelet, men vil bli drøftet i det neste kapittelet, som altså er denne oppgavens avsluttende drøfting.

Intervju med Nora Evensen

Regissør Nora Evensens formelle bakgrunn stammer fra NTNU hvor hun blant annet studerte litteratur mellomfag, samt drama som hun vinklet mot dramaturgi. I tillegg gikk hun på Bristol Old Vic Theatre School i England.

Bakgrunn

Evensen har for det meste jobbet med bestillingsoppdrag. Dette innebærer for eksempel at hun har blitt engasjert av teatersjefer eller andre med ønske om at hun skal regissere et bestemt verk. Ved andre tilfeller har hun jobbet med grupper hvor gruppen sammen har utviklet en forestilling fra bunn av. Selv om hennes fleste prosjekter har vært bestillingsverk understreker Evensen at det er viktig for henne at det i denne forstand er snakk om et stoff hun har lyst å jobbe med, og at stoffet vekker noen kreative ideer i henne. En personlig inngang til stykket og plassering av seg selv i forhold til stoffet er alltid viktig, ifølge Evensen.

Metode og verktøy

“For å kunne bryte regler må man først kunne regler.” (Evensen 2014)

Ved spørsmål om innfallsvinkel (metode) i forhold til regi svarer Nora at det for henne først og fremst handler om å forstå stoffet. Hun beskriver videre at det også er forskjeller på måten å jobbe på i forhold til om hun jobber med et tekstbasert prosjekt eller et prosessbasert arbeid der man utvikler konseptet og ideen fra bunnen av. En viktig forskjell på disse to måter å jobbe på er at Evensen er nødt til å jobbe seg inn i ideen sammen med andre involverte i den prosjektbaserte varianten, noe som står i motsetning til tekstbasert arbeid der hun som oftest starter alene med tekstarbeidet. Dette betyr imidlertid ikke at hun kommer med et ferdig produkt i sin første møte med skuespillerne. Hun gjør først sitt forarbeid med teksten alene og utvikler den deretter videre sammen med skuespillerne. Til tross for dette samarbeidet ligger det likevel hele tiden en idé til grunn som stammer fra henne. Denne trekker hun resten av gruppen i retning av.

I forbindelse med sine studier i England hevder hun at hun ikke ble opplært i noen spesiell metode, men ble derimot gitt en mulighet til å jobbe profesjonelt med regi, noe som ble etterfulgt av veiledning. Men arbeidserfaring hun hadde med seg før utdannelsen i England har vært med på å utvikle og forme en bestemt måte å jobbe på for henne. I den sammenheng er Noras arbeid i første rekke tekstfokuseret, om man velger å dele dette opp i fysisk og tekstbasert teaterarbeid.

Evensen har gjort mange store oppsetninger der teamet har vært en blanding av profesjonelle og amatører. Når hun jobber med store oppsetninger, som *spel* for eksempel, lager hun en dreiebok som en del av sin metode. I denne sammenheng forteller hun at det handler om å lage bilder av hvordan rommet kan brukes på en hensiktsmessig måte. Det handler om å se mulighetene *location* gir.

I sitt virke som regissør har Evensen vært med på mange prosesser med den tidligere nevnte teaterformen *devised theatre*. Med *devised theater* mener hun en måte å jobbe på hvor alle (skuespillere, scenograf med mere) er med og utvikler en forestilling fra bunnen av. Under en slik prosess handler det om å være strukturert og samtidig være åpen for å finne stoffet. I slike prosesser er det også uhyre viktig at de ulike faser i arbeidet ikke sklir inn i hverandre. Dette har med å gjøre at man har en tidsfrist (deadline) å forholde seg til. Å ha et godt team er ekstremt viktig når man skal lage en oppsetning fra bunnen av, ifølge Evensen.

Forarbeidet

Forarbeidet i forbindelse med regien av et teater stykke handler for Evensen i hovedsak om tekstarbeid og i den forbindelse tekstanalyse. Prosessen i sammenheng med forarbeidet har først og fremst å gjøre med å finne en innfallsvinkel til å forstå teksten. I den forstand er det å gjøre *research* på innholdet og tematikken selve kjernen i forarbeidet. På samme tid som denne prosessen foregår kommer det gjerne kreative ideer som dukker opp, som regel i form av et bilde på hvordan prosjektet burde formes. Av denne grunn lager Evensen bilder og skjematisk fremstillinger av sine egne tanker i denne perioden. Disse skjematisk fremstillingene kan, ettersom de har sitt utspring fra teksten, forbindes med en form for tekstanalyse.

I etterkant av dette går Evensen inn i den første fasen med skuespillere. Denne fasen handler om å åpne opp for et samarbeid. Samtale og dialog med skuespillere er i denne sammenheng viktig og mesteparten av dette skal skje før man begynner å jobbe "på gulvet". Ofte er teamet satt sammen av mennesker med ulik metodebakgrunn og erfaring. Av denne grunn har de ulik tilnærming til stoffet, og videre det å jobbe med en tekst og en forestilling.

Mye av arbeidet i denne fasen går ut på å lage et felles teamspråk. Her er det viktig å kunne gjøre rede for sine tanker, konkretisere og være konkret i talen. Et team skal ledes og dette er i hovedsak regissørens jobb. Å være godt forberedt gir et godt grunnlag for å kunne lede et slikt team og det gir også en mulighet til å være fleksibel i arbeidet. Samtidig betyr det ikke at alt er nøye planlagt uten rom for usikkerhet og refleksjon, men heller at Evensen selv har en oversikt over hvor langt de skal ha kommet i en prosess.

Å være godt forberedt er ifølge Evensen :

- Å kjenne stoffet og å kjenne at man har en retning og å vite hvor i prosessen man er.
- Å ha forståelse for både helheten og delene av stoffet det jobbes med.
- Å vite hvor i prosessen man er.
- At man har tanker og ideer om hva man skal gjøre for å nå et mål, løse en scene.
- At man har en klar løype for dagen og vet hvordan man skal jobbe med de ulike scener, hva slags verktøy man skal bruke for å nå ønsket resultat.

Arbeidet handler mye om å forstå stoffet man jobber med. Dette gjør Evensen sammen med resten av teamet, deriblant skuespillerne. Evensen kommer ikke med et ferdig løst prosjekt til skuespillere. Prosjektet skal bli til under et samarbeid. Men likevel har hun ide hun trekker resten av gruppen i retning av.

Tidsforløpets innvirkning på regiarbeidet

Tiden som regissøren har til rådighet har en tendens til å variere fra oppdrag til oppdrag. Når det gjelder for eksempel et *spel* har man som regel kort tid til rådighet, ifølge Evensen.

Situasjonen er gjerne den at man ikke har så mye tid som man skulle ønske. Av denne grunn må man bare finne en måte å gjøre ting på kort tid, ellers lar det seg ikke gjøre i det hele tatt.

Det kan også være kort tid til rådighet med i forbindelse med institusjonsteatret, hvor man ofte ikke har mer enn åtte uker å forberede forestillingen på. Evensen gir oss som eksempel da hun jobbet med skuespillet *Tyskertøs* på Trøndelag Teater. Stoffet var vanskelig å knekke og det tok tid før hun følte at hun kom til bunns i det. Når prøvene begynte følte Evensen på at hun fortsatt var i tekstbearbeidelsesfasen. Det var ikke optimalt slik hun uttrykker det. I denne forbindelse er det optimale og det som er vanlig for Evensens arbeid å ligge et godt stykke foran med teksten, og i den sammenheng tekstforståelse og tema, når hun har begynt på arbeidet med skuespillerne. En viktig faktor i hvor lang tid arbeid med en tekst kan ta er om teksten er en kjent og ferdigbearbeidet tekst fra før, som for eksempel teksten til skuespillet *Bør Børson junior* er. Evensen jobbet med dette på Støren i 2012. Det var en typisk tekst som var bearbeidet på forhånd, rett og slett fordi mange har jobbet med den og Evensen har sett stykket mange ganger. Både publikum og Evensen har altså et forhold til den fra tidligere. I dette tilfellet skaffet hun seg tre ulike Bør Børson manus og lagde en versjon ut fra de tre.

Om hvor valgene i regiarbeidet blir tatt fra

Valgene tas, ifølge Evensen, utfra “magefølelse” og erfaring. Hvis det hender at stoffet tar en retning som Evensen ikke har tenkt, så mener hun at det er viktig å gå dit stoffet vil, prøve det. Av og til kan det hende at man som regissør er overbevist om hva som fungerer for materialet og hvordan man skal gjøre ting, men så feiler man, man mislykkes. Det er noe av mystikken i teatret at man ikke vet hva som skjer når en forestilling treffer publikum, det skjer alltid noe uventet i møtet som foregår mellom forestillingen og publikum. Man kan lære mye ved å være åpen for å observere møtet som da skjer.

I siste fase av arbeidet, der stykket skal settes sammen til en helhet, er det viktig for Evensen å sette seg tilbake i salen og ta publikums plass og observere derfra. Dette kan være vanskelig fordi man da må se utover et ståsted man har hatt en god stund. Man er nødt til å kunne tre ut av og se produksjonen utenfra når man jobbet innefra med en produksjon over lang tid.

Regissørens særpreg på oppsetningen

Evensen mener at hun ikke er en signaturregissør . Hun forteller i den forbindelse at det er vanskelig for henne å se om de ulike oppsettinger hennes bærer en tydelig “Evensen” stemme. Det er på en måte opp til publikum å se, mener Evensen, men hun ser altså ikke på seg selv som en typisk signaturregissør.

Når det gjelder signaturregissører mener Evensen at dette er noe som har vært etterspurt. Hun forteller videre at flere kritikere har etterspurt signaturregissører i dagens norsk teater. Evensen er av den oppfatning at dagens teatersjef ved Trøndelag Teater, Kristian Seltun, også ønsker flere signaturregissører inn i sitt teater. Han ønsker i så måte å profilere regissører. Det er, ifølge Evensen, noen som mener at norsk teater lenge har vært preget av anonyme regissører. Derfor er det et ønske om noe nytt der, nye måter å lese klassikere på for eksempel. Regissøren tar da ansvar om å ta denne oppgaven.

Samarbeid med scenografen og produsenten

Samarbeid med en scenograf er viktig del av forarbeidet for Evensen. En god scenograf visualiserer Evensens analyse av stoffet hun jobber med. Analysen kan skje også sammen med scenografen om det er rom for det.

I dette samarbeidet er det også viktig med kommunikasjon som tydeliggjør at man er sammen i det samme stykket. Tydelig kommunikasjon er viktig for at begge skal kjenne at de jobber med det samme stoffet. Ofte jobber regissører med samme scenograf i ulike oppsettinger. Man blir på den måten et team. Evensen forteller at dette er en fordel da det er tilfredsstillende å jobbe med en man vet man kommuniserer godt med.

Når man jobber utenfor institusjonsteater er en produsent helt avgjørende. Dette må gjerne være en som har erfaring fra friteater. Når Evensen har jobbet med store lokale oppsettinger, som for eksempel *spel*, har hun opplevd at det ikke finnes noe apparat rundt en på samme måte som innenfor institusjonsteateret. I en slik situasjon må man i tillegg til det kunstneriske arbeidet bygge opp en organisasjon, man kommer ikke til et dekket bord. I en slik produksjon er en god produsent avgjørende for at en produksjon skal se dagens lys. Regissøren er i denne

sammenheng en slags sjef eller arbeidsleder med ansvaret for alle områder som skal til for at en forestilling skal bli gjennomført, ifølge Evensen.

Tilpasning av regiarbeid til ulike oppsetninger

En av de store forskjellene mellom de ulike oppsetninger Evensen jobber med har å gjøre med om hvorvidt det dreier seg om et profesjonelt eller et semiprofesjonelt prosjekt. Her er et av de store spørsmålene som reiser seg spørsmålet om tid, og i den sammenheng vite hvordan tiden skal disponeres slik at man kommer i mål med prosjektet. Når Evensen jobber med semiprofesjonelle oppdrag er det organisatoriske viktig på en helt annen måte enn når hun jobber med en produksjon innenfor institusjonsteateret, noe som påvirker tidsbruken. I et semiprofesjonelt prosjekt går jobben ut på å bygge opp en organisasjon noe som medfører at det blir mye mindre tid til det rene prøvearbeidet og regiarbeidet.

Om ytre rammer og hva som påvirker regiarbeidet

For Evensen sin del har hun ofte blitt engasjert til å ta regien på et prosjekt som er definert og valgt ut på forhånd av teatersjefen. Dette har medført at hun ikke har hatt et så stor behov for å oppsøke prosjekter og ideer selv. Hun har med andre ord ikke i så stor grad selv lett etter et stoff å jobbe med.

Regissører jobber ulikt og mange gjør som Evensen, hvor de tar oppdrag som de blir tilbudt å jobbe med. Det finnes imidlertid regissører som selv velger stoffet sitt. Disse er privilegerte og har opparbeidet seg en status som gir dem mulighet å gjøre dette. Når det er sagt er det viktig å påpeke at teatersjefer også er avhengig av regissørens innspill og forslag.

Som regissør er det likevel forskjellige felt ulike regissører jobber med. Det kan i den forstand dreie seg om forskjellige områder som opera, musikal, komedie, drama, spel og revy. De forskjellige regissørene har i den forstand ulike områder de føler seg hjemme i. Evensen føler seg imidlertid mest komfortabel med å variere arbeidet. Hun har blant annet jobbet med ny dramatik, komedie og utendørsproduksjoner. Høsten 2013 jobbet Evensen med et prosjekt som igjen er ulik til de andre ting hun har gjort, oppsetningen av *Julie og Romeo*.

Oppsetningen av *Julie og Romeo* var basert på Katja Lindberg sin grunnleggende idé. Kjerneideen var hennes, men det var ingen som visste på forhånd hvordan forestillingen skulle bli. Det var for eksempel ikke noe manus da de begynte med arbeidet. Dette medførte at det gikk mye tid på å finne ut hva forestillingen skulle være, hvor mye Shakespeare man skulle bruke og hvordan. Det var veldig mange tanker og ideer om hva denne forestillingen skulle representere. Når det ble jobbet på denne måten var det viktig å stole på at man sammen klarer å komme frem til en forestilling som fungerer og at ideen som ble utviklet sammen skulle bli til liv. Det handler om å ha tillit til hverandre i en slik prosess og at man klarer å ta gode valg underveis. Det er naturligvis noe usikkerhet der og, men det er også en trygghet på at man kommer frem til mål. En av regissørenes oppgave i et slikt samarbeid er å skape trygghet. Man kan ikke komme inn å være redd, sier Evensen, det skaper utrygghet hos de som er med.

Om regissøren som pedagog, kunstnerisk leder og gruppeleder, samt administrative oppgaver.

De administrative oppgaver går ut på å være en leder og i tillegg ha et ryddig forhold til prøveplanen og prøvetiden. Prøveplanen gjør man av og til alene, men om det er et stort prosjekt med veldig mange involverte lager Evensen prøveplanen sammen med inspisienten. Selve innholdet og progresjonen er det Evensen som bestemmer. Her er det viktig å kunne prioritere riktig. Vite hva man vil jobbe med og med hvem hvis det er en stort produksjon, for hver dag man jobber. Om det er en stort produksjon så jobber ikke man hver dag med alle på scenen, man prioriterer ulike scener med de involverte i den scenen. Man forsøker hele tiden å følge prøveplanen, men det er selvfølgelig ting som dukker opp underveis, uforutsigbare ting, som gjør at man er nødt til å være fleksibel. Slik utvikling gjør også at stoffet vokser underveis. Evensen velger å legge opp det hun kaller en lett plan for første fasen i arbeidet. Deretter tar hun en vurdering og ser hvor langt hun har kommet. På dette tidspunktet kan man oppdage at prosjektet har tatt en annen retning enn tenkt. Man lager så en videre arbeidsplan når man har tatt disse vurderinger. Her er det snakk om en fellesplan som alle skal forholde seg til. Samtidig lager Evensen også en plan for hver arbeidsdag, en plan for henne selv. Der skriver hun hvor langt hun har kommet på en dag og hvor lang hun ønsker at de skal ha kommet neste arbeidsdag. Dette handler om at man som regissør er avhengig av å forholde

seg skjematisk til prøvetiden. Evensen prøver å unngå å komme i en situasjon der hun ser at man nærmer seg premieren uten å være der tidsskjema sier at de skal være.

Trygghet, rutiner og refleksjon over arbeidet

Som regissør er man nødt til å kreve ting av andre. Av skuespillerne krever Evensen at de er fokusert og tilstede. Ens egen usikkerhet er det rom for, men man er nødt til å definere den for seg selv. Det går an å komme på jobb en dag og si at man skal jobbe med en scene en selv er usikker på. På samme tid skal man passe seg for å si “jeg vet ikke” for mye, sier Evensen. Man må lete etter svar. Evensen ser også på det som sin oppgave å skape et godt arbeidsmiljø for alle involverte. På den ene siden skal man stille krav, men samtidig ikke glemme at et godt arbeidsmiljø gir den kreative friheten som er nødvendig i teatret.

Hvis man blir fastlåst i et mønster er det vanskelig å fornye seg i arbeidet. Men det er ikke det samme som å være kritisk til rutine, ifølge Evensen. Rutine er viktig og det er godt å ha den, *å være trent* som hun uttrykker det. Evensen forteller at hun også har tatt pause i det praktiske arbeidet for å få faglig påfyll, input. Ellers ser hun som regel frem i tid. Mens hun jobber med en produksjon går hun ofte inn i en ny produksjon når det nærmer seg premiere, selv om hun ideelt sett skulle ønsket seg tid til refleksjon mellom oppdragene.

Gjennom intervjuet om hennes arbeid forteller Evensen at selve intervjuet hjelper henne å reflektere over hva hun gjør. Intervjuet setter henne i så måte i en analytisk modus og gjør at hun reflekterer over arbeidet sitt. Hun forteller også at de svar hun gir i dag er annerledes enn de hun ville gitt fem eller ti år tidligere. Selv mener hun å ha gjort seg ferdig med å tvile på enkelte aspekter ved arbeidet sitt. Ulike faser kan sees og gjenkjennes tydeligere, og skuespillerne sin måte å jobbe på er også tydeligere. Det er slike områder Evensen ser at hun har blitt dyktigere til underveis.

Intervju med Erlend Samnøen

Regissøren Erlend Samnøen har bakgrunn innen dans og er utdannet ved Statens Balletthøgskole. I tillegg har han de siste årene jobbet som skuespiller samtidig som han har virket som instruktør. Som liten ønsket han å bli skuespiller, men endte med å utdanne seg til danser. Mens han studerte dans oppdaget Samnøen at bevegelsen i dansen er perfektjonert. Det som fanget hans interesse var det som lå bak bevegelsen, det som får danseren til å gjøre akkurat det han gjør. Spørsmålene som dukket opp dreide seg om hvorfor danseren gjør de og de bevegelsene og om hva danseren egentlig tenker og føler. Samnøen oppdaget at han etterhvert ble mer interessert i danseren enn dansen.

Som danser kunne Samnøen oppleve at fokuset ble mye på det rent tekniske. I teatret handlet det derimot mer om prosesser som hadde med det emosjonelle og mentale å gjøre. Dette ønsket Samnøen å ta med når han jobber med dans. Han opplevde imidlertid at han ikke fikk dette til, noe som førte til at veien gikk mer mot å jobbe med teater og opera. Når han begynte å jobbe med teateret opplevde han at han ikke kom helt inn i hva som lå bakom bevegelsen likevel, og endte da i stede med å heller bruke dansen mer aktivt i sine teaterforestillinger. Når han jobber med teater trekker han altså med seg dansen inn i dette.

Metode

Samnøen har tidligere jobbet sammen med regissøren Kjersti Haugen, som er utdannet ved regilinjen ved Kunsthøgskolen i Oslo og elev av Irina Malochevskaja. Tilsammen har de gjort tolv produksjoner sammen. Som koreograf for Haugen har Samnøen plukket opp flere metodiske verktøy. Metoden for handlende analyse er et av disse ettersom det er den metoden Haugen har jobbet etter. Samnøen påpeker i den sammenheng at han selv ikke kan metoden og ikke har lært den utover det å ha fulgt Haugen. Han kan imidlertid fortelle at analyse med mål og vurdering som hjelper å forstå psykologiske prosesser er noe han bruker så godt han kan i sitt arbeid. Men når han jobbet med oppsetningen *Krig og Fred* har han bevisst latt være å bruke denne metoden. Dette fordi han ønsket å jobbe mer med denne oppsetningen som koreograf.

Det siste året har Samnøen vært på kurs med The City Compania i USA. De jobber med en bestemt form for improvisasjon, samt med å øke forståelsen for det fysiske og rommet. Å stå et sted i rommet har en annen betydning enn å stå et annet sted, å bevege seg sakte betyr noe annet enn å bevege seg raskt. Som utøver skal man lære seg å kjenne hva disse ulikheter betyr og hvordan de fungerer. Dette er noe Samnøen har tatt med seg da han jobbet med *Krig og Fred*. Skuespillere skulle lære seg å være bevisst betydningen av hvor i rommet de står, hvordan de beveger seg, hvordan de snakker, betydningen av å gjøre visse handlinger, betydning av å ta en pause. I stede for at skuespillere skal være formidlere for publikum er de mottagere av informasjon, ifølge Samnøen. Det er likevel noen scener i forestillinger hvor Samnøen så behovet for å bruke Stanislavskij metoden. Årsaken er at disse scenene er mer teatraliske i den forstand at scenene har en begynnelse og en slutt, samt en prosess og en konflikt.

Hva skuespillere gjør når de etterligner virkeligheten på scenen er viktig i Samnøens regiarbeid. Å etterligne en virkelighet uten å prøve å overbevise publikum om at det er virkelig, er noe Samnøen jobber mot når han jobber med scener hvor han bruker Stanislavskij metoden. Når han bruker denne metoden på en riktig måte fungerer scenen. Å kunne gjenkjenne i hvilken scener han trenger disse verktøyene er viktig i arbeidet. Skuespillere skal registrere og være mottakende for informasjon. I dette inngår mottakelse av informasjon fra både tekst, medspillere og publikum. Det er gjennom skuespillernes bevisste forhold til bevegelse at dette er mulig å oppnå. Man lar handlingen i seg selv være teatret, ikke at skuespillere spiller en karakter. Her spiller Samnøen på sin danseerfaring som handler om nettopp det å registrerer med kroppen, når han jobber slik med skuespillere. Skuespillere skal ikke tenke at bevegelsen er for publikum, den skal være for dem selv. Som regissør er ikke Samnøen så veldig opptatt at skuespillere skal ha en viss type opplevelse. Det viktige er at skuespillere settes inn i en modus der de tillater opplevelse å skje.

Krig og Fred og Bør Børson

Høsten 2013 hadde Samnøen regi på Eirik Fauskes oppsetting *Krig og Fred*. Tidligere samme år jobbet han med en oppsetning av *Bør Børson* på Trøndelag Teater. *Krig og Fred* produksjonen hadde temaet demokrati som utgangspunkt. Fauske skrev flere tekster om

temaet og utviklet *Krig og Fred* i samarbeid med tre skuespillerstudenter fra HINT. Samnøen ble altså spurt om å ta regien på forestillingen.

Ifølge Samnøen er scene anvisninger en del av selve teksten i *Krig og fred*. Dette ga ham noen føringer når han jobbet med regien. Arbeidet med *Krig og fred* startet med en workshop der skuespillerne og Samnøen jobbet med teksten og fysiske oppgaver.

Ifølge Samnøen var *Bør Børson* og *Krig og Fred* veldig ulike produksjoner. Blant annet fordi *Bør Børson* var et arbeid for et institusjonsteater. Stoffet i seg selv var også ulikt. I motsetning til *Krig og Fred* er *Bør Børson* et stoff som har blitt gjennomarbeidet av andre mange ganger tidligere.

Når han jobbet med *Bør Børson* jobbet Samnøen mye med analyse. Han ønsket å få til en følsom *Bør Børson*. I tillegg ønsket han å jobbe mye med bevegelsen der ønsket var å gå inn i stoffet med en typisk 1920-talls spillestil blandet med en spillestil som kjennetegner amatørteater. I sammenheng med 1920-talls spillestilen var stumfilmen hans hovedinspirasjon. Selv synes ikke at han kom i havn med dette. I etterkant mener han at det er lettere å se hva han forsøkte på, men at han kanskje ikke kommuniserte det tydelig nok da han jobbet med det. Årsaken er ifølge Samnøen at forberedelsene ikke var gode nok.

I forbindelse med *Bør Børson* dukket det opp flere utfordringen i arbeidet med skuespillerne. Flere skuespillere hadde spilt *Bør Børson* mange ganger før og hadde et slags eierskap til stoffet. Derfor ble det vanskelig å få skuespillerne til å gjøre rollen på en annen måte enn den "tradisjonelle". Samnøen forteller at å jobbe med skuespillere på et institusjonsteater er annerledes enn å jobbe i det frie feltet. Skuespillere på institusjonsteater er ikke like lydhøre for det kunstneriske konseptet. Han har opplevd at skuespillere velger å spille som de er vant med, uavhengig av hva han som regissør instruerer dem å gjøre. Dette er selvfølgelig satt på spissen påpeker han. Ved et institusjonsteater bestemmer ikke skuespillerne selv hvilken forestilling de skal spille i. Dette bestemmes av teatersjefen, regissøren og det kunstneriske rådet. Dette påvirker skuespillernes forhold til det kreative arbeidet ved en oppsetting. Å ha regi på *Bør Børson* viste seg derfor å være vanskeligere enn det Samnøen trodde på forhånd.

Når Samnøen starter å jobbe med et prosjekt opplever han å få mange visuelle billedlige ideer. Påvirkningen kan godt komme fra kunstblader, moteblader og andre type media. Fysisk handling er det også noe Samnøen ser for seg mens han jobber. Han bruker betegnelsen bevegelsens sjanger. Dette er noe som foregår både på forhånd før han møter skuespillerne og mens han jobber med dem. Å se på det som foregår på scenen, å se hva skuespillere kommer med er noe som påvirker hans bilde av den fysiske handlingen. Regiarbeid handler i høyeste grad om å se på muligheter og å ta valg.

Samnøen jobber mye med at publikum skal kunne se en ting og høre noe annet. Når han for eksempel jobber med opera ønsker han at handlingen på scenen skal være uten forbindelse med det de synger om. Det er handlingen som skal avsløre hva de egentlig prøver på. Samnøen sier at han ofte tenker at teksten er løgn.

Om regissørens roller, fokus og ansvar

Samnøen forteller at han er vant med både å gjøre mye selv. Dette gjelder også på institusjonsteatret hvor apparatet rundt han er stort og mye kan bli gjort for ham. Det er i den sammenheng deilig når man har et kreativ team som har egne ideer og der man som regissør kan bare plukke i disse ideer. Folk som løser praktiske problemer er også en luksus å ha. Samarbeid med det kreative team påvirker ens kreative ide hele veien. Samnøen mener også at regissøren er en gruppeleder, noe han er bevisst på når han jobber med et team. Å ha god kjemi med de man jobber med har mye å si på arbeidet og ferdig produktet som sådan.

Ansvar til regissøren kan variere fra oppsetting til oppsetting. Når Samnøen jobbet med *Krig og Fred* opplevde han at han også hadde ansvar for skuespillerstudenter. Generelt har han imidlertid ansvaret for publikum, og i den forstand at forestillingen skal være tilgjengelig for publikum. Man skal i den forbindelse vite hvilket publikum forestillingen skal vises til. Samnøen forteller at han på forhånd har tegnet seg et tydelig bilde av hvilket publikum stoffet han jobber med skal ut til. For å illustrere er altså publikum på Trøndelag teater som kommer for å se *Bør Børson* forskjellig fra publikumet som kommer for å se *Krig og Fred* på Teaterhuset Avant Garden i Trondheim.

Som regissør kjenner han også på ansvaret for at man kommer i mål med forestillingen. Et annet ansvar Samnøen nevner er ansvaret for å ta vare på egen kunstnerisk integritet. I den sammenheng kan ansvaret for publikum gå på bekostning av kunstnerisk frihet, noe som kan være tyngende. Generelt mener Samnøen at teatret handler om å lete etter hva som opptar oss her og nå. Mye spennende teater kan skapes når regissøren har et tydelig og interessant kunstnerisk prosjekt. Samnøen sier at for å se dette må han ut av Norge. Institusjonsteater i Norge har enda ikke rom for dette.

Intervju med Tyra Tønnessen

Jeg møtte instruktøren Tyra Tønnessen på Trøndelag Teater for et intervju den 27 mars 2014. Tyra Tønnessen er elev av Irina Malochevskaja og hennes regiarbeid er preget av Stanislavskij metoden hun lærte av Malochevskaja.

I begynnelsen av intervjuet avtalte vi at jeg skulle se gjennom hennes avhandling om regiarbeid slik at jeg også skulle kunne bruke den når jeg skrev om intervjuet i denne oppgaven. I denne sammenheng har jeg hentet tekstutdrag fra avhandlingen i det som står her for å lettere kunne illustrere hva Tønnessen mener.

Om metode

Samtalen med Tyra Tønnessen startet med at hun forteller at hun jobber systematisk etter metoden hun har lært på regilinjen på KHiO, som altså er *metoden for handlende analyse* og *metoden for fysiske handlinger*. Tønnessen mener at metoden hjelper regissøren å komme i kontakt med sine mer intuitive sider og slik jobbe på en måte hvor metoden støtter opp et naturlig talent en regissør bærer i seg. Det er ikke dermed sagt at om man bruker metoden så vil man lykkes i regiarbeidet. Så enkelt er det ikke. Tønnessen forteller at de to metodene, ”Metoden for handlende analyse” og ”Metoden for fysiske handlinger”, henger sammen og at det er vanlig å bruke begrepet ”Metoden for handlende analyse” som navn på hele metoden, mens en bruker begrepet ”Metoden for fysiske handlinger” som navn på metodens andre etappe. Hun sammenligner det å kunne metoden med å kunne skrive bokstaver. Man kan lære seg å skrive de forskjellige bokstaver i alfabetet, men det betyr ikke at man lærer seg å skrive fint.

Det finnes uten tvil mange arbeidsformer som kan være felles plattform, de metodene jeg selv har best erfaringer med, er stanislavskijmetodene. Med disse metodene synes jeg resultatet blir mer uventet, mer originalt, mer personlig, mer emosjonelt og nesten alltid mer samtidig og moderne enn når jeg arbeider uten metodene. (Tønnessen 2009: 4)

Tønnessen forteller at metoden kan brukes til alle type teater, ikke bare realisme som metoden har blitt assosiert med. Hun påpeker også viktigheten i at hun lærte metoden direkte fra Malochevskaja. På denne måten er det en direkte linje til Stanislavskij, noe som setter Malochevskaja sine elever i særstilling. Likevel synes Tønnessen det er merkelig at Stanislavskij metodene nesten aldri brukes fullt ut til tross for at hele den unge generasjonen har fått opplæring i dem. Dette skriver hun også om i sin avhandling og mener at grunnen til det er at hennes egen generasjon er ualminnelig ydmyke og høflige overfor andres arbeidsformer, så høflige at ingen praktiserer den metoden mange har størst tro på. (Tønnessen 2009)

Jeg lurer på om noe av forklaringen kan ligge i noe så enkelt som at nesten ingen fra den unge generasjonen har faste ansettelse, verken skuespillere eller regissører, og at den formelle makten ved teatrene ligger hos den eldre generasjonen fast ansatte og at de unge ikke klarer og ikke tør å kreve sin plass. (Tønnessen 2009: 8)

Under intervjuet med Tønnessen understreker hun også at i sine samtaler med Malochevskaja har hun også fått bekreftet at systemet er uferdig, ikke dogmatisk og åpent for utforskning og videreutvikling.

Forarbeid og arbeid med tekst i denne fasen

Det er alltid Tønnessen som velger stykket som skal settes opp. Det er hennes egen interesse for et stykke som styrer valget. Forarbeidet handler mest om analysen av teksten. Når hun føler hun er ferdig med det, undersøker hun forfatteren og eventuelle andre stykker skrevet av samme forfatter.

Alle som har regiutdannelse i metoden for handlende analyse, vet hvor avgjørende dette forarbeidet er. Resten av arbeidet hviler på analysen. En god analyse hjelper skuespilleren å bygge den indre stemmen og gjør skuespilleren fri gjennom hele produksjonen fordi nettopp lenken av mål gjør det mulig å se og høre og være levende tilstede i ulike situasjoner som oppstår, ta imot og gi impulser og ikke være bundet av faste avtaler om hva som skal skje. (Tønnessen 2009: 42)

Tønnessen bruker metodene nesten slavisk i forarbeidet. Hovedtanken med metodene er at en forvandler litteratur og dramatikk til scenisk handling. Det første stadiet i denne forvandlingen er regissørens arbeid med det litterære materialet. Forarbeidet for Tønnessen handler i hovedsak om tekstarbeid og det å forstå materialet hun skal jobbe med. Det er avgjørende for en oppsetting at hun har gjort forarbeidet godt og at hun er forberedt når hun møter skuespillere.

Når Tønnessen jobber med metoden i forbindelse med forarbeidet er det ni spørsmål hun skal svare på i arbeidet med analysen. Men først, før hun svarer på disse ni spørsmålene, liker hun å lese teksten med et åpen sinn. Dette kaller Tyra å *møte teksten med åpenhet*. Under denne lesningen vekker teksten en del ideer og forestillingsbilder. Hun får en grunnleggende følelse av hva teksten handler om. Når dette er gjort tar hun for seg de ni metodespørsmålene og jobber med å svare på disse. Spørsmålene kan provosere, mener Tønnessen. Ofte utfordrer de hennes første umiddelbare oppfatning om stykket og gir henne andre svar enn det hun har tenkt seg til på forhånd. Dette er noe som er konstruktivt, men til tider slitsomt.

Etter at Tønnessen har lest teksten og har svart på de ni spørsmål liker hun å lese andre verk av samme forfatteren. Det er viktig for Tønnessen å skape en slags kontakt med forfatteren og bli kjent med han, noe som innebærer å bli kjent med de ulike sjangere forfatteren jobber med. Tønnessen forklarer at det hun mener med sjanger er hvert enkelt verks særegne univers, det prismet forfatteren ser verden gjennom i hver enkelt verk. Når hun snakker om dette påpeker hun også at alle stykker også krever sin egen teatral sjanger, og alt skuespillerarbeid er følgelig også sjangerarbeid. Dette skriver hun også om i avhandlingen sin:

Spørsmålet om forvandling i retning rolle er beslektet med spørsmålet om sjanger. "Sjanger" er en beskrivelse av et sett regler som bestemmer skuespillerens "væremåte", "følelsenes natur", men også bruk av øvrige virkemiddel, dramaturgi, rytme, musikk, scenografi, koreografi, lys osv. I alminnelig bruk av begrepet tenker en på sjangerkategorier som komedie, farse, drama, thriller, grøsser, tragedie, satire, feelgood... Mer faglige bruker vi også begrep som realisme, naturalisme, ekspresjonisme, surrealisme, absurdisme, episk, burlesk... I denne sammenhengen menes imidlertid med sjanger hvert enkelt verks særegne univers, det prismet forfatteren ser verden gjennom i nettopp dette verket. En kan dermed si at alle stykker også krever sin egen teatral sjanger, og alt skuespillerarbeid er følgelig også sjangerarbeid. (Tønnessen 2009: 81)

Arbeid med skuespillere

Skuespilleren er det viktigste elementet for en regissør. Det er helt avgjørende for en regissør å kunne jobbe med skuespilleren. For Tønnessen er Stanislavskijs skuespillermetode det viktigste hjelpemiddelet. Det er mange skuespillere ved institusjonsteater som ikke er trent i denne metoden, noe som påvirker Tønnessens arbeid med dem. Likevel bruker hun metoden i så stor grad som det er mulig i arbeidet med skuespillerne. Hun påpeker at det ikke er den eneste måten å jobbe med skuespillere på, men for henne er det en måte å jobbe på som gir gode resultater. Tønnessen hevder i tillegg at et slikt metodisk arbeid gjør en fri til å jobbe mer intuitivt. Det er også viktig for Tønnessen å påpeke at hennes måte å bruke metoden i sitt arbeid ikke nødvendigvis er den samme som en annen regissør sin bruk av metoden.

Når det gjelder arbeid med skuespillere er det et poeng for Tønnessen å bygge tillit i samarbeidet. Det er viktig at regissøren har en forkjærlighet for skuespillerne og forstår skuespillerens arbeid. Som skuespiller skal man være kreativt stimulerende for en regissør. Det er også viktig å se individer og tilpasse sin måte å jobbe på som regissør til de ulike personlighetstypene skuespillere er. På denne måten får man det beste ut av hver enkel skuespiller.

Prøvetiden ved en oppsetting på et institusjonsteater er på åtte uker ifølge Tønnessen. Disse åtte ukene deler hun i tre etapper. Etappene i prøveprosessen forklares også utførlig i Tyras

avhandling. Prøveperioden tilsvarer det som i avhandlingen heter Andre etappe: Improvisasjon over hendelser «undersøkelse med kroppen», Tredje etappe: Lengre strekk, fast tekst, faste mis-en-scener og Fjerde etappe: Helhet. I avhandlingen er første etappe regissørens forberedelsesarbeid, og femte etappe spilleperioden. (Tønnessen 2009) Jeg vil i det følgende gå kort gjennom disse etappene ettersom dette direkte berører temaet *regissørens arbeid*.

1. Arbeide med improvisasjon

Ordet improvisasjon stammer fra det latinske ordet *improviso* som betyr uforutsett, eller bedre ”ikke før sett”. I teatersammenhengen brukes improvisasjon på ulike måter. Felles for alle formene, er likevel at de alle aktiviserer og benytter seg av underbevisstheten. På forskjellige måter og med forskjellige hensikter settes denne kraften i sving. Publikum gjenkjenner spontant den sterke øyeblikksfølelsen som fremkalles gjennom ulike typer improvisasjon. (Tønnessen 2009: 10)

I denne fasen bruker Tønnessen ulike improvisasjonsmetoder med skuespillere rundt teksten de skal jobbe med. De tar forskjellige deler av teksten og improviserer over den. Det improviseres fritt under Tønnesens ledelse. Hun forteller at denne fasen er som regel den skuespillere liker veldig godt og det er en veldig morsom fase med mye humor. Slik bidrar den til å skape et godt klima. Tønnessen bruker ofte litt lenger til på improvisasjonsfasen enn planlagt.

Også i mitt arbeid benytter jeg improvisasjon for å få frem humor, slik for eksempel også Stanislavskijeleven Meyerholdt benyttet teknikker fra *commedia dell'arte*. Også jeg ønsker at improvisasjonen skal føre til en mer ekte kontakt med publikum. (Tønnessen 2009: 18)

For Tønnessen er det viktig å understreke at improvisasjon ikke bare er en etappe i arbeidet. Den skal gjennomsyre hele prosessen frem til siste forestilling, men på ulik måte i de forskjellige etappene.

2. Legge sammen helheten

Det er i denne fasen hun begynner å regissere, forklarer Tønnessen. I samarbeid med skuespillere finner hun sceniske løsninger som er best for det hun ønsker å uttrykke med stoffet. Det er alltid en overgang å gå fra improvisasjon over til etappen der skuespillerne begynner å bli regissert av Tønnessen. Hun forklarer at arbeidet med kunstnerisk form i større grad begynner i denne fasen. Det jobbes med lengre strekk hvor Tønnessen fokuserer forestillingen og styrer rytmen. Å styre rytme forklarer hun er å løfte opp og forstørre det som skal løftes og forstørres, og dempe det som må dempes. Under improvisasjonsfasen har det blitt samlet material som nå i denne fasen bearbeides. “Noen ganger justeres og dreies ideer skuespillerne selv har kommet med, andre ganger erstattes skuespillernes løsning med rene regiideer.” (Tønnessen 2009: 76).

Fokuset begynner nå å forflyttes fra hvordan en scene oppleves for skuespilleren til hvordan den oppleves for publikum og forfatterens tekst begynner å overta for de improviserte ordene. I denne fasen begynner lys, lyd, scenografi og koreografi å spille med som elementer i forestillingen. En utfordring i denne fasen, ifølge Tønnessen, er ofte den at skuespillerne skal klare å bevare en levende, improvisatorisk tilnærming også i arbeidet i denne fasen. For skuespillere kan det være en utfordring å ta til seg alt som kommer fra andre enn dem selv og gjøre det til sitt eget, leve med det. “Når en skal begynne med forfatterens ord og lage kjeden av rollens handlinger, bør ikke dette føles som helt fremmed mark.” (Tønnessen 2009: 76) Dette er noe Tønnessen også påpeker i intervjuet .

3. Helheten

Denne siste fasen er ofte en kamp mot tiden og nerver er i høyspenn. Tønnessen forteller at det skal til en spesiell oppmerksomhet for å bevare den improvisatoriske kvaliteten. Om improvisasjonsfasen har vært fundamentet for de foregående faser, sikrer den i noen grad at avslutningen ikke stivner i formen. Skuespillerne i denne fasen må bygge rollens helhet, porsjonere virkemidlene og lage hele ellipsen av rollens utvikling. Tønnessens viktigste oppgave som regissør nå er å legge til rette for ekte kunstnerisk arbeid i slutfasen. Dette får hun til bare ved å planlegge godt på forhånd. Hun nevner også at i tillegg til å ha en produksjonsplan lager hun en dag til dag plan for seg selv. Denne dag til dag planen lager hun før arbeidet “på gulvet” starter.

Den store faren mot slutten er at tekniske utfordringer med lys, lyd, scenografi og overganger sluker all tid og oppmerksomhet. Dersom en ikke har vært i forkant med planlegging av nettopp de siste ukene, er det helt garantert at fotogjennomgang og montering og lysprøver og pressevisninger legger seg så tett at det ikke er mulig å følge opp skuespillernes arbeid og få til hele gjennomganger med fokus på spillet. (Tønnessen 2009: 87)

I intervjuet forklarer Tønnessen også at det er veldig viktig at skuespillere klarer å ta inn de store virkemidlene som måtte komme i denne fasen av arbeidet.

Det er i denne avsluttende fasen alt skal falle på plass og en forestilling skal være ferdig sydd sammen og regissøren skal rydde og samle tråder. Det er også i denne perioden man har gjennomgang med prøvepublikum. Tønnessen liker å prate med prøvepublikum før og etter visningen. Disse samtalene gir henne ofte nødvendig input.

I denne sammenheng spurte jeg Tønnessen om hun tenker mye på publikum før hun møter dem. Hun svarer at hun tenker mye på hva slags publikum hennes arbeid skal presenteres for. Hun er heller ikke redd for å si at hun ønsker å forandre verden med sitt arbeid og har også en politisk agenda. Valg av stykket er avhengig av hvilken by og hvilken teater det skal settes opp på med tanke på publikum. En slikt motivasjon er viktig for henne i hennes arbeid.

Samarbeid med scenografen, lyd og lys teknikere

For Tønnessen er spesielt forholdet og samarbeidet med scenografen veldig viktig. Dette samarbeidet kan være avgjørende for et bra produksjon. Hun har visse scenografer hun liker å jobbe med hvor kjemien stemmer. Selv har hun ideer på scenografiske løsninger og liker at scenografen lytter til henne, men også vil at scenografen kommer med sine ideer. Det skal være et samspill mellom regissøren og scenografen og arbeidet skal flyte fritt.

Tønnessen påpeker at spesielt når man er i den siste fasen av prøvene, rett før premiere, kan regissøren fort overkjøre skuespillernes levende prosesser med alle elementer som skal inn. Av den grunn er det viktig at all teknikk med scenografi, lys og lyd bør være ferdig cirka ei uke tidligere enn det teatrene normalt planlegger med. Dette mener hun er det optimale. Da

har man en sjanse til å ta inn over seg de elementene og integrere dem i en levende forestilling.

Tanker om den moderne regissøren

Når jeg spør Tønnessen om hva hun mener om regissører i Norge i dag, om de er synlig og hva regi sin rolle er i teatret i dag svarer hun at hun mener at regissøren fortsatt er en viktig skikkelse for at en forestilling skal bli til. Hun forteller at hun har hørt at det nye i Europas teatermiljøer er gruppearbeidet og teaterarbeid som baserer seg på et samarbeid i gruppen uten en regissør, hvor gruppen sammen skaper en forestilling og jobber med regi. Hun har enda ikke sett disse tilfellene selv. Hun mener imidlertid at regissørs rolle er avgjørende for en oppsetting. Jeg spør avslutningsvis også om hun har merket om det har blitt flere signaturregissører i Norge. Det var hun litt usikker på og selv vet hun ikke helt om det er en nødvendighet å være en såkalt signaturregissør. Hun brenner imidlertid for en diskusjon rundt bruk av metode i dagens regiarbeid, noe hun påpeker i sin avhandling hvor hun skriver følgende:

Bransjen er ikke enhetlig, det er ikke den gamle metoden mot den nye. Likevel opplever jeg teater-Norge som urovekkende homogent. Etter å ha vært regissør noen år har jeg vært innom en god del norske teatre, og selv om det er noen forskjeller mellom dem, representerer de likevel i liten grad ulike kunstsyn, ulike produksjonsmodeller, ulik organisasjonsstruktur, ulik metodikk... (Tønnessen 2009: 7)

Intervju med Bjørn Sæter

”Når teater fungerer for meg er når jeg glemmer at jeg er på teatret. Det er det ideelle målet.”
(Sæter 2006)

Bjørn Sæter hadde regi på musikalen *Les Misérables* ved Trøndelag Teater våren 2006. Jeg var observatør på dette arbeidet i to uker. Etter endt observasjon gjorde jeg et intervju med han. Når jeg nå skal gjengi dette vil jeg gjerne starte med et spørsmål jeg stilte ham helt på slutten av intervjuet. Jeg fortalte Sæter at jeg kan oppleve når jeg snakker med regissører at det er vanskelig for dem å beskrive sitt kunstneriske arbeid, hvorpå jeg spurte han hva han mener om det?

Det forstår jeg for det er veldig vanskelig. Du kan si at det er ingen absolutt metode. Og metoden varierer avhengig av hva slags folk du har med deg, hva slags stoff det er, hvilken problemer du har osv. Det er heller ikke sånn at jeg plutselig skulle ønske at det finnes en stor teoretisk overbygging over det hele. Men du kan si at du må vite hvilken historie du ønsker å fortelle. Det er viktig for meg. Vite hvordan jeg skal gjøre det. Skal vi ha et engasjert publikum? Skal vi ha betraktende publikum? Jeg tenker alltid via publikum, jeg tenker aldri på scenen. Jeg setter meg også ned i salen og det jeg ser fra salen er det som er viktig. Jeg sitter alltid . Å tenke hva vil jeg publikum skal oppleve. (Sæter 2006)

Arbeid med skuespillere og det å se

Når det gjelder arbeid med skuespillerne påpeker Sæter at tiden er en viktig ressurs når man jobber med skuespillere, ettersom det er et løp. Og det er den man nesten alltid har minst av. Tiden vil avgjøre mye av stemningen i gruppen og i arbeidet. Det normale for Sæter er å bygge team, å bygge opp tillit. Når man skal bygge opp et team bruker Sæter mye humor og er bevisst på å skape en avslappet stemning i gruppen. Han sier at når han bruker humor kan han gi direkte tilbakemelding til skuespillerne uten at det blir oppfattet som kritikk. I og med at tiden stor sett en mangelvare er det viktig for Sæter å være godt forberedt i møte med skuespillerne.

Men det betyr ikke at det er forberedt til detalj for det det handler om som regissør er det å se. Og du har egentlig en prinsipptanke. Det er at jeg må vite hva jeg ønsker å se, det er det ene. Også må jeg se hva jeg reelt ser og da må jeg på en måte klare å ikke ha ønske foran meg. Også se reelt hva som foregår der oppe. Og så må jeg se: er det jeg ser det samme som det jeg ønsker å se. Og hvis det ikke er det, hva er feil. Og veldig ofte hender det at jeg konkluderer med at det var det jeg ønsker å se som er feil, for det jeg ser er riktig. (Sæter 2006)

Sæter snakker mye om evnen til å se og viktigheten av det. Det er her han også skiller mellom litteratur og teater. Han påpeker at teater er visuell kunst og har ingenting med litteratur å gjøre. Som regissør må han skape visuelle omgivelser som gjør at han ivaretar en stemning uten å lage konkrete bilder. Når han jobber med *Les Miserables* og andre kjente verker som publikum har et forhold til er han klar over at publikum allerede har sine bilder om hvordan ting skal se ut. Dette er viktig for Sæter og han forsøker å lage noe som publikum kan være fornøyd med ut fra hva de forventer. Derfor er det å kunne se viktig. Når Sæter gjorde regi på *Les Miserables* på Trøndelag Teater, forteller han at hans tanker om hvordan han vil at forestillingen skal se ut har vært påvirket av boken og forestillingen han så i London. Han sier at boken har hjulpet han mye og at forestillingen i London har påvirket han på godt og vondt. Den ga ham også ideer om hvordan han ikke vil at forestillingen skal se ut.

Utfordringer i sammenheng med musikal

Sæters jobb som regissør i forbindelse med musikal har handlet mye om det praktiske og timingen. Arbeidet her beskriver han på følgende måte:

Vi sitter med stoppeklokke, vi bygger en liten modell sammen, også vet vi sånn cirka hva vi skal ha, også sitter vi med stoppeklokke. Fordelen er at denne musikken er spilt inn i sin totalitet på en cd. Da kan vi sitte med stoppeklokke og ta tiden. For eksempel, det skiftet er 12 sekunder. Og er det ut fra det vi ønsker, de elementene vi ønsker? Er det mulig å gjøre det skiftet? Ja. Da kan vi si 12 sekunder på det. Nei, det er ikke mulig, så må vi begynne å tenke på noe nytt. (Sæter 2006)

Sæter forteller videre at det å se *Les Miserables* i London gjorde at han ble enda mer klar over at man i en musikal ikke bare står og synger sanger, men spiller situasjoner. Å jobbe med skuespillere rundt dette har vært utfordrende for Sæter og han opplevde i den sammenheng en del motstand fra skuespillerne. Når slike utfordringer oppstår i en produksjon blir det enda viktigere å fokusere på det å bygge team. Det finnes hovedroller som bærer mye av forestillingen, men han kan ikke gjøre det alene hvis andre rundt ham ikke er motivert til å gi alt, påpeker Sæter. Sæter ønsker at skuespillere skal støtte hverandre. Med støtte mener han at de skal være forberedt og at man gir energi til motspilleren.

En annen utfordring som Sæter som regissør kan støte på når han jobber med musikaler er at mange av de han jobber med er sangere. De er vant til en annen form for scenearbeid enn skuespillerne.

Regissørens rolle

En av rollene til regissøren er å lytte til skuespillere. Deres forslag er viktig, men det er til syvende og sist er regissørens rolle å si ja eller nei til forslag som måtte komme.

Ønskejobben for en regissør er å si ja eller nei til forslag. ”Vi skal gjøre det sånn og sånn, kan ikke vi gjøre det sånn...Ja, vi kan prøve det. Nei, det funker ikke. Der kommer det et annet forslag! Jøss det var dritbra, det beholder vi.” Det du alltid må være villig til er å forkaste det du har planlagt. Det første du må lære deg er *kill your darlings*. Det er det vanskeligste. (Sæter 2006)

Sæter holder også regikurs. Hans erfaring fra slike kurs er at regissører ofte sitter begravd i teksten uten å følge med på det som skjer på scenen. Det er imidlertid viktig å slippe teksten og følge med på skuespillerne og det som foregår på scenen.

Det det handler om er at du ser og forteller om det du ser, for det er kombinasjoner av det visuelle og det du hører som forteller historien. Og det vi vet er at det du ser går foran det du hører. Da er det du ser det som alltid har fortrinnsrett. (Sæter 2006)

For Sæter er det også viktig å kunne merke hva hver enkelt skuespillers styrke og svakheter er. Som regissør skal man løfte frem styrken og hakke vekk svakheter hos hver enkelt ifølge Sæter. Det er også viktig å lære seg å bruke de ressurser man har på en rett måte. For eksempel kan man med få mennesker skape bilder som gjør at publikum oppfatter mange mennesker på scenen gjennom bestemte bevegelsesmønstre. Om skuespillere beveger seg "riktig" kan de skape en følelse av å være mange flere enn de er. Det handler om skape en god illusjon noe som også er regissørens oppgave. En regissør skal kunne lage et godt stykke med det han får utdelt av material. Man skal for eksempel kunne jobbe med hvilken som helst skuespiller.

Jeg har bare en gang opplevd å si at "Hvis jeg ikke får denne skuespilleren i denne rollen så vil ikke jeg gjøre dette." Jeg jobber mye mer utfra hva jeg har, former forestillingen utfra det jeg har enn å forme forestillingen utfra det jeg har tenkt. Det er alltid en kombinasjon, det du prøver er å finne ut av er skuespillernes styrker og svakheter. Jeg er vant til å jobbe kjapt. (Sæter 2006)

Når det gjelder skuespillernes rollearbeid overlater Sæter det til skuespilleren og gjør ikke veldig mye arbeid med skuespillere om dette. Her er det viktig å huske på at Sæter jobber med revy, musikaler, komedier og store oppsetninger med store apparater rundt seg.

Jeg er ikke opptatt av hva skuespillerne tenker, hva de føler. Jeg er ikke opptatt av deres undertekst, jeg er bare opptatt av at publikum tenker og føler. Ting skal ikke springe utfra deres private følelser, du kan tenke på hva du vil bare jeg får det uttrykket jeg ønsker. Jeg jobber veldig mye utfra revy og farse teknikk. Og det betyr følgende; ingen prosesser, rett på. Alle scener man kommer inn i er i gang, de kommer inn i en situasjon. (Sæter 2006)

Han forteller også at det i hans arbeid er viktig å jobbe raskt og at skuespillere kan spille det de blir bedt om å spille:

Det vil si at jeg på en måte sier at vi går etter uttrykket. Det du kan gjøre da som er fordelene, det er at du kan jobbe kjapt. Da kan du se flere løsninger, skuespillere skal

slutte å tenke psykologien og bare gå rett inn og spille situasjon ”Her er vi glad. Da er jeg glad.” Du trenger ikke å ha dekning for å være glad. Etterpå kan man jobbe med det så at de har det for seg selv så de har på en måte trygghet og dekning, for det må de ha til slutt. Mange skuespillere jobber utenfra og inn og det er en forferdelig langsom prosess. (Sæter 2006)

Trygghet i eget arbeid og samarbeid med andre

Når det gjelder hans måte å jobbe på påpeker Sæter at mange av hans kolleger foretrekker å jobbe på en annen måte enn han og svarer følgende:

Jeg er vant til å jobbe kjapt. Den måten jeg har bygd kompetansen på er at jeg har gjort veldig mange store ting med kjappe løsninger. Jeg husker vi har arrangert en komplett revy på en og en halv dag. Det er enkelte jeg jobber med som blir frustrert, jeg kan slippe ting helt uferdig. (Sæter 2006)

For Sæter er det viktig å være trygg, noe som kommer med erfaring. Unge regissører slipper minst mulig fordi de er redd ifølge Sæter. Det kommer alltid noe man ikke har kontroll over. Da er det viktig å satse på at man har gode medarbeidere. Sæter pleier å si til for eksempel lysansvarlig at han skal ordne lys mens øvingen holder på. Hvis han da er uenig med lysansvarlig jobbes det alltid for at Sæter sin ønske skal bli oppfylt. Spesielt når en regissør jobber med store oppsetninger kan han ikke detaljstyre. Hvis du gjør det får du nesten alltid et dårligere resultat enn hvis man kan overlate ting til de som er spesialister på det.

Å fortelle historien

Gjennom samtale med Sæter kommer det frem hva han mener en god forestilling skal være. En god forestilling skal kunne fortelle historien. Regissørens oppgave er å finne den best mulige måte å fortelle historien på slik at publikum kan forstå hva det er de ser. Om man som regissør glemmer dette kan man få det Sæter kaller en *metaforestilling*. For at en forestilling skal ha en troverdighet er det viktig at regissøren fokuserer på historien og en best mulig måte å fortelle den på.

Den beste Hamlet oppsetting jeg har sett så jeg i Molde. Der har de bare fokusert på en ting og det var å fortelle historien. Det det førte til var at ungdom løp til teatret for å se forestillingen. Å fortelle historien kan gå i glemmeboken når man jobber med teater. (Sæter 2006)

Når Sæter snakker om å fortelle historien sier han at for han er det viktig å unngå klisjeer. Et konkret eksempel Sæter gir er det å gråte på scenen, det er noe han misliker sterkt å se. Han sier at det er eventuelt publikum som skal gråte, ikke skuespillerne. Om skuespillere gjør det virker det ofte som at det skjer for at skuespilleren skal vise hvor dyktig han er til å gråte på scenen.

Metoden

Noe annet Sæter setter fokus på er det han kaller *å lese ut og å lese inn* stoffet. Han beskriver dette på denne måten:

Det viktige er å klare å rydde hodet vekk så du ikke leser inn. Det er fort gjort å lese inn. Det jeg må gjøre er å lese ut. Så lenge jeg betrakter så må jeg lese ut når jeg jobber må jeg lese inn. Du kan si det er på en måte schizofrent. Det ene er at du betrakter og det andre er at du former. De to jobbene skjer ikke samtidig. Akkurat det skillet er veldig vanskelig å forklare, men det er for meg en av de viktigste egenskapene. (Sæter 2006)

Sæter forteller videre at da han begynte å jobbe som regissør baserte hans arbeid seg for det meste på Penkametoden, analyseverktøy og skuespillerverktøy. Denne måten å jobbe ble etterhvert mer hinder for han enn hjelp i arbeidet og han kastet metoden mer eller mindre vekk. Han fikk en opplevelse av at metoden forenklet handlingen veldig, noe han ikke ønsket. Produksjonene ble firkantete og kjedelige. På samme tid så problemer når det gjaldt forholdet mellom teori og praksis. Han illustrerer dette med å fortelle om sitt møte med Dario Fo:

Jeg jobbet med Dario Fo i sin tid og han har skrevet bøker og undervist på universitetet og alt det der, ikke sant? Å lese bøkene hans og høre ham snakke om sitt arbeid, det henger ikke på grep med hva han gjør selv. Han gjør ikke det han står og snakker om. Han gjør det totalt annerledes. (Sæter 2006)

Likevel mener Sæter at man lærer mye av både teori og praksis. Han sier at det er mange måter å jobbe som regissør på, men i det øyeblikket du tar med praksis så ødelegges den.

Sæter er også opptatt av det som forteller historien, som ifølge han er rytmen og variasjon. Med det mener han at hvis scenen går forover og den er lik i bevegelsen og teksten, så er det bare “smør på flesk”, det flyter over i hverandre for publikum. Man må finne rytmiske forskyvninger mellom figurene. Hvis du har to stykker som møtes og spiller i samme rytme så blir det bare et tohodet troll, mener Sæter. Situasjoner oppstår i motsigelser og kontraster. Dette er viktig i Sæters arbeid, spesielt når han jobber med komedie. Humor oppstår alltid i motsigelser og kontraster. Hvis alle i en komedie er gale så mangler man en som er normal for å få det til å fungere. Sæter forteller at for han handler teater veldig mye om at man må ha håndverket i bunnen. En må vite effekten av pauser, effekten av hvordan du slipper en linje, om han skal legge ned eller legge opp scenen, som han kaller det. Det er viktig som regissør å skaffe seg erfaring med hva forskjellige uttrykk gjør.

Sæter forteller at på regilinjen fikk han ikke lære det han ville og dro derfor til Dario Fo. Sæter har alltid vært opptatt av komisk stoff og han visste at hos Dario Fo kunne han lære om å jobbe med slikt stoff. Hos Dario Fo lærte han i tillegg håndverket. Han forteller at håndverket han lærte hos Fo handler om teknikk. Han sammenligner det med å for eksempel strikke et sjal. Hvis man velger et bestemt mønster får man et annet resultat enn om man velger et annen mønster. Det handler om å lære ulike teknikker som resulterer i forskjellige strukturer og forskjellig uttrykk. Hans oppfatning er at mange regissører hopper galant over håndverket. Om man har håndverket i bunn så har man reddet seg selv et godt stykke på vei.

Sæter mener at håndverket kan også læres ved å se og følge andre dyktige regissører. Skolen er slik sett ikke det eneste stedet man kan lære håndverket. Etterhvert lærer man mye av å se andre produksjoner, spesielt produksjoner som ikke lykkes så godt kan man lære mye av.

Intervju med Jo Strømgren

Dette intervjuet med regissør Jo Strømgren ble gjort vinteren 2006. Etersom dette er ganske lenge siden har jeg påny tatt kontakt med Jo Strømgren. Han var imidlertid opptatt, men hans assistent leste gjennom intervjuet og godkjente dette. Ifølge han gjelder opplysningene her like fullt i dag som det de gjorde i 2006 i sammenheng med Strømgrens arbeid. I transkriberingen av dette intervjuet har jeg lagt det opp slik at mine spørsmål kommer først, hvorpå Strømgrens ordrette svar er uthevet i etterkant.

Metode og forarbeid

Når det gjelder metode påpeker Strømgren at han ikke har noen metodikk eller fast framgangsmåte i forbindelse med sine produksjoner. Dette er fordi enhver produksjon er en ny strategi som skaper sine egne regler. Strømgren utdyper dette ved å fortelle at regissørene som holder seg til sin tillærte metode - eller sin teaterteori fra utdannelsen - er dømt til å skrelle dette av seg fort. Det fungerer rett og slett ikke slik i praksis. Virkeligheten er for kompleks og variasjonene for store til det. Han påpeker også at hans svar er korte og er på ingen måte er dekkende for de store utredningene som hvert spørsmål om regimetode legger opp til. (Strømgren 2006)

I sammenheng med forarbeid ble Strømgren spurt om hva forarbeidet innebærer i hans arbeid og om det er han jobber etter en konsepttanke?

Nei, mine oppdrag er for varierte til å kunne gjennomføre en konsepttanke. Jobber også i mange land og for mange forskjellige publikumssammensetninger. Verdien av en konsepttanke varierer voldsomt ettersom hvor man er. Jeg satser mer på den tradisjonelle historiefortellingen og tar i bruk virkemidler av forskjellig art for å fortelle på den mest effektive og finurlige måten. Konsepttanker har ofte som mål å si noe om kunstarten i seg selv, noe som er revnende likegyldig som regissør. Som publikummer kan det være interessant, men som regissør har jeg altså ingen ambisjoner i det konseptuelle feltet.

Hvilken arbeidsmetode jobber du etter? Jobber du etter en modell eller skisse?

Som regel. For å overhodet å få produsert noe scenografi eller visuelle elementer må man levere tegninger i svært god tid. Modell eller skisse er oftest mer praktisk nødvendig enn som en hjelp til regien. Siden jeg lenge har jobbet med koreografi er min evne til å ha forløp og elementer i hodet godt utviklet.

Gjør du mye studier rundt emnet du jobber med?

Gjør sjelden mye tematisk research. Baserer oftest mine ideer på generell allmennkunnskap. Mye kunnskap ligger latent og overdreven research kan ødelegge den nære kommunikasjonen til publikum. Mine forestillinger er egentlig ikke spesielt tematiske, men handler mer om psykologiske mekanismer. Ytre rammer og "tematikk" er ofte bare katalysatorer for å uttrykke noe som er enkelt og allmenngyldig. Stoler ellers på at mitt perspektiv på livet og samfunnet er litt over gjennomsnittet.

Hvilke konsekvenser har forarbeid for ditt arbeid med skuespillere og hva har forarbeidet å si for arrangementslegging, for forholdet improvisasjon og fiksering - for rollearbeid?

Begrenset research betyr at jeg kan møte skuespillerne mer jevnbyrdig. Det vil si at jeg ikke tematisk og kunnskapsmessig ikke har et stort forsprang. Identifiseringen med meg som instruktør tror jeg da blir lettere.

Om skuespillerteknikk, bakgrunn og forventninger

Foretrekker du at skuespillere bruker en bestemt teknikk?

Kommer an på hva slags produksjon det er snakk om. En homogen gruppe jobber mer effektivt og har alle samme type metodikk fra før, så kan det være lurt å benytte seg av denne. Selv om du som instruktør ikke bruker denne til vanlig. Dersom skuespillerne er svært forskjellige både i stil og bakgrunn er det oftest lettere å starte en prosess med fravær av metodikk.

Hvordan forholder du deg til det som kalles å jobbe "utenfra og inn" og "innenfra og ut" og gir denne motsetningen noen mening for deg?

Begge måter å jobbe på er like verdifulle. Resultatet kan bli like interessant. Norsk utdanning sverger til "innenfra og ut", noe som jeg anser som snevert.

Gir din bakgrunn som danser noen spesielle føringer for hvordan du forstår skuespillerens arbeid?

Ikke spesielt. Mange synes det er "interessant" at jeg har en annen bakgrunn og tror at kunnskapen som ligger der er verdifull og mystisk. Men yrkene er like forskjellige som to planeter når man tenker logikk og tilstedeværelse. Jeg har måttet lære et nytt fag som regissør.

Har du forventninger til skuespillere som innebærer deres jobb med sin forarbeid?

At de har lest manus. Hvis det er manusbasert. Og at de har sett noe av mine forestillinger fra før så jeg slipper å bruke tid på å fortelle hvem jeg er. Som oftest er skuespillere som har gjort minst mulig forarbeid de enkleste å jobbe med. De har ikke startet en mental prosess som sannsynligvis ikke vil stemme med den jeg ønsker. Jamfør at man setter i gang med sin egen metodikk.

Om scenografi

Hva er ditt forhold til arbeidet med en scenograf?

Jobber ofte med samme scenograf, også med andre. Veldig ofte er jeg scenograf selv.

Hva har forarbeid å si for det romlige/scenografiske?

Man må kartlegge alle visuelle muligheter og eliminere det som kun er staffasje eller dekorasjon. Et rom som ikke blir brukt vil oftest fortone seg som et tomt rom. Og scenografien bør utnyttes som symboler, metaforer eller assosiativt element. Ellers blir det en dekorasjon uten tyngde. Selv om ikke ideen er klar, er det viktig å klarlegge mulighetene slik at man har mange alternativer å velge mellom når prosessen med skuespillerne starter.

Hvordan er ditt forhold til scenografien?

Alltid aktivt. Den skal brukes som den illusjonen den er, siden det å etterligne virkeligheten aldri vil oppnås på samme måte som når man lager dokumentarfilm. Jeg liker gjerne at elementer kan bety flere ting, at gjenstander kan brukes på flere måter. Hvorvidt scenografien blir en medspiller eller en kontrast til skuespillet avhenger selvfølgelig av hva slags forestilling det er.

Hvor delaktig er scenografen i forarbeidsfasen?

Avhenger av type produksjon.

I hvor stor grad har du/er opptatt av kontroll på det scenografiske?

Omkring halvparten av alle mine produksjoner (cirka 50 i alt) har vært med egen scenografi, altså tegnet av meg selv. Siden jeg jobber med prinsippet om én sterk visjon, og ikke teaterscenen som en møteplass for likeverdige kunstnere med integritet, altså flatere strukturer, vil jeg som regissør alltid ha en sterk kontroll med både scenografi, lys, kostymer og lyd. Dette er ikke nødvendigvis noe viktigere enn andre arbeidsmåter, men det er mitt personlige valg. Min styrke ligger ikke i gruppearbeid, min styrke ligger i en sterk fantasi og klare visjoner. Det betyr likevel ikke at jeg ikke har respekt for kreative partnere, med de må som oftest jobbe innenfor snevrere rammer enn hos regissører flest. Viktig er da at de selv ikke opplever rammene som snevre, men føler seg innlemmet i visjonen og anser denne som viktig og interessant å gjennomføre. Kontroll generelt er umulig uten at man selv skaffer seg respekt, og min evne til å holde kontroll med de mange sidene ved en produksjon er på mange måter et direkte resultat av at jeg kan mye om lysteknikk og lydteknikk, samt at jeg har lang erfaring med produksjon av scenografi og kostymer. Det er ikke uvanlig at teaterregissører ikke engang kan navnene på de forskjellige lyskasterne eller vet noe om hvordan et lydmikeybord fungerer. De færreste vet vel heller ikke målene på en EURO-palle. Det er heller ikke nødvendig, men det hjelper hvis man ønsker å holde kontrollen.

Om forarbeid

I hvor stor grad er det viktig å befri seg fra forarbeid under øving, med dette lurer jeg på hvordan er forhold mellom det du ønsker å se og det du ser foregår på scenen?

I den type produksjoner hvor jeg prøver å gjennomføre klare bilder, forberedt på forhånd i mitt eget hode, har jeg sørget for å opparbeide meg mange triks og verktøy for å nettopp få det som jeg vil. Dersom resultatet på scenen er dårligere, tvinger jeg gjerne igjennom forandringer som ligger tett opptil det jeg har sett for meg. Men like ofte, og kanskje oftere, er det som kommer ut av en prosess med skuespillere bedre enn min egen visjon. Da velger jeg selvfølgelig det nye. Tenker ofte at jeg kommer med grunnforslaget, men at det beste ideen likevel vinner. Hvem som kommer med dette er uvesentlig. En forestilling har verdi i seg selv og hvem som er regissør er strengt tatt underordnet.

Hvordan jobber du med visjoner og forhåndsbilder under prøveprosessen?

Viktigst er å finne de rette stikkordene, de rette referansene. Helst konkrete bilder framfor teoretiske avhandlinger. En situasjon fra Simpsons er oftest lettere å bruke enn et sitat fra Stanislavskij. Poenget er ikke at grunnlaget er intellektuelt tungt - men at sluttproduktet har tyngde. Alt som er enkelt kan kompliseres. Det er mye verre å gjøre det motsatt vei. Og det er jo dette skuespillerarbeid mye handler om - enkle problemstillinger og motivasjoner for å få klarhet i spillet - deretter er det ufattelig mange parametre som kommer senere for å komplisere totaliteten. Snakker man for kompleks tidlig i prøveperioden blir skuespillerne bare forvirret eller begynner å tenke på for mange ting på en gang.

Er ditt forarbeid forskjellig når du jobber tekstbasert enn når du ikke jobber ut fra tekst, i så fall på hvilken måte?

Tekstbasert teater i klassisk forstand er og blir et langt mer analytisk prosess, både for skuespillerne og for publikum. Ikke nødvendigvis med et tolkningspress, men i hvert fall med tanke på at forståelige ord oppfattes og bearbeides av den hjernehalvdelen som tenker analytisk. Det vil si det motsatte av den assosiative og intuitive delen. Det

krever igjen at linjene eller utviklingen hos karakterene er troverdige og konsekvente. I slike produksjoner starter jeg alltid med leseprøver for å gjennomgå karakterenes utvikling og tolkningsmulighetene og så videre. Leseprøvene er viktige, men jeg tror likevel jeg bruker kortere tid enn de fleste regissører til dette. Maksimum en uke, som oftest bare et par dager. Da har jeg forberedt mitt syn på hvor fokus ligger og hvordan karakterene bør fargelegges - og jeg har selvfølgelig forberedt en mengde med alternativ argumentasjon for mine syn siden det alltid blir diskusjoner i en leseprøvesituasjon. Tekstbasert teater åpner veldig mye for at skuespillerne gjør sine egne tanker og tolkninger - fordi teksten er til rådighet i god tid på forhånd og fordi de har mulighet til å se hele forløpet fra begynnelse til slutt. Forarbeidet og den første prøvetiden handler mye om å samle enighet om ditt syn som regissør og argumentere bort de syn eller forslag som ikke passer. Sagt på en negativ måte, så handler det mye om å luke bort - desinifisere produksjonen for ledetråder i feile retninger - nesten mer enn om å presentere ditt syn. Produksjoner som ikke er tekstbaserte er selvfølgelig friere - men mest fordi skuespillerne dermed er avvæpnet fra å innta forventninger og personlige tolkninger. De kan presenteres for materialet på en "need to know basis". Og her får jeg som regissør friere spillerom til å manipulere skuespillerne akkurat dit jeg vil ha dem eller dit jeg aner at det kan ligge noen overraskelser. Det beste trikket er å spre mye inspirasjon fra start av og insistere på at analytisk tankevirksomhet er tabu. Og hele tiden gi inntrykk av at jeg som regissør står på samme nivå som dem - at jeg ikke vet hva sluttproduktet ser ut som. Dette bruker å gi en sterk fellesskapsfølelse og en felles nysgjerrighet. Men i virkeligheten har jeg et ferdig manus og en klar visjon som jeg gjennomfører uten at de er klar over det. Trikket tvinger skuespillerne til å legge fra seg sine analytiske sider og fristiller dem til å gå ut på dypere vann - uten at de stoppes av frykt.

Om å arbeide i team og forholdet til publikum

Når du jobber med en oppsetting, tenker du team-bygging og i så fall kan du fortelle hva team- bygging er for deg?

Finne samme humor og samme visjon om sluttproduktet. Da er det meste gjort og mange potensielle problemer er nøytralisert.

Er det noen spesiell grep du bruker for å ha gruppens tillit?

Jeg byr på meg selv. Så lenge alle forstår hvem jeg er og hvor jeg vil, så kan det ikke slå feil. Ærlige tilnærminger og klare visjoner er vanskelig å motarbeide. Det er forøvrig aldri stress i mine produksjoner og hvis jeg skulle bli usikker selv, så sørger jeg for å skjule dette for teamet. Aura av sikkerhet forplanter seg.

Er det alltid klart for deg hvilken historie du ønsker å fortelle til publikum?

Avhenger av hva slags produksjon. Noen er åpne fra start, andre er fastlagte. Som regel har jeg det meste klart.

Hvor mye tenker du på publikum når du observerer?

Ikke mer enn gjennomsnittet. Forskjellen med meg i forhold til gjennomsnittet er at jeg ikke har noe problem med å innrømme det.

Noen regissører kaller seg gjerne "publikums" regissører. Hvordan står du i forhold til denne betegnelsen?

Begrepet springer ut fra myten om at kunst skal være "kompromissløs" og ikke tilpasses tilskueren. En gammeldags tanke som fremdeles eksisterer i enkelte miljøer. Poenget er å gjennomføre sin personlige visjon - men alltid dobbeltsjekke om publikum er i stand til å se den samme visjonen - det er å ta publikum på alvor og være sikker på at ideene faktisk kommuniserer. Noe annet vil være rett og slett dumt - fordi ideene ikke vil kommunisere.

Mange overvurderer teatrets integritet ved å tro at det ligner på kunstarter som feks billedkunst. Men de glemmer at teatret er og blir en kommersiell aktivitet hvor publikum betaler for å se noe - det er ikke en "kompromissløs" kunstart med mindre man driter i om kunstarten kommer til å overleve eller ikke. Film er et lignende og mer utviklet medium - analysen av hva som kommuniserer og for hvem er ekstrem der. Og likevel lages det mengder med geniale filmer. Viktig er også nyansere hvilket teater, hvilket stykke og hvilken scene det er snakk om. Graden av kompromissløshet avhenger selvfølgelig av dette. Publikums forventninger er forskjellige og det er bare

dumt hvis man bommer fullstendig på dette fordi man har sin egen personlige overbevisning om sin egen kompromissløshet. Et avantgardistisk eksperiment på Oslo Nye vil ikke treffe noen likesinnede på samme måte som en hverdagskomedie ikke vil få noe gehør på Black Box. Dessuten er hver person mangefasettert, og som instruktør er det absurd å bare dyrke en begrenset side av seg selv. Jeg gjør selv mye forskjellig og merker at dette fremdeles ikke rimer med teaterviter-standen eller kritikere. Fikk bekreftet det veldig klart når en avis faktisk skrev "danser bli ved din lest" og ga terningkast to for et teaterstykke. VG ga terningkast seks og satt ikke og tenkte på tidligere danseforestillinger under forestillingens gang. Men altså, en oppfordring til å begrense sitt eget kunstnerisk virke, noe som jeg synes er symptomatisk for mange av dem som har teoretiske tilnærminger til kunst. Jeg mener man bør stå friere til å være kunstner, akkurat som man er menneske - man har mange uttrykk som kan og bør kommet til overflaten.

Min egen erfaring med teaterregi

Som nevnt tidligere er et annet bidrag til arbeidet i denne oppgaven min egen praktiske erfaring i scenekunstheltet og da spesielt erfaring som ligger innenfor regissørens arbeidsfelt. Dette innebærer erfaring som prosjektleder, skuespiller, scenograf, manusforfatter. Etter min mening er empirisk erfaring viktig for å forstå regissørens rolle. I den forstand har min egen empiriske erfaring påvirket problemstillingen i denne oppgaven. Derfor mener jeg det er viktig å ta med egen erfaring i denne sammenheng.

Jeg har siden ungdomskolen drevet med teater og interessen for teater har ikke blitt mindre med årene. Siden 2009 har jeg forsøkt å etablere meg som profesjonell scenekunstner og jobbet med egne prosjekter. Jeg har i den sammenheng alltid vært interessert i regissørens rolle og har i mange år før jeg begynte å jobbe med egne prosjekter ønsket å jobbe med teaterregi. Da jeg gikk på dramalinjen på videregående, utnyttet jeg alle muligheter til å gjøre regiarbeid. Dette fortsatte da jeg begynte å studere teater ved NTNU. I samme tidsperiode har jeg også jobbet som regissør på ulike produksjoner i studentteatergruppen LÅT. I 2007 fikk jeg jobb som prosjektleder for *Symposium* ved Teaterhuset Avant Graden i Trondheim og har

i etterkant også begynt å lage mine egne prosjekter, deriblant forestillingen *1000 zasto 1000 zato*.

En av grunnene til at jeg ønsket å skrive denne oppgaven er et ønske om å lære mer om hvordan jeg selv kan jobbe med regi. Dette mener jeg å til en viss grad ha lyktes med. Observasjoner, intervjuer og litteratur jeg har studert i løpet av denne oppgaven, har gitt meg mer kunnskap om hvordan jeg kan jobbe med regi, samt konkrete forslag og arbeidstips. Jeg har i den forbindelse spesielt lagt merke til et viktig aspekt som har påvirket mitt arbeid, nemlig viktigheten av å være godt forberedt.

Jeg vil her skrive om mine erfaringer basert på mitt første prosjekt *1000 zasto 1000 zato* og litt om mitt arbeid med det pågående prosjektet *Manjaca 1200*. Når jeg skal skrive om dette vil jeg forsøke å holde meg til temaene jeg har diskutert med regissørene jeg har intervjuet, noe som inkluderer forarbeid, teksten/materialet, øvingsperioden, metode, publikum og de som er involvert i prosjektet som for eksempel scenograf, teknikere og produsent.

1000 zasto 1000 zato

Ideen til *1000 zasto 1000 zato* dukket opp for meg mange år før arbeidet med den startet. Forestillingen er basert på mine egne dagboksnotater i perioden 1989 til 1999. Jeg kommer opprinnelig fra Bosnia og Hercegovina. På grunn av krigen i Bosnia flyttet jeg og min familie til Norge i 1993. Dagboksnotatene omhandler mine opplevelser som barn og ungdom av krigen i Bosnia og mine første år som flyktning i Norge. Tanken om at dette kanskje kunne bli til en forestilling ble først luftet i samtale med Per Ananiassen, teatersjef ved Teaterhuset Avant Garden, i Trondheim i 2008. Ideen vakte interesse hos han og høsten 2010 var det premiere på *1000 zasto 1000 zato* på Teaterhuset Avant Garden. Siden 2010 har forestilling blitt spilt 45 ganger over hele landet, og er oversatt til engelsk. Forestillingen er i all hovedsak bygd på mine ideer, og jeg har selv vært både skuespiller og regissør på den.

Forarbeid

Mitt forarbeid i *1000 zasto 1000 zato* deler jeg i fire deler:

1. Tekstlesning
2. Brainstorming
3. Tekstarbeid og research
4. Siste gjennomlesning

Forarbeidsfasen begynte cirka syv måneder før premieren, og varte fra januar til juli 2010. Forarbeidet handlet mye om tekstarbeid og å finne de riktige medarbeider til produksjonen, deriblant lys- og lydteknikere og scenograf.

1. Tekstlesning

Jeg brukte omtrent to uker på å lese gjennom mine ti dagbøker. På dette tidspunktet hadde jeg ikke lest dem på ti år. På forhånd visste jeg at å lese gjennom disse dagbøker ikke kom til å være en enkel handling, ettersom jeg var følelsesmessig engasjert i innholdet. Jeg startet imidlertid kronologisk og leste alt som ble skrevet i dagbøkene. Det hendte at det dukket opp konkrete ideer om de ulike historiene og at jeg så for meg hva jeg kan gjøre med den på scenen, men jeg valgte å holde hovedfokuset på lesingen.

2. Brainstorming

Da jeg var ferdig med å lese gjennom alle dagbøker brukte jeg par dager på *brainstorming*. Jeg hadde med meg penn og papir overalt hvor jeg gikk og tok notater på alle tanker som dukket opp rundt historiene jeg hadde lest. Det var i denne perioden forestillingens tittel ble til *1000 zasto 1000 zato* (1000 hvorfor 1000 derfor).

3. Tekstarbeid og researcharbeid

Etter par dager med brainstorming brukte jeg omtrent ti dager på å oversette historiene til norsk. På denne måten fikk jeg et nytt møte med historiene og opplevde å få en viss avstand til materialet da jeg startet med oversettelsen. Dette ble et omstendelig arbeid som tok mer tid enn det jeg på forhånd trodde det skulle ta.

Da alt var oversatt var jeg klar til å starte med en grovere avgrensning som innebar valg av historier jeg ønsket å dele med andre. Jeg ble overrasket over hvor få historier jeg ikke ønsket å dele med andre. I tillegg så jeg for meg at historiene og materialet kunne bli til mer enn en forestilling. Spesielt en historie ble satt til side fordi jeg ville gjøre et annet prosjekt ut av den, nærmere bestemt *Manjaca 1200*, som jeg jobber med nå. Dette prosjektet har premiere 28 august inneværende år.

Da historiene var valgt leste jeg gjennom dem en gang til på norsk. Denne gangen tok jeg notater på det jeg ønsket å finne ut mer om. Historiene var skrevet for 20 år siden, derfor ville jeg se nærmere på dem fra dagens perspektiv. Jeg hadde også skrevet om mange mennesker jeg ikke hadde kontakt med lengre og jeg visste ikke hvor de var. Disse ble jeg nysgjerrig på, og ville finne ut hvor de befant seg nå. Etter denne gjennomlesningen satt jeg med flere sider notater med research jeg skulle jobbe med videre.

4. Siste gjennomlesning

Da jeg etter en stund var ferdig med å gjøre research gikk jeg tilbake til teksten og leste gjennom den en siste gang. Før denne gjennomlesningen hadde jeg fått kontakt med flere mennesker jeg skrev om i dagbøker, og fordypet meg i mer konkret informasjon om krigen i Bosnia. Jeg besøkte også en flyktningleir jeg bodde på da jeg kom til Norge som jeg skrev om, og var i det hele tatt aktiv i mitt søk etter historien jeg skrev om i dagbøkene. Dette ble min siste gjennomlesning av teksten alene, og jeg begynte nå å få et forhold til stoffet som tekst/manus som skulle jobbes med. På dette tidspunktet var det avklart at jeg kom til å være alene på scenen. Nå var det nødvendig å finne noen som kunne hjelpe meg med regien. Jeg ble i den sammenheng kjent med Thorunn Wikdahl som hadde flyttet tilbake til Trondheim etter endt teaterstudie i København. Hun hadde jobbet med regi tidligere og vi ble enige om å samarbeide, hvorpå hun fikk teksten fra meg. På dette tidspunktet regnet jeg forarbeidet som ferdig.

Arbeid med manuset

Etter møtet med Thorunn hadde jeg min første presentasjon av materialet for scenografen/lysdesigneren, Eirik Brenne Torsethaugen og Per Ananiassen. Jeg valgte å presentere det ved å lese opp noen av historier jeg hadde oversatt. Det var ikke mulig å lese gjennom alle historier på en time, så jeg valgte å hoppe over en del og heller fortelle dem om konteksten innimellom lesingen. Per og jeg avtalte videre at han skulle få teksten og gå gjennom den selv, og komme inn med innspill om hva som jeg kunne gjøre videre med den.

Etter møtet med Per og Eirik begynte Thorunn og jeg å prate sammen om hvilken scenisk form prosjektet skal ha. Visningen jeg hadde for Per og Eirik hadde påvirket meg til å jobbe videre med en så enkelt form som mulig. På dette tidspunkt merket jeg at prosjektet beveget seg mer og mer mot en dokumentarisk form for teater. Jeg bestemte meg da for å jobbe mot en forestilling med et hovedfokus på meg som forteller min historie.

Etter at Per hadde sett visningen og lest teksten snakket vi om hvordan vi skulle jobbe videre. Vi fant ut at mine refleksjoner over historiene var viktig å inkludere. Vi ble også enig om at disse refleksjonene er enklest for meg å prate om og ikke skrive dem ned, derfor valgte vi å gjøre det slik at jeg pratet, Per lyttet og stilte spørsmål. Vi tok det opp på båndopptaker og Per transkriberte ordrett det jeg hadde sagt i samtalen. Til slutt satt jeg igjen med en del tekst som skulle flettes inn i teksten med historiene fra dagbøkene. Å flette inn teksten inn mellom historiene jobbet Thorunn og jeg sammen om. Da vi etter noen dagers intensivt arbeid var ferdig, hadde vi et ferdig manus i hendene. På grunn av denne arbeidsmetoden ble det ikke noe tradisjonelt tekstarbeid med manuset. Vi jobbet for eksempel ikke med analyse, da det var ikke behov for det ettersom jeg selv var forfatter.

Øvingsperioden

Øvingsperioden varte fire uker. De første to ukene foregikk arbeidet i et annet rom enn rommet vi skulle spille i. To uker før premieren øvde vi i rommet forestillingen skulle være i. I ettertid ser jeg at vi kom på flere ideer og sceniske løsninger de første to ukene som vi forkastet da vi begynte å øve i rommet vi skulle spille i.

Siden materialet var mine egne dagboksnotater og refleksjoner var det viktig for Thorunn og meg å finne ut av hva slags form forestillingen skulle ha. Etter noen prøver der vi også utforsket mulighet der jeg skulle faktisk spille meg selv som barn og ungdom, falt vi ned på at en direkte henvendelse til publikum fra meg selv om meg som barn og ungdom var den beste løsningen for å formidle historien. Resten av øvingsperioden gikk ut på å fokusere fortellingen av historien. Vi jobbet med tempo og fiksering. Lyd og bilde kom også på plass to siste ukene da jobbet vi med å samkjøre de ulike delene på en best mulig måte. Vårt mål var en enkel og presis forestilling der de ulike bitene jobbet sammen og utfylte hverandre, noe som inkluderte tekst, lyd og bilde.

Thorunn og jeg jobbet på den måten at jeg kom med en ide om den sceniske fremføringen på de forskjellige scenene, hvorpå hun så på og ga meg tilbakemelding. Vi prøvde ulike løsninger på de forskjellige historiene jeg fortalte. Noen gang fungerte det best om jeg satt når jeg fortalte, andre ganger var det beste å stå mot publikum. Vi testet med andre ord ut flere løsninger før premieren. Det var viktig for oss at det skulle være luft og rom til at jeg skulle kunne bevege meg fritt i møte med publikum.

Regiblikk

I arbeidet med *1000 zasto 1000 zato* var det spesielt at jeg både var den som var på scenen, og samtidig hadde ansvar for regien. Da jeg første gang tok kontakt med Thorunn sa jeg at jeg trengte en regissør, men etter at jeg fortalte henne om prosjektet forsto hun at det ikke kom til å være et tradisjonelt regioppdrag. For mitt vedkommende fungerte imidlertid dette samarbeidet godt da jeg hadde full frihet i forhold til regien. Den største utfordringen var at jeg noen ganger fikk avkrefte av Thorunn løsninger jeg selv følte fungerte godt. Da kunne Thorunn be meg å gjøre det på en annen måte, som kanskje ikke føltes rett for meg som var på scenen, men hadde den effekten jeg ønsket. I slike situasjoner var det greit med et blikk utenfra.

Publikum

Mitt mål med *1000 zasto 1000 zato* hadde sammenheng med et ønske om å kommunisere med publikum, samt fortelle min historie fra krigen og beskrive min tilværelse som flyktning. Historiene er private, men samtidig er det opplevelser som jeg mener er av en slik art at det er viktig å dele de med omverden. Ettersom jeg valgte en teaterforestilling som form, var forholdet til publikum viktig. Å bli forstått og se at publikum forstod historien var sentralt for meg, derfor var det viktig å kunne se publikum. Jeg startet derfor forestillingen med å forsøke å komme nært publikum for å kunne se hvem som var der. Derfor satt publikum aldri i mørket og det var alltid litt lys på dem. I løpet av turneen med forestillingen prøvde jeg alltid å finne ut av hvem publikumet var på de forskjellige stedene. En oppriktig og direkte kontakt med menneskene i salen er etter min mening viktig. Dette handler ikke om at jeg har et budskap jeg vil formidle til publikum. Jeg forsøker imidlertid å være oppmerksom på hva min holdning til publikum er. Slik jeg ser det bør det ikke være en “ovenfra og ned” holdning. Mine meninger og holdninger burde ikke presses over på publikum via en forestilling. En god forestilling for meg er i den forstand en forestilling som er åpen nok til at publikum føler seg fri til å ta den inn på en måte som er naturlig for dem.

Kapittel 5: Regissørens rolle

Et historisk blikk på regissørens arbeid

Som vi husker fra oppgavens første kapittel går selve regissørfunksjonen gjennom omfattende endringer i løpet av 1800-tallet. Fra tittelen regissør så smått begynner å bli tatt i bruk i Paris på tidlig 1800-tallet går det altså knappe hundre år til regissøren er helt løsrevet fra skuespillerens innflytelse over forestillingen. Dette finnes unntak i dette bildet som vi har vært inne på, så som Georg av Meiningen sitt teater i Tyskland hvor altså skuespillerne visstnok ble styrt med jernhånd. Regissørens absolutte “seier” må nok kunne sies å komme på 1900-tallet, anskueliggjort gjennom Gordon Craigs skriftlige fremstilling av skuespillerne som marionetter styrt av en regissør som har full kontroll over sin egen forestilling.

Utover 1900-tallet ser vi hvordan regissørens rolle blir stadig mer etablert og profesjonalisert. Gjennom Stanislavskijs lære utvikles det metoder for hvordan skuespillerkunsten kan formes gjennom regissøren. Metodene hans er fortsatt aktuelle, noe regiutdanningen i Norge er et eksempel på. Også andre regissører, som for eksempel Brecht, viser at regissøren også kan innta rollen som pedagog. I tillegg til å være pedagog ser vi eksempler på regissører som inntar rollen både som kunstner og forfatter gjennom Meyerholdt og Artaud. Regissørrollen

omfatter med andre ord stadig mer utover 1900-tallet og profesjonaliseringen av denne når stadig nye nivåer.

Selv om regissørens funksjon etterhvert ble mer omfattende og markert gjennom historikken fra 1800 til 1900-tallet er det et poeng at forholdet mellom regissør og skuespiller alltid har vært svært nært. I den tidlige historikken før instruktøren skilles ut som en egen funksjon ser vi at skuespillerfunksjonen og regissørfunksjonen smelter sammen gjennom at “stjerneskuspilleren” ofte tar kontroll over forestillingen, noe vi ser både i renessansens og barokkens teater. I et moderne perspektiv er sammenhengen gjerne den at skuespillere utdanner seg til regissører, eller blir regissører på bakgrunn av sin erfaring som skuespiller. På denne måten lever den nære relasjonen mellom skuespiller og regissør videre. Flere av regissørene som er intervjuet i denne oppgaven har sceneerfaring fra før og kan således tjene som eksempler på dette. Jo Strømgren startet som danser før han ble regissør. Erlend Samnøen har jobbet som skuespiller i forkant av sin regissørkarriere. Av øvrige norske regissører finner vi for eksempel Stein Winge og Bjørn Sundquist blant mange flere som har skuespillerbakgrunn. Det finnes imidlertid unntak fra denne regelen i form av regissører som ikke har profesjonell skuespillererfaring som utgangspunkt for sitt virke som regissør, som for eksempel Tyra Tønnessen og Nora Evensen for å nevne noen, skjønt begge har erfaring som amatørskuespillere. Det er allikevel et poeng at skuespilleren og regissøren fortsatt gjennom sine roller er nært bundet sammen, og utøver en gjensidig påvirkning på hverandres arbeid i lys av sine respektive funksjoner.

Når det gjelder temaet profesjonaliseringen av regifeltet som Anne-Britt Gran tar opp, kan vi knytte den blant annet til regiutdanningen som etterhvert har vokst frem, som i seg selv er et bevis på selve profesjonaliseringen. Den vil nødvendigvis også være med på å forme regissørens rolle, selv om regiarbeid er et arbeid som også læres gjennom praktisk erfaring. Som nevnt tidligere er regiutdannelsen i Norge marginal ettersom det er bare en skole som tilbyr en fullverdig utdannelsen i dette feltet. Den har også siden i stor grad vært preget av Irina Malochevskjas spesielle metodikk, som er hentet mer eller mindre direkte fra Stanislavskijs lære. Tyra Tønnessen har som nevnt regiutdanningen sin herfra. I samtalen med Tønnessen oppfattet jeg det slik at det er noe spesielt rundt det å ha lært metoden direkte fra Malochevskaja i motsetning til å lære den via bøker og andre lærere som ikke har den samme linjen til Stanislavskij.

I og med at flere norske regissører har tatt denne utdanningen, som igjen har påvirket andre regissører, er det plausibelt å anta at denne utdanningen med sin spesielle metodikk har påvirket arbeidet til mange norske regissører. I den sammenheng vil det være rimelig å hevde at regissørens rolle i norsk teater i alle fall til en viss grad er preget av Stanislavskijs metode slik den er fremstilt gjennom Malochevskaja. Og Penka-tradisjonen før Malochevskaja hadde jo også sterke innslag av Stanislavskij-tenkning, i det minste i analysearbeidet og arbeidet med skuespillerne

Metode og bakgrunn

Det har i denne oppgaven blitt gjort et forsøk på å analysere regissørens rolle og arbeid gjennom å observere og intervjuer utvalgte regissører, samt se nærmere på noe av den norske litteraturen som finnes om teaterregi. I denne sammenheng regnes metoden regissøren jobber etter som viktig for temaet. Det har blitt viet en viss oppmerksomhet til *metoden for handlende analyse* og *metoden for fysisk handling* som Malochevskaja har undervist om. Mitt inntrykk er at mange regissører kjenner og har en mening om disse metodene, og at disse dermed preger norsk teater. Metodene er i første rekke beregnet på tekstbasert regiarbeid.

Tross tilbudet ved kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) utvikler mange regissører egne metoder etter å ha jobbet med regi i mange år. Dette gjelder kanskje spesielt regissører som ikke er utdannet ved KHiO og ikke har samme opplæring. Flere regissører lærer imidlertid regimetodikk av andre. Erlend Samnøen påpeker i denne forbindelse at hans kunnskap om metoden kommer fra Kjersti Horn som er tidligere Malochevskaja student. Samtidig forteller Samnøen at han ikke vil si at han jobber etter metoden, men bruker momenter fra metoden som hjelp i hans arbeid med skuespillere. Man kan altså oppleve at regissører som ikke er utdannet ved Statens teaterhøgskole bruker metoden på sin egen måte, men ikke nødvendigvis slik Stanislavskij mente den skal brukes.

Som nevnt tidligere har det i lang tid foregått en debatt om hvordan man lærer regi på en best mulig måte. Mange ser ut til å mene at regi læres best av å følge andre regissører. KHiO ser ut til å ha tatt dette til seg i og med at det ofte har vært regissører som har undervist i regi her. Det finnes også regissører som ikke er utdannet i regi, men har en annen bakgrunn fra teater.

Samnøen med sin skuespillerbakgrunn er et eksempel på en slik regissør. I den sammenheng er det et poeng at Samnøen fortsatt jobber delvis som skuespiller. Hans arbeid er slik sett delt i regioppdrag og skuespilleroppdrag. Samnøen er altså en regissør som har lært regi av å se på og følge andre regissører, ettersom han som regiassistent for Kjersti Horn også på den måten tilegnet seg kunnskap og verktøy for sitt regiarbeid.

Bjørn Sæter på sin side har regissørutdannelse bak seg, men han forteller at han under denne utdannelsen ikke lærte det han ønsket å lære. Han dro av den grunn til Dario Fo for å lære flere teknikker han kunne bruke i sitt regiarbeid. Strømgren på sin side er nesten uinteressert i å prate om regiutdanningen og legger mest vekt på hans egen bakgrunn som danser, samt sin kunnskap om hvordan en teateroppsetning fungerer. I tillegg fokuserer han på hvilke teknikker som skal til for å formidle materialet til skuespillere og videre til publikum, slik han ønsker det. For Strømgren er det viktig å påpeke at forestillingene han jobber med er forskjellige, og krever forskjellige metoder å jobbe etter. Han påpeker i den forbindelse at å jobbe med opera og teater er som natt og dag, og krever ulike metoder å jobbe etter. I tillegg hevder han at det er forskjell på å jobbe med sitt eget Jo Strømgren kompani i forhold til det å ta oppdrag på Trøndelag Teater. Også her varierer metodene han bruker. I forbindelse med diskusjonen rundt metode er imidlertid Stanislavskij metoden ikke nevnt av Strømgren, noe som tyder på at han ikke er blant dem som bruker denne.

Selv om de forskjellige intervjuobjektene i denne oppgaven har ulik tilnærming, erfaring og forhold til metode i deres regiarbeid er det likevel noen elementer i deres arbeid som er like på tross av at de ikke har samme bakgrunn. Dette berører forberedelser, forholdet til teksten, deres arbeid med skuespillerne, samt deres forhold til publikum. Dette er noe jeg vil komme tilbake til.

Å lære regiarbeid ved KHiO har i tillegg til den teoretiske også en praktisk dimensjon. Metoden læres praktisk ved at den prøves ut på både medstudenter, regissører og senere i utdanningen også skuespillerstudenter. Malochevskajas forhold å lære bort metoden handler mye om å forstå at det er en organisk prosess som ikke er uavhengig av talent, personlighet og intuisjon. Man kan tenke seg at dette er en avgjørende faktor for forståelsen av det man lærer i regiutdanningen. Dette gjør det også til en viss grad vanskelig å beskrive den teoretisk, da det hele tiden bringes inn noe som ikke kan beskrives i ord, som for eksempel talent og intuisjon.

Men det tydeliggjør bare hvor sammensatt regissørens arbeid er. Man kan lære metoden enten på skolen eller via andre regissører som bruker den, men den i seg selv er ikke nøkkelen i regissørens arbeid. For, som det finnes flere eksempler på, kan man også lage store og vellykkede produksjoner uten å ha opplæring i denne.

Regissørens forhold til skuespillerne

Som tidligere nevnt er skuespillerne, i alle fall ifølge Kjetil Bang-Hansen, teatrets sentrum. Han påpeker videre at teatret kan klare seg uten instruktøren, men altså ikke uten skuespillerne. Dette synet underbygges også av kildene som er brukt i denne oppgaven, deriblant regissørintervjuene og omtalen av regiutdanningen i Norge. Skuespillernes sentrale posisjonen ser slik sett ut å være udiskutabel.

For en regissør betyr kommunikasjonen med skuespillerne mye for arbeidet. Som nevnt har det i teatrets historikk foregått en maktkamp mellom “stjerneskuespilleren” og instruktøren. I dag er rollene tilsynelatende avklart. Det virker heller som det er fokus på måter å gjøre hverandre god på, å finne det som gagnar et felles mål. I den forstand er god kommunikasjon avgjørende, noe som fremgår av intervjuene. Men om man skal si noe om maktforholdet kan man se, også gjennom denne oppgaven, at regissøren er den som “bestemmer” og altså fungerer som arbeidsleder. Det virker som om skuespillerne gjør sitt beste for å realisere det regissøren ønsker. Frustrasjoner kan likevel oppstå og uenigheter er det mange av, men dette kan sees på som en del av den kreative arbeidet. En ting som likevel er interessant er at publikum ikke nødvendigvis trenger å bli berørt av dette. Publikum og kritikere kan i den forstand godt like en produksjon hvor samarbeidet mellom regissør og skuespillerne var dårlig, og misnøyen stor blant teamet rundt produksjonen.

Ofte velger regissørene selv skuespillerne som de ønsker å ha med på produksjonen. Tønnessen, Sæter og Strømgren er eksempler på dette. I samarbeid med sitt kreative råd velger de hvem av skuespillerne som skal være med i en valgt produksjon. Man kan tenke seg at dette gjør arbeidet enklere da regissøren ofte har en kunnskap om skuespillerne de velger på forhånd og ser for seg hvem de får et godt samarbeid med.

Det er kun i forarbeidsfasen regissøren er uten skuespillere. I neste arbeidsfaser de inkludert i arbeidet. Arbeidet med skuespillerne er ofte delt i flere faser, noe Tønnessen beskriver detaljert. Ut fra intervjuene med Tønnessen, Evensen, Samnøen, Strømgren og Sæter kan man grovt sett dele disse fasene i tre faser, hvor regissøren og skuespillerne først leser tekst sammen. Deretter improviseres det over materialet, hvorpå de kommer til prøvefasen hvor forestillingen settes sammen og øves inn. Hvor lang tid de bruker på de ulike fasene og hvordan de jobber med dem varierer. Det samme gjør hvilke metoder og elementer de bringer inn i arbeidet. For eksempel er improvisasjonsfasen hos Strømgren, når han jobber med sitt kompani, noe lengre enn en improvisasjonsfase hos Evensen når hun jobber med et spel. Noe av årsaken kan tenkes å være at Strømgrens kompaniskuespillere er mer vant til improvisasjonsteknikker enn skuespillerne i et spel, ettersom det der brukes mange amatørskuespillere. Også de andre fasene, tekstlesingsfasen og fasen der forestillingen settes sammen, er faser de overnevnte regissørene vier ulik tid og energi til. Tønnessen forteller at improvisasjonsfasen er den morsomste fasen og er ofte lengre enn planlagt. Når det gjelder fasen når forestillingen begynner å øves på byr ofte spillet og samspillet på overraskelser. Av og til må man forkaste noe av materialet hun sammen med skuespillere har kommet fram til i de tidligere faser. Dette er en del av arbeidet og noe man blir vant til, ifølge Tønnessen.

Å opparbeide seg en god kommunikasjon og relasjon til skuespillerne man jobber med er viktig for regissørens arbeid, noe som kommer tydelig frem både i intervjuene og den øvrige empirien i oppgaven. Vi kan for eksempel lese ut av intervjuet med Sæter hvor viktig “team building” er for hans regiarbeid. Han forteller at det å skape en trygg atmosfære gjør at man kan gi direkte kritikk til skuespillerne uten at det oppfattes som kritikk, noe som er viktig for at en regissør kan ivareta sin arbeidslederfunksjon.

Når man snakker med forskjellige regissører om deres arbeid med skuespillerne, kommer man ikke unna at det å kunne jobbe godt med skuespillerne er avgjørende for den visjonen man har om prosjektet. Malochevskaja understreker i den forstand at regissøren bør ha et slags kjærlighetsforhold til skuespillerne. I tillegg må de vite hva det innebærer å være skuespiller og gjøre den jobben en skuespillerne gjør, noe det også legges opp til i hennes regiskole.

Å øve med skuespillerne under en oppsetting innebærer for regissøren å støtte skuespillerne i deres rollearbeid. Tønnessen legger vekt på bruken av metoden når hun jobber med skuespillere. Gjennom den hjelper hun dem å komme dypere inn i rollen og få et forhold til den. Sæter på sin side forteller at han for det meste overlater rollearbeid til skuespilleren alene. Han ønsker helst bare å gi tilbakemelding om det fungerer eller ikke. Dette gjør han fordi han ofte jobber med store oppsettinger med mange skuespillere og kort tid, noe som igjen påvirker hans arbeid med skuespillerne. Samnøen forteller at når han hadde regi på *Krig og Fred* jobbet han mye med å utforske det fysiske, *bevegelsene*, med skuespillerne. Samnøens dansebakgrunn var i den forstand viktig når det ble jobbet med rollearbeid. For Evensen er det forskjellig fra oppsetting til oppsetting i hvor stor grad hun er med på rollearbeid med skuespillerne, men for det meste jobber hun tett med skuespillere om dette. Strømgren har også et dansebakgrunn og i mye av hans arbeid kan man ane fokus på det fysiske i arbeidet med skuespillerne. Dette betyr ikke nødvendigvis at det er et skarpt skille mellom den psykologiske analysen og den fysiske tilnærmingen til rollearbeidet. Det handler mer om hva hver enkelt regissør synes fungerer best i forhold til arbeidet under en gitt produksjon. Som Strømgren selv sa jobber han forskjellig om han regisserer opera, en Jo Strømgren kompani oppsetting eller med Ibsen ved Det Kongelige Teateret.

Som det har blitt beskrevet tidligere i oppgaven er det mange måter å jobbe med en teateroppsetting på og denne oppgaven tar for seg avgrenset området. Likevel er det viktig å påpeke at også arbeidet med skuespillerne varierer om man ser på andre former for teaterarbeid. I for eksempel *devised* teater, er relasjonen mellom regissør og skuespiller forskjellig fra den vi finner ved institusjonsteateret som mine intervjuobjekter i stor grad er knyttet til. Et gruppeprosessorientert arbeid påvirker naturligvis regissør - skuespillerarbeidet, alt ettersom om formen de har valgt på arbeidet er hierarkisk eller flatt. Det samme gjelder for de frie teatergrupper slik Arntzen beskriver dette, skjønt forholdet mellom regissør og skuespiller ikke er helt ulikt institusjonsteatret ettersom regissøren her har som oppgave å vurdere hva som fungerer, i tillegg til å frigjøre krefter hos skuespillerne. Det kanskje mest generelle man kan si om forholdet mellom regissør og skuespillere er at det uansett form er avhengig av en god relasjon for å ivareta den kreative prosessen hos en regissør.

Tekstanalyse og planlegging

Å jobbe med tekstanalyse er som regel en del av en regissørs forarbeid. I forarbeidsfasen er det gjerne planlegging, tekstlesning og tolkning som står i fokus. Planleggingen og arbeidet med teksten foregår imidlertid på forskjellige måter. Det samme gjelder hvordan man velger en tekst. Tønnessen, Sæter og Strømgren er tydelig på at det nesten alltid er dem som velger hvilken tekst de skal jobbe med. Strømgren skriver gjerne sine egne drama. Evensen og Samnøen gjør begge deler, noen ganger velger de selv teksten, andre ganger blir de spurt om å gjøre regi på en bestemt tekst. Tross forskjeller her er imidlertid alle enige i at tekstanalyse er en viktig fase i deres arbeid. Årsaken er at det å kunne komme inn i kjernen av teksten en jobber med er viktig for forståelsen av historien som skal fortelles.

Tiden er en viktig faktor i regissørens arbeid og å planlegge grundig er avgjørende for produksjonen. Sæter forteller at han bruker mye tid i forarbeidsfasen på å planlegge hvordan øvingsperioden skal disponeres. Han er i den sammenheng opptatt av å ha en detaljert plan før han går inn i arbeidet med teamet han skal jobbe med. Når det gjelder teksten forteller Sæter at han bruker god tid på å forstå teksten og har hele tiden fokus på hva historien som skal fortelles handler om. Ideer om hvordan denne historien kan formidles på en best mulig måte noterer han underveis. Han leser gjerne manuset flere ganger før han opplever tydelig hva historien er for han. Når han da har kommet frem til det legger han vekk manuset. Han sier at ofte i øvingsperioden tar han ikke opp manuset opp engang, for øvingsperioden for en regissør handler ifølge han ikke om å se i manuset, men om å se på det som foregår på scenen.

Evensen leser også teksten flere ganger og ønsker å komme til første møte med skuespillerne trygg på at hun vet hva teksten det skal jobbes med handler om, hva kjernen her er. Dette betyr ikke at det ikke er rom og åpning for å se teksten med nye øynene når hun møter skuespillerne. Det er likevel viktig at Evensen vet i hvilken retning hun selv vil styre historien. I likhet med Sæter forteller hun også at det er forskjell på om hun jobber med en tekst som har blitt gjennomarbeidet mange ganger før, som for eksempel *Bør Børson junior*, enn en som ikke har det. Evensen visste i den forbindelse at publikum hadde en forventning om hvordan produksjonen skulle være. Dette var ganske likt det Sæter også forteller om hans regiarbeid på *Les Misérables*. Han visste godt på forhånd hva publikum forventet. Hans ønske var å gi dem den historien på en best mulig måte. For Evensen er det noe helt annet når hun

for eksempel jobber med ny dramatikk . I intervjuet forteller Evensen om sin erfaring da hun regisserte *Tyskertøs*. Da hun leste teksten opplevde hun det som vanskelig å komme i dybden av forståelsen av den. Konsekvensen ble at hun fortsatt var på et uferdig stadiet med teksten da arbeidsperioden med skuespillerne begynte. Dette preget resten av arbeidsperioden og hun følte at hun aldri fikk kommet helt inn i det stoffet, noe som også preget det ferdige produktet. Evensen selv var ikke helt fornøyd med dette arbeidet. Eksemplet viser hvor viktig det kan være for regissørs arbeid med en grundig tekstarbeidsfase alene før arbeidet med resten av teamet settes i gang.

Tønnessen forteller om viktigheten av metoden hun har lært av Malochevskaja for hennes tekstforståelse i forarbeidet. I tekstanalysefasen bruker hun *metoden for handlende analyse* og som nevnt tidligere understreker Tønnessen at om man har utdanning i *metoden for handlende analyse* vet man hvor viktig forarbeidet og den er. For Tønnessen, som for de andre intervjuobjektene, handler denne fasen om å forstå materialet grundig slik at hun er forberedt når hun møter skuespillere for første gang.

Selv om Evensen, Strømgren og Sæter ikke bruker beskrivelsen *metoden for handlende analyse* når de forteller om sitt arbeid med tekst på samme måte som Tønnessen, er det tydelig at det å analysere teksten gjennom å dele opp teksten i mindre biter, er kjernen også i deres tekstanalyser. Samnøen forteller at han bruker *metoden for handlende analyse* så godt han kan i sitt arbeid, til tross for at han har lært den indirekte gjennom Kjersti Horn. Sæter på sin side forteller at han ble utdannet i Penka-metoden og slik lærte seg analyse og skuespillerverktøy. Selv om han påpeker at denne metoden ble mer til hinder enn hjelp og at han ganske tidlig i sin karriere sluttet å bruke metoden slik han hadde lært den, er det likevel nærliggende å tro at Sæters analysearbeid er påvirket av den.

Strømgrens forhold til metode er som nevnt noe annerledes enn hos de andre intervjuobjektene, da han jobber på forskjellige måter alt ettersom hva slags produksjon han jobber med. Dette påvirker også forarbeidsfasen. Når Strømgren blir spurt om dette nevner han at han satser på historiefortelling. Dermed kan man tenke seg at lesing av et tekstmaterialet handler om å forstå og finne historien som skal fortelles for Strømgren også.

Å lese andre verker av samme forfatter kan også være viktig for tekstarbeidet i forarbeidsfasen. Tønnessen forteller i den sammenheng om viktigheten av å forstå sjanger, noe vi også finner i Malochvskajas lære. En viktig brikke i det å forstå sjanger er i den sammenheng å forstå forfatteren. Både Evensen, Sæter og Tønnessen forteller at de leser andre verk skrevet av samme forfatteren mens de er i forarbeidsfasen, da dette hjelper deres tekstanalyse arbeidet.

En annen viktig del av det å være godt forberedt, ved siden av å forstå og analysere teksten og historien som skal fortelles, er å lage en grundig prøveplan. Tønnessen forteller at for henne er det nødvendig å lage en prøveplan og forholde seg til den så godt som det lar seg gjøre i prosessen. Ved siden av en generell prøveplan lager hun en dag til dag arbeidsplan for seg selv. Evensen forteller om det samme, altså at hun lager en prøveplan for hele arbeidsperioden og teamet på forhånd og en dag til dag plan for seg selv. På denne måten er det lettere å føle seg trygg når arbeidet ikke går etter planen og uforutsigbare ting skjer. Dette handler om at regissøren til enhver tid skal vite hvor i prosessen en er, hva man har fått gjort og hva som gjenstår ifølge Evensen. Man kan lese det samme ut av samtalen med Tønnessen, altså viktigheten av regissørens viten om hvor i prosessen man er. Om regissøren selv er godt forberedt er det enklere for de andre involverte i et prosjekt å skape og være kreativ.

Sæter setter mye fokus på tiden som den viktigste ressurs i hans regiarbeid. Som nevnt tidligere jobber Sæter ofte med musikaler og andre store oppsetninger som involverer et stort team. Da er det viktig for Sæter å vite hvordan tiden skal være disponert. Samnøen nevner også tidspresset og ansvaret en regissør har overfor det å komme i mål med en forestilling. Ut fra dette kan man tenke seg at en god prøveplan er viktig for Samnøen også.

Noe som gjør at Strømgren skiller seg ut når det gjelder forarbeid, er hans uttalelser om at han ønsker å møte skuespillerne som en jevnbyrdig og altså ikke ha noen form for tematisk og kunnskapsmessig forsprang. Det er slik han opplever at han kommer best i mål med skuespillerne og får det beste resultatet. Det kan virke som om forarbeidet for Strømgren handler mye om de visuelle bildene han ser for seg om hvordan forestillingen skal bli. I den sammenheng forteller Strømgren at han tegner skisser over scenografien i god tid og at hans bakgrunn som koreograf gir ham en annen tilnærming også til forarbeidsfasen i hans arbeid.

Det er tydelig at forarbeidet er viktig for regissørene som her er intervjuet. Slik de fremstiller dette kan man tenke seg at forskjellen på en god og dårlig produksjon kan ha mye med regissørens forarbeid å gjøre og ikke minst hvor grundige de er i denne fasen. Dette forteller også noe om regissørens rolle, ettersom forarbeidet både berører planlegging og arbeidsledelse som ser ut til å være naturlig for en regissør å ta på seg. I denne sammenheng er det viktig å påpeke at det finnes unntak i sammenheng med denne måten å jobbe på, med tanke på regiarbeid som benytter seg av en mer konseptuell måte å jobbe frem en forestilling på, noe som ofte innebærer at teksten ikke er ferdigskrevet på forhånd. Som vi for eksempel ser i *devised* teater jobbes det med å skape tekst under arbeidsprosessen. I den sammenheng vil altså både forarbeidet og regissørens rolle fungere annerledes enn det gjør for de overnevnte regissører.

Scenografi, lys og lyd

Scenografi, lys og lyd er deler av en oppsetting som en regissør skal kunne jobbe med og ha et forhold til. Reistad påpeker i den forstand viktigheten av at en regissør er godt forberedt når han skal møte regissøren og at regissøren på forhånd har tenkt gjennom spørsmål knyttet til scenografien. En tydelig ide om hva som til enhver tid skal være i fokus er sånn sett av stor betydning. En regissør skal være klar over at hver enkelt bevegelse som foregår på scenen har betydning for publikums oppfatning av det som skjer på scenen. Sæter understreker dette poenget. Han forteller at det er viktig at alle som er på scenen er klar over at hver minste bevegelsen de gjør har betydning for publikum, selv om de er ikke i fokus.

Ved regilinjens fjerde år har studentene en rekke oppgaver der de jobber med scenografi, lys, lyd og kostymer. Som nevnt tidligere angående regissørens forhold til skuespilleren er det mange som mener at det å ha erfaring som skuespiller er en hjelp for en regissørens arbeid med skuespillerne. På samme måte mener intervjuobjektene her at å ha kunnskap om alle deler av en oppsetting, inkludert scenografi, lys og lyd, er viktig.

Tønnessen forteller at samarbeidet med scenografen kan være avgjørende for en produksjon og hun har alltid ideer på scenografiske løsninger. For Tønnessen er det viktig å ha god

kommunikasjon med scenografen og at han/hun er åpen og lytter til hennes ideer og kommer med forslag selv som støtter opp Tønnessens ideer. Evensen nevner også at kommunikasjonen med scenografen er viktig, og at det er tydelig for henne og scenografen at de har samme tolkning og forståelse av materialet. Evensen foretrekker å møte scenografen også i analysefasen om det er mulighet til det.

For Tønnessen er det å ha scenografi, lyd og lys på plass viktig for hennes arbeid med skuespillerne. Hun påpeker at skuespillerne kan bli overveldet når alle elementer kommer på scenen i slutfasen. Derfor foretrekker Tønnessen at scenografi, lys og lyd er på plass helst ei uke tidligere enn det teatret selv har planlagt. Når det gjelder Sæter jobber han som nevnt ofte med store oppsetninger. I hans arbeid er det viktig å slippe kontroll på scenografien, lys og lyd til de som jobber med det, men Sæter vil alltid ha muligheten til å forandre dette om han ser at det ikke fungerer slik han ønsker. Sæter påpeker i denne sammenheng at alt, også scenografi, lyd og lys har et formål i forhold til det å fortelle den gitte historien.

Strømgren har et annerledes forhold til scenografi, lys og lyd. I intervjuet forteller Strømgren at hans styrke ligger i en sterk fantasi og klare visjoner. For det kreative teamet, inklusive scenografen, og lys- og lydteknikere innebærer dette at det jobbes innenfor snevre rammer der Strømgrens visjon er gjeldende. Dette betyr ikke at han ikke har respekt for resten av teamet, som han sier, men det er heller en avtale gjort på forhånd når man jobber med Strømgren som regissør. Strømgren har erfaring og kunnskap om det tekniske og dette synes han er viktig for hans regiarbeid. Det er blant annet på bakgrunn av den kunnskapen at han tilegner seg respekt hos lyd- og lysteknikere. På denne måten er det lettere å samarbeide om å visualisere Strømgrens ide. Strømgrens forhold til scenografen og scenografien er alltid aktiv og veldig ofte er han altså scenograf selv. Det innebærer at han tegner skisser og de scenografiske løsningene. Når han jobber med scenografien er han opptatt av å kartlegge visuelle muligheter og eliminere det overflødige. Scenografiens tyngde er ifølge han det symbolske og metaforiske.

I forhold til de andre intervjuobjekter er Strømgren den som snakker mest om den symbolske og metaforiske tyngden i scenografien og den eneste som også ofte er scenograf i sitt arbeid. Det virker rimelig at det å være scenograf selv gir et annet forhold til scenografien. Det krever et annerledes arbeid med scenografien enn hos for eksempel Sæter, der han på grunn av størrelsen på sine oppsetninger, samt tidspresset, får et annet forhold til scenografi, lys og lyd.

Verken Tønnessen, Evensen eller Samnøen er like aktive i arbeidet med scenografi, lys og lyd som Strømgren. Likevel er det tydelig at de som regissører også har et forhold til og en avgjørende rolle i forhold til scenografien, og kan påvirke denne i forhold til sine respektive ideer.

Regissørens rolle

Slik Kjetil Bang-Hansen fremstiller det er regissørens rolle å være arbeidsleder og ta på seg ansvaret for at elementene i en forestilling settes sammen til en helhet. I tillegg skal han ta nødvendige avgjørelser og tørre å si ja eller nei. I Reistads oppsummering finner vi en lignende beskrivelse, altså at regissøren har et overordnet og koordinerende ansvar for forestillingen. Administrative evner, samt ansvaret for å lage produksjonsplanen trekkes også frem som regissørens ansvar. Intervjuene i denne oppgaven bekrefter langt på vei dette synet på regissørens rolle. Evensen trekker frem både evnen til å være leder, samt ansvaret for prøveplanen som klare regissøroppgaver. Samnøen trekker frem både ansvaret for det kunstneriske prosjektet, forestillingen og publikum og påpeker at regissøren også er gruppeleder i arbeidet med en forestilling. Tønnessen på sin side trekker frem det å sette sammen en helhet og at regissøren skal sy forestillingen sammen og rydde og samle tråder. Sæter påpeker viktigheten av å ta avgjørelser og være leder. Et lignende syn finner vi hos Strømgren som er opptatt av å realisere sin egen visjon, samt ha kontroll over iscenesettelsen.

Som vi ser av det overnevnte så er også regissørens rolle i forhold til tekstarbeidet og tekstanalysen ganske lik når det gjelder det intervjuobjektene uttrykker sammenlignet med det både Reistad, Bang-Hansen og ikke minst Malochevskaja trekker frem. Bang-Hansen trekker frem viktigheten av en grundig tekstanalyse som en del av forarbeidet, noe også Malochevskaja og Tønnessen har et fokus på. Å bli kjent med forfatteren er også et likhetstrekk her, noe både Evensen, Sæter og Tønnessen har fokusert på gjennom at de leser flere verker av samme forfatter som en del av sine forberedelser. I denne forbindelse trekker også Reistad frem viktigheten av å bli kjent med forfatteren.

Forholdet til skuespillerne er et av gjennomgangstemaene i denne oppgaven, noe som ikke er uten grunn. Slik Bang-Hansen beskriver det er altså skuespillerne teaterets sentrum, noe som

er vanskelig å være uenig i. Det å ha inngående kjennskap til skuespillerrollen er et poeng som trekkes frem av alle kildene i denne oppgaven, inkludert Reistad, Malochevskaja og Bang-Hansen, og må dermed kunne sies å være en nødvendighet for å kunne arbeide som regissør. I så måte kan man si at en del av regissørens rolle er å kjenne skuespillerrollen godt.

Det er også tydelig at regissørrollen inkluderer et forhold til scenografien, samt lys- og lyd i forbindelse med en oppsetning, noe avsnittet ovenfor understreker. Reistad er også inne på det samme som intervjuobjektene når det gjelder dette temaet, hvor det altså understrekes at regissøren skal både ha ideer om og ta valg i forhold til scenografien.

I den grad vi finner avvik i hva regissørrollen dreier seg om, finner vi disse tilsynelatende i alternative og eksperimenterende teaterformer, et tema som Knut Ove Arntzen har skrevet mye om. Her ser vi at arbeidsprosessene i kanskje større grad er delte og preget av samarbeid. Likevel finnes det eksempler på at regissøren har lignende funksjoner som i institusjoner og har i så måte et ansvar for at forestillingen settes sammen. I det minste har instruktøren en rolle som tilrettelegger, i det Arntzen definerer som det marginale teater. Anne-Britt Gran påpeker også noe lignende i sin beskrivelse av frie teaterformer. I forbindelse med alternative teaterformer ser det ut til at *devised* teater er det nærmeste man kommer en oppløsning av den tradisjonelle regissørrollen, ettersom det her også kan jobbes uten en regissør.

Avslutning

Gjennom denne oppgaven har det, med bakgrunn i oppgavens problemstilling, blitt gjort et forsøk på å undersøke regissørens rolle i det norske teater, noe som innbefatter hans/hennes forskjellige måter å arbeide med teaterregi på. De ulike arbeidsmetodene og verktøyene som mange regissører bruker i sitt arbeid har også blitt sett på med det formål å altså belyse regissørens rolle i norsk teater nærmere. I denne sammenheng spiller intervjuene i denne oppgaven en viktig rolle ettersom litteraturen om dette feltet er, som nevnt innledningsvis, begrenset. Det å hente inn empiri i form av intervjuer med et utvalg av regissører som er aktuelle i norsk teatersammenheng har virket å være nødvendig for å kunne gå i dybden på det som er oppgavens tema, nemlig å finne ut hva regissørens rolle i dagens norske teater faktisk er. Dette er imidlertid ikke den eneste kildematerialet som har blitt brukt. *Regiskolen* av Malochevskaja, samt boken *Regikunst* har også vært viktige for mine undersøkelser, i tillegg til kildematerialet som har vært brukt i forbindelse med teatrets og regissørens historikk. I forhold til alternative teaterformer har både Alison Oddey og Knut Ove Arntzen skrevet bøker som i den sammenheng har vært viktige bidrag.

Når det gjelder oppgaven som helhet har vi i oppgavens første kapittel sett nærmere på regissørens rolle i et historisk perspektiv. Her har regissørens rolle forhold til skuespilleren hatt en spesiell oppmerksomhet. I tillegg har måten regissørens rolle har befestet seg på utover 1900-tallet vært av en spesiell interesse for dette prosjektet, da dette direkte berører problemstillingen. I den sammenheng er det tydelig, i et historisk perspektiv, at regissøren som pedagog, kunstner og arbeidsleder har en historisk forankring. Noe av det som her har hatt kanskje størst interesse for oss, er i den forstand måten regissørrollen har utviklet seg på.

I sammenheng med regiutdanningen i Norge, som altså er tema i kapittel to, ser vi at Malochevskajas Stanislavskij-inspirerte undervisning i stor grad har preget denne utdanningen ettersom hun i en årrekke har vært lærer ved Statens teaterhøgskole. Ettersom metodene hun har undervist om fortsatt er i bruk og ser ut til å, i alle fall til en viss grad, fortsatt prege norsk regikunst, noe spesielt Tønnessen er et eksempel på (men også til en viss grad Sæter og Strømgren), har det vært viktig i denne sammenhengen å se nærmere på disse. I forhold til regissørrollen har det vært av spesiell interesse for oss å se hvordan undervisningen fokuserer på erfaring i teatersammenheng for å kunne gå inn i denne rollen. I tillegg så vi at studiet vektlegger etikk, relasjoner og evnen til å se totaliteten, noe som gjør at skolen kan sies å representere et grunnleggende syn på regirollen.

Temaet i kapittel tre, som altså var perspektiver og teori rundt regissørens arbeid, har på mange måter befestet inntrykket av regissørens rolle som nevnt innledningsvis, hvor regissøren fremstår som den som har hovedansvaret for forestillingen og det øverste kunstneriske ansvaret. Vi ser her at arbeidsområdene til regissøren er mange og omfattende, noe som bekreftes gjennom intervjuene i neste kapittel. Når det gjelder alternative teaterformer, som beskrevet av Arntzen, Gran og Oddey, har det vært påfallende å se at regissørrollen ikke nødvendigvis gjennomgår så store forandringer som man skulle tro, til tross for at formen og ideologien bak en oppsetning er annerledes enn den vi finner i institusjonsteatret. Et annet inntrykk som her blir mer eller mindre bekreftet er viktigheten av det å ha erfaring som skuespiller selv når man skal jobbe som regissør og betydningen dette kan ha for dennes arbeid, noe som også synliggjøres i intervjuene i kapittel fire.

Intervjuene med Nora Evensen, Erlend Samnøen, Tyra Tønnessen, Jo Strømgren og Bjørn Sæter står altså for hovedinnholdet i oppgavens fjerde kapittel. På mange måter kan disse intervjuene sees på som en bekreftelse av flere av momentene oppgaven har vært inne på tidligere, nemlig at regissørens rolle er å være arbeidsleder, pedagog og kunstnerisk ansvarlig for forestillingen. Det sistnevnte er kanskje spesielt tydelig når man ser regissørens opptatthet og nære forhold til scenografi, lys og lyd, og dettes preg på forestillingen. Forarbeidsfasen viser på sin side det administrative aspektet ved regissørrollen og ikke minst viktigheten av å også være pedagogisk i samarbeidet med de involverte i en forestilling. Gjennom oppgavens drøfting, som var det siste kapittelet her, blir altså de overnevnte aspektene ved regissørrollen belyst nærmere.

Å jobbe med regi uansett utdanning har en tydelig sammenheng med praksis innenfor teaterfeltet, noe vi har sett i denne oppgaven. Min egen praksis som er nevnt i intervjukapitlet har jeg brukt som et refleksjonsgrunnlag i mine funn i denne oppgaven. I tillegg fungerer denne som et referansepunkt i forhold til de undersøkelsene som her har vært gjort av regissørens arbeid. Dette har påvirket min refleksjon over den totaliteten en regissør står for i sitt arbeid. Jeg har ikke gjort eget arbeid empirisk for denne oppgaven, da dette blir for nært. Likevel har min erfaring her vært en referanse for hva slags krav en regissør står overfor i sitt arbeid. Jeg, i tillegg til mange andre regissører, har vært innom flere av de rollene som vi har sett at en regissør gjerne har, innbefattet rollen som prosjektleder, instruktør, skuespiller og scenograf. På denne måten har jeg tilegnet meg kunnskap om regissørens arbeid.

Gjennom disse kapitlene har det altså blitt gjort et nærmere undersøkelse av regissørens arbeid og rolle i norsk teater. Til tross for at kildene i oppgaven har kommet med detaljert informasjon om regissørrollen, både i form av grundige beskrivelser av metodikk og arbeidsområder, er det likevel vanskelig å komme med en generell slutning i denne sammenheng. Dette har en sammenheng med at det tross mange likheter, også finnes variasjoner i arbeidsmetodene til ulike regissører, samt rollen de spiller. Likevel har vi kanskje kommet nærmere en forståelse av regissørens rolle og ikke minst måten regissøren arbeider på gjennom dette studiet av ulike regissørroller i norsk samtidsteater.

Litteraturliste

- Arntzen, Knut Ove (2007): *Det marginale teater*, Alvheim og Eide akademisk forlag, Laksevåg
- Arntzen, Knut Ove (1991): "Instruktørens arbeid i gruppeteater og frie prosjekter", fra *Regikunst*, Reistad, Helge (red.), Tell forlag, Asker
- Bang-Hansen, Kjetil (1991): "Sceneinstruktører om å regissere", intervju av Elisabeth Rygg, fra *Regikunst*, Reistad, Helge (red.), Tell forlag, Asker
- Braun, Edward (1982): *The Director and the Stage: from Naturalism to Grotowski*, Bloomsbury, USA
- Brockett, Oscar G./Hildy, Franklin J. (2010): *History of the Theatre*, Pearson Education, Boston
- Gran, Anne-Britt (1991): "Fornyelsen av vår tids teater og regikunst", fra *Regikunst*, Reistad, Helge (red.), Tell forlag, Asker
- Innes, Christopher (1993): *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London
- Kippersund, Stein red. (2005): "Regissør", *Teaterleksikon*, Hentet 20. okt 2013, <http://www.teaternett.no/leksikon/r/regissor.htm>
- Leinslie, Elisabeth red. (2007): "Regissør", Store norske leksikon, Hentet 20. okt 2013, <http://snl.no/regiss%C3%B8r>
- Malochevskaja, Irina (2002): *Regiskolen*, Tell forlag, Asker
- Mitter, Shomit/Shevtsova, Maria (2005): *Fifty Key Theatre Directors*, Routledge, New York
- Oddey, Alison (1994): *Devising Theatre*, Routledge, New York
- Reistad, Helge (1991): "Sceneinstruktørens arbeidsområde", fra *Regikunst*, Reistad, Helge (red.), Tell forlag, Asker
- Stang, Kaare (1991): "Fra instruktørfunksjon til regikunst - Utviklingen av instruktøryrket i et teaterhistorisk perspektiv", fra *Regikunst*, Reistad, Helge (red.), Tell forlag, Asker
- Tønnessen, Tyra (2009): *Planlagt intuisjon, bevisste veier til det ubevisste*, dr grads avhandling i scenekunst, Kunsthøgskolen i Oslo

Intervjuer og mailkorrespondanse

Evensen, Nora: Intervju oktober 2013

Henriksen, Hans: Mailkorrespondanse mai 2014

Samnøen, Erlend: Intervju november 2013

Strømgren, Jo: Mailkorrespondanse og intervju februar 2006

Sæter, Bjørn: Intervju mai 2006

Tønnessen, Tyra: Mailkorrespondanse og intervju mars 2014