



HØGSKOLEN I HARSTAD

Skriftserie

Regiroller og teaterorganisering

Casestudie av Bentein Baardsons regi av
Garmann & Worsø & Co på Rogaland teater

Rikke Gørgens

HiH Skriftserie 1998/20 - Harstad College



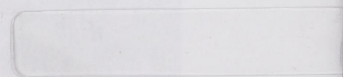
Tittel	Netnummer/Number
Regiroller og teaterorganisering <i>Casestudie av Bentein Baardsons regi av Garmann & Worse & Co på Rogaland teater</i> Rogaland teater	1998/20 Side/Pages 127 sider
Forfatter/Author Høgskolefagene i sceneteateret Rikke Gürgens	
Avdeling/Department Rådgivnings- og utredningsavdelingen	Prosjektregulering Høgskolefagene i sceneteateret UiO 1997
Sammendrag/Abstract Forfatteren presenterer i denne rapporten en analyse av Bentein Baardsons regimetode sett gjennom tre ulike perspektiv: et teaterperspektiv, et organisasjonsteoretisk perspektiv og et økonomisk perspektiv. Gjennom disse perspektivene undersøkes regimetoder og prosedyrer som Baardson har utviklet og som har bidratt til Rogaland teaters økonomiske og kunstneriske suksess. Dette referent blir berikret via Marjorie Wilens ideer om økonomisk og organisasjonsteoretisk analyse av teateret i et kapitalistisk samfunn. Rapporten er basert på intervjuer med Baardson, andre teaterfolk og økonomer. Videre er det foretatt en analyse av teateret som et produkt av ulike medier og organisasjonsformer. Rapporten er utarbeidet som et resultat av et samarbeid mellom Høgskolen i Harstad og Rogaland teater.	
NB Rana Depotbiblioteket	

Regiroller og teaterorganisering

Casestudie av Bentein Baardsons regi av Garmann & Worse & Co på Rogaland teater

Rikke Gürgens

NB Rana
Depotbiblioteket



Tittel		Nummer/Number
Regiroller og teaterorganisering <i>Casestudie av Bentein Baardsons regi av «Garmann & Worse & Co» på Rogaland teater.</i>		1998/20
		Sider/Pages
		120 sider
Forfatter/Author		
Høgskolelektor i teatervitenskap Rikke Gürgens		
Avdeling/Department	Prosjekt/Project	
Helse og sosial ved HIH	Hovedfagsoppgave i teatervitenskap UIO 1997	
Sammendrag/Abstract		
<p>Forfatteren presenterer i avhandlingen en tverrfaglig analyse av Bentein Baardsons regimetode sett gjennom tre ulike perspektiv; et <i>regihistorisk</i>, et <i>pedagogisk</i> og et <i>organisasjonsteoretisk</i> perspektiv. Gjennom denne tilnæringsmåten utkrystalliserer det seg ulike <i>regiroller</i> og <i>pedagogroller</i> som Baardson kan innta i produksjonen ved Rogaland teater. Disse rollene blir beskrevet via Max Webers idealtipe tenkning. De idealtypiske <i>pedagogrollene</i> skapes av forfatteren i et analytisk møte mellom <i>historiske pedagogroller</i> og den <i>konkrete pedagogiske adferden</i> til Baardson under produksjonen av «Garmann & Worse & Co». På samme måte former forfatteren idealtypiske <i>regiroller</i> basert på <i>regihistorien</i> og <i>regissørenes fremtreden</i> på feltarbeidet.</p> <p>Videre i avhandlingen trekker forfatteren produksjonen til Baardson over i et organisatorisk perspektiv. Da trer det frem en ny organisatorisk form for prosjektteater. Dette prosjektteateret, som forfatteren velger å kalle <i>kameleonteateret</i>, kan betraktes som et produkt av møtet mellom Baardson samt hans nære medarbeidere og Rogaland teater som institusjonsteater - eller mellom <i>kameleonen</i> og <i>moderorganisasjonen</i>. Konstruksjonen av den nye organisasjonsformen er basert på en viderutvikling av Gran og De Paoli sin klassifisering av ulike former for teaterorganisering.</p>		
Stikkord	Regiroller, teaterorganisering, prosjektteater produksjonsanalyse, regissør, pedagog, casestudie, idealtyper.	Key Words
ISBN	82-453-0114-0	ISSN 0807-2698

<p>1985-1986</p>	<p>Faculty of Education Department of Educational Psychology and Special Education</p>
<p>1987-1988</p>	<p>Faculty of Education Department of Educational Psychology and Special Education</p>
<p>1989-1990</p>	<p>Faculty of Education Department of Educational Psychology and Special Education</p>
<p>1991-1992</p>	<p>Faculty of Education Department of Educational Psychology and Special Education</p>
<p>1993-1994</p>	<p>Faculty of Education Department of Educational Psychology and Special Education</p>
<p>1995-1996</p>	<p>Faculty of Education Department of Educational Psychology and Special Education</p>

Prolog

Jeg sier ikke at sjøen er et øye
Men dens blikkstilte nærhet gjør meg synlig

Jeg sier ikke at bølgen er en hånd
Men dens slag mot land slår meg

Hvis jeg sa at sjøen var et øye
og at bølgen var en hånd,

og det sier jeg nå,
berøres jeg av det jeg sa og så...

Karin Sveen¹

¹Karin Sveen, «Se og si», *Nye Dikt*, Oslo 1996.

Index

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the book. This part is divided into two chapters. The first chapter is devoted to a general introduction to the subject of the book. The second chapter is devoted to a general introduction to the subject of the book.

Index

FORORD

Bentein Baardsons regimetode er en sammensmelting av fortidens kunstneriske arv, samtidens krav om produksjon og visjoner om fremtidens teaterutvikling. I arbeidet med å få frem hvorledes, jeg som forsker ser, at denne regissøren gir det norske teaterliv en ny dimensjon, har jeg støttet meg til mange.

Mine veiledere dette året har vært universitetslektor Anne-Britt Gran og professor Kjell Helgheim. Jeg takker Anne-Britt Gran for kloke råd om oppgaveskriving og teaterorganisatoriske analyser og Helgheim for godt regihistorisk overblikk.

Denne oppgaven griper om flere fagfelt og jeg har i den forbindelse fått hjelp av én med spisskompetanse innen organisasjonsteori. Jeg vil derfor rette en takk til doktor, Donatella De Paoli, som tok seg tid til å se på den organisatoriske delen av oppgaven, og for at hun ga meg konstruktiv tilbakemelding.

En takk fortjener også Rune Czerniak Thorbjørnsen, hovedfagsstudent i pedagogikk. Han har veiledet meg på den pedagogiske delen av oppgaven og har gitt inspirerende, god veiledning.

Jeg vil også takke mine foreldre som har gitt meg de mulighetene de selv aldri fikk. Uten dere hadde jeg ikke vært den jeg er i dag og jeg kunne derfor ikke sittet her med en ferdig avhandling i hendene.²

Alt er følt, fullkomment og erindret.
Alt fornyes evig i mitt Sind:
mildt og ømt har Sorgen, der er lindret,
spredet Mindets Fred om mine Trin.³

Løchen

² Bildene som brukes i oppgaven har jeg selv tatt under feltarbeidet, dersom ikke noe annet står under bildet. Figurene som brukes har jeg også laget selv. Oppgaven er språkvasket av journalist Mona Haug. Layout; Morten Ingenbrethsen.

³ Dale, *Kunnskapens tre og kunstens skjønnhet*, Oslo 1990, side 220.

Forside

Denne bog er en samling af artikler og essays, der er udvalgt til denne udgave af bogen. Den indeholder en række af de mest interessante og aktuelle artikler, der er skrevet af nogle af de mest kendte og anerkendte forfattere inden for området. Bogen er en vigtig kilde til viden og inspiration for alle, der er interesseret i at lære mere om dette område.

Denne bog er en samling af artikler og essays, der er udvalgt til denne udgave af bogen. Den indeholder en række af de mest interessante og aktuelle artikler, der er skrevet af nogle af de mest kendte og anerkendte forfattere inden for området. Bogen er en vigtig kilde til viden og inspiration for alle, der er interesseret i at lære mere om dette område.

Denne bog er en samling af artikler og essays, der er udvalgt til denne udgave af bogen. Den indeholder en række af de mest interessante og aktuelle artikler, der er skrevet af nogle af de mest kendte og anerkendte forfattere inden for området. Bogen er en vigtig kilde til viden og inspiration for alle, der er interesseret i at lære mere om dette område.

Denne bog er en samling af artikler og essays, der er udvalgt til denne udgave af bogen. Den indeholder en række af de mest interessante og aktuelle artikler, der er skrevet af nogle af de mest kendte og anerkendte forfattere inden for området. Bogen er en vigtig kilde til viden og inspiration for alle, der er interesseret i at lære mere om dette område.

Denne bog er en samling af artikler og essays, der er udvalgt til denne udgave af bogen. Den indeholder en række af de mest interessante og aktuelle artikler, der er skrevet af nogle af de mest kendte og anerkendte forfattere inden for området. Bogen er en vigtig kilde til viden og inspiration for alle, der er interesseret i at lære mere om dette område.

Alle de her nævnte artikler er udvalgt til denne udgave af bogen. De er skrevet af nogle af de mest kendte og anerkendte forfattere inden for området. Bogen er en vigtig kilde til viden og inspiration for alle, der er interesseret i at lære mere om dette område.

Denne bog er en samling af artikler og essays, der er udvalgt til denne udgave af bogen. Den indeholder en række af de mest interessante og aktuelle artikler, der er skrevet af nogle af de mest kendte og anerkendte forfattere inden for området. Bogen er en vigtig kilde til viden og inspiration for alle, der er interesseret i at lære mere om dette område.

Innholdsfortegnelse

Prolog

Forord

1.0. Innledning

1. 1.	Problemstilling	side 5
1. 1. 1.	Underproblemstillinger	side 5
1. 1. 2.	En forestilling blir til - hvem betaler?	side 6
1. 2.	Mål med oppgaven	side 7
1. 3.	Strukturering av oppgaven	side 9
1. 4.	Metode	side 10
1. 4. 1.	Vitenskapsteori	side 10
1. 4. 1. 1.	Kvalitativ analyse	side 11
1. 4. 1. 2.	Bruk av teori, modeller og idealtyper	side 13
1. 4. 2.	Konkrete forskningsmetoder	side 17
1. 4. 3.	Innsamling av kildematerialet	side 20

2.0. Et regihistorisk perspektiv

2. 1.	Begrepsavklaring	side 26
2. 2.	Regihistorisk utvikling	side 30
2. 3.	Presentasjon av regi idealtyper	side 40
2. 4.	Baardson og idealtypene	side 43

3.0. Et pedagogisk perspektiv

3. 1.	Regissøren som pedagog	side 53
3. 2.	Presentasjon av pedagogiske idealtyper	side 60
3. 2. 1.	Situasjonsorientert ledelse	side 71
3. 3.	Baardsons pedagogroller	side 74

Innholdsfortegnelse

	Forord	
	Prøving	
	Innledning	1.0
side 2	Problemstilling	1.1
side 2	Underproblemmstillinger	1.1.1
side 5	En forenklet tilfelle - hvem har rett?	1.1.2
side 7	Hvil nord oppgaven	1.2
side 9	Strukturering av oppgaven	1.3
side 10	Metode	1.4
side 10	Vurderingskriterier	1.4.1
side 11	Kvalitetsanalyse	1.4.1.1
side 13	Roller av teori, modeller og ideer	1.4.1.2
side 13	Kvalitetsvurderingskriterier	1.4.2
side 20	Formulering av kriterier	1.4.3
	Et regnhistorisk perspektiv	2.0
side 25	Beskrivelse	2.1
side 26	Regnhistorisk utgangspunkt	2.2
side 40	Historien om regnhistorisk	2.3
side 40	Beskrivelse av regnhistorisk	2.4
	Et pedagogisk perspektiv	3.0
side 55	Regnhistorisk som pedagog	3.1
side 60	Regnhistorisk som pedagogisk metode	3.2
side 71	Regnhistorisk som metode	3.2.1
side 74	Beskrivelse av regnhistorisk	3.3



3. 4.	Pedagogrollens spenn	side 76
3. 5.	Didaktikkens påvirkning	side 77
3.6.	Regiroller og pedagogroller	side 79

4.0. Et nytt prosjektteater vokser frem

4. 1.	Organisering	side 83
4. 2.	Organisasjonen som metafor	side 83
4. 3.	Fabrikkteateret inntas av et registyrt prosjektteater	side 91
4. 4.	Organiseringen av GW på RT	side 96
4. 5.	En ny idealtipe; Kameleonteateret	side 103
4. 6.	En metabevisst organiseringsprosess	side 106

5.0. Konklusjoner

5. 1.	Vurdering av problemstillinger	side 109
5. 2.	Baardson og administrering	side 111
5. 3.	Kameleonen, resultat av didaktisk rasjonalitet	side 112

Epilog	side 114
---------------	-------	----------

Litteraturliste	side 116
------------------------	-------	----------

Vedlegg	side 118
----------------	-------	----------

..... side 76	3.4
..... side 77	3.5
..... side 78	3.6
.....	4.0
..... side 83	4.1
..... side 83	4.2
..... side 91	4.3
..... side 95	4.4
..... side 103	4.5
..... side 106	4.6
.....	5.0
..... side 109	5.1
..... side 111	5.2
.....	5.3
..... side 115	5.4
..... side 114	5.5
..... side 116	5.6
..... side 118	5.7



1. 0. Innledning

1. 1. Problemstilling

Arbeidet med utformingen av hovedoppgaven har gått i flere trinn. Jeg har deltatt på en vandring der problemstillinger som omfatter absolutt hele produksjonsapparatet er blitt byttet ut med smalere og mer presise formuleringer. Jeg har latt meg drive med tankeflommen og endret problemstillinger etter som vinden drev meg, men jeg har aldri mistet kursen mot fyrstårnet. Hvilke etapper jeg har valgt og hvor mange knop jeg har seilt med, har variert. Og nå ved veis ende ser jeg at reisen har vært fruktbar og at bølgene har fått meg til å tenke meg om, enda en gang.

Utgangspunktet for å skrive denne oppgaven var å dokumentere hva som skjer i norsk teater. *Jeg ville bruke teatervitenskapen for å si noe om levende scenekunst.* Feltarbeidet som metode ble en direkte konsekvens av ønsket om å skrive en vitenskapelig avhandling basert på praktisk teaterarbeid. Jeg kontaktet en av våre mest produktive og omtalte instruktører, Bentein Baardson, og fikk av ham klarsignal fra ham til å delta på en av hans produksjoner som assistent og observatør. Fra da av satte jeg *hans* arbeid og metode i fokus. Hvordan han skaper teater og hvordan hans arbeid påvirker menneskene og institusjonen han arbeider med og i, ble min synsvinkel på forskningen jeg skulle utføre. Jeg kom etterhvert frem til problemstillingen jeg arbeider ut fra i dag. Men veien har vært lang og overveielsene mange. Etter at jeg avsluttet feltarbeidet, har notatene og observasjonene «snakket» til meg, og i samtale med fagfolk, veiledere og medstudenter har essensen i observasjonene blitt mer og mer tydelig for meg. Det er denne essensen jeg skriver om i hovedoppgaven du nå sitter med i hendene, strukturert under følgende problemstilling: *Hvordan påvirker Bentein Baardsons roller under produksjonen av Garmann & Worse & Co arbeidet på institusjonsteateret; Rogaland Teater?*⁴

1. 1. 1. Underproblemstillinger

I analysen av feltarbeidsnotatene er problemstillingen kompasset som styrer arbeidet i riktig retning. Jeg så det som en nødvendighet å dele problemet opp i flere små problemstillinger. Under hovedfagsarbeidet kommer man over mange ting man ønsker å undersøke og å si noe om. Underproblemstillingene mine representerer noen av de spørsmålene jeg har stilt meg underveis. Disse underproblemstillingene vil jeg besvare gjennom de ulike kapitlene i oppgaven. Konklusjonskapitlet vil omfatte en helhetlig konklusjon av hovedproblemstillingen.

⁴ GW: Garmann & Worse & Co, en omskrivelse av Baardson og Kvamme når de har slått sammen, romanene Garmann & Worse og Skipper Worse av Alexander Kielland til et manus. RT: Gjennom oppgaven vil jeg forkorte Rogaland Teater til RT for å gjøre skrivingen mer effektiv.

Underproblemstillinger:

- Hvilke *regiroller* trer Baardson inn i?
- Hvordan er disse påvirket av *regihistoriens* store navn?
- Hvilke pedagogiske og regimessige *roller* bruker Baardson gjennom de ulike stadiene på produksjonen?
- Hvordan *driver* Baardson ensemblet mot premiere?
- Hvordan er *arbeidsfordelingen* på produksjonen?
- I hvor stor grad *styrer* Baardson den kreative prosessen og i hvor stor grad lar han prosessen «leve sitt eget liv» i en åpen kommunikasjon?
- På hvilken måte *leder* Baardson sine skuespillere for å oppnå den dramaturgien han har planlagt for forestillingen?
- Er Baardson en «*regikunstner*» eller et «*organiseringstalent*»?
- Er Baardsons måte å organisere produksjonen GW på *spesiell* i norsk sammenheng?

1. 1. 1. *En forestilling blir til - hvem betaler?*

I det 20. århundre har regissøren i institusjonsteatrene befestet sin rolle som teaterkunstens sentrum⁵. I våre dager står ikke lengre dramatikerens navn med fete typer på bannere utenfor teateret, men regissørens navn. I samtale med en skuespiller på produksjonen av GW, Ole Jørgen Nilsen, ble det tydelig for meg hvor mye større rolle skuespillere hadde i teateret i Norge for bare 40 år siden. Da var det «stjerneskuespilleren» sitt navn teatrene solgte forestillingene med. På GW var man aldri i tvil om hvem som brakte inn de store sponsormidler, den enorme presseomtalen eller de store publikums massene. Selv om alle på produksjonen gjorde sitt ypperste for å høyne produktets kvalitet, var fokus hele tiden på **hva Baardson** gjorde, *hvorfor* Baardson var i Stavanger og *på hvilken måte* han valgte å sette opp Kiellands store verk.

GW var jubileumsforestillingen som markerte RT sitt 50-årsjubileum. Anledningen var spesiell og teatrets ledelse valgte derfor en storsatsning av dimensjoner for å markere jubileet. Men hvem skulle hale det hele i havn? I følge dramaturgen ved RT, Michael Evans, var det få andre regissører i Norge som kunne styrt et så stort prosjekt med stø hånd. RT valgte Baardson fordi de stolte på at han var egnet til å takle et slik storsatsning.

⁵ Denne situasjonen er ikke lik for gruppeteatrene/de frie gruppene o.l. Her er ikke regirollen blitt befestet som det absolutte sentrum. Mange av disse gruppene følger en annen og mer demokratisk linje, slik vi ser Barba jobbe i Odin teateret, se del 2.0. RG.

Med sponsormidler fra Statoil på 2 millioner kroner av en total produksjonsvariabel kostnadsramme⁶ på 6,9 millioner kroner, ble produksjonen vel den største RT noen gang har organisert. En vanlig produksjon har en produksjonsvariabel kostnadsramme som ligger fra 1 til 1,6 millioner kroner.⁷ Selv om GW ble spilt dobbelt så mange ganger som en vanlig forestilling, ser vi av tallene fra regnskapet at produksjonen var spesielt kostbar. Som gjenytelse for sponsingen, krevde Statoil alle publikumsplassene i 5 forestillinger av totalt 78. Disse var lukkede og ble spilt for prominente gjester i tillegg til firmaets egne ansatte. I følge direktør Bergkastet var grunnen til den enorme sponsingen at *Statoils 25-årsjubileum falt sammen med RTs 50-årsjubileum*.

Slik jeg ser det, opptrer den moderne regissøren Baardson i en så stor produksjon som GW på mange måter som en *helhetsregissør*. Han styrer en hel produksjon, med et stort team av mennesker. Jeg velger å se på ham som en regissør som bedriver en *utvidet regi*. Med det mener jeg at regien omfatter hele produksjonsapparatet. Baardson er en administrativ planlegger som begynte å jobbe med prosjektet 4 år før prøvestart.

Baardson velges ut til å lede prosjekter av dimensjonen vi så på RT våren 1997. Hva skyldes det? Hvilke regiroller trer Baardson inn i som gjør at han kan styre et slikt prosjekt? Jeg vil i oppgaven, gjennom et regihistorisk, et pedagogisk og et organisatorisk perspektiv, komme inn på hvordan Baardsons rolle påvirker organiseringen av produksjonen og det generelle arbeidet ved et av våre institusjons teatre.

1. 2. Mål med oppgaven

I min oppgave velger jeg å bruke ordet regi videre enn i klassisk forstand. Begrepet regi blir i klassisk forstand brukt om

./.../spillelederfunksjonen i teateret./.../ Både innen teater og film innebærer regikunst at den kunstneriske helhet blir ivaretatt på en syntetiserende måte, d.v.s. at de forskjellige elementene i scenekunstverket eller filmen skal være avpasset til hverandre, slik at de fungerer som en helhet⁸

⁶ Den produksjonsvariable kostnadsrammen utgjør kun en liten del av teaterets totale kostnader. Den inkluderer ikke lønn av fast ansatte eller drift av verksteder, lokaler og administrasjon. Teateret eies av staten, kommunen og fylkeskommunen i et forhold på 70%-20%-10%. Teaterets totale kostnadsramme i 1997 lå på 49.697.000.kroner.

⁷ Informasjon fra brev datert 20.06.97. fra teaterdirektør Geir Bergkastet.

⁸ Red. Arntzen, Svendsen og Moi, Kunnskapsforlaget, *Teater og Film leksikon*, Oslo 1991, side 421.

Denne definisjonen er for meg for snever når jeg skal bruke begrepet for å si noe om Baardson sitt arbeid på produksjonen av GW. Regien Baardson praktiserer omfatter mer enn «/.../at den kunstneriske helhet blir ivaretatt.»⁹ Instruktør Baardson arbeider med *planlegging* av produksjonen i forkant, der både manus skrivning og administrative avveielser kommer inn. I tillegg kommer selve arbeidet med iscenesettelsen. Denne omfattende måten å arbeide på går altså utover regi begrepet slik det vanligvis blir brukt. Derfor ser jeg meg nødt til å endre begrepet noe slik at det blir operativt for meg i min forskning.

Med *det utvidede regibegrep* menes ledelsen av *hele* produksjonen. For å spesifisere hva jeg legger i det å regissere/instruere, vil jeg gå ned i bestanddelene i regien som aktivitet. I regiarbeidet setter regissøren sammen ulike *elementer* i rollen, i scenen eller i forestillingen, slik at de harmonerer eller kontrasterer helheten. En kan ut fra dette hevde at *regi er å komponere deler i forhold til en gitt helhet*. Denne helheten blir i min problemstilling produksjonen "Garmann & Worse & Co" ved Rogaland Teater. Mitt utgangspunkt før feltarbeidet tok til var at: Bentein Baardson *regisserer hele produksjonen* for å skape en helhetlig estetisk forestilling for publikum.

I dette utgangspunktet ligger tanken om at regi er en *ledelse* av både kunstnerisk og ikke kunstnerisk personale. I denne sammenheng har jeg en idé om at det er denne *helhetlige regien*; de menneskene han *velger* å arbeide med og *måten* han leder dem, som gjør at forestillingen får en såpass høy kunstnerisk kvalitet som Baardsons arbeider, i følge kritikere, ofte får. Det kan hende at nøkkelen til "den gode kunsten" ligger i akkurat det å kunne *organisere* den på en spesiell måte. Denne organiseringen, eller den utvidede regien, vil jeg gå nærmere inn på i analysen av mine kilder. På bakgrunn av disse analyser vil jeg teoretisk forme *en modell over produksjonen*. Jeg vil prøve å se på hvordan Baardson arbeider og se *når* han gjør *hva* i den kronologiske prosess.

Dokumentasjon av praksis er særdeles viktig i teateret fordi teaterprosessen og teaterproduktet er en «her og nå opplevelse» som aldri kan fanges for så å taes frem igjen ved senere anledninger. Med dette forskningsarbeidet "foreviger" jeg Baardsons arbeidsmetode, slik at andre regi interesserte kan betrakte denne i ettertid for å lære mer om regikunstens mange muligheter. Mitt bidrag til regiforskningen er syntesen mellom arbeid i felten via den reelle kontakten med teater, teaterteoretiske perspektiver, organisatoriske vurderinger, historiske tilbakeblikk og pedagogiske analyser.

⁹ Loc.cit.

1. 3. Strukturering av oppgaven

Denne oppgaven er tradisjonelt akademisk bygget opp. Den begynner med et historisk kapittel som plasserer regissøren i forhold til profesjonens historie. Regihistoriens roller blir gjennomgått. Jeg konstruerer idealtyper av regiroller og bruker metaforer for å gjøre dem typiske og gjenkjennelige.

Neste kapittel omhandler regissørens rolle som pedagog. Baardsons ulike pedagogiske roller blir her beskrevet gjennom idealtyper som er skapt på bakgrunn av lærerrollens historie. Jeg forsøker også å se *hvordan* de ulike regi- og pedagog - rollene oppstår og *når* i prosessen de blir tydelige/dominante.

I det siste av de tre hovedkapitlene beskrives den organiseringsformen Baardson bruker. Denne organiseringen kaller jeg *et nytt prosjektteater*. Hvordan dette fungerer og hva som er nytt med dette prosjektteatret blir beskrevet i slutten av oppgaven.

Overskriftene til kapitlene er ledetråden i analysen og bearbeidelsene av mitt kildemateriale. Hovedretningene i oppgaven er det regihistoriske perspektivet, det pedagogiske perspektivet og det organisatoriske perspektivet.

Si ikke, «Jeg har funnet sannheten,» men si heller,
«Jeg har funnet en sannhet.» Si ikke, «Jeg har funnet sjelens sti». Si
heller, «Jeg har møtt sjelen på min sti». For sjelen går langs alle
stier. Sjelen følger ingen strek, og heller ikke vokser den som et siv.
Den folder seg ut som en lotusblomst med utallige kronblad.¹⁰

¹⁰ Gibran, *Profeten*, Oslo 1991, Om selverkjennelse, side 60.

1. 4. Metode

Jeg har valgt å dele metoden inn i to deler; en *generell* vitenskapsteoridel og en *spesifikk* forskningsdel.

Vitenskapsteorien tar for seg den retningen innenfor forskningen jeg har arbeidet under. Den overordnede disiplinen i vitenskapsteorien jeg har orientert oppgaven min innenfor, er *hermeneutikken*. Måten jeg har gjort undersøkelsene mine på er via *kvalitativ analyse*. Innenfor denne kvalitative forskningen baseres oppgaven på flere fagfelt bl.a. organisasjonsteori, pedagogikk og, naturlig nok, teatervitenskap.

Konkret forskning. Den mer spesifikt rettede forskningsdelen omhandler de konkrete metoder jeg har brukt i mitt arbeid. Hovedretningene her består av *feltarbeid, deltagende observasjon og intervju*.

1. 4. 1. Vitenskapsteori

Jeg vil i dette kapitlet *beskrive* den vitenskapsteoretiske tradisjonen min forskning er influert av, og kun *presentere* de kontrasterende vitenskapelige retningene jeg velger ikke å bruke. Forskningen min er gjennomført innen den hermeneutiske tradisjonen. Denne skiller seg sterkt ut fra den positivistiske retningen, som uttrykkes gjennom den hypotetisk deduktive metoden. Denne metoden følger kausale lover og benytter seg av en universell generalisering basert på større enheter. «Objektet bestemmer metoden. Spurv skal ikke skytes med kanoner.»¹¹

Som Kjeldstadli insinuerer med sin spurvemetamor, må man velge en metode ut fra det objektet man skal analysere. Den hypotetisk deduktive metoden fungerer ikke på mitt materiale, jeg har derfor valgt vekk denne forskningsmetoden. Det er flere årsaker til at jeg ikke benytter meg av hypotetisk deduktiv metode. Jeg vil her kun komme inn på to av disse årsakene. Disse er endel av den kritikken som er blitt reist *mot* positivismen, som bl.a. August Comte (1798-1857) og John Stuart Mill (1806-1873) argumenterte *for*. Hvorfor jeg ikke vil bruke positivismen:

Forskerens egen plassering preger arbeidet, og forskningspraksisen griper inn i samfunnet og skaper forandring. Vi er «deltagarar» ikke bare «tilskodarar», som filosofen Hans Skjervheim skrev...¹²

At mennesket er sammensatt.../Handlingene våre kan ikke forutsies som naturfenomenenes. Vi kan frambringe helt nye forhold, vi kan skape historie. Hver situasjon er unik.¹³

¹¹ Kjeldstadli, *Fortida er ikke hva den en gang var*, Oslo 1992, side 113.

¹² Ibid, side 114.

¹³ Ibid, side 113.

Ut fra problemstillingen for denne oppgaven, som setter et levende menneske, påvirket av sin samtidige omverden og sin kulturelle historie, i sentrum, kan jeg som forsker ikke benytte den positivistiske metodiske tradisjon i min forskning. Den hypotetisk deduktive metoden baserer sin forskning på større enheter. Da mitt feltarbeid kun omfatter én teaterinstitusjon, én produksjon og få mennesker, er det innlysende at den kvalitative forskningen blir mitt utgangspunkt.

Mitt humanistiske menneskesyn er basert på troen på en dialektisk verden, der mennesket påvirker og lar seg påvirke av andre medmennesker. Mitt personlige ståsted medfører derfor et valg av den hermeneutiske retning som

/.../ trenger inn i hensikten, målet og motivet hos de handlende og tolke de meningene som ligger bak ytringer og tegn, bak institusjoner og ritualer.¹⁴

Robin Georg Collingwood (1889-1943) er en representant for hermeneutikken. Han hevdet i 1946 at det som skiller natur fra menneskelige handlinger er at naturen bare har en *utside*, mens menneskelige handlinger også har en *innside*.¹⁵ Det er denne *innsiden* jeg ønsker å finne ut av ved prosessen på RT. Elster har skrevet at «hermeneutikk er den metode som søker å forstå menneskelige handlinger eller produkter av slike handlinger.»¹⁶

1. 4. 1. 1. *Kvalitativ analyse*

Jeg har i analysen av observasjoner, uformell samtale og intervju gått kvalitativt til verks, i den betydning at jeg har gått i dybden ved en liten enhet uten å samle inn data om enheten med den hensikt å kunne generalisere på bakgrunn av disse. Jeg har vært tilstede under teaterproduksjonen, deltatt i arbeidet, observert og snakket med medaktører, både via uformell samtale og intervjuet. Kalleberg sier at:

/.../ ordene «kvalitativ» og «felt» har blitt mye brukt for å identifisere den slags metoder som vi her er opptatt av. Det kan kanskje være en smakssak om man karakteriserer disse metodene som «kvalitative» eller som «feltmetodikk». Men det spørs om ikke ord i kombinasjon med «felt» er de beste å bruke.¹⁷

Med utgangspunkt i Kalleberg, kan man navngi min metode som en kvalitativ feltmetodisk tilnærming. Feltmetodikken har tradisjoner i bl.a. fag som sosialantropologi, psykologi, sosiologi og pedagogikk. «Case studies» betraktes i disse fagkretsene som basis for mye av forskningen som drives. Min oppgave er en teatervitenskaplig analyse som har hentet inspirasjon fra andre fagfelt.

¹⁴ Ibid, side 116.

¹⁵ Collingwood, *The idea of the History*, 1946.

¹⁶ Elster, *Forklaring av dialektikk*, «Samfunnsvitenskaplig metode», Oslo 1979, side 105.

¹⁷ Kalleberg, Ragnvald, *Om samfunnsvitenskaplig forskning*, side 7.

Under feltarbeidet gjorde jeg meg både sosiologiske, psykologiske og pedagogiske betraktninger av menneskene som jobbet på teateret i et dialektisk forhold. Selv om det er *teateret* som står i sentrum av vårt fag, er skapelsen av dets produkter utført av individer som kan forstås gjennom *psykologien*. Regisituasjonen jeg har analysert, er en interaktiv prosess med innebygde *sosiologiske* begrunnelser for de valg og beslutninger som taes i prosessen. Regissøren, som gjennom sine valg og beslutninger leder sitt ensemble, må på mange måter opptre som en pedagog. Det har da vært naturlig å trekke frem *pedagogisk* teori og pedagogisk filosofi for å begrunne hva som skjer i samspillet mellom regissør og aktør.

Denne oppgaven er altså en blanding mellom ulike fagfelt som alle har det til felles å studere menneskelig atferd og kommunikativ handling. Jeg har jobbet metodisk ut fra tanken om å nå ett mål; å *beskrive regisituasjonen under GW på RT på en interessant måte*. For å oppnå dette målet har jeg prøvd, uanfektet av hvilken fagdisiplin litteraturen har vært skrevet innen, å frembringe de synsvinkler og teoretiske modeller som kunne understreke hva som skjedde mellom menneskene gjennom regissituasjonen av GW.

I min hovedoppgave bruker jeg organisasjonsteori for å analysere organiseringen av Bentein Baardsons produksjonen av GW på RT. Jeg benytter meg bl.a. av Gareth Morgans teorier i *Organisasjonsbilder*. Morgans utgangspunkt er å gå inn og se på ulike måter å organisere på, for så å skape metaforer på de ulike organiseringsformene. Disse metaforene sier noe om organiserings formen og den gir næring til dem i organisasjonen som ser på den gjennom metaforens «øyne».

Ved å benytte ulike metaforer for å forstå organisasjonens komplekse og paradoksale karakter, blir vi i stand til å utforme og lede dem på måter som vi tidligere ikke ville trodd var mulig.¹⁸

Morgan skaper idealtyper av organiseringsformer innen organisasjonsteorien. Disse typene benytter jeg meg av i min feltarbeidsanalyse. Jeg bruker Morgans begreper i del 4.0. der teaterorganisering beskrives. Selv om organisasjonsteorien ikke umiddelbart er endel av teatervitenskapen, er den en viktig del av min forskning. Det var Morgan som fikk meg til å se hvordan organiseringen og metabevistheten om organiseringen hang så tett sammen som de gjør. Og for meg vokste tanken om metaforbruken frem mens jeg tillærte meg Morgans tenkesett. Oppgaven min er gjennomsyret av metaforer.

¹⁸ Morgan, *Organisasjonsbilder*, Oslo 1988, side13.

Jeg lager selv metaforer og idealtyper fra en *pedagogisk* og en *regihistorisk* base. Dette gjør jeg for å beskrive Baardsons rolle som regissør og for å plassere denne i både en historisk og samtidig kontekst. Metaforer har vært brukt i historien i mange ulike kontekster; Æsops fabler, Jesu lignelser, for å nevne noen

Metaforen har nogle af de samme egenskaber som myten. Den er konkret og «går lige ind» forståelsesmessigt/.../ For at billedet og billedsproget kan have nogen værdi, må mottageren lægge noget i det.¹⁹

I bruken av metaforer som analyseredskap har jeg som forsker måttet sveve i metaforens rom i den tid jeg analyserte «fenomenet» jeg ønsket å beskrive med metaforer. I skriveprosessen må altså forskeren selv tro 100 % på metaforens fortreffelighet for å skrive så overbevisende at leseren «kjøper» metaforen og kommer inn i den tankegangen jeg som forsker prøver å lede leseren til. Det er *tankegangen* metaforen leder til som er hensikten med metaforbruken, ikke metaforen i seg selv.

1. 4. 1. 2. *Bruk av teori, modeller og idealtyper.*

Jeg ønsker med denne hovedoppgaven å bruke teori for å analysere empiri. Med bakgrunn i dette ønsker jeg, gjennom å skape modeller over produksjonens prosess, å danne grunnlaget for en ny teori. Denne nye teorien har som nevnt basis i flere fagfelt, og kan sees på som en videreutvikling av allerede eksisterende teorier på feltet. Med bakgrunn i Gran og De Paolis teori om teaterorganisering, konstruerer jeg en ny sammenheng i organiseringen av teaterarbeidet.

En teori er en begrepsmessig helhetsoppfatning av det vi studerer, der vi uttrykkelig angir hvordan den innbyrdes sammenhengen er mellom delene i helheten.²⁰

Teorier kan inneha ulik grad av gyldighet. Enkelte teorier generaliserer totalt, mens andre teorier kun vil være gyldige i visse situasjoner, de er altså avgrenset med henhold til tid og sted. I forhold til min oppgave unngår jeg dette problemet, fordi jeg i utgangspunktet hevder at mine analyser i så stor grad er kontekstavhengig at de ikke er gyldige i andre sammenhenger. Men når jeg går til det skrittet at jeg idealtypisk former modeller basert på feltarbeidet, fjerner jeg analysen fra konteksten og plasserer den på et overordnet nivå.

Jeg konstruerer en teoretisk verden som ikke kan likestilles med virkeligheten, men som kan benyttes som verktøy til å betrakte virkeligheten gjennom.

¹⁹ Enderund, Harald, *Hvad er organisasjons- sosiologisk metode? Den tredje bølge i metodelæren*, Bind 1, side 332.

²⁰ Kjeldstadli: *Ibid*, side 125.

Proessen fra felten til dannelse av teori, har vært lang. Jeg og min forskning har gått gjennom ulike stadier. Under feltarbeidet som er bakgrunnen for dannelsen av ny teori, begynte jeg å jobbe innenfor empirismen²¹. Kjennetegnet for empirismen er at empirien kan betraktes uten teorier som utgangspunkt. Jeg gikk til feltarbeidet med «blanke ark» og oppfattet empirien kun gjennom min referansebakgrunn²². Under forestillingsproduksjonens gang gikk jeg ikke inn for å finne empiri som kunne passe til en teori jeg på forhånd hadde lest. Dette er et viktig moment i min forskning. *Å la kilden farve min analyse i stedet for å la teorien farve empirien.*

Under analysearbeidet etter feltarbeidet, oppdaget jeg at det ble mer og mer viktig å finne teori jeg kunne se observasjonene mine i forhold til, fordi den teoretiske dimensjonen gir observasjonene en struktur og kontekst sett i forhold til den kulturen de er hentet ut fra. Men jeg vil gjerne påpeke forskjellen mellom å *på forhånd* ha plukket ut teorier en skal se om stemmer og det å *etterpå* finne teorier en ser tar opp det samme som en «følte på kroppen» under feltarbeidet.

«Når vi velger én lyskaster, blir feltene utafør lyskjeglen desto mørkere». Om vi er for sterkt opptatt av teori, kan det komme til å styre tenkningen slik at forskningen forfaller til å lete etter eksempler som bekrefter at teorien er riktig.²³

De teoriene jeg bruker i min oppgave er altså festet til empirien i *etterkant*. I analysearbeidet har jeg jobbet med notater fra feltarbeidet som basis. Forskningsprosessen jeg har gått igjennom fra å se empirien uten på forhånd valgte teorier, i empirismen ånd, til behovet om å feste teorier til feltarbeids notatene i *etterkant*, kan betraktes på samme måte som den historiske utviklingen fra empirismen til kritikken som er blitt reist *mot* empirismen i *etterkant*.

/.../sammenhengen mellom dem(les kildene), ut over det mest åpenbare og banale, kan vi ikke observere i kildene sjølv./.../ Forholdene mellom dataene/.../ må vi kontestruere, vise, skape, ut fra teori som kan redegjøre for innholdet i kildene, men omfatter mer enn kildene sjølv.²⁴

²¹ Denne filosofiske retningen ble skapt av David Hume(1711-1776), en skotsk filosof som levde på midten av 1700-tallet.

²² Referansebakgrunn, nærmere definisjon av begrepet se del 3.0.

²³ Ibid, side 131.

²⁴ Ibid, side 129.

I analysearbeidet har jeg altså brukt eksisterende teorier som verktøy til å betrakte empirien med. Et eksempel er organisasjonskapitlet 4.0. Under arbeidet med å analysere den organisatoriske situasjonen ved RT under produksjonen av GW, lagde jeg en modell over hvordan jeg hadde sett maktforholdene på produksjonen, via observasjoner, uformell samtale og intervju.

Under skriveprosessen fikk jeg altså bruk for modeller som ikke eksisterte. Jeg måtte da, som Ottar Brox sier være «verktøymaker», fordi jeg ikke kunne «kjøpe ferdig verktøy». Jeg lagde forklaringsmodeller, for å beskrive enkelte årsaksforhold under produksjonen. Disse har jeg skapt som analytiske modeller «En slik modell er på et vis et lukket system, en sammenheng som er ferdig definert²⁵.»

Modellen jeg skapte omfatter forestillingsproduksjonen og administreringen av denne, viste seg i *etterkant* å plassere seg innenfor det man i organisasjonsteorien kaller matriseorganisering. Teorier om matriseorganisering har jeg i *etterkant* tillagt feltarbeidsnotatene for å understreke maktforholdene og konfliktene som oppsto på RT.

For å beskrive Baardsons roller som regissør og som pedagog, hadde jeg et behov for å *stilisere* virkeligheten for å vise det *særegne* ved de ulike rollene Baardson trådte inn i. Jeg valgte å gjøre dette gjennom *idealtyper* og den tyske sosiologen Max Webers (1864-1920) teorier på dette feltet. Webers idealtyper er ment som et metodisk hjelpemiddel som kan brukes til:

./.../sammenlignende studier av fenomener innenfor ulike samfunn eller ulike tidsepoker./.../ Idealtyper er begrepet eller symbolet for det fenomen som forskeren søker å beskrive./.../ Idealtypbegrepet har således ingenting med et statisk gjennomsnitt å gjøre. Det markerer heller ikke et vurderingsmessig ideal.²⁶

Jeg har skapt idealtyper i to av kapitlene i oppgaven, idealtyper over pedagogiske roller og over regiroller. Disse to gruppene er konstruert ut fra ulike variabler. Jeg har hentet trekk som kjennetegner enkelttilfeller fra virkeligheten og ført dem sammen til én teoretisk idealtipe. Under konstruksjonen har jeg basert variablene på *essensielle elementer* rollene er skapt av og sett bort fra *uvesentlige elementer* som skyldes tilfeldigheter. På denne måten har jeg kommet frem til to maler å skape idealtyper med, én regimessig og én pedagogisk. Malene fremelsker særegenheter ved de idealtypene jeg ønsker å konstruere.

²⁵ Ibid, side 136.

²⁶ Abrahamsson og Andersen, *Organisasjon -om å beskrive og forstå organisasjoner*, Oslo1996, side 43.

Det å bruke idealtyper har for min forskning vært klargjørende og gitt den en dimensjon en ren deskriptiv rapport ikke hadde kunnet gitt den. Det at jeg fjernet virkelige hendelser fra sin kontekst, for så å plassere dem inn i en idealtypisk verden, klargjorde rollene til regissøren på en spesiell måte. De ble dermed enklere å se. Denne klargjøringen førte til at sammenligningen mellom de pedagogiske - og regimessige rollene ble ren og tydelig under analysen av den kronologiske prosessen. I min oppgave har derfor *teorien* som er festet til empirien i etterkant, sammen med *modellene* jeg har laget, fungert i forhold til idealtypikonstruksjonen på en konstruktiv og dynamisk måte. Jeg føler at jeg ved å ha gjennomført denne teoretiske prosessen *etter* feltarbeidet isteden for *før*, har forskånet meg og min forskning for det mange vil betegne som «modellenens tyranni».

Min ledestjerne på veien i min type forskning har vært Schmidt som bl.a. noe ironisk omtaler «metodefrikene» slik:

I hangen til metode ligger der en forestilling til alltid - allerede afgjorthed. Metode - fortalere fremstiller sig selv som den rene videnskabligheds riddere, men praktiserer - når det kommer til stykket - en tanke-slaphed, der udmønter sig tiltroen til, at hvis blot man følger en slagen vej, kan man ikke gå fejl. Det er da også muligt, for at man vil ikke finde nye veje, og man vil end ikke finde noget nytt på vejen²⁷

²⁷ Schmidt, *Det sosialanalytiske perspektiv*, Århus 1992, side 121.

1. 4. 2. *Konkrete forskningsmetoder*

Jeg vil her forsøke å beskrive hvorledes min praktiske forskning har foregått og trekke inn teori omkring stoffet der jeg ser det som naturlig. Mine konkrete forskningsmetoder innebærer både begrensninger for analysen såvel som feilkilder for oppgaven. Jeg vil derfor med dette kapittelet avdekke de feilkilder og tenkelige forbehold jeg måtte ta i analyseprosessen av feltarbeidsnotatene.

Feltarbeidet som metode kan føre til fremmedfølelse hos dem man undersøker. De ansatte på teateret viste i visse sammenhenger frykt for hva de trodde jeg ville skrive om dem. Men etterhvert som de ble vant til meg, ble de mer åpne og stolte på mine evner til å kunne vurdere hva som er privat og hva som er personlig, men likevel faglig. Jeg som forsker har vært tilstede under innsamlingen av forskningsmaterialet via *deltagende observasjon, uformell samtale og intervju*.

Feltarbeid er en spesiell metode som er tidkrevende. I bruken av den må man gjøre et utvalg over *hvor* man vil være *når*. «Det er banalt, men viktig at man ikke kan være flere steder på en gang²⁸». Forskeren sin tilstedeværelse styrer hva som blir nedskrevet og hva som forblir ukjent for offentligheten. Det å være *deltagende observatør* medfører at man opplever noe jeg velger å kalle «borderline situasjoner»²⁹ Som forsker kan det i slike situasjoner være vanskelig å vite hvem og hva man skal være *lojal* mot. Forskeren skal jo, i følge vitenskapstradisjonen som stammer fra naturvitenskapelig forskning, i utgangspunktet ikke ta stilling for eller mot noe, han/hun skal observere så «objektivt» som mulig.

Selv om den hermeneutiske forskningen har tatt avstand fra dette objektivitesproblemet, gjenstår det en spire til «objektivitesredsel» hos mange forskere, fordi en gjerne vil gi en «sann» fremstilling av objektet. «At en fremstilling er *objektiv*, kan bety at den er saklig, at den ikke er misvisende, at den er upartisk og verdifri».³⁰

Om en forsker kan gi en objektiv fremstilling av stoffet eller ei, kan vurderes utfra om forskeren oppfyller de tre kriteriene Hermeréns objektivitetsdefinisjonen bygger på. Sett i forhold til mitt materiale fra feltarbeidet, vil jeg si at fremstillingen jeg gir av stoffet vil være *saklig* i den betydning at jeg benytter relevante argumenter som er uavhengige av påstanden de skal bevise/motbevise.

²⁸ « Observasjon og feltarbeid » av Pål Repstad i «Metodelære», utvalg og innledning av Anne Britt Gran. Teatervitenskap, Universitet i Oslo, side 66.

²⁹ Borderline-situasjoner, grensetilfelle situasjoner. Hendelser der du er på grensen mellom ulike normer, ulik moral og ulik lojalitet. Def. rg.

³⁰ Hermerén, *Värdering och objektivitet*, 1972.

Grunnen til at jeg vil hevde det, er at oppgaven min ikke går inn og vurderer regiprestasjonene, den viser kun *hva* som skjedde *når* og hva hendelsene førte til. Hvorvidt Baardson eller de andre aktørene var «flinke» eller ei har jeg ikke gått inn på. På punktet om fremstillingen er *misvisende*, vil jeg hevde at det er den ikke. Jeg har etter beste evne prøvd å trekke frem ulike sider ved produksjonen og satt den inn i et helhetlige perspektiv, nettopp for ikke å utelukke vesentlige elementer ved prosessen. I forhold til Hermeréns siste punkt i objektivitets-definisjonen, om det *upartiske* og *verdifulle*, vil derimot oppgaven min komme til kort.

Grunnen til det er utformingen av min rolle på produksjonen. Jeg jobbet ikke bare som en utenforstående forsker for å betrakte produksjonenes gang. Rollen min på GW var mer omfattende enn det observatør rollen er.³¹ Jeg var en *deltagende* observatør og selv om jeg gjennom prosessens gang ble mer og mer en del av produksjonsapparatet, var jeg likevel en *utenfra* for de som jobbet på RT.

En poet sine tanker:

Hun skriver flengende linjer utenfra og inn
på venstre arm. Ei spiss spalte i låret.
Lekkasjer overalt. Hennes taushet har revnet.
Smerten drypper ut, og sorgen er de dråper
som blir igjen. Hun er innskrevet fra utsiden.³²

Vitenskapelige retninger som positivismen hevder at det kun er den nøytrale forskeren som observerer fakta som er en forsker man kan stole på at har korrekte data. Denne retningen tar jeg, som tidligere nevnt, avstand fra i denne sammenheng. Min rolle på produksjonen kan *ikke* forenes med en positivistisk forskerrolle, slik jeg ser det. Hermeneutikken som jeg orienterer meg mot, motsetter seg synet på den nøytrale forsker og hevder at:

³¹ Min rolle på produksjonen: I programmet for forestillingen står jeg oppført som *assistent* for instruktør, prosjektleder og dramaturg. Som assistent jobbet jeg med produksjons dramaturgiske problemer med å finne salmetekster og tilhørende melodier fra 1870 tallet. Jeg lette i Kiellands romaner etter gode kortfattede dialoger som lot seg bruke av statistene på gatescenene, altså medskrivning av manus. I manusoppdateringen hjalp jeg skuespillere med å få orden på sidene, som etterhvert var blitt nummerert med ulike nummer ut fra når de var oppdatert. Jeg øvde inn tekst med skuespillere som trengte «pugging». Jeg markerte for rollene til dem som var syke/ikke til stede under prøvene, slik at de som var på prøve kunne få en mest mulig «ekte» spillsituasjon å jobbe med dialogen i. Jeg hjalp til når lyset for forestillingen ble satt, ved å markere, fordi jeg visste hvor alle stod når, på bakgrunn av at jeg hadde sett alle prøvene. Jeg gjennomførte også en *undersøkelse* for RT ved Stavanger Katedralskole vedrørende Kielland-samarbeidet mellom teateret, skolen og Ledaal-museet. Dette samarbeidet omfattet Kiellands liv, litteratur og samtid. Jeg undersøkte hvordan elevene forholdt seg til tverrfagligheten og om dette prosjektet hadde endret deres forhold til RT eller til teater generelt. Jeg *underviste* statistene én gang i uken i teatersport, kroppsbevissthet på scenen, konsentrasjonsøvelser, improvisasjoner, avspenningsøvelser og noe dialoginnøvelse med tekst fra stykket

³² Karin Sveen, *Nye Dikt*, Oslo 1996.

En slik forskerrolle er sjelden mulig. I de fleste tilfeller vil de utforskede ikke godta en slik (les, ikke involverende) atferd og kreve at forskeren tar del i deres verden. De prøver å innordne nykommeren i en rolle de er kjent med fra før.³³

Selv mener jeg at forskeren på et feltarbeid som det jeg deltok på, må være seg selv, altså subjektiv, men likevel ikke gå aktivt inn for å gjøre mye ut av seg eller å ta parti i konflikter. En viss nøytralitet er god etikette i slike tilfeller. Under arbeidet med GW var en slik nøytralitet viktig, spesielt når konflikter begynte å vokse frem med bakgrunn i tidspress kombinert med premierenerver. Under feltarbeidet bedrev jeg *åpen observasjon*, alle på produksjonen visste hvem jeg var og hvorfor jeg var der.³⁴ Dette medførte at min rolle i utgangspunktet plasserte meg *utenfor* produksjonsapparatet som en som skulle se alt utenfra, tilnærmet nøytralt. Grunnen til at forskeren bør være noenlunde *nøytral*, hvis en kan uttrykke seg slik, er at forskeren kommer inn i en allerede eksisterende kultur. En må i respekt for denne ikke gå inn og endre på *balansen* i systemet. Det at forskeren er tilstede vil selvsagt forandre klimaet noe, men en noenlunde nøytral holdning kan hindre at de store endringene finner sted. Det er ikke fordelaktig for forskningsresultatet at livet i teateret ble så radikalt endret når forskeren var til stede, at det ikke var gjenkjennelig for dem som erfarte miljøet før forskeren kom. Forskningsresultatet bør ligge tett som mulig opptil «sannheten» om hendelsen som skjedde. Denne sannheten er speilet gjennom forskerens øyne og deretter penn. Analysen fra felten sier mye om hva som er skjedd dersom den støtter seg til flere ulike kilder, som f.eks. intervju, uformell samtale og observasjon.

Å opprettholde distanse og upartiskhet er alltid et problem i kvalitative studier.../Å være ekspert på sitte eget felt er problematisk fordi man da vil ha en tendens til å dele ut karakterer i stedet for å gi presise beskrivelser av det som skjer sett fra aktørens synspunkt.³⁵

Repstads kommentar om å være ekspert er noe en som forsker innen teatervitenskap skal være bevisst på når en går ut i felten, i teateret. Dette fordi en som hovedfagsstudent kanskje har sett så mye teater og lest så mye om fagdisiplinen, at en i utgangspunktet er kritisk. En skal heller ikke se bort fra det faktum at enkelte ved institusjonen, med en anelse frykt, oppfatter deg som en ekspert. For mitt vedkommende opplevde jeg dette sterkest hos det ikke-kunstneriske personalet.

³³ Holter/ Kalleberg 1985, side 123.

³⁴ RT hadde fått tilsendt min CV slik at de ulike avdelingene visste hva min bakgrunn var før jeg kom. Prosjektleder oppfordret meg å sende CVén for å avmystifisere min «inntrengelse» på produksjonen.

³⁵ Repstad, *Mellom nærhet og distanse*, side 21.

Det kunstneriske personalet var mer avslappet på dette feltet og det skyldes kanskje at de vet noe mer om hva teatervitenskap som fagdisiplin står for. For å få inn så *korrekte* opplysninger som mulig til oppgaven brukte jeg intervju og uformell samtale i tillegg til observasjon³⁶. På denne måten kunne andre enn meg si hva de mente og følte om hendelsene ved teateret.

Jeg vil ikke kunne generalisere ut fra dette feltarbeidet, fordi observasjonene i så stor grad er kontekstavhengige. Likevel vil jeg med basis i observasjonene på individnivå gå teoretisk til verks med å lage modeller og teorier som kan brukes for å betrakte teateret og regissørens rolle utfra. Dette er en form for generalisering, men det er likevel ikke snakk om en universell generalisering lik den den hypotetisk deduktive metoden er tuftet på. Jeg har ikke mulighet til komme inn på en generaliseringsdebatt i denne oppgaven, jeg ønsker *kun* å skille mellom universell generalisering basert på allmenne lover og den form for generalisering jeg bruker i denne oppgaven. Jeg benytter generalisering i den betydning at jeg forflytter mine feltarbeidbaserte konklusjoner opp på et teoretisk plan gjennom modeller. Dette planet kan i neste omgang benyttes til å sammenlikne fenomener innen teaterorganiseringen. Jeg bruker altså ett feltarbeid i dannelsen av en teori som kan benyttes for å se på andre fremtidige feltarbeid sin struktur.

1. 4. 3. Innsamling av kildematerialet

Som deltagende observatør var min jobb på GW, i tillegg til å samle inn materiale til oppgaven min å være assistent for regissøren, dramaturgen og den prosjektansvarlige. Men siden innsamlingen av materiale ofte foregikk blant menneskene på gulvnivå og ikke på ledelsesnivå, følte jeg det ofte som om jeg sto mellom barken og veden.³⁷ Med det mener jeg at man får problemer med hvor man hører hjemme og kan bli rotløs, man kan føle at en viss informasjon blir sagt i fortrolighet og man vet ikke alltid hva som ikke skal fortelles på tvers av nivåene i produksjonen³⁸. Avgjørelsen om hva som ble *for privat* kontra hva som var *faglig* foretok jeg under analysearbeidet *etter* feltarbeidet og ikke på selve feltarbeidet. Jeg skrev alt ned og avgjorde i ettertid i samarbeid med veileder hva som skulle med i oppgaven og hva som skulle utebli.

³⁶ Loc.cit. , «/.../ det kan også ofte være aktuelt å gå inn i samtaler med aktørene, blant annet for å få tak i deres egen tolkning av de begivenhetene forskerene har observert.»

³⁷ Med gulvnivå mener jeg de under ledelsen; skuespillere, scenearbeidere, kostymefolk o.l.

³⁸ Kalleberg, *Om samfunnsvitenskapelig feltforskning*, side 7: «Notater og intervjuer er selve data materialet i en feltstudie. Slikt materiale kalles ofte for kvalitative data.»

På feltarbeidet var jeg på 1. prøvedag usikker på hvordan jeg skulle skrive ned disse kvalitative data. Jeg kunne jo ikke skrive om alt som skjedde, en synsvinkel måtte styre skriveprosessen, dersom den skulle være mulig å gjennomføre. Denne tanken førte til at jeg gikk tematisk til verks. Jeg delte notatene inn i kategorier som falt seg naturlig mens jeg satt og observerte på prøvene. Disse kategoriene var bl.a. sosiale observasjoner, praktiske sceneløsninger, kommunikative observasjoner og semiologi i regien, for å nevne noen.

På prøvene satt jeg i salen og observerte hver dag. Når det ikke var prøve for skuespillerne, gikk jeg rundt og snakket med folk på verkstedene, kontorene og med andre ved teateret som hadde noe å si om Baardson og produksjon av GW generelt. Hver dag gjennom hele perioden skrev jeg en tematisk ordnet *loggbok*. Etter endt arbeidsdag gikk jeg hjem og skrev det hele inn på data mens jeg tilførte refleksjoner og kommentarer til dagens notater. I tillegg til loggbok som inneholdt observasjonene, gjennomførte jeg *intervjuer* med folk på produksjonen. Et intervju kan, teoretisk sett, omfatte svært forskjellige handlinger. Jeg bruker Helleviks intervjukategorisering³⁹ for å plassere den typen intervju jeg gjennomførte i felten.

Intervjukategorisering

- I hvilken *situasjon* gjennomføres intervjuet?
- Er intervjuet *formelt*, med et ferdig formulert spørreskjema, eller er det *uformelt*, uten spørreskjema?
- Samles informasjonen inn gjennom et personlig intervju, et telefonintervju, en gruppeenquete⁴⁰ eller en postenquete?⁴¹
- Hva *inneholder* spørsmålene, og hvordan brukes svarene. Er svarene kognitive slik at intervjuobjektet er en *informant om forholdene* eller følelsesmessige, slik at forskeren trekker *egne slutninger* på bakgrunn av svarene?

Jeg vil nå sette mitt feltarbeid i forhold til kategoriseringen ovenfor. De intervjuene jeg gjennomførte var personlige intervjuer av en *formell karakter*. Tilsammen gjennomførte jeg ti slike intervjuer. blant informantene var noen skuespillere av profesjon, enkelte jobbet i administrasjonen på RT og resten arbeidet på de ulike verkstedene på huset. I disse formelle intervjuene fikk alle de samme spørsmålene, med enkelte individuelle spørsmål til slutt. Noen av intervjuene ble gjort i kantinen, på restaurant eller over et glass rødvin. Jeg var fleksibel og lot informanten bestemme hva som passet best.

³⁹ Hellevik, *Forskningsmetode i sosiologi og statsvitenskap*, Oslo1987, side 119.

⁴⁰ Gruppeenquete er et intervju der respondentene svarer på et spørreskjema mens en forsker følger med.

⁴¹ Postenquete er en undersøkelse hvor spørreskjema sendes ut i posten.

Den informasjonen jeg fikk av aktørene på produksjonen på en uformell måte, kom gjennom samtale. Jeg vil i denne oppgaven når jeg refererer til slike informasjons-situasjoner betegne dem som uformelle samtaler⁴² og ikke som uformelle intervjuer. Dette gjør jeg fordi intervjusituasjonene mer bar ga preg av samtaleformen enn av intervjuformen. Jeg føler også at jeg ved å omtale situasjonene som samtale er mer tro mot de menneskene jeg snakket med, som slett ikke oppfattet settingen som et intervju. Hvordan informanten føler seg mottatt av forskeren, påvirker i stor grad medelsomheten fra informantens side. Intervjusituasjonen bør derfor være preget av en trygg atmosfære. Dette er imidlertid ikke alltid lett å få til under en stressende produksjon der alle har dårlig tid.

Elementer jeg ser som viktige i intervjusituasjonen

- Tryggheten på at jeg *siterer dem korrekt* er viktig for informanten.
- Informanten må føle at jeg ikke *forteller* til andre det de har fortalt meg i fortrolighet.
- Intervjusituasjonen må være preget av følelsen av å *informere*, ikke av å *angi*.
- Informanten bør få være *anonym* dersom han/hun ønsker det.
- Informanten må se på forskeren som en som ser flere sider av prosessen isteden for å *velge side*.

Noen av disse elementene var problematiske for meg som forsker under intervjusituasjonen. Mange av dem jeg intervjuet havnet i det dilemmaet at de ikke ville si noe «negativt». Enkelte oppfattet min oppgave som vurderende på Baardsons regi. Jeg forklarte dem at jeg ikke skulle se på «riktig» og «galt», men snarere betrakte de kommunikative handlingene i prosessen for å se på produksjonens utvikling gjennom regirollen. Dette dilemmaet kommer inn under det man i metodelæren omtaler som validitet.

Validitet omhandler informasjonens relevans for problemstillingen. Har jeg undersøkt det jeg ønsket å undersøke? Dette spørsmålet er komplisert og sammensatt innen den hermeneutiske forskningen fordi vi har med levende mennesker og deres atferd å gjøre og ikke med tall og konsise beregninger, som man finner innenfor naturvitenskapen. Problemet med validitet i min oppgave kommer først og fremst til syne i intervjusituasjonen, fordi informantene ofte kognitivt svarer ut fra hva de *forventer* jeg vil de skal svare eller ut fra hva de gjerne *ønsker* å svare.

⁴² Mye av informasjonen fikk jeg gjennom «korridorssamtaler». Folk slappet mer av i denne konteksten. Det kan hende jeg ikke virket så «forskeraktig» når jeg løp langs korridorene for å koordinere, kopiere og snakke med folk, som jeg gjorde i intervjusituasjonen.

Det problematiske med intervjusituasjonen var *lojaliteten* de fleste følte til Bentein Baardson som person. De har respekt for ham og føler at å påpeke negative sider ved ham eller hans metode, er en måte å «baksnakke» ham på. Jeg ser nå i ettertid at intervjuene er mindre «sanne» enn de kan se ut som. Mange følte en slags ærefrykt i intervjusituasjonen. Observasjonene på prøvene, i korridorene og i sosialt samvær gir et mer nyansert bilde av Baardson enn det de formelle intervjuene gjør alene. Jeg vil heller si at kommentarer i stressende situasjoner, på møter og under innspurten er bedre «bevis» på ensembles holdning til Baardson og hans metode enn enkelte av de formelle intervjuene fungerer som. Aktørene er mer ærlige og oppriktige fordi de ikke får tenkt seg om, de er intuitive og sier alt rett ut. Etterhvert som intervjuene gikk sin gang, ble flere interesserte i å fortelle hvordan de oppfattet regien og produksjonen som sådan. Det hendte ofte at informantene etter intervjuet gikk inn i uformell samtale med meg for å fortelle mer.

For å sikre validiteten, har jeg under intervjuet notert meg de emosjonelle sidene ved informanten, som ofte kommer til uttrykk gjennom kroppsspråket, toneleie, uttalemåte o.l. På denne måten prøvde jeg å avgrense at jeg undersøker noe annet enn det jeg ønsket å undersøke. Jeg trekker altså mine slutninger som forsker i tillegg til å bruke de konkrete svarene informanten gir meg. Via denne dualiteten minsker jeg både validitetsproblemet og reabilitetsproblemet, som omhandler nøyaktigheten av informasjonen som er samlet inn. Dette gir meg grunnlag for å analysere situasjonen på produksjonen på en mer «korrekt» måte.

Det vil alltid oppstå feilkilder en ikke kan avsløre ved sitt eget arbeid, men i og med jeg bruker en hermeneutisk tilnærming vil mitt forskningsresultat være sterkt knyttet til min personlighet og mitt ståsted. Det synet jeg har på produksjonen av GW er preget av mitt menneskesyn og referansebakgrunn og vil derfor ikke være «riktig» eller «galt», men subjektivt.

Elementene som ligger til grunn for den intervjusituasjonen jeg ønsket å oppnå, ble for det meste innfridd. Fortroligheten med produksjonsteamet var noe jeg opparbeidet meg etterhvert. Når de ble kjent med meg som person, slappet de mer av på om jeg skulle fortelle til andre det de har fortalt meg. De som ble formelt intervjuet skrev under på at deres utsagn kunne bli brukt i min vitenskapelige avhandling, men de valgte selv om de ville være anonyme eller ei. Når det gjelder de som ville være anonyme, bruker jeg deres kommentarer i forbindelse med en formulering som «...enkelte hevder at...» .

De formelle intervjuene er basert på en *intervjuguide*, se vedlegg nr.1. Det vil si at intervjuet ble prøvd ut på noen informanter først, for så å bli justert på de områdene jeg fikk beskjed om var uklare. Til slutt skrev jeg ut ett intervju med 14 spørsmål som alle informantene skulle svare på. I tillegg til disse 14 lot jeg det stå åpen plass til individuelt vinklede ekstraspørsmål. Jeg ser nå i ettertid at intervjuene med fordel kunne blitt organisert annerledes enn slik jeg gjennomførte dem. For å slippe dette med frykten for meg som forsker og at noen skulle oppdage akkurat hva de sa om Baardson, kunne jeg delt ut et anonymt spørreskjema som skulle fylles ut hjemme, tidligere kategorisert som en post-enquete. Det kan hende svarene da hadde blitt mer ærlige. Det er vanskelig å si.

Jeg valgte personlig intervju for å få muligheten til å utfylle svarene til informantene der jeg trengte mer informasjon enn de umiddelbart ga. Dette var en fordel med den metoden jeg valgte, men det gikk nok på bekostning av «ærligheten» eller kanskje det er riktigere å si oppriktigheten. For ærlige, det var informantene. De var positive og ville gjerne bidra til gjøre hovedoppgaven «bra», men noen var nok ubevisst redde for å si noe feil.

I denne oppgaven benytter jeg meg både av intervjuer, uformelle kommentarer og mine egne observasjoner av kroppsspråk, handlinger og diskusjoner. Kun denne sammenblanding kan gi oss et nyansert bilde av Baardsons arbeid og dets innflytelse på de han jobber med. Informantene til hovedoppgaven valgte jeg fordi jeg trodde de hadde evne til gi meg informasjon jeg kunne trenge i mine analyser.

En god informant kan måles ut fra f.eks. Repstads kriterier⁴³ :

- Har en rolle som gjør at vedkommende stadig utsettes for den informasjonen som en vil ha tak i.
- Er samarbeidsvillig og motivert for å fortelle
- Har evne til å meddele seg seg
- Har en viss upartiskhet i forhold til settingen

Problemet med å velge ut informanter, på tross av at man har kriterier å gå utfra, er at man aldri kan være sikker på hvordan informantene oppfører seg i intervjusituasjonen. Enkelte informanter virker meddelsomme og samarbeidsvillige, mens andre endrer seg i intervjusituasjonen til å bli ekstremt partiske og nesten manipulerende. De vil gjerne overtale meg som forsker til å bli enige med dem. Ikke alle ser at jeg ønsker kun *deres* syn. Mitt syn burde være uvesentlig for dem. Men det viser seg at mange ønsker å skape konstellasjoner på produksjonen, at de føler at man må være *for* eller *mot* noe/noen. Disse intervjusituasjonene oppsto som oftest når det var konflikter ved teatret.

⁴³ Repstad : Opcit. , side 32.

Informantene var i konfliktsituasjonene opprørte og ønsket at jeg skulle velge side i konflikten. Det spennende med disse situasjonene var å se hvorledes folk endrer atferd under stress. Jeg brukte observasjoner av informantenes oppførsel som kilde for sosiale observasjoner i felten. Disse observasjonene sier mye om kommunikasjon, samarbeid og samhold under produksjonen.

De eksemplene jeg i oppgaven trekker frem fra feltarbeidsnotatene er typiske for det jeg prøver å si. Det betyr ikke at Baardson til enhver tid arbeider slik feltarbeidsnotatene insinuerer. Ofte blander Baardson ulike regi- og pedagogroller. Det er i analysearbeidet jeg har funnet frem til hvilke feltarbeidsnotater som best påviser det jeg ønsker å vise leseren. Disse sitatene kan derfor virke som *bevismateriale* på Baardsons regiroller, men er fra min side kun ment som eksempler på *rollens særegenhet*. Analysen skal være klargjørende og ikke forvirrende og tilslørt, derfor velger jeg sitater som er klare og ikke de som sier oss lite om de rollene jeg ønsker å påpeke at eksisterer.

Under gjennomlesning av oppgaven vil feltarbeidsnotater være direkte avskrift av notater gjennomført på det tidspunktet som er festet ved sitatet⁴⁴. Dette har jeg valgt å gjøre for å være mest mulig «ærlig» mot det *refleksjonsnivået* jeg hadde på det tidspunktet jeg var på *feltarbeid*. Det er lett å være etterpåklok. De refleksjonene jeg har hatt mens jeg analyserer feltarbeidet skriver jeg i teksten før og etter feltarbeidsnotatene. På denne måten kommer to dimensjoner frem på en prosessuell måte. Dimensjonen i praksisfeltet gir refleksjonene til forskeren en spesiell næring. Likevel fører teoridimensjonen i ettertid forskeren inn i en annen verden der det som skjedde på feltarbeidet distanseres og trer inn i en større sammenheng sett i forhold til faglig teori og annen praksis.

⁴⁴ Jeg markerer feltarbeidsnotater ved å gjøre følgende; sitatene er skrevet i 10 punkt uten innrykk. Sitater jeg bruker fra *andre* verk og avhandlinger markeres på en annen måte for å skille dem fra feltarbeidsnotatene, de er skrevet i 10 punkt men med innrykk på begge sider. I oppgaven er fotnoter brukt for å angi siterte verk eller for å komme med utfyllende forklaringer og definisjoner.

2.0. Et regihistorisk perspektiv

Jeg begynner dette kapitlet med en *regihistorisk gjennomgang* av hovedlinjene i europeisk teaterhistorie. Kapitlet vil beskrive regirollens spede begynnelse og dens kronologiske utvikling mot det regirollen representerer av ulike former i vårt århundre. Her vil selvsagt kun et utvalg av regissører være representert, jeg velger da ut enkelte som av ulike grunner er blitt stående som en av «de store» i regihistorien. Deretter vil jeg konstruere ulike *idealtypiske regiroller* inspirert av regihistoriens personligheter. De idealtypiske regirollene fungerer som modeller på svært ulike måter å bedrive regi på. Jeg vil med dette kaste lys over Baardsons regirolle i dag. Med dette kapitlet konstruerer jeg altså en analytisk sammenheng mellom regihistorien, konstruerte idealtyper og Baardsons regirolle.

2.1. Begrepsavklaring

Nå på slutten av 1900-tallet har regissøren befestet sin rolle innen europeisk teater. Før denne tid er det usikkert hvilken rolle regissøren hadde i teatrene. Innen regiforskningen har den dominerende forskertradisjonen påstått at regirollen oppsto på slutten av 1800-tallet med det «revolusjonære» gjennombruddet til André Antoine (1858-1943), med Theatre Libré i 1887. Antoine innførte at med

.../ et inngående studium af den personen, de skulle spille, skal de overbevise sig selv om, at enhver skuespiller er en del af et ensemble, og at han måske, for at virke helt naturlig, undertiden vende ryggen til publikum⁴⁵

Uten å hevde at Antoines bidrag til scenekunsten ikke er verdifull i seg selv, prøver teaterforskerne Erichsen og Bergman å vise at regirollen også eksisterte før Antoine, om enn i andre former enn den Antoine benyttet seg av.

Kom Antoine virkelig ind i fransk teater uden andre teaterhistoriske forudsætninger end Zola og hans elever, eller fandt der før den tid en udvikling sted af realismen, iscenesetterkunsten og ensemblespillet? Var Antoines eget arbejde resultatet af en evolution eller af en revolution?⁴⁶

Vi ser av diskursen Erichsen presenterer i sin avhandling at regirollens opprinnelse ikke har et entydig svar.

⁴⁵ Erichsen, *Realismens gjennombrudd i parisisk teater i det nittende århundre*, Bind 1, København 1972, side 14.

⁴⁶ Ibid , side 21.

Om regitradisjonen sier Antoine selv at:

Taught by them (Les Montigny, Perrin og Porel, RG)⁴⁷ and their influence, we have been able/.../ to continue the work that was initiated/.../ I was influenced by the new needs and new conditions in the freer and more living works submitted to me and my associates in the Theatre Libré.⁴⁸

Dersom en bruker Tyskland som eksempel, hvor det før Meiningerne kom inn i bildet på 1870 tallet, var vanlig med kun 5-6 prøver, blir kontrasten til Frankrike stor. Før 1870 var regitradisjonen i Tyskland av mindre omfang enn i Frankrike på samme tid. Den korte prøvetiden i Tyskland vitner om at skuespilleren selv hadde ansvaret for spillet og at instruksjon utenfra ikke eksisterte. Instruksjon og samkjøring av ensemblet er tidkrevende og forlenger derfor prøvetiden radikalt.

Bergman og Erichsen viser hvordan regirollen gradvis ble utviklet i Frankrike fra en mer inspisientliknende rolle; directeur du plateau, til en mer kunstnerisk regirolle som vi har i dag. I min oppgave tar jeg utgangspunkt i Bergman og Erichsen sine skrifter som grunnlag for min regihistoriske vinkling.

I våre dager blir regissøren sett på som det kunstneriske overhodet i forestillingsproduksjonen, men regirollen har ikke alltid hatt denne posisjonen i teateret. Gjennom historien har regissørens rolle og funksjon i produksjonen forandret seg. En av årsakene til den regihistoriske utviklingen er at teaterets plass i samfunnet har endret seg. Teateret har utviklet seg fra å være et folkelig kulturelt uttrykk til å bli en mer organisert kunstform. De ulike stadiene i regiutviklingen har behov for forskjellig type ledelse, og derfor har altså regirollen endret karakter fra antikken til i dag.

Regiteateret, som vi har i dag, vokste frem med *ensemblespillet*. Et stort antall mennesker som skulle spille sammen trengte *regiledelse* og *lang prøvetid*. Personen som stod bak regiledelsen er blitt kalt både instruktør og regissør. Uten å slå noe fast som en absolutt sannhet, vil jeg komme inn på hvorfor man skiller mellom instruktør og regissør når det innholdsmessig⁴⁹ sett ikke er noen forskjell mellom begrepene.

⁴⁷ Disse menneskene er nevnt av Antoine tidligere i artikkelen, så det er dem han refererer til når han benytter ordet;them.

⁴⁸ André Antoine, «Behind the Fourth Wall», *Directors on directing*, Coyle og Chinoy, New York 1963, side 90.

⁴⁹ Arntzen: Op.cit., Regissør:« Synonymt med instruktør/.../»

En måte å gripe denne begrepsproblematikken på, er å skille mellom teater og film. I Norge i dag brukes regissør mest innen filmmiljøet, mens begrepet instruktør blir mer brukt i teateret. Likevel ser vi at begrepene også blir brukt om hverandre. Det eksisterer en slags sammensmelting av begrepene, også innad i yrkesgruppen.

Teaterprogrammer er sjelden konsekvente i språkbruken med hensyn til begrepet regissør og instruktør. I årsprogrammet 97/98 til *Dramaten* i Stockholm blir iscenesettelse, regi og instruksjon brukt om hverandre, mens *Nationaltheaterets* brosjyre i 97/98 faktisk konsekvent bruker begrepet regi. I Skandinavia kan vi se ulike ord brukt på regihandlingen i programmer, reklame og brosjyrer. Vi kan altså si at regissør/instruktør og regi/instruksjon er begreper som kan brukes om hverandre.

For å komme nærmere begrepenes egentlige betydning, må man gå tilbake i historien og finne ut når begrepene ble tatt i bruk og i hvilken sammenheng. Det å sette i scene eller iscenesettelsen stammer fra det franske begrepet, *mise en scène*, som er blitt brukt om teateroppsetninger siden slutten av 1700 tallet. Det opereres også tidlig med et annet regissør begrep, *meneur de jeu*, i litteratur om fransk middelalderteater. *Meneur de jeu* omtaler spillederen i middelalderteateret, og denne lederen kan jo sees på som en type organisatorisk regissør.

Selve regissørbegrepet oppsto først tidlig på 1800 tallet, blandt annet som et resultat av troen på universalgeniet som kom til uttrykk i romantikken.⁵⁰

Regissør stammer fra det franske ordet *régisseur*. Likevel betyr ikke det franske ordet det samme som det vi legger i begrepet i Norge i dag. *Régisseur* er et ord som kan defineres som «a false friend»/ «en falsk venn». Med det mener jeg at ordet er det samme, men det har forskjellig betydning. Begrepet på fransk omtaler ikke en regissør i vår betydning, men snarere en blanding av en inspisient og en rekvisitør. Så selv om det i skriftlige kilder omtales mennesker med yrkesbetegnelsen, *régisseur*, tidlig på 1700 tallet, betyr ikke det at vi hadde regissører, i vår betydning av ordet, allerede på dette tidspunktet.

Regissør, fra fransk, *régisseur*, som betegner den som har det tekniske ansvaret for en oppsetning, som også var tilfelle i eldre nordisk teater. Her har begrepet imidlertid mer og mer blitt brukt om den kunstneriske funksjonen som ligger i å ha ansvaret for iscenesettelsen.⁵¹

⁵⁰ Kaare Stang, « Fra instruktørfunksjon til regikunst - Utviklingen av instruktøryrket i et teaterhistorisk perspektiv» Red. Reistad, *Regikunst*, Tell forlag, Asker 1991, side 206.

⁵¹ Artzen: Op.cit., side 421.

Forskere som har misforstått ordet på fransk, har dermed produsert feilaktig forskningsmateriale som «beviser» at vi hadde regissører så tidlig, på bakgrunn av skrifter fra begynnelsen av 1700 tallet der *régisseur* blir nevnt. Den regirollen som da omtales er det vi ser på som en «teaterfunksjonær som *tilordner* at alt er i stand til forestillingen.»⁵² Denne funksjonen er foreldet som regirolle i dag og utøves mer av inspiserter enn av regissøren selv. I regihistorien opereres det i opplysningstiden med et nytt begrep, smaksdommeren/teaterconnaissanceuren. Én av de mest kjente teaterconnaissanceurene er Voltaire. Teaterconnaissanceurene fungerte som rådgivere for skuespillerene, de var «teaterkjennere» og kunne selv være dramatikere, filosofer eller generelt kunstinteresserte. Teaterconnaissanceurene var rådgivende, men hvor stor kunstnerisk innflytelse de hadde er usikkert.

Problematikken jeg nevnte med regitermenologien innledningsvis er nå noe klarere, men likevel mangesidig. I denne oppgaven vil jeg benytte meg av både regissør- og instruktørbegrepet fordi disse ute i felten oppfattes som det samme. Regissør: «Synonymt med instruktør/.../»⁵³ Jeg som forsker vil med denne oppgaven lage en teoretisk analyse med bakgrunn i empiri og ser det derfor naturlig å la min terminologi styres av de operative begrepene som eksisterer i felten jeg undersøker.

⁵² Loc.cit.

⁵³ *Fremmedordboken*, Kunnskapsforlaget Oslo 1986, side 135.

2. 2. Regihistorisk utvikling

Den gryende start på det som senere blir regirollen finner vi i Europa da frukbarhetsritualer kommersialiseres inn i organiserte festivaler i den nyopprettede bystaten Athen.⁵⁴ De tidligere landsbyritualene der alle var deltagere blir nå «etterliknet» i byen og teater, hvor delingen mellom deltager og tilskuer oppstår. Dramatiseringene baseres på vekselsang mellom korleder og kor. Det er i oppføringen av denne at instruktørens rolle kommer på banen. *Choros didaskalios* instruerer sangen, og selv om oppsettingene utvikler seg til å fokusere mer på protagonistens utvikling enn på selve sangen, beholder instruktøren kun jobben med å instruere koret.⁵⁵ Et godt eksempel på vekselsang er dialogene mellom korleder for mannekoret og korleder for kvinnekoret i «Lysistrata» av Aristofanes. Dialogene her inneholder både korpartier med massiv oppslutning fra alle kvinnene/alle mennene på scenen og enkelt dialoger mellom korlederene som individer.

Etter antikken og romertiden, som teatermessig skiller seg svært lite ut fra antikken, får vi med *middelalderen* en todelt teatertradisjon med det geistlige og det verdslige teater. Kirken benytter teater didaktisk og bygger opp det geistlige teater med dramatiseringer inne i kirken for å konkretisere bibelhistorien for et delvis analfabet publikum. Kirken brukte teater for å lette formidlingsprosessen av det religiøse budskap. Kirkens fremstøt med teater som metode var altså læringsmessig og informativt. Denne metoden utviklet seg narrativt og håndverkerne i byen tok etterhvert over denne fortellertradisjonen. Spillene vokste ut av kirkebygget og det verdslige teater dukket opp som en videreutvikling av det geistlige teater. Regirollen finner vi ikke igjen i den europeiske regihistorie før dette verdslige teater organiseres gjennom håndverkerlaugene. Lederen i gruppene kan sees på som en slags regissør, men da kun i den organisatoriske og økonomiske betydningen av begrepet. Noen kunstnerisk rolle finnes det ikke kilder på at denne lederen har hatt.

Den kunstneriske regirollen finner vi ikke i kildematerialet før i *renessansen*. I Italia dukker da Commedia Dell 'Arte-grupper opp. Fra 1400 tallet av spiller de en improvisert maskekomdie som baseres på tre elementer:

⁵⁴ Det at en slags regirolle har eksistert siden antikken, er naturlig fordi disse store antikke teaterfestivalene ble skapt med mengde av mennesker på scenen. Det var behov for en som tilordnet og samkjørte massene på scenen.

⁵⁵ Choros Didaskailos er navnet på den regiskikkelsen vi finner i kilder om det greske antikke teater.

- Et fast *rollegalleri* med typeteginger.⁵⁶
- *Scenario* som styrer handlingsutviklingen i spillet.⁵⁷
- *Lazzi* som er et «glansnummer» skuespillerene har på lager.⁵⁸

Grunnen til at jeg vil hevde at regirollen i denne perioden får kunstneriske kvaliteter, er at lederen i en *Commedia Dell'Arte*-gruppe skriver scenarioet som styrer spillets utvikling i vesentlig grad. Dette er en slags regi. Komposisjonen blir lagt, om enn på en løs måte, før improvisasjonen rundt dette komposisjonsskjema, tar til. Hvorledes dette scenarioet utformes må kunne defineres under det man kaller kunstneriske valg. Disse valgene tar lederen for ensemblet og opptrer derfor i en kunstnerisk og organisatorisk regirolle for sin teatergruppe.

Fra italiensk renessanse til fransk klassisisme og det Elisabethianske England. Både franske Moliere (1622-1673) og engelske Shakespeare (1564-1616) ledet sine teatergrupper. De organiserte truppens reiser og opptredener og ga veiledning til sine medskuespillere og truppedlemmer. At de hadde en mer utpreget regirolle enn dette er ikke dokumentert så vidt jeg har kjennskap til.

Regissørfunksjonen som likner den vi har i dag, oppsto på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet.⁵⁹ Funksjonen vokste frem i kjølvannet av at teater etterhvert blir sett på som kunst. Både den estetiske og den praktiske dimensjonen ligger til grunn for at regifunksjonen oppsto. Kunsten måtte organiseres av noen for å fremstå som et kunstnerisk verk, og regissøren kom på banen.

Går vi /.../ bakover i teaterhistorien, er det naturlig å operere med et mindre omfattende instruktørbegrep, hvor en utpreget praktisk instruktørfunksjon ikke nødvendigvis ga status som teaterkunstner/.../ Han(les regissøren, RG) hadde ikke rang fremfor andre på teateret, og hans oppgave var som oftest å samordne de rent praktiske sceniske detaljene.⁶⁰

⁵⁶ Disse typene er unyansert og ekstreme i sin fremtoning. De har et fast kostyme og faste gester som publikum gjenkjenner. Eksempler på typer: Harlekin, Pantalone og Doctore.

⁵⁷ En skisse over hovedhandlingsstrukturen settes opp på forhånd. Denne skrives av lederen i gruppen. Scenarioet er handlingsdrivende og styrer derfor mye av det kunstneriske uttrykket.

⁵⁸ Det benytter de seg av som et slags pausenummer inni handlingen. Under et *lazzi* stopper handlingen opp og publikum applauderer skuespillerens prestasjon.

⁵⁹ Arntzen: Op.cit, side 421. Regissør: «Kommer fra fransk; régisseur, som betegner den som har det tekniske ansvaret for en oppsetning, som også var tilfelle i eldre nordisk teater. Her har begrepet imidlertid mer og mer blitt brukt om den kunstneriske funksjonen som ligger i å ha ansvaret for iscenesettelsen.»

⁶⁰ Gran, «Fornyelsen av vår tids teater og regikunst», Red. Reistad, *Regikunst*, Tell forlag, Asker 1991, side 214.

Han/hun påtok seg ansvaret for helheten- selve forestillingens gang, mens skuespillerene fremdeles hadde det hele og fulle ansvar for spillet. Regissøren stod for det produktet publikum ble servert. Kunsten kom frem og bak den stod regissøren med ansvaret for sitt produkt. Det eksisterer flere forklaringsmodeller på hvorfor regifunksjonen oppstår på 1700/1800 tallet. En forklaringsmodell er at regifunksjonen oppstår p.g.a. den generelle samfunnsmessige utviklingen i Europa.

I løpet av 1700-tallet blir det vanlig med faste teaterhus med delvis faste ensembler. /.../ det betyr at vi får en fast og stabil organisasjon der det er mulig å ha en strengere arbeidsdeling/.../ Regissørfunksjonen kan i dette perspektivet forstås som en ytterligere spesialisering av dramatikere og skuespilleryrket.⁶¹

Fremveksten av bykulturen i Europa på 1400-tallet driver frem en ny sosial klasse i samfunnet, borgerne. Byborgerne bedriver handel og gjennomfører derfor reiser på de veiene som nå bygges for å binde de store byene sammen. Dette borgerskapet utvikler sin eksistens gjennom stadig større spesialisering. Råvarer bringes fra et sted til et annet der noen andre enn de som dyrker råvarene foredler dem. De foredlede varene bringes så ut til konsumentene via en lokal forhandler. Alle disse handelsleddene sier noe om hvordan samfunnet vårt sakte men sikkert spesialisertes mot den industrielle revolusjonen vi får på slutten av 1700-tallet i England. De små produksjonsenhetene forsvinner til fordel for dampdrevne maskiner i fabrikker der hver enkelt arbeider fikk ekstremt avgrensede oppgaver. Spesialiseringen er et faktum. Dette ser vi også i teateret, og regirollens avgrensing som egen profesjon kan derfor sees på som en direkte konsekvens av den samfunnsmessige utviklingen. Dette ser vi i Frankrike på 1700-tallet, nærmere bestemt i Paris.

Der oppsto det en ny type dramatikere i teatrene. De gikk inn for å se på samspillet mellom skuespillerene og de begynte så vidt å organisere folk på scenen. Vi har flere beskrivelser av regissørers arbeid fra så tidlig som på 1700- og 1800-tallet. Beskrivelsen nedenfor er fra midten av 1800-tallet og viser sammenhengen mellom rollen som dramatiker og regissør. Den er skrevet av skuespilleren Laferrière der han omtaler Alexandre Dumas sin oppsetting av *La reine Margot* under åpningen av Théâtre Historique 21.02. 1847. Forestillingen varte i 9 timer fra kl 6 om kvelden til kl 3 om morgenen!

Hans storhed som iscenesetter var ikke mindre end hans betydningsfulde indsats som dramatisk forfatter, og både den situation og den person, han havde tegnet med sin pen, tog han nu med sin kraftige hånd, og anbragte dem på scenen, indgav dem ny glød og fordoblede livets intensitet hos dem. Man kan sige, at han skapte to gange.⁶²

⁶¹ Ibid, side 214.

⁶² Erichsen: Op.cit., side 46.

1700- og 1800-tallet er altså en periode med store omveltninger på regisiden i teateret. Det er ikke bare i Frankrike vi fikk utpregede «nye» regiroller som er blitt stående i regihistorien som eksemplariske på sitt felt. I Tyskland får vi Georg II, hertug av Saxen-Meiningen (1826-1914), som beskrives i teaterhistorien som et vendepunkt i tysk teaters utvikling mot et realistisk teater. Storhetstiden for Meiningerene var fra ca 1875 til 1890. Ensemblet hadde lang prøvetid på sine forestillinger i forhold til det tilsvarende produksjoner i Tyskland hadde. Hjertesaken for Georg II av Saxen-Meiningen var kravet om realisme på scenen gjennom scenografi og scenografisk regi. Med scenografisk regi mener jeg at han regisserte via bl.a. geometriske prinsipper.

The actor must never stand dead center directly in the front of the prompter, but always slightly to the left or the right of his box.⁶³

Komposisjon av likevekt i scenebildet var sentralt for ham og bevegelsene av skuespillerene på scenen oppfattet han som komposisjonsmønstre. Hertugens syn på regien er «teknisk» og mekanisk. Denne retningen innen det realistiske teaters regi står for teaterfornyelse via detaljert gjennomarbeidet realistisk scenografi, der historiske forstudier er en konsekvens av krav om autentitet.

Når vi nå nærmer oss vårt eget århundre velger jeg å plassere regissørene tematisk. De tematiske inndelingene er strukturert ut fra form og innhold i den retningen regissøren orienterer seg i. De store regissørene på 1900-tallet plasserer jeg enten innenfor *realismen*, *reteatraliseringen* eller *det fattige teater*.⁶⁴

«Realismen» med bl.a. Stanislavskij og Antoine er fokusert på det tekstbaserte teater der regissøren har makt over forestillingens produksjon. Dette regiveldet finner vi igjen hos de regissørene som stod for «Reteatraliseringen»; bl.a. Appia, Craig, Reinhardt, Artaud og Wilson. En opposisjon til regissørens *makt* får vi først med «Det fattige teater» med regissører som Grotowski og Barba.

⁶³Georg II, hertug av Saxen-Meiningen, « Pictorial Motion», *Directors om directing*, Coyle og Chinoy, New York 1963 ,side 82

⁶⁴ Arntzen: Op. cit., side 429.«Tyngdepunktet for reteatraliseringens teater ligger i tidsrommet mellom 1910 og 1925.» Georg Fuchs innførte begrepet reteatralisering med boken «Die revolution das theatre» i 1909.

Realismen

I Russland hadde det før revolusjonen pågått eksperimentering innen teateret. Russland var påvirket av Frankrike både på det kulturelle området og via økonomiske handelstransaksjoner. Som Erichsen påpeker i *Realismens gjennombrudd i parisisk teater i det nittende århundre*, utvikler realismen seg gradvis fra romantikken mot ensemblespill og et mer registyrt teater. Regissørene som sto bak realismen i russisk teater var bl.a. Stanislavskij, Meyerhold, Tairov og Jevreinov. Disse var alle opptatt av i videreutvikle teateret, men de brukte ulike teknikker. Innen realismen vil jeg trekke frem Stanislavskij som forgrunnsfigur og som den epokegjørende skikkelsen i den russiske realismen. Stanislavskij er mest kjent for at han utarbeidet en ny skuespillerteori som han beskriver i *En skuespillers arbeid med seg selv*.

Revolusjonen i Russland i 1917 og den påfølgende politiske situasjonen i årene etter, setter dype spor i det russiske teater. Dette får selvsagt også følger for regiteaterets utvikling i landet. Stalin tar over makten i 1928 og en bølge av terror og drap skyller over det russiske folk. Med den nye forfatningen i 1936 får vi i Sovjetunionen en innskrenkning av teatrets frihet og utviklingsmulighet. Det eksperimentelle teater dør ut som følge av at opphavs-mennene enten flykter unna den politiske situasjonen eller blir drept av regjeringssoldatene. Den som står igjen på arenaen, er Stanislavskij. Han fortsetter sin virksomhet innen det russiske teaterliv og er blitt stående som en av de store navnene i regihistorien.

Teateret i Norge er sterkt influert av Stanislavskijs psykologiske realisme og intense arbeid med innlevelse i rollen.⁶⁵ Selv i våre dager, snart 100 år etter Stanislavskijs glanstid på Moskva Kunstnerteater, er dette den dominerende spillestil i Norge og i mange andre europeiske land.⁶⁶ Konstantin Stanislavskijs oppfattning av det å regissere innebærer en viss dualitet.

./.../there are directors of the result and directors of the root. We must distinguish one from the other. We need directors of the root. This is one of the most important requisities for the Art Theatre.⁶⁷

⁶⁵ Psykologisk realisme: Beskrevet av Stanislavskij, «Creative work with the actor; a discussion on directing» *Directors on directing*, Coyle og Chinoy, New York 1963, side 110. «You recall your life, you transfer your emotions to your role/.../this are not merely bits of Romeo, they are bits of yourself...»

⁶⁶ Denne spillestilen er den vi finner ved våre etablerte scener. Ved Nationalteateret ser vi stadig vekk denne psykologiske realismen i tilegnelsen av rollen. Lise Fjeldstad er en av de «tradisjonelle» skuespillerene innen denne stilen. Motsetningen til denne stilen finner vi på de mer «smale» scenene, som på frigruppenes egen scene Black Box. De fleste forestillingene her er basert på en annen metode enn den Stanislavskijske. De tilhører ofte en mer fysisk uttrykksform, der moderne dansefoestillinger og mer eksperimentelle teaterformer kommer til uttrykk. RG.

⁶⁷ Stanislavskij, «Creative work with the actor; a discussion on directing», *Directors om directing*, Coyle og Chinoy, New York 1963, side 109.

Han ser ikke på regi som en profesjon man utdanner seg til, men mer som et livsverk.

«My experience tells me that you can not create a director - a director is born.»⁶⁸

Stanislavskij sine ideer var grunnet på to hovedpunkter. Den ene var å utvikle en metode for skuespillerteknikk og den andre gikk ut på at en måtte basere enhver forstilling på en overordnet idé. Den nye generasjonen skuespillere lærte etterhvert om Stanislavskijs teorier på teaterhøgskolen i Moskva. Disse teoriene ble godt mottatt av den kommunistiske ledelse. Man kan si at den *sosialistiske realismen* som den kommunistiske stat er bygget på, har sin basis i den *psykologiske realismen* til Stanislavskij. Stanislavskijs psykologiske realisme var lett for folk å begripe og stod i kontrast til formalismen som eksisterte i kunsten på samme tid, som ble oppfattet som provoserende og «skummel».⁶⁹

Reteatraliseringen

I reteatraliseringsprosessen deltok bl.a. den sveitsiske scenografen Appia (1862-1928) og den engelske scenografen og teaterteoretikeren Craig (1872-1966), med sine ideer som tok utgangspunkt i lysets, rommets og musikkens dramaturgiske betydning for teaterkunsten. Man kan si at med Craig våkner den moderne regirollen i betydning *Kunstneren* med stor K. Det er først med Craigs tanker om totalkunsten at vi får et bilde av regissøren som «the artist of the theatre».⁷⁰

Det 20. århundre er påvirket av disse tankene om at regissøren er den som står bak produktet, der skuespillere, lysfolk, scenograf o.l. kun er arbeidere. Regissøren blir med Craig dronningen i maurtuen og de andre arbeiderne i teateret de maurene som flittig jobber for sin dronning. Denne metaforen viser hvilket skille vi, med Craig, nå får i regihistorien. Regissøren blir definitivt plassert i midten.

En representant jeg vil trekke frem fra den reteatraliserte teaterfornyelsen i Tyskland er Max Reinhardt (1873-1943) som gjennom utviklingen av bl.a. bruk av lys på scenen fremhevet hvor viktig scenerommet var.

Han brukte

./../dreiescene og rundhorisnot, noe som bidro til å skape det romlig-plastiske regiteater som han særlig anvendte i forhold til klassikere som Shakespeare./.../ han fikk betydning for norske regissører som Johanne Dybvad og Halfdan Christensen.⁷¹

⁶⁸ Loc.cit.

⁶⁹ Formalismen ble sett på som dekadent og lek med former. En representant for denne retningen er Meyerhold med konstruktivismen. R.G.

⁷⁰ Red. Bentley. *The theory of the modern stage*, Middelsex, England 1992.

⁷¹ Arntzen: Op.cit., Oslo 1991, side 424.

Reinhardt var opptatt av arbeidet med skuespilleren, noe det fokuseres mer og mer på hos de moderne regissørene. Reinhardt jobbet med spillerytme hos skuespilleren. Dette skulle oppnå en slags rytmisk musikalitet. Med utviklingen av regiboken som hjelpemiddel, der nøyaktige beskrivelser av alt på produksjonen ble nedtegnet, hevder enkelte at Max Reinhardt står for gjennombruddet for det moderne regiteater.⁷²

I reteatraliseringen oppsto det i Frankrike på begynnelsen av 1900-tallet en ny type teater som Antonin Artaud (1896-1948) står for. Som teoretiker opprettet han noe han valgte å kalle «Grusomhetens teater».⁷³ Denne formen beskrev han som teaterteoretiker i «Manifeste du Théâtre de la Cruauté» i 1932.⁷⁴ Artaud drev gjennom et *regivelse* av dimensjoner for å prøve å gjennomføre noen av sine visjoner.

Skuespilleren skal ikke gjøre et blunk med øye som ikke er regissert av meg.⁷⁵

I boken *Le théâtre et son Double*, 1938, beskriver Artaud visjoner om hvordan det teatraliske og fysiske sceneuttrykket skulle fremføres på bekostning av teksten. Artaud var ekstremt kritisk til samtidsteateret og ville fremheve de sanselige påvirkningene i teateret gjennom det fysiske uttrykket basert på et metafysisk innhold. Artaud var i en periode med i den surrealistiske krets av kunstnere, men brøt ut av denne gruppen etter bare noen få år. Hans forestillinger skulle spilles i alternative rom i stedet for de mer tradisjonelle titteskapsscenene. Grunnen til det var at Artaud mente at den nye teaterformen der ville komme mer til sin rett.

Elementene i hans teaterform er gestikk, rytme og bevegelse. Forestillingen skulle nå publikums hjerte for å gi en slags rennelse. Også Artaud er opptatt av skuespillerarbeidet for å oppnå den regien han ønsker. Dette arbeidet baseres på puste- og avspenningsøvelser. Virkemidler fra *det balinesiske teater* er noe Artaud tar inn i sin teaterform.

⁷² Arntzen: Op.cit., side 296. Regibokeksempel finnes i Max Reinhardt «Regibuch for *The miracle*, scene 1».

⁷³ Grusomhetens teater = 1. Artauds idealteaterform, en utopi. 2. Et teaterkompani grunnlagt på slutten av 1930-tallet.

⁷⁴ Artaud ble i deler av sitt liv lagt inn på psykiatriske klinikker. Sykdommen gjorde at han i en forvirret tilstand ikke fikk konsentrert seg om sitt kunstneriske arbeid mer enn i få brokker av gangen.

⁷⁵ Sitat fra Artaud referert av professor Kjell Helgheim.

Our purely verbal theatre unaware of the sum total of theatre, of everything that exists spatial density (moves, forms, colours, vibrations, postures, shouts) could learn a lesson in spiritual form of the Balinese theatre with regard to the indeterminate, to dependence on the mind's suggestive power.⁷⁶

Artaud som visjonær står for en avantgardistisk retning. Og på tross av at han selv i sin samtid ikke på langt nær fikk gjennomført sine ideer i praksis, har han påvirket mange moderne regissører som arbeider i dag. I Norge er Lars Øyno den som forbindes med formen «grusomhetens teater». Enkelte av hans forestillinger er i den senere tid satt i scene på Black Box i Oslo.

Utover 1900-tallet ser vi at regirollen utvikles til å omhandle såvel teater teori som praktiske sceneløsninger. Metakognitive prosesser styrer etterhvert innholdet i teaterkunsten. Fra Artaud av blir teateret en uttrykksform også for indre drømmeaktige forestillinger, ikke bare et medie for å uttrykke historiske fortellinger, samtidsanalyser og politisk budskap.

Robert Wilson (f. 1941-) er en amerikansk regissør som kombinerer ulike kunstneriske retninger i sitt arbeid. På 60 tallet knyttet han seg til performance grupper i USA og utviklet etterhvert workshops der bevegelse og terapi var hovedelementene. Elevene i disse gruppene ble med tiden skuespillere i forestillinger Wilson regisserte. Wilson baserer sin regimetode på at alle mennesker har en indre og en ytre forestillingsverden; drømmen og virkeligheten. Han benytter seg av bevegelse og fragmentariske lydkomposisjoner sammen med bilder i forestillingene. Tekstens rolle er beskjeden, og det som brukes skriver han etterhvert selv. Som i *Edison* i Festival d'Automne i Paris i 1979. Robert Wilson er altså representant for den postmoderne regissøren.⁷⁷ Teaterkunsten kombineres nå regimessig med andre kunstretninger. Billedkunsten, fotomontagen, lydsbildeshowene og lydkomposisjonen settes inn i en helhetlig sammenheng på en «scene». Samarbeidet mellom de ulike kunstformene er sentralt for denne retningen.

././ the stage is divided into zones ././ And in each of these zones there's a different «reality» - a different activity defining the space so that from the audience's point of view one sees through these different layers, and as each occurs it appears as if there's no realization that anything other than itself is happening outside the particular designated area.⁷⁸

⁷⁶ Antoine Artaud, «From On the Balinese Theatre», 1931, Drain, *Twentieth Century Theatre - A source book*, New York 1995, side 300.

⁷⁷ Aschehoug og Gyldendal, *Store Norske Leksikon*, Oslo 1988. Postmoderne: «Betegnelse for en rekke delvis forbundne oppbrudd og nyorienteringer innen åndslivet etter 2. verdenskrig, dels videreføring av modernisme tradisjonen, men også oppgjør mot dem.»

⁷⁸ Robert Wilson, «From Speech introducing Freud», 1969, Drain. Op.cit., side 60.

Teateret i det 20. århundre blir mer abstrakt enn før og flere moderne regissører blir stadig mer opptatt av «en teoretisk sfære» som eksisterer over selve kunstverket. De går ut over det pragmatiske og filosoferer mer over kunstens virkemidler, enn tidligere regissører gjorde. Det regihistorisk spennende med perioden fra slutten av 1800 tallet av og frem til i dag er at teateret etterhvert «krever» at regissøren arbeider mer intensivt med skuespilleren. Dette arbeidet må til for å endre skuespillerens atferd på scenen mot en mer moderne spillestil. Men hvorledes får regissøren skuespillerene inn i denne nye formen? Hvilken metode bør instruktøren bruke? Den moderne regissør arbeider med å utvikle regimetoden sin, og de ulike regitypene i vårt århundre har forskjellig syn på det metodiske og kunstneriske arbeidet.

«Det fattige teater»⁷⁹

Begrepet «Det fattige teater» er et begrep Grotowski selv lager. Jeg bruker dette begrepet på den retningen jeg ønsker å si noe om, fordi det er konsist og understreker at det eneste som står igjen av teateret er skuespilleren. I vårt århundre oppsto denne retningen, den ville plassere skuespilleren i sentrum. Dermed blir vi i denne retningen kvitt regiveldet som lenge hadde eksistert. Jerzy Marian Grotowski (1933-), blir sett på som en av de viktigste teaterfornyere på dette feltet på 60 tallet i Europa. Gjennom «Det polske teaterlaboratorium», som han grunnla i 1959, utviklet han en fysisk spillestil i skuespillerutdannelsen. Han var opptatt av å redde teateret fra TV, film og media generelt, og fjernet derfor all ytre staffasje for å komme nærmere teatrets egenart som kunstuttrykk.⁸⁰ Grotowski hadde som mål med skuespilleren å provosere publikum slik at publikum kunne oppleve selvransakelse.⁸¹ For Grotowski ble etterhvert prosessen bak forestillingen viktigere enn selve forestillingen. Den fysiske og psykiske treningen ble det lagt stor vekt på i laboratoriet.

⁷⁹ Det eneste som er igjen er det Grotowski selv kaller «det fattige teater»- bare skuespilleren i sentrum. Ytre staffasje er fjernet. På leting etter teatrets identitet og egenart fjerner Grotowski seg fra mye av det realistiske teater står for. RG.

⁸⁰ Med dette begrepet mener jeg, lys, scenografi, sminke o.l.

⁸¹ Selvransakelse hos Grotowski og renselse hos Artaud minner om Katharsis hos Aristoteles. Både Artaud og Grotowski er på leting etter den teatrale kunststarts opprinnelse og basis. Disse to teaterfornyere skaper nye teaterformer ; «Det fattige teater» og «Grusomhetens teater», for å finne det «opprinnelige» teateruttrykket. RG.

We believe that in order to fulfill this individuality, it is not a matter of learning new things, but rather of ridding oneself of old habits. For each individual actor it must be clearly established what it is that blocks his intimate associations, thus causing his lack of decisions, the chaos of his expression and his lack of discipline; what prevents him from experiencing the feeling of his own freedom, that his organism is completely free and powerful, and nothing is beyond his capabilities. In other words, how can obstacles be eliminated?⁸²

På slutten av 70-tallet går Grotowski over til bare å jobbe med prosessen i seg selv. Han starter opp noe han kaller «parateater» og «kollektive psykodramatiske eksperimenter». Sine ideer greier han ut om i *Towards a Poor Theatre*, 1968.

Vi ser her at den moderne regissøren leter mer i uttrykksformer enn i selve det kunstneriske produktet. Regissøren fjerner seg mer og mer fra den kommersielle forestillingen. På tross av nye regiroller som dukker opp i regihistorien, eksisterer fremdeles de «gamle» regirollene side om side med de nye. De regissørene jeg trekker frem er ikke typiske for sin tid, de kan mer sees på som innovatører og foregangsmenn for en utvikling som er underveis.

I sammenheng med Grotowski kan det være naturlig å trekke frem en foregangsmann på området, ved navn Eugenio Barba (1936-). Han er opprinnelig italiensk, men har oppholdt seg i Norge over en tiårsperiode. Med bakgrunn i «Det polske teatelaboratorium» startet Barba selv opp et teaterlaboratorium som han kalte *Odin teateret* i Oslo i 1964. Dette overførte han i 1966 til Holstebro i Danmark og det er her Barba har videreutviklet sin skuespillerutdannelse. Som regissør satt han skuespillerens arbeid i sentrum. De frie gruppene i Norge har organisatorisk blitt påvirket av denne retningen innen teateret. Regissøren blir mer usynlig i gruppeteaterstrukturen enn i de tradisjonelle institusjonsteatrene. Barba er med på å dempe ned den autoritære regirollen som vokste frem med den romantiske oppfatningen av regieniet på midten av 1800-tallet.

Den komplekse verden vi lever i på slutten av 1990-tallet er sammensatt og uoversiktlig. Dette skaper et mangfoldig teateruttrykk og et utall av regiroller. I vår tid eksisterer historiens regiroller i ulik forkledning. For å kunne analysere hvilke regiroller Baardson er påvirket av, vil jeg på bakgrunn av dette regihistoriske kapitlet tegne opp regityper som jeg vil beskrive idealtypisk i kapittel, 2.3.

⁸² Jerzy Grotowski, «Methodical Exploration», 1976, Drain, *Twentieth-Century Theatre- A source book*, New York 1995, side 278.

2. 3. Presentasjon av regi idealtyper

Med bakgrunn i regihistorien har jeg konstruert fire idealtyper som hver representerer en måte å bedrive regi på. Typene er ikke historiske, men skapt med inspirasjon fra regihistoriens store navn. Idealtypene er sosiologiske fordi jeg har trukket dem ut fra sin historiske kontekst og dyrket frem særegne kjennetegn. Regirollene jeg idealtypisk kommer til å beskrive i dette kapitlet er «Total-regissøren», «Jordmor-regissøren», «Marionette-regissøren» og «Blekksprut-regissøren».

«Total-regissøren» er overordnet de andre regirollene og befinner seg derfor på et annet nivå. Jeg benytter begrepet «Total-regissør» i betydningen *den regissør som dekker alle de nevnte regiroller*. I begrepet *total* legger jeg at regissøren er sammensatt og kan skifte regirolle utfra hva som er funksjonelt i den gitte situasjon. Hvilken regirolle regissøren går inn i, styres av regissøren selv og de omkringliggende faktorer regissøren blir påvirket av. Modellen under, figur 1, viser sammenhengen mellom de ulike nivåene idealtypene befinner seg på og den konkretiserer også hvor det dominerende fokus ligger, enten på: *tekst, skuespiller* eller *bilde*. Det må her presiseres at regirollene *ikke* er gjensidig utelukkende. Det er kun «Marionette-regissøren» og «Jordmor-regissøren» som er gjensidig utelukkende. Man kan ikke være jordmor og marionettefører samtidig fordi deres særegenheter er så forskjellige.

Nivå 1

T o t a l r e g i s s ø r

Nivå 2

	Jordmor regissør	Marionetteregissør	Blekksprutregissør
Fokus på:	Skuespiller	Bilde	Tekst

Figur 1

Vi ser av modellen at «Jordmor-regissøren» og «Marionette-regissøren» begge forholder seg til fokuset på skuespilleren, men at «Marionette-regissøren» også plasserer seg i forhold til fokus på bilde; det visuelle. Idealtypen «Blekksprut-regissøren» derimot markerer seg kun i forhold til det tekstlige. Over alle de nevnte idealtypene befinner «Total-regissøren» seg. Denne overordnede regirollen plasserer sitt fokus både det tekstlige, det visuelle og det skuespiller orienterte.

«Marionette-regissøren»

«Marionette-regissøren» som idealtipe er inspirert av Gordon Craigs teorier omkring regirollen. Craig betrakter skuespillerene som marionetter under den overordnede regissørs hånd. Marionetteregien forflytter fokus fra skuespillerene som *individer* mot skuespillerene som *visuelle* elementer i forestillingen.

I denne idealtypen er synet på skuespilleren mekanisk og upersonlig. «Marionette-regissøren» plasserer det visuelle bildet i sentrum for forestillingsproduksjonen. Skuespillerene fungerer som rekvisitter eller estetiske objekter. Skuespilleren blir på den måten en del av det helhetlige estetiske scenebildet. For å oppnå dette, «dirigerer» «Marionette-regissøren» sitt ensemble. Slik blir produktet sterkt preget av regissørens «personlige strek på arket», på samme måte som et byggverk blir stilistisk preget av sin arkitekts geometriske linjer.

«Jordmor-regissøren»⁸³

Det idealtypiske med denne regirollen er at regissøren *forløser skuespillerens spill* og arbeider *individuell* rettet med skuespilleren.⁸⁴ I bunnen av idealtypen ligger synet på at mennesker er individer med psykologiske behov. Sentrum for regien er skuespilleren.

Typiske jordmor-regissører er Jerzy Grotowski og Eugino Barba. I deres arbeid er det skuespilleren som står i sentrum/.../ Forholdet mellom skuespiller og regissør må være basert på tillit og gjensidighet.⁸⁵

Jeg velger å skille mellom to ulike «Jordmor-regissører». Én med fokus på det psykologiske og én med fokus på det fysiske. *Den psykologisk* sentrerte «Jordmor-regissøren» jobber individuelt og *psykologisk* for å fremme rollens utvikling hos skuespilleren.⁸⁶ Skuespillerens eget liv blir base for skapelsen av den fiktive rollen. *Den fysisk* sentrerte «Jordmor-regissøren» retter arbeidet med skuespillerens rolleinnstudering, mot kroppspråk og *det fysiske uttrykk*.

⁸³ Betegnelsen «Jordmor-regissør» har jeg funnet hos Gran i hennes tekst «Fornyelsen av vår tids teater og regikunst», Red. Reistad, *Regikunst*, Tell forlag, Asker 1991, side 214.

⁸⁴ Jordmor-regissører er som Grotowski og Barba. Også Wilsons tidlige periode, da han ennå drev «terapeutisk», kan betegnes som «Jordmor-regissør».

⁸⁵ Ibid., side 214.

⁸⁶ I regihistorien stammer denne idealtipekonstruksjonen fra Stanislavskij.

«Blekksprut-regissøren»

Arbeidsoppgavene til «Blekksprut-regissøren» kommer frem av assosiasjonene til metaforen.⁸⁷ Betrakter en begrepet *språklig*, kommer metaforens betydning tydeligere frem; blekk-sprut-regissøren. Ordet blekk er i vår kultur knyttet til det å skrive. Regissøren kan altså skrive med blekket. I denne idealtypen ligger det å skrive teksten som brukes i oppsettingen selv. Går en videre inn på begrepet *innholdsmessig* og legger i ordet det vi vanligvis forstår med bruken av det, kommer vi frem til *dyret* blekkspruten. Dette dyret har mange «armer» og har derfor større handlingskapasitet enn et individ med kun to armer. «Blekksprut-regissøren» kan ut fra denne forståelsen skrive med noen av armene og regissere med resten. «Blekksprut-regissøren» spiller på flere strenger og håndterer to felt, både det *tekstlige* og det *regimessige*.

Et begrep som er blitt brukt om regissører som ligger tett opp til denne idealtypen er, *auteur*. Auteur teorien ble lansert av kritikeren og regissøren Francois Truffaut i 1954.⁸⁸ Han omtaler regissøren som en auteur i betydning opphavsmann til filmen. Auteur teorien påviser hvordan én regissør kan ha «all» innflytelse på filmen, slik at den får et helt personlig preg⁸⁹. Dette ser vi hos Alfred Hitchcock, som både skrev manus og regisserte sine egne filmer.⁹⁰ I arbeidet med både å *skrive* og å *gi regi* må «Blekksprut-regissøren» ha et visst sett verktøy. Håndverket ligger i det å beherske begge yrkesgruppens metodiske verktøy. Med både penn og regibord har regissøren makten over forestillingen.⁹¹

⁸⁷ To kjente regissører i regirollen som går inn i en slik regirolle der de både skriver manus og regisserer forestillingen er Alexandre Dumas og Scribe.

⁸⁸ Denne teorien er brukt innen filmmiljøet og ikke i teateret, men auteur-teorien kan brukes om teater i denne sammenheng fordi jeg her vil sette søkelyset på en idealtypisk regirolle. Auteurrollen vil i prinsippet kunne fungere på regissører i både film og teater.

⁸⁹ Her les: teaterforestillingen

⁹⁰ I tillegg til det, sies det at han alltid hadde en liten rolle i de filmene han skapte! Denne skuespillerfunksjonen har ingenting med min analyse å gjøre. (Kommentaren er kun en liten kuriositet.)

⁹¹ Denne regirollen kan umiddelbart likne på «total-regissøren», men er annerledes enn den fordi «dramatiker-regissøren» bare styrer tekst og regi, mens «total-regissøren» også råder over scenografi, musikk, kostymer o.l.

2.4. Baardson og idealtypene

Jeg velger i dette kapitlet å betrakte Baardsons regirolle i lys av idealtypene.⁹²

Dermed kan jeg plassere Baardson som regissørtype. Baardson er sterkt påvirket av enkelte av idealtypene i sitt arbeid, mens andre typer ikke ligger så tett opptil slik Baardson jobber. Hvilke idealtyper han likner på, gir oss informasjon om hans *regimetodiske ståsted* og bringer oss kanskje nærmere svaret på spørsmålet om hans effektivitet og arbeidskapasitet.

Baardson som «Marionette-regissør»

Craig ser for seg skuespillerene kun som marionetter under hånden på den allmektige regissør. Baardson oppfyller rollen Craig ser for seg i henhold til at han er marionettefører i deler av prosessen med GW. Som Craig forespeiler, sitter Baardson på toppen og trekker i trådene slik det beskrives i feltarbeidsnotater fra 2. prøveuke:

Han detaljstyrer også *kostymer* og *scenografi* fordi disse to elementene i så stor grad er rammen for konseptet om å spille forestillingen i et «dukkehus».⁹³ Baardson leier til og med inn en komponist. Håkon Berge komponerer *musikk* på de stedene i manus der Baardson ser musikken som overganger og episke kommentarer.

Dette er bare eksempler på at Baardson styrer *hele* prosessen der deltagerne utfører marionetteførerens oppdrag. Måten Baardson organiserer arbeidet sitt på er så omfattende at det faktisk skaper en ny organiseringsform. Han leder en prosess han selv har den hele og fulle styringen over. Selv teatersjefen blir satt på sidelinjen under denne organiseringsformen. Mer om en ny organiseringsstruktur se del 4.0.

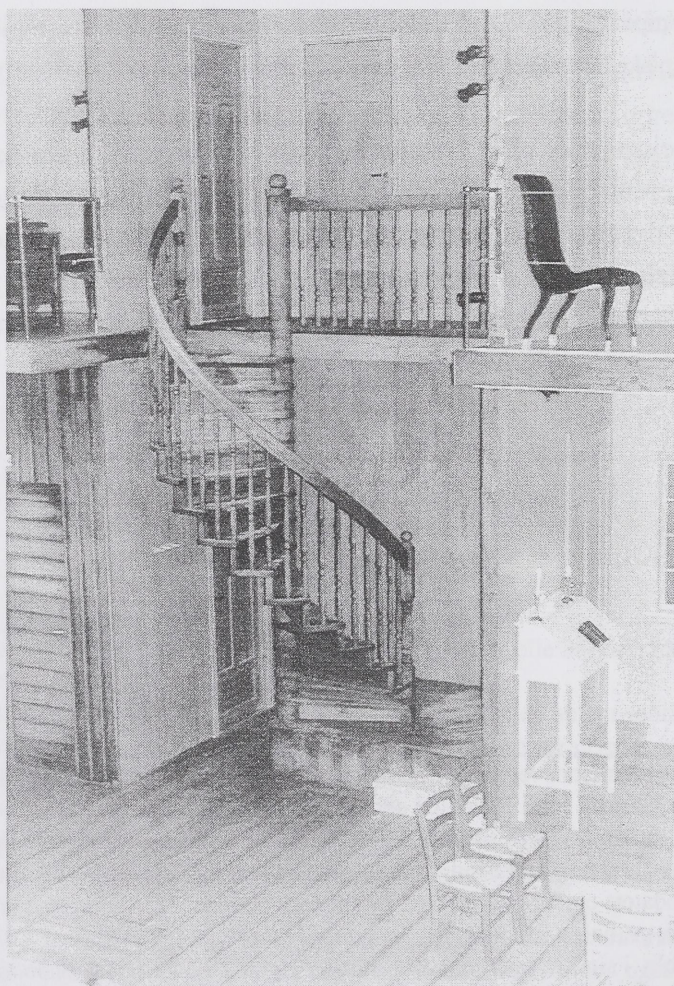
⁹² Det å analysere Baardsons regiroller, nå idealtypisk og senere i oppgaven pedagogisk, føles for meg som forsker naturlig fordi Baardson selv som menneske og regissør er så «reflektert analyserende» som han er. På tross av at det er jeg som har laget idealtypene Baardsons regirolle blir analysert etter, er de nok ikke langt fra det Baardson selv ville beskrevet ettersom han er regihistorisk oppdatert og dermed influert av sitt fags historie. Min antagelse er basert på observasjon, uten grunnlag fra intervju.

⁹³ Scenografien ble i sin helhet tegnet av Kathrine Hysing selv om Baardson kommer med innspill i planleggingsfasen så er det Hysing som har *ansvaret* for scenografien.

Baardson har ved bl.a. å styre basisen i scenografien den totale påvirkningskraften på hvordan spillet blir. Feltarbeidsnotatene under viser hvor viktig «dukkehus»-scenografien blir i det sceniske arbeidet, og at detaljstyringen av scenografien på dette prosjektet måtte til for å få forestillingen til å bli slik den ble.

«Garmann & Worse & Co» blir puslespillteater fordi Baardson vil ha alle med i spillet samtidig. Instruktøren får byen til å leve ved å lime parallellhandlinger sammen og skape logikk i sted og tid. Her brukes ingen triks med forflytning av skuespillere på tvers av realismen. Rollene er til enhver tid på plasseringer de logisk kan ha. F.eks. er Madam Torvestad i 2. etg i scene 2 og har i scene 3 forflyttet seg til 1. etg. Da har vi i overgangen mellom scene 2 og 3 sett henne på vei ned trappen i spill med andre for å vise motivasjonen for forflyttelsen. Hun hører kanskje noen komme opp trappen og lurer på hvem det er, eller så skal hun ned med noe hun har hentet oppe. Puslespillet går alltid opp og publikum kan følge med i et mylder av liv og menneskeskjebner. Baardson har selv sagt at: «Det er gøy å få alt til å stemme». Dukkehusscenografien muliggjør dette puslespill-spillet.

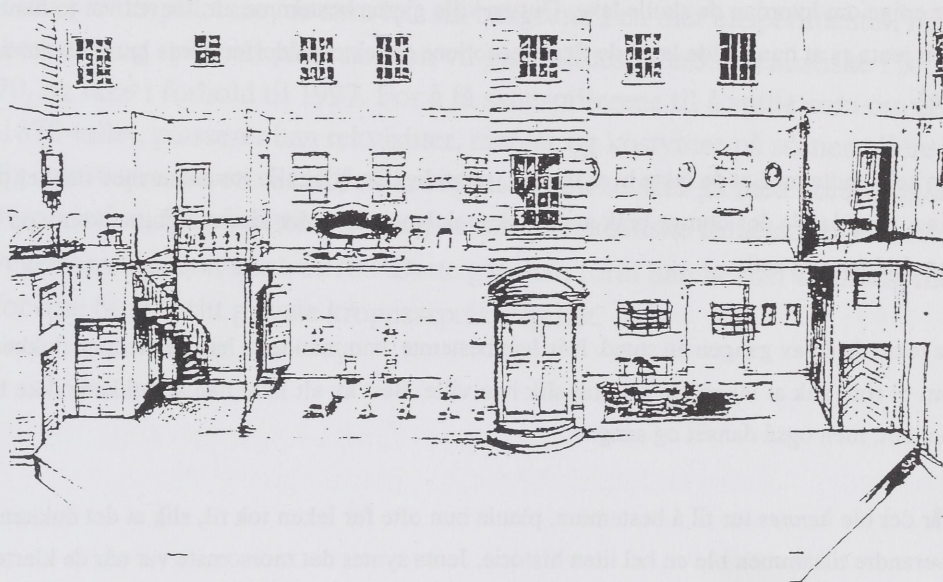
Bildet viser trappen fra Madam Torvestad i 1. etasje til Worse i 2. etasje



Puslespillregien i denne observasjonen knytter Baardsons praktiske regiarbeid opp mot teorien om «Marionette-regissøren». Baardson sitter utenfor «dekken» og ser inn i dukkehuset når han regisserer. Han trekker i «trådene til marionettene», han har plassert i de ulike rommene fordelt på de to etasjene. Scenografien er et typisk eksempel på Baardson som en marionette opptatt regissør, fordi den praktiske sceneløsningen fører til at skuespillerene helt og fullt må stole på Baardsons regi fordi de selv ikke har oversikten over hva som skjer på scenen.

Gjennom forestillingsproduksjonen slo det meg hvor mye regihandlingen er preget av leken. Regissøren og dramaturgen jobber frem sitt konsept og «leker» med figurene på scenen ved å flytte dem rundt som dukker. Den lille historien på neste side er en samling av mine tanker omkring regissørens og dramaturgens lek.

Dukkehusscenografi. Illustrasjon; Kathrine Hysing.



Historien om det magiske dukkehuset.

Det var en gang en gutt som fikk et dukkehus til jul. I flere dager gjorde ikke gutten annet enn å leke med huset. Lage historier og finne dukker som passet inn i historiene hans. Men etter en stund ble det så sørgelig ensomt å leke alene.

Derfor spurte gutten om ikke en av vennene kunne få være med ham hjem å leke en dag. Det fikk han lov til og etter den dagen var ikke gutten lenger så ensom. Han og naboenta satt ved dukkehuset, diktet historier og laget dukker. De arbeidet med husets liv, jevnt og trutt.

Huset ble etterhvert fullt av forskjellige dukker med klær, som det gikk an å ta av og på. Huset hadde mange rare møbler man kunne flytte fra rom til rom. Det fantes til og med små kakefat, glass og kopper som de hadde fått tak i til sitt lille dukkehus. Skjønt lite var det ikke lenger. Moren til gutten hadde hjulpet dem med å lage en etasje til, «sånn at man kunne kikke ut fra loftet og ned i byen!», som gutten så flott hadde sagt.

Likevel var ikke leken bar fryd og gammen fra morgen til kveld. Det var ikke alltid gutten og jenta var enige om hvordan de skulle leke. Gutten ville gjerne bestemme alt, for det var jo hans hus. Men jenta sa at hun hadde laget de fleste historiene de lekte, så derfor burde hun få bestemme litt også.

Det hele endte med at de lekte hver for seg, samtidig. De fylte alle rommene med dukker på én gang, men da ble det så mye bråk at det ikke tok lange tiden før faren til gutten kom opp for å si at de måtte roe seg ned.

Da lekte de én av gangen en stund. Når *han* bestemte, kommanderte han henne med dukkene fra rom til rom slik at leken ble akkurat slik han ville. Best av alt likte han at dukkene ikke bare snakket, men også danset og sang.

Når det ble *hennes* tur til å bestemme, planla hun ofte før leken tok til, slik at det dukkene sa til hverandre tilsammen ble en hel liten historie. Jenta syntes det morsomste var når de klarte å leke sammen. Da fikk *hun* lage historien og *han* fikk bestemme hvor dukkene skulle være. Og sammen fylte de alle rommene i hele huset med latter og sang.

Det var da de lekte på ordentlig, og de følte seg riktig gode på det å leke.

Fabuleringer over et feltarbeid.

Det er spesielt tydelig under instruksjonen av barna og statistene at Baardson behandler aktørene som dukker, eller, med andre ord, som marionetter. Baardson komponerer individene via *masseregi*. Denne massen plasserer han rundt på scenen for å fylle scenebildet med liv, han komponerer en slags levende scenografi oppå den fysiske scenografien. Den marionettemessige regien ser vi eksempler på fra feltarbeidsnotatene under arbeidet med scene 7B.

Under regiarbeidet med denne scenen arbeider Baardson som en komponist. Han teller takter og dirigerer statister inn og ut på scenen for å få det hele dynamisk. Kvamme tar tiden med stoppeklokke og hele gatescenen er til slutt en eneste stor *forflytning av mennesker i løpet av et visst antall takter*.

Alle mennesker må ta hensyn til de omkringliggende omgivelsene og dermed moderere atferden sin deretter. Baardson arbeider for å oppnå dette, med *detaljregi*.⁹⁴ Han bruker fysiske elementer i prøveprosessen for å tvinge skuespillerene inn i den formen han vil ha dem. Dette gjør han oftest i regien av de helt unge skuespillerene, de som har sin bakgrunn i en mer eksperimentell måte å tenke teater og spillestil på. Baardson vil gjøre skuespillerene realistiske i forhold til 1870, og ikke i forhold til 1997. For å få skuespillerene til å spille som om de levde på 1870-tallet, plasserer han rekvisitter, møbler og kostymer på scenen allerede tidlig i prøveprosessen. Baardson krever at kvinnene skal gå med korsett også i prøveperioden, for på den måten skaper han de realistiske forutsetningene for bevegelsesmønsteret anno 1870.⁹⁵ Dette gjør han fordi han hevder at skuespillerene altfor ofte bruker sitt private kroppsspråk i spillet.

⁹⁴ Dette kan likne på slik Montigny regisserte. Montigny ble kjent for «det runde bordet» han brukte for å tvinge skuespillerene til å spille realistisk.

⁹⁵ Dette skapte både fysiske og psykiske problemer for kvinnene. Ubehag og pusteproblemer førte til at enkelte utviklet astma under oppsetningens gang. RG.

Baardson som «Jordmor regissør»

En «Jordmor regissør» trenger ikke å være omsorgsfull, forløsningen av skuespilleren kan også skje gjennom en «hard» regi der regissøren behandler skuespilleren «røft». *Forløsningen* blir brukt som metafor på rollefigurens fødsel og innholdsmessig sier denne matforen oss at den ikke bare er mild og snill. En fødsel er en «brutal», men naturlig prosess der aktørene lider for å komme til målet som er *å gi liv og å få liv*.

Baardson opptrer i deler av prosessen som en «Jordmor regissør». Arbeidet til «Jordmor-regissøren» er preget av et interaktivt forhold mellom skuespiller og regissør. «/.../Forholdet mellom skuespiller og regissør må være basert på tillit og gjensidighet».⁹⁶ Baardson oppnår tilliten sannsynligvis fordi han selv er utdannet skuespiller og vet hvordan det er som han selv sier; «å stå på brettet».⁹⁷

Skuespillerene på GW vet at Baardson kan være «Jordmor regissør» når det trengs. Han trer inn i «Jordmor-rollen» tidlig i prøveperioden fordi denne rollen virker forløsende på skuespillerens spill. Flere av skuespillere har under intervjuene hevdet at Baardson «værer» situasjonen før den oppstår, d.v.s. at han ser når de ulike skuespillerene trenger «forløsning». Baardson kan som «Jordmor-regissør» forløse spillet gjennom et intensivt individuelt rettet arbeid. Han jobber personlig og er en psykologisk sentrert «Jordmor-regissør». Han leter etter skuespillernes eget følelsesregister for å fremstille så realistiske roller som mulig. Baardson er utdannet ved skuespillerlinjen på Statens teaterhøgskole der de brukte og fremdeles bruker mye av Stanislavskij sine metoder. Det er derfor naturlig at han viderefører denne metoden når han går over fra å være skuespiller til å bli regissør.

I deler av prosessen er Baardson en slags «Jordmor-regissør». Dette feltarbeids-sitatet viser at Baardson bruker flere ulike tilnærmingsteknikker for å gi regi som «Jordmor regissør».

1. *Regi via diskusjon* omkring teksten med både rolleinnhaveren og resten av skuespillerene. «Hvordan kan vi her ...» De 10%ene som manglet for å gjøre manus virkelig bra, blir her fulgt opp i en interaktiv regi.
2. *Regi via en «streng tone»* «Nå må du konsentrere deg, gå inn i...tenk på...»
3. *Regi via eget spill* . Her kommer instruktørens fortid som skuespiller frem. Rytme, stemmenivå o.l. blir sentralt «Påååå deænnen måtæen blir bærgensdialækten.»
4. *Regi via komikk*. Instruktøren kjenner den sosiale rammen på pulsen, med humor glir regien dynamisk inn uten at skuespilleren egentlig er med på annet enn et privat «spill». Situasjonen er ikke preget av en formell instruktør-skuespiller relasjon.

⁹⁶Gran: Op.cit., side 214.

⁹⁷ Terminologi fra felten. Dette begrepet betyr å stå på scenen. Brettet er gulvet foran dekken.

Baardson som «Blekksprut-regissør»

Baardson arbeider på mange måter slik vi har lest at Alexandre Dumas gjorde. Dumas var en instruktør som både skrev manus og satte opp stykkene selv; «/.../han skapte to gange».⁹⁸ Baardson skriver ofte hele manus slik han gjorde på GW, men i dette arbeidet er han ikke alene, han samarbeider med Bodil Kvamme. På andre produksjoner gjennomfører Baardson og Kvamme som oftest enten en omfattende omarbeidelse av teksten i forbindelse med iscenesettelsen eller en total dramatisering.

Kvamme er dramaturg av utdanning, med dramaturgi fra Århus og mellomfag teatervitenskap fra Universitet Bergen. Disse to opptrer som «et team», de utfyller hverandre og spiller på lag gjennom hele prosessen. Mange av informantene til hovedoppgaven min omtaler hvor uvanlig dette samarbeidet er.⁹⁹ De har arbeidet sammen kontinuerlig i snart 10 år. Arbeidsfordelingen er klar og prosjektenes størrelse gjør at begge til enhver tid har mer enn nok å gjøre. Baardson selv sier at det er Kvamme som har mye av ansvaret for tekstarbeidet. Det er hun som skriver det meste inn på P.C. og slutfører den litterære prosessen.

En av fordelene med å skrive manus selv, er den dramaturgiske friheten man får. «Blekksprut-regissøren» kan i stor grad tilpasse tekstens komposisjon til den stilen og det grepet som vil bli brukt regimessig. Baardson og Kvamme tilpasser til stadighet teksten til den regien Baardson gir. Dette fører til nye manus sider i tide og utide, iallfall synes skuespillerene det. Nesten hver prøvedag ble startet med å dele ut nye manussider til både skuespillere og statister. Dette stresset ensemblet, fordi omskrivingene medførte at arrangementet forandret seg. De ble til tider oppgitt over den intuitive regimetoden. Dette gjaldt spesielt de eldre skuespillerene. For dem var denne endringen vanskelig å følge.¹⁰⁰

⁹⁸ Se beskrivelse tidligere i oppgaven, del 2.1.

⁹⁹ I denne oppgaven lar jeg Baardson og Kvamme sammen representere «Blekksprut-regissøren» på tross av at de er to mennesker. Samarbeidet dem i mellom er så tett at det ut fra mine observasjoner ikke kan skilles, de står utad sammen om alt. I forhold til meg som forsker sto de også sammen, de svarte på intervjuer på samme måte og de sto opp for hverandre der det kunne se ut som om de egentlig var uenige. Deres arbeid har én farve, én tunge, men to tanker.

¹⁰⁰ Som konsekvens av dette satte Baardson og Kvamme igang «støttekontakter» for de eldre i ensemblet. Disse kunne være yngre skuespillere, statister eller andre på produksjonen som tok på seg å hjelpe til med å holde manus «à jour» og passe på at arrangement og tekst omhyggelig ble innstudert.

Av feltarbeidsnotatene fra uke 5 ser man Baardson som «Blekksprut-regissør». I regikonseptarbeidet går Baardson innen fra og utover i den fiksjonen han bygger opp. Med det mener jeg at han legger handlinger utenpå hverandre som kinesiske esker. Disse handlingene ligger implisitt i teksten, og brukes som «mimespill» for å oppklare sosiale relasjoner og personlige egenskaper. Som for eksempel når Madam Torvestad går «ulovlig» inn i Worses værelse. Utenpå denne handlingen legger han en ny handling om at Sara, datteren, ser henne og konstaterer via fysisk holdning at dette ikke er lov. På toppen av dette, i den ytterste esken, legger instruktøren inn tjenstepikens handling, der hun observerer hele det falske spillet i huset. Tjenstepiken bruker dette som undertekst i neste scene der hun møter Madam Torvestad med forakt, uten å si det med rene ord.

«Kinesiske eskers dramaturgi» er skapt i skriveprosessen av manus. På scenen skaper Baardson ennå en gang via regien. Regien er basert på teksten og teksten kan dermed sees på som opphavet til det simultane spill. Baardson har skrevet manus basert på to av Kiellands romaner. Dette har han gjort på en slik måte at teksten lar seg spille simultant. Observasjonene over viser hvordan simultaniteten oppstår på scenen.

«Total-regissøren»

Innledningsvis i dette underkapitlet hevdet jeg at Baardson er «Total-regissør» fordi han skiftet mellom ulike regiroller gjennom prosessen av GW. Baardson har gjennom den kreative prosessen vært både «Jordmor-regissør», «Marionette-regissør» og «Blekksprut-regissør». Feltarbeidsnotater har vist hvordan han har gått inn i de ulike regirollene. Baardson kan på en og samme prøve gå inn i ulike roller ut fra hva slags arbeid han vil ha utført. Neste feltarbeidsnotat, fra uke 1, viser hvordan han raskt skifter fra én rolle til en annen.

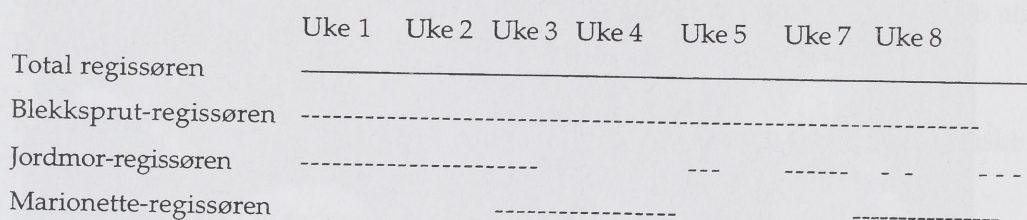
Enkelt skissert fungerer de første stegene på gulvet slik:

1. Baardson gir alle *posisjoner* på gulvet. Instruktøren har dette i hodet.
2. Baardson gir individuelle forklaringer og bakgrunn for *éentre* og *sorti*. Dette var ikke nedskrevet, men dramaturgen skriver arrangementet ned under instruksjon.
3. Spillet tar til. Baardson *gir regi til andre enn de som spiller en dialog* og avbryter når det måtte passe for å gi instruksjon. Dette er visst frustrerende for enkelte av de unge skuespillerene, men det ser ut til at folk som tidligere har jobbet med Baardson synes avbrytelsene og hans enormt høye energinivå er greit og nærmest motiverende kreativt.
4. Etterhvert tar skuespillerene fiksjonen på alvor og går inn for selv å «farve» rollen med, for å benytte Baardsons egne ord; flørt, diskusjoner og fiendskap.

I en analyse av et levende menneske i forhold til «døde» idealtyper man har oppkonstruert, vil resultatet som oftest bli en sammensmelting av flere idealtyper.¹⁰¹ Baardson er i regiarbeidet litt «Jordmor-regissør» og litt «Marionette-regissør». Punkt 1 angående posisjoner er tildels svært påvirket av marionette tankegangen om at skuespillerene må plasseres av regissørens hånd. Det samme gjelder i punkt 3 som beskriver den «avbrytende» regisituasjonen. I motsetning til «Jordmor-regissøren» tar ikke «Marionette-regissøren» hensyn til at skuespilleren trenger tid for å kunne komme inn i fiksjonen. «Jordmor-regissøren» kommer bedre til uttrykk gjennom punkt 2 og 4. Da går regissøren inn med personlige analyser og tilpasninger som setter hver enkelt skuespiller i sentrum.

Baardson plasserer altså marionettene på gulvet i visse mønstre. Likevel bruker han også en psykologisk jordmortilnærming til rollen. Det forrige feltarbeids sitatet viser at Baardson både er «Jordmor-regissør» og «Marionette-regissør».

Figur 2.



Figur 2 viser vandringen mellom de ulike idealtypene gjennom den kronologiske prosessen. I prosessen kan vi tenke oss at Baardson vandrer i en spiral. Han bruker de ulike rollene flere ganger. Spiralmetaforen viser at rollebyttet ikke foregår statisk, men gjennom en dynamisk prosess. Nøyaktig *når* de ulike overgangene skjedde, vet jeg ikke, fordi jeg ikke har skrevet opp eksakte datoer for overgangene. Oppdelingen er basert på analysen av feltarbeidsnotatene. Der har jeg lett etter tendensene i rolleskiftene til Baardson. Idealtypene er plassert på tidsaksen fra uke 1 til uke 8. Figuren er forenklet i forhold til det virkelige liv. Derfor er idealtypene plassert der de er den *dominerende* rollen i perioden.

¹⁰¹ Få mennesker er enten eller, de fleste er ofte både og. RG.

Fra uke 1 av ser vi at «Jordmor-regissøren» dominerer. Baardson prøver å stimulere skuespillerene til å bruke sitt eget liv i skapelsen av rollen. Utover i prøveperioden kommer «Marionette-regissøren» mer og mer på banen. Kontrollen over helheten blir viktig, og Baardson trer inn i rollen som tar hånd om marionetten sine. På slutten av forestillingsproduksjonen er det «Marionette-regissøren» som dominerer. Det visuelle skal tilordnes estetisk og praktisk. Av figuren kommer det tydelig frem at «Blekksprut-regissøren» gjennomsyrrer hele prosessen. Det ser vi fordi Baardson og Kvamme produserer ny tekst fra dag én av og nesten helt frem til premiere.

Baardson gir regi.



3.0. Et pedagogisk perspektiv

3.1. Regissøren som pedagog

I dette kapitlet vil jeg først avklare hvorledes og hvorfor jeg ønsker å sette begrepene pedagog og regissør opp mot hverandre. Deretter vil jeg, via en didaktisk begrepsavklaring, komme inn på ulike aspekt ved både pedagogisk teori og praksis. Med basis i den didaktiske diskusjonen trekker jeg en linje mellom pedagogens praktiske arbeid og selvrefleksjon og regissørens kunstneriske virksomhet og dens tilhørende refleksjoner.

Sammhengen mellom regissørens rolle og pedagogens rolle bruker jeg så for å konstruere pedagogiske idealtyper i del 3.2. Idealtypene konstruerer jeg med bakgrunn i den norske skolehistorie.¹⁰² Her bruker jeg historiske skikkelser som med sine særegenheter hjelper til med å konstruere de pedagogiske idealtypene jeg vil bruke for å vise hvordan Baardson opptrer som pedagog. Til slutt i kapitlet beskriver jeg gjennom en modell for «situasjonsorientert ledelse» hvordan de ulike pedagogiske idealtypene påvirker ensemblet pedagogen opptrer i.

Regissøren fungerer som en leder. Ett aspekt ved lederrollen er det pedagogiske. Norsk skolehistorie inneholder lærerroller¹⁰³ som ligger tett opptil de rollene Baardson går inn i gjennom prosessen med GW. Disse rollene¹⁰⁴ ønsker jeg å belyse i denne oppgaven. I dette kapitlet vil jeg bruke begrepene pedagog og lærer. Innholdsmessig kan en si at disse to begrepene ofte overlapper hverandre. Likevel ønsker jeg i denne sammenheng å skille mellom pedagog og lærer. *Pedagogbegrepet* vil jeg benytte i sammenheng med den individuelle didaktiske tenkningen som ligger til grunn for det pedagogiske arbeidet. *Lærerbegrepet*, derimot, vil jeg bruke som betegnelse på profesjonen til de historiske skikkelsene jeg bringer inn i analysen fra den norske skolehistorien. Læreren uttrykker seg pedagogisk, likevel kan man ikke si at en som uttrykker seg pedagogisk nødvendigvis er lærer av yrke. Innledningsvis ønsker jeg å definere begrepene pedagog og regissør, for deretter å sette definisjonene opp mot hverandre for å se etter mulige likhetstrekk. Min tanke i det begynnede analysearbeidet var at regissøren har mye av pedagogen i seg i sitt hektiske arbeid med mennesker.

¹⁰² Brokkene jeg trekker frem fra pedagogikken vil være usammenhengende for en som kjenner fagfeltet godt. Men denne hovedoppgaven er skrevet med teatervitenskaplige hensikter der beslektede faggrupper kun benyttes for å belyse teaterperspektivet.

¹⁰³ *Bokmålsordboka*, Oslo 1991. Def. av en lærer er «En som underviser.»

¹⁰⁴ Baardson som pedagog kan bedre skildres dersom en finner krysninger mellom hans roller og de rollene historiske skikkelser har hatt i den norske skolehistorie. Grunnen til det er at en med historisk distanse kan betrakte deres egenskaper og særegenheter. Disse kjennetegnene bruker jeg for å rendyrke pedagogiske idealtyper.

•Pedagog :

• «Slaven som *fulgte* rike borgeres sønner til og fra skolen og hadde *oppsyn* med arbeidet hjemme.»¹⁰⁵

• « Person som beskjeftiger seg med pedagogikk.»¹⁰⁶

•Regissør:

• «Teaterfunksjonær som *tilordner* at alt er i stand til forestillingen.»¹⁰⁷

• «Synonymt med instruktør/.../ Kommer fra fransk; régisseur, som betegner den som har det tekniske ansvaret for en oppsetning, som også var tilfelle i eldre nordisk teater. Her har begrepet imidlertid mer og mer blitt brukt om den kunstneriske funksjonen som ligger i å ha ansvaret for iscenesettelsen.»¹⁰⁸

Pedagogen og regissøren har, slik jeg ser det, til felles at deres arbeid er preget av en *didaktisk tilnærming*. Dette skal jeg komme tilbake til senere i kapitlet. Yrkets hovedmål og arbeidets intensjon ligger tett opptil hverandre. Organiseringen og tilordningen er felles. Måten man følger folk opp på, er avgjørende for hvorledes resultatet blir, uansett om man er pedagog eller regissør. Som pedagog må også regissøren tilrettelegge regien/læringen til hver enkelt skuespiller/mennesketype.

Innen pedagogikken skiller man mellom ulike *pedagogtyper* ut fra metoden og ideologien man benytter seg av i sitt pedagogiske arbeid. På samme måten kan man innen teatervitenskapen skille mellom ulike *regiroller*. I min oppgave velger jeg å belyse regirollene i, del 2.0. Regihistorisk utvikling og pedagogrollene i dette kapitlet. Med hensyn til pedagogen er det viktig å påpeke at de lærerrollene jeg kommer inn på i denne oppgaven, ikke bare er historisk forskjellig, men også forskjellig i forhold til menneskesyn og referanseramme.¹⁰⁹ De ulike lærerrollene man ser historisk kan også gjenkjennes i dagens skole.

De pedagogiske rollene jeg har valgt å konstruere idealtypisk for å belyse hvordan Baardson arbeider er *pater familias*, *idealisten*, *allviteren*, *marionetteførereren* og *herskeren*. Baardson endrer stadig sin instruksjonsmetode ut fra hvem han arbeider med. Dette er en egenskap som gjør at instruktøren møter åpne dører inn til ulike menneskers læremåte, persepsjon og følelsesliv.

¹⁰⁵ *Fremmedordboken*, side 233.

¹⁰⁶ Loc. cit.

¹⁰⁷ Ibid, side 252.

¹⁰⁸ *Teater og Film leksikon*, side 422.

¹⁰⁹ Jeg vil komme nærmere inn på referanserammebegrepet senere i dette kapitlet.

Jeg vil kategorisere Baardsons måte å nærme seg mennesker på som en pedagogisk tilnæringsmåte bl.a. fordi han går både didaktisk og metodisk til verks. Forenklet sett kan man si at man innen pedagogikken distingverer mellom *didaktikk* og *metodikk*. Didaktikken dreier seg i all hovedsak om det samspillet som er tilstede i en undervisningssituasjon, men også i planlegging og gjennomføring av undervisning generelt.

Med didaktikk forstår man tradisjonelt læreplan- og undervisnings-teori. De grunnleggende temaene i didaktikken er mål, metode og evaluering i læreplan og i undervisningen. Med didaktikk menes da teori om hva som skal læres, om hvordan innholdet skal organiseres, og svar på hvorfor.¹¹⁰

Didaktikk fremstår etter dette synet som summen av de prosessene som er med på å forme enhver form for undervisning. Sett i relasjon til teatervitenskapen vil spørsmålene som stilles i definisjon til Dale om hva, hvordan og hvorfor, være med å forme den prosessen som finner sted fra planlegging til gjennomføring av en forestilling. Men samtidig er ikke didaktikk bare en abstrakt konstruksjon som benyttes i form av teoretisk bearbeidelse. Dale benytter seg også av begrepet *didaktisk rasjonalitet* og knytter dette til lærerrollen.

Didaktisk rasjonalitet dreier seg om det indre samspillet når en gjennomfører undervisningen, for eksempel relasjonen mellom lærerens og elevens handlinger i forhold til undervisningens hensikt, altså spørsmål om handlingsflyt og kommunikasjon i undervisningen.¹¹¹

Dale viser på denne måten hvordan didaktikkbegrepet også omfatter en tilnæringsmåte på individnivå kognitivt sett. For å knytte denne didaktiske rasjonaliteten til feltarbeidet mitt, kan en betrakte samhandlingen mellom regissøren og aktørene på produksjonen som den handlingsflyten og kommunikasjonen Dale omtaler. Baardsons hensikt med regien i forhold til regissørens og aktørens opplevelse av regien, danner den didaktiske rasjonaliteten i den kunstneriske prosessen.

Metodikken derimot, dreier seg om den praktiske gjennomføringen av en læringssituasjon. Metodikken vil samtidig opptre i form av å være en integrert del i didaktikken, slik at didaktikken vil stå igjen som et overordnet begrep.

¹¹⁰ Dale, *Pedagogisk profesjonalitet*, Oslo 1989, side 11.

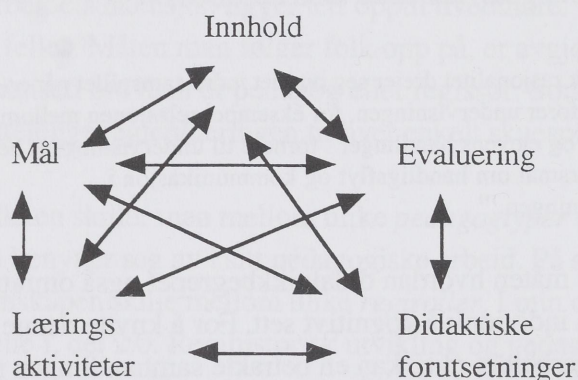
¹¹¹ *Ibid.*, side 58.

Jeg vil senere komme nærmere inn på hvordan didaktikken influerer både pedagogrollen og regirollen. Det faller naturlig å legge vekt på referanserammen som en del av den didaktiske rasjonaliteten som Baardson opererer med utifra. Baardson som pedagog, leser mennesket i situasjonen og ser hvorfor individet er som det er. Baardson opptrer på denne måten med en didaktisk rasjonalitet som også forutsetter en *dialektisk relasjon* til de andre aktørene på prosjektet.

Dialektikken samholder den kontinuerlige prosessen og diskontinuerlig opplevelser slik at hendelsene fullføres i form av erfaringsfull innsikt.¹¹²

Den dialektiske relasjonen til de andre aktørene er en forutsetning i alle pedagogiske virksomheter, og slik jeg ser det, også i en teaterproduksjon. Gjennom modellen¹¹³ for «didaktisk relasjonstenkning» av Bjørndal/Lieberg, 1981, kan man se hvordan relasjonene i konteksten dynamisk inngår i en interaktiv sammenheng. Modellen konkretiserer samhandlingen mellom pedagog og elev, og i den konteksten foretar jeg en analyse av forholdet mellom regissør og aktør.

Figur 1.



Elementene i modellen står i et interaktivt forhold. Plasserer vi denne modellen inn i teatervitenskaplig sammenheng og ser på analysen av et regiarbeidet, oppdager vi hvordan aktørene på produksjonen står i et dialektisk forhold til hverandre og til alle elementene som inngår i produksjonen. Regisituasjonen er avhengig av samspillet mellom *menneskene* på produksjonen for å kunne fungere. De individuelle forutsetningene påvirker derfor prosessen i stor grad. Disse forutsetningene har sin basis i aktørenes referanseramme.

¹¹² Dale, *Kunnskapens tre og kunstnes skjønnhet*, Oslo 1990, side 92.

¹¹³ Fuglestad, «Klasseromskultur og sosial interaksjon», Norsk pedagogisk tidsskrift 4-5/93, Oslo 1993, side 237.

Referanserammen omfatter pedagogens profesjonstenkning, der både praktisk erfaring og teoretisk såsted kommer inn. Teoretisk vil jeg trekke frem to ulike måter å se på begrepet referanseramme på, via Schøns og Dales forståelse av begrepet referanseramme og via Polanyis begrep «taus kunnskap».

Den amerikanske sosiologen Schön benytter begrepet referanseramme for å beskrive lærerens *kognitive ballast*. Han knytter altså referanserammen til det rasjonelle som er basert på refleksjon over opplevelser og erfaringer. I følge Dale er referanserammen «/.../den forståelsehorisont praksisen forgår i¹¹⁴.» Vi ser at også Dale plasserer referanserammen innenfor det kognitive feltet via forståelse, likevel går Dale videre og knytter forståelsen til praksisen i tillegg. Går vi til den amerikanske filosofen Polanyis begrep «tacit knowledge»/«taus kunnskap», ser vi at referanseramme som begrep *innholdsmessig* står for det samme som «taus kunnskap», selv om Polanyi har beskrevet «taus kunnskap» i forhold til profesjonstenkning.

Taus kunnskap

«/.../ den særegne kunnskap som den enkelte har integrert i sin personlighet og som følger bæreren/.../ den individuelle utformingen av yrkeskunnskap».¹¹⁵

Pedagogens referanseramme påvirker hvordan han/hun former sitt arbeid. Dette arbeidet er for regissøren regisituasjonen, som regissøren leser ut fra sitt didaktiske ståsted. Etter lesningen av situasjonen tilpasser regissøren, i min oppgave Baardson, sin tilnærming i forhold til det mennesket han arbeider med. Man kan ut fra dette si at Baardson bruker den pragmatiske delen av pedagogikken. Både intervjuer og observasjoner gir belegg for påstanden om at Baardson opptrer som pedagog i den forstand at han gir «tilpasset opplæring».¹¹⁶ Flere av de uformelle samtalene og intervjuene med skuespillerne inneholder kommentarer som: «Han har alltid dårlig tid, men tar seg likevel tid når jeg virkelig trenger det.»¹¹⁷

Han vurderer altså didaktisk og går så metodisk til verks i det praktiske arbeidet. «Bentein er en av de instruktørene som ser når jeg er nedfor og alt stikker seg for meg!»¹¹⁸

¹¹⁴ Dale, *Den profesjonelle skole*, Oslo 1993, side 26.

¹¹⁵ Lauås/Handal, *Veiledning og praktisk yrkest teori*, Oslo 1990, side 90.

¹¹⁶ Begrep brukt i *Mønsterplanen* for den norske grunnskole, 1987.

¹¹⁷ Uformell samtale med Grete Lill Tangen.

¹¹⁸ Intervju av Marit Synnøve Berg.

Som observatør så jeg at Baardson transformerte¹¹⁹ sin instruksjons metode mot det objektet han instruerte. Det så for meg, som deltagende observatør, ut som om målet for Baardson, som pedagog, var å møte alle mennesker på sitt nivå slik at de følte seg forstått. Denne forståelsesprosessen fører til at aktørene gjør sin maksimale innsats for prosessen og forestillingens fremvekst.

Baardson er fleksibel ovenfor sine omgivelser. Innen denne fleksibiliteten legger Baardson en intensjon og vilje med det kunstneriske arbeidet, han arbeider altså som en strateg, noe de metabeviste prosessene viser, se 4.6.1. Metabevissthet/metakognisjon er begrep jeg i denne oppgaven kommer til å benytte meg av flere ganger. Jeg ser det derfor som hensiktsmessig å kartlegge hva jeg legger i begrepet. Grunnlaget for begrepet oppsto med John Flavells forskning på barn og produksjonssvikt på 1970-tallet, og ble i samme tidsrom definert og avgrenset som begrep av Vygotsky.¹²⁰

For å klargjøre begrepsinnholdet har jeg naturlig nok valgt å bruke Vygotsky, som deler metakognisjon inn i to uadskillelige hovedkomponenter, nemlig *kunnskap* om egen kognisjon og *kontroll* av egen kognisjon. I min bruk av metakognisjonsbegrepet legger jeg begge disse elementene til grunn. I denne hovedoppgaven omtaler jeg regissørens metakognisjon som et viktig element i den didaktiske rasjonaliteten. Denne didaktiske rasjonaliteten ligger til grunn for den omorganiseringen jeg mener å se muligheten for i institusjonsteatrene, se del 5.0.

Metabevisstheten, samt refleksjon over andres og eget ståsted, er essensiell i profesjonsutøvelse. Intensjonen med arbeidet før man går i gang med et prosjekt er viktig. Erling Lars Dale hevder at

/.../om det blir et gap mellom intensjon og realitet, oppstår det en kritikkverdig didaktisk situasjon. Om evalueringen ikke finner sted i en slik situasjon, blir atferden irrasjonell. Konsekvensen er at om medlemmene vedvarende er i en situasjon med motsigelse mellom intensjon og realitet, er det umulig å utvikle anerkjennelse av sin egen kompetanse.¹²¹

¹¹⁹ Når jeg i oppgaven bruker ord som transformere, kameleon o.l. benytter jeg disse i begrensede positive forstand. Jeg mener det er en god egenskap som instruktør/pedagog å være mottakelig for andres atferd og dermed forandre sin instruksjon i retning av den personen man instruerer. Jeg vet at disse begrepene tradisjonelt er brukt i negativ forstand, men den bruken tar jeg sterk avstand fra i denne sammenhengen.

¹²⁰ Bråten, *Vygotsky i pedagogikken*, Cappelen Akademiske forlag, side 75. Produksjonssvikt: Det at barn vet hvordan de skal benytte en gitt strategi, men ofte lar være å aktivisere den ved passende anledninger.

¹²¹ Dale, *Pedagogisk profesjonalitet*, Gyldendal norsk forlag, Aurskog 1991.

Det Dale setter fingeren på her er enormt viktig for en pedagog og dermed også for en regissør. Forholdet mellom det du ønsker å gjøre og det du makter å gjennomføre er ikke alltid i balanse. I et ensemble blir dette momentet enda viktigere enn for et individ alene. Når en jobber i en gruppe, medfører det at en av og til må slakke på kravene sine av hensyn til andre mennesker. En instruktør må tilpasse sine intensjoner med forestillingen til de menneskene han arbeider med og det er i denne situasjonen viktig å være realistisk. En dyktig regissør må ha bena på bakken og vite hva han har å forholde seg til. Fordelen til Baardson er at han skaper seg et team og fordeler ansvaret innen teamet.¹²² Dermed sitter ikke Baardson alene om intensjonene, de er flere om intensjonen og flere som dermed kan oppdage når den ikke nås. Sammen kan de finne nye løsninger på hvordan de kan komme lengst mulig opp mot intensjonen de hadde til å begynne med.

Feltarbeid notater fra 14.01.97 viser Baardson i pedagogrollen. Scenario: «En levende leseprøve» rundt bordet.

Det var instruktøren som ledet denne prosessen helt bevisst mot en levendegjøring av teksten som en forberedelse til å gå på gulvet i reelt spill. Bentein Baardson prøvde å berolige og motivere til å prøve ut spillløsninger, dialekter og samspill ved å si: «Dette er bare en skisse av en skisse.» «Nå er det tillatt å prøve seg frem...jeg vil ikke at dere skal få alt med på én gang for hva skal jeg gjøre frem til premiere da?..vi skal nok finne ut av hvilken dialekt vi skal bruke.» Helt bevisst lot Baardson være å presse sitt ensemble hardt i denne første fasen. De fikk kun enkelte «drypp av Kiehlands persongalleri» ut fra Benteins synsvinkel. Han motiverte til egen kreativ tenkning og en emosjonell reise mot rollens handling.

Regisituasjon rundt bordet



¹²² Teamet består av folk han kjenner fra før og har jobbet med tidligere.

Under intervjuer av både kunstnerisk og ikke kunstnerisk personale valgte de fleste ord som *lyttende* og *åpen* om Baardson, og de følte at han var villig til å høre på andres innspill. Men Baardson anses også som en *autoritet*. På spørsmål om han dermed er *autoritær* svarer alle informantene jeg intervjuet nei. Det er en forskjellen mellom det å være autoritær og en autoritet. Begrepet autoritær er ofte brukt i negativt ladde sammenhenger, men autoritet er tradisjonelt sett en positiv egenskap.

Autoritet beror på anerkjennelse og derfor på en fornuftshandling, som fullt klar over sine egne grenser, setter lit til andre og bedre innsikt. (Gadamer, 1965.)

/.../ at vi alle kan handle fornuftig og at vi ved å anerkjenne denne fornuften samtidig anerkjenner den andre som person.¹²³

Medarbeiderne beskriver Baardson som en autoritet som er villig til å påta seg ansvar og ta avgjørelser som er pålagt han som leder. Ut fra denne definisjonen av autoritet vil det si at aktørene på produksjonen «/.../kan handle fornuftig og ved å anerkjenne denne fornuften samtidig anerkjenner» Baardson som en annen person. På denne måten setter de sin lit til ham som sjef og dermed som en autoritet. Instruktøren viser seg gjennom både intervjuer og observasjoner som en person som er villig til å tilpasse seg ulike mennesker og yrkesgrupper i en åpen kommunikasjon. Pedagogen Baardson ser at prosessens ulike faser trenger ulik styring. Under prosessens gang trer Baardson inn i ulike roller som er tilpasset de menneskene har jobber med og den situasjonen han er i.

3.2. Presentasjon av pedagogiske idealtyper

De pedagogrollene jeg nå vil konstruere idealtypisk er alle underordnet idealtypen «Totalpedagogen». Med begrepet totalpedagogen mener jeg en person som med hele seg er pedagog i sitt virke.¹²⁴ En som er en pedagog av atferd vil i de ulike arbeidssituasjonene han/hun kommer opp i velge den pedagogrollen som er mest hensiktsmessig i forhold til det pedagogen vil oppnå. Under prosessen av GW vil jeg hevde at Baardson var en «Totalpedagog». Han valgte den pedagogrollen som situasjonen krevde av ham.

Ingen mennesker er på noen måte rene idealtyper, men de kan ha i seg elementer fra en idealtipe. Baardson er som instruktør på visse tidspunkt mer påvirket av én pedagogisk idealtipe enn en annen. Da velger jeg som forsker å si at denne perioden er *dominert* av en slik pedagogisk idealtipe.

¹²³ Løvlie, *Det pedagogiske argument*, Otta 1984, side 66.

¹²⁴ Totalpedagogen kan være knyttet til profesjon, men trenger ikke å være det. I denne sammenheng velger jeg å knytte totalpedagogen opp til et annet yrke nemlig regissøren. Da bruker jeg totalpedagogen som betegnelse på atferd og innstilling til omgivelsene.

Konstruksjonen av idealtypene er basert på fire variabler.

1. Fokus på ledelsesstrategi
2. Fokus på individuell eller kollektiv oppfattelse av ensemblet.¹²⁵
3. Fokus på prosess eller produkt.¹²⁶
4. Fokus på indre eller ytre motivasjonsfaktorer.¹²⁷

Flere av variablene kan henge sammen. Eksempel: En idealtype som bruker en overgripene ledelsesstrategi vil sjelden fremme indre motivasjonsfaktorer i ensemblet. Når man overfører idealtypene til virkeligheten for å bruke dem som sammenlikningsgrunnlag, kan man oppleve at det er andre elementer i konteksten som vil kunne påvirke ensemblet til å reagere annerledes enn man skulle trodd i utgangspunktet. Man kan derfor ikke hevde at f.eks variabel 1 og 4 alltid vil henge sammen. Vi kan med dette konkludere at i enkelte tilfeller henger variablene sammen, men vi kan ikke gå ut ifra at de alltid vil gjøre det.

¹²⁵ Søker pedagogen å tilpasse individuelt eller oppfatter pedagogen gruppen som «en masse».

¹²⁶ Indre motivasjon: Pedagogen arbeider med å motivere via «elevens» egne gleder og ønsker, slik at arbeidet bli motiverende i seg selv. RG.

¹²⁷ Ytre motivasjon: Pedagogen jobber med å påvirke «eleven» til å motiveres av noe utenfor selve arbeidet, av fortjenester, lokkemidler, penger, eller annen ytre stimuli. RG.

• Baardson som «Pater Familias»

Begrepet Pater Familias blir brukt i Italia som navn på den store familiefar. Tradisjonelt sett er det i Italia viktig å holde familien sammen, og innenfor denne konstellasjonen tar man vare på hverandre. Med familie mener som regel sydeuropeere mer enn bare kjernefamilien. Familien er alle innen samme slekt. Innen denne slekten er det et «overhode», ofte en eldre, distingvert mann med en reflektert holdning til livet. Dersom man trenger hjelp eller råd kan man gå til overhodet med sine problemer og han vil gjøre sitt ytterste for å hjelpe deg mot at du er lojal mot familien. Dette har jeg selv opplevd i Italia og de beste eksemplene fra en slik Pater Familias atferd jeg kan tenke meg, er fra Frances O. Coppola sine «Good Father»-filmer.¹²⁸ I bryllupsscenen i «The Good Father 1» er Marlon Brando en typisk Pater Familias. Han er en autoritet som blir respektert og som oppfører seg «kynisk» dersom det behøves av ham. Pater Familias:

/.../går ofte inn i farsliknende roller og opptrer som rådgivere og læremestere for dem som trenger hjelp og beskyttelse.¹²⁹

Jeg bruker «The Good Father»-filmene for å vise *familietankegangen og respekten for lederen* og setter det i forhold til teaterproduksjonen GW og Baardson som regissør. Slik Baardson arbeider, leder regissøren et team som, for å nå målet, må jobbe i samme retning og være lojale mot regissøren. Alle må lytte til lederen og stole på de valgene han tar. Dette kan virke frustrerende, men de fleste sier i intervjuer at de forventer en slik atferd av instruktøren i deler av prosessen, fordi han har en streng deadline å forholde seg til, nemlig premieredatoen.

Når Baardson går inn i Pater Familias-liknende roller, har han kun et mål for øye, nemlig å kunne spille hele forestillingen uten stopp innenfor grensen på fem timer uten at noe vesentlig går galt. Produktet og ytre motivasjonsfaktorer styrer i vesentlig grad Pater Familias sin tankegang. Denne fokuseringen finner vi av og til gjennom prosessen, men det er ikke før de to siste ukene at denne rollen dominerer bildet. Først da slår Pater Familias ut i full blomst og Baardson lar seg ikke forstyrre av skuespillere som glemmer tekst eller statister som ikke kommer på scenen. På tross av manglende rekvisitter og mennesker kjører han gjennom forestillingen med knallhard disiplin og med fokus på på tid og diksjon. I denne fasen er han opptatt av publikum, at de skal få høre og se en hel forestilling uten brudd. Ledelsesstrategien kan her virke overgripende på ensemblet, og innlevelsesviljen fra pedagogens side heller mot det å se ensemblet som «en masse.»

¹²⁸ Når jeg trekker frem en trilogi som belyser mafia virksomheten i Amerika, er det *ikke* for å sette likhetstegn mellom mafiabevegelsen og det jeg beskriver i oppgaven.

¹²⁹ Morgan, *Organisasjonsbilder*, Universitetsforlaget, 1988.

Dersom en bruker Edward de Bono sine begrep, arbeider Baardson på dette tidspunkt *lateralt*.¹³⁰ Han har kun helheten og målet for øye. Organisatorisk arbeider Baardson helhetlig, altså lateralt, mens kunstnerisk arbeider han *lineært*, d.v.s. at han bygger opp forestillingen bit for bit til noe som til slutt blir en helhet.

Innen pedagogikken gjenkjenner vi den idealtypiske pedagogrollen Pater Familias som den tradisjonelle huslæreren, slik han tegnes opp av Myhre.¹³¹ Denne pedagogen fant vi i Norge før sentraliseringen av skolene begynte og folk fremdeles ble undervist hjemme på gårdene. Myhre plasserer denne lærerrollen til tiden rundt reformasjonen i Europa, 1536/37, og dermed til Luthers lære.

I Luthers lære om det *alminnelige herredømme* lå det en mektig spore til *undervisning på elementærtrinnet*. I følge læren skulle nemlig alle tilegne seg Den hellige skrift.¹³²

Denne pedagogrollen var «enerådende» på lese- og skrivefeltet i lokalmiljøet og ble derfor sett på som en autoritet.¹³³ En slik autoritet har jeg valgt å rendyrke som Pater Familias. Feltarbeidsnotater fra 24.02.97. belyser Baardsons rolle som Pater Familias.

Bentein Baardson behandler skuespillere forskjellig. Av og til skyldes dette at ulike mennesker trenger ulik oppfølging, mens andre ganger ser det ut til at regien som blir gitt er direkte «urettferdig». Baardson favoriserer ofte den voksne garde, men latterliggjør samtidig «de gamle», som har problemer med å følge tempoet. Av og til kan det også se ut som om han henger ut de unge, fordi han sier de mangler dannelse og forståelse av klassiske sosiale regler og mønstre. Den nye utdannelsen og den generelle moderne oppdragelsen er annerledes enn den bakgrunnen de voksne og eldre i ensemblet har. Denne ulikheten er basis for regissørens irritasjon over de unge skuespillerene. Jeg vil ikke påstå at noen av disse mekanismene fra instruktørens side gjøres bevisst. Han gjør det svært indirekte, men holdningene er likevel tilstede. På intervjuer er dette momenter de unge har merket seg.

¹³⁰ Kruse, *Den tenkende kunstner*, Universitetsforlaget, Oslo 1995, side 37.

¹³¹ Myhre, *Pedagogikken historie*, Oslo 1988.

¹³² Ibid, side 51.

¹³³ Idealtypen Pater Familias sett i forhold til den virkelige, historiske lærerrollen er nok noe mildere og ikke fullt så streng som en kan tenke seg at huslæreren var. Ofte kunne denne huslæreren være presten eller klokkeren. Det finnes kilder på at enkelte av disse skikkelsene brukte *tukt* som virkemiddel i læringen av «de rette» verdier. De kjennetegnene jeg ønsker å rendyrke i idealtypen er de lysere og mer «humane». De brutale og lite «humane» egenskapene bruker jeg ikke i konstruksjonen av Pater Familias.

• **Baardson som «allviteren»**

Baardson trer til tider inn i rollen som en slags allviter. Den pedagogiske allviteren er en del av 30-40 tallets skole der læreren var den som hadde en slags innehavende sannhet. Sakte men sikkert ble denne lærersituasjonen endret med normalplanen av 1939, som Helga Eng var en av de sterke personlighetene bak. Normalplanen tok opp elevens egenverdi og denne retningen gikk mot å «av-autorisere» pedagogrollen.

Rollen som «allviteren» er Baardson nok ikke bevisst på selv, det er slik jeg som forsker til tider ser at ensemblet behandler Baardson. Hvilke regler og adferdskoder som er gjeldende, bestemmer hvordan ensemblet oppfatter sin instruktørs atferd. Derfor er forståelsen av konteksten en befinner seg i essensiell for instruktøren som kommer utenfra. Men det heter seg at «evnen til å anvende regelen krever mer kunnskap enn selve regelen.»¹³⁴ Baardson, som tidligere hadde vært teatersjef ved teateret, kjenner til det *sosialt spesifikke*; altså spillereglene og kulturen på huset. Men han kjenner også til det *generelle* ved det sosiale miljøet, d.v.s. hvordan man bør te seg ovenfor mennesker man skal være en lederskikkelse for. Den generelle kunnskapen om det sosiale miljøet har han fått via sin lange ferdstid innen teatermiljøet.

På grunn av tidligere prosjekters vellykkethet, har ensemblet stor respekt for Baardson og forventningene er store. Forventningene er knyttet til en forutforståelse av hans rolle som regissør. For ensemblet er denne forutsetningen enten selvopplevd eller den kommer den via historier om instruktøren som florerer i bransjen. Mange så på Baardson som *allviteren* allerede tidlig i prosessen. Mange av de unge skuespillerene noterte når Baardson snakket om teaterhistorie, sammenliknet GW med andre dramaer eller holdt «foredrag» om Kielland og hans diktning. Dette gjorde Baardson mens han drev regi. Måten folk spurte han om ting på, viser «ærefrykten» og gurustatusen han har for enkelte i ensemblet. Generelt kan vi si at de eldre hadde en mer avslappet holdning til Baardson enn de yngre. Kanskje skyldes dette at de kjenner ham personlig fra før eller så kan det ha noe med generasjonsskiller å gjøre. Ulike generasjoner er opplært i ulike tradisjoner og kan derfor ha problemer med å gjenkjenne regimetode og skuespillerarbeid. De unge spiller annerledes enn det Baardson kunne ønske at de gjorde og de må derfor «omskoleres» for å kunne spille realistisk drama fra 1870 tallet.

¹³⁴ Morgan, *Organisasjonsbilder*, Oslo 1988.

De eldre er derimot fullt på bølgelengde med Baardson og hans måte å tenke regi på, de er skolert innenfor samme tradisjon og deler derfor en felles referansebakgrunn. Denne referansebakgrunnen inneholder felles teaterforståelse av samtid kontra fortid, en felles skuespillerteknikk og et felles kunstuttrykk påvirket av tiden, impulsene og opplæring. Folk med lik referansebakgrunn kommuniserer med enkelte enhetlige forutsetninger til grunn, og starter dermed diskusjonen på et annet nivå enn to med ulik referansebakgrunn. Dette kan sammenliknes med kommunikasjonsproblemer på tvers av folkeslag og kulturer. To folkeslag som ikke deler referansebakgrunn har ulik oppfattning om det omkringliggende livs regler og moral og dets historie. Dette vanskeliggjør prosessen med å forstå hverandres budskap.

En allvitende leder styrer sitt ensemble med en selvfølge og selvsikkerhet som er unik. Denne utstrålingen gjør at de du leder etterhvert tror på deg. Ledelsesstrategien er tildels overgripende, han/hun styrer ovenfra og nedad. «Allviteren» oppfatter ensemblet som «en masse» og motiverer dem via både indre og ytre faktorer. Den allvitende holdningen gir skuespillerene lyst til å jobbe, men den leder dem også mot et ytre mål- premieren. «Allviteren» er rettet mot produkt såvel som prosess, begge fasene er viktige for denne idealtypen.

Feltarbeidnotater fra 15.01.97 viser at Bentein Baardson av og til trer inn i rollen som *allviteren*. Han bruker regirollen til å formidle kunnskap i tillegg til å gi direkte regi i den aktuelle scenen, noe som er naturlig for den allvitende regissør.

Filmreferanse:

Baardson refererer stadig til kjente skuespill, instruktører, teatermiljøer og filmer. I dag nevnte han bl.a. at Fennefoss sin fortid er lik Forrest Gump sin da han i filmen forlot en gjeng med fanatiske joggere på en motorvei i U.S.A. De som da har et forhold til denne referansen får en billedlig hjelp til å jobbe videre med. Rolleinnhaveren til Fennefoss skjønte hva instruktøren mente og fikk da *indirekte regi*; fra regissør via en for begge kjent film til skuespiller.

Litterære referanser:

Baardsons litteratur referanser blir brukt i komposisjonen av budskap og tema for forestillingen. Instruktøren bruker Tsjekov som sammenlikning grunnlag for temaanalyse. «Kirsebærhaven»'s nye og gamle tid som stadig er i konflikt, likner på Kiellands «tidsånd» som rollefiguren pastor Martens trekker frem til enhver tid, hevder Baardson. I «Garmann & Worse & Co» er tidsånden en gjenganger i konfliktene på scenen. Ulikhetene mellom Kandidat Johnsens meningsytringer og Prost Sparres maktbruk er et uttrykk for konfliktene mellom den unge Trofimov*/Johnsen# og den gamle Andrejevna*/ Sparre#. Den nye tid har ideér om fornyelse og likhet, mens den gamle tid vil holde fast i det autoritære, strenge men dog trygge samfunnet. Likheten er slående i Kirsebærhavens *hogst-problematikk og skolereform diskusjonene* hos Kielland.

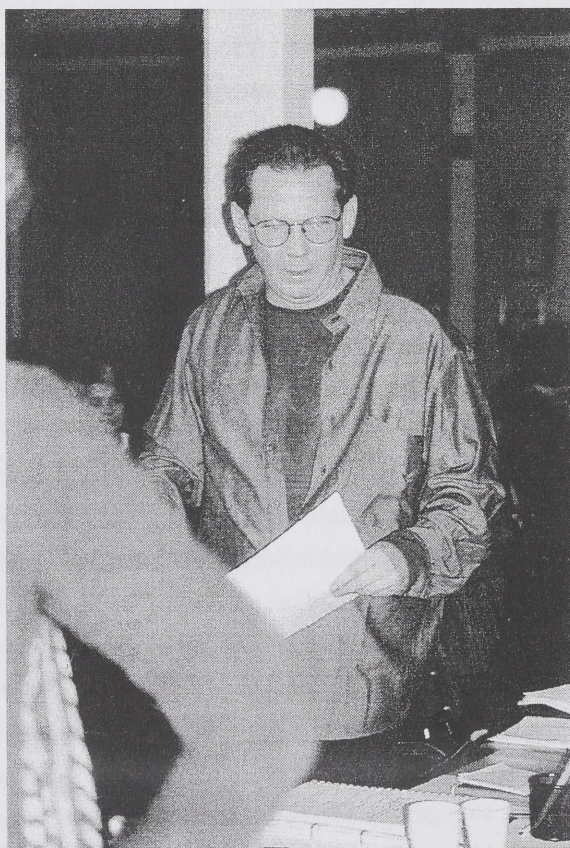
- * rollefigurer fra «Kirsebærhaven» av Tjekkov
- # rollefigurer fra «GW» av Kielland

Psykologiske referanser:

Baardson instruerer ofte med bakgrunn i noe utenfor selve teateret. Han tar tak i virkeligheten og refererer til den når han grunngir regien, som her hvor han bruker *psykologi* i sin forklaring til skuespiller Erland Bakker. Instruktøren hevder at atferden til rollen ikke alltid er slik en skulle tro, fordi mennesket har mange psykologiske mekanismer i seg for å overleve visse situasjoner. Mange *projiserer* sin sorg, opplevelse, angst o.l. på andre for selv å overleve. Det gjør rollen Delphin. I stedet for å gå i seg selv. Når han får vite hvem som egentlig er faren hans, går han inn i sorgen og skjebnen til Marianne, mens et hav av uro omkring hans egen opprinnelse herjer inni i ham på samme tid.

Med disse utsnittene fra feltarbeidsnotatene har jeg prøvd å vise hvordan Beardson bruker mange ulike referanser for å gi indirekte regi. Ofte går Beardson inn med allegorier for å gi ensemblet sitt «kjøtt på beinet» under innstudering av rollen. Det allvitende med denne situasjonen er at han bruker *mange ulike* referanser og gir inntrykk av «en allvitende holdning» som aktørene tar innover seg og noterer.

En tankefull Beardson.



• Baardson som «idealisten»

Bentein Baardson opptrer i store deler av produksjonen som «idealisten». Innen pedagogikkhistorien finner vi idealtypen «idealisten» i en interaktiv pedagogisk kikkelse i 68-genrasjonen. På midten av 70-tallet reformerte datidens pedagoger skolen mot en idealistisk retning. Denne pedagogiske retningen ble påvirket av Habermas og Frankfurterskolen. Sentralt for reformeringen stod dialektikkbegrepet, fri oppdragelse og den ikke-autoritære linjen. Denne idealtypen er konstruert på bakgrunn av denne genrasjonens pedagogiske reformarbeid. Idealtypen «idealisten» bruker en overgripende ledesesstrategi fordi han/hun ser situasjonen ut fra sine idealer. Likevel behandler «idealisten» skuespillerene som individuelle mennesker. «Idealisten» er bevisst på å bruke indre motivasjonsprinsipper og er like opptatt av produktet som prosessen.

Baardson er i de periodene hans atferd ligner på «idealists» atferd svært energisk og kommer hver dag på jobb med ny kunnskap til ensemblet sitt. Han leser historie, teoretiske skrifter om teater og litteratur og andre kilder som vil kunne gi forestillingen et mer spennende preg. Baardson er positiv og energisk nesten hver dag og han simpelthen gløder av idealisme i store deler av prosessen. Mange av de jeg har snakket med omtaler Baardson som «arbeidsnarkoman», «en positiv kollega» og «en dyktig og engasjert regissør». En idealist jobber interaktivt med kolleger og «/.../tek vare på relasjonen ved å halde kommunikasjonskanalene åpne.»¹³⁵ Regissøren er åpen og positiv til endring og gir dermed andre innflytelse på seg selv. Som Goffman hevdet «The gestures we sometimes call empty are perhaps the fullest of all.»¹³⁶ Dette sier oss noe om hvor viktig det sosiologiske og kommunikative aspektet er i all slags pedagogisk arbeid.

Feltarbeidsnotater fra 23.01.97 viser Baardson som *idealisten* i måten han motiverer ensemblet på. Idealister er pågående, gir folk lyst til å ta i et tak og driver prosessen frem mot et produkt.

En forestilling bør på en eller annen måte treffe publikum i dag, i deres liv. I arbeidet for å komme så langt, må instruktøren hjelpe skuespillerene til å finne samtidige referanser der deres engasjement kan ramme også fiksjonens konflikter. Man kan overføre eget engasjement, egen sorg eller egen glede til rollen dersom en finner måter å knytte rollen sin egenart og skuespillerens personlighet sammen på. Baardson sammenliknet i dag Garmanns holdning til omverdenen med Frp sin politikk i dag. Med dette som utgangspunkt trakk han paralleller mellom *asylsøkerens* menneskeverd eller mangel på således og *arbeiderklassens* kår i Stavanger rundt 1870. Et engasjement over asylsøkerens situasjon vil da kunne brukes for å forstå arbeiderklassens økonomiske og sosiale posisjon.

¹³⁵ Fuglestad, «Klasseromskultur og sosial interaksjon- undervisning i samhandlingsperspektiv», *Norsk pedagogisk tidsskrift* 4- 5/93.

¹³⁶ Loc.cit.

Dette feltarbeidsnotatet kan sees på som et idealistisk politisk engasjert menneske sitt forsøk på å vise andre noe av sitt engasjement. Man kan også betrakte sitatet som et uttrykk for en regissør som ønsker å gjøre forestillingens problematikk aktuell i den betydning at grunnkonflikten er den samme i fabelen som i virkeligheten.

• **Baardson som «dirigenten»**

Historiske betraktninger av vår egen samtid eksisterer ikke ennå, naturlig nok. Likevel kan man gjøre seg tanker omkring dagens lærerrolle slik departementet gir signaler om at den bør være. På grunn av kravene om den effektive skole der nivåtesting og likhetstankegangen ligger som basis for den nye læreplanen, kan resultatet lett bli at læreren fungerer som en dirigent til elevene. Min assosiasjon rundt de nye pedagogiske føringene i tiden ligger tett opp under dirigentmetaforen.¹³⁷

Denne pedagogrollen er stømlinjeformet, formell og nøyaktig. Pedagog rollen er på alle måter meget styrende. «Dirigenten» leder ovenfra, er mest sentrert om produktet og oppfatter ensemblet som «en masse». Denne idealtypen er ytre motiverende fordi dirigeringen ikke går inn på skuespillerens indre i det hele tatt. Det hele styres utenfra. Idealtypen «dirigenten» likner den typiske institusjonsinstruktøren som vi kjenner fra det borgerlige teaters opprinnelse i Norge. Før personinstruksjonen ble vanlig, var instruktørens oppgave kun å organisere en viss mengde mennesker på scenen.

Baardson prioriterer, i de periodene han likner «dirigenten», helheten og det pragmatiske. Han jobber med å få «maskineriet» til å fungere. Den dirigerende fasen er svært teknisk. Baardson ser ut til å bruke gyldne regler. Disse benytter han seg av i oppsettingen for å lage et produkt som er funksjonell på scenen, i forhold til lys, sorti og entré. Han komponerer figurene i forhold til hverandre slik at publikum skal se hva som skjer til enhver tid. Oppsettingen av GW er en storsatsning med 52 personer på scenen. Å organisere dette er en stor jobb, og dirigentmetoden blir vel en naturlig konsekvens av mengden mennesker på scenen. Det kunne i midlertid være interessant å se om Baardson også på små produksjoner trer inn i denne rollen av og til, eller om den kun er forbeholdt store produksjoner.

Bentein Baardson trer inn i denne pedagogrollen når det er behov for en dirigenttankegang i prosessen. Til tider må man i teateret «skjære gjennom» for å gjøre massebevegelsesjusteringer slik eksemplene på neste side viser.

¹³⁷ Dette er en tanke flere unge pedagoger og kolleger av meg deler. Mange som jobber i skolen ser med bekymring på de føringene departementet legger for fremtidens undervisning med det nye læreplanarbeidet.

Feltarbeidsnotater fra 03.02.97 viser hvordan Baardson jobber når han trer inn i rollen som «dirigenten.»

Mekanisk regi:

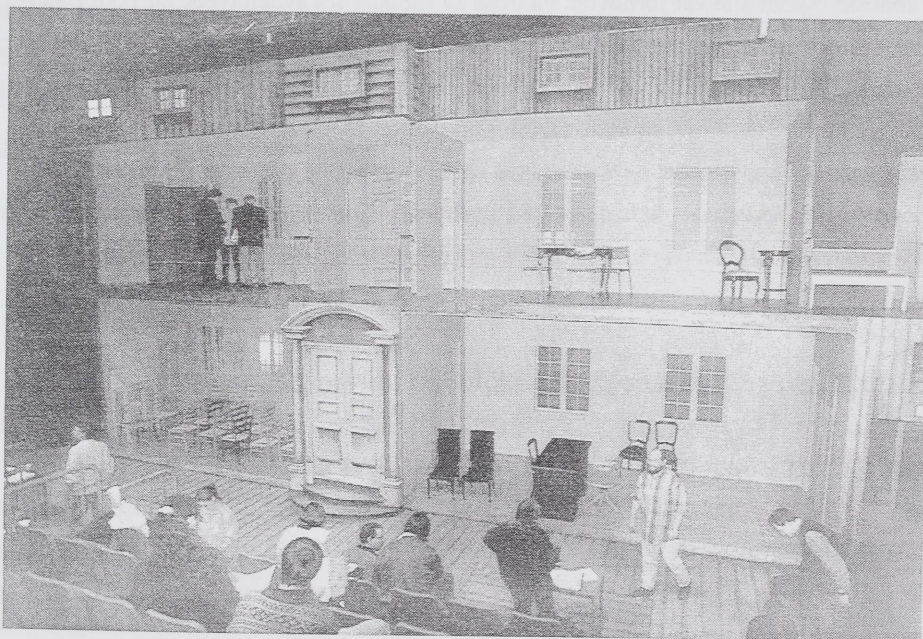
I den praktiske regien av massescenene bruker Baardson visse elementer som grunnlag for arbeidet. Han gir statistene beskjed om å passe på alltid å ha *siktlinjer* for publikum og om ikke å *klumpe* seg for mye på scenen. Utenom det korrigerer han aktørene på scenen utifra en *geometrisk prinsipper*.

Puslespillregi:

Ofte komponerer han én side av scenen først og fyller så på med den andre siden. De store scenene bygges opp bit for bit, først den ene siden med skuespillere, så den andre siden med skuespillere og til slutt - alle som er med på én gang. Regien er et møysommelig arbeid med å få alle bitene på plass, slik at de fungerer estetisk og pragmatisk i scenebildet.

Dirigentregien Baardson bedriver i visse faser av produksjonen er preget av en nærmest matematisk-estetisk-basert tankegang. Han plasserer mennesker musisk i forhold til takter og legger derfor en estetisk dimensjon på noe som i utgangspunktet kan virke mekanisk. Baardson arbeider i deler av prosessen som dirigent og det kan se ut som om han i dette arbeidet følger «en indre rytme». Under observasjoner la jeg merke til hvordan han konsentrert «følte» på når det passet at folk rytmisk kom inn/ut på scenen.

Bildet viser den koplekse scenen som Baardson komponerer på



• **Baardson som «herskeren»**

Idealtypen «herskeren» leder sitt ensemble med en overgripende ledelses strategi og hersker dermed over en mengde mennesker. For «herskeren» er målet selve *produktet*, og for å motivere ensemblet til å nå målet, bruker han/hun ytre motivasjonsfaktorer. En «hersker» bruker makt over «undersåttene» sine. Denne idealtypen har sin basis i pedagogrollen i Norge under *pietismen*. Pedagogen var da eneherkende og dominerte samfunnet rundt seg. Kjennetegnene er den autoritære stilen som pedagogrollen brukte for å fremme de pietistiske verdier. Idealtypen «herskeren» er en typetegnet utgave av pietistpedagogen .

I enkelte situasjoner går Baardson inn i «hersker» liknende roller. Han oppnår med denne rollen å få all *makt* over *konfliktene* og *interessene* i ensemblet. Posisjonen han inntar er sterk, autoritær og virker ekskluderende på samarbeidet. Kommunikasjonen vil være enveis og hierarkiet vil være krystallklart og uforanderlig, så sant det ikke oppstår mytteri. Kjennetegnene til «herskeren» med den autoritære stilen gir inntrykk av at en person innehar fasiten. Oppførselen er ikke preget av kommunikasjon, men av befalinger og påbud med tilhørende forbud. «*Herskeren*» tar ikke vare på «undersåttene» sine på samme måte som «*pater familias*» gjør. Herskeren er mer egoistisk og enerådig. «*Marinette-føreren*» er ikke kald som herskeren, men kun opptatt av å få massene til å fungere sammen. Feltarbeidsnotater fra siste prøveuke viser Baardson som eneherkende og dominerende.

På dette tidspunktet burde regisiden i produksjonen tatt kontakt med alle lederne og sett om alt var under kontroll og om alle var fornøyde. På tross av signaler fra avdelingene tar ikke Baardson problemet med å ha kontroll før premiere «på alvor». Han og dramaturgen sitter fremdeles og endrer manus. Nå er grunnen til manusforandringene krav om at forestillingen ikke kan ta mer enn 5 timer tilsammen med skift, sminke, spilling og pauser. Dette er et vanskelig arbeid som frustrerer store deler av staben, også Baardson og Kvamme. Fife dager før premiere setter instruktøren foten ned og sier at han nekter å stryke mer. Teatersjefen godtar dette og staben får nå ro til å legge forestillingen på plass før kritikerne inntar salen. Baardson var her 100% eneherkende. Han dominerte selv teatersjefen.

Dette sitatet kan sees på som et uttrykk for en uoverenstemmelse mellom maktpartene ved teateret under produksjonen. Kravet om å korte ned forestillingen til totalt 5 timer kommer fra teatersjefen. Baardson må adlyde og skriver derfor om teksten. Til slutt «skjærer» Baardson igjennom og nekter å korte forestillingen mer ned. På dette tidspunktet godtar teatersjefen beslutningen, på tross av beskjeden han hadde tidligere hadde gitt Baardson. Makforholdet er noe uklart. Dette kommer jeg nærmere inn på i kap 4.0.

3. 2. 1. Situasjonorientert ledelse

I prosjektet *ledelse i skolen* ledet av Eiliv Grue brukes en modell basert på læringsteorier, motivasjonsteorier og humanistisk psykologi for å forbedre lederrollen i pedagogiske yrker. Likevel er denne modellen relevant innenfor de fleste profesjoner der en leder andre mennesker. Den norske grunnskole har via Grue sitt prosjekt dratt pedagogisk nytte av modellen og det den står for.

En regissør er, slik jeg ser det, en pedagog når han tilrettelegger teaterproduksjonen og leder ensemblet mot premieren. Denne ledelsen kan gjennomføres på mange ulike måter, og forskere ved Ohio State University har utviklet en ledermodell som «...fokuserer på atferdsmønstre som ledere legger for dagen.»¹³⁸ Denne modellen viser en fremgangsmåte for å bedre personalledelse gjennom situasjonorientert ledelse.

Situasjonorientert ledelse går ut på å:

Finne frem til en hensiktsmessig lederatferd/.../ Prinsipper for situasjonorientert ledelse/.../ fem sentrale begreper; sjefsfunksjon, ledelse, lederstil, persepsjon, makt.¹³⁹

Modellen viser sammenhengen mellom styrende og støttende atferd.¹⁴⁰ Som regissør må man hele tiden finne balansen mellom å være støttende og å være styrende. Baardson veksler mellom ulike pedagogroller i sitt regiarbeid. Disse rollene er styrende og støttende i ulik grad på forskjellige tidspunkt i prosessen.

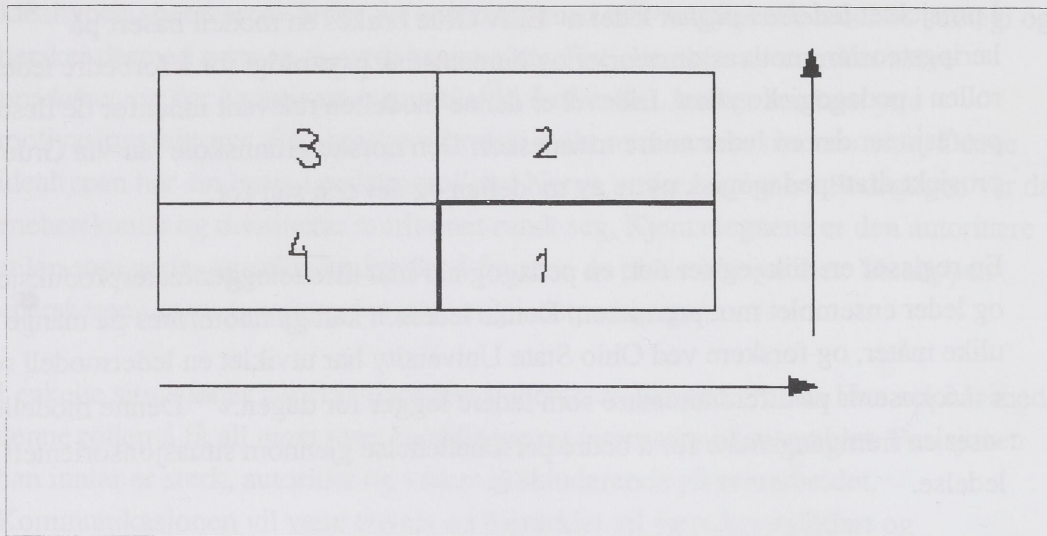
Idealtypene jeg har gjennomgått i del 3.2., er av natur svært forskjellige. De representerer ulike verdier og måter å tenke på. For å plassere disse i forhold til hverandre, vil jeg sette dem inn i modellen for situasjonorientert ledelse. Her vil vi se at enkelte plasserer seg på motsatte steder, mens andre idealtyper vil ligge i samme område inni modellen.

¹³⁸ Ledelse i skolen v/Grue, *Situasjonorientert ledelse*, Oslo 1986, side 34.

¹³⁹ Ibid, side 4.

¹⁴⁰ Jeg bruker denne modellen i den pedagogiske delen av hovedoppgaven og ikke i den organisatoriske fordi den i Norge har pedagogiske røtter og ikke organisasjonsteoretiske.

Modell over situasjonsorientert ledelse¹⁴¹ Figur 2



Kvadrant 1- mye styrende atferd, lite støttende atferd.

Kvadrant 2- mye styrende atferd, mye støttende atferd
over gjennomsnittet i begge dimensjoner.

Kvadrant 3- lite styrende atferd, mye støttende atferd.

Kvadrant 4- under gjennomsnittet for begge.

Ved å plassere de ulike idealtypene Baardson er påvirket av i modellen for situasjonsorientert ledelse, ser man at rollene er uttrykk for svært ulike måter å jobbe på. Baardson varierer metode ut fra de ytre materielle og indre psykologiske omstendigheter, hans lederrolle og regimetode er situasjonsorientert og pedagogisk tilrettelagt.

¹⁴¹ Ibid. , side 34.

Plassering i modellen

Pedagogrollen, «pater familias», har jeg plassert slik at den er høyt styrende og høyt støttende.

Pedagogrollen, «allviteren», har jeg plassert slik at den er høyt styrende og lavt støttende.

Pedagogrollen, «idealisten», har jeg plassert slik at den er lavt styrende og høyt støttende.

Pedagogrollen, «dirigenten», har jeg plassert slik at den er høyt styrende og lavt støttende.

Pedagogrollen, «herskeren», har jeg plassert i modellen for situasjonsorientert ledelse slik at den er høyt styrende og lavt støttende.

Idealtypen som befinner seg i kvadrant 3, «idealisten», tar som medmenneske mye ansvar, men er nok som leder litt for «svak». «Allviteren», «Dirigenten» og «Herskeren» utfyller denne «svake» lederfunksjonen med å markere seg i kvadrant 1, der kjennetegnet er å være høyt styrende, men da svakt støttende. Den siste typen, «pater familias», ligger oppe i høyre hjørnet i modellen i kvadrant 2. Egenskapene her er både høyt styrende og høyt støttende, noe som jo er positivt for en leder. En leder må for å «øke produktiviteten» *styre* sine arbeidere med en klar intensjon om hvor de skal, likevel bør lederen også *støtte* arbeiderne slik at de trygge og rolige kan utføre arbeidet.

Det at ingen av idealtypene Baardson er påvirket av i sitt kunstneriske arbeid plasserer seg i kvadrant 4, kan en ta som et positivt tegn for Baardson. En leder som både er lavt styrende og lavt støttende, er i liten grad egnet til lederfunksjonen. Det gjenstående spørsmålet i denne sammenheng er *når* idealtypene Baardson er påvirket av kommer til syne i prosessen med GW. Dette er viktig fordi en prosess går igjennom mange stadier, og hvert stadium trenger ulik form for ledelse.¹⁴²

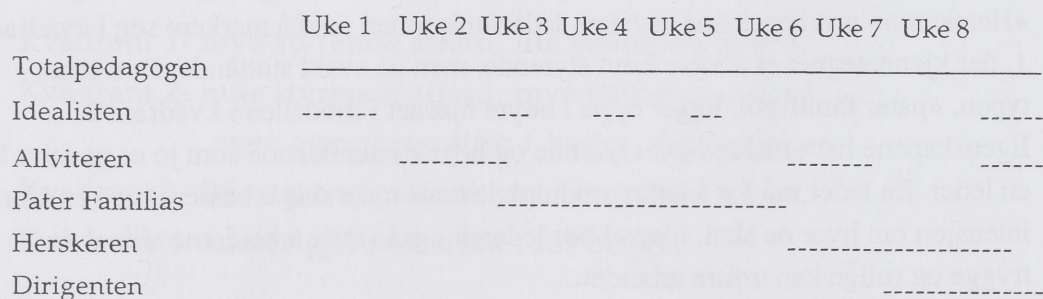
¹⁴² Med ulik ledelse mener jeg i denne sammenheng hvor den plasserer seg i modellen for situasjonsorientert ledelse, hvor mye styrende og støttende lederrollen er.

3. 3. Baardsons pedagogroller

For å nærme meg en konklusjon på hvilke pedagogiske roller Baardson inntar i prosessen med GW på RT, vil jeg sette opp en figur. Baardson er i sitt arbeid preget av ulike idealtyper, og disse former hans individuelle pedagogiske rolle som regissør. Bentein Baardson har gjennom sin utdanning og lange erfaring i teaterlivet formet en pedagogrolle *han* trives med å utøve profesjonen sin gjennom. Enkelte sider ved rollen han trer inn i er ubevisste, mens andre er svært bevisste. I figur 5 har jeg plassert de ulike idealtypene Baardsons pedagogrolle er influert av. Man kan betrakte hans individuelle pedagogrolle gjennom de idealtypene som var mest dominante i et gitt tidsrom.

Figur 3 viser *vandringen* mellom de ulike idealtypene gjennom den kronologiske prosessen. I prosessen kan vi tenke oss at Baardson vandrer i en spiral. Han bruker de ulike rollene flere ganger, men på ulike nivå i prosessen. Denne måten å se prosessen på, via spiralmetaforen, viser at rollebyttet ikke foregår statisk, men gjennom en dynamisk prosess. Den ene uken overlapper den andre og rollebyttet skjer dermed ikke plutselig.

Figur 3



De ulike pedagogiske idealtypene jeg har gjennomgått i dette kapitlet oppstår i *flere* faser av prosessen. Figuren viser kun hvilken rolle som er dominant i det gitte tidsrommet. Fra uke en til uke åtte grupperte rollene seg i følge mine observasjoner med de motiverende rollene som «Idealisten» og «Allviteren» i begynnelsen av prosessen. Grunnen til dette så ut til å henge sammen med ønsket om å gi deltagerne lyst til å sette igang og mot til å tørre å ta det første skrittet mot den ferdige forestillingen.

Etterhvert som prosessen gikk sin gang, ble de mer «konservative» lederskikkelsene tydelige; «Herskeren», «Dirigenten» og «Pater Familias». Produksjonen trengte sannsynligvis en hard hånd for å nå målet. Mot slutten av prosessen ble Baardsons roller bestemte og målrettede. Likevel dukket motiverende og positive roller opp innimellom, sannsynligvis for å løfte humøret og lysten.

Enkelte vil nok hevde at «alle» instruktører vil tre inn i idealtypene i den rekkefølgen jeg har vist under en kreativ prosess. Kanskje eksisterer det noe en kan kalle «teaterproduksjonens psykologi». Med det mener jeg en utvikling «alle» teaterproduksjoner går igjennom. Denne utviklingen vil gå fra en motiverende atferd fra regissørens side i begynnelsen for å skape iver og lyst hos ensemblet, mot en overstyrende atferd i slutten av prosessen for å nå målet. Denne tendensen ser man også i all pedagogisk virksomhet. Elevene blir motivert av læreren i starten av en prosjekt og «tvangsstyrt» mot slutten av prosjektet. Det er mulig at en utvikling som den jeg har skissert går igjen i flere teaterproduksjoner. Teaterproduksjonens psykologi er en gjenkjennende tendens for folk som arbeider med teater.

Andre regissører trer kanskje inn i noen av rollene, men ikke alle. Det kan også hende de trer inn i roller jeg ikke har konstruert i denne sammenheng. Baardson som regissør trer kanskje ikke inn i alle disse rollene i denne rekkefølgen i andre produksjoner han leder, men jeg kan på bakgrunn av ett feltarbeid kun si noe om akkurat denne produksjonen. Kommentarer utover denne produksjonen vil kun være tanker og fabuleringer. Min kronologiske idealtipebeskrivelse i figur 3 er en analyse av Baardson på GW. Den kan ikke generaliseres, men den kan benyttes i sammenlikninger med andre regissørers arbeid. Idealtypene er også fra min side ment som et bidrag til teatervitenskapens regiforskning. Regirollene i vår fortid og samtid kan analyseres via idealtyper og dermed klargjøre regissørens individuelle kunstneriske og pedagogiske metode.

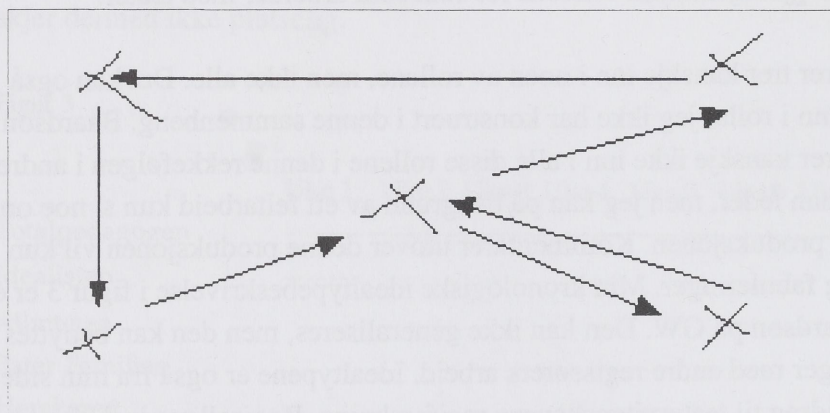
Bildet viser Baardson på kost. og mask. prøve.



3. 4. Pedagogrollens spenn

Det å regissere er ingen enhetlig handling. Måten de ulike regissørene gjør det på varierer sterkt fordi et slikt arbeid er personlig og nært knyttet opp til regissørens tanker og følelser. Likevel tror jeg man kan si at de rollene jeg i dette kapitlet har gjennomgått er felles for mange regissører. Variablene ligger på *når* de trer inn i de forskjellige rollene, *hvilke* roller de trer inn i i løpet av prosessen og hvor stor *bevissthet* de har på sine egne organisatoriske og kunstneriske roller.

Enkelte regissører er meget bevisste på hvordan de pedagogisk nærmer seg sine medarbeidere, mens andre bare oppfører seg slik de føler er naturlig. En leder bør være i stand til å føle stemningen i situasjonen, hvis ikke vil lederjobben bli vanskelig å utføre. Man kan beskrive prosessen til regissøren med punkter i et kvadrat og vandringen han/hun tar er linjene fra punkt til punkt inni kvadratet. *Forholdet* mellom rollene instruktøren går inn i og *summen* av vandringen inni kvadratet, sier noe om hvilken type regissør vi har med å gjøre.



Figur 4

I følge Erling Lars Dale er den gode læringssituasjonen preget av *pedagogisk dramaturgi* fordi pedagog og elev opptrer for hverandre.

«Dramaturgiske handlinger mellom aktører som - i egenskap av medlemmer- utgjør publikum for hverandre.»¹⁴³

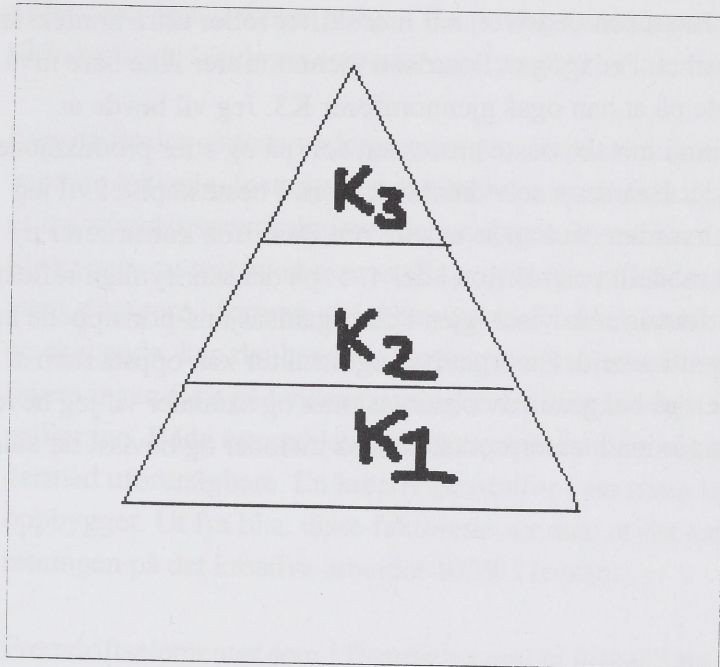
¹⁴³ Dale, *Den profesjonelle skole*, Gyldendal, Oslo 1993. s 211 siterer Habermas sin teori 1984.

I en teatervitenskapelig sammenheng vil da den pedagogiske dramaturgien omfatte regisituasjonen. Regisituasjonen er et spill der aktørene kjenner reglene og kulturen som er lagt til grunn for handlingen. I dette spillet går skuespillerene og instruktøren inn i et samspill. Spillet i regisituasjonen varierer fra instruktør til instruktør og ingen kan hevde at én metode er den riktige. Mange ulike instruktører kan alle komme opp med gode resultater, men *det kunstneriske uttrykket* og *den kunstneriske prosess* er likevel forskjellige.

3. 5. Didaktikkens påvirkning

Baardson opptrer som pedagog i sitt virke. På hvilken måte regissøren trer inn i pedagog rollen, varierer med regissørens referanseramme. De ulike idealtypene jeg har konstruert, oppfatter didaktikken forskjellig. Regissørens eget ståsted som pedagog skapes via de dialektiske relasjonene og den didaktiske rasjonaliteten; handlingsflyten og kommunikasjonen som eksisterer i regisituasjonen. Man kan betrakte regissørens didaktiske rasjonalitet via Dales didaktiske rasjonalitetsmodell¹⁴⁴

Figur 5



¹⁴⁴ Forklaringer om modellen finner man hos Dale, *Pedagogisk profesjonalitet*, Oslo 1989.

Modellen på forrige side, figur 5, viser sammenhengen mellom de tre nivåene den didaktiske rasjonaliteten består av.

- Det nederste nivået i pyramiden, **K1**, omfatter det å gjennomføre undervisning.
- Neste nivå, **K2**, representerer det å konstruere undervisningsprogrammer.
- På toppen av pyramidemodellen, **K3**, finner vi det metabeviste planet. Her kommuniserer pedagog, han/hun utvikler selv didaktisk teori.

Nivå 3 er et uttrykk for en indre kognitiv refleksjon. Den pyramideformede modellen kan se statisk ut, rent billedlig, men er i praksis en dynamisk prosess som knytter praksisfeltet til en teoretisk sfære. Denne teoretiske sfæren er grunnlaget for utvikling av ny didaktisk teori satt ut i praksis.

Jeg vil gjerne knytte denne modellen til feltarbeidet og mine observasjoner. Baardson som pedagog gikk inn i flere pedagogroller i løpet av prosessen med GW. Transformasjonen Baardson bedriver, når han skifter roller utfra konteksten, bevitner hans metabevisthet. Pedagogen Baardson gjennomfører ikke bare nivå K1 og K2, men mye kan tyde på at han også gjennomfører K3. Jeg vil hevde at Bentein Baardson gikk inn i metabeviste prosesser, før, på og etter produksjonen på RT. På nivå K3 utvikler Baardson selv didaktisk teori. I neste kapittel vil jeg komme nærmere inn på hvordan det kan se ut som om Baardson konstruerer ny teori. Jeg vil basere min modellkonstruksjon i del 4. 5. på det sannsynlige reflektive arbeidet Baardson har utført og som viser igjen i de organisasjons-prinsippene han bruker som grunnlag for sitt arbeid. En organiseringsstruktur kan oppstå uten at nivå 3 er blandet inn, men på bakgrunn av observasjoner og samtaler vil jeg hevde at Baardson metabevist går inn i teaterproduksjonens metoder og bevisst tar sine valg.

3. 6. Regiroller og pedagogroller

Mot slutten av dette kapitlet ser jeg det som naturlig, før vi går over til den organisasjonsteoretiske delen av oppgaven, å binde sammen det regihistoriske og det pedagogiske perspektivet jeg har valgt å se regissør rollen gjennom. Jeg vil gjennom en kreativitetsdefinisjon plassere Baardson som regissør og pedagog i den kreative prosessen ved forestillingsproduksjonen av GW.

Bentein Baardson er en regissør som bruker flere typer regiroller i sitt arbeid. Han trer inn i ulike regiroller ettersom produksjonen går sin gang. Arbeidet med GW blir motivert, styrt og drevet fremover av de ledelsesmekanismene Baardson bruker. Fremdriften i prosessen styres av drivende elementer. Av og til vil fremdriftselementene være «kreativt åpne», andre ganger «kreativt lukkede». Den kreative prosessen spenner altså i sin vidde fra *åpen* på det ene ytterpunktet til *lukket* på det andre ytterpunktet.

Definisjoner på åpen og lukket kreativitet.¹⁴⁵

- Den lukkede kreativiteten er planlagt, styrt av instruktør og ikke spontan.
- Den åpne kreativiteten er åpen for forslag fra deltagerne, og instruktøren er villig til å utarbeide løsninger sammen med produksjonsteamet.

Fremdriftselementene varierer gjennom den kronologiske prosessen mellom å være åpne og lukkede. Instruktøren avgjør hvor åpent fremdriftselementet kan/skal være ut fra arbeidet som skal gjøres denne dagen, hvem han arbeider med og dagsformen til seg selv og resten av teamet. Er produksjonen i tidsnød, vil kanskje instruktøren være strengere i formen og jobbe mer med lukket kreativitet. Er stemningen spontan og skapende, kan det hende at instruktøren tar innspill og benytter dem i regien. Det finnes ingen fasit på hvilken retningen det kreative arbeidet tar, en mengde faktorer spiller inn. Både ensemblet og instruktøren er mennesker, levende, påvirkelige og dermed uforutsigbare. En kreativ prosess er i sin natur intuitiv og ustrukturert oppbygget. Ut fra bl.a. disse faktorene ser man at det nær,est umulig å fastlegge retningen på det kreative arbeidet 100% i forkant.

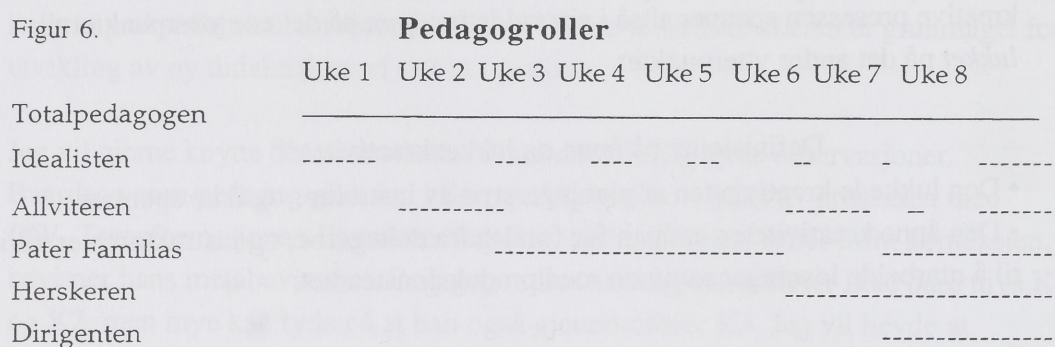
Fremdriftselementer som i Baardsons regi er *lukket* i sin kreativitet er: Diksjon, analyse, motivasjon til replikker og forklaring av personrelasjoner mellom rollene. Til den *åpne* kreativiteten i Baardsons regi hører dynamikkoppbygging, rytme, tempo og situasjonskomposisjon.

¹⁴⁵ Disse definisjonene har jeg selv laget med bakgrunn i min dramapedagogiske praksis. Jeg har i flere år jobbet med dramapedagogikk og teaterproduksjon med barn, unge og studenter.

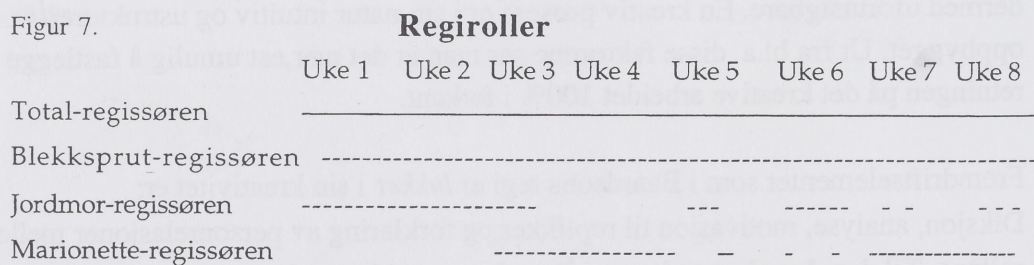
Generelt kan man si at den kronologiske forestillingsproduksjonen av GW har gått fra overvekt av åpen og impulsstyrt kreativitet til overvekt av mer lukket og registyrt kreativitet. Det betyr ikke at det aldri var lukket kreativitet i begynnelsen, men kun at den åpne var den mest dominante i denne perioden.

Jeg vil nå sette de idealtypiske regi- og pedagogrollene opp mot hverandre i forhold til tanken om lukket og åpen kreativitet. Dette gjør jeg fordi det sier oss noe om hvordan Baardson som regissør påvirker mulighetene for forskjellig typer kreativt arbeid i de ulike fasene i produksjonen. Med andre ord: Hvordan påvirker Bentein Baardsons roller under produksjonen av Garmann & Worse & Co arbeidet på institusjonsteateret Rogaland Teater?¹⁴⁶

Figur 6.



Figur 7.



¹⁴⁶ Oppgavens problemstilling.

Av figurene på forrige side, ser man av produksjonens tea første uker at «Idealisten» og «Allviteren» dominerer på pedagogsiden mens «Blekkspruten» og «Jordmoren» er de dominante på regisiden er . Disse idealtypene er de Baardsons atferd likner mest på, i det gitte tidsrom. Baardson som pedagog opptrer i disse ukene idealistisk og kunnskapsrik ovenfor sitt ensemble. Som regissør skriver han manus og arbeider dessuten forløsende og personlig med skuespilleren.

Selv om de idealtypiske rollene er konstruert ut fra hvordan Baardson jobber med skuespilleren, har jeg empiri som viser at han på en demokratisk måte behandler arbeidere på *alle deler* av produksjonen med samme type respekt og engasjement. Jeg vil derfor hevde at Baardson i de første tre ukene påvirket arbeidet på RT via idealisme, kunnskap og personlig engasjement. Dette åpner opp for en *åpen kreativ prosess* for alle på produksjonen. En slik åpen kreativitet kommer godt med i en etableringsfase av en forestillingsproduksjon som krever mye energi, pågangsmot og positiv vilje.

Uke 4 og 5 preges pedagogisk av «Pater Familias» og «Idealisten». Regimessig domineres disse ukene av «Blekkspruten», «Jordmoren» og delvis også «Marionette-regissøren». Produksjonen går i løpet av disse to ukene igjennom en periode preget av forløsning blandet med helhetlig overblikk og en strengt styrende, men likevel personlig ledelse.

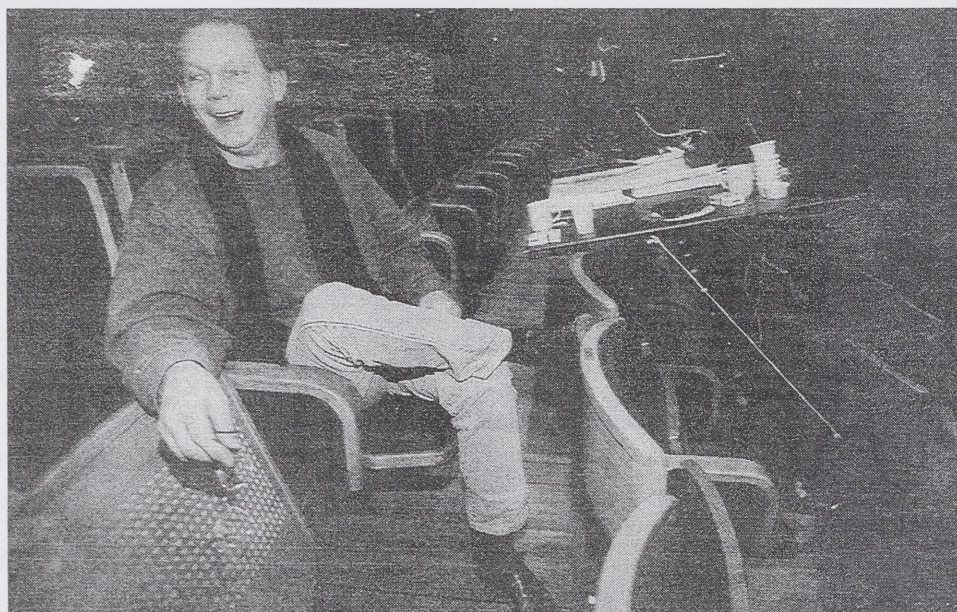
Uke 6, 7 og 8 som kan betegnes som produksjonens slutfase, er dominert av *alle* de pedagogiske rollene: «Pater Familias», «Dirigenten», «Idealisten», «Herskeren» og «Allviteren». Den samme situasjonen ser vi på regisiden, der «Blekkspruten», «Jordmoren» og «Marionetteføreren» dominerer. Arbeidet på RT påvirkes de siste ukene av *alle* regi- og pedagogrollene. Hele skalaen av ledelses-mekanismer trer i spill. Dette kan tyde på at Baardson «setter alle kluter til», han spiller på alle de strenger han har å spille på for å få dette enorme prosjektet i land.

De regi- og pedagogrollene som har mest av de lukkede kreativitetselementene i sitt arbeid dominerer den siste fasen av produksjonen. Rollene med mest av åpne kreativitets elementer i seg dominerer i den begynnende produksjons fasen. Vi ser av disse to modellene at den lukkede kreativiteten dominerer i begge modellene dess nærmere premieredatoen kommer. Regissøren ønsker mer kontroll av produktet i den avsluttende fasen, mens han motsatt åpner opp for innspill og forslag i starten.

Denne tendensen ser vi nok i flere teaterproduksjoner (se teaterproduksjonens psykologi, i del 3.2.). Likevel er denne produksjonen spesiell i forhold til at regissøren trer inn i så *mange* ulike pedagogiske og regimessige roller. Baardsons roller er ulike, dukker opp på forskjellige tidspunkt og det kan se ut som om rollebyttet styres av regissørens egen metabevisthet.

Baardson selv initierer det kreative arbeidet gjennom ulike mekanismer. Metodikken er *gjennomtenkt* på enkelte områder og mer *intuitiv* på andre områder. Om han er like metabevist i hele prosessen vet jeg ikke. Jeg har ikke gått nærmere inn på når han bruker underbevisstheten som rettesnor og når han er bevisst. Et menneske kan analyseres og plasseres i skjemaer og modeller, men en liten bit av individet bør likevel stå igjen urørt. Denne biten er ethvert menneskets integritet og personlige rom. Den vil jeg som forsker gjerne la være regissørens personlig eie.

Mennesket Baardson.¹⁴⁷



¹⁴⁷ Dette bildet er hentet fra Dagbladet 31.05.97. Bildet er tatt av Odd Wentzel.

4.0. Et nytt prosjektteater vokser frem.

I dette kapitlet vil jeg først komme inn på organisering generelt. Deretter vil jeg gjennom ulike metaforer betrakte organisasjonsstrukturen ved RT. Til slutt vil jeg presentere et knippe idealtyper som viser ulike måter å organisere teater på. Basert på dette grunnlaget vil jeg komme inn på hvordan Baardson organiserer sitt arbeid på RT og hvordan denne organiseringsformen skiller seg fra tradisjonelle måter å organisere en teaterproduksjon på. Til slutt i kapitlet benytter jeg meg av erfaringene fra feltarbeidet og teoretiske analyser for å produsere en ny idealtypisk teaterorganiseringsmodell.

4.1. Organisering

Et teater er en organisasjon, og vi har i Norge mange typer teatre som organiseres svært forskjellig. For å systematisere de ulike organiseringsprinsippene kan vi bruke en idealtypemodell. Ingen av disse modellene passer 100 % inn i virkeligheten, men de vil si oss noe om det *typiske* ved ulike måter å organisere på. Jeg vil bruke idealtypemodeller for å definere hva slags organisasjon Rogaland Teater er. I forbindelse med denne avklaringen ønsker jeg også å se på hvordan Bentein Baardson bruker RTs organisasjonsstruktur i sitt regiarbeid.

Jeg vil benytte meg av to ulike perspektiver på organisering. Først vil jeg bruke bl.a. Gareth Morgans bok *Organisasjonsbilder* for å se på ulike måter å betrakte organisasjonen som en metafor på. Deretter vil jeg med *Teaterorganisering- en tverrfaglig tilnærming* av Anne-Britt Gran og Donatella De Paoli vise hva som skjer med Rogaland Teater som organisasjon når Baardson går inn med sitt team.

4. 2. Organisasjonen som metafor

I følge Morgan kan man betrakte en organisasjon med 8 forskjellige metaforer. Den metaforen man velger for sin organisasjon, vil påvirke dens liv og arbeid fordi metaforen gir næring til tanken omkring hvordan denne organisasjonen bør leve. Velger man en *ny* strukturforståelse, som en *ny metafor* representerer, vil organisasjonen snart endre seg i tråd med den metaforen du styrer den etter.

I følge Morgan kan man betrakte og styre organisasjonen:

- som en maskin
- som en organisme
- som en hjerne
- som en kultur
- som politiske systemer
- som indre fengsler
- som noe som stadig er under omforming
- som instrumenter for herredømme

Jeg vil kun gå inn på de metaforene jeg synes passer på Bentein Baardsons måte å organisere sitt arbeid ved Rogaland Teater på. Baardsons arbeid med GW ved Rogaland Teater kan betraktes ut fra Morgans metaforbaserte modell ved å bruke *tre* av hans metaforer. Jeg har gjennomgått *alle* metaforene og sett på dem i forhold til Rogaland Teater som organisasjon, og kommet frem til at de metaforer som fungerer på teatret og på Baardsons arbeid der er *maskinmetaforen*, den *politiske metaforen* og *kulturmetaforen*. Grunnen til at disse metaforene passer på RT i forhold til Baardsons arbeid, er at de påpeker strukturen på arbeidet til Baardson ved RT og at de virker klargjørende. Metaforene understreker også de forskjellige aspektene ved samarbeidet. Jeg vil nå gjennomgå hva som er særegent for Morgans tre ulike forståelsesrammer, som metaforene representerer, og vise hvordan det gir sitt utslag på arbeidet ved teateret.

• Teateret som Maskin

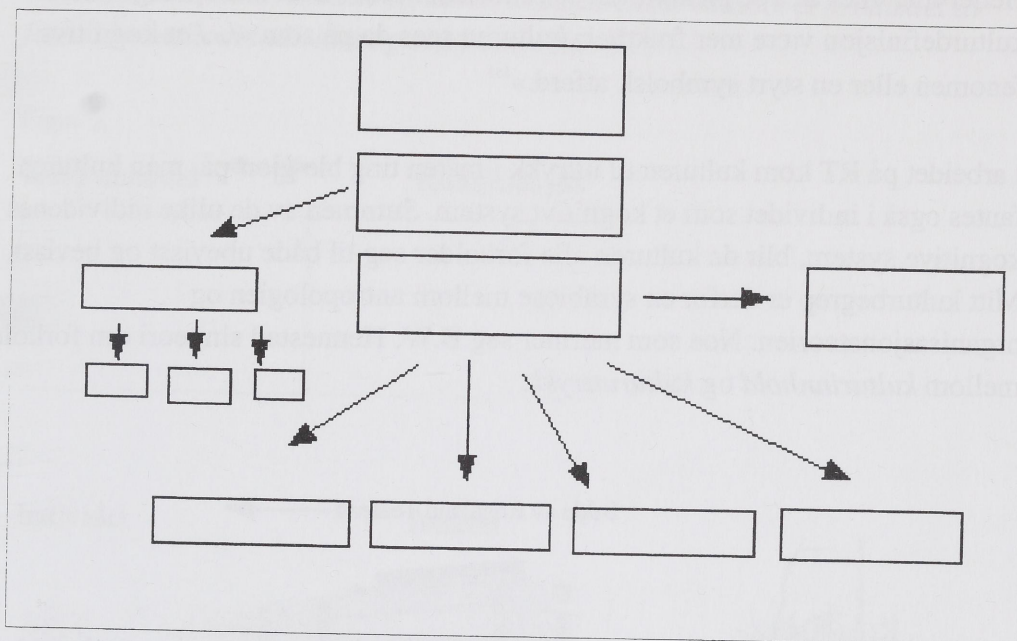
Jeg vil hevde at institusjonsteateret Rogaland Teater på mange måter er organisert som en *maskin*. Man kan bruke et organiseringskart over en *produksjonsbedrift*¹⁴⁸ for å vise strukturen ved teateret. En organisasjon som maskin er hierarkisk bygget opp. RT er strukturert under teatersjefen, teaterdirektøren og kunstnerisk råd som sitter over avdelingene. De ulike avdelingens avdelingssjefer styrer de underordnede i avdelingene. Innen den maskinelle måten å arbeide på er arbeiderne spesialiserte og ansvaret er lagt på avdelingssjefene, ikke på de enkelte arbeiderne. Ved RT var dette systemet tydelig. Kun lederene for hver gruppe gjorde avtaler med instruktør, inspisient eller prosjektleder, og avdelings lederene ga tilbakemelding til sine underordnede. Det mest iøynefallende med arbeidsfordelingen var den spesialiserte funksjonsorganiseringen. Oppgavene ble fordelt ut fra hvilken funksjon de hadde på produksjonen. Alle arbeidsoppgaver ved teateret hadde tilhørighet til hver sin avdeling.

¹⁴⁸Gareth Morgan, *Organisasjonsbilder*, Universitetsforlaget, Oslo 1988.

Organisasjonskart

Figur 1

Kart over en produksjonsbedrift; Rogaland Teater. Denne modellen representerer posisjonene i hierarkiet, teatersjefen på topp over teaterdirektøren som igjen står over kunstnerisk råd. Under kunstnerisk råd ligger alle avdelingene på huset(disse er den nederste raden av rektangler.)Helt til høyre i modellen er dramaturgen som befinner seg under kunstnerisk råd. Helt til venstre i modellen finner vi administrasjonen, med sine underavdelinger, som rapporterer til teaterdirektøren.



Denne måten å organisere en bedrift på følger linjemodellens oppbygging. Hierarkiet bygges opp via linjer oppover og nedover i systemet.

Linjemodellens styrke er at den beskriver ansvars- og rapporteringsforholdene for de organisasjonsenhetene som opptrer på organisasjonskartet. Den viser kommandoforholdene mellom de forskjellige enhetene i en organisasjon.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Andersen, Grude og Haug, *Målrettet prosjektstyring*, Oslo 1997. Side 88.

• Teateret som kultur

Når en betrakter RT ut fra kulturperspektivet og ser på kulturens særegenhet, må en først definere begrepet kultur. Mener man at en kultur kan *observeres*, vil en organisasjonsteoretisk basert kulturdefinisjon som denne være dekkende:

Bedriftskultur kan /.../ forstås som måten å gjøre tingene på i bedriften¹⁵⁰

Heller man mer til å se på kulturen som noe *abstrakt*, vil en antropologibasert kulturdefinisjon være mer fruktbar; kulturen sees da på som «/.../ et kognitivt fenomen eller en styrt symbolsk atferd.»¹⁵¹

I arbeidet på RT kom kulturen til uttrykk i måten ting ble gjort på, men kulturen fantes også i individet som et kognitivt system. Summen av de ulike individenes kognitive system, blir da kulturen alle forholder seg til både ubevisst og bevisst. Mitt kulturbegrep er derfor en symbiose mellom antropologien og organisasjonsteorien. Noe som nærmer seg B.W. Hennestad sin teori om forholdet mellom *kulturinnhold* og *kulturuttrykk*.

Bilde av Rogaland Teater



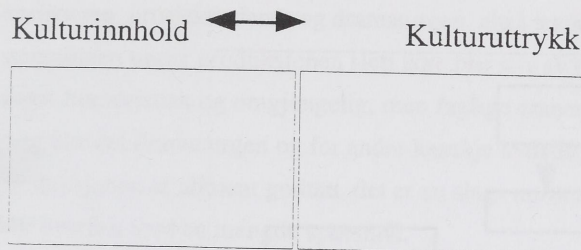
¹⁵⁰ Teori av Peter & Waterman 1982, Deal & Kennedy 1984. De Paoli og Gran, *Teaterorganisering- en tverrfaglig tilnærming*, Oslo 1991.

¹⁵¹ Ibid.

Bak vår handling og vår egen tilrettelegging av handling ligger det modeller som tilordner mening til handlingene. Mening fremstår som et gjensidig forhold mellom innholdet i modellen og hvorledes den kommer til uttrykk¹⁵²

Kulturinnholdet til Hennestad er det antropologien beskriver som «.../ et kognitivt fenomen eller en styrt symbolsk atferd», mens kulturuttrykk begrepet hans er organisasjonsteoriens «.../ måte å gjøre tingene på.» I Hennestads modell lever disse to komponentene i et interaktivt forhold. Jeg vil knytte kulturen på Rogaland teater til Hennestads modell og hevde at kulturen på «huset» er *produktet av forholdet mellom individet og samfunnet* (les RT).

Figur 2.



Individet ↔ Teateret

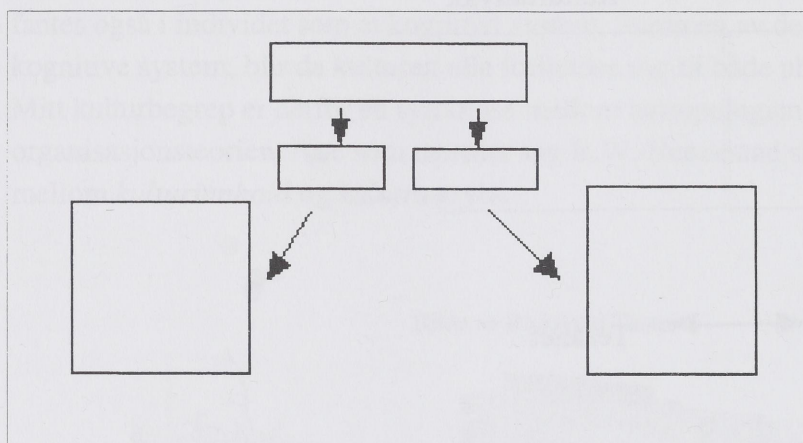
I min videre analyse av kulturen ved RT bruker jeg kulturbegrepet i betydningen en symbiose mellom individet og teateret.

Alle kulturer har *uttalte* og *ikke uttalte* avtaler om atferd, arbeidsfordeling og respekt. Fordi Baardson tidligere både har vært teatersjef og skuespiller ved RT, er han å betrakte som en «insider». Normene og reglene kjenner han derfor til på forhånd. Disse blir ikke til gjenstand for konflikt, men legger kun grunnen for et samarbeid alle kjenner rammene for. Kulturen eksisterer og normene blir ikke rokket ved, dermed er stabiliteten sikret under produksjonen. Prosjektleder Nora Ibsen og dramaturg Bodil Kvamme har begge tidligere vært ansatt ved RT teater mens Baardson var teatersjef. Når både Ibsen, Baardson og Kvamme kjenner RT's kultur, er forutsetningen for produksjonen en helt annen enn for andre instruktører som ikke er kjent på huset fra før.

¹⁵² Hennestad, *Kulturelle perspektiver på organisering*, Bedriftøkonomens forlag, 1987.

I betraktelsen av RT som en kultur, må en påpeke *at enhver kultur også har underliggende subkulturer*. Jeg vil kalle de ulike kulturene som råder i avdelingene for *subkulturer*. Med det mener jeg at alle avdelingene i årenes løp har opparbeidet seg en måte å jobbe på, laget et sett regler for hvordan de vil ha det og innarbeidet en rutine i kommunikasjonen seg i mellom. En utenforstående vil bruke tid på å komme inn i avdelingens *subkulturelle mønster*, mens en som er kjent med avdelingens subkultur lettere kan komme inn og få arbeid gjort. På bakgrunn av tidligere erfaring med RT vet Ibsen hvem hun skal snakke med i subkluturne og hvordan de ulike menneskene der trenger oppbacking eller oppstramming. Ved å velge Ibsen ssom prosjektleder får Baardson en bedre flyt i arbeidet enn om han hadde brukt en som var ukjent på huset.

Figur 3.



Figuren over viser *kunstproduksjonen* av GW i kvadratet til høyre og *administrasjonen* på RT i kvadratet til venstre. Over det hele sitter Baardson på toppen og styrer begge sidene via Nora Ibsen til venstre og Bodil Kvamme til høyre. Disse to personene er hans «hjelpere» i prosessen. Kvamme er regiassistent og dramaturg på produksjonen. Ibsen er prosjektleder og leder dermed det administrative arbeidet for å kontrollere, følge opp og styre produksjonens utvikling.

Eksempel på metaforen «organisasjonen som kultur»: Utsnittet nedfor er hentet fra feltarbeidnotater fra 15.01.97. Her ser vi et typisk eksempel på *ikke uttalte regler* som er basisen i kulturen og som alle dermed er innforstått med.

Kommunikasjonsnett, slik jeg hittil har klart å observere det, er mer indirekte enn direkte. Med det mener jeg at instruktøren ikke kommuniserer direkte med de ulike menneskene på produksjonen, men mye gjennom Bodil Kvamme. I prosessen har også hun så mye å gjøre at hun delegerer ansvaret videre. Som når Baardson ville vite hvordan flaggene og vimplene så ut i Norge og på norske båter rundt 1850. Det var dramaturgen som skulle sjekke dette. I pausen spurte hun meg om å gjøre resurch på området, og ved andre anledninger har jeg observert inspisienten ha samme rolle som meg i dette nettet. De eneste jeg har observert i direkte konfrontasjoner med instruktøren om faglige ting angående produksjonen er komponisten, scenografen, kostyme-designeren, prosjektlederen og dramaturgen, altså teamet hans. Det rare med dette nettet er at stemningen under produksjonen slett ikke blir stiv av den grunn. Baardson snakker med folk og er svært humoristisk og omgjengelig, men faglige emner taes kun opp med din nærmeste leder. For meg blir det dramaturgen og for andre kanskje avdelingssjefen. Kommunikasjonsnett i produksjonen er allment godtatt, det er en slags *norm* at instruktøren får gå i fred i pausene og ikke blir overfalt med en mengde spørsmål.

Disse feltarbeidsobservasjonene viser hvordan produksjonen er styrt av normer og regler for kommunikasjon og samarbeid. Kulturen ved RT ser ut til å være preget av tanken om at man ikke tar opp faglige ting med folk høyere oppe i systemet enn sin overordnede. Alle på produksjonen arbeider etter visse regler som eksisterer på «huset», men som ikke er uttalte og formelle. Menneskene behandler hverandre gjennom visse koder som er kulturelt styrt og ikke styrt via paragrafer og formelle ordninger. Ikke-faglige temaer kan taes opp med instruktøren, han er ikke utilnærmelig, men åpen og demokratisk ovenfor ensemblet.

• Teateret som politisk system

Dersom vi velger å se på organisasjonen som et konkret politisk system, er Rogaland Teater sin styringsform basert på det vi kaller representativt demokrati.¹⁵³ Teatrets ledelse består av representanter fra de ulike avdelingene, samt teatersjef og teaterdirektør. Det er innenfor denne ytre demokratiske rammen instruktøren skal spille «en ledende rolle» på produksjonen. Utdfordringen en instruktør på RT møter, er det faktum at teateret, på tross av demokratiet, bare delvis drives ut fra *solidariske prinsipper*. RT er også påvirket av *elite prinsipper* fordi man gjennom elitetanken tradisjonelt sett fremmer kvalitet i et kunstnerisk produkt.

¹⁵³ Morgan, *Organisasjonsbilder*, Universitetsforlaget 1988: «Styre gjennom valg av tillitsmenn som får mandat til å handle på vegne av dem som har valgt dem, og som vil sitte i en bestemt periode eller så lenge de har elektoratets støtte...»

Denne dobbeltheten er paradoksal og kompleks å forholde seg til. Som leder innenfor et representativt demokrati må en ta hensyn til de tillitsvalgte og deres ytringer på vegne av elektoratet. I denne ledelsesprosessen råder de solidariske prinsipper. Den tillitsvalgte vil fremme forslag som får positive konsekvenser for sin gruppe, og gruppen vil mest sannsynlig være *solidariske* innad.

Dette eksempelet er hentet fra feltarbeidsnotater fra 24.01.97, altså tidlig i prosessen.

I produksjonen «Garmann & Worse & Co», som er en gigantsatsing fra RT sin side, hadde instruktøren ytret ønske om å ha alle skuespillerene innen prosjektet spillefrie om kvelden i prøveperioden på «Garmann & Worse & Co». Dette ble fra teatersjefens side «lovet» før produksjonen kom i gang, men av økonomiske og personalmessige grunner ble denne avtalen ikke holdt. Ut fra tariffavtalene til skuespillerforbundet, kan ikke skuespillere som har forestilling om kvelden jobbe mer enn ni og en halv time på dagtid i uken. Dette skaper problemer for instruktøren på det nye stykket det prøves på på dagtid. Baardson kan ikke bruke skuespillerene så mye som han hadde ønsker. Dette fører til frustrasjoner fra hans side med hensyn til produksjonens progresjon. Baardson må nå i samarbeid med prosjektleder gå inn og justere arbeidstidsplaner for hele staben, noe som igjen forskyver fremdriften for produksjonen.

Man ser av feltarbeidsnotatene viktigheten av «det politiske» arbeidet som foregår ved et institusjonsteater. Avtaleverk og fagforeningsarbeid, de demokratiske strukturer, legger rammene og begrensningene for det kunstneriske arbeidet på teateret.

Ved RT fungerer metaforen om politisk system og metaforen om kultur side om side. Metaforene belyser bare ulike sider ved den samme organisasjonen. Organisasjonen som kultur vil belyse det at de interne gruppene, f.eks. malersalen, har en egen kultur hvor det oppstår indre normer og rangfordeling. Organisasjonen som politisk system vil fremheve at gruppen må jobbe politisk ovenfor sin leder/instruktør, via tillitsmann, for å oppnå best mulig vilkår for sin gruppe.

En ser av de to foregående feltarbeidssitatene at miljøet Bentein Baardson jobber i på RT både styres av tanken om politikk som et rådende instrument i organiseringen og av kultur som en godtatt norm å se på samarbeidet på «huset» på.

4. 3. Fabrikkteateret inntas av et registyrt prosjektteater

Under tiden jeg var på feltarbeid ved Rogaland Teater ble det for meg mer og mer tydelig for meg, at Baardson i sitt arbeid ikke bare styrte forestillingens produksjon, men også den administrative delen av det å produsere forestillingen ved teateret.¹⁵⁴

Baardson hadde en slags «kontroll» over RT sitt administrative arbeid med produksjonen av GW. Denne kontrollen fikk han ved å plassere prosjektleder Nora Ibsen i administrasjonsbygget allerede før jul, altså én måned før prøvestart. Med dette signaliserte Baardson at han ville gå aktivt inn i den delen av den administrative prosessen ved RT som vedrørte GW.

Ibsen arbeider på vegne av Baardson og tilpasser tingenes tilstand ved teateret slik at forestillingsproduksjonen fra januar til mars kan gå som ønsket fra Baardsons side. Slik henger altså den administrative organiseringen og organiseringen av forestillingsproduksjonen sammen fra første stund.

Prosjektleder Nora Ibsen



¹⁵⁴ I begrepet «den administrative delen av arbeidet ved teateret» legger jeg arbeidet med markedsføring, økonomi, produksjonsledelsen, ledelse av avdelingene (verkstedene) og ledelsen av teateret som helhet.

For å se på Baardsons organiseringsprinsipp teoretisk må jeg bruke en teaterorganiserings teori som omfatter både organiseringen av det *administrative arbeidet* og organiseringen av *forestillingsproduksjonen*. Som teori på forestillingsproduksjon velger jeg å benytte meg av Gran og De Paolis idealtypeteori. Men for å bruke en teori som fanger inn *helheten* i den prosessen Baardson setter i gang ved RT, må jeg føye til et nytt fokus til Gran og De Paolis allerede eksisterende teori.¹⁵⁵ Jeg vil nå først gjøre rede for Gran og De Paolis teori om forestillingsproduksjon. Deretter vil jeg bygge denne ut for å få den til også å gripe om den administrative delen ved teaterproduksjonen. Gran og De Paoli arbeider i sin teori med idealtyper. Dette gjør de for å komme nærmere en forklaring på hvordan *organisering* av forestillingsproduksjonen henger tett sammen med det *kunstneriske* arbeidet på produksjonen. Forståelsen av at teateret er en *helhet* ligger til grunn for idealtypetekonstruksjonen.

Ulike kunstideologier og selve det kunstneriske uttrykket legger sterke føringer på hvordan produksjonen og organiseringen skjer i teateret.¹⁵⁶

I sitt analysearbeid ser Gran og De Paoli på:

Organiseringen av selve forestillingsarbeidet /.../ Forestillingen er teaterets kritiske oppgave og organiseringen av denne er derfor helt avgjørende for resultatet. Det er i forestillingsarbeidet at det kunstneriske arbeidet ikke kan skilles fra organiseringen av det.¹⁵⁷

Gran og De Paoli bygger opp idealtyper i sin teori. De ulike typene representerer ulike måter å organisere det kunstneriske arbeidet på. Ingen av de idealtypiske organiseringsmodellene er modeller vi finner igjen i virkeligheten, men vi kan kjenne igjen enkelte elementer fra de teoretiske modellene i organiseringsformer vi finner i det norske teaterliv i dag. De ulike idealtypene vi leser om hos Gran og De Paoli er fabrikkteateret, prosjektteateret, gruppeteateret og regiteateret. Disse fire modellene organiserer det kunstneriske arbeidet svært forskjellig.¹⁵⁸ I *fabrikkteatermodellen*

/.../dominerer et teatersyn som er tekst- og regissørbasert. Forestillingene baseres på en foreliggende tekst. Man legger til grunn et repertoire utfra eksisterende dramatik. Det tekstbaserte teater legitimerer i en viss forstand en bestemt organisering. Det betyr nemlig at det går an å organisere forestillingsprosessen etter Tylors samlebåndsprinsipp. Teksten bearbeides i tur og orden gjennom dramaturgen, regissøren, scenografen og skuespillerene.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Med *helheten* mener jeg både det administrative arbeidet og arbeidet med forestillingens produksjon.

¹⁵⁶ Paoli og Gran, *Teaterorganisering - en tverrfaglig tilnærming*, Oslo 1991, side 1.

¹⁵⁷ Ibid, side 2.

¹⁵⁸ Ibid, side 25.

¹⁵⁹ Ibid, side 27.

I *prosjektteatermodellen* er kjennetegnet at «/.../organiseringen er tenkt i et begrenset tidsrom.»¹⁶⁰ Forskjellige prosjektteatre er organisert svært ulikt, men de har det til felles at arbeidet foregår innen en gitt periode før det hele avsluttes eller overlappes av et nytt prosjekt. Prosjektteatermodellen kan enten være *hierarkisk* styrt eller organisert med *flat struktur*.¹⁶¹ Idealtypen prosjektteateret er konstruert med bakgrunn i en historisk organiseringsmodell ved samme navn. Gladsø beskriver modellens fremvekst «På 1980- og 1990-tallet finner vi denne koblingen mellom organisering og kunstnerisk uttrykk/.../omkring prosjektteateret.»¹⁶² Dette sitatet kan knyttes til Gran og De Paolis tverrfaglige arbeidsnotat fra 1991 der de viser hvordan forestillingsproduksjonen og organiseringen av denne henger tett sammen. Denne sammenhengen legger de til grunn i alle idealtypene de konstruerer i «Teaterorganisering - en tverrfaglig tilnærming».

Gruppeteatermodellen er preget av en kollektiv styringsprosess, der alle i gruppen deltar i arbeidet med å organisere den kunstneriske prosessen. Denne modellen kan vi kjenne igjen hos «de frie grupper» i dag f.eks. Teater Joker. For en tyve års tid siden brukte også enkelte av våre nåværende institusjonsteatre denne styringsformen. De ledet teateret via *allmannamøter*. Dette så vi b.l.a på Hålogaland Teater i Troms Fylke.

Regiteatermodellen representerer et teater der regissøren er den ledende personen i prosessen. Regissøren bestemmer, delegerer og følger opp sitt konsept. De andre deltagerne gjør som lederen sier. En slik organiseringsform kan vi ut fra en europeisk regihistorisk synsvinkel feste til Tysklands gryende regiteater, teateret til Hertug av Saxen-Meiningen på 1870-tallet, der

/.../ skuespillernes oppgave var stort sett å tilpasse seg scenografien og de grupperingene hertugen på forhånd hadde fastlagt¹⁶³.

Denne retningen av regiteateret er selvsagt svært ekstrem i forhold til det vi forbinder med et registyrt teater i dag, men enkelte av styringsprinsippene er likevel de samme.

¹⁶⁰ Ibid., side 35.

¹⁶¹ Når jeg bruker begrepet prosjektteater i sammenheng med Baardsons arbeid, benytter jeg meg av teorien om et prosjektteater med hierarkisk struktur, d.v.s. med regissør Baardson på toppen. Hadde jeg studert en annen tetaterproduksjon kan det hende at den flate styringsformen hadde fungert bedre som modell. Som forsker velger man den modellen som ligger nærmest den virkeligheten man forholder seg til på feltarbeidet.

¹⁶² Gladsø, «Prosjektet - den ikke-institusjonelle institusjon?», *Frie grupper og Black Box Teater*, Oslo 1996, side 127.

¹⁶³ Nygaard, *Teaterhistorie i Europa* del 2, Oslo 1992, side 140.

Jeg vil nå bruke idealtypeteorien til Gran og De Paoli på ett konkret tilfelle, nemlig mitt feltarbeid. For meg er kun tre av Gran og De Paolis idealtyper aktuelle å bruke i min forskning. Det er disse tre jeg derfor vil gå videre med i analysearbeidet av organiseringsprosessen bak forestillingen GW.

På Rogaland Teater kan det se ut som om regiteater-, prosjektteater- og fabrikkteatermodellene «smelter» sammen når Bentein Baardson «entrer scenen». Institusjonsteateret som Baardson kommer inn i, er en produksjonsbedrift, som produserer kunst etter de forutsetningene vi kjenner igjen i *fabrikkteatermodellen*. Dette skjer på en *maskinell* måte, dersom jeg skal bruke Morgans begrepsapparat. Avdelingene, som er organisert hierarkisk, har ansvaret for hvert sitt spesialiserte område. Forestillingen produseres etter «samlebåndsprinsippet» til Tylor. Alle gjør sin del av jobben, gjerne på ulike tidspunkt. Den helhetlige oversikten er det kun regissøren som har. Forutsetningen for en slik struktur er høy spesialisering og ønske om effektivitet. Enkelte av våre institusjonsteatre har klare likhetstrekk med fabrikkteatermodellen. Dette omfatter selvsagt ikke alle institusjonsteatrene og for de teatrene som likner, gjelder dette som oftest bare enkelte elementer ved organiseringen av forestillingsproduksjonen.

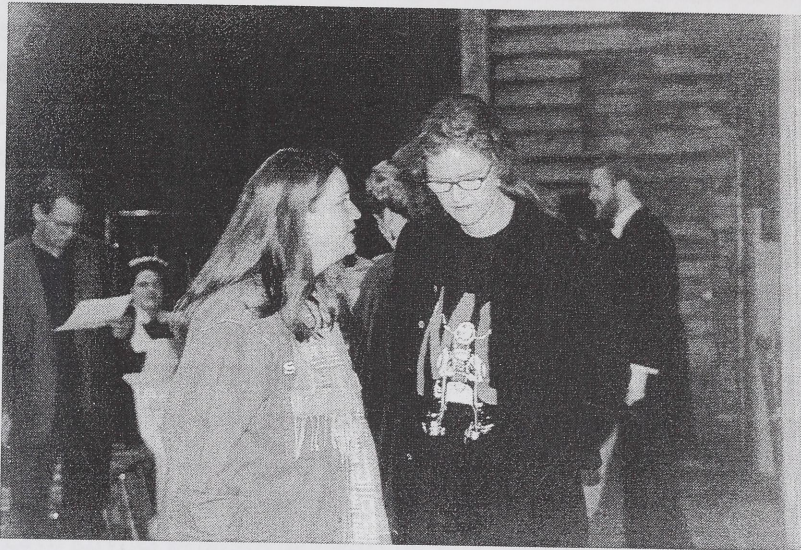
Det «fabrikkaktige», dersom en velger å kalle det det, med Baardsons arbeid på RT er bruken av de allerede eksisterende spesialiserte avdelingene som finnes på huset. I tillegg til disse avdelingene, bringer han inn noen av sine «egne» folk der han ser det hensiktsmessig.¹⁶⁴ Inn i det som likner på fabrikkteateret trekker han med seg et *prosjekt* som inneholder hans egne tanker, hans egen arbeidsmetode og hans egne folk. Mennesker han har arbeidet med før får ansvaret for deler av produksjonen som han mener trenger ekstra styring, bl.a. på grunn av produksjonens størrelse.¹⁶⁵ Menneskene Baardson tar med seg inn i prosjekter er altså «gamle kjente». Kommunikasjonen mellom folk som kjenner hverandre går vanligvis mer knirkefritt enn mellom ukjente mennesker. Denne allerede eksisterende kommunikasjonen benytter Baardson seg av, av og til i en uheldig retning. Med det mener jeg at han under hele produksjonen legger møtevirksomheten til et minimum. Han bruker ikke tid på «langdryge» møter, men regner med at gamle kjente sier fra dersom noe ikke er som det skal være. Problemet med denne måte å tenke på er at man faktisk kan misoppfatte selv venner.

¹⁶⁴ Scenograf Kathrine Hysing, en bekjent av kostymedesigneren, har ansvaret for scenen og malersalen. Kostymedesigneren Else Lund har ansvaret for systuen og alt arbeidet som foregår der. Else Lund var med på Baardsons tidligere prosjekt, «Gåten Knut Hamsun» sammen med Nora Ibsen, Bodil Kvamme og Håkon Berge.

¹⁶⁵ Samtale med prosjektleder Nora Ibsen

Kostymedesigneren m.fl. har ytret ønske om en mer åpen kommunikasjon på produksjonssiden under prosjektets gang.¹⁶⁶ Selv om mesteparten av arbeidet for deres vedkommende er gjort på forhånd, vil justeringer underveis også være viktige.

Kostymedesigner, Else Lund og scenograf, Kathrine Hysing.



Koordineringen har Baardson overlatt til Nora Ibsen, slik at han selv slipper å bruke mer tid på å administrere enn det han strengt tatt må. Ibsen er hentet inn som en koordinator for *hele* produksjonen. Hun er plassert på administrasjons-kontoret og har overoppsyn med alle deler ved produksjonen og tar seg av det organisatoriske så vel som det sosiale. Hun får endene til å møtes og avlaster Baardson. Hun tar seg av den tidkrevende kommunikasjonen og samarbeidet det er naturlig å ha mellom instruktør, ledelsen ved teateret og de ulike avdelingene.

Avslutningsvis vil jeg påpeke at Baardsons organiseringsmetode er preget av langsiktig planlegging. Han starter planleggingen lenge før prosjektet tar til og skaffer dyktige folk til å avlaste seg der han trenger det.¹⁶⁷ Når Baardson tar med seg et prosjekt inn i fabrikkteateret, er det hele styrt ut fra *regiteaterets* prinsipper. Baardsons arbeidsmåte fungerer i forhold til regiteatermodellen. Med sin energi, sitt engasjement, naturlige autoritet og flom av kunstneriske og organisatoriske idéer, befester han sin stilling på toppen av hierarkiet i regiteatermodellen.

¹⁶⁶ Intervju med Else Lund.

¹⁶⁷ Arbeidet med å utforme manus startet Kvamme og Baardson med fire år før prøvestart ved Rogaland Teater.

4. 4. Organiseringen av GW på RT

Produksjonen av GW på Rogaland Teater er organisert av Bentein Baardson etter et *hybrid* teaterorganiseringsprinsipp. Jeg vil komme nærmere inn på formen til hybridene i belysning av *det rådende kunstsyn* innenfor de idealtypene jeg nettopp har beskrevet.

En kan hevde at hybridens opprinnelse ligger hos regissøren, som også er initiativtakeren. Lederen velger selv sine medarbeidere, eller nye medarbeidere kommer til ham fordi de ønsker å arbeide ham. Vi kjenner her igjen forutsetningene til regiteatermodellen jeg tidligere har beskrevet. Innenfor denne lederorienterte teatermodellen hersker «*.../det romantiske kunstsynet som underbygger regissørens posisjon som den skapende hjerne bak forestillingen.*»¹⁶⁸

Et annet kjennetegn ved den hybride teaterorganiseringen Baardson bedriver på RT, er at den har elementer fra *prosjektteatermodellen* i seg. Lederen starter kanskje prosjektet med en overbevisning om at denne formen for teater er særdeles fruktbar. Prosjektet er en «ny» form for organisering der *det modernistiske kunstsynet* råder. Denne metoden er styrt av et ønske om å skape et dynamisk prosjekt og et dynamisk teater.¹⁶⁹

Den siste biten av hybridene består av elementer fra *fabrikkteater* modellen. Idealtypen fabrikkteateret har røtter fra det borgerlige teater, der *det romantiske kunstsyn* setter teatersjef og instruktør opp på «pidestaller til beundring». Med dette kunstsynet kan vi tenke oss et usynlig skille på organisasjonskartet mellom kunstnerisk og ikke kunstnerisk personale. De kunstnerisk ansatte beveger seg i en «høyere sfære» enn de andre og blir sett på som unike og begavede.

Den hybride teaterformen Baardson organiserer GW etter, har i seg elementer fra alle de tre foregående teatermodeller og influeres dermed av deres *kunstsyn*. Det *romantiske* og det *modernistiske* går hånd i hånd når Baardson organiserer på RT. Hybridene er påvirket av den romantiske oppfatningen av regissøren som Kunstneren med stor K, samtidig som den har et moderne tilsnitt, fordi den organiseres temporært i prosjektteaterets ånd. Det romantiske kunstsyn i kontrast til det modernistiske kan selvsagt være til gjenstand for konflikt. På RT lå denne dualiteten ved organiseringen til grunn for samarbeidet. Prosjektets *åpenhet* og den hierarkiske *styringen* sto mot hverandre. Alle «visste» at denne motsetningen eksisterte, men åpne konflikter oppsto sjelden. Morgans kulturmetafor begrunner denne mangelen på brudd i samarbeidet. Alle hadde kjøpt spillereglene og innfant seg med dem.

¹⁶⁸ De Paoli og Gran: Op.cit., side 32.

¹⁶⁹ Samtale med prosjektleder Nora Ibsen.

Fra kunstsynets innflytelse på organiseringen av produksjonen GW, vil jeg nå gjennom en metafor komme inn på *kjernen* av Baardsons organiseringsmetode.

Ved å betrakte noe gjennom en metafor, kommer man via assosiativ tenkning nærmere det «fenomenet» man gjerne vil se på. Fenomenet er i denne sammenheng er måten Baardson arbeider på. På mange måter infiltrerer Baardson institusjonsteateret RT som en *kameleon*. Denne navngivningen kom til meg via assosiasjoner rundt det som skjedde på RT. Særegenhetene ved Baardson & Co ga meg assosiasjoner til dyret kameleonen.¹⁷⁰ Jeg bruker her begrepet i positiv forstand, fordi kameleonen er overlevelsesdyktig og har evne til å forandre seg. Dette ser jeg på som positive egenskaper for en som jobber med kunstneriske prosesser, de er i sin natur foranderlige. Jeg er klar over at begrepshistorien er negativt ladet og at man innenfor litteraturen og psykologien har knyttet begrepet opp mot unnvikenhet og feighet. Likevel gjør jeg her i oppgaven et bevisst valg i forhold til å benytte Kameleon metaforen på Baardson & Co. Grunnen til det er at jeg ser på det å tilpasse seg som positivt for en regissør. Dette argumentet bør nok settes i forhold til mitt pedagogiske ståsted. Innen pedagogikken blir det å tilpasse seg, forandre seg i forhold til konteksten, sett på som en god egenskap for pedagogen. Når jeg i min oppgave knytter *pedagogbegrepet* og *regissørbegrepet* sammen, ser jeg det som naturlig å plassere regissørens egenskaper i forhold til pedagogikkens profesjonsforståelse.

Kameleonen er et krypdyr som skifter farve etter omgivelsene. Den er dermed tilpassningsdyktig og har høy overlevelsesprosent. Krypdyret lar seg ikke bare farve av omgivelsene den kan også skifte farve ut fra egen sinnsstemning.¹⁷¹ Den ytre fremtoningen kan altså endre seg i takt med Kameleonen selv, upåvirket av de omkringliggende faktorer. På denne måten vil påvirkningenskraften stå i et dialektisk forhold.

Jeg velger å bruke kameleonen som en metafor på Baardson & Co fordi de har særdeles like kjennetegn. Selv om kameleonen skifter ytre fremtoning, eksisterer den indre grunnstammen som uforanderlig. På samme måte er det med Baardson & Co. Han og teamet tar, som dyret kameleonen, farve av omgivelsene og tilpasser seg kulturen på «huset».

¹⁷⁰ Baardson & Co, med dette begrepet mener jeg Baardson og det teamet han ofte har med seg på sine produksjoner. Noen av disse er Ibsen, Kvamme, Berge og Lund. Kun én av dem er alltid med og det er dramaturg Kvamme. De andre er ofte med. Den indre kjerne i Baardson & Co er altså personene Kvamme og Baardson. På GW styrte Baardson fagsjefene, som hadde ansvar for hver sin avdeling. Disse var kostymedesigner Else Lund, scenograf Kathrine Hysing, komponist Haakon Berge og dramaturg Bodil Kvamme. Prosjektlederen hadde overoppsyn med alt som foregikk. Likevel er hun maktmessig under regissøren. I GW er det Nora Ibsen som har dette overoppsyns-ansvaret.

¹⁷¹ Aschehoug og Gyldendal, *Store Norske Leksikon*, Oslo 1988.

Tilpassningsdyktigheten er et viktig element ved kameleonen, i overført betydning. Denne «ferdigheten» betyr å utifra konteksten kunne finne den mest hensiktsmessige strategien å arbeide etter.

Om det å være tilpassningsdyktig:

Man har en tendens til å overvurdere hvor lett det er å overføre teknikker og systemer fra én sammenheng til en annen. For det er *sammenheng* som ofte utgjør forskjellen mellom suksess og fiasko.¹⁷²

Baardson & Co som kameleon arbeider utifra den konteksten de befinner seg i. Det er sammenhengen, kulturen på RT, Baardson & Co greier å tilpasse seg til. Kameleonen vil *ikke* i alle tilfeller tilpasse seg miljøet, av og til vil den skille seg ut og skifte til en kontrasterende farve. Dette vil påvirke omgivelsene.

Dersom f.eks. miljøet Baardson & Co kommer inn i er rødt, vil kameleonen også være rød fordi den tilpasser seg omgivelsene. Når kameleonen da plutselig skifter farve til grønt vil dette virke forstyrrende på omgivelsene, omgivelsene blir påvirket utenfra. Av dette eksemplet ser vi at miljøet kan påvirke kameleonen, men at miljøet også vil bli påvirket av kameleonens tilstedeværelse. Når kameleonen, i betydning Baardson & Co, kom inn på RT, tilpasset den seg kulturen, men den kom også med motspill til den eksisterende kulturen.

Kameleonens kjennetegn:

- Kameleonen har en *grunnstamme*.

Grunnstammen består lederen/lederne og nettverk til lederen/lederne.

- Kameleonen er *miljøbestemt*.

Den lar seg påvirke og påvirker omgivelsene.

- Kameleonen er *variabel*.

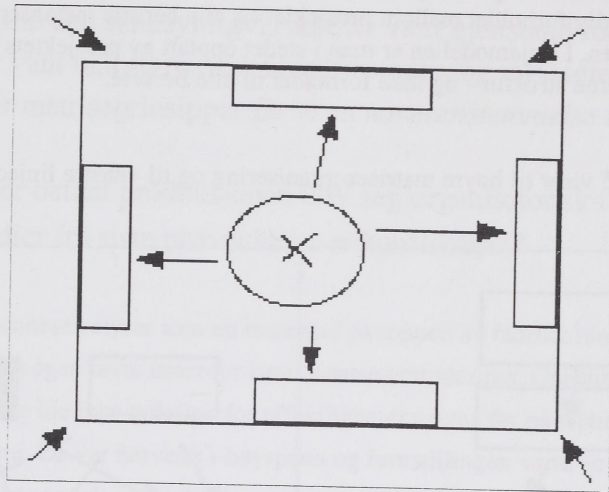
Den kan endre seg.

¹⁷² Morgan: Op.cit. , side 121.

Kameleonene på Rogaland Teater¹⁷³

Figur 4.

Kvadratet er RT, sirkelen med krysset Baardson & Co (kameleonene). Pilene i modellen er representanter for makten. Regissøren utøver makt og innflytelse over avdelingene (de fire rektanglene i kvadratet) i RT. Samtidig utøver RTs ledelse makt over avdelingene ovenfra og ned i hierarkiet i RT. Avdelingene ligger derfor mellom RTs ledelse og kameleonens ledelse.



Kameleonene styrer et prosjekt, GW, som finner sted ved RT. RT stiller med sine avdelinger, som styres *økonomisk og organisatorisk* av teatersjefen på den ene siden. Og *faglig* av fagseksjonssjefene i kameleonene på den andre siden. Makten går fra regissør ut til de ulike fagseksjonslederene i kameleonene. Denne måten å organisere på kalles matriseorganisering. Med matriseorganisering mener jeg en organiseringsform som

*/.../har forskjellig ansvars- og myndighetsforhold til hverandre, avhengig av hvilke spørsmål det dreier seg om./.../ En matriseorganisasjon letter kommunikasjonen mellom instanser/personer som har behov for å samarbeide. Det er kortere kommunikasjonsveier enn i en linjeorganisasjon.*¹⁷⁴

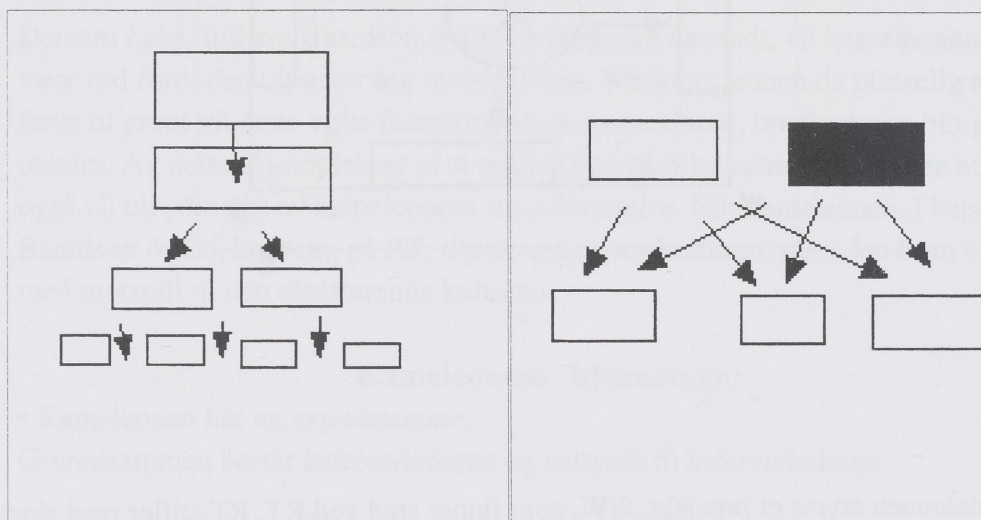
¹⁷³ Denne organiseringsformen ligger under det en kaller matriseorganisering som er en kobling mellom linje/funksjon og prosjekt.

¹⁷⁴ Andersen, Grude og Haug, *Målrettet prosjektstyring*, Oslo 1997. Side 89.

I Kameleonene ligger det *faglige ansvaret* hos lederen, regissøren, som delegerer ansvar via fagsjefene. Det *administrative og organisatoriske ansvaret* ligger derimot hos lederen i RT. Dette er teatersjefen. Vi ser av dette at det eksisterer et myndighetsforhold som styres av feltet det skal taes ansvar for. Denne matriserorganiseringen gir en mer fleksibel form med en mer avklart ansvarsstruktur enn det linjemodellen kan gi.

Linjemodellen avklarer ikke det som det særlig er viktig å få avklart, nemlig forholdet mellom prosjektet og alle berørte instanser, spesielt linjen. I linjemodellen er man i stedet opptatt av prosjektets egen interne struktur - og ikke forholdet til alle berørte.¹⁷⁵

Figur 5 viser til høyre matriserorganisering og til venstre linjeorganisering.



I *matrisemodellen* er det sorte kvadratet en sjef med et ansvarsområde og det hvite kvadratet en annen sjef med et annet ansvarsområde. De underordnede i hierarkiet har begge sjefene som overordnede. Hvem de kontakter, styres av hva de skal spørre om.

Linjeorganiseringen er strukturert slik at en sjef er over en annen i rette linjer. Rapporteringen går oppover i systemet.

¹⁷⁵ Andersen, Grude og Haug: *Op.cit.*, Side 88.

På GW oppsto det konflikter fordi RT var organisert etter linjeorganiseringsmodellen. Kameleonen som kom inn i dette systemet godtok ikke denne måten å organisere på. Som tidligere nevnt oppsto det derfor en matriseorganisering. I denne matriseorganiseringen oppsto en konflikt mellom linje og prosjekt.

Teatersjefens styringsprinsipper følger et hierarkisk system av linjer. På tvers av disse linjene stiller prosjektet seg. Det stenger dermed veien for vante kommunikasjons-kanaler. Dersom denne maktforsyningen var noe alle parter var innforstått med, ville den sannsynligvis ikke ha vært gjenstand for konflikt. Men når teatersjefen er vant til å styre etter linjeprinsipper, og regissøren i kameleonen krever å styre etter matriseprinsipper får vi en *uoverenstemmelse i maktstrukturen*.

På Rogaland Teater befant produksjonen GW seg organisatorisk i en mellomposisjon. Feltstudier fra siste prøveuke viser konflikten.¹⁷⁶

Teatersjef Ola B. Johannesen styrer som en teatersjef på toppen av fabrikk hierarkiet, mens regissør Bentein Baardson er sin egen herre innenfor kameleonteaterstrukturen. Gnisningene mellom disse to markante skikkelsene ble ikke tydelige for offentlighetens øyne før på slutten av prosessen, det vil si uken før premiere. Da var nervene i høyspenn og forestillingen varte én time for lenge. Johannesen, som er økonomisk ansvarlig for sitt teater, måtte korte forestilling ned én time fordi økonomien ved teateret ikke tillot å ha skuespillere på overtidsbetaling i hele spille-perioden. Baardson, som var kunstnerisk ansvarlig for forestillingen, var mest opptatt av kvalitet og dramaturgi. Disse to kjepphestene lot seg ikke kombinere. Baardson var ikke villig til å innfri alle Johannesens krav fordi dette ville gå på bekostning av forestillingens kunstneriske kvalitet. Konsekvensen var at teatersjefen overprøvde regissørens avgjørelser. Han hoppet over et ledd i prosessen og snakket direkte med skuespillerene. De fikk kommentarer på sin rolle som gikk i retning av teatersjefens mening om forestillingen. Dette satte skuespillerene i en kryssituasjon. Skulle de høre på teatersjefen eller på regissøren?

Feltarbeidsnotatene viser et typisk eksempel på et uavklart maktforhold. Kameleonen og RT var ikke enige om hvordan makten skulle fordeles. Denne konflikten fikk store ringvirkninger fordi ensemblet ble opprørt og fortvilet.

Når forholdet mellom instanser og personer i virksomheten ikke er avklart, blir resultatet en ansvarspulverisering - det er uklart hvem som har ansvar for hva. Ofte fører dette til at prosjektet tilriver seg ansvar for forhold det egentlig ikke bør ha ansvar for.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Denne konflikten er typisk for matriseorganisering. Linjene og prosjektet krysser hverandre og gnisninger oppstår.

¹⁷⁷ Andersen, Grude og Haug, *Måltrettet prosjektstyring*, Oslo 1997. Side 88.

Konflikten ble løst til slutt. Baardson ga seg et stykke på vei, og verneombud Even Stormoen gikk inn i konflikten og sa at skuespillerene ikke trengte overtidsbetaling fordi forestillingen på én prøve var blitt spilt innenfor tidsfristen. Det beviste, i følge Stormoen, at det gikk an å bruke 5 timer fra skuespillerene kom til de gikk. Heretter ble det derfor skuespillernes eget ansvar å holde tiden. Spilte de «for sakte» måtte de ta det på sin egen kappe.

Når en befinner seg i uavklarte organisasjonssituasjoner, vil slike konflikter ofte oppstå. Regissøren bør likevel forholde seg til institusjonsteaterets linjestructur, fordi det er teatersjefen som sitter på pengesekken. På den andre side burde kanskje teatersjefen se hvilken lederskikkelse han har med å gjøre, og se at Baardson & Co som Kameleon «krever plass». Teatersjefen «burde» se at Baardsons regimetode krever mer makt over produksjonen enn vanlig. Begge parter i konflikten hadde hatt en enklere arbeidssituasjon dersom de enten hadde blitt enige om maktbalansen på forhånd, eller om de underveis kunne tatt en prat og blitt enige om en lederstruktur.¹⁷⁸ Konflikten løste seg. Men de to lederskikkelsene var i denne produksjonen ikke enige om de samme strukturene for maktbalanse.

¹⁷⁸ Loc. cit. «Vi er generelt negative til å organisere prosjekter etter linjemodellen» Dette sitatet bør være en god nok indikasjon på at prosjektet og ledelsen av teateret bedre burde ha avklart ledelsesprinsippene på forhånd.

4.5. En ny idealtipe; Kameleonteateret

Med bakgrunn i Kameleon metaforen jeg har brukt på mitt empirimateriale vil jeg nå gå videre og konstruere en ny teaterorganiseringsidealtipe med basis i idealtipene til Gran og De Paoli. De fire idealtipene deres, som jeg allerede har beskrevet i del 4.3. omhandler måter å organisere forestillingsproduksjonen på, mens den nye modellen jeg nå skal beskrive omhandler *organiseringen av den administrative delen* av teaterarbeidet såvel som *organiseringen av forestillingsproduksjonen*.

Gran og De Paoli sitt utgangspunkt var å bevise sammenhengen mellom det kunstneriske arbeidet og organiseringen av det. De hevder at en ikke kan skille disse to elementene og viser det i sitt forskningsarbeid. I den nye idealtipen jeg ønsker å konstruere, er sammenhengen mellom det kunstneriske arbeidet og organiseringen av det også viktig. Teateret er én helhet som må sees i sammenheng.¹⁷⁹ De enkelte delene er totalt influert av de andre.

Den omskrevne utgaven av Gran og De Paolis modell består av tre fokus. Fokus 1 omhandler kun organiseringen av det kunstneriske arbeidet. Fokus 2 omhandler organiseringen av det administrative arbeidet og fokus 3 består av både det kunstneriske og det administrative arbeidet.

Tanken med å lage en ny modell som består av tre nivåer er å gå videre med refleksjonen til Gran og De Paoli rundt utsagnet «Teater er en organisert kunstnerisk prosess»¹⁸⁰ I vid forstand er teater både *forestillingen*, *organiseringen av produksjonen* av forestillingen og *organiseringen av det administrative arbeidet* med å sette i gang både prosessen og produktet. Alle disse tre delene er i følge sitatet organiserte kunstneriske prosesser. De er kunstneriske fordi de organiserer kunst i en kunstorganisasjon.

Man kan tenke seg å videreføre de undersøkelsene Gran, De Paoli og jeg har gjort ved i en eventuell fase tre å gå inn og se på administrasjonen til de ulike idealtipene vi har kommet frem til. Dette gjør en i fokus 2. Man spør seg da. «Er administrasjonen som undersøkes organisert slik at den bringer frem det at kunst og organiseringen av den ikke kan skilles?» «Eller er administrasjonen totalt løstrevet fra det faktum at den befinner seg i en kunstorganisasjon.?»

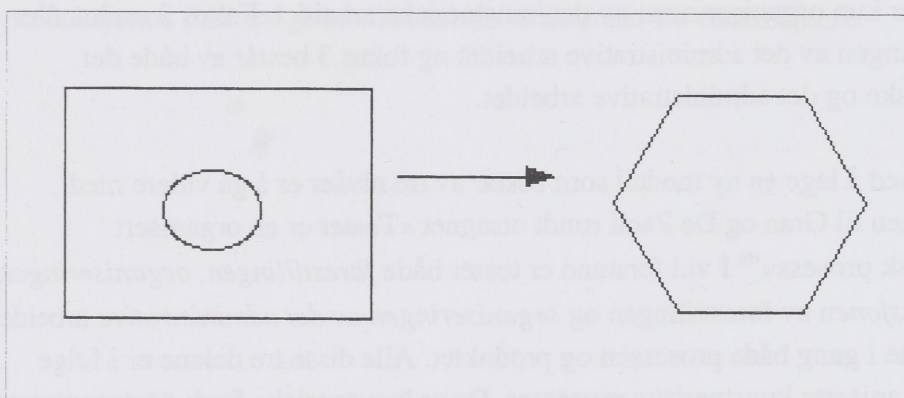
¹⁷⁹ Man kan ikke skille forfatteren fra boken. Eller boken fra skriveprosessen bak boken. Virkeligheten består av sammenhenger, og løsrivelse fungerer sjelden dersom en har som mål å gi et helhetlig bilde av virkeligheten. RG.

¹⁸⁰ De Paoli og Gran: Op.cit., side 8.

I begge tilfeller er det interessant å se hva denne bevisstheten eller mangelen på sådan gjør med selve prosessen og produktet i organisasjonen.¹⁸¹ En kan tenke seg at nye feltstudier også på fokus 3 kan bringe inn *nye idealtyper*. Disse idealtypene vil kun fungere når visse forutsetninger er til stede. Mitt feltarbeid resulterte i at jeg konstruerte en ny idealtypemodell. Jeg nå vil komme nærmere inn på den iboende forutsetninger. Jeg har i analysen av organiseringen av forestillingsproduksjonen og organiseringen av det administrative arbeidet på GW ved RT kommet frem til at Baardson & Co «er» en kameleon. Med bakgrunn i denne forståelsen av Baardson & Co, kan man gå opp på et idealtypisk plan og konstruere en ny idealtipe. Denne idealtypen vil jeg kalle «*Kameleonteateret*.» Denne nye teatermodellen konstruerte jeg fordi jeg hadde behov for en ny idealtipe som bedre «matcher» det jeg så spor av i felten, enn det Gran og De Paolis idealtyper gjør.

Figur 6. **Kameleonteateret.**

Firkanten er omgivelsene, sirkelen er kameleonen og sekskanten er den «nye» organisasjonen.



Modellen over Kameleonteateret er oppdelt i to faser fordi Kameleonteateret kan defineres som *forholdet mellom kameleonen og moderorganisasjonen*. Dette forholdet er dialektisk og det fører til at en vanlig modell vil oppfattes som en altfor statisk konkretisering av en dynamisk prosess. For best mulig å vise denne dynamikken, har jeg laget en dynamisk modell der de to komponentene er i utvikling.

¹⁸¹ En eventuell hypotese ville da være: En administrasjon som er bevisst på at den leder en kunstnerisk bedrift vil gi bedre gromuligheter for det kunstneriske arbeidet ved bedriften enn det en administrasjon uten den metabevisste dimensjon vil kunne tilby.

Figur 6 over Kameleonteateret viser til venstre de to komponentene sammen i fase 1 av samarbeidet, der moderorganisasjonen har kameleonen inni seg. Til høyre i modellen har disse to «smeltet» sammen via gjensidig påvirkning og oppstått som fase to i Kameleonteaterets verden. Figur 6 viser altså Kameleonteaterets særegenhet ved at den omformes på grunn av den dialektiske prosessen organisasjonsstrukturen er tuftet på.

Kameleonteateret

- *Hva er omgivelsene?*

Omgivelsene kan være en institusjon, et prosjekt, en gruppe e.l. Den er altså en annen organisasjon, la oss kalle den en moderorganisasjon, som setter kameleonen i funksjon.

- *Hvordan er forholdet mellom Kameleonen og moderorganisasjonen?*¹⁸²

Kameleonen kommer inn i denne andre organisasjonen i et avgrenset tidsrom og påvirker organisasjonen og lar seg selv påvirke av organisasjonen.

- *Hvordan er moderorganisasjonen organisert?*

Moderorganisasjonen kan i prinsippet være organisert på ulike måter.¹⁸³

- *Hvordan er Kameleonen organisert?*

Kameleonen kan være organisert på hvilken som helst måte.

¹⁸² Ulike moderorganisasjoner en kan tenke seg: Case 1. *Nationalteateret* kan fungere som en moderorganisasjon for en kameleon som kommer inn for å gjennomføre sitt prosjekt. Linjeorganiseringen i *Nationalteateret* vil da bli påvirket. Hvordan kommer an på Kameleonens påvirkning. F.eks. Tre skuespillere som bruker én av regissørene på huset for å produsere det konseptet skuespillerene sammen har utarbeidet. Case 2. *OL*, som har prosjekt karakter med enten matrisestruktur eller linjestruktur, kan opptre som en moderorganisasjon for en Kameleon under gjennomføringen av et prosjekt. Dette så vi under åpningsseremonien på Lillehammer i 1994 hvor Baardson & Co var Kameleonen. Seremonien var prosjektet de med bakgrunn i moderorganisasjons midler produserte. Case 3. *En fri gruppe* med flat struktur kan være moderorganisasjonen for en Kameleon som ønsker å bruke gruppen for å produsere et prosjekt. Samarbeidet her kan enten fungere via matrisestruktur eller linjestruktur. Eks: En prosjektleder med fire medarbeidere som har en idé og bruker en fri gruppe for å sette idéen ut i livet.

¹⁸³ På tross av at moderorganisasjonen i prinsippet kan være organisert på ulike måter kan visse organisasjonsstrukturer by på problemer for kameleonen. F.eks. En gruppe med politisk eller idealistisk begrunnet flat struktur vil ha problemer med å fungere med kameleonen inni seg. Gruppens balanse vil bli forskjøvet og den flate strukturen vil oppheve.

4.6. En metabevisst organiseringsprosess

Instruktøren har det overordnede ansvaret for produksjonsprosessen og produktet. Likevel varierer det sterkt fra instruktør til instruktør hvordan han velger å styre sitt ensemble frem mot forestillingen. Det er kjent innen *psykologien* at metabevissthet omkring egen atferd styrker muligheten for å adferdsmodifisere seg selv, altså lære av sine egne feil og neste gang opptre med en annen type atferd.¹⁸⁴ Denne læringseffekten er en konsekvens av speilingsteorien man ofte bruker innen *pedagogikken* for å forklare sosialiseringprosessen.¹⁸⁵ Mennesket sosialiseres inn i en kultur ved å sakte men sikkert tilegne seg de uskrevne og de skrevne reglene som eksisterer der. Denne prosessen går via speiling av egen atferd gjennom medmenneskers øyne. Vi ser hvordan andre reagerer på vår atferd og modifiserer den slik at reaksjonen fra andre neste gang blir ønsket, og dermed positivt for vårt selvbilde. For å kunne gjennomføre en slik modifisering av atferd, må mennesket ha evne til metakognitiv tenkning. Et menneske som er metabevisst kan ha tankebevissthet på sin egen oppfattelse av det han/hun driver med. Personen har også en bevissthet på andres tanker om han/hennes oppførsel og tanker.

En slik metabevissthet er innen *teatervitenskapen* viktig både for forskere og for pragmatiske teatermennesker. En metakognitiv tankegang brukes av forskere når en «står på glasstaket» for å se ned på seg selv og sin forskningsmetode.¹⁸⁶ Denne synsvinkelen gjør deg kritisk til eget arbeid. Og det er nettopp denne kritiske synsvinkelen man gjerne vil ha for stadig å kunne heve kvaliteten på det man bedriver.

Bentein Baardson ser ut til å ha en metabevissthet på eget arbeid. Han og hans team, vet hva de gjør organisatorisk når de går inn i et institusjonsteater og gjør det om til et kameleonteater. Prosjektleder Nora Ibsen er organisasjonsmessig skolert og kjenner til teatervitenskapelige teorier og litteratur. *Teaterorganisering - en tverrfaglig tilnærming* av Gran og De Paoli er blant de dokumentene hun forholder seg til teaterfaglig.

¹⁸⁴ Imsen, *Elevers verden*, Otta 1991. Her skrives det om Piaget som er en av de står for denne måten å tenke på. I sin teori om kognitiv utvikling hevder han at barn lærer i stadier, fra å ta og føle på ting, til mer bevisste kognitive prosesser der det metabevisste gjør personen mer moden og plasserer den på et høyere kognitivt læringsnivå. Pedagogikken, som baserer seg på denne tankegangen, arbeider med adferdsmodifikasjon for å bedre atferden f.eks. sosialt.

¹⁸⁵ Loc.cit.

¹⁸⁶ Begrepet metakognitiv se metodedelen.

Både Ibsen og Baardson følger med og er aktive i den debatten om prosjektteater kontra institusjonsteater som foregår i mediene.¹⁸⁷ Metabevisstheten på eget arbeid er derfor sterk i Baardson & Co og observasjoner tyder på at den benyttes som et verktøy i det videre kunstneriske arbeidet.

Eksempel fra feltarbeidet, på en metabevisst organisatorisk prosess.

Baardson valgte helt bevisst en prosjektleder utenfor Rogaland Teater på GW. Baardson ønsket en person som kunne styre uten å måtte ta andre hensyn enn akkurat denne produksjonen. Ibsen fungerer som en «troubleshooter» i situasjoner der konflikten kunne vært ødeleggende for den kunstneriske prosessen. Baardson plasserer konflikten hos Ibsen, utenfor prosessens «potensial space», for å skåne prosessen. Konflikten blir løst av Ibsen og de hun trekker inn. Ibsen selv styrer hva som er en teatersjefkonflikt, hva som er en regikonflikt og hva som er faglige eller sosiale gnisninger i arbeidsstokken. Prosjektlederen har «nese» for hva som foregår under bordet og i krokene. Hun følger opp folk og letter dermed den kunstneriske prosessen betraktelig for Baardson. Det organisatoriske grepet Baardson bruker ved å trekke inn en prosjektleder, gjør at han under prosessen kan konsentrere seg mer om det kunstneriske arbeidet.

Halve jobben er å delegere, altså planlegge *hva* som skal gjøres av *hvem*. Baardson er helt bevisst på at han ikke kan gjøre alt selv.

I følge feltarbeidssitatet over, plasserer Baardson mye ansvar over på Ibsen. Dette kan tolkes dithen at Baardson *unngår* konflikter. Jeg har trukket den konklusjonen at han unngår disse konfliktene for å skåne det kunstneriske arbeidet og ikke forstyrre arbeidsroen på produksjonen. Dette har jeg gjort fordi jeg har plukket opp signaler om det underveis i intervjuer, samtaler og gjennom egne observasjoner. Likevel kan en *tenke* seg at Baardson ikke «tør» møte konflikter og *må* ha et nettverk av folk rundt seg for å kunne jobbe. Personlig synes jeg dette er svært usannsynlig fordi Baardson via teatersjefstillingen på RT, gjennom lederjobben for åpningsseremonien under OL 1994 og som kunstnerisk leder ved Agder Teater har vist at han frivillig tar utfordrende jobber hvor det å løse konflikter er en vesentlig del av stillingsbeskrivelsen.

¹⁸⁷ I den perioden jeg satt med analysen av feltarbeidet, d.v.s. mars-mai 1997, foregikk en debatt i «Fædrelandsvennen» om fremtiden til Agder Teater der Baardson har tidligere vært kunstnerisk leder. Baardson var svært opptatt av denne debatten omkring teaterorganisering. Spørsmålet det hele dreide seg om var om Agder Teater burde ha en prosjektteaterstruktur eller en institusjonsteaterstruktur. Se vedlegg nr. 2.

Gjennom dette kapitlet har jeg vist at institusjonsteateret har et endringspotensiale. Det kan, med påvirkning fra bransjens egne folk, omorganiseres. Baardson som kameleon forandret RT sin måte å arbeide på under GW. I følge magister i teatervitenskap Thorbjørn Gabrielsen og nåværende amatørteaterkonsulent i Nordland, er det å nyskape noe innen institusjonsteateret umulig.¹⁸⁸ Gabrielsen hevder at

Et totalt statisk teater (les institusjonsteateret, RG.) fjerner seg fra samfunnet, som hele tiden forandrer seg bittelite grann. Ved at teateret lukker seg ute fra samfunnet, fraskriver det seg samtidig muligheten for utvikling av det jeg forstår som teatrets spesielle egenart.¹⁸⁹

Han skriver videre at «Nytenkning oppstår aldri tilfeldig eller i totalt vakuum -det oppstår kun gjennom dialog.»¹⁹⁰ Gjennom min avhandling ser jeg meg nødt til å motbevise argumentet til magister Gabrielsen. Baardson har gjennom produksjonen av GW vist at omorganisering og nytenkning innen klassiske teaterinstitusjoner er mulige.

Begrepet Kameleonteateret, som jeg har skapt i min analyse, arbeider etter prinsippet om at omorganisering av en organisasjon fra prosjekt til prosjekt, må til for at kameleonen skal kunne jobbe. Kameleonen opptrer variert og tilpasser seg den organisasjonen den møter på. Nytenkningen kommer *utenfra* organisasjonen, men handlingene settes i gang *innenfor* organisasjonen. Kameleonen «infiltrerer» en organisasjon. Kameleonen bruker det den trenger fra organisasjonen og skaffer seg det organisasjonen ikke har.

Det totale vakuum Gabrielsen hevder eksisterer inni institusjonsteateret kan bli fylt av kameleonen. Dermed ser vi at våre institusjonsteatre slett ikke er nær ved å dø ut. De er tvert i mot tilstede i aller høyeste grad. utfordringen ligger hos dem som fyller institusjonen. Teatermennesker som vil omorganisere og gi liv, må selv ta ansvaret og bruke de muligheter som ligger foran dem. Men de må først se at tomrommet venter på å bli fylt.

¹⁸⁸ Artikkelen her henviser til institusjonsteateret, RG.

¹⁸⁹ *Spillerom*, , 2/3. Oslo 1989, Gabrielsen: «Teateret har ingen verdi i seg selv!» side 15-16.

¹⁹⁰ Loc.cit.

5.0. Konklusjoner

Denne lange reise er nå ved veis ende. Kursen mot fyrtårnet ble holdt, men etappene jeg valgte var mange. Jeg seilte i både medvind og motvind, så ferden har vært lang. Nå står jeg stille på fyrtårnets land ved moseklede rabber og stikkende strå, helt stille, men likevel duvende som havets egne bølger...

Over alle tinder
er fred.
All skogens vinder
tones ned
i åndeløs kveld,
og fuglene
tier blandt graner.
Vent, før du aner
stilner du selv.

Goethe, Faust II.

5.1. Vurdering av problemstillinger

Jeg vil avslutningsvis evaluere mine egne problemstillinger og antagelser. Gjennom denne teatervitenskaplige avhandlingen har jeg, med ulike perspektiver, forsøkt å belyse en av våre samtids regissører. Mitt arbeid har vært styrt av én hovedproblemstilling:

Hvordan påvirker Bentein Baardsons roller under produksjonen av Garmann & Worse & Co arbeidet på institusjonsteateret Rogaland Teater?

Bestanddelene i denne problemstillingen er Baardsons regiroller, produksjonen GW og institusjonsteateret RT. Gjennom regihistorie, pedagogikk og organisasjonsteori har jeg analysert disse ulike bestanddelene. Enkelte konklusjoner har kommet underveis i kapitlene. Likevel ønsker jeg til slutt å gi en helhetlig oppsummering av det jeg gjennom denne oppgaven har kommet frem til.

På feltarbeidet i Stavanger våren 1997 observerte jeg utallige mennesker i arbeid på Rogaland Teater. Det alle disse menneskene hadde felles var at de arbeidet for Bentein Baardson. Men der sluttet også likheten mellom dem. Som Shevtsova hevder, har hver enkelt teaterprofesjon sin særegenhet.¹⁹¹ Denne særegenheten bærer de i seg også når de arbeider sammen på tvers av avdelingene.

¹⁹¹ Shevtsova, «The sociology of the Theatre» Part one, two and three. *New theatre Quarterly*, nr. 17/feb 1989, nr. 18/may 1989 og nr.19/Aug. 1989.

Produksjonsapparatet besto altså av ulike individer med svært forskjellig bakgrunn, med hensyn til utdanning og erfaring. Deres ulike bakgrunn medførte b.l.a at de opplevde samarbeidet med Baardson forskjellig. Det å gå inn i hver enkelt skjebne innenfor teatrets fire vegger er for meg som kvalitativ forsker ikke mulig. Jeg blir nødt til å se på det *helhetlige inntrykket* jeg som *subjekt* fikk av situasjonen på Rogaland Teater.

Inntrykket mitt av den «gjengse oppfatningen» blant de som arbeidet på produksjonen GW, var at de så på denne produksjonen som spesiell i forhold til det de vanligvis arbeider med. Produksjonen var spesiell av flere årsaker; av økonomisk, geografisk og tidsmessig art. Én av årsakene til at mange opplevde denne produksjonen som anderledes, er at Bentein Baardson arbeider i et enormt *tempo*. Han instruerte 52 personer på scenen i løpet av en prøvetid man vanligvis operer med på kammerspill¹⁹². GW var en jubileumsforestilling og ble av den grunn *sponset* med 2 millioner kroner. Den produksjonsvariable konstnadsrammen var ca 5 millioner kroner høyere enn det teateret vanligvis opererer med. GW ble også *spilt dobbelt så lenge* som andre produksjoner på huset. En annen særegenhet ved GW var at produksjonen måtte *leie lokaler* ved siden av teateret for å få plass til den enorme scenografien. Alle disse elementene gjorde GW til en annerledes produksjon.

Likevel er det min oppfatning at det er mer overliggende faktorer som gjorde produksjonen spesiell. Regissør Bentein Baardson organiserte GW på en slik måte at institusjonsteateret han gikk inn i endret struktur på produksjonsarbeidet. Mens Baardson satte opp GW, forandret «maktbalansen» seg i den delen av teateret som var involvert i produksjonen. Baardson arbeidet meget nær det jeg i min oppgave har valgt å kalle idealtypen kameleonteatrets prinsipper.

¹⁹² Med kammerspill mener jeg små oppsetninger med få personer. Dette er et begrep som blir brukt i felten.

5. 2. Baardson og administrering

Administreringens grunnelement er kommunikasjon mellom ledelse og arbeidere. Kommunikasjonen mellom avdelingene på RT går dels offisielle veier og dels uoffisielle veier. Mye av samarbeidet foregår, i følge Ibsen, gjennom lobbyvirksomhet og «røykeroms-taktikk.»¹⁹³ Genrellt er inntrykket av samarbeidet positivt, selv om det ikke alltid fungerer som det skal. Baardson har overoppsyn med det administrative arbeidet via Nora Ibsen. I sin organiseringsform passer Baardson på å ha ett menneske som tar seg av det administrative, slik at alt blir gjort i rett tid.

RTs egen administrasjon ville ikke fulgt opp produksjonen like godt som det en person som er knyttet til *bare* denne produksjonen gjør, hevder Ibsen. Hennes jobb er kun sentrert om oppsettingen av GW og hun har derfor ingen andre hensyn å ta. I følge Ibsen, Baardson og andre er det ikke vanlig å plassere en utenfra teateret i administrasjonen i norske institusjonsteatre. Det er mer vanlig, spesielt for utenlandske instruktører, å ha med egne assistenter, stenografer, kostymedesigere o.l. enn det er å ha med en administrativt ansvarlig.¹⁹⁴

Innledningsvis i denne oppgaven stilte jeg spørsmål om Baardson er en regikunstner eller et «organiseringsgeni»? Gjennom denne oppgaven har jeg kommet frem til at Baardson som regissør lykkes kunstnerisk fordi han i så stor grad er bevisst på de organisatoriske prosesser. I følge Kjetil Bang-Hansen¹⁹⁵ er det «aldri» mangel på kreative ideer og kunstneriske kvaliteter hos de unge instruktørene. Organisatorisk tenkning og menneskelig «innsikt» er det dårligere med. Baardson er rutinert og erfaren. I følge skuespilleren Ole Simensen ved RT, som har kjent Baardson i mange år både som sjef og kollega, arbeider Baardson i dag på en mer demokratisk måte enn det han gjorde i sine første år som instruktør. Baardsons lange erfaring har gitt ham innsikt i hvordan en instruktør kan arbeide. Han har lært seg ledelsesstrategier og utarbeidet et nettverk av folk han kan samarbeide med. Regissøren er organisatorisk bevisst og bruker sin kunnskap og erfaring til å gjennomføre prosjekter av stor dimensjon. I sitt arbeid er han effektiv og svært produktiv. Dette skyldes nok at han ser utfordringene i teaterskapelsen og ofrer mye av sitt privatliv for teateret. For utenforstående ser det ut som om teateret er familien og scenen bopelen for Baardson.

¹⁹³ «Røykeroms-taktikk» er et begrep Nora Ibsen forteller om i samtale med meg. Hun snakker om hvordan hun bevisst oppholder seg på røykerommet fordi mange her finner utløp for sine frustrasjoner. Ibsen snakker med folk, observerer og lytter for å få med seg det underliggende budskap i folks kommunikasjon, det de ikke tør å si med rene ord.

¹⁹⁴ Kilde: Samtaler med mange og ulike personer fra forskjellige stillinger innen teateret, samt samtale med teatervitenskaplige personer.

¹⁹⁵ Samtale med Bang-Hansen i april 1997, Oslo.

5.3. Kameleonen, resultat av didaktisk rasjonalitet

Gjennom denne hovedfagsoppgaven har jeg konstruert en organisatorisk idealtipe på bakgrunn av ett feltarbeid i teaterlandskapet. Fordi min oppgave som forsker kun har vært å gjennomføre en teoretisk analyse, kan ikke jeg ta æren for den nye strukturen i organiseringen av en teaterproduksjon. *Baardson* er den personen som med sin pragmatiske forankring i teateret har skapt en ny måte å jobbe på i et institusjonsteater. Han viser gjennom sin måte å organisere en stor produksjon som GW på, at han har reflektert over den organisatoriske situasjonen i institusjonsteatrene. Dette sier jeg på bakgrunn av at han har vært teatersjef på RT, og at han som skuespiller og instruktør har jobbet ved mange av institusjonsteatrene i landet.

Nora Ibsen ble forespurt om hun ville ta jobben som prosjektansvarlig for GW med den begrunnelse at *Baardson* trengte en som kunne ta seg sv det overordnede administrasjonsarbeidet vedrørende produksjonen. På denne måten organiserer *Baardson* uavhengig av RTs administrasjon en struktur å styre sitt ensemblet utfra. *Baardson* har ikke selv teoretisk formet en modell over den nye organiseringsstrukturen, men han utarbeider den i praksis og viser på den måten at den fungerer.

Jeg vil derfor nå konkludere med at det kan se ut som om *didaktisk rasjonalitet* har skapt det grunnlaget jeg har utviklet modellen av Kameleonen utifra. Denne didaktiske rasjonaliteten, som trolig har funnet sted, er foretatt av *Baardson*, og det viser han i sitt praktiske arbeid. Det at *Baardson* er en reflektert pedagog, kan vi se ved at han tilpasser seg som pedagog og endrer sine regiroller utfra konteksten. *Baardson* skaper en ny måte å organisere teater på innad i institusjonsteateret. Denne nyskapningen, mener jeg, er basert på den didaktiske rasjonaliteten som er foretatt. Med det mener jeg at de metakognitive prosessene til *Baardson* har vært med på å praktisk opparbeide en organisasjonsstruktur.

Det kan diskuteres hvorvidt bevisstheten omkring organiseringsprinsippene er så «bevisste» som det jeg hevder at de er hos *Baardson*. Men på bakgrunn av de informasjonene jeg som forsker har fått, vil jeg likevel hevde at regissøren helt bevisst går inn i den organisatoriske prosessen og tar sine valg i forhold til et metabevisst nivå. Men siden jeg ikke har vist modellen over kameleonteateret til *Baardson* og spurt om han var bevisst på elementene i organiseringsstrukturen, kan jeg ikke med sikkerhet si at *Baardson* metabevisst har skapt organisasjonsprinsippene som ligger til grunn for kameleonmetaforen jeg bruker i analysen. Men jeg har under hele skriveprosessen vært i kontakt med Nora Ibsen og diskutert mine analyser med henne. Hun henviser til *Baardson*s lange engasjement i teaterorganisering, som bl.a. kommer til uttrykk gjennom avisdebatten som foregikk i *Fædrelandsvennen* våren 1997.

Her omtales Baardsons prosjektteateridé ved Agder Teater.¹⁹⁶ Denne prosjektteateridéen ble delvis gjennomført under Agder Teaters åpningsfase på begynnelsen av 1990-tallet, der Baardson var kunstnerisk leder.

Gjennom sin aktivitet på Agder og opprettelsen av utendørsscenen i steinbruddet, «Fjæreheia», i 1993, kan man tydelig se hans tanker om en prosjektstyrt teaterorganisasjon. Da jeg som teaterviter skulle analysere Baardsons regimetode og organisasjonsprinsipper, benyttet jeg Gran og De Paolis teorier. Disse teoriene var Ibsen fullt klar over og henviste til at også Baardson hadde kjennskap til denne forskningen. At jeg i denne konklusjonen tar utgangspunkt i at Baardson metabevist går til verks i sitt arbeid, føler jeg derfor å ha belegg for på bakgrunn av både samtale og deltagende observasjon med ulike aktører på produksjonen GW.

¹⁹⁶ Skribentene tar avstand fra prosjektteateret av ulike årsaker. Disse innvendingene omfatter ikke min problemstilling og jeg vil derfor ikke komme inn på dem her. Artikkelen er vedlegg 2.

Epilog

/.../ berøres jeg av det jeg sa og det jeg så.

Gjennom feltarbeidet og skriveprosessen har jeg personlig blitt berørt av det jeg har vært igjennom. Derfor vil jeg til slutt benytte anledningen til å få formidle noen tanker omkring noe av det jeg har vært opptatt av det siste året. Om institusjonsteaterets lyse fremtid eller mørke undergang...

Innen teatervitenskaplige kretser, frigruppemiljøet og blant mange unge skuespillere og instruktører har det siden 60-70-tallet rådet tvil om institusjonsteaterets verdi. Mange har hevdet at institusjonen var død og at nye organiseringsformer må til for å bringe teateret fremover. Ofte har en venstreradikal politisk tanke fulgt disse meningsyttringene. Men også teaterfaglige vurderinger har ligget til grunn for ønsket om nytenkning innen teater-Norge. Tom Remlov er en av dem som har hevdet at en må bryte opp institusjonenes faste ensemble struktur for å bedre det kunstneriske nivået på de norske scener.

En nyskaping som kan fungere bl.a. innen institusjonen, er allerede født. Baardson har med GW vist at det er mulig å bruke ressursene i en institusjon for å skape et stort prosjekt. Tar vi idealtypen «Kameleonteateret» og ser på hvordan denne kan fungere som en modell på fremtidens teaterstruktur, oppdager vi institusjonsteatrenes muligheter i stedet for begrensninger. Alt for ofte fokuseres det på alle de begrensningene man kunstnerisk har i et institusjonsteater. Det er nå kanskje tid for å fremheve fremtidens *muligheter*.

Med «Kameleonteateret» som modell, kan vi i Norge skape et dynamisk teatermiljø der nye prosjekter og alternative konstellasjoner blir en basis for samarbeid. Jeg ser for meg at institusjonsteateret kan være en ressurskilde for initiativrike mennesker som vil skape teater. Vi kan se bort fra dagens fastlåste ensembler og se mot et teaterlandskap som formes av samarbeid mellom ulike miljøer med institusjonen som base. En konsekvens av dette er at skuespillere og andre aktører i teatrets produksjonsapparat må være villige til å oppgi privilegiet med fast ansettelse og dermed kunne flytte på seg geografisk. Mange vil nok hevde at dette ikke vil være økonomisk fordelaktig for dem det gjelder og at bl.a. skuespillerforbundet derfor vil gå i mot forslaget om strukturendring.

Men setter en «oppsigelsene» av faste ansatte opp mot Gladsøs kulturpolitiske kommentar om at

«/.../ etablerte institusjonsteatre, som gjennom de nye støtteordningene godt kan tenkes som villige vertsinstitusjoner for prosjekter av høy kvalitet.»

ser en at Teater-Norge helhetlig sett ikke har noe økonomisk å tape på en mer prosjektbasert teaterorganisering innen institusjonen.

Gladsø setter som et delmål i artikkelen «Prosjektet - den ikke - institusjonelle institusjon?» at det ikke er *institusjonen* som skal nyte godt av den nye støtteordningen. Han ser heller at andre «/.../spillesteder det er relevant å investere i» får de økonomiske midlene Kulturdepartementet står for.¹⁹⁷ En økonomisk støtteordning er altså i emning og den åpner opp for prosjektstøtte uavhengig av om prosjektene settes opp ved en institusjon eller ved andre spillesteder.¹⁹⁸

Dersom en ser for seg at prosjekter som vil motta prosjektstøtte på tross av Gladsøs «delmål» benytter seg av en institusjon som geografisk base for prosjektet, vil dette kunne skape en dynamikk i institusjonene som vil oppstå på bekostning av den statiske situasjonen vi kan se tendenser til i samtidens institusjonsteatre. I stedet for å se på den fremtidige utviklingen av institusjonsteatrene med frykt, bør de nåværende faste ansatte se på den med tanke på de *mulighetene* som ligger i utviklingen. Et teatermenneske vil kunne initiere nye prosjekter, oppsøke en institusjon og legge planer for kommunikasjon mellom faste ansatte og prosjektinnleide krefter. Sammen kan de bruke de nye økonomiske og organisatoriske mulighetene for fleksibilitet til å myke opp institusjonens tradisjonelle tenkemåte og noe statiske syn på teaterorganisering.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Gladsø, Svein, «Prosjektet - den ikke- institusjonelle institusjon?», *Frie grupper og Black Box Teater*, Oslo 1996, side 132.

¹⁹⁸ Kulturdepartementet arbeidet med støtteordningen når Gladsø skrev artikkelen i 1996. Så vidt jeg har kjennskap til har støtteordningen nå gått igjennom.

¹⁹⁹ Nye muligheter: Økonomiske: støtteordninger til prosjektteater fra Kulturdepartementet. Organisatoriske; Kameleontteatermodellen.

LITTERATURLISTE

- Abrahamsson og Andersen, *Organisasjon - om å beskrive og forstå organisasjoner*, Oslo 1996.
- Andersen, Grude og Haug, *Målrettet prosjektstyring*, Oslo 1997.
- Arntzen, Svendsen og Moi, *Teater og Film leksikon*. Oslo 1991.
- Aschehoug og Gyldendal, *Store Norske Leksikon*, Oslo 1988.
- Bentley. Red. *The theory of the modern stage*, Middelsex, England 1992.
- Bråten, *Vygotsky i pedagogikken*, Cappelen Akademiske forlag.
- Coyle og Chinoy, *Directors om directing*, New York 1963.
- Dale, *Kunnskapens tre og kunstnes skjønnhet*, Oslo 1990.
- Dale, *Pedagogisk profesjonalitet*, Aurskog 1991.
- Dale, *Den profesjonelle skole*, Oslo 1993.
- De Paoli og Gran, *Teaterorganisering - en tverrfaglig tilnærming*, Oslo 1991.
- Drain, *Twentieth-Century Theatre - A source book*, New York 1995.
- Elster, *Forklaring av dialektikk*, «Samfunnsvitenskapelig metode», Oslo 1979.
- Enderund, *Hvad er organisasjons- sosiologisk metode? Den tredje bølge i metodelæren*, Bind 1.u.å.
- Erichsen, *Realismens gjennombrud i parisisk teater i det nittende århundrede*, København 1972.
- Fremmedordboken*, Oslo 1986.
- Fuchs, *Die revolution das theatre*, 1909.
- Gibran, *Profeten*, Oslo 1991
- Gladsø, «Prosjektet - den ikke- institusjonelle institusjon?», *Frie grupper og Black Box Teater*, Oslo 1996.
- Gran, «Fornyelsen av vår tids teater og regikunst», Red. Reistad, *Regikunst*, Tell forlag, Asker 1991.
- Gran, *Metodelære*, Teatervitenskap, Universitet i Oslo u.å.
- Grue, *Situasjonsorientert ledelse*, Oslo 1986.
- Helbo, *Approaching Theatre*, Indiana 1991.

- Holter/ Kalleberg, *Kvalitative metoder i samfunnsvitenskapelig forskning*, Oslo 1985.
- Hellevik, *Forskningsmetode i sosiologi og statsvitenskap*, Oslo 1987.
- Hennestad, *Kulturelle perspektiver på organisering*, Oslo 1987.
- Hermerén, *Värdering och objektivitet*, 1972.
- Hov, *Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer*, Oslo 1993.
- Imsen, *Elevers verden*, Otta 1991.
- Kalleberg, *Om samfunnsvitenskapelig forskning*, Oslo u.å.
- Kjeldstadli, *Fortida er ikke hva den engang var*, Oslo 1992.
- Kruse, *Den tenkende kunstner*, Universitetsforlaget, Oslo 1995.
- Lauås/Handal, *Veiledning og praktisk yrkesteori*, Oslo 1993.
- Løvlie, *Det pedagogiske argument*, Otta 1984
- Martin og Sauter, *Understanding Theatre*, Stocholm 1995.
- Morgan, *Organisasjonsbilder*, Oslo 1988.
- Morrison, *Directing in the Theatre*, London 1973.
- Myhre, *Grunnlinjer i pedagogikkens historie*, Oslo 1991.
- Mønsterplan for den norske grunnskole*, av 1987.
- Norsk pedagogisk tidsskrift*, nr 2 1994. Tema: Lærerutdanningen.
- Norsk pedagogisk tidsskrift*, nr 4-5 1993. Tema: Skole - forandring - utvikling.
- Nygaard, *Teatrets historie i Europa*, del 1, 2, 3. Oslo 1993.
- Bokmålsordboka*, Oslo 1991.
- Schmidt, *Det sosialanalytiske perspektiv*, Århus 1992.
- Shevtsova, «The sociology of the Theatre» Part one, two and three. *New theatre Quarterly*, nr. 17/feb 1989, nr. 18/may 1989 og nr.19/Aug. 1989.
- Szatkowski og Kjølner, «Dramaturgiske modeller», Århus 1989.
- Spillerom*, 2/3. Oslo 1989
- Stang, « Fra instruktørfunksjon til regikunst -Utviklingen av instruktøryrket i et teaterhistorisk perspektiv» Red. Reistad, *Regikunst*, Asker 1991.
- Sveen, *Nye dikt*, Oslo 1996.²⁰⁰

²⁰⁰ Enkelte bøker og artikler er oppført med manglende informasjon, som årstall, forfatter e.l., fordi jeg ikke har klart å spore opp den manglende informasjonen.

Vedlegg

Vedlegg 1.

Intervjuguide

1. Hvordan var forventningene til produksjonen før den startet?
2. I hvor stor grad påvirker BB dine kunstneriske valg?
3. Hvordan er samarbeidet med BB I forhold til andre instruktører du arbeider med ?
4. Føler du kunstnerisk frihet i samarbeid med ham?
5. Hvordan vil du beskrive ham som kreativ arbeidspartner? (Åpen, autoritær, bestemt, lyttende...)
6. Hvor stor påvirkning tror du Bentein har på produksjonen som helhet - hele prosessen, både på og bak scenen?
7. Har du arbeidet med Bentein før? Når og hvor?
8. Hvordan trives du med å jobbe med ham?
9. Hvilke forventninger har du til forestillingen?
10. Føler du en helhetlig samhørighet med resten av produksjonsteamet? Hvorfor/ hvorfor ikke?
11. Hvordan blir du motivert av Bentein til å gjøre din del av jobben på produksjonen?
12. Føler du at prosessen blir ivaretatt like mye som produktet (forestillingen)?
13. Hvordan vil du beskrive hierarkiet/maktbalansen i produksjonen? Hvem avgjør hva?
14. Hvilken stilling tror du Rogaland Teater har i lokalsamfunnet? Tror du denne produksjonen vil forandre på den stillingen?

Vedlegg 2.

Avisartikler fra *Fædrelandsvennen*.



04.03.97

SKUESPILLERE:
Endelig begynner Bentein Baardson å forstå at et teater må ha skuespillere.

Sannhetens time for Agder Teater

for toneangivende personer i Agder Teater. Mer en fem år etter at teatret ble dannet, begynner man å skjønne at et teater uten faste skuespillere neppe er liv laga. At erkjennelsen kommer fra Bentein Baardson, mannen som har vært den ivrigste talsmann for den teatermodellen man nå vil bort fra, er verd å merke seg.

I sin nåværende form har Agder Teater aldri blitt den kulturelle motoren for Sørlandet som fylkespolitikkerne fra både Aust- og Vest-Agder snakket så varmt om da teatret ble opprettet. Det politiske og økonomiske aspektet i arbeidet med å få et eget teater for Agder-fylkene dominerte te-

LEDER

Bedømt med kunstneriske øyne er Agder Teater blitt mer og mer likegyldig.

kunstneriske siden kom helt i skyggen. Og da teatret endelig var en realitet, la de praktiske rammebetingelsene, lokaliteter og teknisk/administrativ stab, beslag på det aller meste av budsjettet.

Etter en nærmest skandalepreget organisasjonsmessig start der en administrativ leder ble priori-

tert fremfor en teatersjef med kunstnerisk kompetanse, satset man på den såkalte prosjektteatermodellen. Under kunstnerisk oppsyn av Bentein Baardson skulle teatrets virksomhet veksle mellom innkjøpte forestillinger og egenproduksjoner basert på innleide skuespillere og regissører. Etter noen friske fraspark i begynnerfasen, har det gått tregere og tregere både med egenproduksjonene og med innkjøpte forestillinger av nevneverdig kunstnerisk verdi. Selv om Agder Teater visstnok kan skilte med bra besøkstall, er institusjonen bedømt med kunstneriske øyne blitt mer og mer likegyldig.

■ ■ Når det en sjelden gang blir reist kritikk mot teatrets kunstneriske innsats, blir kritikken alltid imøtegått med manglende statlige bevilgninger. Til tross for dette har teatret brukt store pengebeløp på prestisjeprosjektet i steinbruddet i Fjæreheia. Et prosjekt som til tross for den oppsikt det har vakt, kanskje mer er en oppgave for Grimstad kommune enn for Agder Teater. Oppmerksomheten omkring Fjæreheia i hovedstaden har ikke ført til økte bevilgninger fra kulturdepartementet. Dessuten har det gått kraftig ut over Agder Teaters kunstneriske virksomhet ved hovedscenen i Kristiansand.

Hadde Agder Teater allerede i starten tatt de råd og advarsler som kom, ville mye trolig vært annerledes i dag. I årevis etterlyste vi både en teatersjef med kunstnerisk kompetanse og en stab av faste skuespillere som langsomt kunne bygge opp et teaterfaglig miljø i landsdelen. Men både teaterstyret og fylkenes kulturpolitikere valgte likevel å prioritere den ikke-kunstneriske siden ved teateroppbyggingen. Resultatet er dobbelt ille: Fem år etter at Sørlandet fikk sitt eget teater mangler både skikkelige lokaliteter og teaterkunst i landsdelen.

■ ■ Mange vil kanskje si at akkurat det ikke betyr så mye. Det er andre ting Sørlandet trenger enn teater. Da kan det være nyttig å se på prosessen rundt Ericsson-saken i Arendal. Der var den trivselsmessige infrastrukturen på Sørlandet kanskje den viktigste drivkraften i de ansattes kamp for arbeidsplassene. Kultur, bl.a. teaterkunst, er en viktig del av dette miljøet og denne trivselen. Derfor må Agder Teaters eiere, de tre fylkene, nå ta Agder Teater alvorlig.



■ ■ I gårsdagens avis ble teatermennesket Bentein Baardson intervjuet om teatersituasjonen på Sørlandet. Han benyttet anledningen til å gi Fædrelandsvennen skylden for at det ikke har «tatt av» for Agder Teater. Vi skal ifølge Baardson ha overtatt funksjonen til «borgerskapet» i Kristiansand, som i sin tid sa nei til teater i Kristiansand. I det hele tatt skal avisen ha spilt en bakstrebersk rolle i utviklingen av Agder Teater.

Vi bestrider ikke Bentein Baardsons kunstneriske talent. Han er en profesjonell kunstner, men en politisk amatør som trådte inn på den

LEDER

Når Bentein Baardson nå har kommet til den erkjennelse at den teatermodellen han selv applauderte i 1992 ikke er liv laga, ønsker vi ham velkommen etter.

kulturpolitiske scene på Agder med en tro på at kulturmidler og teaterbevilgninger fulgte kunstnerisk suksess. Hans glitrende presisjeoppsetninger i Fjærrheia har ikke gjort inntrykk på de som sitter på pengesekken. De har ikke utløst flere teaterkroner til Agder. Snarere har disse prosjektene bidratt til å utarme budsjettene til Agder Teater. Det er denne virkeligheten vi som avis har tillatt oss å påpeke.

Må vi minne Bentein Baardson om at han som kunstnerisk leder av Agder Teater kjøpte argumentasjonen i den famøse kulturmeldingen i 1992 som plasserte Agder Teater på sidelinjen med status som «prosjektteater» uten en fast skuespillerstab. Denne B-statusen aksepterte Bentein Baardson og det daværende teaterstyret. Det var da Agder Teaters skjebne som fullverdig regionteater ble beseglet. Men kulturminister Åse Kleveland pakket realitetene inn i politiske honnørord og uforpliktende retorikk som Bentein Baardson slo seg til ro med. «Åse Kleveland er kjent for ikke å drive med takepreik,» sa han til vår avis i 1992. Det var nettopp det hun gjorde, og det var nettopp det vi skrev.

■ ■ For Fædrelandsvennens anliggende har hele tiden vært kravet om at et levende teater på Sørlandet er avhengig av en fast skuespillerstab. Vi har ønsket et regionteater slik de øvrige landsdeler har. Et teater uten skuespillere er en selvmodsigelse. Det er et synspunkt vi har formidlet med styrke. Derfor har vi kritisert den teatermodell som ble valgt, hvor ressursene i stor grad har gått med til å finansiere ikke-kunstneriske formål som administrasjon og teaterfoajé. Og vi har rettet et kritisk søkelys mot politiske kannestøperier rundt teaterets styre, administrativt rot og manglende budsjettstyring. For det hører og så med til Agder Teaters historie.

■ ■ Når Bentein Baardson nå har kommet til den erkjennelse at den teatermodell han selv applauderte i 1992 ikke er liv laga, ønsker vi ham velkommen etter. Eller for å sitere hva vi skrev i 1992, etter at kulturmeldingen var lagt fram: «Vi er mange som ønsker å hjelpe Bentein Baardson med å få etablert et permanent, profesjonelt teater i landsdelen. Men da må vi ikke på ny si oss fornøyd med lite og stilltiende akseptere at Sørlandet igjen plasseres nederst ved bordet.»

SYNSPUNKT

VICTOR D. NORMAN
styreleder,
Agder Teater



Fædrelandsvennen har i vår to ganger på lederplass tatt opp utviklingen ved Agder Teater. Det er gledelig. I en tid da det synes å bli stadig færre offentlige møteplasser blir kulturinstitusjonene stadig viktigere. Offentlig debatt om kultur og institusjoner bør derfor hilses med glede.

Jeg er mindre lyrisn på å takke for innholdet. Istedenfor å diskutere teater, velger avisen å diskutere Bentelin Baardson - eller rettere noe man hevder Baardson har stått for. Avisen har to hovedpoenger. Det ene er at Baardson først nå har forstått at et teater må ha skuespillere. Det andre er at «prosjektteaterideen» ikke har utløst bevilgninger fra staten. På begge punkter tar avisen feil.

Alle som har med Agder Teater å gjøre - og aller mest Bentelin Baardson - har selvfølgelig alltid visst at et teater må ha skuespillere. Det må imidlertid også ha kunstnerisk ledelse, egne lokaler, og en teknisk-administrativ stab som kan produsere forestillinger.

Nøkkelspørsmålet ved starten var hvordan man skulle få alt dette på plass uten å måtte vente fem ti år for Agder Teater var spilleklart. Det eneste man hadde var a) en lite velegnet teaterbygning og b) en teknisk stab som nok kunne drive kulturfhus, men visste lite om det å lage teater. Heldigvis hadde man også Bentelin Baardson - et av de dyktigste og mest innovative teatermennesker Norge har hatt. Han klarte det som kunne synes umulig, nemlig helt fra starten å lage forestillinger som trakk publikum og vakte positiv oppsikt lokalt og nasjonalt.

Han fikk det til gjennom såkalt «prosjektteater», som ikke var noe annet enn å leie inn alt som trengtes til den enkelte forestilling - utstyr, produksjonsstab og skuespillere. Som hans selv har presisert, skapte han med det mer en illusjon enn et virkelig teater. Prosjektteaterideen var da heller ikke tenkt som en varig løsning. Parallelt

med enkeltprosjektene skulle det bygges opp et fast teatermiljø som etter hvert skulle erstatte prosjektteateret.

Det er nettopp det som har skjedd. Teaterbygningen i Kristiansand er fortsatt ikke ferdig, men det ser nå ut til at det endelig kan bli gjort litt med den. Fjæreheia er markert som en spennende utendørsscene. Den teknisk-administrative stab - som for øvrig ikke har vokst så sterkt som Fædrelandsvennen synes å tro -

en sjel i Kristiansand (men naturligvis har vi hittil klart å beholde Bentelin Baardson som kunstnerisk rådgiver).

Odrelandsvennen synes å tro at antall skuespillere ved et teater er lik antall fast ansatte. Slik er det ikke, og slik bør det heller ikke være. Et teater bør ha en rekke ulike tilknytningsformer for det kunstneriske personalet. Noen bør nok være fast ansatt. En del bør være knyttet til teateret for perioder på 1-3 år. Noen bør være lokale frilansere som trekkes inn mer eller mindre regelmessig. Mange bør være nasjonale skuespillere som teateret bygger opp et varig forhold til, og

som ut fra det er hyppige gjester. Og noen bør hentes inn fra andre deler av landet til enkeltforestillinger.

Det er denne spennvidden i tilknytningsformer vi finner ved andre teatre og som setter dem i stand til å ha et stort og variert repertoar. Den samme spennvidden har vært målet for Agder Teater, og den er blitt realitet først og fremst takket være Bentelin Baardson og hans kontaktnett. Selv om vi pr. i dag ikke har noen fast

spillerstabe, lokalt og nasjonalt, som har et aktivt og personlig forhold til Agder Teater. Det er kanskje det viktigste resultat av den langsiktige oppbyggingen som Baardson initierte parallelt med «prosjektteateret».

Når Fædrelandsvennen ønsker Baardson «velkommen etter», må man derfor lure på hvor avisene har vært de siste fem årene.

Så kort til spørsmålet om penger. Det påstås at Baardson og Fjæreheia ikke har gitt uttelling fra staten. Det er positivt gull. Når teateret fikk en budsjettpåplussning for 1997 på en million, var Stortingets begrunnelse uttrykkelig Fjæreheia. Påplussingen

«Når Fædrelandsvennen ønsker Baardson «velkommen etter», må man derfor lure på hvor avisene har vært de siste fem årene.»



på en million for to år siden var opp et direkte resultat av Baardsons innsats. Av dagens statsstøtte kan altså minst to millioner pr. år henføres til ham.

Om selve teatermodellen har gitt uttelling utover dette, er et spørsmål hverken Fædrelandsvennen eller jeg kan gi noe svar på, siden vi ikke vet hva landsdelen hadde fått ved en annen modell. En viss polling kan vi imidlertid få ved å se hva landsdelen har fått på andre områder. Hvordan har det vært med penger til utbygging av E 18? Hvor er de sentrale midlene til et universitet på Sørlandet? Hvor ble det av Krigsskolen? Hvor er de andre statsinstitusjonene som kunne ha vært berørt av dette?

I landet kunne ha fått regjonteater på 70-tallet, på et tidspunkt da penger til regionale formål satt atskilte løsere enn i dag. Landsdelen tåket den gang nei. Ansvarer for det må landsdelen ta selv. Den andre er at Sørlandet nå har fått et teater, at de økonomiske rammene er for små men at de etter hvert er blitt litt romsligere, at teateret har markert seg kunstnerisk, og at det langsomt også begynner å få de interne forutsetningene som kreves av en permanent scene. Årsaken for dette er i første rekke Bentelin Baardson.

Det hadde vært hyggelig om Fædrelandsvennen ville erkjenne dette, og heller legge opp til en diskusjon om hvordan teateret bør utvikle seg videre. En slik diskusjon er det sentrale spørsmålet ikke prosjektteater kontra fast ensemble. Hovedspørsmålet er om Agder Teater først og fremst skal bli et lokalt «brevkollerteater» som på egen hånd skal ta mål av seg til å dekke landsdelens teaterbehov, eller om man heller bør satse på å bli et nasjonalt «visjeteater», med Fjæreheia, figurteater og noe til som satsingsfelt. Jeg ønsker avisen og andre velkommen til en åpen debatt om det spørsmålet.

SUKSESS NASJONALT:
Fjæreheia har sikret Agder Teater en spennende utendørsscene.



Publikasjonsliste fra Høgskolen i Harstad

Fra og med 1996 ble tidligere publikasjonsserier ved Høgskolen i Harstad erstattet med en **Skriftserie** og en **Arbeidsnotatserie**.

Skriftserien - ISSN 0807-2698

- 1998/20** **Rikke Gürgens:** «Regiroller og teaterorganisering. *Casestudie av Bentein Baardsons regi av 'Garmann & Worse & Co' på Rogaland teater.*»
(ISBN 82-453-0114-0) Kr. 130,-
- 1998/19** **Tore Høgås:** «Deconstructing and Reconstructing the Text: Intertextualities of Literature, Body, and Nature in Jane Smiley's *A Thousand Acres.*»
(ISBN 82-453-0113-2) Kr. 130,-
- 1998/18** **Harald Torsteinsen:** «Om å skynde seg langsomt. Hvordan skape oppslutning om organisasjonsreformer i kommunesektoren?»
(ISBN 82-453-0112-4) Kr. 40,-
- 1998/17** **Truls Erikson:** «Intellektuell kapital: Hvilke grep må til?»
(ISBN 82-453-0111-6) Kr. 40,-
- 1998/16** **Ruben Moi:** «Voice and Vision - An analysis of the Allegorical Aspects in Seamus Heaney's Oevre» (ISBN 82-453-0110-8) Kr. 120,-
- 1998/15** **Tore Einar Johansen / Kjell Toften:** «Retraining of Russian Military Officers - a feasibility study» (ISBN 82-453-0109-4) Kr. 50,-
- 1998/14** **Alexander Kwesi Kassah:** «The Community Idea»
(ISBN 82-453-0107-8) Kr. 50,-
- 1998/13** **Alexander Kwesi Kassah:** «Community-Based Rehabilitation in the city: A case of Jamestown-Accra, Ghana» (ISBN 82-453-0105-1) Kr. 50,-
- 1998/12** **Kjell Toften:** «Chain Integration in the Norwegian Hotel Industry - industry overview, causes, and some strategic implications
(ISBN 82-453-0104-3) Kr. 50,-
- 1998/11** **Baard Borge:** «NS' mange ansikter: Innholdsanalyse av et propagandaskrift fra 1944» (ISBN 82-453-0103-5) Kr. 70,-
- 1998/10** **Truls Erikson:** «Entrepreneurial Capital - The Emerging Venture's Most Important Asset & Competitive Advantage»

- (ISBN 82-453-0098-5) Kr. 40,-
- 1998/9 **Anne Marit Bygdnes:** «Toalett-trening av mennesker med psykisk utviklingshemming. En teoretisk drøfting og et empirisk bidrag». (ISBN 82-453-0097-7) Kr. 120,-
- 1998/8 **Tanja Susann Ihlhaug/Leif Hugo Hansen:** «Medbestemmelse eller mer bestemmelse? - bruker lederne de tillitsvalgte?» - *En undersøkelse om ledelsesatferd og ansattes medbestemmelsesrett i kommunal virksomhet i Troms Fylke.* (ISBN 82-453-0096-9) Kr. 90,-
- 1998/7 **Kjell Toften:** «Express Reiser - Scandinavian Package Tour Industry» (ISBN 82-453-0095-0) Kr. 40,-
- 1998/6 **Stein Mikkelsen:** «Safe Community - Symbol and Co-operation. A study of inter-sectoral co-operation and development in a Norwegian community» (ISBN 82-453-0094-2) Kr. 50,-
- 1998/5 **Truls Erikson:** «A Study of Entrepreneurial Intentions Among a Cohort MBAs - The Extended Bird Model». (ISBN 82-453-0093-4). Kr. 50,-
- 1998/4 **Arild Wikan:** «4 Periodicity in Leslie Matrix Models with Density Dependent Survival Probabilities» (ISBN 82-453-0092-6) Kr. 70,-
- 1998/3 **Arild Wikan:** «Dynamical Consequences of Reproductive Delay in Leslie Matrix Models with Nonlinear Survival Probabilities» (ISBN 82-453-0091-8) Kr. 70,-
- 1998/2 **Terje Thomsen:** «Gruppeintervjuet - avgrensning, anvendelse og anvisning» (ISBN 82-453-0089-6) Kr. 50,-
- 1998/1 **Alexander Kwesi Kassah:** «Community Based Rehabilitation and Stigma Management by Physically Disabled People in Ghana». (ISBN 82-453-0088-8) Kr. 50,-
- 1997/17 **Tore L.Jensen:** «Interorganizational Governance Structure and Outlet Economic Performance». An Application of Accounting Data in Interorganizational Performance Measurement. (ISBN 82-453-0088-8) Kr. 110,-
- 1997/16 **Tore L.Jensen:** «En analyse av ukedagseffekter i futuresmarkedet for elektrisk kraft». (ISBN 82-453-0086-1) Kr. 50,-
- 1997/15 **Baard Borge:** «Krig, oppgjør og nasjonal konsensus - Etterkrigsoppgjørenes sosiale virkninger i Nederland, Danmark og Norge». (ISBN 82-453-0084-5) Kr. 50,-

- 1997/14 **Tore Einar Johansen:** «Myter og virkelighet om samer - 'de e forskjell på folk og finna'» (ISBN 82-453-0083-7) Kr. 40,-
- 1997/13 **Eli Samuelsen:** «Den besværlige tiden» - Betragtninger om praksisopplæringen i sykepleierutdanningen (ISBN 82-453-0082-9) Kr. 50,-
- 1997/12 **Eli Samuelsen:** «Du er ikke verdig en plass i herberget - Refleksjon over etikk og etiske vurderingers plass i sykepleien» (ISBN 82-453-0081-0) Kr. 50,-
- 1997/11 **Vegard A. Schancke/Miriam G. Lukwago:** «A Programme for Early Intercultural Psychosocial Intervention for Unaccompanied Minor Asylum Seekers and Refugees (EM) - a Group Approach» (ISBN 82-453-0080-2) Kr. 50,-
- 1997/10 **Hilde Nordahl-Pedersen:** «Alternativ medisin og skolemedisin - en paradigmediskusjon» (ISBN 82-453-0068-3) Kr. 50,-
- 1997/9 **Inger Aksberg Johansen:** «Reminisens i et interaksjonsperspektiv - En kvalitativ undersøkelse basert på intervju med eldre og sykepleiere» (ISBN 82-453-0079-9) Kr. 120,-
- 1997/8 **Aud Merethe Alme:** «Lønnsreform og ledermobilitet - Metodiske tilnærminger og resultater» (ISBN 82-453-0078-0) Kr. 70,-
- 1997/7 **Truls Erikson:** «Should Managerial Competence be in the Retail Growth Performance Equation?». (ISBN 82-453-0076-4) Kr. 50,-
- 1997/6 **Børre Kristiansen/Steinar Johansen:** «Rammer for omsorg - Alternative modeller for organisering av Hamarøy Bygdeheim» (ISBN 82-453-0071-3) Kr. 70,-
- 1997/5 **Truls Erikson:** «Retail Profit Performance and The Relationship to Marketing Outcomes and Financial Structure» (ISBN 82-453-0075-6) Kr. 50,-
- 1997/4 **Rolf Utkvitne:** «Kompetanse i Detaljhandelen». (ISBN 82-453-0064-0) Kr. 70,-
- 1997/3 **Hilde Nordahl-Pedersen (red.):** «Konferanserapport fra Helsedagene i Nord-Norge 1996». (ISBN 82-453-0069-1). Kr. 150
- 1997/2 **Truls Erikson:** «A Study of Career Choice Intentions Among a Cohort HBS MBA Candidates. The Ajzen Model». (ISBN 82-453-0074-8). Kr. 70,-

- 1997/1 **Truls Erikson:** «An Empirical Study of Entrepreneurial Choice Intentions Among a Cohort of MIT Sloan Fellows. The Shapero Model». (ISBN 82-453-0072-1) Kr. 50,-
- 1997 **Stine Margrethe Hem/Ådne Danielsen/Anne Marie Bakken:** «Ansvarsreformen i Kvæfjord - En stor oppgave til en liten kommune». (ISBN 82-90586-49-3, i samarb. med Diaforsk) Kr. 190,-
- 1996/1 **Arne-Johan Johansen:** «Fra Dårekiste til normalisert omsorg». (ISBN 82-453-0063-2). Kr. 100,-

Arbeidsnotatserien - ISSN 0809-2567

- 1998/2 **Kjell Toften:** «Reiselivsnæringen i et markedsføringsperspektiv - en introduksjon» Et kompendium for RE 4 Turistmarkedsføring (ISBN 82-453-0108-6) Kr. 70,-
- 1998/1 **Anne Marit Bygdnes:** «Toalett-trening av psykisk utviklingshemmede» (ISBN 82-543-0099-3) Kr. 70,-
- 1997/2 **Aud Merethe Alme:** «Prosjektskisse: Tjenestemannsorganisasjoner og forvaltningsreformer». (ISBN 82-453-0085-3) Kr. 50,-
- 1997/1 **Truls Erikson:** «Applying the Canonical Structure of Analysis by Means of Algebra on Managerial Competence and Retail Growth Performance Variables». (ISBN 82-453-0077-2) Kr. 40,-

For eldre utgivelser: Ta nærmere kontakt med Høgskolen i Harstad ved Kurs- og forsknings konsulenten - tlf.: 77 05 81 00

Bestilling av publikasjoner

Jeg bestiller herved:

Navn på serien	Nummer	Forfatter	Tittel	Pris
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Ved samlet kjøp over kr. 500 dekker Høgskolen i Harstad porto/frakt - ellers kommer porto i tillegg. gg

Navn:

Organisasjon:

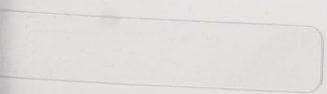
Adresse:

Postnr. /sted:

Tlf.: Fax:

Vennligst fyll ut skjemaet og returner til:

Høgskolen i Harstad, 9400 Harstad
Tlf.: 77 05 81 00 Fax: 77 05 81 01





Depotbiblioteket



99sd 13 118

Visste du at...

... Høgskolen i Harstad med sine ca 1.000 studenter er blant landets minste høgskoler. Et godt studiemiljø og en uformell tone med nærhet og god oppfølging av den enkelte student preger skolen. Ved årsskiftet 1996/97 flyttet vi inn i nye lokaler som ligger idyllisk og sentralt plassert ved byens havnepromenade.

... våre to fagavdelinger - økonomi-/samfunnsfag og helse-/sosialfag - gir flere studiemuligheter blant ulike grunnutdanninger og videreutdanninger:

Grunnutdanninger:

- Varehandel og distribusjon
- Økonomi og administrasjon
- Reiseliv og turisme
- Engelsk grunnfag
- Statsvitenskap grunnfag
- Barnevernpedagogutdanning
- Sykepleierutdanning
- Vernepleierutdanning

Videreutdanninger:

- Revisjon
- Internasjonal handel
- Ledelse og organisasjon
- Helse- og sosialadministrasjon
- Rehabilitering
- Psykiatrisk sykepleie
- Reiseliv og turisme

... foruten ordinære undervisningsoppgaver og kurs påtar Høgskolen i Harstad seg også forsknings- og utredningsoppdrag for næringslivet og det offentlige. Våre ca. 60 fagansatte innehar høy kompetanse og dekker et bredt faglig spekter: Økonomi/administrasjon, sosialøkonomi, ledelse/organisasjon, statistikk, statsvitenskap, sosialantropologi, sosiologi, engelsk, matematikk, pedagogikk, spesialpedagogikk, vernepleie, psykologi, sykepleievitenskap, matematikk, jus.

Post- og besøksadresse: Havnegata 5, 9400 Harstad

Telefon 77 05 81 00. Telefaks 77 05 81 01

Internett: <http://www.hih.no>



HØGSKOLEN I HARSTAD

