



Høgskolen i Telemark

Den tyranniske regissør gjemmer seg i kulissene

- En kvalitativ studie av regissørens autoritet

Masteroppgave i
tverrfaglige kulturstudier.
Høgskolen i Telemark, avd. Bø.
September 2009.
Ann Christin Jenssen



Avdeling for allmennvitenskaplege fag

Forord

”Den tyranniske regissør, ja”, sa en venninne av meg da jeg fortalte hva jeg ville skrive oppgave om. ”Kjenner ikke vi et par sånne?”, smilte hun lurt.

Å skrive om et slikt tema har vært veldig gøy for meg. Å intervju mennesker regissører og skuespillere, har vært lærerikt og interessant. Å analysere informantenes utsagn har vært utrolig spennende hvor jeg har lært å hele tiden spørre: ”Hva betyr det de sier?” Så en stor takk til alle informanter som har gitt meg så mye interessant å jobbe med!

Det er selvfølgelig ikke alltid gøy og interessant å skrive masteroppgave. Det er utfordrende og noen ganger slitsomt. Uten veiledernes hjelp, hadde jeg nok ikke syntes det hadde vært så interessant. En kjempetakk til hovedveileder Sigrid Røyseng som på en konstruktiv og god måte ”røska tak” i meg og ga meg giv til å fortsette! Det fine med henne er at man går fra veiledning med et smil om munnen. En takk til Heidi Stavrum som også har hjulpet meg gjennom denne prosessen som biveileder. Mye ros og konstruktiv kritikk har gjort det veldig ufarlig å levere tekst til henne.

Til sist en takk til samboer og venner som har vært forståelsesfull i tider da ting har vært vanskelige.

Bergen, 04.09.2009

Ann Christin Jensen.

Innholdsfortegnelse

1. Den tyranniske regissør stikker hodet frem	4
1.1 Tyranniets legitimitet	4
1.1.1 Regissører i kunstens tjeneste	4
1.1.2 Gale og geniale kunstnere	7
1.1.3 Karismatiske ledere	8
1.2 Regissørens fremvekst	9
1.3 Mål og problemstilling	11
1.4 Aktuell litteratur	12
1.5 Plassering i kunnskapsfeltet	14
1.6 Hvorfor låse den frie kunsten inne?	15
1.7 Gangen i teksten	16
2. Diskursanalyse og Bourdieus teorier om kunstfeltet	17
2.1 Diskursanalyse som verktøy	17
2.1.1 Konstruktivistisk perspektiv	17
2.1.2 Foucaults diskursbegrep	18
2.1.3 Diskursanalyse	19
2.1.4 Tre diskursanalytiske tilnærminger	22
2.1.5 Kritisk diskursanalyse	24
2.1.6 Diskursanalyse av forestillingen om den tyranniske regissør	25
2.1.7 Subjektposisjoner	26
2.2 Bourdieus teorier om kunstfeltet	27
2.2.1 Kunstfeltet	27
2.2.2 Kunstfeltets fornektelse av økonomien	30
2.2.3 Den karismatiske illusjonen	31
2.2.4 Symbolsk makt	32
3. Hvordan fange den tyranniske regissør?	34
3.1 Å se teater med andre briller	34
3.2 Å studere et felt utenfra	36
3.2.1 Er det mulig å stå på utsiden?	36
3.2.2 Diskursanalyse som metode	37
3.3 Metodiske utfordringer	38
3.3.1 Empirisk materiale	38
3.3.2 Kvalitativ analyse	40
3.3.3 Behandlingen av intervjumaterialet	41
3.3.4 Hvordan finne informanter	42
3.3.5 Intervjusituasjonen	43
3.3.6 Bak sceneteppet: Forbudt for uvedkommende	44
Den tyranniske regissør entrer scenen	45
4. Den karismatiske diskurs	46
4.1. Lidenskap og lidelse	47
4.1.1 Lidenskapelig regissør	47
4.1.2 Kjærligheten til teatret	50
4.2 Teatrets særstilling	52

4.2.1 Teatret – en annerledes arbeidsplass	52
4.2.2 Teater forstått som uopnåelig	56
4.3 Troen på Skaperen	57
4.3.1 Regissøren har symbolsk makt	57
4.3.2 Store Gud fader og skaper	60
4.4 Teatrets godhet	62
5. Samarbeidsdiskursen	65
5.1 Postmoderne karisma	66
5.1.1 Regissørens bevissthet om kunstnermyten	66
5.1.2 Karismatisk arbeid	68
5.2 Et komplekst arbeid	69
5.2.1 Å lage teater handler om å arbeide	69
5.2.2 Motsetningsfylt regissørrolle	70
5.3 Ensomhet og samhold	72
5.3.1 Regissøren er en ensom ulv	72
5.3.2 Det hellige samhold	74
5.4 Institusjons- eller friteater, regi- eller skuespillerteater?	77
5.4.1 Institusjonsteater versus friteater	77
5.4.2 Skuespillerteater versus regiteater	79
6. Kjønnssdiskursen	82
6.1 Diktatorisk eller dumsnill regissør?	82
7. Regissøren er karakteren i stykket med flest roller	87
7.1 Regikunstneren	88
7.2 Regiarbeideren	91
7.3 Regikuratoren	93
7.5 Regipedagogen	95
7.6 Postmoderne tolkning av regissørrollen	98
8. Den tyranniske regissør forsvinner bak teppet	99
9. Litteraturliste	102
Faglitteratur	102
Internett	104
Avisartikkel	104
10. Vedlegg: Intervjuguide for regissør og skuespiller	105
Intervjuguide regissør	106
Intervjuguide Skuespiller	109

1. Den tyranniske regissør stikker hodet frem

Det er pause i en teaterforestilling. Skuespillerne går rundt i garderoben, strekker på ben, pudrer ansiktet, gransker seg i speilet, drikker vann. De forbereder seg til neste akt. Plutselig slår døra opp og der står regissøren, illsint med tårer i øynene. Han står i døråpningen og ser skuespillere inn i øynene, en etter en. Det blir ubehagelig stille i rommet, og alle ser på ham. De venter på utbruddet. De har sett ham sint tidligere. De har sett ham gråte, le og kaste seg over skuespillerne i glede. Nå er han dypt skuffet. Med gråtkvalt stemme spør han hviskende: ”Hva er det som skjer der nede?” Ingen tør å svare. Nå roper han: ”Ingen gjør det bra nå! Dette er så forbaska tregt, det er skikkelig dårlig! Kan noen fortelle meg hva i helvete det er som skjer?!” En krangel mellom regissøren og en av skuespillerne oppstår. Det slamres i dører, og stemmene er hevet. Plutselig er tiden inne for å starte andre akt. Det er bare å legge vekk den ubehagelige episoden fra garderoben.

Som skuespiller i studentteater og friteater har jeg fått innsyn i en del av teaterfeltet. Det har gjort meg kjent med en del av teaterfeltets gjeldende verdsett og praksiser. Det har også gjort meg nysgjerrig. Hvordan kan man tolke episoden fra garderoben?

1.1 Tyranniets legitimitet

1.1.1 Regissører i kunstens tjeneste

I Morgenbladet 22.-28.mai 2009 omtales Vegard Vinges oppsetninger av Ibsen. Henning Gärtner hevder Vinge krever mye av sitt ensemble; skuespillerne jobber døgnet rundt med endeløse prøver, forestillingene varer i seks-syv timer hver kveld, og etter forestillingen er ensemblet oppe hele natten for å vaske hver rekvisitt tom for kunstblod og ekskrementer. Gärtner kaller det hele for et ”ofringsritual, både for publikum og for ensemblet” (Gärtner 2009). Vinge repliserer:

Ja, men det eneste man har som *outsidere* er – disiplin. Og finnes det noen reell livserfaring som ikke grenser mot det umulige, som ikke er et personlig offer? Til forsvar for den diktatorrollen jeg påtar meg, vil jeg si at jeg ikke krever noe annet av skuespillerne enn jeg er villig til å gi. Kapteinen må gå ned med skuta, ikke surfe videre til neste oppsetning og la skuespillerne ta støyten når publikum går. Derfor står jeg der naken til slutt – det handler om å bli i det, uansett. Og jeg bryr meg ikke om skuespillerne er ”gode”, men om de er til stede og tror på det vi gjør (Vinge 2009).

Vinge uttrykker at teatret har egne spilleregler. Man må ofre seg for teatret. Kunsten kommer ikke gratis.

Nils Gaup var aktuell i media tidlig våren 2008, som regissør av filmen *Kautokeino-opprøret*. *Kautokeino-opprøret* fikk medieoppmerksomhet grunnet regissørens rykte som ”en skikkelig skitsekk” (Mikkel Gaup i Hansen 2008). Skuespiller Mikkel Gaup mente regissør Nils Gaup hadde behandlet noen av skuespillerne på usympatisk vis under filminnspillingen: ”Det var ikke noe skryt å få. Uansett hva jeg gjorde foran kamera hadde jeg inntrykk av at det ikke var bra nok. Dette førte til at stemningen var veldig dårlig og at det lå en veldig rar energi i luften” (ibid.). Mikkel Gaup forteller hvordan regissøren psyket noen av skuespillerne ned under innspillingen. Nils Gaup forklarer sin metode ved produksjonen av *Kautokeino-opprøret* slik:

Når man filmer, er det helt avgjørende at man får ut følelser fra skuespillerne. Generelt lever vi i en behagelig verden, bor behagelig og varmt på hotell, får regelmessige måltider – og alt dette. Det går helt fint i enkelte filmer. Men i *Kautokeino-opprøret* måtte det mer til. – Her går skuespillerne – spesielt Mikkel – gjennom helt ekstreme situasjoner. Det er såpass ekstremt, at det er vanskelig å sette seg i hans sted; han måtte gjennom et helevete. Rett og slett. Til slutt står han på skafottet. Han kunne jo ikke stå der som en velfødd og fornøyd gris; dette var beinharde realiteter som skulle beskrives. Og da måtte beinharde virkemidler tas i bruk for å få frem det vi ønsket. Sånn kan det av og til bli når man filmer. Hardt, men etter min mening: Nødvendig (Gaup i Hansen 2008).

Mikkel Gaups karakter skulle gjennom ”ekstreme situasjoner”, og måtte derfor selv oppleve noe lignende for å kunne spille karakteren på en troverdig måte. Nils Gaups utsagn vitner kanskje om en legitimering av harde metoder innen et felt hvor andre regler gjelder enn ellers i samfunnet. Gaup tar ikke avstand fra uhøflig oppførsel. Ved å referere til film som en egen og annerledes beskjeftigelse i samfunnet, blir ikke uhøflig oppførsel forstått som uvanlig.

Nils Gaup later til å ha klare tanker om hva filmregissøryrket dreier seg om: ”Men hvis man ønsker seg en masse bestevenner er nok uansett ikke filmregissøryrket man bør satse på” (Gaup i Hansen 2008). Jeg tolker dette utsagnet dit hen at Gaup anser filmregissøryrket som noe annerledes enn andre yrker. Ifølge han står filmregissøryrket i en særstilling hvor en kanskje må avfinne seg med å bli dårlig likt av andre. Det er nesten forventet at dette skjer. Et slikt standpunkt vitner om hvilke ideer Gaup som aktør i filmverdenen har om sitt eget arbeid. Han legitimerer usolidarisk oppførsel ved å vise til hvor spesiell og annerledes et yrke som

filmregissør er. Gaup skaper en forestilling om at filmproduksjonen preges av harde metoder, der skapes det fiender og der kan man ikke forlange demokrati. Kanskje kan man hevde at Gaups utsagn romantiserer regjyrket?

Regissør Gaups omtale i media kan kanskje tolkes som et rent ”mediestunt”. Man kan undre seg hvorvidt den eksplisitte formuleringen av regissøren som ”skitsekk” skaper mer blest om filmen enn om Nils Gaups ledelse. Det kan imidlertid tenkes at den eksplisitte formuleringen gir støtte til en forestilling om den tyranniske regissør. Kan man med utsagn fra Vinge og Gaup tolke det dit hen at regissøren anses for å være i en særstilling som kunstner og leder? I så tilfelle, hvorfor er det slik at regissører med rette kan være tyranner og autoritære ledere? Regissørene kan med disse to eksemplene sies å opphøye seg selv. Gaup og Vinge erkjenner på en måte at slik ”er det bare her hos oss”. Kanskje slike utsagn kan tolkes som et produkt og en produksjon av en diskurs som regjerer i film og teater. Slike diskurser opprettholder og virkeliggjør meningsdannelser i kunstfeltet. Jeg ønsker i denne oppgaven å forstå hvordan slike meningsdannelser produseres og opprettholdes.

Vinge betegner rollen som teateraktør som outsider. Ifølge Turner gjengitt i Aslaksen (2004) oppfattes kunstnere for å være outsiders som innehar en posisjon som settes utenfor de sosiale strukturene i et gitt samfunn, eller som tar frivillig avstand fra samfunnets etablerte status, roller og handlingsmønstre (Aslaksen 2004:24). Som Aslaksen påpeker, er kunstneren en slik ”frikar” som i større utstrekning enn andre sosiale aktører har rom til å utforme sine egne måter å leve på (ibid.).

At regissører blir omtalt som usympatiske, sære, begavede og geniale, er kanskje ikke et nytt fenomen. Media har lenge hatt en interesse for stjernepersoner som av en eller annen grunn har fått mye oppmerksomhet, og som tilsynelatende skal være av interesse for folk. I media blir stjerneregissørene hyllet og uthengt, alt etter som. Man har gjerne hørt historier om regissører som har en særpreget personlighet, og som har vunnet anerkjennelse for sitt kunstneriske talent. Regissører som får godt rykte på seg for sitt unike arbeid, men som samtidig blir beryktet for å være umulig å samarbeide med, er velkjente historier.

1.1.2 Gale og geniale kunstnere

Kunstnere som blir omtalt som *gale og geniale*, er en tradisjonell og velkjent sammenkobling. Forbindelsen mellom kunst og galskap kan spores helt tilbake til Sokrates og Platon (Krogh 2004:332). De formulerte inspirasjonsteorien som oppfatter kunsten som en irrasjonell virksomhet. ”Kunstneren er drevet og beveget av en kraft som vedkommende ikke har innsikt i eller full kontroll over” (ibid.).

Kunstneren er drevet av krefter av guddommelig art; kunstneren er besatt. Uten galskapen blir kunstneren uinspirert – kunsten trenger galskapen. En forestilling om at kunst og galskap er i en romantisk symbiose, setter kunstneren på pødestallen – kunstneren blir unnskyldt og legitimert, autorisert og helliggjort.

Ifølge den karismatiske kunstnermyten (Mangset 2004), skal kunstnere besitte et talent som gjør dem helt unike:

Ifølge denne tradisjonelle eller romantiske kunstnerrollen framstår kunstneren som en mytisk eller magisk figur hevet over hverdagslivets trivialiteter (Kris/Kurz 1934/79). Han skal ha et *kall* til å bli nettopp kunstner. Man antar at han besitter det spesielle – kanskje medfødte – ”gaver” eller talenter for nettopp dette yrket (ibid.).

I den moderne tid tolket man kunstnere annerledes enn tidligere. Håndverkere fikk status kunstner, og det nye begrepet indikerte et skille fra resten av samfunnet. Det vokste frem en forståelse av kunstneren som en person med helt særegne talenter som måtte komme til uttrykk i en eller annen kunstnerisk form. I romantikken blir det kunstneriske talentet forstått som noe som kommer ”innenfra” fremfor ”ovenfra” (Gud), slik det tidligere var antatt (Mangset 2004).

Kunstnermyten skaper bilder av kunstnere som annerledes, sære, nærmest gale, men talentfulle og dyktige. I tråd med en slik forestilling blir kunstnerisk kvalitet forsvart med en type oppførsel en gjerne ikke forsvarer i andre sammenhenger som for eksempel aggressivitet, latter og tårer, gledesutbrudd, hysteri og lignende.

1.1.3 Karismatiske ledere

Om man følger de tradisjonelle forestillinger om gale og geniale kunstnere, hva skjer når kunstneren blir leder? Kunstlederen leses kanskje da som en figur med karismatisk autoritet. Lederfigurer som omtales som karismatiske, kan forstås som følelsesmennesker, særlig engasjerte og dedikerte til det de holder på med. Karisma er ifølge den klassiske sosiologen Max Weber en legitim autoritet. Weber formulerte en teori om hvordan karisma vinner legitimitet og overbevisning. En karismatisk autoritet er en form for autoritet en oppnår med ens egen personlighet. Webers definisjon av karisma lyder som følger: "The term "charisma" will be applied to a certain quality of an individual personality by virtue of which he is set apart from ordinary men and treated as endowed with supernatural, superhuman, or at least specifically exceptional powers or qualities" (Weber 1968:48).

Det er kanskje visse typer yrker som disponerer karismatiske ledere. Karismatisk ledelse er gjerne å finne i de yrker hvor kjærligheten til yrket er særlig sterk. Karismatiske ledere kan være kunstledere, sportsledere, politikere og prester. Disse kan en forestille seg har et særskilt driv og en vilje til å utføre jobben sin, mer enn i "vanlige" yrker. I yrker hvor lidenskap er en del av yrkesforståelsen, vil kanskje lidenskapelige ledere være særlig etterspurt. Yrkene blir på denne måten forstått som å kreve lidenskap – for idretten, for politikken, for Gud eller hva gjelder kunstnere – for kunst. Denne lidenskapen mener jeg gir yrkene en mystisk aura. Mangset (2004) peker også på at enkelte yrkesgrupper får en mystisk aura, men at dette følger med yrker med profesjonstrekk: "Både leger, advokater, prester og kunstnere kan med en viss rett hevdes å omgi seg med en slik "mystisk aura"" (Mangset 2004:15). Slik sett blir profesjoner noe mystisk fordi kunnskapen som må til for å utøve yrket, er langt fra menigmanns viten. I tillegg til denne karakteristikken vil jeg peke på at *lidenskapen* preger oppfattelsen av karismatiske ledere som således får en mystisk aura.

Om den karismatiske lederen blir behandlet som en person med eksepsjonelle kvaliteter, nærmest som et supermenneske, fører dette til muligheter for maktutøvelse som andre slutter seg til. Legitimeringen av tyrannisk ledelse bunner ut fra en slik forestilling, i en tro på karisma. Troen på karisma kan i tråd med en slik forestilling

sies å legitimere det at en regissør oppfører seg som en ”skitsekk”.¹ Regissørens autoritet hviler kanskje på hans eller hennes status som kunstner. Hvordan regissøren har vunnet status som kunstner, må ses i en historisk kontekst. Jeg vil derfor gi en kort og generell fremstilling av den historiske fremveksten av regissøren.

1.2 Regissørens fremvekst

Regissøren er en relativ ny skikkelse. Stang (i Reistad (red.) 2006:206) hevder regissørbegrepet først ble tatt i bruk i det 19. århundret:

Selve regissørbegrepet oppsto først tidlig på 1800-tallet, blant annet som et resultat av den tro på universal-geniet som kom til uttrykk i romantikken. Under 1800-tallet oppsto etter hvert holdningen til regissøren som ledende og skapende *kunstner* (ibid.).

Tidligere forstod man teater som et samarbeid uten en dominerende lederskikkelse. Teater ble ikke oppfattet som kunst. Teater ble sett som ren underholdning og sirkus. Gran (i Reistad (red.) 2006) beskriver regissøren som en ”alt-mulig-mann” som kunne beherske alle teaterelementene (Gran i Reistad (red.) 2006:213). Etter hvert skulle det imidlertid utvikles en kunstner i regissøren. Regissøren får en opphøyd status:

Den romantiske ideen om kunstneren som geni kan også belyse fremveksten av den moderne regissør. Denne ideen fremhever det ene mennesket som skaperen av kunstverket. Håndverkslaugenes fellesinnsats i middelalderen erstattes med det individuelle skaperverk, og den moderne kunstnermyten blir født. Teaterkunstverket finner sin skaper i regissøren (ibid.:214).

Barker (2000) karakteriserer modernismen som en sammenfattende betegnelse på en rekke avantgardebevegelser innen kunst som begynte på slutten av 1800-tallet. Modernistisk kunst fremhevet gjerne det nye og overskridende, og brøt med tradisjonelle uttrykksformer (Barker 2000:193). Ved begynnelsen av det 20. århundret skulle det i forlengelsen av modernismen skapes en regissør som kan sammenlignes med en skapende kunstner. Kunstretningen modernismen indikerte på teaterfronten et skille fra tidligere praksiser, og konseptet regiteater ble skapt. Regiteater betegner en teaterform hvor regissøren forstås som kunstneren som sitter med alle ideene, og hvor skuespilleren nærmest blir behandlet som dukker. Regissøren ble nå sett på som

¹ Skuespiller Mikkel Gaups uttalelse om regissør Nils Gaup.

skaperen bak verket, kunstneren som leder et ensemble gjennom prosessen i å gjennomføre en forestilling.

Gran betegner tidsrommet 1890-1933 i Europa som en periode preget av radikal fornying av teatret. Fornyelsen av teatret har fått merkelappen reteatralisering. Teater skulle nå ikke lenger være et spill på hverdagens drama, det en gjerne betegner som illusjonsteatret (ibid.:215-216). Fornyelsen av teatret innebar et avantgardistisk og eksperimentelt teater. Reteatraliseringen karakteriseres gjerne som et totalt brudd med realismen, gjerne med innslag av dans, fokus på fysisk teater og lite verbal dialog. Det insisteres nå på forestillingens selvstendighet som kunstform, den er ikke lengre en virkeliggjørelse av teksten (ibid.:216). Med denne selvstendigjøringen blir regissøren ansett som skaperen bak verket fremfor forfatteren. Gran betegner regiteatrets regissør som den eneveldige regissør:

Den eneveldige regissør er han som skaper et overordnet regikonsept som han trer ned over hodene på de andre kunstnerne ved teatret. Forestillingen fremstår som den sterke regihåndens verk. Skuespillerne risikerer å bli borte i tekniske effekter og i roller som de ikke har vært med på å utforme. Her råder et teatersyn som sier at det er regissøren som er teatrets skapende kraft (ibid.:214).

I denne tradisjonen er regissøren en kunstner som ikke går på akkord med egne prinsipper. Den tradisjonelt historiske forståelsen av teater som en kollektiv kunstart utfordres av et regiteater som kan karakteriseres som mer individualistisk hvor regissøren sitter med makten. I dette henseende blir kanskje forståelsen av regissøren som en kunstner med geniale ideer knyttet til legitimeringen av usympatisk, autoritær eller tyrannisk lederstil.

Gran (2006) mener fremveksten av regissørens status som kunstner har bidratt til å gi regissøren stjernestatus: ”Fornyelsen av teatret i hele det 20. århundret er preget av de store stjerneregissørenes arbeid – både praktisk og teoretisk” (ibid.:213). Interessen har ligget i de store regissørene, de beryktede kunstnere. Gran hevder at mye er skrevet om regissører, og at regissører har skrevet mye om sine forestillinger (ibid.). Jeg mener Gran peker på et interessant poeng når hun hevder regissørens rolle har blitt en selvfølge for oss: ”Vi glemmer at regissøren er et moderne historisk fenomen” (ibid.).

1.3 Mål og problemstilling

Målet med denne oppgaven er ikke å ”avsløre” ”slemme” regissører og gi dem en skjennepreken i form av et vitenskapelig bidrag. Det er ikke min intensjon å skrive en normativ oppgave om ledelsesformer med regissøren som avskrekkende eksempel. Heller er det ikke et mål å romantisere kunstnerverden med regissøren som et eksempel på et geni som må ”få lov” til å uttrykke seg på sin særegne måte. Jeg vil søke etter å forstå hva forutsetningene for regissørens autoritet hviler på. Hvor gjeldende er karismatiske forestillinger i dagens teaterfelt?

Weber pekte på at karisma er en legitim maktform. Det vil si at andre slutter seg til karismatisk autoritet. Karismatiske ledere kan sies å ha en mystisk kraft ved seg, en form for uimotståelig overbevisningsevne. I dette henseende blir det vesentlig å analysere hvordan en regissørs autoritet virker. På hvilken måte vinner regissøren autoritet, og hva er forutsetningene for denne autoriteten? Hvilke diskursive forutsetninger hviler autoriteten på? Har forestillinger om kunstneren som særlig annerledes og autoritær en legitimeringskraft i teatret? På hvilken måte produseres ideer og forestillinger om kunstnere som unike og spesielle mennesker? Hvorfor er det slik at noen regissører kan oppfattes som teatrets skaper og enehersker, autoritære og begavede? Og i neste omgang, kan man spille disse mytene i dag, der ute, i den virkelige verden, på en teaterscene i Norge? Regjerer karismatiske forestillinger teaterfeltet, eller er det andre diskurser som rår? Ut fra disse spørsmålene har jeg formulert følgende problemstilling:

Hva er forutsetningene for regissørens autoritet? Hvilken legitimitet har forestillingen om den tyranniske regissør?

Det vil i et slikt lys være aktuelt å diskutere hvorvidt karismatiske forestillinger rår i ulike miljøer i teaterfeltet. Har regissører ulike forutsetninger for autoritet i ulike teatermiljø? For å få svar på et slikt spørsmål, ser jeg det som fruktbart å anvende en kvalitativ metode. Kvalitativ metode innebærer å studere egenskapene ved ett eller noen få studieobjekt. Man går i dybden fremfor i bredden (Repstad 2007). Med kvalitativ metode anvendes gjerne dybdeintervju og observasjon for å samle inn et

empirisk grunnlag. Jeg vil bruke dybdeintervju med aktører fra teaterfeltet som utgangspunkt for analysen. Jeg vil prøve å nærme meg virkelige mennesker som arbeider med teater til daglig og i den sammenheng søke etter å forstå deres meningsunivers. Målet er å komme ”under huden” på informantene for å kunne se ting fra deres perspektiv. Jeg vil søke etter å analysere hvilke muligheter og begrensninger aktører i feltet har for handling og tenkning.

1.4 Aktuell litteratur

Når jeg vil studere regissørens autoritet, er det relevant å se hva annen forskning kan fortelle om dette teamet. Tema som berører kunstnere, kunstledelse, teater og teateraktører, vil være interessant for meg. Jeg vil forsøke å plassere litteraturen jeg er inspirert av, for å få frem hvordan man kan studere samme fenomen på ulike måter.

Grete Wennes peker i sin bok *Kunstledelse* (2006) på den autoritære kunstlederen som en figur som på legitimt vis arbeider på en særegen, men dyktig måte: ”Det er de kravstore lederne, de som setter de høye ambisjonene, og presser enkeltindividenes grenser, som høyner kvaliteten og fremtvinger ensembles fremgang” (Wennes 2006:131-132). Wennes peker på de store kunstnerne som bruker harde metoder, men som likevel blir hyllet av tilhengere. Wennes berører på denne måten et tema jeg synes er veldig interessant og aktuelt for min oppgave. Jeg vil imidlertid nevne at jeg savner en mer kritisk refleksjon over hvordan legitimeringen av tyranniet kan tolkes. Wennes ser således ut til å bidra i opprettholdelsen av forestillinger om kunstfeltets særegenhet uten å spørre seg hvordan slike diskurser produseres.

Sigrid Røyseng har i sin doktoravhandling *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten* (2006) skrevet om forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse. Doktoravhandlingen er empirisk forskning med kultursosiologisk perspektiv. Røyseng har studert scenekunstheltet og mener hun har funnet empiri på at scenekunsten forstås som hellig, god og disiplinert. Som Røyseng påpeker, er parallellføringen mellom kunst og religion også gjort av andre. En kan blant annet se det med Pierre Bourdieu (1996), Per Mangset (2004) og Hans Abbing (2002).

Røyseng peker på at kunsten har en annen logikk enn andre sfærer i samfunnet. Hun mener forestillingen om at kunsten kan bidra til en positiv forandring,

er gjeldende. I kulturpolitikken blir kunst og kultur formulert som iboende god, og som middel til forandring, og dermed betegner Røyseng denne holdningen overfor kunst og kultur som rituell kulturpolitikk (ibid.). I tråd med en slik forestilling er kunsten å forstå som en magisk kraft som skal kunne helbrede samfunnets skavanker (ibid.:231).

Hvorvidt teater kan forstås som godt og hellig, vil i denne oppgaven også problematiseres. Er teaterfeltet en helliggjort sfære som kan sies å dyrke følelsespregede sosiale praksiser? I så tilfelle – hvordan kan man tolke det? Om teatret forstås som en fri og uavhengig sfære, er det kanskje relevant å diskutere hvorvidt man kan tolke teater som noe opphøyd. Teatrets verdier og normer må i dette henseende holdes hellig. Å legitimere tyranni med imperativet ”for kunstens skyld”, betyr da å helliggjøre teatret.

Per Mangset (2004) har studert kunstnerroller i endring. Boken ”Mange er kalt, men få er utvalgt”, kan karakteriseres som kultursosiologisk, empirisk forskning. Han problematiserer hvorvidt den karismatiske kunstnerrollen er gjeldende for kunstnere i dag. Mangset spør om nye kunstnerroller har utdatert den tradisjonelle oppfattelsen om kunstneren som en person som besitter et medfødt talent. Kunstneren har ifølge den karismatiske kunstnerrollen en trang til å uttrykke seg (ibid). I min oppgave vil denne problematiseringen være relevant. Forestillingen om den tyranniske regissør vil knyttes opp mot den karismatiske kunstnermyten.

Regikunst (red. Reistad 2006) er en samling artikler om regiyrket skrevet av humanister, teaterlærere, dramaturger og instruktører. Denne boken tar for seg ulike aspekter ved regissøryrket og beskriver utfordringer som regissøren kan stri med. Boken kan karakteriseres som en slags lærebok for folk som har interesse for og som aktivt holder på med teater. Boken vil brukes som materiale for å analysere diskurser som rår i teaterfeltet. *Regikunst* (red. Reistad 2006) mener jeg er et godt eksempel på litteratur som jeg anser som bidrag til opprettholdelsen av diskurser om teatret. Boken leser jeg ikke som et bidrag til å reflektere over regissørens rolle fra utsiden, men heller som et bidrag til produksjonen av kunnskap om hvordan regiyrket opererer og hvordan det bør opereres i teaterfeltet. Den er altså normativ i karakter. Diskursanalytisk kan denne boken sies å være en del av diskurser som rår i teaterfeltet, en del av de stemmene som opprettholder og konstruerer myter og forestillinger som finnes i teaterfeltet.

Denne oppgaven er et eksempel på et kritisk blikk fra et kultursosiologisk og diskursanalytisk ståsted utenfor teaterfeltet. En kan diskutere hvorvidt denne oppgaven også bidrar til å opprettholde gjeldende diskurser i teaterfeltet, og det kan ikke utelukkes. Det ligger imidlertid en annen intensjon til grunn. Intensjonen er å forsøke å kle av det sløret disse diskursene beklees med, ikke å bidra til å holde sløret på plass.

I søket etter relevant litteratur har jeg erfart at det er skrevet lite om regissøren på kunstsosiologisk, konstruktivistisk måte. Mitt inntrykk er at hovedvekten av litteratur skrevet om regissøren er av historisk eller metodisk karakter. Etter inspirasjon fra blant annet Bourdieu (1993a, 1993b, 1986, 1996, 2000), Kris og Kurz (1979), Wennes (2006), Røyseng (2006) og Mangset (2004), er denne oppgaven et forsøk på et bidrag til det jeg mener med fordel kan forskes ytterligere på i kulturforskningen. De ovennevnte har bidratt mye i å forsøke å forstå kunstfeltets normer og verdier, scenekunsten og kunstledelse, men denne oppgaven fokuserer først og fremst på regissøren som leder.

1.5 Plassering i kunnskapsfeltet

Denne masteroppgaven i tverrfaglige kulturstudier skrives først og fremst med et kultursosiologisk perspektiv. Sosiologi er tenkning over og utforskning av samfunnsforhold (Østerberg 2003:7). Østerberg definerer sosiologi på følgende måte:

Det kan da sies at sosiologien tilsikter å være vitenskapen om samfunnslivets formelle og uformelle forhold. Der det formelle danner som en skorpe på virkeligheten, og tenkningen utarter til formalisme, prøver sosiologien å få skorpen til å sprekke, slite av den blanke fernissen, la det fortrenge stoffet få tyte frem. I denne henseende har enhver sosiologi noe undergravende, nedbrytende, uærbødig ved seg, om ikke i noen umiddelbar politisk forstand (ibid.:9).

En søker gjerne å forstå hvorfor og hvordan, og stiller seg nysgjerrig til det som blir tatt for gitt. Det som er interessant her, er ikke å bedømme normativt hvordan en regissør bør arbeide med sine skuespillere. Sosiologisk vil jeg søke å rette et kritisk blikk mot teaterfeltet og sette regissørens makt under lupen. Hovedanliggende i oppgaven er å diskutere forestillingen om den tyranniske regissør forstått som en konstruksjon. Dermed vil denne diskusjonen ta form med utgangspunkt i et

konstruktivistisk, diskursanalytisk perspektiv. Det vil si at det inntas en kritisk innstilling til hva vi anser som ”sant”:

Vores viden om verden kan ikke umiddelbart tages for objektiv sandhed. Virkeligheden er kun tilgjengelig for os gennem vore kategorier – og vores viden og verdenbilleder er ikke spejlbilleder af virkeligheden ’derude’, men et produkt af vore måder at kategorisere verden på (Jørgensen & Phillips 1999:13).

I diskursanalysen antar vi at verden er tilgjengelig for oss slik vi ser den, ikke at det eksisterer en objektiv verden ”der ute” som venter på å bli oppdaget av menneskene. Det er vi mennesker som konstruerer verden og vitenskapen er kulturelt og historisk skapt. Våre verdensbilder og identiteter kunne ha vært annerledes, og de er foranderlige. ”Dette syn er anti-essentialistisk: At den sociale verden konstrueres sosialt og diskursivt betyr, at dens karakter ikke er determinert af ydre forhold eller givet i forvejen, og at folk ikke har interne ’essenser’ – et sæt ægte og stabile eller autentiske karakteristika” (ibid:14). Alt vi vet og hvordan vi vet det vi vet, anses for å være sosialt konstruert i en bestemt kontekst.

Målet i denne oppgaven er å søke etter å forstå hvordan en kan tolke regissørens posisjon og autoritet. Med et diskursanalytisk perspektiv vil jeg ta for meg eksisterende forestillinger og prøve å forstå dem, stille spørsmålstegn ved dem og i neste omgang kanskje avmystifisere dem.

1.6 Hvorfor låse den frie kunsten inne?

Det kan oppleves litt feil å skulle prøve å dekonstruere en forestilling om den tyranniske regissør – hvorfor ikke bare la den være like mystisk og fri som den fremtrer? Er det ikke derfor vi har forestillinger som ingen har helt grep om, men som av en eller annen grunn lever og oppfostres av krefter vi vanskelig kan gripe? Hvorfor skal man ha en interesse av å søke etter å avmystifisere en forestilling som er en romantisk idé man kanskje har nytte av?

Innledningsvis spurte jeg hvordan man kan tolke episoden fra garderoben. Hva betyr det at regissøren får et følelsesutbrudd mellom to akter, og hva har det å si for skuespillerne? Gir slike utbrudd signaler om at skuespillerne må være harde og tøffe mennesker som tåler en ekstra ”trøkk”? Jeg mener at episoden fra garderoben eksemplifiserer teaterfeltets diskursive produksjon av regissøren som karismatisk leder. I tillegg er det et tydelig tegn på at teater oppfattes som en annerledes

arbeidsplass. Gaup, Vinge og regissøren i garderoben bruker "sjokkeeffekter" for å sette skuespillerne i full sving. Med sjokkeeffekter mener jeg at regissøren reagerer sterkt på positiv eller negativ måte overfor skuespillerne. En regissør som anvender sjokkeeffekter leser jeg som en karismatisk leder.

1.7 Gangen i teksten

I teorikapittelet vil jeg belyse teorigrunnlaget for denne oppgaven. Jeg vil diskutere diskursanalyse som teori opp mot problemstillingen. Videre vil jeg drøfte Bourdieus kultursosiologiske teorier som anses som relevant for denne oppgaven.

I metodekapittelet vil jeg diskutere masteroppgavens empiriske prosess. Hvordan jeg har funnet mine informanter og utfordringer i møtet med dem i intervjusituasjonen, vil belyses. Her vil jeg også diskutere diskursanalyse som metode, og problematisere epistemologiske spørsmål.

Analysedelen deles inn i tre kapitler. I kapittel fire vil jeg presentere det jeg kaller for den karismatiske diskurs, hvor jeg belyser informantenes karismatiske forestillinger, som på noen områder berører teorier om karisma og den karismatiske kunstnermyten. I kapittel fem vil jeg presentere det jeg kaller samarbeidsdiskursen. Her vil jeg diskutere hvordan regissørens autoritet ikke bare hviler på noen karismatiske forestillinger, men også på andre forestillinger som det å mene at teater dreier seg om å arbeide hardt, og at fellesskapet er en forutsetning for autoritet. I kapittel seks vil jeg diskutere hvordan kjønnsdiskursen legger bestemte forutsetninger for regissørens autoritet. I siste del av analysen vil jeg presentere en typologi som jeg har konstruert med ulike regissørroller som kan gjenfinnes i diskursene jeg tidligere har presentert.

Til sist vil jeg kort gi en avslutning og konklusjon på oppgaven.

2. Diskursanalyse og Bourdieus teorier om kunstfeltet

I kapittelets første del vil jeg presentere det jeg anser som den teoretiske grunnmuren i oppgaven; diskursanalyse. Jeg vil kartlegge hvor i det diskursanalytiske terrenget jeg befinner meg. Først vil jeg kort legge frem hva det innebærer å studere kunst ut fra et konstruktivistisk perspektiv.

I del to vil jeg presentere noen relevante begreper som Pierre Bourdieu har introdusert. Disse vil bli brukt i analysekapitlene og ses derfor som nødvendig å definere her. Jeg vil videre diskutere teorier om kunstfeltets særegenheter som Bourdieu har introdusert. Bourdieus teorier blir her sett på som et nyttig bidrag som synes å eksemplifisere nettopp hvordan en diskurs har operert og blitt opprettholdt i kunstfeltet.

2.1 Diskursanalyse som verktøy

2.1.1 Konstruktivistisk perspektiv

Å studere kunst fra et konstruktivistisk perspektiv er å studere kunsten *utenfra*, sett med et kritisk blikk. Man gjør ikke estetiske vurderinger, man studerer hvordan estetikk defineres og forstås. Becker (1982) hevder at det konstruktivistiske perspektiv produserer en forståelse for kunstfeltets kompleksitet: "It is not an approach that produces aesthetic judgments (...) It produces, instead, an understanding of the complexity of the cooperative networks through which art happens" (Becker 1982:1). I dette henseende vil jeg ikke bedømme regissørens metoder eller kunstneriske engasjement, men heller studere regissøren som en figur i et sosialt organisert felt.

Jeg vil studere teaterfeltet utenfra og søke å forstå de forestillinger, holdninger og verdier som diskursivt produseres der. Konstruktivismen legger til grunn at forestillinger og verdier må forstås å være sosialt konstruerte. Man søker å forstå hvordan språk, praksiser, holdninger og verdier produseres. "Verdisystemer og forståelsesmåter (også på kunstområdet) blir langt på vei sett på som "sosiale konstruksjoner" – som sosialt betingete og historisk relative" (Mangset 2004:32). Et konstruktivistisk perspektiv betrakter ikke kunstneren på en essensialistisk måte.

Troen på at kunstneren *er født* kunstner, vil for eksempel problematiseres med et konstruktivistisk perspektiv. Kunstnere *blir* kunstnere og en rekke faktorer spiller inn i skapelsen av skaperen. Ifølge Bourdieu (1993b), får dermed sosiologien og kunsten en komplisert relasjon:

Sociology and art do not make good bedfellows. That's the fault of art and artists, who are allergic to everything that offends the idea they have of themselves: the universe of art is a universe of belief, belief in gifts, in the uniqueness of the uncreated creator, and the intrusion of the sociologist; who seeks to understand, explain, account for what he finds, is a source of scandal. It means disenchantment, reductionism, in a word, vulgarity or (it amounts to the same thing) sacrilege; the sociologist is someone who, just as Voltaire expelled kings from history, wants to expel artists from the history of art (Bourdieu 1993b:139).

Konstruktivistisk sosiologi kan således bidra til å avmystifisere kunsten og kunstneren. Sosiologien stiller kritiske spørsmål og rokker ved forestillinger som kanskje blir tatt for gitt i det feltet det gjelder. Slik sett blir sosiologiens inntog på kunsten sett på som kjetteri –en profanering av det hellige (Mangset 2004:32). Å studere forestillingen om den tyranniske regissør med et konstruktivistisk, diskursanalytisk perspektiv kan karakteriseres som å rote rundt i en romantisk gryte som står behagelig stille i teaterfeltet.

2.1.2 Foucaults diskursbegrep

Den tyranniske regissør er en forestilling, en konstruert figur som har blitt produsert gjennom verdier, sosiale praksiser, institusjonaliseringsprosesser samt personer som har bekreftet forestillingen og/eller levd opp til den. Forestillingen om den karismatiske kunstneren og forestillingen om den tyranniske regissør er figurer som produseres sosialt, historisk og kulturelt. Siden forestillinger ikke er objektive størrelser, men produktive og konstruerte, er de følgelig knyttet til diskurser.

Den franske filosofen, historikeren og sosiologen Michel Foucault introduserte et omfattende diskursbegrep som refererer til praksiser og meningsdannelser fremfor drøftelse eller diskusjon. Foucault definerer diskurser slik: ”practices that systematically form the objects of which they speak” (Foucault 1972:49). Diskurs er mer enn talehandling; diskurs er prosesser som former meninger og holdninger innen et gitt område i samfunnet. Diskurser forstås da som ulike praksiser, maktmidler og sosiale handlinger. Diskurser er måten aktører opptre og snakker om ting på, hvem som snakker hvor og når og ikke minst, hva som *ikke* snakkes om, eller *ikke* gjøres

innen en gitt diskurs. Schaanning (2000) definerer Foucaults diskursbegrep slik: ”Den tale og den skrift som er knyttet til produksjonen av en bestemt viten. Diskursbegrepet er altså uløselig knyttet til alle de teknikker, hjelpemidler, strategier, taktikker og tenkemåter som er på spill når man vil utvinne viten” (Schaanning 2000:24-25).

Foucault tar avstand fra en tro på en objektiv sannhet; Foucault ser viktigheten av å stille spørsmålstegn ved ”sannheter” og ser det vi anser som sant og gyldig som konstruert av ulike makthavere innen en bestemt diskurs. Det skjulte, det vi tar for gitt, må granskes:

We must question those ready-made syntheses, those groupings that we normally accept before any examination, those links whose validity is recognized from the outset; we must oust those forms and obscure forces by which we usually link the discourse of one man with that of another; they must be driven out from the darkness in which they reign (Foucault 1972: 22).

Foucaults agenda er å avdekke makten i ulike diskurser. Det handler også om hvordan en forstår verden, ingenting er absolutt eller iboende. Således kan en stille spørsmål ved hvordan noe eller noen vinner status og erkjennes som det reelle og ”sanne”.

Foucault mener en må stille seg kritisk til skapelsen av de store individer: ”Can one accept, as such, the distinction between the major types of discourse, or that between such forms or genres as science, literature, philosophy, religion, history, fiction, etc., and which tend to create certain great individualities?” (Foucault 1972:22). De store diskurser tenderer til å skape store individer. Foucault nevner at litteratursjangeren gjør det, men også at kunstfeltet forøvrig har hatt en viss tendens til å skape store individer som vinner særlig legitimitet.

2.1.3 Diskursanalyse

Diskursanalysens historie har ofte kjerne i Foucault, men mer spesifikt begynte det hele på begynnelsen av 1900-tallet: ”Diskursanalysen springer ut av en intens og direkte nylesning av strukturalismen – først av Bakhtins sirkel fra 1910-tallet og fremover, dernest i Paris og etterhvert de fleste steder der det bedrives sosialteori fra 1960-tallet. Den er altså poststrukturalistisk” (Neumann 2001:24).

Poststrukturalismen tok et oppgjør med strukturalismen og med totaliserende og universelle teorier som marxisme og psykoanalyse (Jørgensen &Phillips 2006:15). Strukturalismen vokste frem som en kunnskapstradisjon som mente at man kunne

finne frem til et relasjonelt system som lå skjult og avgjorde hvordan de faktiske sosiale samhandlingsmønstre ble seende ut. Strukturalismens hovedfokus var å se språket som et system av relasjoner, og dette er en sentral mulighetsbetingelse for diskursanalysen (Neumann 2001:18-19). Likevel skiller poststrukturalismen seg fra strukturalismen når det gjelder troen på at strukturen ligger i språket i seg selv; ord er i forandring, de skifter mening etter kontekst og kan ikke forstås som universelle. Ifølge poststrukturalistisk teori kan ikke språket forstås isolert, konteksten former og blir formet i den språklige diskurs. Strukturen som strukturalistene anså for å ligge latent i språksystemet som noe gitt, blir altså av poststrukturalistene fornektet. Poststrukturalismen tror ikke på ”det gitte” – således kan ingen iboende struktur ligge i språket isolert fra konteksten.

Poststrukturalismen kan sies å være en del av den brede kategorien sosialkonstruktivismen (Jørgensen & Phillips 2006:15). Den deler altså troen på at alt er sosialt konstruert av menneskene, og at det nettopp er vi som former virkeligheten. Debatter av ontologisk (det værende) og epistemologisk (kunnskapsproduksjon) art innen samfunnsvitenskapen, har stilt spørsmålsteget ved grunnleggende forutsetninger for samfunnsvitenskap. En har problematisert hva som kan regnes for å være gitt eller virkelig og om hvordan man kan etablere kunnskap om det (Neumann 2001:29). Poststrukturalistisk teori avviser muligheten for å nå en ”sannhet” om et fenomenes vesen (Søndergaard i Haavind (red.) 2000:63).

Foucault hevder ingenting er gitt, ingenting har en bakenforliggende ”essens”. Foucault leses i dette henseende som anti-essensialist. Anti-essensialisme betyr at det ikke eksisterer noe ”bakenforliggende” for diskursen. Det finnes ingen essens, intet fundament som er den store fasiten på virkeligheten. Virkeligheten *er* diskursene, altså må virkeligheten forstås å være konstruert, sosialt og historisk betinget. Samfunnsvitenskapens oppgave er ikke å lete ”bak” språket, for alt er tilgjengelig i diskursen (Neumann 2001:36). Hvorfor ting er slik de er, og hva det betyr, er altså det store spørsmålet. Et sentralt poeng ved Foucaults arbeider er tross alt å demonstrere at tingenes orden lett kunne vært en helt annen (ibid:37). I tillegg anses essensialisme som et normativitetslegitimerende diskursivt redskap (Søndergaard i Haavind (red.) 2000:64). Å forklare hvorfor menn oftere enn kvinner er regissører ut fra biologi, vil ifølge et diskursanalytisk perspektiv anses som en essensialistisk forklaring og vil følgelig tolkes som et forsøk på å legitimere menns dominans i regjyrket.

Diskursanalytikeren er mer opptatt av hvordan og hvorfor fremfor hva. Med fagtermer kan en formulere det slik: Ontologi er læren om det værende mens epistemologi er *læren om læren* om det værende.

Diskursanalytikeren er derfor ikke først og fremst opptatt av det værende, men av det vordende, av hvorledes og hvorfor ting fremtrer som de gjør. Det er dermed epistemologiske spørsmål – hvorledes vi kan ha kunnskap om verden – som står i sentrum for analysen, mens det ontologiske trenges i bakgrunnen (Neumann 2001:14).

Diskursbegrepet blir her forstått som et bredt og omfattende begrep, siden det ikke bare betyr én ting. Diskursanalysen søker å forstå sosiale handlingers kompleksitet samt den produktive funksjonen diskurser har.

Det ville være selvmotsigende å definere begrepet diskurs med kun én enkel, konkret definisjon da det å være diskursanalytiker innebærer det motsatte, nemlig å anse fenomen som komplekse, pluralistiske og produktive. En kan spørre seg hvordan en teori som anser det meste for å være konstruksjoner, kan bidra til å si noe vitenskapelig om et fenomen. Om alt er konstruert, hvordan vinne legitimitet med den analysen en selv presenterer? For å lette på dette selvironiske problemet kan man med fordel se på teori som tilbud. Poststrukturalisme anser teorier som historisk og kulturelt situerte konstruksjoner, og de forstås derfor som kunnskapstilbud som kan fungere som sideløpende med andre kunnskapstilbud. Man behandler teoriene som konstruksjonsforslag i stedet for å omgå dem som intellektuelle konkurrerende guder (Søndergaard i Haavind (red) 2000:63-64).

Poststrukturalistiske teorier har blitt kritisert for å være et uttrykk for ren relativisme (ibid.). Relativismen refererer til at det fenomenet en studerer må ses å være relativt – i en kontekst betyr det slik og slik, i en annen slik og slik. Slik sett kan det virke håpløst å si noe vitenskapelig generelt om et fenomen. Alt synes ifølge relativismen å være like gyldig og derfor likegyldig. Den relativistiske forskningen forholder seg ikke til ”noen ting” (ibid.). Jeg mener at å anse kunnskap som tilbud fremfor objektive sannheter, betyr ikke nødvendigvis at ”ingenting eller alt” er like gjeldende. De tilbud man støtter seg til bør dessuten være i tråd med det temaet man studerer.

Diskursanalysen søker å analysere meningsdannelse: ”Selve hovedpoenget med diskursanalyse er å analysere mening som en del av det generelt sosiale der mening dannes” (ibid.:38). Poststrukturalistisk teori med Foucault peker altså på at det ikke eksisterer noe bak språket – virkeligheten er tilgjengelig for oss gjennom

diskurser. Er det en selvmotsigelse at diskursanalysen tar sikte på å etterspore meningsdannelse ikke bare i det som blir sagt og gjort, men også i det som *ikke* blir sagt og det som *ikke* blir gjort? Betyr ikke det å søke etter mening i det som ikke blir gjort og sagt, å tillegge en essens, en tro på at noe eksisterer bak den språklige diskursen? Jeg vil imidlertid ikke si det. Å lete etter mening, å analysere diskurser betyr nødvendigvis å tolke språk, handlinger, normer og verdier. Det å analysere det som utelates, det som ikke blir sagt, anser jeg ikke som å tillegge diskursen en essens. Jeg mener at ved å diskutere det forsømte eller fortidde, er å søke etter å tolke diskursens helhet. Jeg anser det som naivt å ikke inkludere det som ikke blir gjort eller ikke sagt i en diskurs. Jeg mener man får godt utbytte av for eksempel å problematisere hvorfor en mannlig regissør ikke virker videre interessert i å snakke om hvordan kvinnelige regissører skiller seg fra menn. Diskursen er ikke bare det denne regissøren sier, men også hva han ikke vil snakke om, hva han unnlater. Hvordan noe får betydning kan etterspores i diskursene; i de sosiale praksisene hvor premissene for handlingene blir produsert.

2.1.4 Tre diskursanalytiske tilnærminger

Jørgensen & Phillips (2006) presenterer tre ulike tilnærminger til diskursanalyse som har fått merkelappene diskursteori, kritisk diskursanalyse og diskurspsykologi. Alle tre tilnærmingene hviler på et sosialkonstruktivistisk grunnlag. Dermed har de det til felles at de stiller seg kritisk til selvfølgelig viten, de legger vekt på historisk og kulturell spesifikkhet, ser sammenheng mellom vitenskap og sosiale prosesser og endelig ser de en sammenheng mellom vitenskap og sosial handling (Jørgensen og Phillips 2006:14).

Diskursteori ses som den mest ”rene” poststrukturalistiske teori og tar utgangspunkt i at diskurs konstruerer den sosiale verden i betydning, og at betydning aldri kan fastlåses på grunn av språkets grunnleggende ustabilitet. Ingen diskurs er en lukket enhet; diskursen omformes snarere konstant i kontakten med andre diskurser. Nøkkelordet i denne teorien er dermed *diskursiv kamp*. Ulike diskurser kjemper altså stadig om hegemoni; om å oppnå herredømme over andre diskurser (Jørgensen og Phillips 2006).

Den *kritiske diskursanalyse* legger også vekt på at diskurs er med på å skape den sosiale verden, men mener at diskurs bare er et av flere aspekter ved hver sosial

praksis. Den kritiske diskursanalysen er således mindre poststrukturalistisk enn diskursteori. Den kritiske diskursanalysens hovedanliggende er å undersøke *forandring*; Hvordan trekker en diskurs på andre diskurser og hvordan reproduseres diskurser? Teorien vektlegger spesifikke tilfeller av språkbruk i konkret sosial interaksjon (ibid.).

Diskurspsykologi undersøker hvordan folk strategisk bruker diskurser til å fremstille seg selv og verden på bestemte (fordelaktige) måter i sosial interaksjon og hvilke sosiale konsekvenser det har (ibid.:15-16).

Å støtte seg selv til en av tre ulike diskursanalytiske teorier kan være fruktbart da det gir muligheter for å plassere seg i et spesifikt perspektiv. Når jeg nå skal bruke diskursanalyse som redskap for å ”rote rundt i romantiske idéer” og ”rokke ved myter i teaterfeltet”, hva er det jeg egentlig er ute etter å rote i eller rokke ved? Jeg er opptatt av hvordan forestillingen om den tyranniske regissør blir forstått i teaterfeltet. Jeg søker etter å forstå denne diskursen ved å analysere informantenes utsagn.

Hovedanliggende er altså å problematisere de forestillinger jeg finner i diskurser som rår i teaterfeltet. Med begrepet diskurs mener jeg måten ting blir gjort på, hva som blir sagt og ikke sagt, holdninger og forestillinger samt verdier, oppfatninger, historieskrivning og teatervitenskap, institusjonalisering og internaliseringsprosesser i teaterfeltet. Noen diskurser man finner i teaterfeltet, gjenfinner man kanskje som en del av hele kunstfeltet. Men som i alle ulike kunstgenrer, er det mulig å spore ”egne” sosiale praksiser innenfor teatret spesielt. I tillegg er det i teatermiljøet gjerne flere diskurser som kjemper om hegemoni. Forestillingen om at teatret primært forstås som en kollektiv kunstart fremfor en individualistisk, kan leses som en rådende diskurs i feltet. Da vil det følgelig være egne normer og regler på grunn av det kollektive preget. Når en regissør anser seg selv som mer eller mindre skapende kunstner, kan dette føre til utfordringer overfor en kunstart som krever et samarbeid. Denne dimensjonen vil prege diskursen hvor teater forstått som en kollektiv aktivitet gjelder.

Jeg mener jeg har fordel av å anvende den kritiske diskursanalytiske tilnærmingen. Kritisk diskursanalyse tar sikte på å undersøke relasjonene mellom diskursiv praksis og sosiale og kulturelle utviklinger i forskjellige sosiale sammenhenger (ibid:72). Jeg vil med kritisk diskursanalyse studere forestillingen om den tyranniske regissør som en diskursiv praksis som får sosiale og kulturelle virkninger i en bestemt kontekst.

2.1.5 Kritisk diskursanalyse

I Jørgensen & Phillips (2006) settes det opp fem trekk ved kritisk diskursanalyse:

1. Sosiale praksiser og kulturelle prosesser og strukturer har en delvis lingvistisk-diskursiv karakter. Diskursive praksiser bidrar til å konstituere den sosiale verden samt sosiale identiteter og relasjoner (ibid.:73). Hvordan ting blir gjort forstås å være formet av diskursene og språket.

2. Diskurs er konstituerende og konstituert. For kritisk diskursanalyse er diskurs en viktig form for sosial praksis, som både konstituerer den sosiale verden og konstitueres av andre sosiale praksiser (ibid.:74). Jeg tolker diskurs som en form for sosial praksis og likeledes sosiale praksiser som en del av diskursen; sosiale praksiser er et resultat av diskursens form, samtidig som de er med på å danne diskurser. I forfold til min analyse vil det være viktig å anta at de sosiale praksiser i teaterfeltet og den diskurs som teaterfeltet henviser til, er i stadig interaksjon med hverandre og sammen produserer rådende forestillinger og sosiale praksiser.

3. Språkbruk kan analyseres empirisk i den sosiale sammenheng. Kritisk diskursanalyse lager konkret lingvistisk tekstanalyse av språkbruk i sosial interaksjon (ibid.:75). Jeg kommer ikke til å foreta en lingvistisk tekstanalyse i denne oppgaven, men jeg kommer til å analysere hvordan informantene mine snakker og sette denne analysen opp mot teorier om kunstfeltet og teatret funnet i faglitteratur. Språkbruken forteller noe om hvilke diskursive ressurser de tar i bruk for å forstå seg selv og verden.

4. Diskurs fungerer ideologisk. I kritisk diskursanalyse hevdes det at diskursive praksiser bidrar til å skape og reprodusere ulike maktforhold mellom sosiale grupper, for eksempel mellom sosiale klasser, kvinner og menn og etniske minoriteter (ibid.:75). Når jeg vil finne ut av hvordan forestillingen om den tyranniske regissør blir forstått av regissører og skuespillere, er det fordi jeg vil utprøve hvorvidt diskurser som rår i teaterfeltet preges av en tro på karisma. Om tyranni blir legitimert, er det et klart tegn på at troen på karisma har en ideologisk forankring innen teaterfeltet. Om så er tilfelle vil det være nødvendig å avdekke slike ideologier. Masteroppgaven har således et formål om å stille de gjeldene forestillinger i teaterfeltet til skue.

5. Kritisk forskning. Kritisk diskursanalyse oppfatter ikke seg selv som politisk nøytral, men som en kritisk tilgang som er politisk engasjert i sosial forandring. Kritikken skal avsløre rollen som en diskursiv praksis spiller i opprettholdelsen av ulike maktforhold (ibid.:76). Jeg vil med et kritisk blikk søke etter å forstå teaterfeltets konvensjoner og forestillinger.

2.1.6 Diskursanalyse av forestillingen om den tyranniske regissør

I oppgaven vil forestillingen om den karismatiske kunstner og autoritære regissør diskuteres som diskursive begrep som forstås som noe som produseres i en bestemt kontekst. Diskursanalytisk forstår en skapelsen av kunstneren som formet og produsert av rådende diskurser og makthavere. Jeg ser det som fruktbart å anvende Foucaults diskursbegrep i denne oppgaven fordi han oppfatter diskurser for å være angivende for hvordan vi oppfatter verden og for hvordan vitenskap konstrueres og vinner legitimitet. Når en regissørs herskesyke oppførsel blir legitimert i arbeidstiden, eller når han i tillegg kanskje forventes å være tverr eller egoistisk, så er det på grunn av noe. Det er på grunn av visse forestillinger og holdninger en har til regissøren som figur. Aktører i feltet ses følgelig som sosialisert inn i en overordnet felles forståelse som de kan ha ulike holdninger overfor. Mennesker forstås altså som på en og samme tid skapt av og som medskapere av deres egne betingelser (Søndergaard i Haavind (red.) 2000:67):

Gennem overtagelsen af praksisser af diskursiv og handlemessig art, og gennem en mere eller mindre bevidst forholden til dem, bliver enkeltindivider til aktive subjekter: De kan tale og handle de selvsamme betingelser til eksistens eller ændring; de kan imødegå betingelserne, bryde med dem, modsige dem, forsterke dem, bekræfte dem eller på anden måde forholde sig formende til dem og til deres videre sociokulturelle og psykologiske effekter (ibid.).

Aktørene i teaterfeltet vil på denne måten forholde seg til forestillingen om den tyranniske regissør ut fra deres egen praksis og den overordnede diskurs. Den tyranniske regissør må ikke forstås som en iboende ond og maktsyk person – diskurser ses som konstitutiv for hvordan man opptrer i feltet. Diskurser har opprettholdt en tro på karismatiske regissører, dermed må tyranniske regissører forstås på bakgrunn av denne troen. I denne oppgaven søkes det ikke å direkte spore opp etableringen av diskursen om den tyranniske regissør – jeg søker etter å begripe hvordan en slik figur forstås av teateraktører. Det er med diskursanalysen helt

vesentlig å tolke informantenes utsagn og knytte de til en større sammenheng. Det ligger forut en forståelse av at disse må forstås i en historisk, kulturell og sosial kontekst.

2.1.7 Subjektposisjoner

I diskursene finnes det alltid posisjoner som subjektene kan innta: ”Individer bliver interpellert eller ‘sat’ i bestemte positioner af diskurserne” (Jørgensen & Phillips 2006:53). Det handler om at man har visse forventninger overfor en person på grunn av hans/hennes posisjon. I tearet har medarbeiderne visse forventninger til regissøren. Likeledes har regissøren visse forventninger til sine medarbeidere enten det er skuespillere, scenografer, snekkere, lysdesignere etc. I alle disse tituleringene ligger det subjektposisjoner; personer får bestemte posisjoner som innebærer en del forventninger og krav. Det ligger her forventninger om hva en skal si og ikke si, gjøre og ikke gjøre. Bryter man disse konvensjonene, rokker man ved sin posisjon.

I et teaterensemble med en klart atskilt rollefordeling mellom regissør og skuespiller, ligger det ikke forventninger til at en skuespiller skal innta en regissørs posisjon. I subjektposisjonene ligger en del av forklaringen på hvorfor man tror på noe som blir sagt av en bestemt person med en bestemt posisjon fremfor en annen med en annen posisjon. Det kan være det samme som blir sagt, men det som sies, blir farget av den som sier det. Fordi regissøren sier slik og slik, er det kanskje lettere å tro på det enn om en snekker sier akkurat det samme. Utsagnet blir altså tolket i lys av hvem som sier det – på grunn av posisjonen til den som snakker.

En person har ikke samme subjektposisjon hele tiden. Så lenge en forflytter seg i ulike diskurser, får en tildelt og tar ulike roller og posisjoner. En regissør er regissør på jobben, kjæreste og pappa når han kommer hjem, sønn når han snakker med mor, pasient når han er innom legen, og så videre man inntar altså mange ulike subjektposisjoner i løpet av dagen. Subjektene er altså ikke suverene; de er i stadig forandring og bestemt av diskursene. I tillegg kan en utsettes for å bli interpellert i forskjellige subjektposisjoner på en og samme tid om motstridene diskurser samtidig forsøker å organisere det sosiale rom (ibid.:53-54). Subjektposisjoner er resultat av hegemoniske prosesser; et resultat av at alternative muligheter er blitt utelukket og en bestemt diskurs fremstår som den objektive sanne (ibid.:54). Hvordan man oppfatter en regissør kunne ha vært annerledes; det er diskursene som ”forteller” hvordan en

regissør ”bør/ikke bør” være eller har muligheter og ikke muligheter for å være. Det å være regissør innebærer kanskje en forventning om å bryte forventningene på en eller annen måte. Regissøren kan ha en forventning til seg om å være original og nyskapende – deretter kan det være en forventning om at han/hun er interessant og kanskje karismatisk. Det som kanskje bryter med en regissørs konvensjon er å *ikke* ha noe spesielt ved seg.

La oss se nærmere på hva Bourdieus teorier om kunstfeltet handler om og i hvilken utstrekning teoriene er relevante for forestillingen om den tyranniske regissør.

2.2 Bourdieus teorier om kunstfeltet

Ifølge den franske sosiologen Pierre Bourdieu (2000, 1993 a, 1993 b, 1996) kan man forstå grunnlaget for aktørers holdnings- og handlingsmønstre ut fra en sosial strukturell forståelse. Opprettholdelse av forestillinger og normer er ifølge Bourdieu ikke bare styrt av diskurser, men også av posisjoner i bestemte felt. Bourdieu kartlegger en forståelse av kunstnere på grunnlag av ulike posisjoneringer i et begrenset felt. Hvorvidt regissøren forventes å være karismatisk i teaterfeltet, vil i tråd med Bourdieu forstås på grunnlag av de iboende konvensjoner man finner i feltet.

2.2.1 Kunstfeltet

For å forstå den overordnede diskursen om kunstens forestillinger, er Bourdieus (2000) bruk av begrepet *kunstfelt* et nyttig redskap. Bourdieu skiller ut områder i samfunnet i egne felt. På denne måten stiller Bourdieu seg på utsiden og kikker inn. Fra utsiden betraktes innsiden som et område med aktører i ulike posisjoner, konvensjoner, normer, regler, forestillinger, institusjonaliseringer etc. Bourdieu mener et felt preges av både samforstand og strid. Den grunnleggende enigheten mellom aktørene i et felt betegner Bourdieu som *doxa* (Bourdieu 1993a). Et felt oppstår når mennesker strider om symbolske eller materielle tilganger som er betydningsfulle for dem (Broady 1991:267). Johnson (i Bourdieu 1993a) formulerer Bourdieus feltbegrep som sosiale formeringer med egne lover og regler:

According to Bourdieu's theoretical model, any social formation is structured by the way of a hierarchically organized series of fields (the economic field, the educational field, the political field, the cultural field, etc.), each defined as a structured space with its own laws of functioning and its own relations of force independent of those of politics and the economy, except, obviously, in the cases of the economic and political fields. Each field is relatively autonomous but structurally homologous with the others (Johnson (red.) 1993a:6).

I kunstfeltet er det for eksempel kunstnerisk anerkjennelse det strides om, i det økonomiske feltet er det økonomisk suksess. Kunstfeltet består av kunstnere, kritikere, kunsthistorikere, institusjoner, kunstmuseer, gallerier, kunsttidsskrifter, akademier etc. Striden i feltet gjelder definisjonen av verdifull kunst og autoriteten til å uttale seg om den kunstneriske verden (ibid.:11). På denne måten kan man tolke Bourdieus teorier om kunstfeltet som en konstruktivistisk tilnærming. Posisjonene og smakshierarkiene i kunstfeltet blir sett på som konstruerte. De holdninger og forestillinger som et felt utgjør og består av, kan uttrykkes i eksplisitte og implisitte former. Det implisitte har gjerne en form for legitimitet gjennom en selvfølgelighet ingen ser grunn til å stille spørsmålstegn ved. Slike kan kalles uskrevne regler som fungerer veiledende for hva en kan si og ikke si, gjøre og ikke gjøre.

Bourdieu (1986) mener hvordan aktører handler må forstås med utgangspunkt i de konvensjoner og strider feltet består av. Ifølge Bourdieu kan feltets konvensjoner forklare aktørers handlingsmønstre og tankesett. Striden om anerkjennelse må forstås i lys av kunstfeltets karismatiske ideologi:

Det är lönlöst att leta någon annanstans än i fältet, dvs. i det system av objektiva relationer som konstituerar fältet, i de strider som fältet är valplats för och i den specifika form av energi eller kapital som alstras där: bara där kan man hitta grundvalen för den "skapande" makten, grundvalen för den onämnbare mana eller karisma som traditionen håller helig (Bourdieu 1986:166).

Aktører innad i feltet må forstås ut fra sosiale relasjoner. "Agents do not act in a vacuum, but rather in concrete social situations governed by a set of objective social relations" (Bourdieu 1993a:6). Bourdieu vektlegger det strukturelle aspektet ved aktørers handlinger og holdninger. Den sosiale strukturen en aktør inngår i, betyr mer enn en aktørs individuelle valg. Med Bourdieu sier en gjerne at de individuelle valg er formet av en større sosial struktur og at de kanskje oppleves som individuelle valg. De er imidlertid, på en skjult måte, styrt av det feltet og forøvrig det samfunnet en er en del av. Bourdieu tenker på denne måten at aktører i samfunnet er styrt av noe

overordnet de selv ikke har makt til å endre. Bourdieu har blitt kritisert for å betrakte menneskers handlings- og holdningsmønstre på en strukturell måte:

Bourdieu brukar ofta anklagas for att utmåla den sociala världen som ett slags automat som upprätthåller herraväldet för egen maskin utan att människorna kan göra särskilt mycket åt saken (Broady, innledning i Bourdieu 2000:13).

Hvorvidt mennesker skal oppfattes som en flokk som følger strømmen eller som individuelle handlekraftige, handler kanskje ikke om et ”enten-eller”. Jeg vil tro at mennesker både følger strømmen og bidrar til å endre på gjeldende diskurser ved å ta individuelle valg. Det jeg mener er relevant her, er at Bourdieu angir hvordan noe kan vinne legitimitet, hvordan noe skapes og opprettholdes innenfor et bestemt område. Bourdieus teorier om kunstfeltet blir aktuelle i forhold til forestillingen om den tyranniske regissør hvis fabel er å forstå som gjeldende for aktører innenfor et bestemt område, altså teaterfeltet.

Jeg mener Bourdieus begrep om kunstfeltet og kritisk diskursanalyse lar seg forene i ett og samme teoretiske rammeverk. Hvordan dette lar seg gjøre, mener jeg handler om at Bourdieus feltbegrep har en strukturell komponent (objektive strukturer i form av relasjoner) og en meningskomponent (subjektive trosforestillinger) som respektivt kan sees som tilsvarende sosial praksis og diskursiv praksis hos Norman Fairclough. Fairclough (1992) er en av grunnleggerne av den kritiske diskursanalysen. Hans teorier om sosiale praksiser handler om aktører med visse muligheter og begrensinger for handling innen et bestemt område, med en bestemt relasjon eller posisjonering. Diskurs er ifølge Fairclough en viktig sosial praksis: ”Thus the discursive constitution of society does not emanate from a free play of ideas in people’s heads but from a social practice which is firmly rooted in and oriented to real, material social structures” (Fairclough 1992:66). Diskurs står således i et dialektisk forhold til andre sosiale praksiser og strukturer (Jørgensen & Phillips 1999).

Kritisk diskursanalyse forstår diskurser som å være både konstituerende og konstituert. Diskursene former sosiale strukturer, men sosiale strukturer former også diskursene. Aktører kan forandre strukturer gjennom sosiale praksiser og i neste omgang bidra til at diskurser endres.

Bourdies feltbegrep handler om aktører som opererer innen et bestemt felt og de strider og konvensjoner feltet utgjør. Denne aktørorienterte, strukturelle og sosiale

dimensjonen ved kritisk diskursanalyse og Bourdieus konstruksjon av begrepet kunstfelt, danner en fortolkningsramme for min analyse i denne oppgaven.

2.2.2 Kunstfeltets fornektelse av økonomien

Kunstfeltet skiller seg for eksempel fra det økonomiske feltet – de blir ansett for å være to kontrasterte felt med motsatt logikk og motsatt tro. Aktørene innen kunstfeltet som regissører, billedkunstnere, musikere, forfattere, kritikere, kunsthandlere og så videre, vil ha en annen oppfatning av hvordan en handler, ha ulike sosiale praksiser eller utføre dem annerledes, ha ulik smak hva gjelder kunst og mat, innredning og klesstil, stille seg et annet sted politisk og betrakte verden annerledes enn det aktører i det økonomiske felt vil (Bourdieu 1993a).

Bourdieu (2000) drøfter hvordan kunstfeltet eliminerer den kalkulerende økonomiske nyttetankegangen som ideal. Bourdieu kaller kunstfeltet for en omvendt økonomisk verden. Å oppnå rask økonomisk suksess blir sett på med skepsis i kunstfeltet. Ideologien om å drive kunst for kunstens egen skyld er gjeldende. I dag er dette kanskje mer eller mindre i oppløsning – i alle fall i praksis. Skuespillere kan arbeide på Nationaltheatret i en tid, i neste omgang ser du dem i tv-reklame. Mangset (2004) hevder imidlertid at fornektelsen av økonomien til en viss grad er en gjeldende forestilling for dagens kunstnere.

Idéen om den rene, autonome kunsten handler om en idé om kunsten som fri fra markedet og profittorientering. Bourdieu hevder idéen om kunstneren som ikke har noe annet mål enn kunsten og er likeglad med markedets sanksjoner, med offisiell anerkjennelse, med suksess, er blitt funnet opp litt etter litt etter hvert som kunstfeltet ble innstiftet en helt egen sosial verden (Bourdieu 1996:97).

Bourdieu mener det er den karismatiske ideologien som er selve grunnen til troen på kunstverkets verdi (Bourdieu 2000:158). Altså vil verdien av kunstverket defineres på bakgrunn av aktøren bak verket og verkets mottagelse i feltet. Den vil ikke måles slik den måles i et profittorientert felt. Den karismatiske ideologien må forstås som premissleverandør for de avgjørelser og definisjoner blir gjort i feltet. Ifølge Bourdieu preges kunstfeltet av en iboende karismatisk illusjon (1986).

2.2.3 Den karismatiske illusjonen

Kjærlighet til kunsten kan ses som et premiss i kunstfeltet. Uten den, kommer en ikke langt som deltakende aktør i feltet. Troen på den sterke dragningen til kunsten som tilskuer, eller som kunstner, kan forstås som grunnen til at kunst i det hele tatt eksisterer. Det er en velkjent tese i kunstfeltet at kunstnere har en iboende trang til å uttrykke seg. Denne trangen, denne kjærligheten, kan forstås som selve grunnlaget for kunstens kreasjon. Bourdieu betegner kjærligheten til kunsten som en velbegrunnet illusjon:

...den karismatiske ideologi som kärleken till konsten beskriver såsom kärlek vid första ögonkastet är en ”välgrundad illusion” som väl beskriver relationen av ömsesidig lockelse mellan det estetiska sinnet och de konstärliga innebörderna där kärlekens, ja till och med sexualitetens ordförråd är ett approximativt uttryck, och säkert det minst inadekvata – men den tar inte hänsyn till de sociala villkor som möjliggör denna erfarenhet (Bourdieu 2000:451).

Bourdieu avslører kunstfeltets fokusering på kjærligheten til kunsten som utslagsgivende for kunstens kreasjon, og dens undergraving av de sosiale vilkår som spiller mye inn i hvordan kunsten produseres og mottas. Maktaktører vil sjelden utpekes direkte – å i det hele tatt mene at kunstens produksjon og mottakelse handler mye om hvem som har makt til å bestemme hva, vil være et brudd med kunstfeltets regler.

Bourdieu mener at kunstfeltets produksjon av tro (1986) på enkeltpersoner uttrykker feltets karismatiske ideologi. Den karismatiske ideologi handler om den sterke troen på den unike skaperen: ”There are in fact very few other areas in which the glorification of ‘great individuals’, unique creators irreducible to any condition or conditioning, is more common or uncontroversial” (Bourdieu 1993a:29). Bourdieu diskuterer kunstfeltets produksjon av tro, en tro som kan anses for å være hellig innad i feltet. Han mener det er få andre felt i samfunnet som tror på de ”store individer”. Troen på de store individer gir aktører med særskilte posisjoner innad i feltet legitimitet og autoritet. Det gir kanskje aktører innad i feltet utfordringer om å skaffe seg en anerkjennelse, en posisjon. Det vil dermed være en stadig kamp om anerkjennelse og kunstnerisk status i kunstfeltet. En regissørs forutsetninger for autoritet, vil kanskje være farget av hans/hennes posisjon i feltet. En regissør med rykte på seg som stor kunstner, har oppnådd en bestemt form for autoritet i feltet.

2.2.4 Symbolsk makt

Ervervet anseelse i kunstfeltet fører til symbolsk kapital. Symbolsk kapital hviler på tro; symbolsk kapital som anerkjennelse forutsetter at deltakerne i feltet tror på den (Bourdieu 1996:98). ”Symbolisk kapital är det som erkännes” (Broady 1991:169). Symbolsk kapital er det som erkjennes som symbolsk kapital; symbolsk kapital er det aktører gjenkjenner som verdifullt. Regissøren kan med Bourdieu sies å disponere symbolsk kapital, hvorpå han/hun har vunnet anerkjennelse blant andre aktører innen feltet for sin posisjon. Ervervet symbolsk kapital fører til muligheter for utøvelse av makt.

Symbolsk kapital, det er en hvilken som helst egenskap (hvilken som helst form for kapital; fysisk, økonomisk, kulturell, sosial) som oppfattes av sosiale aktører med persepsjonskategorier som er slik at de er i stand til å kjenne den (til å oppfatte den) og til å anerkjenne den, til å gi den verdi (Bourdieu 1996:61).

Et godt omdømme er en form for symbolsk kapital. Ved oppnådd status som kunstner, kan en for eksempel utføre en rekke handlinger som blir sett på i en bestemt lys, farget av kunstnerstatusen. Symbolsk kapital gir dermed mulighet for å utøve makt. Symbolsk makt karakteriseres som makt til å konstruere virkeligheten som kan være vanskelig å etterspore (ibid.:40). Bourdieu forklarer en slik prosessuell og komplisert maktkamp med den anerkjente kunstneren Marcel Duchamps pissoar som eksempel:

Alle betingelser kan ikke reduseres til det følgende, men det var nødvendig at denne handlingen ble utført av ham, det vil si av en maler anerkjent som maler av andre malere eller av representanter for kunstmiljøet med makt til å erklære hvem som er maler; den måtte utføres i et museum som anerkjente ham som maler, og som hadde makt til å anerkjenne hans handling som en kunstnerisk handling, og kunstmiljøet måtte være rede til å anerkjenne denne måten å stille spørsmål ved deres anerkjennelse på (Bourdieu 1996:98-99).

På denne måten kan mottakelsen av Duchamps pissoar forklares ut fra hvem som sitter i de viktige posisjonene i kunstfeltet og som følgelig har makt til å bedømme estetikk. I tillegg peker Bourdieu på at for at pissoaret skulle bli sett på som et kunstverk, var det nødvendig at det var Duchamp som stilte ut dette uvanlige kunstverket. At Duchamp allerede hadde en posisjon i kunstfeltet blir med Bourdieu sett som en forutsetning for at pissoaret ble lest som et kunstverk.

Makten definerer seg selv i og gjennom et bestemt forhold mellom de som utøver makt, og de som makten utøves på i selve strukturen til det feltet hvor tro produseres og reproduseres. Troen på kunstnerens legitimitet understøtter altså makten som utfoldes. Symbolsk makt er ikke-gjenkjennbar og legitimert og kan frembringe reelle virkninger tilsynelatende uten anstrengelser (ibid.: 45-46).

Regissøren disponerer symbolsk kapital om han/hun er anerkjent blant aktører i feltet. Det å ”få et navn” i kunstfeltet, å vinne et godt omdømme som en dyktig regissør, medfører symbolsk kapital. Da vil denne regissøren kunne gjøre en god del som han/hun ikke kunne om han/hun ikke var anerkjent. Den anerkjente regissøren vil dermed ha makt til å sette i spill spesifikke sosiale praksiser som legitimeres av de involverte aktører. En tyrannisk lederstil som legitimeres med argumenter om kunstnerisk kvalitet, betyr en regissør med symbolsk makt. Bourdieu karakteriserer symbolsk makt som usynlig: ”Symbolsk makt er denne usynlige makten som bare kan utøves med delaktighet av de som ikke vet at de ligger under for dem, eller endatil ikke vet at de utøver den” (ibid.:39). Dermed er gjerne symbolsk makt skjult eller tatt for gitt i feltet. Regissøren utøver ikke med en skjult maktform, direkte og bevisst makt fordi han/hun kan. På grunn av en større sosial struktur utøves makten på måter aktører utfører og mottar uten å stille spørsmålstegn ved den. Tyranni vil da utføres med en tro på kunstens harde karakter.

Hvordan jeg har forsøkt å tilnærme meg teaterfeltet og forstått teateraktørers meningsunivers, er tema for neste kapittel.

3. Hvordan fange den tyranniske regissør?

Hvordan går man frem for å avdekke forestillingen om den tyranniske regissør? Hvilke metodiske utfordringer kan man møte på i en slik prosess? Jeg ser det som relevant å først diskutere hvem jeg er i forhold til det jeg studerer, for å belyse min stemme i forhold til forskningsobjektet. Jeg vil deretter diskutere spørsmål av epistemologisk karakter, og spørre hvordan jeg kan gripe forestillingen om den tyranniske regissør. Til sist vil jeg diskutere hvordan prosessen i å finne frem til og nærme seg studieobjektet, arter seg. Alle disse punktene kan sies å omhandle metodiske spørsmål og handle om hvordan jeg nærmer meg mitt studieobjekt. Hvordan fange den tyranniske regissør?

3. 1 Å se teater med andre briller

Å plassere seg selv i forhold til det en forsker på, kan være fruktbart i et metodekapittel. Forskeren preger utformingen av analysen, det ses dermed som relevant å diskutere forskerens posisjon i forhold til forskningsobjektet. Kvalitativ metode bærer preg av et nært forhold mellom forsker og forskningsobjekt (Repstad 2007). Dermed kan ikke forskningsobjektet forstås isolert – forskerens stemme bør diskuteres. I tillegg får forskeren anledning til å uttrykke egne personlige erfaringer knyttet til det hun/han studerer. Forskeren er en del av forskningen og dette ”selvet” påvirker nødvendigvis utfallet av forskningen. Min fremtreden, måten jeg oppfattes på av informantene, vil påvirke intervju situasjonen. Dette kalles for forskningseffekt: ”Med forskningseffekt menes alle virkninger på aktørene og deres samspill av at de er under utforskning og vet om det” (Repstad 2007:66). Forskningseffekt er uunngåelig og kan sies å være produktiv. Det er forskeren som produserer vitenskapen med alle hans/hennes ståsteder vitenskapelig, i tid og i rom. Forskeren er en del av en kontekst som vitenskapen produseres i.

Jeg har selv vært aktør i teaterfeltet. Jeg har spilt teater, hatt skuespillere og regissører som omgangsvenner, og har vært en del av den diskursen som gjelder i feltet. Jeg har også studert teatervitenskap, og da fikk jeg innsikt i teaterhistorien og personer som teaterhistorisk sett blir ansett som særdeles viktig. Dette utgjør en rekke

fordeler i intervjusituasjonen. For det første kjente jeg til viktige aktører i feltet. Jeg var fortrolig med kjente regissører som flere omtalte, teaterteoretikere, metoder og retninger som informantene kom inn på. Det ville vært vanskelig å forske på noe en ikke har en del kunnskap om. I tillegg vet jeg hvordan det er å stå på en scene. Jeg vet hvordan det er å arbeide mot et felles mål og å nærme seg en premiere. Dette medfører forståelse for informantenes beskrivelse av sin arbeidssituasjon.

Innledningskapittelet i denne oppgaven startet med et innblikk i en selvopplevd episode bak sceneteppet. Da jeg selv var aktør i teaterfeltet, tok jeg noen av de sosiale praksiser og verdsett som preget miljøet som en selvfølge. Jeg hadde etter en tid som skuespiller i studentteater og fritheater opplevd at bestemte oppfatninger hadde bred oppslutning. Man snakket om å kjempe, streve og få utløp for krefter som kom innenfra som ”bare måtte” komme ut, men også om å ha det moro, å leke, å ha egenskapen til å være barnlig og se på ting med nye øyne. Man snakket om det umulige som man måtte strekke seg til. Man snakket om lidenskapen som reddet oss gjennom det nesten umulige prosjektet å iscenesette en forestilling.

Ved første skoledag på folkehøgskolen sa teaterlæreren til oss med et alvorlig blikk: ”Om dere vil bli skuespillere – tenk dere om. Dere må ville det så veldig. Om det er noe annet dere kunne tenke dere å gjøre – gjør heller det”. Forestillingen om teatervirksomhet som nesten uoppnåelig og umulig, men bare nesten, står kanskje sterkt i teaterfeltet. Denne diskursen kan godt illustreres med det velkjente sitat av Ibsens figur Catalina; ”Jeg maa, jeg maa! Så byder meg en stemme”.² Den unike muligheten til å få uttrykke seg kreativt, later til å bare være forbeholdt noen få. For å parafasere tittelen på Mangsets (2004) bok om kunstnerroller i endring – ”Mange er kalt, men få er utvalgt”. Forestillingen om kallet til kunsten som vanskelig, kan tenkes å være gjeldende i kunstfeltet forøvrig, og henger mye sammen med den karismatiske kunstnermyten.

Ifølge Bourdieu (2000) er ethvert felt gjenstand for strid. Aktører i ulike posisjoner er på noen områder uenige, det praktiseres på ulike måter, man har ulike normer og regler i ulike felt. I teaterfeltet kan man skille mellom et institusjonelt delfelt og et delfelt for fritheater. Institusjonsteatrene er eksempel på det første, her har vi alle de institusjonelle, statlige scenene i Norge. Fritheater er teatergrupper som på eget initiativ starter en teatervirksomhet. Det institusjonelle delfelt vil skille seg fra

² Fra Henriks Ibsens debut *Catalina* fra 1850.

delfeltet for friteater på en rekke områder. Innen disse vil bestemte verdier og oppfatninger regjere og disse kan være i opposisjon til hverandre. Aktører i viktige posisjoner har makt til å danne hierarki over kvalitet og til å forme gjeldende verdier og holdninger.

Som amatørskuespiller opplevde jeg ikke ”det ekte” teatermiljø – jeg oppfattet meg selv som en som strebet etter å nå dit ”stjerneskuspillene” befant seg – ved de store og prestisjetunge institusjonsteatrene. Utbruddet i garderoben fra regissøren ble ikke tatt som en umiddelbar selvfølge; den ble gjenstand for debatt og vi mente han hadde gått for langt. ”Vi er jo bare et studentteater. Vi skal jo ha det gøy”, sa vi. Det som ble oppfattet som ”for langt” i denne sammenhengen, var ”for profesjonelt”. Man tenkte at utbrudd bak sceneteppet kunne skje på profesjonelt nivå, da man kanskje antok at teater ble ”tatt på ramme alvor”. Her var vi en gjeng studenter som kanskje hadde ulike motiver for å drive med teater. Det jeg imidlertid ikke reflekterte over da, var at denne type oppførsel i seg selv er interessant.

Da ønsket om å bli profesjonell skuespiller, gradvis ble tolket som en naiv drøm, beveget jeg meg så og si ”ut av feltet” og inn i et annet – det akademiske. Som student lærer man å tenke kritisk. Jeg bidrar kanskje til å avfortrylle min egen lidenskap med denne oppgaven siden jeg stiller spørsmålstegn ved forestillinger jeg selv hadde da jeg var aktiv som skuespiller. Jeg vil forsøke å studere teaterfeltet fra utsiden, ikke som en aktør i feltet. Det kan imidlertid hende jeg står i fare for å se en del av konvensjonene i feltet som selvfølgeligheter. Det at jeg har en del erfaring som skuespiller, vil på den annen side kunne bidra til en forståelse av informantenes verdier og sosiale praksiser. Tidligere har jeg vært mer eller mindre sosialisert inn i en del handlings- og tankemønstre i teaterfeltet. Nå vil jeg studere noen av dem fra utsiden. På denne måten ser jeg nå teater med ”andre briller”.

3.2 Å studere et felt utenfra

3.2.1 Er det mulig å stå på utsiden?

Jeg har uttrykt et ønske om å studere regissørens rolle utenfra, med et konstruktivistisk perspektiv. En kan spørre seg hvorvidt det å studere et forskningsobjektet utenfra lar seg gjøre. Røyseng peker på hvordan innarbeidede og naturaliserte forestillinger om den virkeligheten vi studerer, hindrer oss i å se

forskningsobjektet utenfra (Røyseng 2006:74). Røyseng (2006) og Broady (1991) referer til Bachelard som en av de sentrale skikkelsene i den historiske epistemologien. Bachelard kaller denne problematikken for ”epistemologiske hindringer” (Røyseng 2006:74).

For å sette problematikken på spissen kan man si at forskeren ikke kan løsrive seg helt fra det han/hun studerer, da han/hun er sosialisert inn i den konteksten forskningen befinner seg i. Røyseng diskuterer videre hvordan Bourdieu problematiserer denne utfordringen for en samfunnsforsker. Uheldigvis kan samfunnsforskeren utelate å problematisere verdier og forestillinger, fordi disse blir antatt for å være ”sannheter”. Som Røyseng poengterer: ”Innarbeidede forestillinger som er så selvfølgelige at de ikke engang trenger å uttales, representerer symbolsk makt på sitt mest effektive” (ibid.:74). Det å problematisere forholdet mellom egen posisjon som forsker til et bestemt forskningsobjekt, vil i dette henseende ses som viktig for å ikke fremstå som formidler av objektiv kunnskap uten å diskutere forskerens posisjon i kunnskapsproduksjonen.

3.2.2 Diskursanalyse som metode

Diskursanalyse differensierer ikke skarpt mellom teori og metode (Neumann 2001:14). Det er fordi metode er normativ i karakter, det er teorier om hvordan en mener noe bør gjøres og ikke gjøres innenfor gitte rammer. Metode skal representere noe fra et eksternt ståsted – men diskursanalytikerens tror ikke på ”det eksterne ståsted”; en analytiker vil ikke kunne stille seg på utsiden og se inn – han er selv en del av bildet. Forskeren er ofte en del av den kulturen man undersøker og deler mange av de selvfølgeligheter som ligger i ens materiale, og det er nettopp selvfølgelighetene man er ute etter å avdekke. Selv om forskeren må erkjenne at han/hun er en del av den diskursen som undersøkes, kan han/hun fremmedgjøre seg fra materialet. Jørgensen og Phillips (2006) hevder man for eksempel kan forestille seg at man er en antropolog som undersøker et fremmed meningsunivers for å finne ut av hvordan ting henger sammen og gir mening akkurat der (Jørgensen & Phillips 2006:31-32). Denne karakteristikken kan imidlertid sies å være noe forenklet.

Diskursanalyse som metode betyr å problematisere hvordan mennesker tenker og ordlegger seg, hvordan forestillinger og holdninger er produkt og produksjon av ulike diskurser:

Interessen for diskursanalyse som metode henger nær sammen med en økt bevissthet i samfunnsvitenskapen om at vi tenker ved hjelp av språket, og at våre språklige uttrykksformer har et kollektivt preg og former våre tanker og forestillinger. Diskursanalyse har ofte et ”avslørende preg” og søker å vise hvordan bestemte forestillinger tas for gitt og forsterkes gjennom en diskurs, eller hvem som regulerer hva som er relevant og sant innenfor diskursen (Repstad 2007:108).

Repstad peker på en vesentlig egenskap ved diskursanalyse. Et redskap for å avsløre det tilslørte, er nok i mitt henseende nødvendig for å kunne si noe fruktbart om forestillingen om den tyranniske regissør.

3.3 Metodiske utfordringer

Å skrive en masteroppgave begynner med en idé og formes etter hvert til et helhetlig produkt. Denne prosessen kan sammenlignes med et snøfnugg som etter hvert utvikler seg til en stor snøball med informasjon. Et krystallklart snøfnugg blir til en diger snøball. Jo større snøballen blir, jo vanskeligere er det å holde den i hendene. Den faller i bakken og blir til flere deler, noen er store, andre er så små at man mister oversikten. Man ser at de har tilknytning til hverandre, men det kan være vanskelig å se helheten. En slik dekonstruert mengde med informasjon kan gjøre en forvirret, men det som er forvirrende, kan med tiden ironisk nok klargjøre. En del av den frustrasjonen en kan oppleve i en slik fase, mener jeg er nødvendig for å forstå bedre. Plutselig blir snøballens oppdeling mer naturlig og det er ikke så vanskelig å se hvilke deler som hører sammen lengre. Til sist er kanskje snøballen formet til en fin og jevn ball. Restene på bakken er deler som har smeltet vekk under prosessen.

3.3.1 Empirisk materiale

Det empiriske materialet for denne oppaven er dybdeintervju av syv informanter, alle aktører i teaterfeltet. Av dem er to kvinner og fem menn. To er skuespillere, fem er regissører. To er fra friteatermiljøet og fem er fra institusjonsteatre. Det har vært viktig for meg å finne frem til ulike typer regissører både fra institusjonsmiljøet og friteatermiljøet. En av informantene fra det frie miljøet, arbeider for det meste med barneteater, den andre med eksperimentelt teater. At informantene befinner seg i ulike delfelt i teaterfeltet, ses på som viktig for å kunne fortelle noe om hvilke ulike forutsetninger regissørens autoritet hviler på. Antallet informanter intervjuet fra

institusjonsmiljøet og friteatermiljøet, vil kanskje speile den faktiske fordelingen i teatermiljøet. Jeg har kun snakket med to skuespillere av syv informanter. Underveis i feltarbeidet merket jeg at min interesse først og fremst lå i samtalene med regissører.

Jeg har kun snakket med to kvinner av syv informanter, og derav en kvinnelig regissør. Fordi regiyrket er et mannsdominert yrke, har jeg intervjuet færre kvinner enn menn.

I analysen viser jeg til at noen informanter kritiserer institusjonsteatret. Ingen informanter forsvare institusjonsteatret. At ingen gjør det, kan tyde på at det er en skjevhet i mitt materiale, og at jeg burde fått med noen stemmer som forsvare institusjonsteatret. Jeg vil imidlertid påpeke at jeg ikke eksplisitt spurte noen informanter om hva de synes om institusjonsteatret eller friteatret. Ytringer om institusjonsteatret har kommet frem i en annen sammenheng i samtalene. Det kan tenkes at jeg uansett burde spurt mer direkte om forskjellen mellom institusjonsteatret og friteatret til alle informanter, siden dette er et aspekt i analysen.

I tillegg til intervjuene som anses som primærdata, er bruken av sekundærdata (bøkene *Regikunst* og *Skuespillerkunst* red. Reistad 2006), også en del av analysen.

Informantene er som følger:

Håkon: Regissør for et friteteater som primært har iscenesatt barneteater. I trettiårene, uten formell regiutdannelse, men har studert ved et universitet.

Tine: Regissør i trettiårene med to formelle utdannelse i regi i tillegg til utdannelse i drama. Arbeider for det meste ved institusjonsscenene.

Olav: Skuespiller i sekstiåra med formell utdannelse. Har arbeidet mye ved de institusjonelle scenene.

Ulf: Regissør i femtiårene for et friteteater som primært iscenesetter fysisk teater. Han er formelt utdannet skuespiller.

Heidi: Skuespiller i sekstiårene med formell utdannelse. Har arbeidet mye ved de institusjonelle scenene.

Morten: Regissør i førtiårene med to formelle utdannelse i regi. Har arbeidet mye ved de institusjonelle scenene, men også i frie grupper.

Knut: Regissør i sekstiårene som siden han var ung har jobbet som skuespiller og regissør ved institusjonsscenene.

3.3.2 Kvalitativ analyse

Dette er en kvalitativ studie, altså er målet å gå i dybden på fenomener fremfor å lage statistikker. Pål Repstad (2007) peker på hvordan kvalitative studier tar sikte på å *karaktarisere* fenomener: ”Selve ordet kvalitativ viser til kvalitetene, det vil si egenskapene eller karaktertrekkene ved fenomener” (ibid.:16). Det er ikke å lage en statistikk som er intensjonen i kvalitativ forskning, men å studere enkelte eller få fenomen(er) i en kontekst. Jeg vil ikke kunne lage en statistikk over regissørers tyranni i Norge anno 2009. Informantene blir ikke presentert som representative for ”den gjengse” regissør i Norge i dag. Utvalget vil imidlertid analyseres med et innslag av generaliserbarhet, da det viste seg at en del av svarene har en viss likhet. Analysen vil generalisere, konstruere og dekonstruere innsamlet data.

Kvantitative studer beskjeftiger seg med tall, kvalitative med tekst. Teksten er det sentrale uttrykk og arbeidsmateriale (Repstad 2007:16). En kan si at man ikke er interessert i *hvor mange* som sier noe, men *hva* som blir sagt av hvem. Man går i dybden fremfor i bredden. Dette fordrer et ideal om nærhet i kvalitativ forskning (ibid.). I intervjuene har jeg forsøkt å komme ”under huden” på informantene. Intervjuene karakteriseres som dybdeintervju, de går i dybden og suger til seg alt informanten har å ytre. Kvalitative metoder er særlig rettet inn på å få tak i ”the actor’s point of view: Aktørens egen virkelighetsoppfatning, deres motiver, deres tenkemåte – i all sin nyanserikdom, og så lojalt og autentisk gjengitt som forskeren bare kan få det til” (ibid.:19). På denne måten søker man som kvalitativ forsker å nærme seg informanten slik at man nesten klarer å se ting fra deres perspektiv.

For å få svar på hva forutsetningene for regissørens autoritet er, anvendte jeg en intervjuguide³ med en rekke åpne spørsmål om informantens arbeidsmiljø, forholdet mellom regissør og skuespiller etc. Jeg ville forstå hvordan aktører i feltet snakker om teater, regissøren og skuespilleren. Intervjuguiden utformet av meg og opplest av meg vil forme informantens svar. Intervjuguiden var fleksibel og fungerte mer som en rettleiding enn som et spørreskjema. Samtalene med informantene utartet seg forskjellig. Repstad (2007) peker på denne karakteristikken ved kvalitative metoder – de er fleksible (ibid.:18). I utgangspunktet er intervjuguiden lik for alle informantene, men man erfarer gjerne at de blir ulike fra intervju til intervju.

³ Se vedlegg 1.

Problemstillingen har også endret seg i løpet av prosessen etter som jeg har intervjuet og arbeidet med data.

3.3.3 Behandlingen av intervjumaterialet

Intervjuene er tatt opp på diktafon og transkribert. Alle informantene fikk skriftlig informasjon av praktisk art. Der kunne jeg opplyse om at de ville være anonyme og at de kunne trekke seg uten grunn, når som helst. Prosjektet er godkjent av norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD). Dette betyr at jeg har rett til å foreta intervju.

Av hensyn til anonymisering har jeg gitt informantene fiktive navn. Man kan problematisere bruken av navn i forhold til anonymisering. At informantene blir presentert som ”Olav”, ”Heidi” og så videre, kan bety at jeg avslører hvem som står bak stemmene. Leseren kunne bli for godt kjent med ”Olav” og skjønne hvem ”Olav” antakeligvis egentlig er. Dette er ikke en enkel oppgave for leseren, og dessuten mener jeg at bruken av navn er et riktig valg i denne oppgaven. Bruken av navn gir et narrativt grep. Leseren kan merke seg navnene og ”bli kjent” med min representasjon av dem.

Innsamlet data må fortolkes og analyseres. Viktige spørsmål fungerte som rettleiding i analysen: Hvilke diskurser er det informantenes utsagn refererer til? Hvilke forestillinger kan identifiseres ut fra det informantene sier og det de ikke sier, det de later til å ønske å snakke om, og det de har problemer med å snakke om? Hvordan forholdt aktører i miljøet seg til dette fenomenet og kunne jeg ved å stille spørsmål ved deres praksis i arbeidet forstå deres verdigrunnlag?

Ved gjennomlesning av transkripsjonene, har jeg tolket intervjuene og plukket ut sitater jeg mener jeg har bruk for. Jeg har forsøkt å systematisere alle sitatene som ble sett på som relevant, ved å stille de opp mot hverandre og sette overskrift på dem. Jeg har merket meg ord og uttrykk som jeg har funnet interessante og relevante for temaet mitt. Analysen har ikke foregått særlig systematisk, men har vært en prosess hvor jeg har lest sitatene om og om igjen og forsøkt å analysere dem i forhold til mitt tema.

Jeg har delt analysen inn i ulike deler, hvor hvert kapittel behandler hver sitt tema eller aspekt som skal fungere som et svar på problemstillingen.

Jeg har konstruert en typologi som jeg presenterer til sist i analysedelen. Jeg mener dette grepet kan føre til at leseren får en forståelse av analysen på en fruktbar måte. Repstad (2007) mener typologier kan gi ny innsikt: ”Den gode kvalitative analysen bringer gjenkjennelse så vel som ny innsikt, og et viktig redskap er det presise begrep og den innsiktsgivende typologi” (Repstad 2007:127). Max Weber har som jeg har vist i innledningskapitlet, operert med idealtyper. Karismatisk autoritet er en slik idealtipe. Den typologien jeg konstruerer, kan også karakteriseres som idealtyper. Typologien er ikke i overensstemmelse med den komplekse og nyanserte verden. Den skal fungere som en karikatur med generelle og rendyrkede eksemplarer (ibid.).

Som forfatter av oppgaven vil jeg forme analysen med min kreativitet og personlige stil (Repstad 2007:113). I tillegg vil min kunnskap og erfaring samt min virkelighetsforståelse forme hvordan jeg analyserer data. Hvordan jeg tolker informantene i intervjusituasjonen og deres utsagn vil forme utfallet av analysen. Ved hjelp av teori vil imidlertid ikke data tolkes fritt. Diskursanalyse ses som hovedverktøy i denne prosessen, der ligger føringer på hvordan jeg tolker innsamlet data.

3.3.4 Hvordan finne informanter

Hvordan skal man gå frem for å avdekke forestillingen om den tyranniske regissør? Jeg ville intervju regissører som både avkreftet og bekreftet forestillingen om den tyranniske regissør. I tillegg var jeg interessert i informantenes refleksjoner om forestillingen om den tyranniske regissør og eventuelt andre forutsetninger for regissørens autoritet.

Den letteste måten å komme i kontakt med informanter på, er gjerne gjennom kontakter eller bekjente. Siden jeg selv har vært i teatermiljøet, prøvde jeg å få kontakt med regissører jeg hadde et bekjentskap til. Jeg har et bekjentskap til en av dem, som jeg selv har arbeidet med. I tillegg hadde jeg vært i kontakt med en annen av dem ved en annen anledning og hadde derfor mailadresse tilgjengelig før personen sa seg villig til å være informant. Begge ville stille til intervju, og det at jeg kjente til dem, gjorde intervjusituasjonen avslappende. Jeg lette frem andre regissører og skuespillere på nettet og tok kontakt. Når en ikke kjenner aktører i miljøet, kan det

virke vanskelig å komme i kontakt. En hel del lot være å svare på henvendelsene. Noen sa seg imidlertid villig til å bli intervjuet.

Jeg tok kontakt med et lite ensemble ved et institusjonsteater. Jeg ville intervjué én regissør og to skuespillere samt observere dem i prøvesituasjon. En informant ga meg et tips om andre regissører jeg kunne snakke med. En slik metode kan kalles snøballmetoden. ”Valg av informanter kan skje etter ”snøballprinsippet”, der informantene introduserer en for eller anbefaler andre informanter” (Repstad 2007:57). Neste informant ga meg også tips om informanter, og etter syvende intervju vurderte jeg materialet som tilstrekkelig til å begynne å analysere.

3.3.5 Intervjusituasjonen

Fordelen med å intervjué aktører i teaterfeltet er at de oppleves som utadvendte personer som liker å snakke om seg selv og det de driver med. Informantene oppleves som interessante intervjuobjekter. De er representanter for en kunstnergruppe jeg en gang drømte om å være en del av. Dette ga dem en nesten mystisk karakter for meg.

I de fleste intervjuene gikk samtalene i fin flyt og jeg opplevde at informantene åpnet seg. En informant påpekte for eksempel hvor godt det hadde vært å snakke om hvordan arbeidshverdagen var for henne. Hun mente det ikke var ofte hun snakket om akkurat dette temaet. Intervjuet kan sies å ha bidratt til å gi informanten en mulighet til å fortelle om seg og sitt, noe som kan ha terapeutiske effekter. Jette Fog (2004) reflekterer rundt hvilke psykologiske prosesser det kvalitative forskningsintervjuet har. Det kvalitative intervjuet gir informanten mulighet til å åpne seg (Fog 2004).

En annen informant fortalte meg for eksempel under intervjuet en hemmelighet. Til tross for at informanten var bevisst på opptakeren, ville hun meddele meg noe som jeg fikk beskjed om å ikke fortelle videre. Dette kan være et tegn på at hun følte seg avslappet i intervjusituasjonen. I tillegg kan det tenkes at det er et uttrykk for at personlige relasjoner er en viktig faktor i teaterfeltet, og kanskje kunstfeltet forøvrig. Jeg merket meg stor forskjell på intervju etter hvorvidt jeg kjente informanten eller ikke. Det skal sies at flere informanter jeg ikke kjente, åpnet seg for meg og gjorde intervju jeg vil betrakte som vellykkede. Hemmeligheten ble imidlertid fortalt av en jeg var bekjent med. Denne informanten vil jeg ikke beskrive som en nær venn, men som en bekjent jeg har vært på teaterkurs med i studentteatret for noen år

siden. Det at personlige relasjoner har mye å si for feltet, kan belyse hvordan aktører i feltet opererer. Feltet kan på denne måten sies å bære preg av nettverksbygging.

I andre samtaler kunne jeg erfare å trenge meg på noen i en tidspresset situasjon. Noen samtaler bar preg av at informantene ikke virket interesserte i å snakke om mitt tema. Kanskje var ikke intervjuguiden god nok, eller kanskje var de spørsmål jeg stilte uinteressante for informantene fordi jeg spurte om hvordan de arbeidet fremfor om teaterproduktet. Å få innsyn i kulturen ved en arbeidsplass kan kanskje være en utfordring. Om den manglende interessen ikke kan forklares med en utilstrekkelig intervjuguide, kan det tenkes at likegyldighet er tegn på selvfølgelighet. Det jeg spurte om pekte kanskje på noe som tas for gitt av informantene. I så tilfelle blir likegyldigheten en vel så interessant erfaring som glødende engasjement.

3.3.6 Bak sceneteppet: Forbudt for uvedkommende

Noen informanter ga uttrykk for at de syntes det var fint å snakke om akkurat mitt tema. Hemmeligheter ble fortalt og noen snakket i timevis om seg selv og det jeg spurte om. Andre latet imidlertid til å ikke helt skjønne hvorfor jeg var opptatt av regissørens rolle og hva som skjer bak sceneteppet. I mange tilfeller ville informantene snakke om forestillingene, om kunstnerisk kvalitet, tema som handlet det som skjer foran sceneteppet. Det kan tenkes at det nettopp er spørsmål om hva som foregår på scenen, som er de mest opplagte tema regissører og skuespillere snakker om når de blir intervjuet, og at det derfor blir lett å dreie samtalen over på det. Kan dette tyde på at det som skjer bak teppet ikke ”skal bry oss”? Å studere det ”skjulte”, er ikke lett. Jeg kan forestille meg at hva som skjer på ”bakrommet”, i lunsjpausene, og i korridorene, uansett arbeidsplass, er vanskelig tilgjengelig for en utenforstående. Til tross for advarselen, eller kanskje på grunn av den, tar jeg likevel sikte på å avdekke det som er tilslørt i diskurser som rår på teaterfeltet.

Den tyranniske regissør er nå fanget, midt på scenen. Der skal han få et par lyskastere på seg og skal i de neste kapitlene analyseres nærmere.

Den tyranniske regissør entrer scenen

Det er skummelt å intervjuer anerkjente regissører. ”Skal” de være skumle? Har de lyst til å være skumle? Jeg sitter og snakker med regissør Ulf på en ”brun bule” i Tromsø. Han har dyp stemme, og når han viser sin alvorlige mine, kan jeg merke en umiddelbar autoritet. Han er karismatisk, tenker jeg. Når han selv påpeker hvor skummel han er, ser han ikke spesielt farlig ut. Men jeg lar meg ikke lure. En ting er å sitte her og snakke med ham. En annen ting er å jobbe med ham. Og det vet jeg ingenting om.

- Men du kan spørre folk om meg, alle har en mening om hvem jeg er. Du kan si at du har intervjuet Ulf. ”Oj, faen er ikke han veldig vanskelig? Er ikke han veldig... hvordan var det å intervjuer ham? Var ikke han streng da? Turte du det? Det skal være en utrolig streng type det der”.

- *Ja, du tror folk sier det?*

- Folk sier det. Folk som kjenner meg. Og så har jeg en veldig mørk stemme også.

- *Skummel type... (ler)*

- Å, veldig skummel.

- *Jeg synes ikke du var så skummel jeg.*

Jeg leser Ulfs utsagn som en form for ironisering over egen posisjon som autoritet. Ulf påpeker sin egen autoritet i teaterfeltet. Han later til å være bevisst sin posisjon som ”streng” figur. Måten han fremstiller dette på, får et humoristisk preg. Han fungerer som den skumle regissøren ”alle” kjenner til. Når han poengterer at han er skummel, bidrar han til å gjøre seg selv harmløs – det skumle blir ufarlig og uskyldig. Når Ulf påpeker andres frykt for ham, blir han nesten som hekse i skogen alle barna fryktet, men som viste seg å bare være en ensom dame.

Skjønt – hvorfor er det slik at Ulf ikke har noen problemer med å poengtere at han er ”skummel”? Det virker nesten som om han ser det å være ”streng” og beryktet av aktører i teaterfeltet, som noe positivt. Ulf har oppnådd status i feltet – han har formet en egen stil som skal kjennetegne ham som person og kunstner. Hvordan kan man tolke forestillinger om regissørrollen som en autoritær figur med berømmelse i teaterfeltet? Hvor legitime er disse forestillingene for informantene?

⁴ En informants uttalelse

*”Karisma gir autoritet en rett til å
begrunne seg selv”
(Sørhaug 2004:253).*

4. Den karismatiske diskurs

Forestillingen om den tyranniske regissør, tegner et bilde av en leder som vekker lyst, frykt og lidenskap hos sine skuespillere. Med skrekkblandet fryd blir regissøren hyllet og sett opp til. Kunstledelse blir av Wennes (2006) karakterisert som noe annerledes enn andre yrker. Kunstlederen osrer av autoritet og har store ambisjoner: ”Innen kunstnerisk ledelse etterspørres gjerne en som kan beundres og ses opp til, i tråd med aksept for tyranniet” (Wennes 2006:158). Wennes skisserer en teori om den administrative ledelsen i kunstvirksomheter som har et moderlig preg som den omsorgsfulle skikkelse, mens den kunstneriske ledelsen er en faderlig figur som er streng og kravstor (Wennes 2006). Hvordan kan man forstå den typiske avbildningen av regissøren som karismatisk og autoritær figur? Og hvordan forholder informantene seg til denne forestillingen?

Karisma er et omstridt begrep som åpner opp for en rekke tolkninger. Som regel handler det om mennesker som uttrykker sterke følelser. ”Karismatiske ledere skiller seg ut fra andre ledere ved sin smittsomme og til tider slitsomme energi, vilje og overbevisningsevne” (ibid.:28). Videre beskriver Wennes noen positive og negative sider ved den karismatiske lederen. De positive betegnes som evnen til å overbevise, de negative som evnen til å oppføre seg destruktivt (ibid.). Karismatiske ledere blir gjerne oppfattet som ledere som har mye følelser av både positiv og destruktiv art.

I dette kapitlet vil jeg presentere karismatiske forestillinger som forutsetninger for regissørens autoritet. Informantene kunne et stykke på vei bekrefte at karismatiske forestillinger er en gjeldende diskurs i teaterfeltet. Jeg mener jeg har funnet empiri på at den karismatiske diskurs preges av 1, lidenskap og lidelse, 2, teatrets særstilling og 3, troen på skaperen. Avslutningsvis vil jeg peke på hvordan teatret kan tolkes som godt.

4.1. Lidenskap og lidelse

Informantene avtegnet et gjennomgående premiss i den karismatiske diskurs; vektleggingen av lidenskap til teatret. Lidenskapen kan imidlertid knyttes til lidelse, for informantene uttrykte et stykke på vei hvor brutalt og vanskelig det kan være å skape teater. Disse verdiene kan knyttes opp mot den karismatiske kunstnermyten og berører verdier som karakteriserer hele kunstdiskursen. I tradisjonell forstand er lidenskap og kjærlighet til kunsten grunnleggende for dens eksistens. Regissøren blir omtalt som en person som har skjønt dette forholdet. Han/hun er nødvendigvis engasjert og dedikert til teatret.

4.1.1 Lidenskapelig regissør

Informantene uttrykker et behov for engasjerte mennesker i skapelsen av en teaterforestilling. Karismatiske mennesker synes å være en velkjent og anerkjent ingrediens i teatret. Karisma blir av en del informanter forbundet med engasjerte mennesker med driv og vilje for teateret. Regissøren blir oppfattet som en leder med karismatisk autoritet. Regissør Morten forklarer hvordan engasjerte mennesker vekker liv i arbeidssituasjonen:

Folk som er litt engasjerte og som vekker følelser for og imot er jo ganske morsomme å være sammen med, da. Det skjer noe rundt dem, og det setter i gang ting. Så det er litt sånn liv rundt dem, rett og slett. De gir på. Både, mest skryt, da selvfølgelig. Men det er gøy når folk byr på seg selv, rett og slett. Og kan tulle litt og kan være veldig enga., og kan bli veldig berørt av ting. (...) Jeg kan godt spille opp litt gærnskap og få opp litt, altså det kan være fint det.

Morten beskriver sin rolle som en som ”fyrrer” opp stemningen i arbeidet. Han snakker om å vekke følelser, om å sette i gang noe som får positive effekter. Karismatiske mennesker er ifølge Morten morsomme mennesker å være sammen med. Teateraktører forstås i dette henseende som karismatiske mennesker som daglig arbeider med følelser. Som leder vil Morten berøre skuespillerne emosjonelt, gjennom å bruke det følelsesregistret han rår over. Morten forteller videre hvilken forfriskende effekt det kan være å krisemaksimere i arbeidet med en forestilling:

- Det kan være veldig forfriskende å si at ”du dette her”, altså forfriskende og forfriskende, men altså, ”dette her er ikke bra, dette blir ikke bra, dette får vi ikke til.” Det kan sette alle (*smeller med tunga*). Det er kanskje negativt å si det akkurat på den måten, men det liksom krisemaksimerer det da. Det kan være fint, det. Og likeledes hvis man virkelig blir begeistret hvis det er noe som er fint, da. Det er morsomt med noen som reagerer, ikke sant. Reagerer på det selv, og det smitter jo. Hvis man er helt sånn iskald hele tiden og sånn passe engasjert i sin neste, så...

- *Blir det litt kjedelig?*

- Jeg tror det. Hvis man ikke er jævlig smart da og kommer gjennom på den måten. Det er det jo noen som er.

Morten beskriver en type ”sjokkeffekt”, denne tolkningen har jeg tidligere poengtert med Gaups ytringer i forhold til arbeidet med *Kautokeino-opprøret* (se innledningskapitlet). Morten beskriver virkningen som forfriskende – det setter folk i en bestemt stemning, kanskje fører det til at skuespillerne handler på bestemte måter. Skuespillerne skal på denne måten overbevises til å utføre arbeidet på en mer tilfredstillende måte, med mer giv og energi. På denne måten fungerer regissøren som en inspirator med visse metoder for å bevege eller sette i gang skuespillerne på ønsket måte. Denne sjokkeeffekten ses som særegent for teatret (eller filmsettet) som arbeidsplass. Regissøren setter på denne måten ”støt” i skuespillerne. Bruk av sjokkeeffekter ytres eksplisitt og legitimeres, uten at det tilsynelatende stilles spørsmålstegn ved. Sjokkeeffekten leses kanskje som metodikk av aktører som er sosialisert inn i diskursen. Avslutningsvis i Mortens sitat peker han interessant nok på at en regissør ikke nødvendigvis trenger å reagere stort eller være høyt og lavt for å få skuespillerne til å utføre arbeidet på en god måte. Å være ”iskald” og ”jævlig smart” kan også være en forutsetning for regissørens autoritet.

Regissøren forventes gjerne å kunne bevege sine skuespillere emosjonelt i utarbeidelsen av en forestilling. Å ha evne til å inspirere skuespillerne, ses gjerne som en stor del av oppgaven regissøren sitter med. Regissør Knut mener hans oppgave som regissør handler om å inspirere skuespillerne:

Så jobber jeg med å prøve å inspirere dem, da. Fordi at som regel så ligger skuespillerne etter deg, ikke sant? Instruktøren ligger, han forbereder seg ikke sant. Og han har på en måte en samlende idé. Så da møter jeg skuespillerne og da, da prøver jeg å inspirere, jeg er selvfølgelig veldig tent på stoffet selv. Og da prøver jeg å tenne dem. Og så forteller jeg dem hvorfor jeg tenner.

Bruken av ordet ”tenne” er nok ikke tilfeldig. Med ordvalget tolker jeg en sterk dedikasjon til teatret – en skal ikke være passe engasjert, en skal være *tent*. Noe som kan gi assosiasjoner til noe av seksuell art, og til noe som brenner av lidenskap. Som Bourdieu (2000) poengterer, handler den karismatiske ideologi om kjærligheten til

kunsten. Bourdieu mener den karismatiske ideologi dreier seg om estetisk, nærmest seksuell forførelse. Tenne gir også assosiasjoner til ild. Skuespillerne kan tolkes som brennende engasjerte som har en tent ild som gir dem mulighet til å nå publikum.

En ideell regissør blir av Ulf beskrevet som en farsfigur som løfter ensemblet opp og frem:

Og en god regissør er en som løfter frem andre og, og mens han selv etter hvert går mer tilbake. En som ikke stikker seg så veldig, selvfølgelig må han jo instruere og blir jo en veldig dominerende figur og veldig sentral. Og alle er avhengig av han. Men samtidig må han viske seg vekk også. En dårlig regissør er en som ikke gjør det. En som gjør skuespillerne usikre for de blir ikke sett. En god regissør er som en god far, han løfter barnet opp, frem.

Bildet av regissørrollen som en farsfigur som løfter barnet opp og frem, gir et symbolsk bilde av regissøren som familiens frontfigur. Han skal være en sterk figur for barnet sitt, som kan følge hans fotspor. Han skal løfte barnet (skuespilleren) opp og frem slik at barnet (skuespilleren), får mot til å klare seg på egen hånd. Wennes (2006) avbilder kunstlederens rolle som en streng og autoritær farsfigur. Bildet Ulf avtegner, vitner kanskje om en ”oppmykning” av denne. Regissøren skal ifølge Ulf se skuespillerne og viske seg selv vekk. Kanskje kan man snakke om en mer moderne farsfigur som ikke er like autoritær som farsfiguren Wennes avtegner.

Skuespiller Heidi mener instruktøren gjerne er lidenskapelig, og at dette fører til mer temperament:

Altså en instruktør kan jo komme ut med tingene, det kan jo komme mer temperament, det kan være lidenskap, selvfølgelig. Det er jo kjedelig med en sånn der.. Jeg har jo vært borti de der som bare sitter der med matpakka si omtrent. Sånn der helt firkanta, altså det. Det er jo forferdelig kjedelig. Så det må jo være mennesker som ja, kan være drivende og som sagt, vise entusiasme og m-m.

Heidi knytter det å ”komme ut med tingene” og temperament til lidenskap. Heidi bruker en del sterke ord i beskrivelsen av teatret. ”Lidenskap”, ”forferdelig kjedelig”, ”drivende” og ”entusiasme” beskriver teater som noe som preges av sterke følelser. Bildet av en regissør som sitter ”med matpakka si”, avtegner en leder som er regelbundet, opptatt av struktur og spiser lunsj til samme tidspunkt hver dag. Denne regissøren er kanskje opptatt av å markere distanse mellom seg og skuespillerne, han er kanskje lite fleksibel, og bruker stemplingsur inn og ut av teatret. Heidi vil ha entusiasme, en som er drivende – disse egenskapene tegner et bilde av en regissør som er en inspirerende og motiverende figur.

Regissørens autoritet hviler på en forutsetning om å være lidenskapelig engasjert i skuespillerne og i teatret. Med denne lidenskapen følger en iboende kjærlighet til teatret.

4.1.2 Kjærligheten til teatret

Informantene uttrykte en form for kjærlighet til teatret. Samtidig ble det ytret at det koster å lage teater. Regissør Morten forklarer hvordan en skuespiller må ha hengivenhet til yrket sitt:

Det er virkelig å by på seg selv og det er ikke alltid like morsomt, det er ikke alle som tør. Man kan være redd, man kan føle seg elendig. Ha tillit til, må, det er en stor grad av hengivenhet til det også. Og så må man ha en veldig glede i å faktisk gi uttrykk altså, det å spille for andre. Den gleden i å være skuespiller, den må på en måte være levende hele tiden.

Kjærligheten til teatret ses her som et premiss for å lage teater. Kjærligheten må leve, ellers vil teatret dø. Kjærligheten er på denne måten å forstå som grunnleggende for å holde liv i teatret. Samtidig uttrykker Morten en dobbelthet; teater er ikke alltid morsomt, det kan være hardt og utfordrende. Slik må skuespilleren stole på den kjærligheten hun/han har til teatret. Man må lide for kunsten.

Ulf mener hans brutalitet er nødvendig for verkets skyld:

De som jeg har måttet si opp vil si at jeg er den mest udugelige, arrogante mennesket de har hatt med å gjøre. Og de som har vært med meg i mange år, vil kanskje si andre ting. Jeg tror nok jeg kan virke veldig bestemt og, jeg vil på en måte ha det på min måte. Men jeg har nok en.. hvis jeg sier autoritær lederstil blir det feil, men jeg er nok klar over hvordan jeg vil ha det. Og det er klart, når jeg har gjort så mange produksjoner som jeg har gjort, det er ganske mange. Det er klart jeg får en viss erfaring over alle tingene som skal opp, og hvis jeg da skal få så mye nye input og innspill og, og forklare meg hvordan jeg skal gjøre det – det går ikke. Så, så nei, jeg kan nok være ganske tøff. Og det sier jeg ofte også. Jeg kan være besk i kanten. Det er ikke alltid jeg tar hensyn og er høflig, og det er ikke alltid jeg greier å være høflig. I en produksjon så kan jeg være, og komme med kommentarer og på en måte virke rett og slett, oppstår brutal. Det tror jeg man skal si. Jeg kan være ganske brutal og, men jeg håper jo at det er, med hensyn til, til verket og til stykket. Det vil jeg si.

Ulf beskriver en form for dedikasjon til kunsten; alt gjøres i kunstens tjeneste.

Kunsten synes å fordre bestemte sosiale praksiser som ikke nødvendigvis gjør det hyggelig å lage teater. Dette så vi med Gaup og Vinge i innledningskapitlet. Man skal kjempe for kunsten. På denne måten synes lidenskap og lidelse å høre sammen i den karismatiske diskurs.

Ulfs personlighet og visjon er sammenvevd i skapelsen av teatret. Hans karismatiske personlighet og lederstil skal på denne måten være i tråd med ytelser i

forhold til det kunstneriske verket. Ifølge Sørhaug preges den karismatiske lederen av personlighet og visjon: ”Karisma har denne helhetlige og udifferensierte karakteren. Karisma handler om en sammenvevd kombinasjon av personlige egenskaper og ytelser, attribusjon og som regel visjon” (Sørhaug 2004:252). Det kan tolkes som om brutalitet er en ingrediens i oppskriften på Ulfs teater. En kan peke på at troen på at brutalitet er veien til kvalitet, er å regne som en form for legitimering av å anse teater som noe annerledes, noe som trenger særbehandling. Denne brutaliteten sammenvevd med karisma og visjon, mener jeg gjør regissør Ulf til en magisk leder. Magikere fortryller en gjerne, og man lar seg overbevise.

Kjærligheten til teatret uttrykkes også gjennom troen på at kunstnerisk talentet kommer innenfra. Regissør Tine hevder kunstnere har noe inni seg som de ikke kan la være å uttrykke:

Det er jo noe som ligger inni folk. Det der å være kunstner. Hun læreren som vi hadde på skolen hun var russisk. Og hun sa at på opptaksprøvene til regilinja i Russland så..., det var noen som fortalte det etter at vi hadde kommet inn, så gikk de, juryen tok seg ofte en tur i kantina eller i gangene og sånn når de der kandidatene som var på opptaksprøvene hadde fri, da. De hang rundt i gangen eller i kantina eller sånn. Og så; hvordan var de da? Hvem var det som alltid satt og skriblet på en serviett eller brettet et papir eller formet en ølkork eller sant? Hvem er det som ikke klarer å la være å uttrykke seg? Jeg tror det handler litt som liksom en eller annen... uttrykksbehov, da. Hvis du er kunstner så ligger det en sånn desperat trang til å uttrykke deg. Som ikke kan stoppes, på en eller annen måte. Da kanskje..., da er du kunstner. (Ler). Hvis du har det. Og hvis du har en kunnskap som hjelper deg til å få det uttrykket ut. Som gjennom et eller annet estetisk kunstuttrykk, da. Det være seg litteratur eller teater eller malerkunst eller. Jeg tror det er et eller annet som sitter inni folk, tror jeg.

Tine forteller hvordan juryen ved teaterskolen i Russland søkte etter sine registudenter. Ifølge historien lette juryen etter en kandidat som de anså som verdig plassen på teaterskolen. Det tyder på at de lette etter en person som passet inn i et typisk bilde av en kunstner. Det de var på utkikk etter, var en person som hele tiden søkte etter å uttrykke seg. Juryen lette etter en som fant dagligdagse ting som kanskje ”vanlige mennesker” lar gå forbi uten å tenke over det, som rekvisitter, potensielle kunstverk – som en ølkork eller en serviett. Denne historien bekrefter kunstnermyten hvor kunstneren forstås som en person som er kunstner med hele seg til enhver tid, hvor talentet kommer innenfra, og som er der *før* de har blitt skolert. De er kunstnere tvers gjennom. De lærer verktøyet bedre med skoling, men de er kunstnere allerede.

Med den karismatiske kunstnermyten forstås man kunstneren på en essensialistisk måte – kunstneren skal ha et ”kall” til å uttrykke seg kunstnerisk og dette kallet er gjerne skjebnebestemt. Kunstneren blir forstått som ”født” kunstner

uavhengig av sosial bakgrunn, sosiale nettverk og sosiologiske prosesser (Mangset:2004:10). Forestillingen om at det kunstneriske kommer innenfra, reflekterer en forestilling om at det å være kunstner handler om å være eller å ikke være.

Kjærligheten til teatret ses som avgjørende for hvordan regissøren oppfattes og vinner legitimitet. Bourdieu (2000) peker nettopp på kjærligheten til kunsten – den karismatiske ideologi som selve grobunnen i kunstfeltet. Denne kjærligheten til teater kan sies å legitimere brutal og karismatisk ledelse, samt bidra til å ustråle en mystisk aura. Kjærligheten som formuleres, er også en kjærlighet til teatrets skyggesider. Å uttrykke seg er hardt og kostbart. Det skal ytes maksimalt i forhold til den kreative skapelsen av teater. At det kan være tøft, brutalt og vanskelig er knyttet til en sterk kjærlighet til regiyrket. Regissørens autoritet hviler altså på en iboende kjærlighet til teatret. Forutsetningen for regissørens autoritet i den karismatiske diskurs, bunner i en tro på at det å være regissør handler om lidenskap og lidelse.

4.2 Teatrets særstilling

Informantene uttrykte et stykke på vei at teatret er en annerledes og følelsesfylt arbeidsplass og at det å skape teater nærmest er en umulig oppgave. Disse forestillingene mener jeg gir støtte til å hevde at regissørens autoritet hviler på troen på at teatret er i en særstilling.

4.2.1 Teatret – en annerledes arbeidsplass

Noen av informantene uttrykte at regissørens lederstil må ses i lys av det arbeidet som utføres. At regissøren og teateraktører forøvrig ses å være i en spesiell situasjon, speiler hvordan man enklere godkjenner bruk av følelser i arbeidet. Teatret forstås dermed som en annerledes arbeidsplass hvor følelser dominerer arbeidsprosessen. Det kan tolkes som om det verste en skuespiller og en regissør kan oppleve er likegyldighet, stabilitet, kjedsomhet og sindighet.

Regissør Knut mener mennesker som driver med teater har bestemte måter å oppføre seg på, fordi de aktivt arbeider med følelser i det daglige. Med skuespillerne

som eksempel prøver Knut å forklare hvordan karismatiske mennesker kan være å omgås med:

- *"Kunstnere er følsomme mennesker som har særegne egenskaper." Hvordan stiller du deg til en slik påstand?*

- Jo, det stemmer nok det. Og oftest dårlige særegne egenskaper. Altså ofte fine, dype, åpne mennesker, varme mennesker, men ikke nødvendigvis oppfører seg sånn.

- *Kan du utdype det?*

- Ja, altså skuespillere sladrer mye, er misunnelige, det er ikke noe spesielt hyggelig miljø på et teater. (...) (Skuespillerne) kan snakke pent til deg i det ene øyeblikket og så snur de ryggen til deg i det andre øyeblikket. Det er, det ligger noe i naturen der, altså. Samtidig så kan ikke jeg si at de er et forferdelig folkeslag for det. For jeg synes de har utrolig mye flotte egenskaper, ikke sant. Så det er kjemperart.

- *Hvorfor tror du det er slik?*

- Nei, det vet jeg ikke, men... Tror kanskje det har en sammenheng med at når du går så langt ut i følelseslivet og ned i dypet og sånn, så, så, så, for å ikke bli hengende der, så må du også på en måte ta igjen på en annen måte. Altså du blir, du blir da, for å beskytte deg selv så blir du sånn og sånn, ikke sant. Litt arrogant, litt overlegen og litt.. eller, bla, bla, bla. Eller prøver å beskytte seg på en annen måte ved å, å komme med noen dårlige egenskaper. Det tror jeg nok.

Det later til at Knut mener skuespilleres dårlige egenskaper er noe naturlig – denne forklaringen er av essensialistisk karakter. Å si at "det ligger noe i naturen der", er å gi en biologisk forklaring på skuespillerens dårlige egenskaper. En slik idé ville kunne karakteriseres som deterministisk. Deterministiske teorier speiler en tro på at biologi forklarer vår måte å handle på (Lorentzen & Mühleisen 2006:24). Å forklare kunstneres måte å handle på, ut fra en medfødt egenskap, vil kunne karakteriseres som en deterministisk måte å tilnærme seg kunstneres sosiale adferd på.

Deterministiske teorier fornektes og problematiseres i tråd med et konstruktivistisk perspektiv. Deterministiske teorier mener jeg kan fungere som former for maktutøvelse og måter å legitimere ulike former for verdier og sosiale praksis på.

Knut kan på denne måten sies å legitimere bestemte verdier og praksiser for teateraktører. Han bekrefter en tro på at folk som holder på med teater bør unnskyldes for dårlig oppførsel, fordi de jobber med følelser til daglig. Å få utløp for dårlige egenskaper, kan her tolkes som en form for renselsesprosess som teateraktører går gjennom. Å hente frem og ta i bruk følelsene i oss i det daglige og bruke dem i arbeidet, blir kanskje å regne som å "rokke" ved ens følelsesregister. Dermed må de dårlige egenskapene unnskyldes. Jeg tolker et slikt resonnement som en tro på at teatret er en følelsesfylt arbeidsplass hvor særegne lover og regler for oppførsel gjelder. Siden teater beskjeftiger seg med følelser, blir skuespillere og regissører "litt arrogante, litt overlegene", og litt "bla, bla, bla".

Forestillinger om skuespillere med naturlige dårlige egenskaper, mener jeg er diskursive – de virkeliggjør en tro på at slike forhold er ”naturlige” og selvsagte. Forestillingene om at teatret er et spesielt sted med spesielle mennesker, blir ikke bare opprettholdt, de bidrar også til å legitimere og unnskyldte ulike former for tankesett og praksiser. Becker (1982) peker på hvordan personer med talenter får spesielle rettigheter og privilegier:

We think it important to know who has that gift and who does not because we accord people who have it special rights and privileges. At an extreme, the romantic myth of the artist suggests that people with such gifts cannot be subjected to the constraints imposed on the other members of society; we must allow them to violate rules of decorum, propriety, and common sense everyone else must follow the risk being punished (Becker 1982:14).

Becker mener denne forestillingen har med romantiske myter om kunstnere og kunst som noe opphøyd, å gjøre. Ifølge en slik forestilling forstås kunstnere som personer som kan utføre sosiale praksiser som bryter et ellers uformelt sosialt bilde av hvordan man ”normalt” oppfører seg. Personer med et spesielt talent kan med rette bryte det som ellers regnes for å være ”normal anstendighet” og normer for oppførsel i det sosiale rom. Vi unnskylder dem den eventuelle uvante sosiale praksisen som utfoldes, fordi de antas å ha et talent utenom det vanlige.

Skuespiller Heidi bekrefter også teatret som en følelsesfylt arbeidsplass idet hun forklarer hvordan regissøren med rette kan uttrykke sin følsomhet i arbeidet. Hun hevder skuespillerne har behov for regissørens temperament:

Men igjen det der med, vi har jo temperament og det er klart at i en sånn arbeidsprosess og du går i fra null og så skal du opp til hundre, og det er jo klart at det er jo, det kan jo være styrete til tider. Og det er jo også lov, og det er jo også lov for en instruktør å, å bli litt høylytt og... Og det trenger vi jo helt sikkert til tider og, så...Så jo da. Det er klart det er masse følelser underveis. Det er ikke til å unngå. Og det er kanskje, altså i andre sammenhenger, at folk hadde blitt litt vettskremte hvis de kom inn i en sånn slutfase. Det er nok, det er nok en forskjell, ja. Jo da, jeg tror det. Men sånn generelt sett, eller sånn ta bare sånne stikkord, altså om gode lederevne ha en klar visjon og alle de tingene der, det kan du putte på enhver leder, liksom. Men i praksis så er det sikkert litt mer temperatur. Som er vanskeligere hvis du skulle være på avdeling 3B på sykehuset, for eksempel. Så er det vel ikke, det er vel andre hensyn og ta (*ler*). Da kan du ikke skrike ut så mye. (*Roper*): ”Nei, men vær så snill ikke gå ned...!” (*ler*). Litt rart.

Heidi mener skuespillere har et behov for en leder som bruker sin autoritet for å få orden på gruppen ved å være ”høylytt”. Skuespillerne kan her tolkes som en barneflokk med behov for en myndig stemme. Denne ytringen karakteriserer lederens funksjon som en som kontrollerer den følsomme flokken sin. Det er interessant at å tenke på regissøren som en leder som må holde orden på en ubehersket flokk, snur

forestillingen om den tyranniske regissør på hodet. Forestillingen om den tyranniske regissør handler om en regissør som er ukontrollert og følsom. Lederstilen preges av spontanitet og sensibilitet. Heidis ytring farger et bilde av skuespillere som følsomme og ubeherskede figurer som trenger kontroll. Regissøren kan i dette henseende forstås som en autoritet hvis funksjon er å samle sin flokk som lett kan komme på avveie.

Regissør Tine påpeker også at arbeidsprosessen i teatret er mer følelsesladet enn i andre arbeidsprosesser, og forklarer dette med et sterkt engasjement:

En arbeidsprosess på teateret er ofte mer følelsesladet enn andre arbeidsprosesser. Det er ikke uvanlig å gå igjennom både latter og gråt og høylytt sinne før man når premiere. Om dette skyldes at de involverte er "følsomme mennesker som har særegne egenskaper" eller "personligheter som styres av følelser fremfor fornuft", vet jeg ikke. Men jeg har i hvert fall erfart at det ofte jobbes lidenskapelig, at både skuespillere og regissør jobber både med "kropp og sjel" og det jobbes med stort engasjement.

Ut fra ytringen synes det som å gå gjennom latter, gråt og høylytt sinne er en vanlig sosial praksis i teatret. Tine mener det jobbes med stort engasjement, med både kropp og sjel. Prosessen frem mot premiere bærer således preg av følelsesutbrudd fordi menneskene som skaper teater har et sterkt engasjement.

Regissør Knut uttrykker at det er vanskelig å sammenligne teatret med andre arbeidsplasser, siden han har drevet med teater i nesten hele sitt liv. Han kommer imidlertid frem til at teater er annerledes:

Men du kan nok klare deg uten i arbeidslivet uten å forlange ting og holde igjen. I teater synes jeg det er veldig vanskelig å holde igjen for vi snakker om de innerste, dypeste, udefinerbare følelsene i, i oss selv.

Ut fra en slik ytring kan det synes som teater handler om å vekke til live følelser som ligger i dypt i mennesker. Dette får konsekvenser – en klarer ikke holde igjen, en må forlange, en må ifølge Knut la de følelsene som oppstår, få strømme ut.

Regissørens autoritet hviler i dette henseende på en tro på at teatret er et sted som er særlig annerledes hvor følelsene får fritt utspill.

4.2.2 Teater forstått som uopnåelig

Regissør Anne-Karin Hytten hevder i *Regikunst* at regiyrket er så tøft at man må ha et slags driv i seg for å holde på med det: ”Du må ikke begynne med teater med mindre du ikke kan la være” (Hytten i (red. Reistad) 2006:14). Teatret formuleres som uopnåelig, for det er kun de færreste som får adgang.

Som omtalt, påpekte Tine hvordan teaterutdanningen i Russland er sosialisert inn i troen på at kunstnerisk talent er uløselig knyttet til et behov for å uttrykke seg. Holdningen overfor teater som noe vanskelig, men som noe absolutt nødvendig for enkelte samt umulig for de fleste, går igjen for mange av aktørene i teaterfeltet. At ”du ikke kan la være”, sier noe om hvor mye det gir, hvor enorm lyst man har til å uttrykke seg. Noen av informantene kan sies å bekrefte slike verdier gjennom å snakke om hvor hardt det er, hvor mye det koster, og hvor tøff veien er. Skuespiller Heidi beskriver yrket sitt som nærmest umulig:

Så av og til så tenker jeg at det er altfor vanskelig altså. Det er liksom, å skape liv, det er nesten umulig (*ler*). Men det er jo den prosessen, du går jo gjennom altså alle ups and downs og hvis du er heldig da så opplever du kanskje til premieren at du er i hvert fall kommet noe sånn noenlunde i havn.

Måten Heidi snakker om sitt arbeid på, forteller noe om hvordan en kan forstå den karismatiske diskursen. Denne holdningen synes å være felles for samtlige informanter – det er ingen som uttrykker at det er lettvis å holde på med teater. Denne forestillingen er også et kjennetegn ved kunstdiskursen som sådan. Den karismatiske kunstnermyten handler blant annet om den harde veien til kunsten, og samtidig den store lysten til å nå den.

”Oppgaven er alltid å søke det teater du aldri finner” (Regissør Bang-Hansen i red. Reistad 2006:20). Bang-Hansen formulerer teatrets uopnåelighet. Ifølge en slik forestilling, innebærer teatret en form for forpliktelse en stadig må jobbe med. Bang-Hansens uttalelser kan analyseres som en diskurs som minner om den vi kjenner fra det religiøse feltet. Å søke etter noe en aldri finner, kan karakteriseres som et nærmest guddommelig kall. En skal altså søke etter noe som er uopnåelig, men samtidig skal man alltid strekke seg for å nå det uopnåelige. Gud kan en ikke bevise at finnes, men at noen velger å søke troen, er det ikke tvil om. På samme måte blir teater formulert

av Bang-Hansen som en søken etter et teater man aldri finner – ”det perfekte” teater. Det betyr imidlertid ikke at en ikke har en sterk tro på å søke etter det. Teatret blir på denne måten helliggjort. Abbing (2002) peker på hvordan dedikasjonen til kunsten kan karakteriseres som særlig sterk i kunstverdenen:

Why is total dedication to one's art so important for artists and the art world? Why are the demands placed on artists so much higher than the rest of society (save perhaps those who join the church)? This is because art is sacred (Abbing 2002:81).

Abbing mener å dedikere seg til kunsten handler om en tro på at kunsten er hellig. Bang-Hansens uttalelser om å søke etter et teater en aldri finner, mener jeg angir teatret en hellig status hvorpå en må dedikere seg selv til teatret ved å stadig søke noe en aldri vil finne. At teatret angis en hellig status, betyr at teatret er i en særstilling.

Regissørens autoritet hviler i dette henseende på en tro på at å skape teater nesten er en uoppnåelig aktivitet. Regissøren er i tråd med en slik forståelse, en som opererer i et vanskelig og annerledes arbeidsmiljø. Om regissøren opptrer autoritært er det kanskje legitimert gjennom en tro på at regisoriet er særdeles annerledes, vanskeligere og kanskje mer hellig enn andre yrker.

4.3 Troen på Skaperen

Noen informanter ga støtte til å hevde at regissørens autoritet hviler på en tro på ham/henne som begavet skaper. Gjennom andres tro på regissøren som en dyktig regissør, vinner han/hun det Bourdieu (1996) kaller symbolsk makt.

4.3.1 Regissøren har symbolsk makt

En anerkjent regissør har makt til å lede en gruppe, makt til å forme omgivelsene, til å definere kvalitet og kanskje makt til å endre på konvensjoner og skape nye. Denne maktformen regissøren har, kan karakteriseres som symbolsk makt. Den er kanskje så effektiv fordi den bygger på andres anerkjennelse av regissøren som kunstner og leder.

”Oj, faen kan jeg jobbe med Ulf? Ja, det var sterkt”. Og nå jobber jeg med å lete etter en produsent. ”Ja, nei jeg kan ikke selv nå Ulf, men jeg så at du lette etter en produsent. Jeg ser det står her, jeg kan ikke selv, men jeg har veldig lyst å hjelpe deg for jeg vet du gjør mye bra, jeg har hørt at du gjør mye bra”. Og sånt er veldig, veldig allright. Og nye medarbeidere da tenker... Du får tillit og når du får denne tilliten i rommet, så er det klart, da er det ikke så mange som har lyst til å begynne å bråke og mase og kjøre sine egne greier.

Regissør Ulf peker på hvor viktig anerkjennelse er i feltet. Det er navnet, anerkjennelsen som gir muligheter for å fortsette med kunsten. Det å jobbe med Ulf, skal være spennende for andre. På grunn av Ulfs anerkjennelse, vinner han autoritet og legitimitet. Som han påpeker er det ikke mange som har lyst til å ”bråke og mase”. Bourdieu (1996) forklarer hvordan en aktør med symbolsk makt kan sies å ha evnen til å overbevise andre og forme andres tankegang på grunn av den kapitalen aktøren besitter:

Symbolisk makt er en makt til å konstituere det gitte gjennom utsagn om det, til å få andre til å se og til å tro på en verdensoppfatning, til å bekrefte den eller til å forandre den, og gjennom verdensoppfatningen også handlingen i verden, og dermed verden selv (Bourdieu 1996:45).

Makten til å konstruere virkeligheten er altså nådd gjennom tro og legitimitet. Hvordan kunstnere oppnår legitimitet og autoritet skjer gjennom anerkjennelse i feltet. I tråd med Bourdieu har dermed Ulf symbolsk makt til å oppnå tillit. Det er ifølge Ulf ikke mange som har lyst til å opponere, fordi Ulf har vunnet autoritet og anerkjennelse i feltet. Han vinner makt gjennom sin anerkjennelse, og denne makten synes Ulf er fordelaktig.

Anerkjennelse gir visse personer makt og autoritet til å ta avgjørelser til fordel eller ulempe for andre aktører i feltet. Regissør Knut forteller om hvordan hans autoritet kommer til syne:

Så det er en slags autoritet, men det er ikke en sånn autoritet som det var i gamledager at, at folk er redde for meg eller at jeg er slem, eller. Men det er klart jeg har en autoritet. Jeg har en autoritet i og med at jeg for eksempel bestemmer hvem som skal spille de forskjellige rollene, sammen med teatersjefen, da. Så det er klart at det er lurt å holde seg inne med instruktøren, på en måte. Spesielt for en freelance, ikke sant, jeg engasjerer jo folk som jeg mener kan gjøre en rolle. Så jeg har en, en autoritet. Men jeg passer på å ikke misbruke den autoriteten, da. Altså, jeg, liksom jeg... Den som er mest vennlig mot meg og smiser meg opp etter ryggen, den får roller, sånn autoritet har jeg ikke sans for og sånn er jeg ikke. Men, men jeg har en autoritet i det øyeblikket jeg sier at, at jeg må samle det. Av og til har en instruktør autoritet i det han sier at han må samle det, ”sånn blir det”.

Knut forteller om spillets regler i feltet. Man bør holde seg med instruktøren, for han har makt til å anerkjenne andre. Han forteller også om at det foregår en tendens i feltet til å smiske seg til ønskede roller overfor de riktige aktørene, men at dette blir for

åpenbart. ”Smisking” kan tolkes som å spille med altfor åpne kort. Det blir for eksplisitt – spillets regler bør foregå mer tilslørt, ”smisking” blir forstått som juks i spillet. Knut nevner at den autoriteten han har, ikke er slik som ”i gamle dager”. Man kan spørre seg hvordan det var i ”gamle dager”. Tydeligvis mener Knut det har skjedd en endring hva gjelder regissørens bruk av autoritet. Han bekrefter at det har vært misbruk av autoritet i teatret, men at dette nå er å forstå som ”foreldet”.

Knuts ytring viser hvordan aktører i teaterfeltet kjemper om oppmerksomhet. Å ”holde seg inne” med regissøren som har bestemmelsesrett, er en regel i spillet. Bourdieu (1993) diskuterer hvordan aktører i et felt posisjoneres i en pågående maktkamp. Maktkampen er ikke nødvendigvis synlig eller eksplisitt. Hvordan maktutfoldelse foregår kan være usynlig og vanskelig å etterspore. Det handler mye om hvem som sier hva til hvem, når og hvor. Slike prosesser er maktkamper som hele tiden er i forandring og som på en eller annen måte fyller de viktige posisjonene til bestemte tidspunkt og bestemte steder:

...every position, even the dominant one, depends for its very existence, and for the determinations it imposes on its occupants, on the other positions constituting the field; and that the structure of the distribution of the capital of specific properties which governs success in the field and the winning of the external or specific profits (...) which are at stake in the field (Bourdieu 1993:30).

På denne måten peker Bourdieu på at kunstfeltet ikke handler om enkeltpersoner – kunstfeltet er relasjonelt. Alle posisjonene er avhengige av hverandre for å kunne definere seg selv og for å bli definert av andre posisjoner. En regissørs stjernestatus vil i dette henseende forstås på grunnlag av andre aktørers anerkjennelse av den ene aktøren som stjerne. Forklaringen på statusen ligger ikke i regissørens dyktighet alene. Det er imidlertid troen på enkeltpersonen som skapes i kunstfeltet. Det relasjonelle, kollektive preget blir undertrykt til fordel for opphøyning av en enkeltpersons talent. Becker (1984) hevder kunstprosessen er kollektiv, men at aktører i kunstverdenen fokuserer på den enkelte kunstner.

Troen på den enkelte kunstner viste seg å være gjeldende for noen informanter. Skuespiller Heidi viser hvor sterk hennes tro på regissøren hun arbeider med for øyeblikket, er. Heidi anerkjenner sin regissør som begavet og unik:

Vi har jobbet med Knut før og vi ønsket oss Knut akkurat til dette stoffet her. For at det vet jeg er liksom hans..., virkelig dette her kan Knut. Og jeg nesten, jeg tør nesten påstå at han er den eneste i landet som kan akkurat dette. For det, det handler for meg veldig, veldig om, det er at det her skal vi kunne fullstendig i. Altså her skal vi være så sanne som mulig. For det er så avslørende, altså vi sitter på fanget omtrent til publikum. Hvis vi nå begynner å jukse og lage noe som ikke vi kan stå inne for, da er vi litt ute og kjører, tror jeg. Så der er Knut. Altså, han har et øre og et øye som er litt, nesten for godt. Som jeg sa her om dagen at, jeg kan liksom ikke lure Knut. For at han ligger foran nesten, han vet, altså gehøret hans på at dette skal være ekte, det er altså så godt å gjøre. Så, jeg er veldig, veldig glad for at nettopp Knut gjør det, altså.

Skuespiller Heidi roser regissør Knut og mener ingen andre kunne gjort den jobben til akkurat det stykket de setter opp nå. Hun ytrer en form for tro på den unike skaperen ved å karakterisere Knut som den eneste som kan utføre jobben og som besitter ”et øre og et øye som nesten er for godt”. Hun hevder det ikke går an ”å lure” Knut – han ”ser alt”. Knut beskrives som en person med evne til å få med seg alt som skjer. Han gjør mer enn bare å instruere skuespillerne. Han får nesten en guddommelig karakter. Denne formen for anerkjennelse gir Knut symbolsk makt.

Anerkjennelse handler om å bli sett i lys av den posisjonen en har ervervet i et felt. En anerkjent regissør har vunnet symbolsk kapital og har symbolsk makt til å beskjeftige seg med teater på egne premisser. Regissøren får da en nærmest ubeskrivelig og mystisk makt gjennom hans/hennes autoritet som anerkjent regissør.

Forutsetningen for regissørens autoritet hviler på andres tro på han/henne som dyktig regissør. Regissører som oppnår symbolsk makt, vinner autoritet gjennom maktens særdeles effektive, tilslørte og mystiske karakter.

4.3.2 Store Gud fader og skaper

Regissøren forstått som kunstner, eller skaper, gir rom for å tolke ham som en mystisk figur med eksepsjonelle kvaliteter. Regissør Ulf kaster lys over regissørens viktige posisjon:

Og derfor er det viktig for en regissør, som tross alt er en stor gud fader og skaper, som skal skape det her, at han har både tatt til seg på en måte, både de mannlige og de kvinnelige prinsippene.

Ifølge dette utsagnet er ikke en regissør hvem som helst. Regissøren er en stor gud og skaper, og regissøren skal ha tatt til seg både prinsipper fra begge kjønn. Slik sett blir regissøren å forstå nærmest som et overmenneske.

Regissør Knut ytrer en tro på at en regissørs genialitet kan ta ulike former, enten ved å ha planlagt alt uten at skuespillerne får ta del i disse ideene, eller ved å bare snakke seg til det han ønsker:

Hvis, det er klart altså jo mer eller mindre genial den instruktøren er..., hvis han er kjempegenial og har hele det der, den verden oppi hodet sitt. Men da bruker man jo skuespillerne som sjakkbrikker. Og det er klart at det er noen som er jævlig gode til å snakke. Ikke sant, det er noen som er..., og det å kunne forføre skuespillerne med å snakke.

Denne oppfatningen Knut belyser her, vitner om at troen på regissøren som genial er gjeldende. Regissøren kan ha en hel verden i hodet sitt uten at noen har innblikk i denne geniale verdenen. Om regissøren oppfattes som skaper av teaterstykket, kan det kollektive preget ved teatret trues. Stang (i Reistad (red.)1991) peker på at regissøren i dag tolkes som totalkunstner: ”Han har fått status som totalkunstner og anses ofte som den egentlige kunstneriske hjernen bak en iscenesettelse” (Stang i Reistad (red.) 1991:206). Kunstnerbegrepet indikerer ifølge Klausen (1977) individualitet og originalitet: ”Kunstnerens rolle er kjennetegnet ved at han selv setter grenser for hvilke former og ting han vil lage og hvilke betydninger det skal ligge i disse” (Klausen 1977:160). På denne måten kan regissøren som kunstner forstås som en skapende kunstner som ikke nødvendigvis er opptatt av å ivareta det kollektive preget ved å skape teater.

Bourdieu (1996) hevder begreper man setter på kunstnere, bidrar til å opphøye dem:

Hvis du sier ”skaper” eller ”kreatør”, faller du ned i ideologien om ”skapelsen”, i mystikken omkring den enestående kunstneren, som pr. definisjon unnslipper vitenskapens definisjon – en så mektig ideologi at det rekkes å ta den til seg for å virke som en kunstner selv, og dermed oppnå alle slags symbolske gevinster (Bourdieu 1996:97).

Bourdieu peker her på den diskursive karakteren tittelen *skaper* har. Å si *skaper* betyr å produsere en mystifisering av kunstnere som opphøyde mennesker som oppnår symbolske gevinster. Skaper gir direkte assosiasjoner til Gud. Skapelsen referer til Guds skapelse av jorden, skapelsen av kunst blir sammen med den unnlatt vitenskapelig forklaring. Kunstnere blir på denne måten nærmest åndelige, guddommelige personer som har evne til å skape noe, slik Gud hadde evne til å skape jorden. Gud skapte liv, og kunstnerne kan på samme måte sies å bringe noe til liv og samtidig gjøre noe med publikum. Publikum skal på en måte kjenne at de lever når de ser teater, det skal gjøre noe med dem. *Skaperen* har en særegen egenskap som gis

mystisk kraft. Når begrepet skaper gir assosiasjoner av åndelig art, kan man forstå at kunstnere blir satt på pidestallen.

Denne troen er nøkkelen til autoriteten og legitimiteten som den med symbolsk kapital besitter. Den tyranniske regissør blir legitimert gjennom forklaringer som å være lidenskapelig dedikert til teatret og ved å ha en visjon utenom det vanlige. Disse forklaringene er kun gyldige om regissøren besitter symbolsk kapital. Siden forklaringene (dedikasjonen og lidenskapen) har en særegen plass i teaterfeltet blir den makten regissøren har til å være tyrannisk, legitimert. Ifølge teorier om karismatiske ledere later det til at det å være engasjert, ha evne til å overbevise, er knyttet til det motsatte – destruktiv oppførsel som uhøflighet, sinne og aggresjon.

I noen av informantenes beskrivelse av regissøren leser jeg en viss form for mystikk. Karismatiske ledere blir nesten magiske ledere. Det er kanskje nærliggende å trekke en slutning om at karisma oppleves som så sterk som den gjør på grunn av dens tilslørte kraft. Karisma kan sies å være magisk, man vet ikke helt hva det er, men man gjenkjenner det når man ser eller opplever det. Karisma kan i tråd med en slik forestilling hevdes å ha den samme effekten som Kant mente kunsten har på mennesker. Ifølge Kant, nærmer vi oss et kunstverk uten å kunne rasjonalisere hvorfor vi liker det eller ikke. Kunstverket vekker følelser i oss, og vi sanser kunstverket gjennom disse følelsene (Krogh 2003). Kunsten og kjærligheten oppfattes i dette henseende som to komplementære faktorer i skapelsen av teatret. Dette kan gjøre karismatiske regissører til magikere.

Forutsetninger for regissørens autoritet hviler på troen på regissøren som en unik skaper. I den karismatiske diskurs fører troen på regissøren som en genial skaper til ervervelse av symbolsk kapital som blir omsatt til symbolsk makt. Regissøren har dermed makt til å forme omgivelsene, utføre handlinger og videreføre tankesett.

4.4 Teatrets godhet

Å lage teater gjør godt og vondt på samme tid. Kanskje kan man tolke gevinsten av å ofre seg for teatret gjennom en tro på at teatret er iboende godt. Teatret synes til en viss grad å være i en særstilling, og informantene beskriver teatret som en litt annerledes arbeidsplass med mye karisma. Dette annerledes-stemplet eksisterer kanskje fordi aktører anser teatret for å gjøre noe godt for seg selv og for samfunnet. At teatret karakteriseres som annerledes og med en uoppnåelighet, kan kanskje sies så

ekspisitt fordi teatret blir forstått som iboende godt. Troen på regissøren som unik skaper, henger kanskje sammen med en tro på at teatret har en viktig og moralsk funksjon. Regissøren kan dermed forstås som en som opptrer på vegne av noe godt som resten av samfunnet har behov for.

Ulf uttrykker at kunsten må kritisere og kommentere samfunnet for å kunne bidra til forandring:

Man må bruke kunsten til å påpeke ting som enten er fundamentalt feil eller det som ikke stemmer helt godt i systemet, for hvem annen, hvem andre skal kritisere det da? Da blir det jo fengselshuler og, og sinnssyke som må si fra. Det er ikke noe annet sted, de andre følger systemet og går inn i normale jobber (...) Den fundamentale forskjellen er at dette er et kunstprodukt og de andre arbeider i næringslivet eller sånne steder. Og de har et kommersielt utgangspunkt, de skal tjene penger, og det er markedsstyrt. En regissør er en, en kulturarbeider. Han er en som jeg sa, som, som jobber *mot* lederne i næringslivet. Altså, jeg, jeg.. Så han er en leder for et, et anarkistisk foretak, for noe, noe som har med, med frihet å gjøre. Så det er en... Og det eksisterer ikke for en annen leder. En annen leder er kjøpt og betalt av et system. Og ansatt til å, å få mest mulig penger i kassa som regel.

Ulf distanserer regjyrket fra andre yrker i næringslivet gjennom å påpeke kunstens iboende karakter som ikke-profitert. Den velkjente regelen – kunst for kunstens egen skyld, blir her relevant. Kunsten opererer for kunstens egen skyld, mens næringslivet kun har penger for øyet. Dette tankesettet kan knyttes til Bourdieus (2000) teorier om kunstfeltets fornektelse av økonomien. At en teateraktør oppfattes som en ærlig og redelig aktør som skiller seg fra resten av samfunnet, kan bidra til å legitimere karismatisk og eventuelt tyrannisk lederstil.

Kunsten blir her forstått som en motsetning, et felt som er det eneste frie i samfunnet med forpliktelse til å kommentere hva samfunnet gjør galt. Ulf påpeker at det ikke er mange andre som er i stand til å kritisere samfunnet, om ikke kunstnerne gjør det, er det de gale som må uttale seg. At det nettopp er de gale som kan kommentere samfunnets feil og mangler, kan tyde på at kunstnere har noe til felles med gale mennesker. Galskap og kreativitet får på denne måten et fellestrekk; man bryter ”fornuftsmønstret” resten av samfunnet forholder seg til, og kommenterer dets skavanker. Den tyske sosiologen Theodor Adorno hevder kunsten har et kritisk potensial (Barker 2003). Troen på at kunsten er eneste vei til å kritisere samfunnet, tilfører kunsten en iboende god funksjon. Man tror kunsten skal kunne forandre samfunnet.

Røyseng (2006) mener forestillinger om at kunsten og kulturen er god og kan brukes til å forbedre samfunnet og menneskers ve og vel, er særdeles gjeldende i

dagens kulturpolitikk Når Ulf hevder teatrets oppgave er å kritisere det som er galt i samfunnet, blir teatret en opphøyd stemme i samfunnet, med rett og plikt til å være samfunnets kommentator. Teatret har ifølge en slik forestilling, en nødvendig og iboende god funksjon. Forutsetningen for regissørens autoritet hviler på troen på teatret som iboende godt.

I det neste kapitlet skal vi se at den karismatiske diskurs ikke er enerådende for informantene. Forestillinger som bryter eller nyanserer de tradisjonelle, karismatiske forestillingene, vil her komme til syne. Jeg vil nå presentere en diskurs som handler om å forstå teater som arbeid og samarbeid. Regissøren forstås ikke som enehersker i teatret, slik vi har sett tendenser til i den karismatiske diskurs.

*”Men i det daglige holdt jeg på å si,
så er det ikke de der store stjerneinstruktørene du møter.”
Jeg vet ikke om jeg har møtt noen.”*

5. Samarbeidsdiskursen

Skuespillerens ytring ovenfor kaster et lys over de såkalte stjerneregissørene; de manifesterer seg nesten som uoppnåelig i det daglige. I tråd med forestillingen om den tyranniske og heldedådige regissøren, er han den som gjerne knyttes opp mot forestillinger om gale og geniale stjerneregissører. Det er imidlertid ikke en slik figur som viser seg å være typisk for regissørrollen i mitt materiale.

Den karismatiske diskurs er ikke den eneste diskursen som rår i teaterfeltet. Den tyranniske regissør oppfattes heller ikke som legitim av alle informanter. Det synes som den tyranniske regissør er legitimert gjennom bestemte karismatiske forestillinger. Gjennom diskurser om lidenskap og lidelse, troen på at teatret er i en særstilling, og troen på regissøren som kunstner, kan han gjerne forekomme. Den karismatiske kunstnermyten er, som vi har sett, på noen punkter relevante for informantene. Likevel er den ikke en fulltreffende forestilling. Den er foreldet, nyansert, ironisert og fragmentert. Man kunne kanskje påstå at den ikke er passende for teaterfeltet, slik den kanskje er for billedkunstfeltet. Den fokuserer på enkeltindividets genialitet, mens teatrets grunnleggende form handler om å samarbeide.

I samarbeidsdiskursen er regissørens autoritet formulert gjennom å skape et godt fellesskap for sitt ensemble. Her er den karismatiske kunstnermyten en foreldet og tilsidesatt forestilling. I denne diskursen er også aktørene bevisste på denne myten. Noen velger imidlertid å holde på noen karismatiske verdier for å beholde teatrets romantiske preg. Informantene pekte på det harde arbeidet som det er å lage en forestilling. De vektla også hvor viktig det er å samarbeide. Et nådeløst arbeid krever et godt samarbeid.

Jeg mener samarbeidsdiskursen kan fortelle at forutsetninger for regissørens autoritet hviler på 1, postmoderne karisma, 2, å forstå teater som et komplekst arbeid, 3, ensomhet og samhold og til sist 4, hva slags teater som skapes.

5.1 Postmoderne karisma

Når informantene synes å bekrefte troen på den unike kunstner og at regissøren må være lidenskapelig engasjert, er det nødvendigvis den tradisjonelle karismatiske kunstnermyten som er gjeldende? Som Røyseng og Mangset (red. 2009) påpeker, kan det hende at det heller er snakk om en senmoderne form for selvrealisering? I forrige kapittel viste jeg at noen karismatiske forestillinger var relevante for informantene. Den karismatiske kunstnermyten synes imidlertid ikke å være en fullgod ideologi blant informantene. Mangset, Røyseng og Borgen (2007) hevder den karismatiske kunstnermyten ikke nødvendigvis vil være stabil over tid eller identisk i ulike kontekster. Noe av den er kanskje gjeldende for informantene, mens andre faktorer ved den er foreldet. Hvorvidt den karismatiske kunstnermyten er foreldet, kan spekuleres videre ut fra informantenes bevissthet om myten.

5.1.1 Regissørens bevissthet om kunstnermyten

I tråd med den karismatiske kunstnermyten blir kunstneren stilt på siden av resten av samfunnet som en fri og autonom figur som lager kunst for kunstens egen skyld. Kunstneren bryter ut av ”fornuftsmønstret” en finner ”i resten av samfunnet”. Kunstneren blir med den karismatiske kunstnermyten nærmest ansett som et geni som er frigjort fra vanlige normer. Den karismatiske kunstneren går ikke på akkord med sine kunstneriske prinsipper (Mangset 2004). I forlengelse av denne myten følger det en rekke forestillinger om den typiske kunstneren som sidestilt resten av samfunnet, spesiell, begavet, men fattig. Disse forestillingene henger kanskje igjen fra bohemen på 1800-tallet. Da skulle kunstnerne bryte seg løs fra faste og institusjonaliserte akademier (ibid.). Stereotypet kan en tegne et bilde av kunstneren som et geni, asosial og fattig, original og misforstått, isolert, men senere berømt. Regissør Håkon forteller en historie om kunstner han kjente til, som passer inn i bildet av en bohemlignede figur:

Myter om kunstneren. Jeg tror ikke det, jeg vet ikke om det eksisterer. Men jeg ser jo for meg typer som er, som er sånne. Og en i byen her før, som er liksom langhåret og har ikke noe kontroll på livet. Flytter fra hybel til hybel og har ikke penger og ikke noe struktur. Og setter opp, skriver sine egne stykker og setter opp stykker som ingen skjønner noen ting av (*Ler*). Og det er nye skuespillere i hver produksjon for skuespillerne skjønner ikke noe av, hva er det han vil, hva er det han skal? (*Ler*). Hva er dette? Og det er på en måte myten, da. Og her i praksis. Men det er sånn dysfunksjonalitet, sant? For det fungerer jo ikke. Det blir jo ikke... Ja, han er på en måte kunstner, men det blir jo ikke, han kan jo ikke lage teater. Dessverre. Sant,

altså han kan ikke lage et produkt. Sant, han får ikke fortalt, publikum skjønner ikke det han vil formidle. Og ikke skuespillerne heller. Og jeg tror de fleste som jobber med teater faktisk vil at publikum skal skjønne hva du holder på med.

Regissøren i fortellingen bekrefter en myte om en bohemplignende kunstnertype gjennom å flytte rundt, ikke ha penger, ingen struktur og ikke noe kontroll på livet. Dette kan bidra til å danne et negativt bilde av denne regissøren som en som streber etter å *være kunstner* uten å kunne produsere kunst. Teaterforstillingene denne regissøren skapte, ble sett på som så spesielle at ”ingen skjønte noe av det”. Håkon har med denne historien avdekt en bohemplignende skikkelse som ikke kan skape kunst. Håkon trækker på myter som eksisterer i eget felt. Han har avslørt myter om kunstnere og tar på denne måten avstand fra den karismatiske kunstnermyten.

Kunstnere oppfattes i dette henseende som en egen kategori mennesker som er annerledes enn andre. Aslaksen (2004) berører denne faktoren: ”Det er en utbredt oppfatning at kunstnere har noe til felles som makerer en forskjell til oss andre. Utallige myter om Kunstneren er med på å styrke en slik oppfatning” (Aslaksen 2004:14). Aslaksen mener disse mytene ofte brukes av aktører utenfor kunstfeltet for å beskrive felles kjennetegn ved kunstnere.

Regissør Morten later også til å være bevisst på kunstnermyten. Han mener imidlertid at det å holde på myter kan ha sine fordeler. Han mener teatret bør holde liv i teatrets romantiske idé:

Det er jo det teatret holder på med, vi ser hele alminneligheten på en litt større måte. Så hvis man ikke kan få være litt sånn romantisk kunstner og ha et engasjement og, så tror jeg det blir litt kjedelig, jeg altså. Og også for å vekke interesse, ikke sant. Som har lyst til å komme å se, hva er det de driver med? Så det er ikke dumt å holde litt fast i den kunstnermyten der, tror jeg.

Med et snev av selvironi, ønsker Morten å holde litt på kunstnermyten.

Håkons og Mortens ytringer kan kanskje tolkes i tråd med postmoderne forståelser av kunst og kunstnere. Den formen for selvrefleksjon Håkon og Morten uttrykker, er typisk for den postmoderne tid (Bauman 1987). Kunstnerne er selvironiske og kommenterer egne konvensjoner. Håkon forkaster ”typiske kunstnere”, mens Morten erkjenner teatrets romantiske preg, og velger å holde litt på myten. Å gjøre det, skal ivareta det spennende ved teatret. Å drive med teater bør ikke være kjedelig – det bør ikke være det samme som resten av samfunnet, det bør være noe annerledes. Man må ”få være litt sånn romantisk kunstner”.

Refleksjonene over myter om kunstnere, gir kanskje støtte til å hevde at den karismatiske diskurs ikke er den eneste styrende diskursen for informantene. Regissørens autoritet hviler også på bevisstheten og refleksjonen omkring den karismatiske kunstnermyten. At regissøren er oppdatert på myter om kunstfeltet og om sitt eget yrke, kan kanskje være en egen forutsetning for autoritet i dag. Dette kan være et tegn på at regissøren ”følger med” og tar stilling til forestillinger i eget felt. Dette bryter med forestillingen om den tyranniske regissør. Den tyranniske regissør er ikke bevisst på egne myter om seg selv, siden han i stor utstrekning er sosialisert inn i den karismatiske diskurs.

5.1.2 Karismatisk arbeid

Karisma ble av informantene ikke bare definert på den klassiske, tradisjonelle måten som er i tråd med den karismatiske kunstnermyten. Karisma ble knyttet til et godt utført arbeid, noe som bryter med den tradisjonelle myten. Den karismatiske kunstnermyten innebærer blant annet en tro på at kunstnerisk talentet ukontrollert strømmer ut fra kunstneren. Det later til å være en generell oppfatning om at å skape teater handler om å arbeide, men at talentet gjerne fungerer som et grunnpremiss. Regissør Ulf knytter karisma til et godt utført arbeid:

- Men karisma, det kommer ut, stiger frem av det gode arbeidet en gjør. Man blir karismatisk hvis man gjør gode ting. Da blir det en karismatisk virkning på omgivelsene. Det tror jeg ikke er noe man skal tilstrebe, det kommer av ens arbeid og ens dyktighet. Og da oppstår en karisma. Da kan det være den mest fula, stygge typen, altså, som rett og slett. Det er å arbeide frem noe som er vanskelig tilgjengelig og som ikke har åpne kanaler for sikker økonomi og, og formidling. Folk som har kjempet litt da og kommet gjennom litt. Da kan det hende man blir karismatisk.

- *Ja, jobber hardt?*

- Og gir mye før man får.

Ulf mener karisma er noe som oppnås når en har kjempet litt og gitt mye – karisma kommer ikke gratis. Ifølge Bourdieu (2000), opererer som omtalt, kunstfeltet med en omvendt økonomisk logikk. Den økonomiske fattigdommen er således et tegn på kunstnerisk rikdom. Ulfs utsagn peker direkte på denne teorien. Bourdieu anvender begrepet Kristusmystikken for å beskrive kunstnerens offerritual. Som Røyseng (2006) hevder, gir Kristusmystikken et godt bilde på at offeret kunsten påtar seg, får karakter av å være et offer som ikke kan gjengjeldes (Røyseng 2006:111).

Ulf sier at karisma kommer frem av det gode arbeid som gjøres. Ulfs utsagn snur den karismatiske kunstnermyten på hodet; han mener et godt arbeid avler karisma. Ifølge den karismatiske kunstnermyten er man karismatisk gjennom sitt talent. I tråd med en klassisk forståelse av kunsten og det iboende talentet, er dessuten ikke kunstnerisk utfoldelse å forstå som arbeid. Karisma og arbeid forstås som to motsetninger. Ifølge Ulf er karisma og arbeid nært knyttet sammen. Talent og karisma strømmer ikke bare ut som en irrasjonell kraft man ikke kan kontrollere, men kan sies å rasjonaliseres i form av arbeid. Mangset, Røyseng og Borgen (2007) har også funnet empiri på at kunstnere mener kunsten fordrer et hardt arbeid, og at talent ikke er nok for å oppnå kunstnerisk suksess. Kunstnerne Mangset, Røyseng og Borgen har intervjuet, gir uttrykk for at det kun er en vei til suksess, og det er gjennom å arbeide hardt for å komme seg opp og frem. Talentet som blir særlig vektlagt i den karismatiske kunstnermyten, blir i denne sammenhengen tilsidesatt til fordel for hardt arbeid (Mangset, Røyseng og Borgen 2007).

Regissørens autoritet forutsetter omtolkninger av tradisjonelle forestillinger om karisma. Postmoderne karisma handler om å være bevisst på den karismatiske kunstnermyten samt tolke karisma på en ny måte. Karisma tolkes som noe som kommer av hardt arbeid, ikke som følge av et iboende talent. At regissøren er bevisst på hvor hardt arbeid det er å skape en forestilling, kan leses som en forutsetning for autoritet i samarbeidsdiskursen. Vi skal videre se på denne arbeidsdiskursen i form av å betrakte regissøren som en arbeider fremfor en unik kunstner.

5.2 Et komplekst arbeid

Noen av informantene ga uttrykk for at å være regissør, ikke først og fremst handler om å være kunstner eller om å stikke seg ut som enehersker i teatret. De formulerte at å lage teater handler om å arbeide hardt, samt beherske motsetningsfylte roller.

5.2.1 Å lage teater handler om å arbeide

Noen informanter fokuserte på hvor mye arbeid det kreves å skape teater, fremfor å legge vekt på talent og geniale regissører. Regissør Håkon uttrykker sin aversjon mot å opphøye teatret:

Du må se på det som arbeid, og det, det er jeg enig i. For meg så er teater, er arbeid. Og det er viktig arbeid. Og det er helt fantastisk å få jobbe med det, men det er ja, arbeid er det. Jeg har ikke noe behov for å romantisere og føler at romantiseringen av kunstneren som, som..., ja jeg vet ikke, et eller annet sånn der gudegitt spesialvesen.

Håkon mener teater er arbeid, og at kunstneren ikke må særbehandles. Håkons ytring vitner kanskje om et ønske om at teatret skal kunne kreve sin rett i samfunnet som like viktig som andre yrker. Ved å ta vekk stempelen som stereotyp kunstner, skal teateraktøren kanskje kunne tas på alvor i samfunnet. Vektleggingen av å anse det å skape teater som hardt arbeid, vitner om et noe annet forhold til kunsten enn det den karismatiske kunstnermyten har. Å være regissør handler om å arbeide, ikke om å være et gudegitt spesialvesen hvis idéer strømmer ukontrollert ut.

”Jeg tror ingen som ikke selv stiller med teater, egentlig forstår hvor mye arbeid som virkelig kreves. I kunstens verden er det bare tre ting: arbeid, arbeid, arbeid” (Bang-Hansen i Reistad (red.) 2006:19). Bang-Hansen uttrykker i klartekst at kunsten kun handler om arbeid. Den karismatiske kunstnermytens fokusering på enkeltindividets talent, er tilsidesatt.

Regissørens autoritet hviler i denne sammenhengen på å anse regiyrket som et arbeid hvor den karismatiske diskursens opphøyelse av enkeltindividet blir forkastet. Man arbeider hardt sammen med en gruppe, man er ikke et gudegitt spesialvesen med egne lover og regler for oppførsel. I neste avsnitt skal vi se at informantene gir uttrykk for at regiyrket innebærer å ta mange ulike roller og løse forskjellige oppgaver. Dette mener jeg også gir støtte til en forståelse av regiyrket som noe annet enn å være enehersker og skapende kunstner i teatret.

5.2.2 Motsetningsfylt regissørrolle

Forestillingen om den tyranniske regissør gir gjerne et forenklet bilde på regissørens rolle. Informantene diskuterer at regissørrollen er kompleks og mangefasettert. Denne faktoren gir støtte til samarbeidsdiskursen. Å være regissør blir formulert som å være et nådeløst hardt yrke, som ikke bare handler om å være kunstner og leve opp til kunstnermyter. Diskursen tilsier at regissøryrket krever at en kan innta mange ulike roller.

Regissørrollen kan leses som en rolle som er preget av motsetninger. Forholdet mellom det å være nært og fjernt, uttrykkes av flere informanter i beskrivelsen av sin rolle som regissør. Morten forklarer hvordan regissørrollen bærer

preg av å handle om nærhet og distanse. Regissøren skal ifølge Morten utfordre, ta imot og vise tillit:

Så det er jo en veldig nær og direkte leder, jeg er det. Som må veksle mellom å være ekstremt åpen i mitt forhold til de menneskene du jobber med og, også trekke deg tilbake og se dette her med de øynene som faktisk skal se dette her, det er jo publikum. Så, det er en sånn distanse og nærhet som fordres da.

Regissør Kjetil Bang-Hansen i *Regikunst* (2006), peker også på at regissøren må evne å innta motsetningsfulle roller i arbeidet:

Å kunne delta i leken på scenen i det ene sekundet, full av engasjement og glede med alle kreative krefter åpne, for så å løpe ned i salongen sekundet etter, og der nøkternt og kritisk betrakte det hele som noe tilsynelatende nytt og ukjent (Bang-Hansen i Reistad (red.) 2006:18).

Regissøren beskrives her som en som må beherske det å se forestillingen og skuespillerne på ulike måter og fra ulike perspektiv. Det motsetningsfylte uttales eksplisitt som et generelt karakteristika ved regiyrket. Å forklare hva en regissør er og gjør, later ikke til å være enkelt. Å beskrive regiyrket synes å handle om å diskutere seg gjennom ulike metoder, visjoner og det forholdet regissøren har til skuespillerne og andre medarbeidere. Regissørrollen beskrives altså som særlig kompleks og motsetningsfull.

Forholdet mellom nærhet og distanse formuleres også av regissør Hytten i *Regikunst* (2006):

En skulptør uttalte en gang at det å lage skulptur handler om ekstrem avstand og ekstrem nærhet. Det samme gjelder for instruktører, føler jeg. Vi må være ekstremt nær dem der oppe på scenen. Samtidig må vi ha evnen til å gå helt ut, se på med ekstrem avstand (regissør Anne-Karen Hytten i red. Reistad 2006:10).

Det virker som idealet for en regissør er å kunne takle disse motsetningene på en fruktbar måte. *Nærhet og distanse* er motsetninger som beskriver et kompleks yrke som krever at regissøren klarer å ”spille” ulike roller i arbeidet. Denne faktoren kan man som forsker også oppleve. Repstads kvalitative metodebok *Mellom nærhet og distanse* (2007), poengterer at forskeren er i et dialektisk forhold mellom nærhet og distanse overfor det han/hun studerer. Som forsker skal man nærme seg studieobjektet og gjennom dyp samtale skape en nær relasjon til informanten. Samtidig må en

distansere seg fra informanten – han/hun er tross alt et studieobjekt som skal analyseres.

I samarbeidsdiskursen forutsetter regissørens autoritet en tro på at å lage teater både er hardt og kompleks. Regissørens autoritet hviler på å evne å være nært og fjernt samt sette seg ned fra pidestallen gjennom å anse seg selv som arbeider. Det motsetningsfylte forholdet nærhet og distanse, fører til at regissøren både har et tett forhold til skuespillerne, samtidig som de er distanserte og kanskje ensomme.

5.3 Ensomhet og samhold

Det motsetningsfylte forholdet ensomhet og samhold er gjennomgående uttrykt av informantene. Å være leder er noen ganger ensomt, sies det. På den annen side synes det som forutsetningen for regissørens autoritet ligger i å skape et godt fellesskap. Dette fellesskapet tolker jeg som en form for helliggjøring av gruppefølelsen i teatret. Teaterensemblet blir noen ganger formulert på måter som jeg assosierer i religiøs retning, som om ensemblet skulle vært en slags sekt.

5.3.1 Regissøren er en ensom ulv

Det er interessant hvordan informantene snakker om tillit i det ene øyeblikket, men i det neste er det snakk om avstand og ensomhet. Det snakkes om misnøye og baksnakking og om vennskap som tar slutt etter en forestilling er tatt av plakaten. Det uttrykkes at regissøren er opptatt av å ha et så nært og tillitsfullt forhold til skuespillerne som overhodet mulig. I tillegg blir regissørrollen beskrevet som en ”ensom ulv”. Regissør Tine forteller hvor ensomt det kan være som regissør:

Selv om man får veldig sånn fortrolig og fint forhold i prøvesammenheng, så er det ikke alltid man opplever at når man går ut av prøvesalen, at man er venner liksom. Altså ikke uvenner, men det blir litt sånn lærer-elev forhold. Når vi har kommet sånn halvveis ut i prøveperioden, så hender det at jeg kvier meg for å gå i kantina, for jeg tenker at de må få lov til å sitte der å snakke litt skit om meg en stund. De må få lov til å.., for det er klart det er hele tiden jeg som sier ”Nei, ikke sånn, men litt mer sånn”, sant hele tiden, det er jeg som tyner dem hele tiden og. Så de må jo bli drit lei av meg. Og det er liksom, det er jo alltid jeg som har lov til å si sånn ”Hysj, hysj, hysj, nå er det jeg som snakker!” Og det er min jobb å si sånn. Og det er min jobb å avbryte dem hvis jeg mener de er på feil vei, og det er min jobb og holde en disiplin og alt det der. Men det er jo forbannet irriterende. (...) For det er jo ikke så lett, man blir fort litt sånn ensom ulv, føler jeg. Som regissør, da.

Tine beskriver lederrollen som en figur som ikke alltid kan være på lag med sine ansatte. Skuespillerne bør få mulighet til å få ut frustrasjon uten at hun er til stedet. Et fint vennskap kan utvikle seg, men siden Tine er lederen, kan hun enkelte ganger føle seg som en ensom ulv. Regissør Morten peker også på at det noen ganger kan være ensomt som regissør, og hevder han ikke er en del av gjengen. Skuespillerne har en annen relasjon seg imellom enn det de har til sin leder:

Så man kan føle seg fryktelig ensom som regissør. For man har ikke gjengen, man tar ikke del, altså man har ikke, jeg føler i alle fall ikke, at jeg er en del av gjengen. De er en gjeng, og jeg er, hvis jeg har noen gjeng, så er det scenografen og de andre. Det er viktig konstellasjon rundt meg, da. Og det merker man jo på mange, det er jo ikke, det er også forskjell, hvis det er i sammenheng med hvis man har jobbet med noen skuespillere mange ganger og litt utenfor det institusjonelle, så er det annerledes. Når du jobber på institusjonsteatret så er den rollefordelingen veldig sånn..., det er veldig få, det er... Det er ganske, egentlig institusjonsteatret er veldig sånn litt trist, sosial kultur da, synes jeg. Må jeg si.

Morten mener normene og praksisene er forskjellige ved den institusjonelle scenen og friteatret. Ved den institusjonelle scenen er rollefordelingen mer tydelig enn det han opplever i friteatret.

Knut uttrykker også et komplekst forhold til sine skuespillere, de er ikke nødvendigvis venner:

Altså, skuespillere kan være feige, skuespillere er ikke nødvendigvis din venn hvis, hvis tingene går i mot deg. De kan være din venn i seks uker og så får vi dårlig kritikk og så er alt regissørens feil.

Knut peker på det ansvaret regissøren sitter med når anmeldelsene kommer. Alt er til syvende og sist regissørens ansvar. Regissøren får berømmelsen – regissøren får skylda.

Det kan godt tenkes at det ikke er uvanlig å føle seg som ”en ensom ulv” som leder generelt. Lederen har bestemmelsesrett og skal gjerne ses opp til. Denne makten som lederen har, bidrar kanskje til å skape en distanse mellom leder og ansatte. Det er ikke veldig oppsiktsvekkende at regissører opplever det fleste ledere kanskje gjør. Det interessante her, er at regissørrollen beskrives på en kompleks og motsetningsfylt måte. I tillegg til at regissøren beskrives som en figur som er tett og nært knyttet til skuespillerne, formuleres regissøren også som en ensom ulv. Hierarkiet kan gjøre den mektige ensom på toppen. Regissørens autoritet hviler i dette henseende på evnen til å foreta beslutninger som leder og distansere seg fra resten av gruppen.

5.3.2 Det hellige samhold

Som vi så i den karismatiske diskurs, assosierte jeg noe av det informantene sa som en helliggjøring av regissøren. Det er ikke bare regissøren som blir hyllet av informantene. Fellesskapet blir på lang vei mer helliggjort enn det regissøren som skapende kunstner, blir. Dette kan kanskje tyde på at det ikke er regissøren som blir forstått som den viktigste faktoren for teateraktørene, men teatrets kollektive preg. Det betyr at den tyranniske regissør som alene står og dikterer, til dels blir uthengt og tilsidesatt. Det er imidlertid grunn til å påpeke at samarbeidet har noen bestemte forutsetninger. Et hellig samhold har gjerne det, det er ikke alle som slipper til i gruppen. Og de aktørene som er med må i noen tilfeller slutte seg til regissøren for å få være med.

Men jeg forsøker velge medarbeidere som, som hvor denne måten å tenke teater på stemmer litt. Sånn at jeg kan ikke ha med hvem som helst i et såpass komplisert og vanskelig prosjekt som det er å jobbe med (dette). Det er ikke gitt hvem som helst. (...) Det har, det går en stund og så ser man at det er noe mer som må til enn bare det fysiske, det må mentalt stemme. Og da har det blitt problemer, at jeg har måttet si opp skuespillere, fem dager før premieren, og hovedrollen gikk ut.

Ulf er kanskje opptatt av å være en tydelig og klar regissør som har bestemmelsesrett over ensemblet. Han ser imidlertid at en slik posisjon ikke fungerer uten et fellesskap som slutter seg til de meninger han måtte ha. Samarbeid kan absolutt forekomme, men det forekommer på Ulfs premisser.

Tine hevder hun ikke har behov for å være den som sitter med alle ideene. Hun forestrekker å bruke de menneskene hun har rundt seg og sammen med dem skape en forestilling:

Jeg synes det er fryktelig artig å jobbe hvis det er sånn at forestillingen blir til som en kollektiv prosess, og når man er ferdig så vet man liksom ikke hvem var det som kom på det? Altså det, har ingen behov for at det skal være liksom meg! (*Ler*). Det var min idé liksom.

Tine beskriver kanskje her en langt mer pedagogisk og omgjengelig regissørrolle enn den tyranniske regissør. At hun ikke anser seg selv som skapende kunstner som dikterer skuespillerne sine, vitner om det. Den tyranniske regissør ville gjerne fremmet seg selv som skaper bak verket.

Ordene *samarbeid*, *felles* og *tillit* er nevnt mange ganger av informantene i beskrivelsen av sitt arbeid. Diskursen beskriver teatret som arbeidsplass som et sted for et nært forhold mellom mennesker. Arbeidssituasjonen preges på denne måten av

å ligne en personlig relasjon. Fire informanter uttrykte en felles enighet om at teatret handler om fellesskap, tillit og samarbeid:

Tine: Et fortrolig forhold og et veldig sånn tillitsforhold så det er veldig viktig for meg å prøve å opprette det, at de føler at de kan stole på meg. At de stoler på at jeg kommer dit forberedt, at jeg har en versjon og at de skjønner at jeg har tillitt til dem.

Håkon: Som er på et felles arbeidssted med et felles usynlig produkt. Det er på en måte usynlig, og det å få alle disse hodene til å sammen i en felles idé og en felles tanke.

Heidi: Men så synes jeg jo vi skal ha masse frihet og muligheter. Eller frihet, altså samarbeidet, det er samarbeidet. Samarbeid og samarbeid, det er... Også det å ha den tillitten til en instruktør synes jeg også er en, at du vet at han, som sånn Knut nå, at han ligger litt foran meg, at han kan litt mer enn meg, har oversikten.

Knut: Og det er jo kjempebra, det er det fineste med teater. At ikke, at det ikke er sånn diktorteater, men at det blir noe som vi har gjort sammen. Men det starter alltid, nesten alltid med at jeg inspirerer dem.

Informantenes utsagn kan tolkes som en form for felles forståelse av at teater krever at ensemblet er et produkt av samarbeid, fellesskap og tillit.

Til tross for at regissøren er en klar leder og en person som besitter symbolsk makt, later det til at tilliten og samarbeidet blir mer vektlagt enn troen på ”skaperen”, i samarbeidsdiskursen. At en arbeidssituasjon bærer preg av både maktbruk og tillit, er kanskje ikke en særlig spesiell sammensetning. Ifølge Sørhaug (1996) må enhver form for organisering håndtere en paradoksal spenning mellom makt og tillit (Sørhaug 1996:21): ”Organisering baserer seg bestandig på makt og tillit, og makt og tillit er størrelser som både truer og forutsetter hverandre” (ibid.:23). Sørhaug hevder tillitsbegrepet referer til å stole på gaven som enda ikke er gitt. Dette er en risikofylt affære, siden man stoler på noe en ikke kan ha fullstendig kjennskap til (ibid.:22).

Kjetil Bang-Hansen snakker i *Regikunst* (Reistad (red.) 2006) om hvordan det er nødvendig for ham å ha et tillitsforhold til sine skuespillere. ”Jeg forsøker å skape en atmosfære av åpenhet, tro og fellesskap i arbeidet, som gjør at jeg kan fungere som en autoritet” (Bang-Hansen i Reistad (red.) 2006:17). Bang-Hansen mener autoriteten hans hviler på å skape et fellesskap. Valget av ordene ”åpenhet, tro og fellesskap” er dessuten ikke umulig å forstå som en assosiasjon til det religiøse; at det å arbeide med teater kan minne om det å dedikere seg til en religiøs sfære. Bang-Hansen uttrykker videre hvordan teatret setter liv i en:

Vi lever! Og så fylles vi av en enorm følelse av lykke. Det sanne nærvær har gitt tilværelsen en mening. Dette nærvær, denne lykkelige følelse av felles identitet er det godt teater kan gi (Bang-Hansen i red. Reistad 2006:16).

Å lage teater skal gi ensemblet en følelse av å leve. Livet blir meningsfylt av å lage teater, som religion kan gi livet mening for troende. Samtidig er det en gruppefølelse Bang-Hansen her beskriver, de menneskene som står sammen i å skape en forestilling, får et sterkt fellesskap og arbeider mot et felles mål. Denne gruppetilhørigheten som så sterkt preger samarbeidsdiskursen, gir en parallellføring til den gruppetilhørigheten man gjerne finner i en religiøs sekt. I religiøse sekter er det kanskje gruppetilhørigheten som er den viktigste premissleverandøren for den sterke troen. Ensemblet i teatret kan ifølge en slik forestilling tolkes som å ha et hellig samhold hvor troen på teatret er helt essensiell.

Morten hevder ensemblet i teatret kan sammenlignes med et slags kjærlighetsforhold. Han mener man er avhengig av denne kjærligheten – kjærligheten i gruppen er viktigere enn hvordan det gikk på premieren:

At det er hyggelig å, det er rett og slett hyggelig på den premieren, for uansett hva vi har laget, så liker vi hverandre. Det er veldig avhengig av en sånn type kjærlighet i teatret, da. Sånn at, for å knoke det riktig til da, så er jo relasjonen mellom folk som jobber tett, en slags kjærlighetsrelasjon. Sant? Du må jo, jeg må jo digge frem det beste i de menneskene, i de skuespillerne og medarbeiderne mine, det er på en måte en av, en viktig del av det jeg holder på med, da.

Gruppefølelsen formuleres som særdeles viktig her, viktigere enn kvaliteten på arbeidet. Kjærlighetserklæringen kan tolkes som en helliggjøring av det gode samarbeidet.

Det kan innvendes at mye av det informantene har gitt uttrykk for ovenfor, er karismatiske forestillinger. Jeg mener det i så tilfelle er snakk om en annen type karisma enn det vi så i den karismatiske diskurs. Det er ikke enkeltpersonene som her blir helliggjort, men samholdet. I samarbeidsdiskursen handler teatrets hellige status om et tett samhold.

Regissørens autoritet hviler i dette henseende på å bygge et godt samhold.

5.4 Institusjons- eller friteater, regi- eller skuespillerteater?

Regissørens autoritet avhenger av hva slags teater som skapes. Informantene tilhører ulike miljøer i teaterfeltet og har ulik bakgrunn. Noen kan karakteriseres som aktører i institusjonsmiljøet, mens andre kan karakteriseres som aktører i friteatermiljøet. Disse faktorene former informantenes verdier og holdninger. Disse faktorene leverer og produserer ulike premisser for handling og tankesett. De ulike skoleringer og estetiske bedømmelser, de ulike sjangrene som regissørene jobber med, vil forme sosiale praksiser og verdispørsmål. Ved å assosiere teaterfeltet med noe hellig, som innehar en sterk tro, kan disse ulike posisjoneringene i teaterfeltet relateres til ulike trosretninger i det religiøse feltet. En tror på noen felles forutsetninger, men ulike diskurser rår fra miljø til miljø. ”Trosretningene” legger ulike verdier i teaterskapelsen, dermed blir de stående i opposisjon til hverandre. Lysten til å holde med på teater formuleres på ulike måter av informantene. Noen kan sies å romantisere bildet av sin rolle i samfunnet, mens andre er opptatte av å avmystifisere teateret som en opphøyd aktivitet.

Jeg har ikke intervjuet nok aktører til å kartlegge en systematisk forskjell mellom ulike aktører i ulike delfelt. Jeg tar utgangspunkt i det den enkelte informant mener.

5.4.1 Institusjonsteater versus friteater

For å kunne stadfeste noe vanntett om hvordan regissøren kan sies å fordre ulike autoritetspremisser etter hvilket teater det er snakk om, må nok en større undersøkelse til enn det jeg har foretatt her. Det er uansett verdt å nevne at de enkelte informantene gir uttrykk for teatrets form er vesentlig i diskusjonen om hvordan de arbeider. Noen informanter gir uttrykk for at det er en forskjell på å være aktør i et friteatermiljø og et institusjonelt miljø. Regissør Morten mener forskjellen kan merkes ut fra den holdningen man har til teaterforestillingen man produserer:

Ja, de gangene jeg jobber i frigrupper og folk som selv står for det de driver med og de gangene jeg selv har satt i gang produksjonene, så er det en annen personlig nerve i det, det er livet deres. Mens institusjonsskuespillerne har mange forskjellige jobber de skal i, har vært i, de investerer profesjonelt inn i dette her, da. Så det er en type distanse, og jeg synes det er akkurat som det blir, dermed så blir det en tydeligere avstand, da i forhold til regissør og skuespillere, da. Det er ikke alltid, du føler ikke det samholdet, rett og slett. Du føler det er et så sterkt samhold der folk står og brenner for noe som de selv har jobbet med lenge og nå skal vi få det til.

Mortens ytring kan illustrere hvordan det tradisjonelt sett har vært et skille mellom friteatermiljøet og det institusjonelle miljø. I friteatermiljøet er det ifølge Morten vanligere å vektlegge fellesskapet enn det er i institusjonsteatret. Gran (1991) peker på den historiske forutsetningen for et slikt skille. Friteater vektlegger kollektivets viktighet i utformingen av en teaterforestilling: ”Teatret er ikke forfatterens, regissørens eller skuespillerens verk. Teatret er samarbeidets, fellesskapets og kollektivets uttrykksform” (Gran 1991:214). Den demokratiske organiseringen skal karakterisere friteatret. Men som Gran peker på, er nok ikke regissøren borte med friteatret. Både Ulf og Håkon som er regissører i friteatergrupper, har ytret at regissøren er en dominerende figur.

Ulf distanserer sin friteatergruppe fra institusjonsteatret:

... så ser man ikke det helhetlige i mennesket og den, den, det helhetlige mennesket, dets drømmer, dets metafysikk, den store matematiske sammenhengen, den lider under denne logisk, psykologiserende virkeligheten. Og, og derfor også et teater som griper tak i det. For på det tradisjonelle teatret så svikter de det som jeg snakker om nå. Det snakkes om de samme prinsippene som ute i næringslivet. Det tales og tales og tales, det snakkes og tørrelegger scenen. Og, og, og man bruker psykologi, de samme, samme nødtørftige våpen som, som alt rundt. Altså, de snakker og sympatiserer med fienden.

Ulf mener institusjonsteatret ikke gjør den oppgaven kunsten skal gjøre, det har blitt sosialisert inn i resten av samfunnets verdier og mistet kunstens egentlige verdi. Samfunnets verdier er ifølge Ulf overfokuset på marked, penger og psykologi. Kroppen, det åndelige og det asketiske liv forsømmes. Med det teatret Ulf skaper, vil han kritisere samfunnet. Ulf mener hans teater er mer enn underholdning; det er et viktig middel til endring. Ulfs refleksjoner avbilder et teater hvis oppgave er å søke den autonome, rene teaterkunsten.

Ifølge Bergsgard og Røyseng (2001) er den frie scenekunsten et typisk alternativ til den institusjonelle scenekunsten, både når det gjelder estetiske idealer og organiseringen av det kunstneriske arbeidet: ”Den frie scenekunsten har i liten grad identifisert seg med scenekunst som oppfattes som kommersiell og populistisk. I lys

av dette kan man hevde at den frie scenekunsten gjenspeiler kunstlivets tradisjonelle bestrebelser på å oppnå større grad av autonomi” (Bergsgard og Røyseng 2001:29).

Bourdieu (2000) peker på kunstfeltets splittelse i ulike delfelt hvor praksiser og holdninger må ses som adskilte. Delfeltene er homologe; de opererer med sine respektive logikker. Mangset (1998) mener det han kaller for det avantgardistiske delfelt står i kraftig opposisjon til det institusjonelle delfelt. Aktørene her vil ha samme type omsorg for ren og autonom kunst som aktører i det institusjonelle delfelt. Kunstnere i det avantgardistiske delfeltet vil imidlertid i større grad stille krav til fornyelse. Det institusjonelle er ifølge aktører i det avantgardistiske delfelt ”foreldet”. Her dominerer en fornektelse av økonomien, og aktører har gjerne få midler fra staten å rutte med (Mangset 1998). Ulfs ytringer kan sies å passe inn i en slik beskrivelse. Han fornektet økonomien, stiller krav til fornyelse og skildrer en opposisjon overfor den institusjonelle scenen.

Regissørens ulike autoritetsbegrunnelser henger sammen med hvor i teaterfeltet de plasserer seg. Institusjonsteatret fordrer noen holdnings- og tankemønstre som ifølge informantene bidrar til å skape avstand mellom regissør og skuespillere, og hvor man ikke bevarer kunstens autonomi. Friteatret vektlegger en nærhet mellom regissør og skuespiller og ivaretar samtidig kunstens autonomi.

Det er som omtalt i metodekapitlet, verdt å merke seg at ingen informanter forsvaret institusjonsteatret. Det synes som aktører i friteatermiljøet er opptatte av å markere sin distanse overfor de store, prestisjetunge og institusjonspregede scenene. Aktører fra institusjonsmiljøet viste ikke et behov for å kritisere friteatret, som i mange sammenhenger gjerne blir sett på som en berikelse av teaterfeltet til tross for at, eller kanskje fordi institusjonene har mer makt.

5.4.2 Skuespillerteater versus regiteater

Teatervitenskapen har operert med begreper for å skille mellom ulike teatergenrer og regissørroller. Regissør Morten knytter autoritære regissører opp mot en slik teatervitenskapelig konstruksjon:

Det er noen som snakker om skuespillerteater hvor på en måte regissørens rolle er tilbaketrukket, at det virkelig handler om skuespill og teksten. Og så er det den andre, altså kan du si regiteatret hvor selve regissørens verk er et kunstverk og kanskje hele meningen med selve oppsetningen, da. Så der kan du kanskje ha det som to ytterpunkter i tysk og engelsk teater, egentlig. Hvor det tyske har en sterkere ekspresjonistisk karakter og hvor det ligger et sånt slags pålagt krav til regissøren å fornye, det er en klassiker. Å være en provokatør. Og man har også dyrket frem store regissører, de store, nettopp ved å type sette inn sjokket, eller det kan være da at det er et sjokk eller en fornyelse i hvordan du gjør ting da. Så har du den engelske tradisjonen som er mye mindre spektakulær på regissiden og som har mer sterkere bundet til karakterene, disse menneskene som de skuespillerne er i stand til å bli.

Regiteater er regissørens teater – skuespillerteater er skuespillernes. I regiteater vil gjerne regissøren ha kunstneriske visjoner og lar ikke skuespillerne delta i denne. Her er regissøren den eneveldige, som Gran (1991) har påpekt. Den tyranniske regissør er nok født i regiteatret. Forestillingene om denne figuren, og på hvilken måte den blir tolket og forstått, er nok veldig forskjellig i forhold til hvor i teaterfeltet en befinner seg. Olav mener regiteatret forsømmer skuespilleren:

Som jeg synes også det er, når regissører, det blir regiteater da. At du ser ikke skuespillerne, skuespillerne har egentlig ikke noe der å gjøre. Da synes jeg det kan bli veldig uinteressant mange ganger. Det blir nesten ikke noe, og regiteater har aldri nesten i historien vært det som har blitt husket heller. Det har vært, det er skuespilleren. Gode skuespillere som har fortrolighet til å være gode. Det er i hvert fall veldig sjeldent. Nei, altså sjeldent kan du si, og det er jo kjempeflott regi og flott scenografi og, det har jo vært sånn der varemerke, men. Ja. Det er jo stort sett faktisk skuespillere som, ja. De som har vært viktige.

Ifølge Olav blir skuespilleren glemt i regiteatret. Regiteatret er kanskje et kunstverk når det gjelder regi og scenografi, men skuespillerkunsten er blitt borte.

Regissør Håkon mener regiteater handler om noe helt annet enn det han holder på med. Han forneker ikke at det kan bli godt teater av det. Han påpeker nettopp at det handler om hva slags teater det er en beskjefteger seg med:

Altså men det er klart at som instruktør så er det også mulig å ha en plan, altså, å gå inn, men man må liksom tørre å snakke med skuespillerne eller de som er med på dette prosjektet bør på en måte vite forutsetningene, da. Sant, i forkant. Og da er det fullt mulig, og kan være kjempebra resultat. Å ha en instruktør som har tenkt ut fra A til Å, og som bruker skuespillerne nærmest som, som dukker da. Altså, at sier at ”Ja, men jeg har et...” og gjerne mot visuelt, at ”Jeg har en plan hvor at vi skal stå der. Og du skal gjenta dette ordet i tre minutter, tjue minutter og da går du akkurat sånn”. Altså. Det er på en måte, det er mange måter å jobbe med teater på. Sant, og så, og så, hvilken type, type teater du gjør. Jeg tror det viktigste for en instruktør er å tilpasse seg de ulike formene og de ulike menneskene som en jobber med.

Å betrakte skuespillere som ”dukker”, gir dem lite bestemmelsesrett. Teatret kan i denne sammenhengen betraktes som et maleri hvor regissøren er maler og skuespillerne er fargene. Skuespillerne blir verktøy, de har ingenting de skulle sagt for

utformingen av maleriet, til tross for at de fargelegger det bildet regissøren skaper. Maleren klarer seg dessuten ikke uten farger.

Som Håkon antyder, er det kanskje en instruktørs oppgave å tilpasse seg de ulike formene og de ulike menneskene som han/hun jobber med. Den tyranniske regissør går ikke på akkord med egne prinsipper, han vil ikke tilpasse seg omgivelsene. Men kanskje den tyranniske regissør er en regissør som mest åpenbart viser seg i en viss type teater, og er tilstede som en fragmentert figur i teaterfeltets verdier og sosiale praksiser? Kanskje er regissørrollen mer tilpasningsdyktig enn det forestillingen om den tyranniske regissør er blitt omtalt som? Og kanskje denne tilpasningsdyktigheten vitner om at regissørrollen på lang vei er mer mangefasettert enn det forestillingen om den tyranniske regissøren avbilder? Det er i alle fall mitt hovedpoeng i dette kapitlet. Ved å vise ulike forestillinger som rår i samarbeidsdiskursen, har jeg forsøkt å vise at forutsetninger for regissørens autoritet hviler på en kompleks, motsetningsfull og tilpasningsdyktig regissørrolle. I tillegg står fellesskapet i fokus, ikke regissøren som enhersker. Forutsetningene vil også være forskjellige i ulike typer teater. I kapitel 7 vil jeg sammenfatte poengene mine i en typologi jeg har konstruert for å vise hvilke ulike roller regissøren kan innta. Først ser jeg det som viktig å diskutere en annen diskurs som er vesentlig for regissørens autoritet. Forutsetningene for regissørens autoritet vil i det følgende diskuteres ut fra et kjønnsperspektiv.

6. Kjønnssdiskursen

I de to foregående kapitlene har jeg forsøkt å vise at forutsetningene for regissørens autoritet kan forklares ut fra to ulike diskurser. I den karismatiske diskursen er det regissøren som enehersker som rår, i samarbeidsdiskursen er det regissøren som en del av et ensemble som sammen arbeider hardt i utarbeidelsen av en forestilling, som rår. Forutsetninger for regissørens autoritet er også styrt av en kjønnssdiskurs. Sosialt kjønne forestillinger vil prege en regissørs autoritet. Kjønnssdiskurser er imidlertid gjeldende i alle områder i samfunnet, og må dermed forstås å være på et annet nivå enn de to diskurser jeg har diskutert som gjeldende for teaterfeltet. Dermed kan dette kapitlet forstås som et uunngåelig aspekt fremfor et tema i forståelsen av regissørens autoritet.

6.1 *Diktatorisk eller dumsnill regissør?*

Regiyrket har tradisjonelt blitt dominert av det mannlige kjønn. Haaland (i Lorentzen og Kvalbein (red.) 2008) hevder det er en skjevhet i fremtredende yrker i teatret mellom kvinner og menn: ”I fremtredende oppgaver som regi, scenografi og rollebesetning ligger kvinneandelen stort sett på 30-40%” (Haaland i Lorentzen og Kvalbein (red.) 2008:148). Hva betyr det at menn tradisjonelt har dominert i ledende stillinger i teatret? Ligger det forestillinger om maskuline egenskaper ved regiyrket? Hvordan har den tyranniske regissør blitt fortolket som en mann?

Det er vanlig å skille mellom biologisk og sosialt kjønn. Det sosiale kjønn er hvordan vi forstår, hva vi forventer og hvordan man fremstiller kjønn i bestemte sosialt, kulturelt og historisk betingede kontekster (Lorentzen & Mühleisen 2006). Ifølge et konstruktivistisk perspektiv anses forestillinger om kjønn som å være like konstruert som forestillingen om kunsten. Forestillinger om kjønn forklares imidlertid noen ganger på essensialistiske måter. For eksempel vil en påstand om at kvinner er født som mer omsorgsfulle enn menn, være en slik deterministisk og essensialistisk forklaring. Spesifikke tolkninger av biologien har kartlagt en forståelse av to kjønn, alle ideer om kjønn har deretter blitt sosialt konstruert. I tillegg er *interseksjonalitet* –

skjæringspunkt mellom kjønn, etnisitet, seksualitet, rase og globale forskjeller viktig for å forstå hvorfor mennesker blir forstått eller oppfører seg ulikt (ibid.:16).

Tyranni forstås som en maskulin egenskap slik Wennes (2006) poengterer. Tradisjonelt har mannen blitt assosiert med det strenge, det autoritære – den som har makt til å utføre handlinger i samfunnet. Det maskuline har konstruert en tradisjonell farsfigur som kvinner er underlegne for. Kvinnen assosieres på motsatt vis med det kjærlige, omsorgsfulle, myke, som noe *annerledes*. At det oftest er menn som er regissører, kan bidra til å produsere en forestilling om at menn ”passer best” til å være regissør, og oftere vil være det, mer enn kvinner. Dette farger hvordan en forstår kvinner som velger å innta lederposisjoner som vanligvis er mannens arena. Regissør Knut snakker om at kvinner som ønsker å være regissører, nok er ”tøffere” enn vanlig:

- *Hvordan mener du at kjønn kan ha noe å si for hvordan en regissør er som leder?*
- Det vet jeg ikke, for jeg er jo ikke et annet kjønn, ikke sant? Nei, altså det vet jeg søren ikke altså. Men jeg tror nok at seksualitet, kjønn, like mye som erfaring, hva slags liv du har levd, oppdragelse, hvilken kultur du kommer fra, alt det er jo med og, og fargelegger det du gjør. Det tror jeg.
- *Tror du kvinner er mykere regissører enn menn?*
- Ofte ikke kvinner som vil bli regissører. De er nok heller motsatt, at de er litt tøffe. I alle fall var, har det vært sånn. Men det er veldig sånn farlig å si for det er jo kjent, det som er relatert til kjønn. Men det er jo klart at noen hevder at kvinner er dårligere bilsjåfører enn menn. Ikke sant? Og noen mener at menn ikke kan ha to tanker i hodet på en gang. Skjønner du? Og det finnes et snev av sannhet i det. Uten at jeg gidder å undersøke det noe mer.

Som Knut hevder, er kulturell kontekst, seksuell legning og levd erfaring, en stor del av forklaringen på hvorfor man gjør det man gjør, og hvordan man oppfattes. Knut uttrykker en tro på at typiske kvinner ikke blir regissører, det er de som skiller seg ut i mengden som velger et slikt yrke. En kvinne som ønsker å påta seg en slik jobb, oppfattes her som å være mer maskulin enn det kvinner generelt er. Knut avslutter med å peke på at det er problematisk å si noe om kjønn, fordi det gjerne er snev av sannhet i forestillingen om forskjeller på menn og kvinner, men at det er vanskelig å si hvor mye sannhet det er i det. Kanskje Knut føler et visst ubehag med å bevege seg inn på diskusjonen om kjønn fordi han risikerer å bli politisk ukorrekt. Å ha meninger om hvordan en kvinne skiller seg fra en mann som regissør, kan kanskje føre til et stereotyp og lite likestilt bilde.

Skuespiller Heidi tenker lenge når hun får spørsmål om hvordan kjønn kan ha noe å si for hvordan en regissør er som leder. Kvinnelige regissører er ikke noe Heidi er vant med, dermed bekrefter hun mannens dominans i regjyrket:

Jeg har jobbet altså med så få kvinnelige instruktører, når jeg tenker meg om. Det har jeg ikke tenkt før du sa dette akkurat nå. Det har ikke vært mange altså. Har så liten erfaring med det. (..) Altså jeg har, jeg har i hvert fall jobbet med to. Eldre, eldre damer. Hun ene var altså så usedvanlig motbydelig og hun gikk inn og hun var liksom, hun var på en måte, hun tok det verste av både kvinner og menn, eller var... Altså nesten diktatorisk. Eller slem var hun. Husker jeg. Og så har jeg den andre som bare var sånn søt og snill og (*lager grimaser*) skulle bare elske oss frem. Så det slo gærnt ut og. Men det er faktisk nesten det jeg har med kvinner og gjøre.

Heidi er 60 år og har jobbet lenge som skuespiller. I hennes lange karriere som skuespiller, er det interessant at hun kun har jobbet med to kvinnelige regissører. Det er også interessant at Heidi først reflekterte over at hun nesten ikke hadde jobbet med noen kvinnelige regissører i sin lange karriere som skuespiller, under intervjuet. Det kan tolkes som om den posisjonen regissøren har hatt som et mannsdominert yrke har utgjort en selvfølgelighet. Uten å savne det motsatte kjønn konstituerer dette en virkelighet som opprettholder myten om at regissøren vanligvis er en mann.

I tillegg viste det seg at de to kvinnene hun husket å ha jobbet med, hadde gjort sine respektive motsetningsfylte inntrykk, begge på uheldige måter. Fortellingen vitner om en fattig og nokså uheldig erfaring med kvinnelige regissører. De to hun hadde jobbet med hadde vært to helt ulike typer ledere, den ene var diktatorisk og den andre bare dumsnill. I denne sammenhengen kan det virke som at siden kvinner ikke har hatt like mye innpass i registolen, som er mannens arena, har de heller ikke kunnet skape ulike typer lederstiler som frigjør dem fra det snevre rollemønstret de er preget av. Ifølge sitatet var den ene regissøren diktatorisk. Det er mulig å tolke det dit hen at siden regissøren var en kvinne, ble hun oppfattet som diktatorisk. Hun har ikke den samme legitimiteten som en mann har til å være autoritær. Den andre regissøren var dumsnill, altså var hun kanskje ”for mye kvinne”.

Krogstad (1999) refererer til språkforskeren Tannen (1990) som hevder at hvis kvinner snakker på bestemte måter som gir dem ordet, vil de bli betraktet som hurper. Som Krogstad hevder, kan disse forestillingene forklares ut fra at det er ikke etablert flere kvinnelige roller i ledende mannlige stillinger (Krogstad 1999:56). Krogstad mener kvinnebilder har en tendens til å bli grove og unyanserte, spesielt i situasjoner der kvinner er få (ibid.:48). Det dannes på denne måten stereotyper av kvinnebilder fordi de ikke er mange nok til å nyansere det bildet som de enkelte kvinnene blir ”plassert” inn i. Denne faktoren speiles også av Tine som mener det skulle være latterlig å tre inn i en autoritær rolle som regissør:

Sånn feminin lederstil og maskulin, det er vel noe, det er vel mer enn ord, det, tror jeg. Og jeg må jo si, jeg føler meg jo veldig..., om det er fordi at jeg er dame eller fordi at jeg er meg, det vet jeg ikke, men jeg føler at det hadde blitt helt latterlig hvis jeg skulle komme å være sånn der... Ja, der kommer det ordet da, autoritær, da, hvis jeg skulle kommet liksom inn og..., forlange at alle var stille når jeg kom inn i rommet og liksom sitte der, liksom, hvis jeg hadde liksom... Hvis jeg, det jeg forbinder med litt sånn maskulin lederstil, uten at jeg mener at det er negativt, men jeg føler jo at det blir mitt lodd og, da. At jeg er smilende, blid og forståelsesfull og omsorgsfull ledertype. Fordi jeg er dame. Og det funker så utrolig dårlig hvis jeg blir, hvis jeg er sånn halvaggressiv, så blir jeg bare sånn bitch og usympatisk. Og jeg tror at menn kommer lettere unna med en mer sånn hard stil, da. Bare for at de er menn, det tror jeg faktisk. Men det er jo bare subjektiv synsing, altså. Men at jeg jobber litt mer tantete enn guttene, det tror jeg nok, ja.

Tine mener hun har funnet ”sitt lodd” – å bruke sitt kvinnelige kjønn i utformingen av sin lederstil, som omsorgsfull og forståelsesfull. Tine kan passe inn i det Gran (1991) kaller jordmorregissør. Gran skiller mellom to ulike typer regissører; den eneveldige hersker som beskrives som maskulin og autoritær og jordmorregissøren som beskrives som feminin og demokratisk. Jordmorregissøren tar ifølge Gran vare på skuespillerne og inspirerer dem på en trygg måte til å yte sitt beste (Gran 1991:214).

Tine mener det å etterstrebe en maskuline lederstil, vil føre til å bli tolket som ”bitchy”, mens menn kommer lettere fra det å være autoritær. Om en kvinnelig regissør beveger seg inn i ”tyrannirollen”, blir hun tolket som ”bitch og usympatisk”. Ytringer fra både Heidi og Tine vitner om at de få kvinner som trer inn på en mannsdominert arena som det å være regissør er, ikke burde bevege seg inn mot en autoritær lederstil. Det gjør henne til en diktatorisk ”bitch”.

Håkon mener menns dominans i regiyrket grunnes i reproduktive ideologier:

Jeg tror det er flest menn som er instruktører. (...) Jeg tror det er fordi en grunn som at menn oftere vil være ledere, sant altså fordi det er en lederrolle. Det er noe med at menn, det er noe med tradisjonen. Altså du vet at som mann, sant altså at det er på en måte naturlig. Det er blitt gjort, sånn gjør menn. Men som kvinne har man tenkt ”Ja, men sånn gjør menn, så da gjør ikke jeg det.” Sant altså, sånn at det er et fastkjørt mønster i noe.

Håkon peker på hvordan en konstruksjon av en tro på at regissører er menn, konstituerer virkeligheten. Kvinner og menn godtar mannens dominans innen instruktøryrket fremfor å opponere.

Skuespiller Olav mener det ikke er noe spesielt forskjell på kvinnelige eller mannlige regissører:

At det kan være forskjell på kjønnene? Har liksom ikke opplevd så veldig mye... Eneste sånn dårlig greie innenfor teateret er jo sånn rollemessig problemer at det skrives for lite enda, eller mindre egentlig i teatret for damer. Og at det er det som er hemskoen, men det der at det er forskjell på kvinnelige og mannlige regissører, synes jeg har vært, ikke er så veldig stor forskjell egentlig. Nå har jeg jo hatt en del, nei, jeg ser ikke noe forskjell på det, jeg. Nei. Like mange gode og like mange dårlige (*humrer.*) Så jeg ser ikke noe forskjell utover det, sånn der kjønnsmessig om det er noe forskjell på, nei. Jeg gjør ikke det, altså. Nei.

Olav mener regjyrket ikke er dominert av menn, og at det ikke er noe forskjell på regissørene kvalitetsmessig. Det kan imidlertid tenkes at denne type ytring antyder en form for unnvikelse av temaet. Det kan hende temaet ikke låter interessant for informanten.

Noen informanter syntes å uttrykke en form for interesseløshet eller vegring overfor hvordan kjønn kan ha noe å si for regissørens lederstil. Jeg spør meg om denne fortelsen kan være et uttrykk for godkjennelse av mannens dominans i regjyrket. Hvorfor man i dag kan godta at menn dominerer i en yrkesgruppe, kan kanskje forklares ut fra teaterfeltets og kunstfeltets tro på kvalitet fremfor demokrati. Demokrati ses gjerne som en viktig faktor i samfunnet, det kvoteres kvinner inn i mannsdominerte yrker og man setter fokus på etnisk mangfold. Men i kunsten, teatret, musikken, og i idretten er det ikke demokrati som gjelder. Kunstnerisk kvalitet står i fokus, ikke demokratiske idealer. Man er ikke opptatt av å kvotere kvinner inn i regjyrket, fordi det er et mannsdominert yrke. Man er opptatt av gode regissører, uavhengig av kjønn. Det er kanskje derfor noen av informantene ikke vier særlig interesse for temaet kjønn og regissørrollen.

Informantenes beskrivelser av måter å arbeide på, kan gi et hint om at regissørens autoritet hviler på noen kjønnede forestillinger som stereotyp kan karakteriseres som den maskuline autoritet og det feminine omsorgsprosjektet. En kvinnelig regissør synes å vinne autoritet gjennom å være omsorgsfull, mens menn kommer lettere fra å være autoritær. Om en kvinnelig regissør opptrer autoritært, svekkes autoriteten; hun risikerer å bli stemplet som ”bitch”. Kjønnaspektet ses som relevant i utformingen av regissørroller. Kjønnede regiroller refererer ikke nødvendigvis til regissørens biologiske kjønn. En mannlige regissør kan gjerne operere med en feminin regissørrolle.

I det siste kapitlet vil jeg presentere en typologi hvor jeg har konstruert ulike regissørroller. Disse skal kunne gi noen konkrete svar på hva forutsetninger for regissørens autoritet er. De ulike rollene har ulike forutsetninger og gjenfinnes i diskursene jeg har konstruert ovenfor.

7. Regissøren er karakteren i stykket med flest roller

I den karismatiske diskurs så vi at noen karismatiske forestillinger preget teaterfeltet. Forestillinger om at teater er følelsesfylt, annerledes og lidenskapelig, er med på å farge den regissørrollen vi her gjenfinner. Her gjelder troen på regissøren som skaper hvis autoritet forutsetter kunstnerisk dyktighet. Data tyder på at diskursen om en tyrannisk regissør, på ett eller flere nivå er relevant. Karisma, lidenskap, sinne, gråt og latter er brukte begrep av informantene, og gir klangbunn til å hevde at teatret oppfattes som en annerledes arbeidsplass enn de fleste og hvor den tyranniske regissør på en eller annen måte kan skimtes.

Ved et dypere dykk i regissørens verden, har jeg imidlertid forsøkt å vise at dette bildet er noe forenklet. Ved å presentere samarbeidsdiskursen har jeg villet vise at regissøren vinner autoritet gjennom å skape et godt fellesskap for skuespillerne samt å betrakte teater som et hardt og komplekst arbeid.

Min intensjon har vært å granske hvorvidt man kan operere med begrepet tyrannisk ledelse som dekkende for regissørrollen. Jeg har villet få frem et ikke fullt så entydig bilde av regissøren som en tyrann, en farsfigur som er særdeles karismatisk og som vinner legitimitet gjennom beundring og frykt. Kan man problematisere den tyranniske lederen og diskutere hvorvidt denne endimensjonale betegnelsen erstattes av en rekke ulike regissørroller? Kanskje er regissøren den som opererer med flest roller i stykket?

I dette kapitlet vil jeg presentere en konstruksjon av ulike regissørroller. Noe skjematisk har jeg konstruert ulike typer regissørtyper ut fra hvordan informantene snakket om seg selv, regjyrket og teater. Målet med typologien er å gi en refleksjon over hvordan regjyrket blir forstått av informantene. Typologien jeg har konstruert, skal ikke referere til hver og en av informantene – én regissør kan passe inn i flere regissørroller.

7.1 Regikunstneren

Den tyranniske regissør er en karismatisk leder og kunstner som helliges av andre aktører i og utenfor teaterfeltet. Den karismatiske kunstneren er følsom, har geniale idéer og er brennende engasjert i sin kunstneriske beskjeftigelse. I en del litteratur er det stilt spørsmål om hvorvidt den karismatiske kunstneren er utdatert til fordel for nye, postmoderne kunstnerroller (Mangset 2004, Mangset & Røyseng 2009 red., Abbing 2002).

I mitt tilfelle er det også aktuelt å problematisere hvorvidt den karismatiske regissøren er foreldet, og hvorvidt man i dag kan snakke om postmoderne regissørroller fremfor den autoritære, karismatiske lederen. Jeg har imidlertid funnet empiri på at flere informanter ga klangbunn til å snakke om karismatiske, autoritære regissører. Først vil jeg skissere en regissørrolle som ligner mye på den karismatiske kunstnermyten, og som gjør forestillingen om den tyranniske regissør noe fremtredende. Noen av informantene har gitt grunn til å konstruere en regissørrolle man kanskje skulle tro var ”foreldet”.

Som omtalt, handler den karismatiske diskursen blant annet om en tro på at å lage teater koster mye. Det koster mye av ens tid, energi og følelser; det handler om lidelse og lidenskap. Nils Gaup og Vidar Vinge omtalt i innledningskapitlet, er eksempler på det. Ytringer fra noen informanter gir uttrykk for en tro på at regissøren må lede skuespillerne i råtterteng.

- Og jeg har gått med skuespillere på kafé, jeg altså. Og fått dem tilbake igjen. Fordi at jeg ser at han her har det vondt. Og jeg har snakket i timevis og fått aktører tilbake igjen, som jeg vil ha tilbake. Som jeg bare skjønner av følelsesmessige grunner blir ute av seg. Som synes de er dårlige, men så sier jeg ”Jeg synes du er fantastisk. Jeg skjønner at det er vanskelig”.

- *De synes det er hardt?*

- De synes det er hardt. Og også, det må være som jeg sier folk som har vært ute en høstkveld og tåler, tåler en trøkk. (...) Det er ganske hard, nådeløs fremdrift. Og jeg har ikke tid til å begynne å... Så de jeg har jobbet mye med er noen som er inneforstått med dette her. Og da er det jo en... Det er jo ikke sånn at det ikke skal være allright. Man skal ha det okei sammen. Men her er vekselvirkningen, å føle at man synes dette her er morsomt å være med på samtidig som, det nokså brutalt drives frem, ja.

- *Det koster?*

- Det koster.

Regissør Ulf har sterke visjoner med sitt teater og bemerker at å skape et slikt teater, det koster. Ulf går ikke på akkord med egne kunstneriske prinsipper, han later til å ha klare meninger om hvordan han vil ha det. Brutaliteten virker nesten som en nødvendig del av det å skape teater med Ulf. Samtidig peker Ulf på at det er en

vekselvirkning her, man skal ha det morsomt også. Den karismatiske diskursen er blant annet preget av en tro på at å skape teater er hardt og rått. Uten lysten og gleden ved å holde på med teater, nytter det imidlertid ikke å være brutal. Vekselvirkningen Ulf her gir uttrykk for, mener jeg er et sentralt poeng for å forstå brutalitetens legitimitet. Til tross for at stien man skal gå er nådeløs, har man uendelig lyst til å gå den.

Den karismatiske kunstnerens følelser svinger gjerne mellom høyt og lavt. Jeg har pekt på at den karismatiske diskursen bærer preg av en tro på at teatret er følelsesfylt. Regissør Knut gir gjerne tydelig uttrykk for sine følelser: ”Jeg har kanskje hevet stemmen og, og slått i bordet, det har jeg kanskje gjort. Men jeg har ikke, jeg har ikke følt at jeg har vært slem.” Knut forteller videre om seg selv som regissør og som person:

Det kommer frem for at jeg er, det er for at jeg er sånn som menneske, jeg er skapt sånn. Jeg er åpen, du kan lese meg som en åpen bok. På godt og vondt da. Altså jeg er veldig impulsiv og griner fort og kan le fort og, og kan fort bli sur og.. Jeg har alle de dårlige egenskapene og. Så, så, nei altså jeg, personligheten min den, den tror jeg ikke er så vanskelig å få tak i, den tror jeg er veldig tydelig. Og så kan man la være å like den eller like den. Jeg er veldig lett og bli kjent med.

Knut er en følsom regissør, som han sier, på godt og vondt. Hans personlighet er tett knyttet til hans rolle som regissør. Han er som en åpen bok, han skjuler ingenting ved seg selv. At en regissør knytter sitt følelsesliv opp mot sitt arbeid, kan tyde på at regissøren er en karismatisk leder.

Å drive med teater er en kollektiv aktivitet, altså er samarbeid en forutsetning. Mange informanter vektlegger denne kollektive karakteren fremfor å anse seg selv som en kunstner med spesielt gode idéer. De fleste informantene gir uttrykk for at det å lage teater er en prosess som betyr flere hoder, ikke én genial person med geniale idéer. Samarbeidsdiskursen vektlegger fellesskapet, samtidig som regissøren avbildes som en tydelig leder. Regissøren kan gjerne velge sine medarbeidere og ha bestemte forventninger til dem. Ulf uttrykker et dypt engasjement i arbeidet, og bestemte forventninger til medarbeiderne. Ulf hevder han må velge sine medarbeidere med omhu og finne personer som sverger til de samme verdiene for teatret som han selv gjør. Da kan et fruktbart samarbeid forekomme:

Men jeg forsøker å velge medarbeidere som, som hvor denne måten å tenke teater på stemmer litt. Sånn at jeg kan ikke ha med hvem som helst i et såpass komplisert og vanskelig prosjekt som det(te). Det er ikke gitt hvem som helst. (...) Det har, det går en stund, og så ser man at det er noe mer som må til enn bare det fysiske, det må mentalt stemme. Og da har det blitt problemer, at jeg har måttet si opp skuespillere, fem dager før premieren, og hovedrollen gikk ut.

Ulf mener det er viktig for ham at de han arbeider med, er inneforstått med hans konsept. På denne måten kan Ulf sammenlignes med en skapende kunstner som jobber isolert med egne idéer og som har bestemte visjoner for kreasjonen. Dette kan forklare hvorfor Ulf uanfektet innrømmer at han har hatt problemer med å samarbeide. Han legitimerer dette med hvor viktig det er å forstå grunnkonseptet i hans arbeid, at det å lage kunst *koster*. Som skapende kunstner har han rett til å si opp skuespillere som han ikke mener er lojal overfor hans konsept. Ulf har bestemmelsesrett til enhver tid, og skuespillerne lever på denne måte i en risikofylt arbeidssituasjon.

Ulf har skapt seg en annerledes posisjon; en posisjon i opposisjon. Han er i opposisjon mot institusjonsteatret som han mener ikke klarer den oppgaven som er vesentlig for ham i arbeidet med teater, nemlig å bidra til en forandring. Ulf vil bruke teater som et middel for å oppnå noe og hans visjoner er ikke beskjedne. De aktører han ønsker å ha med seg må dermed også være dedikert til kunstprosjektet hans og ønske forandring i samfunnet:

For hvis man synes alt er allright rundt oss og føler at det viktigste er å spille i teater og uttrykke seg, så kan man ikke være med her. Man må ha en følelse av at det bør skje en forandring og at man har lyst til å være med i et slags korstog og bruke teatret som et middel til å, å si noen ting om vesentlige..., noen vesentlige ting om hvorfor det ikke ser helt allright ut. Og kanskje vise det på scenen, og så appellere dermed til å, til publikum å gjøre en forandring.

Teatret er for Ulf et korstog i samfunnet som har en viktig rolle som kommentator og som en kritisk stemme som skal frigjøre menneskene fra det materielle slaveri.

Forestillinger som vi så var gjeldende i den karismatiske diskursen og informantenes ytringer som jeg har analysert ovenfor, gir inspirasjon til å konstruere en regissørrolle med navn *regikunstneren*. Regikunstneren minner om den karismatiske kunstneren og den tyranniske regissør. Regikunstneren kan også sammenlignes med det Gran (1991) kaller for eneveldig hersker. Regikunstneren er imidlertid mer moderne enn det den tyranniske regissør er. Han er lidenskapelig dedikert til teatret, og anser teatret som kunst. Han tror imidlertid på et nådeløst

arbeid, og ved å formulere teatervirksomheten som arbeid, bryter regikunstnerens forhold til teater med den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollens forhold til kunsten. Regikunstneren anser teatret som både kunst og arbeid. På denne måten gjenfinnes regikunstneren innenfor den karismatiske diskurs, men til en viss grad også i samarbeidsdiskursen.

Regikunstneren har sterke meninger om hva han vil og hvem han vil arbeide med. Han har kanskje problemer med å samarbeide med mennesker som ikke deler hans bestemte idéer og tanker om teatret. På denne måten kan han betegnes som en kompromissløs kunstner, i tråd med den karismatiske kunstnermyten.

Regikunstneren blir omtalt med "han" fordi denne regirollen blir tolket som en maskulin figur. Regikunstneren er gjerne autoritær, aktivist, og en faderlig leder. Regikunstneren er gjerne den mest ensomme ulven fordi han ikke har den beste evne til samarbeid. Regikunstneren kan sammenlignes med en predikant i det religiøse felt, akkurat som religiøse sfærer bunner i en tro på en Gud, bunner regikunstnerens teater på en tro på teatret som noe overordnet resten av samfunnet. I dette henseende er det fristende å parallellføre regissøren med en prest som taler Guds ord og veileder tilhørende på vegne av en hellig ånd. Regikunstneren skaper teater som kan bidra til forandring. Regikunstneren er "Gud fader og skaper"⁵, en kunstner som påberoper seg selv autoritet gjennom troen på et nådeløst arbeid, lidenskap og lidelse. Forutsetningen for regikunstnerens autoritet hviler på kunstnerisk dyktighet.

7.2 Regiarbeideren

Samarbeidsdiskursen fordrer en annen type regissør en den karismatiske kunstnermyten avbilder. Regissøren kan leses som en kunstner som er individuell og original, men han/hun kan også leses som en håndverker eller arbeider som vektlegger det å kunne utføre et godt arbeid. Mens kunstneren i tradisjonell forstand assosieres til spontan kreativitet og idéer som strømmer ut uten forvarsel, viser begrepet arbeider eller håndverker til å lage et håndverk som det kontrollert arbeides med; kunsten trivialiseres.

Noen informanter problematiserte kunstbegrepet i møte med regissørrollen og skuespillerrollen. Problematismen av kunstbegrepet betyr at begrepet er komplekst

⁵ Regissør Ulfs beskrivelse av regissøren.

og mangetydig. Begrepet kunstner er et foranderlig begrep, det er i endring. I dag er det kanskje ikke forestillingen om kunstnere som ”gudegitte spesialvesen”⁶ som rår. I samfunnet mer generelt er det en tendens til at ord som kreativitet og kunst inntar nye sfærer.

Når begrepet kunst blir utsatt for en oppløsning, er det ikke entydig hvem som kan kalles for kunstner. Kanskje er det ikke like attraktivt å kalle seg kunstner for alle. Noen informanter mener kunstnerbegrepet viser til en romantisering og overvurdering av kunstneriske beskjeftigelser. Om man knytter den karismatiske kunstnermyten til det å være kunstner, gir dette kanskje assosiasjoner til teatret forstått som noe annerledes, som ikke kan kreve den samme rett som resten av samfunnet. Satt på spissen blir teateraktører ”gale kunstnere” fremfor ”viktige arbeidere”. Som Håkon formulerer det, forstås ikke teater som kunst, men som arbeid:

Jeg vil vel si at det er utelukkende negativt (*ler*) hvis man (...) er på en måte denne *kunstneren* som skuespiller og. Det betyr gjerne at de maser mye, sant altså, det er vanskelige mennesker å jobbe sammen med. Fordi de er så, på en måte selvopptatte da. Å nei, for nå er man kunstner og hva man kan gjøre og ikke gjøre, og hva man har gjort og... Det er et, jeg foretrekker jordnære vanlige folk til å jobbe med, sant altså fordi det her ser jeg på som arbeid. Teater for meg det er ikke noe spesielt, noe opphøyd, det er ikke, det er ikke kunst.

Med Håkon får kunstnerbegrepet en negativ klang og gir assosiasjoner til selvsentrerte mennesker. Håkon vil arbeide med *jordnære* mennesker, han forstår kunstnere som mer opptatte av seg selv og hva de har gjort, enn av å arbeide kollektivt for å produsere en teaterforestilling. For Håkon er teater arbeid, og han anser seg selv som arbeider. Han hevder at teater ikke er kunst. Kunsten forstås som noe opphøyd og denne statusen mener Håkon overskygger teatrets egentlige formål. Som kunstner forsvinner man nesten i en egen selvsentrert kunstnerisk boble som ikke har kontakt med virkeligheten.

Regissør Tine er ikke sikker på om hun oppfatter seg selv som kunstner. Hun vektlegger teater som et håndverk, og at det kanskje ikke kreves å være kunstner for å være en god regissør:

Det har jeg tenkt litt på, det er det jeg har tenkt litt på etter at jeg fikk det informasjonsskrivet ditt. Er jeg en kunstner, da? Jeg er søren ikke sikker. For at jeg er... Jeg må kunne et håndverk. Og det er veldig bra hvis jeg har litt kunstner i meg. Men jeg tror faktisk du kan være en rimelig god regissør uten å være kunstner.

⁶ Regissør Håkons formulering.

Tine synes å forbinde kunstnerbegrepet med noe positivt, hun mener det er bra å ha *litt kunstner* i seg. Kunstnerbegrepet blir her forstått som en egenskap en kan ha litt av, men ikke nødvendigvis er med hele seg. Dette strider mot den karismatiske kunstnermyten – ifølge den blir det å være kunstner forstått som noe medfødt og uløselig knyttet til hele ens personlighet. Tine vektlegger det håndverksmessige når hun snakker om regiyrket. Regiyrket handler således om skolering og om å jobbe seg til erfaring – det er ikke *bare* noe en har inni seg.

Abbing (2002) har skissert ulike kunstnerroller som skal kunne gi et bilde av dagens kunstnere. *Kunstnerhåndverkeren* bruker eldre og nyere håndverkerteknikker. Abbing mener håndverket har fått en ny status i den siste tiden.

Kunstnerhåndverkeren gjør alt arbeid selv, med egne hender og vinner status på grunn av det gode håndverk (Abbing 2002:300). ”Den fornyede interessen for det kunstneriske håndverket bidrar til å bringe kunsten ned fra pidestallen” (Mangset 2004:13). Mangset peker på et sentralt poeng når håndverket vinner status; kunsten forstås ikke å være opphøyd, men som et håndverk – et stykke godt utført arbeid.

Forestillinger som er gjeldende i samarbeidsdiskursen samt Håkons og Tines ytringer ovenfor, gir inspirasjon til å konstruere en regissørrolle med navn *regiarbeideren*. Regiarbeideren problematiserer hvorvidt teater kan karakteriseres som kunst. Han/hun er ikke nødvendigvis utpreget karismatisk leder, og betrakter ikke teater som noe opphøyd. Slik sett avmystifiserer regiarbeideren regissørens rolle som kunstner. Regiarbeideren setter fokus på det gode håndverket, men er ikke uten kunstneriske evner. Som Tine formulerte det, kan regissøren gjerne ha *litt kunstner* i seg. Regiarbeideren vinner autoritet gjennom å kunne regihåndverket samt å bygge et godt fellesskap for ensemblet.

7.3 Regikuratoren

Regissøren er ikke bare kunstner og arbeider, han/hun er også en leder. Dette innebærer at regissøren har et stort ansvar for en rekke ulike oppgaver. Tine mener hennes ansvar ligger i å kunne se de gode ideene og ha oversikt. Hun sammenligner regiyrket med det å være kurator og administrator:

Det er.. for at du har med deg så utrolig gode kunstnere, eller de bør være gode da. Det er mange som er udiskutabelt kunstnere, mener jeg. Som bør være det. Og hvis alle de har gode forslag så er det på en måte nesten bra nok at du er en god kurator, om man kan bruke den sammenligningen, men sant. De som ordner til utstillingene de er jo ikke nødvendigvis kunstnere, de er jo kuratorer. Men de plukker..., er du en god kurator så klarer du å plukke det beste av det kunstnerne tilbyr, da. For at du har et blikk. Men det er ikke sikkert du selv er i stand til å lage kunst. Og nesten, det er litt urettferdig mot yrkesgruppen min og si at det er... Men sant, er du en god arbeidsleder, hvis du er ryddig og klarer å administrere bra, og hvis du har et blikk som ser alle de gode ideene som dukker opp i en prosess, så trenger du søren meg ikke ha så mange gode ideer selv, altså.

For Tine er det viktigst å evne å plukke ut gode idéer, å ha et blikk og samle noe til en helhet. I tillegg til rollen som kurator, vil Tine kalle seg arbeidsleder og administrator, hvilket bekrefter at hun mener at å være regissør handler om å styre et prosjekt. Solhjell (2006) definerer kuratorrollen som subjektiv sakkyndig i utvelgelsen av kunst. Kuratoren er ”den synlige og personliggjorte sakkyndighet som selv gjør sine valg av kunstnere og kunstverk, presenterer dem og begrunner sine valg” (Solhjell 2006:70). På denne måten må kuratoren ha et godt blikk, slik Tine hevder regissøren også må ha. Regissøren blir på denne måten en figur som samler de gode ideene fremfor å fokusere på sine egne.

Jeg føler at jeg er mer arbeidsleder og...administrator og kurator (*ler*). Enn jeg er kunstner, altså. Men du bør, altså som regissør så bør du, for å være skikkelig god, så bør du beherske veldig mye. Du bør beherske dialog med mennesker, du bør kunne være ganske ryddig, du bør, du bør ha et slags formblikk og blikk for bevegelse. Og særlig kanskje psykologisk forståelse. Det er veldig mange, veldig mange ting da. Så burde du kjenne teaterhistorien, og så bør du kjenne kunsthistorien, og du bør vite hva som foregår i Tyskland (*ler*), det er så sinnssykt mange ting du bør følge med på at jeg blir helt svett, da.

Som regissør bør man ifølge Tine beherske veldig mye. Regissøren må kunne være administrator, kurator og sosial intelligent, ha psykologisk forståelse og et godt blikk, kjenne kunsthistorien og være oppdatert på hva som foregår på teaterfronten nasjonalt og internasjonalt. Denne måten å beskrive regiyrket på bekrefter en holdning i samarbeidsdiskursen – som et yrke som omfatter mange ulike oppgaver. I *Regikunst* (2006) kan Reistad også peke på hvor krevende regiyrket er:

Å være en teaterinstruktør er altså en krevende og mangesidig profesjon, som krever god evne til å kommunisere med andre, allsidige erfaringer med å organisere og lede, og en allsidig kunstnerisk innsikt og erfaring som forfatter og kritiker, som tolker av tekst, som iscenesetter, som skuespiller og som publikums representant. Det er ikke måte på krav. Men det er heller ikke måte på hvor interessant, spennende og meningsfull jobben kan være når man får det til (Reistad 2006:58).

Regissøren anses for å ha mange ulike oppgaver, og regissørrollen er motsetningsfull. I tillegg peker Reistad på hvor viktig det er å ha mer enn kunstneriske evner som

regissør: ”Ved siden av å være artist bør en instruktør også være en god administrator med evne til å planlegge gjennomføringen av kompliserte prosjekter over et begrenset tidsintervall” (ibid.).

Ut fra samarbeidsdiskursens tro på regiyrket som komplisert og mangetydig, samt ytringene ovenfor, har jeg konstruert en regiroлле som jeg kaller for *regikuratoren*. Regikuratoren klarer å beherske flere ting på en gang. Regikuratoren er en feminin rolle. Hun/han har psykologisk forståelse, er høyt utdannet, har kulturell kompetanse, er oppdatert samfunnsmessig og kunstnerisk. Regikuratoren kan være streng, men ikke hysterisk. Regikuratoren har autoritet gjennom sin kunnskap og sin korrekthet. Regikuratoren rydder opp i tingene, mens regikunstneren blir beskyldt for å rote. Det å være karismatisk kunstner blir i denne sammenhengen det samme som å ikke evne å holde orden på ting. Regikuratoren er ryddig og strukturert, omgjengelig og høflig. Tine pekte på hennes rolle som administrator som regissør. Mens kuratoren er den som plukker ut de gode ideene og har det kunstneriske overblikket, er kanskje administratoren den som styrer prosjektet og organiserer. Man kunne kanskje snakket om en regiadministrator, men i min konstruksjon må regikuratoren forstås som en figur som evner både kunstneriske og administrative oppgaver.

7.5 Regipedagogen

Noen regissører formulerte et pedagogisk forhold til sine skuespillere. Å være pedagogisk kan defineres på mange måter fra bruksområde til bruksområde. Garmannslund og Uthusli (1997) hevder at å være pedagogisk blant annet innebærer å yte læring og sosialisering, motivasjon, trygghet og tiltrettelegging.

Regissøren forstås i tråd med en slik oppfatning, som en person som klarer å skape en trygg atmosfære for skuespillerne. Regissøren skal motivere og tilrettelegge for at skuespillerne kan utøve sitt fag på en tillitvekkende måte. I informantenes beskrivelser av samarbeidet med skuespillerne, kommer det frem at å skape trygghet er et viktig stikkord i utarbeidelsen av en forestilling. På denne måten får regissøren det han/hun ønsker av skuespillerne. Regissør Håkon beskriver hvordan han går til verks for å hente frem det han ønsker i skuespillerne:

Jo mer man på en måte duller med skuespillerne, og si at ”Jo da, du kan jo kanskje prøve litt sånn og så litt sånn, og...” Og noen er nok mye, mye hardere enn meg, som sier at: ”Kom igjen, her må du ta deg sammen, dette kan du!”, altså ”Dette skal du”. Jeg liker, eller for meg så er det viktig at skuespilleren er trygg. At jeg som instruktør er..., altså den optimale situasjonen for meg er jo... at instruktøren er speilet, da. Altså et speil som skuespilleren kan speile seg i. Og, at sånn at skuespilleren er trygg på speilet. At man sier ”Jeg prøver dette”, og så snakker instruktørspeilet: ”Ja, det var fint men, hva med at vi prøver litt mer av det der?”, sant? At man har en sånn, en sånn måte å jobbe sammen på. At det er samarbeid... er det. Det er viktig for meg, også fordi jeg selv som skuespiller synes det er pyton å jobbe med instruktører som bare krever, eller som bare sier: ”Gjør det!” sant? Og så kommer det ikke noe forklaring på hvordan og hvorfor og... Jeg trenger å vite hvorfor og hvordan. Og å være trygg, da.

Håkon peker på andre regissørers harde metoder. Han mener han selv vet hvordan det er å være skuespiller, og at dette kan oppleves som sårt. Dermed er han opptatt av å skape trygghet. Skuespillerne har ifølge Håkon rett til å vite regissørens tankegang og idéer, hvorfor og hvordan ting skal gjøres. Han beskriver her en rolle som kan minne om en morsfigur eller et forbilde som skuespillerne skal kunne støtte seg til. Å ”dulle” med skuespillerne, kan leses som en pedagogisk metode hvor troen på at trygghet vil føre til kvalitet, gjelder. Samtidig som Håkon formulerer viktigheten av at skuespillerne forstår det regissøren gjør, hevder han at regissøren med fordel kan ”lure” dem:

Og på en måte, jeg føler mye av jobben til en instruktør er å lure skuespillerne, på en måte da. Sant? Fordi jeg ser at den er på A, og jeg kan i hvert fall få den til C. Men så er det på en måte en naturlig redsel, og noen er mer av det, og sjenerthet og sånt som ligger i selv i de som vil og kan spille teater. Så man må liksom *lure* de forbi. Så er det ofte jeg hører jeg selv sier: ”Åja. Ja, nei, kanskje?” Men og så finner jeg en liten annen sti, og sier ”Kanskje vi kan prøve på den måten der da?” Og lure de utpå. (*Ler*). Det er viktig. Å lure de. Det er det. Lure, rett og slett. (*Ler*). Men det er på en måte en sånn der pedagogisk snikmetode.

Håkon setter navn på sin arbeidsmetode; en pedagogisk snikemetode. Når Håkon ”lurer” sine skuespillere, er det til det beste for dem. Uten at skuespillerne vet om det, har Håkon en plan, og skuespillerne lures nesten som små barn til å tro at de gjør alt på egne premisser, mens regissøren egentlig leder dem i ønsket retning. Knut peker også på hvordan han lurer skuespillerne sine:

Det viktigste da er å ikke fortelle alt på en gang, for du sitter kanskje med, i bakhodet sitter du kanskje med hvordan resultatet skal bli, og det kan du på en måte ikke fortelle til skuespillerne, du må på en måte få dem, lure dem til å tro at de oppdager det selv. Og noen ganger så oppdager de det selv.

Regissøren kan i tråd med denne ”pedagogiske snikemetoden”, sies å være en smart og utpekulert person som evner å lure en hel del voksne, dyktige skuespillere til å gjøre det han/hun vil. Regissøren kan på denne måten leses som en figur som har

gode og ugjennomskuelige egenskaper utenom det vanlige. Slike forestillinger så vi var gjeldende i den karismatiske diskursen.

Regissør Tine kunne også fortelle at rollen som leder handler om å være der for skuespillerne sine, og at hun ikke kan oppføre seg som en karismaisk regissør som viser følelser på en spontan måte:

Jeg kan jo ikke komme dit og utbasunere at i dag har jeg en skikkelig dårlig dag og det er slutt med kjæresten eller liksom.. De tingene der det kan de gjøre og så kan jeg liksom klappe de litt på skuldrene og prøve å få dem til å stå oppreist og så må vi sette i gang med jobben. Men hvis jeg kommer og er, og viser meg svak, jeg kan gjøre det av og til, av og til kan det til og med lønne seg å vise litt sånn svakhet, men man må på en måte være litt sånn mer kalkulerende i sin væremåte, da fordi at man skal være kaptein på skuta. Så du kan liksom ikke bare vise hva som helst..., altså, ja. Man må..., de må oppleve at jeg står stødig.

Tine beskriver en lederrolle som på mange måter bryter med den karismatiske, tyranniske regissør. Hun mener skuespillerne med rette kan vise følelser i arbeidstiden, mens hun er leder og har ansvar for å få dem til å føle seg bra igjen. Hun er den som til riktig tid klapper dem på skulderen, eller er bestemt og irettesettende. Hun er, som hun sier, kalkulerende i sin væremåte. Tine forteller videre om hvordan hennes rolle som regissør noen ganger fungerer som et slags omsorgsprosjekt:

Men det er jo klart at det er jo, det er pussig, for det er nesten som, for meg i hvert fall så, opplever jeg at det er et pedagogisk aspekt i tillegg til at, altså det å være regissør, og det er litt sånn omsorgsprosjekt og på en eller annen måte, da ut fra det jeg sa i stad da med tillitt og fortrolighet og sånn. Så det blir veldig viktig for meg at de er glade og at de har det bra og at de er trygge og alt sånt. Og derfor så spiller jo jeg litt en rolle og, på teatret.

Tine mener at det å være regissør er et slags omsorgsprosjekt. Hun skal som leder alltid forsikre seg om at alle har det bra. Forestillingen om den tyranniske regissør gir et bilde av en regissør som skuespillerne må bøye seg etter. Det informantene her beskriver, er det motsatte. Regissøren er den som skal tilpasse seg skuespillerne og ”ta vare” på dem.

Siste regissørrolle jeg vil presentere, kaller jeg for *regipedagogen*. Regipedagogen kan sammenlignes med det Gran (1991) kaller for jordmorregissøren. Gran kontrasterer jordmorregissøren med den eneveldige hersker. ”Jordmorregissøren er hun som får frem det beste i skuespillerne, gjør dem kreative, trygge og selvstendige. Forestillingen gjøres til skuespillernes verk; deres selvstendige skaperevne frigjøres på scenen” (Gran 1991:214.) Jordmorbegrepet viser til at denne

rollen er en feminin rolle. Hun er en som gjør sine skuespillere trygge, og som føler omsorg for dem.

Regipedagogen er imidlertid en som ”lurer” sine skuespillere utpå, og det kan så tvil om hvor selvstendig skuespilleren da egentlig er. Regipedagogen skiller seg betraktelig fra regikunstneren som ikke har pedagogiske evner. Regikunstneren er ikke opptatt av å være pedagogisk, siden kunsten er satt øverst i verdihierarkiet, må alle ofre seg for den. Han mener kanskje pedagogikk betyr å være mer opptatt av demokrati og å ha det gøy enn å skape kunst. Regipedagogen mener imidlertid ikke demokrati er ensbetydende med det å ikke lage godt teater. Hun mener heller godt teater produseres på grunn av den trygghetsrammen som skuespillerne kan utfolde seg i. Regipedagogen vet å beherske sine følelser, og er listig og kalkulerende. Regipedagogen er opptatt av det kollektive ved utarbeidelsen av et teaterstykke, og er sosialt anlagt.

Forutsetningene for regipedagogens autoritet er det å kunne tilpasse seg skuespillerne og ta seg av en flokk med ulike typer mennesker. Regipedagogens autoritet hviler på å skape et godt fellesskap for ensemblet. Regipedagogen gjenfinnes i samarbeidsdiskursen.

7.6 Postmoderne tolkning av regissørrollen

Hvorvidt man kan snakke om postmoderne regissørroller, fremfor den autoritære og karismatiske figuren som fremtrer som et tradisjonelt bilde på regissøren, er et nokså komplekst spørsmål å gi et entydig svar på. Det kan kanskje tenkes at ovennevnte typologi gir et hint om at det er mulig å tolke regissørens oppfattelse av seg selv på en postmoderne måte. Typisk postmodernistisk tankegang er ifølge Bauman (1987) selvrefleksjon, og noen informanter viser på lang vei en selvreflektert forståelse av sitt yrke og om hvilke myter som eksisterer om dem. Den flertydigheten og selvmotsigelsen som går igjen i informantenes uttalelser, viser også til at regissørrollen er langt mer mangetydig og kompleks enn det myten tilsier. Kanskje kan typologien videre vise til at regissørrollen er mangfoldig og mangefasettert og at dette bekrefter en postmoderne tendens.

Jeg nærmer meg veiens ende i denne oppgaven og vil i siste kapittel forsøke å presentere en konklusjon.

8. Den tyranniske regissør forsvinner bak teppet

Problemstillingen i denne oppgaven var som følger: *Hva er forutsetningene for regissørens autoritet? Hvilken legitimitet har forestillingen om den tyranniske regissør?* For å svare på det første spørsmålet først: Forutsetningene for regissørens autoritet har ifølge min empiri to ulike diskursive ”univers” som kan fungere som premissleverandør for normer, sosiale praksiser og forestillinger i teaterfeltet. Disse diskursene har jeg valgt å kalle den karismatiske diskurs og samarbeidsdiskursen. Diskursene kan veksle fra miljø til miljø i teaterfeltet, men må ikke forstås som ”enten eller”; diskursene kjemper om å være styrende. En og samme person kan også italesette flere av diskursene. Diskursene kan fungere parallelt i de samme miljøene, men er avhengig av konteksten.

I tillegg til disse diskursene følger det med noen forestillinger om regissørens lederstil ut fra sosialt kjønnede diskurser. I min empiri synes det å være forskjell på hvordan kvinner og menn vinner autoritet. Kvinner står i fare for å falle inn i stereotype roller som ”diktatorisk eller dumsnill”, mens menn gjerne har mange ulike roller å tre inn i.

Oppsummert har jeg til sist i analysen konstruert en typologi over ulike regissørroller som kan gjenfinnes i de diskursene jeg har presentert. Disse regissørrollene har jeg kalt regikunstner, regiarbeider, regikurator og regipedagog. Rollene er konstruert ut fra de ulike diskursene som rår i teaterfeltet.

Det andre spørsmålet i problemstillingen må besvares ut fra det ovennevnte. Fant jeg den tyranniske regissør? Både ja og nei. Det vil si, jeg oppfatter ham som smuldret opp i småbiter og spredt utover teaterfeltet. Det er imidlertid en vesentlig forskjell på hva som sies eksplisitt og det som kommer frem mer implisitt. Eksplisitt blir den tyranniske regissør forkastet og ingen vil sammenlignes med ham. Den er ikke legitimert direkte av informantene. De plasserer ham gjerne i det som kalles ”regiteater” og ”diktatorteater”.

Implisitt kommer det frem andre ting. Forestillingen om den tyranniske regissør har kanskje legitimitet for noen aktører i noen teatermiljø. Denne forestillingen hører spesielt godt hjemme i den karismatiske diskurs. Karismatiske forestillinger ga et stykke på vei uttrykk for at han til en viss grad er der, men at han

kanskje er fragmentert. Den tyranniske regissør avvises ved konfrontasjon, men helliges når han blandes med troen på den unike skaperen, kunstnerisk kvalitet, dyktighet, karisma og forestillinger om ”alt for kunsten”. Den tyranniske regissør kan sies å leve gjemt, skjult bak sceneteppet. Han er der, men han er ikke alltid synlig. Den tyranniske regissør gjemmer seg i kulissene.

Oppsummert mener jeg at jeg har gjort noen funn som jeg vil karakterisere som interessante i forhold til å studere forutsetninger for regissørens autoritet:

1, Feiring av det hellige samhold:

Jeg mener jeg har funnet empiri på at teaterfeltet feirer det kollektive fremfor å feire individet. Som vi har sett, handler den karismatiske kunstnermyten og forestillingen om den tyranniske regissør, om å sette kunstneren på pidestallen. Et viktig poeng i denne analysen har vært å poengtere at regissørens autoritet ikke bare hviler på forutsetninger om å være en dyktig og/eller karismatisk kunstner. Regissørens autoritet forutsetter også evnen til å skape et godt fellesskap, fordi teatrets grunnform er kollektiv. Den karismatiske kunstnerideologien er kanskje først og fremst skapt med utgangspunkt i studier av kunstarter som litteratur og billedkunst, og peker således sterkt på den individuelle kunstneren. Når jeg nå har studert teaterfeltet, som kan sies å ha en sterk selvforståelse for å være en kollektiv kunstart, er det interessant at den karismatiske kunstnermyten gjenfinnes. Den er imidlertid omformet eller oversatt til dette kollektivt orienterte meningsuniverset. Dette gir grunnlag for en nyansering av forståelsen av den karismatiske kunstnermyten. Regissørens autoritet hviler kanskje på å sette seg selv ned fra pidestallen og forstå fellesskapets verdi i utarbeidelsen av en teaterforestilling.

2, Regissørens postmoderne karisma:

Jeg mener regissørens autoritet i dag hviler på hvor oppdatert han/hun er på myter om kunstnere og sin egen arbeidsgruppe. Som vi har sett, er det en postmoderne tendens at kunstnere er selvreflekterte og ironiserer over egne konvensjoner. Flere informanter var bevisste på romantiske myter om sitt eget yrke og de problematiserte kunstnerbegrepet. En kunstner ble av noen informanter tolket som en ukontrollert bohem. Karisma ble ikke knyttet til talent, men til et godt utført arbeid. At regissøren er bevisst på myter om seg selv samt omtolker definisjonen av karisma, betyr kanskje

at regissørens tyranni ikke har legitimitet. Den tyranniske regissør synes å være et eksempel på en figur som faller rett inn i den karismatiske kunstnermyten.

3, Regissørrollen er mangetydig og kan oppsummeres i en typologi:

Ut fra diskursive forutsetninger for regissørens autoritet, har jeg konstruert en typologi med ulike regissørroller som skal fungere som et supplement eller en nyansering av forestillingen om den tyranniske regissør. Typologien jeg har konstruert i denne oppgaven, skal vise at regissøren er på vei ut av den tyranniske maska og inn i flere ulike masker. Kanskje er det på tide å ikke forvente seg tyrannisk ledelse i kunstledelsen? Kanskje er det på tide å forvente seg regissørroller som er nye og ulike, og som ikke lenger er formet av regissørens far, eller skal vi si bestefar, den tyranniske regissør?

Grunnen til at jeg ville skrive om forestillingen om den tyranniske regissør, var fordi jeg mente han var for tilslørt, for legitimert, ikke bare i teaterfeltet, men i samfunnet generelt. Jeg ville ta av ham teatermaska og studere ansiktet nøye. Nå har den tyranniske regissør beveget seg fra å stikke hodet frem fra teppet, entret scenen i fullt scenelys til iakttakelse og til sist, forsvinne bak teppet igjen.

9. Litteraturliste

Faglitteratur

- Abbing, Hans (2002): *Why are artists poor? The exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press.
- Aslaksen, Ellen K. (2004): *Ung og lovende. Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Abstrakt forlag.
- Barker, Chris (2000): *Cultural Studies. Theory and practice*. Sage Publications, London.
- Bauman, Zygmunt (1987): *Legislators and Interpreters. On modernity, post – modernity and intellectuals*. Polity Press.
- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (2000): *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Brutus östlings bokforlag symposion, Stockholm/Stehag.
- Bourdieu, Pierre (1994): *Kultursociologiska texter*. Brutus östlings bokforlag, Stockholm/Stehag.
- Bourdieu, Pierre (1996): *Symbolsk makt*. Pax Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1993a): *The field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1993b): *But who created the "creators"?* I Bourdieu, Pierre: *Sociology in Question*.
- Broady, Donald (1991): *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. HLS Förlag, Stockholm.
- Fairclough, Norman (1992): *Discourse and Social Change*. Polity Press.
- Fog, Jette (2004): *Med samtalen som udgangspunkt. Det kvalitative forskningsinterview*. Akademisk forlag, København.
- Foucault, Michel (1972): *The archaeology of knowledge & the discourse on language*. Phanthéon Books, New York.
- Garmannslund, Kari og Uthusli, Terje (1997): *Leder og pedagog. Læring, motivasjon, utvikling og vekst*. Fortuna forlag. Næringslivets kompetansesenter.
- Haavind, Hanne (red.) (2000): *Kjønn og fortolkende metode. Metodiske muligheter i kvalitativ forskning*. Gyldendal Norsk forlag AS.

- Haaland, Anette, G.(2008): *Teater – sementering av gårdsdagens kjønnsbilder eller en veiviser for fremtidige muligheter?* I Lorentzen, Anne og Kvalbein, Astrid (red.): *Musikk og kjønn – i utakt?* Norsk kulturråd.
- Jørgensen, Marianne Whinter & Phillips, Louise (1999): *Diskursanalyse som teori og metode.* Roskilde Universitetsforlag.
- Klausen, Arne Martin (1977): *Kunstsosiologi. Om kunstens stilling og funksjon i samfunnet – hos oss og i fjerne kulturer. En innføring.* Gyldendal forlag.
- Krogh, Thomas m.fl. (2003 (1996)): *Historie, forståelse og fortokning. De historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter.* 4.utgave. Gyldendal.
- Krogstad, Anne (1999): *Image i politikken. Visuelle og retoriske virkemidler.* Pax forlag A/S, Oslo.
- Kris, Ernst og Kurz, Otto (1979): *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment.* New haven and London Yale University Press.
- Lorentzen, Jørgen og Mühleisen, Wencke (red.) (2006): *Kjønnsforskning. En grunnbok.* Universitetsforlaget.
- Mangset, Per (1998): *Kunstnerne i sentrum: om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet.* Norsk kulturråd, rapportserien.
- Mangset, Per (2004): *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring.* Telemarksforskning, Bø.
- Mangset, Per & Røyseng, Sigrid (red.) (2009): *Kulturelt entreprenørskap.* Fagbokforlaget.
- Neumann, Iver B. (2001): *Mening, materialitet, makt. En innføring i diskursanalyse.* Fagbokforlaget, Oslo.
- Reistad, Helge (red.) (2006): *Regikunst.* Tell forlag.
- Reistad, Helge (red.) (1991): *Skuespillerkunst.* Tell forlag.
- Repstad, Pål (2007): *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag.* Universitetsforlaget, Oslo.
- Røyseng, Sigrid & Bergsgard, Nils Asle (2001): *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst.* Norsk kulturråd – rapportserien.
- Røyseng, Sigrid (2006): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse.* Avhandling for dr.polit-graden. Universitetet i Bergen.

Røyseng, Sigrid, Mangset, Per og Borgen, Jorunn Spord (2007): *Young Artists and the Charismatic Myth*. The international Journal of Culture Policy.

Solhjell, Dag (2006): *Kuratorene kommer. Kunstpolitikk 1980-2006*. Unipub AS.

Schaanning, Espen (2000): *Fortiden i våre hender. Foucault som vitenshåndtør*. Bind 1 og 2. Unipub forlag.

Sørhaug, Tian (1996): *Om ledelse. Makt og tillit i moderne organisering*. Universitetsforlaget.

Sørhaug, Tian (2004): *Managementlitet og autoritetens forvandling. Ledelse i en kunnskapsøkonomi*. Fagbokforlaget.

Weber, Max (1968): *On charisma and institution building*. The University of Chigago Press.

Wennes, Grete (2006): *Kunstledelse. Om ledelse av og i kunstneriske virksomheter*. Abstrakt forlag, AS.

Østerberg, Dag (2003): *Sosiologiens nøkkelbegreper*. Cappelen, Akademisk forlag AS. Oslo.

Internett

Hansen, Christine Kristoffersen: *Nils Gaup var en skikkelig skitsekk*. Nordlys.no
Publisert 08.01.2008 - 07:27 Oppdatert 09.01.2008 - 09:20 Besøkt 24.09.08 kl. 13.18.
<http://www.nordlys.no/kultur/article3264624.ece>

Avisartikkel

Gärtner, Henning (2009), intervju med Vegard Vinge, i Morgenbladet 22.-28.mai, s. 26-27.

10. Vedlegg: Intervjuguide for regissør og skuespiller

Masteroppgave om regissør som ledertype i teatret.

Jeg studerer master i kulturstudier ved Høgskolen i Telemark, avdeling Bø. Jeg skal skrive en masteroppgave om regissøren som ledertype, samt det samarbeidet regissør og skuespiller har seg imellom. Jeg er derfor interessert i å spørre deg som regissør/skuespiller for å høre hva du mener om dette temaet. Det eksisterer en del myter om kunstneren som karakter, og min interesse er tuftet på slike myter. Det for eksempel en velkjent myte at kunstneren er særlig karismatisk, altså at han/hun har særegne egenskaper som viser seg gjennom kunsten. Jeg er nysgjerrig på hvordan myter om kunstneren som karakter blir forstått på og om en mener disse kan speile faktiske tilstander i kunstsfæren.

Jeg vil gjerne bruke en båndopptaker for å få med meg alt det som blir sagt. Etter intervjuet vil det som blir sagt, transkriberes og kanskje brukt i masteroppgaven. Du kan bli sitert, men du vil være anonym. Jeg har listet opp en del spørsmål som jeg vil stille deg, men disse fungerer mer som en rettleiding for min egen del. Det er i min intensjon at vi mer har en samtale om temaet, og føl deg gjerne fri til å komme med synspunkter som ikke er direkte formulert i spørsmålene.

Intervjuet er frivillig og du kan selv trekke deg om du ønsker, uten begrunnelse. I så tilfelle vil allerede innsamlede data bli anonymisert. Opplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Opptak vil slettes og datamaterialet vil anonymiseres ved prosjektslutt. Prosjektet avsluttes høsten 2009. Det kan med fordel fremgå at prosjektet er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste. Min hovedveileder er Sigrid Røyseng. Kontaktadresse er Høgskolen i Telemark Gullbringvegen 38, 3800 Bø i Telemark.

Takk for din deltakelse av mitt prosjekt!

Ann Christin Jenssen

ajenssen@hotmail.com

tele: 91713236

Intervjuguide regissør

Informantens bakgrunn

1. Kan du starte med å fortelle litt om din bakgrunn som regissør?
2. Hvilken produksjon arbeider du med nå?
3. Hvilken utdanning har du?
4. Hvor gammel er du?

Prøveperioden

5. Kan du fortelle om en erfaring hvor du har hatt en spesielt god opplevelse med en prøveperiode i samarbeid med skuespillerne?
 - Hva mener du utgjorde dette?
6. Kan du fortelle om en episode, en erfaring hvor du har hatt en negativ opplevelse med skuespillerne i en prøveperiode?
 - Hva mener du utgjorde dette?
7. Hvordan jobber du med skuespillerne?
 - Kan du beskrive prøveperioden i et av stykkene du har satt opp?
 - Kan du beskrive hvordan de ulike fasene i prosessen arter seg frem mot en forestilling?
 - Prøvetid/ Like før premieren?

Regissørens rolle i samarbeidet med skuespillerne

8. Hva mener du er en regissørs viktigste oppgave i samarbeidet med skuespillerne?
9. Hva er en god regissør? Og hva er en dårlig?
10. Hvordan vil du beskrive ditt forhold til skuespillerne i utarbeidelsen av en forestilling?
11. Hvordan vil du beskrive teknikkene du anvender på skuespillerne i en arbeidsprosess?
12. Det menes gjerne at noen regissører manipulerer skuespillerne sine for å få dem til å prestere best mulig. Har du noen synspunkter om dette?

13. Hvordan kan en regissør passe inn i en kategori som karismatisk leder? (Ledere som styres av følelser, som kanskje er autoritære, hvor følelsene er i full sving mellom høyt og lavt).

Skuespillerens rolle

14. Hva er en av skuespillerens viktigste oppgave i en prøveperiode?

- Hva forventer du av skuespillerne dine når du arbeider med dem?

15. Hva er en god skuespiller i samarbeidet med en regissør? Og hva er en dårlig?

Autoritet

16. På hvilken måte føler du at du som regissør har autoritet?

- Hvor viktig er det at en regissør har autoritet?

17. Hvorvidt og eventuelt i hvilke situasjoner mener du skuespillerne bør involveres i beslutninger som tas når dere arbeider med forestillingen?

18. Hva er forbeholdt bare deg som regissør å bestemme?

Lederstil

19. Hvordan vil du karakterisere din lederstil i utarbeidelsen av en forestilling?

- Hvordan preger din personlighet din rolle som regissør og som leder?

- Utdannelse relevant?

- Erfaring?

- Bakgrunn som skuespiller selv?

20. På hvilken måte mener du kjønn kan ha noe å si for hvordan en regissør arbeider?

21. Hvilke likheter og forskjeller ser du mellom regissørens lederstil og andre lederstiler?

- Med tanke på å bruke seg selv?

- Bruk av følelser?

- Er det noen likheter mellom ledertypen regissøren og annen type lederstil?

Kunstnerrollen

22. "Kunstnere er følsomme mennesker som har særegne egenskaper". Hvordan stiller du deg til en slik påstand?

- Myter om karisma: personligheter som styres av følelser fremfor fornuft.

23. Hvordan mener du en slik personlighet kommer til uttrykk i arbeidet med en forestilling?

- Enten det er regissører eller skuespillere?

Avslutning

24. Er det noe du har lyst til å tilføye?

Tusen takk for hjelpen!

Intervjuguide Skuespiller

Informantens bakgrunn

5. Kan du starte med å fortelle litt om din bakgrunn og hvor du arbeider nå?
6. Hvilken produksjon arbeider du med nå?
7. Hvilken utdanning har du?
8. Hvor gammel er du?

Prøveperioden

5. Kan du fortelle om en episode, en erfaring hvor du har hatt en negativ opplevelse med en prøveperiode i samarbeid med en regissør?
 - Hva mener du utgjorde dette?
6. Kan du fortelle om en erfaring hvor du har hatt en spesielt god opplevelse med en prøveperiode i samarbeid med en regissør?
 - Hva mener du/tror du utgjorde dette?

Skuespillerens rolle

9. Hva er en skuespillers viktigste oppgave i en arbeidsprosess med en produksjon?
 - Hva mener du forventes av deg som skuespiller?
10. Hva er en god skuespiller i samarbeidet med regissør? Og hva er en dårlig?

Regissørens rolle

11. Hva mener du er en regissørs viktigste oppgave?
12. Hva er en god regissør i samarbeidet med skuespillere? Og hva er en dårlig?
13. Det menes gjerne at noen regissører manipulerer skuespillerne sine for å få dem til å prestere best mulig. Har du noen synspunkter om dette?
14. Hvilke ulike typer regissører mener du finnes der ute, hvordan kan noen deles inn i kategorier som demokratiske eller autoritære?
 - Kommer det an på type forestilling?
 - Kommer det an på skuespillerne?
 - Kommer det an på regissørens personlighet?

Autoritet

15. På hvilken måte føler du at en regissør har autoritet?
- Hvor viktig er det at en regissør har autoritet?
16. Hvordan vil du beskrive din rolle som skuespiller i utarbeidelsen av forestillingen?
- Er du med i beslutninger som gjelder regiarbeidet? Eventuelt hvilke?
 - Påstanden om at skuespillere er et rent verktøy. Hvordan stiller du deg til en slik påstand?

Lederstil

17. Hvilke likheter og forskjeller ser du mellom regissørens lederrolle og andre lederroller?
- Med tanke på å bruke seg selv?
 - Bruk av følelser?
18. Hvordan kan kjønn ha noe å si for hvordan en regissør oppfattes som ledertype?

Kunstnerrollen

19. ”Kunstnere er følsomme mennesker som har særegne egenskaper.” Hvordan stiller du deg til en slik påstand?
- Myter om karisma: personligheter som styres av følelser fremfor fornuft.
20. Hvordan mener du en slik personlighet kommer til uttrykk i arbeidet med en forestilling?
- Enten det er regissører eller skuespillere?

Avslutning

21. Er det noe du vil tilføye?
- Tusen takk for hjelpen!

