



◀ LISE HOVIK

(f. 1962) er dramapedagog og arbeider som førsteamanuensis i drama ved Dronning Mauds Minne Høgskole for barnehagelærerutdanning. Hun har en Ph.d om teater for de aller minste

OPP SOM EN DRAGE!

En omtale av Mona Wiigs doktoravhandling *Opp som en drage?* Utviklingen fra dukketeater til teater med skuespillere og dukker i Tsjekia og hvordan elementer fra denne kan integreres i en norsk figurteaterutdanning.

«Arbeidet burde leses nøye, inspirere utdanningspolitikerne og drøftes i lys av de pågående høgskole- og universitetsreformene.»

Tittelen på avhandlingen *Opp som en drage?* kommer med et spørsmålstegn.

Den spiller åpenlyst på uttrykket «opp som en løve og ned som en skinnfell», og peker dermed på en utvikling som etter definisjonen går høyt ut og hardt til verks, men avslutter ynkværdig.

Mona Wiig tar med dette spørsmålstegnet et forbehold om dukketeatrets utvikling i Norge, og spørsmålstegnet lar det stå åpent hvordan historien ender. Når jeg i tittelen på denne artikkelen bytter ut spørsmålstegnet med et utropstegn, så er det fordi jeg leser avhandlingen som et kraftfullt innlegg i kultur- og utdanningsdebatten, der de estetiske fagenes rolle, betydning og plass i utdanningssystemet blir fagmessig solid løftet fram og belyst, både historisk, teoretisk og politisk. Wiig har med dette arbeidet vist figurteatrets sterke tradisjoner i Tsjekia, dets forbindelser til Norge, og dets rettmessige plass i en norsk kunstutdanningskontekst. Arbeidet burde leses nøye, inspirere utdanningspolitikere og drøftes i lys av de pågående høgskole- og universitetsreformene.

Denne avhandlingen er en særpreget, erfaringsbasert og longitudinell studie om figurteater gjennom hele forfatterens livsløp. Den representerer

store og avgjørende deler av norsk dukketeaterhistorie og beskriver særtrekk, estetiske trender og teoretiske perspektiver på kunstarten. Den starter ved forskerens egen utdanning ved avdeling for alternativt teater og dukketeater ved KALD, Teaterfakultetet i Praha, Tsjekia på 1970-tallet, og vender tilbake til selvopplevde figurteaterforestillinger i de påfølgende årene, for deretter å foreta en mer systematisk undersøkelse av utdanningen i årene 2004-06.

Forskerens aktive rolle i norsk dukketeater i mer enn førti år, og hennes bidrag til etableringen av høyere utdanning på feltet, gir en kulturhistorisk dimensjon til avhandlingen som gjør den helt unik.

I denne artikkelen vil jeg gi en kort gjennomgang av hovedmomenter i avhandlingen, med vekt på den siste delen, der Wiig foreslår tre ulike modeller for organiseringen av en ny figurteaterutdanning i Norge. Dette er et særlig interessant kulturpolitisk og utdanningspolitisk bidrag som fortjener å løftes inn i en større offentlighet. Doktoravhandlinger ligger nok sjelden på utdanningsministrenes skrivebord, men kanskje kan *Ånd i Hanske* finne seg en strategisk plassering?

Det likeverdige samspillet mellom skuespillere og figurer danner kjernen i Wigs undersøkelse. For å oppnå en slik likeverdighet trengs det utdanning

både i skuespillerkunst, figurteater og scenografi, både praktisk og teoretisk. Denne teaterformen er utpreget interdisiplinær, der fagfelt flettes inn i hverandre. Tverrfaglighet har alltid vært en utfordring i utdanningssystemet, og kan muligens være noe av forklaringen på at Wiigs arbeid for å etablere en egen figurteaterutdanning i Norge ikke ble langvarig. Hun var initiativtaker og rektor for prøveprosjektet Norsk Dukketeater Akademi (1991-95). Prosjektet ble videreført som Akademi for figurteater under Høgskolen i Østfold (1996-98), der Wiig var faglig leder. Deretter ble studieprogrammet endret under innflytelse av den nye dekanen Rolf Alme, og fikk navnet Akademi for scenekunst. I denne prosessen forsvant både dukketeatret og figurteatret, og Norge mistet dermed sin første og eneste høyere kunstutdanning i dette fagfeltet.

BEGREPSAVKLARINGER

Wiig peker på begrepsforvirringen som en av årsakene til tapet av den nyetablerte figurteaterutdanningen. Navneendring i fagplanen fra figurteater til fysisk og visuelt teater var begrunnet med en mer postdramatisk tilnærming til teaterutdanningen, men tok ikke høyde for at man dermed også vasket ut det faglige innholdet knyttet til figurteaterutdanningen. Det kommer tydelig fram i avhandlingen at denne prosessen også ble et maktspill der begrepene *tradisjonelt dukketeater/figurteater* ble brukt på en nedsettende måte, uten kunnskap og respekt for kunstartens egenart og mangfold.

Det er mange og overlappende begreper i spill når man snakker og skriver om dette feltet, og Wiig foretar en grundig gjennomgang. Begrepene dukketeater og figurteater er fortsatt de best etablerte i Norge, der dukketeater er det mindre anerkjente begrepet (ofte knyttet til små barn og pedagogisk virksomhet), mens figurteaterbegrepet, som kom i bruk på 1990-tallet, strekker seg inn i kunstfeltet, og anerkjennes dermed også som en teaterform for voksne. Med henvisning blant annet til Anne Helgesens avhandling om norsk figurteaterhistorie (2003), drøfter hun tradisjonelle begreper som dukketeater, marionetteteater, kaspereteater

og masketeater opp mot mer moderne begreper som animasjonsteater, visuelt og fysisk teater, objekteteater, gestaltet materiale, kroppsmaterialer, etc. Hun velger å holde fast ved den tsjekkiske betegnelsen «teater med skuespillere og dukker» (divadlo herce a loutky), for å fremheve sitt hovedansvar, nemlig at figurteaterutdanningen må forstås som tilhørende skuespillerutdanningen. Betegnelsen peker også eksplisitt på det likeverdige samspillet mellom skuespiller og figur. Figur vil i norsk kontekst (og i avhandlingen) erstatte begrepet dukke, noe som begrunnes historisk med 1960- og 70-tallets brudd med modernismens strenge krav til estetisk renhet. Den heterogene estetikken trengte et begrep som kunne omfavne et større mangfold av uttrykksformer.

AVHANDLINGENS DELER

Avhandlingen kan slik oppsummeres som en bevegelse i tre faser, hvor den første forskningsfasen er historisk, den andre fokuserer på utdanningen i Tsjekia både praktisk og teoretisk, og den tredje delen peker på hvordan vi i Norge kan dra nytte av denne kunnskapen.

Wiig inntar flere posisjoner i avhandlingsarbeidet, både som student og utøver i dukketeaterfaget, som publikum til ulike figurteaterforestillinger, initiativtaker til den norske dukketeaterutdanningen og som forsker. Alle de ulike posisjonene i forskningsprosessen er grundig reflektert. Påliteligheten i materialet hviler på forskerens vedvarende refleksjon over begrensningene som ligger i forskningsdesign og metodevalg. Hun lar det hele tiden skinne gjennom hvilke aspekter som glipper på grunn av språkbarrierer eller praktiske hindringer. Materialet fremstår som troverdig fordi det er åpenbart hvordan et slikt levende og kunstnerisk forskningsmateriale hele tiden er i endring og underlagt praktiske og menneskelige begrensninger.

Den første delen beskriver den fantastiske utviklingen i tsjekkisk dukketeaterhistorie fram mot høy profesjonalitet i statlig regi, et tett samspill mellom teatre og utdanningsinstitusjoner, og en svimlende popularitet i befolkningen (på slutten av 1930-tal-

«Den representerer store og avgjørende deler av norsk dukketeaterhistorie og beskriver særtrekk, estetiske trender og teoretiske perspektiver på kunstarten.»



«Forskerens aktive rolle i norsk dukketeater i mer enn førti år, og hennes bidrag til etableringen av høyere utdanning på feltet, gir en kulturhistorisk dimensjon til avhandlingen som gjør den helt unik.»

let fantes det nesten 3000 dukketeatergrupper i Tsjekia, opp til 35 aktive grupper bare i Praha)!

Avhandlingen beskriver levende sentrale aktører i etableringen og utviklingen av dukketeaterutdanningen i Praha, og særlig framveksten av en ny estetisk praksis med vekt på forholdet mellom skuespiller og figur.

Hun forklarer hvordan det tradisjonelle dukketeatret, der skuespilleren er skjult inni et *castelet*, og kun dukkene synes i en form for illusjonistisk estetikk, gradvis erstattes med synlige skuespillere, dagligdagse animerte objekter (for eksempel hatter, sko, lampeskjermer) eller ulike animerte materialer (leire, papir, tekstil). Det at skuespilleren kommer til syne i spillet, skaper ikke bare en synlig dobbelthet av flere fiksjonslag i forestillingen, det utfordrer også skuespilleren gjennom et utvidet spillerom og flere rollefunksjoner. Skuespilleren blir selv en figur, og må reflektere over sin egen teatralitet og materialitet. Lekens estetikk og dramaturgi blir også mer tydelig, uten at dette blir fremhevet spesielt i avhandlingen. Animasjon,

oppløsning av dukkens fysiske bestanddeler, dekonstruksjon av scene/sal og en ny form for likestilt synergi mellom alle de teatrele virkemidlene, var elementer av tematisk og skapende dramaturgi som ble satt i spill og bragte figurteatret nærmere vår egen tids postdramatiske teater.

LEVENDE ERFARINGER

Den andre forskningsfasen beskriver og diskuterer fire forestillingseksempler fra DRAK-Teatret fra 1974, 1984, 1992 og 2001, og bruker disse eksemplene til å synliggjøre og tydeliggjøre utviklingstrekkene, og den endring av estetisk praksis, som har funnet sted. Eksemplene som beskrives er så gamle at de delvis baserer seg på egen erfaring og hukommelse, samt noe tilgjengelig visuell og tekstlig dokumentasjon, men de framstår allikevel som overbevisende og illustrative. Forskerens personlige erfaring og minner får her spille en viss rolle, og dette fungerer som en viktig opplevelsedimensjon, også vurdert innenfor en teatervitenskapelig og forskningsmetodisk kontekst.

En beskrivelse fra DRAK-Teatrets oppsetning av

En Sommernattsdrøm (1984) som ble vist under den 14. UNIMA-kongressen i Dresden, der Wüig var tilstede som publikum, kan være et eksempel. Her beskriver forskeren sin opplevelse fra en plass langt bak i salen:

«Igen ble det mørkt på scenen, og vi hørte en dyp og grumsete mumling. Så ble ildkulene tent igjen, en etter en, for så å forsvinne. I dette vekslende lyset så vi menneskeføtter som beveget seg sammen med store uformelige kroppar som vi skimtet konturene av. Det vekslende lyset kom nedeni fra, fra plattingen, og lydkulissene skapte en kakofoni av summing. Et dukkehode kom fram fra den uformelige kroppsmassen, og hodet resiterte en tekst. Flere hoder stakk fram fra kroppen og tok del av resitasjonen [...]. De var groteske, med vidåpne gap eller kjefter, hoggtenner, utstående øyne, lange neser, skjeggvekst og hårtuster» (Wüig, 2017 s. 76)

Dette personlige minnet er supplert med inntrykk fra et videoopptak av dårlig kvalitet, samt omtaler og kritikker. Det er en styrke at forskeren bruker ulike kilder, deriblant egne opplevelser, i beskrivelsen.

TSJEKKISK DUKKETEATER SOM INSPIRASJON

Den tredje forskningsfasen benytter observasjon og intervju basert på egne notater som den viktigste forskningsmetoden. Avhandlingen holder seg systematisk til forskningsspørsmålet omkring den tsjekkiske utdanningens oppbygning og komponenter gjennom samtaler med lærere og studenter i perioden 2004-06, og med oppfølgingssamtaler i 2008. Intervjuene belyser ulike oppfatninger om utdanningen, og drøfter praksis opp mot teoretiske diskurser i den tsjekkiske konteksten. Samspillet mellom teori og kunstpraksis kommer tydelig fram i materialet. Særlig interessant er drøftingen av strukturalismen og semiotikkens sentrale plass i den tsjekkiske filosofien, og hvordan denne har påvirket utdanningens teoretiske tilnærming. Prahas lingvistiske sirkel, eller Praha-skolen ble dannet av russiske språk- og estetikkforskere (Ro-

man Jakobson, Jan Mukarovsky), som definerte en teatersemiotikk der alt på scenen må forstås som tegn som gis scenisk liv gjennom skuespilleren. Praha-skolen ga rom for heftige debatter og livlig kritikk i teatermiljøet, og nye teaterbegreper knyttet til forholdet mellom skuespiller og figur ble etablert. Disse begrepene har aldri fått en plass i norsk fagterminologi, men er forsøksvis oversatt til norsk av Wüig som *skuespillerfigur* og *imaginer karakter*. Begrepet *gestalt* har vært brukt i norske oversettelser, men belyser utilstrekkelig at det er snakk om en dobbelthet der skuespilleren blir delaktig i tegnet/figuren. Semiotikken var en viktig premisseleverandør i den tsjekkiske utdanningen, men den spiller ingen viktig rolle i dagens hjemlige teaterteoretiske landskap. Avhandlingen belyser ikke dette feltet med nyere aktuelle teorier, for eksempel teorier om materialitet og agens.

I undersøkelsen av den tsjekkiske utdanningen benyttet Wüig observasjon og intervju basert på egne notater som den viktigste forskningsmetoden. Wüig har selv vært student ved DAMU, og beskriver sine to studieår som overveldende, både personlig og faglig, men ikke minst politisk. I årene 1969-71 var Praha preget av invasjonen i 1968, men friheten, kreativiteten og sprengkraften som kulminerte under *Prahavåren* var ennå ikke knekket. Det er opplagt at denne «tidsånden» har vært en drivkraft i arbeidet, og at den danner et omdreiningspunkt i en viktig historisk epoke.

I forskningssamtalene med lærere og studenter ved DAMU i årene 2004-06 holder Wüig seg systematisk til forskningsspørsmålet omkring utdanningens oppbygning, faglige innhold og arbeidsmetoder. Intervjuene belyser ulike oppfatninger om utdanningen, og drøfter praksis opp mot teoretiske diskurser i den tsjekkiske konteksten. Det tette samspillet mellom teori og kunstpraksis kommer tydelig fram i materialet.

EN NY UTDANNING, TAKK!

Den siste delen av avhandlingen er viet til en kulturpolitisk agenda, nemlig å sette søkelyset på den manglende utdanningen innen figurteater i Norge

«**Dette er et særlig interessant kulturpolitisk og utdanningspolitisk bidrag som fortjener å løftes inn i en større offentlighet.**»

«**Det kommer tydelig fram i avhandlingen at denne prosessen også ble et maktspill der begrepene tradisjonelt dukketeater/ figurteater ble brukt på en nedsettende måte, uten kunnskap og respekt for kunststartens egenart og mangfold.**»

«Hun velger å holde fast ved den tsjekkiske betegnelsen 'teater med skuespillere og dukker' (divadlo herce a loutky), for å fremheve sitt hovedanliggende, nemlig at figurteaterutdanningen må forstås som tilhørende skuespillerutdanningen.»

«Wiig ønsker seg en egen utdanning i teater med skuespillere og figurer på BA-nivå, med mulighet for MA og senere Ph.D.»

i dag. Forskningsfokuset leder fram mot spørsmålet om hvordan den tsjekkiske modellen kan implementeres i det norske utdanningssystemet. Denne siste delen utmerker seg ved å sette figurteaterfaget i norsk kontekst i et skarpt lys. Det avdekkes at kunstformen til dels er utydelig og usynliggjort, og at det er store mangler og kunstfaglig ignoranse på feltet. Samtidig peker forskeren friskt på potensialet og mulighetene som ligger i de nye strukturene, og i videreutviklingen av skuespillerutdanningene inn mot universitetssystemet og forskningskravene.

I 2016 finnes det ingen scenekunstutdanning for figurteater, kun et semesteremne (30 stp) ved HiOA (OsloMet) opprettet i 2007 av Svein Gundersen innen faget Drama- og teaterkommunikasjon. Wiig nevner et 20-talls teatre over hele landet som i varierende grad bevisst satser på figurteater, Oslo Nye Dukketeater, Riksteatret, Hordaland Teater, Teater Innlandet, Figurteatret i Nordland i tillegg til frie teatergrupper. Rekrutteringen til kunstfeltet er sviktende, selvsagt på grunn av manglende utdanningsmuligheter, og inntil nylig (periskop.no) fravær av faglig kritikk, debatt, og forskning

Med utgangspunkt i spørsmålet: Hva kan vi lære av Tsjekia? foreslår Wiig at teoriens plass i skuespillerutdanningen bør styrkes, og at studenter på denne måten kan få øynene opp for at det finnes muligheter i likestillingen og samspillet mellom skuespilleren og figuren. Begrepet *figurteater* tildekker den ene siden av saken, og kan virke ekskluderende for skuespillere som er nysgjerrige på kunstformen.

Wiig ønsker seg en egen utdanning i teater med skuespillere og figurer på BA-nivå, med mulighet for MA og senere Ph.D. Grunnutdanningen bør bestå av fire moduler i tråd med den tsjekkiske utdanningen; animasjon, skuespillerens skapende arbeid, fysisk teater/musikk og teori. Hun skisserer tre mulige løsninger med utgangspunkt i tre av skuespiller- og scenekunstutdanningene vi har i dag, Skuespillerutdanningen ved Nord Universitet

(NU), Akademi for scenekunst, (HiØ) og Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO):

1. En samarbeidsmodell mellom de tre offentlige utdanningene, der studentene kan ta en BA med emner fordelt på de tre stedene: *fysisk teater og figurteater* på NU, *skuespill med figurer og objekter* ved Teaterhøgskolen og *scenografi for teater med figurer og objekter* ved Akademi for Scenekunst. MA kan legges innfor eksisterende program ved Teaterhøgskolen og Akademi for Scenekunst, dersom det opprettes egne fordypningsemner i henholdsvis skuespillerkunst og scenografi, som også inkluderer figurteater.
2. En samlet utdanning ved Nord Universitet, med en styrking av teorikomponenten. Teatervitenskap opprettes i direkte tilknytning til skuespillerutdanningen ved NU. Et tettere samarbeid med Figurteatret i Nordland ville kunne styrke praksisdelen av figurteaterutdanningen.
3. En samlet utdanning legges til Akademi for scenekunst, gjennom en utvidelse av skuespillerlinjen i tett samarbeid med scenografilinjen.

For alle alternativene gjelder det at figurteaterutdanningen skal kunne følge et standard utdanningsløp der BA danner grunnlag for MA og til sist Ph.D i Program for kunstnerisk utviklingsarbeid (PKU). Imponerende er det å lese at DAMU lenge har hatt fire ulike doktorgradsprogrammer i henholdsvis 1) alternativt teater og dukketeater, 2) teori og kritikk, 3) dramatisk teater og 4) individuelt skapende teater og pedagogikk. Med den tsjekkiske modellen har vi i alle fall noe å strekke oss etter!

Mona Wiigs avhandling har med dette høyst aktuelle innspillet til den nye utdanningsministeren gitt et stort og velkomment bidrag til norsk figurteaterhistorie, og forhåpentligvis også til den kommende kultur- og utdanningspolitikken.

Måtte ånden ta opp hansken og skape magi i departementet! Opp som en drage!!! ■

TIDSSKRIFT FOR
FIGURTEATER

1/2018 - ÅRGANG 36



ÅND I HANSKE