

# Kontinuitet og fornyelse i teatret

## En analyse av scenografi og regi i oppsetninger av Henrik Ibsens *Gengangere* (1881), på Den Nationale Scene fra 1885 til 2011

Tor Trolie

### Abstract:

In this article, I will investigate all the stagings of Ibsen's play *Gengangere* ("Ghosts"), made on Den Nationale Scene (The National Stage) in Bergen, from 1885 to 2011. The purpose of the survey is to investigate what changes one can find in the productions regarding scenography and direction. The material used is archive material from the theatre, located in the Theatre Archive in Bergen. Central to the surveys are the various "regie" manuscripts (production books), stage renderings, photos and newspaper critiques of the performances. What changes to the staging of the play can we track through the archive material? What changes do we find and what does it mean in relation to text, scenography, arrangement and direction? What is the development of the staging of "Ghosts" from the first production to the last?

### Om forfatteren:

Professor UiB. 2011. Ansatt ved Universitetet i Bergen siden 1981. Dr.art. 1997. Trolie har blant annet gitt ut *Skuespillerkunst i kontekst. En skisse til en vitenskapsteoretisk praksis* (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005) og *Teater og skuespillerkunst. Et utkast til et perspektiv på skuespill som kunstart*.

Interesseområder: Vitenskapsteori, skuespillerkunst og forestillingsanalyse.

[Tor.Trolie@uib.no](mailto:Tor.Trolie@uib.no)

---

Teatervitenskapelige studier 2019 © Tor Trolie

Nummerredaktører: Ellen Karoline Gjervan og Ragnhild Gjefsen

Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – [tor.trolie@uib.no](mailto:tor.trolie@uib.no)

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

# Kontinuitet og fornyelse i teatret

## En analyse av scenografi og regi i oppsetninger av Henrik Ibsens *Gengangere* (1881), på Den Nationale Scene fra 1885 til 2011

### Innledning

Jeg skal ta for meg alle oppsetninger av *Gengangere* som teaterforestilling og betrakte dem som selvstendige verk i deres historiske samtid.<sup>1</sup> Intensjonen med å ta opp samtlige ny-innstuderinger av stykket ved Den Nationale Scene (DNS) fra 1885 til 2011, er for å kunne gi et lengdesnitt – en framstilling av hvordan de til forskjellige tider har iscenesatt teaterstykket. Målet er å kunne gi et bidrag til forståelse av den teaterhistoriske utviklingen bundet til ett teater og ett stykke i forskjellige iscenesettelser. Det hører med til undersøkelsen å benytte historisk arkivmateriale for å komme så nær opp til iscenesettelsene som mulig. Det vil være et komparativt tilsnitt ettersom forestillingene nødvendigvis er skapt for sin egen tid med de innsikter om teater som de hadde.<sup>2</sup>

Arkivmaterialet som jeg baserer meg på er bevart i Teaterarkivet i Bergen. De viktigste inngangene til stykket i de forskjellige tidene er sceneskisser, regibøker, fotografier, regimanus og omtaler. Kritikker kan gi en inngang til samtidens måte å omtale teaterforestillinger på. Både regibøker og regilister kan gi god inngang til det sceniske arbeidet en regissør har gjennomført. Her kan vi finne nedtegnelser om hvilke effekter som skal brukes og når de skal brukes, relatert til teksten. Eksempelvis hvor og når solen skal skinne på Osvold. Det kanskje viktigste materialet vi kan få tilgang til er regimanus. Et opprinnelig regimanus kan legges til grunn for mange oppsetninger, noe vi ser fra 1890, 1916 og 1937. I regimanuset til 1890-innstuderingen ser en tydelig mange opptegnelser om hvordan arrangementet er tenkt. Disse kildene er altså ikke Ibsens manuskript, men regissørens arbeidsverktøy og tilhører teatret. Det samme kan sies om sceneskissene. Disse kan i varierende grad følge eller bryte med de beskrivelser som Ibsen har gitt.

Det metodiske grepet som er anvendt i artikkelen, er begrepsanalytisk orientert. Det betyr her at teaterforestillingen blir oppfattet som et begrepsobjekt som det er mulig å forholde seg til. En kan gjerne si at teaterforestillingen kan forstås som en form for erfaring som kan begrepsfestes og gi oss innsikt i hvordan noe har vært. For å få én linje i behandlingen av *Gengangere* på DNS har jeg valgt å behandle dem kronologisk. Det betyr at jeg kan spore kontinuitet og endring i både regi, scenografi og skuespillernes arrangement. Å ha tilgang til arkivmateriale fra et teater over så mange år som dette gir mulighet til å studere endringer. Jeg har valgt å ikke se til andre teatre fordi det er linjen på DNS som har interessert meg i denne artikkelen. Det ville selvfølgelig være mulig å sammenligne oppsetninger i den samme perioden ved andre teatre for å spore en felles tendens, men det får stå igjen til en annen anledning.

I fortsettelsen vil jeg først reflektere over teaterkritikk som kilde. Dernest gir jeg noen poenger av teaterhistorisk betydning. Hoveddelen kommer så hvor jeg tar for meg alle oppsetningene av *Gengangere* før jeg avslutter med en oppsummering av hovedfunnene i undersøkelsen.

## Om teaterkritikk som kilde og hva den kan fortelle oss

Ettersom det er oppsetninger av *Gengangere* som skal undersøkes i denne artikkelen, kan det være av interesse å se hva teaterkritikken har sagt om de forskjellige oppsetningene og hva de kan fortelle om det sceniske verket.

Anmeldelsene alene gir oss relativt lite å forholde oss til når vi skal finne ut av hvordan en forestilling har vært. Det er øyeblikksbeskrivelser som angir en stemning eller holdning til verket. Anmeldelsen fra 1890 gir eksempelvis en karakteristikk som er i overensstemmelse med tiden, slik en også så i litteraturen: «realistisk Sandhed».³ En kan dermed slutte at forestillingen var lagt opp til tidens stil. I anmeldelsen fra 1916 ser det mer ut til å formidle at konvensjonene på scenen og i salen var i overensstemmelse, men ikke noe mer.

I 1937 inntreer en endring. Her blir for første gang dekorasjonene trukket inn og vi får en beskrivelse av en dyster stue, men i tillegg blir Osvald karakterisert som kultivert. Det må vi forstå som høflig og borgerlig.

I 1970 ser vi en endring i kritikerens holdning. Det er litteraturviteren og teaterkritikeren Eiliv Eide som foretar en sammenligning mellom tekst og forestilling og holder dem opp mot hverandre og irttesetter instruktøren fordi han har strøket og omarbeidet Ibsens tekst. Dette er nytt og reflekterer at litteraturviterne og instruktørene leser tekster på forskjellig måte. De første for å finne nye eller gamle meninger, de siste leser tekstene praktisk fordi det skal tilpasses et nytt medium.

Kritikkene fra 1992 og 2011 gir øyeblikksrapport fra teatret og er mer opptatt av hvordan karakterene er, enn om teksten er i behold. Kritikerens bidrag er i hovedsak knyttet til beskrivelse av scenebildet.

Når vi ser hva kritikerne skriver, så fremstår de som observatører i teatret. De siste anmelderne gir oss ikke noen momenter til bedre forståelse av oppsetningene de har anmeldt.

Det som er mulig, er på bakgrunn av beskrivelsene å sette forestillingen inn i teaterhistoriske trender. Eksempelvis er 1970-forestillingen et uttrykk for et nytt paradigme. Instruktøren har trådt klart frem som skaper av verket. 1992-oppsetningen gir indikasjoner i retning av en større grad av selvstendighet med utgangspunkt i scenografiens visuelle kvaliteter. I oppsetningen i 2011 har instruktøren stått frem som en dekonstruerende og postmoderne kunstner, som har scenografien som en sterk premissleverandør til oppsetningen.

Denne korte gjennomgangen av noen av kritikkene viser at vi står tilbake med et relativt magert materiale dersom en ensidig skulle basere seg på teaterkritikkene i gjennomgang av de forskjellige iscenesettelsene. De kan imidlertid gi noen hint om hva som kan være forskjellig i de forskjellige oppsetningene, men å benytte kritikkene som en god og objektiv kilde, er ikke mulig.

## Teaterhistorisk perspektiv

Skal vi studere teater på et bestemt tidspunkt i historien, er det nødvendig å kjenne til hvilke konvensjoner og tradisjoner som gjorde seg gjeldende på det aktuelle tidspunktet.

Det er lett å gå i den fellen at det som gjelder nå også gjaldt da. Et eksempel på det, er at i dag blir hver eneste oppsetning av et dramatisk verk forstått som et unikt verk som har eierskap hos både instruktør og dramatiker.

Før den moderne instruktør gjorde sitt inntog i teatret, hadde ikke instruktøren den største innflytelsen, den lå hos skuespiller og forfatter. Selv om en hadde instruktører som satte opp skuespill også på 1800-tallet, var de ikke moderne instruktører som i dag i hovedsak vil realisere sine egne ideer om dramatikken i egne iscenesettelser.

En regissør som for eksempel Gunnar Heiberg (1857–1921) var opptatt av at det var tekstuniverset som skulle realiseres på scenen. På en måte ble han forfatterens forlengede arm inn på scenen. Teaterhistorikeren Knut Nygaard har skrevet en bok om Gunnar Heiberg, der han kontekstualiserer Heibergs virke i sin samtid. I *Gunnar Heiberg: Teatermannen* skriver Nygaard om både forfatteren, journalisten, debattanten, teatersjefen og instruktøren Gunnar Heiberg og viser han som den unike kulturpersonlighet han var.<sup>4</sup> Heiberg var også belest og en sterk leder, noe som kom teatret i Bergen, DNS, til gode. Han var godt belest om skuespillerkunst og var opptatt av at rollen måtte ha full naturtrohet. Dette uttrykket er viktig fordi det forteller noe om hvordan skuespilleren skulle se sin rolle. Det siktes med dette begrepet til den forståelse som skuespilleren David Garrick og teoretikeren Denis Diderot uttrykte om skuespilleren på 1700-tallet. Skuespilleren skulle fremstille helhetlige karakterer og individualisere dem slik at de ville fremstå som troverdige skikkelser. På 1700-tallet ville en brukt uttrykket at en skulle spille naturlig. Det betyr at skuespilleren ikke skulle deklamere eller resitere en rolle, men finne frem til typiske tale- og væremåter som ville være karakteristisk for den rollen forfatteren hadde skapt. For å gjøre dette måtte skuespilleren basere seg på observasjon, analyse og teknisk ferdighet. Det var tradisjon for at en skuespiller som hadde innstudert en rolle, «eide» rollen så lenge det var alminnelig akseptert og praktisk. Dette var vanlig til opp på 1950-tallet. Som et eksempel fra Bergen og DNS er Octavia Sperati som, etter at hun innstuderte rollen som Magdelone i *Den stundesløse* av Holberg, beholdt rollen fra 1877 til 1905.<sup>5</sup>

Octavia Sperati innstuderte Fru Alving i *Gjengangere* i 1885 med Gunnar Heiberg som instruktør. Det var bare 3. akt som ble innstudert, med Herman Bang som Osvald. Hun beholdt rollen som fru Alving også i 1890 da Irgens-Hansen regisserte hele *Gjengangere*.

Magda Blanc overtok rollen i sesongen 1916–1917. Denne gangen var Christian Sandal instruktør. Halfdan Christensen ledet innstuderingen i 1937. Magda Blanc på sin side spilte den helt til sesongen 1949–50. I de to siste oppsetningene var Christian Sandal ansvarlig for sceneledelsen.

Da DNS satte opp *Gjengangere* på nytt i 1970 var det en helt ny innstudering med Otto Homlung som instruktør og ingen av de medvirkende skuespillerne hadde spilt i *Gjengangere* tidligere. Denne oppsetningen av *Gjengangere* markerer et skille i visningspraksis av dette stykket ettersom forestillingen ble vist «til den var utspilt». En annen måte å uttrykke det på, er at en på 30-40 tallet i Bergen går en over fra å spille i repertoar til å spille *én suite*. I praksis var nå hver iscenesettelse av et dramatisk verk en ny innstudering.



Når en spiller i repertoar, betyr det at en forestilling kan trekkes frem og spilles ved ujevne mellomrom for eksempel to år etter premieren eller innstuderingen. Dette forutsetter at det er mulig å finne frem til hva en har gjort før. For å få forestillingene i overensstemmelse «med seg selv», førte en regibøker hvor en dokumenterte alt fra kulissenes plassering til hvilke rekvisitter som skulle brukes og hvor de skulle brukes. Regibøkene var teatrenes hukommelse hvor de fulgte en praksis som går tilbake til 1700-tallet i europeisk teater. Denne praksisen ble avsluttet i Bergen og DNS i 1972.

I og med at regiboken ble overflødig, kan en konkludere med at det å spille repertoar ikke lenger var aktuelt og at prinsippet om at en ny oppsetning av et stykke er en ny innstudering var gjennomført. Sceneverket slik regissøren skaper det, er et nytt, unikt verk. Ett uttrykk for dette er at regissørene ofte tok med seg regimanus fordi de oppfattet det som deres eiendom.

Vi ser med andre ord både reorganisering av teatrets arbeid og forståelsen av det er i endring gjennom historien. Dette gjør at vi i stor grad kan lete etter både kontinuitet og fornyelse gjennom de forskjellige epokene.

### **Om å spille i repertoar eller *én suite***

Å spille i repertoar har noen klare fordeler, men også noen ulemper. Fordelen er at en alltid har forestillinger i beredskap. Det betyr at dersom en forestilling ikke får publikum, kan en raskt skifte og sette opp noe annet som har vist seg å trekke publikum. En annen fordel er at skuespillerne som har en rolle på repertoaret, kan leve med den og utvikle seg i rollen. I tillegg gir det skuespilleren anledning til å være gjest ved andre teatre i rollen. Omvendt gir det teatret mulighet til å få gjester som har hatt suksess på andre scener til å komme på gjestevisitt. Da tilpasser skuespillerne seg til den avtalte regi som er nedtegnet i regiboken og forestillingen kan raskt tas opp på plakaten. Ett eksempel på dette er at da Halfdan Christensen hadde suksess som Oswald i *Gengangere* på Nationalteatret i 1900, ble han invitert til gjestespill i Bergen i 1902. Og ettersom DNS hadde innstudert stykket i 1890, kunne Octavia Sperati uten videre spille rollen som fru Alving. Det scenografiske bildet ville være den samme havestuen og skuespillerne kunne innta sine vante posisjoner med noe variasjon. Alle opplysningene om rekvisitter og effekter og ved hvilken replikk de skulle brukes, ble hentet ut av regiboken. Sammen med manuskriptet var dette de opplysningene som regissøren kunne legge til grunn for iscenesettelsen. G.E. Thomassen spilte Snekker Engstrand slik han gjorde i 1890. Albert Bøgh spilte en ny pastor Manders mens Hilde Fredriksen var ny som Regine.

Det er imidlertid noen ulemper med å spille i repertoar dersom en ser det fra dagens ståsted. Når en innstudering blir den samme gjennom flere tiår, så kan det være med på å sementere hvordan en forestilling skal spilles. Dersom en oppsetning sementeres, bevares den i en fortidig form og mulighetene for at den ikke vil kommunisere med sin samtid er til stede. Det blir ikke utvikling av forståelsen av oppsetningen, og endringer som kunne være med på å etablere mulige nye meninger for en ny tid unngås. På den andre side kan enkeltskuespillerne utvikle seg med rollen fordi de får anledning til å «eie» rollen og finne nye nyanser i spillet som kan få karakteren klarere frem.

Å spille *én suite* gir muligheten til å sette det samme stykket opp med korte eller lengre mellomrom og i nye innstuderinger slik at enhver iscenesettelse kan være i overensstemmelse med sin egen tid. Når stykket tas av plakaten, er det ugjenkallelig forbi. Den nye oppsetningen vil ofte ha skiftet ut så vel regissør som scenograf og de fleste av skuespillerne, slik at vi i prinsippet står overfor et nytt kunstverk i ny tapning.

En mulig ulempe er at dersom oppsetningen ikke trekker publikum, må en finne noe helt nytt å erstatte den planlagte spilletiden for stykket. Det er ikke alltid like enkelt når oppsetningene ikke kan erstattes med noe en har på repertoaret. Det å invitere en skuespiller som gjest for å spille en bestemt rolle, virker nesten umulig fordi arrangement og scenografi ofte ikke vil være i overensstemmelse mellom to oppsetninger av samme stykke.

Det å spille *én suite* er det normale ved DNS nå. Den enkelte oppsetning blir forstått som unik og er en unik iscenesettelse.

Når en oppsetning oppfattes som en iscenesettelse, betyr det at eksempelvis dramatikerens ikke lenger nødvendigvis oppfattes som den viktigste i verket. Mens en i enkelte perioder ser på forfatteren som primær, vil det ha betydning for nettopp iscenesettelsen som vil ha blant annet forfatterens tekst som rettesnor samtidig som det er relevant å ha en bestemt regibok som rettesnor for forestillingene. Heri ligger også skillet mellom å spille i repertoar og å spille *én suite*. Synet på hvem som er primær i forestillingen blir også viktig. Teatersjef Thomassen's beslutning om å slutte å føre regibøker i 1972, er et resultat av at en i europeisk teater hadde begynt med å skape en ny scenografi til en ny oppsetning av et stykke, og at denne tradisjonen nå hadde fått fullt gjennomslag på DNS. Det var forøvrig Max Reinhardt som innførte denne kunstneriske linjen ca. 1910.

## **Gunnar Heiberg, *Gengangere* 1885**

Ibsens *Gengangere* 3.akt ble første gang satt i scene på DNS i 1885 med Gunnar Heiberg som sceneinstruktør.

Henrik Ibsen hadde selv arbeidet som regissør ved Det norske Theater i Bergen.<sup>6</sup> Han hadde dermed lært seg faget og lært seg å føre regibøkene for å dokumentere oppsetningene for bruk ved en senere anledning. I *Gengangere* har forfatteren selv angitt et mulig arrangement i form av sceneanvisninger. Først av alt beskriver han hvor handlingen finner sted og hvordan dette kan vises gjennom scenografien – som er utgangspunktet for den sceniske gestaltning. Det som er relevant i denne sammenheng er denne beskrivelsen:

En rummelig havestue med en dør på den venstre sidevæg og to døre på væggen til høyre. I midten af stuen et rundt bord med stole omkring; på bordet ligger bøger, tidsskrifter og aviser. I forgrunden tilvenstre et vindu, og ved samme en liden sofa med et sybord foran. I baggrunden fortsættes stuen i et åbent noget smalere blomsterværelse, der er lukket udad af glasvægge og store ruder. På blomsterværelsets sidevæg tilhøjre er en dør, som fører ned til haven. Gennem glasvæggen skimtes et dystert fjordlandskab, sløret af jævn regn.<sup>7</sup>

Ibsen har beskrevet hvor de forskjellige personene skal gjøre sine entrer. Det er ellers noe en instruktør ville føre inn i et regimanus. I stykket skriver Ibsen inn hvordan han tenker seg arrangementet gjennom sine sceneanvisninger. «Snedker Engstrand står oppe ved havedøren. [...] Regine, med en tom blomstersprøyte i hånden, hindrer ham fra at komme nærmere.»<sup>8</sup> Lignende sceneløsninger kan en finne som skisser i regimanuskriptene. Men denne scenen fra *Gengangere* ble ikke iscenesatt i 1885.

Ved iscenesettelsen av Gunnar Heiberg ble det foretatt en endring av scenografien som tok vare på et scenisk visuelt bilde på scenen. Knut Nygaard beskrev sceneskissen på følgende måte:

I sceneskissen fra 1885 [...] er der på midten av fondveggen en bred døråpning, og gjennom den sees en stor blomsteroppsats, som altså danner midtpunktet i tilskuernes synskrets. Men de store glassdørene flankerer døråpningen på begge sider, slik at både fjordlandskapet og lysningen fra brannen har vært sett overordentlig tydelig. Likevel har blomsterværelset altså, i overensstemmelse med scene-anvisningene, vært atskilt fra selve stuen, og kunne følgelig fungere som et symbolsk element, som motsetning til den dystre forgrunnen.<sup>9</sup>

Et viktig poeng å legge merke til i beskrivelsen, er at Heiberg bare satte 3. akt i scene. For han må det ha vært et poeng at scenografien skulle være så spektakulær og dramatisk som mulig. For å få dette til, måtte han gjøre noe annet enn det sceneanvisningene anviste. Han gjorde blomsterværelset grunt og ikke smalt, noe Nygaard ikke kommenterer.



Sceneskisse til *Gengangere*, 3.akt 1885. Teaterarkivet i Bergen.



I denne sceneskissen ser vi at scenen er fem trekk dyp, og det kommer tydelig frem at det i bakgrunnen skal være mulig å se både fjordlandskap til venstre og «fjeldteppe» og «fjeld-kulisse» til høyre. Det er også rimelig å anta at effekten av Heibergs iscenesettelse ville ha vært ganske spektakulær og nærværende i avslutningen av nettopp 3. akt all den stund at landskapet hele tiden har vært regntungt, men når fru Alving slukker lampen, så blir det: «Soloppgang. Bræen og tindene i baggrunden ligger i skinnende morgenlys.»<sup>10</sup> Dette danner dermed kontrasten til det mørket som kommer over Oswald og når han sier: «Mor, gi' mig solen.»<sup>11</sup> I all hovedsak er scenebildet ved denne oppsetningen ikke i overensstemmelse med Ibsens anvisninger. En mulig begrunnelse for at Heiberg ikke har satt opp scenedekorasjonen etter Ibsen anvisninger, kan være for å forsterke den visuelle effekten som Ibsen har skrevet inn i sine sceneanvisninger: «Hun går hen til bordet, og slukker lampen. Soloppgang. Bræen og tiderne i baggrunden ligger i skinnende morgenlys.»<sup>12</sup> I Heibergs iscenesettelse blir dette understreket i og med at hele scenens bredde er tatt i bruk. Heiberg har handlet som praktisk teatermann.



Eksempel på en havestue med blomsterværelse slik Heibergs skisse indikerer. Bildet er fra Ringve Musikkmuseum. Foto: Erik Børseth

Bildet over er av en stue med en «grunner» stue i bakkant. Dette bildet samsvarer med det uttrykket som Heiberg har gitt en skisse til.

Det en kan ha i mente i denne innstuderingen, er at denne forestillingen ble iscenesatt på Ibsens egen scene, den han kjente fra sin tid som ansatt ved teatret. Det er mulig å tenke seg at sceneteppene kan ha vært fra Ibsen tid. Det var Heibergs holdning at han skulle være tro mot det tekstlige utgangspunktet, men her har han i stor grad tenkt spektakulært og ikke tekstlig. Dette kan også forklare at han til forskjell fra senere oppsetninger holder fokus på det spektakulære ved

at breen og fjellene i bakgrunnen ligger i tindrende morgenlys, som kontrast til det mørke som Oswald er gått inn i.

Det foreligger ikke noen kritikk av denne forestillingen, men Octavia Sperati har selv skrevet om forestillingen. Publikum grep inn for å «redde» fru Alving fra en «gal» Oswald:

Og da han (Oswald) kom ind igjen saa jeg til min forfærdelse, at han saa ut som en møller i andsiget. Med saa grove midler mente han at han kunne illudere Osvalds sjælekval. Men publikum svarte med en latterbølge, som lot til at berøve Bang den sidste rest av kontenance. [...] Alle som en reiste man sig, og en hyssen brøt løs med en enstemmighetens styrke, som om den hadde været indstudert efter alle kunstens regler. Teppet blev skyndsomt beordret ned, men hyssingen fortsatte i intenst og taktfast tempo.<sup>13</sup>

Denne beskrivelsen av aktiviteten på scenen kan indikere at skuespillerne hadde en relativ frihet relatert til et stramt arrangement. Men her ser vi, gikk det over alle grenser. Til og med så langt at publikum grep inn.

### **Johan Irgens-Hansen, *Gengangere* 1890**

Det er også riktig, som Nygaard påpeker, at ved iscenesettelsen av hele *Gengangere* i 1890 av Johan Irgens-Hansen (1854-1895), var den visuelle betydningen av blomsterværelset redusert all den stund det ble til et karnapp bak på høyre side, men dette er i overensstemmelse med Ibsens scenebeskrivelse.<sup>14</sup> Riktignok var åpningen dandert med blomstrete gardiner, men kontrasten som blomsterværelset fikk ved å være trengt sammen av det regntunge ytre og den dystre stuen fra 1885, forsvinner. Irgens-Hansen må ha foretatt et valg om ikke å understreke fjordlandskap og fjell. Vi ser at stuen til forveksling kan være en stue i en by med utgang til et blomsterværelse og med videre utgang til hagen.<sup>15</sup> Til gjengjeld var det plassert en blomsteroppsats i bakgrunnen.

Knut Nygaard peker på at en slik blomsteroppsats ikke er tegnet inn i scenskissen, men at den kan tydelig ses på bildet fra oppsetningen.<sup>16</sup> Det er også blomster ved siden av speilet på høyre side. Rent regimessig er dette et grep som ville hjelpe Regine på scenen med å «komme i posisjon» bærende på en blomstersprøyte, men også med å ordne seg før pastor Manders kommer inn for første gang. I følge regimanus kommer Engstrand inn gjennom døren i karnappet og Regine kommer han i møte. I regimanus kan en også se at Ibsens anvisning om at scenen skulle være fra fru Alvings landeiendom, er strøket. Dermed blir scenografien i praksis et borgerlig hjem og blomsterværelset et smalere rom, et karnapp bak på høyre side. Dette er klare valg som ble gjort ved førsteoppførelsen av hele stykket i 1890.

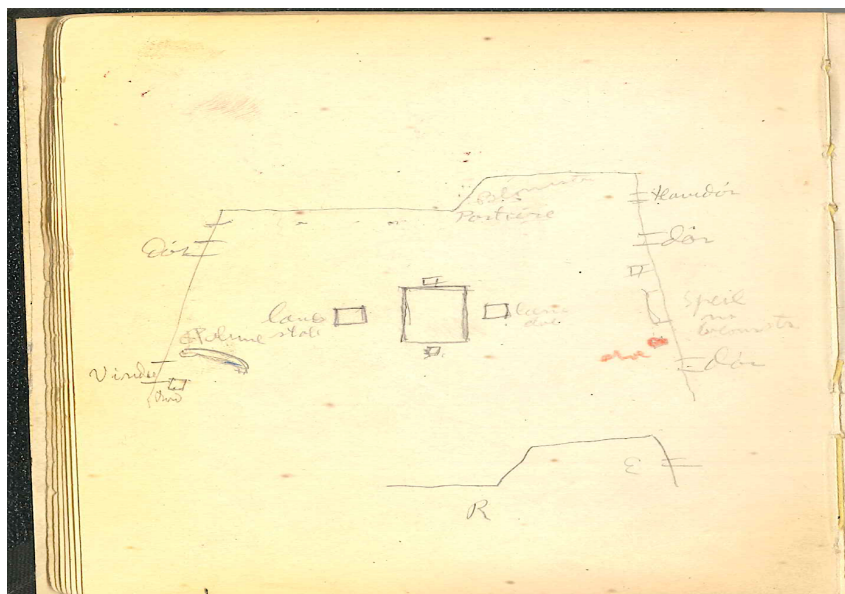




Fotografi fra 3. akt av *Gengangere* 1890. Teaterarkivet i Bergen.

På fotografiet av avslutningsscenen kan en ikke se noe bakteppe som gir åpning for at det er «skinnende morgenlys.» Her har instruktøren valgt å la sollyset komme inn gjennom vinduet til venstre på scenen og treffe Oswald.<sup>17</sup> Som en kuriositet kan det nevnes at den brune boken nede og midt i bildet er Regibok nr. 5, som ble ført til denne innstuderingen.

Fra 1890-oppsetningen har vi en arrangementsskisse som ikke viser blomsteroppsetsen. Til gjengjeld er det lagt til en blomstret portiere. På høyre side ser vi at det er tegnet inn et speil med blomster. Et interessant punkt er at posisjonene til Engstrand og Regine er tegnet inn. Regimanuset som helhet gir mange indikasjoner på de forskjellige posisjonene, arrangementet, som karakterene inntar gjennom hele oppsetningen.<sup>18</sup>



Arrangementsskisse som antyder rollenes posisjoner i henhold til hverandre. E (Engstrand) ved havedøren og R (Regine) ved portieren. Fra Regimanus 400, Teaterarkivet i Bergen.





Her kommer det tydelig frem at i karnappet skulle det skulle være blomster og vinduer. Slik sett er det mulig både å få øye på fjordlandskapet og også at blafringen fra brannen og skinnet fra solen ville komme inn. I sceneskissen er det for øvrig opplyst at møblene er lånt fra Gerhard Gran og portierene er stilt til disposisjon av regissøren Irgens-Hansen. En kan dermed i hovedsak slå fast at Irgens-Hansen har vært tro mot ideen som Ibsen har lagt inn i sine sceneanvisninger. I Regiboken til oppsetningen kommer det ellers tydelig frem at skinnet fra brannen skal være tydelig i karnappet.<sup>19</sup> Solen skal falle inn gjennom vinduet til venstre.<sup>20</sup> Både nærhet i tid til Ibsens praksis og det at det er Ibsens tidligere arbeidsplass, gjør at en kan forvente mye av det samme som den tidligere iscenesettelsen. I Regiboken ser vi tydelig at scenografien i hovedsak følger Ibsens anvisninger om scenens utforming. I overensstemmelse med anvisningene blir rommet mer lukket når en sammenligner det med Heibergs visuelt sterkere løsning. Det er som om Irgens-Hansen vil lukke spillet inn i en psykologisk mørkere grunnstemning.

Kritikken i Bergens Tidende av Johan Irgens-Hansens oppsetning av *Gengangere* i 1890 er i hovedsak opptatt av spillet. Først og fremst at dette var skuespillerkunst på høyt nivå. Skuespillernes prestasjoner ble gjennomgått og godt verdsatt. Det var ingen beskrivelse av dekorasjonene og kun en bemerkning om instruktøren: «[...] og stor Tak skylder man den dygtige instruktør, hvem det naturligvis ikke skyldes mindst, at Resultatet blev, som det blev.»<sup>21</sup> Octavia Sperati som fru Alving ble blant annet karakterisert med at hennes replikker falt med «realistisk Sandhed.» Dette er også i overensstemmelse med det inntrykk som dekorasjonene kunne gi. Det er en realistisk forestilling. Det kommer ellers frem at publikum var begeistret:

Allerede ved slutningen av 1. Akt brød der en bifaldstorm løs, og fremkaldelse fulgte på fremkaldelse. [...] Og således gik det, større og større bølger udover den hele aften og bifaldet kulminerede, da tæppet endelig faldt for siste akt.<sup>22</sup>



## Christian Sandal, *Gjengangere* 1916

Ved oppsetningene til Christian Sandal (1872–1951) i 1916 viser fotografiet av hele dekorasjonen at blomsterværelset som ble fremhevet av Heiberg i 1885 og som fikk en tilbaketrukket rolle i 1890, i overensstemmelse med Ibsens beskrivelse, er det her, i 1916 ikke mulig å trekke noen linjer til. Det er likevel tydelig at forestillingen forholder seg til tradisjonen om at handlingen finner sted i en borgerlig stue, men at det er en havestue er ikke tydelig fra produksjonen. Her er også eventuell inngang til «blomsterværelset» lagt til midt på bakveggen.



Bildet viser Chr. Sandal innstudering fra 1916 på DNS. Forestillingen ble spilt i den nye teaterbygningen på Engen som ble innviet i 1909. Teaterarkivet i Bergen

I denne iscenesettelsen legger vi merke til at bakveggen har fått en åpning i sentrum og at det fremdeles er en borgerlig stue med lukket dekorasjon og med de anviste dører og vinduer som tradisjonen har fulgt.

Den samme stuedekorasjonen ble også brukt året etter, i 1917, men nå i forestillingen *Daniel Hertz*, skrevet av Henri Nathansen. Her hadde også Sandal ansvaret for regi. I dag synes det kanskje noe underlig at en kunne regissere og spille både *Gjengangere* og *Daniel Hertz*, et stykke om en jødisk familie, i den samme dekorasjonen. Men i samtiden var ikke dette uvanlig. Selv om dette var første oppførelse av *Gjengangere* på det nye teateret på Engen, så lagde en likevel ikke en egen dekorasjon for produksjonen.

Denne innstuderingen med Magda Blanc som fru Alving gikk 11 ganger i 1916, 6 ganger i 1920 og en gang i 1921.<sup>23</sup> Sandal hadde også ansvaret for gjenopptakelsen i 1949–50, men da i Per Schwabs dekorasjon.

Det ble ikke laget ny egen regibok eller nytt regimanus til denne innstuderingen. Det kan dermed antas at det var regiboken og regimanus fra 1890 som var grunnlaget for oppsetningen selv om scenografien er noe forskjellig. Det ble laget en egen regiliste og den er identisk med regiboken fra 1890. Eksempelvis kommer solen inn gjennom vinduet til venstre på scenen og treffer Oswald som sitter i en stol.

I Christian Sandals oppsetning av *Gjengangere* i 1916 er kritikeren O.H. mer opptatt av å referere handlingen enn å få frem spesielle karakteristikk av spillestil eller scenografi. Han peker på at «Det var et familiedrama fremført for familien. Og familiens enkelte medlemmer var enten rørt eller rystet, og gav sin tak tilkjende ved tåt og alminnelig bifald.»<sup>24</sup>

Han konkluderer likevel med at instruktøren ikke har fått det til. Det er ikke mulig å få annet ut av kritikken enn at det er en forestilling som finner sted hos overklassen, og at med det som bakgrunn kan vi slutte at det også var overklassen som satt i salen. En må anta at spillestilen var i overensstemmelse med dette synet. At det var kjente konvensjoner det ble spilt på og at disse var kjent også i salen.

DNS hadde en egen oppsetning i forbindelse med et gjestespill av Betty Nansen i sesongen 1925/1926 og 1926/1927. Det er ikke mulig å finne regibok, regimanus eller fotografier fra denne oppsetningen. Betty Nansen hadde selv sceneledelsen i denne produksjonen.<sup>25</sup>

### Halfdan Christensen, *Gjengangere* 1937

Tradisjonen fra Europa om å ha en egen scenograf til oppsetningene har nå manifestert seg i *Gjengangere*. Per Schwab endrer på sceneløsningen. Han gir den et eget preg ved å holde alle fargene i grått. Det er dermed et brudd med de tidligere oppsetningene av stykket.

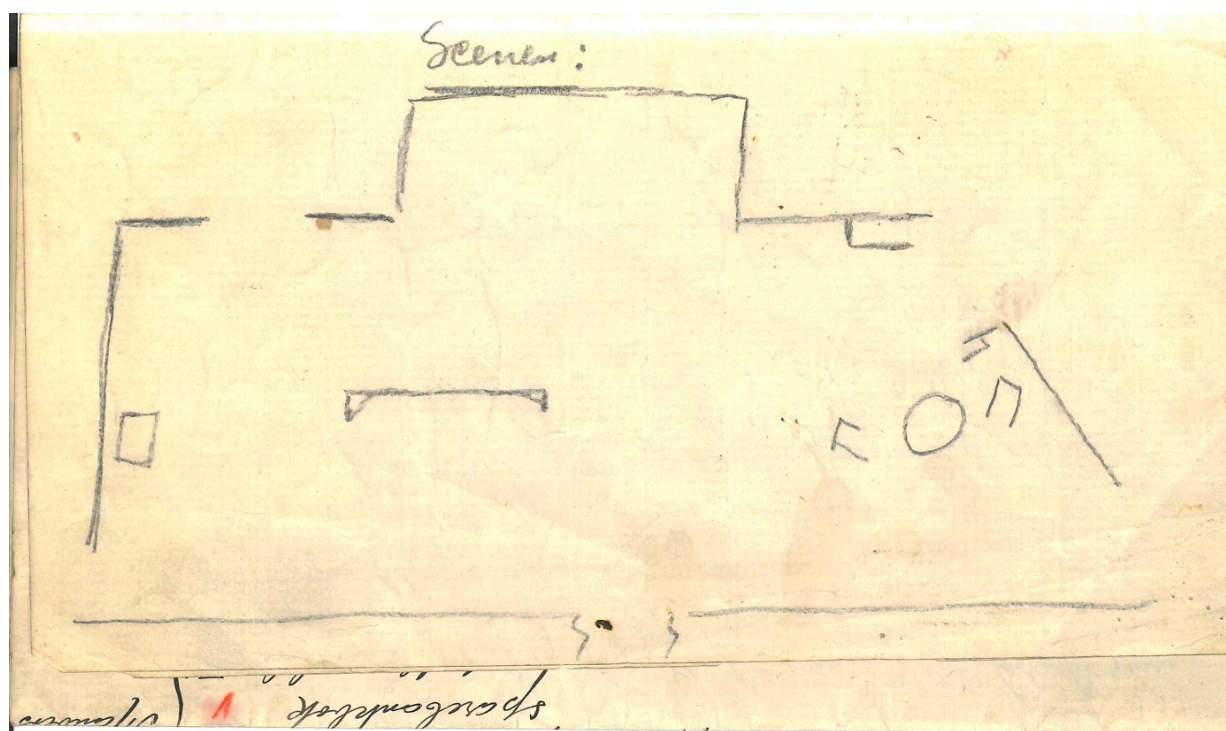


I denne oppsetningen av Halfdan Christensen (1873–1950) fra 1937 ser vi en klar forenkling i scenografien som ble laget av Per Schwab. Hovedspilleområdet er bevart, men det detaljerte scenebildet av en stue er borte. Reminisensene av blomsterværelset ser vi bak til høyre på scenen. Rommet er heller ikke lenger lukket.

Det er tydelig at det er en dekorasjon med settstykker. Dører er ellers plassert relativt slik det var gjort tidligere, men her er en dør plassert til venstre på bakveggen. Dette er ganske sikkert gjort for å få en sterkere entre for både fru Alving og Oswald.



Denne innstuderingen med Magda Blanc som fru Alving ble spilt 29 ganger i 1937, og 5 ganger i 1949 i anledning 70-års dagen til Magda Blanc. Det ble heller ikke skrevet en ny regibok til denne iscenesettelsen. En må anta at det er den samme regiboken fra 1890 som har vært brukt ettersom regilisten til produksjonen praktisk talt er identisk.<sup>26</sup> Et faktum som kan underbygge dette, er at det er skuespillet fra 1881 som har lagt tekstgrunnlaget for alle oppsetningene fra 1890 til 1949. Ut fra regi- og sufflimanus ser det ikke ut til å ha vært foretatt noen dyptgripende endringer i teksten.<sup>27</sup> En kan kanskje i hovedsak si at disse oppsetningene i stor grad er tro mot Ibsens tekstlige utgangspunkt, noe som ellers kommer frem i karakteristikken av denne iscenesettelsen: «en fin klassiker-forestilling, basert på dikterens ord og på det alene.»<sup>28</sup> Ut fra utsagnet er det i seg selv interessant at anmelderen ikke nevner at scenografien er forskjellig fra oppsetningen i 1916 som han selv anmeldte. Også i denne iscenesettelsen avsluttes fremvisningen med at solen kommer inn fra venstre og treffer Oswald som sitter i en stol.



Skisse fra regilisten fra 1937. Den er identisk med regilisten fra 1916 og regiboken fra 1890. Teaterarkivet i Bergen.

Et viktig moment i denne oppsetningen er at scenografen Per Schwab er med på å legge grunnlaget for det visuelle uttrykket. Når det ikke har vært indikert noen scenograf i de tidligere oppsetningene, har det sammenheng med at teatret disponerte et utvalg av ferdige dekorasjoner i magasinet som kunne hentes frem til de forskjellige oppsetningene. Det er helt i overensstemmelse med de strømninger som ellers var i det europeiske teater. At en likevel har holdt seg til Ibsens tekst uten store endringer, kan en bare notere seg. I scenografens tegning får vi en del detaljer om hvordan scenen er organisert i 1937:



Tegning til Gengangere av Per Schwab. Teaterarkivet i Bergen.

Per Schwabs scenografiske tegning er den første *Gjengangere* som bryter med tradisjonen om å «hente en dekorasjon fra magasinet».

I stor grad ble nye dekorasjoner enten bestilt fra Oslo eller København i tillegg til at en reparerte de dekorasjonene en hadde i magasinene. Da Hans Jacob Nilsen ble teatersjef i 1933 ønsket han å innføre tradisjonen fra Europa om at en ny oppføring av et stykke også måtte få en ny scenografi. Dette ville bety at en i teatret nå fikk en ny selvforståelse for sin kunst. Iscenesettelsen ville være unik. For å få til denne omleggingen av regissørens arbeide, engasjerte han Per Schwab som dekoratør (scenograf). Denne stillingen overtok han etter Rahe Raheny som hadde fått tilsvarende stilling på Nationaltheatret. Stillingen som sjef for dekorasjonen var allerede etablert i 1920, men med Per Schwab fikk de en sterk personlighet i denne stillingen som kom til å sette sitt preg på teaterkunsten ved DNS. Det er likevel påfallende at sceneløsningen, slik den ble etablert i 1890, består som grunnlag her med karnappet bak til høyre i scenebildet.

Halfdan Christensens oppsetning av *Gjengangere* i 1937 var O.H. mer begeistret for. Han skriver at Hans Jacob Nilsen var en moderne Osvald, at Magda Blanc hadde en stor seier og at hun viste fru Alvings lidelse fra hun giftet seg. I sum sier han at det er den mest kultiverte *Gjengangere* han har sett. Han karakteriserer også Per Schwabs dekorasjoner og skriver at Schwab har gitt stilen «en kald og dyster grønnfarge, og møblene var lysegrå og uhyggelige.»<sup>29</sup> Her ser vi at anmelderen peker på at scenografien uttrykker en stemning. Scenografien har vært med på å gi en grunnstemning til forestillingen.

At Osvald blir forstått som moderne og kultivert, er noe som ganske sikkert er blitt formidlet av Halfdan Christensen ettersom det ser ut til å være i overensstemmelse med rolletolkningen som Christensen selv hadde gitt Osvald i 1900 på Nationaltheatret og i 1902 på DNS da han spilte rollen. Gunnar Heiberg har gitt følgende karakteristikkk:

Halfdan Christensens Osvald staar uten sammenligning høiest av alle Ibsen-roller. Og det som da først og fremst forekommer mig værdifuldt i hans opfatning, er at det jevne, det almindelig-menneskelige, det borgerlige ligger paa bunden av hans Osvald. Med borgerlig mener jeg ikke motsætningen til kunstnerisk. Men jeg mener det borgerlig normale i motsætning til dekadese.<sup>30</sup>

Gunnar Heiberg, som var realist, ser her at det er overensstemmelse mellom væremåten i den borgerlige stuen og i den borgerlige scenografien. Konvensjonene er sammenfallende.

### **Otto Homlung, *Gjengangere* 1970**

I oppsetningen fra 1970 i regi av Otto Homlung (1943-) er ikke den borgerlige stue fremhevet. Oppsetningen ble iscenesatt på Lille scene og dekorasjonen bar preg av en ny tidsalder og en ny måte å fremstille det sceniske miljøet på. Her er det «elements scenografi». Det betyr at en på scenen bare har tatt med det minimum av dekorasjon som er nødvendig for å kunne definere et bestemt spillested. Blomsterværelset er ikke indikert. Det betyr at mulige meninger fra dette rommet ikke er til stede og kan få noen betydning mot slutten av akten der «paret i blomsterværelset» blir nevnt i Ibsens verk. Ut fra manuskriptet til oppsetningen går det frem at sceneanvisningen som angir sted for handlingen er strøket. Likeledes går det frem av



manuskriptet at det blir etablert en ny logikk når Regine og Osvald går til spisestuen og vi hører replikkene og at en flaske åpnes. Fru Alving sier da: «Paret i spisestuen» og vi får en klar og direkte forbindelse mellom handlingen i da-tid og nå-tid. Dersom en reflekterer over dette, er det en klarere forbindelse i denne oppsetningen enn i manuskriptet til Ibsen. Der blir replikken fra fru Alving om «Paret i blomsterværelset», men stedet hvor Regine og Osvald oppholder seg er i spisestuen.<sup>31</sup>

Kostymenes særpreg av å tilhøre borgerskapet på 1800-tallet er også minimert. De gir et eldre preg, men distinkt borgerlig er de ikke. All den stund at scenografien er endret fra Ibsens beskrivelse, kan heller ikke Ibsen sceneanvisningene følges. Instruktøren står helt fritt til å legge handlingene til de steder på scenen hvor han finner at situasjonene vil ha best effekt på publikum. Dette er den første oppføringen av *Gjengangere* på DNS der en kan si at det er et eksempel på instruktørens teater og hvor resultatet er unikt, et kunstverk i sin egen rett.



Bilde av dekorasjonen til *Gjengangere* 1970. Bildet tilhører Teaterarkivet i Bergen.

Otto Homlung hadde regi mens Christian Egemar sto for scenografien.<sup>32</sup> Dette var en samproduksjon med Riksteatret og scenografien var derfor også utformet for å kunne brukes på små scener rundt om i landet. Her er kun det mest nødvendige tatt med slik at en kunne gjenkjenne scenen som en stue. Her var det foretatt «tekstendringer som syntes unødvendige.»<sup>33</sup> Et slikt utsagn kan kanskje også bety at det er to teatersyn som nå begynner å vise seg: Anmelderen som har teksten som norm, og teatret som har forestillingen som norm. En undersøkelse av manuskriptet som ble brukt til oppsetningen, viser en betydelig mengde strykninger og endringer i teksten.<sup>34</sup> En kan si at det er overensstemmelse mellom scenografi og spillemanus om at her ble bare det helt vesentlige brukt for å kommunisere handlingen og stemningene i situasjonene. Forestillingen ble vist 29 ganger på Lille Scene. Oppsetningen var unik og i stor grad instruktørens verk. Denne tendensen med en vridning i perspektiv fra

forfatter til instruktør er gjennomført. Det publikum får se, er en teaterforestilling som er skapt av instruktør, scenograf og skuespillere. Teatersjefens bestemmelse i 1972 om at regibøker ikke lenger skulle føres, ble også erkjent i praksis. Bak i den siste Regibok nr. 11, 1958– står det følgende: «Denne form for journalføring anses overflødig for fremtiden, og boken avsluttes her i henh. til avtale med teatersjef K. Thomassen.» Siste notat i boken ble foretatt 13.04.1972. En tradisjon fra Det norske Theater fra 1850 var avsluttet. Nå var det vanlig å spille *én suite* og behovet for å ha forestillingene teknisk dokumentert falt bort.

I hovedsak er kritikken av Otto Homlungs oppsetning i 1970 en gjennomgang av handlingen og personenes karakterer. Scenografien blir kort nevnt og beskrevet som et borgerlig rom med sort tapet og de vanlige møblene hentet fra teatrets magasin. Dagbladets Eiliv Eide er den som i sterkst grad går inn i bearbeidelsen av teksten og blant annet har innsigelser til at fru Alving henviser til «paret i spisestuen» i stedet for blomsterværelset i slutten av 1.akt slik Ibsen hadde skrevet.<sup>35</sup> Å endre på replikken var nok nødvendig ut fra scenografien ettersom det ikke var indikert noe blomsterværelse i scenografien. Forestillingen karakteriseres som naturalistisk, uten at dette blir nærmere forklart. Odd Eidem i VG peker på at Manders og fru Alving ofte står veldig tett på hverandre og at dette kunne bety en erotisk tiltrekning som kunne ha fått utløp.<sup>36</sup> Noen anmeldere understreker også at Otto Homlung har klart å modernisere *Gjengangere* ved rett og slett å sette den i scene.

Som en konklusjon, ut fra kritikken, kan det være mulig å si at denne oppsetningen i stor grad handlet om menneskene, noe den scenografiske løsningen implisitt antyder. At det er borgerlig væremåte, er noe som en ser ut til å ta som en selvfølge. Anmelderne karakteriserer spillet som dempet, tilforlatelig, godt samspill og menneskelig betydningsfullt i en dyster dekorasjon. Publikums reaksjoner er også omtalt, men ikke som en hovedsak. Ved neste oppsetning, på Store Scene var det en helt ny scenografi.

### **Pål Øverland, *Gjengangere* 1992**

I Pål Øverland (1956-) sin oppsetning fra 1992 er utgangspunktet for instruktøren forskjøvet. I stedet for å benytte seg av en tradisjonell eller gammel scenografi, har han gitt oppgaven med å skape et scenografisk miljø til en scenograf.

Det var Carle Lange som utformet scenografien. I denne oppsetningen har scenografen trådt inn som formgiver og premissleverandør for regien. Det er tydelig at det er en ny kunstner som har kommet inn i teatret og som vil gi sine bidrag til teateroppsetningene. I dette eksemplet ser vi at scenografien, visuelt sett, har fått en dominerende plass på scenen – med en trapp som utgjør det visuelle hovedelementet av scenografien og er med på å legge grunnlaget for bevegelsene på scenen. Her ser en at et kreativt elementet i forestillingen er overtatt av scenografen. De høye vinduene på venstre side angir stemningene ved hjelp av lys gjennom forestillingen slik en ser det ut fra de tidligere oppsetningene. Landskapet i bakgrunnen gir et dystert preg. Samtidig er det tydelig at tidsplasseringen er endret Det er arkitektonisk plassert i første ti året etter 1900. Denne oppsetningen var også innrettet til å spilles på turne.



Bildet tilhører Teaterarkivet i Bergen. Foto: Hans Jørgen Brun.

Kritikkene fra 1992 oppsetningen pekte på at forestillingen var tro mot Ibsens ide. Når en undersøker regimanus som var i bruk, har det ikke vært betydelige endringer i teksten fra instruktørens side. En del endringer og strykninger er det likevel.<sup>37</sup> Men realisme er det vanskelig å se i denne oppsetningen. Det er vel selve ideen om en familie som går til grunne som er ideen med den nedadgående spiral som trappen viser.

Kritikkene av Pål Øverlands oppsetning av *Gjengangere* i 1992 er delvis samstemte. Her tar de tak i den åpenbare scenografien som er en Jugendtrapp og til venstre på scenen høye vinduer som lar oss se fjordlandskap og de forskjellige stemningene som kommer i løpet av spilletiden. Det blir påpekt at stemningen er dyster. Forskjellen til tidligere anmeldelser er at dekorasjonen blir karakterisert som monumental. Enkelte kritikere tar tak i at det er en sterkt visuell forestilling som dermed ikke legger like stor vekt på teksttolkingen.<sup>38</sup> Spillestilen blir også karakterisert som fysisk.

I kritikkene er det gjennomgang av karakterene, og skuespillernes innsats blir vurdert. I hovedsak er de enige i at Pål Øverland har vært tro mot Ibsen og at han har gitt forestillingen et friskt preg. Eftersom scenografien er ganske forskjellig fra Ibsens sceneanvisninger, er det også slik at Øverland må la skuespillerne både foreta entreer og sortier på forskjellige måter, men ettersom trappen er så iøynefallende, må også den få utvidet bruk. Her skled de ned til entreen og der kunne Manders legge tegningene. I det hele var scenen tatt i bruk mer lekent og logisk i forhold til den sceniske utformingen selv. Det må ha gitt et friskt preg. Ellers har de fleste kritikerne med seg noe av fortellingen og stykkets historie.



## Stein Winge, *Gengangere* 2011

Scenografien er skapt av Chloé Obolensky, og er glassvegger som er bygget opp som et drivhus. Skuespillerne kan gå inn i huset og ut av det på forskjellige steder. Foran på scenen er det en sofa som blir et sentralt handlingssted. Scenografien gir assosiasjoner til et drivhus, men også til et hus der alt i større eller mindre grad er synlig hele tiden. Stein Winge (1940-) har gitt oppsetningen navnet *Gengangere*, noe som kan få en til å tenke i retning av dette kan ha noe med gener å gjøre og som dermed er uavvendelig. En kan ikke komme bort fra skjebnen fordi det ligger i genene. Scenografien blir en premissleverandør til forestillingen på lik linje med teksten og regissøren.



En del av scenografien til *Gengangere*. Bildet er hentet fra programmet.<sup>39</sup>

I denne oppsetningen synes det som om at realismen i tradisjonen fra 1885 og 1890 bevisst er forlatt og scenerommet fremstår som et drivhus som er gjennomsiktig og hvor skuespillerne er til stede på scenen dels som skygger og dels som handlende personer. Oppsetningen virker mer som konfrontasjoner mellom mennesker. Det blir en form for ny-ekspresjonisme hvor konfrontasjon ser ut til å være det fundamentale trekket i forestillingen slik Dagbladets Inger Merethe Hobbestad beskriver det: «Klimaks understrekes ved at de på scenen roper eller fiker til hverandre eller løper rundt og river seg i håret.»<sup>40</sup> Det er vanskelig å forstå dette som realisme selv om anmelderen bruker ord som: «i en realistisk oppsetning som denne, [...]»

Eksempelvis begynner scenen med at Regine går rundt og vanner blomster i en del av huset. Samtidig over hun seg på å snakke fransk. Det betyr at Stein Winge har tatt et regimessig valg om å vise Regine i handling og la oss dvele lenge ved henne.

Fordi scenografien har fått den utformingen som den har, er det eksempelvis ikke mulig å følge regitradisjonen når det gjelder inn og utganger. En kan likevel se at plassering av sofa og bordet bak til høyre er i overensstemmelse med tradisjonen. Når en instruktør setter i scene, vil han alltid måtte forholde seg til scenens logikk. Det vil si at han må ta hensyn til inn- og utganger på scenen, at handlingene som utføres får den styrke, rent scenisk, som han ønsker. Ofte vil dette resultere i at en iscenesetter kommer til å være i overensstemmelse med tradisjonelle mønstre om hva som oppfattes som sterke og svake steder på scenen. Forestillingen var logisk sett i overensstemmelse med seg selv ut fra de premisser som ble lagt gjennom scenografien. Dette er med på å definere en teaterforestilling som teatralt vellykket.

En kan gjerne si at forestillingen er i overensstemmelse med tanken om instruktøren som skapende teaterkunstnere. Elementene som er implisert i dramatikerens tekst blir tatt fra hverandre og bygget kreativt opp på en annen måte med skuespillerne i et gitt miljø. Slik sett er scenografien et uttrykk for at en stue kan romme et helt hus og være forvandlet fra blomsterværelse til et uttrykk for helheten. Iscenesettelsen fremstår som tro mot seg selv som teaterforestilling.

Et sentralt aspekt i anmeldelsene av Stein Winges oppsetning av *Gengangere* i 2011 er at det blir lagt vekt på å beskrive både scenografien og den stemning den fremkaller. Det er dystert, personene virker fanget i scenografien på samme måte som de er fanget mellom pliktmoral og livsglede. Her er det samfunnets krav som har vært det styrende. Det er som om det dystre preget har fått alle personene til å bli gjengangere. De foretar ikke plutselige entreer, men svever rundt i scenografien og kommer sakte til syne, noe spøkelsesaktig. Det er konfrontasjoner og opptrinn. En konfrontasjon mellom mennesket som individ og som samfunnsvesen. Slik anmelderne uttrykker seg, kan det være rimelig å tolke dette spillet for en form for ritualer. Det er de gamle normene som brytes mot nye måter å leve livet på. Flere anmeldere indikerer at det er en uvant avslutning, men ingen er entydig negative.<sup>41</sup> Osvald dreper sin mor. Ut fra bildene i programmet, kan det se ut som om det er konfrontasjonene mellom rollene som er det sentrale. At det også må ha vært en del ekspresjonistiske tendenser kan en se ut fra bildene der intensiteten i konfrontasjonen ser ut til å ha vært veldig sterk.<sup>42</sup>

## Stil i scenografien og spillet

I sceneanvisningene til *Gengangere* skriver Ibsen at: «Handlingen foregår på fru Alvinges landejendom ved en stor fjord i det vestlige Norge.»<sup>43</sup> En opplysning som dette vil sette scenen som en rik kvinnes eiendom og samtidig indikere noe om omgivelsene. For teaterfolk var det kanskje bare å gå i magasinet og finne de rette teppene og kulissene og bringe dem inn på scenen, dermed viste de den sceniske utformingen. Bord og stoler plasseres i rommet dels ut fra borgerlige konvensjoner og dels ut fra teatraliske konvensjoner. Grunnopplysningene om stemningen i rommet er gitt i og med at det i bakgrunnen er et «blomsterværelse» og gjennom vinduene skimtes et «dystert fjordlandskap».

Ibsen indikerer at snedker Engstrand står i havedøren og at Regine prøver å stoppe han. Hun har en blomstersprøyte i hånden. Opplysningene som Ibsen gir oss er mange. 1. Det kommer en person som vil inn. 2. Regine vil stoppe han. 3. Regine er i et arbeidsforhold i huset og gjesten

trenger seg på for å komme lenger inn i rommet. Denne scenen er teatralisk sterk. Det er derfor instruktørene har beholdt denne bevegelsen.

Ut fra konvensjonene i teatret vil en entre bak på scenen med en bevegelse forover være en sterk entre og gjør at vi følger bevegelsene på scenen nøye. Instruktørene har beholdt denne sterke entreen frem til 1950. Ved å la Engstrand komme gjennom havestuen får denne en sentral plass i etableringen av scenerommet. Dette gjør at den psykologiske virkning av scenografien inntreer før karakterene har gitt seg til kjenne.

Gjennom dette arrangementet har publikum fått en informasjon om at Regine har vært opptatt med dagligdagse gjøremål som «pike», som å vanne blomster. Dette er handlinger som tilhører hjemmet og som er med på å karakterisere henne og gir en logisk grunn til at hun er i stuen. En kan gjerne si at hun har vært opptatt av dagligdagse gjøremål som er tilpasset miljøet og som karakteriserer henne. Hun handler naturlig. Den enkleste måten å karakterisere «naturlig» på vil være å karakterisere spillemåten som realistisk, men med et prefiks: borgerlig.

Det er flere grunner til å kalle dette borgerlig realisme. Først og fremst fordi handlingen finner sted i et hjem hvor borgerne ville kjenne seg igjen, tematikken var hentet fra borgerskapet og endelig er skuespillerne plassert inne i rommet hvor de kan handle dagligdags, virkelighetsnært eller realistisk. Likevel er det fiksjon og teater. Det betyr at det er teatrets konvensjoner og handlemåter som møter de borgerlige konvensjoner for handling i et hjem.

I Irgens-Hansens iscenesettelse fra 1890 er det små endringer i scenebildet. Det er bagateller som et ekstra speil og noen blomsteroppsatser på høyre side. Blomsterværelsets er et karnapp på høyre side av scenen, noe som må sies å være overensstemmende med Ibsens sceneanvisninger i sin tekst. Stuens karakter av å være en borgerlig stue er beholdt, men neppe fra en landeiendom på Vestlandet som Ibsen hadde skrevet som bakgrunn til spillestedet. Her er det snarere byens borgerlige stue som er indikert.

I teaterhistorikeren Kirsten Brochs magisteravhandling, *En analyse av Irgens-Hansens teaterkritikk* (1975), analyserer hun også Irgens-Hansens teaterpraksis og kommer frem til at han var en forkjemper for ensemblekunst, realisme og samspill inne på scenen.<sup>44</sup> Det er rett og slett en teatermann som ønsker å presentere en helhetsforståelse av dramatikken gjennom teaterkunsten. Stilen er helt klart innen realismen i teatret.

I Tina Horrisland Engedals masteroppgave, *Skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene fra 1876 til 1918 med Octavia Sperati som orienteringspunkt* (2015), peker hun på at begrepene realisme og naturalisme ble brukt om hverandre.<sup>45</sup> Likevel er det mulig å trekke ut flere forskjeller som blant annet kommer fra Emil Zola. Det ene er at naturalisme i teatret skal ta opp problemer som angår arbeiderklassen, det andre at dekorasjonene skulle være så nær opp til naturen som mulig.<sup>46</sup> Irgens-Hansen innførte også det prinsipp at det kunne være «naturlig» å avlevere replikker inn i scenerommet med ryggen mot publikum.<sup>47</sup> At mange ble forarget bør være en selvfølge ettersom dette var en markant endring sammenlignet med tradisjonen for at en henvendte seg direkte til publikum med viktige replikker. Det viktigste han oppnådde var at skuespillerne spilte i dekorasjonen og ikke foran sufflikassen.<sup>48</sup> Ut fra beskrivelsen i boka *Den Nationale Scene. De første 25 år* (1926), kan det virke som om det er samstemthet i spillet som skaper en stemning som

holder intensiteten i forestillingen oppe. Det kan bety at det sceniske nærvær har vært til stede og at det er den borgerlige realisme i spillet som har sikret suksessen.<sup>49</sup>

Christian Sandals iscenesettelse i 1916 har en annen scenografi. Det er en lys stue, og blomsterværelset har skiftet plass. Det er nå midt på bakveggen. I utgangspunktet ser det ut til at inngangen til blomsterværelset er lukket med portierer og at det dermed heller ikke mulig å se verken landskapet utenfor eller lyset fra brannen i asylet. Oppsetningen virker dermed mer lukket enn de andre. Imidlertid viser et fotografi fra en annen oppsetning, *Daniel Hertz* fra 1917 som benytter seg av praktisk talt den samme scenografien, at det er mulig å åpne portierene og dermed ville det være mulig både å se et «blomsterværelse» og også få inntrykk at landskap bak.<sup>50</sup>

Kritikkene som er referert i Asbjørn Aarseths *Den Nationale Scene, 1901–1931* (1968), viser til at Magda Blanc som fru Alving var mindre melodramatisk enn hun pleide.<sup>51</sup> Det kan bety at hele hennes spill var mer dempet og i et lavere leie som kunne passe til fru Alving. Tilsvarende var Karl Bergmann som Oswald en moden skuespiller som kunne beherske stemmen. Disse bemerkningene kan tyde på at det er en form for indre realisme i utførelsen. Det er som om kritikken formidler en form for psykologisk realisme. Det er de enkelte karakterene som trer frem.

I Per Schwabs scenografi fra 1937 er deler av strukturen fra 1890 bevart i og med at karnappet bak på scenen er beholdt. Vi legger merke til at døren som tidligere var på venstre side nå er flyttet og står på venstre bakvegg. Scenografien består nå av settstykker, men ellers er møbleringen omtrent som normalt, med en treseter foran til venstre og et bord med tre stoler til høyre for midten av scenen. Veggene kan ikke gi oss pekepinn på hvor handlingen finner sted. Møblene og det store rommet kan indikere at det er et borgerlig hjem. Karnappet ser ut til å være dekorert med noen blomster. Kostymene ser ut til å være samtidens klær. Oppsetningen må sies å være modernisert. Det er ikke utarbeidet noen ny regibok til denne oppsetningen, men en praktisk talt identisk regiliste med tidligere oppsetninger. I praksis kan det bety at det er regibokens bemerkninger fra 1890 som ligger til grunn for denne iscenesettelsen. I boken *Den Nationale Scene 1931-1976* (1977), karakteriseres denne oppsetningen som «et drama om mennesker og ikke ideer.»<sup>52</sup> Det ble dermed en psykologisk studie av karakterene. Ut fra beskrivelsene kan det dermed se ut som om at den alminneliggjøringen som er foretatt gjør at oppsetningen kom nærmere publikum. Med å sette fokus med sollyset på Oswald i slutten av siste akt, er fokus flyttet til Oswald og hans skjebne. En måte å si dette på er å karakterisere denne oppsetningen som en formet av psykologisk realisme.

I Otto Homlungs *Gjengangere* fra 1970 møter vi en scenografi som er ytterligere forenklet, noe som er helt i tråd med strømninger i tiden. Her er all konsentrasjon knyttet til karakterene som kun har det helt nødvendige å forholde seg til i Christian Egemars scenografi. Forenklingen har kommet til det punkt at det kun er de nødvendige handlingsstedene som har bord, stoler og sofa. For publikum er det lite å være oppmerksom på i scenografien. Foran vinduet til venstre er det en florlett gardin. Et speil henger på bakveggen til høyre og det er en dør til høyre. Her finner vi ikke indikasjoner på noe blomsterværelse, ikke en gang blomster. Det er settstykker som avgrenser rommet, og indikasjonen på et gammeldags borgerlig rom kan en forstå fordi settstykkene er forsynt med gammeldagse, profilerte lister. Det at vi sitter i samme rom som skuespillerne, medfører at publikum får betydelig nærhet til spillet. Det er som om vi også er deltakere i

handlingene. Denne oppsetningen var psykologisk orientert, men det virker likevel som om at det vel så mye kan ha vært relasjonene mellom karakterene som har vært viktig. I denne scenografien er det ikke mulig å «skjule» seg og dermed må situasjonene ha hatt stor betydning. Det betyr videre at karakterens følelser må ha vært godt formidlet. Ellers er det interessant at anmelderne nevner at: «Mindre nødvendig var en del tekstendringer.»<sup>53</sup> Dette betyr at det er to synspunkter på hva teatret kan gjøre som blir konfrontert.<sup>54</sup> Manuskriptet viser at det er foretatt betydelige strykninger og endringer av replikker i teksten. Den sannsynlige grunnen til dette er at en rekke replikker relaterer seg til scenografien og med en forenklet scenografi blir referansene i originalteksten ikke gyldige. I tråd med den scenografiske løsningen blir teksten også gjort enklere. Ett eksempel på det er at replikken i avslutningen av 1.akt ikke refererer til blomsterværelset, men til spisestuen.

I Pål Øverlands oppsetning får en helt andre bevegelsesmønstre på scenen enn ved tidligere oppsetninger. Det spilles i trappen, foran den eller bak til venstre. En ser en begynnende oppløsning av det sceniske rommet. Det blir så å si reetablert en ny kunstnerisk vilje basert på det scenografiske uttrykket. Spillestilen var avventende og innadvendt, som om alle bar på sine egne tanker i et knugende øyeblikk.

I Stein Wingses versjon med fokus på et drivhus som lå i et relativt mørke, kunne personene så å si gå rundt som skygger på en gjengangeraktig måte for så å gjøre langsomme entreer. I denne oppsetningen var det betydelig fysisk aksjon i form av plutselige slag og skrik. Det er mulig å si at i denne oppsetningen lå det en tanke om en angst for det som kan komme. Kritikkerne er ganske overensstemmende. I Bergens Tidende blir det pekt på at det er en kamp mellom mennesket som individ og som samfunnsvesen, mellom egoisme og samfunnsmoral (plikt). I manuskriptet til forestillingen er det foretatt en rekke strykninger i tillegg til mange omarbeidinger av replikkene. Likevel har ingen av kritikerne nevnt noe om det. En grunn til dette kan være at en nå har akseptert at teatret skaper kunst som må betraktes på egne premisser. Det kan også være slik at en oppfatter forestillingen til å være i overensstemmelse med tekstens ånd. At dette definitivt er et nytt kunstverk, kan en se ut fra at mens en tradisjonelt sett har hatt en sterk inngang på scenen, nærmest sjøkkartet bak på scenen av Regine og Engstrand ved forestillingens åpning av, lar Winge Regine bruke lang tid på å gå rundt og vanne blomster mens hun øver seg på å snakke fransk. Begynnelsen blir så å si et spill i spillet og får på den måten et sterkt fokus.

Denne oppsetningen viser til fulle at dette er scenografens og regissørens teater. Teksten har ikke lenger noen autorativ betydning. Dette er helt i overensstemmelse med utviklingen i teatret slik en har sett det siden Bertolt Brecht. Sceneverket fremstår som et kunstverk i sin egen rett.

Den borgerlige stue slik den var realistisk manifestert både i 1885, 1890, 1916 og delvis i oppløsning i 1937, var oppløst i 1970, borte i 1992 og gjort om til en blanding av drivhus og stueelementer i 2011. Det var kostymene som kunne gi indikasjon på at forestillingen kunne ha et «gammelt» preg. En undersøkelse av sufflimanus til forestillingen avslører et komplisert nett av bevegelser og posisjoner som skuespillerne har inntatt. Disse går langt ut over de bemerkningene som en finner i de første regimanusene.

Fra 1937 ser vi at den ytre virkelighet ikke lenger betyr like mye som tidligere all den stund at scenografien er forenklet. Når en i samtiden understreker at det var et grått preg i scenografien,

betyr det nettopp at det er følelsene av at miljøet er tungt, som får sitt uttrykk i scenografiens farge. Det sannsynlige er at en her har med en nærmest psykologisk realisme å gjøre. Det er så å si forestillingens stemning som blir indikert gjennom det grå preget.

Fra 1970 ser vi at scenografien i enda større grad er redusert til elementer. Det kan dermed se ut til at en i større grad har vært nødt til å spille situasjoner for å avklare forholdet mellom rollefigurene. Oppsetningen fra 1970 indikerer at det ikke kunne være tale om ytre borgerlig realisme slik som i de tidligste oppsetningene. Som en kuriositet kan det nevnes at det kun er i oppsetningen fra 1970 at replikken i slutten av første akt er endret fra «paret i blomsterværelset» til «paret i spisestuen».

Det er påfallende hvordan intensjonalitet og ønsket om å fokusere på det spektakulære i stor grad har vært til stede både i Gunnar Heibergs iscenesettelse av 3. akt fra 1885 og Stein Winges i 2011. I begge iscenesettelsene har det i praksis vært en jakt på det spektakulære uttrykk og hvilket inntrykk det kan gjøre på publikum. Hos Heiberg må det ha vært forsøket på å gi en slående kontrast i avslutningsreplikkene til Osvald, og hos Winge et ønske om å fokusere helheten i huset med alle dens fasetter. I avslutningsscenen hos Stein Winge får vi en annen form for dramatisk slutt. Det er ikke solen som gir dramatikken slik som hos Heiberg, men at Osvald kveler sin mor. I begge tilfeller er det det scenografiske bildet som rammer inn handlingen og forståelsen for helheten.

I denne gjennomgangen av alle iscenesettelser av *Gengangere* på DNS er det vist at teatret har vært i endring og at teksten teatret bygger på har blitt oppfattet som mindre og mindre autorativ for teatrets kunstnere. Det vi har sett er at de premisser som forfatteren ga til forestillingen gjennom beskrivelse av scenografien, er blitt overtatt av en selvstendig ny kunstner i teatret: scenografen. Denne leser teksten på sin egen måte og lager et scenografisk miljø ut fra sine egne kunstneriske ideer. Dette må så regissøren forholde seg til. Det er som om teksten står på en side, scenografen på en annen og det er regissørens oppgave å lage en syntese av disse slik at vi får en egen scenisk forestilling som står helt på egne ben.

## Noter

---

- <sup>1</sup> *Gengangere* skrives både *Gengangere* og *Gjengangere* på plakatene. Jeg har holdt meg til skrivemåten som forestillingen har hatt på det tidspunktet den er satt i scene.
- <sup>2</sup> Den vitenskapsteoretiske holdningen jeg inntar er i overensstemmelse med de synspunkter på teateret som estetisk objekt og som estetisk praksis som ble utarbeidet i artikkelen min «Teateret som forskningsgjenstand» i *Teatervitenskapelige studier* nr. 1 (1983).
- <sup>3</sup> Se anmeldelse i Bergens Tidende, 04.12.1890.
- <sup>4</sup> Se Nygaard, *Gunnar Heiberg*.
- <sup>5</sup> Se Repertoirebog DNS, Teaterarkivet i Bergen
- <sup>6</sup> Som regissør hadde Ibsen ansvaret for sceneledelsen. Det vil si både arrangement og scenebildet med effekter.
- <sup>7</sup> Ibsen, *Gengangere*, 385.
- <sup>8</sup> Ibid.
- <sup>9</sup> Nygaard, *Teatermannen*, 146.
- <sup>10</sup> Ibsen, *Gengangere*, 524.
- <sup>11</sup> Ibsen, *Gengangere*, 525.
- <sup>12</sup> Ibid.
- <sup>13</sup> Sperati, *Fra det gamle komediehus*, 115 -116.
- <sup>14</sup> Se Regimanus 400. Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>15</sup> jfr. Scenskisse 1890, Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>16</sup> Nygaard, *Teatermannen*, 146.
- <sup>17</sup> Regibok nr 5. Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>18</sup> Manus 400. Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>19</sup> Regibok nr. 5, s. 16. Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>20</sup> Dette er forskjellig fra hva Heiberg har gjort i sin iscenesettelse. Der er det sol på baksenen og ikke sol gjennom vinduet på venstre side scenskissen. Se Regibok 5, s. 17, Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>21</sup> *Bergens Tidende*, 04.12.1890. Vi ser her at anmelderen benytter seg av betegnelsen instruktør når han omtaler sceneledelse. I programmene fra DNS finner vi betegnelsene sceneledelse, regi og instruksjon for å betegne instruktørens arbeid. Eksempelvis blir instruktøren Per Linbergs arbeid med *Barrabas* kalt for regi i programmet til forestillingen i 1934/35. I 1944 treffer vi på betegnelsen instruksjon for å betegne arbeidet med forestillingen. Fra 1968 finner vi både regi og iscenesettelse mens sceneledelse ser ut til å forsvinne. Fra ca. 1983 kan en lese at DNS har en rekke instruktører ansatt, men de har regi i forestillingene. Også i dag er det ansatte eller gjestende instruktører, men de har regi. Vi ser med andre ord at teateret ikke er konsistent i sine betegnelser på arbeidet med regi. Det kan også nevnes at yrkesorganisasjonen som ble stiftet i 1948 fikk betegnelsen Norsk sceneinstruktørforening.
- <sup>22</sup> *Bergens Tidende*, 04.12.1890.
- <sup>23</sup> Repertoirebog. Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>24</sup> *Bergens Tidende*, 02.09.1916.
- <sup>25</sup> Opplysningen er ført inn i Repertoirebog for DNS. Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>26</sup> Regimanus er en spesiallaget utgave av boken med tekst bare på en side og den andre siden blank slik at instruktøren kunne gjøre sine notater. Se Regimanus 400.

- <sup>27</sup> Ibid., både regimanus og sufflimanus.
- <sup>28</sup> Nygaard og Eide: *Den Nationale Scene 1931-76*, 108.
- <sup>29</sup> *Bergens Tidende*, 18.10.1937.
- <sup>30</sup> Heiberg, *Ibsen og Bjørnson paa scenen*, 41.
- <sup>31</sup> Eiliv Eide i *Dagbladet*, 12.03.1970.
- <sup>32</sup> Dagbladets Eiliv Eide karakteriserte scenografien som «naturalistisk». Sett fra dagens ståsted, vil ikke det være en rimelig forståelse. Det er vel nærmere en forenklet scenografi med ekspresjonistiske trekk.
- <sup>33</sup> Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene*, 395.
- <sup>34</sup> Regimanus 1318. Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>35</sup> *Dagbladet*, 12.03.1970.
- <sup>36</sup> *Verdens Gang*, 13.03.1970.
- <sup>37</sup> Regimanus 1635. Teaterarkivet i Bergen.
- <sup>38</sup> Sissel Hamre Dagsland i *Bergens Tidende*, 23.03.1992.
- <sup>39</sup> Se Sceneweb, «Program for Den Nationale Scenes produksjon *Gengangere* (2011)».
- <sup>40</sup> Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet*, 11.09.2011.
- <sup>41</sup> Se f.eks. *ibid.*
- <sup>42</sup> Se Sceneweb, «Program for Den Nationale Scenes produksjon *Gengangere* (2011)», s. 9 og 10.
- <sup>43</sup> Ibsen, *Gengangere*, s.384.
- <sup>44</sup> Se Broch, *En analyse av Irgens-Hansens teaterkritikk*.
- <sup>45</sup> Se Engedal, *Skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene fra 1876 til 1918*.
- <sup>46</sup> *Ibid.*, 67.
- <sup>47</sup> *Ibid.* 69.
- <sup>48</sup> *Ibid.*, 69.
- <sup>49</sup> Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, *Den Nationale Scene*, 297.
- <sup>50</sup> Regilisten indikerer det samme.
- <sup>51</sup> Aarseth, *Den Nationale Scene. 1901-1931*, 285.
- <sup>52</sup> Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931-76*. 108.
- <sup>53</sup> Eiliv Eide i *Dagbladet*, 12.03.1970.
- <sup>54</sup> Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931-76*, 395.



## Litteratur

- Aarseth, Asbjørn: *Den Nationale Scene. 1901-1931*. Oslo: Gyldendal, 1969.
- Broch, Kirsten. *En analyse av Irgens-Hansens teaterkritikk*. Magisteravhandling. Universitet i Bergen. 1975.
- Engedal, Tina Horrisland. *Skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene fra 1876 til 1918 med Octavia Sperati som orienteringspunkt*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen. 2015.  
(<http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/10026/132837014.pdf?sequence=1>)
- Heiberg, Gunnar. *Ibsen og Bjørnson paa scenen*. Kristiania: Aschehoug, 1918.
- Ibsen, Henrik. *Gengangere*. I *Henrik Ibsen Skrifter* bind 7. Oslo. Aschehoug, 2008.
- Nygaard, Knut. *Gunnar Heiberg Teatermannen*. Oslo: Universitetsforlaget, 1975
- Nygaard, Knut og Eide, Eiliv. *Den Nationale Scene 1931-76*. Oslo: Gyldendal, 1977.
- Sceneweb, «Program for Den Nationale Scenes produksjon *Gengangere* (2011)», 21.10.2015.  
<https://sceneweb.no/nb/multimedia/64895>.
- Sperati, Octavia. *Fra det gamle komediehus*. Kristiania og København: Gyldendal, 1916.
- Wiers-Jensen, Hans og Nordahl-Olsen, Joh. *Den Nationale Scene. De første 25 aar*. Bergen: John Griegs forlag, 1926.

### *Avisanmeldelser*

- Bergens Tidende*, 04.12.1890.
- Bergens Tidende*, 02.09.1916.
- Bergens Tidende*, 18.10.1937.
- Bergens Tidende*, 23.03.1992.
- Dagbladet*, 12.03.1970.
- Dagbladet*, 11.09.2011.
- Verdens Gang*, 13.03.1970.

### *Arkivmateriale fra Teaterarkivet i Bergen, UiB*

- Regibok nr. 5.
- Regilister – *Gengangere*.
- Regimanus 400 *Gengangere*.
- Regimanus 1318 *Gengangere*.
- Regimanus 1635 *Gengangere*.
- Repertoirebog.
- Sceneskisse 1890, *Gengangere*.