

Kabaret, det revolusjonære og poetiske Teateravantgarde i Norge 1920–1950

Knut Ove Arntzen

Abstract:

In Norway, the theatrical avant-garde, 1920–1950, was oriented towards cabaret dramaturgy and symbolism. There also developed a direction of political theatre, as well as tendencies towards a more poetic-theatrical kind of theatre. Directors as Agnes Mowinckel and Hans Jacob Nilsen were central to this development in both private and institutional theatres. A monumental realism had already established itself as a Norwegian directing style in connection with the Ibsen-tradition at Nationaltheatret, where Johanne Dybwad was a prominent figure. A major director of the avant-garde was Stein Bugge, who also wrote comedies of the grotesque kind. The article also gives examples of the cabaret culture in the arctic, exemplified by popular revues with participation from traveling directors like the Jewish Salomon Schotland. One can basically speak of a revolutionary avant-garde also, using amateur theatre like in the work of Olav Dalgard. This avant-garde would by the 1950s be followed up by dramatic writers like Tarjei Vesaas and Georg Johannessen, preparing the way for new tendencies of cabaret and laboratory theatre, like 'Odin Teatret', founded in Oslo in 1964. The fact that 'Odin Teatret' after a couple of years left Norway for Denmark, represented a temporary halt for Norwegian avant-garde until a new social oriented and performative avant-garde came about in the 1970s.

Om forfatteren:

Knut Ove Arntzen, f. 1950, er professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Magistergrad 1980, veiledet av Berit Erbe, etter stipendopphold ved Université de Paris III, veiledet av professor Bernard Dort, 1979/80. Arntzen har hatt en rekke forskningsopphold, workshops og gjestelæreroppdrag i inn- og utland, senest et residency ved Forsøgsstationen i København, 2014/15. Han har publisert en rekke vitenskapelige artikler om dramaturgi, postmoderne teater og teaterkritikk, samt utgitt boken *Det Marginale teater* (2007). Medredaktør og -forfatter av *Performance Art by Baktruppen* (2009). Har deltatt i forskergruppen «Europas grenser» ved Universitetet i Bergen, med flere publikasjoner.

Knut.Arntzen@uib.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Knut Ove Arntzen
 Nummerredaktører: Ellen Karoline Gjervan og Ragnhild Gjefsen
 Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – 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/>)

Kabaret, det revolusjonære og poetiske Teateravantgarde i Norge 1920–1950

Kabaretdramaturgi, symbolisme og teateravantgarde

En teaterhistorisk avantgarde i Norge må sees i perspektiv av det som skjer mellom symbolismen fra 1890-årene til det sosialt engasjerte og poetisk-teatrale teater i perioden fra 1920 til 1950. De mer ekstreme isme-bevegelsene, slik som dadaisme, surrealisme og futurisme fikk i mindre grad innpass sammenlignet med det som skjedde i Sentral-Europa. I en norsk sammenheng har det vært en tendens å si at modernismen som sådan ikke hadde noe gjennombrudd i Norge før sent på 1960-tallet, men dette synspunktet er heller kortsiktig. Når det kommer til drama og teater hadde nye og stiliserte uttrykk en marginal posisjon fra 1920-årene av, men her var enkelte tendenser som jeg vil peke på i denne artikkelen.

En eksplisitt avantgarde i Norge må sees i sammenheng med tilsynekomsten av kabaret-kultur, slik tilfellet var også internasjonalt. Nye former for dramaturgi, slik som kabaretdramaturgien hadde innvirkning på avantgarden og ble i utgangspunktet utforsket gjennom de artistiske kabaretene og de mer populære vaudeville-showene som spredte seg til forskjellige europeiske byer i 1880- og 1890-årene¹, og hadde stor innflytelse på de første årtiene av det 20. århundre og på avantgarde-bevegelsen. Den moderne revyformen har nært slektskap med den litterære kabareten som oppstod i Frankrike seint på 1800-tallet med Cabaret Chat Noir i Paris. Skyggeteater ble kombinert med sunget og talt presentasjon. Det som begynte i Paris som artistisk og kunstnerisk kabaret, ble populært også i byer som Barcelona, Kraków og St. Petersburg så vel som i skandinaviske byer som København og Kristiania (Oslo). En rik kabaretkultur med revy-kabareter og salonger utviklet seg. Definisjonen på revy er at forskjellige nummer eller sketsjer blir fremført gjennom sang og dans, satt sammen i et humoristisk og satirisk program.²

I 1912 opprettet Bokken Lasson Chat Noir i Kristiania som en litterær kabaret, som Victor Bernau overtok og videreførte i 1917.³ Dette ble en av de viktigste arenaene for norsk profesjonell kabaret-revy, altså den blandingsformen som oppsto i møtepunktet mellom kabaretdramaturgi som var mer litterær og den noe mer spektakulære revyformen med varietet oppblandet med sirkus som en av sine varianter. Sirkuskulturen og musikalvarieteene ble viktige urbane underholdningsformer som, særlig i form av revyer, litt etter litt spredte seg til mindre byer, slik som kystbyene i Nord-Norge.⁴

Kabaretdramaturgi er i sin grunnform basert på numre eller stasjoner, som inspirert av den nummerbaserte kabaret-revyen, og ble også påvirket av sirkus og pantomime.⁵ Elementer av kabaretdramaturgi kan påvises i noen av Knut Hamsuns skuespill, slik som *Livets spill* (1896) fra *Kareno-trilogien* og *Livet i vold* (1910) som bokstavelig talt var beretningen til en kvinnelig kabaretartist.

Livets spill har tydelige symbolistiske og ekspresjonistiske trekk, samtidig som det i markedsplass-scenen er et element av pantomime og sirkus. Særlig det ekspresjonistiske kom til uttrykk under oppsetningen på Oslo Nye Teater i 1929, i Ingolf Schanckes stiliserte og kabaret-inspirerte regi.⁶ I

skandinavisk sammenheng faller Hamsun som dramatiker tidsmessig litt mellom de to store dramatikerne Henrik Ibsen og August Strindberg. Likevel gjorde han et fremstøt for dramaet som ettertiden, og spesielt da i Norge, har undervurdert betydningen av. Konstantin Stanislavskij anså nemlig sin oppsetting av Hamsuns *Livets spill* som et gjennombrudd for en ny regi- og spillestil ved Moskva Kunstnereteater i sesongen 1906/07. Det var på grunn av måten den kombinerte det mystiske med symbolismen, slik at det nærmest kunne presenteres som et ritual.⁷

Ny teknologi for produksjon av teaterillusjoner og effekter ble tatt i bruk fra tidlig 1900-tall, slik som projeksjoner og nye former for lyd- og lys-reproduksjon. Teaterteknologiens sensasjon, lydene og det ekspressive ble et mål i seg selv på samme måte som det drømmeaktige var hovedtrekket ved symbolistisk dramatisk tekstskriving, slik vi kjenner til den fra Strindberg og andre dramatikeres bruk av drømmens spesielle dimensjoner som ble montert inn i skuespillene som en slags sketsjer eller numre. Hvis vi altså trekker blikket fra den dramatiske avantgarden som hadde tatt opp i seg kabaretkulturelle elementer, over til en teatral eller teateravantgarde i Norge, hvor skal vi begynne? Hva kan vi se som en dramatisk og teatral avantgarde i Norge utover disse første fremstøtene med Knut Hamsuns skuespill, og i samme åndedrett kunne Sigbjørn Obstfelders symbolistiske skuespill *Røde dråper* eller skuespillene til Dagny Juel nevnes. Jeg vil i det følgende fokusere på interaksjonen med Europa fra omkring 1920.

Poetisk-teatral og politisk avantgarde: Dybwad, Mowinckel, Grieg og Nilsen

I Norge orienterte den teatral avantgarden seg mot det mer politiske teatret; men også mot et poetisk og teatralt teater preget av stilisering i spillestil og scenebilde. Mens det sosiale teater var inspirert av den tyske og sovjet-russiske dokumentarismen med Erwin Piscator og Sergej Tretjakov, var det poetisk-teatralt teater mer inspirert av fransk avantgarde slik som med Jacques Copeau og Le Cartel – sammenslutningen av Copeaus elver som fokuserte på rytmisk og poetisk lekenhet.

Hva var så den norske regissør- og dramaturgi-avantgarden mellom 1920 og 1950? Monumentalrealismen var allerede etablert som norsk registil i forbindelse med Ibsen-tradisjonen på Nationaltheatret.⁸ Denne tradisjonen avspeilet noen av avantgarde-tendensene, slik som europeisk re-teatralisering, som gjorde det konvensjonelle teater mer stilisert. Den imiterende typen realisme sto ikke lenger i fokus, men ble erstattet av en til dels neoklassisk og monumental stil. Denne utviklingen var et resultat av innflytelse fra flere hold, ikke minst fra Edward Gordon Craigs idé om skuespilleren som figur, i forhold til *actoras-a-figure* eller *Übermarionetten*.⁹ Rytmikklaeren til Jacques-Dalcroze bidro også til det.

Johanne Dybwad (1867–1950) var en ledende skuespillerinne og regissør ved Nationaltheatret i Kristiania i første del av 1900-årene. Hun søkte en fusjon med en imiterende realisme som i seg selv ikke var avantgardistisk, men Dybwad representerer like fullt ansatsen til en avantgarde gjennom sin Craig-inspirerte monumental-realistiske registil. Det var hun som introduserte det politiske dokumentarteater, slik som hun gjorde i sin produksjon av Ernst Tollers *Hoppla vi lever* (*Hoppla wir leben*) på Nationaltheatret i Kristiania i 1927. Dette er i Norge ble omtalt som litterær ekspresjonisme,¹⁰ og Ragnhild Gjefsen påviser at det nok ikke var så politisk engasjert som i Erwin Piscators politisk-dokumentariske teater.¹¹

Det er under Agnes Mowinckel (1875–1963) tid som teaterregissør vi først virkelig kan snakke om en norsk teateravantgarde i europeisk forstand. Mowinckel gjorde produksjoner av tysk ekspresjonistisk drama ved Det Norske teatret i Oslo (1923–1935), og i forkant av det hadde hun satt opp Frank Wedekinds *Ungdomsvårsløsning (Frühlingsserwachen)* ved Intimteatret i 1922. Mowinckel knyttet an til intimszenebevegelsen gjennom sitt arbeide ved Det frie teater (1924), noe som var i tråd med tradisjonen fra Théâtre Libre i Paris. Mowinckel gjorde så oppsetninger ved intimteatret Balkongen (1927–28), samtidig som hun var i kontakt med avantgarde-malere som Per Krogh og Willie Middelfart. Det innebar at det visuelle uttrykk sto sentralt i hennes produksjoner. Hun fant frem til viktige samtidsskuespill, slik som den surrealistiske komedien *Den storartede Hanrei* av Ferdinand Crommelynck (Det frie teater, 1924) og den jiddisch-skrivende dramatiker Shalom An-Skis *Dybbuk* (Balkongen, 1928). Det var et folkelig poetisk eventyrspill som Jevgenij Vakhangov hadde satt opp i Moskva i 1922, og som hun produserte på en til dels teatral måte. Mowinckel engasjerte i tillegg kunstnere fra det russiske avantgarde-teatret som kom til Norge som flykninger, slik som Alexej Zaitzow og Gregorij Danilovitsj. Hun kunne være både poetisk og politisk eller sosial i sine produksjoner, men hovedsakelig var hun inspirert av den franske poetiske teaterstilen som var blitt etablert av Jacques Copeau ved hans Vieux Colombier i Paris. Det var et teater sterkt inspirert av Commedia dell' arte og som i likhet med andre små teatre i Paris, slik som Théâtre d'Atelier, etter hvert tok opp i seg surrealistiske trekk.

En norsk sosialt engasjert avantgarde fikk vind i seilene da Hans Jacob Nilsen kom til Den Nationale Scene (DNS) i Bergen som teatersjef og regissør. Han hadde debutert i 1922 på Agnes Mowinckels turnéteater. Han var teatersjef ved DNS i Bergen fra 1933 til 1939, og fikk den svenske maleren og scenografen Per Schwab (1911–1970) til Bergen i forbindelse med produksjonen av Pär Lagerkvists *Bøddelen* ved DNS i 1934, under regi av Per Lindberg. Ved å knytte Per Schwab til DNS som scenograf ble det etablert kontakt med et svensk teatermiljø preget av modernisme og reteatralisering.¹²

Hans Jacob Nilsen (1897–1957) representerte en sterk internasjonal orientering og så kunsten i lys av den politiske situasjonen i et Europa preget av fascisme på fremmarsj. Sett fra hans synspunkt ville teatrene være nødt til å debattere samfunnet – og dette standpunktet skinte gjennom i repertoaret han fikk satt opp. De fleste av hans produksjoner kan defineres som politiske, og gjennom bruk av dreiescene og dokumentarisk dramaturgi antok de en ny og kreativ avantgarde-form. Det var Nilsen som selv regisserte Nordahl Griegs dokumentardrama *Vår are og vår maket* i 1935, med bruk av rundhorisont og dreiescene. Denne produksjonen skapte stort oppstyr i Bergen på grunn av sin kritikk mot rederiene og deres tendens til aksjemanipulasjon under første verdenskrig.¹³ Stykket førte til at rederiene ble kritisert for forsikringssvindel når de manipulerte utfallet av ulykker til havs etter å ha beregnet skipenes forsikringsverdi og manøvrerbarhet til sjøs under den tyske blokaden av Storbritannia under hele første verdenskrig. Nilsens produksjon av Nordahl Griegs skuespill besto av 14 scener som fulgte hverandre ved hjelp av dreiesceneteknologien som Per Schwab hadde montert ved DNS i 1930.¹⁴

De forskjellige scenene kontrasterte hverandre og der var avbrutte overganger fra den ene scenen til den andre. Et eksempel her er når rollefiguren Vingrisen, spilt av Harald Stormoen, satt i ruffen på skipet som holdt på å bli torpedert, og i neste scene så var livbåt-scenen der Vingrisen skrek «øs ut, øs ut!» for å få alle til å hjelpe med å øse vann ut av livbåten. Dette scenebildet gled

så over i neste scene, der det også ble ropt «øs, øsl!», men nå inne i rederiets Champagne-klubb på Hotel Norge i Bergen. Denne produksjonen var et eksempel på episk-dokumentarisk teater i Norge som skapte bølger langt utenfor Norges grenser. Et tegn på dette er at en av de siste tingene den spanske poet og dramatiker Garcia Lorca gjorde før han ble myrdet av fascistene i 1936, var å sende manuskriptet til sitt siste drama *El Publico* ('The Public') til Nilsen i Bergen sammen med et brev.¹⁵

Nilsens samarbeid med forfatteren Nordahl Grieg er viktig innenfor norsk teaterhistorie og et betydningsfullt eksempel på avantgardeteater i mellomkrigstiden. Griegs skuespill ble satt opp med referanser til tysk og russisk teater. Bertolt Brecht omskrev *Nederlaget* som sitt eget stykke *Die Tage der Kommune* (I kommunens dager) etter at Hans-Jacob Nilsen hadde satt opp sin norske versjon ved DNS i 1937.¹⁶

På mange måter lå Nordahl Grieg og Hans Jacob Nilsens avantgardisme i det politiske og i erkjennelsen av betydningen av å slåss mot fascismen. Under andre verdenskrig flyktet Nilsen fra det tysk-okkuperte Norge til Stockholm, hvor han var aktiv i Fri Norsk Scene.¹⁷ Etter krigen var han direktør ved Det Norske Teatret i noen år (1946–1950), hvor han satte opp en avromantisert versjon av Henrik Ibsens *Peer Gynt* med teatermusikk av Harald Sæverud i 1948.¹⁸

Ibsen-tradisjonen i brytning: Bugge, Ørjasæter og Dalgard

Ved siden av Agnes Mowinckel, Hans Jacob Nilsen og Nordahl Grieg er Stein Bugge en betydningsfull, norsk teaterteoretiker, dramaturg og regissør i mellomkrigstiden og senere på 1940- og 1950-tallet. Bugge var poetisk-teatralt orientert i tråd med den franske tradisjonen for det poetiske og teatrale hentet fra Jacques Copeau og Le Cartel. Han forsøkte å etablere et folketeater med komedien og det groteske som basis, fullstendig i overensstemmelse med reatraliseringen; en orientering i retning et leket og mer fysisk teater, et teater som ikke hadde realistisk eller naturalistisk mimesis som mål. Han gjorde seg upopulær ved å ikke like den rådende Ibsen-tradisjonen og heller foretrekke det 18. århundres dansk-norske komedieforfatter Ludvig Holberg som teateridol. Jeg tror Bugge så på Holbergs komedier som grotesker, noe som kanskje særlig gjaldt *Jeppes på Berget*.¹⁹ Grotesken som dramatisk form var en nøkkelfaktor i utviklingen av europeisk avantgarde, noe Vladimir Majakovskij dramaer var slående eksempler på, slik som den kjente *Misterija Buffo*.

I Stein Bugges komedier er det en lekenhet inspirert av norsk folklore, slik som i *Generalsekretæren eller Festsjellene i himmelens rike* (1932), om en kasserer som dør og tar bankkassen med til himmelen for å lage gøy. Da blir djevelen i helvete vekket av sin mor og fortalt at han var i ferd med å forsømme seg. All moroa var jo plutselig i himmelen. Nå ble Bugges komedieproduksjoner ingen kassasuksesser og de ble sjeldent satt opp på teatrene, så Bugge fikk aldri noe gjennombrudd som avantgarde-skuespillforfatter. Derimot, som poetisk og rytmisk regissør fikk han større betydning for senere norsk teater.

Bugge formulerte i en artikkel sitt syn på hva som var viktig for å skape det kunstneriske inntrykket til teatret i forhold til hva han snakket om som det rene teater:

[...] 'Det rene teater' – slik det er blitt utformet av en rekke lysende begavelser innenfor moderne teaterhistorie – har løsrevet scenekunsten både fra den «litterære analyse» og den «sceniske realisme». Og istedenfor skapt en *teaterkunst*, som med rot i fortidens stiliserte teaterformer, har knesatt den frittskappende fantasiutfoldelse på scenen.²⁰

Stein Bugge var en fortaler for et teater som skulle være lekent og vise frem teatrets teatrale effekter. I Brussel fikk han i 1928 trykket sitt viktigste manifest, *Det ideale teater*, som i 1947 ble utgitt på norsk i Oslo. Et av de viktigste kapitlene av dette var «Linjen i vor dramatiske digtning». Dette var grunnlagt på kunnskapen om et opprør mot naturalismen som ble satt i gang av den belgiske, symbolistiske dramatiker Maurice Maeterlinck. Bugge forsto selvsagt betydningen Ibsens dramatiske realisme hadde fått, samtidig som han opponerte mot den. Slik sett kan teateravantgarden knyttes til et brudd med realismen og naturalismen, noe som er spesielt relevant i norsk sammenheng med tanke på den dominerende Ibsen-tradisjonen innen norsk teater.

Stein Bugge mente at Ibsen representerte en teaterholdning man var nødt til å overskride i det 20. århundre: Helt i tråd med andre avantgarde-retninger søkte han inspirasjon fra før-borgerlige teatertradisjoner, og anså spesielt antikkens greske teater og middelalderens teaterformer som idealer.²¹ Disse teaterformene representerte en erfaring av teatral totalitet hvor skuespillere og tilskuere var forente i tilhørigheten til en religiøs dimensjon.

Trine Næss har skrevet at den viktigste av Stein Bugges teorier er hans holistiske syn på teatret og hans ide om teatrets mening og funksjon. Hun hevder at dette synet innebærer at et religiøst og sosiologisk aspekt er knyttet sammen i teatret.²² Det mener jeg må forstås i forhold til Bugges sterke engasjement for det folkelige og derigjennom også det religiøse som historisk sett har preget folkekulturen. Utviklingen av nye sceneformer hadde til hensikt å korrespondere med dette perspektivet på teater, og Bugge så seg nødt til å hente inspirasjon fra tidligere teaterformer som hadde gjort bruk av plattformscener og folkelig stiliserte spillestiler, sånn som gjølertradisjonen og Commedia dell'Arte. Igjen skulle teatret springe ut ifra folket.

For Stein Bugge var scenearrangementet et regelmessig konstruert øyenbilde av hele dramaets åndelige verden. Det var samtidig et komplekst og evig skiftende uttrykk for stykkets dramatiske konflikt. Han så tydelig betydningen av det romlige element og gjorde bruk av regissørens sceneanvisninger eller tekstskisser i teksten for å etablere et forhold mellom tekst og rom.

[...] Et arrangement er altså ikke bare en mer eller mindre passende gruppering av opptredende skuespillere rundt dekorativt oppstilte møbler i interiører. Et arrangement er fastleggelsen av diktete personers skjebnebestemte tenkte rolleinnehaveres forutbestemte baner i scenens kubiske verdensrom.²³

Hans bruk av et begrep som «kubisk» gir en ide om hans modernistiske orientering hvis vi analogifører med den billedkunstneriske retningen kubismen. Faktisk var det egentlig noe langt mer enn et monumentalt og stilisert uttrykk han hadde som mål. Scenerommet måtte gjøre plass til ordene man måtte dvele ved for fullstendig å forstå dramaet. Det levende mennesket er fokus, og skuespillerne blir bedt om ikke å glemme hva deres respektive figurer gjør på scenen. På den måten videreutviklet Bugge den monumentale tradisjonen innen norsk teater som Johanne

Dybwad hadde påbegynt, og han var veldig inspirert av den nyskapende regissøren Max Reinhardt.



Fig. 1 *Revisoren*, Den Nationale Scene 1947. Hentet fra Bugge, *Det ideale teater*, 305.

Det beste uttrykk for dette var Bugges regi på Nicolai Gogols *Revisoren* på Det Norske teatret 1936, som han gjentok på Den Nationale Scene i 1947. Scenebildet var ekspresjonistisk og vridd i perspektivet, og med skuespillere i stiliserte positurer (fig. 1). Regien på Ludvig Holbergs *Mascarade* ved Nationaltheatret i Oslo 1945, som ble gjenopptatt på DNS i 1953, var pastoralt og lekende i en rokokko-aktig scenografi (fig. 2). Disse oppsetningene var typiske for Bugges poetiske og rytmiske stil i retning komedien og grotesken. Det forteller oss om teatrets løsrivning fra representasjonsdramaet og glidning over i grotesken, kabareten og revystilen. Scenografien var preget av det ekspresjonistisk og poetisk stiliserte.

Tore Ørjasæter var i sin dramatik inspirert av Strindberg og tysk ekspresjonisme, slik som da han skrev skuespillet *Christophoros* (1948). Det ble satt opp av teaterkritikeren og dramaturgen Olav Dalgard på Det Norske Teatret i 1948. Dalgard selv var sterkt inspirert av politisk og revolusjonært drama. Han klarte å gi akkurat denne sceneproduksjonen et mer formelt avantgardepreg, inspirert som den var av kollektivt teaterarbeid under iscenesettelsen. I sin Dalgard-biografi viser Jan Olav Gatland hvordan Dalgard ønsket å bruke en ung generasjon teaterarbeidere. Gatland understreker også det sterkt groteske, folkelige og surrealistiske preget denne produksjonen hadde.²⁴ Dalgard var dessuten opptatt av det rytmiske i spillestilen under

arbeidet med oppsettingen, og brukte også dette elementet under oppsettinger som hadde både teatralt og revolusjonært preg, slik som i amatørteater og i agitasjons og propagandateater (*agit-prop*). Sammen med Gunvor Sartz var Dalgard en pioner innen sosialt teater, med amatørteatergrupper som turnerte langs en reiserute.²⁵ Politisk teater kunne også ta opp i seg elementer fra avantgarden, slik Dalgard er et eksempel på.

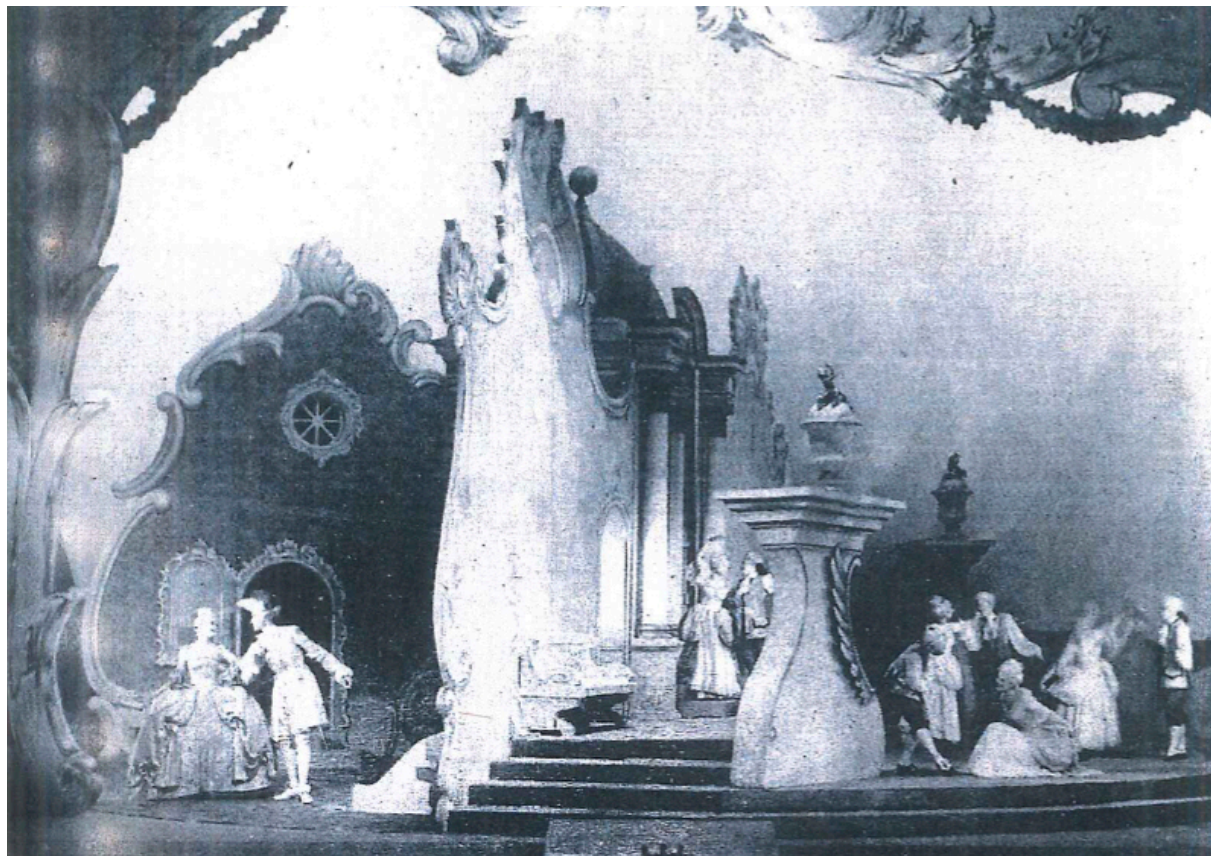


Fig. 2 *Mascarade*, Nationaltheatret 1945. Hentet fra Bugge, *Det ideale teater*, 272.

Kabaretkultur og arktiske revyshow

Kabaretkultur i form av mer folkelige revyer spredte seg til de nordlige områdene som ikke hadde mye erfaring med teaterliv i profesjonell forstand, og fikk rotfeste til og med i småbyer på kysten av Nord-Norge, så vel som i byene langs Bottenviken i Nord-Sverige og Nord-Finland. Alt i alt var det mange tilreisende kunstnere og handelsmenn i området.²⁶ Særlig kjent er Nordkapp-revyen, en kabaret-revy fra fiskeværet Honningsvåg.²⁷ Ved siden av å gjenspeile lokal identitet ved bruk av tematikk hentet fra lokale og regionale forhold, viser det seg at showkulturen tok opp i seg internasjonale stilistiske trekk, slik tilfelle var med kabaret-revyen i Honningsvåg i 1920-årene som i sine scenedekorasjoner for eksempel hadde gjort bruk av stilistiske stil-trekk fra russisk futurisme. Pantomimer og gester var viktige trekk ved den internasjonale avantgarden.

De lokale revyshowene i de nordnorske kystbyene er bl.a. dokumentert av Knut Erik Jensen og Viggo Bj. Kristiansen.²⁸ Fenomenet kan la seg forklare gjennom impulser som kom med reisevirksomheten deler av befolkningen foretok seg, og da særlig handelsmenn fra fiskeflåten som hadde besøkt byer i Russland under pomorhandelens tid og på det europeiske kontinentet;

og da kanskje spesielt Hamburg hvor handelsmenn fra Nord-Norge hadde sine tradisjonelle bankforbindelser. Turnrevyene i Honningsvåg var en kabaret-revy, som lenge ble referert til som Turnhall-revyen, ikke bare fordi den fant sted i Turnforeningens gymsal, men også fordi den mektige idrettsforeningen hadde tatt mye av initiativet til dem og hadde lokalisert produksjonen av showene til samme bygningen.

Danselæreren og instruktøren Salomon Schotland, av jødisk familie, var en av dem som ble bedt om å regissere produksjonene. Schotland var en lærer i dans som kom til Honningsvåg i 1929 med kabaret-balletter som spesialitet.²⁹ Han sørget for å leie trikot turndrakter med dristige lyse jakker til bruk som kostymer til showene. Det var faktisk et kystmiljø av internasjonalt format som produserte disse showene, og de var sterkt politisk farget, slik som showet *Byens Ansikt* fra 1950 med kommunister som initiativtakere og skuespillere. Sketsjene, altså kabaret-revyens forskjellige numre, kunne ha titler som *Chaplin*, *Chiu-Chiu* og *Hawaii*.³⁰ Her ble skuespiller Magnar Sørensen omtalt som en ny Einar Sissener, noe som indikerte at en sammenligning ble trukket med profesjonelt kabaretliv i Oslo. Det spesielle ved teateravantgarden i Norge er kanskje at det ikke bare var snakk om en avantgarde som en avlegger fra Europa i hovedstaden eller sentrale strøk, men at en også kan vise til eksempler på kabaret og revykultur i perifere strøk langt nord i landet, og som dessuten tilhørte Europas ytterste utkant mot nord.

Avantgardeteater i Norge 1920–1950: Teaterrevolusjonen

Avantgardeteater kan beskrives som en teaterrevolusjon preget av to forskjellige retninger. På den ene siden kunne det være kabaretdramaturgisk og poetiske-teatralt med inspirasjon fra fransk teater, og på den andre siden gikk den i retning av det sosialt engasjerte og politisk teater inspirert av sovjet-russisk og tysk teater. I begge tilfeller sto tekst-dramatiske former som grotesken og dokumentardramaet sterkt. Teaterregissøren Agnes Mowinckel startet og ga fart til en norsk avantgarde i perioden 1920–1950, med produksjoner av tysk ekspresjonistisk drama, så vel som jiddisch dramatik og surrealistisk komedie. Hun hadde en viss visuell orientering gjennom samarbeidet med Per Krohg og russiske immigrantscenografer. Det skjedde fortrinnsvis i små teatre som Intimteatret og Balkongen. Mowinckel hadde oppdaget Hans Jacob Nilsen som teaterregissør, og anbefalte ham som kunstnerisk leder til Den Nationale Scene i Bergen. Her hadde han et tett samarbeid med Nordahl Grieg som skuespillforfatter. Mowinckel, Nilsen og Grieg, alle hadde de besøkt Sovjetunionen og kjente tysk og fransk teater meget godt. De var bekymret over fascismens tilsynekomst og opptatt av hvordan man skulle advare mot den. På den andre siden hadde vi den i mindre grad politiske Stein Bugge, en teatervisjonær skuespillforfatter og teaterregissør opptatt av å lansere et folkelig teater av mer poetisk karakter inspirert av folkekomedie og festivaler. På denne måten er det vi kan snakke om at konseptet avantgarde mellom 1920 og 1950 gikk i to forskjellige retninger, selv om begge retningene inkluderte anti-realistiske tendenser og sterke visuelle uttrykk. Røttene til dette lå i den europeiske re-teatraliseringsbevegelsen som opererte i spennet mellom symbolismen, det sosialt engasjerte og dokumentariske teater.

Konklusjon og fremoverblikk

I denne artikkelen har jeg gått gjennom og vist at det er mulig å snakke om teateravantgarde i Norge fra 1920-tallet til 1950-årene, og vist til fremveksten av en norsk symbolistisk dramatik

som et forspill. Det spesielle med Norge er kanskje at det ikke bare er snakk om én avantgarde som avlegger fra Europa i hovedstaden eller sentrale strøk, men at en også kan vise til eksempler på kabaret og revykultur med elementer av europeisk avantgarde så langt nordover i landet som i Finnmark.

Jeg vil gjerne også slå fast at teateravantgardens dramaturgi til dels førte til at teatret ble løsrevet fra den tekstuelle dominansen og fjernet seg fra den imiterende realismen. Dermed ble teatret som avantgardistisk uttrykk uavhengig av den type utøverpraksis som var bestemt av stabile konvensjoner. Dette innebar at selv om det ennå var mulig å lese en dramatisk tekst litterært, bidro teatralisering og stilisering i det sceniske uttrykket til oppløsning av den dramatiske logikken. Det var tydelig i Hans Jacob Nilsens oppsetningen av Nordahl Griegs *Vår ære og vår makt*, hvor det var nødvendig å supplere med en rammefortelling av performativ karakter. Det kunne skje ved å innføre et direkte, fortellende, univers ved hjelp av dreiescene og ny teknologi for å skape nye sceneillusjoner. Nye typer lys- og lydproduksjoner hadde avantgardistisk potensiale. Sensasjonen ved det tekniske, lydene og kroppens frie rytmiske bevegelse ble et mål i seg selv, slik Stein Bugge er eksempel på.

Teateravantgarden i Norge spente fra symbolistisk drama og kabaretdramaturgi til det sosialt engasjerte og poetisk-teatral, og hadde røtter i den europeiske re-teatraliseringsbevegelsen. Denne teateravantgarden blir i Norge på 1950-tallet fulgt opp i ny dramatik av blant annet Tarjei Vesaas og Georg Johannessen, og på 1960-tallet av Jens Bjørneboe med sin bruk av dokumentarisme og revyteknikk. Bjørneboe var dessuten en sentral støtte for Eugenio Barbas Odin Teatret i Oslo frem til grunnleggelsen i 1964, og som kort tid senere flyttet til Holstebro i Danmark.

Scene 7 på Club 7 i Oslo, under Sossen Krohgs ledelse fra 1966, var særlig inspirert av fransk teater, og søkte nye veier i absurd og poetisk teatral retning med visninger av ny og eksperimentell dramatik inntil Club 7 ble nedlagt i 1985.³¹ Det Norske Teatrets Scene 2 fra 1971 til 1985 formidlet ny europeisk dramatik gjennom unge, internasjonalt kjente regissører. Den nye performative avantgarden setter seg etter hvert fast i Norge, inspirert av Fluxus og Situasjonisme, slik som med Gruppe 66 i Bergen og performancekunstnere som Kjartan Slettemark og senere Kurt Johannessen. 1970-tallets sosialt engasjerte gruppeteater og de performative eksperimentene utover 1980-tallet bidro til å legge grunnlaget for nye avantgardebevegelser med grupper som Verdensteatret og Baktruppen. Forløperne i norsk kontekst var imidlertid teateravantgarden i Norge 1920–1950.

Noter

- ¹ Se Segel, *Turn-of-the-century cabaret*, xiv–xxvii.
- ² Kothes *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938*, 12–15.
- ³ ref. Helgesen, *Bokken Lasson*, 282–285.
- ⁴ Berg, «Teater og underholdning i Tromsø, Hammerfest og Vadsø», 375, 404–427.
- ⁵ Arntzen, «From Cabaret Dramaturgy towards a new Theatre Text», 11–13.
- ⁶ Næss, *Mellomkrigstidens teater*, 180–182.
- ⁷ Stroevas, *Reisverskie exempljary K. S. Stanislavskiego*, 77–79; Arntzen, «Knut Hamsun's *Play of Life*», 87–101, 320.
- ⁸ jf. Arntzen, «Tradisjon og situasjon», 22–24.
- ⁹ Craig, «The Actor and the Übermarionette», 9–14.
- ¹⁰ Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931–76*, 75.
- ¹¹ Gjefsen, *Det nye regiteatret*, 24–25.
- ¹² Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931–76*, 58; Valvik, *Moderne scenografi i det kunstneriske teatret*, 13–15.
- ¹³ Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931–76*, 51–132.
- ¹⁴ *Ibid.*, 76–80.
- ¹⁵ Se Nadal, *The Public*, 17.
- ¹⁶ The Oxford companion to German literature, s.v. «Die Tage der Kommune». 15.10.2018, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198158967.001.0001/acref-9780198158967-e-5182?rkey=ft8ROA&result=1>
- ¹⁷ Arntzen, Svendsen, Moi, 1991, 367.
- ¹⁸ Se Solås, *En studie i Harald Saveruds scenemusikk til Peer Gynt*.
- ¹⁹ Jeg vil her vise til min artikkel «Holbergs teater mellom kunst og liv – fra burleske paradokser til reteatralisering», hvor jeg hevder at det burleske og farseaktige er en viktig bestanddel av Holbergs komedier, og at disse «[...] teaterhistorisk sett antas å gå tilbake til folkelige skuespillere eller «mimere» og deres parodiering av den offisielle religionsutøvelse.» (Arntzen, «Holbergs teater mellom kunst og liv – fra burleske paradokser til reteatralisering», 95) Det er denne tradisjonen som fanges opp i den russiske grotesken, det vil si burleske farser av Vladimir Majakovskij og Jevegeni Schwarz beskrevet som grotesker av Lola Debüser (i Debüser, *Grotesken sonjetischer Dramatiker*, 392–414). Den moderne grotesken spilte en viktig rolle i utviklingen av europeisk avantgarde.
- ²⁰ Bugge, *Det ideale teater*, 294.
- ²¹ Bugge, *Det ideale teater*, 17–33.
- ²² Næss, «Teatersynet hos Stein Bugge», 98.
- ²³ Bugge, *Det ideale teater*, 279.
- ²⁴ Gatland, *Olav Dalgard*, 195.
- ²⁵ Gripsrud, *La denne vår scene*, 194–378.
- ²⁶ Se Berg, «Teater og underholdning i Tromsø, Hammerfest og Vadsø», 374–421, særlig 385.
- ²⁷ Se Jensen og Kristiansen, *E' du me' på den?*
- ²⁸ Se *ibid.*, 26.

²⁹ Ibid., 35.

³⁰ Ibid., 107.

³¹ Brantzeg, «Sossen Krohg – en alternativ primadonna», 8–9.

Litteratur

- Arntzen, Knut Ove. «Tradisjon og situasjon. Kan det skje noe nytt på Nationaltheatret». *Spillerom* 4, nr. 18 (1986), 22–24.
- Arntzen, Knut Ove, Trond Olav Svendsen, Morten Moi. *Teater og film leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1991.
- Arntzen, Knut Ove. «From Cabaret Dramaturgy towards a new Theatre Text. The Dramatist as Theatre Worker». I *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*, redigert av Knut Ove Arntzen, Siren Leirvåg og Elin Nesje Vestli, 11–24. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000.
- Arntzen, Knut Ove. «Holbergs teater mellom kunst og liv – fra burleske paradokser til reateatralisering». I *Den mangfoldige Holberg*, redigert av Eivind Tjønneland, 91-111. Oslo: Aschehoug, 2005.
- Arntzen, Knut Ove. «Knut Hamsun's *Play of Life*: In the context of Konstantin Stanislavsky's scenic reception and the interaction with landscape» (på russisk med engelsk sammendrag) I *Ibsen, Gamsun, Chekhov: togda i seychas*. Moskva: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj, 2016.
- Berg, Thoralf. «Teater og underholdning i Tromsø, Hammerfest og Vadsø». I *Artister i norr: Bottnisk och nordnorsk teater och underhållning på 1800-talet*, redigert av Claes Rosenqvist, 303–443. Umeå: Kungl. Skytteanska samfundet, 2008.
- Brantzeg, Mette, «Sossen Krohg – en alternativ primadonna», *Spillerom* 4, nr. 18 (1986), s. 4–9.
- Bugge, Stein. *Det ideale teater*. Oslo: Aschehoug & Co., 1947.
- Craig, Edward Gordon. «The Actor and the Übermarionette». I: *The Mask* 1, Nr 2 (1908): 3–15.
- Debüser, Lola. *Grotesken sovjetischer Dramatiker*. Berlin: Verlag Volk und Welt. 1973.
- Gatland, Jan Olav. *Olav Dalgard. Ein biografi*. Oslo: Samlaget, 2013).
- Gjefsen, Ragnhild. *Det nye regiteatret i lys av samspelet mellom norsk og tysk tradisjon*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen. 2012.
- Gripsrud, Jostein. *La denne vår scene bli flammen*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- Helgesen, Anne. *Bokken Lasson. Neste dag stod hun like fornøiet*. Oslo: Aschehoug, 2012.
- Jensen, Kjell Erik og Viggo B. Kristiansen. *E' du me' på den? Scener fra revylivet i Nordkapp*. Honningsvåg/Nordkapp: Nordkapp historie- og museums lag/Nordkappmuseet, 1985.
- Kothes, Franz-Peter. *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938*. Berlin: Henschel Verlag, 1977.
- Nadal, R. M. *Lorca's The Public*. London: Calder & Boyars, 1974.
- Næss, Trine. «Teatersynet hos Stein Bugge», *Edda*, nr. 2 (1973): 95–107.
- Næss, Trine. *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden*. Oslo: Solum forlag, 1994.
- Nygaard, Knut og Eiliv Eide. *Den Nationale Scene 1931-76*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977.

Segel, H. B. *Turn-of-the-century cabaret*, New York: Columbia University Press, 1987.

Solås, Eyvind. *En studie i Harald Sæveruds scenemusikk til Peer Gynt*. Magistergradsavhandling. Universitetet i Oslo. 1968.

Stroevas, M. *Reisserskie exempljary K. S. Stanislavskiego*, Moskva: MCHAT (Moskva Kunstnereteater), 1954.

Valvik, Kristina Melbø. *Moderne scenografi i det kunstneriske teatret: Eksemplifisert med Per Schwab på DNS*. Masteroppgave i teatervitenskap. Universitetet i Bergen. 2015.

The Oxford companion to German literature, s.v. «Die Tage der Kommune». 15.10.2018, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198158967.001.0001/acref-9780198158967-e-5182?rkey=ft8ROA&result=1>