

Starten på et norsk teater

Utviklingen av realisme som stilideal i skuespillerkunsten i Bergen på slutten av 1800-tallet

Tina Horrisland Engedal

Abstract

This article examines the development in the art of acting in Bergen, during the last half of the 19th century. I will present a historical view on the development of a realistic acting style; from the bourgeois acting tradition, starting in the 1750s, and up to the beginning of the 1900s at 'Den Nationale Scene' in Bergen. I will use actress Octavia Sperati and her work as the orientation point for the analyses. I will examine local and external conditions for a development in the art of acting, how some theatre managers and directors can be viewed as initiators to a change in the art of acting, and how the contemporary dramas of mainly Henrik Ibsen and Bjørnstjerne Bjørnson sets new conditions regarding how to act.

Keywords: Theatre history, Natural acting, Art of acting, Realism, Det Norske Theater in Bergen, Den Nationale Scene in Bergen, Octavia Sperati, Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Gunnar Heiberg, Irgens Hansen.

Om forfatteren

Tina Horrisland Engedal har en mastergrad i Teatervitenskap fra Universitetet i Bergen (UiB), 2015, og er nå ansatt som programkoordinator og inspisient ved Det Vestnorske Teateret i Bergen. Hun har tidligere jobbet som vitenskapsassistent og universitetslektor på timebasis i Teatervitenskap på UiB, samt arbeidet som frilans scenekunstprodusent.

tina.engedal@gmail.com

Teatervitenskapelige studier 2020 © Tina Horrisland Engedal
Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Ragnhild Gjefsen, Ulla K. H. Kallenbach
Ansvarlig redaktør: Ulla Kathrin Helena Kallenbach – ulla.kallenbach@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/>)

Starten på et norsk teater

Utviklingen av realisme som stilideal i skuespillerkunsten i Bergen på slutten av 1800-tallet

Teater og scenekunst har stått som en sentral del av Norges historie de siste 200 årene. Landets egenidentitet har vært sterk, selv under den over 400 år lange unionen med Danmark, og senere Sverige. I unionstid var kulturen lenge preget av den norske folkekulturen på den ene siden, og en mer opphøyet kultur knyttet til en europeisk, og i hovedsak dansk, tradisjon på den andre siden. På starten av 1800-tallet gikk en nasjonal åndsstrømning gjennom Europa, som blant annet i Norge kom til uttrykk gjennom den kulturhistoriske perioden nasjonalromantikken. På midten av dette århundret fikk vi en endring i teateret basert på et ønske om å fremme norsk dramatik og et norsk repertoar. Dette resulterte i etableringen av de første faste og fullt ut norske teatrene. Blandt dem var Det Norske Theater i Bergen, og med fokus på teatret i denne byen er det interessant å se nærmere på den utviklingen teatret her hadde i lys av å finne sin nasjonale egenart.

Denne artikkelen tar for seg skuespillerkunstens utvikling i Bergen på slutten av 1800-tallet i Bergen for å få en forståelse av hvordan teateret og skuespillerkunsten var de første tiårene etter etableringen av Det Norske Theater og Den Nationale Scene, og vil redegjøre for utviklingen av realismen som stilideal i skuespillerkunsten i Norge.¹ Artikkelen har som mål å bidra til den etablerte forskningen på feltet gjennom å sette de ytre betingelser for skuespillerkunstens utvikling og praksiser rundt sceniske elementer i en bredere sammenheng. Dette er ytre betingelser for selve utførelsen og gjennomførelsen av scenekunsten. En analyse av skuespillerkunsten må baseres på kilder som sier noe om hvordan noe ble spilt og hvilke forutsetninger som lå til grunn for dette spillet. Gjennom kjente, men hittil uutnyttede kilder og med perspektiv på sceniske elementer som ikke tidligere har fått samme oppmerksomhet i teaterhistorieskriving, kan det åpnes opp for en ny innsikt i teaterepoken.

I artikkelen tas det utgangspunkt i flere samtidige kilder som kan si noe om hvordan samtiden oppfattet hvordan noe ble spilt, her med skuespiller Octavia Sperati som orienteringspunkt. Hun var ansatt som skuespiller på Den Nationale Scene i Bergen i over 40 år, årene 1876–1918, og ga ut to «erindringsbøker» fra denne tiden.² I tillegg til beskrivelser og anmeldelser av forestillingene som ble spilt, har det vært viktig å se på de historiske vilkårene for teaterkunsten på stedet. Dette fordi det er visse påvirkninger og betingelser som ligger til grunn for å skape et norsk teater.

¹ Detaljert analyse av årene 1876–1918 finnes i Engedal, *Skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene fra 1876 til 1918 med Octavia Sperati som orienteringspunkt*.

² *Teatererindringer* (1911) og *Fra det gamle Komediabus* (1916)

Et utpreget dansk teater må vike for det norske

Artikkelen har sitt fokus på teatret i Bergen i siste halvdel av 1800-tallet og over i de første årene av 1900-tallet.³ Det Norske Theater ble etablert i 1850, og det lå i navnet: dette skulle være et fullt ut norsk teater. Det ble avertert etter norsk dramatik og norske skuespillere, musikere, dansere og sangere.⁴ Dette fokuset skilte seg fra tidligere praksis. Før 1850 var det hovedsakelig danske kompanier som gjestet de offentlige norske scener, med et tilhørende dansk scenespråk og utenlandsk repertoar. I 1827 ville den svensk-norske teatermannen Johan Peter Strömberg etablere et norsk nasjonalteater i hovedstaden, og han startet Christiania Theater. Likevel dominerte danske skuespillere også her, og etter et par år var så godt som hele personalet dansk.⁵

Danske skuespillere hadde en særegen status framfor norske skuespillere, men allerede i 1830-årene begynte kampen mellom «Danomanerne» og «Norskhetepartiet» med henholdsvis Johan Sebastian Welhaven og Henrik Wergeland i spissen. Øyvind Anker skriver *Scenekunsten i Norge, fra fortid til nutid* at Welhaven var skeptisk til det han hadde sett fra norske skuespillere, og mente at danskene hadde den dannelsen og utdannelsen en måtte forvente av en skuespiller. Wergeland var mer opptatt av at norske skuespillere skulle overta teateret.⁶ I Christiania fikk norske skuespillere bevist at de kunne heve seg på lik linje med de danske etter at Den norske dramatiske Skoles Theater ble startet i 1852 (senere Kristiania norske Theater), i kjølvannet av teatret i Bergens åpning i 1850. Etableringen av teatret i Bergen markerer starten på en spilletradisjon som vår moderne tids teater bygger på.

Fiolinvirtuosen og entreprenøren Ole Bornemann Bull (1810–1880) sto i front for å få etablert et fast, norsk teater i sin hjemby Bergen. Ole Bull leide Komediehuset på Engen, et teaterbygg som var eid av Det Dramatiske Selskab og oppført i 1800. 2. januar 1850 ble åpningsforestillingen «Den Vægelsindede» av Ludvig Holbergs spilt på Det Norske Theater.⁷ Det ble ansatt nordmenn i alle ledd; på scenen, i orkesteret og i administrasjonen. At skuespillerne skulle snakke norsk, og ikke dansk, på scenen ble også viktig for å fremme den norske identiteten. Dette var ikke en liten endring, da publikum var vant med det dominerende danske scenespråket. Det ble sagt at norsk språk og lynne ikke egnet seg for scenen, fordi det var for hardt som scenespråk. Samtidig ble det også sagt at nettopp bergensdialekten var bøyelig nok til at den kunne overføre finessene i dansk til norsk på scenen.⁸ Mye takket være Ole Bull ble teateret en stor suksess de første sesongene.⁹ Repertoaret måtte skiftes fortløpende for å gi et ivrig publikum nye forestillinger, og det var opp til 38 produksjoner i sesongen og totalt 340 ulike skuespill oppført på Det Norske Theater frem til 1863.¹⁰ Ole Bull hadde et sterkt ønske om å fylle teateret med norsk dramatik. En kan lese ut i

³ Det er gjort en avgrensning ved Octavia Speratis død i 1918.

⁴ Blanc, *Norges første nationale scene*, 15.

⁵ Anker, *Scenekunst i Norge fra fortid til nutid*, 21.

⁶ Se *ibid.*, 25.

⁷ Blytt, *Minder fra den første norske scene i Bergen*, 3.

⁸ I Kristiania ble Christiania Theater startet i 1827, men her var det lenge dansker som dominerte med et dansk språk. Teateret i Bergen ble det første teatret hvor publikum fikk høre norsk språk fra scenen.

⁹ Ole Bull var ikke bare en verdensstjerne, men også Bergens «store sønn». At nettopp han sto i bresjen for teatrets etablering, og som leder av orkesteret i starten, skapte stor begeistring og bidro til fulle hus, noe som blant annet ble skildret av Tharald Blanc i *Norges første nationale Scene (Bergen 1850–1863)*, 28.

¹⁰ En oversikt over teaterets repertoar kan leses fra Jan Olav Gatlands *Repertoaret ved Det Norske Theater 1850–1863*.

fra Jan Olav Gatlands repertoaroversikt i *Repertoaret ved Det Norske Theater 1850–1863* at norske skuespill som C.P. Riis *Til Sæters* ble hyppig spilt, men også skuespill av fransk opphav med dramatikere som Émile Augier, Jules Sandeau og Eugène Scribe. Til sammenligning var det på det Kongelige Teater i København mange utenlandske vaudeviller, men i tillegg var repertoaret, til forskjell fra i Norge, svært nasjonalt, med stykker skrevet av danske Johan Ludvig Heiberg, Johanne Louise Heiberg, Thomas Overskou, Henrik Hertz og Ludvig Holberg. I Norge fantes det ennå ikke norske dramatikere til å produsere et norsk repertoar i særlig utstrekning.

På grunn av økonomiske utfordringer og interne konflikter begjærtes Det Norske Theater konkurs i 1863. Etter en periode hvor danske trupper gjestet Komediehuset, ble dørene igjen åpnet i 1876 for Den Nationale Scene.

Skuespillerkunsten i en praktisk tradisjon

Gjennom 1800-tallet sto skuespillerkunsten i en praktisk tradisjon. Denne tradisjonen var gjeldende i Europa fra midten av 1700-tallet og opptil 1925, da den russiske teatermannen Konstantin Stanislavskij (1863–1938) presenterte sin teori i opplæring av skuespillerne. Før Stanislavskijs arbeid og teori var det en kan forstå som skuespillerens utdanning i form av praktisk opplæring og deltagelse på scenen for å forstå teaterets optikk og slik velge ut og utøve en spillestil.¹¹ Det praksisbaserte arbeidet skiller seg fra et teoribasert arbeid i at skuespillerne ikke går en teoretisk skole for å kjenne sin profesjon. Dette skaper en «mester-elev»-situasjon, hvor en skuespiller lærer gjennom å iaktta og spille sammen med andre etablerte skuespillere. Slik kan en også si at utviklingen av skuespillerkunsten i stor grad skjer gjennom praksis, selv om det ikke utgis nye fundamentale teorier som teoretisk endrer skuespillerkunsten.

Denne praksisbaserte skuespillertradisjonen går tilbake til omkring 1750, da det skjer et paradigmeskifte i kunsten som også gir konsekvens til en bruddsituasjon i skuespillerkunsten. Grunnlaget for at vi kan si at det da oppstår en ny skuespillerkunst ligger i endringen av forståelsen av skuespillerens oppgave og gjennomføring av de sceniske uttrykkene. Gjennom at skuespilleren blir skapende foran et publikum hever praksisen seg til en kunstart, med evnen til å karakterisere både en allmenn og en individuell følelse i en karakter.¹² På bakgrunn av industrialiseringen på midten av 1700-tallet vokser borgerskapet frem som en ny og mektig samfunnsklasse. Med borgerskapets fremvekst og innflytelse skjer en endring bort fra «den høye stil»; den klassisistiske og regelorienterte tradisjonen, i retning av et mer naturlig spill basert på observasjon. I opplysningstidens ånd ble det publisert en rekke teorier om emnet. I 1750 skrev John Hill *The Actor or, a treatise on the art of playing*, hvor han prøver å avklare begrepet om naturlighet.¹³ I tillegg ble det blant annet presentert teorier av opplysningsfilosofene A. F. Riccoboni og Sainte Albine. Svend Christiansen skriver i *Klassisk skuespillerkunst* at deres teorier ble lest av skuespillere på den tiden, og hadde derfor stor påvirkning på skuespillerne i form av de

¹¹ Trolie, *Skuespillerkunst i kontekst*, 56.

¹² Trolie, *Fra sublim kunst til konseptkunst*, 98.

¹³ Cole og Chinoy, *Actors on Acting*, 123.

regler og krav de fremla.¹⁴ Påvirkningen må ses i sammenheng med reiser, opphold i de samme kulturelle miljøene, og gjestespill i inn og utland.

Spillestilen som utvikles omkring midten av 1700-tallet vedvarer. «Natural acting», eller naturlig spill, er et begrep som beskriver denne skuespillerkunsten. Naturlighet blir et ideal, selv om naturlighet på scenen ble forstått annerledes den gang enn det gjør i dag. Mannen som ble et ideal etter teatrets borgerliggjørelse var den engelske skuespilleren David Garrick (1717–1779). Hans spillestil ble oppfattet som mer naturlig, han beveget seg over større deler av scenen og brukte både rommet og rekvisitter i spillet sitt.

Romantikken og nasjonalromantikken, som utviklet seg som kunstretninger på 1800-tallet i Europa, var preget av følelser og sto i sterk kontrast til klassisismens og opplysningstidens fornuft. I teateret kan repertoaret fra denne tiden indikere at målet med scenekunsten hovedsakelig var å underholde, og repertoaret var ofte basert på historiske stykker. På midten av 1800-tallet skjedde det igjen en vending mot opplysning og fornuft, og realismen oppsto som navn og begrep for kunstretningen. I norsk teater gjorde realismen seg først gjeldene mot slutten av århundret, og får utslag gjennom en søken etter en virkelighetsnær fremføring. Tale- og kroppsspråk skulle nærme seg tale og bevegelse i hverdagens virkelighet. Likeledes ble scenografien viktig for å speile denne virkeligheten. Kostyme og rekvisitter måtte være tidsriktige og mer nøyaktige, og bruken av rommet og detaljene på scenen skulle støtte opp om de problemene dramaet tok opp og kritiserte. Slik kan en si at dekorasjonen og detaljene på scenen ikke lenger bare var ytre konvensjoner, men at det ble en bevissthet rundt at scenografien setter konteksten til forestillingen. Spillet i rommet lå opp mot dagliglivets væremåte, også fordi dramatikken tok opp i seg tenkelige eksisterende situasjoner i samtiden. Fremdeles var det et fokus på at en skuespiller aldri vil være helt naturlig, da han alltid vil spille. Det borgerlige drama ble det typiske uttrykket for realismen i teateret. Kravet om at teateret skulle vise den borgerlige virkeligheten kulminerer på mange måter med naturalismen, noe jeg skal se nærmere på senere i artikkelen.

Skuespillerkunsten i Bergen på 1800-tallet

Reiser gjorde at europeiske strømninger også nådde Bergen. Via sjøveien var det kort vei til København og resten av Europa, og det var mange teatermennesker som reiste ut. Blant dem var Henrik Ibsen, som ble ansatt på Det Norske Theater i 1851. For å erverve seg kunnskap til stillingen som sceneinstruktør ble han i mai 1852 sendt på studiereise til København, Dresden og Hamburg. Her fikk han erfaring fra det kontinentale teatrets kultur på 1850-tallet, som må ha hatt en stor betydning for hans senere utvikling av scenekunst og dramatik. Kulturens utvikling i København, Dresden og Bergen var i hovedsak knyttet til romantikkens idealer, med en romantisk-idealistisk scenekunst. På midten av 1800-tallet i Norge, både på Det Norske Theater og på teatrene i Kristiania, besto repertoaret av komedier, vaudeviller, farsener, sangstykker og melodrama som preget skuespillerkunsten.

¹⁴ Christiansen, *Klassisk skuespillerkunst*, 106.

Octavia Sperati (1847–1918) jobbet som skuespiller i Kristiania før hun ble ansatt på Den Nationale Scene i Bergen i 1876. Her ble hun kjent med det repertoaret som var typisk for teatrene i Norge i den romantiske tidsalderen, hvor store følelser preget skuespillerkunsten, og målet var å underholde.¹⁵ Det er dette som er hennes bakgrunn når hun kommer til Bergen, hvor hun ble en av teaterets mest kjente og kjære skuespillere. Gjennom sine to utgitte bøker *Theatererindringer* (1911) og *Fra det gamle komediehus* (1916) skildrer hun livet som skuespiller, og hun blir med dem en viktig bidragsyter til teaterets kulturarv. Gjennom arbeidet med en rolle ble Sperati tidlig kjent med bruken av «teaterspill». Med begrepet «teaterspill» forstås de teknikker som er anvendt på scenen. Begrepet stammer fra *commedia dell'arte* og er knyttet til formidling i fysisk forstand. Teaterspill forekommer først og fremst i komedien. Gjennom teaterspill er bevegelser og gester med på å få publikums oppmerksomhet, og holde på den. Det som hovedsakelig skulle formidles i teatret var teksten, og dermed var språket og talen viktig, men det teatraliske¹⁶ og ordmalende i gester og mimikk kunne underbygge budskapet som en forklarende og underholdende funksjon. Teaterspill kan ses i sammenheng med Svend Christiansens begrep om «finheder». Christiansen skriver i boken *Klassisk skuespilkunst* at finheter er «det extra som den skabende skuespiller lægger til rollen sådan som den er udgået fra digterens hånd: han supplerer og kommenterer!».¹⁷ Slik kunne skuespillerne utfolde seg i større grad ved bruk av teaterspill. Ved å legge til disse fysiske handlingene til teksten blir skuespillerens eget arbeid med rollen tydeligere og mer betydelig. På den måten blir teaterspill, særlig knyttet til komediesjangeren, viktig for utviklingen av skuespillerkunsten i en praktisk tradisjon.

Da skuespillerkunsten er en praksistradisjon vil den ta påvirkning fra forskjellige ytre betingelser, som dramatikken. Teatret må ses i forbindelse med en litterær tradisjon, i den forstand at frem til modernismen var teksten og dramatikerens viktigst. Det var den dramatiske teksten som ble fremført og slik også bestemte retningslinjene for fremførelsen. Slik kan en si at dramatikken som kommer på repertoaret også vil legge til grunn noen retningslinjer for skuespillerkunsten. Det gitte repertoaret til den gitte tid vil gjenspeile tidens publikum og tidens smak, og gjennom hvilken type dramatisk sjanger det er så bestemmer det hvilke konvensjoner som benyttes på scenen. På midten av 1800-tallet og gjennom tiden til Det Norske Theatret i Bergen var repertoaret preget av det romantiske tilslaget i litteraturen, og teaterspill var en mye anvendt teknikk av skuespillerne. Etter Det Norske Theaters konkurser i 1863 og frem til 1876 var det igjen danske kompanier som gjestet scenen i Bergen. Da Den Nationale Scene åpnet ble det for alvor fokus på et norsk teater og et norsk repertoar. Med realismen i teateret mot slutten av århundret ser vi nå en større vending mot naturlighet på scenen og et spill opp mot hverdagens væremåte.

Hvordan var så skuespillerkunsten ved Den Nationale Scene i oppstarten, eller rettere sagt, hvordan ble den oppfattet? For å finne ut av dette har det vært viktig å velge ut kildemateriale

¹⁵ Et teater som skilte seg ut med sitt repertoar var Christiania Theater under ledelse av Bjørnstjerne Bjørnson i årene 1865–1867. Det var ingen tradisjon for å sette opp Shakespeares stykker i Norge, men flere av disse ble satt opp under Bjørnstjerne Bjørnson. I tillegg sto Holberg, Ibsen og Bjørnsons dramaer på repertoaret. Det ble også satt opp annen norsk dramatik, av Wessel, Bjerregaard og Aasen, i tillegg til danske og franske klassikere. Under Bjørnstjerne Bjørnson fikk Christiania Theater en liten glansperiode, og dette ble opptakten til et nasjonalt teater i Norge (Anker, *Scenekunst i Norge fra fortid til nutid*, 31).

¹⁶ Tor Trolie beskriver begrepet «teatralisk» som en bevisst overdrivelse i spillet som tilhører teaterets form for kommunikasjon (Trolie, *Fra sublim kunst til konseptkunst*, 45).

¹⁷ Christiansen, *Klassisk skuespilkunst*, 103.

som setter det i en kontekst. For videre å se på skuespillerkunstens utvikling i en tidsavgrenset og geografisk avgrenset periode blir det nødvendig å ta for seg de ytre betingelsene. Dette er betingelser som repertoar, praktiske forhold, og de betingelser som teaterledere setter. Dette er historiske vilkår for teaterkunsten på stedet i tidsperioden, som kan ha hatt en påvirkning på skuespillerkunsten på en direkte eller indirekte måte.

Bygning

Ved oppstarten holdt Den Nationale Scene (heretter omtalt som DNS) til i det gamle komediehuset i Komediebakken. Komediehuset var tegnet av Major Carl von Kühle i 1794. Salen hadde plass til godt og vel 800 mennesker med stå- og sitteplasser. Scenen var nesten kvadratisk, vel 11 x 11 meter, og avstanden mellom prosceniumssøylene var bare 7,5 meter.¹⁸ Teateret hadde ikke snoreloft, og kulisseskiiftene ble foretatt dels med håndkraft, dels ved bruk av changement-maskineri.¹⁹ Kirsten Broch skriver i *Komedianter og kremmere* at de tungvinte teknikkene førte til at mellomaktene ble lange, og forestillingen kunne vare til langt på kveld.²⁰ Størrelse, utstyr og teknikk i komediehuset satte begrensninger for hva som kunne settes opp. Store utstyrsnyheter og større klassiske oppsetninger ble valgt bort på grunn av disse begrensningene.

Byggets største problem, som skildres i flere bøker og artikler fra samtiden, var isolasjonen i tak og vegger. Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen skildrer i *Den Nationale Scene 1876-1901* s.111 at vinterstid kunne det være så kaldt at det holdt publikum borte fra å besøke teatret. I følge Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen var teatret utstyrt med ett varmeapparat, som var gammelt og skrøpelig. I tillegg måtte en spare det mest mulig, og fyrte som regel ikke utenom forestillingsdagene. Dette resulterte i ubehagelige forhold for skuespillerne under prøvene: «skuespillerne gik paa prøverne i yttertøi og hakket tænder, prøvet for nedrullet forteppe, mens sneen føk gjennom de revnede vægge ind paa scenen».²¹ Å spille i yttertøy fremfor kostyme har en direkte påvirkning på spillet. Det var til hinder for riktig utførelse av gestikk, og for den rette «rollefølelsen». Temperaturen vinterstid gjorde arbeidsforholdene vanskelige, og vinteren 1895 måtte flere forestillinger avlyses etter at flere av skuespillerne ble rammet av et forkjølelsutbrudd, trolig på grunn av forholdene.²²

I 1894 startet arbeidet med et nytt teaterbygg. Ønsket var å erstatte Komediehuset med et større og mer tidsriktig teaterbygg. Arkitekten for det nye bygget var Einar Oscar Schou, og 19. februar 1909 åpnet det nye teatret på Engen. Schous teater bygger på en teatermodell som var den dominerende i Europa fra midten av 1800-tallet, et stort og synlig teater en europeisk teaterby verdig. Teateret fikk et areal på 1521 kvm, og med plass til 810 tilskuere. Verkstedslokalene var større og det var et høyt snoreloft.²³ Scenerommet i det nye teatret hadde helt andre dimensjoner enn i det gamle teatret, noe som forandret arbeidsforholdene til både skuespillere og teknikere.

¹⁸ Broch, *Komedianter og kremmere*, 25.

¹⁹ Se *ibid.*, 31.

²⁰ *Ibid.*, 34.

²¹ Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, *Den Nationale Scene 1876-1901 De første 25 aar*, 111.

²² Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, *Den Nationale Scene 1876-1901 De første 25 aar*, 359.

²³ Broch, *Komedianter og kremmere*, 82.

Likevel innebar ikke det nye bygget noen større scenetekniske fornyelser de første årene etter at det sto ferdig.

Skuespillernes prøver og forhold

De første tiårene etter etableringen var preget av et relativt lite skuespillerpersonal og et hyppig skiftende repertoar. Forestillingsdagene var søndag (premiere), onsdag (abonmentenes dag) og fredag. Abonnementsforestillingene sikret teateret en fast inntekt og videre en slags økonomisk garanti. Abonnentene var i stor del teaterforeningens medlemmer som abonnerte på disse faste plassene. Medlemmene blir av Asbjørn Aarseth i boken *Den Nationale Scene 1901–31* karakterisert som byens intellektuelle og mer kulturbevisste. Disse kunne bli betraktet som et nøkternt og kjøligere publikum.²⁴ Aarseth skriver at etter søndag og onsdag var fredag den avgjørende dagen for om stykket hadde slått an. I så fall kunne det stå på plakaten ennå en uke eller to. Omkring århundreskiftet kunne også mandagen bli tatt i bruk som spilledag.²⁵ Den første sesongen var det Henrik Ibsens *De Unges Forbund*, som fikk det høyeste antall oppføringer, med hele åtte forestillinger.²⁶ Dette var et uvanlig høyt antall de første årene. Fordi stykkene ikke holdt seg lenge på plakaten måtte skuespillerne raskt sette seg inn i og lære nye roller. Dette innebar leseprøver, arrangementsprøver og forestillinger så å si hver dag hele uken. Fordi teateret ikke fikk offentlig støtte var teatrets økonomi i stor grad avhengig av publikums oppslutning.

Med et relativt lite skuespillerensemble hvor så og si alle skuespillerne besatte roller i hver forestilling, var en svært utsatt for sykdom eller andre indisposisjoner. At billettinntektene dekket store deler av utgiftene gjorde at det å avlyse en forestilling var absolutt siste utvei. Med en liten økonomisk margin var en streng disiplin nødvendig, skriver Aarseth, og ledelsen opererte med en mulkt-ordning mot forsømmelser eller brudd på regelverk.²⁷

Skuespillernes oppgave gikk også ut på å holde seg med kostymer i moderne stykker. Som et ledd i skuespillerens arbeid med å utforme rollen hadde skuespilleren ansvar for å fremskaffe disse kostymene ut fra ideen om hva som passet rollen best. Når det gjaldt kostymer og utstyr til historiske skuespill sto teateret for det. Å fremskaffe egne kostymer var et ekstraarbeid som kunne ta mye tid gjennom å studere og skaffe til veie de nyeste motene.²⁸ På basis av skuespillernes kostymeutgifter ble det sommeren 1914 gjort en endring i det kvinnelige personalets vilkår. Nå skulle teateret holde alle kjoler, selv om skuespillerne selv fremdeles måtte skaffe overtøy, skotøy, strømper, hatter og hansker til scenebruk.²⁹

Veien til å vise virkeligheten på scenen, gikk fra en ytre regi til en indre regi, skriver Berit Erbe i *Bjørn Bjørnsens vej mod realismens teater*.³⁰ Det vil si at tidsriktige kostymer og dekorasjoner rent fysisk hjalp skuespillerne med å finne veien til en karakter og dens tenkelige væremåte. Octavia Sperati

²⁴ Aarseth, *Den Nationale Scene 1901–31*, 17.

²⁵ Se *ibid.*

²⁶ Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, *Den Nationale Scene 1876–1901 De første 25 aar*, 94.

²⁷ Aarseth, *Den Nationale Scene 1901–31*, 38.

²⁸ Sperati, *Teatererindringer*, 172.

²⁹ Aarseth, *Den Nationale Scene 1901–31*, 268.

³⁰ Erbe, *Bjørn Bjørnsens vej mod realismens teater*, X.

skildrer i *Teatererindringer*, s.85, hvor «pinefuldt» det var de gangene de måtte prøve uten dekorasjoner og i «Reisetøi». Det var i følge henne «illusionsfattige forhold» og «helhedsvirkningen forspildtes ganske».³¹ Den første tiden ved DNS var det ikke vanlig å spille i kostyme på prøvene. Unntaksvis ble generalprøven utført i kostyme.³² Dette kan tenkelig ha vært et hinder for enhetstonen i forestillingen. Uten kostymeprøver kunne det sannsynligvis også bli forskjell i hvordan en skuespiller utførte gestikk og beveget seg i rollen uten kostyme, og med kostyme på.

Gjennom arbeid med en ytre teknikk var observasjon en viktig del av skuespillerkunsten. Skuespillerne observerte den virkelige verden rundt seg, noe som var nødvendig da det var denne de skulle spille på scenen. Ved å studere personer og omgivelser fant skuespilleren en ytre teknikk som passet den karakteren og de omgivelsene han opptrådte i.³³ Yngre skuespillere lærte kunsten med rollefag ved hjelp fra eldre, mer etablerte skuespillere – ofte skuespillere som hadde hatt samme rollen før. Utseende og holdning ser ut til å ha vært viktige kriterier for hva slags type rolle en ble utdelt. Avisanmeldelser fra de første tiårene til DNS viser et fokus på om skuespillerens ytre passet den allmenne oppfatningen av rollen. Dette sammenfaller med en eldre tradisjon, opprinnelig fra *commedia dell'arte*, hvor rollefag og standardisering av karakterer sto sentralt.

Basert på det en kan lese ut av prøveplaner så var det tilsynelatende et ganske slitsomt arbeid å være skuespiller i denne perioden. På grunn av teatrets tidvis dårlige økonomi var det heller ikke et lønnsomt yrke.³⁴ Pensjonsfondets opprettelse kom som et ledd i å holde på skuespillerne, ettersom tilbudene fra Kristianias teatre gjorde at flere dyktige skuespillere flyttet over fjellet. Dette merkes særlig da Nationaltheatret åpnet i 1899, og teatersjef Bjørn Bjørnson søkte etter et fullt skuespillerensemble.

Repertoar

Et teaters repertoar gjenspeiler på mange måter de økonomiske midler et teater har til rådighet for fremførelse, samtidig som det skal skaffe direkte inntekter i form av billettsalg. I økonomisk vanskelige tider var det ikke urimelig at repertoaret ble valgt ut på bakgrunn av hva som trakk mest mulig mennesker til teatret. Dette er også en av hovedtendensene på DNS frem mot århundreskiftet.

Et av målene var å spille norsk dramatik. Til sammenligning med hva som ble satt opp på Det Norske Theatret økte antall norske stykker på repertoaret. Grunnen til det var at tilgangen var større. Det som kan kalles norsk dramatikks gullalder sammenfaller med DNS sine første 25 år. Dette var årene Ibsen og Bjørnson skrev noen av sine mest kjente og suksessfulle stykker, og det ble ryddet plass i sesongrepertoaret hver gang et nytt drama av dem ble gitt ut. I tillegg kom blant

³¹ Sperati, *Teatererindringer*, 85.

³² Se *ibid.*, 165.

³³ Erbe, *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater*, X.

³⁴ Aarseth, *Den Nationale Scene 1901–31*, 34.

annet Jonas Lie, Alexander Kielland og Gunnar Heiberg med tilskudd til den nasjonale dramatiske kunst.³⁵

En oversikt over norske stykker på repertoaret de første 30 årene, finnes i *Lidt om Bergenske scenekunst, Det Nationale Repertoire i 30 aar*, av Christen Gran Bøgh. Han skriver at i årene 1876–1906 var det hele 1410 oppførelser av norske stykker, fordelt på 123 dramatiske verk av 47 forskjellige forfattere.³⁶ De norske forfatterne med høyest antall stykker var Henrik Ibsen med 18 dramaer, Bjørnstjerne Bjørnson med 15 og Ludvig Holberg med 13 forskjellige verker satt i scene i løpet av de 30 første årene.³⁷ I en artikkel i en bergensavis fra 1878 står det følgende om Henrik Ibsen:

I. [Ibsen] er den af alle norske Forfattere, der har størst Formfuldendthed og herredømme over Sproget. I ham har det dansk-norske Sprog for Tiden naaet sin Klassicitet. Hos I. træffer man neppe nogen af disse Danismer, der er fremmede eller stødende for Nordmændene. Den Maade, hvorpaa han forstaaer at indflette gode, kjærnefulde norske Udtryk, der passe «som de var støbte», er rent ud mesterlig. Vi forbauses ved at finde dem, og forbauses dog ikke, thi de passe saa godt ind i det øvrige...³⁸

Ut fra dette sitatet, som kun er ett av mange om Ibsen, kan en tyde at norske forfattere var kjærkomne i teatret. Et norsk teater, som det ble arbeidet hardt for å holde i live, måtte ha sitt eget norske repertoar. Og Ibsen og Bjørnsons norske samtidsdramatikk, med norske mennesker i et norsk miljø, var det folk ville ha. Teatermannen Irgens Hansen mente blant annet at karakterene skildret i Ibsen og Bjørnsons dramatikk var ekte og hele, lik virkelighetens mennesker. Denne dramatikken hadde ikke bare som mål å more publikum, den tok opp viktige samfunnsproblematikker. Karakterene var ikke standardiserte, noe som i tillegg ga utviklingsmuligheter for skuespillerne, mente Irgens Hansen.³⁹ En standardisering av personene kunne føre til en spesialisering i bestemte rollefigurer. Irgens Hansen mente selv at standardiserte karakterer ikke ville tilfredsstille publikum i lengden, men at det som kunne gi en tilfredsstillende teateropplevelse kom fra den dramatikk hvor «mennesket taler til mennesket».⁴⁰ Med særlig Ibsen og Bjørnsons dramatikk kom et krav om sann kunst – kunsten skulle ikke bare behage, men også gagne.

Da Ibsen kom til Bergen under Ole Bulls ledelse i 1851, gikk hans arbeidsoppgaver ut på «skuespillernes og skuespillerindernes instruksjon, tillige arrangementet af alt, hvad der henhører til scenens indretning, udstyr og dekorationer, de spillendes dragter m.v.».⁴¹ Disse arbeidsoppgavene ga Ibsen innsikt i alle scenens virkemåter; hvordan skuespillerne kunne bruke scenen og elementene på den. Dette var utvilsomt med ham når han skrev dramatikk for scenen,

³⁵ Broch, *En analyse av Irgens Hansens teaterkritikk*, 37.

³⁶ Ludvig Holberg regnes blant de norske forfatterne.

³⁷ Bøgh, *Det internationale repertoire i 30 aar*, 52.

³⁸ Ukjent signatur og avis, «Theater» i utklippbok merket «Bergensposten og Bergenstidende 1876–1879 og Cettis elevskole», tilgjengelig i Teaterarkivet i Bergen. 12.12.78, Teaterarkivet i Bergen.

³⁹ Broch, *En analyse av Irgens Hansens teaterkritikk*, 49.

⁴⁰ Se *ibid.*, 39.

⁴¹ Platou, *Henrik Ibsen og Bergens teater, et tilbakeblikk efter delvis utrykte kilder ved Valborg Platou*, 28.

som igjen gav ham stor suksess. Hans borgerlige dramaer som «tvang» skuespillerne til å bevege seg rundt på scene for å ende opp på anvist sted, forholde seg til hverandre og spille med rekvisitter, hadde stor påvirkning for utviklingen av skuespillerkunsten.

Disse borgerlige dramaene, sammen med det stadig økende kravet om natursannhet, satte en standard for interiøret. Scenografien skulle vise miljøet, og miljøet var det borgerlige hjem. «Takket være» teatrets dårlige økonomi ble dekorasjonene virkelighetssanne, da en allerede første sesong etter DNS åpnet lånte hele stueinteriør fra borgerlige hjem. Sperati skildrer hvordan store flyttelass gikk fra velvillige borgeres hjem og rett til teateret, og så tilbake igjen etter at stykket ble tatt av plakaten.⁴² Hele salonger, puter, gardiner og familiebilder ble angivelig strippet fra hjemmene og satt opp igjen på scenen. Dette viser hvor detaljert en gikk frem for å skape miljøet. Denne stuescenografien bygger opp om en spillestil som ligger tett opp mot dagliglivets handlinger i tenkelig eksisterende situasjoner.

Den klassiske komedien, særlig representert av Holberg, var ofte på repertoaret. Bergen var Holbergs fødeby, og bergenspublikumet var vant til å få se hans komedier med jevne mellomrom. Andre typer stykker som frekventerte på scenen var blant annet franske *pièce bien faites*. Denne typen stykker hadde som mål å more publikum og Kirsten Broch kaller det på norsk for *det velsmurte intrige-stykke*.⁴³ I tillegg ble det satt opp tyske farser, danske vaudeviller og populære operetter.

Å gjenoppta gamle stykker fra tidligere sesonger var også vanlig. Dette var stykker skuespillerne trengte liten tid på å innøve, samtidig som kostymene og kulissene allerede fantes. I tillegg var det stykker publikum hadde vist interesse for, og med sannsynlighet igjen ville vise interesse for. For et teater med et relativt lite ensemble ble det nødvendig å fylle repertoaret med slike stykker.

Det ligger føringer og retningslinjer i teksten for hvordan et stykke skal spilles. De borgerlige dramaene gir andre betingelser for fremførelsen enn en Holbergs komedie. Samlet sett vil et repertoar fra denne tiden gi et bilde av hvordan en kan tenke seg skuespillerne spilte på denne tiden, da dramatikken, og konvensjonene knyttet til dramatikken, setter rammer for skuespillerkunsten.

Teaterledere og instruktører

Teaterlederen hadde det overordnede ansvaret for teateret. Ved starten hadde DNS relativt få ansatte til sammenligning med i dag. Teaterlederens arbeid innebefattet blant annet instruktørarbeidet. Dette arbeidet skiller seg fra det en instruktør gjør i dag. Frem til regikunstens gjennombrudd på starten av 1900-tallet var litteraturen og dramatikerens dominerende i teatret. Skuespillerne og instruktøren skulle tjene dramatikerens kunst. Instruktøren som skapende kunstner ser vi først for alvor i europeisk teater på starten av 1900-tallet, med regissøren Max

⁴² Sperati, *Teatererindringer*, 101.

⁴³ Broch, *En analyse av Irgens Hansens teaterkritikk*, 35.

Reinhardt.⁴⁴ På 1800-tallet var instruktørrollen delt i to: personinstruksjon og instruksjon av arrangementene.

Instruktørens rolle i teatret ble relevant etter at utviklingen går mot at de forskjellige elementene i forestillingen skulle inngå i en større helhet.⁴⁵ Erbe skriver i *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater* at i Tyskland ønsket en allerede på 1700-tallet en mann som kunne lede innstuderingen av en forestilling med alle detaljene. Med andre ord, skape en helhetlig forestilling. Han skulle være en praktisk teatermann, samtidig som han var av litterær utdannelse. Teaterlederens kunstneriske ansvar innbefattet instruktørrollen, til tider sammen med en hjelpeinstruktør. Da tok den ene seg hovedsakelig av instruksjon på scenen og den andre leste med skuespillerne før prøvene. Instruktørrollen var ikke diktatorisk, da skuespillerne hadde et visst spillerom for den enkeltes personlige oppfatning av rollen. Før en premiere var det få prøvedager, sjeldent mer enn en uke, og dette kan tenkelig også ha påvirket instruktørens gjennomslagskraft. Instruktørens rolle blir sjeldent, om aldri, nevnt i anmeldelsene de første årene etter DNS sin oppstart.

Det er flere teaterledere og instruktører ved DNS som har fått betydning for utviklingen av relaisme som stilideal i skuespillerkunsten, med sine krav om natursannhet. Blant dem var Gunnar Heiberg.

Gunnar Heiberg

Gunnar Heiberg (1857–1929) var leder ved DNS i årene 1884 til 1888. Heiberg var forfatter og regissør, i tillegg til teaterkritiker, og gjennom hele sitt virke var han aktiv og engasjert i samtidens teater. Sperati skriver at «han indtok et sterkt markert standpunkt med sine sympatier vendt mot den nye, moderne litteratur».⁴⁶ Med Heiberg som leder ved teatret sporer vi den første personen som ønsker å legge forholdene til rette for en endring av spillestil, fra en romantisk og idealistisk deklamatorisk preget spillestil, mot det realistiske og naturlige spillet. Heiberg hadde et fokus på samtidsdramatikken, og han instruerte selv halvparten av stykkene som ble satt opp på DNS i hans ledertid. Dette repertoaret med vekt på samtidsdramatikk, har sannsynligvis hatt mye å si for utviklingen av skuespillerkunsten. Han mente at den moderne samtidsdramatikken krevde en moderne, realistisk spillestil. Kjernen i Heibergs teatersyn var den psykologiske menneskefremstillingen, som gjennom hans instruksjon får betydning av et spill med en reduksjon av det dagligdagse handlingsmønsteret på scenen. Det var menneskeskildringen som var interessant å få frem, og det måtte skuespillerne arbeide med gjennom en psykologisk individualisering av rollen. Det skiller seg fra en ytre-fokusert skuespillerkunst, selv om skuespillerne stadig tok inspirasjon fra observasjon. Vi kan fremdeles snakke om en ytre teknikk av iakttagelse av menneskers væremåte, men med et fokus på hvorfor de handler som de gjør i den gitte situasjonen.

Den realistiske spillestilen hadde sitt utspring i det førnaturalistiske franske dramaet som Heiberg hadde blitt presentert for på sin utenlandsreise. I Norge ble dette videreutviklet ved fremførelsene av Bjørnsons realistiske skuespill, før denne nye spillestilen for alvor begynte å

⁴⁴ Trolie, *Skuespillerkunst i kontekst*, 22.

⁴⁵ Erbe, *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater*, 31.

⁴⁶ Sperati, *Fra det gamle Komediehus*, 99.

manifestere seg med Ibsens dramatik. Den nye samtidsdramatikken krevde en ny spillestil, forskjellig fra den eldre spillemåten knyttet til romantikkens idealer. Under romantikken i teatret var det en ide om det poetiske og å holde en estetisk distanse til den trivielle virkeligheten. Med realismen i teatret er det et fokus på virkeligheten på scenen fremfor et abstrakt skjønnhetsideal.

Vildanden

Henrik Ibsens skuespill *Vildanden* hadde urpremiere i Bergen 9. januar 1885, med Gunnar Heiberg som instruktør. I følge Sperati gikk Heiberg oppgaven i møte med «baade hellig glæde og frygt og bæven».⁴⁷ Han var tilsynelatende først redd for at oppgaven ikke kunne mestres, men trekker i ettertid frem *Vildanden* som en av sine store gleder ved Bergens teater.

Om Heiberg som instruktør skriver Sperati at han gikk grundig til verks, og instruerte dem både i ensembleform, og enkeltvis. Han hjalp Sperati med rollen som Gina Ekdal hjemme i sin egen stue. Dette viser hvilken vekt Heiberg la på arbeidet til instruktøren. I følge Knut Nygaard i *Gunnar Heiberg Teatermannen* ble Heiberg klar over samspillet betydning etter at han sommeren 1883 kom hjem fra et lengre opphold i København ved Det Kongelige Teater. Heiberg skildrer i teaterføljetongen *Lidt om de kunstneriske Forhold ved Kristiania Theater*, fra januar 1882, at den største forskjellen mellom norsk og utenlandsk skuespillerkunst var samspillet. I Danmark så Heiberg en bedre helhet og ensemblespill, noe som han mente var viktigere enn enkelte skuespillerbegavelse.⁴⁸ Slik ble instruktørrollen mer og mer viktig for Heiberg. Det var instruktørens oppgave å ivareta helhetsuttrykket, tegne opp hovedlinjene og føre ensemblet trygt gjennom forestillingen, skriver Knut Nygaard.⁴⁹ Det siste utsagnet er forstått i overført betydning og viser til instruktørens grundige arbeid med skuespillerne i scenerommet.

Premieren på *Vildanden* fikk gode anmeldelser, og det kan tyde på at Heiberg hadde fått til en helhetlig virkning. Signatur G.A.D, skriver følgende om Sperati som Gina Ekdal:

Gina Ekdal tænker vist de fleste sig ved Læsningen af «Vildanden» noget anderledes, end Fru *Sperati* giver hende. Man tænker sig hende afstumpet i Følelsen paa en anden Maade. Man tænker sig hendes Maade at være og tale paa noget lettere og brutalere. Over Fru *Speratis* Gina synes der at hvile en Slags Sorg eller Melankoli. Det er, som om hendes Gina tænker meget, og som om hun dels har lidt Samvittighed og dels er sig sin Forkommenhed, sin undertrykte Stilling, noget bevidst. Der er et Slags Stemning, et Slags trist Melodi i Fru *Speratis* Stemme, som det forekommer mig ikke bør være over Ginas – i alle Fald ikke i de første Akter. Og saa er hun sint undertiden. Det som man forstaar ved «kontant» og «suffisant» ved et Fruentimmer som Gina, tror jeg er geläufigere, raskere, finere.

Forresten ser Fru *Sperati* godt ud i Rollen. Der er noget grejt og haandfast ved hende, som kommer Rollen meget tilgode. Hendes Seen op til Manden, hendes Agtpaagivenhed for alle hans Stemninger kommer godt frem. Hun er hjemme i sit Hus. Den Tykhed i Hjerne

⁴⁷ Se *ibid.*, 104.

⁴⁸ Nygaard, *Gunnar Heiberg teatermannen*, 21–22.

⁴⁹ Se *ibid.*, 221.

og Hjerte, der lader alle de store Rørelser og Begivenheder i aandelig Retning gaa forbi hende, uden at hun fatter dem og blir paavirket af dem, forstaar man som menneskelige paa alle Punkter.⁵⁰

Det er interessant å merke seg kritikerens uttalelser om Sperati i følgende: «Der er et Slags Stemning, et Slags trist Melodi i Fru *Speratis* Stemme, som det forekommer mig ikke bør være over Ginas». Dette viser til G.A.D.s egen oppfatning av rollen etter å ha lest dramaet. Det gjenspeiler dramatikkers status i teateret og at skuespillerens arbeid med rollen ikke må vike for langt fra dikterens intensjoner, eller oppfatningen av den. I Bergens Aftenblads anmeldelse uten signatur, 13. januar 1885, sies følgende om Speratis prestasjon i rollen:

[...] Af hvilken Grund Fru Sperati bestræber sig forat tale Østlandsk, naar de Øvrige, som naturligt er, bliver ved sit Bergensk, er ikke let at forstaa; en uensartet Dialekt paa Scenen skader kun Fremstillingens Enhed og er derfor ikke at anbefale. Det maa tillægges, at Fru Sperati spiller sig betydelig op i Aftenens Løb, og at hendes Gina i 4de og 5te Akt staar langt over den i 2den.⁵¹

Kritikeren trekker altså frem Speratis dialekt på scenen, og det samme merker kritikeren fra Bergens Adressecontoirs Efterretninger seg:

Fru Sperati spiller «Gina Ekdal», en Rolle, der, at dømme efter det Sprog, Forfatteren har tillagt den, nødvendigvis maa være tilsigtet at skulle betroes en Dame fra Østlandet. Forsaavidt lykkes det ikke Fru Sperati at gjøre Fremstillingen tilstrækkelig tilforladelig; men Figuren forøvrigt, saaledes som hun gjengiver den, forekommer os tegnet med ønskelig Realisme, paavirket af kunstnerisk Maadehold. Mindst heldig er hun, naar hun skal give Udtryk for stærk tragisk Affekt [...]»⁵²

Hvilken grunn Sperati har for å tillegge rollen en østlandsk dialekt er interessant å trekke frem. For det første var Sperati fra Kristiansand og hadde trolig sørlandsdialekt, om hun ikke hadde justert den til et tilnærmet bergensmål. For det andre var det vanlig at en brukte det penere bergensmålet på scenen, slik anmelderen uten signatur i Bergens Aftenblad påpeker. Det kommer frem i dramaet at Gina Ekdal er folkelig og uten språklig dannelse. Asbjørn Aarseth skriver i «Innledning til Vildanden. Bakgrunn» på ibsen.uio.no, at «hun bruker folkelige vendinger som man kan vente med hennes bakgrunn».⁵³ For å forsterke hennes bakgrunn og folkelige mål kan Sperati slik ha brukt dialekten bevisst, fordi østlandsk ble sett på som en mindre dannet dialekt enn bergensk.

Roller som Gina Ekdal ble ved siden av Lona Hessel i «Samfundets støtter» Speratis kjæreste roller, skriver hun i *Fra det gamle Komediehus*. Hun skriver at hun fant «de jevne naturlige toner, rollen fordrer» gjennom de huslige gjøremålene karakteren gjør, noe Sperati selv var kjent med.⁵⁴ Slik kan det sees at den naturligheten som kreves i rollen blir naturlig for Sperati fordi det handler

⁵⁰ G.A.D., Bergens Tidene, 14.01.1885.

⁵¹ Ukjent, Bergens Aftenblad, 13.01.1885.

⁵² Ukjent, Bergens Adressecontoirs Efterretninger, 13.01.1885.

⁵³ Aarseth, Innledning til Vildanden. Bakgrunn.

⁵⁴ Sperati, *Fra det gamle Komediehus*, 106.

om gjøremål som allerede er innarbeidet hos henne. I tillegg kjenner Sperati seg igjen i rollen som lever i et fotografatelier, noe hun selv gjorde da hun bodde i Kristiania hos en tante som drev et fotografatelier. Hun skriver at de tingene som hører til dette faget, og som Gina beskjeftiger seg med igjennom stykket, er lett for Sperati å utføre siden hun har hatt kjennskap til det. «At jeg saa hurtig blev hjemmevant i det lille skumle atelier var let forklarlig. Jeg hadde jo tilbragt 2 aar paa et lignende sted – hos Marthine Lund & Co., fotografisk atelier, Grændsen nr. 19, i Kristiania».⁵⁵ Heibergs naturlighetskrav tar Sperati slik fatt i fra et ytre perspektiv. Hun tok fra sine egne erfaringer når hun utarbeidet rollen, fordi det lå så nærme hverandre. Altså har Sperati benyttet en iakttagelsesteknikk. Hun bruker sine egne erfaringer og iakttagelser som i dette tilfellet er tantens yrke og væremåte. En kan med stor sannsynlighet tro at tantens dialekt av denne grunn har blitt med til rollen som Gina Ekdal. Hvis det er tilfellet støtter det opp om den ytre regien og iakttagelsesteknikken som er brukt, som igjen gir en bedre forståelse av den tidens skuespillerkunst.⁵⁶

Irgens Hansen

I tillegg til Gunnar Heiberg, som gjennom sin ledelse gjorde at instruktøren fikk en mer betydelig rolle for å skape en enhetstone og helhetsvirkning på forestillingen, var Johan Daniel Irgens Hansen (1854–1895) en av dem som fikk betydning for skuespillerkunsten på DNS. Han var en ledende litteratur- og teateranmelder, og hadde stor kunnskap om samtidens teater – ikke minst etter sitt toårige opphold i Tyskland og Frankrike. Ifølge Broch i *En analyse av Irgens Hansens teaterkritikk*, så Irgens Hansen på kunsten som en viktig samfunnsordning og at all kunst burde ha et felles mål om å gi et utslørt bilde av virkeligheten.⁵⁷ Gjennom Irgens Hansen teaterkritikker kommer hans virkelighetskrav til dramaet og karakterene til uttrykk.

Da han ble ansatt som artistisk leder og sceneinstruktør ved starten av sesongen 1890–91 ønsket han først og fremst å endre repertoarpolitikken for på den måten å heve det kunstneriske nivået. Ikke minst gjaldt det å heve det norske repertoaret som han så mange muligheter i, selv om det satte krav til en bedre økonomi. Som sceneinstruktør ved DNS kunne Irgens Hansen sette sine krav om natursannhet på scenen ut i livet. Av følgende sitat kan det tydes at en med Irgens Hansen får presentert elementer av en iscenesettelse en ikke tidligere var vant med:

Næste nyhet var Emma Gads lystspill *Falles Sag*. Stykket hadde gjort lykke ved sin fremkost i Kjøbenhavn. Ved premieren her den 2den november forholdt publikums sig uhyggelig kjølig. Grunden var, at flere av de vigtigste roller ikke paa langt nær kom til sin ret og desuten hadde man ikke rigtig forsonet sig med instruktørens realistiske iscenesættelse. For den tids opfatning virket det nærmest besynderlig, naar Irgens-Hansen

⁵⁵ Se *ibid.*

⁵⁶ Jeg finner ingen kilder på at Ibsen ville at Gina Ekdal skulle ha en spesiell dialekt. I regieboken (Regie-Bog no. 3) fra 1881–1885, som er oppbevart i Teaterarkivet i Bergen, står det ingenting om at Gina Ekdal skulle ha østlandsk dialekt.

⁵⁷ Broch, *En analyse av Irgens Hansens teaterkritikk*, 22–23.

lot skuespillerne i enkelte scener avlevere sine replikker med ryggen vendt mot publikum. Dette var noget nyt, som vakte forargelse.⁵⁸

Den spillestilen som her beskrives var en naturalistisk spillestil a la André Antoine (1858–1943). Antoine var grunnleggeren av Théâtre Libre, og her ville han forankre en spillestil med avdempet diksjon, små gester og virkelighetstro bevegelse.⁵⁹ I Frankrike kom det endelige gjennombruddet for naturalismen med Théâtre Libre i 1887 og dramatiseringen av Emilie Zolas novelle *Jacques Damour*. Zola (1840–1902) ga ut manifestet *Le Naturalisme au Theatre* i 1881 hvor han blant annet skriver at alle elementene i teatret må være realistiske og naturlige. Scenekunsten skulle vise et utsnitt av livet, og hele skuespillet måtte være basert på sannhet, og det gjaldt nøyaktighet og samstemthet i kostyme, dekorasjon og diksjon.⁶⁰ Zola var kjent for det avislesende publikum i Kristiania, da hans manifest «Le Naturalisme au Theatre» ble omtalt og kommentert i Christiania Intelligenssedler i 1881 og i Dagbladet i 1882.⁶¹ Denne spillestilen kjente Irgens Hansen til selv, men på denne tiden fantes det ikke et norsk begrepsapparat for den.

Realismetradisjonen i teateret var gjeldene på DNS i form av at skuespillerne spilte i scenerommet, mot hverandre og med tingene som var i rommet. I realismens teater var det en klar forståelse av hvor detaljert man skulle gå frem, som å hente faktiske ting fra borgerlige hjem, for å vise en del av virkeligheten på scenen. Samtidig var det en klar forståelse av *hvem* en spilte for, og det var publikum. Og publikum satt foran scenen ute i salen, og selv om en ikke skulle spille direkte til dem, var det avgjørende at publikum fikk med seg alt som ble sagt og gjort på scenen. Her kommer det med Irgens Hansens iscenesettelse et brudd. Bruddet går i retning av en større grad av troverdighet når skuespillerne avlegger replikker med ryggen vendt mot publikum, i den forståelse av at de henvender seg til andre steder på scenen som en del av et naturlig spill. Her kan det trekkes linjer til det franske naturalistiske spillet til Antoine. At publikum ikke er kjent med denne delen av naturlig spill kan derimot ha virket mot sin hensikt, og slikt knust den illusjonen som var ment å forsterkes.

En annen betydningsfull teatersjef som også må nevnes i denne forbindelse, var Olaf Hansson. Han videreførte troverdigheten på scenen i sine to perioder som teatersjef på DNS (1895–1898 og 1908–1909). Med sin bakgrunn som skuespiller hadde han en annen tilnærming til instruksjonen. Han forsto godt hvordan spillet på scenen fungerte, og visste å bruke scenerommet på en måte som var lik dagliglivet. Denne naturligheten konkluderes med i et utsagn fra Aarseth i *Den Nationale Scene 1901–31* om at Hansson på flere måter var en pioner for naturalismens scenekunst i Norge: «Det var ikke tilfeldig at Olaf Hansson [...] hevdet å ha vært den første norske skuespilleren som bevisst vendte ryggen til publikum. Å komme inn på scenen skulle være nesten det samme som å komme inn i et værelse – at den ene veggen var borte, skulle en late som om en overså».⁶²

⁵⁸ Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, *Den Nationale Scene 1876-1901 De første 25 aar*, 296.

⁵⁹ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, 27.

⁶⁰ Zola, *Naturalismen på teatret*, 106.

⁶¹ Broch, *En analyse av Irgens Hansens teaterkritikk*, 119.

⁶² Aarseth, *Den Nationale Scene 1901–31*, 189.

God kunst

Ut fra det en kan lese av anmeldelser og skildringer fra tiden rundt århundreskiftet på DNS, er det tydelig at konvensjonene om naturlig spill står sterkt. Dette gir også inntrykk av at det var en forståelse av hva som var godt teater, gjennom kravet om at kunsten ikke bare skal behage, men også gagne. Stykkene som ble klassifisert som «store litterære verk» og «stor kunst» var samtidsdramatikken av både norsk og utenlandsk opprinnelse. Disse samsvarte ikke alltid med publikumsstykkene som ga penger i kassen. Publikumstallene vitner om at befolkningen gikk i teateret for å bli underholdt, og da var det «det lette repertoar» bestående av sang og komedie, som ble satt opp. Kravene knyttet til spillestil innen de forskjellige sjangrene kommer tydelig frem når det blir skrevet om «god kunst». Utviklingen skuespillerkunsten går i retning av, vises i anmeldelsene gjennom en vektlegging av et krav om naturlighet og menneskeskildring. Det kommer særlig frem i anmeldelser av skuespillere som ikke når disse kravene. Det er blant annet tilfellet for Octavia Sperati.

19. februar 1897 er det premiere på Ibsens *John Gabriel Borkman*. Sperati spiller fru Borkman, og Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen skriver følgende om hennes spill: «Derimot egnet ikke fru Sperati sig for fru Borkman. Hendes rette plads var nu engang ikke tragedien. Den egte tragiske menneskeskikkelse Ibsen her hadde skapt blev i hendes fremstilling til en utvortes teaterfigur uten virkelighetens liv og blod». ⁶³ Tragediebegrepet brukes her som en presisering av en type skuespill og som motsetning til de komiske roller i komediesjangeren som Sperati var mest kjent i. Her kommer det frem at hun ikke spiller virkelighetsnært, hun er «uten virkelighetens liv og blod», et element som var blitt et krav for å spille samtidsdramatikken. Teaterspill hørte komediesjangeren til, og da kunne en tillate et utvortes spill, mens det borgerlige drama krevde menneskeskildring og psykologisk realisme.

Etter at *John Gabriel Borkman* ble satt opp på ny i 1901 skriver Bergens Tidens kritiker: «Der var mangt et godt Tilløb, som endte i sterke Understregninger, storladne Armbevægelser og Maalen af Gulvet. Saa enkelt og usammensat som fru Speratis Spil i Grunden var, stod det ved den mindste Overskridelse af Stregen i Fare for at blive grebt». ⁶⁴ Denne anmeldelsen påpeker også Speratis hang til teaterspill. Sterke understrekinger, store armbevegelser og «maalen av gulvet» som jeg forstår som store, tydelige bevegelser over scenen, er elementer i teaterspill. Grunnen til at det ikke fungerer her, ifølge kritikeren, er at det ikke hører hjemme når virkeligheten presenteres på scenen. Anmeldelsene viser tydelig at det har skjedd en endring i skuespillerkunsten, basert på hva kritikerne mener om spillet. Det gir også et tegn på at Octavia Sperati kanskje ikke representerer denne utviklingen.

3. april 1908 hadde Tor Hedbergs *Johan Ulfstjerna* premiere på DNS. Både forestillingen og hovedrolleinnhaver Stub Wiberg høstet mange lovord i pressen. Signatur V.P. i Bergen Aftenblad skriver at hovedrollen «hvilede paa alvorligt Menneskestudium og blev gennemført med psykologisk Sandhed og sterk, gribende Kunst». ⁶⁵ Signatur V.P. skriver at Fru Sverdrup-

⁶³ Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, *Den Nationale Scene 1876–1901 De første 25 aar*, 384.

⁶⁴ Ukjent, Bergens Tidene, 2.12.1901.

⁶⁵ V.P., Bergens Aftenblad og Bergens Adressecontoirs Efterretninger, 04.04.1908.

Ivarson derimot ikke maktet å gi sin rolle «Livets ægte Præg. Figuren blev ikke fuldt troværdig».⁶⁶ Signatur V.T. skriver anmeldelsen i Morgenavisen 4. april, og er også begeistret for Wibergs fremførelse. «Saaledes som Stub-Wiberg spiller Johan Ulfstjerna, med et let kjendeligt Forbillede i Maske og Holdning, saaledes blir han et levende Menneske, hvis Ord og Handlinger bestemmes af hans Væsen og Karakter».⁶⁷ Dette siste utsagnet betegner skuespillerens arbeid i en psykologisk realismetradisjon. Med bakgrunn i teksten arbeider skuespillerne med sin karakter ut i fra observasjon. Det er «levende mennesker» som observeres, en observasjon av deres ord og handlinger. Gjennom disse ord og handlinger dannes nettopp inntrykket av personens vesen og karakter, som gjennom dette arbeidet brukes på scenen i rollen. Anmeldelsene av *Johan Ulfstjerna* viser tydelig hvor viktig dette arbeidet i «menneskestudium» var for å skape stor kunst og naturlighet eller sannhet. At V.P. i Bergens Aftenblad bruker begrepet «psykologisk sandhet» er i så måte interessant. Dagligdags realisme viker for en psykologisk realisme, hvor personens indre klarere må fremstilles. Det skjer gjennom skuespillerens arbeid med observasjon av virkelige personer i et virkelig miljø, bearbeidet av skuespilleren med bakgrunn i den dramatiske teksten til et scenisk kunstverk. Dette arbeidet må ikke forveksles med et indre arbeid hvor skuespilleren bruker seg selv, men er basert på iakttagelse og ytre teknikker.

Realismen i teateret – på vei ut?

Ute i Europa skjer det på starten av det 20. århundret et nytt trinn i utviklingen av scenekunst som moderne, autonom kunstart, i form av reteatraliseringen. Svingningene i europeisk teater kommer noe senere til Norge. Dette ser en blant annet med naturalismen i teateret, som Irgens Hansens sceneoppførelser og Olaf Hanssons spill bærer preg av. Irgens Hansens iscenesettelse er noen år etter Zolas manifest og Antoines oppførelser. Selv om naturlighet på scenen og realismen i teatret ser ut til å stå sterkt, kan en spore meninger om et skifte allerede på slutten av 1800-tallet i Norge. I 1897 gir forfatter Kristian Winterhjem ut boken *Om sceniske kunst*. Han påstår at pendelen nå svinger tilbake, og det er til og med åpenbart mener han.

Realisme og Naturalisme har gjort sin Tjeneste og kan gaa – saa siger det bedre Publikum i hele Europa. Det er blevet slappet, mattet og kjed af at se alslags Hverdagsproblemer hverdagsligt fremstillede og belyste eller sensationelt tilspidsede til paradoxale Hverdagstragedier. Thi «mod Skjønhed hungres Tiden», og den begynder i Videnskaben, i Literaturen, i Kunsten at spørge efter noget, som heder «Sjæl» og «Aand».⁶⁸

Winterhjem skriver at skjønnhet og idealer, som ligger gjemt under det hverdagslige, kjedelige slitet, også må få sin plass sammen med det borgerlige repertoaret. Han referer til at en i Frankrike allerede har begynt å se tilbakeslaget.⁶⁹ Winterhjem ser et problem i at den fullstendige virkeligheten aldri kan nås på scenen, i tillegg til at realismens største synd er at den ikke gir publikum mulighet for fantasi utover å godta antydningene om virkelighet som kommer fra scenen. Skuespillerne bruker heller ikke sin fantasi, da han bare etterligner det han har sett. Slik

⁶⁶ Se *ibid.*

⁶⁷ V.T., Morgenavisen, 04.04.1908.

⁶⁸ Winterhjem, *Om den sceniske kunst*, 5.

⁶⁹ Se *ibid.*, 6.

kritiserer Winterhjelm skuespillerkunstens bruk av observasjon som teknikk. Han skriver at realismen oppfordrer til å studere og ettergi seg virkeligheten, og dermed glemmer de gamle skuespillertradisjonene som går ut på å lære seg kunsten og teknikken for å bli sikker i utførelsen av sine intensjoner. Den gamle teknikken var annerledes og mer fullkommen enn den realistiske kunst, skriver Winterhjelm.⁷⁰ Slik beskriver Winterhjelm at teateret som kunstform, med dets «ånd» og egenart, må stå i første rekke.

På starten av 1900-tallet kom det et brudd i europeisk teater. Teatret skulle fremmes som egen kunstform og slik frigjøre seg fra litteraturen. Kritikken av virkelighetsillusjonen og naturalismen i teatret gikk ut på at teatret ikke skulle skjule noe; også fantasiens verden skulle vises, og skjønnhet og idealisering måtte løftes opp. Fremtredende representanter for denne reteatraliseringen var blant annet Adolpe Appia (1862–1928), Edward Gordon Craig (1872–1966) og Vsevolod Meyerhold (1874–1940).⁷¹ Meyerhold proklamerte at «teater skal være teatral»; teater skal være teater – slett ikke «som i livet».⁷² På Den Nationale Scene i Bergen i årene Octavia Sperati var ansatt, 1876–1918, finner jeg ingenting som tyder på innflytelse fra disse tendensene som har påvirkning på skuespillerkunsten her. Skuespillerne og instruktøren var i stor grad underlagt en litterær tenkning, og det skjer ikke noe brudd med det i denne perioden.

Avslutning

På bakgrunn av disse endringene i europeisk teater og i skuespillerkunsten får de fire første tiårene til DNS tendenser av en egenart. Disse årene er preget av å spille opp mot slik en oppfører seg i dagliglivet, en endring fra den eldre spillemåten som kjennetegner romantikken i teatret. Utviklingen gjennom disse årene går ut på større og mindre detaljrikdom i dette spillet. Etter at Zolas begrep om naturalismen blir introdusert i Norge i 1881 blir realisme og naturalisme brukt om hverandre i norsk teater. Likevel er forståelsen av virkeligheten på scenen og bruken av detaljer tydelig tilstede. Det er nåtidsdramatikken som i stor grad preger perioden på slutten av 1800-tallet. Nordmenn føler seg hjemme i Ibsens og Bjørnson dramatik, og denne skal vises så virkelighetstro som mulig på scenen. Disse faktorene gjør perioden unik i norsk teaterhistorie, da en ikke finner slikt virkelighetsnært spill av denne borgerlige samtidsdramatikken igjen i samme grad verken i tiden før eller etter.

Det forekommer ingen fundamentale teoretiske endringer innen skuespillerkunsten i perioden, så utviklingen skjer gjennom praksis. Skuespillerkunstens utvikling kan ses i sammenheng med to faktorer: samtidsdramatikken og skuespillerens rom for utvikling i en praktisk «mester-elev»-tradisjon. Utviklingen i skuespillerkunsten skjer i skuespillernes søken etter å formidle teksten på en kunstnerisk og samtidig virkelighetsnær måte. Uten en teoretisk skolering må dette skje hovedsakelig ved hjelp av en instruktør og arbeidet sammen med andre skuespillere.

⁷⁰ Winterhjelm, *Om den sceniske kunst*, 43.

⁷¹ Representantene for retningen reteatralisering får ikke betydning i norsk teater før på 1920-tallet.

Verken dem eller Stanislavskijs teorier har derfor betydning for perioden 1876–1918, men ses i forhold til forståelseshorizonten jeg tilhører.

⁷² Helgheim, *Realismen og teatralitet*, 18.

Samtidsdramatikken tvinger dermed skuespillerkunsten til en endring, men forholdene gjør at denne endringen skjer sakte.

Instruktørens rolle blir viktigere, gjennom krav til å skape en enhetstone og helhetsvirkning på forestillingen. Med Gunnar Heiberg på 1880-tallet ser vi således et gjennombrudd, ved at instruktørens rolle blir betydningsfull gjennom å skjerpe den realistiske spillestilen samtidsdramatikken krever. Han vektlegger den psykologiske menneskefremstillingen, som gjennom hans instruksjon får betydning i form av et spill med en reduksjon av det dagligdagse handlingsmønsteret på scenen. Det skiller seg fra en ytre-fokusert skuespillerkunst, selv om skuespillerne tok inspirasjon fra observasjon og gjennom ytre teknikker. Dette blir tydelig i Speratis utforming av rollen Gina Ekdal, slik det kommer frem i avisanmeldelsene nevnt over.

Det er et stort fokus på naturlighet knyttet til samtidsdramatikken, med krav om at de indre psykologiske motiver og reaksjoner formidles gjennom kontrollert og individualiserte uttrykk. Samtidig er det en spilltradisjon knyttet til komediesjangeren, preget av forenkling, utvendighet og teaterspill. Det er konvensjoner knyttet til sjanger, og retningslinjer i teksten for hvordan et stykke skal spilles. Dette setter rammer for skuespillerkunsten. Det fysiske språket er viktig i komedien, og en kan derfor se denne til forskjell fra andre sjangere hvor skuespilleren måtte holde seg klarere innenfor dramatikken rammer og premisser. Skuespillerens kreative arbeid med å legge fysiske uttrykk til teksten i fremførelsen kan på sikt ha påvirkning på utviklingen av kunsten. Vi kan si at både den indre psykologiske realismen og den komiske, ekstroverte spillemåten har vært, og er, viktige i en norsk skuespillertradisjon. Den psykologisk-realistiske spillestilen har dominert norsk teater. Det var først i løpet av 1930-årene at en gjennomført psykologisk-realistisk spillestil ble bredt etablert blant norske skuespillere, og ikke minst med teatermannen Stanislavskij og etableringen av Statens Teaterhøgskole i 1953. Men slik jeg har beskrevet scenekunsten og skuespillerkunsten i Bergen siste halvdel av 1800-tallet ser vi tydelig at den moderne spillestilen har røtter tilbake til 1880-årene da mange av Ibsens samtidsdramaer hadde sin premiere.

Bibliografi

- Aarseth, A. (1969) *Den nationale scene 1901–31*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Aarseth, A. (ukjent år) *Innledning til Vildanden. Bakgrunn*, Henrik Ibsens skrifter,
Tilgjengelig fra: http://ibsen.uio.no/DRINNL_Vi|intro_background.xhtml.
Hentet: 23.03.15
- Anker, Ø. (1968) *Scenekunst i Norge fra fortid til nutid*, Oslo: Studier i Norge.
- Bergman, G.M. (1966) *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, Stockholm: Bonnier.
- Blanc, T. (1884) *Norges første nationale Scene (Bergen 1850–1863): et Bidrag til den norske dramatiske Kunst Historie*. Krisiania: Cammermeyer.
- Blytt, P. (1907), *Minder fra den første norske scene i Bergen*, Bergen: F.R. Nygaard.
- Broch, K. (1975) *En analyse av Irgens Hansens teaterkritikk. Hovedoppgave, vår 1975*,
Bergen: Universitetet i Bergen.
- Broch, K. (1994) *Komedianter og kremmere*, Bergen: Alma Mater.
- Bøgh, C. G. (1906) «Det nationale repertoire i 30 aar» i Bøgh G. (red.) (1906) *Lidt om Bergensk Scenekunst, Festhæfte ianledning af Den Nationale Scenes 30-aarsjubilaum*, Bergen: John Griegs forlag.
- Chinoy, H. K. og Cole, T. (edit.) (1995) *Actors on Acting*, New York: Three Rivers Press.
- Christiansen S. (1975) *Klasisk skuespilkunst*, København: Akademisk Forlag.
- Engedal, T. (2015) *Skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene fra 1876 til 1918 med Octavia Sperati som orienteringspunkt*, Masteroppgave i teatervitenskap vår 2015, Bergen: Universitetet i Bergen.
- Erbe, B. (1976) *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater*, Kristiansand: Universitetsforlaget.
- Gatland, J.O. (2000) *Repertoar ved Det norske theater 1850–1863*. Bergen: Universitetsbiblioteket i Bergen.
- G.A.D, (1885) «Vildanden» anmeldelse i Bergens Tidene 14. Januar 1885, *UiO*,
Det virtuelle Ibsensenteret, Tilgjengelig fra: <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsenenteret/ibsen-arkivet/tekstarkiv/anm/vi/vi-g-a-d-2.html>, Hentet: 16.06.20
- Helgheim, K. (red.) (2015) *Realisme og teatralitet*, Oslo: Solum Forlag.
- Hill, J. (1755) *The Actor or, a treatise on the art of playing*, R. Griffiths, at the Dunciad,
in St. Pauls Church-yard.
- Nygaard, K. (1975) *Gunnar Heiberg teatermannen*, Sarpsborg: Universitetsforlaget.
- Platou, V. (1906) «Henrik Ibsen og Bergens teater, et tilbakeblik etter delvis utrykte kilder ved Valborg Platou» i Bøgh G. (red.) (1906) *Lidt om Bergensk Scenekunst, Festhæfte ianledning af Den Nationale Scenes 30-aarsjubilaum*, Bergen: John Griegs forlag.
- Signatur V.P., «Johan Ulfstjerna», Bergens Aftenblad og Bergens Adressecontours
Efterretninger, 04.04.08, tilgjengelig i mikrofilm-format ved Universitetet i Bergens
Spesialsamlinger.

Signatur V.T., «Johan Ulfstjerna», Morgenavisen 04.04.08, tilgjengelig i mikrofilm-format ved Universitetet i Bergens Spesialsamlinger.

Sperati, O. (1911) *Teatererindringer*, Kristiania: Gyldendalske boghandel nordisk forlag.

Sperati, O. (1916) *Fra det gamle Komediens*, Kristiania: Gyldendalske boghandel nordisk forlag.

Trolie, T. (2005a) *Fra sublim kunst til konseptkunst*, Bergen: Universitetet i Bergen.

Trolie, T. (2005b) *Skuespillerkunst i kontekst*, Kristiansand: HøyskoleForlaget.

Ukjent signatur, «John Gabriel Borkman», Bergens Tidene, 2.12.01, tilgjengelig i mikrofilm-format ved Universitetet i Bergens Spesialsamlinger.

Ukjent (1885) anmeldelse av Vildanden i Bergens Aftenblad 13. Januar 1885 (No. 1528), *Uio, Det virtuelle Ibsensenteret*, Tilgjengelig fra: <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsensenteret/ibsen-arkivet/tekstarkiv/anm/vi/vi-bergens-aftenblad.html>, Hentet: 16.06.20

Ukjent signatur og avis, «Theater», 12.12.78, i utklippbok merket «Bergensposten og Bergenstidende 1876-1879 og Cettis elevskole 1870» tilgjengelig på Teaterarkivet - Universitetet i Bergen

Ukjent signatur, «Theater», Bergens Adressecontoirs Efterretninger, 13.01.85, tilgjengelig i mikrofilm-format ved Universitetet i Bergens Spesialsamlinger.

Wiers-Jenssen, H. og Nordahl-Olsen J. (1926) *Den Nationale Scene 1876-1901, De første 25 aar*, Bergen: John Griegs Forlag.

Winterhjelm, K. (1897) *Om den sceniske kunst*, Kristiania og Kjøbenhavn: Alb. Cammermeyers Forlag.

Zola, E. (1881) «Naturalismen på teatret» i Helgheim, K. (red.) (2010) *Visjoner om teater, franske teorier og manifeste på 1800- og 1900-tallet*, Oslo: Unipub.