

Teatervitenskap

Teaterhistorie og forestillingsanalyse

En beskrivelse av utviklingen av studiet ved Universitetet i Bergen

Tor Trolie

Abstract

This article gives an insight into the beginnings and developments of the department of Theatre Studies at the University of Bergen. Looking back at its 50 years of existence as a subject at the University, professor Tor Trolie charts the changing paradigms of Theatre Studies in Bergen and its relationship to the theatre and performing arts.

Keywords: theatre studies, Berit Erbe, Roderick Rudler, Stein Bugge, Knut Nygaard

Om forfatteren

Tor Trolie er professor ved Universitetet i Bergen (2011, Dr.art. 1997). Ved inngangen til 2020 går han av med pensjon, etter å ha vært ansatt på Teatervitenskap siden 1981. Trolie har blant annet gitt ut *Skuespillerkunst i kontekst. En skisse til en vitenskapsteoretisk praksis* (2005; Kristiansand: Høyskoleforlaget) og *Teater og skuespillerkunst. Et utkast til et perspektiv på skuespill som kunstart*.

Interesseområder: Vitenskapsteori, skuespillerkunst og forestillingsanalyse.

Tor.Trolie@uib.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Tor Trolie

Nummerredaktører: Siren Leirvåg, Ine Therese Berg, Rikke Gürgens-Gjærum og Ragnhild Tronstad.

For TVS: Siren Leirvåg, 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

Artikkelen bygger på et innlegg fra konferansen Teatervitenskapelig dugnad i Bergen 2018.

Prosjektet er støttet av Norsk kulturråd.

Teatervitenskap. Teaterhistorie og forestillingsanalyse

En beskrivelse av utviklingen av studiet ved Universitetet i Bergen

Berlin

En av de viktigste personene for tableringen av teatervitenskap var den tyske professoren ved Universitetet i Berlin, Max Herrmann.¹ Han hadde undervist i teaterhistorie siden 1900. I 1923 ble han den første professor ved instituttet i Berlin, hvor han endret fagets retning fra teaterhistorie til teatervitenskap. Dette gjorde han ved å undersøke de systematiske områdene i teatret, så som regi, estetikk, scenografi, musikk, skuespillerkunst og sosiale forhold både for skuespillere og publikum (Herrmann, 1955, s.14).²

I hovedsak var blikket hans rettet mot teaterforestillingen slik den fremsto som helhet, og ikke kun mot dramatikken. Det å betrakte teatret som kunst på lik linje med de andre kunststartene anser vi i dag som selvfølgelig. Synspunktene at i teatret skapes det kunst og at det er et estetisk område ble etter hvert befestet. En av dem som studerte teatervitenskap hos Max Herrmann, var Torben Krogh, som fikk sin doktorgrad i teatervitenskap i Berlin i 1924.

København

Torben Krogh ble den første danske professor i faget ved Københavns Universitet i 1953. Faget fikk navnet «Teatrets Æstetik og Historie».

Mellom doktorgraden og professoratet arbeidet Torben Krogh også praktisk med opera og teater og fikk dermed godt innblikk i teatrets produksjons- og funksjonsmåter. Han hadde et nært samarbeide med Edward Gordon Craig om Ibsens *Kongsemnerne* på Det kongelige Teater i 1926. Her ble det demonstrert at naturalismens ytre utforming måtte vike for skuespillets «indre ide», en betraktningssmåte Craig hadde utviklet. Samarbeidet med Craig viste at teoretisk og historisk kunnskap koblet til praktisk kunnskap kan tilføre hverandre noe og at det kan være et gjensidig utbytte mellom teaterforestillinger og forskning. Denne respekten for det praktiske teater var noe Torben Krogh brakte videre til sine studenter (se Neiiendam, 2003).

¹ Max Herrmann døde i konsentrasjonsleiren Theresienstadt i 1942 etter å ha blitt angitt til nazistene av en av sine tidligere studenter.

² I forordet er Arthur Kutschers oppgaver for teatervitenskapen oppsummert (se Herrmann, 1955, s. 8).

Norge

Lenge før det første dosenturet i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo ble lyst ut i 1957 foregikk det diskusjoner om teatervitenskap i Norge. Allerede i 1950, i *Morgenbladet*, hadde Roderick Rudler et innlegg der han skrev at et teatervitenskapelig institutt måtte få som hovedoppgave å skrive Norges teaterhistorie, et poeng han gjentok i 1975 (Rudler, 1950; 1975). Stein Bugge mente at instituttet måtte skape en atmosfære av teater omkring seg, og i tillegg utdanne praktiske teaterutøvere med teoretisk bakgrunn som kunne revolusjonere norsk teater (Bugge, 1957). Olav Dalgard ville gjerne at en skulle etablere praktisk teater som en del av faget (Dalgard, 1959). Alt i alt var denne diskusjonen noe av den samme som hadde funnet sted i Tyskland. De fleste hadde erkjent at teaterstudier måtte være forskjellig fra tekststudier, men likevel var forståelsen av teater som en selvstendig disiplin ikke helt anerkjent i academia. En retning ser på litterær dramaturgi og historie og en annen på scenisk dramaturgi og historie. At det er likheter er *en sak*, men det kan ikke være det samme.

Å få forståelse for at en ikke kunne betrakte dramatikk og teater med de samme brillene var vanskelig ettersom fortellingen fremdeles sto sterkt og forfatterne var de som skapte fortellingen i teatret. Rent akademisk var det også vanskelig å se for seg hvordan en skulle betrakte og omtale teaterforestillinger. I dramatikken var det relativt enkelt, en så dramatikerens og hans verk i sammenheng.

I litteraturvitenskapen var en fremdeles bundet til de dominerende metodene, så som den historisk-biografiske metode, nykritikken og etter hvert formalisme og semiotikk. Innenfor den historisk-biografiske metode var det en nær forbindelse mellom tekst og forfatter. En kunne forbinde tekst med levde liv og slik forklare tekster. Når det kom til teater, var det vanskeligere. Men dette ble løst i teaterhistorien ved at en kunne rette blikket mot eksempelvis teatersjef, regissør eller institusjon, og slik kunne en forbinde verk med person. Det å følge repertoarvalget til en teatersjef var enkelt, og dernest kunne en betrakte repertoar som uttrykk for et bestemt teatersyn eller en bestemt personlighet.

Men hva en skulle gjøre med det, var uklart. Det var jo nettopp studiet av oppsetningene som skulle bringe en videre. På sett og vis kan en si at denne oppdagelsen gjorde at en kunne innse at de ytre forhold i et teater ville ha betydning for hvordan en kunne sette opp et stykke. Dette gjorde igjen at teaterhistorie ble viktig, nettopp for å undersøke premissene som teatret har lagt for dramatikerne opp gjennom tiden. Teaterhistorie ble dermed et viktig bidrag i teatervitenskapen. Teatervitenskapen ble forskjellig fra studiet av dramatikk. En ser likevel at mye av tenkningen og praksis fra litteraturvitenskap fulgte med i behandlingen av teatret. Den var historisk-biografisk orientert.

I teaterhistorien fikk det den konsekvens at en var opptatt av de store kunstneriske personligheter, deres bakgrunn og virke i teatret. Det er så absolutt ikke noe galt med det, ikke minst fordi en ved denne virksomheten også fikk øye på noen teatervitenskapelige poenger knyttet til teaterinstitusjonene. Eksempler på dette er at endringer/moderniseringer som ble foretatt av det sceniske rommet i form av scenografi, også kunne medføre endringer i spillestil og oppsetningspraksis. En begynte å undersøke forskjellige teaterformer som ikke var basert på

dramatikk – og oppdaget et rikt teaterliv som ikke var en del av den litterære verden. Et eksempel på det er *commedia dell'arte*.

Bergen

Da faget ble etablert ved Universitetet i Bergen, var det Nordisk institutt som var vertskap. Her møttes to tradisjoner. Berit Erbe var den første som ble uteksaminert med magistergrad i teatervitenskap fra Københavns Universitet under Torben Kroghs ledelse. Knut Nygaard var ansatt på Nordisk institutt og var utdannet norsk filolog.

Før Berit Erbe begynte å studere teatervitenskap var hun utdannet skuespillerinne med praksis fra Det kongelige Teater.

Hun begynte sin nye yrkeskarriere først som dramaturg i Danmarks Radio og deretter i Norsk rikskringkasting. Hun foreleste også i teaterhistorie ved Universitetet i Oslo før hun kom til Bergen i 1967, og hun var gift med teatersjefen ved Den Nationale Scene, Knut Thomassen. Dette gjorde at teatervitenskap i Bergen fikk en nær forbindelse til teatret (se Thue, 1996, s. 511–512).

Knut Nygaard hadde ansvaret for Teaterarkivet i Bergen og for Bergen Teatermuseum. Hans betydning for formidlingen av Bergens teaterhistorie har vært stor. Ikke minst har han bidratt til å vise offentligheten DNS' historie og teatrets betydning for kulturen og for samfunnsdebatten.

Begge disse forskernes nøyaktighet og akademiske standard har vært med på å legge grunnlaget for teatervitenskap som akademisk disiplin i Bergen.

Berit Erbe bidro til faget med sin oversikt over europeisk teater og teatrets systematiske områder, og Nygaard med blikk for både detaljer og kulturhistoriske norske sammenhenger.

Likevel ser vi hos begge forskerne en tendens til å fastholde den historisk-biografiske fortellingen. De viser begge at de har en biografisk grunnholdning. I praksis viste det seg, på samme måte som i litteraturvitenskapen, at de var interessert i hvordan verket vokste frem gjennom personenes erfaringer, kreativitet og opplevelser. Eksempelvis skrev Knut Nygaard et omfattende verk: *Gunnar Heiberg: Teatermannen*, hvor han følger Heiberg som både teaterkritiker og instruktør, men hele tiden er det teatret i kulturen som er omdreiningspunktet (Nygaard, 1975).

Erbe skrev sin doktoravhandling, med tittelen *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater*, hvor vi, bokstavelig talt, følger Bjørn Bjørnson på hans vei frem til hans realistiske teater på Nationaltheatret (Erbe, 1976). Hun følger ham gjennom hans utdannelse, dannelse og karriere inntil han realiserer sitt realistiske teater på Nationaltheatret, som dets første sjef, i 1899.

Den i hovedsak positivistiske forskningsretningen hadde en uheldig side som ble ryddet av veien, nemlig troen på at det skulle være mulig å rekonstruere tidligere teaterforestillinger. I positivistenes øyne ville det bare være spørsmål om tilstrekkelige mengder med data før en kunne gjennomføre en slik rekonstruksjon. Dette ble avvist allerede av Torben Krogh, men tanken var besnærende. Forsøk på rekonstruksjon av historiske teaterforestillinger ble ikke gjort.

Konsekvensen av dette synspunktet ble at eldre teaterforestillinger ikke ble objekt for analyse. At en kunne skrive om teatrets enkelte elementer var selvfølgelig, men noen rekonstruksjon ble ikke foretatt.

En ytterligere konsekvens av avvisningen om rekonstruksjon av forestillinger var at en heller ikke foretok analyser av aktuelle teaterforestillinger. I stedet ble det lagt vekt på institusjons- og virkemiddelhistorie. Heldigvis eksisterte det likevel studier og forelesninger om teatrets mulighetsbetingelser i de forskjellige epoker – en kartla premisene som lå til grunn for å skape teater i de forskjellige epokene. På den måten var det for eksempel mulig å forstå forfatterens, skuespillerens eller regissørens betingelser i teatret på bestemte tidspunkter. Likeledes ble det praktiske teaters virkemidler og muligheter belyst, sammen med publikums sammensetning.

Studentene kommer

De første studentene ble tatt opp i faget i 1969. 1970-tallet var en brytningstid; det å kun være opptatt av teaterinstitusjonenes historie i Europa var ikke nødvendigvis like interessant for en voksende politisk og samfunnsorientert generasjon som ville at faget skulle ha betydning ut over det å være en akademisk disiplin.

De første endringene ser vi omtrent samtidig i både Sverige, Danmark og Norge.³

Forskere går inn i teatret og blir sittende stille som deltakende observatører i salen fra første prøvedag til ferdig forestilling, og noterer seg hva som blir gjort på scenen i denne tiden. De skrev om det, og til slutt sammenlignet de sin egen erfaring med det kritikerne hadde oppfattet og skrev om den ferdige forestillingen (Aspelin, 1971). Her er det omtrent som å være i «dikterens» hode, en har sett sceneverkets genese.⁴ Det primære var å vise og dokumentere prosessen. Erkjennelsen av forskjellen mellom dramatikk og litteratur ble anskueliggjort.

I tråd med retningene i litteraturvitenskapen, som etter hvert gikk bort fra både det historisk-biografiske tilsnittet og fra nærlesingsteknikk, kom det nye i form av kritisk teori – et politisert blikk på teatret gjennom historien og på de forestillingene og fortellingene som ble fortalt.

Dette var analyse av tekster ut fra teorier som var basert på Freuds psykoanalyse og marxistisk tenkning. Gjennom analyser av tekstene skulle en avsløre borgerlige ideologier og budskap. Vi kjenner denne analysen som ideologikritisk.

Det var et sterkt ønske om at også teatret skulle gjøres til gjenstand for ideologikritisk analyse, og en kom frem til at teaterforestillingen kunne brukes ikke som forestilling, men som «hendelse»,

³ I Gösta M. Bergmans bok *Om teatervitenskap* (1973) går Bergman gjennom teatervitenskapens forskningsfelt. Han er skeptisk til rekonstruksjon, men kan akseptere «försök till rekonstruktion» (s. 81). I det hele er han skeptisk til hvorvidt vi har tilstrekkelige opplysninger om teaterforestillingen til at vi i det hele tatt kan ha den som primært forskningsområde. I et forsøk på å komme «de unge» i møte er publikumsforskning én inngang, men da må en støtte seg til sosiologi, eksperimentell psykologi, antropologi og publikumsundersøkelser. Det var i dette klimaet, i dette rådende paradigmat, at en i Bergen begynte å undersøke forestillingen som objekt (s. 105–106). Han refererte til Aspelin, som nettopp hadde foretatt en undersøkelse av *Timon från Aten*, se neste fotnote.

⁴ Ett eksempel på dette er Kurt Aspelins bok *Timon från Aten. Ett drama- en uppsättning- ett möte med publiken* (1971).

en betraktningsmåte som kom fra Sverige i 1977 (se Aspelin, 1977).⁵ Dette synet på teater må karakteriseres som en tekstanalogi. En så på teatret som om det var tekst. På en måte ble tekstparadigmet fra litteraturvitenskapen med på lasset da ideologikritikken kom og senere med semiologien, som nettopp ser verden med et «tekstlig» blikk. I tillegg fulgte det med en tekstlig (allmenn) hermeneutikk fra Hans-Georg Gadamer.

Teaterforestillingen

Ett spørsmål som ble stilt i Bergen og ellers i miljøene, var om hva som var teatervitenskapens objekt, eller om den hadde noe objekt. Det fantes en oppfatning av at en ikke hadde noe objekt, det var bare en opplevelse, en erfaring for dem som hadde sett forestillingen, og dermed var den borte. Dette medførte en forestilling om at det ikke var mulig å rekonstruere en tidligere forestilling, som igjen gjorde at en så å si kastet barnet ut med badevannet. Underlig nok ble det undervist om skuespillerkunst, regi, dramaturgi og scenografi, men teaterforestillingen som forestilling ble ikke diskutert eller analysert – noe som var logisk ut fra tanken om at det ikke ville være mulig å foreta en rekonstruksjon av en teaterforestilling.⁶ Diskusjoner om teaterforestillingen ville komme etter at «objektproblemet» var løst, det var noe som skulle komme etter hvert og etter at det filosofiske arbeidet med å fastsette et objekt var utført.

På sett og vis er det rart å se i ettertid at dette skulle være problematisk. Eksempelvis hadde jo teaterforestillingen vært i fokus som forestilling allerede i 1771, med Rosenstand-Goiskes *Den dramatiske Journal* (Rosenstand-Goiske, 1771–1773). Og på slutten av 1700- tallet hadde Michael Rosing skrevet om sine erfaringer i det parisiske teaterliv i 1788. Disse publiserte K.L. Rahbek i sin *Dramaturgiske Samlinger* i 1788 (Rahbek, 1788–1789). I det hele var det allerede etablert en praksis med å omtale teaterforestillinger, og et begrepsapparat var i bruk, som tok hensyn til at litteratur og teater var forskjellige estetiske objekter. Dersom vi søker noe lenger tilbake i tid, finner vi at en omtale av skuespillernes kunst var med på å konstituere et nytt verk: teaterkunstverket. Eksempler på dette er Luigi Riccoboni og hans sønn A.F. Riccoboni i Frankrike, sammen med St. Albine, omkring 1750 (Riccoboni, L., 1741; Riccoboni, A.F., 1750). I England hadde en David Garrick, som selv kommenterte rollen som Macbeth i *An Essay on Acting* (Garrick, 1744). Det som skjedde var en forskyvning av perspektivet fra litteratur til skuespillerkunst, og dermed er forskyvning av oppmerksomheten fra språket til handlinger på scenen. Verket ble scenisk.

I dag anerkjenner vi at det er et betydelig skille mellom litteratur og teater, men på 1970- og -80- tallet var dette en viktig diskusjon fordi vi så å si måtte konstituere undersøkelsesobjektet som forskjellig fra litteratur.

For noen av oss var det viktig å få et godt vitenskapelig og filosofisk fundament for faget vårt. Det ble innledet et nært samarbeid med filosofisk institutt og kunsthistorie, med henholdsvis

⁵ Her blir begrepet «händelse» introdusert, og et viktig poeng var at «händelse» er noe en kan erfare og dermed også snakke om.

⁶ Dette var et etterslep etter Kroghs avstandtaking til rekonstruksjonen av teateroppsetninger som Max Herrmann hadde gjort (se Neiiendam, 2003, s. 8–9).

Tore Nordenstam, Kjell S. Johannessen og Gunnar Danbolt, allerede i 1972. Dette var en del av en gruppe som ble omtalt som «Bergensskolen i estetikk».

Sammen med disse ble det etablert en forbindelse til Wittgensteins senfilosofi for om mulig å fastsette et teatervitenskapelig objekt.

Sentralt i denne tenkningen var den språkanalytiske tilnærmingen⁷ og forståelsen av en estetisk praksis, estetisk relevant adferd og familielikhet. Ut fra denne basisen ble det gjort et filosofisk arbeid som anerkjente teaterforestillingen som et eget estetisk objekt som kunne analyseres (se *Teatervitenskapelige studier* nr. 1, 1983).

På denne måten bygges det opp trekk som kan sies å være familietrekk – slik er det når det gjelder kunst. Det er ingen av kunstartene som har alle karakteristika felles, da ville det jo ha vært «det samme». Det var altså ikke en hermeneutikk som var tilpasset teatret spesielt. Litteraturforskeren Peter Szondi gjør også et poeng av at Gadammers hermeneutikk skal være allmenn eller filosofisk. Da kan den ikke være litterær (Szondi, 1975, s. 9). Tilsvarende kritikk ble rettet mot Gadamer fra teatervitenskapelig hold. Denne hermeneutikken tok ikke hensyn til at objektet ikke fremsto på samme måte som tekstlig. I teatervitenskapen ble det utviklet en handlingens hermeneutikk. I praksis fikk det den betydning at en måtte konsentrere seg om skuespilleren som bærer av uttrykket. Dermed ville det være nødvendig å beskrive handlingene og kontekstene (for eksempel scenografi og kostyme) før det var mulig å utsi noe om en mulig mening som også kunne kommuniseres til andre.

Jytte Wiingaard skrev i artikkelen «Teatervitenskapens gjenstandsproblem og andre gjenstandsproblemer» at etter at hun hadde gitt ut sin bok *Teatersemiologi* (1976) fikk hun et brev fra redaktøren Johannes Sløk der han hevder at kun de som hadde sett forestillingen hun analyserte, kunne ha glede av boken, og helst måtte leseren ha sett den samme forestillingen som Jytte selv så (Wiingaard, 1993, s. 44). Begrunnelsen var at teaterforestillingen er flyktig og borte ved forestillingens avslutning. Wiingaards argumenter for at hun kan drive vitenskap på «noe som ikke eksisterer».⁸ Dette er et hovedmoment i historiske analyser; fortiden er ikke til stede foran oss. Det er de historiske kunnskapene om teatrets systematiske områder som setter oss i stand til å forså hvordan en forestilling har vært.

Dersom vi går tilbake til begrepet den estetiske praksis, vil vi finne at det er mange forskjellige praksiser som er estetisk rettet, og som til sammen utgjør begrepet en estetisk praksis. Det er et område hvor vi for eksempel omtaler objektene på bestemte måter, praksisene inngår i forskjellige sammenhenger, men det som er felles, er at det er noe som er skilt ut fra andre praksiser, for eksempel politisk praksis. I vår omgang med de forskjellige praksiser vil det være mulig å vise relevant adferd. For eksempel er en kunstrelevant adferd forskjellig fra politisk eller sportsadferd.

⁷ En forfatter som satte oss på sporet mot å se på språk, var Dietrich Steinbeck, med det vi forsto som at teater er et begrepsobjekt (se Steinbeck, 1970).

⁸ I artikkelen «Lidt om min fortid på Teatervidenskab» gjør Wiingaard rede for arbeidet med semiologi som grunnlag for forestillingsanalyse (Wiingaard, 2003). Som en ser av denne artikkelen og *Teatersemiologi* er det sterke likhetstrekk mellom denne analysen og en litterær analyse (se Aspelin, 1977).

Eksempelvis omtales objekter på spesielle sider i både aviser og tidsskrifter. De estetiske objektene kan bli gjort til gjenstand for behandling og analyse. Men alle disse omgangsformene tilhører den sosiale realitet (adferd). Et viktig poeng var også innsikten en fikk med utsagnet «Estetiske begreper må læres på nytt for hvert nytt medium og hver ny utnyttelsesmåte av et gitt medium fordi persepsjonsteknikken er forskjellig» (Johannessen, 1978, s. 59). I praksis betyr dette at teaterforestillingen må betraktes og omtales på andre måter og ut fra andre forutsetninger enn for eksempel litteratur eller billedkunst. I teatervitenskapen vil det være relevant å bruke ord og begreper som knytter argumentasjon til teatret, men også til teaterhistorisk praksis og akademisk forskning.

Med dette nærmer vi oss teaterkunstverket.

Hvilket verk skal oppfattes som primært? En kunne kanskje undersøke om alle replikkene i dramaet også ble sagt fra scenen, eller om sceneanvisningene i boken ble fulgt på scenen. I praksis ville slike overveielser i liten grad være fruktbare. Men da er spørsmålet: hvorfor? Fra en teaterforskers synsvinkel vil en slik tilnærming være å underkjenne teaterkunstverket som eget estetisk objekt. Det mest relevante ville være å sammenligne oppsetning med andre oppsetninger av det samme dramaet. Det er dermed nødvendig å beskrive deler av forestillingene, for deretter å sammenligne. En ser her at det å beskrive en hel forestilling vil være vanskelig, men at det kan være enklere å komme frem til typiske trekk ved en teaterforestilling, som vil være med på å karakterisere den og danne grunnlag for å sammenligne den med en annen.

Hva skal til for å få forståelse for en historisk oppsetning? Dersom en skal sammenligne noe, må en sammenligne verker på samme nivå. Det vil si forestilling med forestilling, regi med regi eller rolletolkning med rolletolkning.

I teatervitenskapen har en lagt vekt på både teaterhistorie og på teatrets enkelte bestanddeler, og studert disse både historisk og systematisk. Virkemidlene har blitt innskrevet i deres historiske kontekst. Dette gjør at vi har de generelle kunnskapene til å begynne en historisk analyse av en gitt oppsetning.

Det betyr at en teaterforsker normalt sett har god forståelse av både teatrets historie og virkemidlenes historie og utbredelse. En er kjent med skuespillernes praksis både på 1700-tallet og 1900-tallet. En kjenner til de generelle formene for scenografi og teaterarkitektur, publikums sammensetning og sosiale status og omgangsformer i de forskjellige tider, og ikke minst dramatikken og selvfølgelig reglene for å kunne kommunisere fra en scene.

For en teaterforsker er ikke dramaturgi det samme i dramatisk tekst og i en teaterforestilling. I det hele tatt er vår språklige omgang med dramatik og teater forskjellig og er med på å konstituere forskjellige studieområder: litteratur- og teatervitenskap.⁹ En teaterforskeromgang med og

⁹ Det synes noe angstbitersk å peke på at teatervitenskap og litteraturvitenskap er forskjellige fag. Men ved UiB ble det i 1981 stilt spørsmål ved hvorvidt teatervitenskap var et eget fag, og hva det så besto i. En professor i litteraturvitenskap foreslo at en skulle sette ned en komite som skulle utrede spørsmålet. Fakultetet satte ned en slik komite, men arbeidet rant ut i sanden. Så sent som i 2018 var det likeledes en professor ved litteraturvitenskap som stilte spørsmål om hvorvidt teatervitenskap «egentlig» var et eget fag. I europeisk sammenheng er dette selvfølgelig et absurd spørsmål.

innhenting av kunnskap om teater er viktig for å utvide vår forståelse av teatret. Det kan for eksempel være å ha kunnskap om de teatrale konvensjonene som kommer til uttrykk i skuespillerkunsten. Kunnskap om «rollefag» og «stående typer» er viktig for å kunne forstå både borgerlig drama og *commedia dell'arte* i en rett kontekst.

Med denne kunnskapen som bakgrunn er det mulig å begynne med forestillingsanalyse. Kunnskapene gjør at det vil være mulig å plassere uttrykkene både teaterhistorisk, sosialhistorisk og estetikkhistorisk.

Hva ble konsekvensen av å få et teatervitenskapelig objekt etablert og filosofisk forbundet?

Først av alt åpnet det for forestillingsanalyse, men noe av det viktigste var reorganisering av studiet i og med at skuespillerkunst ble skilt ut som et eget område sammen med dramaturgi, regi og scenografi. På denne måten fikk enkeltdelene i teatret eget fokus, og veien til forestillingsanalyse var åpen.

Når vi på denne måten hadde flyttet fokus fra teaterhistorie til teatrets systematikk og analyse, var det helt logisk at også forestillingsanalyse ble et område i teatervitenskapen. Vi ser her at det å forstå teatrets virkemidler og måte å skape forestillinger på får betydning for den endelige forståelse og analyse av teaterkunstverket.

Samarbeidet med «Bergensskolen i estetikk» fortsatte til 1983.¹⁰ Da mente en å ha løst noen av problemene med teaterforestillingen som objekt. I praksis ble fagets profil endret til å bli teaterhistorie og forestillingsanalyse med underliggende systematiske disipliner som dramaturgi, skuespillerkunst, scenografi og regi.

I fortsettelsen har fagets ansatte fortsatt med studier i norsk og europeisk teater, med studier av skuespillerkunst, Ibsen-studier og moderne teater både ute og hjemme. Det metodologiske arbeidet har kun sporadisk vært fulgt opp.

Men hva var spesielt i teatervitenskapen i Bergen? Først av alt Berit Erbe, som var utdannet både som skuespiller og teaterviter. Denne kombinasjonen av teatervitenskapens janusansikt, et ansikt som er vendt mot teatret og et som er vendt mot akademia, var en lykke.¹¹

I begynnelsen var det en selvfølge at studentene skulle ha nærhet til det praktiske teater; en måtte lære om og se teater som praksis. Hvordan ble det gjort? Hun kunne ikke sende 20 studenter til teatret for å sitte der eller være der for å lære. I stedet inviterte hun gjestende regissører, skuespillere, scenografer og praktisk arbeidende dramaturger til instituttet for at de skulle kunne fortelle om sine erfaringer og sine arbeidsmåter. Det var en selvfølge at f.eks. Wolfgang Pintzka kom til instituttet. Helge Hoff Mønsen holdt kurs i scenografi osv. Teaterkritikere kom, f.eks.

¹⁰ I *Teatervitenskapelige studier* nr. 1 (1983) ble noen av resultatene av samarbeidet publisert. I magisteravhandlingen *Teater og skuespillerkunst. Et utkast til et perspektiv på skuespill som kunstart* (1977) ble det lagt frem en tenkning om teaterforestillingen som gjorde den til objekt for estetisk analyse hvor innfallsvinkelen var skuespilleren og hans/hennes bevegelser på scenen (se Trolie, 1977).

¹¹ Uttrykket refererer til at et ansikt er vendt mot akademisk kunnskap og systematikk, mens det andre var vendt mot praktisk utøvelse og kreativitet (se Steinbeck, 1970, s. 32).

Erik Pierstorff, og regissører som Otto Homlung og Kjetil Bang-Hansen, og også dramaturger som Kirsten Broch og Tom Remlov.

Denne rekken av kunstnere som bidro til å undervise ved teatervitenskap, var med på å legge grunnlaget for det filosofiske arbeidet, men ikke minst for forestillingsanalysen, som kom til å bli en viktig del av faget. Etter at Berit Erbe trakk seg mer tilbake, fortsatte jeg som instituttstyrer sammen med mine kolleger innenfor denne tradisjonen, noe som også ble videreført av Kjell Helgheim, undertegnede, Knut Ove Arntzen og senere Keld Hyldig i deres styreperioder.

Men hvor lenge var det mulig å trekke vekslers på teatrets kunstnere? Lenge, ja helt frem til i dag. Og vi er fremdeles i god dialog med det praktiske teater.

Nå er det ikke bare slik at vi lærer av teatret; teatret har også fått teoretisk forståelse for det praktiske arbeidet de utfører. Vi er rett og slett i en god dialog med teatret, slik Torben Krogh var i København. Men har det bare vært fremgang? Nei. Da litteratene etablerte tenkningen om dekonstruksjon av verk, påvirket den teatervitenskapelig analyse. I stedet for å fortsette det møysommelige arbeidet med å beskrive teatrets elementer, karakterisere dem og systematisere og begrepsfeste fikk vi en subjektivism som var bundet til den enkelte. Analysen ble personlig, med subjektive assosiasjoner basert på en teaterforestilling der en i det ene øyeblikket hadde fokus på forestillingselementet før en i neste sekund assosierte til forestillinger eller opplevelser i andre tider eller på andre kontinenter. I og for seg kunne det være morsomt å lese, men ofte ville slik skriving gi liten systematisk forståelse for teaterkunstverket – en vitenskapelig avsporing.

Likevel, la meg avslutte med følgende: Jeg tror jeg vil si det like sterkt som Stein Bugge uttalte det, nemlig at «Teateret skal revolusjoneres av folk med teaterhistorisk og teatervitenskapelig bakgrunn» (Bugge, 1957).

Jeg tror vi rett og slett har lykket. Når en ser den støtte vi har fått fra teaterkunstnerne og teaterlederne, er det klart at vi har lykket.

Det vi ennå ikke har lykket med, er å få støtte til å skrive Norges teatres historie. Neste generasjon får litt av en oppgave, men vi etterlater et bo vi kan være stolte av, selv om det til tider har vært strevsomt å kjempe for teatervitenskapens eksistens.

Bibliografi

- Aspelin, K. (1971). *Timon från Aten: ett drama, en uppsättning, ett möte med publiken*. Stockholm Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag.
- Aspelin, K. (red.) (1977). *Teaterarbete: texter för teori och praxis*. Stockholm: PAN/Norstedt.
- Bergman, G.M. (1973). *Om teatervetenskap*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Bugge, S. (1957). Hva er teatervitenskap, *Aftenposten*, 19.06.1957
- Dalgard, O. (1959). Teaterkunst og teatervetenskap, *Syn og Segn*, årgang 81.
- Erbe, B. (1976). *Bjørn Bjørnsens vej mod realismens teater*. Dr. Philos. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Garrick, D. (1744). *An Essay on Acting*. London: W. Bickerton.
- Herrmann, M. (1955). *Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, erste Teil*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Hov, L. (red.) (1993). *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Hov, L. og Jarl, S. (red.) (2003). *50 år med teatervidenskap*. København: Teatervidenskap.
- Johannessen, K.S. (1978). *Kunst og kunstforståelse*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Neiiendam, K. (2003). Fra Torben Kroghs tid, i Hov, L. og Jarl, S. (red.) *50 år med teatervidenskap*. København: Teatervidenskap, s. 8–14.
- Nygaard, K. (1975). *Gunnar Heiberg: Teatermannen*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Rahbek, K.L. (1788–1789). *Dramaturgiske Samlinger*. København.
- Riccoboni, A.F. (1750). *L'Art du Théâtre*. Paris: C.F. Simon et Giffard.
- Riccoboni, L. (1741). *An Historical and Critical Account of the Theatres of Europe*. London, T. Waller and R. Dodsley.
- Rosenstand-Goiske, P. (1771–1773). *Den dramatiske Journal*. København.
- Rudler, R. (1950). Teatervitenskap som universitetsfag, *Morgenbladet*, 15.09.1950.
- Rudler, R. (1975). Meninger om teatervitenskap. Oslo: Samtiden.

Steinbeck, D. (1970). *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin De Gruyter.

Szondi, P. (1975). *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp.

Thue, F.W. (1996). Det humanistiske fagfeltets historie, i Roll-Hansen, N. mfl. *Universitetet i Bergens historie: Bind II*. Bergen: Universitetet i Bergen.

Trolie, T.B. (1977) *Teater og skuespillerkunst. Et utkast til et perspektiv på skuespill som kunstart*. Magisteravhandling. Bergen: Universitetet i Bergen.

Wiingaard, J. (1976). *Teatersemiologi*. København: Berlingske.

Wiingaard, J. (1993). Teatervitenskapens gjenstandsproblem og andre gjenstandsproblemer, i Hov, L. (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo, Universitetet i Oslo, s. 44–53.

Wiingaard, J. (2003). Lidt om min fortid på Teatervidenskab, i Hov, L. og Jarl, S. (red.) *50 år med teatervidenskab*. København: Teatervidenskab, s. 19–24.

Tidsskrift

Teatervitenskapelige studier nr.1. (1983). Bergen: Universitetet i Bergen (red. Tor Bastiansen)