

Komiske og historiske pantomimer rundt 1800 I Europa, Norge og i norske teaterhistorier

Ellen Karoline Gjervan

Abstract

Between 1750 and 1850, several itinerant troupes visited Norway. The theatrical plays they presented belonged to popular entertainment genres. In this article I examine the pantomimes these troupes performed in Norway: comical and historical pantomime. The aim of this examination is to provide a broader understanding of the two kinds of pantomimes presented by itinerant troupes in Norway around 1800. I end the article by looking at historiographical reasons as to why these performances have been more or less excluded from written, Norwegian theatre histories.

Keywords: Pantomimes, popular entertainment, itinerant troupes, Norwegian theatre history

Om forfatteren

Ellen Karoline Gjervan er for tiden prorektor for masterutdanning ved Dronning Mauds Minne Høgskole i Trondheim. Gjervan har doktorgrad i teatervitenskap fra Universitetet i Bergen, 2010. Hun har publisert arbeider om Henrik Ibsens teaterkarriere, om dramaturgi, samt om sceneteknikk og populære underholdningssjanger i det lange 1700-tallet.

Ellen.K.Gjervan@dmmh.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Ellen Karoline Gjervan
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.

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/>)

Komiske og historiske pantomimer rundt 1800 I Europa, Norge og i norske teaterhistorier

I tiårene før og etter 1800 fikk Norge besøk av flere omreisende trupper som i tillegg til å vise kunster vi i dag forbinder med sirkus, spilte teater. Teaterkulturen disse utøverne var en del av, var en felleseuropeisk teaterkultur med felles systemer og praksiser for profesjonsutøvelse. Stykkene som ble spilt av disse omreisende, profesjonelle utøverne i Norge mellom 1750 og 1850, hørte stort sett hjemme i populære underholdningssjangre. Disse sjangrene, slik de kommer til uttrykk i Norge, oppsto som følge av en teaterpolitikk ført i de fleste europeiske land i 1700-tallets andre kvartal. Makthaverne forsøkte via denne politikken å kontrollere et politisk og moralsk farlig medium. Sjangrene ble dermed formet av de virkemidler og formuttrykk som lovens bokstav ikke hadde sagt noe om, som så ble kombinert på ulikt vis for å sikre seg publikums gunst – og penger.

En av disse sjangrene var pantomime. Mellom 1750 og 1850 var pantomime en av de mer grenseoverskridende teatersjangrene i Europa, både geografisk, kulturelt og sosialt. Pantomimer ble spilt for høy og lav, på markeder og på kongelige teatre, de ble spilt i hovedsteder og i periferien. I og med formens vekt på ikke-verbal kommunikasjon kunne de samme pantomimene spilles i ulike land og språkområder.

Rundt 1800 er det to typer pantomime som går igjen på de omreisende, profesjonelle gruppens repertoar både i Norge og ellers i Europa: komiske og historiske pantomimer. I denne artikkelen vil jeg se nærmere på disse to typene pantomime, deres tilblivelse og forekomst i Norge. Jeg vil gi eksempler på noen av utøverne og forestillingene for å vise hvordan også Norge fikk del i denne felleseuropeiske underholdningsteatertradisjonen. Avslutningsvis vil jeg peke på historiografiske årsaker til at disse pantomimeforestillingene har vært svakt representert i skriftlige framstillinger av norsk teaterhistorie.

Komiske pantomimer

De komiske pantomimene er den eldste av de to overnevnte typene pantomime. Komiske pantomimer bygger på den italienske renessanseteaterformen *commedia dell'Arte* og benytter mange av de samme, faste rollefigurene og scenarioene som den italienske, improviserte maskekomedien. *Commedia dell'Arte* lever stadig videre i beste velgående, så den komiske pantomimesjangeren kan snarere betraktes som en avlegger – som et eple som over tid skulle trille et stykke vekk fra stammen.

Innholdsmessig handler de komiske pantomimene om Harlekin og Columbines strev for å få hverandre og de hindre som hennes far Pantalone og hans tjener Pierrot forsøker å legge i veien for deres lykke. Dette var velkjente karakterer fra *commedia dell'Arte*, men i komisk pantomime

har Harlekin og Columbine blitt et elskende par. Det var de ikke opprinnelig. Columbine har blitt Pantalones datter, en forfremmelse fra å være tjenestejente i huset hans. Harlekin er heller ikke tjener lenger, så Pierrot har overtatt en del av de trekk som tidligere kjennetegnet Harlekin-figuren.

Transformasjonen av *commedia dell'Arte* til komisk pantomime startet i Paris: I 1577, 1581 og 1599 spilte den italienske truppen *I Gelosi* i Paris (Niklaus, 1956, s. 65 og 72). Deres suksess gjorde det over tid mulig for en italiensk *commedia*-trupp å etablere seg i byen med stor suksess (ibid., s. 83). En endring de italienske truppene gjorde som følge av forflytningen til Frankrike, var å introdusere et økt fokus på stumspill i sin framføring av stykkene slik at forståelsen av innholdet ikke ble stoppet av noen språkbarriere (Hera, 1981, s. 13–14). Det betyr ikke at utøverne ble tause, men stumspill som virkemiddel i formidling av stykkets innhold ble vektlagt mer enn før. Maskekomedien hadde benyttet seg av stumspill – mime – i Italia også. Mime – altså å uttrykke seg utelukkende ved hjelp av ekspressive gester og kroppsspråk – var dermed ikke et nytt element i formen, men denne komponenten skulle få en mer sentral betydning i den pantomimesjangeren som nå over tid tok form i Paris.

Den ledende, italienske truppen måtte forlate Paris i 1697, på kongelig ordre (Niklaus, 1956, s. 84). Markedsteatrene ved de store parisiske markedene, St. Germain og St. Laurent, grep da sjansen og flyttet det populære repertoaret av maskekomedier over til seg. Det vakuum som italienernes tvungne avreise hadde skapt i det parisiske underholdningstilbudet, var gull verdt for innehaverne av markedsteatrene (ibid., s. 87). Maskekomediene ble nå del av markedsteatrenes blandede program, som ellers besto av linedans og akrobatikk (Krogh, 1935, s. 16). Nettopp det at utøverne var trent i linedans og akrobatikk skulle få «en ikke ringe indflydelse paa hele Genrens Udvikling» (ibid.).

Grunnet den rådende kulturpolitikken i Frankrike mistet markedsteatrenes pantomimer for en periode taleretten – de mistet munn og mæle (se Neiiendam, 1972, s. 165). *Comédie Française*, som hadde monopol på framføring av teater, spesifisert til teaterstykker framført med bruk av dialog rundt 1709, ivret for å kvitte seg med sine konkurrenter i kampen om det betalende publikum og anla stadig nye saker mot dem i rettsinstansene (Niklaus, 1956, s. 91–93). Markedsteatrene fant kreative løsninger som omgikk lovens bokstav slik at de fortsatt kunne tjene gode penger på det italienske repertoaret. Bruk av tekstplakater – à la de brukt senere i stumfilm – og økt bruk av mime ble løsningen for å formidle stykkets innhold (se for eksempel Hera, 1981, s. 17–18). Den pantomimesjangeren som ble til som et resultat av disse forholdene, utviklet «an expressive acting style, where gesture, to the accompaniment of music, had to carry the maximum semiotic charge» (McCormick, 1993, s. 134).

I 1714 begynte John Rich å utvikle en særegen, engelsk versjon av komisk pantomime etter at han arvet farens teater i Lincoln's Inn Fields i London. De britiske utøverne var i stor grad ukjent med italiensk maskekomedie, så de bygget sine pantomimer omtrent utelukkende på den franske markedspantomimen. Harlekin og Columbine ble i den engelske pantomime forfulgt av hennes far og tjener til de fleste land på jorda (Niklaus, 1956, s. 136). For å hjelpe seg på denne ferden ble Harlekin i England utstyrt med et tresverd, *the slapstick*, som hadde magisk kraft til å endre lokaliteter og personer ved et trylleslag. I Rich sine pantomimer skulle forfølgelser, forvandlingsdekorasjoner og scenemaskineri spille en sentral rolle i stykkene, og den resulterende

kombinasjonen av handling, spesialeffekter og akrobatikk tiltrakk seg et stort og villig betalende publikum (Moody, 2000, s. 211).

De engelske elementene – som magisk tresverd, forfølgelser og forvandlinger, fikk etter hvert innpass i Paris. Disse pantomimenes popularitet gjorde at flere teatre og trupper så seg tjent med å benytte disse grepene (se Neiiendam, 1972, s. 166). En felleseuropeisk versjon av komisk pantomime var dermed født, en versjon som så spres av omreisende trupper til hele Europa – Norge inkludert.

Med Høj Bevilgning
Agter i Dag
De hid ankomne
Shinesiske Kunstnere
Ved
Deres paa mange Stæder elskede Exercitier
Det Højgunstige Spectatorium at fornøje.
Derved skal begge Maitres stræbe at contentere de gode Tilskuere
saavel i at danse paa Linien, som i halve og heele Luftspring,
Slutningen
bliver en her endnu ikke seet Pantomime,
Kaldet:
Den ved Hererie lykkelig blevne Elsker.
Indholden er følgende:
Arlequin begierer af Anselmo hans Tjeneste-Pige til ægte, men da han er af
fattige Forældre, vil den Gamle ei give ham hende, efterdi han haver
lovet hende til sin Tiener Piro. Arlequin betiener sig endelig af Hererie,
hvoreved han naaer sin Billie.
Forestillingerne ere følgende:
1. Riber Arlequin Hovedet og Armene af Piro sin Medbest, hvilke han dog
ved Hererie faaer igien.
2. Viser sig en Spejel, igiennem hvilken Arlequin tillige med Piro springer.
3. Viser Arlequin sig som en Skredde, hos hvilken Piro kjober en Klædning,
som dog forsvinder i Lusten.
4. Bliver Arlequin forfulget af Anselmo, som springer i et Huus; Huset bli-
ver til en Galge, hvori Arlequin bliver hengende.
5. Bringes en Bonde-Kone en Kurb med Blomster, overgiver samme til An-
selmi Tiener, som sætter den paa Jorden; I Kurven sees Arlequins Hoved.
Endelig kommer Arlequin selv, bekommer, til Belønning for sin tro Kier-
lighed, den længe og hejstønsede Columbine, og sluttet derpaa med en
Dansk.
NB. Mand vil sege at fordrive Kulden, saavidt mueligt, ved Ild i de tvende
næst hos Salen værende Kaffeovne.
Stue-Pladsen er paa Haadstuen.
Enhver Person betaler paa den første Plads " 2 Ddt,
paa første Gallerie " " 1 Ddt,
paa andet Gallerie " " 16 Skilling.
Begyndelsen steer præcise Kløkken halv 5.

Plakat, Statsarkivet i Trondheim, *Trondheim Magistrat Bind 3: F039-4-6.*

I 1751 i Trondhjem viste «De hid ankomne Chinesiske Kunstnere», under ledelse av tyskeren Ferdinand Hallasch, en forestilling som inkluderte framvisning av «en her endnu ikke seet Pantomime, kaldet: *Den ved Hexerie lykkelig blevene Elsker*» (udatert plakater, Statsarkivet i Trondheim).¹ I tillegg til å redegjøre for tittel og sjanger gjengir plakaten fem tryllekunstner som Arlequin gjør, og som resulterer i at han belønnes med Columbine som sin kone (ibid.).

Intrigen, karakterene og stykkets forvandlinger, slik plakaten beskriver dette, gjør at vi rimelig trygt kan anta at truppen viste en komisk pantomime i beste felleseuropeiske tradisjon.

En annen omreisende trupp som bød på komiske pantomimer i Norge, var «det store italienske selskap» som kom til Danmark sommeren 1800 og videre til Christiania før jul samme år. Selskapet ble i Christiania hele vintersesongen, inklusive markedstida, og framførte her flere komiske pantomimer (se Gjervan, 2018; Huitfeldt, 1876, s. 228–230). Da selskapet forlot Skandinavia i 1802, ble truppens Pierrot, Giuseppe Casorti, igjen i Danmark. Han skulle bli toneangivende i utviklinga av en dansk pantomimetradisjon i en slik grad at komiske pantomimer senere gjerne ble betegnet som «casortiske pantomimer» i Skandinavia (se Nystrøm, 1910, s. 31; Krogh, 1935). Denne betegnelsen ser vi også brukt i reklameøyemed, for eksempel av «Herr D. Gautier med familie og selskab», som i hele sin vintersesong i Trondheim 1839/40 averterer alle sine komiske pantomimer som «Comisk Pantomime i 1 Act, efter Cazorti» (se for eksempel plakater 12/01/1840, Statsarkivet i Trondheim).

Gautier & co. var på denne tiden kjent i Skandinavia først og fremst for sine rideferdigheter. Andre ferdigheter som beskrives på plakaterne deres, er dans, fekting, linedans, akrobatikk, fyrverkeri og skuespill (se for eksempel Hirn, 2002, s. 85). I en periode fra 1831 og framover hadde truppen, under Didier Gautiers ledelse, Stockholm som base. Her spilte de om sommeren, og så reiste de på turneer vinterstid (ibid., s. 84). Vintersesongen 1839/40 tilbrakte de altså i Trondheim, hvor «Herr D. Gautier med familie og selskab» i tillegg til komiske pantomimer hadde en rekke historiske pantomimer på repertoaret.

Historiske pantomimer

Historisk pantomime er en betegnelse vi finner igjen på plakater fra flere land. Den betegner en form for pantomime som ikke bygger på den italienske maskekomedien. Såkalt historiske pantomimer vokste fram ved underholdningsteatre i London og Paris på 1780-tallet (Hera, 1981, s. 111 og 113). Pantomimenes tilhørighet ved disse teatrene ga formen et visst særpreg, da utøverne her kun hadde lov til å uttrykke seg på vers (Taylor, 2000, s. 43). Historiske pantomimer inneholdt i stor grad iscenesettelser av «faktiske» hendelser fra fjern eller nær fortid – fra historiske hendelser til gårdsdagens nyheter, men de inneholdt store doser ren fiksjon også.

Akkurat som i komiske pantomimer kreves det noen kvalifikasjoner hos utøverne av historiske pantomimer som går utover tradisjonell skuespillerkunst. I komiske pantomimer er disse dans og

¹ Betegnelsen «Chinesiske» var en beskrivelse av ferdighetene på repertoaret – akrobatikk – snarere enn en angivelse av nasjonaliteten til utøverne. På en plakater i Nasjonalbibliotekets eie presenteres tyskeren Hallasch og hans trupp som «Engelske Kunst-Mestere» (se <https://www.nb.no/nasjonenshukommelse/category/film/?nr=588>, hvor plakaten feilidentifiseres til å være fra Trondheim. I Trondheim spilte de på Rådstuen i februar og mars, mens plakaten er for en forestilling i juni – som spilles i en bod på Kongens Nye Torv.)

akrobatikk. Dette er også attraktiv kompetanse i historiske pantomimer, men i tillegg behøves gjerne kunnskaper i fekting, riding og fyrverkeri og/eller spesialeffekter for å framføre stykkene med hell. Første januar 1840 i Trondheim spilte for eksempel Gautier & co. *Den Mexikanske Heltinde, eller Barbaresk-Corsarerne*. Stykket var avertert som en historisk pantomime i «2 acter med Dands, fægtninger, grouperinger og Pyramider» (Plakat 01/01/1840, Statsarkivet i Trondheim). Uti februar spilte Gautier & co. *Fra Diavolo*, en «historisk Pantomime i 2 Acter, med Balletter, Grouperinger, Combats tilhest og tilfots, samt store Kaskadespring med hestene» (Plakat 16/02/1840, Statsarkivet i Trondheim).

Det at flertallet av de historiske pantomimene på Gautiers program i Trondheim denne vintersesongen ble framført til hest og til fots tyder på at denne sjangeren hører hjemme i en form for teaterunderholdning kalt «equestrian drama» – lokalt omtalt som hestekomedie (se for eksempel «Velmeent», 1840). Dette er stykker i ulike sjangre som spilles av hester og ryttere, hvor hestene ofte må utføre handlinger alene på gitte måter for at intrigen skal utfolde seg som planlagt (Saxon, 1968, s. 7).



Plakat, Statsarkivet i Trondheim, *Statsarkivets grønne bokser 37a: H022-1-5*

En rekke historiske pantomimer kretset rundt militære ledere og/eller slag. Et eksempel på et slikt stykke er *General Marlboroughs Feldtslag og Død*, spilt i Trondheim i mars 1840. Stykket ble avertert som en «stor historisk Pantomime med Fægtninger, Evolutioner, Combats tilhest og tilfods samt Storminger og Bombardement» (Plakat 01/03/1840, Statsarkivet i Trondheim). Dette stykket hadde den nevnte generalen som hovedperson, en historisk person som døde i

1722 (Hirn, 2002, s. 48). Historien om hans slag, seire og død hadde funnet en teatral form i hvert fall innen desember 1788, da det var premiere i Paris på stykket *La Bataille et la Mort du général de Marlborough* (Tissier, 1992, s. 343). Et stykke kalt *General Marlboroughs store batallie samt hans heroiske død, en historisk tildragelse*, ble også spilt i Christiania i November 1800 av kongelig kunstberider Jean Lustre og hans trupp (se Huitfeldt, 1876, s. 228).²

Kolonimakten Storbritannias deltagelse i militære konflikter i ulike himmelstrøk ga også variasjonsmuligheter for scenemiljø og intrige. «Beleiringen av Missolongi», *The Siege of Missolonghi*, ble for eksempel en umiddelbar favoritt ved sin premiere i London i 1826 (Bratton og Traies, 1980, s. 43). Dette var samme år som den faktiske beleiringen av denne greske byen utspant seg.

Selv om mange av disse stykkene oppsto mer eller mindre som levende avisreportasjer fra hendelsene de gjenga, som en slags filmavis forut for sin tid, så forsvant nyhetens interesse ettersom stykkene inngikk i det faste repertoaret av historiske pantomimer og ble spilt tiår etter tiår. Når Gautier setter opp *Slaget ved Missolonghi* i Trondheim i 1840, presenteres det som en stor pantomime i to akter «af den nyere Græske historie, med fektning til hest og til fots, marsjer, evolutioner, dans og tablåer» (Plakat 14/02/1840, Statsarkivet i Trondheim).

Historiske pantomimer hadde helt fra starten av iscenesatt faktiske hendelser, som stormingen av Bastillen i 1789 (Coxe, 1980, s. 112). Stykket *Slaget ved Waterloo* fikk sin premiere ved Astley Amphitheatre i April 1824, hvor de i prøveperioden aktivt hadde hatt veteraner fra det historiske slaget som prøvepublikum for at de skulle komme med korrigerende innspill for å gjøre stykket – og da særlig slagscenene – mest mulig autentiske (Horwell, 2015).³ Andre typer hendelser som ble materiale for historiske pantomimer, var mord, overfall og ran ved pirater og banditter. Artisten Rappo med følge ble overfalt av en røverbande i en skog ved Simbirsk – dagens Ulyanovsk – et overfall som han så iscenesetter noen år senere og presenterer som en del av opptredenene sine.⁴

Historiografiske sluttbetraktninger

Pantomimesjangeren slik den kommer til uttrykk i Norge mellom 1750 og 1850 består altså av to helt ulike typer pantomimer. Begge formene for pantomime har det til felles at de vektlegger handling og visuelle aspekter, noe som gjør at de lett kan spilles i ulike språkområder. I Norge i denne perioden får vi del i begge variantene gjennom omreisende artister.

Denne aktiviteten har i liten grad vært behandlet i eksisterende verker om norsk teaterhistorie. Øyvind Ankers *Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid* (1968) var den første samlede oversikten over norsk teaterhistorie som ble publisert her til lands (Berg, 1992, s. 20). Ankers bok har fokus på institusjonsteatre, profesjonelle skuespillere og på teatrets aktive rolle i nasjonsbygginga.⁵ Dette er grep som tilsynelatende har vært normdannende for de etterfølgende norske teaterhistoriene, både når det gjelder teaterfenomenets rammer, altså hva som skal regnes som teater, og for framstillingsform – hvordan historien skal fortelles. Ifølge Thoralf Berg gir Anker den norske

² Lustre var i kompaniskap med Casortis italienske selskap på denne tiden (se Gjervan, 2018).

³ Ifølge rapporter var Hertugen av Wellington veldig fornøyd med stykket og dets framstilling av ham selv (ibid.).

⁴ Se illustrasjon på plakat gjengitt i Lyche, 1991, s. 53.

⁵ Anker nevner omreisende trupper to steder, men påpeker etter å ha tatt for seg en slik trupp at: «Det var ikke teater i moderne forstand ...» (Anker, 1968, s. 11). Etter det sier han ikke noe mer om omreisende.

teaterhistorien form av en harmoniserende utviklingsroman, hvor teater i Norge går fra en famlende spedbarnstilværelse hos sin dominerende, danske alenemor, til et velutviklet og autonomt voksenliv (ibid., 21–24). Berg hevder videre, etter sin gjennomgang av norsk historieskrivingstradisjon, at sammenhenger og kontinuitet formidles på bekostning av evt. brudd og konflikter (ibid., s. 25). Teater som står i en felleseuropeisk tradisjon snarere enn en norsk, nasjonsbyggende tradisjon vektlegges dermed ikke. Begge disse siste to momentene har, slik jeg ser det, fått konsekvenser for behandlingen av omreisende trupper i norsk teaterhistorie. Lise Lyche, i *Norges teaterhistorie* (1991), virker for eksempel i stor grad å ha videreført Ankers forståelse av hva som hører med og ikke i en norsk teaterhistorie. Framstillinga hennes har fokus på norske institusjoner, norske skuespillere og norsk dramatikk.

Deres behandling av de omreisende gruppenes teateraktivitet opplever jeg som problematisk i og med at inntrykkene fra disse gruppenes forestillinger, og da overveiende i pantomimesjangeren, var det som for mange nordmenn dannet grunnlaget for deres forståelse for og oppfattelse av teater i denne perioden.⁶

Det første besøket av en omreisende trupp i Norge som vi kjenner til, skjedde i Bergen i 1664 (Wiers-Jenssen 1921, s. 72). De omreisende truppene, med sitt repertoar og sin praksis, knyttet ikke an til spesifikt norske praksiser, men snarere til felleseuropeiske, noe som kan være med på å forklare hvorfor de i stor grad har vært utelatt i en teaterhistorietradisjon med ambisjoner om nasjonskonstruksjon. En inkludering av disse truppene i norsk teaterhistorie vil være en utvidelse fra et fokus på det særnorske og nasjonsbyggende til å inkludere teater som har blitt spilt i Norge, som står i en felleseuropeisk tradisjon: Norsk teaterhistorie blir med det del av en større teaterhistorisk kontekst.

Kvalitetsvurderinger av de omreisende gruppenes tilbud har det vært mange av i ulike teaterhistoriske verker, og disse lander i hovedsak på det negative. Jeg oppfatter kvalitetsvurderingene som potensielle historiografiske nisser på lasset, og en utfordring i en ev. nylesning av feltet vil være å unngå disse. I stedet for å vurdere om forestillingene var av god eller dårlig kvalitet, noe som fort aktiverer egne, ahistoriske smakspreferanser, vil en interesse for repertoaret og spillepraksiser kunne lede til ny kunnskap om historien om teater i Norge. Hva spilte de og hvordan? Hvilken europeisk teatertradisjon var dette et uttrykk for?

Uten kunnskap om og forståelse for de omreisendes repertoar av denne typen pantomimer rundt 1800 går vi glipp av noen historiske tråder og fortolkningsmuligheter for teaterfenomener og -sjangre som stadig spilles over hele Europa. Komiske pantomimer lever i beste velgående, for eksempel ved Pantomimeteatret i Tivoli i København i Danmark. I Norge fikk vi ingen egen tradisjon for denne formen for pantomime. Historiske pantomimer, derimot, finner vi rester av i det vi ofte oppfatter som et særnorsk fenomen: de historiske spelene. I dag finner vi igjen flere av den historisk pantomimens særtrekk her – som for eksempel i *Spelet om Heilag Olav*, som kan beskrives som en historisk pantomime i to akter med dans og combats til hest og til fots.

⁶ Fram til dramatiske selskaper ble opprettet i Norge, fra 1780 av, sto de omreisende omtrent alene om å tilby teater i Norge. I selskapenes tid, fram til ca. 1830, utgjorde disse og de omreisende sammen det norske teaterlandskapet (se Gjervan, 2015). Selskapene behandles både av Anker og Lyche.

Bibliografi

- Anker, Ø. (1968). *Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid*. Oslo: [Dansk-norsk fond].
- Berg, T. (1992). En teaterhistoriografisk analyse av Øyvind Ankers Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid, i Trolie, T.B. (red.) *Norsk teaterhistorie: konferanserapport*. Bergen: Teatervitenskapelig institutt, Universitetet i Bergen, s. 19–28.
- Bratton, J.S. og Traies, J. (1980). *Astley's Amphitheatre*. Cambridge: Chadwyck-Healy.
- Gjervan, E.K. (2015). Privat teateraktivitet, dilettanteri eller amatørteater? Dramatiske selskaper i Norge 1780–1830, i Selvik, R.M., Gjervan, E.K. og Gladsø, S. (red.) *Lidenskap eller levebrød? Utøvende kunst i endring rundt 1800*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 191–210.
- Gjervan, E.K. (2018). Business as usual? The changing structure of 'the Italian company' during their Scandinavian tour, 1800–1802. *Popular Entertainment Studies*, 9(1–2), s. 25–43.
- Hera, J. (1981). *Der verzauberte Palast: aus der Geschichte der Pantomime*. Berlin: Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft.
- Hirn, S. (2002). *Den gastronomiska bāsten: gamla nordiske artisaffischer*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Horwell, V. (2015). Don't spare the horses: how the battle of Waterloo became a stage sensation, *Guardian*, 18. juni. Tilgjengelig fra: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/18/battle-of-waterloo-200-years-bicentenary-theatrical-spectacular> [Hentet: 10. oktober 2018]
- Huitfeldt, H.J. (1879). *Christiania Theaterhistorie*. Kjøbenhavn: Gyldendal.
- Krogh, T. (1935). *Forudsætninger for den Casortiske pantomime*. København: Studier fra sprog- og oldtidsforskningen (Studier fra sprog- og oldtidsforskningen, nr. 171).
- Lyche, L. (1991). *Norges teaterhistorie*. Asker: Tell forlag.
- McCormick, J. (2011). *Popular Theatres of Nineteenth Century France*. London: Routledge.
- Moody, J. (2000). *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Neiiendam, K. (1972). The origin of the Tivoli pantomime. *Theatre Research/ Rescherces Theatrales*, XII (2), s. 164–174.
- Niklaus, T. (1956). *Harlequin Phoenix: or The rise and fall of a Bergamask rogue*. London: The Bodley Head.
- Nystrøm, E. (1910). *Offentlige forlystelser i Frederik den sjettes tid – bind 1: Casorti og forstadsteatrene*. Kjøbenhavn: Gyldendal.
- Saxon, A.H. (1968). *Enter foot and horse*. New Haven: Yale University Press.

Taylor, G. (2000). *The French revolution and the London stage, 1789-1805*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tissier, A. (1992). *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*. Genève: Droz.

«Velmeent». (1840). Et Par ord om de saakaldte Hestecomedier. *Trondhjems borgerlige Realskoles alene privilegerede Adressecontours-Efterretninger*, 19. mars.

Wiers-Jensen, H. (1921). *Billeder fra Bergens ældste teaterhistorie*. Bergen: Beyers forlag.

Nasjonalbiblioteket

<https://www.nb.no/nasjonenshukommelse/category/film/?nr=588> lastet ned 15/02/2019
Plakat 14/06/u.å., Nasjonalbiblioteket, Teatersamlingen: nb-ts_01121

Statsarkivet i Trondheim

Udatert plakat, Statsarkivet i Trondheim, *Trondheim Magistrat Bind 3*: F039-4-6

Plakat 01/01/1840, Statsarkivet i Trondheim, *Statsarkivets grønne bokser 37a*: H022-1-5

Plakat 12/01/1840, Statsarkivet i Trondheim, *Statsarkivets grønne bokser 37a*: H022-1-5

Plakat 14/02/1840, Statsarkivet i Trondheim, *Statsarkivets grønne bokser 37a*: H022-1-5

Plakat 16/02/1840, Statsarkivet i Trondheim, *Statsarkivets grønne bokser 37a*: H022-1-5

Plakat 01/03/1840, Statsarkivet i Trondheim, *Statsarkivets grønne bokser 37a*: H022-1-5