



TEATERVITENSKAPELIGE STUDIER

3/2019

TEMANUMMER

TEATERVITENSKAPELIG DUGNAD

Teatervitenskapelige studier 2019

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

Forsidebilde: Tuur Tisseghem (foto), Torny Hesle (grafikk/logo)

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/>)

Introduksjon

Det passer godt med et nummer av Teatervitenskapelige Studier om teatervitenskapelige studier høsten 2019. I tillegg til å representere et utvalg av tekster om teatervitenskapens ve og vel nasjonalt, er det også en anledning til å hylle teatervitenskap med 50 år ved Universitetet i Bergen. Det første kullet studenter startet høsten 1969, men i de første årene var faget en avdeling av Nordisk institutt. Teatervitenskapelig institutt ble etablert i 1975 i samlokalisering med Teaterarkivet og Teatermuseet i Villaveien 5.

De første lærerkreftene var Berit Erbe, utdannet skuespiller og magister i teatervitenskap fra Universitetet i København, og Knut Nygaard med hovedfag i nordisk. Erbe hadde ansvar for undervisningen i europeisk teaterhistorie og dramaturgi mens Nygaard underviste i norsk teaterhistorie. Samtidig ble Teaterarkivet i Bergen etablert gjennom en kombinasjon av Universitetsbibliotekets arkivsamling fra Det Norske Theater i Bergen (1850-1863), hvor blant andre Ibsen var aktiv, og Den Nationale Scenes arkiv. Siden har de to nåværende og snart avtroppende professorer i faget, Tor Trolie og Knut Ove Arntzen, satt sitt preg på den faglige profilen, i stor grad i tråd med den estetisk-historiske tilnærmingen som faget ble tuftet på ved UiB. Fagprofilen er fortsatt det vi kan kalle klassisk teatervitenskap med vektlegging av teater som kunstform med grunnlag i teaterhistorie, dramaturgi, samtidsteater og i et nært samarbeid med scenekunstheltet. Keld Hyldig har siden han ble ansatt i 2003 representert en viktig del av faget gjennom forskningen på det som kalles Ibsen-tradisjonen i norsk teater.

Nestor i teatervitenskap i Bergen, professor Tor Trolie, skriver i sin artikkel «Teatervitenskap – Teaterhistorie og forestillingsanalyse» i dette nummeret, at:

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). (Trolie, 2019, s. 7)

Vi kan diskutere på hvilken måte disse målsettingene er oppfylt og eventuelt hvorfor ikke, men det er sikkert at fokus på norsk teaterhistorie, innflytelse på samtidsteatret, spesielt gjennom rekrutteringen og programmeringen til Bergen Internasjonale Teater

(BIT), samt en gjennomgående kontakt med det utøvende teaterfeltet har vært sentrale elementer i utviklingen av fagprofilen i Bergen.

Trolie går av med pensjon nettopp i jubileumssemesteret og hvis vi skal oppsummere bidraget hans til den bergenske tradisjonen i faget, må det være en utrettelig kamp for å bevare teatervitenskapen ved UiB, et insisterende fokus i forskningen på teatrets bestanddeler – spesielt skuespillerkunsten, og et viktig arbeid med å drive en forskningsgruppe for teaterhistorie og -teori.

I 2018 ble det arrangert en stor nasjonal Teatervitenskapelig dugnad, blant annet som et motsvar til at teatervitenskap ved UiO var lagt ned og teatervitenskap i Bergen var truet med utfasing. Dugnaden innebar en konferanse på Universitetet i Bergen, der vertskapet var teatervitenskap ved UiB og BIT Teatergarasjen. Konferansen fikk støtte av Norsk kulturråd og ble arrangert i samarbeid mellom sentrale norske scenekunst-, forskning- og utdanningsinstitusjoner: UiB, UiA, NTNU, HiØ, KHiO, OsloMet – storbyuniversitetet, Danse- og Teatersentrum, BIT Teatergarasjen, Black Box teater og Teaterhuset Avantgarden. Den inneholdt i alt 44 papers, presentasjoner og performance lectures under temaene: Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer, forskningsmetodikk, dramaturgi, rom og sted, scenekunst og sosiale virkeligheter, deltakelse og teaterhistoriografi.

Artiklene spenner vidt i tema og perspektiv. Tor Trolies artikkel oppsummerer en arv og en utvikling ved Universitetet i Bergen som har hatt stor betydning for den estetiske-historiske tilnærmingen i faget. Ellen Gjervan tok sin doktorgrad i Bergen om utformingen av teatreale rom i Ibsens regibøker ved Det Norske Theater i Bergen 1852–1857, som representerer en utvidelse av den historiografiske forskningen i feltet. I dette nummeret av Teatervitenskapelige Studier rettet hun blikket mot en felleseuropeisk teaterkultur knyttet til framføringer av to ulike typer pantomimer rundt 1800. Ragnhild Gjefsen, nåværende stipendiat ved UiB, legger i sin artikkel opp til et tverrfaglig spenn mellom lingvistikk og teatervitenskap, som i et historisk og metodisk perspektiv tilfører kunnskap og åpner for nye tverrfaglige oppdagelser. Wenche Larsen beveger seg i sin artikkel innenfor et område i teaterforskningen som er sentralt i Bergen, nemlig dramaturgi. Hun plukker opp hansken fra Knut Ove Arntzens perspektiver på samtidsteatret fra 1980-årene og det han betegner en likestilt dramaturgi og overfører tenkningen til en heterogen modell for arbeid med å forme og organisere det estetiske materialet og virkemidlene som inngår i en forestilling eller en scenetekst. Alle artiklene er fagfellevurdert.

Innholdet i dette temanummeret er alle et resultat av konferansen Teatervitenskapelig dugnad 25.–27. mai 2018, muliggjort av økonomisk støtte fra Norsk kulturråd og en formidabel dugnadsinnsats fra de fire nummerredaktørene. Et utvalg av konferansebidragene blir nå publisert i artikkelform, fordelt mellom to sentrale nordiske tidsskrift: vårt eget Teatervitenskapelige Studier og Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier. Senere vil det også foreligge en sampublikasjon som samler alle artiklene i en trykt utgave.

Prosjektet Teatervitenskapelig dugnad er **støttet av Norsk kulturråd**.

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

Klargjøring for Teatervitenskapelige studier: Siren Leirvåg, Ellen Gjervan og Ragnhild Gjefsen.

www.teatervitenskapeligdugnad.com

Innhold – Teatervitenskapelige studier 3/2019

Teatervitenskap. Teaterhistorie og forestillingsanalyse

Av Tor Trolie

s. 5

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

Av Ellen Karoline Gjervan

s. 17

Ei tverrfagleg tilnærming til scenespråk

Av Ragnhild Gjefsen

s. 27

Likestilt dramaturgi. En heterogen modell basert på estetiske prinsipper

Av Wenche Larsen

s. 39

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 betraktningstype 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 akademien, 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 er 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 lyktes. Når en ser den støtte vi har fått fra teaterkunstnerne og teaterlederne, er det klart at vi har lyktes.

Det vi ennå ikke har lyktes 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 Bjørnsøns 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 Teatervidenskap, i Hov, L. og Jarl, S. (red.) *50 år med teatervidenskap*. København: Teatervidenskap, s. 19–24.

Tidsskrift

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

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 renessansteaterformen *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
Ager i Dag
De hid ankomne
Chinesiske 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,
hvorved 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 Skredet, 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. Bringet 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 dramatik.

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*

Ei tverrfagleg tilnærming til scenespråk

Ragnhild Gjefsen

Abstract

This article explores a possible methodological framework for investigating verbal theatre language. Using an interdisciplinary approach, combining theatre studies with sociolinguistics, it is possible to increase knowledge about conventions and changes in Norwegian theatre language in the 20th century. I will demonstrate how sociolinguistics can provide a broader understanding of the development in Norwegian theatre, through investigating socially meaningful variation in theatre language.

Keywords: Theatre language, theatre history, conventions, sociolinguistics, Nationaltheatret, NRK

Om forfattaren

Ragnhild Gjefsen er stipendiat i Teatervitenskap ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium, Universitetet i Bergen. Ph.d.-prosjektet karakteriserer og ser på endringar i norsk munnleg scenespråk på 1900-talet. MA i Teatervitenskap frå UiB (2012), ein av to kunstnariske leiarar i Frontlosjefestivalen, frilans skribent i Norsk Shakespeare-tidsskrift.

Ragnhild.Gjefsen@uib.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Ragnhild Gjefsen
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/>)

Ei tverrfagleg tilnærming til scenespråk

Denne artikkelen tek for seg sentrale aspekt i arbeidet mitt med å finne ein metodisk inngang til å undersøke scenespråk gjennom å kombinere to fagdisiplinar: teatervitskap og sosiolingvistik. Eg vil hevde at ei slik kartlegging av det talte språket i teaterpraksisen – som undersøker scenespråket både på allment språkbruksnivå og i lys av teateret sine konvensjonar – kan hjelpe oss å forstå endringar over tid i scenespråk og skodespelarkunst i norsk teater. Forskingsprosjektet som er utgangspunkt for dette arbeidet, går inn for å karakterisere norsk scenespråk på 1900-talet. Der er målet å finne ut meir om kva konvensjonar som regulerer det og kva type variasjonar og stabile forhold i scenespråket det er mogleg å spore mellom ulike typar oppsettingar over tid. Prosjektet nyttar skodespelarar knytte til Nationaltheatret som døme, i produksjonar på scenen og i radio- og fjernsynsteater. For å gi ei så substansiell skildring av scenespråket som mogleg vil eg legge vekt på å undersøke kva konvensjonar som styrer det, til dømes fiksjonelle, sosiale, språklege og estetiske. Desse formar scenespråket og korleis publikum oppfattar det.

I det følgjande vil eg gå nærmare inn på korleis eg kan nytte sosiolingvistik som støttedisiplin i arbeidet med å karakterisere konvensjonar i det norske scenespråket. Gjennom å ta i bruk språkvitskapelege metodar vil eg få eit breiare empirisk materiale å jobbe ut frå, samt metodiske inngangar som styrkar dei systematiske og analytiske innfallsvinklane teatervitskapen alt har til rådighet. Vidare har det vorte tydeleg for meg at teatersemiotikk vil kunne fungere som ei metodisk ramme for samverknaden mellom dei to fagområda.

Motivasjonen bak ein tverrfagleg metode

Tverrfaglegheit slik vi definerer det i dag oppsto med dei moderne vitskapelege disiplinane rundt førre hundreårskiftet (Turner i Frodeman, Klein og Pacheco, 2017, s. 9). Men praksisen er ikkje ny, og i dei fleste humanistiske fag er det allereie ei ibuande tverrfaglegheit, der dei enkelte disiplinane undersøker samansette fenomen og tek inn over seg kompleksiteten i sine forskingsobjekt (Krohn i Frodeman, Klein og Mitcham, 2010, s. 33). Dette gjelder til dømes for sosiolingvistikken, som oppsto ved at ein kombinerte perspektiv frå lingvistik med sosiologi for betre å forstå språk som eit sosialt mellommenneskelig fenomen (Romaine, 2000, s. IX). Det gjeld òg i høgste grad for teatervitskapen, sidan teaterkunsten har ein klar tverrestetisk karakter i seg. I tillegg har det tverrfaglege i dei seinare åra kome sterkare fram gjennom kunstnariske praksisar, mellom anna på grunn av ein auka tendens til sjangeroverskriding mellom teater og til dømes performance eller installasjonskunst (Augsburg i Frodeman, Klein og Pacheco, 2017, s. 132). Og sidan forskingsobjektet er så samansett, slår tverrfaglegheita inn også i teori- og metodevala. Eit døme på dette er framsyningsanalysen, som kan nytte element frå felt som antropologi, semiotikk, sosiologi og kulturvitskap i sin søken etter å analysere teaterhendinga som heile.

I ei undersøking av scenespråk kjem behovet for og fordelane ved ei tverrfagleg tilnærming fram. Ulike typar forskning på talespråk vil vere relatert til kvarandre, anten det er snakk om scenespråk eller daglegtale. Kombinasjonen av teatervitskap og sosiolingvistikkk vil med sine innfallsvinklar kunne utfylle kvarandre i arbeidet med å gjere ei inngåande karakterisering og skildring av talespråket i teateret. Dette er dels fordi faga til saman dekkjer eit litt større felt av kva som alt er undersøkt, som eg kan dra nytte av, og dels fordi det let meg undersøke språket frå fleire vinklar.

Det er i liten grad gjort vitskapelege undersøkingar av korleis norsk scenespråk høyrer ut. I teatervitskapelege og teaterhistoriske studium har fokuset ofte vore på andre framsyningselement enn det talte språket. Den teatervitskapelege forskinga på scenespråk på teoretiske og praktiske plan i mellom anna teatersemiotikk (Fischer-Lichte, 1983; Holm, 1981; Drozd, Kačer og Sparling, 2016) og skodespelarteori (Larsen, 1917; Trolie, 2005a, b; Strömberg, 2011) er arbeid som alle peiker mot, men ikkje dekker det området eg ønskjer å skildre.

Vidare er det som blir sagt på teaterscena, eit planlagt språk som fell mellom to stolar i lingvistikken, der ein gjerne konsentrerer seg om anten skrift eller naturleg tale. For sjølv om teateret i høve til naturlegheits- og realismekonvensjonar søkjer å verke naturleg, er det ikkje eit kvardagstalemål skodespelarane presenterer. Scenespråket må til dømes vere tydeleg og forståeleg for eit publikum, og er som regel planlagt og innøvd for å verke truverdig og naturleg. I sosiolingvistikken ligg fokuset på talemålet i relasjon til den sosiale funksjonen det har, sjeldan på studiet rundt mediet språket blir presentert i. Slik bryt teateret som medium den direkte koplinga mellom talemål og samfunn, og det er i dette mellomstadiet eg ønskjer å gjere mine undersøkingar.

Når eg skal behandle lydmateriala¹ eg har valt ut i prosjektet, tek eg fatt på det som ein framsyningsanalyse kor eg forsøker å fange opp dei spesifikke teatermessige forholda som påverkar språket i overgangen til scena: dramatisk tekst eller dramatisk univers, teaterrommets auditive forhold, estetisk deklamatoriske tradisjonar (stemmebruk og utdanning). Her har eg alt verktøy for å finne mange moment og tendensar som eg kan sette saman til eit heilskapsinntrykk, men eg har ikkje alltid ein god måte å forklare dei språklege fenomen på. Derfor meiner eg det er nyttig å hente metodiske grep og teori frå sosiolingvistikken for å forstå meir om mekanismar i språket. Eg vil kunne nytte presise fagtermar, og eg kan støtte meg på ein velutvikla metode for å kartlegge endringar i språk. Dette kan eg igjen sette i samanheng med teaterspesifikke forhold og premiss som tek høgde for det estetiske. Ei tverrfagleg tilnærming opnar dermed for ei breiare systematisk skildring av scenespråket som scenisk teatral uttrykksform – eit arbeid som vil kunne bidra til både teater- og språkhistorie.

Metodeval som kommuniserer

Sosiolingvistikkk har gode systematiske metodar som går spesifikt på talespråk, og vil derfor vere til stor hjelp for å peike på kva som skjer reint språkleg på teaterscenen. Men skal eg integrere språklege funn i det teatervitskapelege arbeidet vil det ikkje vere tilstrekkeleg å låne med seg

¹ Eit utval lydopptak gjort av framsyningar på Nationaltheatret, NRK Radioteateret og NRK Fjernsynsteateret i perioden 1937–1999. Eg vil konsentrere meg om scenespråket til skodespelarar knytte til Nationaltheatret også i dei to sistnemnte.

omgrep frå sosiolingvistikken, på same måte som det ikkje vil vere tilstrekkeleg å nytte sosiolingvistisk metode når eg òg ønskjer å fange opp den kunstnariske sida ved scenespråket. Vidare vil det heller ikkje vere gunstig å la to ulike innfallsvinklar stå for seg – dei må kunne fungere i lag. Derfor er det eit mål å finne eit systematisk utgangspunkt for framsyningsanalysen som «snakkar» godt med sosiolingvistikken.

Ein slik teatervitskapleg metodisk inngang kan vere teatersemiotikken, som òg er det teoretiske og metodiske området innanfor teatervitskap som har kome lengst i å systematisk skildre scenespråket. Den ser på framsyninga som eit system av teatrele teikn i stadig rørsle, og synleggjer kva kodar og konvensjonar som regulerer bruken og tydinga av teikn i teateret (Fischer-Lichte, 1983, s. 21). Heller enn å ta utgangspunkt i den dramatiske teksten blir det talte scenespråket behandla som auditive teikn hos aktøren (Aston og Savona, 1991, s. 105–106). Dette gjer det mogleg å gå spesifikt inn på akustiske, lingvistiske og paralingvistiske teikn framført av skodespelaren (Fischer-Lichte, 1983, s. 28; Kowzan, 1981, s. 61). Ved hjelp av semiotiske verktøy kan eg i framsyningsanalysen vektlegge korleis ulike språklege element kan kommunisere meirtyding (konnotasjon) når dei blir sett i scenisk og dramatisk relasjon til kvarandre – ut over den direkte (denotative) meininga i det enkelte ordet og den enkelte setninga. I det å fokusere på korleis scenespråket kommuniserer ved hjelp av teikn og kodar ligg det eit potensial for å avdekke og forklare dei bestemte teaterkonvensjonane.

Teatersemiotikken er i seg sjølv utvikla i eit tverrfagleg perspektiv (De Marinis, 1993, s. 7) og tilbyr eit omgrepsapparat som til ei viss grad er felles for dei to disiplinane. Slik kan metoden vere eit nyttig verktøy for å kategorisere språklege element i ei framsyning, og samstundes gjere det enklare å integrere lingvistiske aspekt i det teatervitskapelege analysearbeidet. I sosiolingvistikkk ser ein til dømes på korleis språket kommuniserer gjennom val av stil og stilisering, og korleis gitte språktrekk og ordval kan få meining i bestemte kombinasjonar (t.d. i Eckert, 2016). Denne metoden i sosiolingvistikkk liknar mykje på måten ein undersøker kommunikasjonsaspektet i teateret på, og verkar vere eit naturleg bindeledd mellom dei to tilnærmingane til scenespråket. Ved å sjå på kommunikative sider ved den språklege forma vil eg òg kunne gå vidare og skile mellom ålmenne og teatrele kodar, og peike på når og korleis dei ålmenne sosiale kodane blir nytta som teaterkonvensjonar. Det å nytte sosiolingvistikkk som støttedisciplin vil gi meg fleire metodiske fordelar i analysen, der ein annan av desse er moglegheita for kartlegginga av språklege endringar over tid.

Kartlegging av endring gjennom variasjon

Eit grunnleggande trekk ved sosiolingvistiske studium har vore interessa for å finne variasjonar i talemål over tid (Romaine, 2000, s. 135–136). Arbeidet med å undersøke kva som er stabilt, og kva som endrar seg, kan ein gjere gjennom å sjå etter gitte variablar i eit språksamfunn. Eit slikt variasjonsstudium er det òg naturleg å nytte som hovudinngang for å sjå på scenespråket, sjølv om påverknaden frå manuset som ligg til grunn, gjer det vanskelegare å peike på konsekvente variasjonar over tid.

Eg ønskjer å undersøke språktrekk som leksikalske forandringar (nu > nå, meget > mye), pragmatiske ord (De vs. du, sivile titlar og yrkestitlar), teljemåte (fireogtyve > tjuetre), uttale av

konsonantar og vokalar (stum d, tjukk l, fremre a etc.) og suprasegmentale trekk (trykkplassering og samantrekkingar). Dokumentasjon av førekomsten til denne typen variablar vil hjelpe meg å finne ut korleis scenespråket står i høve til samtidig daglegtale, kva dialektar som dominerer eller kva for språklege og stilistiske skilnadar eg finn mellom oppsettingar basert på klassisk dramatik og dei som brukar samtidsdramatik. Da kan eg til dømes gå inn i ei framsyning frå 1930-talet, som *Et dukkehjem* (NRK, 1939) og registrere at variablar som «nu» (leksikalsk variant i bokmålsrettskriving) og «kvidre» (lenisering, eller såkalla blaute konsonantar) er i aktiv bruk, det same er høfleg tiltale (pragmatiske ord). Vidare vil eg sjå nærmare på bestemte val av uttale, sidan språklydane sin kvalitet er sentralt for korleis vi opplever språk. Her vil det vere nyttig å ha eit sideblikk på kva metodar som finst for å granske prosodisk variasjon (det vil seie trykk, tonelag, lengde, styrke og setningsmelodi). Sidan dette er trekk som kan vere vanskelegare å identifisere enn dei nemnte variablane, vil det vere viktig å definere språktrekka opp mot mine undersøkingar, med klare rammar for kva eg registrerer.

For å gje dei sosiolingvistiske funna teatervitskapleg meining vil det vere naudsynt å sette dei i samanheng med teaterhistoriske og teaterspesifikke forhold og premiss, i forsøket på å skildre scenespråket og kva for konvensjonar som regulerer det. Når ein skal sjå på scenespråk over tid, vil det heller ikkje vere nok å ta for seg enkelte ord og uttaleformar for å sjå om dei endrar seg. For sjølv om ulike iscenesettingar held på ordlyden, er det likevel lett å høyre at noko i dialogen har endra seg – spelestil og iscenesettingsstil kjem til uttrykk i språket. Korleis kan eg til dømes fange opp og skildre at dialogen mellom Nora og Torvald i *Et dukkehjem* endrar seg over tid? Orda og uttala kan vere den same, men det kan vere endringar i korleis til dømes kjensler kjem til uttrykk gjennom det lydmessige. Ein del av det å karakterisere scenespråket er å sjå på korleis det er noko anna enn daglegtale, og da er det ikkje nok å påpeike gitte språklege variablar.

Teatrale språktrekk

I arbeidet treng eg òg å inkludere dei delane av språket som har spesifikk teatral og dramatisk funksjon: element nytta som verkemiddel i framstillinga av karakter, kjensler, sinnsstemning, status og maktforhold med meir – som igjen gir informasjon om teaterkonvensjonar. Eg vil òg sjå til skodespelarteknikk og stemmeteknikk, og registrere korleis skodespelarane nyttar verkemiddel som stemmeleie, melodi, frasering, pausering, pust og vibrato – som ein i teatersemiotikken omtalar som paralingvistiske trekk (Fischer-Lichte 1983, s. 38).

I radioteateroppsettinga av *Et dukkehjem* (NRK, 1971) kan eg til dømes registrere korleis Nora framleis nyttar «nu» som variabel i staden for «nå». Men eg kan òg registrere korleis pust blir nytta mot slutten av kvar setning for å understreke intensitet og kjensler. I 1939-varianten finn eg ikkje dette trekket, men heller auke i volum, stemmeleie og tempo. Dette kan vise seg å vere eit teikn på at konvensjonen for korleis ein framstiller psykologisk intensitet gjennom scenespråket har endra seg. Det same har tonehøgda, og det lyse målet til Nora anno 1939 kan vere eit resultat av samtidas feminine ideal – toneleie i teateret blir gjerne påverka av trendar (Martin, 1991, s. 39).

Denne typen paralingvistiske trekk hjelp oss til dømes å dekode fråsegna så vi forstår om ein person er trist eller ironisk. Det rommar òg stemmemessige trekk som ofte ikkje er meint å vere tydingsbærande, men som kan bli tolka som teikn av ein mottakar, til dømes trekk som gir

opplysningar om kjønn og alder (Fischer-Lichte, 1983, s. 38–39). Noko liknande ser vi i dømet over, der bruken av pust kommuniserer kjensler. I teateret vil dette alltid vere medvitne uttrykk, i kraft av at aktøren på scena framstiller ein annan karakter enn seg sjølv. I det publikum aksepterer konvensjonane i iscenesettinga, blir kvar del av den verda som er ramma inn, tydingsfull (Eco, 1981, s. 33). Slike prosodiske og paralingvistiske trekk vil derfor vere relevante å ha med i ei skildring av scenespråket.

Å sette funna i kontekst

Når eg har samla inn dei språklege variablane og trekka, vil neste trinn vere å vurdere kva verdi desse har – på same måte som vi har sett på i døme med pusten til Nora i oppsettinga i 1970. Men kva vil det seie at ho nyttar variablar som «nu» og «etter»? Dette er eldre variabelvariantar både munnleg og skriftleg; «etter» og «nå» har vore formelle rettskrivingsformer sidan 1938. Her kan verdien av orda vere at dei er gamle eller konservative. Det kan tyde på at fiksjonen er lagt til gamledagar, men også at personen som snakkar, er eldre eller konservativ. Her må eg sette variabelvalet inn i ein større kontekst og sjå på kva konvensjonar som spelar inn. I tilfellet med radioteateroppsettinga av *Et dukkehjem* (NRK) frå 1971 handlar ordvalet nok om at fiksjonen er lagt attende i tid. Dette blir tydeleg fordi dei òg tek i bruk ord som «spesidaler», ein eldre valutaform. Men samstundes har dei latt ordet «kvartal» erstatte «fjerdingår», som er å finne i ei eldre radioinnspeling av same stykke (NRK, 1953). Orsaka til at dei ikkje har beholdt alle dei eldre formane, ligg nok i at det ville ha blitt oppfatta som kunstig og rart i samtida. Kva språktrekk ein vel å legge inn frå ein annan tidsperiode og kva ein vel å behalde i ei moderne språkdrakt er ei avgjerd basert på kva ein trur publikum vil forstå.

Denne typen verdivurdering av variablar er ikkje berre aktuell frå eit språkvitskapleg perspektiv, det er òg ei tilnærming som er relevant for teatervitskapen. Ei framsyning er frå eit semiotisk perspektiv sett saman av ei rekke teikn, regulert av kodar og konvensjonar. Her blir konvensjonar forstått som «[...] en egen og specifik type av koder, som accepteres af deltagerne i en forestillingshændelse og derved kommer til at virke sammen med og ind på mangfoldet af almene koder, som deltagerne benytter sig af under forestillingen» (Hyldig, 2000, s. 17). Det er med andre ord snakk om alle dei eksplisitte og implisitte føresetnadene som trengs for å gjere publikum innforstått med den scenisk-dramatiske fiksjonen (Pavis, 1998, s. 78), altså fiksjonskontrakten. Ein spaserstokk kan vere nøkkelen til at ein karakter blir oppfatta som gammal, og delar av eit tre i scenografien kan vere nok til at vi forstår at handlinga går føre seg ute i naturen – utan at det er naudsynt å plassere heile skogen på scena. På same måte som vi berre treng nokre få visuelle indikasjonar på at fiksjonen er lagt til ein skog, kan enkelte språklege teikn gi oss nøkkelen til å utløyse ein bestemt fiksjonskonvensjon. I dag vil til dømes bruk av høfleg tiltale gi inntrykk av at handlinga er lagt attende i tid. Men variablane kan gi oss langt meir informasjon enn berre å tidfeste den dramatiske fiksjonen. Gjennom verdivurdering av variablar kan eg òg hente ut informasjon om sosiale og kulturelle forhold hos karakterane.

Språkleg stilisering og forskning på mediespråk

I samanheng med denne typen verdivurdering av variablar vil eg ha god nytte av studium gjort på tala media, særleg radio og tv, som utgjer ein sentral del av språkkvardagen vår. Det er ein stad der kulturelle normer og stilar blir reflektert, spreidd og forsterka (Mortensen, Coupland og Thøgesen, 2017, s. 8). I sosiolingvistisk forskning på media ligg fokuset ofte på å undersøke i kva grad radio og tv påverkar daglegtalen, og om det er i retning av eit normert språk (Thøgesen, 2016, s. 105–106). Som ein del av dette arbeidet ser ein mellom anna på ulike stilar og ålmenne konvensjonar innanfor delvis planlagt språk i talemmedia. Dette vil det vere mogleg å overføre til ein studie av det planlagde scenespråket, sjølv om fokuset i mitt tilfelle vil ligge på karakteriseringa av språket i seg sjølv og i mindre på grad korleis det påverkar talemålet til publikum. Det å ta utgangspunkt i denne typen nyare studiar innanfor sosiolingvistik (Nesse, 2014; Mortensen et al., 2017; Thøgesen et al., 2016) ser ut til å vere ein nøkkel for å kople metodisk innsikt frå språkvitskapen med teatervitskapelege forhold.

Da er eg spesielt interessert i det sosiolingvistiske konseptet «stil», som gjennomgåande i denne artikkelen er meint som dei språklege tilpassingane vi gjer i sosiale situasjonar. I media bruker ein stilisering medvite for å bli oppfatta på ein bestemt måte, til dømes som seriøs eller folkelig. Denne typen stil orienterer seg etter kva som er norma i ein gitt bruk av språk eller dynamisk konstruert i gitte kontekstar (Mortensen, Coupland og Thøgesen, 2017, s. 1). Mange variablar i språket er sosialt meiningsbærande og fungerer som stilistiske komponentar, der variasjon i val og kombinasjon av desse er med på å formidle informasjon om språkbrukaren (Eckert, 2016, s. 70). Slike sosiolingvistiske variasjonar utgjer eit teiknsystem som kontinuerlig gir sosiale opplysningar utan at det er naudsynt å uttrykke dei med ord (Eckert, 2016, s. 68).

Eit døme på ein slik studie gjort på talt mediespråk er «The style and stylization of old news reading in Danish» (Thøgesen, 2016), ein analyse av eit satirisk radioinnslag i *Ugerenyen* på dansk P1. I dette faste innslaget prøver dei å oppnå effekten av 1930- og 40-tals filmaviser gjennom språkbruk og lydeffektar. Språkforskaren Jacob Thøgesen har i sin studie analysert kva språkleg stilisering aktørane nyttar for å verke gammaldagse, noko han referer til som «old news style» eller berre «old style» (Thøgesen, 2016, s. 107). Med tanke på mitt arbeid er dette interessant fordi det er eit døme som syner korleis ein språkleg stil kan formidle dei same sosiale opplysningane (ha same indeksikale verdi) sjølv om variablane i stilen endrar seg over tid, og korleis dette kan bli eit nytta som eit medvittent verkemiddel: Det som på fyrste halvdel av 1900-talet vart oppfatta som seriøst og formelt, vil i dag bli sett på som så hyper-formelt at det får ein komisk effekt (ibid.). Thøgesen viser korleis satiren reint språkleg klarer å oppnå denne gammaldagse effekten, og gjer i tillegg greie for fonologiske endringar over tid i danske radionyheiter i form av ein kvantitativ analyse av utvalde språklege variablar, mellom anna ulike uttalar av *æ*. Dette viser korleis ein stil som blir oppfatta som seriøs og formell, gradvis har endra seg over tid (Thøgesen, 2016).

I denne typen forskning ser eg fleire metodiske grep som kan overførast til ei undersøking av scenespråk, der kombinasjonen av kvantitative undersøkingar og ein meir generell analyse opnar for at eg både kan karakterisere scenespråket og vise korleis det endrar seg over tid. Den sosiolingvistiske innfallsvinkelen har fleire fellestrekk med ei framsyningsanalyse og vil vere eit godt supplement til det teatervitskapelege arbeidet. Og frå eit teaterperspektiv kan eg sjå på enda

fleire moment som spelar inn på scenespråket: I tillegg til ei sosiolingvistisk stilanalyse vil eg sjå på korleis kjensler blir framstilt, men òg vere obs på korleis både tekstleg og scenisk dramaturgi kan påverke stilval. Eit døme på dette er passasjer av typen ein finn i *Gengangere*, der Pastor Manders går bort frå den gjennomgåande høflege forma og omtalar fru Alving som «Helene» i slutten av 1. akt (Ibsen, 2005, s. 114). Slike språklege grep gjer meir enn å plassere karakterane i eit gitt sosialt lag, det endrar òg den dramaturgiske dynamikken i framsyninga.

Dette opnar opp for å peike på korleis stilval og formgrep i scenespråket er medvite utforma og korleis ulike sosiale aspekt blir framstilt språkleg i framsyninga. Det gjer det òg enklare å kartlegge korleis samfunnsmessige stereotypar blir framstilt i teateret i ulike periodar. Dersom det til dømes er tydeleg stilistisk skilnad mellom korleis Nora Helmer og barnepiken Anne-Marie snakkar i ei oppsetjing av *Et dukkehjem*, vil dette signalisere den sosiale posisjonen mellom dei to utan at publikum treng å få det eksplisitt forklart. Dette speglar teatersemiotikken sitt syn på korleis kombinasjonen av teikn i teaterframsyninga kan kommunisere gitte konnotasjonar.

Stilisering kan hjelpe meg å avdekke konvensjonar over tid, noko eg ser som sentralt for å forstå den kunstnariske dimensjonen i scenespråket, mellom anna i høve til norma at det skal verke naturleg i den utvalde perioden og i den spesifikke framsyninga. Det hjelp meg å sette ord på korleis stilval og formgrep i scenespråket er bevisst utforma og trekk inn sosiale og kommunikative sider ved den språklege forma.

Eit fruktbart møte

Gjennom arbeidet med å finne ein metode for å studere norsk scenespråk blir det tydeleg korleis sosiolingvistikk kan bidra til teatervitskapen gjennom djupgåande og spesifikke kunnskapar om språk. Den tverrfaglege tilnærminga mellom teatervitskap og sosiolingvistikk finn motivasjonar frå fleire hold – både som konkret problemløysar i møte med scenespråket og som eit ledd i den naturlege utviklinga fagområda har hatt dei seinare åra, mellom anna innanfor sosiolingvistiske studium som omhandlar media og stilisering. På same måte som eg som teatervitar finn det naturleg å søke til desse områda i språkvitskapen fordi dei nærmar seg planlagt språk, ser eg korleis mitt innleiande val av støttedisiplin har påverka slutninga om å nytte teatersemiotikk – eit metodisk rammeverk som gjer samspelet mellom dei to disiplinane meir saumlaust.

Teatersemiotikk vil hjelpe meg å skildre korleis forma til scenespråket er, òg når det kjem til å karakterisere og systematisere paralingvistiske sider ved språket. Ein tydeleg fordel ved å nytte teatersemiotikk i eit studie av scenespråk er at det er eit system spesielt utvikla for og mynta på teateret. Den behandlar språket som ein integrert del av framsyninga og legg til rette for analyse av kva kunstnariske element som pregar språket. Men her ligg òg avgrensinga: Det er eit system som famnar alle elementa i teateret, og går derfor ikkje i djupna på det språklege aspektet spesielt. Systemet kan berre delvis gi meg det eg treng for å spore endringar over tid, og det er ikkje eit verktøy som gjer det mogleg for meg å undersøke i kva grad scenespråket speglar dagleg tale.

Det kan derimot variabelstudiar gjere, og ved hjelp av sosiolingvistikk kan eg ta eit steg lenger i arbeidet med å gi ei karakterisering av kva som skjer reint språkleg. Gjennom å identifisere språkkodene er det enklare å avdekke kva som er knytt til meir samfunnsmessige normer og kvar

dei kunstnariske konvensjonane trer inn – meint som det ekstra settet med kodar som bli lagt til språket og gjer det til eit scenespråk. Det gir meg eit sterkare empirisk grunnlag eg kan basere analysane mine på.

Sosiolingvistikken vil òg ytterlegare komplementere analysearbeidet gjennom å sjå sosiale og kommunikative sider ved den språklege forma som semiotisk meiningsbærande. Her ser eg òg potensial for at kunnskap frå mitt fagfelt kan supplere sosiolingvistikken. Som teatervitar utvidar eg metoden for å sjå på det som blir formidla mellom orda, også i høve til kjensler og dynamikk, noko som kan vere med på å gjere undersøkinga av det språklege stilomgrepet meir omfattande. Den sosiolingvistiske forståinga av stilisering kan i kombinasjon med teatersemiotikk hjelpe meg å avdekke konvensjonar og konvensjonsendringar over tid, noko eg ser som sentralt for å forstå den kunstnariske dimensjonen i scenespråket, mellom anna i høve til norma om at det skal verke naturleg. I kombinasjon vil dei to disiplinane kunne gi både eit breiare bilete og ei djupare forståing av norsk scenespråk.

Bibliografi

- Aston, E. og Savona, G. (1991). *Theatre as sign-system: a semiotics of text and performance*. London: Routledge.
- De Marinis, M. (1993). *The semiotics of performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Drozd, D., Kačer, T. og Sparling, T. (red.) (2016). *Theatre theory reader: Prague school writings*. Praha: Karolinum Press.
- Eckert, P. (2016). Variation, meaning and social change, i Coupland, N. (red.) *Sociolinguistics : Theoretical Debates*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 68–85.
- Eco, U. (1981). Teaterforestillingens semiotik, i Holm, I. (red.) *Teater: en antologi: 2: Tecken, språk, struktur*. Lund: Studentlitteratur, s. 27–38.
- Fischer-Lichte, E. (1983). *Semiotik des Theaters: eine Einführung: 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Vol. 1. Tübingen: Gunter Narr.
- Frodeman, R., Klein, J. T. og Mitcham, C. (red.) (2010). *The Oxford handbook of interdisciplinarity*. Oxford: Oxford University Press.
- Frodeman, R., Klein, J. T. og Pacheco, R. C. S. (red.) (2017). *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity, Second Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Holm, I. (red.) (1981). *Teater: en antologi: 2: Tecken, språk, struktur*. Lund: Studentlitteratur.
- Hyldig, K. (2000). *Realisme, symbol og psykologi : norsk Ibsen-tradition belyst gjennom udvalgte forestillinger på Nationaltheatret 1899–1940*. Doktorgrad. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Ibsen, H. (2005). *Ibsen: samlede verker: 3: 1877–1899*. Jubileumsutg. Vol. 3. Oslo: Kagge.
- Kowzan, T. (1981). I teateretegnens universum, i Holm, I. (red.) *Teater: en antologi: 2: Tecken, språk, struktur*. Lund: Studentlitteratur. s. 47–63.
- Larsen, T. (1917). *Scenisk kunst: hvad enhver teaterinteressert bør vide*. København: Nyt Nordisk Forlag.
- Martin, J. (1991). *Voice in modern theatre*. London: Routledge.
- Mortensen, J., Coupland, N. og Thøgesen, J. (red.) (2017). *Style, Mediation and Change: Sociolinguistic Perspectives on Talking Media*. Oxford: Oxford University Press.
- Nesse, A. (2014). Lyden av Norge. Språklig desentralisering og nasjonsbygging i NRK Radio, i Østerhaug, T. (red.) *Arr: idéhistorisk tidsskrift*, 26/1, s. 83–95.
- NRK. 1939. *Et dukkehjem*. NRK Radioteateret. Tilgjengeleg i Nasjonalbiblioteket sin database: <https://www.nb.no/nbsok/nb/39a017b5f9864ac5b349d09daecae5d?index=7> (avgrensa tilgang).
- NRK. 1953. *Et dukkehjem*. NRK Radioteateret. Tilgjengeleg i Nasjonalbiblioteket sin database: <https://www.nb.no/nbsok/nb/b04a68f5877a59514fe5bf89d04c81c4?index=100>, del 1 (avgrensa tilgang).

- NRK. 1971. *Et dukkehjem*. NRK Radioteateret. Tilgjengelig i Nasjonalbiblioteket sin database: <https://www.nb.no/nbsok/nb/be276acfb4f23ac35f38a5f94e299755?index=2> (avgrensa tilgang).
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: terms, concepts and analysis, Dictionnaire du théâtre*. Toronto: University of Toronto Press.
- Romaine, S. (2000.) *Language in Society: An Introduction to Sociolinguistics*. 2. utg. Oxford: OUP Oxford.
- Strömberg, M. (2011). *Fenomenet röst*. Doktorgrad. Institutionen för musik- och teatervetenskapliga studier, Stockholms universitet.
- Thøgesen, J. (2016). The style and stylization of old news reading in Danish, i Thøgesen, J., Coupland, N. og Mortensen, J. (red.) *Style, Media and Language Ideologies*. Vol. 3, *Standard language ideologies in contemporary Europe*. Oslo: Novus Press. s. 105–133.
- Thøgesen, J., Coupland, N. og Mortensen, J. (red.) (2016). *Style, Media and Language Ideologies*. Vol. 3, *Standard language ideologies in contemporary Europe*. Oslo: Novus Press.
- Trolie, T.B. (2005a). Fra sublim kunst til konseptkunst: skuespillerkunst 1750–2005, i *Teatervitenskapelige studier*. Vol. nr 7. Bergen: Universitetet i Bergen, Institutt for kulturstudier og kunsthistorie, Seksjon for teatervitenskap.
- Trolie, T.B. (2005b). *Skuespillerkunst i kontekst: En skisse til en vitenskapsteoretisk praksis, Studia Humanitatis Bergensia*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.

Likestilt dramaturgi

En heterogen modell basert på estetiske prinsipper

Wenche Larsen

Abstract

In her article, Wenche Larsen presents a heterogeneous, dramaturgical model based on an understanding of dramaturgy as the theatrical shaping and composition of material and artistic components in space and time – according to aesthetic principles. There are three concepts that form the basis of the model: Aristotle’s concept of Mythos, Knut Ove Arntzen and Hans-Thies Lehmann’s concept of ‘visual dramaturgy’, and Erika Fischer-Lichtes’ concept of performativity. According to Larsen, these concepts point to three, different understandings of theatrical action – verbal, visual and physical action respectively. Larsen argues that her model can be used as an analytical tool in order to identify the various types of action in a play, although the three types of action often are interwoven.

Keywords: Kropp, kjønn, estetikk, norsk og nordisk dramatik, samtidsteater

Om forfatteren

Wenche Larsen er faglitterær forfatter og kritiker, blant annet for Norsk Shakespearetidsskrift. Hun avla en dr. art ved UiO i 2015 med avhandlingen «Dramatiske forvandlinger. Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill *Balansedame. Fødsel er musikk* og *Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint*». Hun har undervist ved UiB og UiO. Larsen har deltatt i prosjektene Betydende former (Univ. i Aalborg, 2001–2004) og A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries (Københavns Universitet, siden 2015). wenchela@online.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Wenche Larsen

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.

Likestilt dramaturgi

En heterogen modell basert på estetiske prinsipper

Med utgangspunkt i mitt teoretiske arbeid med dramaturgi og performativitet vil jeg foreslå en heterogen dramaturgimodell der dramaturgi forstås som scenisk forming og komposisjon av materialer og virkemidler i tid og rom i henhold til estetiske prinsipper.¹ Med utgangspunkt i Aristoteles' handlingsbegrep *mythos*, Knut Ove Arntzen og Hans-Thies Lehmanns begrep *visuell dramaturgi* og Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep vil jeg skille mellom tre dramaturgiske handlingsbegreper basert på hhv. verbale, visuelle og fysiske prinsipper. Fra disse overordnede dramaturgiske handlingsbegrepene kan man utlede ulike dramaturgiske modeller som kan forstås som underkategorier av et verbalt, visuelt eller fysisk-performativt handlingsbegrep.

«Dramaturgi» betyr å arbeide med handling.² Men hva betyr handling i dramaturgisk forstand? I henhold til Bokmålsordboka viser «handling» til en gjerning eller akt knytta til verbet «handle» fra norrønt *handla* (håndtere) og tysk *Hand*. I moderne norsk betyr det å «være virksom eller foreta seg noe». En skulle tro at det dramaturgiske handlingsbegrepet var knytta til et slikt handlingsbegrep. Teater er jo en utøvende (performativ) kunst, begrepet *drama* kan knyttes til handlende personer (gr. *drontas*), og Aristoteles (2008) definerte tragedien som en etterlikning av en menneskelig handling, og viste til tragediens utøvende modus (en handlende, og ikke fortellende, mimesis) som det som skilte tragedien fra eposet. Likevel har Aristoteles' dramaturgiske handlingsbegrep *mythos* og Knut Ove Arntzens og Hans-Thies Lehmanns begrep *visuell dramaturgi* lite å gjøre med det fysiske utøvende handlingsbegrepet. I stedet dreier Aristoteles' handlingsbegrep seg om konstruksjonen og oppbyggingen av tragediens fabel, og Arntzen og Lehmanns begrep viser til forming av scenekunst som visuelle forløp med vekt på bildevirkninger, tablåeffekter, allegorier, metaforer og romlige, visuelle organiseringsprinsipper som sideordning (paratakse), simultanitet (samtidighet) og sykliske strukturer (se Arntzen, 1990, 1991, 1993, 2006 s. 241 og note 1 s. 236; Lehmann, 2007, s. 62–63, 77–81, 86–88, 93–94, 114–115, 162–164). *Handling* i dramaturgisk forstand viser altså til utforming og oppbygging av en scenisk handling, forstått som det som foregår i en forestilling eller en scenetekst.

Videre anså Aristoteles som kjent tragedien i sin litterære form (drama) som primær i forhold til teatrets spill med visuelle og performative virkemidler, og han anså handlingen som tragediens viktigste element. I den klassisk-filologiske tradisjonen har derfor *dramatikk* forstått som en

¹ Ideen springer ut av arbeidet med dramaturgi- og performativitetsbegrepene i teorikapitlet i Ph.D.-avhandlinga mi fra 2015. Her operasjonaliserer jeg Aristoteles', Knut Ove Arntzens og Fischer-Lichtes begreper til analyse av Cecilie Løveids skuespill *Balansedame. Fødsel er musikk* og *Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint*. Jeg framla ideen først i *Peripeti* 27/28 (Larsen, 2017). I det følgende vil jeg presisere og raffinere ideen, og konkretisere den gjennom drøfting av et større materiale. For en utdypning av de begrepene jeg bygger på, se teorikapitlet i Larsen, 2015, s. 65–105.

² Begrepet er utleda fra gresk *dramatourgia*, satt sammen av ordene for handling og arbeid (*drama* og *ourgia*, av gr. *ergon*), jf. Gladso, S. et al., 2005, s. 16.

litterær sjanger og handlingsbærende dialog blitt oppfatta som primært i forhold til teater, som har blitt forstått som oppsetning av dramatiske tekster.

Moderne teatervitenskap har imidlertid definert teater som en selvstendig kunstform der det litterære dramaet med sin handlingsbærende dialog ikke har noen primær status og de estetiske virkemidlene er likestilt – derav Arntzen og Lehmans begrep *likestilt dramaturgi*.

Dramaturgi (enten det gjelder en scenetekst, performance eller teaterforestilling) omfatter altså utforminga og organiseringa i tid og rom av alt det estetiske materialet og virkemidlene som inngår i det sceniske forløpet. Litterære virkemidler, dialog og plott har ingen privilegert status i forhold til fysiske og visuelle virkemidler og strukturer, men kan inngå i den dramaturgiske strukturen i større eller mindre grad. *En* måte å tenke dramaturgi på, som favner både Aristoteles' og Arntzens dramaturgiske handlingsbegrep, og dessuten et handlingsbegrep basert på Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep, er å tenke dramaturgi som forming og strukturering av materiale og virkemidler i henhold til verbale, visuelle og fysisk-performative, estetiske prinsipper. Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep er nemlig mynta på performativ kunst, som er basert på fysiske prinsipper (se Fischer-Lichte, 2008). Dersom vi approprierer Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep som et tredje dramaturgisk handlingsbegrep, er det det eneste handlingsbegrepet som faktisk kan knyttes til ordboksdefinisjonen av 'handling' og dramaets utøvende modus. I det følgende vil jeg forklare dette, og hvordan modellen kan brukes til å skjelne mellom et verbalt, visuelt og fysisk-performativt dramaturgisk handlingsbegrep som kan legges til grunn for ulike scenetekst- og teaterformer.

Estetiske organiseringsprinsipper som grunnlag for dramaturgiske modeller

Jeg forstår altså 'dramaturgi' som et arbeid med å forme og organisere det estetiske materialet og virkemidlene som inngår i en forestilling eller scenetekst. Med utgangspunkt i begrepet likestilt dramaturgi, som forutsetter at teater er en heterogen kunstform der de kunstneriske virkemidlene er likestilte, foreslår jeg å skille mellom tre ulike handlingsbegreper basert på ulike estetiske representasjonsformer og organiseringsprinsipper. Den klassiske paragon-debatten på 1700-tallet etablerte et estetisk skille mellom kunstartene. I essayet «Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie» (1776) forklarte Gotthold Ephraim Lessing skillet mellom billedkunstens og diktekunstens ulike forhold til tid og rom med utgangspunkt i en klassisk skulptur (Laokoon). Han fastslo at billedkunsten, på grunn av sin romlige, visuelle organisering, er henvist til å begrense seg til å representere ett fastfrosset øyeblikk. Den verbale diktekunsten, derimot, er på grunn av språkets suksessive, lineære struktur egnet til å framstille sammenhengende hendelsesforløp over et tidsspenn. Skillet mellom kunstartene kjennetegner den borgerlige kunstinstitusjonen, og utforskningen av de ulike kunstartene kulminerte med modernismens reindyrking av kunstartenes egenart, som blei etterfulgt av postmodernismens syn på kunstartene som heterogene, og ikke gjensidig utelukkende, estetiske fenomener.

Hvis vi tar utgangspunkt i Lessings påpekning av forskjellen mellom bildets og verbalspråkets spesifikke estetiske egenskaper, vil Aristoteles' handlingsbegrep *mythos* måtte klassifiseres som verbalt fordi det er forma i henhold til litterære, nærmere bestemt episke, prinsipper. 'Episk' forstås i henhold til sjangerlæren som alle former for fortellinger. I sin enkleste form består

fortellingen av en struktur med begynnelse, midt og slutt langs en tidsakse, og ifølge klassisk poetikk skal den, slik Aristoteles fastsetter strukturen i tragediens handlingsforløp (*mythos*), etablere en spenningskurve med klimaks og vendepunkt. Et handlingsbegrep basert på *visuell dramaturgi* er på sin side primært strukturert i henhold til bildets romlige organiseringsprinsipper, og et handlingsbegrep basert på Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep er strukturert i henhold til fysiske og performative prinsipper.

Tre handlingsbegreper knytta til estetiske representasjonsformer

Basert på et skille mellom verbale, visuelle og fysisk-performative teknikker og organiseringsprinsipper kan vi skille mellom tre handlingsbegreper som kan legges til grunn for det dramaturgiske arbeidet som formende og organiserende prinsipper. Aristoteles' handlingsbegrep *mythos* er altså et eksemplert på et verbalt handlingsbegrep fordi handlingen formes i henhold til verbale, episke organiseringsprinsipper som en suksessiv, lineær, kausallogisk struktur, og fordi verbaldialog er det viktigste handlingsbærende virkemidlet. Med utgangspunkt i Aristoteles har skuespill forma som handlingsbasert dialog, der 'handling' har blitt forstått som en fabel, vært modell for klassisk sjangerlære med mange forgreininger fram til vår tid. Aristoteles bestemte utforminga av handlingen som det viktigste (2008, s. 43), og han brukte begrepet *mythos* både om handlingen i en tragedie og om den myten som handlingen representerte (Aristoteles, 2008, s. 15–16). Ettersom tragediene tok utgangspunkt i myter og myten er en episk undersjanger, er det ikke overraskende at Aristoteles bestemte at tragediens *mythos* skulle formes i henhold til en episk grunnstruktur med begynnelse, midt og slutt.

Et visuelt handlingsbegrep kan til forskjell utledes av Knut Ove Arntzens og Hans-Thies Lehmanns begrep *visuell dramaturgi*, basert på visuelle, romlige, simultane og sideordnede organiseringsprinsipper og gjentakende, sykliske strukturer. At handlingen er forma i henhold til visuelle prinsipper betyr imidlertid *ikke*, slik Lessing indikerer, at den er henvist til å representere et singulært øyeblikk (et tablå). I opposisjon til Lessing har den danske kunst- og litteraturviteren Lotte Thrane (1999) påpekt at vi kan finne flere simultane eller suksessive hendelser og rom representert i ett og samme bilde. På samme måte framhever Arntzen og Lehmann simultane (samtidige), parataktiske (sideordna) representasjonsformer som karakteristisk for visuell dramaturgi. En forestilling og en scenetekst kan romme komplekse biledsammensetninger som montasje og sykliske strukturer, i tillegg til allegoriske representasjonsformer som metafor, personifikasjon og symbol og andre visuelle teknikker og virkemidler med ulike bildevirkninger.

Knut Ove Arntzen utvikla begrepene visuell og likestilt dramaturgi på 1980-tallet i dialog med Hans-Thies Lehmann for å beskrive utviklinga i det kunstnerstyrte prosjektteatret i Skandinavia (se Arntzen, 1990). Bildet var det fremste epistemologiske mediet i postmodernismen, og Arntzen knytter begrepene visuell og likestilt dramaturgi til 80-tallets postmoderne *visual performance* og tablåteater. Han definerer *performance* i motsetning til et «litterært teater» som en levende, visuell kunstform «hvor handlingene ligger på det visuelle plan». En teaterforestilling eller *performance* kan forstås som «en samling bilder som det er opp til tilskueren å få mening i», og strukturelt er den visuelle dramaturgien komponert i henhold til bildets todimensjonale struktur (Arntzen, 2006, s. 238, basert på et intervju i *Børneteateravisen* nr. 39 i mars 1983. Se også Arntzen 2007, s. 236 og s. 135).

Arntzen omtaler forskjellen mellom en *happening* og *performance* som en utvikling fra autonome handlinger til «rene visuelle forløp», og forklarer vendinga fra 70-tallets ny-ekspresjonisme til 80-tallets visuelle performance som en forskyvning fra fysisk teater med tredimensjonale, romlige løsninger til et todimensjonalt, stilisert tablåteater basert på opplevelsen av bilder og tidsforløp (Arntzen, 2006, s. 241 og note 1, s. 236). Seinere presiserer han at *visuell dramaturgi* er innretta mot bildevirkninger og tablåeffekt, noe som kjennetegner postmoderne, metaforisk ny-mimetiske kunst (se Arntzen, 1993).

Hans-Thies Lehmann belyser likeledes *visuell dramaturgi* som et trekk ved ny dramatikk og teater etter 1960. I *Postdramatisches Theater* (1999) viser han hvordan visuelle prinsipper brukes teatralt, ikke minst i form av likestilte, sideordna organiseringsprinsipper (se den engelske versjonen, Lehmann 2007, s. 62–63, 77–81, 86–88, 93–94, 114–115, 162–164).³ Arntzens begrep kan for øvrig ikke bare knyttes til postdramatisk teater og postmoderne bildeteater, men også til modernistiske og avantgardistiske drama- og teaterformer og til middelalderens allegoriske mysteriespill (se Arntzen m.fl., 1991, s 137–138 og 374–375).

Bare et handlingsbegrep mynta på fysiske prinsipper kan forstås i overensstemmelse med den alminnelige ordbokdefinisjonen av 'handling' som en gjerning eller det å være virksom eller foreta seg noe. I sin bok om performativitetestetikk (2004, 2008) fastslår Erika Fischer-Lichte transformasjon som en estetisk hovedkategori i performativ kunst. Transformasjon som en estetisk hovedkategori i performativ kunst kan føres tilbake til den russiske dramatiker, biologen, filosofen, musikeren, historikeren, arkeologen og psykologen Nikolai Evreinovs teatralitetsbegrep. Evreinov (1879–1953) mente at mennesket er født med et transformasjonsinstinkt som ligger til grunn for ritualets og estetikken formende impuls (i Carlson, 2007, s. 35). Ikke bare Erika Fischer-Lichte, men også Hans-Thies Lehmann og Richard Schechner anser transformasjon som et grunnleggende trekk ved teater.⁴

Når Erika Fischer-Lichte utvikler det performativitetsbegrepet hun legger til grunn for performativitetestetikken, approprierer hun John Austins lingvistiske performativitetsbegrep, mynta på ytringer som *handler* i verden, snarere enn å omtale den.⁵ I motsetning til den klassisk-filologiske tradisjonen, med en teaterforståelse basert på myten som en litterær sjanger, tar Fischer-Lichte utgangspunkt i en rituell teaterforståelse, og hun viser til den tyske teatervitenskapens far, Max Herrmann, som baserte forståelsen av teater på relasjonen mellom scene og sal som en levende, fysisk, estetisk og imaginær *sosial hendelse*, og ikke en representasjon av et dramatisk verk.

³ Også Svein Gladsø (i Gladsø m.fl., 2005, s. 173) påpeker sammenhengen mellom visuell og likestilt dramaturgi. I Århusmodellens simultane dramaturgi (ibid., s. 169–170) og Lise Hoviks utlegning av dramaturgiske strategier i postmodernismens teaterpraksis (ibid., s.148–153) finner vi flere eksempler og trekk som kan knyttes til visuell dramaturgi.

⁴ «Theatre is transformation at all levels [...] metamorphosis [...] under the conventional scheme of action, there is the more general structure of transformation» (Lehmann, 2007, s. 77). «Transformation, not conflict, is the root of theater» (Schechner, 1994a, s. 172). «Transformation thus constitutes a fundamental category of the aesthetics of the performative» (Erika Fischer-Lichte, 2008, s. 195). For en utdypning se Larsen, 2015, s. 76–78.

⁵ Performativitetsbegrepet, brukt om performative ytringer blei utvikla av John Austin i forelesningsserien *How to do things with words* ved Harvard University i 1955. (Se «Performance Utterances» i Austin, 1979, sidetall).

Fischer-Lichte knytter performativitetetsbegrepet til avantgardens levende *aksjoner, happenings* og *performance*-kunst, og en teaterforståelse som kjennetegner den rituelle teateravantgarden.⁶ I disse praksisene er den teatral handlingen strukturert i henhold til den konvensjonelle betydningen av ordet handling, og Fischer-Lichte viser til dynamiske, biologiske prosesser for å forstå hva som skjer i den levende transformasjonsprosessen mellom scene og sal, som skaper forestillingen som en *hendelse*.

Fischer-Lichte legger vekt på at en teaterhendelse ikke kan føres tilbake til en allerede eksisterende mening i en dramatisk tekst. Hendelsen skapes som en destabiliserende *terskelerfaring* med transformerende kraft «as the result of the performative generation of corporeality, spatiality, and tonality» (Fischer-Lichte, 2008, s. 24–29 og 163). Fischer-Lichte forklarer denne skapelsesprosessen som en kognitiv erkjennelsesprosess karakterisert som *en autopoietisk feedbacksløkke*. Det vil si et selvkonstituerende, selvdrevet og selvrefererende system der forestillingen skapes gjennom en stimuli-responsprosess (ibid., s. 39). Ideen om et autopoietisk feedbacksystem låner hun fra de kognitive biologene Humberto Maturana og Fransisco Varela (Fischer-Lichte, 2008, s. 39).⁷

Fischer-Lichte hevder at den levende skapelsesprosessen destabiliserer og oppløser binære motsetninger. Dermed skapes en «refortryllende» grenseerfaring, der publikum kan oppleve seg selv i en ny relasjon til verden (ibid., s. 206–207).⁸ En slik grenseerfaring kan likne på opplevelsen av et overgangsritual, og Fischer-Lichte karakteriserer den som en *liminal terskelerfaring* med henvisning til Arnold van Genneps ritualteori (1909) (ibid., s. 174–175). I arkitektur viser *limen* (fra latin *limen*, «terskel») til overganger som forbinder et sted med et annet. Ifølge van Genneps ritualteori har overgangsritualer ved fødsel, seksuell initiering og død en felles grunnstruktur som består av tre faser: atskillelsen, der deltakerne skilles fra sin dagligdagse sosiale sammenheng; liminalfasen, der deltakerne hensettes i en ekstraordinær tilstand og transformeres ved at de utsettes for en ny, delvis rystende, opplevelse, og inkorporeringsfasen, der deltakerne gjeninnlemmes i samfunnet med sin nye, transformerte identitet og status i fellesskapet. Fischer-Lichte sammenlikner teaterhendelsen med ritualets liminalfase, men i motsetning til ritualet foregår teaterhendelsen i en frivillig kunstkontekst, der noe nytt og ukjent frambringes.

Fischer-Lichte karakteriserer også den transformasjonen som kan skje gjennom teaterhendelsen, som en metamorfose (se ibid., s. 22–23). I likhet med transformasjonsbegrepet og *det autopoietiske feedbacksystemet* er også metamorfosebegrepet appropriert fra biologiens sfære. En *metamorfose* betegner en kunstnerisk etterlikning (mimesis) av sykliske prosesser fra liv via krise eller død til tilfriskning, vekst eller oppstandelse.

I motsetning til det aristoteliske handlingsbegrepet, som er grunnlagt på mytens litterære, episke struktur, er altså Erika Fischer-Lichtes handlingsbegrep (performativitetetsbegrepet) knytta til en *rituell* forståelse av teatralitet. Dette har hun til felles med Richard Schechner og den rituelle

⁶ Artaud og Grotowski utvikla en fysisk teatertradisjon med utgangspunkt i ritualer i opposisjon til litterært, dramabasert teater, jf. Innes, 1981.

⁷ Fischer-Lichte viser til Humberto Maturana og Fransisco Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologische Wende des menschlichen Erkennens*, 1987.

⁸ Med «autopoietisk» menes altså at den kunstneriske frembringelsen (*poiesis*) skjer gjennom teaterhendelsen. Den forstås ikke som en representasjon av et litterært forelegg, som hos Aristoteles.

teateravantgarden.⁹ Ritualer kan defineres som symbolske handlinger som markerer en overgang fra *en* sosial posisjon og eksistensiell situasjon til en annen, og mens myten er strukturert i henhold til den verbale diktekunstens lineære form, etablerer altså Fischer-Lichte, i overensstemmelse med den rituelle forståelsen av teater, *transformasjon* som en grunnleggende performativitetsetestetisk kategori (Fischer-Lichte, 2008, s. 163).

Gjennom eksempler fra nyere teater og performancekunst med røtter i folkelige ritualer og opptog og den historiske avantgardens overskridende aksjoner viser Fischer-Lichte hvordan liminale terskelsituasjoner skapes gjennom kroppslig nærvær og sameksistens ved spill på forestillingens heterogenitet, som impliserer fiktive og reelle, estetiske, fysiske, imaginære og sosiale aspekter. Fischer-Lichtes forståelse av forestillingen som en skapende hendelse, og ikke bare en re-presentasjon av en etablert mening i et dramatisk verk, samsvarer på mange vis med Hans-Thies Lehmanns forståelse av det postdramatiske teatrets praksis etter 1960, som han karakteriserer i forlengelse av G. Poschmann: «The ‘principles of narration and figuration’ and the order of a ‘fable’ (story) are disappearing in the contemporary ‘no longer dramatic theatre text’» (Poschmann, 1997, s. 177, i Lehmann, 2007, s. 18). Denne forståelsen av utviklinga i dramatik og teater etter 1960 er altså knytta til *likestilt dramaturgi* frigjort fra det klassiske dramaets verbale, plottbaserte dramaturgi og verbale virkemiddelhierarki.

Hans-Thies Lehmanns beskrivelser av det postdramatiske teatret etter 1960 kjennetegnes ikke bare av *visuell dramaturgi*, men også av fysiske aspekter som inngår i Fischer-Lichtes performativitetsetestetikk. Lehmann viser til spill på fysikalitet, varme og kulde, stemme, aggresjon, musikalitet, tilstedeværelse, *chora-grafi*, delt rom (*shared space*), *hendelse (event)* og transformasjon (se Lehmann, 2007, s. 74–77, 91–93, 95–107, 122–125, 137–152 og 162–166).¹⁰ Slike aspekter inngår også i Fischer-Lichtes behandling av de kroppslige teknikkene og prosessene som kjennetegner teatrets performativitetsetestetikk. Dersom vi appropierer Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep som et handlingsbegrep som legges til grunn for en tredje dramaturgikategori, kan altså slike aspekter vektlegges for å forme en dramaturgisk *handling*, samtidig som *transformasjon* brukes som et overordna dramaturgisk prinsipp. Slik får vi et dramaturgisk handlingsbegrep basert på fysiske representasjonsformer.

Klassifisering i henhold til de tre handlingsbegrepene

De tre handlingsbegrepene kan anvendes til utforming og analyse av alle former for scenekunst og scenetekster. For å anskueliggjøre modellen vil jeg bruke kjente tekster og teaterformer som er forma i henhold til de ulike handlingsbegrepene. Her vil det framgå at greske tragedier og andre drama- og teaterformer som er konstruert i henhold til klassisk eller moderne handlingsdramaturgi basert på en episk struktur, ikke er de eneste mulige formene basert på et

⁹ Begrepet knyttes gjerne til Christopher Innes: *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde* (1981), med vekt på Artaud og Grotowski, som en fysisk teatertradisjon i opposisjon til litterært, dramabasert teater.

¹⁰ Disse trekkene kan kyttes til Fischer-Lichtes performativitetsetestetiske aspekter som «delte kropper og delte rom» (kroppslig sameksistens mellom skuespillere og publikum), «generering av materialitet» og forestillingen som en hendelse, jf. Fischer-Lichte, 2008, s. 30–74, 75–137 og 161–180.

verbalt handlingsbegrep.¹¹ Som eksempel på andre former for dramaturgi basert på et verbalt handlingsbegrep vil jeg foreslå Peter Handkes *narrative dramaturgi* og Elfriede Jelineks og Heiner Müllers *språkflater* uten tydelig handlingsforløp eller handlingsbærende karakterer og dialog.

Den heterogene dramaturgimodellen tar høyde for teater som et estetisk heterogent fenomen og at estetiske representasjonsformer ikke er rene, dikotomiske fenomener. Teaterhandlingen formes gjennom blandede, heterogene, estetiske representasjonsformer, virkemidler og prinsipper, og det er ikke et nødvendig estetisk samsvar mellom en scenetekst og en teateroppsetning som bærer tekstens tittel. Heiner Müllers *Bildbeschreibung* kan for eksempel forstås som en *eksempel*, som forbindes med *visuell dramaturgi*, men hvordan en forestilling inspirert av stykket utformes, og hvordan forholdet mellom visuelle, verbale og fysisk-performative virkemidler og organiseringsprinsipper vektet i den sceniske forestillingen, er et åpent spørsmål.

Kanskje kan også Bertolt Brechts *episke teater* forstås som en undergruppe av sceniske verk der handlingen er gestalta i henhold til et verbalt handlingsbegrep. Spillet og meningen etableres i henhold til en ideologisk, verballøst klasseanalyse, som kan støttes av en forteller og verbal informasjon og virkemidler (plakater, dialog, nyhetsopplesninger osv.). Brechts anvendelse av Piscators *revy dramaturgi* peker imidlertid i retning av teatrets fysiske, performative handlingsbegrep, der utformingen av fysisk kommuniserende gester (*Gestus*), sang og musikknumre kanskje er viktigere enn dialogen og fabelen med hensyn til å formidle klasseaspektet. Hensikten med spillet er å vekke publikums klassebevissthet, slik at de knytter sin egen livssituasjon til kapitalismens klassesdelte system, og den logisk-verbale bevisstgjøringa og klasseanalysen framkalles ikke minst ved hjelp av fysiske *fremmedgjøringssteknikker* som frigjør publikums tanker og følelser fra den dramatiske illusjonen. Det er det (verbal)analytiske forarbeidet og refleksjonsprosessen i publikum som er det vesentlige – altså det verbale tankearbeidet – men bevisstgjøringa og tankearbeidet skal lede til handling i revolusjonær, samfunnsomveltende forstand, og da er vi igjen tilbake ved det fysiske handlingsbegrepet. Brechts skuespill kan slik forstås som basert på et heterogent, fysisk og verbalt handlingsbegrep, og bare en nærmere analyse av et konkret verk kan avgjøre hvilket handlingsbegrep som eventuelt dominerer.

Nordahl Grieg bruker også performativ revy dramaturgi. I skuespillet *Vår ære og vår makt* (1935) er imidlertid det dramaturgiske hovedgrepet basert på Sergei Eisensteins montasjeteknikker, der tablåaktige scenebilder monteres mot hverandre for å tydeliggjøre klasseforskjellen mellom redere og sjøfolk gjennom visuelt slående kontraster. Dermed kan det diskuteres om skuespillet handling hovedsakelig er gestalta i henhold til visuelle, verbale eller fysisk-performative prinsipper.

Melodramaet kan også diskuteres. Kanskje kan det synes primært konstruert i henhold til et verbalt handlingsbegrep i form av et episk, lineært handlingsforløp med begynnelse, midt og slutt, men melodramaet (f.eks. Pixérécourt) har, ifølge Peter Brooks (1976), røtter i kristne, allegoriske moralspill, som symboliserer Guds og djevelens kamp om menneskets sjel. Som allegorisk drama (der karakterene personifiserer antagonistiske krefter som kjemper om menneskets sjel,

¹¹ Som tekst- og teaterformer modellert etter klassisk eller moderne handlingsdramaturgi kan nevnes, foruten greske tragedier, også Shakespeares skuespill, tysk og fransk klassisisme og moderne, realistisk dramatik konstruert etter Scribe, Ibsen og Strindbergs modell.

personifisert av en jomfru) peker formen mot visuell dramaturgi, i likhet med mysteriespill, der verden, himmel og helvete representeres sideordna, simultant.

Også Diderots borgerlige familiedrama, som regnes som en forløper for 1800-tallets melodrama, peker i retning av visuell dramaturgi. Diderot innførte levende tablåer som et dramaturgisk virkemiddel, og skilte mellom bevegelige og stillestående tablåer. Dramaet var strukturert rundt et visuelt slående tablå forma etter et malerisk motiv av en borgerlig familiescene (gjerne etter et maleri av Jean-Baptiste Greuze). På den annen side er tablåer en hybrid som utnytter både fysiske og visuelle virkemidler og komposisjonsprinsipper, og Diderot brukte tablået som sitt viktigste dramaturgiske virkemiddel for å løfte fram dramaets eksistensielle klimaks og vendepunkt (se Larsen, 2015, s. 29–30).¹² På den annen side lot han tablået inngå i en episk-verbal, dramatisk handlingsstruktur. Det er altså igjen snakk om en heterogen dramaturgisk struktur, og bare en analyse av de enkelte verk kan avgjøre hvilket handlingsbegrep, basert på hvilke sentrale estetiske virkemidler og komposisjonsprinsipper, som eventuelt dominerer eller er mest sentralt.

Av scenekunst og tekster hovedsakelig basert på et visuelt handlingsbegrep vil jeg, foruten 1980-tallets visuelle performanser og tablåteater à la Robert Wilson og Kirsten Dehlholm og middelalderens allegoriske moral- og mysteriespill, foreslå de fleste former for tidligmodernistiske, modernistiske og postmodernistiske drama- og teaterformer, for eksempel Maeterlincks og Yates' symbolistiske drama, Strindbergs ekspresjonistiske drømmespill, Gertrude Steins landskapsdrama og surrealistisk og absurd drama og teater. Visuelle framstillingsformer, komposisjonsprinsipper og betydingsdannelser står i alle fall sentralt i disse drama- og teaterformene, som gjerne er strukturert rundt symbolske, absurde eller surrealistiske visuelle elementer, drømmebilder eller allegoriske figurer eller andre bildedannelser, som ekfraser eller en landskapsmetafor.

De fleste eksemplene på visuell dramaturgi tilhører altså en førmoderne (allegorisk) eller modernistisk tradisjon.¹³ Også i disse tradisjonene vil man i realiteten finne en blanding av fysiske, verbale og visuelle komposisjonsprinsipper og virkemidler, som må vektas med tanke på hva som fungerer som det mest sentrale, formende prinsipp. Vi kan for eksempel skille mellom symbolistisk og ekspresjonistisk drama og teater. Mens symbolismen utnytter de visuelle elementenes symbolske og stemningsskapende uttrykkspotensial, som peker mot en metafysisk virkelighet, er virkemidlene i ekspresjonistisk drama i hovedsak kroppslig forma i henhold til fysiske handlingsprinsipper, som uttrykk for sterke eksistensielle følelser og en indre virkelighet. Også tablåteater og rituelt orientert teater og performancekunst utnytter en blanding av visuelle og fysisk-performative virkemidler og komposisjonsprinsipper.¹⁴

Teater og scenetekster med såkalt revydraturgi i tradisjonen etter Piscator, med røtter i folkelig revyteater, er som nevnt en heterogen form som blander verbale, visuelle og fysiske virkemidler og komposisjonsprinsipper. Man kan diskutere om de fysisk-performative prinsippene

¹² Jeg lener meg på Elin Andersens tolkning av Diderots tablåer som et rituelt virkemiddel som uttrykk for det sublime. Andersen forstår «det sublime» som uttrykk for eksistensielle følelser i overensstemmelse med et kreativt prinsipp eller en fortolkning av naturens energetiske potensial i tråd med tidas naturvitenskap (se Andersen, 2004).

¹³ Om sammenhengen mellom modernismens teater og visuell dramaturgi se Hovik i Gladsø m.fl., 2005, s. 120–129.

¹⁴ Med rituelt orientert teater tenker jeg for eksempel på tradisjonen etter den rituelle avantgarden fra Artaud og Grotowski, Richard Schechner/The Performance Group og Hermann Nitsch.

dominerer, men tradisjonen kompliseres ytterligere fra 1980-tallet gjennom bruk av audiovisuelle medier, for eksempel av Frank Castorf/Volksbühne og The Wooster Group. Også Vegard Vinge og Ida Müllers teaterform kjennetegnes av en utprega heterogen dramaturgi med en blanding av visuelle og fysisk-performative virkemidler, medier og formende prinsipper.

Forestillinger prega av musikkdramaturgi representerer også et klassifiseringsproblem. Jeg klassifiserer musikk og auditive virkemidler som fysisk-performativ estetikk, og foreslår at også teater med såkalt musikkdramaturgi kan anses som basert på et handlingsbegrep forma av fysisk-performative prinsipper. Lyd er et fysisk fenomen og musikk en performativ kunststart. Som et dramaturgisk begrep, som styrende for valg, forming og komposisjon av virkemidler, vil det fysisk-performative handlingsbegrepet i musikkdramaturgi kunne underlegges transformasjon og spill på den fysisk-performative *live*-situasjonen, som i andre former for levende, utøvende kunst. Man vil imidlertid også her måtte skjelne mellom ulike musikkdramaturgiske former og mellom mer og mindre sentrale estetiske virkemidler og dramaturgiske prinsipper i det enkelte verk, f.eks. i Heiner Goebbels, Christoph Marthaler og Tore Vagn Lids kunstneriske praksis. Disse tre arbeider med ulike former for musikkdramaturgi, der fysisk-musikalske, visuelle og verbale virkemidler og komposisjonsprinsipper vektlegges ulikt. Romlige, visuelle prinsipper og virkemidler kan synes like framtrædende som lydlig-kompositoriske i et verk av Goebbels. I Tore Vagn Lids forestillinger er verbale, narrative virkemidler og strukturingsprinsipper sterkt til stede, og også han anvender visuelle medier og komposisjonsprinsipper. I den grad musikk/lyd/sang og musikalske komposisjonsprinsipper anvendes som overordna eller dominerende formende og strukturerende prinsipper for forestillingen som helhet, kan det imidlertid klassifiseres som musikkdramaturgi, forstått som en underkategori av et fysisk-performativt handlingsbegrep.

Også ekspresjonistisk drama og teater, tablå- og performanceteater og rituelle spill strukturert som levende bilder må drøftes med tanke på hvorvidt fysiske eller visuelle prinsipper er overordna som betydningsdannende og strukturerende element. Spesielt interessant er det å merke seg eksempler der den visuelle dramaturgien iverksetter en transformasjon, som er performativitetsetetikkens hovedkategori. Det kristne pasjonsspillet er for eksempel strukturert rundt oppstandelsen – en transformasjonsfigur underlagt metamorfosens biologiske struktur fra liv via død til nytt liv. Og borgerlige attityder og monodrama på slutten av 1700-tallet gestalta fysiske transformasjoner av kjente motiver fra dramatiske høydepunkter i klassiske myter og bildekunst. Begge disse formene kan ses som en blanding av klassisk bildekunst og fysisk teater. Som levende tablåer forma etter klassiske motiver kan kunstformene betraktes som forma i henhold til visuell dramaturgi, men motivet var fysisk gestalta gjennom en dynamisk transformasjonsfigur med vekt på kroppslige uttrykk for affekt. Den visuelle dramaturgien blei underlagt performativitetsetetikkens fysiske handlingsbegrep. Når kunsthistorikeren Kirsten Gram Holmström skriver om monodrama, attityder og levende tablåer (*tableaux vivants*) som en borgerlig teatermote, skiller hun nettopp mellom attityden (som iverksetter transformasjon) og det statiske tablået med utgangspunkt i bevegelsen, som hun ser som teatrets essensielle egenskap (Holmström, 1967). Samtidas bildeteater har da også forlatt statiske tablåer til fordel for dynamiske bildekomposisjoner med ulike former for dramaturgiske forløp og strukturer.¹⁵

¹⁵ Mer om dette i Larsen, 2015, s. 26–41.

Den estetiske modellen som analyseredskap – et eksempel

I avhandlingen min fra 2015 bruker jeg alle de tre handlingsbegrepene for å få tak i de ulike dramaturgiske strukturene og teknikkene i Cecilie Løveids skuespill *Balansedame* (1984) og *Barock Friise* (1993). Knut Ove Arntzen hadde tidlig pekt på Cecilie Løveid som nyskapende i norsk sammenheng på grunn av hennes bruk av visuell dramaturgi (Arntzen, 1998).¹⁶ Under arbeidet med skuespillene hennes for en fagbok i 2002–2004 (Larsen, 2005) oppdaga jeg imidlertid at det var aspekter ved Løveids dramaturgi som ikke lot seg plassere under begrepet visuell dramaturgi.

I analysen av *Balansedame* (Larsen, 2015) fant jeg at de dramaturgiske elementene tid, sted og handling var forma som bilder, nærmere bestemt levende metaforer, symboler og drømmebilder, som kan tolkes som bilder på hovedpersonens indre og ytre virkelighet. Skuespillet kan tolkes som et overgangsritual med levende fantasibilder knytta til et fødselstraume. Bildene er delvis strukturert i henhold til et fragmentert, lineært handlingsforløp som gestalter den 40-årige Susannes fødselskrise. Forløpet er imidlertid gestalta av dramaturgiske moduler – noen er hovedsakelig verbalt konstruert (dialogene med Axel), andre hovedsakelig visuelt og symbolsk (scenene på rokokkoslottet med kunstnerparet Rita og Kristian og drømmescenene med den tause cembaloen) – eller ekspressivt (en fysisk koreografi i «Susannes åpne landskap» som uttrykker ensomhet og lengsel, og en grotesk, fra-støtende videoperformance der det ventede barnet omtales som en krokodillegutt som må suges for at beina skal vokse ut og han skal bli en mann).

Det mest karakteristiske og betydningsbærende er bruken av visuelle og fysiske virkemidler og komposisjonsprinsipper. Ikke minst rammes handlingsforløpet inn av et tablå strukturert rundt en glassmonter. I forspillet er monterer tom, og Susanne kikker hemmelighetsfullt inn i den. I slutttablået fylles monterer av den unge kunstneren Rita i rokokkokostyme, mens Susanne står oppstilt i bakgrunnen med det nyfødte barnet/fuglen i armene, flankert av den unge og den middelaldrende mannen (Kristian og Axel). Gjennom visuelle referanser (rokokkokjolen) og lydbilde (et fødselsskrik) knytter tablået an til handlingsforløpet. Gjennom en tolkning av de audiovisuelle referansene smelter de to kvinnefigurene og de to mannsfigurene sammen som bilder på den samme kvinnen, hhv. mannen, i ulike livsepoker. Dessuten peker rokokkokjolen (som bilde på et destruktivt kvinneideal) og fødselsskriket (knytta til en kvinnespesifikk erfaring) mot skuespillets komplekse tematisering av kjønn. Kombinasjonen av et delvis verbalt, lineært handlingsforløp og et tablå som tar handlingsforløpet opp i seg og forvandler handlingen til et bilde, utvider handlingens betydningskapende og (krise)overskridende, transformerende potensial. Bildets transformerende, liv-givende symbolikk forsterkes av livssymboler (fuglen, flymetaforen og musikken), og ikke minst underlegges den visuelle dramaturgien metamorfosens struktur fra liv via krise til nytt liv idet det muligens dødfødte barnet transformeres til en levende villfugl.¹⁷

¹⁶ Knut Ove Arntzen skrev også om Løveids visuelle dramaturgi i en anmeldelse av *Balansedame* i Arbeiderbladet 13. mai 1986, i en kommentar til mottakelsen av stykket samme sted 7. juni samme år, og i en artikkel i Spillerom 3/1986.

¹⁷ Løveids visuelle dramaturgi skiller seg slik fra Ibsens mørke, naturalistiske symbolikk i *Vildanden*. I motsetning til *Vildanden*, som ender med barnets død, iscenesetter Løveids visuelle dramaturgi en vitalistisk struktur fra liv via krise til nytt liv.

Jeg tolker altså handlingen som en blanding av verbale, visuelle og fysisk-performative virkemidler og grep strukturert som moduler dominert av hhv. et verbalt, visuelt eller fysisk-performativt handlingsbegrep. Den visuelle dramaturgien dominerer, og det mest oppsiktsvekkende og dramaturgisk mest sentrale og betydningsbærende er at den visuelle dramaturgien formes i henhold til metamorfosens struktur. Grepene viser et dramaturgisk slektskap med pasjonsspillet, middelalderens moralspill og 1700-tallets attityder, men også nyere tablåteater. Også Strindbergs drømmespill er i stor grad visuelt forma, underlagt metamorfosens struktur. Som den danske litteraturviteren Per Stounbjerg (1997) har påpekt viser ikke minst tablåene i *Till Damaskus* et slektskap med det kristne moralspillet, der transformasjonen symboliserer overskridelsen av en eksistensiell krise. Slik tolker jeg Løveids skuespill som en videreutvikling av Strindbergs visuelle dramaturgi med utgangspunkt i en kvinnes eksistensielle drama i vår tid.

En forståelse av dramaturgi knytta til estetiske representasjonsformer krever kjennskap til ulike estetiske regimer og organiseringsprinsipper. Slik kunnskap kan hentes fra de ulike kunstfeltene, og kan operasjonaliseres som dramaturgiske prinsipper for alle typer scenekunst og -tekster.¹⁸

Forholdet mellom dramaturgi og virkemidler – en presisering

Et scenisk verk vil, slik eksemplene og analysen av Løveids skuespill viser, bestå av strukturer og virkemidler underlagt ulike estetiske komposisjonsprinsipper. Ofte vil det være vanskelig å avgjøre om én representasjonsform dominerer som overordna organiserende prinsipp, og bare en analyse vil kunne avgjøre om verket kan forstås som hovedsakelig underlagt et verbalt, visuelt eller fysisk-performativt handlingsbegrep. Eksemplene viser at det er en sammenheng mellom dramaturgi og bruken av virkemidler. Aristoteles, som modellerer den dramaturgiske handlingen etter et episk, verballogisk mønster, privilegerer også verbale virkemidler – det litterære dramaet, som hovedsakelig er konstruert som (handlingsbærende) verbal dialog. Verk med visuell dramaturgi privilegerer på sin side visuelle virkemidler (sceniske og medierte handlinger forma som levende tablåer, symboler, metaforer, ekfraser osv.). Mens den rituelle avantgarden og performanceteatret på 1960-tallet (Grotowski, Richard Schechner/The Performance Group, The Living Theatre) reindyrka det (gjerne nakne) kroppslige spillet, eksperimenterte det postmoderne 80-tallet med visuelt stiliserte kropper, handlinger og rom.

Bruken av estetiske prinsipper som et dramaturgisk virkemiddel krever en bevissthet om virkemidlenes betydning for utforminga av handlingens form og struktur. I et dramaturgisk perspektiv er det utforminga og sammensetningen av handlingens elementer som er det primære – ikke hvilke estetiske virkemidler som brukes i og for seg. I scenekunsten gestaltet både verbale og visuelle virkemidler (dialog og metaforer) fysisk (gjennom stemme, kropp, kost og mask, gester, bevegelsesmønstre, fysiske objekter osv.), og alle de estetiske virkemidlene kan formes og struktureres i henhold til verbale, visuelle og fysisk-performative estetiske prinsipper. Det er det siste som er avgjørende med hensyn til dramaturgien. I klassisk handlingsdramaturgi underlegges for eksempel alle virkemidlene et verbalt organiseringsprinsipp i form av en lineær, episk struktur.

¹⁸ I avhandlingen min har jeg bl.a. anvendt Susanne K. Lagers symbolteori og Tom Mitchells bildeteori i tillegg til drama- og teaterteori. For en utdypning, se Larsen, 2015, s. 91–105.

Ettersom Aristoteles anså spillet (framføringa) som sekundært i forhold til tragedien som litterær mimesis, privilegerer han dessuten verbale virkemidler framfor fysiske og visuelle (som hørte til maskemakerens og skuespillerens håndverk).

Peter Handkes narrative dramaturgi er av en annen kategori enn Aristoteles' klassiske handlingsdramaturgi. Også Handkes skuespill er hovedsakelig konstruert i henhold til et verbalt, episk prinsipp, men hos ham dreier det seg om fortelling som *narrasjon*, og ikke Aristoteles' enhetlige og helhetlige dramatiske plottstruktur med begynnelse, midt og slutt og klassisk spenningskurve med klimaks og vendepunkt. Handlingen i Handkes narrative dramaturgi er snarere forma gjennom en fortellende, ikke dramatisk, modus i opposisjon til Aristoteles' dramatiske handlingsbegrep. Handkes dramaturgi er med andre ord basert på et *postdramatisk* handlingsbegrep som synes mer i slekt med det Aristoteles forbinder med eposets fortellende, ikke agerende modus. Men også dette handlingsbegrepet er altså forma og strukturert i henhold til et verbalt, episk prinsipp; også Handkes dramaturgi inviterer dessuten til bruk av verbale virkemidler (en forteller) og også dette handlingsbegrepet gestaltes fysisk, visuelt og verbalt på scenen. Handlingen er bare av en annen form enn Aristoteles' (og det er opp til regissøren å finne ut hvordan handlingen skal gestaltes scenisk).

Et scenisk verk underlagt verbale prinsipper, vil altså ofte være dominert av verbale virkemidler, men selv om en scenetekst er forma i henhold til et verbalt prinsipp, trenger ikke den sceniske forestillinga å være det, og selv om en scenetekst er forma litterært, gjennom ord, trenger ikke handlingen å være forma i henhold til verbale prinsipper, slik Løveid-eksempelet viser. Fysiske, visuelle og performative virkemidler og strukturer kan dessuten skrives inn i teksten. En performativt orientert dramaturgi vil ofte domineres av spill på den levende teatersituasjonen, som relasjonen mellom scene og sal, eller på teaterkonvensjoner knytta til handlingens virkelighetsillusjon og rollespill – ofte utvikla gjennom improvisasjon og distanseringsteknikker, der den autentiske teatersituasjonen, og evt. aktørens personlige holdninger eller trekk ved samfunnskonteksten trekkes inn (jf. Brecht-tradisjonen og performanceteatertradisjonen). Et verk der virkemidlene er underlagt et fysisk-performativt handlingsbegrep kan også være strukturert i henhold til påfallende former for transformasjon – ikke bare forstått som rollespill og handlingsdramaturgiens klassiske vending (peripeti), men mer utprega i retning av Fischer-Lichtes og Lehmanns beskrivelser av sentrale fysiske og performative trekk ved scenekunst etter 1960. Bruken av fysiske og performative virkemidler i seg selv vil imidlertid igjen være sekundært i forhold til hvilke estetiske prinsipper som fungerer som overordna formende og strukturerende mal, og hva slags virkemidler som i størst grad fungerer som vesentlige, handlingsbærende elementer.

Det er også viktig å legge merke til at estetiske representasjonsformer er heterogene og fungerer som samvirkende aspekter. Ord kan representere både bilder og fysiske gjenstander og hendelser. Også bilder kan representere fysiske hendelser og ting; de kan også romme verbale ideer og fortellinger, og de kan selv representeres fysisk og verbalt. Teatrets virkemidler er dermed ikke estetisk rene strukturer. En teaterkropp er både fysisk og visuell, og rommer både fysiske, visuelle og verbale aspekter. Kroppens iscenesettelse kan dessuten være underlagt en verbal, visuell og fysisk dramaturgisk struktur (f.eks. en verbal plottstruktur, en visuell tablåstruktur eller

en rituell, performativ handlingsstruktur som iverksetter transformasjon). Ett og samme verk kan romme alle disse formene slik Løveid-eksempelet viser.

En visuell performance vil likeledes ikke bare bestå av reint visuelle virkemidler, men også fysisk-performative, og som regel vil den også romme verbale ytringer eller annet verbalt materiale, slik Knut Ove Arntzen også understreker (Arntzen, 1991, s. 45). Også som et taust fiksativ kan et tablå formidle kroppslige følelser og forestillinger om verbale idéer og kroppslige bevegelser, og det kan frambringe tanker, bilder, følelser og assosiasjoner i publikum. Enten de visuelle virkemidlene rommer verbale ytringer eller ikke kan den dramaturgiske komposisjonen dessuten underlegges en verbal plottstruktur eller gi assosiasjoner til en dramatisk situasjon som inngår i et handlingsforløp.

Visuell dramaturgi utelukker altså ikke bruk av verbale og fysiske virkemidler eller heterogene estetiske aspekter og respons, men betyr at den dramaturgiske handlingen hovedsakelig er forma i henhold til visuelle prinsipper. Det impliserer ifølge Arntzen at «meningshierarkiet som litterær størrelse blir brutt ned og erstattet av en visuell representasjon basert på blikkets interpretasjon av metaforiske og allegoriske bilder, og kommer istedenfor en hierarkisk formidling av tekstuelte baserte forløp» (Arntzen, 2007, s. 110).

På samme måte som de estetiske representasjonsformene ikke opptrer som reint verbale, visuelle eller fysiske virkemidler vil de tre handlingsbegrepene som regel ikke la seg bestemme absolutt, men må ses som ulike, sammenvevde strukturer som må vektas opp mot hverandre. Når vi skal avgjøre hvorvidt vi har å gjøre med en hovedsakelig verbalt, visuelt eller fysisk-performativt konstruert handling, må vi avgjøre hvilke estetiske strukturer, virkemidler og grep som er mest dominerende og sentrale i dramaturgisk forstand, og da er de overordna formende og strukturerende prinsippene viktigere enn hvilke estetiske virkemidler som brukes i og for seg. Er handlingen hovedsakelig forma i henhold til verbale komposisjonsprinsipper (og ev. også dominert av verbale representasjonsformer og virkemidler), kan vi kategorisere handlingen som verbal. Hvorvidt vi kan snakke om et verbalt, visuelt eller fysisk-performativt handlingsbegrep vil avhenge av analysen, og selv om ett estetisk virkemiddel eller organiseringsprinsipp kan dominere, vil de tre handlingsbegrepene kunne ses som sameksisterende strukturer og aspekter i en prinsipielt likestilt, heterogen komposisjon snarere enn som gjensidig utelukkende former for dramaturgi.

Litteratur

- Andersen, E. (2005). *Kroppens sublim tale. Om tableau og levende billede hos Diderot, Lessing og Lenz*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Aristoteles (2008). *Poetikē*. Oslo: Vidarforlaget.
- Arntzen, K.O. (1990). En visuell dramaturgi: De likestilte elementer / A Visual Dramaturgy: Equivalent Elements, i Arntzen, K.O. og Birkeland, S.Å. (red.) *Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia*. Bergen: Bergen internasjonale teater, s. 8–21.
- Arntzen, K.O. (1991). From Visual Performance to Project-Theatre in Scandinavia, i Schumacher, C. og Fogg, D. (red.) *Small is Beautiful. Small Countries Theatre Conference*. Glasgow: Theatre Studies Publications, s. 43–48.
- Arntzen, K.O. (1993). Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance, i Hov, L. (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo: Universitetet i Oslo, s. 95–105.
- Arntzen, K.O. (1998): Cecilie Løveid og ny dramaturgi. Et vendepunkt i ny nordisk dramatikk og teater eksemplifisert med Balansedame på Den Nationale Scene i 1986, i Morken Andersen, M. (red.) *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatikk*. Oslo: Gyldendal, s. 56–66.
- Arntzen, K.O. (2006). Instruktørens arbeid i gruppeteater og frie prosjekter, i Reistad, H. (red) *Regiekunst*. Oslo: Tell, s. 236–242.
- Arntzen, K.O. (2007). *Det marginale teater*. Laksevåg: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Arntzen, K.O. m.fl. (1991). *Teater- og filmleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Austin, J.L. (1979). Performative Utterances, i Austin, J.L.: *How to do things with words, Philosophical Papers*, 3. Utg. Oxford: Oxford University press. Sidetall!
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Carlson, M. (2007). *Performance. A critical introduction*. New York, Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.
- Gladso, S. m.fl. (2005). *Dramaturgi: forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Holmström, K.G. (1967). *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Innes, C. (1981). *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Larsen, W. (2005). *Skue-spillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning i Cecilie Løveids dramatik*. Oslo: Unipub.
- Larsen, W. (2015). *Dramatiske forvandlinger. Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill Balansedame. Fødsel er musikk og Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint*. Doktorgrad. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Larsen, W. (2017): «Likestilt dramaturgi. Mot en heterogen estetisk modell», *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 27/28, s. 128–141.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, H.-T. (2007). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Poschmann, G. (1997). *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen: Niemeyer.
- Schechner, R. (1994a). *Environmental theater*. New York: Applause Books [første utg. 1973].
- Schechner, R. (1994b). *Performance theory*. London: Routledge.
- Stounbjerg, P. (1997). Visualitet, tableau, teatralitet – opsamlende kommentarer, i Østerud, E. (red.) *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, s. 208–219.
- Thrane, L. (1999). Billedets tid, *Kritik*, 32/141, s. 57–66.