



# TEATERVITENSKAPELIGE STUDIER

## 8/2024

---

Teatervitenskapelige studier 2024 ©

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Melanie Fieldseth

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – [keld.hyldig@uib.no](mailto:keld.hyldig@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

Forsidefoto: Fagerborg kirke 2024: Potter-gudstjeneste, flyvende vogn © Sander Jensen Schipper.

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/>)



# Forord

Keld Hyldig

I dette nummeret av *Teatervitenskapelige studier* publiseres tre fagfelleverderte artikler og et essay. Tematisk spenner disse artiklene vidt og viser hvor variert det kan arbeides med teatervitenskap.

Anna Watsons artikkel «Rudolf Penkas sosialistiske realisme, og hans innflytelse på Hålogaland Teaters politiske estetikk» er basert på hennes prøveforelesning for doktorgraden i 2021. Watson beskriver skuespillerpedagogen Penkas syntese mellom Stanislavskijs og Brechts metoder og hvordan dette var forankret i østeuropeisk sosialistisk teaterestetikk. Videre viser hun hvordan denne estetikken ble viktig i det politiske 70-talls-teater i Norge, og særlig for Hålogaland Teater.

Et helt annet tema innen norsk teaterhistorie finner vi i Marie Magnor artikkel «Bjørnstjerne Bjørnson: en glemt dramatiker». Gjennom analyser av teaterkritikernes mottakelser av Bjørnsons «Paul Lange og Tora Parsberg» fra urpremieren i 1901 til seneste oppsetning i 2000, viser Magnor en utvikling fra en positiv verdsettelse til en stadig mer negativ vurdering av stykket. Dette tilskriver Magnor en stadig sterkere modernistisk autonomiestetikk, som legger avstand til historisk og biografisk kontekst til litteratur og teater.

Et tredje, og helt annerledes teatervitenskapelig tema behandles i Sander Jensen Schippers artikkel «Mot det spektakulære – En undersøkelse av nye iscenesettelsesstrategier hos Den Norske Kirke». I denne artikkelen analyserer og diskuterer Schipper en rekke ungdomsgudstjenester i ulike norske kirker, som benytter seg av teatrale og spektakulære virkemidler hentet fra populærkulturen, i form av *Harry Potter*-filmene og Disneys *Løvenes konge*. Schipper mener å se, ikke bare en modernisering og popularisering i slike gudstjenester, men også muligheter for dype religiøse og metafysiske opplevelser.

I essayet «Mellom teori og praksis – WALK OF SHAMEs ambiente strategi», beskriver Gulli Sekse sitt eget arbeid i kunstnerkollektivet WALK OF SHAME. Hun eksemplifiserer gruppens ambiente forestillingsform og forklarer at en viktig inspirasjon til dette ligger i den postmoderne scenekunsten på 1980- og 90-tallet, og ikke minst i den teoretisk og teatervitenskapelige formidlingen av dette, gjennom blant andre Knut Ove Arntzen.

Redaksjonen er begeistret for den faglige spennvidden som dette og foregående nummer av *Teatervitenskapelige studier* viser. Det har inspirert oss til, sammen med invitasjonen av regulære artikler til neste års utgave av tidsskriftet, også å invitere teaterforskere til å levere korte enquete-tekster om hva de arbeider med forskningsmessig. Disse enquete-tekstene ønsker vi å

---

Teatervitenskapelige studier 2024 © Keld Hyldig

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Melanie Fieldseth

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – [keld.hyldig@uib.no](mailto:keld.hyldig@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

sammenstille i neste nummer av tidsskriftet. Dette håper vi kan bidra til den felles forståelsen av teatervitenskapens faglige bredde – og til sammenhengskraften og samarbeidet i det teatervitenskapelige fagmiljøet. Noe som er påtrengende nødvendig i en tid hvor både scenekunsten og den humanistisk-kunstneriske forskningen er under politisk press.

God leselyst!

## Innhold – Teatervitenskapelige studier 8/2024

### **Forord**

*Av Keld Hyldig*

s. 1

### **Artikler**

Rudolf Penkas sosialistiske realisme – og innflytelsen på Hålogaland teaters politiske estetikk

*Av Anna Watson*

s. 3

Bjørnstjerne Bjørnson: En glemte dramatiker?

*Av Marie Mangor*

s. 21

Mot det spektakulære: En undersøkelse av nye iscenesettelsesstrategier hos Den Norske Kirke

*Av Sander Jensen Schipper*

s. 35

### **Essay**

Mellom teori og praksis – WALK OF SHAMEs ambiente strategi

*Av Gulli Sekse*

s. 55

# Rudolf Penkas sosialistiske realisme – og innflytelsen på Hålogaland teaters politiske estetikk

Anna Blekastad Watson

## Abstract

In this article I investigate Rudolf Penka's theatre methodology, and his contribution in developing socialist realism as an acting pedagogy and theater aesthetics in the German Democratic Republic (GDR). In addition, I look into Penka's influence on Norwegian theater and especially on Hålogaland Teater's political aesthetics in the 1970s.

In Penka's understanding a theatrical socialist realism was a synthesis between Stanislavski's and Brecht's theater methods. By combining Stanislavski's "method of physical actions" with Brecht's "dialectical theatre", Penka sought to create his own Marxist model of theatre analysis. This model can in hindsight be seen as part of the cultural policies of the GRD, in which they attempt to reduce the impact of Brecht's theatre and theory, by restricting it to a socialist realist framework. Due to Penka's teaching in Scandinavia in the late 1960s, 70s and 80s, the Stanislavski-Brecht synthesis model was implemented in acting schools and in theatre companies in Sweden and Norway. Both the staff and students at the acting schools reconned Penka's methods to be a renewal of the theatre and theories of Brecht.

Keywords: Sosialistisk realisme, Rudolf Penka, Hålogaland Teater, Bertolt Brecht, Konstantin Stanislavskij, Penka-metoden, politisk teater, Fria Proteateren

## Om forfatteren

Anna Blekastad Watson (f. 1979), er førsteamanuensis i sceniske fag ved Universitetet i Agder. Hun har PhD i teatervitenskap fra Universitetet i Bergen (*De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*, 2021). Watson har arbeidet som foreleser i teatervitenskap ved UiB (2012–22), og undervist i praktiske teaterfag og dramapedagogikk ved Høgskulen i Volda (2019–20) og Høgskolen på Vestlandet (2021–22). Watson har publisert flere teaterkritikker, anmeldelser og vitenskapelige artikler i *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, *Scenekunst.no*, *Nordic Theatre Studies*, *Peripeti*, og *Teatervitenskaplige studier*.

Epost: [anna.b.watson@uia.no](mailto:anna.b.watson@uia.no)

---

Teatervitenskapelige studier 2024 © Anna Watson

Artikkelen er fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Melanie Fieldseth

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – [keld.hyldig@uib.no](mailto:keld.hyldig@uib.no)

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

# Rudolf Penkas sosialistiske realisme – og innflytelsen på Hålogaland teaters politiske estetikk

I denne artikkelen vil jeg se nærmere på Rudolf Penkas bidrag til utviklingen av sosialistisk realisme som en skuespillerpedagogikk og teaterestetikk i Øst-Tyskland. I tillegg vil jeg se på Penkas innflytelse på norsk teater og spesielt Hålogaland Teater på 1970-tallet.

Penka har beskrevet *sosialistiske realisme* som en syntese mellom Stanislavskijs og Brechts teatermetoder. Ved å kombinere «de fysiske handlingers metode» fra Stanislavskij med Brechts «dialektiske teater» søkte Penka å skape en egen marxistisk analysemodell for teateret. Denne modellen kan ses som en del av den østtyske Brecht-fortolkningen. Penka bidro til å spre både sosialistiske realisme og den østtyske Brecht-fortolkningen gjennom sin undervisning i Skandinavia.

Da Penka kom til Stockholm på International Theatre Institute (ITI)-symposiet i 1967, underviste han blant annet skuespillerstudenter fra Norge. En av disse var Klaus Hagerup, som seinere bidro til å opprette Hålogaland Teater. Hagerup tok med seg Penkas metoder og nedtegnelser om sosialistisk realisme og benyttet disse aktivt i arbeidet med å skape en politisk teaterestetikk ved Hålogaland Teater. På dette viset fikk et østtysk teateruttrykk innpass ved Hålogaland teater på 1970-tallet.

## Penka og den sosialistiske realismen

Rudolf Penka (1923–1991) hadde som skuespillerpedagog stor innflytelse på skuespillerutdannelsen i Øst-Tyskland (DDR). Under Penkas tid som underviser og rektor ved de statlige teaterskolene i DDR i årene 1955–1985, innførte han en syntesemodell, som kombinerte Brechts dialektiske teater med Stanislavskijs skuespillermetodikk.<sup>1,2</sup> Imidlertid er det fra flere

---

<sup>1</sup> Lazarus, *The Politics*, 167–83.

<sup>2</sup> Penka arbeidet som underviser ved teaterskolen i Leipzig i årene 1955–1959, dernest ved Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst i Berlin fra 1959–1962 som underviser, og som rektor i årene 1962–1975. Etter dette var han tilknyttet som underviser ved teaterskolen frem til 1985.

hold sådd tvil om hvorvidt denne metoden kan sies å være en reell syntese mellom de to, da innflytelsen av Brechts teaterteorier i selve modellen ved nærmere ettersyn synes å være svak.<sup>3</sup>

På slutten av 1960-tallet kom Penka til Skandinavia for første gang, og utover 1970-tallet og inn på 1980-tallet skulle han undervise jevnlig ved skandinaviske teaterskoler, og hans skuespillerpedagogikk fikk stor påvirkning, særlig i Sverige, men også i Norge.<sup>4</sup>

### Penkas teaterbakgrunn og inspirasjonskilder

Penka hadde sin skuespillerutdanning fra den første østtyske teaterhøyskolen, Institut zur methodischen Erneuerung des deutschen Theaters, som ble etablert i Weimar i 1947. Der gikk Penka i årene 1950–53.<sup>5</sup> Denne skolen ble ledet av Maxim Valentin, som var trofast mot den sovjetiske kulturpolitiske doktrinen. På skolen ble det i hovedsak undervist i Stanislavskij-systemet.<sup>6</sup> Valentin og hans krets, som ble kalt for «Weimarianere», fikk stor innflytelse på østtyske teater, med sitt sosialistisk-realistiske teatersyn. I tråd med dette synet, eksperimenterte flere «weimarianere» med å lage synteser av Brecht og Stanislavskijs metoder. Deriblant regissøren Eugen Schaub som ble kjent for sine syntese-forestillinger ved Theater Erfurt. Det innebar at Schaub søkte å sette opp flere Brecht-stykker (bl.a. *Puntila und sein Knecht Matti* 1951 og *Der kaukasische Kreidekreis* 1956) med en psykologisk-realistisk spillestil.<sup>7</sup>

Schaubs syntesearbeid sammenfaller med en tid i DDR hvor kulturpolitikken ble kraftig strammet inn. Svein Gladso skriver i *Brecht/Penka-metoden: en gjennomgang og en analyse* (1991) at «[i] mars 1951 besluttet sentralkomiteen i SED [Sozialistische Einheitspartei Deutschlands] å innlede kamp mot all formalisme i kunst og litteratur».<sup>8</sup> Det er på samme tid at Stanislavskij-systemet blir lansert som et forbilde for et tysk sosialistisk-realistisk teater.

En storstilt Stanislavskij-konferanse ble organisert av kulturmyndighetene i 1953<sup>9</sup>, og her var blant annet «weimarianerne» pådrivere for å lage en syntese av Stanislavskij-systemet med Brechts teaterteorier. En syntese som imidlertid synes å ha favorisert Stanislavskijs metoder på bekostning av Brechts. Dette ble blant annet gjort ved å sidestille Stanislavskijs fysiske handlingers metode med Brechts begrep om sosial gestus. Samtidig som Brechts bruk av episke grep, i særdeleshet *Verfremdung*, ble kritisert for å være formalistisk og anti-realistisk. Den episke dramaturgien, ble nedgradert fra å være en helhetlig dramaturgisk modell, til å være et stiltrekk i Brechts teater.<sup>10</sup> På dette viset forsøkte «Weimar-skolen», understøttet av østtyske kulturmyndigheter, å omgjøre Brechts estetisk-politiske prosjekt til et stiltrekk, som enhver sceneinstruktør kunne velge å

<sup>3</sup> Lazarus, *The Politics*, 167–183.; Gladso, *Dramturgi*, 51–52.

<sup>4</sup> Luterkort, *Skådespelarens utbildning*; Hagerup, «Litt om Brecht».

<sup>5</sup> Holmes, *Theatre as an Institution*.

<sup>6</sup> Pintzka, *Fra Sibir til synagogen*, 84.

<sup>7</sup> Gladso, *Brecht/Penka-metoden*, 51–52.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 10–11.

<sup>9</sup> Konferansen ble arrangert av Staatliche Kunstkommision. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 112.

<sup>10</sup> Gladso, *Brecht/Penka-metoden*, 10–11.

«krydre» med, eller la være. Denne modellen ble kalt for sosialistisk realisme, for å passe inn i det østtyske sosialistiske statsprosjektet.<sup>11</sup> Da Penka og de andre skuespillerelevne ved teaterinstituttet i Weimar, fikk all sin praksis ved Erfurt-teatret, er det sannsynlig at Penkas idé om å skape en syntese mellom Brecht og Stanislavskij, nettopp oppstod under hans praksisopphold på Erfurt.<sup>12</sup>

I 1960 og 1966 var Penka på studieopphold ved de sovjetiske teaterskolene i Moskva og St. Petersburg. I St. Petersburg hadde Georgij Tovstonogov utviklet en innflytelsesrik skuespillerpedagogikk, hvor han søkte å skape en helhetlig skuespillerpraksis ved å sette samme de tidlige og de senere metodene til Stanislavskij.<sup>13</sup>

### Syntesemodellen og den politiske kontekst

I innledningen til boken *Lærestykker*<sup>14</sup> (1974), skriver den tysk-norske forfatter og illustratøren Peter Haars om en borgerlig (vestlig) og en kommunistisk (østlig) fortolkning av Brechts teater og teorier. Haars viser til den vestlige Brecht-fortolkningen som instrumentell. Det vil si at i de vestlige land, og særlig i Vest-Tyskland, har man søkt å iscenesette Brechts dramatik uten å gå inn i hans marxistiske samfunnsanalyse. I stedet benyttet en seg av hans formgrep som Verfremdung i spill og sang. Videre beholdes Brechts episodiske oppbygging, mens klasseanalyse og samfunnskritikk tones ned.<sup>15</sup> Brechts teaterteorier bidrar dermed til en fornying av teaterets formspråk i Vesten, mens den tømmes for politisk innhold, så langt det lar seg gjøre. I den østlige Brecht-fortolkningen derimot, beholdes den politiske analysen, men kun til en viss grad. Det som beholdes er i hovedsak Brechts kapitalismekritikk, mens hans kritikk av det kommunistiske styresettet i samtiden ikke videreføres.<sup>16</sup> Som nevnt strippest de østlige oppsettene for Verfremdung-teknikker og andre episk grep, og Brecht-oppsettinger søkes så langt som mulig å gjøres sosialistisk-realistiske. Unntaket er selvfølgelig Berliner Ensembles egne Brecht-oppsettinger. Imidlertid var det en smal knivsegg som Brecht og Berliner Ensemble (BE) måtte bevege seg på, hvis de skulle holde seg inne med SEDs kulturpolitikk.<sup>17</sup>

### Brecht og det dialektiske teatret

David Barnett skriver i *A History of the Berliner Ensemble* (2015) om hvordan Bertolt Brecht søkte å omgå den østtyske teatersensuren på 1950-tallet. Barnett trekker frem BEs oppsetting *Katzgrabe*

---

<sup>11</sup> Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 83; Gladso, *Brecht/Penka-metoden*, 10.

<sup>12</sup> Ibid.; Ibid.

<sup>13</sup> Maločevskaja, *Regiskolen*, 21–22.

<sup>14</sup> Hele tittelen på boken er: *Lærestykker: Lærestykket fra Baden, Ja-sieren og Nei-sieren, Forholdsregelen, Unntagelsen og regelen: kommentarer, dokumenter, teori*.

<sup>15</sup> Haars, «The Proof of the Pudding is in the Eating», 11.

<sup>16</sup> Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 58–62.

<sup>17</sup> Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 2.



(1952) av Erwin Strittmatter, som er et stykke dramatik som oppfyller kulturmyndighetenes krav til sosialistisk realistisk teater til punkt og prikke. Denne teksten er svært ulik de tekstene som Brecht tidligere har adaptert til bruk for BE-oppsetninger, da den ikke har noen tydelig dialektisk konflikt. Fortellingen i *Katzgrabe* handler om hvordan landsbyboerne i bygda Katzgrabe, søker bedre kår ved å bygge vei mellom sin landsby og den lokale byen. Det er flere personer, som storbonden, som ikke selv vil bidra i bygging eller finansiering av veien, men som profiterer på at den blir bygget. Imidlertid, hører landsbyboerne på råd fra Partiet (SED) og beslutter seg for å bygge veien selv. I stykket er det landsbyboerne og Partiet som fremheves som helter. Dessuten har stykket en lykkelig slutt hvor det arrangeres en stor fest for å feire veien og støtten fra Partiet.<sup>18</sup> I forbindelse med oppsetningen publiserte Brecht «Katzgraben-Notate»,<sup>19</sup> hvor han omtaler sitt teater som dialektisk-realistisk. I notatene ser det tilsynelatende ut som om Brecht omfavner Stanislavskij og det realistiske teateret, da han fremhever psykologisk-realistiske metoder og bruken av lineær dramaturgi.<sup>20</sup> Om vi ser til andre teateroppsetninger i DDR på samme tid, vil vi kunne finne en lignende mal på teater som Brecht og BE fremviser i Katzgraben-notatene.<sup>21</sup>

Imidlertid har Barnett påvist at det var stor forskjell mellom de offentlig publiserte «notatene» til Brecht, og de samtidige interne modellbøkene til BEs produksjoner. Teaterensemblet fortsatte nemlig å benytte seg av ulike former for stilisering (og særlig Verfremdung) og de tok i liten grad innover seg en psykologisk-realistisk motivering i sitt karakterarbeid.<sup>22</sup> Barnett har på bakgrunn av en krysslesningen av BEs interne modellbøker med uttalelsene i Katzgraben-notatene slått fast at Brecht bevisst søkte å blidgjøre SED gjennom en «innrømmelses-strategi».<sup>23</sup>

Denne strategien førte delvis til at BE fikk et visst kunstnerisk armslag, men samtidig skulle SED benytte seg av Brechts «innrømmelse-strategi» til å konsolidere sin egen kulturpolitiske linje. I SEDs fortolkning ble Brechts «innrømmelser» forstått som at han vedgikk sine tidligere «borgerlig dekadente» feiltakelser i det episke teatret, for å gå over til å spille sosialistisk-realistisk teater. Dette ble særlig tydelig etter Brechts død i 1956, da hans «innrømmelser» i Katzgraben-notatene ble føyet til i den østlige-Brecht-fortolkningen.<sup>24</sup>

### Utgangspunktet for syntese-systemet: Stanislavskij

Slik som Brecht har fått en østlig og vestlig fortolkning, har også Stanislavskijs metoder fått det. I Vest-Europa og i Nord-Amerika er det den «tidlige» Stanislavskij i Lee Strasbergs fortolkning

---

<sup>18</sup> Ibid., 115.

<sup>19</sup> Ibid., 118.

<sup>20</sup> Ibid., 114–20.

<sup>21</sup> Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 60.

<sup>22</sup> Gladso, *Brecht/Penka-metoden*, 10; Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 116.

<sup>23</sup> Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 116.

<sup>24</sup> Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 60.

som er benyttet.<sup>25</sup> Denne delen av skuespillersystemet som blir kalt for «the method» og «method-acting», er knyttet til handlingsanalyser og karakterarbeid som er psykologisk motivert.

Stanislavskijs-skuespillersystem er beskrevet i boken *Skuespillerens arbeid med seg selv – Del 1*, som utkom i Sovjetunionen så sent som i 1938, kun et år før Stanislavskijs død.<sup>26</sup> Imidlertid var Stanislavskij på dette tidspunktet i gang med en større redigering av sitt system. Han hadde erfart at en primær vektning av handling ut fra psykologiske motiver, kunne føre til et statisk spill. Derfor hadde han i 1936 begynt å arbeide med en ny metode som han kalte «de fysiske handlingers metode».<sup>27</sup>

I den østlige Stanislavskij-fortolkningen kombineres de to metodene – «innlevelsesmetoden» og «de fysiske handlingers metode» – til en sammensatt skuespillermetode. Som nevnt innledningsvis, regnes den sovjetiske regissøren og skuespillerpedagogen Georgij Tovstonogov som arkitekten bak denne sammensatte Stanislavskij-metoden.<sup>28</sup>

Kjell Helgheim beskriver i *Realisme og teatralitet: tre russiske profiler: Stanislavskij, Meyerhold, Evreinov* (2015) at «innlevelsesmetoden» er en metode hvor «skuespilleren skulle trenge inn i rollens sjeleliv og derfra skape det fysiske uttrykket og gestalte og inkarnere rollen».<sup>29</sup> Helgheim beskriver videre hvordan Stanislavskij vektlegger at skuespillerstudentene, for å få til en slik rolle-inkarnasjon, måtte benytte seg av egne minner i sitt innstuderingsarbeid.<sup>30</sup> Det som kjennetegner arbeidet med Stanislavskijs metoder både i øst og i vest, er at dette er en praktisk-dialogisk metode som overføres fra mester til elev gjennom et verksteds- og studioarbeid.<sup>31</sup>

Et av verktøyene som Stanislavskij utviklet for sitt system er *handlingsanalysen*.<sup>32</sup> Ensemblet tok da for seg den gitte dramateksten, og analyserte den scene for scene. Målet var å dele opp dramaets handling i dens minste bestanddeler, i situasjoner. Tanken bak handlingsanalysen var at skuespillene gjennom selv å være delaktige i analysen av karakterenes handlinger og motivasjonene for disse handlingene, ville få en bedre forståelse for og innlevelse i sin egen karakter.

Et slikt praktisk detaljert analysearbeid finner vi igjen i både Tostogonovs Stanislavskij-metode og i Penkas syntese-modell.<sup>33</sup> Ved Statens teaterhøgskole undervist Penka i sin egen syntesemodellen fra 1976 og utover 1980-tallet, mens Irina Maločevskaja underviste i Tostogonovs Stanislavskij-metoder på 1990 og 2000-tallet.<sup>34</sup> I Sigrid Skutviks doktorgradsavhandling *En analyse av skuespiller*

---

<sup>25</sup> Helgheim, *Realisme og teatralitet*, 21.

<sup>26</sup> Ibid., 22–34. Stanislavskij hadde imidlertid arbeidet med denne metoden helt fra 1906.

<sup>27</sup> Ibid., 22.

<sup>28</sup> Maločevskaja, *Regiskolen*, 18.

<sup>29</sup> Helgheim, *Realisme og teatralitet*, 33.

<sup>30</sup> Ibid., 34.

<sup>31</sup> Maločevskaja, *Regiskolen*, 19.

<sup>32</sup> Ibid., 23. Irina Maločevskaja beskriver «metoden for handlende analyse av skuespill og roller» som en av grunnpilarene i Georgij Tovstonogovs Stanislavskij-baserte skuespiller- og regiutdanning.

<sup>33</sup> Ibid., 18; Gladso, *Brecht/Penka-metoden*; Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 60–62.

<sup>34</sup> Kunsthøgskolen i Oslo, *Drømmefabrikken*.

*utdannelsen* (2015), blir studenter ved teaterskolen intervjuet, og de beskriver at «Irina- og Penka-metodene ikke er to forskjellige retninger, men springer ut av samme stamme i forhold til Stanislavskij. Penkas prinsipper innenfor tradisjonen bekreftet de som en syntese av Stanislavskij og Brechts teatermetodologi med størst fokus på Stanislavskijs prinsipper og mindre på Brechts. Irinas prinsipper bekreftet de som en rendyrking og videreutvikling av Stanislavskijs metode for fysiske handlinger og handlende analyse som betegnes som den psykofysiske metoden innenfor psykologisk teater.»<sup>35</sup>

### Penkas syntese-modell i praksis

I den kritiske litteraturen som finnes om Penka, er det en enighet om at det meste av Penkas øvelser og teknikkene er hentet fra Stanislavskij. Et unntak er Penkas *handlingsanalyse*. Selv om grunnlaget er hentet fra Stanislavskij, så har Penka, i samsvar med den sosialistiske realisme, gjort en vri på motivasjonsanalysen – fra Stanislavskijs psykologiske motiverte og individfokuserende analyse til en marxistisk-dialektisk analyse.<sup>36</sup>

Ved å bruke en marxistisk-dialektisk handlingsanalyse, trente Penka sine skuespillerstudenter i å identifisere den samfunnsmessige posisjonen og klassetilhørigheten, som deres karakterer har i det aktuelle stykket. Det neste steget i analysen var å finne frem til karakterenes klassemotiverte handlinger i form av motsetninger, konflikter og vendepunkter. Et viktig moment i betoningen av vendepunkter, var at skuespillerstudentene skulle unngå spill som gav en glidende overgang fra et vendepunkt til det neste. Tvert imot skulle de i oppbyggingen til et vendepunkt spille dette skiftet markert og litt overdrevet. Med andre ord skulle brudd markeres.<sup>37</sup> En slik markering av brudd i spillet er en viktig del av Brechts episeringsteknikk, hvor klassemotsetninger og de skjulte «samfunnsmessige lovene» skulle vises frem igjennom et stilisert og karikert spill.<sup>38</sup>

Et viktig element i en marxistisk-dialektisk handlingsanalyse, var å finne frem til hensiktsmessige sosiale gester for å vise og betone klassemotsetningen. Sosiale gester eller *Gestus* er et sentralt moment i Brechts teaterteorier.<sup>39</sup> Gjennom dette grepet får Penka handlingsanalysen til å dreie seg om å identifisere de samfunnsmessige motsigelsene mellom rollefigurene, heller enn en indre psykologisk motivasjon for de sceniske handlingene, som jo er sentralt i Stanislavskijs skuespillersystem.

Ved å benytte en slik handlingsanalyse med en marxistisk-dialektisk dimensjon, har Penka søkt å lage en universell skuespillerpedagogisk metode, som både skulle kunne benyttes for å vise handlinger med følelsesmessig og psykologisk motiver, sammen med handlinger som kan tilskrives motsetninger av en samfunnsmessig art.

<sup>35</sup> Skutvik, *En analyse av skuespiller utdannelsen*, 56.

<sup>36</sup> Gladsø, *Brecht/Penka-metoden*, 31.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Høyer, *Teater for Folket*.

<sup>39</sup> Barnett, «Gestus».

Imidlertid blir Penkas syntesemetode en forenkling av Brechts episke intensjoner, fordi den primært ble benyttet til analyser av allerede skrevne dramatiske tekster, hvor det for Penka var en ufravikelig regel at det var dramatikerens overordnede intensjon med stykket som skulle utarbeides. Med et slikt syn vil en regissør og et teaterkompani ikke kunne endre på teksten i seg selv, og slett ikke på den innskrevne dramaturgien. Dermed kan en marxistisk-dialektisk analyse av en dramatisk tekst kun komme til uttrykk gjennom mindre justeringer, som for eksempel betoning i spillet og scenespråket.<sup>40</sup>

Til forskjell er Brechts episke teaterteorier en helhetlig marxistisk-dialektisk metode, som innebefatter omskriving av klassiske teatertekster til en episk dramaturgi og et dertil hørende stilisert spill (*Verfremdung*, *Gestus mm.*), i tillegg til bruken av andre episke virkemiddel i scenografi, musikk og lydbilde.<sup>41</sup> Det at Penka kun benytter seg av et lite utvalg av episke virkemidler, en slags «plukk og miks» av grep som var ment å supplere Stanislavskij-systemet, viser at Penkas metode ikke er en likeverdig syntese mellom Stanislavskij og Brecht.

### Penka og Hålogaland teater

Som nevnt tidligere, kom Penka til Skandinavia første gang i 1967, i forbindelse med det Internasjonale Teaterinstituttets (ITI) symposium i Stockholm.<sup>42</sup> Han fikk på bakgrunn av dette, flere engasjement i regi av Nordisk Teaterunion, på slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet.<sup>43</sup> I tillegg ble han invitert til å undervise ved de statlige teaterskolene i Sverige og Norge på 1970- og 1980-tallet.<sup>44</sup> Penka har også virket som regissør og pedagog for frie teatergrupper i Sverige. I Norge er det i særlig grad Hålogaland Teater som har benyttet seg av Penkas syntesemodell som en helhetlig metode.

Det første lengre engasjementet i Skandinavia, fikk Penka av rektor ved den svenske teaterskolen Niklas Brunius, som ble særlig begeistret for Penkas syntese av Stanislavskij med Brecht. Han anså en slik metode som en etterlengtet fornyingen av det svenske teatret.<sup>45</sup> Likeledes mente Janken Varden, som var rektor ved den norske teaterskolen (1976–81)<sup>46</sup>, at Penka var en fremragende pedagog som hadde en udogmatisk tilnærming til Brechts teorier.<sup>47</sup> Sigmund Sæverud underviste ved teaterskolen i denne perioden, og sammen med Klaus Hagerup benyttet de seg av Penkas metoder i flere sammenhenger, men særlig i oppsetninger ved Hålogaland Teater. Sæverud ble først kjent med metoden igjennom Klaus Hagerup.

---

<sup>40</sup> Solgård, «Arbeidsformer i teatret», 60–62.

<sup>41</sup> Barnett, *Berliner Ensemble Adaptations*, ix–xi.

<sup>42</sup> Luterkort, *Nordisk teaterunion*, 37.

<sup>43</sup> Luterkort, *Nordisk teaterunion*; Forstenberg, *The Professional Training of the Actor*.

<sup>44</sup> Luterkort, *Skådespelarens utbildning*; Grøndahl, «Det var litt av en tid».

<sup>45</sup> *Ibid.*, 100–2.

<sup>46</sup> Skolen skiftet først navn til Statens teaterhøgskole i 1983. Skutvik, *En analyse av skuespiller utdannelsen*, 11.

<sup>47</sup> Janken i Grøndahl, «Det var litt av en tid», 76.

Hagerups første møte med Penkas metoder var som deltaker på ITI-symposiet i Stockholm i 1967. På dette tidspunktet var Hagerup skuespillerstudent ved den norske teaterskolen. Han beskriver hvordan oppvisningen med Penkas studenter, fra den østtyske teaterskolen, skulle gjøre at Brecht kom til å bety mer for ham, enn Stanislavskij.<sup>48</sup>

På symposiet presenterte Penka og skuespillerstudentene et utdrag (kalt «fredagsscenen») fra Brechts *Herr Puntila og hans knekt Matti*. Ifølge Penka ble dette gjort helt etter Brechts modellbøker.<sup>49</sup> Det betydde, ifølge Hagerup, at det østtyske skuespillerstudentene «spilte scenen 'etter noter', uten originale påfunn».<sup>50</sup>

«Fredagsscenen» ble presentert tre ganger med ulik betoning i spillet. Første gang spiltes scenen med en psykologisk-realistisk betoning, uten noen form for politisk dialektisk tilnærming. Andre gang scenen ble spilt, la skuespillerstudentene til en dialektisk analyse av karakterenes klassetilhørighet, som ga konfliktene i spillet et klasseperspektiv. Hagerup viser til hvordan Penka vektla dialektikken i scenen, ved å ta hensyn til «det sosiale forholdet mellom den rike vertshusgjesten Puntila og kelneren på Park Hotell, som, hvis han ønsket å beholde jobben, aldri måtte glemme den ufravikelige regelen at «Den rike kunden har alltid rett. Kelneren var totalt avhengig av en fornøyd Puntila[.]»<sup>51</sup> Den tredje gangen scenen ble spilt ble det lagt til en sosial gestus.

Et moment som er viktig å poengtere med Penkas Brecht-demonstrasjon i 1967 er at valget av *Puntila*, sammenfaller med de Brecht-stykkene som Eugen Schaub hadde benyttet i sine «synteseforestillinger» på 1950-tallet. En viktig grunn til dette er at *Puntila* i likhet med blant annet *Fru Carras gevær* har en lineær dramaturgi. Den lineære dramaturgien var, i motsetning til den episodiske, som de fleste Brecht-stykker innehar, den eneste kulturpolitisk anerkjente dramaturgien i Øst-Tyskland. Dermed er det på det rene, at selv om Penka hevder at han fulgte Brechts modellbøker så var det lite ved oppvisningen av *Herr Puntila og hans knekt Matti* som kunne provosere de østtyske kulturmyndigheter.

Det er dermed tydelig at Hagerup og Hålogaland Teater, gjennom syntesemodellen, fikk med seg Stanislavskij «som nissen på lasset», til tross for at Hagerup hevder at Penka bidro til at han ble mer interessert i Brecht enn Stanislavskij.

### Hålogaland Teaters bruk av Penkas metode

Jeg vil nå sette søkelys på Penkas innflytelse på Hålogaland Teater (HT). HT kan sies å være det profesjonelle gruppeteateret som i størst grad har benyttet seg av Penkas metodesett i Norge.

---

<sup>48</sup> Hagerup, «Litt om Brecht», 59.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid., 59–60.

<sup>51</sup> Ibid., 59.

Klaus Hagerup har vist hvordan Penkas metoder spilte en viktig rolle i teaterets pionertid, i deres søken etter verktøy til å skape et oppsøkende og sosialt bevist teater i Nord-Norge.

For Hagerup ble Penkas syntesemodell «nøkkelen til en port som åpnet for et teatersyn ingen av oss kjente til på den tiden.»<sup>52</sup> I et intervju fra 2015, forteller Hagerup om sine egne Brecht-tolkninger, som han hevder i særlig grad korresponderte med Brechts dialektiske teater, slik det ble utarbeidet i Katzgraben-notatene (1953).<sup>53</sup> Ifølge Hagerup innebar dette at Brecht hadde endret syn på det episke teateret og bruken av underliggjøring på 1950-tallet, som førte til at Brecht, i motsetning til tidligere, ønsket at publikum skulle kjenne på en total innlevelse i protagonistene i stykket.<sup>54</sup> Hagerup fremhever at HT arbeidet etter det dialektiske teatrets prinsipper var ved å «bygge opp identifikasjon, og forventning, bryte forventningen, slik at publikum tenker over, og tar stilling til det 'helten' deres gjorde.» «Og sånn spilte jo vi, så godt vi kunne med innlevelse», fortsatta Hagerup.<sup>55</sup> Med andre ord kan HTs tolkninger ses i forlengelse av Penkas sosialistisk-realistiske metoder og den østlige Brecht-fortolkningen.

I 1973 satte HT opp *Det er her å høre tel*. Stykket var skrevet av Klaus Hagerup i samarbeid med befolkningen fra bygdene Senjahopen og Mefjordvær på Senja. Det handler om senjaværingenes ønske om å få knyttet de værutsatte bygdene på yttersida av Senja med vei til kommunesentret Finnsnes, som ligger beskyttet sør på øya. Veien var lovet av de lokale politikerne, men den lot vente på seg, fordi det fra sentralt hold var laget en strategiplan for Nord-Norge for å skape større befolkningstetthet i landsdelen. Dermed ønsket ikke Arbeiderpartiregjeringen å støtte utbygging av infrastruktur for tettsteder på mindre enn tusen innbyggere.<sup>56</sup>

Naturlig nok var det stor motstand mot dette i Nord-Norge. Dermed traff forestillingen en nerve i tiden, da den grep inn i debatten om sentralisering, og tok stilling mot avfolkning av utkantdistriktene.<sup>57</sup> Stykket ble formet med en lineær dramaturgi, hvor bygdas befolkning var protagonister og portrettert som sosialistisk-realistiske helter, mens politikerne og veibyråkratene var antagonister. Disse ble karikert på stilisert vis og var det eneste, utenom Finn Ludts musikkomposisjoner, som kan sies å ha episke trekk over seg. *Det er her å høre tel* ble en publikumssuksess og teatrets gjennombrudd i Nord-Norge. Naturlig nok førte dette til at den sosialistisk-realistiske formen satt seg som en mal, særlig for HTs egenproduserte dramatik.<sup>58</sup> Med dette utviklet HT en oppskrift basert på Penkas metoder, som kom til å bli deres kjennemerke – en kombinasjon av dokumentarisk materiale fra Nord-Norge satt inn i en sosialistisk-realistisk dramaturgi.

Selv om det i særlig grad var den sjølproduserte dramatikken hvor den sosialistiske realismen kom sterkest til uttrykk, ble Penkas metodesett også benyttet når teateret skulle sette opp klassisk

---

<sup>52</sup> Ibid., 60.

<sup>53</sup> Hagerup i Watson, «Intervju med Klaus Hagerup», 369–70.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Brox, *Hva skjer i Nord-Norge?*

<sup>57</sup> Fjeldstad, «Gruppeteater i Norge», 181–232.

<sup>58</sup> Høyer, *Teater for Folket*, 76.

litterær dramatik. Det gjelder for eksempel deres debutoppsetning, *Tolvskillingsoperaen* av Bertolt Brecht, fra 1971.<sup>59</sup>

Forestillingen ble regissert av Pål Løkkeberg, mens Finn Ludt hadde det musikalske ansvaret. Ludt hadde vært kapellmester ved Nationalteatret, hvor han blant annet hadde laget musikk til Nationalteatrets oppsøkende teatergruppe.<sup>60</sup> Ludt var kjent for å være tro mot Brechts teori om det episke teatret, og hans musikk til *Tolvskillingsoperaen* var i samsvar med dette. Skuespillernes spillestil, derimot, var i liten grad episk.<sup>61</sup> Hagerup, som spilte flere roller viser til at det ikke i noe særlig grad ble benyttet episke virkemidler i oppsetningen. Tvert imot spilte de forestillingen «ganske realistisk».<sup>62</sup> Tanken bak var, at om HT spilte Brecht sosialistisk-realistisk, så ville dette være mer lettfattelig for det nordnorske publikummet.<sup>63</sup> Selv om forestillingen fikk gode anmeldelser i flere aviser, var publikumsoppmøtet svært lavt.<sup>64</sup>

Teateret tolket selv at publikums skepsis til å se *Tolvskillingsoperaen* handlet om at tittelen nevner *opera*, og det var jo finkultur, og ikke ansett som folkekultur. Derfor droppet HT *opera* fra tittelen, i håp om at det ikke ville «skremme vekk muligens uvitende publikum».<sup>65</sup> Imidlertid bidro ikke navneendringen til å øke publikumsantallet, det forble lavt igjennom hele spilleperioden.

Ifølge Jens Harald Eilertsen, i boken *Teater utenfor folkeskikken* (2004), handlet «publikumstørken» om at «søringene» ved HT hadde misforstått den nordnorske teatersmaken. Eilertsen viser til at i lang tid før opprettelsen av Hålogaland Teater i 1971, hadde profesjonelle omreisende teatergrupper hatt stort hell med oppsetninger av folkekomedier og revy i den nordlige landsdelen. Disse sjangrene ble også tatt opp av lokale amatørgrupper fra 1930-tallet og framover. Og flere steder i Nord-Norge vokste det frem sterke revymiljø, slik som i Hammerfest og Honningsvåg.<sup>66</sup>

Det skulle altså ikke være vanskelig for teaterarbeiderne ved HT å få med seg at nordlendingene likte revy. Men det var ingen enkel sak for pionergjengen ved HT å spille revy. De anså nemlig revyen, med dens nummerorienterte dramaturgi, som uegnet til å portrettere «folkets» virkelighet.<sup>67</sup>

Imidlertid, kan ikke denne holdningen til revy sies å stamme fra Brecht selv. For i «Kommentarer til folkeskuespillet» fra antologien *Om tidens teater* (1960), viser Brecht til at både folkekomedien og revyen var viktige inspirasjonskilder for hans teater. I særdeleshet anså Brecht at revyen, nettopp

<sup>59</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 2.

<sup>60</sup> Hagen, *Finn Ludt og hans musikk*, 1.

<sup>61</sup> Hagen, *Finn Ludt og hans musikk*; Eilertsen, *Polare scener*, 24.

<sup>62</sup> Hagerup i Watson, «Intervju med Klaus Hagerup», 353–78.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 24–25.

<sup>65</sup> Ibid., 26.

<sup>66</sup> Eilertsen, *Teater utenfor folkeskikken*, 114–16, 132–33; Høyer, *Teater for Folket*, 103.

<sup>67</sup> Hagerup, «Hvor kommer de gode forestillingene fra?», 4.

på grunn av dens fragmenterte dramaturgi, bruk av faste typer og stilisert spill, var verdifull i arbeiderteateret.<sup>68</sup>

Hva kan det da bero på at Hagerup og de andre pionerne ved HT, ikke støttet seg til Brechts forståelse av revyen, når denne formen i tillegg var en utbredt folkelig teatersmak i Nord-Norge?

En skal ikke grave dypt for å finne svaret: det handler om påvirkningen fra Penka og den østlige Brecht-fortolkningen. Denne påvirkningen var så sterk, at den skapte et dogme for hva som ble ansett å være en folkelig estetikk, innenfor det politiske teatermiljøet i Norge på 1970-tallet.

Dette kan leses ut av flere artikler i tidsskriftet *Profil* i tidsrommet 1972–77.<sup>69</sup> *Profil* var på denne tiden talerør for den maoistiske bevegelsen i Norge (AKP m-l), og Klaus Hagerup var en viktig premissleverandør for kunstsynet i *Profil*.<sup>70</sup> Jahn Thon beskriver i boken *Tidsskriftets forståelsesformer – Profil og profilister 1959–1989* (1995) hvordan Hagerup samt flere andre skribenter i *Profil*, forfektet at en sosialistisk realisme var den eneste estetikken som egnet seg til å portrettere livet til de undertrykte klassene. Mens modernisme og avantgardisme, derimot, «avises totalt med den begrunnelse at dette ikke har betydd noe for arbeiderklassen».<sup>71</sup>

Imidlertid skjer det et skifte i den politiske estetikken ved HT fra 1975, fra en ensidig bruk av sosialistisk realisme til å ta i bruk revyformer.

### Hålogaland Teater endrer syn på revyen

Det var den svenske teatergruppen Fria Proteatern som bidro til at Hålogaland Teater og Klaus Hagerup endret holdning til revyformen. Fria Proteatern, hvor blant annet Gunnar Ohrlander var dramatiker, Stefan Böhm regissør og Stefan Ringbom komponist, var kjent for å lage politiske arbeiderrevyer med en særegen musikkstil som blandet progressiv rock med folkemusikk og arbeidersanger fra 1920-tallet.<sup>72</sup>

Skiftet i HTs valg av estetikk skjedde i forbindelse med produksjonen til *Vor ret vi tar* (1975). I hovedoppgaven til Jostein Høy, *Teater for Folket: Hålogaland Teater i 70-åra – Institusjon, estetikk og politikk* viser Høy til at *Vor ret vi tar* var den av HTs oppsetninger som liknet mest på mellomkrigstidens agiterende arbeiderteater. Med en veksling mellom sketsjer, dialoger, talekor, kommentarer og rene spill-sekvenser, sammen med en collageform som ble brukt til å vise framveksten av den organiserte arbeiderbevegelsen i Kirkenes.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Brecht, *Om tidens teater*, 98–104.

<sup>69</sup> Indregard, «Hva er folkets kultur»; Vercoe, «Spontane innsigelser»; Nygård, «Makrellen i Nord-Norge»; *Profil*, «Kjedelig politisk teater».

<sup>70</sup> Thon, *Tidsskriftets forståelsesformer*, 142–212.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 175.

<sup>72</sup> *Profil*, «Kjedelig politisk teater», 30–35.

<sup>73</sup> Høy, *Teater for folket*, 101; Eilertsen, *Polare scener*, 63.



I *Polare scener – Nordnorsk teaterhistorie fra 1971–2000* beskriver Hagerup det estetiske skiftet i forbindelse med arbeidet med *Vor ret vi tar* slik: «heldigvis hadde vi fått kontakt med Fria Proteatern. Da Stefanene kom, Böhm og Ringbom, ble det fart i sakene. ‘Vor ret vi tar’ var utvikla med dem. [...] Vi diskuterte, jeg løp på siderommet, skreiv og kom tilbake med nye forslag til tekster. Det var mye humor og ei artig tid.»<sup>74</sup> Her viser Hagerup til hvordan Böhm og Ringbom bidro til å forløse produksjonen av *Vor rett vi tar*, nettopp gjennom bruken av revyformen. Hvordan kunne det ha seg at de to teatergruppene hadde så ulikt syn på politisk estetikk, særlig i relasjon til Brechts teaterteorier? For å belyse dette vil jeg vise noen forskjeller og likheter mellom HT og Fria Proteatern.

Det var flere likheter mellom HT og Fria Proteatern, begge grupper hadde tilknytning den maoistiske bevegelsen i sitt land.<sup>75</sup> I tillegg ville begge grupper lage teater som skulle målbære undertrykte grupper i samfunnet, i form av oppsøkende teater med dokumentariske arbeidsmetoder. Slik som Hagerup og de andre pionerene ved HT hadde samlet inn stoffet til *Det er her æ bore tel* gjennom research og intervju, hadde Gunnar Ohrlander i Fria Proteatern intervjuet streikende arbeidere ved LKAB (Gruveselskapet i Norrbotten) som basis for å lage *NJA-pjäsen* i 1969 og *Pjäsen om Norrbotten* i 1970.

Men det som skilte de to gruppeteatrene fra hverandre, var som nevnt deres oppfattelse av Brechts teaterteorier og deres valg av teaterform. Denne forskjellen kan delvis forklares ved at gruppene hadde ulike utdannelsesbakgrunner.

Mens HT ble startet av en gruppe skuespillere, hvor Klaus Hagerup og Sigmund Sæverud var toneangivende. Hvor deres kunstneriske utdanning var fra Statens Teaterskole i Oslo, hvor Penkas skuespillerpedagogikk var toneangivende. Til forskjell hadde aktørene bak Fria Proteatern bakgrunn fra det progressive musikkmiljøet i Sverige, som innebefattet mange ulike musikksjangre og ulike politiske strømninger på venstresiden. Det som forente dem, var ønsket om å skape ikke-kommersiell musikk. Initiativtakerne til Fria Proteatern hadde møttes ved Adolf Fredriks musikkola i begynnelsen av 1960-tallet, og startet popbandet Mascots sammen. Høsten 1967 ble gruppa engasjert som teatermusikere til et stykke om Vietnam ved Dramaten (Kungliga Dramatiska Teatern) kalt *Dom*.<sup>76</sup> Etter flere produksjoner ved Dramaten, brøt gruppen med teateret og dannet Fria Proteatern.<sup>77</sup> Fra starten av var det musikken, revyformen og et politisk engasjement, som var drivkraften bak deres teaterproduksjoner.

I løpet av 1970-tallet ble gruppens musikkstil utvidet fra popmusikk til progressiv rock og folkemusikk. I et intervju publisert i tidsskriftet *Profil* i 1977, viser Stefan Böhm til at gruppens musikkstil bygget på den svenske folkemusikktradisjonen, samtidig som de låner stilelementer fra andre musikktradisjoner.<sup>78</sup> I tillegg til sjangerblanding, var også en «episering» av musikken viktig i Fria Proteaterns musikalske uttrykk. En slik «episering» skulle Sverre Kjeldsberg, kapellmesteren

<sup>74</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 63.

<sup>75</sup> Andersson, «Gunnar Ohrlander».

<sup>76</sup> Progg.se, «Fria Proteatern»; Hellqvist, «Kultur och kommersialism», 186.

<sup>77</sup> Progg.se, «Fria Proteatern»; Hellqvist, «Kultur och kommersialism», 186; Wikipedia, «Fria Proteatern».

<sup>78</sup> *Profil*, «Kjedelig politisk teater», 35.

ved Hålogaland Teater, lære av Stefan Ringbom og Stefan Böhm, i forbindelse med oppsettingen *Vor rett vi tar* (1975).

Kjeldsberg hadde i likhet med Ringbom, bakgrunn fra popmusikken, som vokalist for bandet *Pussycats*, i tillegg hadde han klassisk musikkutdannelse fra konservatoriet i Tromsø.<sup>79</sup> Men ett felt var nytt for Kjeldsberg – episk stilisert musikk. Kjeldsberg beskriver møtet med den nye teknikken slik: «[Stefan] Böhm kjørte mæ [...] fordi han mente æ tilslørte teksten istedenfor å tolke den, og det gjorde æ ved ikkje å tenke konkret på det æ sang. Æ va som mange pop-vokalista, meir opptatt av min egen stemme enn av ka æ sang. En liten vibrato her og en glissando der!»<sup>80</sup>

På dette viset ble Kjeldsberg introdusert til teknikker for å skape episk stilisert musikk. Disse teknikkene hadde blitt utviklet på 1920- og 30-tallet av den tyske komponisten Hanns Eisler i samarbeid med Bertolt Brecht. Eisler viser til viktigheten av at sangtekster fremføres klart og tydelig i politisk teater, slik at tilhørerne forstår hva som formidles. Av denne grunn kritiserte Eisler populærmusikken fordi han mente det var en tendens til å tilsløre meningsinnholdet i kommersiell popmusikk.<sup>81</sup> En tydeliggjøring av innholdet i sangtekstene var et av flere grep i episk teatermusikk, som Kjeldsberg fikk opplæring i av Böhm og Ringbom. De ville også, i tråd med Eisler og Brecht, gjøre musikken til et frittstående teaterelement, som skulle underbygge og tydeliggjøre meningsinnholdet i sangtekstene.

Dermed er det tydelig at Fria Proteatern bidro til Hålogaland Teaters snuoperasjon, bort fra en ensidig bruk av sosialistisk realisme, og til en mer omfattende bruk av episke stiliseringsgrep sammen med revyformatet.

HT fortsatte imidlertid å benytte Penkas metoder, også i etterkant av *Vor rett vi tar*. Særlig benyttet de seg av Penkas marxistisk handlingsanalyse. Dette kan tydelig ses i forbindelse med HTs oppsetning av *Peer Gynt* i 1975. Her blir Peer satt inn i et marxistisk-dialektisk rammeverk som fremhever konflikten mellom individ og samfunn. Først vises Peer som «underdog'en og proletaren Peer, seinere [s]om den middelaldrende og aldrende kapitaleier i verdenssamfunnet».<sup>82</sup> På denne måten kan vi se at Penkas metoder fortsatte å være en del av HTs kunstneriske verktøykasse i deres bestrebelse etter å lage teater for «folket», også etter 1975. Imidlertid, var ikke den sosialistiske realismen og den østlige Brecht-fortolkningen lenger enerådende i HTs valg av dramaturgi og estetikk.

## Konklusjon

I denne artikkelen har jeg vist hvordan Rudolf Penka, gjennom sin undervisning i Skandinavia fra 1960 til 1980-tallet, bidro til å formidle den østtyske syntesemodellen mellom Stanislaviskij og

---

<sup>79</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 114–15.

<sup>80</sup> Kjeldsberg i Eilertsen, *Polare scener*, 114.

<sup>81</sup> Hagen, *Finn Ludt og hans musikk*, 20–25.

<sup>82</sup> Eilertsen, *Polare scener*, 69.

Brechts teatermetoder. Til tross for at denne syntesen langt fra kan sies å være en likeverdig skuespillerpedagogikk (mellom Stanislavskij og Brecht), ble den formidlet som om den nettopp var dette. Gjennom kontakten med svenske Fria Proteatern tok Hålogaland Teater imidlertid, steget bort fra en ensidig bruk av sosialistisk realistisk dramaturgi i sine produksjoner. I løpet av produksjonstiden til *Vor ret vi tar* (1975) utvidet HT sitt kunstneriske formspråk til å omfatte revyformen, samt flere Brecht-inspirerte episke grep, særlig i teatermusikken. På denne måten omfavnet HT den nordnorske revytradisjonen.

Imidlertid er det tydelig at Penka med sin syntesemodell hadde stor innflytelse på den norske diskursen på 1970-tallet om hva som rettmessig kunne kalles teater *for* folket, noe som debattartikler i tidsskriftet *Profil* på denne tiden viser. Her ble sosialistisk realisme stadfestet som norm for det politiske og folkelige teateret. Selv om debatten om en sosialistisk realisme i teateret avtok etter 1975, er det viktig å påpeke at Penkas skuespillerpedagogikk og -metodikk fortsatt var en viktig inspirasjonskilde for Hålogaland Teater i deres bestrebelser etter å lage et nordnorsk folketeater. Det er åpenbart at Penkas Brecht-formidling har satt spor hos en hel generasjon av teaterarbeidere på 1970-tallet. Gjennom Penka ble Brechts teater og teorier gjort lettfattelige og inspirerende, for politisk engasjerte skuespillerstudenter og teaterarbeidere i Skandinavia.

## Litteraturliste

Andersson, Erik, «Gunnar Ohrlander – mannen som förhäxade hela landsändar», *Arbeterrörelsens Arkiv och bibliotek*. Hentet 5. april 2024. <https://www.arbark.se/en/2013/01/gunnar-ohrlander-mannen-som-forhaxade-hela-landsandar/>

Barnett, David (red.). *Berliner Ensemble Adaptations: The Tutor; Coriolanus; The Trial of Joan of Arc at Rouen, 1431; Don Juan; Trumpets and Drums*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.

Barnett, David. *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Barnett, David, «Gestus», *Brecht in practice*. Hentet 16. april 2024. <https://www.brechtinpractice.net/theory/gestus>

Brecht, Bertolt. *Om tidens teater: en ikke-aristotelisk dramatik*. København: Gyldendal, 1960.

Brox, Ottar. *Hva skjer i Nord-Norge: en studie i norsk utkantpolitikk* (3. oppl.). Oslo: Pax, 1969.

Eggen, Arnljot. *Vi er dei mange: teater om arbeidsfolk*. Oslo: Samlaget, 1987.

Eilertsen, Jens Harald og Ola Røa. *Teater utenfor folkeskikken: nordnorsk teaterhistorie fra istid til 1971*. Stamsund: Orkana, 2004.

Eilertsen, Jens Harald og Ola Røa. *Polare scener: nordnorsk teaterhistorie fra 1971–2000*. Stamsund: Orkana, 2005.

Fjeldstad, Anton. «Gruppeteater i Norge». I *Gruppeteater i Norden*, redigert av Anton Fjeldstad og Aage Jørgensen, 181-232. København: Samleren, 1981.

Forstenberg, Leif, Christian Lund og Svensk teaterunion (red.). *The Professional Training of the Actor. International Theatre Institute Fifth Symposium in Stockholm 1967*. Stockholm: Internationella teaterinstitutet, 1968.

Gladsø, Svein. *Brecht/Penka-metoden: en gjennomgang og en analyse*. Dragvoll: Institutt for drama, film og teater, UNIT/AVH, 1991.

Gripsrud, Jostein. *La denne vår scene bli flamme': perspektiver og praksis i og omkring sosialdemokratiets arbeiderteater ca. 1890-1940*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.

Grøndahl, Carl Henrik. «Det var litt av en tid». I *Drømmefabrikken: Teaterhøgskolens historie sett gjennom åtte forfatters øyne*, redigert av Janne Helteberg Haarseth, Even Lynne, Vetle Lid Larssen og Kunsthøgskolen i Oslo Avdeling Statens teaterhøgskole, 60-87. Oslo: Transit, 2013.

Haars, Peter. «The Proof of the Pudding is in the Eating». I *Lærestykker – Lærestykket fra Baden, Jasieren og Nei-sieren, Forholdsregelen, Unntagelsen og regelen; kommentarer, dokumenter, teori*, redigert av Espen Haavardsholm, Georg Johannesen og Per Kjelling, 7-18. Oslo: Gyldendal, 1974.

Hagen, Per Ole. *Finn Ludt og hans musikk til teaterstykkene 'Pendlerne', 'Det æ hør æ høre tel', 'Jenteloven' og 'Æ e ikkje aleina'*. Hovedfagsoppgave, Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, 1981.

Hagerup, Klaus. «Hvor kommer de gode forestillingene fra?». Oslo: *Dagbladet*, 17. juni 1975.

Hagerup, Klaus. «Litt om Brecht, syttitallet, Hålogaland teater og hvordan det ble slik». *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, no. 3-4 (2006): 58-61.

Hagerup, Klaus. «Intervju med Klaus Hagerup». I Anna Blekastad Watson, *De politiske gruppeteatrene i Norge: Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*, 353-377. Ph.D.-avhandling, Universitetet i Bergen, 2021.

Helgheim, Kjell. *Realisme og teatralitet: tre russiske profiler: Stanislavskij, Meyerhold, Evreinov*. Oslo: Solum, 2015.

Hellqvist, Eva Kjellander & Hallgren, Karin. «Kultur och kommersialism – några exempel från svenskt 1970-tal». *Humanetten*, no. 42 (2019). Hentet 2. april 2024. <https://open.lnu.se/index.php/hn/article/view/2089>

Holmes, Joan E. «Theatre as an Institution in the German Democratic Republic». *Colloquia Germanica*, no. 3 (1981): 229-238. Hentet 8. Mars 2021. <https://www.jstor.org/stable/23979778>

Hålogaland Teater. «'Fru Carrars Gevær' og 'Rapport fra Stordjupta'». Hentet 16 april 2024. <https://halogalandteater.no/produksjon/2005/fru-carrars-gevaer-og-rapport-fra-stordjupta>

Høyer, Jostein. *'Teater for Folket': Hålogaland Teater i 1970-åra – institusjon, estetikk og politikk*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Tromsø, 1983.

Indahl, Gunhild og Bjørn Hall-Hofsø. *Et nordnorske folketeater: etablering av landsdelens første profesjonelle teater: rapport fra interimstyret i Hålogaland teater 1971-1976*. Tromsø: HT, 1976.

- Indregard, Martin. «Hva er folkets kultur». *Profil*, no. 6 (1972).
- Kunsthøgskolen i Oslo Avdeling Statens teaterhøgskole. *Drømmefabrikken: Teaterhøgskolens historie sett gjennom åtte forfatters øyne*. Oslo: Transit, 2013.
- Lazarus, Heide. «The Politics of Searching Traces». I *The Politics of Being on Stage*, redigert av Anja Klöck, 167–183. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Luterkort, Ingrid. «Nordisk teaterunion – Ett bidrag till historien om nordiskt teatersamarbete under 55 år». I *Nordisk Teaterunion – sjuttio år av samspel*, redigert av Ingrid Luterkort og Riitta Seppälä, 11–44. Informationscentralen för teater i Finland, 2008. Hentet 16. april 2024. <https://scensverige.se/wp-content/uploads/2014/04/Nordisk-Teaterunion-70-ar-av-samspel.pdf>
- Luterkort, Ingrid. *Skådespelarens utbildning: utländska inflytanden på nutida svensk teaterundervisning*. Stockholm: Svenska Riksteatern, 1976.
- Maločevskaja, Irina, Sverre Rødahl og Hans Henriksen. *Regiskolen*, Vollen: Tell forlag, 2002.
- Nygård, Oddvar. «Makrellen i Nord-Norge – eller Carlos Wiggen og marxismen». *Profil*, no. 1 (1974): 31–32.
- Penka, Rudolf, Liv Schøyen og Gerhard Ebert. *Skuespilleren: en grunnbok for skuespillerutdanningen*. Oslo: Gyldendal, 1985.
- Pintzka, Wolfgang og Liv Schøyen. *Fra Sibir til synagogen: erindringer fra to verdener*. Oslo: Forlag Press, 2003.
- Profil. «Kjedelig politisk teater er feilslått politikk – intervju med Fria Proteatern». *Profil*, no. 4 (1977): 30–35.
- Progg.se. «Fria Proteatern». *Progg.se – Alternativ musikk i Sverige 1967-1984*. Hentet 5. april 2024. <https://web.archive.org/web/20100814165849/http://www.progg.se/band.asp?ID=16>
- Reims, Daniella. «I Öst och Väst – Teaterpedagogen Rudolf Penkas metodiska arbetsätt». I *Svenska teaterhändelser, 1946-1996*, redigert av Lena Hammergren, Karin Helander og Willmar Sauter. Stockholm: Natur och Kultur, 1996.
- Ringbom, Stefan, Sverre Kjelsberg, Per Chr Hansen, Anton Fjeldstad, Olaf Kran, Tor Amundsen, og Hålogaland teater. *Ti år med HT: Hålogaland teater 1971–1981: artikler, bilder, dikt, intervjuer, melodier og visetekster med melodier*. Bodø: Trohaug, 1981.
- Skutvik, Sigrid. *En analyse av skuespillerutdannelsen ved Teaterhøgskolen og norsk teaterpolitikk 1993–2013: Basert på en intervjuundersøkelse 2002–2005, egne erfaringer og minnesarbeid, oppfølgende intervjuer og nærlesning av utvalgte teaterpolitiske dokumenter*. Doktorgradsavhandling, NTNU, Institutt for kunst- og medievitenskap, 2015.
- Solgård, Karl, Erik. «Arbeidsformer i teatret – en vurdering av Brecht og Rudi Penka». *Profil*, no. 2-3 (1982): 58–62.

Thon, Jahn. *Tidskriftets förståelsesformer: Profil og profilister 1959-89*. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 1995.

Vercoe, Eli. «Spontane innsigelser – eller “kartet og terrenget”». *Profil*, no. 4–6 (1973): 50–51.

Wikipedia. «Fria Proteatern». Hentet 9. april 2024. [https://sv.wikipedia.org/wiki/Fria\\_Proteatern](https://sv.wikipedia.org/wiki/Fria_Proteatern)

# Bjørnstjerne Bjørnson: En glemte dramatiker?

Marie Magnor

## Abstract

The article explores why Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) has largely been forgotten as a playwright in contemporary theatre by examining the reception history of his play *Paul Lange and Tora Parsberg* (1898). By analyzing a selection of theatre reviews from the play's Norwegian premiere in 1901 to its most recent staging in 2000, the article identifies and discusses the premises and criteria that have influenced theatre critics' evaluation of Bjørnson's drama over time. In the first half of the 20<sup>th</sup> century, critics assess the drama very positively, whereas from the 1980s onwards, critics tend to evaluate the play negatively while praising the staging. I argue that this devaluation of Bjørnson as a playwright is initially due to modernist expectations of what constitutes a good work of art, which has led critics around 2000 to view the drama mainly within the context of Bjørnson's status as a forgotten playwright.

## Om forfatteren

Marie Magnor er doktorgradsstipendiat i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. Prosjektet hennes undersøker Bjørnstjerne Bjørnsons kontakt med den skandinaviske kvinnebevegelsen på slutten av 1800-tallet. Tidligere har hun skrevet masteroppgave om Bjørnson og publisert en artikkel om mødre hos Amalie Skram og Vigdis Hjorth.

Epost: [marie.magnor@uib.no](mailto:marie.magnor@uib.no)

---

Teatervitenskapelige studier 2024 © Marie Mangor

Artikkelen er fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Melanie Fieldseth

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – [keld.hyldig@uib.no](mailto:keld.hyldig@uib.no)

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

## Bjørnstjerne Bjørnson: En glemt dramatiker?<sup>1</sup>

Foran Nationaltheatret står Bjørnstjerne Bjørnson og Henrik Ibsen side om side. En slik symbolsk sidestilling kan neppe sies å representere de to dramatikerens faktiske stilling i teatret i dag. Mens Ibsens dramaer spilles jevnlig, er det 24 år siden Terje Mærlis oppsetning av *Paul Lange og Tora Parsberg*, som til dags dato er Nationaltheatrets siste Bjørnson-produksjon. Ikke en gang i Bjørnson-året 2010 ønsket teatret å hedre dramatikerens med en oppsetning av et originalt Bjørnson-stykket; det ble i stedet bestemt at 100-årsjubileet for dikterens død skulle markeres på andre måter.<sup>2</sup> I 2021 skulle riktignok Nationaltheatret sette opp en bearbejdet versjon av *Over ævne* ved den slovenske regissøren Tomi Janežič, men som følge av korona-restriksjoner ble forestillingen avlyst.<sup>3</sup> Det andre av Bjørnsons to *Over ævne*-stykker tar opp temaer som terrorisme, klassekamp og kapitalisme. Dette er med andre ord problemstillinger som fortsatt synes å være svært aktuelle i dag.<sup>4</sup> Fornemmelsen av at Bjørnson likevel er en glemt dramatiker forsterkes dersom man tar en titt på hvordan dramatikken hans omtales i litteraturhistoriske verk i årene rundt 2000. Hos Per Thomas Andersen heter det for eksempel at «det meste av dramatikken samt romanene [har] i dag først og fremst historisk og litteraturhistorisk interesse».<sup>5</sup> Om vi skal tro en slik dom, kan dagens publikum verken lese eller oppleve Bjørnsons dramaer på scenen med særlig stort utbytte – ja, det meste av dramatikken er rett og slett utdatert.

Hvordan gikk dramatikerens Bjørnson fra å være kontroversiell i sin egen tid til først og fremst å være av (litteratur)historisk interesse i vår tid? Hvorfor spilles ikke dramaene hans lenger på teaterscenen? For å belyse disse spørsmålene vil jeg i denne artikkelen undersøke *Paul Lange og Tora Parsbergs* (1898) resepsjonshistorie på teaterscenen. Ikke bare er *Paul Lange og Tora Parsberg* det siste oppførte Bjørnson-stykket på Nationaltheatret, men det har siden (den norske) premieren i 1901 blitt satt opp en rekke ganger på flere av de store norske scenene.<sup>6</sup> Totalt har stykket blitt satt opp 11 ganger på Nationaltheatret, tre ganger på Den Nationale Scene og to ganger på Trøndelag Teater. I tillegg har det blitt spilt av Stavanger Theater, Trondhjems Nationale Scene og Olaus Olsens Theaterselskab.<sup>7</sup> Et hovedpoeng i artikkelen er å vise at det langt ifra er tilfeldig at Bjørnson glimrer med sitt fravær på scenen i dag. Frode Helmich Pedersen har tidligere hevdet at Bjørnsons litterære fall henger sammen med de tidlige Bjørnson-forskernes

<sup>1</sup> Denne artikkelen er basert på materiale som tidligere har vært publisert i forfatterens masteravhandling ved Universitetet i Bergen, «*Verker af denne Art har frivilligt undergivet sig de Fredløses Kaar*». Resepsjon og tolkning av Bjørnstjerne Bjørnsons (1898) *Paul Lange og Tora Parsberg* (2020).

<sup>2</sup> Boasson, «I Nasjonens tjeneste», 332.

<sup>3</sup> Nationaltheatret, «Årsrapport 2021», 17.

<sup>4</sup> For en nylesning av dette dramaet, se for eksempel Pedersen, *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama*, 347–88.

<sup>5</sup> Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, 226.

<sup>6</sup> Urpremierer fant sted på Neue Freie Volksbühne i Berlin i januar 1899, mens den første offentlige forestillingen var å se på Das Königliche Residenztheater i München måneden etter. Førstnevnte var en privat visning, ettersom den var forbeholdt teatrets egne medlemmer. Pasche, *Skandinaviske Dramatik in Deutschland*, 119–20.

<sup>7</sup> For en oversikt over alle oppsetningene, se Sceneweb, «Paul Lange og Tora Parsberg».



tendens til å idealisere sitt forskningsobjekt og nærmest opphøye ham til et nasjonalsymbol: «Et slikt hyberbolsk idealbilde nærmest roper etter å bli revet ned og trampet på, og det synes i dag nokså åpenbart at den tidlige Bjørnson-forskningen på mange måter gjorde Bjørnson en bjørnetjeneste med sitt svermeriske mytemakeri».<sup>8</sup> Erik Bjerck Hagen presenterer en alternativ forklaring. Han mener at litteraturforskeres nedvurdering av Bjørnson i andre halvdel av 1900-tallet skyldes at modernismen ble den dominerende estetikken i Norge fra 1960-tallet og utover. Hovedinnvendingene mot Bjørnson i denne perioden går ut på at han er overtendensløs, moraliserende og sentimental, en skrivestil som ut ifra et modernistisk kunstsyn blir vurdert som noe selvsagt negativt.<sup>9</sup>

Som vi skal komme nærmere inn på om litt, kan det se ut til at modernismens inntog i Norge ikke bare har påvirket litteraturforskeres syn på Bjørnson, men også bidratt til den manglende interessen for å iscenesette Bjørnsons verker. Den Nationale Scenes jubileumsforestilling i 1982 markerer her et vannskille; frem til dette er kritikernes dom over *Paul Lange og Tora Parsberg* som skuespill overveldende positiv. En gjennomgang av teateranmeldelser før og etter denne forestillingen synliggjør i så måte hvordan (kvalitets)kriteriene i teaterkritikken har endret seg i løpet av 1900-tallet. For å forstå 1900-tallets høye verdsettelse er det imidlertid først nødvendig å kjenne til *Paul Lange og Tora Parsbergs* noe spesielle tilblivelseshistorie.

### **Richter-skandalen som teater: *Paul Lange og Tora Parsberg* (1898)**

*Paul Lange og Tora Parsberg* har den norsk-svenske unionskampen som politisk bakteppe og er bygget over de historiske begivenhetene som ledet til den norske politikeren Ole Richters selvmord i 1888. På slutten av 1800-tallet var debatten om unionsspørsmålet sterkt polarisert i Norge. På den ene siden stod de konservative, som forsvarte monarkiet og unionen med Sverige, og på den andre de nasjonalliberale, som ønsket et mer selvstendig og demokratisk styre. Johan Sverdrups første flertallsregjering i 1884 markerte i så måte en viktig seier for venstrebevegelsen. Richter var både en del av Sverdrups Venstreregjering og en gammel venn av Bjørnson, og da det senere ble reist mistillitsforslag mot Sverdrup i 1888, var Bjørnson blant dem som oppfordret Richter til ikke å støtte ham.<sup>10</sup> Til Bjørnsons skuffelse holdt Richter likevel en forsvarstale for Sverdrup, som fikk fortsette som statsminister. Kort tid før selvmordet rettet Bjørnson selv et angrep mot Sverdrup gjennom å publisere et privatbrev fra Richter som han mente beviste Sverdrups løgnaktighet. Det vil si: I en artikkel i *Verdens Gang* 23. mai hevdet Bjørnson at Richter i et brev hadde fortalt ham at Sverdrup hadde kjent til den kontroversielle ordlyden i 15. mai-protokollen 1885, som sa at utenriksministeren måtte ha svensk statsborgerskap, hvilket Sverdrup tidligere hadde nektet for i en tale på Stortinget.<sup>11</sup> Richter var på sin side sikker på at han aldri hadde karakterisert Sverdrups erklæring som uriktig, men ettersom han ikke kunne finne originalbrevet, kunne han ikke bevise det. Ifølge Richters biograf Per Fuglum har originalteksten

<sup>8</sup> Pedersen, *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama*, 19.

<sup>9</sup> Bjerck Hagen, *Livets overskudd*, 8.

<sup>10</sup> Fuglum, *Ole Richter*, 267.

<sup>11</sup> Keel, *Bjørnstjerne Bjørnson*, 204–6.

senere vist at Richter hadde rett i sine antakelser om at Bjørnsons gjengivelse, som var etter hukommelsen, var ukorrekt.<sup>12</sup> Den feilaktige gjengivelsen av brevet rammet ham uansett hardt. Etter å ha blitt avskjediget fra embetet som Norges statsminister i Stockholm, skjøt han seg selv 15. juni 1888. Richters død vakte umiddelbart diskusjoner, både rundt bakgrunnen for, og omstendighetene rundt selvmordet, skylden og de skyldige.<sup>13</sup>

Ti år senere hadde altså Bjørnson omarbeidet disse hendelsene til et teaterstykke. I *Paul Lange og Tora Parsberg* møter vi Paul Lange, en avtroppende statsminister som må bestemme seg for om han skal støtte den gamle regjeringssjefen i det kommende mistillitsvotumet eller ikke. Han lover sin gamle venn Arne Kraft å holde seg borte fra avstemmingen, men bryter dette løftet etter at hans forlovede, Tora Parsberg, ber ham om å ta imot svenskekongens tilbud om en gesandtskapspost i London i bytte mot en forsvarstale for regjeringssjefen – og dermed redder han regjeringen.<sup>14</sup> Partiet hans oppfatter imidlertid denne talen som et svik, og når avisene i tillegg avslører at talen ikke samsvarer med det han egentlig mener om regjeringssjefen, blir han fryst ut. Når også kongen til slutt går tilbake på løftet om gestandskapsposten, blir det for mye for Paul Lange, og han skyter seg.

Ved bokutgivelsen i 1898 var en slik dramatisert – og fiksjonalisert – fremstilling av Richters selvmord svært kontroversiell. Samtidsdebatten handlet primært om hvordan man skulle forstå stykkets tilknytning til virkeligheten, og aviskritikken var polarisert. På den ene siden stod konservative litteraturkritikere som fordømte stykket fordi de mente det var umoralsk av Bjørnson å behandle Richters selvmord litterært, særlig med tanke på den rollen han selv hadde spilt. Liberale og andre ikke-konservative kritikere var derimot svært positive, blant annet fordi de mente at Bjørnson hadde omformet virkeligheten til kunst, slik at skuespillet måtte forstås uavhengig av de virkelige hendelsene det i utgangspunktet var inspirert av.<sup>15</sup>

### 1901–1960: Politisk problemdrama eller menneskelig tragedie?

Utover 1900-tallet blir teaterkritikere samstemte i sin positive dom over *Paul Lange og Tora Parsberg*, selv om resepsjonen er preget av to prinsipielt ulike tolkningsvarianter. Enkelte ser det som et politisk problemdrama og mener det er Bjørnsons dikteriske oppgjør med et inhumant, politisk miljø. Litteratur- og teaterkritiker Fernanda Nissen peker for eksempel på dramaets tendens allerede ved Nationaltheatrets premiere i 1901. I 1901 var kritikerne fortsatt mest opptatt av stykkets forhold til virkelige hendelser. Forestillingen utløste for eksempel en ny debatt om bruk av levende og døde modeller i diktningen. Denne gangen gjaldt debatten først og fremst

<sup>12</sup> Fuglum, *Ole Richter*, 317.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 324.

<sup>14</sup> Mens Bjørnson altså fremstiller seg selv i Arne Krafts skikkelse, er Tora Parsberg blant stykkets mest fiktive karakterer. Selv om Ole Richter forlovet seg med Ebba Astrup i dødsåret, skal det kun være overflatiske likheter mellom henne og Tora Parsberg-skikkelsen. Jf. Bjerck Hagen, *Livets overskudd*, 251.

<sup>15</sup> For en mer utfyllende diskusjon av den litterære samtidskritikken, se Magnor, «*Verker af denne Art har frivilligt undergivet sig de Fredløses Kaar*», 19–30.

fremstillingen av Johan Sverdrup og hvorvidt en replikk hvor den gamle regjeringssjefen anklages for uærlig oppførsel overfor Paul Lange, hadde rot i virkeligheten.<sup>16</sup> I en anmeldelse for *Social-Demokraten* skriver imidlertid Nissen at dramaet *også* viser hvordan politikken ødelegger den mest ærlige og prinsippfaste politikeren:

I Paul Langes person er det altsaa Bjørnson skildrer Richter og han har villet vise os, hvorledes netop dennes følsomste, redeligste sider blev hans fordærv, fordi politikere er grove, kolde mennesker, for hvem ord som redelighed, uredelighed, frihed og fædreland, troløshed og forræderi kun er schakbrikker, der tages frem, naar der skal vindes paa dem.<sup>17</sup>

Det er Paul Langes egne ord om politikere Nissen her gjengir. Likevel ser hun ut til å dele en slik oppfatning av politikere i stykket, og slik hun ser det, er det derfor også deres hensynsløshet og brutalitet som driver Lange i døden. Dramaet viser med andre ord hvordan det destruktive, politiske miljøet gjør at han til slutt går til grunne.

Denne linjen videreføres i Anders Stilloffs anmeldelse av Nationalteatrets oppsetning i 1923 for *Arbeiderbladet* (tidligere *Social-Demokraten*). Også han vektlegger tendensen når han roser «dette drama, som i hellig vrede slynger politikken sin anklage i ansigtet og stempler den som en menneske- og samfundsfordærver av giftigste art».<sup>18</sup> Stilloffs forståelse av Bjørnsons drama skiller seg nokså markant fra den øvrige pressens anmeldelser av den samme forestillingen, som vi snart skal se, noe som kan henge sammen med at arbeiderpressen hadde vært forvaltere av klassekampen i litteraturkritikk frem til 1920.<sup>19</sup> For både Nissen og Stilloff er det nemlig et premiss at Paul Lange i utgangspunktet er en troverdig politiker. Begge kritiserer i så måte den respektive hovedrolleinnhaverens tolkning av Lange-karakteren. Nissens kritikk handler om at Bjørn Bjørnson kun viser frem mennesket Paul Lange, og ikke politikeren: «[H]an gav udelukkende den brutte, haabløse mand. Den stærke, ærgjerrige personlige magt, som ogsaa maa findes hos Paul Lange, lod Bjørnson ligge helt urørt».<sup>20</sup> Et lignende problem mener Stilloff å spore i Ingolf Schanckes rolleutførelse over 20 år senere: «Det er den svake Paul Lange, hos hvem al motstand er brutt, *Ingolf Schancke* viser os. Den store, inflydelsesrike politiske personlighet ser man saa litet til, at man vanskelig tør tro på den».<sup>21</sup> En Paul Lange som fremstår nedbrutt og motløs gjennom hele stykket, og ikke bare i siste akt, lar seg nemlig vanskelig kombinere med en tolkning av skuespillet som *problemdrama*. I tråd med Georg Brandes' berømte oppfordring om å «sette problemer under debat» har problemdramaet nettopp som formål å avdekke et problem, synliggjøre kritikkverdige forhold og bidra til samfunnets beste. I en slik tolkning av Bjørnsons drama er det derfor et vesentlig poeng at det avslører den borgerlig-parlamentariske politikken

<sup>16</sup> Sverdrups barn truet til og med Bjørnson med rettsak, og selv om dette ikke ble noe av, gjorde trusselen såpass inntrykk på ham at han gikk med på å endre replikken på scenen. Keel, *Bjørnstjerne Bjørnson*, 418–20.

<sup>17</sup> Nissen, «Nationalteatret. Paul Lange og Tora Parsberg».

<sup>18</sup> Stilloff, «Nationalteatret. Bjørnstjerne Bjørnson: Paul Lange og Tora Parsberg».

<sup>19</sup> Vassenden, «1905–1925: Nasjonalisering av kritikkoffentligheten», 166.

<sup>20</sup> Nissen, «Nationalteatret. Paul Lange og Tora Parsberg».

<sup>21</sup> Stilloff, «Nationalteatret. Bjørnstjerne Bjørnson: Paul Lange og Tora Parsberg».

som et destruktivt og menneskefiendtlig miljø. Dette forutsetter imidlertid at det er de andre politikerne som ødelegger Paul Lange, den mest hederlige av dem alle, og ikke hans egen natur.

Det store flertallet blant teaterkritikere mener derimot at dramaet først og fremst er en menneskelig tragedie, hvor «feilen» ikke ligger i det politiske miljøet, men nettopp hos Paul Lange selv. I en slik tragedietolkning vil det være lite rom for å diskutere skyld og ansvar i forbindelse med Paul Langes selvmord. I stedet er det Paul Lange, den tragiske helten, sin egen svakhet som, nærmest ubønnhørlig, fører til hans undergang. Et tilløp til en slik tolkningsvariant finner vi også ved premieren på Nationalteatret i 1901. *Norske Intelligenssedlers* litteratur- og teaterkritiker, Hans Aanrud, mener for eksempel at de historiske begivenhetene på daværende tidspunkt fortsatt lå såpass nært i tid at det var vanskelig for et norsk samtidspublikum å se forbi dem. Men med tiden ville dramaet virke som det det *egentlig* var, «en Tragedie, hvor den tragiske Udgang maaske ikke er helt motiveret, men som rummer meget baade menneskelig og skjønt». <sup>22</sup> På mange måter ser han ut til å ha fått rett i denne spådommen.

Mange senere kritikere nedtoner nemlig eksplisitt dramaets historisk-politiske innhold og vektlegger i stedet den menneskelige handlingen. Dette skjer ut ifra et idealistisk premiss om at den menneskelige handlingen er «evig» og derfor av høyere kunstnerisk verdi enn den tids- og stedbundne politikken. Dette ser vi for eksempel i Einar Skavlans anmeldelse av Nationalteatrets oppsetning i 1923 for *Dagbladet*: «Det handler om politikk, og bestemte politiske begivenheter har fremkalt det. Men saa snart menneskene begynte aa leve i dikterens sinn, blev det noget ganske andet, som gav skuespillet sin største verdi». <sup>23</sup> For Skavlan ligger skuespillets «største verdi» i dets karakter som (kjærlighets)tragedie. Tragedien er dessuten «meget større og menneskeligere, fordi den i dette moderne elskovsdrama kommer innenfra». <sup>24</sup> Skuespillet fremstår altså som fullstendig frigjort fra sin historisk-politiske kontekst. Fremfor å være en fremstilling av fortidens politiske historie er det en stor kjærlighetstragedie hvor de to elskende skilles ad på grunn av heltens egen psyke. Også *Morgenbladets* Nils Vogt mener at skuespillet (endelig) kunne vurderes utelukkende på sine egne, kunstneriske premisser i en anmeldelse av den samme forestillingen: «Og frigjort med emnets overgang til fortidshistorien kan digterverket stige og lyse som den skjønne aabenbaring det er av menneskelig medfølelse og forstaaelse, av mildhet og styrke». <sup>25</sup> Ved bokutgivelsen i 1898 var Vogt svært kritisk innstilt til Bjørnsons behandling av begivenheter fra en nær forestående fortid. <sup>26</sup> Men 25 år senere mente han altså at skuespillet hadde vist seg som det det egentlig var, en tragedie med stor menneskelig innsikt, ettersom det med tiden hadde løsrevet seg fra sine tilblivelsesforutsetninger.

Dette estetiske vurderingskriteriet dukker opp i flere anmeldelser frem til og med 1960. Et tydelig eksempel finner vi i Sverre J. Herstads anmeldelse av Trøndelag Teaters oppsetning i 1939. I *Adresseavisen* skriver han blant annet følgende:

<sup>22</sup> Aanrud, «Nationalteatret. Paul Lange og Tora Parsberg».

<sup>23</sup> Skavlan, «Nationalteatret».

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Vogt, «Nationalteatret. Bjørnson: Paul Lange og Tora Parsberg».

<sup>26</sup> Jf. Magnor, «*Verker af denne Art har frivilligt undergivet sig de Fredløses Kaar*», 21–22.

Idag interesserer politikken i stykket oss svært lite – det er andre og større begivenheter som ruller forbi oss på verdensscenen. Men dess klarere og lysere står selve den menneskelige handling, for det er jo nettopp det store ved «Paul Lange og Tora Parsberg» at Bjørnson løftet det op over dagen og det tidsbestemte og gav skuespillet diktningens evige liv.<sup>27</sup>

Begivenhetene «som ruller forbi oss på verdensscenen», er antageligvis utbruddet av andre verdenskrig et par måneder tidligere. Uansett mener også Herstad at stykkets største verdi nettopp ligger i handlingens menneskelige element. Ettersom denne delen av skuespillet alltid vil være relevant, begrenses det ikke av de historisk-politiske begivenhetene som opprinnelig inspirerte det.

Flere deler en slik oppfatning av det menneskelige aspektets tidløshet. Carl Fredrik Engelstad knytter til og med dette til Bjørnsons egne personlighetstrekk i *Morgenbladets* anmeldelse av Nationaltheatrets oppsetning i 1954: «Alt som fantes av menneskelig varme og av sinnets noblesse i Bjørnstjerne Bjørnson side om side med hans heftige kampglede, det finner seg uttrykk i det edle skuespill som heter ‘Paul Lange og Tora Parsberg’». <sup>28</sup> Verket forstås her i lys av forfatterens underforståtte diktergeni, hvilket sier noe om Bjørnsons kulturelle status rundt 1950. Finn Bø understreker på sin side kjærlighetens betydning for skuespillets allmennmenneskelige verdi og interesse i *Aftenpostens* anmeldelse av den samme forestillingen:

En karaktersvak statsminister kan i og for seg ha interesse som politisk fenomen. Men den fulle *menneskelige* interesse får karakteren først når den sees i relasjon til kjærligheten. Forholdet mellom Paul Lange og Tora Parsberg hever skuespillet høyt over politikken forurensende atmosfære, opp i lysere og renere luftlag.<sup>29</sup>

Her ser vi igjen hvordan det allmennmenneskelige og allmenngyldige anses for å være av høyere estetisk verdi enn det tids- og stedbundne. For Bø blir dermed kjærlighetsforholdet mellom de to tittelfigurene dramaets fremste kvalitet, ettersom dette gjør det til noe mer enn et politisk drama. Også i 1960 løfter Bø frem det menneskelige innholdet til fordel for det historisk-politiske i en anmeldelse av Nationaltheatrets oppsetning: «De triste historiske fakta som er knyttet til ‘Paul Lange og Tora Parsberg’ har etter hvert trådt mer og mer i bakgrunnen og gitt plass for det evig menneskelige i skuespillet». <sup>30</sup> Etter hvert som Richter-skandalen ble fjernere, blir altså teaterkritikerne enstemmig positivt innstilt til *Paul Lange og Tora Parsberg* som skuespill. Det er dessuten verdt å merke seg at denne utviklingen foregår parallelt med den tidlige Bjørnson-forskningens kanoniseringsprosess, som i løpet av 1900-tallets første halvdel skulle befeste Bjørnsons opphøyde posisjon som nasjonens dikterhøvding. <sup>31</sup> For teaterkritikerne som skriver om *Paul Lange og Tora Parsberg* i denne perioden, er Bjørnsons kvaliteter som dramatiker selvsagte.

<sup>27</sup> Herstad, «Stor Bjørnson-premiere på Trøndelag Teater. ‘Paul Lange og Tora Parsberg’ med Ingolf Schancke som gjest».

<sup>28</sup> Engelstad, «‘Paul Lange og Tora Parsberg’ på Nationaltheatret».

<sup>29</sup> Bø, «Nationaltheatret: ‘Paul Lange og Tora Parsberg’».

<sup>30</sup> Bø, «‘Paul Lange og Tora Parsberg’».

<sup>31</sup> Jf. Pedersen, *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama*, 17–19.

I tillegg er skuespillets løsrivelse fra de hendelsene og personene som inspirerte det, for de fleste en forutsetning for den kunstneriske kvaliteten.

### 1982–2000: Fra motstand til glemsel?

Etter 1960 tok det 22 år før *Paul Lange og Tora Parsberg* igjen var å se på en norsk teaterscene. Anledningen var Den Nationale Scenes jubileumsforestilling, som markerte 150-årsjubileet for Bjørnsons fødsel. Tendensen blant teaterkritikere fra 1982 og utover er å vurdere oppsetningen positivt, *samtidig* som det litterære verket vurderes negativt. I høyere grad enn tidligere skiller altså kritikerne mellom å vurdere oppsetningen og teksten – i sistnevntes disfavør. Rolf Døcker innleder for eksempel anmeldelsen for *Bergens Tidende* med å konstatere at ingen vel har «noe imot at man hedrer en dikter og en tidsånd som Bjørnstjerne Bjørnson på hans hundre og femti års fødselsdag», før han minner om at Bjørnson likevel ikke er – eller var – noen særlig stor dramatiker: «Som dramatiker var han knapt mer enn en parentes hos kollega Ibsen – noe jubileumsforestillingen ‘Paul Lange og Tora Parsberg’ viser med all ønskelig tydelighet».<sup>32</sup> Dermed utfordrer han også teaterpublikummets bilde av Bjørnson, «far sjølv i den norske bokheimen».<sup>33</sup> Poenget hans er jo nettopp hvordan oppsetningen av *Paul Lange og Tora Parsberg*, til tross for Bjørnsons opphøyde, kulturelle posisjon, viser Bjørnsons begrensinger som dramatiker – «med all ønskelig tydelighet» – og hele forestillingens verdi tilskriver han i stedet samspillet mellom de to tittelrolleinnhaverne, Per Sunderland og Lise Fjeldstad. Døcker er altså ikke bare negativ til *Paul Lange og Tora Parsberg* som litterært verk, men til hele Bjørnsons virke som dramatiker.

En slik motstand kan karakteriseres som modernistisk-ideologisk. Årsaken til Døckers avvisning synes nemlig først og fremst å være at han anser Bjørnson for å være en «tidsånd»: «Man kan ikke ta ham ut av hans sammenheng uten å gjøre ham stor urett. Det var ikke mange som forpaktet kulturen og dristigheten i ånd og levnet den gangen».<sup>34</sup> Her bruker han autonomiestetiske kriterier for å nedvurdere Bjørnson; en tidsånd er avhengig av sin kontekst for å bli forstått. En tidsånd vil dermed også være noe selvsagt negativt i en modernistisk estetikk, hvor kunsten ikke skal ha noen hensikt utover seg selv, og hvor autonomi, kompleksitet, ironi og brudd i stedet er typiske eksempler på kriterier for god kunst.<sup>35</sup> Bjørnsons samfunnsengasjerte diktning gjør med andre ord at dramatikken er uløselig forbundet med sin egen tid, hvilket igjen betyr at den for Døcker nærmest per definisjon har mistet relevans og interesse som scenedramatikk i 1982. Dette er et tydelig eksempel på hvordan nedvurderingen av dramatikeren Bjørnson er en konsekvens av modernismens ideologi. Alternativt kunne man kanskje hevde at vi her har å gjøre med det den amerikanske litteraturviteren Frederic Jameson har kalt «modernismeideologi». I sin Ibsen-studie oppsummerer Toril Moi Jamesons hovedpoeng slik: «Modernismeideologien er en spesifikk estetikk eller, om en vil, en spesifikk teori om kunst og litteratur utviklet av filosofer og

<sup>32</sup> Døcker, «Dikterjubileum og stor skuespillerkunst».

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Bjerck Hagen, mfl. «Litterær kvalitet 1. Historiske perspektiver», 93.

litteraturforskere etter annen verdenskrig». <sup>36</sup> Ut ifra en slik forståelse er modernismen altså ikke bare en estetisk retning, men også en lese måte utviklet i perioden etter andre verdenskrig som projiserer sine egne estetiske normer tilbake i tid. Når jeg likevel skriver «modernismens ideologi» i denne sammenhengen, er det fordi betydningen er noe videre. Som Bjerck Hagen påpeker, blir utstøtelsen av alt som anses som negativt i modernismens estetikk, en del av dens ideologi når en slik utstøtelse ikke lenger blir begrunnet og diskutert. <sup>37</sup>

En lignende nedvurdering finner vi i Thomas Breiviks anmeldelse av den samme forestillingen for *Bergen Arbeiderblad*. Heller ikke han ser *Paul Lange og Tora Parsberg* som stor scenedramatikk, eller Bjørnson som en spesielt stor dramatiker: «Men det er Bjørnson-jubileum og mesteren skal feires. Jeg vet sannelig ikke hva annet av dramatikk han kunne feires med». <sup>38</sup> Både Døcker og Breivik mener i så måte at regissør Kjetil Bang-Hansen har gjort det beste ut av forutsetningene. Etter Døckers syn har regissøren stått overfor en nærmest umulig oppgave når han har forsøkt å få liv i et Bjørnson-drama: «Det vil si – man merker håndlaget, alt det tekniske ved regien synes uklanderlig, men å kalle døde sceneskikkelser opp fra orkestergraven og få dem til å spankulere under snoreloftets himmel, med blod i årene og kjønnskraft i behold, det kan kun gudene, eventuelt». <sup>39</sup> På lignende vis mener Breivik at mangelen på fornyelse ikke skyldes utførelsen, men originalteksten: «Kjetil Bang-Hansen har skapt en helprofesjonell forestilling med sikre teatrale kvaliteter, men det var ingen fornyelse og ingen overraskelse – dramaet levnet vel ikke mange muligheter for det». <sup>40</sup> Regissøren kan altså ikke bebreides for at scenekarakterene fremstår som livløse skikkelser fra et annet århundre. Det er skuespillet i seg selv som er foreldet.

I 2000 mente derimot teaterkritikere at *Paul Lange og Tora Parsberg* var et høyaktuelt skuespill. I *Verdens Gangs* teateranmeldelse gir Astrid Sletbakk følgende begrunnelse: «Da – som nå – har liv levd i offentlig lyssetting en høy pris». <sup>41</sup> Det er altså skildringen av den politiske offentligheten som har holdt seg. En slik vurdering kan henge sammen med at Thorbjørn Jagland trakk seg som Arbeiderpartiets statsministerkandidat samme måned som *Paul Lange og Tora Parsberg* hadde premiere på Nationalteatret. Yngve Kvistad knytter i alle fall disse to begivenhetene sammen i en artikkel i *Dagbladet* 12. februar. Ifølge Kvistad er *Paul Lange og Tora Parsberg* «et på mange måter ubehjelpelig stykke fra Bjørnstjerne Bjørnsons hånd, men som i løpet av et par dramatiske døgn har fått sitrende aktualitet». <sup>42</sup> Med andre ord mener ikke Sletbakk nødvendigvis at kvaliteten ligger i skildringen av den politiske offentligheten i og for seg selv, men i relasjonen mellom dramaet og samtidens politiske begivenheter, nærmere bestemt handlingens (tilfeldige) likheter med Jaglands avgang som statsministerkandidat. Forholdet mellom Paul Lange og Tora Parsberg anser hun nemlig for å være nokså uinteressant. Oppsetningens suksess kommer derfor av at regissør Terje Mærli har bearbeidet Bjørnsons tekst og supplert den med artikler, tekster og fakta fra debatten i Bjørnson og Richters egen samtid:

<sup>36</sup> Moi, *Ibsens modernisme*, 41.

<sup>37</sup> Bjerck Hagen, *Livets overskudd*, 9.

<sup>38</sup> Breivik, «Solid underholdning».

<sup>39</sup> Døcker, «Dikterjubiläum og stor skuespillerkunst».

<sup>40</sup> Breivik, «Solid underholdning».

<sup>41</sup> Sletbakk, «Politisk jakt sesong».

<sup>42</sup> Kvistad, «Dramaet om Thorbjørn».

Det grepet har hevet stykkets temperatur. Først og fremst fordi det flytter det tradisjonelle fokus fra forholdet mellom den sterke frøken Parsberg og den svake herr Lange til det politiske spillet. Og når fokus nå rettes mot politiske koryfeer fra Høyre og Venstre som slår seg sammen og jager i flokk med bladfyker fra Morgenbladet og Dagbladet, da forsvinner gammelt støv fra skuespillet. Når de i samlet flokk jakter på Paul Langes egentlige motiver bak en uelegant kuvending, ja da forsvinner de hundre år og blir til støv.<sup>43</sup>

Her ser vi igjen hvordan forestillingen vurderes positivt, i kontrast til det litterære verket. Forestillingens suksess beror ikke på Bjørnsons tekst. Snarere tvert imot synes Sletbakk å mene at Mærli nærmest på tross av denne har klart å aktualisere skuespillet. På lignende vis gir Bengt Calmeyer regissøren æren, på bekostning av dramatikerens, i en anmeldelse for *Dagsavisen*: «Terje Mærli [gjør] en aldeles glimrende jobb. Det som ellers så lett blir en slags politisk staffasje rundt historien om Paul Lange, fremstår på mange måter som forestillingens gehalt, for det er mot denne hjerteløse politiske komedie at det uhyggelige skjer».<sup>44</sup> En slik dom impliserer at kjernen i Bjørnsons tekst *egentlig* er Paul Langes ulykkelige historie, ikke skildringen av politikken eller det politiske spillet. Også Calmeyer ser dermed ut til å mene at oppsetningens suksess først og fremst er regissørens fortjeneste, fordi han har valgt å vektlegge det (for Calmeyer underordnede) politiske aspektet i stedet for kjærlighetshistorien.

Slik sett er det egentlig ikke Bjørnsons drama de er positivt overrasket over, men regissørens bearbeiding av det. Elisabeth Ryggs anmeldelse for *Aftenposten* gir i så måte eksplisitt uttrykk for det underliggende premisset som de øvrige kritikernes lovord bygger på: «Bjørnstjerne Bjørnsons stykket er ikke stor scenedramatikk, tiden har tæret på atmosfære og tone».<sup>45</sup> Men også hun medgir at den politiske tematikken fortsatt er aktuell:

Det blåser friskt rundt dagens politikere. Media og motstandere er ikke alltid like forsiktige når det gjelder personangrep. Likevel viser et gjensyn med Bjørnson-dramaet at dagens mennesker er så overfôret med thrillere og nyhetsendinger om politiske overtramp og offentlig skittentøysvask, at et par National-skuespillere i stam [sic] politikerpositur eller med journalistsveisen på snei ikke blir særlig skremmende.<sup>46</sup>

Ettersom «nåtidens» virkelighet overgår fiksjonen fra sent 1800-tall, mener hun at dramaet tross alt har holdt seg bedre som kjærlighetstragedie enn som politisk drama. I 2000 vektlegger altså alle kritikere dramaets aktualitet på ulike måter.

Det er i og for seg ikke merkelig at dette blir et sentralt vurderingskriterium i møte med et over 100 år gammelt skuespill, eller at kritikere mener at det er positivt at et eldre skuespill fortsatt kan ha noe å si om og for deres egen samtid. Det som derimot er påfallende, er hvor overrasket de

---

<sup>43</sup> Sletbakk, «Politisk jakt sesong».

<sup>44</sup> Calmeyer, «Den politiske uhygge».

<sup>45</sup> Rygg, «Ujevn, men velspilt Bjørnson».

<sup>46</sup> Ibid.



virker å være over at Mærli hadde lykkes med å aktualisere Bjørnsons drama. Det er også betegnende at for eksempel ikke Ibsen blir vurdert ut ifra et slikt kriterium. Når Elisabeth Rygg anmelder Mærlis oppsetning av *En folkefiende* (1882) på Den Nationale Scene i 2001, skriver hun ikke om hvorvidt tematikken fortsatt er aktuell, eller hva hun eventuelt mener har holdt seg best i dramaet. Det hun derimot kritiserer, er regissørens forsøk på å aktualisere det: «Ved å aktualisere Ibsen vil regissøren vise at historien om doktorens kamp mot media og myndighet ikke er gått ut på dato. Men oppsetningen når ikke dit. [...] Disse intetsigende påfunnene reduserer sprengkraften i Ibsens drama om folkestyre og meningsstyranni».<sup>47</sup> Det er altså en selvfølge at Ibsens drama alltid vil være aktuelt. Regissørens tilpasninger og «påfunn» vil i dette tilfellet dermed kun bidra til å redusere det som anses for å være dramaets iboende sprengkraft. 2000-tallets positive vurderinger tyder uansett på at det har skjedd en endring i synet på dramatikerens Bjørnson siden Den Nationale Scenes jubileumsforestilling. I 1982 så kritikerne seg fortsatt nødt til å påpeke at Bjørnson ikke var noen stor dramatiker og til dels hvorfor. En slik motstand indikerer at Bjørnson fortsatt nøy en relativt høy litterær anseelse blant teaterpublikummet på den tiden; ellers ville det ikke vært et poeng å nedvurdere ham på en såpass eksplisitt måte. I 2000 synes derimot et nedsettende syn på Bjørnsons dramatikk å ha blitt normen, slik at det ikke lenger er nødvendig for kritikerne å forklare publikum hvorfor Bjørnson ikke er en betydningsfull dramatiker. Tvert imot: Ettersom verken kritikere eller publikum forventer dette, blir overraskelsen stor når det viser seg at regissøren faktisk har klart å gjøre dramaet relevant for et samtidspublikum gjennom å fremheve dramaets skildring av den politiske offentligheten.

## Avslutning

*Paul Lange og Tora Parsbergs* resepsjonshistorie er ikke bare en historie om hvordan Bjørnsons stilling som dramatiker har endret seg gjennom det 20. århundret. Den sier også noe om hvilke kriterier som har stått sentralt i teaterkritikken i denne perioden. Frem til 1960 roser teaterkritikere stykket, enten det er som samfunnskritikk eller menneskelig tragedie. Bjørnsons kvaliteter som dramatiker blir etter hvert ubestridte, og *Paul Lange og Tora Parsberg* anses som sådan for å være en betydelig kunstnerisk prestasjon. Det avgjørende kvalitetskriteriet her er at dramaet med tiden har løsrevet seg fra sine historisk-politiske tilblivelsesforutsetninger. Dette mønstret endrer seg imidlertid mot slutten av 1900-tallet. Mens kritikken frem til 1960 mener at Bjørnsons drama har løsrevet seg fra sin opprinnelige kontekst, mener den senere kritikken at Bjørnsons dramatikk er for nært knyttet sin tid. Kritikerne bruker altså samme type kriterier som tidligere, men nå for å nedvurdere Bjørnson; samfunnsengasjementet hans gjør dramatikken avhengig av sin kontekst. Den negative dommen handler med andre ord ikke om at man må kjenne til historien om Ole Richter for å forstå *Paul Lange og Tora Parsberg*, men at Bjørnson generelt skrev for å påvirke sin tid. Problemet handler dermed først og fremst om *hvordan* Bjørnson skrev, ettersom tendensdiktning kommer i konflikt med et modernistisk kunstsyn, som heller peker i retning av en autonomiestetikk. Fordi Bjørnsons skrivestil ikke samsvarer med modernismens program, slår kritikerne fast at dramatikken hans er foreldet.

---

<sup>47</sup> Rygg, «Folkefiende i sirkusstil».

Rundt 2000 synes imidlertid en slik ideologisk motivert utstøtelse å ha blitt en allmenngjort dom over Bjørnsons dramatik, eller en nedarvet forestilling om man vil. Hvorvidt dette betyr at eventuelle fremtidige Bjørnson-oppsetninger er avhengige av en særlig kreativ regissør for å gjøre lykke på scenen, kan nok diskuteres. I det minste illustrerer kritikernes positive vurderinger hvordan Bjørnsons skuespill kan iscenesettes med hell også i dag. Mærli har tilsynelatende bearbeidet Bjørnsons skuespill gjennom å supplere teksten med opplysninger om den politiske debatten på Bjørnsons og Richters tid og på den måten synliggjort den historiske konteksten for et nåtidig publikum. At Bjørnson skrev for å påvirke sin tid, betyr altså ikke at dramatikken per definisjon ikke har noe å si om vår egen tid. For selv om tidene forandrer seg, eksisterer det jo ikke nødvendigvis en motsetning mellom det som var relevant før og det som er aktuelt nå. Derfor er kanskje også en slik kontekstualiserende tilnærming særlig velegnet i arbeidet med Bjørnsons dramatik, ettersom denne i kraft av Bjørnsons samfunnsengasjement ofte inngår i en større debatt. Eller som Irene Engelstad har poengtert med hensyn til å lese Bjørnsons litteratur: «Den leser som er uvillig til å utvide det estetiske blikkets felt for å la det ta med den kulturelle konteksten, vil ofte sitte frustrert tilbake».<sup>48</sup> Den som er villig til å anstrenge seg litt og justere det estetiske synsfeltet, derimot, vil til gjengjeld kunne bli positivt overrasket. Faktisk er både skildringen av den hensynsløse politiske offentligheten og de etiske problemstillingene knyttet til den utstrakte bruken av levende modeller – i lys av de siste tiårenes debatter om «virkelighetslitteraturen» – sider ved *Paul Lange og Tora Parsberg* som fremstår som overraskende aktuelle i dag.<sup>49</sup> Forestillingen om at mesteparten av Bjørnsons dramatik først og fremst har «historisk og litteraturhistorisk interesse» er med andre ord langt ifra en absolutt sannhet.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Engelstad, «'Så de store følelsers tid er vendt tilbake!», 67.

<sup>49</sup> For en lesning som vektlegger det selvbiografiske elementet i *Paul Lange og Tora Parsberg*, se Magnor, «*Verker av denne Art har frivilligt undergivet sig de Fredløses Kaar*», 70–83.

<sup>50</sup> Jf. Andersens tidligere nevnte omtale i *Norsk litteraturhistorie*.

## Litteratur

- Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2012 [2001].
- Bjerck Hagen, Erik. *Livets overskudd. Bjørnstjerne Bjørnsons glemte kvaliteter*. Oslo: Gyldendal, 2011.
- Bjerck Hagen, Erik, Christine Hamm, Frode Helmich Pedersen, Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden. «Litterær kvalitet 1. Historiske perspektiver». I *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, redigert av Jan Fredrik Hovden og Øyvind Prytz, 85-111. Bergen: Fagbokforlaget, 2018.
- Boasson, Frode Lerum. «I Nasjonens tjeneste. Norske forfatterjubileer 2006-2010», *Edda* 104, nr. 4 (2017): 319-37. DOI: 10.18261/ISSN.1500-1989-2017-04-02
- Breivik, Thomas. «Solid underholdning», *Bergen Arbeiderblad*, 09.12.1982.
- Bø, Finn. «Nationaltheatret: 'Paul Lange og Tora Parsberg'», *Aftenposten*, 18.11.1954.
- Bø, Finn. «'Paul Lange og Tora Parsberg'», *Aftenposten*, 19.02.1960.
- Calmeyer, Bengt. «Den politiske uhygge», *Dagsavisen*, 25.02.2000.
- Døcker, Rolf. «Dikterjubileum og stor skuespillerkunst», *Bergens Tidende*, 09.12.1982.
- Engelstad, Carl Fredrik. «'Paul Lange og Tora Parsberg' på Nationaltheatret», *Morgenbladet*, 18.11.1954.
- Engelstad, Irene. «'Så de store følelsers tid er vendt tilbake!' – Demokrati og melodrama i Bjørnstjerne Bjørnsons romandiktning», *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 13, nr. 1 (2011): 60–67. DOI: <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-288X-2011-01-09>
- Fuglum, Per. *Ole Richter. Statsministeren*. Oslo: Universitetsforlaget, 1964.
- Herstad, Sverre J. «Stor Bjørnson-premiere på Trøndelag Teater. 'Paul Lange og Tora Parsberg' med Ingolf Schancke som gjest», *Adresseavisen*, 6.12.1939.
- Keel, Aldo. *Bjørnstjerne Bjørnson. En biografi 1880-1910*. Oslo: Gyldendal, 1999.
- Kvistad, Yngve. «Dramaet om Thorbjørn», *Dagbladet*, 12.02.2000.
- Magnor, Marie. «*Verker af denne Art har frivilligt undergivet sig de Fredløses Kaar*». Resepsjon og tolkning av *Bjørnstjerne Bjørnsons (1898) Paul Lange og Tora Parsberg*. Masteravhandling. Universitetet i Bergen. 2020.
- Moi, Toril. *Ibsens modernisme*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax, 2006.
- Nationaltheatret. «Årsrapport 2021». 2022. Lest 19. mai 2024  
[https://www.nationaltheatret.no/globalassets/om-nationaltheatret/armelding/nationaltheatrets\\_aarsrapport\\_2021\\_web.pdf](https://www.nationaltheatret.no/globalassets/om-nationaltheatret/armelding/nationaltheatrets_aarsrapport_2021_web.pdf)
- Nissen, Fernanda. «Nationalteatret. Paul Lange og Tora Parsberg». *Social-Demokraten*, 07.09.1901.
- Pasche, Wolfgang. *Skandinavische Dramatik in Deutschland. Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867–1932*. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1979.
- Pedersen, Frode Helmich. *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama. Resepsjon og tolkning*. Oslo: Vidarforlaget, 2017.
- Rygg, Elisabeth. «Ujevn, men vespilt Bjørnson», *Aftenposten*, 25.02.2000.
- Rygg, Elisabeth. «Folkefiende i sirkusstil», *Aftenposten*, 16.09.2001.
- Sceneweb. «Paul Lange og Tora Parsberg». Lest 16. mai 2024  
[https://sceneweb.no/nb/artwork/15737/Paul\\_Lange\\_og\\_Tora\\_Parsberg](https://sceneweb.no/nb/artwork/15737/Paul_Lange_og_Tora_Parsberg)
- Skavlan, Einar. «Nationalteatret», *Dagbladet*, 03.09.1923.
- Sletbakk, Astrid. «Politisk jakt sesong», *Verdens Gang*, 24.02.2000.
- Stilloff, Anders. «Nationalteatret. Bjørnstjerne Bjørnson: Paul Lange og Tora Parsberg». *Arbeiderbladet*, 03.09.1923.

Vassenden, Eirik. «1905–1925: Nasjonalisering av kritikkoffentligheten». I *Norske litteraturkritikkes historie. 1870–2010*, redigert av Sissel Furuseth, Jahn Holljen Thon og Eirik Vassenden, 161-170. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.

Vogt, Nils. «Nationalteatret. Bjørnson: Paul Lange og Tora Parsberg», *Morgenbladet*, 03.09.1923.

Aanrud, Hans. «Nationalteatret. Paul Lange og Tora Parsberg», *Norske Intelligensedler*, 07.09.1901.

# Mot det spektakulære:

## En undersøkelse av nye iscenesettelsesstrategier hos Den Norske Kirke

Sander Jensen Schipper

### Abstract

The need for the Norwegian Church (Den Norske Kirke) to present itself as 'modern' and relevant to a contemporary society seems to be central in shaping their religious services. Over the last couple of years, the church has implemented new staging strategies and embraced pop-cultural aesthetics for their masses, giving them a spectacular dramaturgy.

In this article, I discuss and analyse these new pop-cultural and spectacular staging strategies of religious services in the Norwegian Church. The question will be discussed in relation to three religious services from Oslo and Bergen. I argue that the new staging attracts a larger audience and allows participants to experience transcendence, i.e., a connection with the divine. My analytical approach combines theories from religious studies, philosophy, and theatre research developed by Kim Skjoldager-Nielsen, along with Dorthe Jørgensen's philosophical concept of "experienced metaphysics". Therefore, the goal of this article is to contribute with insight and analytical framework for the fields of theatre and religion, by contextualizing the complex interplay of material properties of staging, the aesthetics of experienced metaphysics, and cognitive capacities of experience and faith.

**Keywords:** Theatre and religion, experienced metaphysics, dramaturgy, the Norwegian Church

### Om forfatteren

Sander Jensen Schipper er utdannet teaterviter ved Universitetet i Bergen (UiB). Schipper har hatt en rekke kortere stillinger på teatervitenskap ved UiB, og er medlem av forskningsgruppene «Theatre history and Dramaturgy» og «Literature & Religion». Gjennom sin forskning søker han å få en dypere innsikt i møter mellom teater og religion i en skandinavisk kontekst. Utover dette har han jobbet bredt med undervisning og kunnskapsformidling, så vel som scenekunstproduksjon.

Epost: [sander.j.schipper@gmail.com](mailto:sander.j.schipper@gmail.com)

---

Teatervitenskapelige studier 2024 ©Sander Jensen Schipper

Artikkelen er fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Melanie Fieldseth

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – [keld.hyldig@uib.no](mailto:keld.hyldig@uib.no)

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

## Mot det spektakulære:

### En undersøkelse av nye iscenesettelsesstrategier hos Den Norske Kirke

I november 2022 åpnet St. Jakob kirkedørene for «Løvenes konge-gudstjeneste», en «unik og annerledes gudstjeneste».<sup>1</sup> Utenfor sto en langstrakt kø av deltagere som humret og hvisket seg imellom. Spente gikk de inn i kirkerommet som var pyntet for å etterligne Disney-filmens savanne. Prekestolen var dekket i stoff for å likne løveklippen og veggene var opplyst av projiserte bilder fra filmen. Så senket lyset seg og koret åpnet gudstjenesten med sangen «Circle of Life» fra Disney-filmen *Lion King* (1994). Enkelte deltagere lo da en aktør i apekostyme hoppet ned midtgangen med en Simba-bamse i hånda. Men da aktøren strøk vann fra dåpsfonten på bamsens panne, endret atmosfæren seg. I dette øyeblikket satt deltagerne stille og storøyd. Etter gudstjenesten, under kirkekaffen, var det flere av kirkegjengerne som beskrev øyeblikket som rørende og spesielt<sup>2</sup>.

Dette er ikke det eneste eksempelet på hvordan Den Norske Kirke, heretter forkortet til DNK, bruker spektakulære virkemidler i gudstjenestene sine. I takt med nedgangen i antall medlemmer<sup>3</sup>, har vi de siste årene sett hvordan stadig flere gudstjenester hos DNK blir planlagt med stor forståelse av sin egen teatralitet.<sup>4</sup> I et forsøk på å aktualisere seg selv blir gudstjenesten gjennomført med et fokus på å lage scenisk spenning og dramaturgisk helhet.<sup>5</sup> Samtidig er det stadig flere temagudstjenester med popkulturelle virkemidler. Særlig har disse «pop-gudstjenestene» funnet sted i enkelte menigheter i Oslo og Bergen.

Med begrepet pop-gudstjeneste viser jeg til gudstjenester som beveger seg vekk fra den etablerte teologiske gudstjenesteestetikken, til fordel for popkulturelle estetiske og dramaturgiske virkemidler. I denne konteksten er popkultur ulike «kulturelle uttrykk som ønsker å nå folk flest»<sup>6</sup>, for å underholde et allment publikum. Videre kjemper popkulturen om deltagerens oppmerksomhet ved å være ekspressiv og trendfølgende<sup>7</sup>. Dette gir pop-gudstjenestene et dobbelt fokus, der det underholdende og ekspressive smelter sammen med det guddommelige for å gi et nytt religiøst uttrykk. Sammensmeltingen gir pop-gudstjenestene et spektakulært preg med storslåtte og imponerende virkemidler. Særlig blir scenografi, lys, lyd og metaforikk brukt for å gi en dynamisk og suggererende dramaturgi.

---

<sup>1</sup> St. Jakob kirke, *Løvenes konge-gudstjeneste*.

<sup>2</sup> Anonymisert mann, 24 år, 6. november 2022; anonymisert kvinne, 22 år, 6. november 2022.

<sup>3</sup> Statistisk sentralbyrå, «Den norske kirke».

<sup>4</sup> Denne artikkelen er skrevet som en forlengelse av min mastergradsavhandling, hvor jeg undersøkte møtet mellom teatralitet og opplevd metafysikk i gudstjenestens setting: Sander Jensen Schipper, *Den hellige iscenesettelsen, en teatervitenskapelig undersøkelse av opplevd metafysikk i gudstjenesten*, Universitet i Bergen, 2023.

<sup>5</sup> Schipper, *Den hellige iscenesettelsen*, 7.

<sup>6</sup> Bøe og Kalvig, *Mennesker, meninger, makter*.

<sup>7</sup> Ibid.

Jeg vil med denne artikkelen undersøke pop-gudstjenestenes nye dramaturgiske form. Dette vil jeg gjøre for å få forståelse av hvordan DNK anvender popkulturelle elementer og motiver for å gi unge voksne en opplevelse av noe gudommelig. Utgangspunktet for analysen er observasjonen av at gudstjenestenes nye form ikke bare aktualiserer gudstjenesten. Den synes også å vekke en sterkere og mer direkte opplevelse av «Gud» hos unge voksne, en målgruppe som ofte beskriver gudstjenester som langdryge og kjedelige<sup>8</sup>. Effekten av den nye dramaturgien vil jeg eksemplifisere ved å beskrive tre pop-gudstjenester fra Oslo og Bergen. Målet er å lage en konkret analyse av rituelle og religiøse opplevelser som jeg mener å se hos deltagerne i pop-gudstjenestene.

## Metode

De siste fire årene har jeg observert en rekke ulike gudstjenester i Oslo og Bergen. Her har jeg gått inn i den enkelte gudstjenesten og gjort meg tanker og observasjoner med forestillingsanalytiske premisser: Hver gudstjeneste er et flyktig og estetisk handlingsforløp, som kun kan oppleves i øyeblikket. På samme måte som teateret, jobber gudstjenesten med rommets og handlingens «dabling», hvor den enkelte handling har merbetydning. Med utgangspunkt i forestillingsanalyse har jeg særlig grepet fatt i det rommelige og atmosfæriske ved pop-gudstjenesten.<sup>9</sup>

I tillegg til forestillingsanalyse har jeg gjennomført en rekke semistrukturerte dybdeintervjuer i etterkant av gudstjenestene. Med utgangspunkt i Willmar Sauters modell for «teatersamtaler»<sup>10</sup> har jeg forsøkt å kartlegge forholdet mellom iscenesettelse og opplevelse. Metodens grunntanke er at man kun kan vite hva en tilskuer opplever ved å spørre dem i en avslappet dialog.<sup>11</sup> Metoden innebærer derfor å samtale med en gruppe mennesker etter en forestilling eller «event», for å spørre om deres individuelle opplevelser. På den måten er teatersamtaler mindre høytidelig enn andre intervjuformer, men gir kanskje mer nyanserte og ærlige svar.<sup>12</sup>

Inspirert av denne metoden har jeg møtt kirkegjengere under kirkekaffen og latt dem komme med refleksjoner og tanker rundt gudstjenestene. Samtalene har satt søkelys på opplevelsen av noe gudommelig og når disse opplevelsene inntreffer. Deltagerne har delt tanker om gudstjenestens form og innhold, samt hvordan disse elementene påvirker deres opplevelse av det gudommelige. Videre har jeg spurt hvordan den enkelte deltageren har opplevd gudstjenestens visuelle uttrykk, med fokus på konkrete deler av gudstjenesteforløpet. Min erfaring er at kirkegjengerne delte sine refleksjoner på en ufiltrert og imøtekommende måte. Av personvern hensyn er alle deltagerne anonymisert og kun referert til med kjønn, alder og dato.

I undersøkelsen av hvordan DNK anvender popkulturell estetikk for å vekke en opplevelse av det gudommelige, har analysene og teatersamtalene utfylt hverandre. Mens analysene har gitt oversikt over dramaturgi, scenografi og innhold, har samtalene gitt innsikt i når opplevelsene av

<sup>8</sup> Schipper, *Den hellige iscenesettelsen*.

<sup>9</sup> Fortier, *Theory/Theatre*, 30.

<sup>10</sup> Sauter, *The Theatrical Event*, 174–76.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 174.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 176.

det guddommelige oppstår – eller uteblir. Kombinasjonen av de to har gitt meg et interessant og presist materiale, hvormed jeg kan lage en detaljert kartlegging av opplevd metafysikk i kontekst av gudstjenesten.<sup>13</sup>

## Opplevd metafysikk – gudstjenestens kjerne

Opplevd metafysikk («erfaringsmetafysikk») er et relativt nytt begrep, som har blitt grundig undersøkt av den danske filosofen Dorthe Jørgensen i *Den skønne tænkning: Veje til erfaringsmetafysik* (2014). Begrepet bygger på en fenomenologisk grunnforståelse, som forsøker å legge bevissthetsfilosofiens subjekt/objekt-strukturerte tankegang bak seg, for å komme nærmere metafysisk erkjennelse.<sup>14</sup> Begrepets grunnpremiss er at mennesket, i møtet med estetikk, kan oppnå en kroppslig opplevelse av noe som i utgangspunktet ikke er sansbart. Begrepet er derfor tett knyttet til både estetikk og religion, fordi: «Det drejer sig [...] om en ikke-essentialistisk filosofi om den ikke kun æstetiske, men f.eks. også religiøse dimension af vor erfaringsverden, og om de endnu ikke virkeliggjorte flygtigt-ubestemte muligheder, som denne verden rummer».<sup>15</sup> Opplevd metafysikk er derfor avhengig av ytre stimuli og sansbarhet, og viser til kroppslig opplevelse av det som ligger «over» eller til grunne for verden.

I et teologisk perspektiv vil metafysiske opplevelser springe ut fra en ontologi hvor troen på den guddommelige verdensskaper står sentralt. Med dette verdenssynet er den håndgripelige verden skapt med skjønnhet for å fremvise sannheten om den guddommelige eller transcendent skaperkraft. Jørgensen peker på at det i kristen tro kun er «Gud» som har fullstendig tilgang til metafysisk sannhet, fordi kun han har skapt verden ved å tenke den fram.<sup>16</sup> Den guddommelige forestillingen av en gjenstand avbilder derfor ikke bare gjenstanden, men er identisk med dets vesen<sup>17</sup>. Dermed vil et teologisk perspektiv forklare en sanselig erfaring som en anerkjennelse av guddommelig skaperkraft. Dette åpner opp for å lese en estetisk gjenstand som utgangspunkt for opplevelser av det metafysiske.<sup>18</sup>

Teaterviteren Kim Skjoldager-Nielsen utviklet i 2018 en modell for hvordan man kan kartlegge opplevd metafysikk i iscenesatte eventer. I sin helhet er modellen et analyseapparat som forsøker å tydeliggjøre hvordan spennet mellom ytre faktorer og indre prosesser baner vei for opplevelsen av transcendens eller metafysikk. For å forstå hvordan eventet blir mottatt trekker Skjoldager-Nielsen fram møtet mellom iscenesettelsens materielle kvaliteter og tilskuerens indre prosesser. Tilskuerens indre prosess inkluderer hele den menneskelige psykologi, men Skjoldager-Nielsen trekker fram personlig tro og forestillingsevne som særlig sentrale.<sup>19</sup> Troen er her nært knyttet til den individuelle opplevelsen av det guddommelige. Man kan nemlig ikke identifisere opplevelsen av transcendens eller metafysikk som en gitt guddom, uten en tro på eksistensen av den samme guden. Den personlige troen trenger likevel ikke å være en utarbeidet teologi eller dyptgående

---

<sup>13</sup> Schipper, *Den bellige iscenesettelsen*.

<sup>14</sup> Jørgensen, *Den skønne tænkning*, 81.

<sup>15</sup> Ibid., 570.

<sup>16</sup> Ibid., 157.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid., 601.

<sup>19</sup> Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*.



overbevisning. Fordi også håpet om en gud gir deltageren en åpenhet for å identifisere en opplevelse som gudegitt.<sup>20</sup>

Skjoldager-Nielsen hevder at grunnlaget for den kognitive bevegelsen mot opplevd metafysikk, er iscenesettelsens konstante dialog mellom materielle kvaliteter og tilskuerens indre prosesser. Erfaringen er derfor en prosess som både legemliggjøres av deltagerens resepsjon og som er innebygd i eventets presentasjon. Prosessen er på den måten avhengig av den enkelte tilskueren, og forekommer som møtet mellom iscenesettelsens samtidighet og en pågående refleksjon i tilskuerens sinn og kropp.<sup>21</sup>

Den opplevde metafysikken er ifølge teologen Kari Veiteberg kjernen av gudstjenesten. Fordi gudstjenestens mål er å «gjøre oss symbolsk medvirkende i ei transcendent verkelegheit».<sup>22</sup> Det transcendent referer her til det gudommelige/metafysiske. Altså det som befinner seg over eller utenfor den håndgripelige verden. Videre skriver Veiteberg at opplevelsen av transcendens oppstår når «[...] det synlege som skjer i handlinga, på ein best mogleg måte opnar opp for det 'andre rommet', det heilage».<sup>23</sup> Her viser hun til Josette Féral's beskrivelse av den teatrale doblingen og merbetydningen. Féral understreker at en slik dobling skjer når deltageren observerer en handling og ser både en fysisk og fiktiv situasjon på samme tid. Det er tilskuerens subjektive erfaring som er premissbærer for doblingen, som skjer ved å akseptere tilstedeværelsen av det fysiske og fiktive rom på samme tid.<sup>24</sup>

I lys av Féral's teatralitetsteori vil gudstjenestens handlinger og gjenstander oppfattes som både estetiske og hellige på samme tid. Likevel er det et merkbart skille mellom gudstjenestens og teaterets teatralitet. Kirkegjengerne opplever ikke gudstjenestens «andre rom» som fiktiv på samme måte som teaterpublikummet. I gudstjenestekonteksten oppleves merbetydningen som absolutt, og like virkelig som den fysiske handlingen. Når kirkedeltagere tenner lys i globen er det ikke «som om» det er en bønn. Tvert imot blir lyset forstått som en fysisk manifestasjon av bønningen, samtidig som det er en del av kirkens utsmykning.<sup>25</sup>

Ettersom gudstjenestens dobbelthet står sentralt, vil jeg argumentere for at gudstjenestens dramaturgi er en iscenesettelsesstrategi med intensjon om å åpne for merbetydning<sup>26</sup>. Ved å se gudstjenesten som en iscenesettelsesstrategi, kan man undersøke hvorvidt dette fungerer for å vekke bestemte følelser hos deltagerne. Dermed kan man analysere gudstjenesten som en målrettet måte å bruke sceniske virkemidler for å vekke opplevelser av det guddommelige.

Begrepet om opplevd metafysikk åpner altså opp for en forståelse av hvordan ytre stimuli kan vekke en dypere følelse av noe som ellers ikke er sansbart. I min analyse vil jeg anvende Jørgensens forståelse av begrepet til å undersøke hvordan DNK bruker sceniske og popkulturelle virkemidler i form av lys, lyd, romlighet og metaforikk for å vekke en opplevelse av det guddommelige hos unge voksne.

<sup>20</sup> Ibid., 261.

<sup>21</sup> Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*, 350.

<sup>22</sup> Veiteberg, *Kunsten å framføre gudstjenester*, 33.

<sup>23</sup> Veiteberg, «Gudstenesta som performativ praksis», 108.

<sup>24</sup> Féral, «Teatralitet: En undersøkelse av det teatrale språkets egenart», 12.

<sup>25</sup> Den Norske Kirke, «Allehelgen – en minnedag for de døde».

<sup>26</sup> Veiteberg, «Gudstenesta som performativ praksis», 108.

## Løvenes konge-gudstjeneste

Søndag 6. november 2022 holdt St. Jakob kirke høymesse med «Løvenes konge» som tema. Fra august reklamerte kirken for en «annerledes gudstjeneste» med «dens [Løvenes konge] musikk, gode karakterer og sterke fortelling».<sup>27</sup> St. Jakob er en kirke i Bergen sentrum, som retter seg mot en yngre målgruppe. De siste ti årene har kirken utforsket hvordan gudstjenestens form og innhold kan tilpasses en yngre generasjon. Et av disse forsøkene er spektakulære gudstjenester med popkulturelle virkemidler, noe de selv beskriver på sine sosiale plattformer:

Med jevne mellomrom har vi temagudstjenester her i kirka, hvor vi lar populærkultur få prege gudstjenesten. Det handler dypest sett om å gjøre det Jesus gjorde, bruke ting fra hverdagslivet som bilder og symbolikk, for å forstå Gud og vårt forhold til Gud. Ikke alle er så godt kjent med kunsten å gjete sauer eller treske korn. Men mange har et forhold til de fantastiske eventyrene som Disney forteller, og Løvenes konge er blant de aller største.<sup>28</sup>

Kirkens ansatte jobber derfor målrettet med å sammensmelte gudstjenestens estetikk og popkultur, i dette tilfellet filmen *Løvenes konge* produsert av Disney. *Løvenes konge* er en kjent barnefilm, som bygger på en gjendiktning av Shakespeares teaterstykke *Hamlet*. Filmens handling er lagt til Afrikas savanne, mens plottet i stor grad speiler Shakespeares stykke; løveprinsen Simba ønsker å hevne seg på sin onkel Scar, som har drept Simbas far, kongen av savannen. Deretter erobret Scar tronen, og forviste Simba. I motsetning til Shakespeares tragedie slutter filmen ved at prinsen gjeninntar tronen, som skaper harmoni på savannen.

Under gudstjenesten ble det sunget både salmer og Disney-sanger, samtidig var kirkerommet dekorert som en savanne. Det lå sand på deler av gulvet og møblene var dekket med stoff i jordtoner. Rundt omkring var det plassert figurer av afrikanske dyr og bamser. I kirkens anneksto sto det et oppblåsbart basseng med vann som skulle illustrere et vannhull. Også prekenen bygget på referanser og bilder fra filmene.

Møtet mellom Løvenes konge og den tradisjonelle gudstjenesten var tydeligst under prosesjonen som innledet gudstjenesten. Mens koret sang «Circle of Life», gikk liturgene, akolyttene og en aktør iført apekostyme ned midtgangen. Mens apen gikk nikkete han til menigheten som sto i benkene. De som sto ytterst på hver rad viftet med store palmeblader mot apen, noen kastet også palmebladene på gulvet mens han gikk. Bildet av folkemengden som jubler og kaster palmeblader ligner fortellingen om Jesus som rir inn i Jerusalem: «Mange i folkemengden bredte kappene sine ut over veien, andre skar greiner av trærne og strødde på veien.»<sup>29</sup> På den måten virket Simba-bamsen som en metafor for Jesus. Dette er heller ikke et ukjent bibelsk bilde, hvor løven og lammet lenge har vært et symbol på den kristne guddommen.

---

<sup>27</sup> St. Jakob kirke, «Gudstjeneste: Løvenes konge».

<sup>28</sup> St. Jakob kirke, *Løvenes konge-gudstjeneste*.

<sup>29</sup> Matt 21:8.



Figur 1. St. Jakob kirke 2022: Løvenes konge-gudstjeneste, ape i prosesjonstog. © Henny Genius.

Da prosesjonen kom opp til alteret utførte apen et dåpsritual på bamsen. Han bøyde seg over døpefonten og dyppet tommelen i vannet før han strøk det over bamsens panne. Denne handlingen var en etterligning av åpningen til filmen *Løvenes konge*, som viser et innvielsesritual hvor apen Rafiki, filmens spirituelle leder, åpner en frukt og smører noe av innholdet på Simbas panne med tommelen. Etter dåpsritualet gjorde apen korsets tegn på bamsen, før han gikk opp til prekestolen hvor han løftet bamsen over hodet med begge hender, se figur 2.

Dette øyeblikket var en tydelig sammensmelting av *Løvenes konge* og den lutherske dåpen. Dåpen er et av de helligste ritualene i gudstjenesten. Dets fysiske handling består hos DNK av å vaske hodet til et barn med vann fra døpefonten, men dåpens symbolverdi er verken flyktig eller synlig: «[D]en åndelege dåp, som skal drukne synden, den varer så lenge vi lever, og fullendast først i døden»<sup>30</sup>. Enkelte deltagere fortalte i etterkant at de synes det først var rart at kirken fiksjonaliserte dåpsritualet på denne måten. Videre ble det sagt at øyeblikket likevel opplevdes «magisk» og suggererende «Da den apen døpte Simba ble jeg dratt helt inn i det, sånn jeg kjente det i hele kroppen».<sup>31</sup>

Under gudstjenestens nattverd ble deltagerne invitert til å delta i en bønnevandring i kirkens anneks, som var dekorert som en jungel. Vandringsen åpnet med instruksjonen om at deltagerne skulle vandre i stillhet for å «føle Jesus i bønnelandskapet». Da deltagerne kom inn ble de oppfordret til å utføre en rekke rituelle handlinger, hvor elementer fra *Løvenes konge* ble brukt som utgangspunkt for bønn. Først møtte deltagerne et oppblåsbart basseng, som representerte vannhullet hvor Simba så seg selv som sin far. Her kunne deltageren plukke opp små sammenbrettede papirlapper og legge dem på vannflaten. Da papirlappene traff vannet brettet de seg ut som blomster med bønner og bibelvers inni. Intensjonen var at deltageren skulle lese bønningen og oppleve en direkte dialog med guddommen. Samtidig skulle hen se sitt eget speilbilde i vannflaten og se «Den hellige ånd» i seg selv.<sup>32</sup> Videre var det egne stasjoner for lystenning,

<sup>30</sup> Veiteberg, *Kunsten å framføre gudstjenester*, 87.

<sup>31</sup> Anonymisert mann, 24 år, 6. november 2022.

<sup>32</sup> Schipper, *Den hellige iscenesettelsen*, 68.

bønneskriving og syndefraskrivelse i form av å legge steiner foran et alter med et større kors. Dette var en metafor for å legge fra seg tunge tanker hos guden.



Figur 2. St. Jakob kirke 2022: Løvenes konge-gudstjeneste, dåpsspill med korsang. © Henny Genius.

## Harry Potter-gudstjenester i Oslo og Bergen

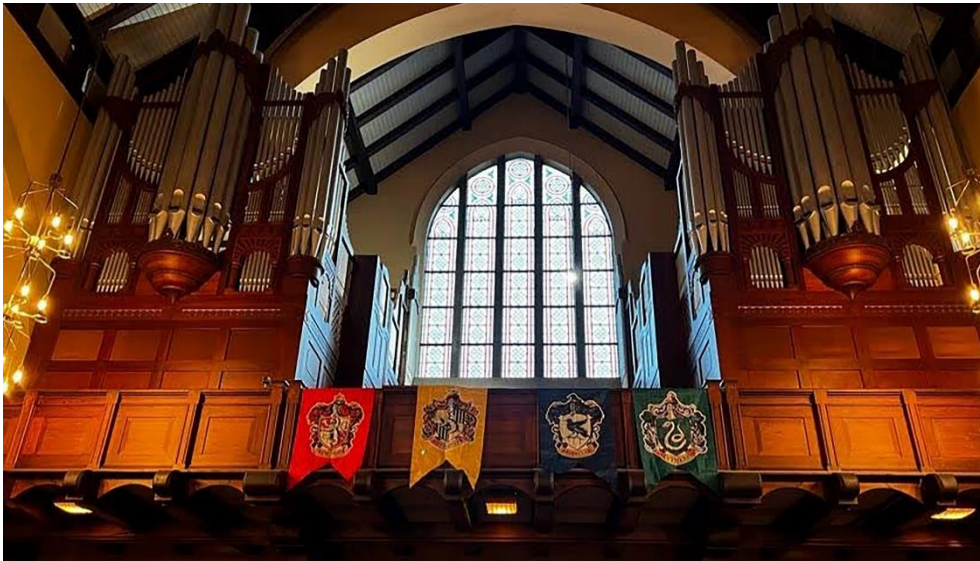
I Oslo åpnet sokneprest Sunniva Gylver for første gang opp for «Potter-messe» i påsken 2017. Gudstjenesten var et lengre event hvor Gylver blant annet viste alle filmene i Harry Potter-serien. *Harry Potter* er i utgangspunktet en bokserie med syv bøker, forfattet av J. K. Rowling. Serien har fått en enorm popularitet og har etter hvert blitt et popkulturelt supersystem.<sup>33</sup> Den er utgangspunkt for videre produksjon av nettsider, filmer, forum og andre produkter på ulike medieplattformer. Grunnfortellingen i serien viser kampen mellom den unge trollmannen Harry Potter og den onde Voldemort. De siste syv årene har Potter-messen blitt en fast del av påskefeiringen i Fagerborg Kirke i Oslo.

I 2023 og 2024 varte Potter-messen over to dager og inneholdt eliksirtime, tryllestavverksted, rumpeldunk og kjempesjakk, så vel som en gudstjeneste hvor tematikken fra filmserien var en tydelig rød tråd. Gjennom hele eventet var kirkerommet pyntet med scenografiske elementer. Her var det likevel et skille mellom Løvenes konge-gudstjenesten, hvor dekorasjonene illustrerte en savanne, og iscenesettelsen i Fagerborg kirke som i større grad viste tematikken, fremfor å gjenspeile steder fra *Harry Potter*.

Fagerborg kirke var altså ikke omgjort til et rom fra Harry Potter-universet, men var dekorert med pynt som refererte til filmene (se figur 3). I kirkerommet hang det flere bannere og plakater med symbolene til de fire «husene» i serien. Det var også en rekke leker og figurer som gjenskapte elementer fra universet i miniatyrformat (se figur 4). Samtidig var alle liturgene og akolyttene

<sup>33</sup> Bøe og Kalvig, *Mennesker, meninger, makter*, 206.

kledd med kostymer hentet fra Harry Potter-filmene. Også gudstjenestedeltagerne ble oppfordret til å ha på liknende kostymer eller markeringer.



Figur 3. Fagerborg kirke 2024: Potter-gudstjeneste, pyntet orgel. © Forfatters fotografi.

I tillegg til dekorasjonene ble det brukt immaterielle virkemidler som musikk, metaforikk og lignelser hentet fra Harry Potter-universet. Disse virkemidlene aktiviserte deltagerens nysgjerrighet, forestillingsevne og indre billedskapning. Gudstjenestens iscenesettelse åpnet på den måten opp for indre prosesser, noe som er helt avgjørende for at deltagerne skal kunne oppleve det metafysiske.<sup>34</sup> I intervjuer forteller Gylver at målet med messene er å gi unge deltagere et nærmere forhold til og forståelse av den kristne påskefortellingen, og samtidig gi en «magisk opplevelse».<sup>35</sup>

Også gudstjenestens form åpnet opp for «magiske opplevelser». På samme måte som Løvenes konge-gudstjenesten, hadde Potter-messen en bønnevandring under nattverden. Her kunne deltagerne vandre i kirkerommet og utføre bønneaktiviteter som sammenflettet det popkulturelle og teologiske. Deriblant kunne deltagerne bære en stein opp til alteret for å «legge fra seg sine byrder hos Gud», eller de kunne se seg i et speil hvorpå det var skrevet ulike bibelsitater. Her var målet at deltageren skulle se seg selv som verdifull, slik mennesket forstås i den lutherske teologien. Disse aktivitetene ble koblet opp mot den første boken i Harry Potter-serien, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997). I boken er det et speil som viser ens innerste ønsker, noe Gylver koblet til den kristne forståelsen av menneskets iboende verdi. I tillegg til enkle oppgaver inneholdt bønnevandringen nattverd, samtidig som to personer ble døpt. De mange ulike komponentene bidro til en større dramaturgisk fleksibilitet og simultanitet. Deltageren måtte selv velge hva hen skulle få med seg, og hva hen ville gjøre under ritualet. Til forskjell fra bønnevandringen i St. Jakob, der det ble lagt opp til at deltageren skulle gjøre alle aktivitetene.

<sup>34</sup> Mason, «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre», 20.

<sup>35</sup> Kvalsund og Sylte, «Tar Harry Potter inn i påskefeiringen».

Potter-messen i Fagerborg kirke strakk seg utover gudstjenestens faste rituelle mønster, og var et event over flere dager. Deltagerne fikk bo, sove, spise, leke og erfare innenfor en utvidelse av gudstjenestens ramme. Estetikken og tematikken fra Harry Potter-universet satte premiss for hele eventet, og de unge deltagerne gikk inn og ut av rollene som trollmenn. Ved å lage egne tryllestaver, ha trylleworkshops og trolldomslek, godtok de unge deltagerne en teatral fiksjon hvor magien fra filmene ble akseptert som en mulighet. Hele tiden ble det trukket paralleller mellom *Harry Potter* og det bibelske universet. Det ble blant annet sagt at slik som magikerne kan trylle, kan Gud skape og forme verden.



Figur 4. Fagerborg kirke 2024: Potter-gudstjeneste, flyvende vogn som en del av utstilling. © Forfatters fotografi.

Likevel ble det trukket et tydelig skille mellom Harry Potter og det guddommelige. Det ble hele tiden lagt vekt på at Harry Potter-magien er en fiktiv skaperkraft. Samtidig ble det guddommelige presentert som den virkelige og hellige skaperkraften, som eksisterer over alt rundt oss. Gjennom leken med Harry Potter, ble deltageren oppfordret til å identifisere «det andre rom» og trekke et skille mellom «det andre» og «det hellige rom», slik det beskrives hos Veiteberg. Her ble det implisitt fortalt at mens deltagerne opptrådte og utforsket Harry Potter-universet som-om de var magikere, er «Gud» den virkelige og hellige skaperen. Ved å utforske Harry Potter ble deltagerne kjent med det teologiske budskapet, og kvaliteter ved den kristne guden. Dette ble også tematisert i dialoger mellom Gylver og deltagerne. Der Gylver la vekt på likhetene mellom barnebøkene og bibelens fremstilling av kamper mellom godt og ondt, skapelse og ødeleggelse.

## Harry Potter-gudstjeneste i Bergen

To ganger har også St. Jakob invitert til Harry Potter-gudstjeneste. Den siste gangen, forventet kirken så stor pågang at de holdt to gudstjenester, og hadde forhåndsbestilling av billetter. På samme måte som i Løvenes konge-gudstjenesten var det et stort fokus på lyssetting og musikk. Kirkerommet var dekorert som «mathallen» fra filmene, hvor det hang lys og bannere fra takene, se figur 5.

Formmessig var denne gudstjenesten tilnærmet lik Løvenes konge-gudstjenesten. Dekorasjonene og lyset fikk stor plass, og det var tydelig at målet var å påvirke gjennom spektakulære scenerier og stemningsskift. Dette gjorde at gudstjenesten ble dynamisk og suggererende. Det var ikke kun ritualet i seg selv som holdt deltagerens oppmerksomhet. Iscenesettelsen åpnet også opp for bruken av spenning i samspillet mellom ulike teatrale virkemidler. Spenningen lå ikke utelukkende i teksten, men i rommets stemningsskifter og bruken av virkemidler lagvis. Der lagene av virkemidler ga spenningstopper.

Under gudstjenesten var det tydelig hvordan dekorasjonene vekket undring og engasjement blant deltagerne. Alle deltagerne satt nemlig stille og betraktet omgivelsene mens en dempet mumling fylte rommet før selve gudstjenesten begynte. Mumlingen skiller seg fra andre gudstjenester i samme kirke, der det ofte er høyløst prat både før og etter gudstjenesten. Stillheten tydeliggjorde hvordan dekorasjonene i seg selv hadde en suggererende effekt. Deltageren ble dratt inn i en annen sfære som lot dem utforske kirkerommet på en ny måte.<sup>36</sup>



Figur 5. St. Jakob kirke 2023: Harry Potter-gudstjeneste, bilde fra preken © St. Jakob kirke.

Også i denne gudstjenesten ble deltagerne invitert på bønnevandring etter nattverden. Kirkens anneks var pyntet for å passe temaet og det ble lagt særlig vekt på lystenning. Her ble det trukket en større parallell mellom filmserien og kirkens teologi. I serien bruker magikerne en lysformel for å drive vekk monstre og andre farer. Lyset blir sett på som en personlig spirituelt veileder og beskytter. Dette ble sammenlignet med bibelstrofen «Jeg er verdens lys! Den som følger meg skal ikke vandre i mørket, men ha livets lys.»<sup>37</sup> Sitatet ble trukket fram for å markere hvordan et liv i overensstemmelse med den kristne lære maner vekk ondskap. På samme måte som i Harry Potter-universet ble lyset beskrevet som en beskyttende kraft. Metaforen ble brukt som et utgangspunkt for å gi deltagerne en dypere forståelse av den transcendent guddommen. Når

<sup>36</sup>Anonymisert kvinne, 19 år, 7. mai 2023.

<sup>37</sup> Johannes 8:12.

deltagerne tente lys, skulle dette både være en fysisk manifestasjon av den transcendent guddommen, samtidig som det var en bønn til den samme guden.

En annen stasjon i bønnevandringen inkluderte å dyppe fingeren i døpefontens vann, for deretter å tegne et kors på sin egen panne. Dette skulle være en påminnelse om dåpen og samtidig minne om sikksakk-arret Harry Potter har i pannen, et symbol på styrke, mot og trygghet. Under bønnevandringen, ble det spilt musikk fra kirkerommets opphøyde «scene», og deltagerne beveget seg syngende mellom de ulike postene. Bønnevandringen utgjorde den eneste delen av gudstjenesten hvor deltagerne kunne bevege seg fritt i kirkerommet.

## Opplevelsen av det guddommelige

Det er tydelig at kirkene jeg har besøkt bruker populærkultur for å nå ut til en yngre målgruppe. Jeg vil argumentere for at pop-gudstjenestens nye uttrykk ikke bare er en måte å aktualisere seg selv på, men også åpner opp for opplevd metafysikk. Særlig har dette vært tydelig hos unge kirkegjengere. I alle teatersamtalene har intervjuobjektene beskrevet opplevelser av «Gud» i pop-gudstjenestene.

Etter Løvenes konge-gudstjenesten intervjuet jeg flere deltagere, deriblant en 22 år gammel kvinne som fortalte at: «Jeg kunne ikke se for meg å finne Jesus i en gudstjeneste som dette». Videre beskrev hun hvordan gudstjenesten ga henne opplevelsen av å være «nesten nyfrelst». Her siktet hun ikke til at gudstjenesten overbeviste henne om en guddommelig eksistens, men heller «minnet meg på hvem jeg ber til».<sup>38</sup> Videre fortalte hun hvordan det guddommelige nærvær var sterkt og rørende, og hvordan det kom til henne mens hun satt og så på videoene under prosesjonen: «[jeg] kunne liksom føle Jesus, selv om jeg så utover 'savannen'».<sup>39</sup>

Ved hjelp av modellen til Kim Skjoldager-Nielsen kan man forklare kvinnens opplevelse ved å vise hvordan et kristent resepsjonsperspektiv ikke nødvendigvis differensierer mellom estetikk, metafysikk og religion, men heller lar de tre skli over i hverandre.<sup>40</sup> I det følgende vil jeg trekke fram begrepene henvendthet, forestillingsevne og tro som brukes for å undersøke hvordan dialektikken mellom iscenesettelse og resepsjon åpner opp for opplevelser av det guddommelige.

## Henvendthet

Begrepet «henvendthet» kan forklare hvordan en iscenesettelse retter deltageren fysisk og mentalt mot noe. I gudstjenestens setting tydeliggjør dette hvordan liturgene og estetikken sammen kan rette deltageren mot det guddommelige. Tradisjonelt er gudstjenestens henvendelse i stor grad intellektuell og med fokus på homiletikken (den kirkelige prekenen).<sup>41</sup> Dette endrer seg i pop-gudstjenestene, som åpner opp for en kroppslig og estetisk henvendelse. Dette er med å styrke

---

<sup>38</sup> Anonymisert kvinne 22 år, 6. november 2022.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*, 157.

<sup>41</sup> Skjoldager-Nielsen, «Congregation and Performance», 168.



gudstjenesten som et fysisk-estetisk ritual, som aktiviserer deltagerens kroppslige sansing og ikke bare en intellektuell forståelse.

De nevnte pop-gudstjenestenes dekorasjoner fungerte som en måte å rette deltagerens fokus mot det guddommelige. Dekorasjonene og musikken vekket et estetisk engasjement hos deltageren, som utforsket hvordan nye uttrykk fylte kirkerommet. Dekoren dekket ikke over kirkens teologiske utsmykning, og sammen med de popkulturelle elementene kunne deltageren også granske kirkemaleriene, alteret, mosaikken i vinduene og andre symboler. På denne måten kunne deltagerne utforske kirkens teologiske utsmykninger med et nytt blikk og kanskje komme nærmere kirkerommets guddommelige symbolikk. Her etableres det en særlig dialektikk mellom gudstjenestens bruk av popkulturelle dekorasjoner og rommets iboende teologiske estetikk og symbolikk.

Landskapet som ble skapt i Løvenes konge-gudstjenesten illustrerte en afrikansk savanne. De færreste i Norge har opplevd et savannelandskap i virkeligheten, men har en relasjon til det gjennom film, videospill, bøker og tv. Det oppleves derfor som både annerledes, fascinerende og gjenkjennelig i konteksten av *Løvenes konge*. Det samme ser vi i Harry Potter, hvor seriens historie og estetikk har blitt en del av «mainstream»-kulturen. Løvenes Konge og Harry Potter har begge blitt del av en allmenn referanseramme, og oppleves derfor både gjenkjennelig, magisk og annerledes på samme tid<sup>42</sup>. Dette kan sees som en større metafor på opplevelsen av det guddommelige, som i gudstjenestens kontekst også blir tilgjengeliggjort gjennom litteratur, kunst og ritualer. Ved å bruke Løvenes konge og Harry Potter som metaforer for det kristne budskapet, viser gudstjenesten også til en mer generell opplevelse av det guddommelige. På samme måte som møtet med Harry Potter og Løvenes konge, beskriver kirkegjengerne opplevelsen av guddommen som både gjenkjennelig og annerledes.<sup>43</sup>

Pop-gudstjenestens motiver og metaforikk er derfor todelt og prøver på den ene siden å tilgjengeliggjøre det kristne budskap. Samtidig referer metaforikken til den menneskelige opplevelse av det guddommelige, og beskriver det indirekte som euforisk, gjenkjennelig og annerledes. Jeg vil argumentere for at denne doble henvendelsen underbygger deltagerens forventning om å oppleve det guddommelige. Denne forventningen er ikke nødvendigvis til stede i møte med den tradisjonelle gudstjenesten. I teatersamtalene har flere unge voksne beskrevet hvordan den tradisjonelle gudstjenesten er langdryg og kjedelig. Pop-gudstjenestens doble henvendelse baner derfor vei for en ny forventning hos deltagerne. Noe som også åpner for opplevelsen av det guddommelige, fordi den enkelte deltagers forventning om en bestemt opplevelse retter individet mot en forventingsoppfyllelse.<sup>44</sup> Med andre ord vil en forventning om å oppleve det guddommelige, åpne for en aktiv søken etter religiøse opplevelser under gudstjenesten. På den måten fungerer de popkulturelle virkemidlene som et mellomledd mellom den unge deltageren og opplevelsen av guden.

<sup>42</sup> Feldt, «Harry Potter and Contemporary Magic», 109–110.

<sup>43</sup> Anonymisert kvinne 22 år, 6. november 2022.

<sup>44</sup> Mason, «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre», 17.

## Forestillingsevne og tro

De popkulturelle virkemidlene fanger altså deltagerens oppmerksomhet, og retter fokuset deres mot det guddommelige. Noe som stiller deltagerne åpne for en metafysisk opplevelse. Likevel er det ikke henvendelsen alene som gir deltageren en opplevelse av det guddommelige. Henvendelsen er kun effektiv fordi den møter deltagerens forestillingsevne.<sup>45</sup> Med henvendelsen som bakteppe, kan man undersøke iscenesettelsen som en strategi for å aktivisere indre prosesser hos deltagerne.

For å kunne identifisere en opplevelse som guddommelig kreves det en spaltning, eller dopling, der man ser det fysiske og det transcendent på samme tid.<sup>46</sup> Dette skjer når den troende deltageren observerer gudstjenesteforløpet og det oppstår en spaltning i deltagerens blikk, «[...] et blikk som postulerer og skaper et annet rom som blir den andres rom, et virtuelt rom, som gir plass til subjektets alteritet og til fiksjonens frembrudd.»<sup>47</sup> Derfor er det avgjørende at deltageren evner å forestille seg et hellig nærvær i samme rom som iscenesettelsen. Ikke før deltageren ser for seg det guddommelige, vil en opplevelse knyttes til den samme guddommen.

Forestillingsevnen forstås her som en psyko-fysisk egenskap hos mennesket, som gjør at et individ kan framkalle indre bilder. Denne egenskapen er avgjørende for å akseptere den teatrale fiksjonen, noe Ulla Kallenbach også understreker i boken *The Theatre of Imagining* (2019). Her beskriver hun hvordan deltagerne alltid er medskapende gjennom sine egne kognitive prosesser:

We use [imagination] when 'framing' or seeing the actor as character, we create larger spaces from the confined space of the stage, and we see the scenography as the spatial reality of the characters. We perceive as allegories things that are represented on stage as concrete. We form links between the fiction represented and our social reality. And sometimes we are prompted to 'see' things on stage.<sup>48</sup>

Dette er den samme forestillingsevnen som åpner opp for å forestille seg det guddommelige i gudstjenesten. Og nettopp derfor kan opplevelsen av metafysikk sammenlignes med teateropplevelsen. Begge virker gjennom samme mekanisme, som er publikums medskapende aktivitet i møtet med iscenesettelsen<sup>49</sup>. Dette oppstår gjennom kroppslige og kognitive prosesser, som gjerne beskrives som ukontrollerbare. Forestillingsevnen er derfor avgjørende for å oppleve gudstjenestens teatrale handlinger som utgangspunkt for merbetydning.<sup>50</sup>

På samme måte som deltageren må ha forestillingsevne for å oppleve det transcendent, må hen også ha en form for tro. Jeg har alt vært inne på hvordan troen på det guddommelige er avgjørende for å oppleve den samme guden. Det er nemlig nødvendig å tro på en guddom for å kunne se den for seg, eller oppleve et møte med den guden. Her viser jeg til Jørgensens åpne definisjon av tro.<sup>51</sup> Jørgensen hevder at troen ikke trenger være forankret i en helhetlig teologi, men det er avgjørende at deltageren tror på muligheten av å oppleve det guddommelige. Om hen

---

<sup>45</sup> Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*, 133.

<sup>46</sup> Schipper, *Den bellige iscenesettelsen*, 18.

<sup>47</sup> Féral, «Teatralitet: en undersøkelse av det teatrale språkets egenart», 9–10.

<sup>48</sup> Kallenbach, *The Theatre of Imagining*, 9.

<sup>49</sup> Mason, «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre», 20.

<sup>50</sup> Ibid., 13; Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*, 10.

<sup>51</sup> Jørgensen, *Den skønne tenkning*, 261.

ikke tror på det transcendent, vil ukontrollerte sensasjoner og sterke øyeblikk heller bli beskrevet som estetiske fremfor religiøse.<sup>52</sup>

Forestillingsevnen er avhengig av troen, for å gi opplevelser av det guddommelige. I gudstjenestens kontekst vil det også være viktig å understreke at det eksisterer en form for «rett» tro. I gudstjenestene hos DNK er ikke målet å vekke en generell opplevelse av noe metafysisk. Målet er at deltageren skal oppleve den abrahamittiske guden. Her ligger det imidlertid et problem for teologer, og for den praktiske gjennomførelsen av gudstjenesten.<sup>53</sup> For at deltageren skal oppleve det guddommelige slik DNK ønsker, bør hen forså det kristne budskapet slik kirken forkynner det.<sup>54</sup> Troen må være rettet mot kirkens teologiske oppfatning av hvem guden er.

En løsning er å sette søkelys på muntlig kommunikasjon mellom liturgene og deltagerne. På den måten kan ritualene bli forstått i lys av den lutherske teologien. Dette blir riktignok gjort hos DNK, hvor alle ritualene forklares under gudstjenestene.<sup>55</sup> Et eksempel på dette er innstiftelsesordet, eller verba, som er den vanligste måten å forberede og forklare nattverden hos DNK:

Vår Herre Jesus Kristus, i den natt da han ble forrådt, tok han et brød, takket, brøt det, gav disiplene og sa: Ta imot og spis! Dette er min kropp som gis for dere. Gjør dette til minne om meg. Likeså tok han begeret etter måltidet, takket, ga dem og sa: Drikk alle av det! Dette beger er den nye pakt i mitt blod, som utøses for dere så syndene blir tilgitt. Gjør dette så ofte som dere drikker det, til minne om meg.<sup>56</sup>

Selv om innstiftelsen forklarer nattverden i lys av kirkens teologi, ser vi likevel at denne formen for kommunikasjon ikke treffer en yngre målgruppe. Gjennom teatersamtalene har det kommet fram at unge kirkegjengere fortsatt ikke forstår det transcendent i ritualer som nattverd, noe som også setter en sperre for opplevelsen av det guddommelige.

Her tilbyr pop-gudstjenestene en løsning. I både Harry Potter-gudstjenesten og Løvenes kongegudstjenesten utbroderte St. Jakob nattverdsinnstiftelsen. Før nattverden siterte gudstjenestene verba, men forklarte den også gjennom de popkulturelle referanserammene. Gudstjenestene la fram egenskaper ved guddommen, som forklarte hvorfor nattverden er en intim og hellig handling:

Når Simba befinner seg aller lengst borte hjemmefra, så ligger han på gresset og ser opp på stjernehimmelen sammen med Timon og Pumbaa. Da husker han ordene Mufasa fortalte ham som barn: 'fortidens konger er der oppe, og ser ned på oss fra stjernene. Så når du føler deg alene, så husk det, at de kongene alltid vil kunne lede deg.' [...] Uansett hvor langt borte vi har vært fra vår plass i livets sirkel, så finnes det alltid et bord vi kan komme hjem til, der Gud selv ønsker oss velkommen med åpne armer. Dette bordet er nattverdsbordet. Vi samles, og deler brødet og vinen, til minne om Jesu selvoppofrende kjærlighet for oss, der han rakte ut armene og døde på korset. Dette er et minne som blir en del av oss, og vår identitet her og nå, når vi samles rundt bordet. Måltidet hjelper oss til

<sup>52</sup> Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*, 342.

<sup>53</sup> Skjoldager-Nielsen, «Congregation and Performance», 168.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Kirkerådet, «Veiledning til hoveddelene i gudstjenesten».

<sup>56</sup> Ibid., 67.

å komme til oss selv, og alltid huske hvem vi er. Gjennom det mottar vi, og deler evangeliet videre, slik Jesus sa vi skal gjøre.<sup>57</sup>

I lys av dette kan de popkulturelle elementene ha en didaktisk funksjon<sup>58</sup>, som blir nødvendig for opplevelsen av metafysikk. Nettopp fordi forståelsen av gudens vesen er nødvendig for å oppleve den samme guddommen. De kjente motivene og metaforene fra populærkulturen tilgjengeliggjør troslæren på en effektiv måte, og tillater deltageren å oppleve den versjonen av guden som DNK ønsker å forkynne. Dermed er det tydelig at de popkulturelle elementene i gudstjenestene har flere funksjoner. Først retter det deltagerne mentalt mot det metafysiske, og stimulerer indre bilder hos deltagerne. Samtidig brukes det popkulturelle til å forklare hvem guden er i henhold til luthersk teologi. På denne måten kan kirken både stimulere opplevd metafysikk, og samtidig sørge for at deltageren opplever det metafysiske i henhold til rett teologi.

### **Dramaturgi i møtet mellom liturgi og popkultur**

Som jeg allerede har pekt på, var alle de tre gudstjenestene en sammensmeltning av tradisjonell teologisk estetikk og popkultur. Gudstjenestens tradisjonelle form er vedtatt og formulert i *Gudstjenestebok for Den norske kirke* (2020),<sup>59</sup> hvor alle gudstjenestens bestanddeler blir listet opp og forklart. Her står det at gudstjenesten er et episodisk handlingsforløp som bygger på faste tekstlesninger og rituelle handlinger.<sup>60</sup> Her er målet at deltageren skal møte det guddommelige gjennom et fast rituelt mønster, hvor den enkelte blir metaforisk medvirkende i en transcendent virkelighet.<sup>61</sup> Likevel ser vi at yngre deltagere ikke kjenner seg igjen i gudstjenestens ritualer eller forstår hva gudstjenestens enkelte deler er godt for. Kirkens strenge dramaturgiske form og tradisjonelle estetikk gjør at de fleste gudstjenester hos DNK både sees og oppleves som like og langtekkelige av unge voksne: «mange gudstjenester må liksom utholdes, etter prosesjonen venter jeg bare på kirkekaffen.»<sup>62</sup>

Her kommer pop-gudstjenestene med en alternativ iscenesettelsesstrategi. Foreningen av det rituelle og det popkulturelle åpner opp for nye publikumsdialoger og scenisk-dramaturgiske strategier, i både forløp og tematikk. Pop-gudstjenestens dramaturgi ligger ikke i liturgien i seg selv, men i den realiserte liturgien. I dette ligger det muligheter for bruk av scenisk-dramaturgiske virkemidler og estetisering. Likevel er det ikke noe grunnleggende nytt liturgisk forløp i pop-gudstjenestene.

Det sentrale skillet mellom tradisjonelle gudstjenester og pop-gudstjenestene er måten de blir fremført, hvor det spektakulære og metaforiske blir utnyttet. Gudstjenestenes visuelle virkemidler hadde en suggererende og engasjerende effekt på deltagerne. Likevel er dette mer enn bare tilfeldige eller subjektive interesseforskjeller. Gudstjenestens dramaturgi er ikke bare engasjerende fordi den møter tilskuerens interesseområder. Gjennom metaforer og scenografiske lag får

---

<sup>57</sup> St. Jakob kirke, *Løvenes Konge-gudstjeneste*.

<sup>58</sup> Ulvik, Helleve og Roness, *Skolens betydning*, 35; Eisner, «From episteme to phronesis to artistry», 382.

<sup>59</sup> Kirkerådet, «Veiledning til hoveddelene i gudstjenesten».

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Veiteberg, *Kunsten å framføre gudstjenester*, 33.

<sup>62</sup> Anonymisert mann, 22 år, 6. november 2022.

gudstjenesten en mer variert intensivitet. Kirkebyggets arkitektoniske og teologiske fokuspunkt flyttes fra alteret, til fordel for at blikket og kroppen kan vandre friere i rommet.. Denne endringen gjorde at deltageren fikk rom til å lure på hva som kom til å skje, samtidig som gudstjenestens visuelle virkemidler hadde en suggererende virkning i seg selv. Dette kom tydelig til uttrykk hos flere deltakere.

Likevel var det ingen helhetlig fiksjonshandling, eller fabel, gjennom gudstjenestene. Fremfor en fiksjonshandling oppnådde pop-gudstjenestene spenning gjennom dynamiske scenskift og visuell variasjon. Samtidig ga de popkulturelle referansene i seg selv en spenning for den enkelte deltager, som fulgte med på hvordan liturgene blandet sammen de to referanserammene. Deltagerne fra Potter-messen i Oslo, fortalte at det var gøy å følge med på hvordan motivene fra Harry Potter ble brukt til å speile påskefortellingens handling og budskap.<sup>63</sup>

I Bergen brukte St. Jakob både bilder og videoer som ble projisert på flere av kirkerommets hvite vegger. Dette endret rommets estetiske kvaliteter. Kirkerommet er i utgangspunktet bygget for å gi et naturlig fokus mot alteret.<sup>64</sup> Men den romlige lysbruken og de scenografiske virkemidlene lot blikket gli friere utover og gjennom rommet. Dermed ble kirkerommet endret, noe som tillot de vante kirkegjengerne å undre seg over hva de så.

Under Løvenes konge-gudstjenesten forandret scenebildet seg fra varm savanne i åpningen, til en stormfull natt under preken. Det romlige og atmosfæriske lyset var særlig effektivt under prosesjonen og lovsangpartier. Videoprojeksjonen ble brukt for å løse opp kirkerommets fokuspunkt og la deltagerens blikk vandre over kirkeveggene. Variasjonen mellom sentrert- og oppløst fokuspunkt ga en ny dynamikk til kirkerommet, og lot deltagerens blikk vandre friere i rommet.

Alle de tre pop-gudstjenestene hadde også partier med vekt på bevegelse og interaktivitet, slik som bønnevandringene og trylleworkshopen i Fagerborg. Deltagerne ble satt til å gjennomføre ulike aktiviteter som alle brukte popkulturelle motiver som virkemiddel i henvendelsen mot det guddommelige. Oppgavene oppfordret den enkelte deltager til å utforske kirkerommet og teologiske gjenstander som lysgloben, altertavlen og dåpsfonten. Noe som åpnet opp for en kroppslig henvendelse mot de materielle symbolene på den kristne guden. Under disse partiene fremsto de enkelte som både deltagere, tilskuere og religiøst felleskap. Mens de tente lys og ba, var de gjerne rettet mot lyset de holdt og mange lukket øynene. Samtidig sto det en kø og så på den som tente lys. Mellom hver post var det flere av deltagerne som også hilste på bekjente gjennom blikk eller korte klemmer. Vandringen og interaktiviteten åpnet opp for muligheten til å lage en felles romlig og hellig atmosfære i kirkerommet.<sup>65</sup>

## Konklusjon

I et forsøk på å tiltrekke seg yngre målgrupper har enkelte menigheter i Den Norske Kirke utviklet pop-gudstjenester. Ved å kombinere tradisjonell liturgi med populærkulturelle referanser

<sup>63</sup> Anonymisert kvinne, 47 år, 24. mars 2024.

<sup>64</sup> Veiteberg, «Gudstjenesta som performativ praksis», 112.

<sup>65</sup> Ibid., 113.

som *Løvenes konge* og *Harry Potter*, har kirken åpnet gudstjenesten for nye dramaturgiske virkemidler som kan engasjere og stimulere deltagerens forestillingsevne. Dette skaper en mer fleksibel og dynamisk gudstjenesteopplevelse som appellerer til unge voksne, som ofte har opplevd tradisjonelle gudstjenester som langtekkelige.

Gjennom en kombinasjon av kvalitative teatersamtaler og analyser av gudstjenestens romlige og dramaturgiske utforming, kommer det fram at pop-gudstjenester vekker både engasjement og en opplevelse av transcendent hos deltagerne. I både *Løvenes konge*-gudstjenesten, Potter-messen og *Harry Potter*-gudstjenesten henvendte liturgene seg til det guddommelige gjennom både tradisjonelle liturgiske virkemidler og virkemidler hentet fra velkjente popkulturelle universer. Analysene og teatersamtalene viser at pop-gudstjenestene har en todelt effekt på deltagerne. Først stimuleres forestillingsevnen og interessen gjennom kjente popkulturelle referanser. Visuelle og dramaturgiske virkemidler som scenografi, musikk, metaforer og symbolikk skaper en gjenkjennelig og emosjonelt engasjerende atmosfære, som appellerer spesielt til unge voksne. De mange metaforene stimulerer til indre billeddannelse hos deltagerne.

Samtidig tilgjengeligjøres den lutherske tros læren, og deltagerens forestillingsevne ledes mot en gudsforståelse som er i samsvar med det Den Norske Kirke ønsker å formidle. Popkulturelle referanser fungerer som brobygger mellom det sekulære og det hellige, og gjør komplekse teologiske konsepter tilgjengelige. Ved å aktivere forestillingsevnen og koble det kristne budskapet til kjente narrativer fra populærkulturen, blir tros læren tilgjengelig på en ny og mer relaterbar måte. Når kjente fortellinger som *Løvenes konge* og *Harry Potter* brukes til å forklare nattverden og Jesu offer, blir disse ritualene lettere å forstå for unge deltagere. Muligheten for opplevd metafysikk styrkes gjennom å knytte gudstjenestens innhold til noe nært og gjenkjennelig.

## Litteratur

- Bøe, Marianne, og Anne Kalvig. *Mennesker, meninger, makter*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2020.
- Den Norske Kirke. «Allehelgen – en minnedag for de døde», lest 12. april 2023, <https://www.kirken.no/nb-NO/kristen-tro/kirkearet/spesielle-dager/allehelgensdag/tenn%20lys/>
- . «Feirer påske med Harry Potter», lest 3. April 2024, <https://www.kirken.no/nb-NO/om-kirken/aktuelt/potterpaske/>
- . «Velkommen til PotterPåske», lest 3. april 2024, <https://www.kirken.no/nb-NO/fellesrad/kirkeneioslo/menigheter/fagerborg/2.0%20nyhetsarkiv/potterp%C3%A5ske%2024/>
- Eisner, Elliot W. «From Episteme to Phronesis to Artistry in the Study and Improvement of Teaching». *Teaching and Teacher Education* 18, nr. 4 (2002): 375–85.
- Feldt, Laura. «Harry Potter and Contemporary Magic: Fantasy Literature, Popular Culture, and the Representation of Religion». *Journal of Contemporary Religion* 31, nr. 1 (2015): 101–14. <http://dx.doi.org/10.1080/13537903.2016.1109877>.
- Féral, Josette. «Teatralitet: En undersøkelse av det teatraliske språkets egenart». *3t: tidsskrift for teori og teater*, nr. 2 (1997).
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*. London/New York: Routledge, 2016.
- Genius, Henny. Løvenes konge-gudstjeneste ape i prosesjonstog, 2022. Fotografi.
- . Løvenes konge-gudstjeneste dåpsspill med korsang, 2022. Fotografi.
- Jørgensen, Dorthe. *Den skønne tenkning: Veje til erfaringsmetafysisk religionsfilosofisk udmontet*. Aarhus University Press, 2014.
- Kallenbach, Ulla. *The Theatre of Imagining*. Cham: Springer, 2018.
- Kirkerådet. «Veiledning til hoveddelene i gudstjenesten». I *Gudstjenestebok for Den Norske Kirke – Hovedgudstjeneste*, 1-30. Bergen: Eide forlag, 2020.
- Kvalsund, Runa, og Turid Sylte. «Tar Harry Potter inn i påskefeiringen». *Vårt land*, 12. april 2017.
- Mason, David. «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22, nr. 2 (2008): 7–22.
- Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa State University Press, 2014.
- Schipper, Sander Jensen. «Den hellige iscenesettelsen, En teatervitenskapelig undersøkelse av opplevd metafysikk i gudstjenesten». Mastergradsoppgave, Universitet i Bergen, 2023.
- Skjoldager-Nielsen, Kim. «Congregation and Performance: Experiential Metaphysics in Hotel Pro Forma's Operation: Orfeo and Jesus\_C\_Odd\_Size». *Performance Research* 13, nr. 3 (2008): 163–75.

- . *Over the Threshold, into the World: Experiences of Transcendence in the Context of Staged Events*, Ph.d.-avhandling, Stockholm University, 2018.
- St. Jakob kirke. «Gudstjeneste: Løvenes konge», 2022.  
<https://www.facebook.com/events/1721886044862804/>.
- . Harry Potter-gudstjeneste, bilde fra preken. St. Jakob kirke, 2023.  
[https://www.instagram.com/p/CzEqBraMZdL/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CzEqBraMZdL/?img_index=1).
- . *Løvenes konge-gudstjeneste. 6. November 2022 i St. Jakob Kirke. Liturgi*. St. Jakob kirke, 2022.
- Statistisk sentralbyrå. «Den Norske Kirke», lest 12. April 2024. <https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/religion-og-livssyn/statistikk/den-norske-kirke>.
- Ulvik, Marit, Ingrid Helleve, og Dag Roness. *Skolens betydning*. Bergen: Fagbokforlaget, 2020.
- Veiteberg, Kari. *Kunsten å framføre gudstjenester: Dåp i den norske kyrkja*. Ph.d.-avhandling, Universitetet i Oslo, 2006.
- . «Gudstjenesta som performativ praksis». *Kirke og Kultur* 113, nr. 2 (2008): 105–17.
- Woolfolk, Anita. *Pedagogisk psykologi*. Bergen: Fagbokforlaget, 2014.

### Liste over gudstjenester

- Gylver, Sunniva. *Potter-messe med kirkekaffe*, 3. mars.2023. Fagerborg kirke, Oslo.
- . *Potter-messe med kirkekaffe*, 25. mars 2024. Fagerborg kirke, Oslo.
- Høyland, Inge og Susanne Feste Ingebritsen. *Les Miserables gudstjeneste*, 5. mars 2023. St. Jakob kirke, Bergen.
- Sønnesyn Berg, Øyvind Rudolf. *Gudstjeneste: Ringenes Herre edition*, 7. mai 2023. St. Jakob kirke, Bergen.
- . *Harry Potter-gudstjeneste*, 7. mai 2023. St. Jakob kirke, Bergen.
- . *Gudstjeneste: Coldplay edition*, 27. mars 2022. St. Jakob kirke, Bergen.
- Sønnesyn Berg, Øyvind Rudolf og Marte Birkeland Åsen. *Løvenes konge-gudstjeneste*, 6. november 2022. St. Jakob kirke, Bergen.



# Mellom teori og praksis – WALK OF SHAMEs ambiente strategi

Gulli Sekse  
med innspill fra WALK OF SHAME

## Abstract

This essay explores the artistic work of WALK OF SHAME, focusing on ambient dramaturgy and methodology. Through selected works, it provides examples of how to challenge traditional theater forms and create unique audience experiences. Furthermore, the text discusses how theater studies can influence artistic practice, using historical examples to highlight the reciprocal relationship between theatrical art and theoretical perspectives. In doing so, the essay emphasizes how both art and theory together enrich the evolution of performing arts.

**Keywords:** Walk of Shame, theatre studies, ambient dramaturgy, happening, performance, situationism, environmental theatre, recycling, clubbing, immersive theatre, Baktruppen, Gob Squad, Forced Entertainment, Punchdrunk, deWangen-produksjoner

## Om forfatteren

Gulli Sekse har en MA fra teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Hun skrev masteroppgave om landskapets dramaturgiske potensiale. I over ti år har hun vært aktiv i scenekunstheltet som kulturarbeider, dramaturg, scenekunstner og deltatt i akademiske og teoretiske diskurser. Har siden 2018 vært turnésjef i Carte Blanche – Norges nasjonale kompani for samtidsdans, og har vært engasjert som dramaturg i en rekke scenekunstprosjekter og siden 2012 vært en del av kunstnerkollektivet WALK OF SHAME som medgrunnlegger, konseptutvikler og aktør.

Epost: [gullisekse@gmail.com](mailto:gullisekse@gmail.com)

---

Teatervitenskapelige studier 2024 ©Gulli Sekse

Essayet er ikke fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Melanie Fieldseth

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – [keld.hyldig@uib.no](mailto:keld.hyldig@uib.no)

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

## Mellom teori og praksis – WALK OF SHAMEs ambiente strategi

Hvordan påvirker teatervitenskap en kunstnerisk praksis? Da jeg begynte på teatervitenskap i Bergen, lå mye av motivasjonen i å lære alt om scenekunst. Deretter gjaldt det å utfordre og bryte med reglene. Dette har jeg senere utforsket i kunstnerkollektivet WALK OF SHAME (WOS). Kunstnerkollektivet har bestått av meg, Gulli Sekse, samt Karoline Skuseth og Hanne Maren Meldahl. Kunstnerkollektivet ble grunnlagt i 2012 i Bergen og vi samarbeider ofte med ulike kunstnere og miljøer. Siden 2012 har vi primært jobbet stedsspesifikt i Bergen, utenfor tradisjonelle kunstarenaer. Dette for også å nå ut til lokalsamfunn som sjelden oppsøker scenekunst.

I dette essayet reflekterer jeg over hvordan teatervitenskapen har formet mitt kunstnerskap og videre min medvirkning i WOS. Teksten drøfter hvordan teatervitenskap har påvirket min kunstneriske praksis, og jeg bruker også historiske eksempler for å belyse det gjensidige forholdet mellom scenekunst og teoretiske perspektiver.

Slik er essayets formål å gi en refleksjon av WOS sin kunstneriske praksis, med et spesielt fokus på ambient strategi, dramaturgi og metode, gjennom eksempler fra utvalgte verk.

### **GRAND TOUR** (2016)

*Welcome to the GRAND TOUR. The trip you are ready to embark on is safe, and you will at no point be asked to do anything weird, interact or choose sides in difficult socio-political matters. We just want you to have fun. Bon voyage!*

GRAND TOUR var en stedsspesifikk, interaktiv forestilling som for én kveld tok over Grand Selskapslokaler, et historisk sted i Bergen sentrum. I løpet av noen timer ble publikum invitert til å vandre gjennom rom og korridorer, hvor levende tablåer, sceniske installasjoner og subtile lydlandskap smeltet sammen. Denne unike opplevelsen utfordret grensene mellom kunst, virkelighet, aktør og tilskuer.

Inspirert av klassiske dannelsesreiser som Dante Alighieris *Den guddommelige komedie* og Homers *Odysseen*, utforsket forestillingen menneskets valg og deres konsekvenser. Publikum fikk en illusjon av kontroll, der deres beslutninger virket betydningsfulle, men var underlagt skjulte dramaturgiske føringer. Fra det øyeblikket de trådte inn i rommet, ble de en del av en kollektiv

opplevelse, der hver beslutning virket betydningsfull, men i siste instans var underlagt forestillingens dramaturgiske struktur.

I motsetning til tradisjonelle teaterformer, der publikum ofte inntar en passiv rolle, fjernet *GRAND TOUR* de usynlige veggene mellom skuespillere og tilskuere. De ble en levende del av handlingen, og grensen mellom virkelighet og fiksjon ble stadig utfordret. Rommets visuelle inntrykk, lyd og bevegelse speilet publikums valg, og skapte en opplevelse som balanserte mellom fri vilje og uunngåelige rammer.

Forestillingen benyttet seg av ukonvensjonell interaktivitet og ambiente strategier for å skape en helhetlig og sanselig opplevelse. Den unike konteksten – Grand Selskapslokaler – forsterket opplevelsen ytterligere, hvor stedet selv ble en aktiv del av narrativet. *GRAND TOUR* minnet oss om at kunst kan være et rom for refleksjon, der vi blir konfrontert med spørsmål fremfor svar. Det var en reise, både ytre og indre, fylt med uforutsigbare vendinger, som inviterte publikum til å miste seg selv i de komplekse lagene av virkelighet og illusjon.

*A journey of an epic drama, a psychedelic out-of-body-experience, an extravagant culinary adventure, a spectacular mental voyage, an extraordinary happening or simply a night out on the town, drinking with your friends.*

### **Performance City (2017)**

*We would be delighted for you to join us in our mythical universe, in a night where blurred lights cast long shadows over the city dwellers' faces. The night is endless. There are unlimited flipsides to this coin. Jump down the rabbit hole with us. You won't regret it.*

*Performance City* var en annen stedsspesifikk produksjon som iscenesatte sosial interaksjon utenfor tradisjonelle kunstkontekster. Inspirert av sci-fi, det utenomjordiske, og virtuell virkelighet og sosiale medier, skapte vi et fristed fra perfeksjonspresset i samtiden. Forestillingen tok form som en stilisert by i WOS' bilde, hvor publikum kunne vandre fritt gjennom ulike installasjoner og performative rom, alle med sitt unike regelsett.

Kjernen i prosjektet var nattklubben «La Plaxa», et sosialt knutepunkt der musikk, kunst og overraskelser utfoldet seg i en leken atmosfære. Hver installasjon åpnet for refleksjon og deltagelse, som «Chapel of all religions», hvor besøkende ofret noe fra egen lomme i et DIY-kapell, eller «Mermen», et levende tablå som utfordret besøkende til å se forbi fasader. «Retox» parodierte samtidens selvhjelpskultur gjennom absurde healingseremonier, mens «Super ego» feiret egoet i en personlig videoinstallasjon. Byens mer intime rom, som «Hemmelig rom», ga rom for ettertanke og deling i trygghet.

Byens collageaktige og trashy estetikk blandet elementer fra pop-surrealisme, punk og DaDa og Bauhaus, og skapte en leken og kjent, men samtidig fremmed atmosfære. Publikum ble anonymisert med masker, noe som fjernet barrierer og fremmet sosial interaksjon. Forestillingens dramaturgi var flytende, og publikums bevegelser ble styrt gjennom subtile ledetråder, noe som gjorde at hver enkelt kunne forme sin egen opplevelse. *Performance City* handlet om å viske ut

grensene mellom tilskuer og deltaker, mellom det virkelige og det performative. Byen eksisterte bare for én kveld, men i dens midlertidighet åpnet vi opp for en ny måte å oppleve fellesskap, kunst og seg selv på.

Overgangen fra *Grand Tour* til *Performance City* markerer en betydelig kunstnerisk utvikling i WOS' utforskning av interaktiv scenekunst og stedsspesifikke opplevelser. Begge prosjektene iscenesetter sosial interaksjon og vil bryte ned barrierer mellom kunstnere og publikum, men tilnærmingene varierer i form, tematikk og estetikk. I *Performance City* beveger WOS seg bort fra lineær fortelling og omfavner en fragmentert og utforskende struktur. Publikum blir aktive deltakere som fritt velger sin egen vei gjennom ulike performative rom, noe som gir dem eierskap og individualitet. Likevel var *Performance City* en kollektiv opplevelse, der improvisasjon, publikums frihet og sosiale interaksjoner var sentrale. Prosjektet markerte WOS' fokus på å skape åpne, flertydige universer der publikum får frihet til å utforske og definere sin egen vei gjennom kunsten.

Motivasjonen til WALK OF SHAME er å redefinere kunstens rolle i dagens samfunn, der den sosiale atmosfæren i rommet blir et sentralt virkemiddel. WOS engasjerer publikum på et dypere nivå, oppmuntrer til interaksjon og lar dem bevege seg fritt i ikke-tradisjonelle scenerom. Verkene våre kombinerer ofte pop-kulturelle klisjeer, musikk, teknologi og interaktive strategier for å skape en klubbaktig atmosfære.

### **Radical Utopian Workspace (2023)**

*A soft, mellow, shifting, explosive space. Sit down. Ignore gravity. Absorb. Polymorph. Smells of something sickly sweet, ocean breeze and black sail diffusers. Tropical juice punch from the fountain trickling down into sticky cups.*

I et forlatt butikklokale med vinduer mot gaten skapte vi en én-kvelds ambient opplevelse, der grensene mellom tilskuer og deltaker ble visket ut. Et mangfoldig publikum ble invitert til å kle seg ut, sminke seg, nyte kanapeer og drikke fra en tropisk fontene. Tilbakemeldingene var tydelige – folk savnet et slikt fristed, et rom der de kunne utfordre egne fordommer, fascineres og slippe seg løs.

Dette prosjektet åpnet våre øyne for potensialet i åpne kunstrom, der publikum kan interagere med kunsten og hverandre utenfor tradisjonelle forestillingsrammer. Vi ønsket å skape en kollektiv utopi der kunst og sosial opplevelse smeltet sammen. Ambiente figurer, videoprojeksjoner og surrealistisk scenografi oppfordret til radikal frihet, samtidig som vi utfordret konvensjonelle diskurser med en inkluderende tilgang til subkulturelle uttrykk.

*Radical Utopian Workspace* var mer enn en kunstinstallasjon – det var en levende utopi. Gjennom duftende installasjoner, surrealistiske rom og interaktive elementer opplevde publikum en midlertidig virkelighet der de kunne utforske, skape og utveksle uten krav. I dette rommet, der kunst og sosialt samvær møttes, ønsket vi å bryte med samtidens perfektjonisme og kontroll. Det var en invitasjon til å delta i en kollektiv utopi, en flyktig, men kraftfull frihet midt i hverdagen.

*Radical Utopian Workspace* skiller seg ut fra *Grand Tour* og *Performance City* gjennom sin intime skala, flytende form og åpne interaksjon. Som en tre-timers, enkeltstående opplevelse fikk

publikum fritt utforske klær, sminke og den surrealistiske scenografien. Atmosfæren var ambient og uten tydelige dramaturgiske strukturer, noe som står i kontrast til de mer iscenesatte og omfattende prosjektene. Der de tidligere prosjektene lekte med store temaer som perfektjonspress, sosial interaksjon og identitet, handlet dette prosjektet om å tilby utopisk frihet, der deltakerne kunne velge sin grad av involvering. *Radical Utopian Workspace* var et rom for radikal inkludering som fokuserte på å utfordre mainstreamdebatter med en åpen, subkulturell estetikk.

I navnet WALK OF SHAME ligger det en lengsel etter å ta publikum med på en reise mot en tilstand av kollektiv skamløshet. Vi etablerer forbindelser mellom ulike kunstneriske disipliner, livsstiler og sosiale interaksjoner, og vi betrakter kunsten som et rom for fri tenkning, samarbeid og radikal frigjøring.

### **LIQUID CREATURES** (mai 2024)

*Liquid Creatures* var en vandreforestilling som tok publikum med på en reise fra Fløien og videre innover i skogen. Gjennom interaktive opplevelser og uventede vendinger utforsket forestillingen temaer som frihet, selvutfoldelse og det uforutsigbare. Den ambiente tilnærmingen og en visuell estetikk, preget av neon, kitsch og sterke kontraster, inviterte deltakerne til et eventyr fylt av mystikk og fantasi.

Basert på Zygmunt Baumans teori om «flytende modernitet», reflekterte forestillingen over hvordan tradisjonelle former for kollektiv tilhørighet har blitt ustabile i dagens samfunn. Den utfordret normer og konvensjoner, og skapte et nytt rom for meningsdannelse og refleksjon. Gjennom å bryte med det vanlige, ble *Liquid Creatures* en kunstnerisk opplevelse som styrket fellesskapet mellom mennesker.

Den interaktive tilnærmingen oppfordret publikum til å utforske sosial dynamikk og deres egen rolle i det. Dette skapte en atmosfærisk ramme for ettertanke, hvor publikum fikk oppleve en unik symbiose mellom kunst, filosofi og natur. Forestillingen inviterte deltakerne til å navigere gjennom Fløiens landskap, og ga dem mulighet til å bli en del av en interaktiv kunstopplevelse som både utfordret sanser og tanker.

*Liquid Creatures* fremmet fellesskap og samarbeid i skapelsen av et kollektivt narrativ. Fokus lå på hvordan makt og sosial tilhørighet former våre opplevelser, og oppfordret til refleksjon over normenes innflytelse på det daglige liv. Den kombinerte det abstrakte med det fysiske, noe som ga publikum en dypere forståelse av menneskets rolle i en stadig foranderlig verden. For oss, ble det en reise som var både kunstnerisk og personlig, og som vil bli husket som en betydningsfull refleksjon over vår tid.

### **Med teatervitenskap som bakteppe**

Som teaterviter og kunstner er kunstnerisk forskning en integrert del av mitt virke. For meg står teatervitenskapen og kunsten i et gjensidig avhengighetsforhold, der hver del beriker den andre.

Jeg har alltid vært interessert i radikale bevegelser, spesielt de som utfordrer etablerte konvensjoner i forhold til form og innhold, det tradisjonelle scenerommet og forholdet til publikum. Min fascinasjon for nyere former for dramaturgi, performancekunst, happenings, og de radikale, samfunnsengasjerte og politiske bevegelsene fra slutten av 60-tallet og frem mot slutten av 90-tallet, har vært avgjørende for min kunstneriske praksis. Disse perspektivene har formet min tilnærming, med et klart mål om å bidra til holde scenekunsten relevant og samfunnsengasjert.

I det følgende vil jeg presentere de viktigste forløperne for ambiente strategier som har påvirket min reise fra teatervitenskap til det kunstneriske arbeidet i WALK OF SHAME.

Ambient scenekunst ble først omtalt i 1993 av den nederlandske journalisten Edgar Jager i artikkelen «Ambient Theatre», publisert i internettidsskriftet *Datum*. Denne artikkelen er ikke lenger tilgjengelig, men er referert i artikkelen «Ambient Theatre and Clubbing. Urban Post-Mainstream» (2001) av Knut Ove Arntzen, professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. I denne artikkelen videreutvikler han det ambiente i scenekunsten som et teoretisk begrep, og dette er vært en viktig inspirasjonskilde for meg.

I *Det marginale teater* fra 2007 systematiserer Arntzen dette videre i retning av å beskrive atmosfære og interaktivitet i en produksjon, spesielt med tanke på hvordan publikum integreres i romlige sceneløsninger. Han fremhever at det 'pop-ambiente' spesifikt refererer til en teater- og kunstnerisk tilnærming som omfavner atmosfæren, særlig med tanke på en iscenesettelsesstil som ligner en klubbatmosfære.<sup>1</sup> Arntzen skriver videre at forløpere for ambiente strategier kan spores tilbake til den klassisk-modernistiske regikunsten. Dette inkluderer rituell integrering av ambient karakter, som er kjent fra Wagners Gesamtkunstwerk, Max Reinhardts oppsetninger på Grosses Schauspielhaus i Berlin og i Piscators store revyoppsetninger.<sup>2</sup> Han peker også på at den omfattende bruken av det ambiente kan spores tilbake til tidligere modernistiske strømninger, spesielt innen revy- og kabaretradisjonen. Denne tilnærmingen utfordret den tradisjonelle teateropplevelsen ved å legge større vekt på den sosiale dynamikken mellom publikum og forestillingen, og skapte en opplevelsrik situasjon som var mer relasjonell enn kunstnerisk.<sup>3</sup>

Fra 1960-tallet og innenfor den kunstneriske postmainstream-bevegelsen, begynte scenekunstnere å utforske alternative tilnærminger til det dominerende mainstream- og kommersielle teateret. Denne bevegelsen var drevet av både kunstnerisk utforskning og sosial kritikk. Kunstnerne engasjerte seg i aktuelle sosiale, politiske og kulturelle temaer, og ønsket å inkludere et større mangfold av stemmer og perspektiver. De utforsket ofte ukonvensjonelle former for fortelling og opptreden gjennom multimediapresentasjoner eller stedsspesifikke installasjoner. Kunstnerisk eksperimentering sto sentralt og stimulerte til aktiv deltakelse fra publikum, samtidig som det oppmuntret til interaksjon og utfordret skillet mellom utøvere og publikum. Det var innenfor denne bevegelsen at ambiente strategier og ambient scenekunst først oppsto. Fra performancekunst og happenings til situasjonisme, Richard Schechners Environmental Theatre, clubbing, laboratorieteater og utviklingen av visuell og likestilt dramaturgi mot det mer konseptuelle og sosiale, har scenekunsten omfavnet et mangfoldig spekter av uttrykk og praksiser.

---

<sup>1</sup> Arntzen, *Det marginale teater*, 9.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., 95.

Jeg vil i det følgende presentere de viktigste forløperne for ambient strategi og gjennom dette avdekke ulike kjennetegn ved ambient scenekunst.

Happenings og performancekunst, som oppstod i Fluxus-bevegelsen på 1950-tallet, har også hatt en stor innflytelse på min kunstneriske utvikling. De kombinerte elementer fra teater, visuell kunst og musikk, og utforsket forholdet mellom kunst og hverdagsliv, ofte med sosiale og politiske temaer, og utfordret kunstens grenser. Kunstnerne oppmuntret til direkte engasjement og var preget av spontanitet og uforutsigbarhet, ofte arrangert på utradisjonelle steder. De utforsket også forholdet mellom kunst og hverdagsliv, og adresserte sosiale og politiske spørsmål. Happenings spilte en betydelig rolle i å utvide kunstens grenser og utfordre konvensjonelle forestillinger om kunstnerisk praksis, og har hatt en vedvarende innvirkning på performancekunst og deltakende kunstpraksiser.

Performance-bevegelsen oppstod på 1960-tallet, delvis inspirert av avantgardebevegelser fra mellomkrigstiden og de eksperimentelle happeningene på 1950-tallet. I *Performance Art: From Futurism to the Present* (2001) sporer RoseLee Goldberg performancekunstens røtter til futurismen, dadaismen og surrealismen, og viser hvordan disse bevegelsene utfordret konvensjonelle grenser og påvirket senere kunstnere: «The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason, its base has always been anarchic.»<sup>4</sup>

Performancekunst bryter med tradisjonelle kunstformer ved å kombinere elementer fra teater, dans, musikk og visuell kunst. Fremføringene, som ofte utføres av kunstneren selv eller en gruppe, bruker kropp, bevegelse, lyd, lys og visuelle virkemidler uten definerte regler. De finner sted i kunstgallerier, offentlige rom eller andre ikke-tradisjonelle lokaler, og er preget av direkte tilstedeværelse og sanntid. Performancekunst er flyktig og tidsbasert, noe som gjør tilstedeværelsen av både kunstner og publikum avgjørende. Interaktivitet er ofte viktig, hvor publikums reaksjoner blir en del av verket. Eksperimentering med teknologi og multimedia, inkludert video og digitale effekter, har senere blitt brukt for å skape komplekse og omsluttende opplevelser. Performancekunst reflekterer ofte samfunnsmessige og politiske forhold og kan være en platform for kunstnere å kommentere og engasjere seg i aktuelle temaer.

Ifølge Goldberg har performancekunst hatt mange forskjellige bølger og retninger, med en rekke ulike manifestasjoner. En gjennomgående og særegen karakteristik er at den kan være hva som helst. For kunstneren representerer den muligheten til å arbeide uten regler og retningslinjer. Den motstår enkle definisjoner og vil alltid være et middel til å bryte gjennom enhver grense eller konvensjon pålagt kunstnerisk aktivitet.<sup>5</sup>

Forholdet mellom teater og performancekunst, samt virkemidlene i happening, danner grunnlag for WALK OF SHAMES tilnærming til det ambiente. Denne tilnærmingen representerer en overgang mot det tverrfaglige, der vi søker å etablere et nærmere forhold til publikum. Vi legger vekt på det sosiale, kontekstuelle og situasjonelle, samtidig som vi benytter oss av virkelig tid.

---

<sup>4</sup> Goldberg, *Performance Art*, 9.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 226.

Dette gir oss muligheten til å skape en dynamisk dialog mellom kunstverket og deltakerne, og utfordre de tradisjonelle grensene for hvordan scenekunst kan oppleves og forstås.

Situasjonismen, som oppstod på 1950- og 60-tallet er også viktig å nevne i denne sammenheng og står ofte som et slags bakteppe i WOS sine verk. Situasjonistene kritiserte det kapitalistiske forbrukersamfunnet og den moderne urbanismen gjennom intense, engasjerende og improviserte situasjoner eller hendelser som utfordret publikums oppfatninger av rom, tid og sosiale relasjoner. Denne tilnærmingen ville inspirere til kritisk refleksjon og bryte ned skillet mellom teater og virkelighet for å fremme samfunnsendring.

Ifølge Knut Ove Arntzen innebærer en situasjonistisk kunstforståelse en forskyvning av fokus fra det autonome kunstverket til å dreie seg om hendelsen og dens kontekst. Estetikken blir dermed utvidet til å omfatte ikke bare virkemidler, men også den konteksten og utforskningen som er involvert.<sup>6</sup> Situasjonistene la vekt på umiddelbarhet og interaktivitet, hvor opplevelsen var viktigere enn selve kunstverket. Målet var å skape grenseoverskridende opplevelser som fremmet kritisk refleksjon og samfunnsendring. Selv om bevegelsen var kortvarig, har den hatt stor innflytelse på senere kunstneriske og politiske bevegelser og er en forløper til ambiente strategier.

Environmental Theatre (her oversatt som omgivelsesteater) oppsto også innenfor postmodernismen på 1960-tallet som et svar på begrensningene i tradisjonelle teaterrom. Dette er et annet eksempel som er verdt å nevne her som inspirasjonskilde for WOS sin tilnærming til scenerom og publikum. Begrepet ble introdusert av Richard Schechner, regissør for den eksperimentelle New Yorker-gruppen The Performance Group, med mål om å redusere avstanden mellom publikum og scenen. Dette førte til utviklingen av et nytt scenisk rom med forestillinger utenfor det tradisjonelle scenerommet, som gater, forlatte fabrikker, tak på skyskraperer eller restauranter. Schechner beskrev formen i boken *Environmental Theater* (1973), der han blant annet la vekt på betydningen av rommet som en aktiv deltaker i forestillingen, publikums aktive rolle, og bruken av en slags åpenhet i handlingen for å tilpasse dynamikken i forestillingen. Dette ga opphav til en ny form for teater som søker å engasjere publikum på nye måter. Samspillet mellom scenen, tematikken og omgivelsene er avgjørende, hvor omgivelsene noen ganger påvirker temaet for forestillingen, og den kunstneriske handlingen fremhever stedets særpreg som et kunstnerisk rom. Omgivelsene blir dermed det sentrale aspektet som skaper et visuelt og energetisk rom som engasjerer utøver og tilskuer like mye. Denne orienteringen fremmer felles kreativitet blant publikum og utøvere, og gir kunstneriske og estetiske opplevelser som ikke kan oppstå på samme måte i tradisjonelt teater.

Det ambiente kan på mange måter ses som en slags utvidelse av Richard Schechners konsept ved å fokusere på atmosfære i teateroppsetninger. Schechner ønsket å skape et samarbeid mellom publikum og utøvere, der atmosfæren var en viktig del. Publikum er nødt til å se innover i seg selv og utover mot forestillingen samtidig. Dette skaper en opplevelse av veksling mellom empati og avstand, og rommet blir en levende del av opplevelsen.<sup>7</sup> Her finnes en tydelig kobling mellom Schechners konsept og det ambiente teatret, hvor omgivelsen blir en levende del av opplevelsen, interagerer med hver deltaker, publikum og utøvere, og skaper en indre og ytre opplevelse samtidig.

---

<sup>6</sup> Arntzen, *Det marginale teater*, 101.

<sup>7</sup> Schechner, *Environmental Theatre*, 18.



På 1990-tallet foregikk det en sammensmelting av forskjellige stilarter, symbioser av gammelt og nytt, i teaterfeltet. Scenekunst ble diversifisert med resirkulerte estetiske uttrykk, en blanding av tidligere og nyere impulser. Disse nye tendensene utforsket fysiske uttrykk og visuell dramaturgi på nye måter. Den visuelle dramaturgien på 1990-tallet ble påvirket av atmosfæriske og ambiente strategier, som brukte stemningsskapende elementer og resirkulerte rituelle og relasjonelle konsepter.

Knut Ove Arntzen beskriver hvordan denne resirkuleringen blant annet hentet inspirasjon fra laborieteatret på 1960- og 70-tallet og den visuelle dramaturgien på 1980-tallet i utviklingen av et mer kontekstuellt teater.<sup>8</sup> Disse påvirkningene resulterte i en ny teaterstil som omfavnet teknologiske innovasjoner og direkte publikumsengasjement, med et sterkt fokus på individuelle perspektiver. Denne utviklingen førte til at tradisjonelle hierarkier mellom teatrets virkemidler og prosesser ble brutt ned, og åpnet for en mer kollektiv og interaktiv tilnærming.

Teatret begynte å bevege seg bort fra estetisk perfektion og mot å skape opplevelser som var rotfestet i sosiale, relasjonelle og kontekstuelle forhold. Her ble det omgivende rommet – både fysisk og atmosfærisk – viktigere enn tradisjonell illusjon og psykologisk realisme. Estetisk rombevissthet ble et sentralt tema, der nye teknologier ble tatt i bruk for å utforske det estetiske rommets potensial som en interaktiv, opplevelsesorientert plattform.

I denne konteksten ble resirkulering i teateret også et verktøy for å bryte med konvensjonelle narrativer. Tekster og stiler ble brukt uten de psykologiske begrensningene fra tidligere teatertradisjoner, og det ikke-narrative og situasjonelle ble fremhevet. Publikum ble utfordret til å engasjere seg i en opplevelse hvor illusjonen var underordnet den atmosfæriske virkeligheten som ble skapt i sanntid.

Prinsippene fra resirkulering, estetisk overskridelse og sosiale rom, har vært avgjørende for WOS' kunstneriske praksis. Vi henter inspirasjon fra 1990-tallets eksperimenter med resirkulering og visuell dramaturgi, og har integrert disse tilnærmingene i våre egne forestillinger. Gjennom ambient dramaturgi og interaktivt samspill har vi skapt forestillinger som utfordrer publikum til å delta i en felles opplevelse, der det sosiale rommet er like viktig som det estetiske.

I WOS har vi i stor grad blitt påvirket av det ambiente teatrets utforskning av sosiale rom og atmosfærer. Dette kommer tydelig frem i vårt forsøk på å skape et unikt, flytende rom for publikum, inspirert av klubbkulturens frihet og sanselige tilstedeværelse. Arntzen beskriver hvordan klubbkulturen, med sine røtter i musikkhaller og varietéer, integreres i moderne kunstformer for å gi publikum en atmosfærisk opplevelse.<sup>9</sup> For oss har dette betydd en mulighet til å skape opplevelser som bryter med tradisjonelle teatterammer og bringer publikumsopplevelsen til et nytt nivå, der sosial interaksjon, tilstedeværelse og atmosfære er i fokus.

Ved å hente inspirasjon fra klubbkulturen og dens postmoderne perspektiver på rom, stemning og opplevelse, har vi i WOS utviklet en metode som kombinerer det atmosfæriske med det interaktive. I våre verk – enten det er gjennom visuelle installasjoner eller performance-baserte interaksjoner – forsøker vi å manipulere virkeligheten og tilby publikum opplevelser som går

---

<sup>8</sup> Arntzen, *Det marginale teater*, 99.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 118.

utover det rent konseptuelle. Gjennom sosiale arrangementer og aktiviteter som bringer mennesker sammen, skaper vi et felles rom der kunstnerisk utveksling og fellesskap blir sentrale elementer, noe som speiler den ambiente housekulturens ånd.

Edgar Jager beskrev det ambiente som en reaksjon på datidens begrensninger, hvor søken etter steder for liv og skapelse var sentrale temaer i kulturen: «How can we define the time we live in, which there is less and less space to live in? Looking for locations for living and creating are the main topics of culture these days. Images and metaphors or spaceships and living rooms are being used to express the urge for designing a space for living».<sup>10</sup> På denne måten blir rom organisert for å tilpasse seg en ny kulturell opplevelse som er knyttet til rom som opplevelse, fellesrom eller som Edgar Jager uttrykker det: «Space to live in». Jager brukte ambient house musikk som modell for teatret og foreslo det ambiente som en retningslinje for datidens teater, med referanser til arrangementer som techno- og housefester samt kunstnergruppen Baktruppen.<sup>11</sup>

Edgar Jagers idé om «space to live in» resonnerer også sterkt med vårt arbeid. I en tid der kulturell opplevelse og fysisk tilstedeværelse ofte utfordres av digitale virkeligheter, har vi som kollektiv ønsket å skape rom som er både sansebaserte og kollektive. Jagers tanker om å organisere rom for nye kulturelle opplevelser – enten det er gjennom technofester eller kunstneriske installasjoner – har vært retningsgivende for vår praksis i WOS. Vi ser på rommet ikke bare som en bakgrunn for handling, men som et aktivt, pulserende miljø hvor publikums tilstedeværelse skaper mening.

På denne måten har vi gjennom WOS jobbet for å åpne teateret og kunsten mot nye horisonter, der ambient dramaturgi, klubbkultur og atmosfæriske opplevelser bryter ned grensene mellom scene og sal, og der kunsten blir en levende, sosial erfaring i møte med publikum.

### **Kunstneriske eksempler med ambiente strategier**

Jeg har alltid følt en sterk tiltrekning til scenekunst fra 80- og 90-tallet, en periode som i teatervitenskapelig sammenheng ofte betraktes som en «gullalder» for eksperimentell scenekunst. Skulle jeg hatt muligheten til å reise i tid for å på nært hold oppleve en historisk og teatervitenskapelig kontekst, ville det vært for å ta del i den banebrytende kunsten som utforsket grensene mellom teater og virkelighet, noe jeg i dag søker å kanalisere i WALK OF SHAME.

Teatergrupper som Baktruppen, Gob Squad og Forced Entertainment har gitt en betydelig inspirasjon. De representerer en radikal utforskning av ambient dramaturgi og metode, hvor konvensjonelle grenser mellom scene og publikum, fiksjon og virkelighet, ble brutt ned.

Internasjonalt anerkjent for deres samarbeids- og tverrfaglige tilnærminger, har det eksperimentelle teaterkollektivet Baktruppen (grunnlagt i 1986) utforsket grensene mellom teater, performancekunst og installasjon. Stilen og innholdet i Baktruppens arbeid varierer betydelig, Men i mange av deres produksjoner anvendt elementer av det ambiente, inkludert ikke-konvensjonell iscenesettelse, det steds-spesifikke, ikke-lineære fortellinger og interaksjon med

<sup>10</sup> Arntzen, «Ambient Theatre and Clubbing».

<sup>11</sup> Ibid.

publikum for å skape immersive og interaktive opplevelser. Et eksempel på dette er forestillingen *Tonight* fra 1994, co-produsert med Kampnagelfabrik i Hamburg, også nevnt i artikkelen «Ambient Theatre and Clubbing. Urban Post-Mainstream» av Knut Ove Arntzen. I *Tonight* eksperimenterte Baktruppen med det virtuelle ved å simulere en fri flyt av energi og integrerte internetteknologi for å skape en virtuell dimensjon formet av publikums deltakelse og den løse dramaturgiske strukturen.<sup>12</sup> Et viktig aspekt ved denne forestillingen var bruken av en ambient atmosfære skapt gjennom et stort antall persiske tepper som både utgjorde det sceniske området og inviterte publikum til å sitte på dem, noe som integrerte publikum i forestillingen. Bruken av sanntid ga en opplevelse av at forestillingen ikke hadde en konvensjonell tidsramme.

I likhet med Baktruppen, som i forestillingen *Tonight* fra 1994, eksperimenterte med ikke-lineær dramaturgi og skapte en flytende, virtuell virkelighet, forsøker vi i WOS å skape en hybrid mellom det sanselige og det sosiale. Bruken av persiske tepper i *Tonight* som del av scenen og publikumsrommet er et godt eksempel på hvordan rommet kan omslutte publikum, en strategi som gjenspeiles i vår bruk av visuelle installasjoner og uventede settinger.

Den samme interaktive dimensjonen finnes også i verkene til Gob Squad (grunnlagt i 1994) med base i Berlin og Nottingham, som utforsker hvordan publikum kan bli aktive medskapere. Gob Squad utforsker forholdet mellom virkelighet og fiksjon ved å skape en atmosfære som trekker publikum inn i en verden som både virker kjent og uvirkelig. De blander elementer fra hverdagslivet og teatret for å etablere en udefinert grense mellom det iscenesatte og det autentiske. Kollektivet utforsker også temaer som identitet, kommunikasjon og teknologi, og søker krysningspunktet mellom teater, kunst, media og virkelighet. Deres verk strekker seg over ulike arenaer, inkludert tradisjonelle teatre, gallerier og uventede steder som hus, butikker, undergrunnsstasjoner og gater.

Gob Squads metodikk med å plassere handlingen i hverdagslige rom har inspirert oss til å tenke utenfor teatrets rammer og bringe kunsten nærmere virkeligheten. Dette kommer til uttrykk i vår egen praksis i WOS, hvor vi stadig søker å bryte ned barrieren mellom kunst og liv, og å utfordre publikums rolle som passive tilskuere.

Forced Entertainment, grunnlagt i 1984 og basert i Sheffield, England, ledet av Tim Etchells, har også vært en inspirasjon til vår måte å arbeide på. De skaper gjerne langvarige forestillinger, installasjoner og steds-spesifikke verk som utfordrer konvensjonelle teatre former og strukturer. Forced Entertainment har en visjon om å skape et inkluderende rom hvor folk fra alle samfunnsklasser kan utforske og utfordre sine tanker om verden og deres plass i den. Gjennom lekne, komplekse og provoserende kunstneriske uttrykk søker de å stille spørsmål og skape forbindelser mellom mennesker. Ved å skape installasjoner og stedsspesifikke verk, omgir de publikum med et unikt miljø som forsterker den kunstneriske opplevelsen.

På samme måte som Forced Entertainment arbeider vi i WOS med flytende tidsperspektiver, uten klare begynnelse- eller sluttpunkter, der publikums samhandling er ment å forme opplevelsen og dermed påvirke forestillingens dramaturgiske struktur.

I WALK OF SHAME, ser vi vår praksis som en del av denne større tradisjonen med ambient scenekunst. Vi har latt oss inspirere av de omtalte kunstnergruppene for selv å skape noe nytt – et

---

<sup>12</sup> Ibid.

unikt, sanselig univers som bringer publikum inn i en kollektiv opplevelse der det sosiale og kunstneriske smelter sammen.

### **Det ambiente og det immersive**

I min kunstneriske praksis har jeg latt meg inspirere av både stedsspesifikke produksjoner og immersivt teater, selv om WOS ikke arbeider direkte med immersive former. De immersive elementene, særlig måten de skaper en oppslukende opplevelse hvor publikum kan utforske rommet og påvirke opplevelsen, har vært interessante som konsepter. Selv om vi ikke jobber med denne formen, har det fått meg til å reflektere rundt hvordan publikums deltagelse kan utvides, spesielt i hvordan rommet og dramaturgien påvirker deres opplevelse.

Både ambiente og immersive former omfatter også gjerne det stedsspesifikke som en del av strategien og utfordrer slik det konvensjonelle scenerommet. Ambient teater skaper atmosfærer gjennom lys, lyd, scenografi og sensoriske elementer, ofte uten en lineær historie. Immersivt teater går enda lenger ved å «omslutte» publikum og invitere dem til å være aktive deltakere, hvor de kan interagere med skuespillere og påvirke handlingen. Målet er å skape en intens opplevelse som gir en følelse av å være en del av historien.

Det britiske kompaniet Punchdrunk, kjent for verk som *Sleep No More*, har utforsket hvordan rommet blir en del av den dramaturgiske fortellingen. Deres bruk av detaljrike scenografiske miljøer, hvor publikum beveger seg og deltar, har vært en viktig refleksjonskilde i hvordan atmosfære og rom kan åpne for nye kunstneriske uttrykk. Selv om vi ikke jobber direkte med immersive strategier, har ideen om at publikum kan oppleve og interagere med rommet på en annerledes måte, uten strenge fortellermessige begrensninger, vært inspirerende for meg.

deWangen-produksjoner har også vært en inspirasjon, spesielt med deres fokus på å bruke stedet som et fundament for forestillingenes univers.<sup>13</sup> De skaper en sterk forbindelse mellom det fysiske rommet, fiksjonen og publikum, og deres arbeid har vært en viktig påminnelse om hvordan scenekunsten kan undersøke og utnytte ulike miljøer. Dette har gitt meg nye perspektiver på hvordan rom kan informere og berike den ambient dramaturgien jeg utforsker i mitt eget arbeid.

### **WALK OF SHAMES ambiente strategi og metode**

I konteksten av WOS representerer ambient dramaturgi og metode en innovativ tilnærming til scenekunst som reviderer konvensjonelle forestillinger om teater. Ambient scenekunst utfordrer den lineære narrativiteten og andre tradisjonelle dramatiske strukturer ved å skape atmosfærer som inviterer publikum til å engasjere seg i ikke-lineære opplevelser, hvor interaktivitet og utforskning er sentrale elementer.

WOS integrerer sanseopplevelser, i form av blant annet lyddesign, visuelle effekter og dufter, for å skape dybde og kompleksitet i forholdet mellom utøvere og publikum. Dette bryter ned skillelinjer, som resulterer i en form for deltagelse hvor publikum oppfordres til å navigere

---

<sup>13</sup> deWangen-produksjoner, «Produksjoner».

rommet på egne premisser. Slike tilnærminger er i tråd med teoretiske perspektiver på tilstedeværelse i kunst, der publikums individuelle opplevelser blir sett som essensielle for helhetsforståelsen av verket.

I tillegg integrerer WOS popkulturelle elementer og klubbaktige atmosfærer, noe som muliggjør en tverrfaglig utforskning av ulike kunstformer. Dette inkluderer en dialog mellom performancekunst, visuell kunst og multimedia, og skaper en plattform for nyskapende kunstneriske uttrykk som utfordrer tradisjonelle normer. Gjennom inkluderingen av tilfeldige og uforutsigbare elementer, både i arbeidsprosessen og det kunstneriske produktet, fremmer WOS en dynamikk som er både eksperimentell og relevant for samtiden.

I lys av det moderne komplekse medielandskapet, hvor publikums forventninger er i stadig utvikling, fremstår ambient scenekunst som en adekvat form. Den tilbyr en totalopplevelse som realiseres gjennom direkte sosiale interaksjoner, og gir publikum muligheten til å engasjere seg med kunsten på en personlig og meningsfull måte. Dette skaper en arena for refleksjon rundt spørsmål om identitet og tilhørighet i en stadig mer flytende modernitet.

Gjennom inspirasjon fra forløpere og historiske perspektiver har jeg utviklet en kunstnerisk praksis som integrerer det ambiente. Målet er å bryte ned skillet mellom utøver og tilskuer, og skape en atmosfære der publikum opplever seg som aktive deltakere i forestillingen. Denne tilnærmingen, som også omfatter elementer fra klubbkultur og interaktivitet, gjør det mulig for oss i WOS å engasjere oss i samfunnsaktuelle temaer på en dynamisk og relevant måte. Min reise gjennom teatervitenskapen har formet meg som kunstner og inspirert meg til kontinuerlig å utforske nye metoder som engasjerer publikum, utfordrer konvensjoner i scenekunst, og som bidrar til å holde scenekunsten relevant og samfunnsengasjert. Og det som kanskje er aller viktigste: å bevare scenekunstens rolle i samfunnet – å gjennom sin kunstform, fremme dialog, utveksling, empati og forståelse – for å skape en bedre framtid.

## Litteraturliste

Arntzen, Knut Ove. *Det marginale teater: Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Laksevåg: Alvheim og Eide Akademisk Forlag, 2007.

Arntzen, Knut Ove. «Ambient Theatre and Clubbing Urban Post-Mainstream». *TRANS Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, no. 9 (2001), <https://www.inst.at/trans/9Nr/arntzen9.htm>

Arntzen, Knut Ove. «Dramaturgical dissolution in the ambient». I *Staging and Re-cycling. Retrieving, Reflecting and Re-framing the Archive*, edited by John Keefe and Knut Ove Arntzen. London: Routledge, 2020.

Goldberg, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. New York: Thames & Hudson, 1988.

Schechner, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Hawthorn Books, 1973.

Gob Squad, «About us». Lest 6. Mai 2024. <https://www.gobsquad.com/about-us/>

Forced Entertainment. «About us». Lest 6. Mai 2024. <https://www.forcedentertainment.com/about/>

Punch Drunk,. «About us». Lest 6. Mai 2024. <https://www.punchdrunk.com/about-us/>

deWangen-produksjoner. «Produksjoner». Lest 6. Mai 2024. <https://www.dewangen.com>

Walk of Shame. «Walk of Shame». Lest 6. Mai 2024. <https://www.walkofshame.no>