

Teatervitenskapelige studier



1/2019

Teatervitenskapelige studier 2019

Nummerredaktører: Ellen Karoline Gjervan og Ragnhild Gjefsen

Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no

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

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

ISSN 2535-7662

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

Introduksjon

I årets første nummer av Teatervitenskapelige studier byr vi på tre artikler som hver for seg gir ny innsikt i ulike teatervitenskapelige felt, samtidig som de kan fungere som en tretrinnsrakett for hverandre.

Første artikkel handler om den tidlige fasen i den norske teaterkritikkens historie. Med teaterkritikeren Ole Rein Holm og tidsskriftet *Critica* som utgangspunkt, får vi et innblikk i hvordan scenekunst ble omtalt og vurdert i første halvdel av 1800-tallet. Artikkelforfatteren argumenterer for hvordan teaterkritikken er noe mer og annet enn et underkapittel i litteraturkritikken, og at den må undersøkes i en flerstemt kontekst som tar høyde for både estetiske, politiske, språklige og personlige diskurser.

Neste artikkel bruker blant annet teaterkritikk som kilde for å undersøke hvordan oppsetninger av ett og samme stykke, Henrik Ibsens *Gengangere*, har vært gjort på ett teater mellom 1890 og 2011. Her kommer det fram at en endring i hvordan man tenkte rundt iscenesettelser skjedde rundt 1937 – hvor teaterforestillingen i større grad forstås som noe eget og annet enn tekstforelegget.

Den siste artikkelen i dette nummeret handler om nettopp en av de strømningene som var med på å prege vår moderne forståelse av teaterforestillingen som et eget kunstverk – nemlig avantgarde-bevegelsen. Artikkelforfatteren tar her for seg norske teateruttrykk som allerede på 1920-tallet knyttet an til den europeiske teateravantgarden, og viser hvordan vi her til lands var med på denne strømningen allerede fra førkrigstiden.

Vi håper artiklene gir mersmak!

Innhold – Teatervitenskapelige studier 1/2019

Ole Rein Holm og <i>Critica</i> . Kontekster og kriterier i teaterkritikkens barndom <i>Av Ole Marius Hylland</i>	s. 3
Kontinuitet og fornyelse i teatret. En analyse av scenografi og regi i oppsetninger av Henrik Ibsens <i>Gengangere</i> (1881), på Den Nationale Scene fra 1885 til 2011 <i>Av Tor Trolie</i>	s. 23
Kabaret, det revolusjonære og poetiske. Teateravantgarde i Norge 1920-1950 <i>Av Knut Ove Arntzen</i>	s. 53

Ole Rein Holm og *Critica*

Kontekster og kriterier i teaterkritikkens barndom

Ole Marius Hylland

Abstract:

In this article I describe the very earliest phase of Norwegian theatre criticism by putting it into different contexts. The article argues that theatre criticism is something more and other than literary criticism, and that the history of theatre criticism is something more and something other than the history of literary criticism. More often than not, the history of theatre criticism has been written as an under-researched part of literary criticism's history. The vantage point for the article is the theatre critic Ole Rein Holm, and the journal of criticism he initiated, edited and wrote – *Critica*. The story of *Critica* and Holm shows how the history of criticism in general and the history of theatre criticism in particular depend on a combination of perspectives to make sense across an historical distance.

Keywords: Theatre criticism, history of criticism, Ole Rein Holm, *Critica*

Om forfatteren:

Ole Marius Hylland (dr.art.) er ansatt som seniorforsker ved Telemarksforskning. Han arbeider med kulturpolitisk og kulturhistorisk forskning, evaluering og utredning. Hylland har blant annet konsentrert seg om scenekunst- og museumsfeltet, og har også skrevet om kulturpolitikk for barn og unge, og kulturpolitikken historie. Han er kulturhistoriker med utdanning fra Universitetet i Oslo, med hovedfag i folkloristikk og doktorgrad i kulturhistorie. Hylland har vært prosjektleder for flere omfattende forskningsprosjekter. Blant disse er det treårige prosjektet Kultur for å delta, hvor Telemarksforskning arbeidet sammen med Drammen kommune om en nærstudie av kommunalt kulturarbeid. Han var også prosjektleder for det internasjonale prosjektet The Relational Politics of Aesthetics, som publiserte hovedresultatene i 2018. I 2017 ga han ut innføringsboken Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis (Universitetsforlaget) sammen med Per Mangset. Hylland har tidligere arbeidet som foreleser ved Universitetet i Oslo og som seniorrådgiver i ABM-utvikling (Statens senter for arkiv, bibliotek og museum).

hylland@tmforsk.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Ole Marius Hylland
 Nummerredaktører: Ellen Karoline Gjervan og Ragnhild Gjefsen
 Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no
 Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen
 Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>
 ISSN 2535-7662

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/>)

Ole Rein Holm og *Critica* Kontekster og kriterier i teaterkritikkens barndom

Innledning

Denne artikkelen er et bidrag til den norske teaterkritikkens tidlige historie.¹ Det er en historie som er lite utforsket og beskrevet, og som har kommet litt i skyggen av den mer allmenne litteraturkritikkens historie, som ofte den har blitt skrevet inn under.² Samtidig er det, som det vil argumenteres for i denne artikkelen, gode grunner til å behandle teaterkritikken som et separat område, med særlige kjennetegn, en egen utviklingshistorie og en egen type samspill med det kunstuttrykket den vurderer. Litteratur- og teaterkritikken deler nødvendigvis det skriftlige og språklige utgangspunktet, men de skiller lag når teksten gjøres performativ og publikumsrettet i en forestilling.

Artikkelen tar utgangspunkt i den aller første perioden for det vi kan kalle en norsk teaterkritikk, som på mange måter ble født med etableringen av det første offentlige teateret i Christiania i 1827. Et empirisk omdreiningspunkt for artikkelen er Norges første og i flere år eneste rene publikasjon for teaterkritikk – *Critica*.³ *Critica* ble lansert i 1829 og nedlagt allerede året etter. Redaksjon og skribent(er) var anonyme, men det dreide seg om Ole Rein Holm, skuespiller, trelastgrossist og Norges første teaterkritiker.⁴ Med det kortlivede *Critica* (1829–1830) fikk Norge en egen publikasjon kun dedikert til vurdering av scenekunst. I tiårene etter *Criticas* nedleggelse ble flere tidsskrift for teateromtale og -kritikk etablert, men de var alle som en av det kortlivede slaget.⁵

I det følgende skal både *Criticas* kritikk og den sammenhengen denne kritikken inngikk i analyseres. Kritikkens sammenheng, dens samtidige kontekst, inkluderer et biografisk element, siden kritikken både i *Critica* og i andre publikasjoner i samme periode (bl.a. *Morgenbladet* og *Christianias Aftenblad*) er knyttet så tett til én person – Ole Rein Holm. Rein Holm er en lite omtalt figur i norsk litteratur-, kritikk- og teaterhistorie, men samtidig en sentral aktør i denne formative fasen for den norske teaterkritikken. Rein Holm inngikk også (som han på ingen måte var alene om) i en langvarig verbal feide med Henrik Wergeland, som var en svært aktiv kritiker av Holms kritikkvirksomhet. Denne feiden og personstriden vil også vies oppmerksomhet i denne teksten, fordi den eksemplifiserer denne periodens sterke preg av *ad hominem*-argumentasjon og med det hvordan kritikkens subjekt og objekt samhandler tett.

I tillegg til å rette oppmerksomheten mot en underforsket del av norsk kritikkhistorie, er en ytterligere ambisjon med denne teksten å illustrere hvordan en analyse av kritisk praksis på nærmere to seklers avstand nødvendigvis blir *uren*. Den må nødvendigvis kombinere det anakronistiske og det synkronistiske; ettertidens analytiske etterpåkløkskap og ambisjonen om å forstå kritikken og kritikerne slik disse fremstod i sin egen samtid. Med et begrep fra Reinhard Koselleck kan vi kanskje omtale dette som en samtidig usamtidighet.⁶ Dette lett paradoksale begrepet betegner en analytisk innfallsvinkel der man på den ene siden anerkjenner det unike ved tidspunktet, det samtidige og synkrone. På den andre siden anerkjenner man tidspunktets plassering i en diakron, lineær tid, fylt av elementer som best kan forstås som ledd i et tidsforløp.

I innledningen til *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* kan vi lese følgende refleksjon om studiet av kritikkhistorie: «Litteraturkritikkens historie kan utforskes som en del av litteraturhistorien, den politiske historien, estetikkhistorien, idéhistorien eller presse- og mediehistorien, eller også som et stykke sakproshistorie».⁷ Dette gir intuitivt mening og poengterer de mange innganger man kan anlegge på teksthistoriske studier. Spørsmålet er imidlertid hvor lett det er i ettertid, og kanskje særlig for den perioden vi her skal belyse, å skille disse historiene og perspektivene fra hverandre i praksis. Dette er langt på vei *før* differensieringens tid, i den sosiologiske betydningen av begrepet, altså at samfunnsfeltene i økende grad skilles fra hverandre.⁸ Denne pre-differensierte tidsalderen viser seg blant annet på mikronivå; på aktørnivå. En nøkkelfigur for 1830-tallets offentlighet, Henrik Wergeland, tilhører for eksempel alle disse historiene. Perioden som *Critica* og den tidligste teaterkritikken inngår i er preget av små forhold, *polyhistorer*, stridbarhet og skarp, subjektiv kritikk, ofte kombinert med meta-kritikk. Dette gjør for det første at et visst biografisk perspektiv virker uunngåelig, og for det andre, at kritikkhistorien uvegerlig blir inkludert i flere av de bindestreks-historier som nevnes av Furueth og Vassenden. Dette er også tilfellet i denne artikkelen, hvor både det biografiske og i bred forstand det kulturpolitiske spiller en rolle i den kritikkhistoriske fremstillingen.

Et annet moment er i hvilken grad det gir mening å beskrive dette som *norsk* teaterkritikk innenfor en *norsk*, nasjonal offentlighet. Som kjent var den norske selvstendigheten, både statsborgerlig og kulturelt, begrenset på dette tidspunktet. Norge delte monark med Sverige, og den kulturelle offentligheten var sterkt preget av utenlandske impulser. I samleverket *Kritikk for 1814* har redaktør og forfattere eksplisitt behandlet den tidlige kritikken som en del av en felles dansk-norsk litterær offentlighet.⁹ En av grunnene kan være at tidlig kritikk- og litteraturhistorie har hatt en nasjonalromantisk og nasjonalistisk slagside, som gjør kritikkhistorien blind for den dansk-norske felleskulturen og den litterære diskursen i *helstaten*. Ytterligere en grunn kan ligge i et svakt utviklet norsk forlagsvesen, som blant annet gjorde at norske forfattere også lenge etter 1814 ga ut sine bøker på danske forlag, med Gyldendal som det sentrale forlaget. Mottagelsen og kritikken av danskpubliserte norske litteraturen ble dermed også i stor grad både dansk og norsk. Dette illustrerer det tette båndet mellom institusjonshistorie og kritikkhistorie – kritikken forholder seg nødvendigvis til de eksisterende institusjoner for produksjon og distribusjon av kunstuttrykk, enten disse er forlag, teatre, museer eller orkestre. Av flere grunner er det imidlertid større grunn til å anlegge et nasjonalt perspektiv på 1820- og 30-tallets teaterkritikk enn det er for den før-eidsvoldske dansk-norske litterære kritikken. For det første finnes det tydelige trekk av en viss nasjonal oppvåkning; en viss nasjonalkulturell selvbevissthet, på dette tidspunktet. Dette skulle blant annet bli synliggjort i diskusjoner om forholdet mellom det danske og det norske språket på teaterscenen. For det andre er institusjonsavhengigheten for scenekunsten en annen enn for litteraturen, og etableringen av et teater i Christiania i 1827 gjorde en nasjonal teaterkritikk og tilhørende offentlighet høyst aktuell.

Denne artikkelen undersøker hvordan den estetiske vurderingen av scenekunst i teaterkritikkens barndom blir formulert og i hvilke diskusjoner denne kritikken inngår. Hvilket forhold mellom kunst og kontekst er viktige i disse vurderingene? Etter en innledende beskrivelse av teaterkritikkens tidlige historie, presenterer jeg noen trekk ved tidsskriftet *Critica* og den samtiden det var en del av, samt hvordan *Criticas* kritiker Rein Holm ble kritisert av Wergeland. Deretter kommer en kort gjennomgang av det aktuelle repertoaret ved Christiania Theater, før jeg går

nærmere inn på den konkrete kritikken i *Critica*. Avslutningsvis og oppsummerende diskuteres spørsmålet om historien om *Critica*, Rein Holm, Wergeland og Christiania Theater har verdi for den bredere kritikk- og teaterhistorien, eller om det fremstår som et rent kuriøst tidsbilde. Det bør fremgå at forfatteren av denne artikkelen heller mot det første.

Teaterkritikk og norsk kritikkhistorie

Norsk kritikkhistorie begynner forsiktig på siste halvdel av 1700-tallet, slik den for eksempel er dokumentert av *Norsk litteraturkritikks historie*, som setter sitt startår til 1770.¹⁰ Den samme startperioden finner vi også i kritikkantologien *Norsk litteraturkritikk 1770–1890*.¹¹ Den som blant annet av Christophersen blir omtalt som «vår første litteraturkritiker», er forfatter, musiker og kritiker Claus Fasting, som var redaktør for *Provinzialbladet* fra 1778 til 1781.¹² I samme periode finner vi den publikasjonen som etter alt å dømme utgjør starten på den danske, alternativt dansk-norske, teaterkritikken, nemlig tidsskriftet *Den Dramatiske Journal*, publisert mellom 1771 og 1773.¹³ I antologien *Kritikk før 1814*, finner vi samtidig flere analyser som eksplisitt eller implisitt utfordrer den tidligere kritikkhistoriens kronologi, eller det som omtales som «kritikkhistorisk kanondannelse».¹⁴ Hvorfor utelates for eksempel Peter Fredrik Suhms litterære anmeldelser i *Tronhiemske Samlinger*, spør Tjønneland, anmeldelser som ble publisert ti år før Fasting. Det mer enn antydes at det er en nasjonalistisk hjemmeblindhet som har gjort at nordmannen Fasting danskpubliserte kritikk har blitt fremhevet fremfor dansken Suhms norskpubliserte kritikk.

Selv om det finnes eksempler på teaterkritikk i den dansk-norske helstaten i hvert fall tilbake til *Den Dramatiske Journal* i 1771, vil jeg argumentere for at det er først når et teater blir etablert i Christiania i 1827, at vi kan snakke om en norsk teaterkritikk. Teaterkritikken og teaterproduksjonen utgjør først på det tidspunktet det vi kan kalle en integrert offentlighet; en offentlig teaterdiskurs for Christianias borgerskap. Allerede i oktober samme år som teateret blir etablert, blir bladet *Christianias Aftenblad* lansert, som blant annet inneholder kritikk av den nyopprettede teaterets oppsetninger.¹⁵ En sentral anmelder i bladet er Ole Rein Holm, som vi skal høre mer om straks. I det kortlivede aftenbladet, allerede nedlagt i 1828, kan vi blant annet lese i aller første nummer en skarp kritikk av teateret, under tittelen «Om den dramatiske Kunst i Norge». Her skriver blant annet den anonyme skribenten: «Skuespilkunsten har hidtil her i Landet været ført øvet av Dilettanter, og Trangen til et offentligt Theater i Norges Hovedstad har derfor saa meget mere levende været følt av Kunstens Yndere».¹⁶ Det nye teateret har derimot ikke stått til forventningene: «det trænger desværre til en fuldkommen Omkalfatring, forinden, det kan egne sig til at blive Underholdning for et dannet Publikum».¹⁷

T. Blanc har beskrevet den første tidens forhold mellom teater, teaterkritikk og teaterdiskusjon slik:

Theatret var et velkomment Thema til Drøftelse for de Skrivelystne. Polemiken florerede derfor paa hin Tid i Hovedstadens Aviser, som foruden de sædvanlige Recensioner over Theatrets Forestillinger, jævnlig indeholder spaltelange Artikler, der med Overskrifter som: «Noget om Kritiken», «Om Theaterkritik», «Bemærkninger angaaende Theatret» og lignende i en til dels meget docerende Tone giver de bestaltede og ubestaltede Theaterrecensenter Belærelse om Kritikens rette Aand og Væsen, om om hvorledes en god Theaterkritik skal skrives.¹⁸

Et unikt eksempel på hvilken polemikk teaterkritikken kunne avstedkomme, finner vi i en pamflett som ble publisert av skuespilleren Erik Christian Müller i 1828, under tittelen *Critiker i Christianias Aftenblad, prøvede ved Anticritiker af E. C. Müller, forben ved det strøbergske Theater. En Udsigt over en Deel Gallimathias i noget Criticasterie i Mai og Juni*¹⁹. Müller var en dansk skuespiller som var ansatt ved Christiania Theater, og han følte seg åpenbart urimelig kritisert for sine rolleprestasjoner ved teateret. Müllers pamflett er en systematisk tilbakevisning av kritikken mot ham, formulert gjennom *Anticritiker*, der han kritiserer kritikken av sitt skuespill; en kritikk som han oppfatter som urimelig, urettferdig og sårende. «Recensenterne svømme nok saa kunstig frem i deres eget Galdeoccean», skriver han.²⁰ Samme år som Müller publiserte disse antikritikkene, ble altså *Christianias Aftenblad* nedlagt og et annet organ for politisk og (litteratur)kritisk diskusjon så dagens lys: *Nyeste Skilderie af Christiania og Stockholm* (1828–1832). Og året etter ble *Critica* lansert. Det var en aktiv og omskiftelig tid for den publiserte kritikken.

Den kritikkhistoriske forskningen som behandler teaterkritikken som et separat tema er svært sparsom, med noen unntak i artikler fra Knut Ove Arntzen²¹ og Roderick Rudler.²² Den manglende tradisjonen for slik forskning er påfallende, og kan kanskje delvis forklares med teaterkritikkens faglige plassering mellom en litteraturhistorisk og en teatervitenskapelig stol. Det er, som nevnt, flere grunner til å behandle teaterkritikken, også kritikkhistorisk, som noe mer og noe annet enn litteraturkritikken. Teater, også i sin dramatiske, tekstbaserte form, er *performativt*, og nødvendigvis en annen kunstart enn litteraturen. Scenekunst er multimedial og multisensorisk (lyd, dans, musikk, tale, gester, kostyme, scenografi), og den er ofte en kunstnerisk fortolkning av et allerede eksisterende verk – den dramatiske teksten. Utgangspunktet for teaterkritikken er derfor et ganske annet enn for litteraturkritikken. Teaterkritikeren har et svært bredt arsenal av elementer å plukke fra for å bygge sin vurdering – fra dramatikerens kunstneriske intensjon til birollens kostyme.

Teaterkritikken kan også tillegges en annen *funksjon* enn litteraturkritikken, for eksempel i forholdet mellom det private og det offentlige. Atle Kittang skriver for eksempel det følgende om *litteraturkritikken* på 1800-tallet: «som offentlig tilgjengeleg kritikk i aviser og blad transformerer bokmeldinga eller det litteraturkritiske debattinnlegget mellom lesar og verk til relasjon i eit borgarleg kommunikativt univers. (...) den litterære kritikken [er] vilkåret for at litteraturen kan bli gjenstand for ein resonnerande debatt mellom frie borgarlege individ».²³ På lignende måte sies det i innledningen i *Norsk litteraturkritikkens historie* at «litteraturkritikken er en sentral utvekslingssone mellom privat og offentlig sfære».²⁴ Slike utsagn gir langt fra like god mening for teaterkritikken, av det enkle faktum at det er det nettopp er uttrykkets *offentlige* karakter kunstuttrykket defineres av. Med andre ord skal ikke kritikeren formidle mellom en privat leseropplevelse og en offentlig litteraturdiskurs. Hun binder snarere to former for offentlighet sammen, eller skaper en kritisk offentlighet gjennom å drøfte teaterkunstens performative offentlighet i tidsskrifters og avisers publiserte offentlighet.

Ole Rein Holm og Henrik Wergeland

Disse offentlighetene var i de første tiårene av 1800-tallet i Christiania mer eller mindre befolket av de samme *usual suspects*, blant annet Ole Rein Holm (1795–1832). Rein Holm var sønn av trelasthandleren og grossererener Ener Holm og tok over ansvaret for virksomheten etter farens

død i 1817. Som trelasthandler reiste han jevnlig utenlands, og «hans egentlige Hovedstudium hjemme og paa Rejser i Udlandet var dramatisk Kunst».²⁵ Rein Holm var en teatermann både som publikum, utøver og kritiker. I teaterkritikkene henviser han jevnlig til teaterkunst han har opplevd utenlands, f.eks. i Paris, og han var en aktiv amatør i *Det Dramatiske Selskab* i Christiania. Etter trelasthandelens konkurs i 1826 fikk han mer tid til å dyrke interessen for teater. Høsten 1827 begynte han å skrive kritikker for *Christianias Aftenblad*, og etter at denne avisen gikk inn året etter, startet han altså sitt eget teatertidsskrift, *Critica*. Etter at også denne publikasjonen gikk inn i 1830, fortsatte han å skrive teaterkritikker i *Morgenbladet*. I 1831 var han i en kort periode ansatt som skuespiller ved det teateret han så ofte hadde oppsøkt og kritisert. Denne karrieren var kortvarig, og Rein Holm døde i 1832. Det er få kilder til informasjon om Rein Holms liv og virke, men om man leser disse i sammenheng, får man et inntrykk av en mann som endte sitt liv som alkoholisert og skandalisert. I en forestilling i mai 1831 skal han for eksempel ha blitt pepet ut da han møtte opp «ganske alkefuld» på scenen».²⁶

Henrik Wergelands første biograf, skrev om ham at vi må «regne ham det til Fortjeneste, at han mere end nogen anden bidrog til at holde Spliden og Uroen gaaende».²⁷ Dette gjaldt også diskusjoner med Ole Rein Holm. Rein Holm publiserte vanligvis sine kritikker signert med bokstaven R. Det var mer regel enn unntak at innlegg ble publisert anonymt eller pseudonymt, noe som nødvendigvis kunne føre til en usikkerhet om hvem kritikken skulle rettes mot. En usikkerhet om pseudonymene R. og *Ingen* var en og samme person, altså Ole Rein Holm, har for eksempel blitt videreført i mer enn hundre år, og både i Norsk Forfatter-Lexicon²⁸, Blanc²⁹ og hos Rudler³⁰ oppgis dette som å være en og samme person.³¹ *Ingen* var imidlertid en av signaturene til Chr. R. Hansson. Wergeland kommenterte forholdet mellom disse to signaturene i et par vers i april og mai 1829 i *Morgenbladet*. Han skriver, anonymt: «Er R. og Ingen vel den Samme?/ Jo, som du vil; thi Ingen er/ Gjengangeren af R./den ækle Røg af R's udslukte Flamme.»³²

Han følger dagen etter opp med et vers som gjelder R., altså Rein Holm, mer spesifikt. Under overskriften «Et Ønske», står: «Gid ved et Trylleslag/ vi Alle kom til England end i dag!/ R's Recensioner maatte da sig holde/bag Newgates Volde.» Newgate viser altså til det viktigste fengselet i London, der blant annet dødsdømte ble fengslet og henrettet offentlig. I et innlegg i *Morgenbladet* dagen etter, 1. mai 1829, skriver R. at den anonyme forfatteren av et sarkastisk dikt som kritiserer R. kan henvende seg til utgiveren av avisen, for å vite navnet til R., og for å få et klokkeslett for et møte der de to kan gjøre opp seg imellom.³³ To dager etterpå kunne det avislesende publikum i Christiania lese følgende erklæring i *Morgenbladet*, der de erklærte tvisten for avsluttet:

Undertegnede finder sig herved beføiede til at erklære, at den forønskede personlige Sammenkomst, som jeg, R., attraaede, har fundet Sted, og at de fornødne Oplysninger og Erklæringer fra begge Sider ere afgivne, saaledes, at vi ønske at Publicum vil ansee den hele Tvistighed for endt, ligesom vi selv ansee den for det.³⁴

Året etter skriver Wergeland en svært kritisk og sarkastisk slakt av en farse som Rein Holm selv hadde skrevet, *Bostonspillet*. Her skriver han på umiskjennelig Wergelandsk vis hvordan forfatteren, som ikke nevnes ved navn, har vist uforskammethet ved «at blotte denne Forstands-, Smags- og Sædelighets-Bete [-mangel] for Almeenheden», at det er preget av «Flauhed, Dorskhed

og Dumhed», og at det ikke finnes det ord i språket som kan gi uttrykk for «det Begreb om aandig Klodsethed, aandig Uselhed, som opfylder vore smaae Tankehvælvinger ligesom med en qvalm, uhyre Taage, der synes at ville omridse sig til en latterlig Narreskikkelse af den personliggjorte Dumhed». ³⁵

Wergeland kritiserte sine opponenter i de fleste genre. I 1834 publiserte han *Digte. Anden Ring*, med dikt som var skrevet over flere år. Her finnes dikt både til den levende og den døde Rein Holm. Diktet «Til en Furten Ven» innledes med linjene «Hør Tiden ruller, Rein!/Vi rulle med/som Saugspaan med Floden afsted», og har etter alt å dømme Rein Holm som mottager. ³⁶ I flere av diktene figurerer karakteren «Adam-Rein», og i det siste verset i diktet «Sorgens skratt» skriver Wergeland noen linjer som er tolket som et hilsen og et farvel til avdøde Rein Holm: ³⁷ «Adam-Rein, tilsidst Du svingte / Dig ifra den falkevingte / Sorgens Aand i dine Fjed: / den, som jamred sit "afsted!", / til den selv ei fulgte med. / Dig nu tvende stjerneøj'de / Serafiner i din Høide / følge trolig: Fryd og Fred». ³⁸

Etter å ha inngått i en serie disputer i poesi og prosa, skrev Wergeland til slutt en nekrolog over sin avdøde motdebattant og venn, som han sendte til Henrik Bjerregaard for å be ham få den publisert i *Morgenbladet*. Nekrologen ble aldri publisert. Han tilføyer samtidig en angrende etterskrift i brevet, og sier at faren, Nicolai, synes det var upassende å skrive om noen som døde «in delirio tremente», altså i alkoholisk delirium ³⁹. Reins Holms venn Conrad N. Schwach publiserer imidlertid et minnedikt om ham, hvor han antyder noe om «Manddomsaldrens glædeløse Aar». ⁴⁰ I Schwachs håndskrevne *Erindringer af mit Liv* finnes også, så vidt vites, den eneste eksisterende avbildningen av Rein Holm, i form av en silhuett som er sendt Schwach i et brev fra Holm ⁴¹ (se fig. 1).



Fig. 1. Silhuett av Ole Rein Holm, limt inn i originalhåndskriftet til Schwachs *Erindringer af mit Liv*.

Tiden, teateret og tidsskriftet

Da *Critica* ble lansert i 1829 var altså både norsk teaterkritikk og norsk scenekunst, i hvert fall i sin institusjonaliserte form, i sin spede barndom. Privat teatervirksomhet hadde samtidig vært drevet siden andre halvdel av 1700-tallet. Ved inngangen til 1800-tallet var den virksomheten som ble bedrevet i de mange *dramatiske selskapene*, den viktigste formen for scenekunst i Norge. I disse selskapene ble det innstudert og satt opp skuespill for den private forlystelsens skyld. Enkelte av disse selskapene var svært aktive, og noen satte opp egne bygninger for visninger, f.eks. i Oslo, Bergen, Trondheim og Fredrikstad. ⁴² I hovedstaden kom det første teateret som ble omtalt som et *offentlig* teater, med det teateret som ble opprettet av den svenske skuespilleren Johan Peter Strömberg i 1827. ⁴³ Strömberg hadde siden 1810 hatt et privilegium for å drive teaterdrift i

Christiania, men løste først inn privilegiet med opprettelsen av dette teateret i 1827. I tillegg til begrepet offentlig, var også begrepet *privat* teater i bruk, slik vi ser av Fig. 2, som er et utsnitt av et bykart⁴⁴ over Christiania fra 1827:



Fig. 2. Utsnitt av bykart over Christiania fra 1827, *Plan over Christiania Bye og en Deel av Forstæderne*.

Som vi ser ligger «Det offentlige Theater» i krysset mellom (dagens) Teatergaten og Akersgata, mens det er en bygning merket med «Privat Theater» i Akersgata. Dette er lokalene til *Det Dramatiske Selskab*, som ble etablert i 1780.⁴⁵ Strömbergs teater ble åpnet 30. januar 1827. På åpningsforestillingen spilte man et stykke av den på det tidspunkt svært populære dramatiker August von Kotzebue, i tillegg til noen dansenumre.⁴⁶ I *Morgenbladet* dagen etter åpningen av teateret ble følgende rapportert:

Igaar gaves den første Forestilling paa Christianias første offentlige Theater. En stor Mængde Mennesker, kjørende og gaaende, strømmede op ad Grændsen, for at deltag i denne Nyhed. Igjennem fire forskjellige Indgange blede Pladserne, der kunne rumme 1000 Personer, hurtigen besatte.⁴⁷

Det fantes med andre ord allerede fra første forestilling en viss offentlighet for teatervirksomheten. Teateret og forestillingene ble omtalt også i *Christianias Aftenblad* (1827–1828) og forestillingene ble annonsert i bl.a. *Den Norske Rigtidende* og *Christiania Intelligentsedler*. *Critica* ble etablert i kjølvannet av nedleggelsen av *Christianias Aftenblad*, hvor Holm skrev omtaler av teaterforestillinger.⁴⁸ Holms nye teaterblad utkom i 22 numre mellom november 1829 og mai 1830. Det ble redigert og skrevet i sin helhet av Ole Rein Holm, som nokså motvillig kom frem til at bladet måtte legges ned etter et halvt års drift. I avslutningsartikkelen i det siste nummeret av bladet forklarer han at han har følt seg urettmessig motarbeidet og at hans *Critica* har blitt «plaget af Spyfluer og Bræmsen». Han avslutter med å skrive at:

[...] vi have desværre ikke erholdt den Opmuntring, som vor redelige Bestræbelse, efter vor Formening, retteligen kunde have fortjent; men tværtimod have vi være udsatte for alskens Feider og Personligheder fra umodne Dommere, der have gjort det til Pligt for os herved at nedlægge Pennen, som vi ikke mere, paa nogen Anonyms Opfordring optage.⁴⁹

Dersom vi ser på repertoaret for teateret i den aktuelle sesongen for *Critica*, 1829–1830, finner vi en overvekt av lystspill og komedier.⁵⁰ Rundt halvparten av stykkene kan plasseres i disse kategoriene, inkludert fire ulike komedier av Holberg. Shakespeare er representert med én oppsetning (*Hamlet*). Rundt en tredjedel av stykkene er skrevet av danske eller dansk-norske forfattere (Holberg, Oehlenschläger, Wessel osv.), og rundt 30 prosent av tyske dramatikere. Det er lite i listene over forestillinger som vi kjenner igjen fra det i etterkant kanoniserte teaterrepertoaret, med unntak av Hamlet og Holberg.

Criticas kritikk

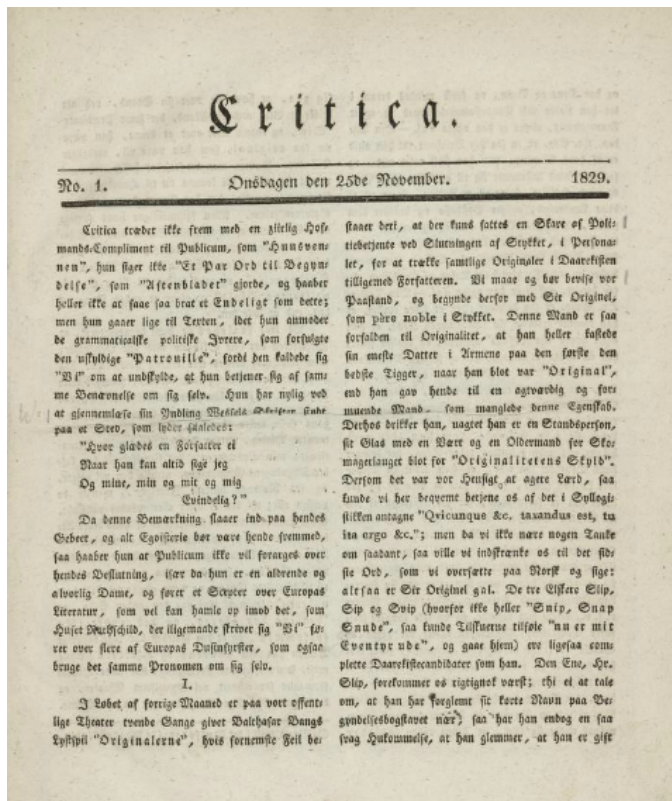


Fig. 3. Tittelsiden til *Criticas* første utgave.

Den første utgaven av *Critica* kom 25. november 1829, og i de første setningene blir tidsskriftet omtalt som en «aldrende og alvorlig Dame», som «fører et Scepter over Europas Literatur».⁵¹ Det bes dermed rituel om unnskyldning for at kritikeren/tidsskriftet omtaler seg selv som «Vi».

Kritikken i *Criticas* ulike utgaver er en kritikk som er omstendelig og systematisk, og som er preget av en tydelig kritikerstemme. Kritikken er både personrettet og teknisk, samtidig som den er formulert med en eksplisitt omtanke for utviklingen av teateret og teaterkunsten som sådan. Det personrettede finner vi i detaljerte og systematiske omtaler av styrker og svakheter ved skuespillernes evner, men også i omtaler av deres mer personlige motivasjoner. I en kritikk av

lystspillet *Fugleskydningen*⁵² stilles det for eksempel spørsmål om en viss skuespiller har mistet motivasjonen og varmen i spillet sitt: «vi maae derhos beklage hos Hr. Berg at have savnet det fornødne Liv, som overhoved, at denne i sin Tid meget lovende Kunstner, senere synes at have tabt den Varme for sit Fag, som han da besjæledes af.»⁵³ Kritiker Holm tillater seg å spekulere på årsaken til dette, og undres om det kan skyldes at Hr. Berg har blitt nedslått av besøket av den danske skuespilleren Nielsen og innsett at han ikke kunne prestere på samme nivå.

Kritikken av oppsetningene, og ikke minst av rolleprestasjonene ved teateret, kan samles innenfor hovedkategoriene 1) stemmebruk og tale, 2) språk, 3) kropp og bevegelser, 4) personlige egenskaper og 5) tekst, stykke og tematikk.

Stemmebruk og tale

Rein Holm og *Critica* legger sterk vekt på at skuespillerne klarer å bruke *stemmen* på en god måte. Det klarer åpenbart ikke alle, om vi skal tro kritikken. I det nevnte lystspillet *Fugleskydningen* får skuespilleren (Paul Olsen) Boiflin⁵⁴ skarp kritikk for sin stemmebruk. Boiflin spiller en av hovedrollene som karakteren Trampel, og *Critica* skriver at Boiflin gjennomgående bruker stemmen feil. Selv om Boiflins stemme «af Naturen er god og bøielig»⁵⁵, viser den seg alltid i den samme rå skikkelsen, kan man lese. Mer teknisk blir kritikken når den omtaler Boiflins evne til å *gråte*. Fremfor å vise gledesårer, der rollen krever det, er det sorgens tårer han viser, sier kritikken. Dette følges opp med en instruksjon i hvordan det *bør* gråtes:

Graaden ytrer sig med sadanne Anledninger gjerne først ved nogle Muskeltrækninger ved Siderne af Munden, derpaa ved nogle uvilkaarlige Aandedræt, eller Suk, og endelig ved Hulken og Taarer, under hvilken Progression Skuespilleren maa have den høieste Grad af Opmerksomhed henvendt paa Modulationen af sin Stemme.⁵⁶

I en kritikk i *Morgenbladet* fra året før, også skrevet av Ole Rein Holm, kan man imidlertid lese at samme Boiflin ikke *ler* så aller verst. Om en skuespiller heter det, at «hans Latter er tvungen og unaturlig», og at han burde lære av «Hr. Bøcher eller Hr. Boiflin, der begge [...] lee overmaade godt».⁵⁷

En skuespiller som gjentatte ganger får kritikk for hvordan han fremfører sine replikker, er en viss Hr. Bøcher junior. I nr. 4–5 kan vi f.eks. lese: «Ved at see Hr. Bøcher junior, som Poul Jensen, maatte vi endnu meer end forhen beklage den Feil i Organet,⁵⁸ som denne talentfulde Skuespiller uden sin egen Brøde har at drages med.» Og poenget gjentas: «hans Organ laborerer af en Feil (...) som han vistnok vilde rette, naar han kunde». I utgangspunktet er det vanskelig å forstå hvilken feil herr Bøcher juniors organ faktisk har å slite med. To nummer senere, blir det imidlertid klart. Kritiker Rein merker seg med glede at Bøcher *lesper* mindre når han synger enn når han snakker, og det gir håp for fremtiden:

Ogsaa bemærkede vi med Fornøielse, at Hr. Bøcher junior, som Controlleur Hanf, som Sanger laborerer mindre af den ikke behagelige Lispes, end naar han taler, og nære derfor det Haab, at han ved Hjælp af Tid og Flid, ganske vil kunne overvinde den.⁵⁹

Et annet kriterium som er relevant for kritikken, er *sangstemmen*. Mange av forestillingene ved Christiania Theater inneholdt musikk og dans, og kritikken retter seg også mot denne delen av

scenekunsten. Hr. Saabye er en av flere skuespillere som får skarp kritikk for sin manglende evne til å synge rent: «[...] han sang saa uhyre falsk, at vi ikke undres over, at Madame Bøcher kunde døe deraf [som rollefiguren skulle], da vi selv vare nær ved at forgaae af Øremarter, og ønskede os næsten for et Øieblik at være en Hund, for med Anstændighed at kunde tude.»⁶⁰ Kritikken fortsetter i et senere nummer: «Vi maatte i denne Rolle ønske ham et heldigere Syngeorgan for at behage Publicum; thi ogsaa her vaklede hans Stemme mellem flere Tønerarter paa en Maade der maatte støde enhver nogenlunde erfaren Musicus».⁶¹

Språk

Kritiker Holm kan bruke plass på å kommentere detaljer i hvordan et enkelt ord blir uttalt. Dette gjelder særlig der ikke-norske ord brukes: «Ordet «Sir» [uttales] ikke, som enkelte af dem gjorde, «Siir», men Sir, ligeledes med en Mellemlid af *e* og *h*».⁶² Et område som gjentatte ganger er et tema for kritikken, er forholdet mellom norsk, dansk og norsk-dansk scenespråk. Det gjelder blant annet bruken av dialekt blant skuespillerne. Om Madam Boiflin står blant annet dette: «Hendes Provincialdialect var hende rigtignok noget i Veien».⁶³ Hun er ikke alene: «hun ei er den eneste af det qvindelige Personale, hvis Dialect man kunde ønske rensed».⁶⁴

Kommentarer som disse må ses i sammenheng med den til tider opphetede diskusjonen om teaterspråket på scenen i Christiania. Diskusjonen skyldtes flere forhold. Teaterets grunnlegger og instruktør Strömberg, var svensk, og opplært i en svensk teatertradisjon, inspirert av franske regler for hva som utgjorde godt teater. Dette ble av mange oppfattet som altfor stivt, både i hvordan skuespillerne førte seg og hvordan de snakket. I tillegg var han, nødvendigvis, svenskspråklig.⁶⁵ Språket skulle ikke være for stivt, men heller ikke for vulgært. Det skulle ikke inneholde for mye dialekt, eller «provincialismen», eller det som Rein Holm ved et tilfelle refererer til som «Aggerhusisk Pøbelsprog».⁶⁶ Seip oppsummerer innvendingene mot scenespråket slik: «Det er tydelig at kritikken ikke ønsker dansk uttale, men den vil heller ikke ha det den kaller vulgær norsk uttale; dessuten er den redd for svensk påvirkning fra selve teatersjefen, Strömberg».⁶⁷

Teaterspråket ble også en arena for den sterkt polariserte diskusjonen mellom patrioter og «danomaner», som også oppfattet teaterspråket som et tema for diskusjon. Rein Holm og flere med ham, ønsket at teaterspråket skulle kombinere det beste fra det danske og det norske. Han skriver i *Critica* at det beste er «en Forening af den danske klangfulde Bøielighed og den norske kraftige Reenhed».⁶⁸ Wergeland og hans patriotisk innstilte meningsfeller, oppfattet et slikt dansk-norsk teaterspråket som en unorsk og upatriotisk vederstyggelighet.⁶⁹ Når dialekter ønsket rensed og vokallyder ønskes forskjøvet er det også slike diskusjoner de må leses i lys av.

Kropp og bevegelser

Det fysiske handlingsrommet for skuespillerne i denne perioden var relativt begrenset. Som Rudler beskriver, sto skuespillerne ofte i en halvsirkel, vendt mot publikum, mens de fremførte sine replikker.⁷⁰ Det gjorde blant annet at hvordan man sto og førte seg kunne tillegges stor vekt. Dermed kunne kritikken blant annet fokusere på *armbevegelserne*:

Hans Maneerer, som gammel Mand, vare meget gode, naar vi kuns undtage enkelte Armbevægelser, hvilke man saavel i denne Rolle, som næsten stedse, kunde ønske lidt

mere afrundede hos denne meer og meer lovende, og for sin Kunst med Varme og Flid oppoffrende unge Mand». ⁷¹ Om skuespiller Boiflins prestasjon i en rolle, skriver *Critica*: «hans Hilsener udaf Vinduet vare for eensformige». På lignende vis skrives det om Hr. Saabye, at «kuns maatte vi ønske, at noget mindre svære Arme vilde gjøre ham det muligt, at skaffe sig noget mere runde og lette Overbevægelser». ⁷² Hr. Hegelund er på sin side plaget av «en vis convulsivisk Rykken i Lemmerne». ⁷³

Det er en kombinasjon av korrekt og naturlig kroppsføring som ser ut til å være et ideal for kritikken. Skuespillerne skal føre seg overbevisende, variert, naturlig og riktig, og ikke som Hr. Berg i tragedien Axel og Valborg av Oehlenschläger: «Hans Holdning, der næsten ellers altid pleier at være correct, var her falsk; thi for at vise Anstand behøver man ikke at læne sig bagover støttet paa det venstre Been og at slaae sig paa Laaret.» ⁷⁴

Personlige egenskaper

Når man i ettertid leser kritikken både i *Critica* og i de samtidige publikasjonene *Morgenbladet* og *Christianias Aftenblad*, blir det mulig å forstå hva som drev skuespilleren Erik Chr. Müller til å publisere sine omtalte *antikritikker* i 1828. ⁷⁵ Mange av kritikken går både detaljert og personlig til verks, og formulerer skarpe og gjentatte irettesettelser som lett kan leses som personlige fornærmelser i ettertidens anakronistiske lys. Flere av kommentarene er formulert i en oppgitt og belærende tone. Det må da for eksempel være mulig, antyder Rein Holm, å lære seg replikkene sine? Hr. van Deurs sliter åpenbart med dette:

[...] her, som Fyrsten, lader det til som om det er ham en Umulighed, at lære den; thi ingen av de Gange, vi have seet ham i disse smaae Partier, har han memoreret rigtig». En annen skuespiller, Hr. Nielsen, har både hukommelsesproblemer og andre kritikkverdige feil: «De væsentligste Feil hos ham er Affectation, Eensformighed og en utydelig Pronunciation samt slet Memoreren». ⁷⁶

Det er også tydelig at det er noen skuespillere som møtes med mer systematisk kritikk i andre. Et eksempel på dette finner vi i den tidligere omtalte Poul Olsen Boiflin, som altså var en av svært få norske skuespillere på det nye teateret. Gjentatte ganger beskriver *Critica* og Rein Holm hvilke feil det er ved skuespillet til denne tidligere parykkmakeren og malersvennen. Ved et tilfelle skriver Rein Holm at han har forsøkt for siste gang: «dette er det sidste Forsøg, som vi gjør paa at bringe Hr. Boiflin til stadig Tænsksomhed ved sit Spil.» ⁷⁷ I et senere nummer av *Critica* fortsetter imidlertid kritikken:

Det er besynderligt, at alle Advarsler, Paamindelser og Opmuntringer, som denne Skuespiller faaer, kunst virke for Øieblikket; thi har man ikke stadigt i Kikkerten, saa falder han strax tilbage, og begynder med sine gamle Skjødesynd, at stamme og repetere, uagtet han kan lade begge dele være, naar han vil. ⁷⁸

Tekst, stykke og tematikk

Det er ikke bare skuespillernes innsats som underlegges kritikk i *Critica*. Det gjør også teksten – det dramatiske utgangspunktet for forestillingene. Henrik Anker Bjerregaards *Magnus Barfods Sønner* ble for eksempel vurdert som et særlig viktig stykke. Det hadde premiere 27. november

1829 på Christiania Theater. Stykket ble godt mottatt av publikum, som ifølge Blanc forlangte at nasjonalsangen⁷⁹ umiddelbart ble avspilt.⁸⁰ I *Critica* ble det omtalt som «det første nationale historiske Drama, som vor Skueplads har fremstillet».⁸¹ Stykket får svært positiv, og selve stykket får langt mer omtale enn skuespillernes innsats, mens det i *Critica* vanligvis var motsatt. Behandlingen av det historiske temaet er gjort med ånd, smak og sannhet, skriver bladet:

Emnet, som gjør Forfatterens historiske Aand og Smag ligemegen Ære, er paa en passende Maade, og uden Misbrug av licentia poetica, sammentrængt saaledes at det, naar man vil sammenligne det med Kilden, Snorro Sturlesøn, gjengiver Hovedpersonernes, og især de to Kongers, Character med ægte reen Sandhed.⁸²

Bjerregaard får også svært positiv omtale av sine *versefötter* i stykket: «Den herlige, Alt henrivende Svada⁸³, som udgjør et saa lysende Punct iblandt vor ædle Skjalds Digteregenskaber fremtraadte her med fornyet Glands i hans ligesaa kraftige, som skjønt afrundede Jambene».⁸⁴ Disse jambene er også så gode at de skaper et grunnlag for et «mesterspill» hos Hr. Berg: «thi hans falske Accentuation var aldeles forsvunden».⁸⁵

Om andre stykker kan det sies at det har en «vel beregnet Intrigue, men en tildeels tung og døsigg, tildeels altfor abrupt Dialog»⁸⁶, eller at oversetteren har gjort en god jobb, «thi den rigtige Charactertegning deri er omplantet paa fremmed Jordbund med et sjeldent Held».⁸⁷ Holberg får på et tidspunkt positiv omtale både som karakterskildrer og som «dramaturg»: «Jeronimus i Kildereisen [...] er ypperlig tegnet; thi han er consequent fra Begyndelsen til Enden»⁸⁸, og: «Kildereisen ansees for eer af hans bedste Arbeider som Dramaturg».⁸⁹

Den kritikken som formidles på *Criticis* sider er for det første en svært personlig kritikk. Den er personlig i den forstand at den målbæres av en tydelig kritikerstemme, men den er først og fremst personlig i betydningen *personrettet*. Alle medlemmene av teaterets ensemble og alle rolleinnhavere blir omtalt, karakterisert og kritisert ved sitt navn, med noen få unntak. Skuespillernes personlige egenskaper på scenen blir beskrevet, gjerne i gjentatte kritikker. Som vi så, hadde for eksempel skuespilleren Boiflin et problem med å bruke stemmen riktig, selv om den var «god og bøielig», mens van Deurs på sin side slet med å huske replikkene sine. *Critica* formidler også en skuespillteknisk kritikk. Kritikken er rettet mot detaljer og konkrete elementer i hvordan skuespillerne snakker (eller, en sjelden gang, synger), hvordan de beveger seg, hvilken mimikk de har, hvordan de uttrykker bestemte følelser eller ulike sinnstilstander.

Samtidig handler kritikken også om teateret og om teaterkunsten som sådan. Et av begrepene Rein benytter for å si noe om en teaterforestilling, er «Illusionen». Feil uttale kan «forstyrre Illusionen», ved et tilfelle hadde andre kostymer forsterket illusjonen, og i et «Syngestykke» er det helt nødvendig for skuespillerne å spille mens de synger, «for nogenlunde at vedligeholde Illusionen». Den samlede kritikken i *Critica* er også preget av et blikk for utviklingen både av de enkelte skuespillerne og av teateret som sådan. En rekke av kritikkene følger opp tidligere kommentarer, både til navngitte skuespillere og til den kunstneriske driften av teateret.

Bare et kuriøst tidsbilde? Konklusjon og oppsummering

De foregående eksempler, gjennomganger og analyser har vært forsøk på å underbygge et par grunnleggende poenger. For det første, at teaterkritikk er noe annet enn litteraturkritikk, og at en historie over norsk teaterkritikk bør kunne skilles ut fra og ikke kun være en del av en historie over litteraturkritikken, enten denne er norsk eller dansk-norsk. Dette skyldes både at teater, i sin offentlig og institusjonaliserte form, er noe annet enn litteratur, og at teaterdiskursen på 1820-tallet hadde et tydelig nasjonalt preg. Det teater som svenske Strömberg fikk kongelig privilegium til å drive i 1810, var på flere måter et *nasjonalt* teater. Strömbergs opprinnelige privilegium var gitt under forutsetning av at han benyttet «sædelige Mennesker af de *Indfødte*» som skuespillere, og oppførte «Pantomimer, Operets og saadanne Skuespill i *Landets Sprog*, der forene Moralitet med Smag og Interesse».⁹⁰ Med andre ord skulle teateret, som først ble en realitet 17 år senere, besettes av nordmenn som snakket norsk. Til å begynne med var det kun norske skuespillere, men Strömberg innså at han hadde behov for krefter utenfra, og fikk i november 1827 kongelig *tillatelse* til å engasjere to danske skuespillere. Siden fulgte flere. Blanc skriver, «hermed var ogsaa Spiren lagt til Theatrets Opløsning som Nationaltheater».⁹¹

For det andre, har jeg forsøkt å vise hvordan slik teaterkritikk-historie nødvendigvis blir en uren bindrestreks-analyse, preget av behovet for en flerstemt kontekst. Den vurderingen som gjennomføres i *Critica*, i *Morgenbladet* og i *Christianias Aftenblad*, er preget av både personlige og politiske forhold, spørsmål om nasjonalitet og språk, estetikk og teatertradisjoner. Kritikken publiseres i det jeg har valgt å kalle en pre-differensiert offentlighet, der estetiske, politiske, språklige og personlige diskurser er tett integrerte. Også de skriftlige genrene er integrerte, der dikt, farser og pamfletter kan kommentere dagspressens kritikker, som igjen møtes med pseudonym, perfid, prosa og poesi.

Snaue tohundre år etterpå, virker mange av utsagnene i *Critica* og *Morgenbladet*, fra Rein Holm og hans samtidige fremmedartede på oss. De virker mindre fremmedartede når de plasseres i en estetisk, politisk, biografisk og publisistisk sammenheng, men det er fremdeles to sekler mellom R og oss. Hvor *lite* anakronistisk er det mulig å være i lesningen av disse tekstene? Kanskje er spørsmålet feil stilt. Koselleck oppfordrer oss altså til å kombinere det diakrone og det synkrone; det samtidige og det usamtidige, i begrephistorisk analyse.⁹² Slik bør vi også angripe den tidlige teaterkritikken analytisk. En gjennomgang av teateroffentligheten på *Criticas* tid gir oss et synkront tidsbilde, som setter oss bedre i stand til å forstå hvordan teaterkunsten ble vurdert når Norge fikk sitt første teater. Samtidig gir den et grunnlag for å forstå utvikling av teaterkritikken, fordi det er her den begynte. Historien om Ole Rein Holm og *Critica* viser oss også en stabil tiltro og tillit til at den personlige, skjønnsbaserte vurdering av scenekunst er relevant, mulig, interessant og verdt å publisere.

Noter

- ¹ Dette prosjektet er finansiert av Kulturrådets program «Kunst, kultur og kvalitet».
- ² Beyer, *Norsk litteraturkritikks historie*; Linneberg, *Norsk litteraturkritikks historie*; Furuseth et al., *Norsk litteraturkritikks historie*.
- ³ Blanc, *Christiania Theaters historie*; Beyer, *Norsk litteraturkritikks historie*; Rudler, «Våre første teateranmeldere».
- ⁴ Rudler, «Våre første teateranmeldere».
- ⁵ Tveterås, *Norske tidsskrifter*, xiv.
- ⁶ Jf. Jordheim, «Øyeblikkets historie», 57.
- ⁷ Furuseth og Vassenden, «Innledning», 15.
- ⁸ Luhmann, *The Differentiation of Society*.
- ⁹ Tjønneland, *Kritikk for 1814*.
- ¹⁰ Beyer et al.
- ¹¹ Christophersen, *Norsk litteraturkritikk*.
- ¹² Christophersen, *Norsk litteraturkritikk*, IX.
- ¹³ Jørgensen, *Det danske anmelderis historie*, 40f; se også Trolie, «Skuespilleren Michael Rosings forutsetninger».
- ¹⁴ Tjønneland, *Kritikk for 1814*, 9.
- ¹⁵ Beyer et al., 30ff.
- ¹⁶ *Christianias Aftenblad* nr. 1, 3. oktober 1827, 2.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Blanc, 21.
- ¹⁹ Müller, *Critiker i Christianias Aftenblad*.
- ²⁰ Müller, *Critiker*, 2.
- ²¹ Arntzen, «Hva sier teaterkritikken», «Personlig formidling og faglig forståelse», «*Fra spectateur til connaisseur og criticus*».
- ²² Rudler.
- ²³ Kittang, *Møtestader*, 91.
- ²⁴ Furuseth et al., 14.
- ²⁵ Halvorsen, *Norsk Forfatter-Lexicon*, 706.
- ²⁶ Worm-Müller 1922, *Christiania sparebank gjennom hundrede aar*, 205.
- ²⁷ Lassen, *Henrik Wergeland*, 79.
- ²⁸ Halvorsen.
- ²⁹ Blanc.
- ³⁰ Rudler.
- ³¹ Beyer et al., 280.
- ³² *Morgenbladet*, 30. april 1829.

³³ Redaksjonen i avisen tilføyer også i et fotnote at «Hermed maa denne Feide ansees for endt i *Morgenbladet*, og de Stridende maa opsøge sig en anden Valplads, hvis de agte at fortsætte Kampen».

³⁴ *Morgenbladet*, 3. mai 1829.

³⁵ Publisert i *Nyeste Skilderie af Christiania og Stockholm*, 30. desember 1830.

³⁶ Kabell, *Wergeland*, 158.

³⁷ Ibid.

³⁸ Wergeland, *Samlede skrifter*, bd. 1, 419.

³⁹ Seip, «En kampsituasjon i Henrik Wergelands liv», 99; se også Ustvedt, *Henrik Wergeland*, 193.

⁴⁰ Schwach, *minnedikt*, 1832.

⁴¹ Schwach, *Erindringer af mit Liv*.

⁴² Gladsø, *Teater mellom jus og politikk*.

⁴³ Dette teateret blir ofte omtalt som det første offentlige teateret i Norge. Dette er imidlertid feil. Allerede i 1803 åpnet en offentlig tilgjengelig teaterinstitusjon i Trondheim, som også ble omtalt som «Det offentlige Theater» når forestillingene ble annonsert i Trondheimspressen. Forestillingene ble imidlertid ikke gjenstand for noen systematisk teaterkritikk, som altså først kan sies å oppstå i tilknytning til teateret i Christiania drøye tjue år senere. Jf. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem 1800–1865* og Skagen, *Fra grevens gård til Prinsens gate*.

⁴⁴ Jf.

https://lokalhistoriewiki.no/images/Plan_over_Christiania_Bye_og_en_Deel_af_Forst%C3%A6derne_-_no-nb_krt_00570.jpg

⁴⁵ Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*.

⁴⁶ Blanc; Anker, *Christiania Theater's repertoire 1827–99*.

⁴⁷ *Morgenbladet*, 1. februar 1827, 1.

⁴⁸ Christensen, «Det første offentlige norske teater og datidens kritikk».

⁴⁹ *Critica*, nr. 21–22, 4.

⁵⁰ Anker, *Christiania Theater's repertoire 1827–99*.

⁵¹ *Critica*, nr. 1, 1.

⁵² *Fugleskydningen* er et stykke skrevet av den tyske forfatteren Carl Heun, under forfatternavnet Heinrich Clauren. I Norden var stykket blant annet tidligere spilt hele 22 ganger på Det Kongelige Teater i København, mellom 1822 og 1827. Jf. <http://danskforfatterleksikon.Danmark/1850t/tnr873.htm> [lest 15.03.2018] På Christiania Theater ble det spilt fem ganger mellom 1828 og 1831 (jf. Anker 1956).

⁵³ *Critica*, nr. 4–5, 1.

⁵⁴ Anker (*Christiania Theater's pensjonsfond*, 33) oppgir at Boiflin var et kunstnernavn for skuespilleren Poul Olsen, en av svært få norske skuespillere ved teateret den første perioden.

⁵⁵ *Critica*, nr. 4–5, 3.

⁵⁶ *Critica*, nr. 4–5, 4.

⁵⁷ *Morgenbladet*, 19. november 1828.

⁵⁸ Organet = taleorganet.

⁵⁹ *Critica*, nr. 8–9, 2.

⁶⁰ *Critica*, nr. 19–20, 3f.

⁶¹ *Critica*, nr. 21–22, 1.

-
- ⁶² *Critica*, nr. 2–3, 2.
- ⁶³ *Critica*, nr. 6–7, 4.
- ⁶⁴ Ibid.
- ⁶⁵ *Blanc*, 14.
- ⁶⁶ Seip, *Gjennom 700 år*, 50.
- ⁶⁷ Ibid., 49.
- ⁶⁸ *Critica*, nr. 6–7, 4.
- ⁶⁹ Seip, *Gjennom 700 år*.
- ⁷⁰ Rudler.
- ⁷¹ *Critica*, nr. 2–3, 1.
- ⁷² *Critica*, nr. 12–13, 1.
- ⁷³ *Critica*, nr. 19–20, 2.
- ⁷⁴ Ibid., 3.
- ⁷⁵ Müller.
- ⁷⁶ *Critica*, nr. 8–9, 1.
- ⁷⁷ *Critica*, nr. 2–3, 4.
- ⁷⁸ *Critica*, nr. 10–11, 2.
- ⁷⁹ På dette tidspunktet var «Sønner av Norge nasjonalsang», og teksten til denne var også skrevet av Bjerregaard.
- ⁸⁰ *Blanc*, 50.
- ⁸¹ *Critica*, nr. 10–11, 3.
- ⁸² Ibid.
- ⁸³ Merk at «svada» på dette tidspunktet var et positivt ladet begrep, noe i nærheten av «veltalenhet», «overbevisende tale» e.l., etter den romerske gudinnen for veltalenhet eller overtalelse, Suada el. Suadela.
- ⁸⁴ Ibid.
- ⁸⁵ Ibid.
- ⁸⁶ *Critica*, nr. 6–7, 2.
- ⁸⁷ *Critica*, nr. 8–9, 3.
- ⁸⁸ *Critica*, nr. 10–11, 1.
- ⁸⁹ Ibid., 2. «Dramaturg» bør i denne sammenhengen forstås som «dramatiker».
- ⁹⁰ I *Blanc*, 5, min uth.
- ⁹¹ Ibid., 25.
- ⁹² Koselleck, *Futures Past*, Jordheim, «Against periodization».

Litteratur

- Anker, Øyvind. *Christiania Theater's repertoire 1827–99: fullstendig registrant*. Oslo: Gyldendal, 1956.
- Anker, Øyvind. *Christiania Theater's pensjonsfond. Historisk oversikt 1830–1965*. Oslo: Theateret, 1965.
- Ansteinsson, Eli. *Teater i Norge. Dansk scenekunst 1813–1863*. Oslo: Universitetsforlaget, 1968.
- Arntzen, Knut O. 1985. «Hva sier teaterkritikken?». *Spillerom* 12, nr. 1 (1985): 16–25.
- Arntzen, Knut O. «Personlig formidling og faglig forståelse. Teaterkritikken og det nyimpresjonistiske». I *Kulturjournalistikk*, redigert av K. A. Knapskog og L. O. Larsen, 229–246. Oslo: Spartacus, 2008.
- Arntzen, Knut O. «Fra spectateur til connaisseur og criticus: Teaterkritikken i lys av det bistrioniske.» I *Kritikk før 1814*, redigert av Eivind Tjønneland, 551–557. Oslo: Dreyer, 2014.
- Beyer, Edvard et al. *Norsk litteraturkritikks historie 1770–1848*. Oslo: Universitetsforlaget, 1990.
- Blanc, Tharald. *Christiania Theaters historie*. Christiania: Cappelen, 1899.
- Christophersen, Tom (red.). *Norsk litteraturkritikk 1770–1890 : en antologi*. Oslo: Gyldendal, 1974.
- Christensen, Hjalmar. «Det første offentlige norske teater og datidens kritikk. 1827–1828». *Kringsjaa*, bind XXV, 661–669, 743–754 (1905).
- Furuset, Sidsel; Jan Thon og Erik Vassenden (red.). *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010*. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.
- Furuset, Sidsel og Erik Vassenden. «Innledning». I *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010*, redigert av Sidsel Furuset et al., 13–24. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.
- Gladsø, Svein. *Teater mellom jus og politikk: studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940*. Oslo: Unipub, 2004.
- Halvorsen, J.B. *Norsk Forfatter-Lexicon*. Kristiania: Den Norske Forlagsforening, 1888.
- Huitfeldt-Kaas, H.J. *Christiania Theaterhistorie*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, 1876.
- Jensson, Liv. *Teaterliv i Trondhjem 1800-1835. De dramatiske selskapers tid*. Oslo: Gyldendal, 1965.
- Jordheim, Helge. «Against periodization: Koselleck's theory of multiple temporalities». *History and Theory* 51, nr. 2 (2012): 151–171.
- Jordheim, Helge. «Øyeblikkets historie. Om antropologiske og historiske tider». *Norsk antropologisk tidskrift* 23, nr. 1 (2012): 55–65.
- Jørgensen, John C. *Det danske anmelderis historie. Den litterære anmeldelses opståen og udvikling 1720–1906*. København: Fisker & Schou, 1994.
- Kabell, Aage. *Wergeland. 2: Manddommen*. Oslo: Det norske videnskaps-akademi, 1957.
- Kittang, Atle. *Møtestader : utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori*. Oslo: Samlaget, 1988.
- Koselleck, Reinhart. *Futures past: on the semantics of historical time*. London: MIT Press, 1985.

- Lassen, Hartvig. *Henrik Wergeland og hans samtid*. Christiania: P.T. Malling, 1866.
- Linneberg, Arild. *Norsk litteraturkritikks historie. Bind II: 1848–1870*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.
- Luhmann, Niklas. *The Differentiation of Society*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Müller, E. C. *Critiker i Christianias Aftenblad, prøvede ved Anticritiker : en Udsigt over en del Gallimathias i noget Criticasterie i Mai og Juni*. Christiania, 1828.
- Rudler, Roderick. «Våre første teateranmeldere». *Edda* 49 (1962): 189–212.
- Schwach, Conrad N. *Erindringer af mit Liv indtil Ankomsten til Trondhjem, nedskrevne i Aaret 1848*. Originalmanuskript, 1848. Digital utgave: [\[Lest 15.09.18\]](#)
<https://drive.google.com/file/d/0B5JF70nyQjgkTmNrb3FTcjNzZUE/viewSeip 1936>
- Seip, Didrik Arup. «En kampsituasjon i Henrik Wergelands liv». I *Wergelandiana. Studier tilegnet Dr. Rolv Laache på hans 50-års dag*, 86–100. Oslo: Tanum, 1936.
- Seip, Didrik Arup. *Gjennom 700 år. Fra diskusjonen om norsk språk*. Oslo: Fabritius, 1954.
- Skagen, Annabella. *Fra grevens gård til Prinsens gate. Teater i Trondhjem 1790–1814*. Trondheim: NTNU, 2015. (Ph.D.-avhandling)
- Tjønneland, Eivind (red.). *Kritikk før 1814. 1700-tallets politiske og litterære offentlighet*. Oslo: Dreyer, 2014.
- Trolie, Tor. «Skuespilleren Michael Rosings forutsetninger for møtet med parisisk teater i 1788: Brytning mellom nytt og gammelt». I *Kritikk før 1814*, redigert av Eivind Tjønneland, 558–572. Oslo: Dreyer, 2014.
- Tveterås, Harald. *Norske tidsskrifter : bibliografi over periodiske skrifter i Norge inntil 1920*. Oslo: Universitetsbiblioteket, 1940.
- Ustvedt, Yngvar. *Henrik Wergeland – en biografi*. Oslo: Gyldendal, 1994.
- Wergeland, Henrik. *Samlede skrifter: trykt og utrykt*. Oslo: Steen, 1918–1922
- Worm-Müller, Jacob. *Christiania sparebank gjennom hundrede aar: 1822–1922*. Christiania, 1922.

Kontinuitet og fornyelse i teatret

En analyse av scenografi og regi i oppsetninger av Henrik Ibsens *Gengangere* (1881), på Den Nationale Scene fra 1885 til 2011

Tor Trolie

Abstract:

In this article, I will investigate all the stagings of Ibsen's play *Gengangere* ("Ghosts"), made on Den Nationale Scene (The National Stage) in Bergen, from 1885 to 2011. The purpose of the survey is to investigate what changes one can find in the productions regarding scenography and direction. The material used is archive material from the theatre, located in the Theatre Archive in Bergen. Central to the surveys are the various "regie" manuscripts (production books), stage renderings, photos and newspaper critiques of the performances. What changes to the staging of the play can we track through the archive material? What changes do we find and what does it mean in relation to text, scenography, arrangement and direction? What is the development of the staging of "Ghosts" from the first production to the last?

Om forfatteren:

Professor UiB. 2011. Ansatt ved Universitetet i Bergen siden 1981. Dr.art. 1997. Trolie har blant annet gitt ut *Skuespillerkunst i kontekst. En skisse til en vitenskapsteoretisk praksis* (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005) og *Teater og skuespillerkunst. Et utkast til et perspektiv på skuespill som kunstart*.

Interesseområder: Vitenskapsteori, skuespillerkunst og forestillingsanalyse.

Tor.Trolie@uib.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Tor Trolie

Nummerredaktører: Ellen Karoline Gjervan og Ragnhild Gjefsen

Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no

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

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

ISSN 2535-7662

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/>)

Kontinuitet og fornyelse i teatret

En analyse av scenografi og regi i oppsetninger av Henrik Ibsens *Gengangere* (1881), på Den Nationale Scene fra 1885 til 2011

Innledning

Jeg skal ta for meg alle oppsetninger av *Gengangere* som teaterforestilling og betrakte dem som selvstendige verk i deres historiske samtid.¹ Intensjonen med å ta opp samtlige ny-innstuderinger av stykket ved Den Nationale Scene (DNS) fra 1885 til 2011, er for å kunne gi et lengdesnitt – en framstilling av hvordan de til forskjellige tider har iscenesatt teaterstykket. Målet er å kunne gi et bidrag til forståelse av den teaterhistoriske utviklingen bundet til ett teater og ett stykke i forskjellige iscenesettelser. Det hører med til undersøkelsen å benytte historisk arkivmateriale for å komme så nær opp til iscenesettelsene som mulig. Det vil være et komparativt tilsnitt ettersom forestillingene nødvendigvis er skapt for sin egen tid med de innsikter om teater som de hadde.²

Arkivmaterialet som jeg baserer meg på er bevart i Teaterarkivet i Bergen. De viktigste inngangene til stykket i de forskjellige tidene er sceneskisser, regibøker, fotografier, regimanus og omtaler. Kritikker kan gi en inngang til samtidens måte å omtale teaterforestillinger på. Både regibøker og regilister kan gi god inngang til det sceniske arbeidet en regissør har gjennomført. Her kan vi finne nedtegnelser om hvilke effekter som skal brukes og når de skal brukes, relatert til teksten. Eksempelvis hvor og når solen skal skinne på Osvald. Det kanskje viktigste materialet vi kan få tilgang til er regimanus. Et opprinnelig regimanus kan legges til grunn for mange oppsetninger, noe vi ser fra 1890, 1916 og 1937. I regimanuset til 1890-innstuderingen ser en tydelig mange opptegnelser om hvordan arrangementet er tenkt. Disse kildene er altså ikke Ibsens manuskript, men regissørens arbeidsverktøy og tilhører teatret. Det samme kan sies om sceneskissene. Disse kan i varierende grad følge eller bryte med de beskrivelser som Ibsen har gitt.

Det metodiske grepet som er anvendt i artikkelen, er begrepsanalytisk orientert. Det betyr her at teaterforestillingen blir oppfattet som et begrepsobjekt som det er mulig å forholde seg til. En kan gjerne si at teaterforestillingen kan forstås som en form for erfaring som kan begrepsfestes og gi oss innsikt i hvordan noe har vært. For å få én linje i behandlingen av *Gengangere* på DNS har jeg valgt å behandle dem kronologisk. Det betyr at jeg kan spore kontinuitet og endring i både regi, scenografi og skuespillernes arrangement. Å ha tilgang til arkivmateriale fra et teater over så mange år som dette gir mulighet til å studere endringer. Jeg har valgt å ikke se til andre teatre fordi det er linjen på DNS som har interessert meg i denne artikkelen. Det ville selvfølgelig være mulig å sammenligne oppsetninger i den samme perioden ved andre teatre for å spore en felles tendens, men det får stå igjen til en annen anledning.

I fortsettelsen vil jeg først reflektere over teaterkritikk som kilde. Dernest gir jeg noen poenger av teaterhistorisk betydning. Hoveddelen kommer så hvor jeg tar for meg alle oppsetningene av *Gengangere* før jeg avslutter med en oppsummering av hovedfunnene i undersøkelsen.

Om teaterkritikk som kilde og hva den kan fortelle oss

Ettersom det er oppsetninger av *Gengangere* som skal undersøkes i denne artikkelen, kan det være av interesse å se hva teaterkritikken har sagt om de forskjellige oppsetningene og hva de kan fortelle om det sceniske verket.

Anmeldelsene alene gir oss relativt lite å forholde oss til når vi skal finne ut av hvordan en forestilling har vært. Det er øyeblikksbeskrivelser som angir en stemning eller holdning til verket. Anmeldelsen fra 1890 gir eksempelvis en karakteristikk som er i overensstemmelse med tiden, slik en også så i litteraturen: «realistisk Sandhed».³ En kan dermed slutte at forestillingen var lagt opp til tidens stil. I anmeldelsen fra 1916 ser det mer ut til å formidle at konvensjonene på scenen og i salen var i overensstemmelse, men ikke noe mer.

I 1937 inntreer en endring. Her blir for første gang dekorasjonene trukket inn og vi får en beskrivelse av en dyster stue, men i tillegg blir Osvald karakterisert som kultivert. Det må vi forstå som høflig og borgerlig.

I 1970 ser vi en endring i kritikerens holdning. Det er litteraturviteren og teaterkritikeren Eiliv Eide som foretar en sammenligning mellom tekst og forestilling og holder dem opp mot hverandre og irttesetter instruktøren fordi han har strøket og omarbeidet Ibsens tekst. Dette er nytt og reflekterer at litteraturviterne og instruktørene leser tekster på forskjellig måte. De første for å finne nye eller gamle meninger, de siste leser tekstene praktisk fordi det skal tilpasses et nytt medium.

Kritikkene fra 1992 og 2011 gir øyeblikksrapport fra teatret og er mer opptatt av hvordan karakterene er, enn om teksten er i behold. Kritikerens bidrag er i hovedsak knyttet til beskrivelse av scenebildet.

Når vi ser hva kritikerne skriver, så fremstår de som observatører i teatret. De siste anmelderne gir oss ikke noen momenter til bedre forståelse av oppsetningene de har anmeldt.

Det som er mulig, er på bakgrunn av beskrivelsene å sette forestillingen inn i teaterhistoriske trender. Eksempelvis er 1970-forestillingen et uttrykk for et nytt paradigme. Instruktøren har trådt klart frem som skaper av verket. 1992-oppsetningen gir indikasjoner i retning av en større grad av selvstendighet med utgangspunkt i scenografiens visuelle kvaliteter. I oppsetningen i 2011 har instruktøren stått frem som en dekonstruerende og postmoderne kunstner, som har scenografien som en sterk premissleverandør til oppsetningen.

Denne korte gjennomgangen av noen av kritikkene viser at vi står tilbake med et relativt magert materiale dersom en ensidig skulle basere seg på teaterkritikkene i gjennomgang av de forskjellige iscenesettelsene. De kan imidlertid gi noen hint om hva som kan være forskjellig i de forskjellige oppsetningene, men å benytte kritikkene som en god og objektiv kilde, er ikke mulig.

Teaterhistorisk perspektiv

Skal vi studere teater på et bestemt tidspunkt i historien, er det nødvendig å kjenne til hvilke konvensjoner og tradisjoner som gjorde seg gjeldende på det aktuelle tidspunktet.

Det er lett å gå i den fellen at det som gjelder nå også gjaldt da. Et eksempel på det, er at i dag blir hver eneste oppsetning av et dramatisk verk forstått som et unikt verk som har eierskap hos både instruktør og dramatiker.

Før den moderne instruktør gjorde sitt inntog i teatret, hadde ikke instruktøren den største innflytelsen, den lå hos skuespiller og forfatter. Selv om en hadde instruktører som satte opp skuespill også på 1800-tallet, var de ikke moderne instruktører som i dag i hovedsak vil realisere sine egne ideer om dramatikken i egne iscenesettelser.

En regissør som for eksempel Gunnar Heiberg (1857–1921) var opptatt av at det var tekstuniverset som skulle realiseres på scenen. På en måte ble han forfatterens forlengede arm inn på scenen. Teaterhistorikeren Knut Nygaard har skrevet en bok om Gunnar Heiberg, der han kontekstualiserer Heibergs virke i sin samtid. I *Gunnar Heiberg: Teatermannen* skriver Nygaard om både forfatteren, journalisten, debattanten, teatersjefen og instruktøren Gunnar Heiberg og viser han som den unike kulturpersonlighet han var.⁴ Heiberg var også belest og en sterk leder, noe som kom teatret i Bergen, DNS, til gode. Han var godt belest om skuespillerkunst og var opptatt av at rollen måtte ha full naturtrohet. Dette uttrykket er viktig fordi det forteller noe om hvordan skuespilleren skulle se sin rolle. Det siktes med dette begrepet til den forståelse som skuespilleren David Garrick og teoretikeren Denis Diderot uttrykte om skuespilleren på 1700-tallet.

Skuespilleren skulle fremstille helhetlige karakterer og individualisere dem slik at de ville fremstå som troverdige skikkelser. På 1700-tallet ville en brukt uttrykket at en skulle spille naturlig. Det betyr at skuespilleren ikke skulle deklamere eller resitere en rolle, men finne frem til typiske tale- og væremåter som ville være karakteristisk for den rollen forfatteren hadde skapt. For å gjøre dette måtte skuespilleren basere seg på observasjon, analyse og teknisk ferdighet.

Det var tradisjon for at en skuespiller som hadde innstudert en rolle, «eide» rollen så lenge det var alminnelig akseptert og praktisk. Dette var vanlig til opp på 1950-tallet. Som et eksempel fra Bergen og DNS er Octavia Sperati som, etter at hun innstuderte rollen som Magdelone i *Den stundesløse* av Holberg, beholdt rollen fra 1877 til 1905.⁵

Octavia Sperati innstuderte Fru Alving i *Gjengangere* i 1885 med Gunnar Heiberg som instruktør. Det var bare 3. akt som ble innstudert, med Herman Bang som Osvald. Hun beholdt rollen som fru Alving også i 1890 da Irgens-Hansen regisserte hele *Gjengangere*.

Magda Blanc overtok rollen i sesongen 1916–1917. Denne gangen var Christian Sandal instruktør. Halfdan Christensen ledet innstuderingen i 1937. Magda Blanc på sin side spilte den helt til sesongen 1949–50. I de to siste oppsetningene var Christian Sandal ansvarlig for sceneledelsen.

Da DNS satte opp *Gjengangere* på nytt i 1970 var det en helt ny innstudering med Otto Homlung som instruktør og ingen av de medvirkende skuespillerne hadde spilt i *Gjengangere* tidligere. Denne oppsetningen av *Gjengangere* markerer et skille i visningspraksis av dette stykket ettersom forestillingen ble vist «til den var utspilt». En annen måte å uttrykke det på, er at en på 30-40 tallet i Bergen går en over fra å spille i repertoar til å spille *én suite*. I praksis var nå hver iscenesettelse av et dramatisk verk en ny innstudering.

Når en spiller i repertoar, betyr det at en forestilling kan trekkes frem og spilles ved ujevne mellomrom for eksempel to år etter premieren eller innstuderingen. Dette forutsetter at det er mulig å finne frem til hva en har gjort før. For å få forestillingene i overensstemmelse «med seg selv», førte en regibøker hvor en dokumenterte alt fra kulissenes plassering til hvilke rekvisitter som skulle brukes og hvor de skulle brukes. Regibøkene var teatrenes hukommelse hvor de fulgte en praksis som går tilbake til 1700-tallet i europeisk teater. Denne praksisen ble avsluttet i Bergen og DNS i 1972.

I og med at regiboken ble overflødig, kan en konkludere med at det å spille repertoar ikke lenger var aktuelt og at prinsippet om at en ny oppsetning av et stykke er en ny innstudering var gjennomført. Sceneverket slik regissøren skaper det, er et nytt, unikt verk. Ett uttrykk for dette er at regissørene ofte tok med seg regimanus fordi de oppfattet det som deres eiendom.

Vi ser med andre ord både reorganisering av teatrets arbeid og forståelsen av det er i endring gjennom historien. Dette gjør at vi i stor grad kan lete etter både kontinuitet og fornyelse gjennom de forskjellige epokene.

Om å spille i repertoar eller *én suite*

Å spille i repertoar har noen klare fordeler, men også noen ulemper. Fordelen er at en alltid har forestillinger i beredskap. Det betyr at dersom en forestilling ikke får publikum, kan en raskt skifte og sette opp noe annet som har vist seg å trekke publikum. En annen fordel er at skuespillerne som har en rolle på repertoaret, kan leve med den og utvikle seg i rollen. I tillegg gir det skuespilleren anledning til å være gjest ved andre teatre i rollen. Omvendt gir det teatret mulighet til å få gjester som har hatt suksess på andre scener til å komme på gjestevisitt. Da tilpasser skuespillerne seg til den avtalte regi som er nedtegnet i regiboken og forestillingen kan raskt tas opp på plakaten. Ett eksempel på dette er at da Halfdan Christensen hadde suksess som Oswald i *Gengangere* på Nationaltheatret i 1900, ble han invitert til gjestespill i Bergen i 1902. Og ettersom DNS hadde innstudert stykket i 1890, kunne Octavia Sperati uten videre spille rollen som fru Alving. Det scenografiske bildet ville være den samme havestuen og skuespillerne kunne innta sine vante posisjoner med noe variasjon. Alle opplysningene om rekvisitter og effekter og ved hvilken replikk de skulle brukes, ble hentet ut av regiboken. Sammen med manuskriptet var dette de opplysningene som regissøren kunne legge til grunn for iscenesettelsen. G.E. Thomassen spilte Snekker Engstrand slik han gjorde i 1890. Albert Bøgh spilte en ny pastor Manders mens Hilde Fredriksen var ny som Regine.

Det er imidlertid noen ulemper med å spille i repertoar dersom en ser det fra dagens ståsted. Når en innstudering blir den samme gjennom flere tiår, så kan det være med på å sementere hvordan en forestilling skal spilles. Dersom en oppsetning sementeres, bevares den i en fortidig form og mulighetene for at den ikke vil kommunisere med sin samtid er til stede. Det blir ikke utvikling av forståelsen av oppsetningen, og endringer som kunne være med på å etablere mulige nye meninger for en ny tid unngås. På den andre side kan enkeltskuespillerne utvikle seg med rollen fordi de får anledning til å «eie» rollen og finne nye nyanser i spillet som kan få karakteren klarere frem.

Å spille *én suite* gir muligheten til å sette det samme stykket opp med korte eller lengre mellomrom og i nye innstuderinger slik at enhver iscenesettelse kan være i overensstemmelse med sin egen tid. Når stykket tas av plakaten, er det ugjenkallelig forbi. Den nye oppsetningen vil ofte ha skiftet ut så vel regissør som scenograf og de fleste av skuespillerne, slik at vi i prinsippet står overfor et nytt kunstverk i ny tapning.

En mulig ulempe er at dersom oppsetningen ikke trekker publikum, må en finne noe helt nytt å erstatte den planlagte spilletiden for stykket. Det er ikke alltid like enkelt når oppsetningene ikke kan erstattes med noe en har på repertoaret. Det å invitere en skuespiller som gjest for å spille en bestemt rolle, virker nesten umulig fordi arrangement og scenografi ofte ikke vil være i overensstemmelse mellom to oppsetninger av samme stykke.

Det å spille *én suite* er det normale ved DNS nå. Den enkelte oppsetning blir forstått som unik og er en unik iscenesettelse.

Når en oppsetning oppfattes som en iscenesettelse, betyr det at eksempelvis dramatikerens ikke lenger nødvendigvis oppfattes som den viktigste i verket. Mens en i enkelte perioder ser på forfatteren som primær, vil det ha betydning for nettopp iscenesettelsen som vil ha blant annet forfatterens tekst som rettesnor samtidig som det er relevant å ha en bestemt regibok som rettesnor for forestillingene. Heri ligger også skillet mellom å spille i repertoar og å spille *én suite*. Synet på hvem som er primær i forestillingen blir også viktig. Teatersjef Thomassen's beslutning om å slutte å føre regibøker i 1972, er et resultat av at en i europeisk teater hadde begynt med å skape en ny scenografi til en ny oppsetning av et stykke, og at denne tradisjonen nå hadde fått fullt gjennomslag på DNS. Det var forøvrig Max Reinhardt som innførte denne kunstneriske linjen ca. 1910.

Gunnar Heiberg, *Gengangere* 1885

Ibsens *Gengangere* 3.akt ble første gang satt i scene på DNS i 1885 med Gunnar Heiberg som sceneinstruktør.

Henrik Ibsen hadde selv arbeidet som regissør ved Det norske Theater i Bergen.⁶ Han hadde dermed lært seg faget og lært seg å føre regibøkene for å dokumentere oppsetningene for bruk ved en senere anledning. I *Gengangere* har forfatteren selv angitt et mulig arrangement i form av sceneanvisninger. Først av alt beskriver han hvor handlingen finner sted og hvordan dette kan vises gjennom scenografien – som er utgangspunktet for den sceniske gestaltning. Det som er relevant i denne sammenheng er denne beskrivelsen:

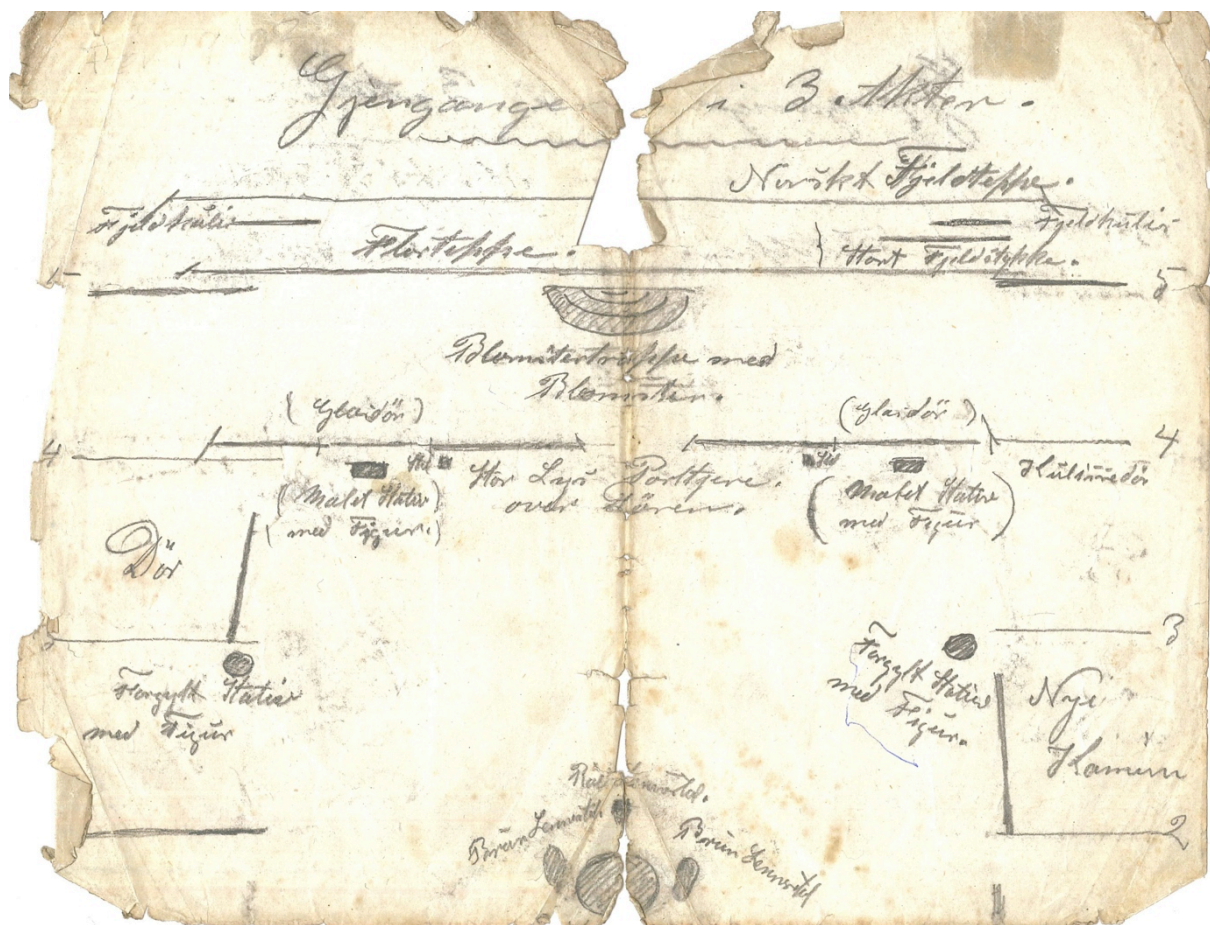
En rummelig havestue med en dør på den venstre sidevæg og to døre på væggen til høyre. I midten af stuen et rundt bord med stole omkring; på bordet ligger bøger, tidsskrifter og aviser. I forgrunden tilvenstre et vindu, og ved samme en liden sofa med et sybord foran. I baggrunden fortsættes stuen i et åbent noget smalere blomsterværelse, der er lukket udad af glasvægge og store ruder. På blomsterværelsets sidevæg tilhøjre er en dør, som fører ned til haven. Gennem glasvæggen skimtes et dystert fjordlandskab, sløret af jævn regn.⁷

Ibsen har beskrevet hvor de forskjellige personene skal gjøre sine entrer. Det er ellers noe en instruktør ville føre inn i et regimanus. I stykket skriver Ibsen inn hvordan han tenker seg arrangementet gjennom sine sceneanvisninger. «Snedker Engstrand står oppe ved havedøren. [...] Regine, med en tom blomstersprøyte i hånden, hindrer ham fra at komme nærmere.»⁸ Lignende sceneløsninger kan en finne som skisser i regimanuskriptene. Men denne scenen fra *Gengangere* ble ikke iscenesatt i 1885.

Ved iscenesettelsen av Gunnar Heiberg ble det foretatt en endring av scenografien som tok vare på et scenisk visuelt bilde på scenen. Knut Nygaard beskrev sceneskissen på følgende måte:

I sceneskissen fra 1885 [...] er der på midten av fondveggen en bred døråpning, og gjennom den sees en stor blomsteroppsats, som altså danner midtpunktet i tilskuernes synskrets. Men de store glassdørene flankerer døråpningen på begge sider, slik at både fjordlandskapet og lysningen fra brannen har vært sett overordentlig tydelig. Likevel har blomsterværelset altså, i overensstemmelse med scene-anvisningene, vært atskilt fra selve stuen, og kunne følgelig fungere som et symbolsk element, som motsetning til den dystre forgrunnen.⁹

Et viktig poeng å legge merke til i beskrivelsen, er at Heiberg bare satte 3. akt i scene. For han må det ha vært et poeng at scenografien skulle være så spektakulær og dramatisk som mulig. For å få dette til, måtte han gjøre noe annet enn det sceneanvisningene anviste. Han gjorde blomsterværelset grunt og ikke smalt, noe Nygaard ikke kommenterer.



Sceneskisse til *Gengangere*, 3.akt 1885. Teaterarkivet i Bergen.

I denne sceneskissen ser vi at scenen er fem trekk dyp, og det kommer tydelig frem at det i bakgrunnen skal være mulig å se både fjordlandskap til venstre og «fjeldteppe» og «fjeld-kulisse» til høyre. Det er også rimelig å anta at effekten av Heibergs iscenesettelse ville ha vært ganske spektakulær og nærværende i avslutningen av nettopp 3. akt all den stund at landskapet hele tiden har vært regntungt, men når fru Alving slukker lampen, så blir det: «Soloppgang. Bræen og tindene i baggrunden ligger i skinnende morgenlys.»¹⁰ Dette danner dermed kontrasten til det mørket som kommer over Oswald og når han sier: «Mor, gi' mig solen.»¹¹ I all hovedsak er scenebildet ved denne oppsetningen ikke i overensstemmelse med Ibsens anvisninger. En mulig begrunnelse for at Heiberg ikke har satt opp scenedekorasjonen etter Ibsen anvisninger, kan være for å forsterke den visuelle effekten som Ibsen har skrevet inn i sine sceneanvisninger: «Hun går hen til bordet, og slukker lampen. Soloppgang. Bræen og tiderne i baggrunden ligger i skinnende morgenlys.»¹² I Heibergs iscenesettelse blir dette understreket i og med at hele scenens bredde er tatt i bruk. Heiberg har handlet som praktisk teatermann.



Eksempel på en havestue med blomsterværelse slik Heibergs skisse indikerer. Bildet er fra Ringve Musikkmuseum. Foto: Erik Børseth

Bildet over er av en stue med en «grunner» stue i bakkant. Dette bildet samsvarer med det uttrykket som Heiberg har gitt en skisse til.

Det en kan ha i mente i denne innstuderingen, er at denne forestillingen ble iscenesatt på Ibsens egen scene, den han kjente fra sin tid som ansatt ved teatret. Det er mulig å tenke seg at sceneteppene kan ha vært fra Ibsen tid. Det var Heibergs holdning at han skulle være tro mot det tekstlige utgangspunktet, men her har han i stor grad tenkt spektakulært og ikke tekstlig. Dette kan også forklare at han til forskjell fra senere oppsetninger holder fokus på det spektakulære ved

at breen og fjellene i bakgrunnen ligger i tindrende morgenlys, som kontrast til det mørke som Oswald er gått inn i.

Det foreligger ikke noen kritikk av denne forestillingen, men Octavia Sperati har selv skrevet om forestillingen. Publikum grep inn for å «redde» fru Alving fra en «gal» Oswald:

Og da han (Oswald) kom ind igjen saa jeg til min forfærdelse, at han saa ut som en møller i andsiget. Med saa grove midler mente han at han kunne illudere Oswalds sjælekval. Men publikum svarte med en latterbølge, som lot til at berøve Bang den sidste rest av kontenance. [...] Alle som en reiste man sig, og en hyssen brøt løs med en enstemmighetens styrke, som om den hadde været indstudert efter alle kunstens regler. Teppet blev skyndsomt beordret ned, men hyssingen fortsatte i intenst og taktfast tempo.¹³

Denne beskrivelsen av aktiviteten på scenen kan indikere at skuespillerne hadde en relativ frihet relatert til et stramt arrangement. Men her ser vi, gikk det over alle grenser. Til og med så langt at publikum grep inn.

Johan Irgens-Hansen, *Gengangere* 1890

Det er også riktig, som Nygaard påpeker, at ved iscenesettelsen av hele *Gengangere* i 1890 av Johan Irgens-Hansen (1854-1895), var den visuelle betydningen av blomsterværelset redusert all den stund det ble til et karnapp bak på høyre side, men dette er i overensstemmelse med Ibsens scenebeskrivelse.¹⁴ Riktignok var åpningen dandert med blomstrete gardiner, men kontrasten som blomsterværelset fikk ved å være trengt sammen av det regntunge ytre og den dystre stuen fra 1885, forsvinner. Irgens-Hansen må ha foretatt et valg om ikke å understreke fjordlandskap og fjell. Vi ser at stuen til forveksling kan være en stue i en by med utgang til et blomsterværelse og med videre utgang til hagen.¹⁵ Til gjengjeld var det plassert en blomsteroppsats i bakgrunnen.

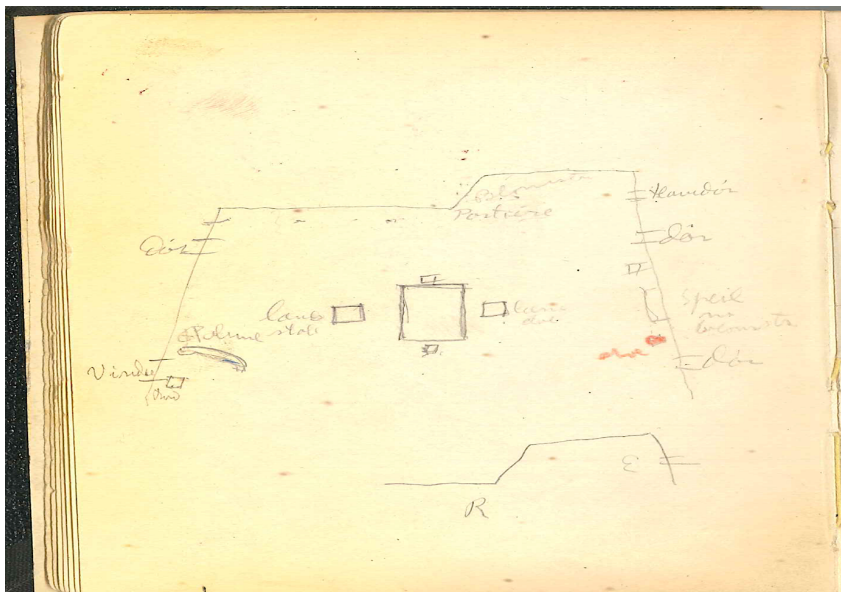
Knut Nygaard peker på at en slik blomsteroppsats ikke er tegnet inn i scenskissen, men at den kan tydelig ses på bildet fra oppsetningen.¹⁶ Det er også blomster ved siden av speilet på høyre side. Rent regimessig er dette et grep som ville hjelpe Regine på scenen med å «komme i posisjon» bærende på en blomstersprøyte, men også med å ordne seg før pastor Manders kommer inn for første gang. I følge regimanus kommer Engstrand inn gjennom døren i karnappet og Regine kommer han i møte. I regimanus kan en også se at Ibsens anvisning om at scenen skulle være fra fru Alvings landeiendom, er strøket. Dermed blir scenografien i praksis et borgerlig hjem og blomsterværelset et smalere rom, et karnapp bak på høyre side. Dette er klare valg som ble gjort ved førsteoppførelsen av hele stykket i 1890.



Fotografi fra 3. akt av *Gengangere* 1890. Teaterarkivet i Bergen.

På fotografiet av avslutningsscenen kan en ikke se noe bakteppe som gir åpning for at det er «skinnende morgenlys.» Her har instruktøren valgt å la sollyset komme inn gjennom vinduet til venstre på scenen og treffe Oswald.¹⁷ Som en kuriositet kan det nevnes at den brune boken nede og midt i bildet er Regibok nr. 5, som ble ført til denne innstuderingen.

Fra 1890-oppsetningen har vi en arrangementsskisse som ikke viser blomsteroppsetsen. Til gjengjeld er det lagt til en blomstret portiere. På høyre side ser vi at det er tegnet inn et speil med blomster. Et interessant punkt er at posisjonene til Engstrand og Regine er tegnet inn. Regimanuset som helhet gir mange indikasjoner på de forskjellige posisjonene, arrangementet, som karakterene inntar gjennom hele oppsetningen.¹⁸



Arrangementsskisse som antyder rollenes posisjoner i henhold til hverandre. E (Engstrand) ved havedøren og R (Regine) ved portieren. Fra Regimanus 400, Teaterarkivet i Bergen.

Her kommer det tydelig frem at i karnappet skulle det skulle være blomster og vinduer. Slik sett er det mulig både å få øye på fjordlandskapet og også at blafringen fra brannen og skinnet fra solen ville komme inn. I sceneskissen er det for øvrig opplyst at møblene er lånt fra Gerhard Gran og portierene er stilt til disposisjon av regissøren Irgens-Hansen. En kan dermed i hovedsak slå fast at Irgens-Hansen har vært tro mot ideen som Ibsen har lagt inn i sine sceneanvisninger. I Regiboken til oppsetningen kommer det ellers tydelig frem at skinnet fra brannen skal være tydelig i karnappet.¹⁹ Solen skal falle inn gjennom vinduet til venstre.²⁰ Både nærhet i tid til Ibsens praksis og det at det er Ibsens tidligere arbeidsplass, gjør at en kan forvente mye av det samme som den tidligere iscenesettelsen. I Regiboken ser vi tydelig at scenografien i hovedsak følger Ibsens anvisninger om scenens utforming. I overensstemmelse med anvisningene blir rommet mer lukket når en sammenligner det med Heibergs visuelt sterkere løsning. Det er som om Irgens-Hansen vil lukke spillet inn i en psykologisk mørkere grunnstemning.

Kritikken i Bergens Tidende av Johan Irgens-Hansens oppsetning av *Gengangere* i 1890 er i hovedsak opptatt av spillet. Først og fremst at dette var skuespillerkunst på høyt nivå. Skuespillernes prestasjoner ble gjennomgått og godt verdsatt. Det var ingen beskrivelse av dekorasjonene og kun en bemerkning om instruktøren: «[...] og stor Tak skylder man den dygtige instruktør, hvem det naturligvis ikke skyldes mindst, at Resultatet blev, som det blev.»²¹ Octavia Sperati som fru Alving ble blant annet karakterisert med at hennes replikker falt med «realistisk Sandhed.» Dette er også i overensstemmelse med det inntrykk som dekorasjonene kunne gi. Det er en realistisk forestilling. Det kommer ellers frem at publikum var begeistret:

Allerede ved slutningen av 1. Akt brød der en bifaldstorm løs, og fremkaldelse fulgte på fremkaldelse. [...] Og således gik det, større og større bølger udover den hele aften og bifaldet kulminerede, da tæppet endelig faldt for siste akt.²²

Christian Sandal, *Gjengangere* 1916

Ved oppsetningene til Christian Sandal (1872–1951) i 1916 viser fotografiet av hele dekorasjonen at blomsterværelset som ble fremhevet av Heiberg i 1885 og som fikk en tilbaketrukket rolle i 1890, i overensstemmelse med Ibsens beskrivelse, er det her, i 1916 ikke mulig å trekke noen linjer til. Det er likevel tydelig at forestillingen forholder seg til tradisjonen om at handlingen finner sted i en borgerlig stue, men at det er en havestue er ikke tydelig fra produksjonen. Her er også eventuell inngang til «blomsterværelset» lagt til midt på bakveggen.



Bildet viser Chr. Sandal innstudering fra 1916 på DNS. Forestillingen ble spilt i den nye teaterbygningen på Engen som ble innviet i 1909. Teaterarkivet i Bergen

I denne iscenesettelsen legger vi merke til at bakveggen har fått en åpning i sentrum og at det fremdeles er en borgerlig stue med lukket dekorasjon og med de anviste dører og vinduer som tradisjonen har fulgt.

Den samme stuedekorasjonen ble også brukt året etter, i 1917, men nå i forestillingen *Daniel Hertz*, skrevet av Henri Nathansen. Her hadde også Sandal ansvaret for regi. I dag synes det kanskje noe underlig at en kunne regissere og spille både *Gjengangere* og *Daniel Hertz*, et stykke om en jødisk familie, i den samme dekorasjonen. Men i samtiden var ikke dette uvanlig. Selv om dette var første oppførelse av *Gjengangere* på det nye teateret på Engen, så lagde en likevel ikke en egen dekorasjon for produksjonen.

Denne innstuderingen med Magda Blanc som fru Alving gikk 11 ganger i 1916, 6 ganger i 1920 og en gang i 1921.²³ Sandal hadde også ansvaret for gjenopptakelsen i 1949–50, men da i Per Schwabs dekorasjon.

Det ble ikke laget ny egen regibok eller nytt regimanus til denne innstuderingen. Det kan dermed antas at det var regiboken og regimanus fra 1890 som var grunnlaget for oppsetningen selv om scenografien er noe forskjellig. Det ble laget en egen regiliste og den er identisk med regiboken fra 1890. Eksempelvis kommer solen inn gjennom vinduet til venstre på scenen og treffer Osvold som sitter i en stol.

I Christian Sandals oppsetning av *Gjengangere* i 1916 er kritikeren O.H. mer opptatt av å referere handlingen enn å få frem spesielle karakteristikk av spillestil eller scenografi. Han peker på at «Det var et familiedrama fremført for familien. Og familiens enkelte medlemmer var enten rørt eller rystet, og gav sin tak tilkjende ved tåt og alminnelig bifald.»²⁴

Han konkluderer likevel med at instruktøren ikke har fått det til. Det er ikke mulig å få annet ut av kritikken enn at det er en forestilling som finner sted hos overklassen, og at med det som bakgrunn kan vi slutte at det også var overklassen som satt i salen. En må anta at spillestilen var i overensstemmelse med dette synet. At det var kjente konvensjoner det ble spilt på og at disse var kjent også i salen.

DNS hadde en egen oppsetning i forbindelse med et gjestespill av Betty Nansen i sesongen 1925/1926 og 1926/1927. Det er ikke mulig å finne regibok, regimanus eller fotografier fra denne oppsetningen. Betty Nansen hadde selv sceneledelsen i denne produksjonen.²⁵

Halfdan Christensen, *Gjengangere* 1937

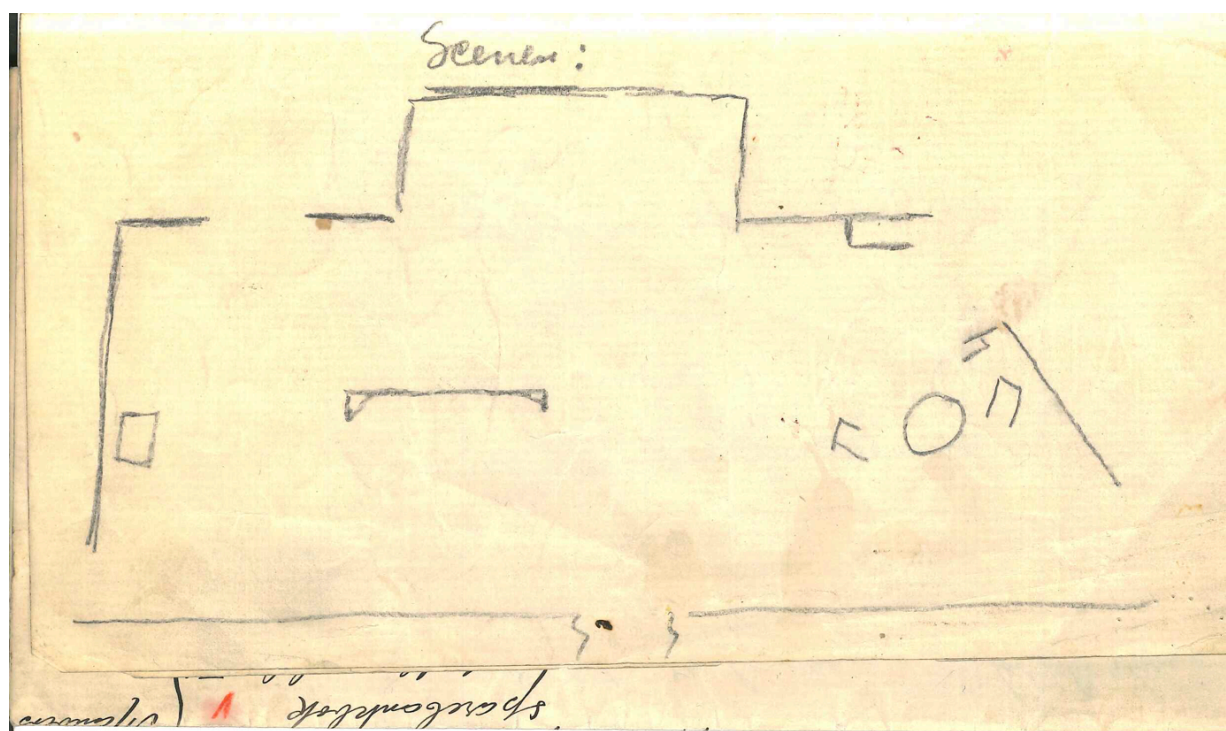
Tradisjonen fra Europa om å ha en egen scenograf til oppsetningene har nå manifestert seg i *Gjengangere*. Per Schwab endrer på sceneløsningen. Han gir den et eget preg ved å holde alle fargene i grått. Det er dermed et brudd med de tidligere oppsetningene av stykket.



I denne oppsetningen av Halfdan Christensen (1873–1950) fra 1937 ser vi en klar forenkling i scenografien som ble laget av Per Schwab. Hovedspilleområdet er bevart, men det detaljerte scenebildet av en stue er borte. Reminisensene av blomsterværelset ser vi bak til høyre på scenen. Rommet er heller ikke lenger lukket.

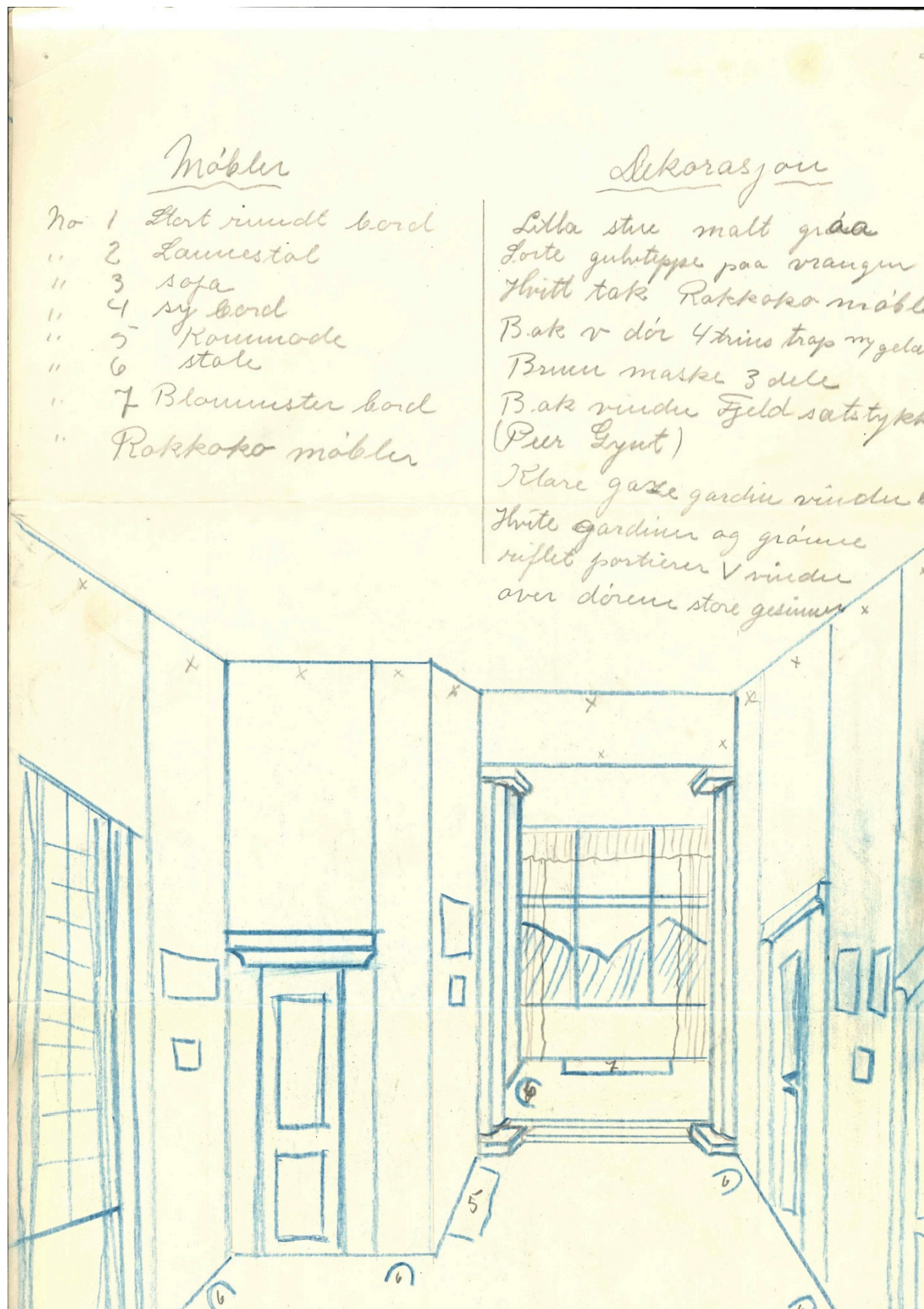
Det er tydelig at det er en dekorasjon med settstykker. Dører er ellers plassert relativt slik det var gjort tidligere, men her er en dør plassert til venstre på bakveggen. Dette er ganske sikkert gjort for å få en sterkere entre for både fru Alving og Oswald.

Denne innstuderingen med Magda Blanc som fru Alving ble spilt 29 ganger i 1937, og 5 ganger i 1949 i anledning 70-års dagen til Magda Blanc. Det ble heller ikke skrevet en ny regibok til denne iscenesettelsen. En må anta at det er den samme regiboken fra 1890 som har vært brukt ettersom regilisten til produksjonen praktisk talt er identisk.²⁶ Et faktum som kan underbygge dette, er at det er skuespillet fra 1881 som har lagt tekstgrunnlaget for alle oppsetningene fra 1890 til 1949. Ut fra regi- og sufflimanus ser det ikke ut til å ha vært foretatt noen dyptgripende endringer i teksten.²⁷ En kan kanskje i hovedsak si at disse oppsetningene i stor grad er tro mot Ibsens tekstlige utgangspunkt, noe som ellers kommer frem i karakteristikken av denne iscenesettelsen: «en fin klassiker-forestilling, basert på dikterens ord og på det alene.»²⁸ Ut fra utsagnet er det i seg selv interessant at anmelderen ikke nevner at scenografien er forskjellig fra oppsetningen i 1916 som han selv anmeldte. Også i denne iscenesettelsen avsluttes fremvisningen med at solen kommer inn fra venstre og treffer Oswald som sitter i en stol.



Skisse fra regilisten fra 1937. Den er identisk med regilisten fra 1916 og regiboken fra 1890. Teaterarkivet i Bergen.

Et viktig moment i denne oppsetningen er at scenografen Per Schwab er med på å legge grunnlaget for det visuelle uttrykket. Når det ikke har vært indikert noen scenograf i de tidligere oppsetningene, har det sammenheng med at teatret disponerte et utvalg av ferdige dekorasjoner i magasinet som kunne hentes frem til de forskjellige oppsetningene. Det er helt i overensstemmelse med de strømninger som ellers var i det europeiske teater. At en likevel har holdt seg til Ibsens tekst uten store endringer, kan en bare notere seg. I scenografens tegning får vi en del detaljer om hvordan scenen er organisert i 1937:



Tegning til Gengangere av Per Schwab. Teaterarkivet i Bergen.

Per Schwabs scenografiske tegning er den første *Gjengangere* som bryter med tradisjonen om å «hente en dekorasjon fra magasinet».

I stor grad ble nye dekorasjoner enten bestilt fra Oslo eller København i tillegg til at en reparerte de dekorasjonene en hadde i magasinene. Da Hans Jacob Nilsen ble teatersjef i 1933 ønsket han å innføre tradisjonen fra Europa om at en ny oppføring av et stykke også måtte få en ny scenografi. Dette ville bety at en i teatret nå fikk en ny selvforståelse for sin kunst. Iscenesettelsen ville være unik. For å få til denne omleggingen av regissørens arbeide, engasjerte han Per Schwab som dekoratør (scenograf). Denne stillingen overtok han etter Rahe Raheny som hadde fått tilsvarende stilling på Nationaltheatret. Stillingen som sjef for dekorasjonen var allerede etablert i 1920, men med Per Schwab fikk de en sterk personlighet i denne stillingen som kom til å sette sitt preg på teaterkunsten ved DNS. Det er likevel påfallende at sceneløsningen, slik den ble etablert i 1890, består som grunnlag her med karnappet bak til høyre i scenebildet.

Halfdan Christensens oppsetning av *Gjengangere* i 1937 var O.H. mer begeistret for. Han skriver at Hans Jacob Nilsen var en moderne Osvald, at Magda Blanc hadde en stor seier og at hun viste fru Alvings lidelse fra hun giftet seg. I sum sier han at det er den mest kultiverte *Gjengangere* han har sett. Han karakteriserer også Per Schwabs dekorasjoner og skriver at Schwab har gitt stilen «en kold og dyster grønnfarge, og møblene var lysegrå og uhyggelige.»²⁹ Her ser vi at anmelderen peker på at scenografien uttrykker en stemning. Scenografien har vært med på å gi en grunnstemning til forestillingen.

At Osvald blir forstått som moderne og kultivert, er noe som ganske sikkert er blitt formidlet av Halfdan Christensen ettersom det ser ut til å være i overensstemmelse med rolletolkningen som Christensen selv hadde gitt Osvald i 1900 på Nationaltheatret og i 1902 på DNS da han spilte rollen. Gunnar Heiberg har gitt følgende karakteristikkk:

Halfdan Christensens Osvald staar uten sammenligning høiest av alle Ibsen-roller. Og det som da først og fremst forekommer mig værdifuldt i hans opfatning, er at det jevne, det almindelig-menneskelige, det borgerlige ligger paa bunden av hans Osvald. Med borgerlig mener jeg ikke motsætningen til kunstnerisk. Men jeg mener det borgerlig normale i motsætning til dekadese.³⁰

Gunnar Heiberg, som var realist, ser her at det er overensstemmelse mellom væremåten i den borgerlige stuen og i den borgerlige scenografien. Konvensjonene er sammenfallende.

Otto Homlung, *Gjengangere* 1970

I oppsetningen fra 1970 i regi av Otto Homlung (1943-) er ikke den borgerlige stue fremhevet. Oppsetningen ble iscenesatt på Lille scene og dekorasjonen bar preg av en ny tidsalder og en ny måte å fremstille det sceniske miljøet på. Her er det «elements scenografi». Det betyr at en på scenen bare har tatt med det minimum av dekorasjon som er nødvendig for å kunne definere et bestemt spillested. Blomsterværelset er ikke indikert. Det betyr at mulige meninger fra dette rommet ikke er til stede og kan få noen betydning mot slutten av akten der «paret i blomsterværelset» blir nevnt i Ibsens verk. Ut fra manuskriptet til oppsetningen går det frem at sceneanvisningen som angir sted for handlingen er strøket. Likeledes går det frem av

manuskriptet at det blir etablert en ny logikk når Regine og Osvald går til spisestuen og vi hører replikkene og at en flaske åpnes. Fru Alving sier da: «Paret i spisestuen» og vi får en klar og direkte forbindelse mellom handlingen i da-tid og nå-tid. Dersom en reflekterer over dette, er det en klarere forbindelse i denne oppsetningen enn i manuskriptet til Ibsen. Der blir replikken fra fru Alving om «Paret i blomsterværelset», men stedet hvor Regine og Osvald oppholder seg er i spisestuen.³¹

Kostymenes særpreg av å tilhøre borgerskapet på 1800-tallet er også minimert. De gir et eldre preg, men distinkt borgerlig er de ikke. All den stund at scenografien er endret fra Ibsens beskrivelse, kan heller ikke Ibsen sceneanvisningene følges. Instruktøren står helt fritt til å legge handlingene til de steder på scenen hvor han finner at situasjonene vil ha best effekt på publikum. Dette er den første oppføringen av *Gjengangere* på DNS der en kan si at det er et eksempel på instruktørens teater og hvor resultatet er unikt, et kunstverk i sin egen rett.



Bilde av dekorasjonen til *Gjengangere* 1970. Bildet tilhører Teaterarkivet i Bergen.

Otto Homlung hadde regi mens Christian Egemar sto for scenografien.³² Dette var en samproduksjon med Riksteatret og scenografien var derfor også utformet for å kunne brukes på små scener rundt om i landet. Her er kun det mest nødvendige tatt med slik at en kunne gjenkjenne scenen som en stue. Her var det foretatt «tekstendringer som syntes unødvendige.»³³ Et slikt utsagn kan kanskje også bety at det er to teatersyn som nå begynner å vise seg: Anmelderen som har teksten som norm, og teatret som har forestillingen som norm. En undersøkelse av manuskriptet som ble brukt til oppsetningen, viser en betydelig mengde strykninger og endringer i teksten.³⁴ En kan si at det er overensstemmelse mellom scenografi og spillemanus om at her ble bare det helt vesentlige brukt for å kommunisere handlingen og stemningene i situasjonene. Forestillingen ble vist 29 ganger på Lille Scene. Oppsetningen var unik og i stor grad instruktørens verk. Denne tendensen med en vridning i perspektiv fra

forfatter til instruktør er gjennomført. Det publikum får se, er en teaterforestilling som er skapt av instruktør, scenograf og skuespillere. Teatersjefens bestemmelse i 1972 om at regibøker ikke lenger skulle føres, ble også erkjent i praksis. Bak i den siste Regibok nr. 11, 1958– står det følgende: «Denne form for journalføring anses overflødig for fremtiden, og boken avsluttes her i henh. til avtale med teatersjef K. Thomassen.» Siste notat i boken ble foretatt 13.04.1972. En tradisjon fra Det norske Theater fra 1850 var avsluttet. Nå var det vanlig å spille *én suite* og behovet for å ha forestillingene teknisk dokumentert falt bort.

I hovedsak er kritikkene av Otto Homlungs oppsetning i 1970 en gjennomgang av handlingen og personenes karakterer. Scenografien blir kort nevnt og beskrevet som et borgerlig rom med sort tapet og de vanlige møblene hentet fra teatrets magasin. Dagbladets Eiliv Eide er den som i sterkst grad går inn i bearbeidelsen av teksten og blant annet har innsigelser til at fru Alving henviser til «paret i spisestuen» i stedet for blomsterværelset i slutten av 1.akt slik Ibsen hadde skrevet.³⁵ Å endre på replikken var nok nødvendig ut fra scenografien ettersom det ikke var indikert noe blomsterværelse i scenografien. Forestillingen karakteriseres som naturalistisk, uten at dette blir nærmere forklart. Odd Eidem i VG peker på at Manders og fru Alving ofte står veldig tett på hverandre og at dette kunne bety en erotisk tiltrekning som kunne ha fått utløp.³⁶ Noen anmeldere understreker også at Otto Homlung har klart å modernisere *Gjengangere* ved rett og slett å sette den i scene.

Som en konklusjon, ut fra kritikkene, kan det være mulig å si at denne oppsetningen i stor grad handlet om menneskene, noe den scenografiske løsningen implisitt antyder. At det er borgerlig væremåte, er noe som en ser ut til å ta som en selvfølge. Anmelderne karakteriserer spillet som dempet, tilforlatelig, godt samspill og menneskelig betydningsfullt i en dyster dekorasjon. Publikums reaksjoner er også omtalt, men ikke som en hovedsak. Ved neste oppsetning, på Store Scene var det en helt ny scenografi.

Pål Øverland, *Gjengangere* 1992

I Pål Øverland (1956-) sin oppsetning fra 1992 er utgangspunktet for instruktøren forskjøvet. I stedet for å benytte seg av en tradisjonell eller gammel scenografi, har han gitt oppgaven med å skape et scenografisk miljø til en scenograf.

Det var Carle Lange som utformet scenografien. I denne oppsetningen har scenografen trådt inn som formgiver og premissleverandør for regien. Det er tydelig at det er en ny kunstner som har kommet inn i teatret og som vil gi sine bidrag til teateroppsetningene. I dette eksemplet ser vi at scenografien, visuelt sett, har fått en dominerende plass på scenen – med en trapp som utgjør det visuelle hovedelementet av scenografien og er med på å legge grunnlaget for bevegelsene på scenen. Her ser en at et kreativt elementet i forestillingen er overtatt av scenografen. De høye vinduene på venstre side angir stemningene ved hjelp av lys gjennom forestillingen slik en ser det ut fra de tidligere oppsetningene. Landskapet i bakgrunnen gir et dystert preg. Samtidig er det tydelig at tidsplasseringen er endret Det er arkitektonisk plassert i første ti året etter 1900. Denne oppsetningen var også innrettet til å spilles på turne.



Bildet tilhører Teaterarkivet i Bergen. Foto: Hans Jørgen Brun.

Kritikkene fra 1992 oppsetningen pekte på at forestillingen var tro mot Ibsens ide. Når en undersøker regimanus som var i bruk, har det ikke vært betydelige endringer i teksten fra instruktørens side. En del endringer og strykninger er det likevel.³⁷ Men realisme er det vanskelig å se i denne oppsetningen. Det er vel selve ideen om en familie som går til grunne som er ideen med den nedadgående spiral som trappen viser.

Kritikkene av Pål Øverlands oppsetning av *Gjengangere* i 1992 er delvis samstemte. Her tar de tak i den åpenbare scenografien som er en Jugendtrapp og til venstre på scenen høye vinduer som lar oss se fjordlandskap og de forskjellige stemningene som kommer i løpet av spilletiden. Det blir påpekt at stemningen er dyster. Forskjellen til tidligere anmeldelser er at dekorasjonen blir karakterisert som monumental. Enkelte kritikere tar tak i at det er en sterkt visuell forestilling som dermed ikke legger like stor vekt på teksttolkingen.³⁸ Spillestilen blir også karakterisert som fysisk.

I kritikkene er det gjennomgang av karakterene, og skuespillernes innsats blir vurdert. I hovedsak er de enige i at Pål Øverland har vært tro mot Ibsen og at han har gitt forestillingen et friskt preg. Ettersom scenografien er ganske forskjellig fra Ibsens sceneanvisninger, er det også slik at Øverland må la skuespillerne både foreta entreer og sortier på forskjellige måter, men ettersom trappen er så iøynefallende, må også den få utvidet bruk. Her skled de ned til entreen og der kunne Manders legge tegningene. I det hele var scenen tatt i bruk mer lekent og logisk i forhold til den sceniske utformingen selv. Det må ha gitt et friskt preg. Ellers har de fleste kritikerne med seg noe av fortellingen og stykkets historie.

Stein Winge, *Gengangere* 2011

Scenografien er skapt av Chloé Obolensky, og er glassvegger som er bygget opp som et drivhus. Skuespillerne kan gå inn i huset og ut av det på forskjellige steder. Foran på scenen er det en sofa som blir et sentralt handlingssted. Scenografien gir assosiasjoner til et drivhus, men også til et hus der alt i større eller mindre grad er synlig hele tiden. Stein Winge (1940-) har gitt oppsetningen navnet *Gengangere*, noe som kan få en til å tenke i retning av dette kan ha noe med gener å gjøre og som dermed er uavvendelig. En kan ikke komme bort fra skjebnen fordi det ligger i genene. Scenografien blir en premissleverandør til forestillingen på lik linje med teksten og regissøren.



En del av scenografien til *Gengangere*. Bildet er hentet fra programmet.³⁹

I denne oppsetningen synes det som om at realismen i tradisjonen fra 1885 og 1890 bevisst er forlatt og scenerommet fremstår som et drivhus som er gjennomsiktig og hvor skuespillerne er til stede på scenen dels som skygger og dels som handlende personer. Oppsetningen virker mer som konfrontasjoner mellom mennesker. Det blir en form for ny-ekspresjonisme hvor konfrontasjon ser ut til å være det fundamentale trekket i forestillingen slik Dagbladets Inger Merethe Hobbestad beskriver det: «Klimaks understrekes ved at de på scenen roper eller fiker til hverandre eller løper rundt og river seg i håret.»⁴⁰ Det er vanskelig å forstå dette som realisme selv om anmelderen bruker ord som: «i en realistisk oppsetning som denne, [...]»

Eksempelvis begynner scenen med at Regine går rundt og vanner blomster i en del av huset. Samtidig over hun seg på å snakke fransk. Det betyr at Stein Winge har tatt et regimessig valg om å vise Regine i handling og la oss dvele lenge ved henne.

Fordi scenografien har fått den utformingen som den har, er det eksempelvis ikke mulig å følge regitradisjonen når det gjelder inn og utganger. En kan likevel se at plassering av sofa og bordet bak til høyre er i overensstemmelse med tradisjonen. Når en instruktør setter i scene, vil han alltid måtte forholde seg til scenens logikk. Det vil si at han må ta hensyn til inn- og utganger på scenen, at handlingene som utføres får den styrke, rent scenisk, som han ønsker. Ofte vil dette resultere i at en iscenesetter kommer til å være i overensstemmelse med tradisjonelle mønstre om hva som oppfattes som sterke og svake steder på scenen. Forestillingen var logisk sett i overensstemmelse med seg selv ut fra de premisser som ble lagt gjennom scenografien. Dette er med på å definere en teaterforestilling som teatralt vellykket.

En kan gjerne si at forestillingen er i overensstemmelse med tanken om instruktøren som skapende teaterkunstnere. Elementene som er implisert i dramatikerens tekst blir tatt fra hverandre og bygget kreativt opp på en annen måte med skuespillerne i et gitt miljø. Slik sett er scenografien et uttrykk for at en stue kan romme et helt hus og være forvandlet fra blomsterværelse til et uttrykk for helheten. Iscenesettelsen fremstår som tro mot seg selv som teaterforestilling.

Et sentralt aspekt i anmeldelsene av Stein Winges oppsetning av *Gengangere* i 2011 er at det blir lagt vekt på å beskrive både scenografien og den stemning den fremkaller. Det er dystert, personene virker fanget i scenografien på samme måte som de er fanget mellom pliktmoral og livsglede. Her er det samfunnets krav som har vært det styrende. Det er som om det dystre preget har fått alle personene til å bli gjengangere. De foretar ikke plutselige entreer, men svever rundt i scenografien og kommer sakte til syne, noe spøkelsesaktig. Det er konfrontasjoner og opptrinn. En konfrontasjon mellom mennesket som individ og som samfunnsvesen. Slik anmelderne uttrykker seg, kan det være rimelig å tolke dette spillet for en form for ritualer. Det er de gamle normene som brytes mot nye måter å leve livet på. Flere anmeldere indikerer at det er en uvant avslutning, men ingen er entydig negative.⁴¹ Osvald dreper sin mor. Ut fra bildene i programmet, kan det se ut som om det er konfrontasjonene mellom rollene som er det sentrale. At det også må ha vært en del ekspresjonistiske tendenser kan en se ut fra bildene der intensiteten i konfrontasjonen ser ut til å ha vært veldig sterk.⁴²

Stil i scenografien og spillet

I sceneanvisningene til *Gengangere* skriver Ibsen at: «Handlingen foregår på fru Alvings landejendom ved en stor fjord i det vestlige Norge.»⁴³ En opplysning som dette vil sette scenen som en rik kvinnes eiendom og samtidig indikere noe om omgivelsene. For teaterfolk var det kanskje bare å gå i magasinet og finne de rette teppene og kulissene og bringe dem inn på scenen, dermed viste de den sceniske utformingen. Bord og stoler plasseres i rommet dels ut fra borgerlige konvensjoner og dels ut fra teatraliske konvensjoner. Grunnopplysningene om stemningen i rommet er gitt i og med at det i bakgrunnen er et «blomsterværelse» og gjennom vinduene skimtes et «dystert fjordlandskap».

Ibsen indikerer at snekker Engstrand står i havedøren og at Regine prøver å stoppe han. Hun har en blomstersprøyte i hånden. Opplysningene som Ibsen gir oss er mange. 1. Det kommer en person som vil inn. 2. Regine vil stoppe han. 3. Regine er i et arbeidsforhold i huset og gjesten

trenger seg på for å komme lenger inn i rommet. Denne scenen er teatralisk sterk. Det er derfor instruktørene har beholdt denne bevegelsen.

Ut fra konvensjonene i teatret vil en entre bak på scenen med en bevegelse forover være en sterk entre og gjør at vi følger bevegelsene på scenen nøye. Instruktørene har beholdt denne sterke entreen frem til 1950. Ved å la Engstrand komme gjennom havestuen får denne en sentral plass i etableringen av scenerommet. Dette gjør at den psykologiske virkning av scenografien inntreer før karakterene har gitt seg til kjenne.

Gjennom dette arrangementet har publikum fått en informasjon om at Regine har vært opptatt med dagligdagse gjøremål som «pike», som å vanne blomster. Dette er handlinger som tilhører hjemmet og som er med på å karakterisere henne og gir en logisk grunn til at hun er i stuen. En kan gjerne si at hun har vært opptatt av dagligdagse gjøremål som er tilpasset miljøet og som karakteriserer henne. Hun handler naturlig. Den enkleste måten å karakterisere «naturlig» på vil være å karakterisere spillemåten som realistisk, men med et prefiks: borgerlig.

Det er flere grunner til å kalle dette borgerlig realisme. Først og fremst fordi handlingen finner sted i et hjem hvor borgerne ville kjenne seg igjen, tematikken var hentet fra borgerskapet og endelig er skuespillerne plassert inne i rommet hvor de kan handle dagligdags, virkelighetsnært eller realistisk. Likevel er det fiksjon og teater. Det betyr at det er teatrets konvensjoner og handlemåter som møter de borgerlige konvensjoner for handling i et hjem.

I Irgens-Hansens iscenesettelse fra 1890 er det små endringer i scenebildet. Det er bagateller som et ekstra speil og noen blomsteroppsatser på høyre side. Blomsterværelsets er et karnapp på høyre side av scenen, noe som må sies å være overensstemmende med Ibsens sceneanvisninger i sin tekst. Stuens karakter av å være en borgerlig stue er beholdt, men neppe fra en landeiendom på Vestlandet som Ibsen hadde skrevet som bakgrunn til spillestedet. Her er det snarere byens borgerlige stue som er indikert.

I teaterhistorikeren Kirsten Brochs magisteravhandling, *En analyse av Irgens-Hansens teaterkritikk* (1975), analyserer hun også Irgens-Hansens teaterpraksis og kommer frem til at han var en forkjemper for ensemblekunst, realisme og samspill inne på scenen.⁴⁴ Det er rett og slett en teatermann som ønsker å presentere en helhetsforståelse av dramatikken gjennom teaterkunsten. Stilen er helt klart innen realismen i teatret.

I Tina Horrisland Engedals masteroppgave, *Skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene fra 1876 til 1918 med Octavia Sperati som orienteringspunkt* (2015), peker hun på at begrepene realisme og naturalisme ble brukt om hverandre.⁴⁵ Likevel er det mulig å trekke ut flere forskjeller som blant annet kommer fra Emil Zola. Det ene er at naturalisme i teatret skal ta opp problemer som angår arbeiderklassen, det andre at dekorasjonene skulle være så nær opp til naturen som mulig.⁴⁶ Irgens-Hansen innførte også det prinsipp at det kunne være «naturlig» å avlevere replikker inn i scenerommet med ryggen mot publikum.⁴⁷ At mange ble forarget bør være en selvfølge ettersom dette var en markant endring sammenlignet med tradisjonen for at en henvendte seg direkte til publikum med viktige replikker. Det viktigste han oppnådde var at skuespillerne spilte i dekorasjonen og ikke foran sufflikassen.⁴⁸ Ut fra beskrivelsen i boka *Den Nationale Scene. De første 25 år* (1926), kan det virke som om det er samstemthet i spillet som skaper en stemning som

holder intensiteten i forestillingen oppe. Det kan bety at det sceniske nærvær har vært til stede og at det er den borgerlige realisme i spillet som har sikret suksessen.⁴⁹

Christian Sandals iscenesettelse i 1916 har en annen scenografi. Det er en lys stue, og blomsterværelset har skiftet plass. Det er nå midt på bakveggen. I utgangspunktet ser det ut til at inngangen til blomsterværelset er lukket med portierer og at det dermed heller ikke mulig å se verken landskapet utenfor eller lyset fra brannen i asylet. Oppsetningen virker dermed mer lukket enn de andre. Imidlertid viser et fotografi fra en annen oppsetning, *Daniel Hertz* fra 1917 som benytter seg av praktisk talt den samme scenografien, at det er mulig å åpne portierene og dermed ville det være mulig både å se et «blomsterværelse» og også få inntrykk at landskap bak.⁵⁰

Kritikkene som er referert i Asbjørn Aarseths *Den Nationale Scene, 1901–1931* (1968), viser til at Magda Blanc som fru Alving var mindre melodramatisk enn hun pleide.⁵¹ Det kan bety at hele hennes spill var mer dempet og i et lavere leie som kunne passe til fru Alving. Tilsvarende var Karl Bergmann som Oswald en moden skuespiller som kunne beherske stemmen. Disse bemerkningene kan tyde på at det er en form for indre realisme i utførelsen. Det er som om kritikken formidler en form for psykologisk realisme. Det er de enkelte karakterene som trer frem.

I Per Schwabs scenografi fra 1937 er deler av strukturen fra 1890 bevart i og med at karnappet bak på scenen er beholdt. Vi legger merke til at døren som tidligere var på venstre side nå er flyttet og står på venstre bakvegg. Scenografien består nå av settstykker, men ellers er møbleringen omtrent som normalt, med en treseter foran til venstre og et bord med tre stoler til høyre for midten av scenen. Veggene kan ikke gi oss pekepinn på hvor handlingen finner sted. Møblene og det store rommet kan indikere at det er et borgerlig hjem. Karnappet ser ut til å være dekorert med noen blomster. Kostymene ser ut til å være samtidens klær. Oppsetningen må sies å være modernisert. Det er ikke utarbeidet noen ny regibok til denne oppsetningen, men en praktisk talt identisk regiliste med tidligere oppsetninger. I praksis kan det bety at det er regibokens bemerkninger fra 1890 som ligger til grunn for denne iscenesettelsen. I boken *Den Nationale Scene 1931-1976* (1977), karakteriseres denne oppsetningen som «et drama om mennesker og ikke ideer.»⁵² Det ble dermed en psykologisk studie av karakterene. Ut fra beskrivelsene kan det dermed se ut som om at den alminneliggjøringen som er foretatt gjør at oppsetningen kom nærmere publikum. Med å sette fokus med sollyset på Oswald i slutten av siste akt, er fokus flyttet til Oswald og hans skjebne. En måte å si dette på er å karakterisere denne oppsetningen som en formet av psykologisk realisme.

I Otto Homlungs *Gjengangere* fra 1970 møter vi en scenografi som er ytterligere forenklet, noe som er helt i tråd med strømninger i tiden. Her er all konsentrasjon knyttet til karakterene som kun har det helt nødvendige å forholde seg til i Christian Egemars scenografi. Forenklingen har kommet til det punkt at det kun er de nødvendige handlingsstedene som har bord, stoler og sofa. For publikum er det lite å være oppmerksom på i scenografien. Foran vinduet til venstre er det en florlett gardin. Et speil henger på bakveggen til høyre og det er en dør til høyre. Her finner vi ikke indikasjoner på noe blomsterværelse, ikke en gang blomster. Det er settstykker som avgrenser rommet, og indikasjonen på et gammeldags borgerlig rom kan en forstå fordi settstykkene er forsynt med gammeldagse, profilerte lister. Det at vi sitter i samme rom som skuespillerne, medfører at publikum får betydelig nærhet til spillet. Det er som om vi også er deltakere i

handlingene. Denne oppsetningen var psykologisk orientert, men det virker likevel som om at det vel så mye kan ha vært relasjonene mellom karakterene som har vært viktig. I denne scenografien er det ikke mulig å «skjule» seg og dermed må situasjonene ha hatt stor betydning. Det betyr videre at karakterens følelser må ha vært godt formidlet. Ellers er det interessant at anmelderne nevner at: «Mindre nødvendig var en del tekstendringer.»⁵³ Dette betyr at det er to synspunkter på hva teatret kan gjøre som blir konfrontert.⁵⁴ Manuskriptet viser at det er foretatt betydelige strykninger og endringer av replikker i teksten. Den sannsynlige grunnen til dette er at en rekke replikker relaterer seg til scenografien og med en forenklet scenografi blir referansene i originalteksten ikke gyldige. I tråd med den scenografiske løsningen blir teksten også gjort enklere. Ett eksempel på det er at replikken i avslutningen av 1.akt ikke refererer til blomsterværelset, men til spisestuen.

I Pål Øverlands oppsetning får en helt andre bevegelsesmønstre på scenen enn ved tidligere oppsetninger. Det spilles i trappen, foran den eller bak til venstre. En ser en begynnende oppløsning av det sceniske rommet. Det blir så å si reetablert en ny kunstnerisk vilje basert på det scenografiske uttrykket. Spillestilen var avventende og innadvendt, som om alle bar på sine egne tanker i et knugende øyeblikk.

I Stein Winges versjon med fokus på et drivhus som lå i et relativt mørke, kunne personene så å si gå rundt som skygger på en gjengangeraktig måte for så å gjøre langsomme entreer. I denne oppsetningen var det betydelig fysisk aksjon i form av plutselige slag og skrik. Det er mulig å si at i denne oppsetningen lå det en tanke om en angst for det som kan komme. Kritikken er ganske overensstemmende. I Bergens Tidende blir det pekt på at det er en kamp mellom mennesket som individ og som samfunnsvesen, mellom egoisme og samfunnsmoral (plikt). I manuskriptet til forestillingen er det foretatt en rekke strykninger i tillegg til mange omarbeidinger av replikkene. Likevel har ingen av kritikerne nevnt noe om det. En grunn til dette kan være at en nå har akseptert at teatret skaper kunst som må betraktes på egne premisser. Det kan også være slik at en oppfatter forestillingen til å være i overensstemmelse med tekstens ånd. At dette definitivt er et nytt kunstverk, kan en se ut fra at mens en tradisjonelt sett har hatt en sterk inngang på scenen, nærmest sjøkkartet bak på scenen av Regine og Engstrand ved forestillingens åpning av, lar Winge Regine bruke lang tid på å gå rundt og vanne blomster mens hun øver seg på å snakke fransk. Begynnelsen blir så å si et spill i spillet og får på den måten et sterkt fokus.

Denne oppsetningen viser til fulle at dette er scenografens og regissørens teater. Teksten har ikke lenger noen autorativ betydning. Dette er helt i overensstemmelse med utviklingen i teatret slik en har sett det siden Bertolt Brecht. Sceneverket fremstår som et kunstverk i sin egen rett.

Den borgerlige stue slik den var realistisk manifestert både i 1885, 1890, 1916 og delvis i oppløsning i 1937, var oppløst i 1970, borte i 1992 og gjort om til en blanding av drivhus og stueelementer i 2011. Det var kostymene som kunne gi indikasjon på at forestillingen kunne ha et «gammelt» preg. En undersøkelse av sufflimanus til forestillingen avslører et komplisert nett av bevegelser og posisjoner som skuespillerne har inntatt. Disse går langt ut over de bemerkningene som en finner i de første regimanusene.

Fra 1937 ser vi at den ytre virkelighet ikke lenger betyr like mye som tidligere all den stund at scenografien er forenklet. Når en i samtiden understreker at det var et grått preg i scenografien,

betyr det nettopp at det er følelsene av at miljøet er tungt, som får sitt uttrykk i scenografiens farge. Det sannsynlige er at en her har med en nærmest psykologisk realisme å gjøre. Det er så å si forestillingens stemning som blir indikert gjennom det grå preget.

Fra 1970 ser vi at scenografien i enda større grad er redusert til elementer. Det kan dermed se ut til at en i større grad har vært nødt til å spille situasjoner for å avklare forholdet mellom rollefigurene. Oppsetningen fra 1970 indikerer at det ikke kunne være tale om ytre borgerlig realisme slik som i de tidligste oppsetningene. Som en kuriositet kan det nevnes at det kun er i oppsetningen fra 1970 at replikken i slutten av første akt er endret fra «paret i blomsterværelset» til «paret i spisestuen».

Det er påfallende hvordan intensjonalitet og ønsket om å fokusere på det spektakulære i stor grad har vært til stede både i Gunnar Heibergs iscenesettelse av 3. akt fra 1885 og Stein Winges i 2011. I begge iscenesettelsene har det i praksis vært en jakt på det spektakulære uttrykk og hvilket inntrykk det kan gjøre på publikum. Hos Heiberg må det ha vært forsøket på å gi en slående kontrast i avslutningsreplikkene til Osvald, og hos Winge et ønske om å fokusere helheten i huset med alle dens fasetter. I avslutningsscenen hos Stein Winge får vi en annen form for dramatisk slutt. Det er ikke solen som gir dramatikken slik som hos Heiberg, men at Osvald kveler sin mor. I begge tilfeller er det det scenografiske bildet som rammer inn handlingen og forståelsen for helheten.

I denne gjennomgangen av alle iscenesettelser av *Gengangere* på DNS er det vist at teatret har vært i endring og at teksten teatret bygger på har blitt oppfattet som mindre og mindre autorativ for teatrets kunstnere. Det vi har sett er at de premisser som forfatteren ga til forestillingen gjennom beskrivelse av scenografien, er blitt overtatt av en selvstendig ny kunstner i teatret: scenografen. Denne leser teksten på sin egen måte og lager et scenografisk miljø ut fra sine egne kunstneriske ideer. Dette må så regissøren forholde seg til. Det er som om teksten står på en side, scenografen på en annen og det er regissørens oppgave å lage en syntese av disse slik at vi får en egen scenisk forestilling som står helt på egne ben.

Noter

- ¹ *Gengangere* skrives både *Gengangere* og *Gjengangere* på plakatene. Jeg har holdt meg til skrivemåten som forestillingen har hatt på det tidspunktet den er satt i scene.
- ² Den vitenskapsteoretiske holdningen jeg inntar er i overensstemmelse med de synspunkter på teateret som estetisk objekt og som estetisk praksis som ble utarbeidet i artikkelen min «Teateret som forskningsgjenstand» i *Teatervitenskapelige studier* nr. 1 (1983).
- ³ Se anmeldelse i Bergens Tidende, 04.12.1890.
- ⁴ Se Nygaard, *Gunnar Heiberg*.
- ⁵ Se Repertoirebog DNS, Teaterarkivet i Bergen
- ⁶ Som regissør hadde Ibsen ansvaret for sceneledelsen. Det vil si både arrangement og scenebildet med effekter.
- ⁷ Ibsen, *Gengangere*, 385.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Nygaard, *Teatermannen*, 146.
- ¹⁰ Ibsen, *Gengangere*, 524.
- ¹¹ Ibsen, *Gengangere*, 525.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Sperati, *Fra det gamle komediehus*, 115 -116.
- ¹⁴ Se Regimanus 400. Teaterarkivet i Bergen.
- ¹⁵ jfr. Scenskisse 1890, Teaterarkivet i Bergen.
- ¹⁶ Nygaard, *Teatermannen*, 146.
- ¹⁷ Regibok nr 5. Teaterarkivet i Bergen.
- ¹⁸ Manus 400. Teaterarkivet i Bergen.
- ¹⁹ Regibok nr. 5, s. 16. Teaterarkivet i Bergen.
- ²⁰ Dette er forskjellig fra hva Heiberg har gjort i sin iscenesettelse. Der er det sol på baksenen og ikke sol gjennom vinduet på venstre side scenskissen. Se Regibok 5, s. 17, Teaterarkivet i Bergen.
- ²¹ *Bergens Tidende*, 04.12.1890. Vi ser her at anmelderen benytter seg av betegnelsen instruktør når han omtaler sceneledelse. I programmene fra DNS finner vi betegnelsene sceneledelse, regi og instruksjon for å betegne instruktørens arbeid. Eksempelvis blir instruktøren Per Linbergs arbeid med *Barrabas* kalt for regi i programmet til forestillingen i 1934/35. I 1944 treffer vi på betegnelsen instruksjon for å betegne arbeidet med forestillingen. Fra 1968 finner vi både regi og iscenesettelse mens sceneledelse ser ut til å forsvinne. Fra ca. 1983 kan en lese at DNS har en rekke instruktører ansatt, men de har regi i forestillingene. Også i dag er det ansatte eller gjestende instruktører, men de har regi. Vi ser med andre ord at teateret ikke er konsistent i sine betegnelser på arbeidet med regi. Det kan også nevnes at yrkesorganisasjonen som ble stiftet i 1948 fikk betegnelsen Norsk sceneinstruktørforening.
- ²² *Bergens Tidende*, 04.12.1890.
- ²³ Repertoirebog. Teaterarkivet i Bergen.
- ²⁴ *Bergens Tidende*, 02.09.1916.
- ²⁵ Opplysningen er ført inn i Repertoirebog for DNS. Teaterarkivet i Bergen.
- ²⁶ Regimanus er en spesiallaget utgave av boken med tekst bare på en side og den andre siden blank slik at instruktøren kunne gjøre sine notater. Se Regimanus 400.

- ²⁷ Ibid., både regimanus og sufflimanus.
- ²⁸ Nygaard og Eide: *Den Nationale Scene 1931-76*, 108.
- ²⁹ *Bergens Tidende*, 18.10.1937.
- ³⁰ Heiberg, *Ibsen og Bjørnson paa scenen*, 41.
- ³¹ Eiliv Eide i *Dagbladet*, 12.03.1970.
- ³² Dagbladets Eiliv Eide karakteriserte scenografien som «naturalistisk». Sett fra dagens ståsted, vil ikke det være en rimelig forståelse. Det er vel nærmere en forenklet scenografi med ekspresjonistiske trekk.
- ³³ Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene*, 395.
- ³⁴ Regimanus 1318. Teaterarkivet i Bergen.
- ³⁵ *Dagbladet*, 12.03.1970.
- ³⁶ *Verdens Gang*, 13.03.1970.
- ³⁷ Regimanus 1635. Teaterarkivet i Bergen.
- ³⁸ Sissel Hamre Dagsland i *Bergens Tidende*, 23.03.1992.
- ³⁹ Se Sceneweb, «Program for Den Nationale Scenes produksjon *Gengangere* (2011)».
- ⁴⁰ Inger Merete Hobbelstad i *Dagbladet*, 11.09.2011.
- ⁴¹ Se f.eks. *ibid.*
- ⁴² Se Sceneweb, «Program for Den Nationale Scenes produksjon *Gengangere* (2011)», s. 9 og 10.
- ⁴³ Ibsen, *Gengangere*, s.384.
- ⁴⁴ Se Broch, *En analyse av Irgens-Hansens teaterkritikk*.
- ⁴⁵ Se Engedal, *Skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene fra 1876 til 1918*.
- ⁴⁶ *Ibid.*, 67.
- ⁴⁷ *Ibid.* 69.
- ⁴⁸ *Ibid.*, 69.
- ⁴⁹ Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, *Den Nationale Scene*, 297.
- ⁵⁰ Regilisten indikerer det samme.
- ⁵¹ Aarseth, *Den Nationale Scene. 1901-1931*, 285.
- ⁵² Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931-76*. 108.
- ⁵³ Eiliv Eide i *Dagbladet*, 12.03.1970.
- ⁵⁴ Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931-76*, 395.

Litteratur

- Aarseth, Asbjørn: *Den Nationale Scene. 1901-1931*. Oslo: Gyldendal, 1969.
- Broch, Kirsten. *En analyse av Irgens-Hansens teaterkritikk*. Magisteravhandling. Universitet i Bergen. 1975.
- Engedal, Tina Horrisland. *Skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene fra 1876 til 1918 med Octavia Sperati som orienteringspunkt*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen. 2015.
(<http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/10026/132837014.pdf?sequence=1>)
- Heiberg, Gunnar. *Ibsen og Bjørnson paa scenen*. Kristiania: Aschehoug, 1918.
- Ibsen, Henrik. *Gengangere*. I *Henrik Ibsen Skrifter* bind 7. Oslo. Aschehoug, 2008.
- Nygaard, Knut. *Gunnar Heiberg Teatermannen*. Oslo: Universitetsforlaget, 1975
- Nygaard, Knut og Eide, Eiliv. *Den Nationale Scene 1931-76*. Oslo: Gyldendal, 1977.
- Sceneweb, «Program for Den Nationale Scenes produksjon *Gengangere* (2011)», 21.10.2015.
<https://sceneweb.no/nb/multimedia/64895>.
- Sperati, Octavia. *Fra det gamle komediehus*. Kristiania og København: Gyldendal, 1916.
- Wiers-Jensen, Hans og Nordahl-Olsen, Joh. *Den Nationale Scene. De første 25 aar*. Bergen: John Griegs forlag, 1926.

Avisanmeldelser

- Bergens Tidende*, 04.12.1890.
- Bergens Tidende*, 02.09.1916.
- Bergens Tidende*, 18.10.1937.
- Bergens Tidende*, 23.03.1992.
- Dagbladet*, 12.03.1970.
- Dagbladet*, 11.09.2011.
- Verdens Gang*, 13.03.1970.

Arkivmateriale fra Teaterarkivet i Bergen, UiB

- Regibok nr. 5.
- Regilister – *Gengangere*.
- Regimanus 400 *Gengangere*.
- Regimanus 1318 *Gengangere*.
- Regimanus 1635 *Gengangere*.
- Repertoirebog.
- Sceneskisse 1890, *Gengangere*.

Kabaret, det revolusjonære og poetiske Teateravantgarde i Norge 1920–1950

Knut Ove Arntzen

Abstract:

In Norway, the theatrical avant-garde, 1920–1950, was oriented towards cabaret dramaturgy and symbolism. There also developed a direction of political theatre, as well as tendencies towards a more poetic-theatrical kind of theatre. Directors as Agnes Mowinckel and Hans Jacob Nilsen were central to this development in both private and institutional theatres. A monumental realism had already established itself as a Norwegian directing style in connection with the Ibsen-tradition at Nationaltheatret, where Johanne Dybwad was a prominent figure. A major director of the avant-garde was Stein Bugge, who also wrote comedies of the grotesque kind. The article also gives examples of the cabaret culture in the arctic, exemplified by popular revues with participation from traveling directors like the Jewish Salomon Schotland. One can basically speak of a revolutionary avant-garde also, using amateur theatre like in the work of Olav Dalgard. This avant-garde would by the 1950s be followed up by dramatic writers like Tarjei Vesaas and Georg Johannessen, preparing the way for new tendencies of cabaret and laboratory theatre, like 'Odin Teatret', founded in Oslo in 1964. The fact that 'Odin Teatret' after a couple of years left Norway for Denmark, represented a temporary halt for Norwegian avant-garde until a new social oriented and performative avant-garde came about in the 1970s.

Om forfatteren:

Knut Ove Arntzen, f. 1950, er professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Magistergrad 1980, veiledet av Berit Erbe, etter stipendopphold ved Université de Paris III, veiledet av professor Bernard Dort, 1979/80. Arntzen har hatt en rekke forskningsopphold, workshops og gjestelæreroppdrag i inn- og utland, senest et residency ved Forsøgsstationen i København, 2014/15. Han har publisert en rekke vitenskapelige artikler om dramaturgi, postmoderne teater og teaterkritikk, samt utgitt boken *Det Marginale teater* (2007). Medredaktør og -forfatter av *Performance Art by Baktruppen* (2009). Har deltatt i forskergruppen «Europas grenser» ved Universitetet i Bergen, med flere publikasjoner.

Knut.Arntzen@uib.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Knut Ove Arntzen
 Nummerredaktører: Ellen Karoline Gjervan og Ragnhild Gjefsen
 Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no
 Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen
 Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>
 ISSN 2535-7662

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/>)

Kabaret, det revolusjonære og poetiske Teateravantgarde i Norge 1920–1950

Kabaretdramaturgi, symbolisme og teateravantgarde

En teaterhistorisk avantgarde i Norge må sees i perspektiv av det som skjer mellom symbolismen fra 1890-årene til det sosialt engasjerte og poetisk-teatrale teater i perioden fra 1920 til 1950. De mer ekstreme isme-bevegelsene, slik som dadaisme, surrealisme og futurisme fikk i mindre grad innpass sammenlignet med det som skjedde i Sentral-Europa. I en norsk sammenheng har det vært en tendens å si at modernismen som sådan ikke hadde noe gjennombrudd i Norge før sent på 1960-tallet, men dette synspunktet er heller kortsiktig. Når det kommer til drama og teater hadde nye og stiliserte uttrykk en marginal posisjon fra 1920-årene av, men her var enkelte tendenser som jeg vil peke på i denne artikkelen.

En eksplisitt avantgarde i Norge må sees i sammenheng med tilsynekomsten av kabaret-kultur, slik tilfellet var også internasjonalt. Nye former for dramaturgi, slik som kabaretdramaturgien hadde innvirkning på avantgarden og ble i utgangspunktet utforsket gjennom de artistiske kabaretene og de mer populære vaudeville-showene som spredte seg til forskjellige europeiske byer i 1880- og 1890-årene¹, og hadde stor innflytelse på de første årtiene av det 20. århundre og på avantgarde-bevegelsen. Den moderne revyformen har nært slektskap med den litterære kabareten som oppstod i Frankrike seint på 1800-tallet med Cabaret Chat Noir i Paris. Skyggeteater ble kombinert med sunget og talt presentasjon. Det som begynte i Paris som artistisk og kunstnerisk kabaret, ble populært også i byer som Barcelona, Kraków og St. Petersburg så vel som i skandinaviske byer som København og Kristiania (Oslo). En rik kabaretkultur med revy-kabareter og salonger utviklet seg. Definisjonen på revy er at forskjellige nummer eller sketsjer blir fremført gjennom sang og dans, satt sammen i et humoristisk og satirisk program.²

I 1912 opprettet Bokken Lasson Chat Noir i Kristiania som en litterær kabaret, som Victor Bernau overtok og videreførte i 1917.³ Dette ble en av de viktigste arenaene for norsk profesjonell kabaret-revy, altså den blandingsformen som oppsto i møtepunktet mellom kabaretdramaturgi som var mer litterær og den noe mer spektakulære revyformen med varietet oppblandet med sirkus som en av sine varianter. Sirkuskulturen og musikalvarieteene ble viktige urbane underholdningsformer som, særlig i form av revyer, litt etter litt spredte seg til mindre byer, slik som kystbyene i Nord-Norge.⁴

Kabaretdramaturgi er i sin grunnform basert på numre eller stasjoner, som inspirert av den nummerbaserte kabaret-revyen, og ble også påvirket av sirkus og pantomime.⁵ Elementer av kabaretdramaturgi kan påvises i noen av Knut Hamsuns skuespill, slik som *Livets spill* (1896) fra *Kareno-trilogien* og *Livet i vold* (1910) som bokstavelig talt var beretningen til en kvinnelig kabaretartist.

Livets spill har tydelige symbolistiske og ekspresjonistiske trekk, samtidig som det i markedsplass-scenen er et element av pantomime og sirkus. Særlig det ekspresjonistiske kom til uttrykk under oppsetningen på Oslo Nye Teater i 1929, i Ingolf Schanckes stiliserte og kabaret-inspirerte regi.⁶ I

skandinavisk sammenheng faller Hamsun som dramatiker tidsmessig litt mellom de to store dramatikerne Henrik Ibsen og August Strindberg. Likevel gjorde han et fremstøt for dramaet som ettertiden, og spesielt da i Norge, har undervurdert betydningen av. Konstantin Stanislavskij anså nemlig sin oppsetting av Hamsuns *Livets spill* som et gjennombrudd for en ny regi- og spillestil ved Moskva Kunstnereteater i sesongen 1906/07. Det var på grunn av måten den kombinerte det mystiske med symbolismen, slik at det nærmest kunne presenteres som et ritual.⁷

Ny teknologi for produksjon av teaterillusjoner og effekter ble tatt i bruk fra tidlig 1900-tall, slik som projeksjoner og nye former for lyd- og lys-reproduksjon. Teaterteknologiens sensasjon, lydene og det ekspressive ble et mål i seg selv på samme måte som det drømmeaktige var hovedtrekket ved symbolistisk dramatisk tekstskriving, slik vi kjenner til den fra Strindberg og andre dramatikeres bruk av drømmens spesielle dimensjoner som ble montert inn i skuespillene som en slags sketsjer eller numre. Hvis vi altså trekker blikket fra den dramatiske avantgarden som hadde tatt opp i seg kabaretkulturelle elementer, over til en teatral eller teateravantgarde i Norge, hvor skal vi begynne? Hva kan vi se som en dramatisk og teatral avantgarde i Norge utover disse første fremstøtene med Knut Hamsuns skuespill, og i samme åndedrett kunne Sigbjørn Obstfelders symbolistiske skuespill *Røde dråper* eller skuespillene til Dagny Juel nevnes. Jeg vil i det følgende fokusere på interaksjonen med Europa fra omkring 1920.

Poetisk-teatral og politisk avantgarde: Dybwad, Mowinckel, Grieg og Nilsen

I Norge orienterte den teatralle avantgarden seg mot det mer politiske teatret; men også mot et poetisk og teatralt teater preget av stilisering i spillestil og scenebilde. Mens det sosiale teater var inspirert av den tyske og sovjet-russiske dokumentarismen med Erwin Piscator og Sergej Tretjakov, var det poetisk-teatralle teater mer inspirert av fransk avantgarde slik som med Jacques Copeau og Le Cartel – sammenslutningen av Copeaus elver som fokuserte på rytmisk og poetisk lekenhet.

Hva var så den norske regissør- og dramaturgi-avantgarden mellom 1920 og 1950? Monumentalrealismen var allerede etablert som norsk registil i forbindelse med Ibsen-tradisjonen på Nationaltheatret.⁸ Denne tradisjonen avspeilet noen av avantgarde-tendensene, slik som europeisk re-teatralisering, som gjorde det konvensjonelle teater mer stilisert. Den imiterende typen realisme sto ikke lenger i fokus, men ble erstattet av en til dels neoklassisk og monumental stil. Denne utviklingen var et resultat av innflytelse fra flere hold, ikke minst fra Edward Gordon Craigs idé om skuespilleren som figur, i forhold til *actoras-a-figure* eller *Übermarionetten*.⁹ Rytmikklaeren til Jacques-Dalcroze bidro også til det.

Johanne Dybwad (1867–1950) var en ledende skuespillerinne og regissør ved Nationaltheatret i Kristiania i første del av 1900-årene. Hun søkte en fusjon med en imiterende realisme som i seg selv ikke var avantgardistisk, men Dybwad representerer like fullt ansatsen til en avantgarde gjennom sin Craig-inspirerte monumental-realistiske registil. Det var hun som introduserte det politiske dokumentarteater, slik som hun gjorde i sin produksjon av Ernst Tollers *Hoppla vi lever* (*Hoppla wir leben*) på Nationaltheatret i Kristiania i 1927. Dette er i Norge ble omtalt som litterær ekspresjonisme,¹⁰ og Ragnhild Gjefsen påviser at det nok ikke var så politisk engasjert som i Erwin Piscators politisk-dokumentariske teater.¹¹

Det er under Agnes Mowinckel (1875–1963) tid som teaterregissør vi først virkelig kan snakke om en norsk teateravantgarde i europeisk forstand. Mowinckel gjorde produksjoner av tysk ekspresjonistisk drama ved Det Norske teatret i Oslo (1923–1935), og i forkant av det hadde hun satt opp Frank Wedekinds *Ungdomsvårsløsning (Frühlingsserwachen)* ved Intimteatret i 1922. Mowinckel knyttet an til intimszenebevegelsen gjennom sitt arbeide ved Det frie teater (1924), noe som var i tråd med tradisjonen fra Théâtre Libre i Paris. Mowinckel gjorde så oppsetninger ved intimteatret Balkongen (1927–28), samtidig som hun var i kontakt med avantgarde-malere som Per Krogh og Willie Middelfart. Det innebar at det visuelle uttrykk sto sentralt i hennes produksjoner. Hun fant frem til viktige samtidsskuespill, slik som den surrealistiske komedien *Den storartede Hanrei* av Ferdinand Crommelynck (Det frie teater, 1924) og den jiddisch-skrivende dramatiker Shalom An-Skis *Dybbuk* (Balkongen, 1928). Det var et folkelig poetisk eventyrspill som Jevgenij Vakhangov hadde satt opp i Moskva i 1922, og som hun produserte på en til dels teatral måte. Mowinckel engasjerte i tillegg kunstnere fra det russiske avantgarde-teatret som kom til Norge som flykninger, slik som Alexej Zaitzow og Gregorij Danilovitsj. Hun kunne være både poetisk og politisk eller sosial i sine produksjoner, men hovedsakelig var hun inspirert av den franske poetiske teaterstilen som var blitt etablert av Jacques Copeau ved hans Vieux Colombier i Paris. Det var et teater sterkt inspirert av Commedia dell' arte og som i likhet med andre små teatre i Paris, slik som Théâtre d'Atelier, etter hvert tok opp i seg surrealistiske trekk.

En norsk sosialt engasjert avantgarde fikk vind i seilene da Hans Jacob Nilsen kom til Den Nationale Scene (DNS) i Bergen som teatersjef og regissør. Han hadde debutert i 1922 på Agnes Mowinckels turnéteater. Han var teatersjef ved DNS i Bergen fra 1933 til 1939, og fikk den svenske maleren og scenografen Per Schwab (1911–1970) til Bergen i forbindelse med produksjonen av Pär Lagerkvists *Bøddelen* ved DNS i 1934, under regi av Per Lindberg. Ved å knytte Per Schwab til DNS som scenograf ble det etablert kontakt med et svensk teatermiljø preget av modernisme og reteatralisering.¹²

Hans Jacob Nilsen (1897–1957) representerte en sterk internasjonal orientering og så kunsten i lys av den politiske situasjonen i et Europa preget av fascisme på fremmarsj. Sett fra hans synspunkt ville teatrene være nødt til å debattere samfunnet – og dette standpunktet skinte gjennom i repertoaret han fikk satt opp. De fleste av hans produksjoner kan defineres som politiske, og gjennom bruk av dreiescene og dokumentarisk dramaturgi antok de en ny og kreativ avantgarde-form. Det var Nilsen som selv regisserte Nordahl Griegs dokumentardrama *Vår are og vår maket* i 1935, med bruk av rundhorisont og dreiescene. Denne produksjonen skapte stort oppstyr i Bergen på grunn av sin kritikk mot rederiene og deres tendens til aksjemanipulasjon under første verdenskrig.¹³ Stykket førte til at rederiene ble kritisert for forsikringssvindel når de manipulerte utfallet av ulykker til havs etter å ha beregnet skipenes forsikringsverdi og manøvrerbarhet til sjøs under den tyske blokaden av Storbritannia under hele første verdenskrig. Nilsens produksjon av Nordahl Griegs skuespill besto av 14 scener som fulgte hverandre ved hjelp av dreiesceneteknologien som Per Schwab hadde montert ved DNS i 1930.¹⁴

De forskjellige scenene kontrasterte hverandre og der var avbrutte overganger fra den ene scenen til den andre. Et eksempel her er når rollefiguren Vingrisen, spilt av Harald Stormoen, satt i ruffen på skipet som holdt på å bli torpedert, og i neste scene så var livbåt-scenen der Vingrisen skrek «øs ut, øs ut!» for å få alle til å hjelpe med å øse vann ut av livbåten. Dette scenebildet gled

så over i neste scene, der det også ble ropt «øs, øsl!», men nå inne i rederiets Champagne-klubb på Hotel Norge i Bergen. Denne produksjonen var et eksempel på episk-dokumentarisk teater i Norge som skapte bølger langt utenfor Norges grenser. Et tegn på dette er at en av de siste tingene den spanske poet og dramatiker Garcia Lorca gjorde før han ble myrdet av fascistene i 1936, var å sende manuskriptet til sitt siste drama *El Publico* ('The Public') til Nilsen i Bergen sammen med et brev.¹⁵

Nilsens samarbeid med forfatteren Nordahl Grieg er viktig innenfor norsk teaterhistorie og et betydningsfullt eksempel på avantgardeteater i mellomkrigstiden. Griegs skuespill ble satt opp med referanser til tysk og russisk teater. Bertolt Brecht omskrev *Nederlaget* som sitt eget stykke *Die Tage der Kommune* (I kommunens dager) etter at Hans-Jacob Nilsen hadde satt opp sin norske versjon ved DNS i 1937.¹⁶

På mange måter lå Nordahl Grieg og Hans Jacob Nilsens avantgardisme i det politiske og i erkjennelsen av betydningen av å slåss mot fascismen. Under andre verdenskrig flyktet Nilsen fra det tysk-okkuperte Norge til Stockholm, hvor han var aktiv i Fri Norsk Scene.¹⁷ Etter krigen var han direktør ved Det Norske Teatret i noen år (1946–1950), hvor han satte opp en avromantisert versjon av Henrik Ibsens *Peer Gynt* med teatermusikk av Harald Sæverud i 1948.¹⁸

Ibsen-tradisjonen i brytning: Bugge, Ørjasæter og Dalgard

Ved siden av Agnes Mowinckel, Hans Jacob Nilsen og Nordahl Grieg er Stein Bugge en betydningsfull, norsk teaterteoretiker, dramaturg og regissør i mellomkrigstiden og senere på 1940- og 1950-tallet. Bugge var poetisk-teatralt orientert i tråd med den franske tradisjonen for det poetiske og teatrale hentet fra Jacques Copeau og Le Cartel. Han forsøkte å etablere et folketeater med komedien og det groteske som basis, fullstendig i overensstemmelse med reatraliseringen; en orientering i retning et leket og mer fysisk teater, et teater som ikke hadde realistisk eller naturalistisk mimesis som mål. Han gjorde seg upopulær ved å ikke like den rådende Ibsen-tradisjonen og heller foretrekke det 18. århundres dansk-norske komedieforfatter Ludvig Holberg som teateridol. Jeg tror Bugge så på Holbergs komedier som grotesker, noe som kanskje særlig gjaldt *Jeppes på Berget*.¹⁹ Grotesken som dramatisk form var en nøkkelfaktor i utviklingen av europeisk avantgarde, noe Vladimir Majakovskij dramaer var slående eksempler på, slik som den kjente *Misterija Buffo*.

I Stein Bugges komedier er det en lekenhet inspirert av norsk folklore, slik som i *Generalsekretæren eller Festsjellene i himmelens rike* (1932), om en kasserer som dør og tar bankkassen med til himmelen for å lage gøy. Da blir djevelen i helvete vekket av sin mor og fortalt at han var i ferd med å forsømme seg. All moroa var jo plutselig i himmelen. Nå ble Bugges komedieproduksjoner ingen kassasuksesser og de ble sjeldent satt opp på teatrene, så Bugge fikk aldri noe gjennombrudd som avantgarde-skuespillforfatter. Derimot, som poetisk og rytmisk regissør fikk han større betydning for senere norsk teater.

Bugge formulerte i en artikkel sitt syn på hva som var viktig for å skape det kunstneriske inntrykket til teatret i forhold til hva han snakket om som det rene teater:

[...] 'Det rene teater' – slik det er blitt utformet av en rekke lysende begavelser innenfor moderne teaterhistorie – har løsrevet scenekunsten både fra den «litterære analyse» og den «sceniske realisme». Og istedenfor skapt en *teaterkunst*, som med rot i fortidens stiliserte teaterformer, har knesatt den frittskapende fantasiutfoldelse på scenen.²⁰

Stein Bugge var en fortaler for et teater som skulle være lekent og vise frem teatrets teatrale effekter. I Brussel fikk han i 1928 trykket sitt viktigste manifest, *Det ideale teater*, som i 1947 ble utgitt på norsk i Oslo. Et av de viktigste kapitlene av dette var «Linjen i vor dramatiske digtning». Dette var grunnlagt på kunnskapen om et opprør mot naturalismen som ble satt i gang av den belgiske, symbolistiske dramatiker Maurice Maeterlinck. Bugge forsto selvsagt betydningen Ibsens dramatiske realisme hadde fått, samtidig som han opponerte mot den. Slik sett kan teateravantgarden knyttes til et brudd med realismen og naturalismen, noe som er spesielt relevant i norsk sammenheng med tanke på den dominerende Ibsen-tradisjonen innen norsk teater.

Stein Bugge mente at Ibsen representerte en teaterholdning man var nødt til å overskride i det 20. århundre: Helt i tråd med andre avantgarde-retninger søkte han inspirasjon fra før-borgerlige teatertradisjoner, og anså spesielt antikkens greske teater og middelalderens teaterformer som idealer.²¹ Disse teaterformene representerte en erfaring av teatral totalitet hvor skuespillere og tilskuere var forente i tilhørigheten til en religiøs dimensjon.

Trine Næss har skrevet at den viktigste av Stein Bugges teorier er hans holistiske syn på teatret og hans ide om teatrets mening og funksjon. Hun hevder at dette synet innebærer at et religiøst og sosiologisk aspekt er knyttet sammen i teatret.²² Det mener jeg må forstås i forhold til Bugges sterke engasjement for det folkelige og derigjennom også det religiøse som historisk sett har preget folkekulturen. Utviklingen av nye sceneformer hadde til hensikt å korrespondere med dette perspektivet på teater, og Bugge så seg nødt til å hente inspirasjon fra tidligere teaterformer som hadde gjort bruk av plattformscener og folkelig stiliserte spillestiler, sånn som gjølertradisjonen og Commedia dell'Arte. Igjen skulle teatret springe ut ifra folket.

For Stein Bugge var scenearrangementet et regelmessig konstruert øyenbilde av hele dramaets åndelige verden. Det var samtidig et komplekst og evig skiftende uttrykk for stykkets dramatiske konflikt. Han så tydelig betydningen av det romlige element og gjorde bruk av regissørens sceneanvisninger eller tekstskisser i teksten for å etablere et forhold mellom tekst og rom.

[...] Et arrangement er altså ikke bare en mer eller mindre passende gruppering av opptredende skuespillere rundt dekorativt oppstilte møbler i interiører. Et arrangement er fastleggelsen av diktete personers skjebnebestemte tenkte rolleinnehaveres forutbestemte baner i scenens kubiske verdensrom.²³

Hans bruk av et begrep som «kubisk» gir en ide om hans modernistiske orientering hvis vi analogifører med den billedkunstneriske retningen kubismen. Faktisk var det egentlig noe langt mer enn et monumentalt og stilisert uttrykk han hadde som mål. Scenerommet måtte gjøre plass til ordene man måtte dvele ved for fullstendig å forstå dramaet. Det levende mennesket er fokus, og skuespillerne blir bedt om ikke å glemme hva deres respektive figurer gjør på scenen. På den måten videreutviklet Bugge den monumentale tradisjonen innen norsk teater som Johanne

Dybwad hadde påbegynt, og han var veldig inspirert av den nyskapende regissøren Max Reinhardt.



Fig. 1 *Revisoren*, Den Nationale Scene 1947. Hentet fra Bugge, *Det ideale teater*, 305.

Det beste uttrykk for dette var Bugges regi på Nicolai Gogols *Revisoren* på Det Norske teatret 1936, som han gjentok på Den Nationale Scene i 1947. Scenebildet var ekspresjonistisk og vridd i perspektivet, og med skuespillere i stiliserte positurer (fig. 1). Regien på Ludvig Holbergs *Mascarade* ved Nationaltheatret i Oslo 1945, som ble gjenopptatt på DNS i 1953, var pastoralt og lekende i en rokokko-aktig scenografi (fig. 2). Disse oppsetningene var typiske for Bugges poetiske og rytmiske stil i retning komedien og grotesken. Det forteller oss om teatrets løsrivning fra representasjonsdramaet og glidning over i grotesken, kabareten og revystilen. Scenografien var preget av det ekspresjonistisk og poetisk stiliserte.

Tore Ørjasæter var i sin dramatik inspirert av Strindberg og tysk ekspresjonisme, slik som da han skrev skuespillet *Christophoros* (1948). Det ble satt opp av teaterkritikeren og dramaturgen Olav Dalgard på Det Norske Teatret i 1948. Dalgard selv var sterkt inspirert av politisk og revolusjonært drama. Han klarte å gi akkurat denne sceneproduksjonen et mer formelt avantgardepreg, inspirert som den var av kollektivt teaterarbeid under iscenesettelsen. I sin Dalgard-biografi viser Jan Olav Gatland hvordan Dalgard ønsket å bruke en ung generasjon teaterarbeidere. Gatland understreker også det sterkt groteske, folkelige og surrealistiske preget denne produksjonen hadde.²⁴ Dalgard var dessuten opptatt av det rytmiske i spillestilen under

arbeidet med oppsetningen, og brukte også dette elementet under oppsetninger som hadde både teatralt og revolusjonært preg, slik som i amatørteater og i agitasjons og propagandateater (*agit-prop*). Sammen med Gunvor Sartz var Dalgard en pioner innen sosialt teater, med amatørteatergrupper som turnerte langs en reiserute.²⁵ Politisk teater kunne også ta opp i seg elementer fra avantgarden, slik Dalgard er et eksempel på.

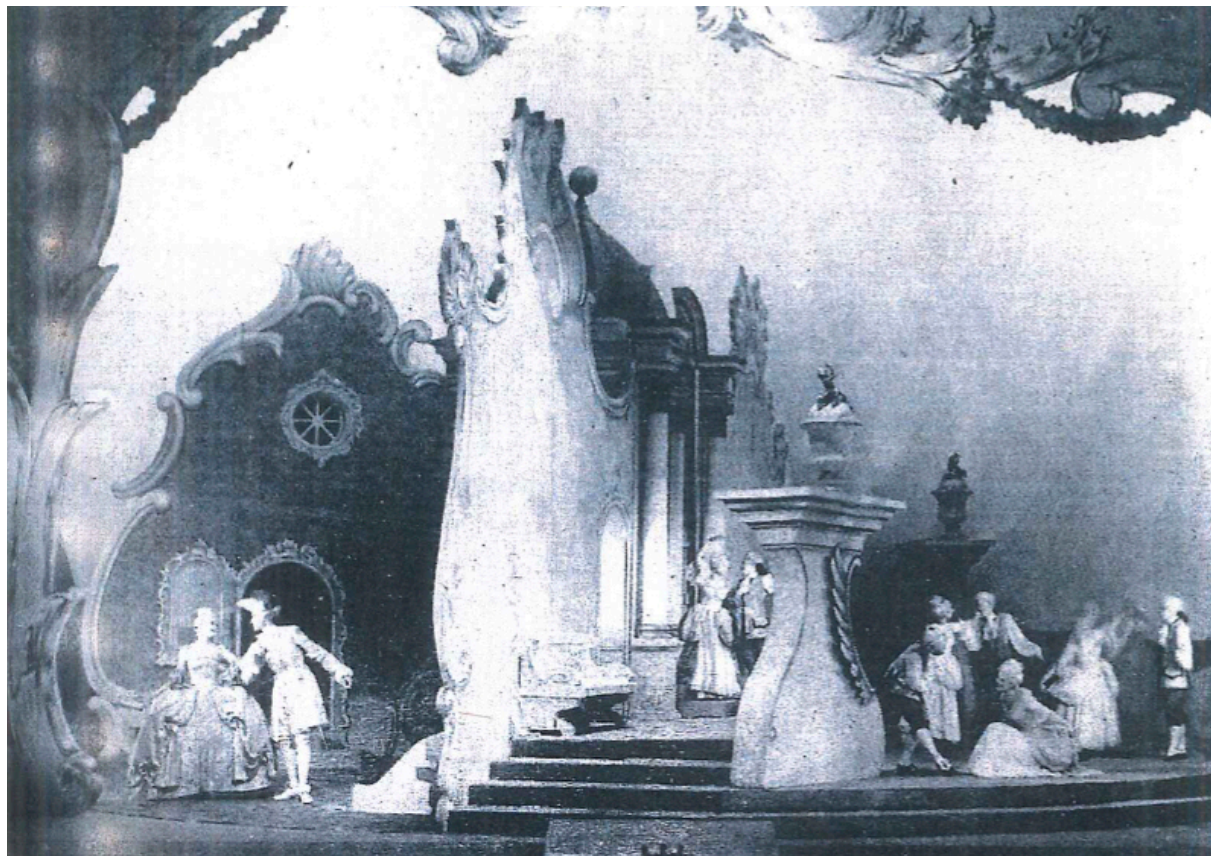


Fig. 2 *Mascarade*, Nationaltheatret 1945. Hentet fra Bugge, *Det ideale teater*, 272.

Kabaretkultur og arktiske revyshow

Kabaretkultur i form av mer folkelige revyer spredte seg til de nordlige områdene som ikke hadde mye erfaring med teaterliv i profesjonell forstand, og fikk rotfeste til og med i småbyer på kysten av Nord-Norge, så vel som i byene langs Bottenviken i Nord-Sverige og Nord-Finland. Alt i alt var det mange tilreisende kunstnere og handelsmenn i området.²⁶ Særlig kjent er Nordkapp-revyen, en kabaret-revy fra fiskeværret Honningsvåg.²⁷ Ved siden av å gjenspeile lokal identitet ved bruk av tematikk hentet fra lokale og regionale forhold, viser det seg at showkulturen tok opp i seg internasjonale stilistiske trekk, slik tilfelle var med kabaret-revyen i Honningsvåg i 1920-årene som i sine scenedekorasjoner for eksempel hadde gjort bruk av stilistiske stil-trekk fra russisk futurisme. Pantomimer og gester var viktige trekk ved den internasjonale avantgarden.

De lokale revyshowene i de nordnorske kystbyene er bl.a. dokumentert av Knut Erik Jensen og Viggo Bj. Kristiansen.²⁸ Fenomenet kan la seg forklare gjennom impulser som kom med reisevirksomheten deler av befolkningen foretok seg, og da særlig handelsmenn fra fiskeflåten som hadde besøkt byer i Russland under pomorhandelens tid og på det europeiske kontinentet;

og da kanskje spesielt Hamburg hvor handelsmenn fra Nord-Norge hadde sine tradisjonelle bankforbindelser. Turnrevyene i Honningsvåg var en kabaret-revy, som lenge ble referert til som Turnhall-revyen, ikke bare fordi den fant sted i Turnforeningens gymsal, men også fordi den mektige idrettsforeningen hadde tatt mye av initiativet til dem og hadde lokalisert produksjonen av showene til samme bygningen.

Danselæreren og instruktøren Salomon Schotland, av jødisk familie, var en av dem som ble bedt om å regissere produksjonene. Schotland var en lærer i dans som kom til Honningsvåg i 1929 med kabaret-balletter som spesialitet.²⁹ Han sørget for å leie trikot turndrakter med dristige lyse jakker til bruk som kostymer til showene. Det var faktisk et kystmiljø av internasjonalt format som produserte disse showene, og de var sterkt politisk farget, slik som showet *Byens Ansikt* fra 1950 med kommunister som initiativtakere og skuespillere. Sketsjene, altså kabaret-revyens forskjellige numre, kunne ha titler som *Chaplin*, *Chiu-Chiu* og *Hawaii*.³⁰ Her ble skuespiller Magnar Sørensen omtalt som en ny Einar Sissener, noe som indikerte at en sammenligning ble trukket med profesjonelt kabaretliv i Oslo. Det spesielle ved teateravantgarden i Norge er kanskje at det ikke bare var snakk om en avantgarde som en avlegger fra Europa i hovedstaden eller sentrale strøk, men at en også kan vise til eksempler på kabaret og revykultur i perifere strøk langt nord i landet, og som dessuten tilhørte Europas ytterste utkant mot nord.

Avantgardeteater i Norge 1920–1950: Teaterrevolusjonen

Avantgardeteater kan beskrives som en teaterrevolusjon preget av to forskjellige retninger. På den ene siden kunne det være kabaretdramaturgisk og poetiske-teatralt med inspirasjon fra fransk teater, og på den andre siden gikk den i retning av det sosialt engasjerte og politisk teater inspirert av sovjet-russisk og tysk teater. I begge tilfeller sto tekst-dramatiske former som grotesken og dokumentardramaet sterkt. Teaterregissøren Agnes Mowinckel startet og ga fart til en norsk avantgarde i perioden 1920–1950, med produksjoner av tysk ekspresjonistisk drama, så vel som jiddisch dramatik og surrealistisk komedie. Hun hadde en viss visuell orientering gjennom samarbeidet med Per Krohg og russiske immigrantscenografer. Det skjedde fortrinnsvis i små teatre som Intimteatret og Balkongen. Mowinckel hadde oppdaget Hans Jacob Nilsen som teaterregissør, og anbefalte ham som kunstnerisk leder til Den Nationale Scene i Bergen. Her hadde han et tett samarbeid med Nordahl Grieg som skuespillforfatter. Mowinckel, Nilsen og Grieg, alle hadde de besøkt Sovjetunionen og kjente tysk og fransk teater meget godt. De var bekymret over fascismens tilsynekomst og opptatt av hvordan man skulle advare mot den. På den andre siden hadde vi den i mindre grad politiske Stein Bugge, en teatervisjonær skuespillforfatter og teaterregissør opptatt av å lansere et folkelig teater av mer poetisk karakter inspirert av folkekomedie og festivaler. På denne måten er det vi kan snakke om at konseptet avantgarde mellom 1920 og 1950 gikk i to forskjellige retninger, selv om begge retningene inkluderte anti-realistiske tendenser og sterke visuelle uttrykk. Røttene til dette lå i den europeiske re-teatraliseringsbevegelsen som opererte i spennet mellom symbolismen, det sosialt engasjerte og dokumentariske teater.

Konklusjon og fremoverblikk

I denne artikkelen har jeg gått gjennom og vist at det er mulig å snakke om teateravantgarde i Norge fra 1920-tallet til 1950-årene, og vist til fremveksten av en norsk symbolistisk dramatik

som et forspill. Det spesielle med Norge er kanskje at det ikke bare er snakk om én avantgarde som avlegger fra Europa i hovedstaden eller sentrale strøk, men at en også kan vise til eksempler på kabaret og revykultur med elementer av europeisk avantgarde så langt nordover i landet som i Finnmark.

Jeg vil gjerne også slå fast at teateravantgardens dramaturgi til dels førte til at teatret ble løsrevet fra den tekstuelle dominansen og fjernet seg fra den imiterende realismen. Dermed ble teatret som avantgardistisk uttrykk uavhengig av den type utøverpraksis som var bestemt av stabile konvensjoner. Dette innebar at selv om det ennå var mulig å lese en dramatisk tekst litterært, bidro teatralisering og stilisering i det sceniske uttrykket til oppløsning av den dramatiske logikken. Det var tydelig i Hans Jacob Nilsens oppsetningen av Nordahl Griegs *Vår ære og vår makt*, hvor det var nødvendig å supplere med en rammefortelling av performativ karakter. Det kunne skje ved å innføre et direkte, fortellende, univers ved hjelp av dreiescene og ny teknologi for å skape nye sceneillusjoner. Nye typer lys- og lydproduksjoner hadde avantgardistisk potensiale. Sensasjonen ved det tekniske, lydene og kroppens frie rytmiske bevegelse ble et mål i seg selv, slik Stein Bugge er eksempel på.

Teateravantgarden i Norge spente fra symbolistisk drama og kabaretdramaturgi til det sosialt engasjerte og poetisk-teatral, og hadde røtter i den europeiske re-teatraliseringsbevegelsen. Denne teateravantgarden blir i Norge på 1950-tallet fulgt opp i ny dramatik av blant annet Tarjei Vesaas og Georg Johannessen, og på 1960-tallet av Jens Bjørneboe med sin bruk av dokumentarisme og revyteknikk. Bjørneboe var dessuten en sentral støtte for Eugenio Barbas Odin Teatret i Oslo frem til grunnleggelsen i 1964, og som kort tid senere flyttet til Holstebro i Danmark.

Scene 7 på Club 7 i Oslo, under Sossen Krohgs ledelse fra 1966, var særlig inspirert av fransk teater, og søkte nye veier i absurd og poetisk teatral retning med visninger av ny og eksperimentell dramatik inntil Club 7 ble nedlagt i 1985.³¹ Det Norske Teatrets Scene 2 fra 1971 til 1985 formidlet ny europeisk dramatik gjennom unge, internasjonalt kjente regissører. Den nye performative avantgarden setter seg etter hvert fast i Norge, inspirert av Fluxus og Situasjonisme, slik som med Gruppe 66 i Bergen og performancekunstnere som Kjartan Slettemark og senere Kurt Johannessen. 1970-tallets sosialt engasjerte gruppeteater og de performative eksperimentene utover 1980-tallet bidro til å legge grunnlaget for nye avantgardebevegelser med grupper som Verdensteatret og Baktruppen. Forløperne i norsk kontekst var imidlertid teateravantgarden i Norge 1920–1950.

Noter

- ¹ Se Segel, *Turn-of-the-century cabaret*, xiv–xxvii.
- ² Kothes *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938*, 12–15.
- ³ ref. Helgesen, *Bokken Lasson*, 282–285.
- ⁴ Berg, «Teater og underholdning i Tromsø, Hammerfest og Vadsø», 375, 404–427.
- ⁵ Arntzen, «From Cabaret Dramaturgy towards a new Theatre Text», 11–13.
- ⁶ Næss, *Mellomkrigstidens teater*, 180–182.
- ⁷ Stroevas, *Reisverskie exempljary K. S. Stanislavskiego*, 77–79; Arntzen, «Knut Hamsun's *Play of Life*», 87–101, 320.
- ⁸ jf. Arntzen, «Tradisjon og situasjon», 22–24.
- ⁹ Craig, «The Actor and the Übermarionette», 9–14.
- ¹⁰ Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931–76*, 75.
- ¹¹ Gjefsen, *Det nye regiteatret*, 24–25.
- ¹² Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931–76*, 58; Valvik, *Moderne scenografi i det kunstneriske teatret*, 13–15.
- ¹³ Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931–76*, 51–132.
- ¹⁴ *Ibid.*, 76–80.
- ¹⁵ Se Nadal, *The Public*, 17.
- ¹⁶ The Oxford companion to German literature, s.v. «Die Tage der Kommune». 15.10.2018, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198158967.001.0001/acref-9780198158967-e-5182?rkey=ft8ROA&result=1>
- ¹⁷ Arntzen, Svendsen, Moi, 1991, 367.
- ¹⁸ Se Solås, *En studie i Harald Saveruds scenemusikk til Peer Gynt*.
- ¹⁹ Jeg vil her vise til min artikkel «Holbergs teater mellom kunst og liv – fra burleske paradokser til reteatralisering», hvor jeg hevder at det burleske og farseaktige er en viktig bestanddel av Holbergs komedier, og at disse «[...] teaterhistorisk sett antas å gå tilbake til folkelige skuespillere eller «mimere» og deres parodiering av den offisielle religionsutøvelse.» (Arntzen, «Holbergs teater mellom kunst og liv – fra burleske paradokser til reteatralisering», 95) Det er denne tradisjonen som fanges opp i den russiske grotesken, det vil si burleske farser av Vladimir Majakovskij og Jevegeni Schwarz beskrevet som grotesker av Lola Debüser (i Debüser, *Grotesken sonjetischer Dramatiker*, 392–414). Den moderne grotesken spilte en viktig rolle i utviklingen av europeisk avantgarde.
- ²⁰ Bugge, *Det ideale teater*, 294.
- ²¹ Bugge, *Det ideale teater*, 17–33.
- ²² Næss, «Teatersynet hos Stein Bugge», 98.
- ²³ Bugge, *Det ideale teater*, 279.
- ²⁴ Gatland, *Olav Dalgard*, 195.
- ²⁵ Gripsrud, *La denne vår scene*, 194–378.
- ²⁶ Se Berg, «Teater og underholdning i Tromsø, Hammerfest og Vadsø», 374–421, særlig 385.
- ²⁷ Se Jensen og Kristiansen, *E' du me' på den?*
- ²⁸ Se *ibid.*, 26.

²⁹ Ibid., 35.

³⁰ Ibid., 107.

³¹ Brantzeg, «Sossen Krohg – en alternativ primadonna», 8–9.

Litteratur

- Arntzen, Knut Ove. «Tradisjon og situasjon. Kan det skje noe nytt på Nationaltheatret». *Spillerom* 4, nr. 18 (1986), 22–24.
- Arntzen, Knut Ove, Trond Olav Svendsen, Morten Moi. *Teater og film leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1991.
- Arntzen, Knut Ove. «From Cabaret Dramaturgy towards a new Theatre Text. The Dramatist as Theatre Worker». I *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*, redigert av Knut Ove Arntzen, Siren Leirvåg og Elin Nesje Vestli, 11–24. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000.
- Arntzen, Knut Ove. «Holbergs teater mellom kunst og liv – fra burleske paradokser til reateatralisering». I *Den mangfoldige Holberg*, redigert av Eivind Tjønneland, 91-111. Oslo: Aschehoug, 2005.
- Arntzen, Knut Ove. «Knut Hamsun's *Play of Life*: In the context of Konstantin Stanislavsky's scenic reception and the interaction with landscape» (på russisk med engelsk sammendrag) I *Ibsen, Gamsun, Chekhov: togda i seychas*. Moskva: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj, 2016.
- Berg, Thoralf. «Teater og underholdning i Tromsø, Hammerfest og Vadsø». I *Artister i norr: Bottnisk och nordnorsk teater och underhållning på 1800-talet*, redigert av Claes Rosenqvist, 303–443. Umeå: Kungl. Skytteanska samfundet, 2008.
- Brantzeg, Mette, «Sossen Krohg – en alternativ primadonna», *Spillerom* 4, nr. 18 (1986), s. 4–9.
- Bugge, Stein. *Det ideale teater*. Oslo: Aschehoug & Co., 1947.
- Craig, Edward Gordon. «The Actor and the Übermarionette». I: *The Mask* 1, Nr 2 (1908): 3–15.
- Debüser, Lola. *Grotesken sovjetischer Dramatiker*. Berlin: Verlag Volk und Welt. 1973.
- Gatland, Jan Olav. *Olav Dalgard. Ein biografi*. Oslo: Samlaget, 2013).
- Gjefsen, Ragnhild. *Det nye regiteatret i lys av samspelet mellom norsk og tysk tradisjon*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen. 2012.
- Gripsrud, Jostein. *La denne vår scene bli flammen*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- Helgesen, Anne. *Bokken Lasson. Neste dag stod hun like fornøiet*. Oslo: Aschehoug, 2012.
- Jensen, Kjell Erik og Viggo B. Kristiansen. *E' du me' på den? Scener fra revylivet i Nordkapp*. Honningsvåg/Nordkapp: Nordkapp historie- og museums lag/Nordkappmuseet, 1985.
- Kothes, Franz-Peter. *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938*. Berlin: Henschel Verlag, 1977.
- Nadal, R. M. *Lorca's The Public*. London: Calder & Boyars, 1974.
- Næss, Trine. «Teatersynet hos Stein Bugge», *Edda*, nr. 2 (1973): 95–107.
- Næss, Trine. *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden*. Oslo: Solum forlag, 1994.
- Nygaard, Knut og Eiliv Eide. *Den Nationale Scene 1931-76*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977.

Segel, H. B. *Turn-of-the-century cabaret*, New York: Columbia University Press, 1987.

Solås, Eyvind. *En studie i Harald Sæveruds scenemusikk til Peer Gynt*. Magistergradsavhandling. Universitetet i Oslo. 1968.

Stroevas, M. *Reisserskie exempljary K. S. Stanislavskiego*, Moskva: MCHAT (Moskva Kunstnereteater), 1954.

Valvik, Kristina Melbø. *Moderne scenografi i det kunstneriske teatret: Eksemplifisert med Per Schwab på DNS*. Masteroppgave i teatervitenskap. Universitetet i Bergen. 2015.

The Oxford companion to German literature, s.v. «Die Tage der Kommune». 15.10.2018, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198158967.001.0001/acref-9780198158967-e-5182?rkey=ft8ROA&result=1>

Teatervitenskapelige studier 1/2019

Nummerredaktører: Ellen Karoline Gjervan og Ragnhild Gjefsen

Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen
Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

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