



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

TEAT 350

Masteroppgave i teatervitenskap

Høsten 2018

Lysets dramaturgi

- En analyse og historisk kontekstualisering av Wilsons lysbruk i *Edda*

Michaela Vyskočil Gettwert

Abstract

In this thesis I inspect the role of theatre lighting from a theatre-historical and technological context using technic, aesthetic and semiotic perspectives in my analysis of Robert Wilsons *Edda* which premiered at Det Norske Teatret in Oslo, March 2017. With this in mind I wish to answer the question: *In what way does Robert Wilson use lighting as a dramaturgical tool?* I inspect the answer to this question in three parts: 1. through a short review of the development of lighting technology throughout history from renaissance to today, 2. through a definition chapter of modern lighting technology, terminology and characteristics and 3. the analysis of *Edda*.

Through the review of the development of lighting technology I specifically touch on the subjects of the lighting of the baroque stage and the late 1800s, early 1900s theories of the swiss stage designer Adolphe Appia which Wilson seems to draw inspiration from. Thereafter, I define the diverse lighting instruments which are generally used in modern theatre. Subsequently I also touch a little bit on the specific lighting instruments that Wilson uses in *Edda* in order to thereafter be able to analyze the technologic and aesthetic parts of the performance thoroughly. Therefrom I continue my thesis to a semiotic analysis inspired by the lighting designer Yaron Abulafia in which he lays down “six grounds of representation.” These grounds of representation work as keys towards a conceptual discussion of specific light-images. Abulafia discusses the grounds of *narrative, character, theme or (dramatic) action, atmosphere or emotion, sensation of light itself* and *open meaning*.

In conclusion of the thesis I discuss Wilsons lighting dramaturgy in historical and light technological perspectives, explicitly summarizing the baroque stage and Appia’s theories which are examined in the third chapter.

Forord

Først og fremst, en stor takk til min veileder Keld Hyldig for tålmodighet, konstruktiv kritikk og alle gode råd.

Takk til

Tina Horrisland Engedal for gjennomlesing og korrektur.

Marte Stormo og Anne Bergendahl ved Den Nationale Scenes lysavdeling for en grundig gjennomgang av belysningssystemet og raske svar på mine lystekniske spørsmål.

Det Norske Teatret for tillatelse til bruk av materiale.

Ragnhild Gjefsen, Marte Ramstad, Therese Pedersen, Ida G. Ohr og Anne B. Pedersen, pausevenner og uoffisielle psykologer.

Michal Ján Kozák og Azer Babai for toleranse og vennskap i denne tiden.

Innholdsfortegnelse

Abstract	3
Forord	5
Kapittel 1. Innledning	9
Kapittel 2. Metode	11
Kapittel 3. Historisk utvikling	14
3.1 Lysteknologiens historiske utvikling i grove trekk	14
3.2 Adolphe Appia	24
Kapittel 4. Belysningsteknologi og lysets egenskaper	29
4.1 Speilende og diffus refleksjon	29
4.2 Belysningens egenskaper	30
Intensitet	30
Plassering	31
Lysstrålen	31
Farge	32
Tid	33
Bevegelse	34
4.3 Moderne belysningsteknikk	34
Kapittel 5. Robert Wilson	39
5.1 Wilsons karakteristiske lysbruk	40
5.2 Workshop situasjonen	41
5.3 Belysning som tegn i <i>Madama Butterfly</i> og <i>Woyzeck</i>	43
Kapittel 6. Metode for lysteknikk-estetisk og semiotisk belysningsanalyse	45

6.1 Lysteknisk-estetisk analyse	45
6.2 Semiotisk analyse	46
6.3 Abulafias seks representasjonsformer	48
Narrativ	48
Karakter	49
Tema eller (dramatisk) handling	49
Atmosfære eller følelse	49
Belysningens egenart	50
Kapittel 7. Forestillingsanalyse	51
7.1 Lysteknisk-estetisk og semiotisk analyse av Edda	52
<i>Åpningsscenen</i>	52
Lysteknisk-estetisk analyse av åpningsscenen	53
Semiotisk analyse av åpningsscenen	56
<i>Torturscenen</i>	57
Lysteknisk-estetisk analyse av torturscenen	58
Semiotisk analyse av torturscenen	59
<i>Rodeoscenen</i>	60
Lysteknisk-estetisk analyse av rodeoscenen	61
Semiotisk analyse av rodeoscenen	62
<i>"Yggdrasil skjelv"</i>	64
Lysteknisk-estetisk analyse av "Yggdrasil skjelv"	65
Semiotisk analyse av "Yggdrasil skjelv"	66
<i>Ragnarok</i>	68
Lysteknisk-estetisk analyse av Ragnarok	69
Semiotisk analyse av Ragnarok	70

7.2 Lysets dramaturgi i <i>Edda</i>	71
Kapittel 8. Robert Wilson i historisk kontekst – en konklusjon	75
Litteraturliste	79

Kapittel 1. Innledning

I tradisjonelt teater er scenebelysning ofte en nesten usynlig medspiller. Det er en medspiller som ikke skriker "her er jeg." Likevel har scenebelysning mye å si i opplevelsverdi av en forestilling. Uten å tenke over det bidrar scenebelysning til skapelsen av forestillingens helhet. Det kan for eksempel fungere atmosfæreskapende, scenedekonstruerende eller synsvinkelrettet. Lyssetteren utnytter lysets egenskaper og organiserer dem i en visuell komposisjon slik at det på en nesten usynlig måte leder fokus til spesifikke områder i scenerommet. I tradisjonelt teater der teksten gjerne står øverst i hierarkiet, er scenebelysning en historiefortellende medhjelper, en forteller som ikke gjør seg selv kjent, men likevel bidrar til en visuelt (u)behagelig opplevelse hos tilskueren.

I mitt praktiske arbeid med scenekunst har scenebelysningen spilt en sentral rolle. Som regissør og lysdesigner for tre oppsetninger hos Studentteateret Immaturus har jeg opplevd lys som et helhetsskapende, men også svært flytende element. Gjennom personlige opplevelser, erfaringer og konvensjoner i vestlig teaterkultur var scenelys for meg alltid en selvfølge. Etter hvert som jeg utviklet en større interesse for mediet, begynte jeg å fokusere på teater der lyset krevde å bli sett, forestillinger med en form for dramaturgi der belysningen tok mye plass, var en aktør i seg selv.

Der det er snakk om scenebelysning kommer en ikke unna den amerikanske, neo-avantgarde regissøren Robert Wilson. Hans iscenesettelser har bidratt til en forståelse av scenebelysning der den rent visuelle opplevelsen er verdifull i seg selv. Wilson peker ut scenebelysning og gjør det til et nesten oppmerksomhetssykt medium. Et medium som er og forblir styrende gjennom prøve- og forestillingsperioden. Våren 2017 så jeg Wilsons oppsetning *Edda* på Det Norske Teatret. Jeg satt igjen med en visuell opplevelse av de sjeldne. Jeg satt også igjen med mange spørsmål som i hovedsak dreide seg om belysningens egenskaper, slik som belysningens evne til å skape figurer som virker som opplyst innenfra. Min opplevelse av *Edda* var altså sterkt visuelt preget. På grunn av min økte interesse for scenebelysning og den sterke visuelle opplevelsen av forestillingen velger jeg å sette *Edda* som utgangspunkt for oppgaven.

Hensikten med oppgaven er å sette Wilsons lyssettingsarbeid i en teatervitenskapelig sammenheng gjennom en historisk gjennomgang av den lysteknologiske utviklingen som ligger til grunn for den moderne lysteknologien som Wilson bruker. Det teatervitenskapelige

perspektivet på lysteknologien skal utdypes gjennom en analyse av lyssettingen i *Edda* fra et teknisk, estetisk og semiotisk perspektiv.

Gjennom en historisk lysteknologisk kontekstualisering og analyse av Wilsons lysbruk i *Edda* vil jeg i oppgaven besvare problemstillingen: På hvilken måte utnyttes teaterbelysning som et dramaturgisk element i Robert Wilsons teater? Problemstillingen vil bli belyst gjennom tre deler: 1. En historisk skisse av scenebelysningens utvikling 2. Oversikt og beskrivelser av moderne belysningsteknologi og lysets egenskaper og 3. Forestillingsanalyse.

Kapittel 2. Metode

Jeg vil besvare problemstillingen gjennom to hoved-metoder; historisk kontekstualisering og forestillingsanalyse. Oppgavens første to deler; den historiske skissen og oversikten over moderne belysningsteknologi inngår i den historiske kontekstualiseringen som jeg deretter bruker i forestillingsanalysen.

I første kapittel (3) redegjør jeg for belysningsteknologiens historiske utvikling i grove trekk. I første delkapittel (3.1) fokuserer jeg på den generelle historiske utviklingen av scenebelysning. Hver historisk epoke har utviklet sine metoder for lyssetting. Fra fakler, olje- og gasslamper, gjennom bruken av rampelys og de første elektrisk-styrte lyskildene i det 20. århundre, frem til dagens datamaskin-styrte moving lights. Hver ny belysningsmetode har spilt en rolle i teaterets utviklingsmuligheter. I middelalderen foregikk teater hovedsakelig i kirker eller utendørs. Parallelt med utviklingen av nye belysningsmuligheter flyttet teateret i større grad innendørs, i første omgang inni kirker, så aristokratiets saler og palasser, og etter hvert inni egne teaterbygg med perspektivscener, prosceniumsrammer og dagens blackbox scener. I denne historiske delen av oppgaven referer jeg i stor grad til Gösta M. Bergman som i boken *Lighting in the Theatre* (1977) setter belysning i et historisk perspektiv på en svært detaljert måte. Han skildrer blant annet barokkscenen og belysningen av denne og senere Adolphe Appias betydning for utvikling av moderne scenebelysning. Videre bruker jeg Oscar G. Brockett sin bok *History of the Theatre* (2010) som gir en kronologisk oversikt over teaterhistorien; Walter R. Fuerst og Samuel J. Hume sin *Twentieth century stage decoration* først publisert i 1967, og Richard Pilbrow *Stage Lighting Design* fra 1997.

I kapitlets andre delkapittel retter jeg fokus mot Appia sine belysningsteorier som har bidratt til utviklingen av scenebelysningen især i retning av plastisk romlighet. Her bruker jeg også Bergman sin bok, men i tillegg gir lysdesigneren Yaron Abulafia en god beskrivelse av Appias lyssettingsarbeid i boken *The Art of Light on Stage* (2016). Boken er basert på hans PhD-avhandling i teater- og performancevitenskap ved Universitetet i Groningen. En del informasjon henter jeg også hos Denis og Marie-Louise Bablet i bokverket *Adolphe Appia, 1862 – 1928, actor – space – light* (1982), og Appias bok *Music and the Art of Theatre* (1969).

Kapittel 4 består av tre delkapitler. I første delkapitlet gjør jeg rede for speilende og diffus refleksjon. Deretter (i 4.2) redegjør jeg for lysets egenskaper til dømes *intensitet, bevegelse* og

farge. I siste delkapittel (4.3) gir jeg en introduksjon til moderne scenebelysningsteknikk eksempelvis lanterne som *fresneller*, *parkanner* og *profiler*. Siden det ikke synes å være skrevet mye om moderne scenebelysning i akademisk forstand, bruker jeg i besvarelsen av denne delen i hovedsak lærebøker om scenebelysning samt lyssetternes egne skildringer av arbeidet med lyssetting. Nick Moran foreleser i lysdesign ved Central School of Speech and Drama ved Universitetet i London. Hans praktiske erfaring med scenebelysning strekker seg over 20 år og omfatter både forestillinger av mindre dimensjoner og West End produksjoner. Hans bok *Performance Lighting Design* (2007) er rettet mot praktisk arbeid med scenebelysning. Boken gir dermed en praktisk oversikt over belysningskunsten fra det helt essensielle "hva er lys?" til beskrivelser av lysets egenskaper og moderne belysningsteknologi; fra planlegging til ferdig produksjon. Jeg henter også definisjoner fra bøkene *Scene Design and Stage Lighting* (1974) av W. Oren Parker og Harvey K. Smith og et nyere bokverk, *Light Fantastic* (2010) av Max Keller.

Oppgavens siste del består av tre kapitler (5-7). I delens første kapittel (5) introduserer jeg teaterregissøren Robert Wilson og hans lyssettingsarbeid især gjennom workshop situasjonen. Informasjonen henter jeg hovedsakelig fra *Robert Wilson* (2007) av Maria Shevtsova og teksten "Lysets mester – om Robert Wilsons visuelle dramaturgi" av Mads Thygesen i boken *Teaterlandskaber, nedslag i Robert Wilsons teater* (2002). Thygesen fokuserer på belysningens virkninger i scenerommet med eksempler fra *Woyzeck* (2000) på Betty Nansen Teatret i København, mens Shevtsova retter seg mot workshop situasjonen i Wilsons arbeid og analyserer kort lysbruken i *Madama Butterfly* (1993) og *Woyzeck*.

I kapittel 6 introduserer jeg Yaron Abulafias metode for belysningsanalyse. Det er en analysemetode i to deler som han kaller henholdsvis *estetisk-* og *semiotisk* analyse. Gjennom en deskriptiv tilnærming analyserer han belysningsteknologiens rolle i den sceniske utformingen av *Madama Butterfly* (1993) ved Parisoperaen. Ved bruk av semiotikk, eller tegnære, analyserer han belysningens betydning i forestillingen.

Med Abulafias analysemetode ønsker jeg å fremme at Wilsons lysbruk ikke kun er estetisk, men også fungerer som betydningsbærende tegn. I kapittel 7 analyserer jeg *Edda* med Abulafias analysemetode som grunnlag, fra et *lysteknisk-estetisk* perspektiv med fokus på lyskildene og belysningens estetiske virkning i scenebildet. Men Abulafias analyse er likeså *lysteknisk* som den er estetisk. Jeg har av den grunn valgt å legge til begrepet med hensikt om

å spesifisere analysens formål. Videre analyserer jeg forestillingens lyssetting fra et semiotisk perspektiv, som innebærer en fortolkning av Wilsons lysbruk i iscenesettelsen.

Konklusjonsvis (8) setter jeg Wilson i historisk kontekst, der jeg hovedsakelig trekker paralleller opp mot barokk-lyssetting og sammenligner Wilsons lyssetting opp mot den sveitsiske scenografen Adolphe Appias teorier.

Kapittel 3. Historisk utvikling

3.1 Lysteknologiens historiske utvikling i grove trekk

Lyssetting av teaterscener er ikke noe nytt fenomen i teater. Parallelt med utviklingen av elektrisitet skjedde også en utvikling i lysbruk, som igjen har hatt innflytelse på iscenesettelse som sådan, scenografi, dramaturgi, skuespillerkunsten, og ikke minst måten teaterbygg/teatersaler har blitt bygd. Men en aktiv lyssetting av teaterscener begynte å ta form lenge før oppfinnelsen av elektrisitet (Pilbrow 1997: 165).

Før renessansen foregikk teater hovedsakelig utendørs med bruk av det naturlige dagslys som belysningskilde. Både det greske og det romerske teater foregikk under åpen himmel slik at man kunne benytte det naturlige dagslyset. De store kjente liturgiske spill i den sene middelalderen og renessansen foregikk utendørs på åpne plasser i byen, foran (eller i) kirken eller på torget, og som omreisende teatergrupper (Brockett 2010: 88). De første innendørsteatre med perspektivscener ble bygget ved nord-italienske fyrstehoff på 1500-tallet. I første omgang i eksisterende haller og saler som ble innredet til teatersaler med scene, prosceniumsramme og publikumsamfi (Brockett 2010: 162). Med etableringen av slike innendørs teatre ble også belysning et viktig element i teaterets romlige utforming og visuelle virkning.

Den italienske arkitekten Sebastiano Serlio (1475-1554) sin bok *Architettura* (1545) er det første bokverk om arkitektur i renessansen som viet en egen seksjon til teatret, blant annet med illustrasjoner av tragiske, komiske og satyriske scener og perspektivteknikker som "gav mulighet til illusjonsskapning og [som] ble utviklet videre til å ta i bruk prizmer og senere malte sidekulisser som kunne trekkes inn og ut på vogner. Hele Europa tok i bruk den italienske scenearkitekturen."¹ Hans scenedekorasjoner og beskrivelser av scenebelysning markerte på denne måten begynnelsen på utviklingen av den moderne sceneteknologien. Serlio understreket viktigheten av å kunne belyse scenen så jevnt som mulig. Etter beskrivelsen av scenedekorasjoner for tragedie, komedie og satyrspill viet Serlio et kapittel til lyssetting. Han delte belysning i tre kategorier; generell belysning, dekorativ belysning og overjordisk belysning. Generell belysning vil si belysningen av scenen i sin helhet. For å oppnå en jevn fordeling av lyset på frontscenen skulle det henges opp fakler mellom publikumsamfi og

¹ Hentet fra Store Norske Leksikon på nett. Tilgjengelig fra: https://snl.no/Teater_i_Italia (Hentet 14.11 2018).

scenen. Den dekorative belysningen skulle som navnet tilsier, først og fremst ha en dekorativ funksjon (Bergman 1977: 59). Lysekroner, som nå var en standardisert lyskilde i teater, fikk både generell og dekorativ funksjon. De hang over scenen for å gi en jevn belysning fra midten av scenen og utover. Serlio foreslo å plassere en glasskål (såkalt "bozze") med vann og brennende kamfer over lysekronen (Penzel 1978: 5). Flammen ville på denne måten reflektere gjennom glasset og spre en jevn belysning over scenen. For å skape dekorative fargeeffekter foreslo Serlio å tilsette vannet stoffer som salter og salmiakk for blå, og legge til safran for grønn (Penzel 1978: 6). For overjordisk lyssetting ble det brukt *bevegelige* lyskilder som skulle forestille solen, månen og andre planeter (Bergman 1977: 59). Bergman forklarer ikke mekanikken bak de bevegelige lyskildene, men en mulig løsning kunne vært lykter som enten ble dratt fra den ene siden til den andre ved bruk av tau, eller lykter på stang som skuespillere bar på. Serlios scenetegninger ble lagt til grunn for utformingen av Teatro Olimpico i Vicenza.²

Teatro Olimpico er det eldste overleverte renessanse teater. Teatret, designet av arkitekten Andrea Palladio (1508-1580) ble bygget mellom 1580-1584. Teatret er på et vis en mindre, innendørs kopi av oldtidens friluftsteater med en "scaenae frons"³ (Brockett 2010: 166). Teatro Olimpico åpnet i 1585 med Sofokles sin *Kong Ødipus* i regi av Angelo Ingegneri (1550-1613) (Brockett 2010: 166). Denne oppsetningen var en viktig milepæl i teaterbelysningens historie. Ingegneri var nemlig opptatt av scenelys og insisterte på at lyset var slukket over publikum slik at fokuset ble rettet mot scenen (Bergman 1977: 66). Det mørke auditoriet var det første steget mot, og ble senere karakteristisk for barokkteater. I tillegg dekket Ingegneri for lyskildene slik at de ikke syntes for publikum. Lyset tiltrekker seg fokus og der belysningen er sterkest ligger også fokuset. Med dette flyttet Ingegneri lyskildenes fokus mot skuespilleren (Bergman 1977: 66).

Idet utviklingen gikk videre til barokkens todelte teater med en tydelig adskillelse mellom det perspektiviske scenerom med kulisser, scenemaskineri og belysning, og publikumsamfi på annen side, er det på sin plass å vise til teorier og praktiske lyssettingsarbeid av scenemestre som Leone De' Sommi (1525-1590), Bernardo Buontalenti (1531-1608), Nicola Sabbattini (1574-1654) og Joseph Furtenbach (1591-1667). Di Sommi observerte at en person som står i skyggen vil se en lyssatt plass mer distinkt enn det en person som står i lyset ville gjort. Ved å

² Hentet fra Store Norske Leksikon på nett. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/teater> (Hentet 8.10 2018)

³ *Scenae frons* som gjengitt hos Brockett (2010: 52) var en permanent arkitektonisk scenefasade med tre innganger, plassert foran et auditorium som var formet i en halvmåne.

slå av lyset over publikum ville han dermed rette fokus på scenen, og det ved å bruke et begrenset antall av lyskilder. Buontalenti har etterlatt seg notater fra sine produksjonsarbeid. I notatene fra produksjonsarbeidet med *Memorie e ricordi* (1589) nevnes bruken av rampelys for første gang (Bergman 1977: 70). I bokverket *Nicola Sabbattini. Pratica di fabbricar scene e macchine ne'teatri* (1637/38) skildres detaljerte beskrivelser av Sabbatinis standardiserte lysteknikk, som for eksempel rampelys, takbelysning og sidebelysning (Bergman 1977: 73). Sabbattini og Furttenbach komplementerte hverandre og deres verk gir sammen et overblikk over utviklingen av belysningsteknologi i deres samtid. Furttenbach mente også at det bør brukes store mengder av oljelamper for lyssetting av scenen, som alle skulle skjules for publikum (Bergman 1977: 83).

Den tidligere nevnte perspektivscenen nådde sitt høydepunkt i barokken. Det ble bygd scener som var to til tre ganger så dype, som de var breie. For eksempel Teatro SS. Giovanni e Paolo (åpnet i 1639) i Venezia hvor scenen var 9,6 meter vid og 21 meter dyp (Bergman 1977: 99). I barokkteater fikk scenelys en sentral rolle ved fremstillingen av spektakulære overjordiske visjoner. Dette kan for eksempel sees i Giuseppe Torelli sitt scenedesign for *Les Noces de Pélée et de Thétis* (Paris, 1654), der himmelen åpnet seg på to steder (se figur 3.1). Imellom radene av kulissemalte skyer ble det plassert lyskilder slik at skyene, som lå bak ble belyst, og lyskildene på samme tid skjult fra publikum (Bergman 1977: 100). Det som må være hundrevis av skykulisser, ble plassert bak hverandre i perspektivscenen. I figur 3.1 synes en fjern lyskilde fra bakerst i rommet å bidra til dannelsen av en overjordisk virkning.



Figur 3.1 Giuseppe Torelli sitt scenedesign for *Les Noces de Pélée et de Thétis* (Paris, 1654)⁴

Barokken er kjent for overdådighet og spektakularitet i alle kunstformer. Noen av barokkens karakteristiske trekk vel så i teater som i maleri eller arkitektur er sanselighet, naturalisme, bruk av dynamiske virkemidler slik som kontraster, lys- og skyggevirksomheter og illusjon.⁵ I barokkteater ble utsmykningen ofte laget av materiale med glitrende eller reflekterende virkninger. For å forsterke belysningen tok en i bruk glitrende kostymer og gjerne sterke farger i dekorasjonene som belysningen kunne reflektere fra (Bergman 1977: 101). I barokkens dekorative lyssetting bruktes Serlio sin "precious-stone-effect" der krystallglass ble plassert foran vokslys. Lyset reflekterte gjennom krystallglassene og på den måten skapte både estetiske virkninger og samtidig bidro til en sterkere og jevnere belysning av barokkscenen (Bergman 1977: 104). I barokkens lysdramaturgi inngikk også gjengivelser av det naturlige/ overjordiske lyset, nemlig solen, månen og planetene. Planetene ble representert av bevegelige lyskilder i scenedekorasjonen (slik som jeg spesifiserte under Serlio), mens illusjonen av lys og skygge ble malt på kulissene med et "imaginært lys" (Bergman 1977: 104).

⁴ Hentet fra Theater Museum, Wien på nett. Tilgjengelig fra: <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung> (Hentet 16.10 2018)

⁵ Hentet fra Store Norske Leksikon på nett. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/barokken> (Hentet 08.10 2018)

Samvirkningen mellom lys og skygge samt det imaginære lyset skapte kontrastvirkninger som blant annet fungerte som metaforer på kontrapunktene himmel og helvete; eller himmelsk lys og fortærende ild. På 1640-tallet introduserte Torelli "the cave motif." Et "hulemotiv" for scenografi som en ny strategi for dannelsen av kontraster i scenerommet. Torelli skapte et avlukket, bueformet rom med kanter som formet et hvelv. Gjennom kombinasjonen av dimmet lys og malte skygger skapte denne bueformede scenen en mer realistisk atmosfære. Hulemotivet ble et populært scenografisk motiv i det romantiske melodrama i det 18. århundre (Bergman 1977: 107).

I løpet av det neste århundre ble de etablerte belysningsteknikkene forbedret og teknikker for gjennomskinnelighet utviklet. På 1700-tallet bruktes igjen høyt reflekterende materiale som gjorde at innredningselementene reflekterte maksimalt lys. Giovanni Niccolo Servandoni (1695-1766) stod bak utviklingen av *transparencies*, eller transparenter/ gjennomskinnelighet.⁶ Servandoni skapte en ny romlig virkning ved å sette inn høyere vingekulisser i bakgrunnen, i motsetning til tidligere praksiser der vingekulissene ble gradvis lavere mot bakgrunnen i perspektivscenen. Denne virkningen dannet en illusjon om at scenen var høyere enn den i utgangspunktet var. Lik Serlio skapte også Servandoni en glitrende og reflekterende virkning gjennom bruken av glass krystaller, diamanter, og høyt reflekterende gull. På denne måten kunne han skape overnaturlige atmosfærer og eventyrverdener ("le merveilleux") (Bergman 1977: 128-130).

I andre halvdel av 1700-tallet utviklet det seg en ny interesse for den pittoreske billedvirkningen ("le pittoresque") i teateret. Scenografi, kostyme, lys, og skuespillere skulle virke sammen for å skape scenisk atmosfære og illusjon. Skuespillerens spillestil ble parallelt med belysningsutvikling også friere og mer bevegelig, pantomimisk og ekspressiv. Noen ganger ble skuespillere stilt sammen med dekorasjoner i levende bilder ("peintures vivantes") (Bergman 1977: 175).

Scenebelysning og lysteknikk var i stadig utvikling i retning av sterkere og mer funksjonell lyssetting. På Comedie Francaise ble det i 1719 brukt 48 talglys som rampelys. I 1783 brukte de 128 vokslys istedenfor talglysene, og i 1784 ble *argandbrenneren*, eller *argandlampen*, oppfunnet av den sveitsiske fysikeren Aimé Argand (1750-1803). Argandlampen var en

⁶ "Lighting by transparency, i.e., light intended to reveal the transparent parts of the setting by lighting from behind." (Appia 1969: 74)

oljelampe som brant på hvalolje⁷ og som gav ti ganger så sterkt lys som et vokslys (Pilbrow 1997: 173).

Ved Lyceum Theatre i London ble det i 1803 introdusert en ny milepæl innen scenebelysning, nemlig gasslys. Først i 1817 byttet teatret ut alle lampene med gasslyset, og ble dermed det første teatret i England som var komplett belyst av gasslys (Pilbrow 1997: 173). Fordeler ved gasslys var imidlertid at det kunne brenne lengre, sterkere og hvitere enn argandlampen. Først, når gasslyset var ny-oppfunnet brant det med åpen flamme. I slutten av 1800-tallet med oppfinnelsen av *mantelen* kunne gasslyset produsere sterkere og kaldere hvitt lys, uten å medføre det endringer i intensitet. Mantelen var en liten pæreformet kappe, som regel laget av kunstig silke og metalliske salter. Når den kom i kontakt med flammen brant tekstilen opp og metallsaltene smeltet i et fast skall av samme form.⁸ Lysintensiteten i forskjellige deler av scenen kunne nå også styres fra et "gassbord", forgjengeren til dagens lysbord (Pilbrow 1997: 174). Det var imidlertid også noen utfordringer med gasslyset. Det avga lukt, og overoppheting kunne føre til brann. Hundrevis av teatre på denne tiden brant ned på grunn av dette. Et av de første teatrene som tok i bruk gasslyset var Chestnut Street Theatre i Philadelphia. Teateret var også et av de første som brant ned på grunn av denne oppfinnelsen (Pilbrow 1997: 174).

Mot slutten av 1800-tallet ble det populært med lysbildevirkninger, der lysbildene ble projisert på scenen ved *laterna magica*. "Apparatet ble brukt for å lage såkalte tåkebilder. Med to apparater projiserte man to bilder oppå hverandre på en skjerm. Ved å blende av det ene eller det andre apparatet fikk man et bilde som forandret seg."⁹ Det finnes beskrivelser av *Laterna magica* allerede fra 1600-tallet og apparatet anses for å være forgjengeren for moderne lysbildeframsying (Bergman 1977: 281).

Mot slutten av 1800-tallet ble også *kalkbelysning* populær i teatrene. Denne lyskilden ble især brukt for lyssettingen av framscenen. Belysningen fra denne lyskilden ble produsert gjennom en flamme som ble tent med forskjellige gasstyper. Flammen var rettet mot en sylinder laget av kalk, som temmet lukten fra gassene. Filamentet i kalkbelysningen gav en sterk lysstråle som var mykere og varmere i fargetonen enn lyset fra de elektriske lyskildene - som på denne tiden

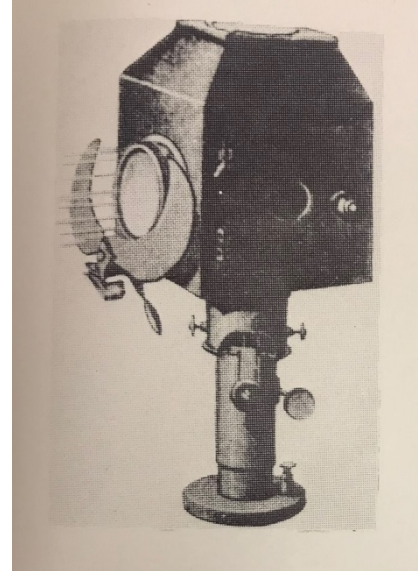
⁷ Hentet fra Store Norske Leksikon på nett. Tilgjengelig fra: https://snl.no/Aimé_Argand (Hentet 09.10 2018)

⁸ Hentet fra How Stuff Works på nett. Tilgjengelig fra: <https://home.howstuffworks.com/gas-lantern2.htm> (Hentet 12.11 2018)

⁹ Hentet fra Store Norske Leksikon på nett. Tilgjengelig fra: https://snl.no/laterna_magica (Hentet 29.10 2018)

fortsatt var under utvikling (Bergman 1977: 273). I historisk perspektiv er det likevel ikke kalkbelysningen som skulle revolusjonere belysningssystemet i teateret, men det var det elektriske lyset.

Den elektriske *arc-lampen* ble for første gang introdusert i 1849 ved Parisoperaen under Meyerbeer sin opera *Le Prophète*. Arc-lampen produserte et blåaktig, ujevnt og flimrende hvitt lys som på grunn av dette egentlig ikke egnede seg særlig godt til bruk i teateret. Det var heller ikke enkelt å styre arc-lampens intensitet – evnen til å dempe og øke lysstrålens styrke raskt og etter ønske (Bergman 1977: 277). Senere, med den såkalte *iris membranen* ble det mulig å regulere lysstyrken mer nøyaktig, men kun til en viss grad. Figur 3.2 viser den elektriske arc-lampen som var designet av belysningsingeniøren Jules Duboscq i 1877.



Figur 3.2 Arc-lampen av Duboscq, 1877 (Bergman 1977: 279)

En ny milepæl i scenelysets historie kom med Thomas Edisons oppfinnelse av glødelampen i 1879. Edison Electric Light Company og Die Deutsche Edison-Gesellschaft startet en elektrisk industri på 1880-tallet i USA og i Europa. I 1890 var tallet på produksjon av elektriske lamper estimert til omtrent en million årlig. Samtidig begynte en å bygge sentrale kraftverk i byene. Elektrisitet var dyr og i 1914 hadde fortsatt kun 30% av hjemmene tilgang på elektrisk lys – da primært den velstående delen av befolkningen. Begeistring for glødepærens lys nådde hurtig også til teateret. Lampen kunne nemlig gi et sterkt lys uten ulempene som førte med gasslyset (Bergman 1977: 287). *The California* i San Francisco var i følge skuespilleren David Belasco sin memoar, det første teateret som i 1879 innførte et permanent elektrisk belysningssystem. Det var umiddelbart ikke Edison sine lamper som belyste scenen, men Joseph W. Swan sine. Edison sin lampe var riktignok fortsatt i en eksperimentell fase. I 1881 gikk The Savoy Theatre (London), som det første teatret i Europa også over til det elektriske belysningssystemet - også med Swan-lampen. Årene som fulgte var preget av utskifting av gasslys med elektrisk lys i teatrene i USA og i Europa (Bergman 1977: 288). De tidligste installasjonene av nye belysningssystemer skjedde i årene 1882-1883 ved blant andre teatret i Brno, Tsjekkia hvor man installerte i alt 840 elektriske lamper, Residenztheater i München med 489 elektriske lamper, Théâtre royal du Parc i Brussel med 305 lamper, og Theatre Bijou i Boston med ca.

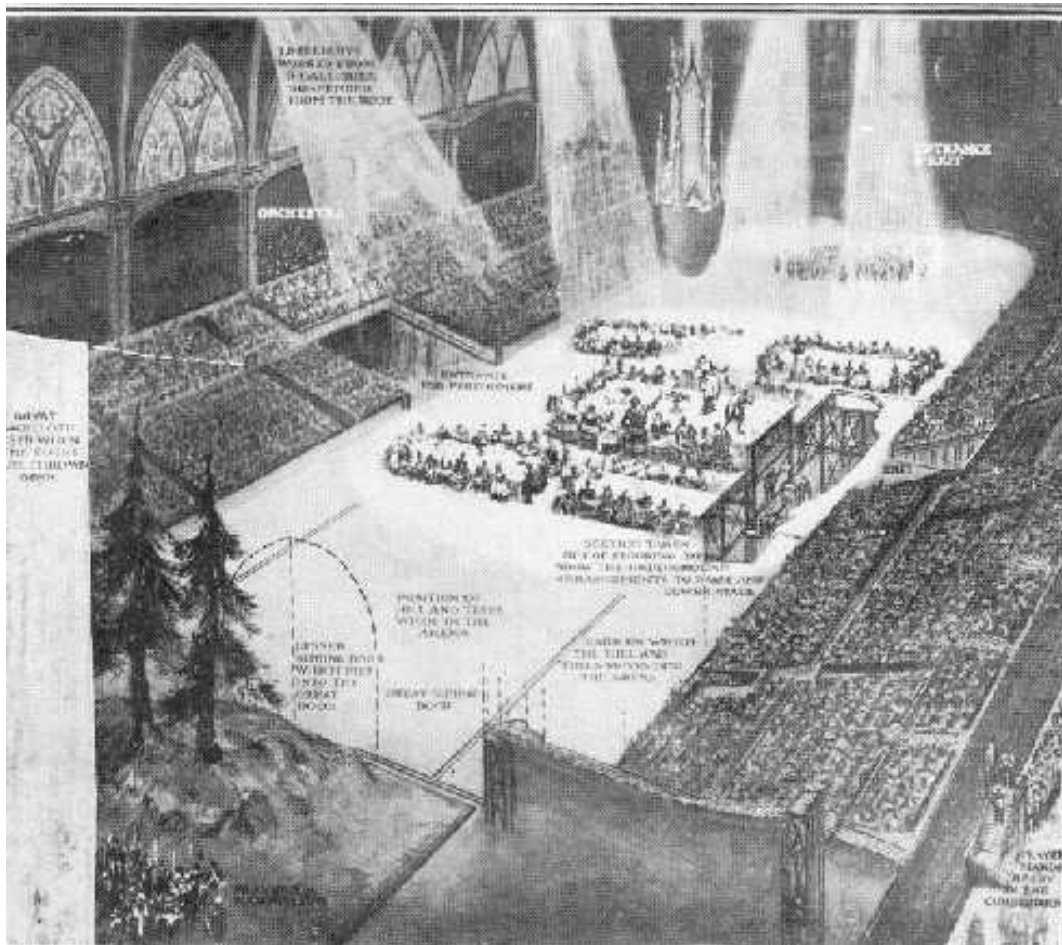
650 lamper (Bergman 1977: 290-291). Fordelene ved overgangen til det elektriske belysningsystemet var mange. Først og fremst reduserte det risikoen for brann; varmeutviklingen og den sterke lukten fra gasslampene som spredde seg over både scenen og publikumsamfi. Det var naturligvis ikke lenger nødvendig å tenne lysene for hånd, og belysningen kunne bli styrt fra et lysbord (Bergman 1977: 290).

På 1890-tallet var Tyskland blitt ledende innen belysningsteknikk. Den raske utviklingen av belysningsteknikker dannet grunnlaget for teaterinnovatører som Adolphe Appia og Edward Gordon Craig som nå kunne utvikle sine estetiske eksperimenter med iscenesettelse, dekorasjoner og belysning (Bergman 1977: 292). Med Appias ideer om plastiske objekter som scenografiske grunnelementer nærmet en seg slutten på bruken av flate scenedekorasjoner. Dette medførte en større vektlegging for scenebelysningen å skape scenisk atmosfære. Robert Wilson har omtalt Appia som en av sine forgjengere, og hans teoretiske arbeider med scenebelysning er relevante som grunnlag for forståelsen av Robert Wilsons tekniske og estetiske bruk av scenebelysning. Jeg vil derfor utdype Appias belysningsteorier i neste delkapittel. Videre endringer i scenebelysningsteknikk etter 1890 gjaldt måter å intensivere belysningen på (Fuerst og Hume 1967: 106).

Med ingeniører som Karl Lautenschläger, H. Bähr og Brandt var Tyskland rundt århundreskiftet fortsatt ledende innen belysningsteknologi, som nå var i rask utvikling. Lanternen (arc-lampen) som på 1800-tallet var bygget inn i en firkantet "treboks" gikk ut av produksjon, og ble erstattet av bokser som var laget av metall. Samtidig ble nye linsesystemer prøvd ut og forbedret (Bergman 1977: 341). Blant andre, den tyske regissøren Max Reinhardt (1873-1943) var svært opptatt av scenebelysning. I arbeidet med til dømes forestillingene *Kong Ødipus*, *Orestes* og *The Miracle* videreutviklet han bruken av spotbelysning (som illustrert i figur 3.3).

In the performances of *Oedipus Rex*, *Orestes* and others, he directed, with lanterns placed out in the auditorium, clearly defined cones of light on separate groups on the projecting "orchestra" or concentrated a beam of light on a separate figure. This had, as we know occurred also in the 19th century theatre in occasional scenes with the aid of limelight or the arc lamp. But Reinhardt built up the whole performance with this flexible lighting which became an effective means in the mass production.

(Bergman 1977: 343)



Figur 3.3 Spotbelysning i Max Reinhardts *The Miracle* (1911-1912) på Olympia Hall (London).¹⁰

I årene mellom 1890 og 1950 ble belysningsteknologi utviklet gjennom stadig mer effektive typer for spotbelysning, med nye typer lamper, lanterner (metallbokser) og linser som kunne forme lysstråler med forskjellig intensitet, omkrets og form (Bergman 1977: 351). Lysinstallasjoner i første halvdel av det 20. århundre var i utgangspunktet laget for den tradisjonelle scenen med flate scenedekorasjoner, men fungerte ikke så godt med de moderne plastiske scenedekorasjonene og med cyclorama eller rundhorisont i bakgrunnen. Moderne teaterproduksjoner hadde behov for et sterkere, og mer fleksibel belysning og spesielt avgrenset og projisert belysning, som ikke kun belyste scenerommet helt eller delvis, men som også kunne belyse mindre avgrensede eller utvalgte elementer i scenerommet (Fuerst og Hume 1967: 111). Scenebelysning ble nå stadig mer differensiert mellom *spot* og *flom* lyskilder. En lyskilde som gir en smal lysstråle og opplyser et mindre rundt felt når den treffer scenegulvet kalles for spot. En flom er en lysstråle som belyser scenen i større omfang (Moran 2007: 27). Denne utviklingen førte til nye ideer om lyskildenes plassering. For eksempel ble noen lyskilder plassert på tårn i

¹⁰ Hentet fra web. Tilgjengelig fra: <https://static.kunstelo.nl/ckv2/moderne/moderne/reinhardt/MaxReinhardt.htm> (Hentet 19.11 2018)

vingene av scenen for å gi sidelys, eller på trosser over scenen og bak eller over publikumsområdene på balkongen eller over parterret. Siden 1930 har det blitt utviklet lyskonsoller som lamper kunne kobles til og styres fra.

Samtidig fortsatte utviklingen av fargesystemer. På slutten av 1800-tallet fantes filtre i tre eller fire farger. På midten av 1900-tallet var det utviklet fargefiltre i omtrent seksti forskjellige fargetoner (Bergman 1977: 352). Når farget belysning først ble introdusert i teater var det i form av et tre-fargesystem som bestod av hvitt, blått og rødt. Ettersom lysstrålen fra gasslyset var spesiell varm i tonen og det nyutviklede elektriske belysningssystemet muliggjorde for en kaldere hvit belysning, ble den varme tonen fra gasslyset lagt til i fargesystemet som gul. Etter hvert ble fargesystemet utviklet til å inneholde grønt (Fuerst og Hume 1967: 107). I dag er det mulig å velge mellom hundrevis av fargefiltre med forskjellige farger og fargetoner. Tidligere ble fargefiltre laget av glassmateriale, mens nå lages de som regel av plastikk. Med utviklingen av moderne lanterne – metallboksene, ble det også utviklet en filterramme som kunne plasseres foran lyskasterens linse. For å oppnå farget belysning plasseres plastfilteret i filterrammen og en hvit lysstråle sendes igjennom. Den hvite lysstrålen er resultat av alle bølgelengdene i fargespekteret som er samlet i en enhet. Hvis en skal lage belysning i en annen farge må bølgelengdene som ikke er nødvendige i dannelsen av fargen reduseres. Når den hvite lysstrålen treffer filteret blir dermed alle andre bølgelengder enn de som danner den hvite fargen holdt tilbake. På denne måten vil lysstrålen anta fargen tilsvarende filteret (Moran 2007: 59). Ved benyttelsen av moving lights og LED systemet har det de siste årene blir enklere å styre farger (og lyskasterens vinkler og bevegelser) fra et lysbord.

Dagens belysningssystemer kan fylle scenerommet med form, mønster, tekstur eller atmosfære alt etter dramaturgiske behov og ønsker. Scenerommet omkring skuespilleren har gjennom den tekniske og kunstneriske utviklingen blitt mer tre-dimensjonal. Malte scenedekorasjoner har blitt erstattet med romlighet og teksturer (Pilbrow 1997: 186). Den kanskje betydeligste utviklingen har skjedd i forholdet mellom skuespilleren og tilskueren. Slukking av lyset over publikum som ble standard mot slutten av 1800-tallet, og spesielt etter innføringen av den elektriske belysningen, ble et signal til publikum om at nå skulle de stilne og rette sin fulle oppmerksomhet mot scenen. Men for å bli ordentlig belyst måtte skuespilleren nå opptre relativt inne på bakscenen. Dermed vokste også avstanden mellom skuespilleren og den mørklagte tilskueren. En rekke moderne instruktører innså at dette virket ødeleggende for forholdet mellom disse to parter, den levende skuespiller og det levende publikum og kommunikasjonen

mellom de (Pilbrow 1997: 186). Oppfinnelsen av spotlyskasteren la tilrette for skuespillerens langt friere bevegelse i scenerommet ved å belyse deres kropper og ansikter, og ved å følge de rundt i scenerommet. Oppfinnelsen tilrettela også for skuespillerens friere bevegelser gjennom å kunne følge deres hoder eller kropper rundt i scenerommet. Denne lysteknologien tilrettela også for skuespillerens muligheter til å bevege seg blant publikum og likevel beholde oppmerksomhet på seg selv.

Lysteknologien har altså gjennomgått en omfattende utvikling siden introduksjonen av den elektriske belysningen. Der lysteknikere slet med å belyse hele scenen med voksbelysning, oljebelysning, fakler og gassbelysning i tidligere århundrer har lyssetteren i dag uendelige muligheter for styring av alt fra belysningens intensitet og bevegelse til farge i et datamaskinstyrt lyskonsoll. En hel forestilling kan lyssettes kun ved noen tastetrykk og en nøye planlagt plassering av lyskastere (Pilbrow 1997: 187).

3.2 Adolphe Appia

Omtrent samtidig med introduksjonen av den elektriske belysningen registrerte teaterteoretikeren og scenografen Adolphe Appia (1862-1928) en rekke estetiske konflikter og disharmonier i teaterets visuelle aspekter. Han innså at det var nødvendig med en grunnleggende reformasjon av scenografi og belysningsteknikkene i teateret (Abulafia 2016: 15). Appia mente at lyssettingen skulle ta utgangspunkt i og virke sammen med en plastisk romlig scenografi og skuespilleren som en tre-dimensjonal figur i scenerommet. Han forstod og beskrev rommet og belysningen med utgangspunkt i en musikalsk forståelse, som han utviklet gjennom studiet av Wagner sine operaer (Abulafia 2016: 20). I *Die Musik und die Inszenierung* la Appia frem en hard kritikk av det realistiske illusjonsteateret. Som utgangspunkt tok han Richard Wagner sitt "Wort-Ton-Drama"¹¹ (Bergman 1977: 323). Appia var fascinert av Wagners sammenbinding av musikk og libretto. Likevel ble Wagners iscenesettelse av *Parsifal* i 1882 ved Festspielhaus i Bayreuth en skuffelse for han. "The performance suffered from a lack of expressiveness in the singers' movement on stage, the use of space was not imaginative enough and the overall impression was monotonous" (Beacham i Abulafia 2016: 15). Appia mente at skuespilleren måtte være det sentrale elementet i en forestilling og dermed hierarkisk overordnet belysningen (Bablet 1982: 58). På den måten

¹¹ "Wort-Ton-Drama" er som gjengitt i Bergman (1977: 323) et musikalsk drama som er realisert som scenisk visjon eller en scenisk organisme der alt på scenen skal være gjennomsyret av musikk og de levende skuespillere med stemme, gestikk, mimikk og bevegelser i sentrum.

skulle lyset fungere kun som et medhjelpene element i scenerommet, og kulissene med det malte lyset og de malte skyggene skulle fjernes:

...in order to have light on stage, one [malte kulisser] or the other [skuespilleren] must be sacrificed. If we dispense with the actor, the drama is effaced, and we fall into diorama. Therefor the painting must be sacrificed.

(Appia 1969: 75)

Skuespilleren bærer musikken og for konsistens bør scenerommet omkring skuespilleren være designet i harmoni med skuespillerens opptreden. Appia kritiserte illusjonsteatret fordi han mente at det gjorde det motsatte, at illusjonsteatret medførte disharmoni i samvirkningen mellom rommet og skuespilleren (Bergman 1977: 323). Dette er et viktig poeng i Appias kritikk av det realistiske illusjonsteater. De to-dimensjonale kulissene som var malt i tre-dimensjonal illusjon (trompe l'oeil) harmonerte ikke med den tredimensjonale skuespilleren, belysningen av skuespilleren og andre tredimensjonale sceneelementer. Skuespilleren virket som en fremmed i det illusjonistiske scenerommet. Og dermed virket rommet heller ikke troverdig for skuespilleren (Bablet og Bablet 1982: 12). Appia mente derfor at lyset skulle innta en heller

Scenebilde slik Appia forsto det bestod av tre elementer:

1. Form - den plastiske utformingen av scenerommet
2. Farge - maleri
3. Belysning

Of these three elements, painting has become predominant and an illusion has been painted on wings, set pieces, and backdrops, which all together attempt to convey a picture: thus a painted plasticity which is illusory, contrasting with the real plasticity of the actor. The scenic illusion is impossible because of the level floor, the borders which form a horizontal cutting-off above so as to conceal the light sources and screen off the flies. Above all, it is impossible because of the combination of the volumes of human bodies and the perspectives painted on plane surfaces. Appia's solution to the problem is, as we know, the use of practicables, i.e. real, plastic volumes, an architecture that designs the room and, by differently coloured lighting may change its appearance, a light that enfolds the actors and is not imaginary.

(Bergman 1977: 324)

I følge Appia stod altså de to-dimensjonale kulissene i en grunnleggende motsetning til den ekte, tre-dimensjonale skuespillerens plastisitet. Løsningen på dette estetiske problemet var

ifølge han å utforme scenerommet med plastisk-romlige elementer, og fjerne de illusjonistisk malte scenedekorasjoner. Dette ville gi rom for en mer kreativ og troverdig lyssetting.

Appia skiller mellom tre typer for lyssetting:

1. "Helligkeit" - generell belysning som reflekteres diffust over scenen
2. "Gestaltendes Licht" - kreativ belysning
3. Det malte lyset

Illusjonsteateret benyttet den generelle belysningen "helligkeit" i kombinasjon med malt to-dimensjonal belysning og skyggevirkninger (trompe l'oeil) (Bergman 1977: 235). Skuespilleren, belyst av den generelle belysningen beveget seg i et scenerom der skyggene var malt på kulissene. Det var dermed ikke enkelt å gå i ett med omgivelsene i den malte illusjonen. Appia var ikke den første til å ta i bruk en kreativ og ekspressiv belysning, men han var den første til å totalt utelukke bruken av malte kulisser i scenerommet. Lyssetting fikk en viktig rolle i illusjonsdannelsen om en ekte verden gjennom belysning av skuespilleren og resten av scenografiens tredimensjonale elementer. På denne måten fikk belysning rollen som "visuell musikk," som ikke lenger skulle tjene den *malte* illusjonen, men bidra til en ekspressiv og poetisk helhet på scenen (Bergman 1977: 325).

Bergman (1977: 325) skriver at scenelysets kreative funksjon kan først og fremst realiseres gjennom bevegelige lyskilder som gir uendelig mange muligheter for belysning. Denne tankegangen omfatter alt fra plassering, intensitet og bruk av fargefiltre. En "poetisk musikalitet" kan oppstå ved regulering av lysstrålens volum, regulering av lysets og fargens intensitet, og regulering av lysets bevegelser i scenerommet. Fargefiltre kan variere i fargene og grader av gjennomsiktighet og kan slik skape alle mulige fargevariasjoner. Belysningens bevegelser oppstår når til dømes en lyskaster/projektor endrer retning, eller hvis avskjermingen¹² blir flyttet til en annen del av scenen.

In that these combinations of colour, form and movement between them and together with the other elements in the picture are interwoven in perceptual change, they do indeed create an unlimited number of possibilities.

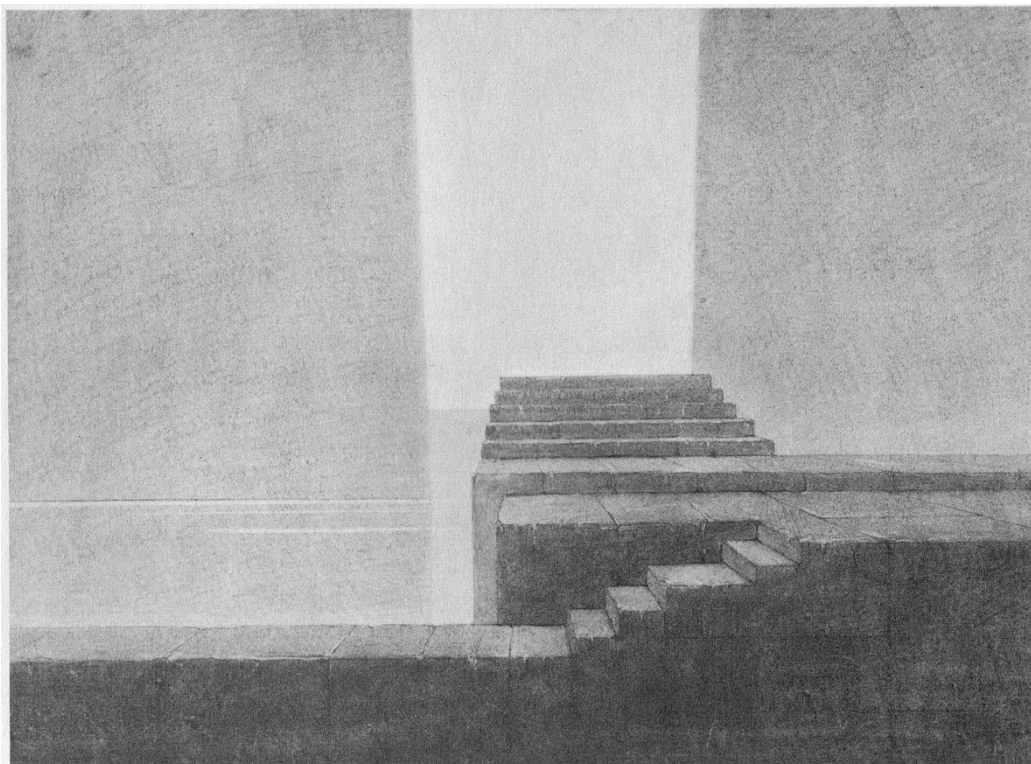
(Appia i Bergman 1977: 325)

¹² Avskjerming – når belysningen konsentreres på en bestemt del av scenen.

I 1909 fikk Appia mulighet til å prøve sine teorier i praksis når han lagde scenografien for koreografen Jaques Dalcroze som eksperimenterte med å lage forestillinger basert på rytmisk gymnastikk. For prosjektet lagde Appia en serie med "espaces rythmiques." Appias idé var å fremme det musikalske uttrykket gjennom utformingen av en plastisk-abstrakt scenearkitektur bestående av trapper, platåer og ulike høydenivåer (se figurene 3.4 og 3.5) (Bergman 1977: 329). Hensikten var å legge til rette for musikalske uttrykk gjennom kroppens bevegelser. (Bablet og Bablet 1982: 13). Men scenerommets arkitektur og menneskekroppen smeltet først sammen til en romlig og musikalsk enhet gjennom belysningen.

Thus the all-powerful light, supple to music, will be united with it; light without which there is no plasticity; light which fills the room with brightness and moving shadows: which falls in placid drops or which blazes forth in coloured, live beams. And the bodies, basking in its animating atmosphere, will find themselves in it and greet the Music of Space.

(Appia i Bergman 1977: 329)



Figur 3.4 Appias scenografi med trapper, platåer og ulike høydenivåer for "Espaces Rythmiques."¹³

¹³ Bildet hentet fra Bablet, D. (1982). *Adolphe Appia 1862 – 1928 Actor - space – light*.



Figur 3.5 Appias scenografi med trapper og forskjellige høydenivåer for "Espaces Rythmiques."¹⁴

Appias teorier og reformer av scenebelysningen dannet forutsetning for mange senere teaterutøvers innredning og belysning av scenerom. Blant disse den postmoderne regissøren Robert Wilson som selv anser Appia som sin forgjenger (Shevtsova 2007: 64).

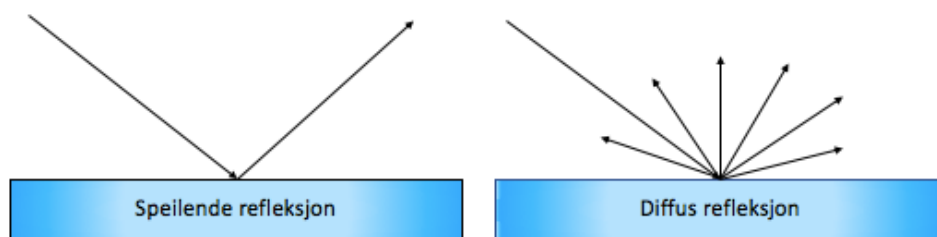
¹⁴ Bildet hentet fra Bablet, D. (1982). *Adolphe Appia 1862 – 1928 Actor - space – light*.

Kapittel 4. Belysningsteknologi og lysets egenskaper

I forrige kapittel redegjorde jeg for belysningsteknologiens utvikling fra renessansen frem til i dag. Moderne lysteknologi kan brukes til å skape visuelle effekter av en høyere kvalitet enn det som før var mulig. Jeg vil i dette kapitlet dermed gjøre rede for sentrale belysningsinstrumenter som brukes i lyssetting av dagens forestillinger og terminologi innen lysteknologi og dets egenskaper. I første delkapitlet vil jeg gi en beskrivelse av begrepene *speilende* og *diffus* refleksjon. Videre vil jeg redegjøre for noen av scenebelysningens viktigste egenskaper; *intensitet, plassering, lysstråle, distribusjon, farge, tid* og *bevegelse* med referanser til beskrivelser gjort av lyssetteren Nick Moran og teoretikerne W. Oren Parker og Harvey K. Smith. Til slutt vil jeg gjøre rede for moderne lysteknikk.

4.1 Speilende og diffus refleksjon

I følge Moran (2007: 11) kan ikke vi se lys. Det vi kan se er objektene som belyses av lysets bølgelengder. Vi kan altså se belyste objekter, belysningskildene og hva det treffer, men ikke lysstrålen i seg selv. Når en for eksempel observerer en lysstråle som strekker seg over scenen er det fordi lyset reflekteres fra små partikler i luften, som for eksempel støv eller røyk (Moran 2007: 11). Lyset reflekteres fra flater i retning mot øye, slik at en klarer å oppfatte det. Lyset reflekteres fra flater på to måter:



Figur 4.1 Speilende og diffus refleksjon (inspirasjon fra Moran 2007: 13).

I *speilende refleksjon* reflekteres lyset fra en blank flate, som for eksempel speil eller vann. Lyset treffer objektet i en bestemt vinkel og reflekteres oppover i samme vinkel. Jo blankere objekt, desto sterkere refleksjon av lyset (Moran 2007: 13).

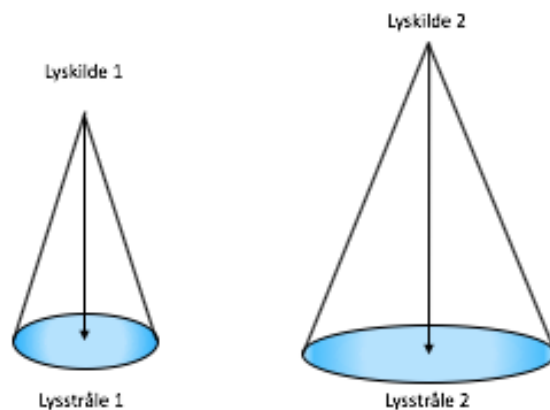
I *diffus refleksjon* treffer lyset en mindre blank eller polert flate, for eksempel scenegulvet, i en bestemt vinkel, men reflekteres diffust i alle retninger (Moran 2007: 13).

4.2 Belysningens egenskaper

Lysdesigneren Nick Moran (2007: 46-48) deler scenelysets egenskaper i fem kategorier, *intensitet, plassering, farge, lysstråle* og *tid*.

Intensitet

Ved begrepet intensitet kan en måle og begrense hvor mye lys som skal være tilstede på scenen til enhver tid. En viss mengde av lys må være tilstedeværende for at publikum skal kunne oppfatte objektene, figurene eller handlingen på scenen. Intensiteten i lysstrålen avhenger av hvor langt unna objektet lyskilden er plassert. Hvis lyskilden er lenger unna forstørres lysstrålens omkrets og intensiteten avtar (se figur 4.2).



Figur 4.2 Distribusjon av lysets intensitet knyttet til lyskasterens plassering (inspirasjon Moran 2007: 47).

Intensitet kan blant annet brukes for å styre tilskuernes blikk mot objektet som lyssetteren ønsker å rette oppmerksomhet mot. Dette kan eksemplifiseres med drapsscenen i Wilsons *Woyzeck* (2000) på Betty Nansen Teatret i København. På bildet (se figur 4.3) retter Wilson oppmerksomhet mot kniven og hånden, ved en smal følgespot som intensiveres i samsvar med knivens høypolerte overflate. *Woyzeck* er ellers mørklagt og synes kun som silhuett i samvirkning med det røde bakteppet. Offeret, Marie, tiltrekkes også stor oppmerksomhet gjennom profilspotbelysningen fra taket. I dette tilfelle er det snakk om diffus refleksjon i det lyset ikke reflekteres i den grad som fra kniven. På denne måten vil tilskuernes oppmerksomhet i størst grad være rettet mot kniven.



Figur 4.3 *Woyzeck* (2000) i regi av Robert Wilson ved Betty Nansen Teatret i København. Foto: hansen-hansen.com.¹⁵

Plassering

I dannelsen av virkninger som i figur 4.3, er lyskilden rettet i en vinkel slik at lysstrålen når det som skal belyses. Det er da snakk om egenskapen *plassering*. Begrepet viser til lysstrålens retning fra lyskilden mot et objekt, og hva lysstrålen belyser på vei mot objektet, til dømes scenografiske elementer, støv eller røyk. Begrepet omfatter ikke minst hva *konsekvensene* vil være dersom lysstrålen treffer et objekt. Dette kan for eksempel være skygger. Ved observasjon av lysstrålens retning og omkrets samt skyggestørrelsen kan en analysere hvor lyskilden er plassert i forhold til det belyste objektet (Moran 2007: 46).

Lysstrålen

Lysstrålen anses som en av lysets viktigste egenskaper og kan defineres av egenskapene intensitet, størrelse (omkrets) og retning. En lysstråle er den sammenstillingen av bølgelengder som sendes fra en lyskilde til å belyse et objekt. En profilspot kjennetegnes for eksempel av en flat lysstråle med skarpe kanter, der intensiteten er overordnet jevn gjennom hele lysstrålen. Lysstrålen fra en profilspot kan formes i bestemte former blant annet ved bruk av *gobos*, som

¹⁵ Bildet hentet fra Wilsons website. Tilgjengelig fra: <http://www.robertwilson.com/woyzeck/> (Hentet 10.10 2018)

er metallplater med utskåret mønster som projiseres i scenebildet ved at lysstrålen sendes gjennom (Moran 2007: 46).

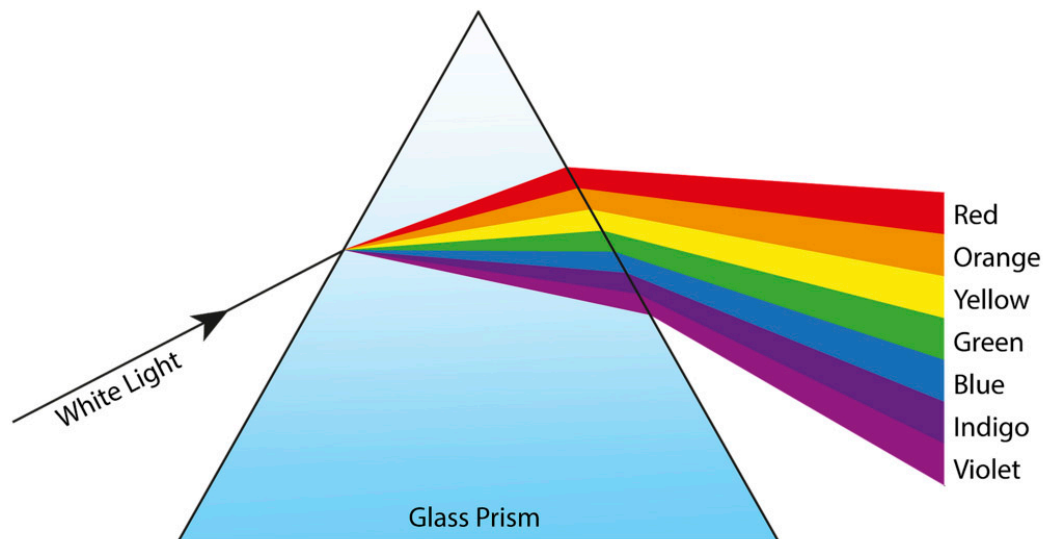
Light provides *form* and *direction* tools for the designer's effective use. The form of the distribution can vary from a wash or flood of light over the entire stage to a pencil-thin ray carefully focused on a specific area or actor.

(Parker og Smith 1974: 351)

Som definert på side 22 kan lysstrålen altså være rund og smal i omkrets (spot) eller ta for seg større områder (flom). Lysstrålen fra flom belysning er noe svakere i intensitet, og vil dermed være mykere i kanter idet den treffer scenen. Lyskilder som produserer lysstråler med myke kanter kan for eksempel være *fresneller*. Lavere intensitet i lysstrålen kan være fordelaktig for belysningen av scenen i sin helhet. De myke kantene kan sammensettes lettere, og på den måten danne en jevn belysning over større område enn en lysstråle med harde kanter ville gjort. Ved å sette *låvedørene*, (vingene på framsiden av en fresnell eller plano-convex lampe) i bestemte vinkler kan lysstrålens omkrets avgrensnes (Moran 2007: 66).

Farge

En hvit lysstråle som projiseres gjennom fargede filtre vil resultere i farget lys. Hvit lys er optisk sett et lys som tilsynelatende ikke tilknytter seg en bestemt farge, mens det egentlig er en effekt, eller en illusjon som oppstår når alle bølgelengdene i det visuelle spektrum blandes i ett og der alle farger projiseres med omtrent like sterk intensitet (Moran 2007: 46). Dette illustreres i figur 4.4 der hvitt lys projiseres gjennom et glass prisme. I bildet deles hvitt lys i alle dets komponente farger. For å, eksempelvis, lage rødt lys må alle bølgelengdene i det hvite lyset sendes gjennom et rødt filter. De resterende fargene av det visuelle spekter blir så stoppet opp, og kun den røde fargen slipper gjennom. På denne måten kan hvitt lys deles i alle dets komponente farger gjennom fargefiltre (Moran 2007: 46).



Figur 4.4 Hvitt lys som deles i dets komponente farger idet det projiseres gjennom et glass prisme¹⁶.

I tillegg til det visuelle fargespekteret kan vi skille mellom varmt og kaldt lys. Disse begrepene brukes for å beskrive "temperaturen" i fargetonen. Varm og kald belysning brukes for eksempel i lyssettingen av atmosfæren i en scene. En varm lysstråle kjennetegnes av gule, oransje og røde undertoner og skuespillere som belyses av denne ser som regel gylne og sunne ut. En kald lysstråle kan derimot virke skarp og avslørende og tilegner seg blå undertoner. Denne er ofte sterkere i intensitet og gir av den grunn hardere skygger enn varm belysning. Kaldt lys kan i motsetning til det varme lyset skape illusjon om at karakteren er syk (Moran 2007: 61). Robert Wilson bruker varm og kald belysning blant annet til å fremheve scenografielementenes plastisitet (Thygesen 2002: 62). For eksempel vil han anvende kald belysning for å tiltrekke fokus, og varm belysning der fokuset ikke skal ligge (Thygesen 2002: 67).

Tid

Very few productions keep the same lighting state throughout the performance, and even if they did, for reasons to do with the way human eye/ brain channel works, the audience perception of the light may well change over time anyway.

(Moran 2007: 46)

Moran (2007: 46) beskriver elementet *tid* som "the ever-present fifth element of performance lighting." Det vil si at lys er et stadig tilstedeværende element som til en hver tid også er i endring. Selv i forestillingene der lyssettingen er den samme gjennom hele, kan det virke som

¹⁶ Hvitt lys gjennom et glass prisme hentet fra nett. Tilgjengelig fra: <https://igcseaid.wordpress.com/notes/coordinated-science-0654/p8-4-dispersion-of-light/> (Hentet 12.11 2018)

at den endres gjennom tilskuerens persepsjon av det. Tilskueren blir over tid vant til lyse eller mørke omgivelser, og synet tilpasser seg dette.

Bevegelse

Parker og Smith (1974: 352) gir også en kort beskrivelse av de omtalte egenskapene, men legger til en sjette egenskap, lysstrålens *bevegelse*. Egenskapen fungerer i stor grad som en samleegenskap i det den innebærer alle endringer i belysningens retning, intensitet, plassering, eller endring med tid. En bevegelse i intensitet vil for eksempel være et scenerom som mørkner med tiden, da avtar *intensitet* over *tid*. Bevegelse i farge kan være varme fargetoner fra peisen i en stue, som endres til vinterens kalde fargetoner idet skuespilleren går "ut." Bevegelse i plassering kan være et skift i hvor i sceneområdet belysningen kommer fra. Skal for eksempel en virkelighetsnær forestilling symbolisere solens gang vil det være forskjell i lyskildens plassering på grunnlag av hvilken tid på dagen vi befinner oss i. Foregår handlingen midt på dagen vil lyskasteren belyse scenen fra en høyere plassering og vil være sterkere i intensitet og kaldere i fargetone enn når solen beveger seg bak horisonten ved solnedgang. På denne måten avhenger egenskapene i stor grad av hverandre.

4.3 Moderne belysningsteknikk

I dette delkapitlet gir jeg et overblikk over grunnformene og terminologi for generell scenebelysningsteknikk. Det kan i første omgang virke som at det finnes overveldende mange lyskilder, men egentlig finnes det kun noen få grunnleggende typer, som det finnes mange varianter av (Parker og Smith 1974: 418).

Aller først vil jeg gjøre rede for de instrumentene som muliggjør for den moderne lyssettingen av scenen, *lyskonsoll* og *dimmer*. Et lyskonsoll er et teknisk bord med knapper der lyscues programmeres og styres fra under forestillingen (Abulafia 2016: 102). Lyskildene kobles ved ledning til en dimmer, som sender signaler til og sammenkobler lyskildene med lysbordet. På denne måten kan belysningens egenskaper styres fra lysbordet. Moran (2007: 26-28) adskiller de sentrale lyskildene ved å dele dem inn i tre kategorier; 1. *Flom* 2. *Profiler* og 3. *Fresnell, PC* og *PAR 64*.

Som tidligere nevnt belyser *flom-lyskilder* scenen med en lysstråle i vid vinkel. Lysstrålens omfang bestemmes av lyskildens form. Disse lyskildene har som regel ingen linse og brukes

for belysning av større områder i scenebildet, som for eksempel bakteppet eller scenegulvet, og er nyttige som arbeidslys (Moran 2007: 26).

Profiler plasseres som regel på *front of house* (FOH) trosser i taket. De produserer i seg selv spotter med harde kanter, men lysstrålen kan formes ved innstilling av *skodder*, ved bruk av *gobos* eller ved bruk av en *iris*. Skodder, ikke til å forveksles med tidligere nevnte låvedører, er metallplater, også kalt *kniver* som er en fast del av lyskasteren (metallboksen) og brukes til å avgrense lysstrålen i rektangulære former. Gobos er, som tidligere nevnt, metallplater med utskåret mønster. Metallplaten settes i en åpning foran linsen. Iris er også en type metallplate, som regulerer spottens omkrets, men er en fast del av lyskasteren. Skodder og gobos er derimot uavhengige deler som plasseres foran linsen etter behov (Wolf og Block 2013: 364).

Fresneller, *PC-er* og *PAR 64* har fått sine navn på grunn av enhetenes gjenkjennbare linser (se figur 4.5). Fresnellen kjennetegnes av sirkler i linsen, PC (Plano-Convex) kjennetegnes av en linse som er glatt på overflaten, mens PAR 64 (parkanne) sin linse deles horisontalt og vertikalt i små deler og kan minne om en billampe. Alle tre tilhører gruppen *tungsten* belysning som i grunn gir hvitt lys i varme fargetoner.



Figur 4.5: Fra venstre: fresnell-linse, PC-linse og parkanne-linse¹⁷

Den vesentlige forskjellen mellom fresneller og PC-er er linsen. Lysstrålens omkrets fra disse lyskasterne bestemmes av lyspærens beliggenhet i forhold til linsen. Når lyspæren (i lyskasteren) flyttes nærmere linsen gir enheten en lysstråle som belyser et større område av scenen - er større

¹⁷ Bildene hentet fra Pacific Northwest Theatre Associates på nett. Tilgjengelig fra: <https://www.pnta.com/lighting/parts/fixture-parts/lenses> (Hentet 15.10 2018)

i omkrets. Motsatt virkning skjer når lyspæren flyttes lenger unna linsen. Lyspæren kan flyttes manuelt ved å bevege en spake som er festet til lyskasterens side. Lysstrålene fra disse enhetene kjennetegnes av myke kanter som muliggjør for en relativt enkel måte å sammensette belysningen i en flom (Moran 2007: 27). Det er også vanlig å bruke låvedører for å avgrense størrelsen på lysstrålen. Låvedører er som sagt vinger som festes på metallboksen foran linsen og som avgrenser lysstrålen i bestemte vinkler.

Mens fresneller og PC-er gir en rund spot, kjennetegnes parkannen av en nærmest oval spot. Lysstrålen har derimot den samme mykhet i kantene som spres fra fresneller og PC-er. Det finnes imidlertid ikke muligheter for manuell styring av lysstrålens størrelse slik som ved spaken, eller låvedørene på fresnellene og PC-ene (Moran 2007: 27). I følge John Torres, Wilsons co-lysdesigner sin lysplan for *Edda* ble det brukt 114 parkanner for belysningen av øvre og midtre delen av bakteppet.

Bakteppet (cyclorama) er en hvit duk på bakscenen som belysning kan reflektere gjennom, og på den måten danne en farget bakgrunn. På gulvet, og i luften bak teppet er det plassert lyskasterer som brukes spesielt for belysning av cyclorama i teater. Dette kan være lyskasterer som består av enten en eller flere *celler* og som bidrar til en jevn fordeling av belysning over bakteppet. Abulafia (2016: 132) skriver om belysning av bakteppet i *Madama Butterfly* (2000) at:

The softness of the blue light is achieved by the use of lights especially suited for illuminating backdrops and cycloramas, like fluorescent tubes or halogen cyclorama lights. This lighting is positioned just behind the backdrop and is focused in the direction of the backdrop and the auditorium.

Flommer, profiler, fresneller, pc-er og parkanner sine egenskaper kan i dag i stor grad etterlignes av *moving lights*. Dette er allsidige lyskilder som installeres med flere gobos, og som ofte kommer med muligheten for automatisk rotering. Egenskapene lysstråle, intensitet, farge, bevegelse, og her også gobos kan på denne måten styres fra lyskonsollen. De siste tjue årene har *moving lights* hovedsakelig blitt benyttet av musikkindustrien, etter hvert har de også gjort sin entré i teatret, som oftest ved lyssetting av storslagne musikaler og operaer. I dag benyttes *moving lights* i større grad også ved lyssetting av forestillingene på institusjonsteatre (Moran 2007: 65).

I tillegg til flommer, fresneller, parkanner, profiler og moving lights brukes, ifølge Torres sin lysplan for *Edda* lyskildene: *følgespot*, *lysrør* og *LED-strip belysning*.

Følgespot er en viktig lyskilde i enhver av Wilsons forestillinger og muliggjør skuespillernes bevegelsesfrihet innenfor strenge rammer. Dette kommer jeg tilbake til i neste kapittel. Følgespot er en spot som styres manuelt av lysteknikere under forestillingen fra FOH, gjerne fra en balkong, og kan brukes blant annet for å tydeliggjøre skuespilleren, hans/hennes ansikt eller andre detaljer i scenerommet (Keller 2010: 153).

Lysrør som tidligere hovedsakelig ble brukt for belysning av fabrikker og kontor, er i dag i stadig økende grad vanlig å finne på scenen. Lysrørens diffuse og diskrete egenskaper kan for eksempel utnyttes på samme måte som tidligere rampelys, eller for belysning av bakteppet. I motsetning til tidligere nevnte lyskilder gir ikke lysrør lysstråler i form av spot- eller flombelysning, men sprer en diffus belysning i område omkring seg (Moran 2007: 33).

For belysning av enkelte scenografiske elementer i *Edda* brukes enten *electroluminescent film* (EL film) eller fleksibel *LED-strip* belysning. På grunn av EL filmens lave wattstyrke, og dermed svake lysstråle brukes denne belysningen som regel som et dekorativt element i scenerommet. EL filmbelysning ble populær på 90-tallet på grunn av dens evne til å kunne formes og klippes etter behov (Keller 2010: 161).

Electroluminescent films have only a limited use owing to their low luminosity. However, as they are easy to use, they enable a playful approach to light design. The surface of the film is glossy, smooth and extremely thin, from 0.1 to 1.2 mm, depending on the protective layer. Films are available in many colours, including white, and can be cut to any shape without losing any of their luminosity.

(Keller 2010: 105)

Robert Wilson synes å ha brukt EL filmstriper i belysningen av noen av sine iscenesettelser, til dømes *The Blacks* (2014) på Odéon-Théâtre de l'Europe i Paris (se palmene i figur 4.6). EL filmbelysning ble oppfunnet i 1936, og siden har det blitt oppfunnet nye teknikker for fleksibel belysning. Den første *Light Emitting Diodes* (LED) lyskilden ble oppfunnet allerede i 1962, da bestående av et lite rødt lys (Keller 2010: 105). Siden har LED gjennomgått betydelige forbedringer. Under lysdesignkonferansen Showlight i München i 2005 uttrykte lysdesigneren Paule Constable misnøye over LED-belysningen: "They don't smell right" (Moran 2007: 33). I dag blir LED benyttet i større grad på teaterscener. Det er mange likheter mellom disse to teknikkene og det kan være vanskelig å skille mellom dem på avstand. På

samme måte som EL filmbelysning kan også LED-lysstripene klippes og formes etter behov. Ifølge lysplanen for *Edda* er det plassert en 15 meter lang LED-lysstripe foran bakteppet.



Figur 4.6 *The Blacks* (2014) i regi av Robert Wilson på Odéon-Théâtre de l'Europe i Paris. EL film brukt i lyssettingen av palmene. Foto: Lucie Jansch¹⁸

¹⁸ Hentet fra Robert Wilsons website. Tilgjengelig fra: <http://www.robertwilson.com/the-blacks> (Hentet 17.11 2018)

Kapittel 5. Robert Wilson

Robert Wilson (f. 1941) fra Waco, Texas, har vært en kjent figur innen scenekunst siden slutten av 60-tallet når han lagde sine første forestillinger i New York. 1960-tallet var preget av eksperimentelle former innen happening og performancekunst som også var inspirert av førkrigstidens avantgarde i Europa (Arntzen 1990: 4). På 70-tallet fikk Wilson internasjonal oppmerksomhet på grunn av hans sterkt visuelle oppsetninger, såkalte "silent operas." De mest kjente blant disse er forestillingene: *Deafman Gance* (1970) og *Einstein on the beach* (1976). Siden 80-tallet har Wilson beveget seg i retning av klassiske operaer og dramatikk, til dømes forestillingene *Hamletmachine* (1986), *King Lear* (1990), *When the dead awaken* (1991), *Madama Butterfly* (1997), *The Lady from the Sea* (1998), *Woyzeck* (2000) og *Peer Gynt* (2005) (Hyldig 2006: 47). De siste ti årene har Wilson iscenesatt blant annet storskala forestillinger som: *Faust* (2008), *Shakespeare's sonnets* (2009), *The Life and Death of Marina Abramovic* (2011), *Macbeth* (2014), *1914* (2014), *The Blacks* (2015), *Edda* (2017) og *The Sandman* (2017).¹⁹

På grunnlag av Wilsons estetikk og karakteristiske egenart blir hans forestillinger omtalt under paraplybegrepet *visual performance*, eller *visuell dramaturgi*. Visuell dramaturgi kan virke som et paradoksalt begrep idet den ikke kun tar for seg visuelle elementer, men også tekstlige og lydlig elementer. Knut Ove Arntzen (1990: 8) definerer begrepet som en dramaturgi der romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet ikke er ordnet i hierarkiske systemer, men er blitt likestilt med hverandre. Det visuelle forblir likevel det styrende elementet i forestillingen (Arntzen 2007: 110). Svein Gladsø (2005: 148) legger til at en visuell dramaturgi ikke nødvendigvis trenger å innebære en tradisjonell fortelling, og på den måten heller ta i bruk en konseptuell tilnærming som utgangspunkt for forestillingen. I følge Thygesen (2002: 63) synes ikke Wilsons visuelle konsept å illustrere fortolkninger av en tekst, men heller en bestemt estetisk verdisettelse. Skuespilleren fungerer som et likestilt element på linje med belysningen samt øvrige elementer, og belysning blir en selvstendig aktør i seg selv.

Robert Wilson har gjennom sitt virke inntatt en betydningsfull rolle i utviklingen av teaterets lyssetting og har nærmest gjort lyset til det representerende elementet for sin estetikk. Gjennom hans karakteristiske lyssetting og nære forbindelse til den amerikanske teateravantgarde har han

¹⁹ Hentet fra Wilsons website. Tilgjengelig fra <http://www.robertwilson.com/past-productions/> (Hentet 10.11 2018)

blitt en teaterregissør i verdensklasse. Hans musikalske evne til å gjennomkomponere en forestilling med belysning, hans inngående kjennskap til de lystekniske virkemidlene, og hans bruk av teatermaskineriet har bidratt til at Wilson gjerne blir omtalt som lysets mester (Thygesen 2002: 61).

5.1 Wilsons karakteristiske lysbruk

Light is the most important part of the theatre. It brings everything together, and everything depends upon it. From the beginning I was concerned with light, how it reveals objects, how space changes when light changes. Light determines what you see and how you see it. If you know how to light, you can make shit look like gold. I paint, I build, I compose with light. Light is like a magic wand.

(Wilson i Thygesen 2002: 61)

Mens fortolkningen av den sceniske teksten synes å falle i bakgrunnen, vektlegges det visuelle konseptet i stor grad i Wilsons teater. Gjennom hans forestillinger presenteres tilskuerne for en minimalistisk estetikk som skapes gjennom balansering av visuelle elementer som lys, farge, bevegelse, form, og dynamikk. Hans studiebakgrunn i arkitektur og billedkunst kommer frem i hans hyppige bruk av geometriske former som scenografiske elementer (Thygesen 2002: 62). For å fremheve elementenes plastisitet tilsetter han kald og varm belysning. Det kalde lyset har en tendens til å tiltrekke seg mer oppmerksomhet enn det varme lyset. Derfor anvender Wilson kald belysning for det elementet han ønsker å fremheve, for eksempel hos skuespilleren: "Her finder vi ofte en kombination af varmt lys på kroppen, og koldt lys som fokuseres på den del af skuespilleren, som Wilson ønsker at fremhæve..." (Thygesen 2002: 67). Wilson benytter belysningens evne til å blant annet:

...anvendes som et middel til å fokusere vores blik og til at skabe en fornemmelse af rumlighed (flade og dybde) eller ligefrem til at forstærke skuespillerens dramatiske udtryk: F. Eks. hvidmaler Wilson skuespillernes ansigter for at forstærke følgespot-effekten (eller for at kunne farve deres ansigter med lys i enkelte sekvenser). I Wilsons forestillinger er skuespillernes ansigt og hænder derfor ofte hvidmalet (med makeup), hvilket giver dem et porcelænsagtigt udseende (jf. marionettefigurene).

(Thygesen 2002: 65)

Wilson fremhever belysningsvirkningen ved å, på denne måten, male scenografiske elementer i tilsvarende farge. Thygesen (2002: 65) underbygger teksten sin med eksempler fra Wilsons oppsetning av *Woyzeck* (2000) på Betty Nansen Teatret i København. Han skriver her at når

sceneteppeet løftes kommer scenen til syne innenfor prosceniumsrammen som i Wilsons "billedteater" fungerer nærmest som en bilderamme, og publikum ser inn på "den klassiske scenen" som på denne måten kan oppleves som en flate av et malt bilde (Thygesen 2002: 65).

Denne scenografiske konstruksjonen innenfor prosceniumsrammen og avgrenset baktil av et bakteppe er et gjennomgående trekk i Wilsons forestillinger. Bakteppet belyses bakfra slik at det kan endre farge. Fargeendringen på bakteppet angir først og fremst atmosfærskift, og fungerer kontrastskapende i forhold til det rom som omgir objektene og figurene i scenerommet foran (Thygesen 2002: 62). Vår forståelse av rommet endres ved at skuespillere mot den belyste bakgrunnen kan se ut som to-dimensjonale figurer. Denne virkningen understrekes gjennom de flate kulissene, som skaper en utfordring i lyssettingen av scenerommet. Thygesen (2002: 66) deler belysningen hos Wilson i *generell belysning* og *spillelys*. Den generelle belysningen fokuserer på dannelsen av en romlig effekt for eksempel gjennom bruken av sidelys. I samvirkning med bakteppet reduserer altså den generelle belysningen skuespillere til å virke som to-dimensjonale figurer. Wilson løser denne utfordringen ved å fremheve figurene med følgespotter. Thygesen (2002: 66) kaller denne virkningen for spillelys idet det virker begrensende for skuespillernes bevegelsesfrihet.

5.2 Workshop situasjon – en kort gjennomgang av Wilson sin arbeidsmåte

Mye av utgangspunktet for Wilsons registil ligger i workshop-situasjonen med skuespillere, dansere og musikere. Helt i begynnelsen av hans karriere på 1960-tallet jobbet han med barn med fysiske og mentale funksjonshemninger. I det han kalte for "movement workshops" med dans og bevegelse observerte han at mennesker med handicap, slik som manglende syn synes å ha utviklet en sterk indre forestillingsverden, hvilket han betegnet "The Inner Screen" (Arntzen 1990: 6).

Forberedelser til en forestilling begynner som regel noen år før den regulære prøveperioden. I det Wilson kaller for "table workshop" møter han og hans faste regiassistent Ann-Christin Rommen det kunstneriske teamet bestående av en (eller flere) dramaturg(er), scenograf(er), kostymedesigner(e), komponist(er) og eventuelt flere. Workshopen begynner med en gjennomlesing av manuset, deretter diskuteres dets narrativ. Samtidig tegner Wilson sine ideer i en "visual book" som fungerer som en grunnbok, "dreiebok" eller regibok for det videre arbeidet frem mot forestillingen (Shevtsova 2007: 47). I denne boken illustrerer Wilson

forestillingens forløp, scene for scene. Han tegner hvordan hver enkel scene skal se ut, inkludert scenografi, avstander i rommet, dybde, bredde, figurer og lyssetting (Shevtsova 2007: 42). På dette møtet begynner det kunstneriske teamet å gjøre research i materiale, musikkstil, lydeffekter og så videre. Etter workshopen går de hver til sitt og arbeider videre utfra det de har blitt enig om i dialog med Wilson og de andre medarbeidere (Shevtsova 2007: 48). I tråd med visuell dramaturgi forsøker Wilson å behandle alle sceneelementene likestilt: "In the European tradition, the text is the most important element on the stage. In my theatre all the elements are equal: the space, the light, the actors, the sound, the text, the costumes, and the props" (Wilson i Shevtsova 2007: 48). Når det er duket for sceneprovne vil elementene sammensettes til en scenisk helhet, men i prosessen som følger umiddelbart etter table workshop jobber Wilson og medarbeidere separat med hver sitt område slik at elementene utvikles med mest mulig egenart og selvstendighet (Shevtsova 2007: 50).

Resultatene fra table workshop prøves ut under prosessens andre fase, som gjerne finner sted flere måneder etter det første møtet med det kunstneriske teamet. Belysningsanlegget blir sammensatt og testet, og det holdes audition med skuespillere. Denne etterfølges umiddelbart av en skuespiller workshop (Shevtsova 2007: 49). I månedene mellom den andre og den tredje fasen er skuespillere forventet å tilegne seg bevegelsesmønstrene fra den første workshopen. Den tredje, og siste fasen i arbeidet med forestillingen inkluderer en ny workshop med skuespillere som utvikler seg til en prøveperiode på tre til seks uker. Lyset programmeres i denne fasen: "The lighting, although anticipated to some extent by the visual book and the workshops, is really done during this third phase" (Shevtsova 2007: 50). Selv om belysningen først nå blir fastsatt i lysbordsystemet, er den tenkt med og planlagt helt i fra begynnelsen. Skuespillere instrueres på grunnlag av den tenkte belysningen allerede i workshopene: "One of the first things I do in any rehearsal is to start with the light. Even if I am working in rehearsal room I sketch with light" (Wilson i Abulafia 2016: 127).

Selv om Wilson i sine forestillinger forsøker å likestille scenens elementer, legger han ikke skjul på at lys har en sentral rolle i hans arbeid (Shevtsova 2007: 63). Når forestillingen lyssettes jobber Wilson tett med en lystekniker som programmerer lyset i lysbordet. I lyssettingsprosessen hender det at skuespillere, flere dager på rad må stå plassert på scenen mens de, og scenen blir lyssatt. Mens annet skuespillerarbeid er satt på vent søker belysningens lysstråler etter bestemte sceneområder. Et karakteristisk trekk i Wilsons teater er belysningen av detaljer i "close-up." Dette kan for eksempel være skuespillernes hoder, ansikter, hender

eller fingre. På denne måten tilegner Wilson det belyste elementet en betydning. Gjennom brå skift fra et belyst scenerom til et mørkt scenerom der kun en detalj belyses, endres fokuset fra scenerommet i sin helhet til det belyste detaljelementet. For eksempel da Wilson selv spilte Hamlet (1995) belyste han først sin hånd som en komisk effekt, deretter belyste han resten av kroppen sin. For en dramatisk effekt kan han for eksempel belyse bakhodet til en skuespiller, for satiriske eller tragiske effekter kan han belyse et ansikt eller en rekvisitt med en følgespot. Denne såkalte *Dismembrering og the body* er et karakteristisk trekk i Wilson sine forestillinger. En ferdig lyssatt forestilling vil inneholde hundrevis av cues til slike enkeltelementer (Shevtsova 2007: 64).

5.3 Belysning som tegn i *Madama Butterfly* og *Woyzeck*

Lysskiftene i Wilson sine forestillinger er gjerne raske for å bygge opp en viss rytme, skape crescendo eller diminuendo, noen ganger i samme fargetone, men de fleste gangene gjennom flere fargetoner der fargene løper inni hverandre nærmest som i musikk (Shevtsova 2007: 65). I sin tolkning tilskriver Maria Shevtsova (2007: 65) semiotiske og narrative egenskaper til Wilson sitt lysbruk. For eksempel en brå blackout vil, i hennes tolkning være tegn for det narrative tegnet utropstegn. På denne måten mener Shevtsova at belysningen tilegnes skuespiller-egenskaper:

...active, performative light like this certainly has tempo, and builds up atmosphere, but its very action is dramatic. As such, it is a surrogate for what would normally be achieved by actors in psychological/ realistic theatre.

(Shevtsova 2007: 65).

Wilson har også utforsket belysningens og fargenes muligheter for narrative virkninger, gjennom en "semiotisk" lyssetting hvor belysningen og fargene tillegges betydning. Et gjennomgående element i Wilson sine forestillinger er kald belysning som fargemessig befinner seg et sted på en dyp blå fargeskala (Shevtsova 2007: 68). Shevtsova gir en rekke eksempler fra Wilson sine forestillinger der hun tilskriver fargene semiotisk betydning. For eksempel skriver hun at Wilson i forestillingen *The Black Rider* (1990) brukte fargen lilla, og nyanser av grønt og rødt for å symbolisere djevelen, besettelse og rusavhengighet (Shevtsova 2007: 65).

Ifølge Shevtsova (2007: 65) sin analyse av operaen *Madama Butterfly* (1993) ble fargene rød og hvit koblet til det japanske flagget som sammen med musikken i japansk-stil betegnet

handlingens geografiske plassering, Japan. Hun skriver også at Wilson utforsker belysningens muligheter for å skape en emosjonell virkning hos tilskuerne og eksemplifiserer med et av forestillingens tablåer. Tablået skildrer overgangen fra natt til tidlig morgen ved projeksjon av sakte-skiftende blå belysning til rosa og gule fargetoner på bakteppet. Madama Butterfly står alene på scenen og venter på sin kjæreste, mens musikken spilles i bakgrunnen. Ingen tekst, sang eller dramatisk handling driver scenens narrativ, kun musikken og belysningen fra bakteppet (Shevtsova 2007: 63).

Shevtsova (2007: 67) trekker frem *Woyzeck* (2000) som et annet eksempel for emosjonell lyssetting hos Wilson. Her belyses bakteppet i fargene hvit, gul, grønn, rød og nyanser av disse. Scenegulvet belyses i komplementære farger for eksempel brunt scenegulv til hvitt bakteppe. Sangen "All the world is green" spilles i en scene der Woyzeck og Marie omfavner hverandre. Samtidig projiseres grønn belysning på bakteppet. Sangteksten lyder blant annet: "Pretend you owe me nothing/ and all the world is green/ let's pretend we can bring back the old days again/ and all the world is green." Kombinert med den grønne belysningen blir fargen grønn assosiert med lykke (Shevtsova 2007: 67). Scenerommets atmosfære endres radikalt idet fargen skiftes brått til rød. I løpet av forestillingen blir rød assosiert med fare, vold, ydmykelse, sex, sjalusi, lidenskap og mord. Shevtsova (2007: 63) skriver at fargen i aller størst grad står for Woyzeck sine egne emosjoner, og når bakteppets farge skiftes til rødt endres perspektivet i handlingen, og tilskuerne tvinges til å oppleve handlingen fra Woyzeck sitt perspektiv.

This turmoil of hot and cold colours has affective qualities to the extent that they play on the spectators' feelings but, equally, because they can be taken to be visual correlative of the characters' inward terrors. Similarly, these very colours externalize the situation of conflict between them.

(Shevtsova 2007: 68)

Kapittel 6. Abulafias metode for lysteknikk-estetisk og semiotisk analyse

Dette kapitlet er en introduksjon til den lysteknikk-estetiske og semiotiske analysemetoden jeg skal benytte i min analyse av lysbruken i *Edda*. Analysemetoden er utviklet av lysdesigneren Yaron Abulafia, som har arbeidet med en rekke dans- og teaterkompanier, primært i Europa og Nord-Amerika. Boken *The Art of Light on Stage* baserer han på sin PhD. forskning i teater- og performance-vitenskap ved universitetet i Groningen i Nederland. I boken gjør Abulafia (2007: 101) rede for en forestillingsanalyse med belysning som analytisk fokus. Han deler analysen i to; den estetiske og den semiotiske analysen. Den estetiske analysemetoden har til hensikt å beskrive belysningens konkrete virkning i scenerommet, mens den semiotiske analysen dreier seg om belysning som tegn. Som eksempel bruker han Wilsons iscenesettelse av *Madama Butterfly* (1993) ved Parisoperaen. Jeg mener at Abulafias estetiske analyse er vel så mye lysteknikk som estetisk, og har derfor, med hensikt om å spesifisere, utvidet betegnelsen til lysteknikk-estetisk analyse. Abulafia analyserer på dette nivå hva slags lyskilder som belyser hvilke objekter i lysbildene, men sier egentlig ikke så mye om lysbildenes estetikk.

6.1 Lysteknikk-estetisk analyse

For å få grep om materiale som inngår i skapelsen av et *lysbilde* legger Abulafia til grunn en deskriptiv tilnærming for den lysteknikk-estetiske analysen. Begrepet "light-image" er gjennomgående i hans analyse som et definerende begrep for enkeltscener; scener innen scener, som adskilles ved lysendring. Et lysbilde er altså en komposisjon av belysningselementer som utgjør det enkeltstående øyeblikket i rommet. En serie av lysbilder vil danne en "lighting state." Og en samlet serie av lighting states vil så danne den helhetlige forestillingen.

In any theatre performance, one or multiple images of light are organized in a sequence of "lighting states." Each state is composed of either a single or several light source(s) and consists of various intensities, colours, shadows, shaped illuminated areas, different optical qualities and, possibly, physical movements of light beams.

(Abulafia 2016: 102)

Lysbildets komposisjon på dette nivå kan gjennom en deskriptiv tilnærming analyseres på grunnlag av belysningens tekniske komposisjoner og egenskaper; for eksempel skygge, retning og farge.

En forestilling er en kompleks helhet som består av mange forskjellige elementer og det vil på denne måten være umulig å holde seg unna alle. Hovedfokuset vil likevel være belysningens oppgaver i det enkeltstående lysbildet. Ved å fokusere på belysningens teknisk-estetiske egenskaper i seg selv vil jeg, et lysbilde av gangen, beskrive forholdet mellom det og de andre elementene. Abulafia legger følgende spørsmål til grunn for analysen:

- Hvilke lyskilder bestemmer hva jeg ser?
- Hva er de formelle forholdene (avstand, kontrast, intensitet, bevegelse) mellom lyskildene? (for eksempel; på hvilken måte underbygger belysningens virkninger hverandre? Samarbeider lyskildene til å intensivere eller skape kontrast)?
- Hvordan er komposisjonen organisert i en "lighting state?"
- Hvis lyskildene synes for publikum – hva er disse, hvordan ser de ut og hvordan blir de brukt?

I kapittel 7 skal jeg beskrive fem utvalgte lysbilder fra forestillingen *Edda* (2017) på Det Norske Teatret. Gjennom en deskriptiv tilnærming på et lysteknisk-estetisk nivå skal jeg analysere hvilke lyskilder som er brukt i dannelsen av de utvalgte lysbildene og hvordan belysningen samvirker med øvrige sceneelementer i så fall de kommer i kontakt.

6.2 Semiotisk analyse

I analysens andre del fokuserer Abulafia på belysning som et semiotisk uttrykk. Den semiotiske tilnærmingen muliggjør for en fortolkning av belysningens poetiske og betydningsrelaterte potensiale. Grunnlaget for den semiotiske analysen er at hvert enkelt lysbilde inngår i det helhetlige visuelle konseptet av en grunn. Hensikten er å kunne fortelle noe om hvordan tilskuerens, kritikerens og kunstnerens oppmerksomhet påvirkes gjennom belysningens muligheter i dannelsen av poetiske og semiotiske virkninger (Abulafia 2016: 105). Gjennom den semiotiske analysen kan vi også forsøke å identifisere den subliminale emotive virkningen som belysningen har på oss som tilskuere (Abulafia 2016: 103). Belysningen kan for eksempel følge kulturelle konvensjoner og på den måten samsvare med tilskuerens forventninger. Belysningen kan også bryte disse konvensjonene for å for eksempel skape en inkluderende virkning ved å slå på lyset over parterret midt i en forestilling. Tilskuerens oppmerksomhet skiftes på denne måten fra scenen på seg selv og det øvrige publikum (Abulafia 2016: 103).

For den semiotiske analysen legger Abulafia (2016: 105) følgende spørsmål til grunn:

- Hvordan blir belysningens estetiske egenskaper brukt som tegn?
- Hva fremstiller eller symboliserer tegnet?
- Hvordan blir tegn brukt på en poetisk og kunstnerisk skapende måte?

Videre lister Abulafia (2016: 105) opp seks grunnleggende betydnings- eller representasjonsformer ("six grounds of representation"):

1. Narrativ
2. Karakter
3. Tema eller (dramatisk) handling
4. Atmosfære eller følelse
5. Belysningens egenart
6. Åpen betydning

Gjennom besvarelsen av spørsmålene, og ved å tilskrive lysbildene betydning analyserer Abulafia lysbilder på et semiotisk nivå. Han konkluderer gjennom å samle forestillingens lysbilder i en felles dramaturgi, *lysets dramaturgi*. Begrepet er forskjellig fra visuell dramaturgi i den forstand at med *lysets dramaturgi* menes selve lyskomposisjonen i forestillingen, mens visuell dramaturgi betegner dramaturgiformer som vektlegger forestillingens visuelle virkemidler i sin helhet og ikke spesifikt belysningen (Arntzen 2007: 110). Lysets dramaturgi samler forestillingens lysbilder i en helhet og det er først derigjennom, at en kan snakke om lysets dramaturgi:

By the term "dramaturgy of light", I refer to the *overall development of lights poetics as progressing in time*. Light dramaturgy functions like a musical score, organizing the visual concepts during the whole performance according to a set of artistic decisions. It results in a structure with a poetic dimension that may be either clear or ambiguous but is, nevertheless, sensed to be carefully composed as a "phantom" performer and a subliminal behavior that cannot be based upon arbitrary decisions. When a light artist works with strong visual concepts of light, each individual light-image exists with a sense of purpose within the tapestry of the media and is aimed at a certain effect on the addressees.

(Abulafia 2016: 103)

6.3 Abulafias seks representasjonsformer

Jeg skal straks forklare disse betydningsformene, men velger å ikke ta med den siste, *Åpen betydning*. Abulafia (2016: 113) definerer denne formen som:

The "openness" of a representation is not arbitrary quality, but a constructed mechanism left by the maker. It plays a central role in the experience of the addressees and the interpretation process they perform. One could say that *open meaning shifts the ground to the cognitive process of the spectators*, to their feelings (...), memories and imagination, and by so doing the cognitive process concerning any representation (or any light-image) extends in scope.

Etter min mening er et hvert lysbilde utsatt for Abulafias siste inndeling. Ettersom tilskueren alltid står fri til å tolke en forestilling, eller et lysbilde, virker denne overflødig og selvfølgelig og inngår allerede i stor grad i de øvrige betydningsformene.

Abulafia (2016: 107) inndeler også tegnene i den semiotiske analysen av lysbildene mellom ikoniske tegn og symbolske tegn. Ikoniske tegn har en tendens til å i stor grad ligne et objekt eller en hendelse, til dømes som Shevtsova (2007: 63) skriver om belysningen i *Madama Butterfly* der belysningen skildrer en natt som går over i tidlig morgen. Et symbolsk tegn derimot fremstiller ikke et faktisk objekt, men skaper sine egne konvensjoner innenfor forestillingens univers, til dømes fargen grønn for lykke i *Woyzeck*.

Narrativ

Et lysbilde kan være knyttet til forestillingens, eller den enkelte scenens narrativ. Her henter lysdesigneren inspirasjon i enten sceneteksten der dramatikerer skriver sceneanvisninger for til dømes den scenografisk-romlige utformingen, eller tid på døgnet. Lysdesigneren kan også knytte lyssettingen til den talte teksten som har gjennomgått omskrivninger og tilretteleggelser i forhold til regissørens visjon. Når utgangspunktet kommer fra sceneteksten er det opp til det kunstneriske teamet å bestemme hvordan dette skal realiseres eller om det er noe som skal tas, eller ikke tas hensyn til. I forestillinger som ikke tar utgangspunkt i en scenetekst kan narrativet i stedet være et metanarrativ som etableres gjennom lyssettingen. Det vil si ikoner eller symboler som har rot i våre felles kulturelle oppfattelser og identitet, hvorav mye ligger i vår underbevissthet. Et eksempel på dette kan være religiøse forestillinger (Abulafia 2016: 107).

Karakter

Når lysbilder, eller en serie av lysbilder knyttes til karakter er lysets estetiske aspekter designet som uttrykk for karakterens indre verden. Det vil si karakterenes psykiske tilstand eller karakterenes forhold imellom seg. Lysdesigneren skaper lysbilder knyttet til karakterene på grunnlag av fortolkninger av karakterens indre verden og/ eller omgivelsene karakterene befinner seg i gjennom historiens forløp. Lyssettingen kan bidra til å avdekke karakterenes tilstand, som vi i utgangspunktet verken kan se eller høre (Abulafia 2016: 108). Lysdesigneren er dermed fri til å lage uttrykk som ikke eksplisitt kommer fra en narrativ tilnærming. Også her inndeler Abulafia (2016: 108-109) mellom ikoniske og symbolske tegn. Når belysningens karakteristikk gjennom strukturell likhet gjengir et objekt som kan kobles til karakterens mentale tilstand og skaper en relasjon mellom dem gjelder det ikoniske tegn som er relatert til karakter. På samme måte som i det narrative skaper forestillingen sin egen virkelighet der symbolske tegn er styrt av kulturelle konvensjoner, for eksempel gjennom farger, fargen rød for kjærlighet eller sjalusi.

Tema eller (dramatisk) handling

Et lysbilde som understøttes i tema eller (dramatisk) handling vil også som regel være basert på en analyse av tekstens narrativ, handling eller plott. Enhver tolkning av en scenetekst vil resultere i unike tema. Denne prosessen vil være styrt av den kunstneriske fortolkningen av tekstens mening eller budskap.

...light-images that relate to this (third) ground theme or (dramatic) action actually mediate the dramaturgy of the written/ verbal text into the medium of light, following the interpretation of the text for a particular production according to the artistic team.

(Abulafia 2016: 109)

I forestillinger som ikke benytter seg av tekst kan utgangspunktet for belysningen likevel være i tema eller (dramatisk) handling. I postdramatisk teater der aristotelisk form for dramaturgi er dekonstruert eller erstattet av fysisk aktivitet i tid og rom finnes det også forestillinger som tar for seg ikke-dramatiske handlinger. En slik tematisk bruk av belysningen kan i så fall basere seg på kulturelle konvensjoner som grunnlag for forestillingen (Abulafia 2016: 109).

Atmosfære eller følelse

Scenelysets evne til å skape atmosfære og følelse er blant de mest omtalte og anerkjente egenskapene ved scenelys. Uten å tiltrekke seg oppmerksomhet, bidrar scenelys på en

avgjørende måte til dannelsen av rommets atmosfære og følelser hos tilskuerne, som gjennom den sceniske visualiseringen kanskje blir bevisstgjorte. Der lysbildene knyttes til det narrative, karakterene, tema eller handling, er de atmosfære- og følelsesskapende lysbildene ofte nesten helt uavhengig av teksten. Atmosfærene i en forestilling skapes ofte gjennom bruk av farget belysning eller variasjoner av varme og kalde fargetoner (Abulafia 2016: 110). Lysbildene som tar utgangspunkt i atmosfære eller følelse finnes ofte innen klassisk ballet, moderne dans, danse- eller bevegelsesteater, performance kunst eller musikkteater – scenekunst der teksten gjerne ikke står øverst i det estetiske hierarkiet (Abulafia 2016: 110).

Belysningens egenart

Under dette punktet henger lysbildets semiotiske funksjon nært sammen med belysningens egenart. Det skildres her belysningens estetiske evner til å skape spektakulære og hypermediale virkninger. I slike lysbilder forsøker ikke belysningen å virke "gjennomsiktig" for publikum, men det viser seg frem og fungerer som et aktivt tilstedeværende element (Abulafia 2016: 111). Spektakularitet stimulerer tilskuerens emosjoner ved den umiddelbart sanselige opplevelsen av forestillingen. Dette krever også en høy grad av nøyaktighet i timing og presist håndverk i lyssettingen av lysbildet. Spektakularitet og hypermedialitet i lysbilder kan være uavhengige av den nedskrevne eller verbale teksten i forestillingen. I følge Abulafia (2016: 112) frigjør belysningen seg i denne sammenheng fra de andre elementene og gjør seg til et selvstendig scenisk element. På denne måten frigjøres den også fra den hierarkiske dramaturgien der teksten står øverst.

Kapittel 7. Forestillingsanalyse

Jeg vil anvende den lysteknisk-estetiske og semiotiske analysemetoden for fem av lysbildene i *Edda*. Utvalgte lysbilder kommer fra scenene som jeg har valgt å kalle: *åpningsscenen*, *torturscenen*, *rodeoscenen*, *"Yggdrasil skjelv"* og *Ragnarok*. Jeg har valgt disse lysbildene fordi jeg mener at de til sammen gir god innsikt i Wilsons lysbruk i denne forestillingen. Gjennom å analysere lysbildene lysteknisk-estetisk og semiotisk skal jeg konklusjonsvis samle lysbildene i en lyssets dramaturgi.

Sagaene fra *Den eldre Edda* ble dramatisert til scenisk versjon av Jon Fosse.

Forestillingen hadde verdenspremiere på Det Norske Teatret i Oslo, 4. mars 2017.

Det kunstneriske teamet:

Tekster av: Jon Fosse

Konsept: Robert Wilson

Regi, scenografi, lysdesign: Robert Wilson

Co-regissør: Ann Christin Rommen

Musikk: CocoRosie og Arvo Pärt

Kostymedesign: Jacques Reynaud

Co-kostymedesigner: Alexander D. Hotter

Co-scenograf: Serge von Arn

Co-lysdesigner: John Torres

Maskedesigner: Manu Halligan

Dramaturg: Carl Morten Amundsen

Rolleliste:

Odin – Henrik Rafaelsen

Volva – Gjertrud Jynge

Brage – Sigve Bøe

Tor – Frode Winther

Loke – Eivin Nilsen Salthe

Frigg – Marianne Krogh

Heimdall – Paul-Ottar Haga

Ty – Joachim Rafaelsen

Frøy – Ola G. Furuseth

Frøya – Renate Reinsve

Gygra – Tiril Heide-Steen

Hyme – Jon Bleiklie Devik

Den falske Volva – Unn Vibeke Hol

7.1 Lysteknisk-estetisk og semiotisk analyse av *Edda*

Åpningsscenen

Figurer:

Odin

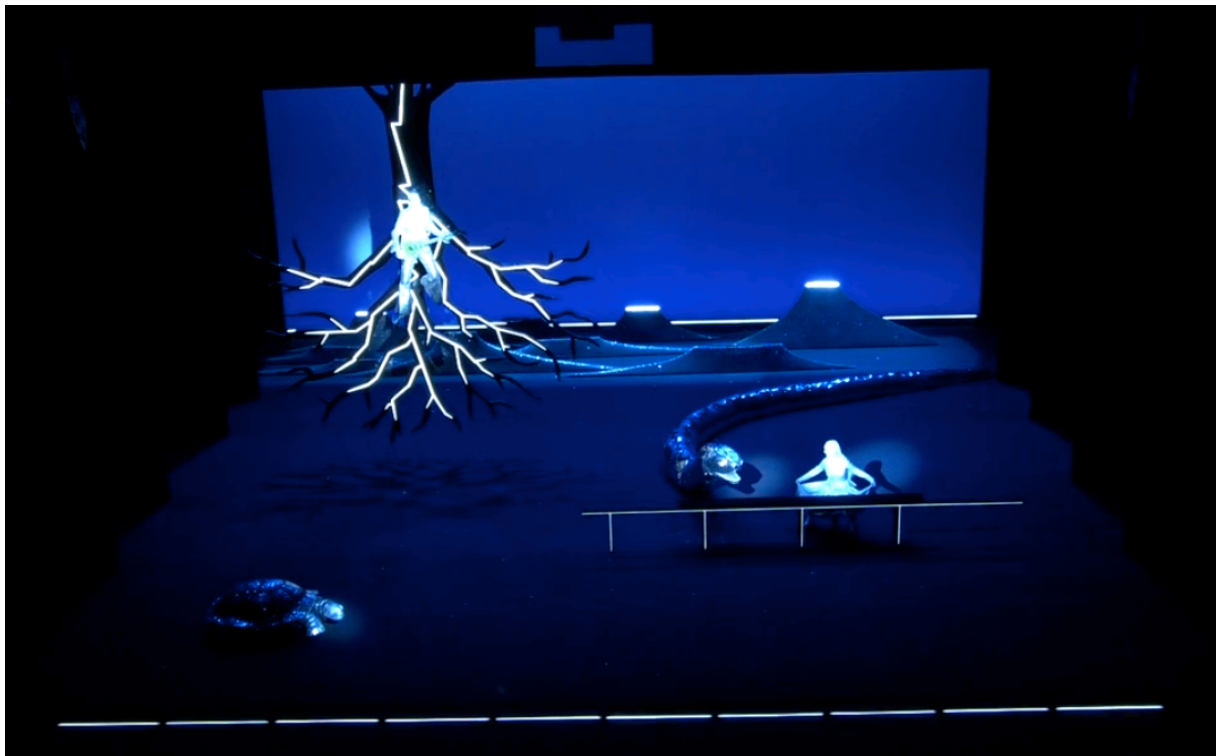
En skilpadde

Midgardsormen

Volven

Før sceneteppet løftes høres en fortellerstemme, Volven. Hun forteller om "opphavstiden" og ber mennesker, de som bor i Midgard – på denne måten også publikum, om å stilne og lytte til historien som hun er i gang med å fortelle. Volven gir en kort bakgrunn for Eddas univers, og etterfølgende scenen. Hun introduserer Yggdrasil, verdenstreet som "står stort og grønt og som breier greinene sine over Åsgard." Hun forteller om skapelsen og om gudene som skapte de første menneskene. Til slutt ber hun også Odin om å lytte. Deretter løftes sceneteppet og Odin synes hengende på et opp-ned vendt stilisert tre, med en grønn elektrisk gitar i hendene, belyst av en følgespot. En skilpadde kommer inn fra framscenen på venstre side og midgardsormen fra høyre på baks scenen. De har en dialog imellom seg. Deretter kommer Volven inn. Åpningsscenen er sterkt musikalsk preget og dialogene mellom Odin, skilpadden, midgardsormen og Volven får plass imellom sangteksten. På et tidspunkt sier skilpadden "Grønt breier Yggdrasil greinene sine over Åsgard. Alltid er Yggdrasil grønt." Utenom den grønne gitaren er det ingenting grønt på scenen, belysningen er heller ikke på noe tidspunkt grønn. I scenen forteller Odin om den gangen han i opphavs-tiden hang seg på Yggdrasil som en ofring for seg selv, den øverste guden. Han hang deretter på treet i "ni dager og ni netter." Scenen utvikles etter hvert til en kompleks "lighting state" bestående av en rekke lysbilder der lysrørene og led-lysstripene blinker i takt med musikken. Scenen er omtrent syv minutter lang, fra omtrent minutt 9 til 16 i forestillingen. For å eksempelvis vise til et karakteristisk lysskift hos Wilson analyserer jeg to lysbilder fra denne scenen (se lysbildene 7.1 og 7.2).

Lysteknisk-estetisk analyse av åpningsscenen



Lysbildet 7.1 *Edda* på Det Norske Teatret i regi av Robert Wilson. Fra venstre: skilpadden på framscenen, Odin henger på midtscenen foran treet Yggdrasil, midgardsormen og Volven er bak bordet.

Lysbildet 7.1 består av elleve forskjellige typer lyskilder for scenebelysning.

2. *Lysrør på framscenen:* På framscenen er det plassert ti lysrør som peker i retning mot publikum. De utstråler kaldt hvitt lys og deres plassering i denne forestillingen kan ligne tidligere tiders bruk av rampelys. De gir ikke særlig mye lys på scenen, og ser heller ut som nettopp det de er; tynne, lange rør som gir kaldt hvitt lys. De virker avgrensende – det er "her" spillområdet begynner. Lysrørene brukes gjennomgående i forestillingen og slukkes aldri.

2. *LED-lysstriper på baks scenen:* En 15 meter lang LED-lysstripe som gir kaldt hvitt lys er plassert på baks scenen foran bakteppet. På samme måte som lysrørene fungerer lysstripen her avgrensende, og plasseringen bidrar til å skape en visuell dybdeeffekt.

3. *Følgespot på hodene til skilpadden og midgardsormen:* Følgespottene styres manuelt av lysteknikere fra en av tre FOH broer over parterret. Hver følgespot belyser sin figur, her skilpadden og midgardsormen. Det er kun hodene som er belyst, og disse kaster skygger på scenegulvet bak figurene. Ved skyggens retning kan en registrere retningen spotten belyser

objektet fra. Jeg vil dermed konstatere med at følgespotten som belyser midgardsormens hode kommer fra venstre siden, mens spotten som følger skilpadden styres fra høyre siden, begge fra samme FOH bro. På grunn av utladningslampen i følgespotten produserer de kaldt hvitt lys (Moran 2007: 32).

4. *Følgespot på overkroppen til Volven:* Volven er følgespot-belyst fra hoftene opp og fra samme bro. Hun sitter bak bordet med beina ubelyst under bordet. I kombinasjonen med hvit, og dermed høyt reflekterende kostyme, tiltrekker Volven seg mye oppmerksomhet. På grunn av skyggens retning kan jeg angi at følgespotten styres fra venstre siden fra FOH broen.

5. *Følgespot på Odin:* Odin fremheves også av en følgespot. I dette lysbildet belyses hele kroppen hans. Belysningen treffer bakteppet og på den måten kan en se at den styres fra høyre siden, også fra over parterret. Odins reflekterende kostyme i sølvfargen, og den helhetlige belysningen av kroppen hans (ikke minst at han henger i luften) gjør at han tiltrekker seg mest oppmerksomhet i dette lysbildet.

6. *Sidelys på scenegulvet:* Scenegulvet er belyst med dypblå lys som kommer fra sidene. I sidevingene er det ifølge Torres lysplan plassert tårn der lyskildene henger i forskjellige høyder. Det ser ikke ut som at sidelyset treffer annet enn scenegulvet. Derfor tror jeg at det kun er de nederste sidelyskildene som er påsatt i dannelsen av dette lysbildet.

7. *Takbelysning på scenegulvet:* For å fylle inn ubelyste hull i scenegulvet der sidelyset ikke strekker til er det brukt svak, dypblå takbelysning, som i hovedsak synes på den glitrende (og dermed høyt-reflekterende) ryggen til midgardsormen som reflekterer lyset oppover. De myke skyggene under treet og langbordet tyder på at taklyset er skrudd opp, men kun på svak styrke.

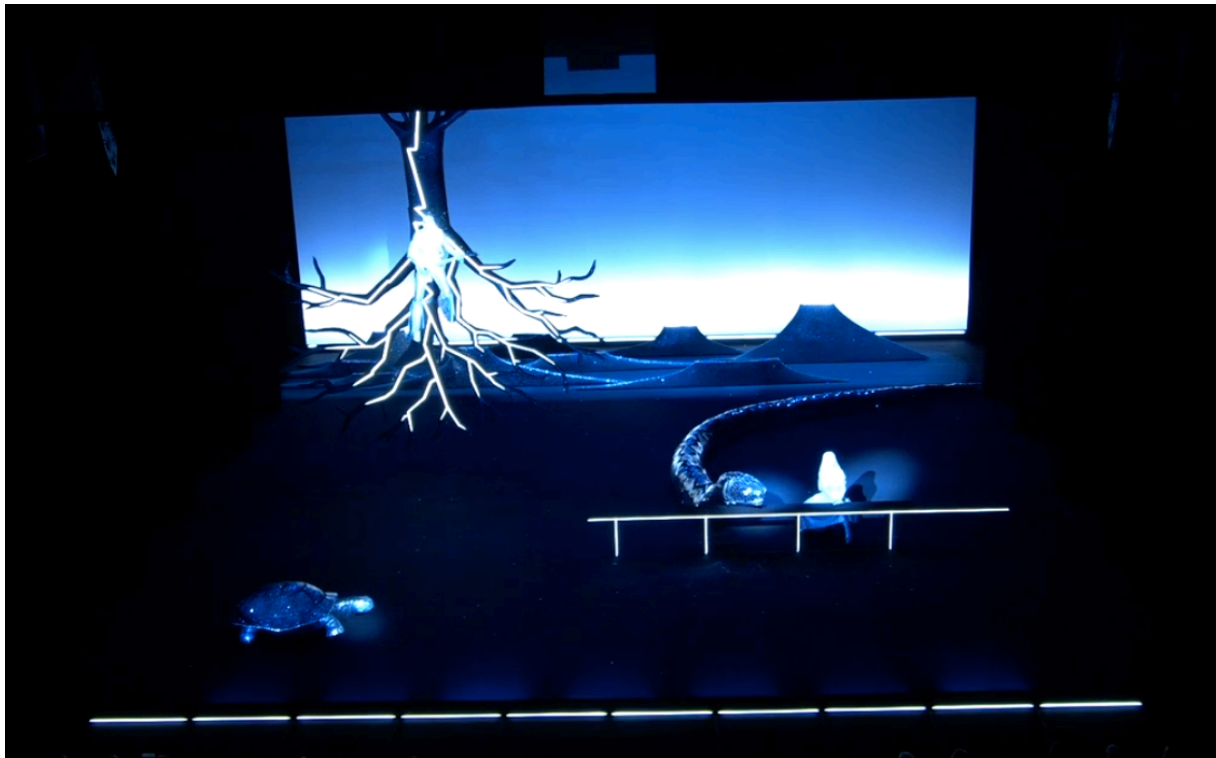
8. *LED-lysstriper på treet Yggdrasil og bordet:* For treet greiner er det enten brukt led-lysstriper slik som på bakscenen under bakteppet, eller elektroluminescent-filmbelysning (EL filmbelysning) som jeg har diskutert i kapitlet om belysningsteknologi (s. 37). Det samme gjelder bordet. Disse lampene kan formes og klippes etter behov.

9. *Baklys på vulkanene:* Bakscenen virker noe lysere enn midt- og framscenen. Fortsatt i blå, kalde fargetoner står den i kontrast til resten av det kongebå scenegulvet. Fargen synes å være tilnærmet lik sammenlignet med følgespot-lyset. Jeg antar dermed at det også i dette tilfelle er

brukt kald hvit belysning, som skaper en illusjon av lyseblå i det den treffer det kongeblå scenegulvet.

10. *LED-lysstriper fra vulkanene*: Slik som treet er også vulkanene laget som to-dimensjonale kulisser. I toppen av noen av vulkanene på bakscenen synes et lys liksom å skinne innenfra. Siden vulkanene som sagt er to-dimensjonale kulisser antar jeg at lyset ikke kommer fra vulkanens indre, men at virkningen skyldes lysstripene.

11. *Blå horisont på bakteppe*: Bakteppet fungerer som et atmosfære- og ofte kontrastskapende element i Wilsons teater. I dette lysbildet reflekterer bakteppet en mettet kongeblå farge.



Lysbildet 7.2 Edda på Det Norske Teatret i regi av Robert Wilson. Fra venstre: skilpadden på framscenen, Odin henger på midtsenen foran treet Yggdrasil, midgardsormen og Volven er bak bordet.

I dannelsen av lysbildet 7.2 har det blitt brukt ni typer lyskilder. Det er ikke stor forskjell mellom dette og det foregående lysbildet. Som i lysbildet 7.1 følger samme type følgespot figurene Odin, Volven, skilpadden og midgardsormen. Belysningen av treet, bordet og lysrørene på bak- og framscenen har heller ikke blitt endret. Endringen her er helt enkel; sidelysene har blitt helt slått av, og takbelysningen dempet til minimalt. Takbelysningen synes på den glitrende ryggen til midgardsormen og ved kun et svakt, nesten usynlig mørkeblå gjenskinn fra scenegulvet. Den største endringen skjer på bakteppet. I istedenfor å være

helbelyst med kongebå reflekterer bakteppet et blendende kaldt hvitt lys nederst, mens de øvre 2/3 deler av bakteppet befinner seg et sted på en fargeskala fra lyseblå til mørkere toner av blå.

Semiotisk analyse av åpningsscenen

Edda er en visuell fokusert forestilling som i noe grad følger et lineært dramaturgimønster. Handlingen begynner i opphavstiden med en samtale mellom Odin og Volven. Det blå bakteppet og det generelt blå rommet i dette lysbildet virker atmosfæreskapende, og gir inntrykk av en overjordisk fortelling, hvilket *Edda* i og for seg også er. På denne måten vil jeg, etter Abulafias kriterier, si at dette lysbildet forener atmosfære og narrativ. Den hyppige, rytmiske skiftningen mellom atmosfærene i lysbildet 7.1 og lysbildet 7.2 gir symbolske assosiasjoner til dag og natt, der en mørkeblå belysning kan symbolisere natt, og en belysning i lysere variant, som lysbildet 7.2, kan symbolisere dag. Siden handlingen nå befinner seg i opphavstiden og Odin henger på treet, og samtidig forteller Volven om hvordan han i opphavstiden hang på dette treet i ni dager og ni netter vil dette understreke et narrativt poeng av metafiksjonell betydning. Vi befinner oss i opphavstiden, og samtidig i endetiden. Dette understrekes i det skilpadden forteller om treet slik som det så ut i opphavstiden: "Grønt breier Yggdrasil greinene sine over Åsgard. Alltid er Yggdrasil grønt." Men dette gjenspeiles verken i lysbildets belysning eller på treet, som ikke på noe måte breier grønne greiner, men ser heller uttørka ut. Odin derimot holder en grønn elektrisk gitar som belyses av følgespot. På grunn av lysets evne til å utheve kan den grønne elektriske gitaren dermed være symbolsk for trets grønne greiner. På denne måten er belysningen med på å avdekke og stadfeste den grønne gitars tilstedeværelse og samtidig gi den metanarrativ og symbolsk betydning. Opphavstiden/ endetiden understrekes i scenens serie med lysbilder gjennom samtalen mellom Volven og Odin, men også gjennom belysningens fremtreden idet det blinker i takt med musikken. For eksempel kan trets blinkende greiner assosieres med lyn, som kan assosieres med storm og naturkatastrofer. Naturkatastrofer kan igjen gjennom religiøse konvensjoner assosieres med verdens begynnelse og slutt. Scenens musikalske ledsagelse virker sammen med og påvirker belysningen, mens sangteksten virker mindre relevant i forhold til denne scenens lysbilder.

De fire figurene på scenen belyses av fire forskjellige følgespotter. Følgespottene belyser figurene med varierende intensitet. Skilpadden og midgardsormen sine hoder belyses av en rund lysstråle som er liten i omkrets. Volven belyses fra hoftene opp, mens Odin henger helbelyst i luften. Intensiteten i følgespottene som belyser Odin og Volven. Ved å være helbelyst med en lysstråle med sterk intensitet vil Odin på denne måten tiltrekke seg mest

oppmerksomhet i lysbildet. På grunn av Odins plassering i scenerommet virker han til tider som en heller observerende enn deltakende figur, men når Volven kommer inn inkluderes han i større grad gjennom dialogen. Belysningen tilsier likevel gjennom hele scenen at hovedfokuset ligger hos Odin. På denne måten vil jeg si at belysningen understøtter karakterfremstillingen.

Fremfor alt virker belysningen i seg selv ikke som kun en medhjelper som fører historien frem (som i det narrative). Belysningen er her en spektakulær virkning i seg selv og bidrar til en umiddelbart sanselig opplevelse hos tilskueren. Jeg vil dermed si at belysningens semiotiske betydningsform for denne scenen knyttes i aller størst grad til belysningens egenart.

Torturscenen

Figurer:

Heimdall

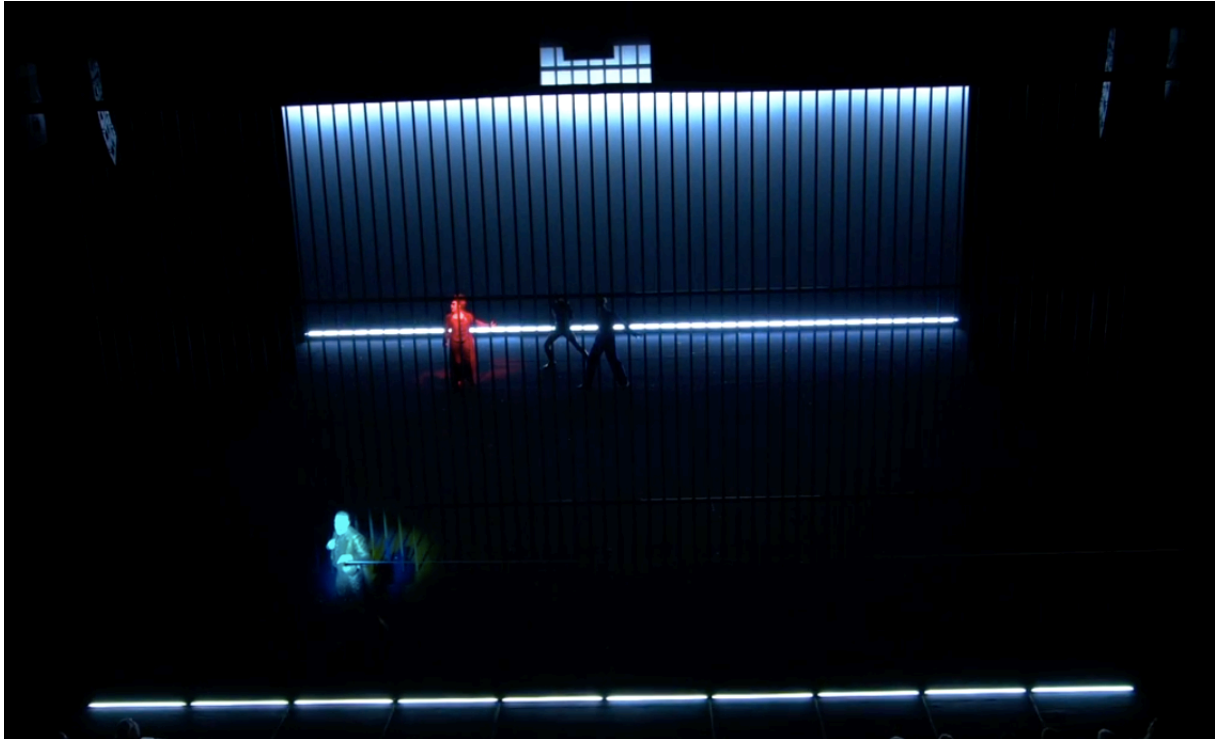
Loke

Frøy

Ty

Åsen Heimdall står utenfor en fengselscelle og overvåker æsene Frøy og Ty sin tortur av jotneætten Loke. Heimdall går sakte over framscenen fra høyre til venstre og forblir gjennom hele sekvensen belyst av en grønn følgespot. Profilsporten som belyser Loke skifter farge mellom grønn, rød og kald hvit i takt med torturlyder som preger denne scenen og som bærer preg av ironi sammenlignet med scenens underliggende alvor. Loke tortureres for informasjon om drapet på Tor sin bror, Balder, som Loke insisterer på å ikke vite noe om. Figurene er i dette lysbildet omringet av mørklagte bakteppet og scenegulvet. Lysbildet 7.3 er scenens siste lysbilde, og etterfølges av en blackout. Torturscenen varer i omtrent tre minutter (fra omtrent 1:23 til 1:26).

Lysteknisk-estetisk analyse av torturscenen



Lysbildet 7.3 *Edda* på Det Norske Teatret i regi av Robert Wilson. Fra venstre: Heimdall på framscenen belyst i grønt, Loke belyst i rødt, silhuetter av Frøy og Ty.

Lysbildet 7.3 består av fem forskjellige typer lyskilder for scenebelysning.

1. Lysrørene på framscenen: Slik som i tidligere lysbilder avgrenser lysrørene scenen fremme i samspill med lysstripene bak og peker i retning mot publikum.

2. LED-lysstripene på baks scenen: Lysstripene er påsatt med høy intensitet og reflekteres i et svakt lys over baks scenen. Dette resulterer i en kontrast mellom det mørke bakteppet og den, i liten grad, belyste delen av baks scenen. Figurene Frøy og Ty belyses ikke av noe annet lyskilde, og fremstår dermed som silhuetter i kontrast med belysningen fra lysstripene.

3. Følgespot med grønn filter på Heimdall: Under hele scenen befinner Heimdall seg på frontscenen. Han går sakte fra høyre til venstre. Skyggen hans faller mot høyre siden på scenegulvet og skyldes en følgespott som styres manuelt fra FOH venstre.

4. Profilspot med rød filter på Loke: Siden belysningen som treffer Loke ikke synes på fengselscellen utelukkes følgespotten for denne effekten. Av samme grunn må belysningen

komme fra et sted bak fengselscellen. Spotbelysningen kommer fra et sted over Loke, mest sannsynlig i fra takbelysningen på midtscenen og i en vinkel rettet i vertikal retning mot Loke og bakteppet. Spotten rekker ikke så langt at den treffer bakteppet. For denne effekten brukes gjerne en profilspot.

4. *Bakteppet*: I dette lysbildet har Wilson valgt en mørkeblå-grå fargepallett på bakteppet som lysner gradvis til blendende hvit øverst.

Semiotisk analyse av torturscenen

Lysbildet som skildrer torturen av Loke (7.3) synes ikke å ta understøttes i scenens narrativ. Lysbildet bærer derimot kjennetegn av dramatisk handling, atmosfære, karakter og belysningens egenart.

Den overordnede stemningen i rommet skapes av en kombinasjon av det mørke rommet som omringer skuespillerne, torturlydene og Lokes latter. Rommet fremstiller et aktualisert torturkammer, eller en hule, med en moderne fengselscelle. Atmosfæren samsvarer med torturkammerets kjennetegn idet rommet befinner seg langt fra historiens andre figurer, undergrunn, uten vinduer, og dermed uten sollys. Likevel synes det at æsene (Heimdall, Frøy og Ty) ser godt hva de gjør. Den mørke atmosfæren er tvetydig i det den lettes og samtidig forsterkes av Lokes ironiske latter og Heimdalls smilende ansiktsuttrykk. På denne måten kan lyssettingen av dette lysbildet knyttes til representasjonsformen atmosfære eller følelse.

I dette enkeltstående lysbildet er ikke figurene Frøy og Ty belyst annet enn av bakteppet og fremstår dermed som silhuetter i kontrast til den grønne Heimdall og røde Loke. Mørkleggingen av figurene kan være et tegn for at torturørene ikke skal synes for torturobjektet, Loke. Loke belyses av fargene grønt, rødt og kaldt hvitt som skiftes ut i takt med torturlydene. Fargen rød, slik som den brukes i *Edda* framstiller smerte, blod og død, mens grønn synes å framstille uvitenhet og/ eller falskhet. Ved å tilskrive fargene disse egenskapene i sammenheng med scenens handling kan den grønne Heimdall tolkes som uvitende. Loke kan på samme måte tolkes som uvitende eller feilaktig (gir falskt vitnesbyrd, svarer ikke på spørsmål) med innslag av lidelse i form av den røde fargen. På denne måten understøtter belysningen karakterfremstillingen.

Belysningen understøttes her også i tema eller dramatisk handling, der teamet er tortur. Belysningen skiftes ut på grunn av dette temaet, og i takt med imaginære piskeslag og torturlyder. Dette mønster er gjennomgående i hele scenen.

Belysningen i lysbildet 7.3 er samtidig selv-refererende. Ved belysning ovenfra (slik som hos Loke) skaper Wilson en virkning som har til hensikt å fremvise figurene slik at de synes å være opplyst innenfra. Virkningen forsterkes når lyskilden for denne belysningen er skjult. Det røyk- og støvfrie rommet muliggjør for denne effekten der lysstrålen ikke synes før den treffer objektet, altså synes ikke lysstrålen før den treffer Loke. På denne måten synes Loke selv å produsere belysningen. Denne virkingen knyttes til representasjonsformen belysningens egenart.

Rodeoscenen

Figurer:

Tor

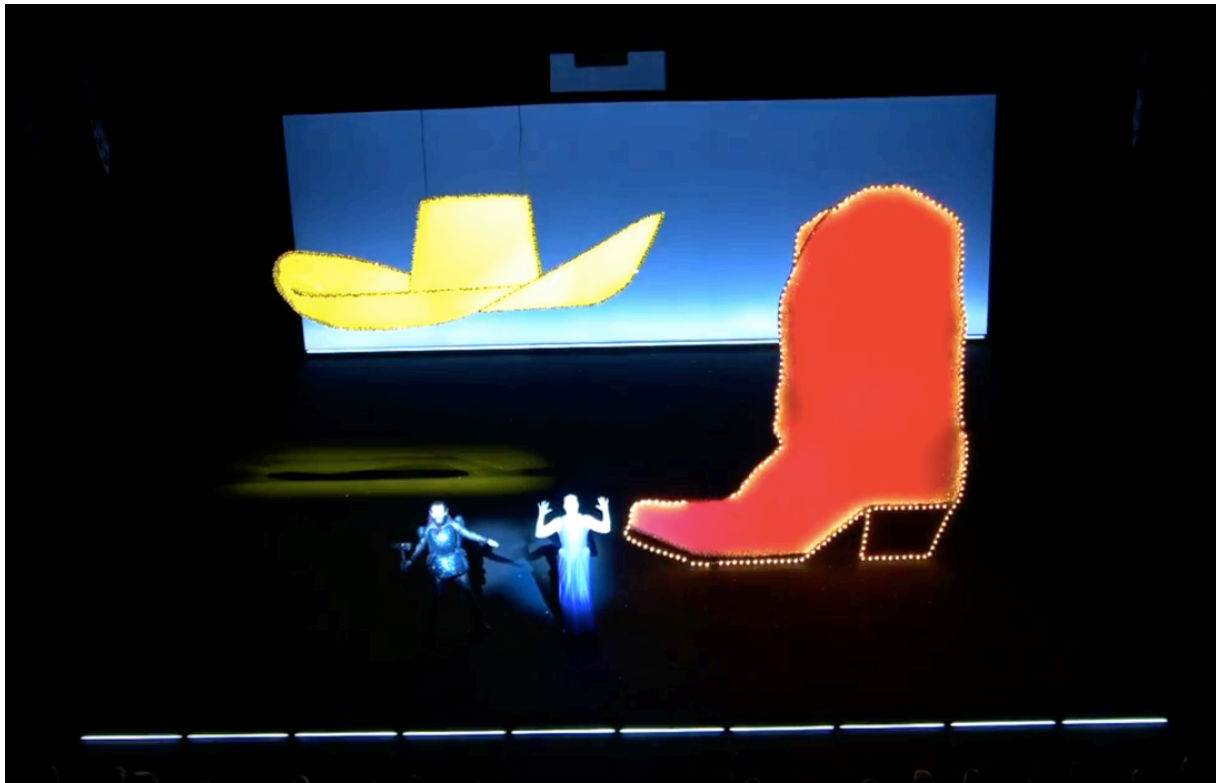
Frøya

Hyme

Brage

Neste lysbildet (7.4) er hentet fra etterfølgende scene (fra omtrent 1:26 til 1:29) og tar for seg den gangen jotunen Hyme stjal Tor sin hammer. I bytte vil han ha åsen Frøya til kone. Frøya nekter for dette og Tor kler seg ut som Frøya for å lure Hyme. I første omgang løper Frøya i stiliserte bevegelser rundt støvelen. Hyme følger etter i samme bevegelsesmønster, med hammeren i hånden. Slik løper de rundt støvelen tre ganger. Fjerde gangen løper Tor fra bakfra støvelen istedenfor Frøya. Tor etterligner Frøyas bevegelser og løper rundt støvelen to ganger til, med Hyme etterfølgende. Etter femte, og siste runden rundt støvelen stanser Tor midt på framscenen. Når han for første gang ser på Hyme synes Hyme å være overrasket, og gir hammeren fredfullt tilbake til Tor. Scenen preges av sterke farger som stadig skiftes ut med andre farger og på den måten danner forskjellige lysbilder.

Lysteknisk-estetisk analyse av rodeoscenen



Lysbildet 7.4 *Edda* på Det Norske Teatret i regi av Robert Wilson. Fra venstre: Hyme og Tor.

Lysbilde 7.4 består av seks forskjellige typer lyskilder for scenebelysning.

1. *Lysrørene*: Også i denne scenen fungerer lysrørene på samme måte som før; avgrensende på framscenen og ligner tidligere tiders rampelys.

2. *LED-lysstripene på baksenen*: Lysstripene i dette lysbildet er belyst på samme måte som før og fungerer avgrensende og dybdeskapende.

2. *Følgespot på Tor*: Skyggen på scenegulvet i retning mot venstre tilsier at følgespotten på Tor styres fra høyre siden fra FOH broen over parterret og belyser hele kroppen hans utenom føttene. Når Hyme nærmer seg Tor sammenbindes belysningen fra følgespottene deres for et øyeblikk, slik som vises i lysbildet 7.4.

3. *Følgespot på Hyme*: Følgespotten som belyser Hyme reflekteres fra scenegulvet på samme måte som hos Tor, men denne gangen i retning mot høyre, som tilsier at følgespotten styres fra

venstre siden av FOH broen. Hyme blir kun belyst fra hoftene opp. Kostymet hans er laget av glitrende materiale og reflekterer belysningen mot publikum.

4. *Profilspottene på cowboystøvelen og cowboyhatten:* Den presise avgrensningen av belysningen som treffer støvelen og hatten i dette lysbildet er resultat av profilspotter. For denne virkningen er det enten brukt 1. gobos (metallplater med utskåret mønster) eller 2. en presis avgrensning ved bruk av flere profilspotter. Det andre alternativet er mer sannsynlig idet noen områder av støvelen og hatten synes å være belyst sterkere, mens andre områder synes å være lettere skyggelagt for å skape en dybdeeffekt i de to-dimensjonale kulissene. Profilspottene som belyser hatten treffer ikke bakteppet, men treffer scenegulvet under. Jeg antar dermed at belysningen kommer fra forskjellige steder i taket. Den øvre delen av hattens belysning kommer fra over scenen, mens nedre delen vil komme fra takbelysningen over parterret og være vinklet slik at det ikke treffer figurene, skoen eller bakteppet. Samme prinsipp gjelder belysningen av støvelen. Belysningen kommer fra forskjellige områder i taket slik at den ikke treffer andre elementer i scenebildet.

5. *Lyspærene langs kanten av støvelen og hatten:* Langs kanten av kulissene er det montert lyspærer som avgrenser kulisseområdet. Det fungerer ikke på en svært belysende måte, men bidrar til scenebildets estetiske virkning.

6. *Bakteppet:* Bakteppet projiserer også i dette lysbildet farger i en mørkeblå til kald hvit palett.

Semiotisk analyse av Rodeoscenen

Lyssettingen av lysbildet 7.4 synes ikke å knyttes til scenens narrativ i samme grad som lysbildene 7.1 og 7.2. Det narrative er der kun som noe sekundært for så vidt det forteller at Hyme har stjålet Tor sin hammer, at han i bytte vil ha Frøya til kone og at Tor kler seg ut som Frøya for å lure Hyme. Men scenens plott synes ikke å ha særlig mye å si for belysningen. Wilson har valgt å sette scenen med inspirasjon i hjemlige baner, hjemstaten sin Texas, som ikke imidlertid har noen forbindelser til den norrøne mytologien.

Figurene utheves med hensyn til fokus/oppmerksomhet. Tor belyses fra leggene opp, mens Hyme belyses fra hoftene. Tor får dermed større oppmerksomhet i lysbildet. Samtidig bidrar denne avkuttingen av figurene gjennom belysningen til at Tor synes å være betydelig høyere

enn Hyme. Dermed framstilles Tor som en gudommelig figur med høyere makt og popularitet enn Hyme. På denne måten knyttes deler av lysbildets belysning til karakter.

Gjennom de store kulissene som viser en *cowboy*-støvel og -hatt antydes et amerikansk western- eller rodeo-tema.²⁰ Belysningen i dette lysbildet fremgår ikke av tema eller (dramatisk) handling i seg selv, men belyser heller elementene på en metaforisk måte som gir scenen en metafiksjonell semiotisk virkning.

Belysningen av de scenografiske flatene mot det blå bakteppet understreker en komisk atmosfære, som også kommer fra Tor sine slapstick lignende bevegelser. Denne scenen hvor Hyme latterliggjøres har et farselignende preg. Belysningen og komikken, med Tor ikledd Frøyas kostyme fungerer som en intern spøk mellom Tor og tilskuerne, men synes å være skjult for Hyme som tar hendelsen på alvor. Samspillet mellom belysning i forskjellige farger, musikken og rodeo-temaet resulterer i en fargerik atmosfære, som også fungerer som comical relief i etterkant av torturscenen. Dermed er scenen først og fremst preget av atmosfære eller følelse.

De belyste scenografiske elementene, støvelen og hatten (som i utgangspunktet ikke stammer fra norrøn mytologi) synes også å være opplyst innenfra. Hatten og støvelen virker så presist belyst at de synes å være malt. Men i scenens første lysskift endrer kulissene farge ved belysning. På denne måten fungerer belysningen også i dette lysbildet selv-refererende og med en estetisk virkning i seg selv. I tillegg virker lyspærene langs kanten av hatten og støvelen også kun som et estetisk virkemiddel i seg selv. Derfor vil jeg si at også dette lysbildet har et sterkt preg av belysningens egenart.

²⁰Ifølge Bryhn R. i Store Norske Leksikon på nett er Rodeo "et stevne med oppvisninger og konkurranser i cowboyferdigheter. Rodeoer er vanlige i det vestlige USA; Canada og Mexico." Tilgjengelig fra: <https://snl.no/rodeo> (Hentet: 04.11 2018)

"Yggdrasil skjelv"

Figurer:

Jotnene (kjempemessige skapninger):

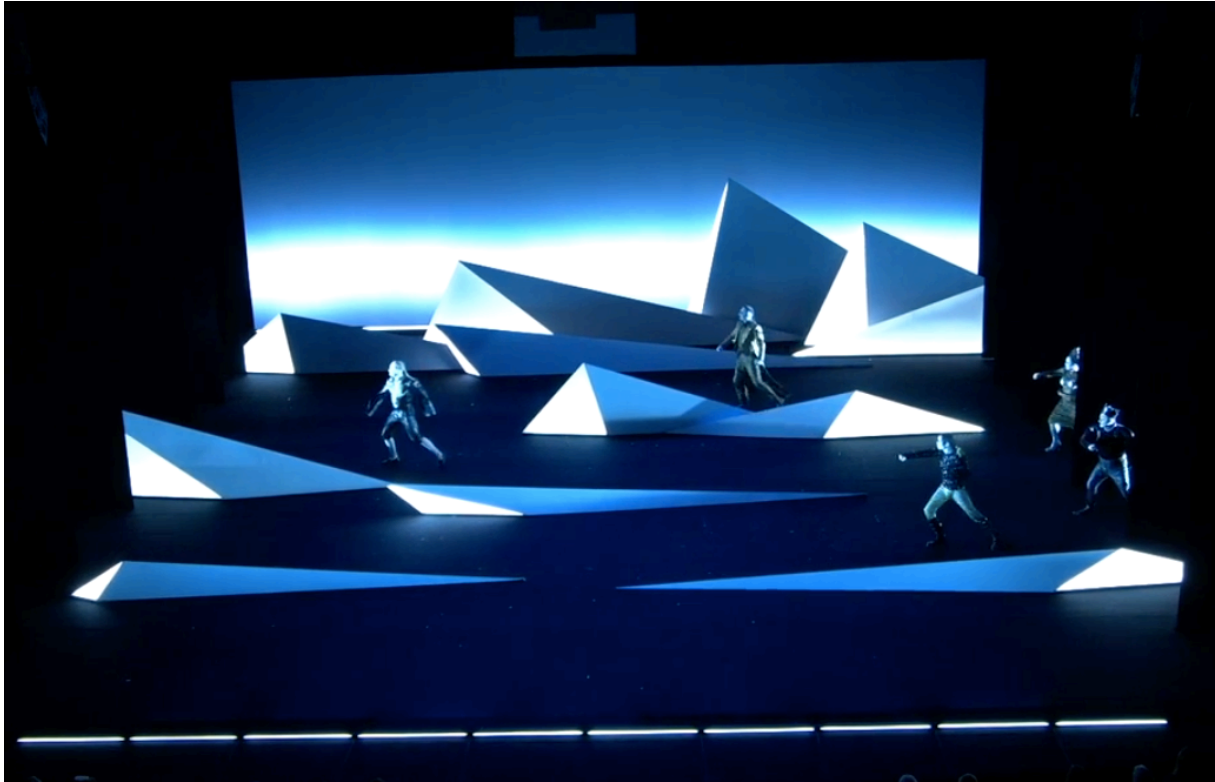
Loke (ås av jotneætt), Gygra, Hyme, Den falske Volva, midgardsormen og en drage/galgen

Æsene (gudene):

Tor, Heimdall, Ty, Frigg, Brage, Frøy og Frøya

"Yggdrasil skjelv" begynner med sceneteppet nede (fra omtrent 1:35 til 1:49). En fortellerstemme forteller om jordas skjebne: "Yggdrasils lagnad er vond, Yggdrasil jamrar, Yggdrasil skjelv." I åpningsscenen var det sagt at så lenge Yggdrasil er grønn vil jorden være trygg, men når Yggdrasil visner er det et tegn på Ragnarok, dommedagen i norrøn mytologi. Sceneteppet går sakte opp til overjordisk musikk. Volven kommer inn fra høyre siden på bakscenen. I hendene holder hun en stang med en halvmåne lignende objekt øverst på stangen. Volven belyses av sidelyset, mens stangen følges av en følgespot. Hun går sakte frem og tilbake på bakscenen. Etter en stund etterfølges hun av pyramide-lignende objekter i forskjellige størrelser. Scenen er sterkt musikalsk preget, med innslag av forskjellige fortellerstemmer. En stemme spør Odin hva de (æsene) skal gjøre fordi "jotnane nærmer seg." Jotnene går nemlig til krig mot æsene. Odin overtar rollen som forteller og sier at han ser *galgen* komme. I norrøn mytologi er galgen et symbol for døden. Deretter kommer Jotnene inn fra høyre og beveger seg sakte mot venstre, nesten som i en slags langsom koreografert marsj. Deretter følger æsene i samme mønster. Volven går sakte frem og tilbake i bakgrunnen, men går ut til venstre når æsene kommer inn. I slutten av scenen kommer hun sakte inn igjen fra høyre på framscenen. Da er hun igjen alene på scenen, hodet belyst av en følgespot som styres fra FOH venstre. Hun deler scenen med en relativt stor pyramide på bakscenen som belyses av sidelyset fra venstre siden. Volven og pyramiden går ut sammen og sceneteppet trekkes ned igjen.

Lysteknisk-estetisk analyse av "Yggdrasil skjelv"



Lysbilde 7.5 *Edda* på Det Norske Teatret i regi av Robert Wilson. Fra Venstre: Tor, Heimdal på bakscenen, Ty på framscenen, Frigg og Brage kommer inn fra høyre.

Lysbildet 7.5 består av seks forskjellige typer lyskilder for scenebelysning.

1. *Lysrør på framscenen*: Lysrørene er også i dette lysbildet tilstedeværende på framscenen, og på samme måte som før utstråler de kaldt hvitt lys rettet mot publikum.

2. *LED-lysstripene på bakscenen*: Lysstripene er også tilstedeværende, men på grunn av de foranstående praktikable pyramidene synes kun en liten del av bakgrunnens nedre del. Som i de tidligere lysbildene utstråler lysstripene kaldt hvitt lys.

3. *Sidelys på pyramidene*: Pyramidene blir dratt fra høyre til venstre i sakte tempo. Det er alltid en side av pyramidene som reflekterer belysningen sterkere enn de andre sidene. Belysningen forsvinner ikke når pyramidene treffer vingene på vei ut av scenen. Dermed antar jeg at belysningen kommer fra begge sider fra profilspottene i lystårnene i vingene.

4. *Sidelys på figurene*: Sidelysene som belyser pyramidene treffer også figurene på scenen.

5. *Takbelysning over scenegulvet*: I tillegg til sidelys belyses scenegulvet fra taket over scenen. På samme måte som i det første lysbildet i åpningsscenen synes takbelysningen å være påsatt minimalt, kun for å fylle inn ubelyste hull i scenegulvet.

6. *Bakteppet*: Bakteppet er også i dette lysbildet farget i skala av en blå til hvit fargepalett. Nederst, rett over lysstripen synes en blå stripe. Over den er en hvit stripe som vertikalt strekkes frem til omtrent midten av bakteppet. Resten av bakteppet er mørkeblått.

Semiotisk analyse av "Yggdrasil skjelv"

Ved blandingen av belysning, lyd, skuespillernes bevegelsesmønster og underliggende tekstuelle bidrag bruker Wilson elementene likestilt for å skape en atmosfære eller en følelse som jeg tolker som fortvilelse. En fortellerstemme sier at Ragnarok er kommet. Æsene spør så Odin hva de skal gjøre. Odin svarer med at han ser galgen komme men gir ellers ikke et ordentlig svar. Uttrykket galgen, eller "å ri galgen" kommer fra ordet Yggdrasil, treet som Odin i opphavstiden hang seg i for å få visdom. "Ygg" er et av mange navn for Odin og "drasil" betyr hest. Bokstavelig betyr dermed ordet Yggdrasil "Odins hest," som er en metaforisk omskriving av uttrykket "å ri galgen," som jo selvfølgelig også betyr å lide døden ved henging.²¹ Og med dette mener Odin nok at han ser døden, eller enden komme. Den generelle belysningen av dette lysbildet synes i liten grad tilknyttet det narrative og må heller sees i sammenheng med de andre likestilte elementene. Slik viser belysningen i retning av dramatisk handling, atmosfære eller følelse og belysningens egenart.

I begynnelsen av scenen kommer Volven inn fra høyre siden av bakscenen. Hun bærer en stang med en halvmåne-formet figur på toppen av stangen. Denne følges av en følgespot i store deler av scenen. Bak Volven følger et stort pyramide-objekt, og etter denne følger flere pyramider. Dette lysbildet antyder at handlingen, selv om det inngår pyramider, foregår på havet. Sidelysene belyser kun en side av de enkelte pyramidene. Volven går frem og tilbake på bakscenen med halvmånen flygende over pyramidene lik en båt på et hav i stormvær. Dette stormværet underbygges av Wilsons valg av pyramidenes belysning. Grunnet forskjellige størrelser og de hvitbelyste sidene gir pyramidene assosiasjoner til bølger, som igjen peker mot stormvær og vikingenes krigføring på havet. Når de menneskelige figurene kommer inn tolker

²¹ Hentet på nett. Tilgjengelig fra: <http://appendiks.kaasin.no/?p=386> (Hentet 5.11 2018)

jeg det som en *zoom* inn på båten. Istedenfor å se båten i dette lysbildet på avstand, dras tilskuerne nå inn på båten for å vitne først jotnenes, så æsenes marsj mot krigssonen. I løpet av scenens serie av lysbilder synes det også å være en sammenheng mellom skuespillernes bevegelsesmønstre og lysprojeksjonen på bakteppet. Fra begynnelsen, gjennom jotnenes marsj og frem til æsene kommer ut er bakteppet opplyst i variasjoner av kongeblå. Når Odin løper inn fra høyre belyses bakteppet for et kort øyeblikk med en sterk hvit farge. Dette repeteres i samsvar med æsenes bevegelsesmønster som skiller seg fra jotnenes ved Tor sine hammerslag. Hver gang Tor slår i luften med hammeren snur æsene nitti grader mot publikum, figurene fryser i stillingen og bakteppet belyses med en sterk hvit farge. Når belysningen endrer fargen tilbake til kongeblå – med en hvit stripe nederst, slik som i lysbildet 7.5, fortsetter æsenes marsj videre. På denne måten understøttes belysningen i dramatisk handling.

Sidelysene som belyser pyramidene fra begge sidene skaper en virkning av uendelighet. Figurene går fra lys til lys, og er til enhver tid belyst av sidelys. Denne virkningen skaper også en følelse av kontinuitet, en følelse av at figurene har beveget seg slik, i samme takt og samme mønster i lang tid og at de også vil fortsette å gå slik selv når de forlater sceneområdet. Som nevnt ovenfor dannes det i samspill med scenens øvrige elementer altså en atmosfære av fortvilelse og en følelse av uendelighet. Derfor vil jeg si at lysbildet 7.5 også kan knyttes opp mot atmosfære eller følelse.

Selv uten fortolkning gir denne serien av lysbilder sterke inntrykk, og har en estetisk opplevelsesverdi i seg selv. På grunn av samvirkningen mellom de visuelle elementene og figurene som beveger seg i rommet over tid, har jeg betegnet scenen som det visuelle høydepunktet i forestillingen. Denne samvirkningen mellom de scenografiske elementene, skuespillernes bevegelsesmønster, lyd, og belysning resulterer i en spektakulær virkning, som av et "håndverk som ikke har noen dypere filosofisk mening" (Trolie 2009: 82) og kun skyldes belysningens egenart.

Ragnarok

Figurer:

Jotnene (kjempemessige skapninger):

Loke (ås av jotneætt), Gygra, Hyme, Den falske Volva, midgardsormen og galgen

Æsene (gudene):

Tor, Heimdall, Ty, Frigg, Brage, Frøy og Frøya

Følgende scene foregår fra omtrent en time og femti minutter i forestillingen og varer i omtrent seks minutter. Scenen skildrer *Ragnarok*. Ragnarok er dommedagen i norrøn mytologi, og i denne scenen møtes jotnene med æsene i krig. Det høres trommeslag. Imens teppet løftes høres Volven: "Sol svartnar, jord sig i hav." Teppet avdekker Volven som belyses fra hoftene opp. Resten av scenen er mørklagt. Utenom Volven og toppen av bakteppet synes ingenting. Når Volven blåser i et horn lyser lysstripene opp bakscenen og avslører silhuettene av Odin og Heimdall som står til venstre på bakscenen. Samtidig kommer Loke inn fra høyre. Dette belysningsmønster repeteres frem til alle jotnene og alle æsene er nærværende. Når alle er samlet slår Tor med hammeren i luften og figurene begynner å krysse hverandre. Jotnene går mot venstre, mens æsene går mot høyre i takt med trommeslagene. Etter noen trommeslag går de baklengs tilbake. Dette repeteres noen ganger frem til et sterkere trommeslag høres. Samtidig stanser figurene opp og snur nitti grader mot publikum med hendene i været. Bakteppet lyser opp med hvitt kaldt lys øverst, det høres et skrik og to av figurene faller. Dette repeteres frem til kun Odin, Tor og galgen står igjen. Tor faller deretter. Når også Odin faller slukkes lyspærene som belyser galgen.

Lysteknisk-estetisk analyse av Ragnarok



Lysbilde 7.6 *Edda* på Det Norske Teatret i regi av Robert Wilson. Odin belyst av kaldt hvitt lys, jotnene og æsene i rødt lys.

Lysbildet 7.6 består av seks forskjellige typer for lyskilder

1. *Lysrørene på framscenen:* Også denne gangen blir framscenen avgrenset av lysrørene som peker mot tilskuerne.
2. *LED-lysstripene på bakscenen:* Lysstripene avgrenser scenen bakfra og utstråler kaldt hvitt lys mot publikum, slik som i de forrige lysbildene. Belysningen synes især sterk i det mørke scenerommet.
3. *Røde profilspotter på figurene:* Alle jotnene og æsene (utenom Odin) ligger på gulvet og belyses av røde profilspotter fra taket.
4. *Kald hvit profilspot på Odin:* Odin skiller seg ut fra de andre karakterene ved å være belyst av en kald hvit profilspot. Belysningen kommer fra taket over han.

5. *Lyspærer på galgens hender og øye:* I scenens tidligere lysbilder var galgen belyst av lyspærer over hele figuren. I dette lysbildet har lyspærene på "kroppen" blitt slukket, mens ett øye og hendene står fortsatt opplyst.

6. *Bakteppet:* I dette lysbildet er bakteppet farget fra svart nederst til kaldt hvitt øverst.

Semiotisk analyse av Ragnarok

Ragnarok er forestillingens nest siste scene og skildrer endetiden. Her møtes æsene og jotnene i krig. Scenens narrativ begynner med forrige scene der jotnene og æsene nærmet seg hverandre. Den serien av lysbilder som utgjør denne scenen skildrer selve krigen. Jeg har valgt ut et lysbilde (7.6) fra slutten av scenen. Dette lysbildet, som skildrer de falne figurene kan i første omgang knyttes til scenens narrativ. I kampen faller to og to figurer av gangen i røde profilspottet. Gjennomgående i forestillingen har fargen rød symbolisert død, smerte og blod. Her synes rødfargen å ha den samme bokstavelige virkningen. Figurene faller i blod. Figurene dør. På denne måten understreker belysningen scenens narrativ.

Odin faller som sist. I motsetning til de andre figurene belyses han av en kald hvit profilspot. Odin er den øverste guden i norrøn mytologi, og likeså i denne forestillingen. Den hvite fargen har gjennomgående antydning en overjordiskhet, eller guddommelighet. Den hvite belysningen tyder på hans guddommelighet. I scenens siste to lysbilder får vi også se han bevege seg mens han ligger på scenegulvet, som forsterker denne idéen. På denne måten er belysningen knyttet til karakteren.

Fra et annet perspektiv kan samme belysningsvirkning ta utgangspunkt i dramatisk handling. Den "blod-røde" belysningen kan settes i sammenheng med en dramatisk hendelse på scenen. Scenen skildrer dommedagen, det er krig og figurene i Edda fortellingen dør. Bruken av de røde spottene, som for øvrig er omringet av det mørke rommet understreker denne dramatiske hendelsen.

Det mørke rommet omkring de rødt belyste skuespillere samt det mørke bakteppet (som gjennom forestillingen stort sett stod belyst i lysere farger) skaper, i samspill med musikken, en tvetydig atmosfære. Frem til lysbildet 7.5 preges scenen av dramatisk musikk som i samspill med belysning skaper en intens dramatisk atmosfære. Musikken stopper sakte opp når Odin faller. Belysningen forblir den samme, men uten musikken endres atmosfæren fra intense

konflikter og oppgjør til en følelse av lettelse. Atmosfæren blir rolig, Ragnarok er over, og forestillingen nærmer seg slutten. På denne måten understøttes belysningen i atmosfære eller følelse.

Belysningen i denne serien av lysbilder kan knyttes til alle formene i Abulafias semiotiske analyse; narrativ, karakter, tema eller (dramatisk) handling, atmosfære eller følelse, samtidig som lysbildets lyssetting i størst grad også har estetisk verdi i seg selv. På samme måte som i torturscenen belyser Wilson figurene ovenfra slik at den røde fargen synes å komme fra figurene selv. Lyspærene på figuren som forestiller galgen, fremhever lysets estetiske egenvirkning.

7.2 Lysets dramaturgi i *Edda*

De utvalgte lysbildene gir en viss oversikt over forestillingens forløp og Wilsons gjennomgående belysningsbruk, der det er en åpenbar narrativ gjennom hele forestillingen. I prologen introduser Volven figuren Odin, sted, tid og fortellingens begynnelse. Hun ber publikum om å lytte oppmerksomt. Når sceneteppet går opp synes Odin hengende på et oppned vendt tre. Gjennom analysen har jeg vist at denne scenens lyssetting er et aktivt virkemiddel i forestillingens narrativ. Gjennom den selektive avkuttingen av figurenes kropper fungerer belysningen som tegn i henhold til figurenes viktighet eller status. Belysningen leder tilskuernes blick til figurene der mer lys signaliserer figurens viktighet i lysbildet. Bakteppet fungerer som hoved-belysningskilde i lysbildene, og er i stor grad ansvarlig for scenens overjordiske atmosfære. Etter åpningsscenen følger en introduksjonsscene der alle forestillingens figurer introduseres gjennom en fortellerstemme, og ved et musikalsk nummer. Belysningen fra bakteppet skaper kontrast til figurene foran, i det mørke rommet. Figurene kommer inn på scenen som silhuetter. Deretter belyses de av forskjellige spotter, som enten er følgespotter eller profilspotter.

I scenene før torturscenen skildres hovedsakelig Balders død. I norrøn mytologi finnes det to versjoner av denne hendelsen; en kort i den eldre Edda, og en mer utførlig nedtegnet i Snorres yngre Edda. Torturscenen baseres på den eldre Edda der Loke lurte den blinde Hod (Balders bror) til å skyte en pil laget av misteltein mot Balder. Misteltein var nemlig det eneste som kunne skade Balder. I Snorres fremstilling ber Hermod, en annen av Balders brødre, dødsgudinnen Hel om bringe broren tilbake. Hun vil gjøre dette "dersom alle ting i verden" ville gråte for Balder. Loke forhindrer dette ved å kle seg ut som en jotunkvinne som nekter å

gråte. Gudene (æsene) binder så Loke fast i en hule hvor han skal sone frem til Ragnarok.²² Allerede i den første replikken: "Du gav Hod misteltein," anklages Loke for denne gjerningen. Scenens plott tar på denne måten utgangspunkt i selve Edda-fortellingen om Balder. Belysningen derimot synes mer å understøtte karakterene, atmosfæren og belysningens egenart.

Umiddelbart etter torturscenen følger rodeoscenen som fungerer som et brudd mellom de alvorlige temaene. Som kontrast til, eller brudd med både forrige og etterfølgende scene bidrar rodeoscenen til en lettere atmosfære med komisk effekt. I forestillingens ellers stort sett blå landskap, er andre farger (gul, grønn, magenta) sentrale i den visuelle utformingen av denne scenen. Fargene på bakteppet, støvelen og hatten endres i takt med både musikken og skuespillernes bevegelser og lyder. Den komiske effekten understrekes av de store scenografielementene som er formet som en amerikansk cowboy-støvel og -hatt, som er moderne fremmedelementer i forhold til Edda-fortellingen. Den ledsagende pianomusikken, som kan gi assosiasjoner til Charlie Chaplin sine slapstick-komedier har samme effekt. I analysen kom jeg frem til at dette lysbildet ikke knyttes til scenens narrativ, tema eller dramatisk handling, men heller bidrar til å fremheve figurene og atmosfæren.

"Yggdrasil skjelv" preges av en tydelig likestilling av sceneelementene lys, lyd, scenografi, skuespill, tekst og ikke minst tid. Belysningen synes kun å knyttes til scenens narrativ når den sees i sammenheng med de øvrige elementene. Scenen varer i fjorten minutter og er forestillingens lengste scene. Pyramidene, som i seg selv virker som et absurd element idet de i min analyse fremstiller bølger på hav, dras over scenen fra venstre mot høyre, og belyses av sidelys. Selv om de overnevnte elementene, og belysningen i seg selv kan knyttes opp mot dramatisk handling som fører en narrativ frem synes ikke teksten å være avgjørende for forståelsen av dette lysbildet.

Siste lysbilde 7.6 skildrer Ragnarok. Fremstillingen av jotnenes og æsenes fall skapes bokstavelig ved hjelp av blod-røde profilspotter. I analysen viste jeg til at lysbildet var preget av alle Abulafias kriterier innen representasjonsformer: narrativ, karakter, atmosfære, og dramatiske handling.

²² Hentet fra Store Norske Leksikon på nett. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/Balder> (Hentet 6.11 2018)

Gjennom analysen har jeg vist at representasjonsformene narrativ, karakter, tema eller (dramatisk) handling varierer gjennom Wilsons regi og lyssetting. Belysningens egenart og atmosfære eller følelse brukes derimot gjennomgående idet hvert av lysbildene gjennom min analyse har vist seg preget av disse. Blått er en gjennomgående farge i oppsetningen mens andre brukes generelt forsiktig. Slik skiller disse fargene seg tydelig ut når de brukes i det blå landskapet. I min analyse av Wilsons oppsetning fant jeg selv fram til mulige betydninger av de forskjellige fargene som brukes i iscenesettelsen. Den kalde blå belysningen brukes i forbindelse med dannelsen av den overjordiske atmosfæren, eller som en gudommelig egenskap tilknyttet Odin. Grønt brukes første gang i forbindelse med introduksjonen av figuren "den falske Volva." Dermed kunne jeg knytte denne fargen til falskhet. I forbindelse med torturscenen der især Heimdall belyses av en grønn følgespot tilskrev jeg den grønne fargen også en betydning av uvitenhet. Den røde fargen brukes symbolsk for smerte, blod og død og brukes især i torturen av Loke og i Ragnarok der de norrøne figurene dør.

Belysningen er en bestandig aktiv, og en viktig estetisk og semiotisk aktør i alle forestillingens lysbilder og lysets estetiske egenskaper i *Edda* er svært avansert. Lysbildene består av optiske kvaliteter som krever høy presisjon av teaterets lyspersonale, blant annet en presis beherskelse av følgespot og andre belysningselementer. Visuelle avkuttinger av figurer eller scenebilder skaper kontraster mellom scenebildets belyste og ubelyste deler. Gjennom slike og andre tydelige lysvirkninger kan publikum bli oppmerksom på belysningens aktive tilstedeværelse. Gjennom urealistiske virkninger og egenvirkninger hvor lyset ikke fungerer som et støttende element for forestillingens andre elementer, fremstår lyset som en performativ og dramaturgisk aktør i seg selv. Belysningens estetiske og semiotiske virkninger i forestillingens lysbilder trekker oppmerksomheten mot lysets egne kvaliteter.

Wilson synes å legge til grunn at en kun vil *forstå* forestillingens narrativ til den grad en fra før av har kjennskap til Edda-fortellingen, eller den norrøne mytologien. Med moderne scenografiske elementer slik som fengselscellen, cowboy-støvelen, -hatten, flere av kostymene og den elektriske gitaren knytter Wilson den norrøne fortellingen til samtiden. Gjennom aktualiseringen og den svært nøye planlagte belysningen skaper Wilson en moderne norrøn fortelling som kan fange interessen på både et estetisk og et semiotisk nivå.

Som tilskuer opplevde jeg *Edda* som en svært visuell forestilling og var på den måten i større grad opptatt av forestillingens visuelle elementer, enn forestillingens narrativ. Etter analysen

sitter jeg derimot igjen med en forståelse av både den lystekniske, den estetiske og den semiotiske utformingen av forestillingen. Jeg mener derfor at hvis en tilskuer ikke har fått med seg forestillingens narrativ, har han/hun likevel mye å oppleve gjennom forestillingens visuelle utforming. På grunn av belysningens spektakulære virkning i seg selv, og den gjennomkomponerte, atmosfæreskapende musikken tror jeg at tilskuerne mest sannsynlig har sittet igjen med en opplevelse uavhengig av om de har forstått fortellingen eller ikke.

Kapittel 8. Robert Wilson i historisk kontekst – en konklusjon

Jeg har i denne oppgaven forsøkt å finne svar på problemstillingen: på hvilken måte utnyttes teaterbelysning som et dramaturgisk element i Robert Wilsons teater? Jeg har valgt å besvare oppgaven gjennom to hoveddeler; en teaterhistorisk gjennomgang av lysteknologiens utvikling fra renessansen til i dag og en forestillingsanalyse av Wilsons oppsetning *Edda* (2017) på Det Norske Teatret. Jeg har tatt utgangspunkt i scenebelysningens betydning i iscenesettelsesarbeid i tiden etter at teateret under renessansen flyttet innendørs. Da begynte arkitekter og teaterpraktikere å reflektere over scenebelysning på nye måter. I *Architettura* (1545) beskrev Serlio tre måter å tenke scenebelysning på; generell-, dekorativ-og overjordisk belysning. Førti år senere (1585) åpnet Teatro Olimpico i Vicenza med oppsetningen *Kong Ødipus* i regi av den belysning-opptatte regissøren Angelo Ingegneri som insisterte på å slukke lyset over publikum, slik at fokuset ble rettet mot scenen. I tillegg, for å forsterke illusjonsvirkningen dekket Ingegneri for lyskildene slik at de ikke var synlige for publikum. Det var virkningen av lyskildene på scenen som var viktig, ikke lyskildene i seg selv. Det mørke auditoriet ble et karakteristisk trekk, og det første steget mot barokkens spektakulære teaterformer.

Serlios prinsipper om generell-, dekorativ-, og overjordisk belysning fulgte lyssetting av scener inni barokken der scenelys fikk en sentral rolle i fremstillingen av spektakulære, overjordiske visjoner. Barokken kjennetegnes av sanselighet, overdådighet og spektakularitet, med bruk av dynamiske virkemidler for scenografisk utforming med sterke kontraster, og dynamiske lys- og skyggeeffekter. For å forsterke de visuelle virkningene ble det gjerne brukt glitrende og reflekterende materiale på scenedekorasjoner og kostymer. Belysningen reflekterte fra disse materialer, som forsterket synligheten og den spektakulære virkningen. Et annet kjennetegn i barokkens teater var den tydelige adskillelsen mellom det perspektiviske scenerommet på den ene siden og publikumsområdet på den andre siden. Det synes at Wilson i stor grad inspireres av denne fordelingen idet han på samme måte deler teatersalen i to. Gjennom å avgrense sceneområdet innenfor prosceniumsrammen med rampelys, der skuespillere til en hver tid befinner seg bak denne, brytes heller ikke billedvirkningen. Men i motsetning til barokkens overdådighet, selv med bruk av glitrende kostymer og høyt-reflekterende flater, har Wilson i sine forestillinger, i denne oppgaven representert med *Edda*, en gjennomgående minimalistisk estetikk. I overgangen mellom renessansen og barokken ved overgangen mellom 1500- og 1600-tallet viser jeg i tredje kapitlet blant andre til scenemestre Bernardo Buontalenti og Nicola Sabbatini. I Buontalenti sine produksjonsnotater nevnes bruken av rampelys for første gang,

mens Sabbatini skildrer bruken av rampelys, takbelysning og sidebelysning, belysningsformer som fortsatt ligger til grunn for belysning i dagens teater. Rampelys, takbelysning og sidebelysning var, som jeg har beskrevet, viktige lyskilder i *Edda*.

Serlio sine tre prinsipper om generell-, dekorativ- og overjordisk- belysning fulgte belysningsutviklingen helt frem til Adolphe Appias tid, som igjen delte scenebelysningen i generell- (diffus), kreativ- og "malt" belysning. I *Edda* tar Robert Wilson i bruk den generelle belysningen som diffust spres over scenen gjennom sidebelysning, takbelysning, og gjennom bakteppet. For den dekorative, eller kreative belysningen bruker han lysrør som rampelys som ikke fungerer særlig belysende, og på den måten heller ikke forstyrrende for tilskueren. For denne virkningen bruker Wilson lysrør. Andre dekorative lyskilder i Wilsons iscenesettelser kan være lysstriper og lyspærer.

Adolphe Appia la rundt århundreskiftet (1900) frem teorier som i hovedsak dreide seg om disharmonien mellom det belyste scenerommet, de malte skyggene på de to-dimensjonale kulissene og skuespilleren. I følge Appia stod de to-dimensjonale kulissene i en grunnleggende motsetning til den tre-dimensjonale skuespilleren, og fungerte dessuten ikke sammen med den generelle lyssettingen. Han mente at løsningen på disse estetiske utfordringene var å utforme scenerommet med plastisk-romlige, tre-dimensjonale elementer og fjerne de illusjonistisk malte scenedekorasjoner. Han mente at dette ville gi rom for en mer troverdig og skapende lyssetting av scenen.

Robert Wilsons sceniske lysbruk er på flere måter i samsvar med gamle belysningstradisjoner og også Appias scenografiske og belysningsmessige reform-ideer. Men Wilson skiller seg også fra Appia på flere punkter. For eksempel snakker Appia om belysning som en hierarkisk underordnet medhjelper for skuespilleren. Belysningen gjør skuespilleren synlig som en plastisk-romlig figur og som samtidig gir skuespilleren bevegelsesfrihet. Men Wilson går et steg videre og gjør belysningen i seg selv til en "skuespiller," samtidig som den menneskelige skuespilleren likestilles med de øvrige sceneelementene, de to-dimensjonale scenedekorasjonene, musikken og belysningen. Men gjennom å gjøre belysningen til en skuespiller-lignende aktør og gjennom å instruere skuespillerne på grunnlag og gjennom lyssettingen, begrenser Wilson også skuespillerens bevegelses- og uttrykksfrihet.

Wilson skiller seg også fra Appias ideer når han bruker malte to-dimensjonale kulisser i sine iscenesettelser. På grunn av at lysbildene i min analyse ikke inkluderer slike scenografiske elementer har jeg, for å illustrere den to-dimensjonale sceniske virkningen, valgt å ta inn enda et lysbilde fra *Edda* (se figur 8.1). I denne scenen foregår et møte blant æsene, men når de forsøker å fremme viktige hendelser for Odin er han uimottakelig. I utformingen av dette lysbildet bruker Wilson et illustrert bilde av en norsk stavkirke. Slike scenografiske bilder består av det som Appia betegnet "malt belysning." Det er en malt tre-dimensjonalitet i bildet av stavkirken, med lys og skygge-virkninger som står i kontrast til det generelt belyste scenerommet. I figur 8.1 kan en tydelig se hvordan belysningen av de to-dimensjonale kulissene kan bli utfordrende, spesielt i samvirkning med det bakre, opp-ned vendte, forstørrede bildet av samme stavkirke. Skyggen av det belyste bildet foran treffer bildet i bakgrunnen, men det er nok i denne situasjonen et bevisst valg i den forstand at Wilson ved bruk av side- eller takbelysning kunne ha skjult for denne skyggevirkingen.



Figur 8.1 fra *Edda* på Det Norske Teatret, 2017. Fra venstre: Brage, Tor, Frøy, Frigg, Odin, Heimdall, Volven (bak), Frøya, Ty og Loke. Foto: Lesley – Leslie Spinks²³

Robert Wilson har utviklet teknikker for bruk av to-dimensjonale kulisser sammen med tre-dimensjonale objekter og belysning på en måte som ikke virker forstyrrende på den måten som Appia gav uttrykk for. I Wilsons sceniske univers kan skuespillerne sees som figurer som kan

²³ Hentet fra Robert Wilsons webside. Tilgjengelig fra: <http://www.robertwilson.com/edda> (Hentet 10.11 2018)

fremstå med en nesten to-dimensjonal virkning på grunn av kontrasten mot det opplyste bakteppet. Wilson lyssetter imidlertid også figurene slik at de får romlig plastisitet, eller tre-dimensjonalitet gjennom kombinasjoner av varmt og kaldt lys. Wilson synes på denne måten nesten å ville "motbevise" Appias plastisk-romlige belysningsteori. I dag henger dette nok også i stor grad sammen med den tilgjengelige moderne belysningsteknikken, som først var i sin spede begynnelse på Appias tid, og hvis utvikling samtidig ble stimulert av Appias teorier og belysningstekniske eksperimenter.

Konklusjonsvis, Wilson utnytter den generelle-, dekorative-, og malte belysningen samt spillelys (dvs. bruk av følgespot) for å skape en romlig atmosfære bestående av kontraster og kontrapunkt, slik som lys og skyggevirksomheter, og fargekontraster. Den generelle belysningen fokuserer i hovedsak på dannelsen av en romlig effekt gjennom sidelys, bakteppet og takbelysning. For den dekorative belysningen bruker han LED-lysstriper, lysrør og lyspærer. Den malte, eller som Gösta Bergman kaller det "imaginære" belysningen brukes gjerne for å skape kontrast i den ellers romlige atmosfæren idet den sammenstøtes med den generelle belysningen. Som nevnt i delkapitlet om Wilsons lysbruk (s. 40) blir skuespillere i Wilsons teater ifølge Thygesen redusert til to-dimensjonale figurer. Wilson løser denne estetiske konflikten ved å tilsette skuespillere egne følgespotter som spillelys.

Som jeg skriver i analysens konklusjons-delkapittel, lysets dramaturgi (7.2) konstruerer Wilson scenebildet i *Edda* med et stort antall av lysbilder, og på den måten deler scenen, eller skuespilleren i separate, visuelle deler. Dette er et gjennomgående trekk i hans forestillinger, og *Edda* er kun et eksempel. Wilson utnytter belysningens semiotikk i forhold til forestillingens narrativ, karakterisering av figurer, tematisk, atmosfærisk og samtidig i forhold til belysningens estetiske egenart. På denne måten kan også publikum bli bevisst på belysningens aktive medvirkning i forestillingen. Spesielt det atmosfæriske og følelsesmessige samt belysningens egenart er grunnleggende og karakteristisk for Wilsons scenekunst, hvilket jeg har vist og eksemplifisert gjennom analysen av *Edda*.

Litteraturliste:

Abulafia, Y. (2016) *The Art of Light on Stage. Lighting in Contemporary Theatre*. New York: Routledge

Appia, A. (1969) *Music and the Art of the Theatre*. Second printing. Florida: University of Miami Press

Arntzen, K. O. (2007) *Det marginale teater: et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Laksevåg: Alvheim & Eide

Arntzen, K. O. og Birkeland, S. Å. (1990) "Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia" *Spillerom, tidsskrift for dans og teater*. Volume 1. s. 4 - 28

Bablet, D. og Bablet M.L. (1982) *Adolphe Appia, 1862-1928, actor – space – light*. London: John Calder. New York: Riverrun Press

Bergman, G. M. (1977) *Lighting in the theatre*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International

Brockett, O. G. og Hildy, F. J. (2010) *History of the theatre*. Boston: Pearson Education Inc.

Fosse, J. (2017) *Edda*. Oslo: Skald

Fuerst, W. R. og Hume, S. J. (1967) *Twentieth-Century Stage Decoration*. Volume 1. New York: Dover Publications

Gladsø, S. et al. (2010) "Postmoderne dramaturgi – mellom performativitet og virkelighet" *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. 3. opplag. Oslo: Universitetsforlaget

Hyldig, K. (2006) "The Mystery of the Self. Robert Wilson's staging of Peer Gynt" *Nordic Theatre Studies. Approaching the Spiritual in Theatre, Ritual and Performance*. Volume 18. Bergen: Föreningen Nordiska Teaterforskare, s. 46

Keller, M. (2010). *Light Fantastic. The Art and Design of Stage Light*. 3rd edition. Munich: Prestel

Moran, N. (2007) *Performance Lighting Design. How to light for the stage, concerts and live events*. London: Methuen Drama

Parker, W. Oren og Smith, H. K. (1974) *Scene Design and Stage Lighting*. USA: Holt, Rinehart and Winston

Penzel, F. (1978) *Theatre Lighting Before Electricity*. Connecticut: Wesleyan University Press

Pilbrow, R. (1997) *Stage Lighting Design. The Art, The Craft, The Life*. Hollywood: Design Press

Shevtsova, M (2007) *Robert Wilson*. Oxford: Routledge

Thygesen, M. (2002). "Lysets mester – om Robert Wilsons visuelle dramaturgi" *Teaterlandskaber. Nedslag i Robert Wilsons univers*. Danmark: Drama, s. 61

Trolie, Tor (2009) "Scenografens plass i forståelsen av det moderne teater. Opsis som analytisk begrep" i Losnedahl, *Den teatrale illusjon*, Bergen: Forfatterene, s. 75

Wolf, Craig R. og Block D. (2013) *Scene Design and Stage Lighting*. Tenth edition. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Internet:

Arntzen, K.O. *Teater* (2018) Tilgjengelig fra: <https://snl.no/teater> (Hentet 08.10 2018)

Arntzen, K.O. *Teater i Italia* (2015) Tilgjengelig fra: https://snl.no/Teater_i_Italia (Hentet 14.11 2018)

Brekke, R. M. *Thomas Edison* (2018). Tilgjengelig fra: https://snl.no/Thomas_Alva_Edison (Hentet 15.09 2018)

Brain, M. *How gas lanterns work* (2018) Tilgjengelig fra:
<https://home.howstuffworks.com/gas-lantern2.htm> (Hentet 12.11 2018)

Bryhn, R. *Rodeo*. (2018) Tilgjengelig fra: <https://snl.no/rodeo> (Hentet 04.11 2018)

Kaasin, H. *Yggdrasil* (2014) Tilgjengelig fra: <http://appendiks.kaasin.no/?p=386> (Hentet 5.11 2018)

Næss, E. M. og Magerøy, H. *Balder*. (2018) Tilgjengelig fra: <https://snl.no/Balder> (Hentet 6.11 2018)

Pedersen, B. *Aimé Argand* (2013) Tilgjengelig fra: https://snl.no/Aimé_Argand (Hentet: 09.10 2018)

Skar, Johannes. *Lanterna magica*. (2018) Tilgjengelig fra: https://snl.no/lanterna_magica
(Hentet 29.10 2018)

Specular and diffuse reflection (2012) Tilgjengelig fra:
<http://olympus.magnet.fsu.edu/primer/java/reflection/specular/index.html> (Hentet 10.10 2018)

Vold, T. og Rise, H. (2018). *Barokken*. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/barokken> (Hentet 08.10 2018)

Bilder:

Bablet, D. og Bablet M.L. (1982) Appias scenografi for *Espaces Rytmiques* i *Adolphe Appia, 1862-1928, actor – space – light*. London: John Calder. New York: Riverrun Press

Drapsscenen i Woyzeck, hansen-hansen.com. Tilgjengelig fra:
<http://hansen-hansen.com/?p=122> (Hentet 10.10 2018)

Fresnell linse. Tilgjengelig fra:

<https://www.pnta.com/lighting/parts/fixture-parts/lenses/leviton-8-fresnel-lens/> (Hentet 15.10 2018)

Hvitt lys gjennom et glass prime. Tilgjengelig fra:

<https://igcseaid.wordpress.com/notes/coordinated-science-0654/p8-4-dispersion-of-light/> (Hentet 12.11 2018)

Moran, N. (2007) *Hvitt lys gjennom et glass prisme*. Inspirert av *Performance Lighting Design* s. 12

Moran, N. (2007) *Speilende og diffus refleksjon*. Inspirert av *Performance Lighting Design* s. 14

Moran, N. (2007) *Lysstrålens intensitet*. Inspirert av *Performance Lighting Design* s. 47

PAR 64 linse. Tilgjengelig fra:

<https://www.parts-express.com/adj-1l-500par64m-500-watt-par-64-sealed-beam-medium-flood-lamp-mfl--244-4384> (Hentet 15.10 2018)

Plano-Convex linse. Tilgjengelig fra: <https://www.pnta.com/lighting/parts/fixture-parts/lenses/altman-plano-convex-lens-lpp-6-x-12-fcl/> (Hentet 15.10 2018)

Reinhardt, M. *The Miracle*. Tilgjengelig fra:

<https://static.kunstelo.nl/ckv2/moderne/moderne/reinhardt/MaxReinhardt.htm> (Hentet 19.11 2018)

Torelli, G. *Les Noces de Pelée et de Thetis*. Tilgjengelig fra:

<https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/detail/732838/?offset=0&lv=&cHash=c3158d0db7abef404943ce27aa3512fe> (Hentet 16.10 2018)

Torres, J. *Lysplan for Edda*. Det Norske Teatret

Wilson, R. *Edda* (2017) Tilgjengelig fra: <http://www.robertwilson.com/edda> (Hentet 10.11 2018)

Wilson, R. *The Blacks* (2014) Tilgjengelig fra: <http://www.robertwilson.com/the-blacks> (Hentet 17.11 2018)

Video:

Wilson, R (2017) *Edda*. Oslo: Det Norske Teatret