

Det scenografiske rom

-muligheter og begrensninger

*En studie av teaterrommets historiske utvikling, og analyse av scenografi og scenebruk i
2013/14*

Svein Hofseth Hovland



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

TEAT 350

Mastergradsoppgave i Teatervitenskap

HØST 2014

Abstract

A theatre play requires a space – a room, whether indoors or outdoors – in which to be performed. This thesis examines the possibilities and limitations given by this space. Part One of the thesis outlines what I consider to be the five crucial “shifts” in the development of 20th century scenography and (arrangement of) the theatre room. This includes discussions of the contribution of central theoreticians and practitioners in the theatre, such as Craig, Appia, Schlemmer, Piscator, Gropius, Brecht, Svoboda, Grotowski, Kantor, Lepage and Wilson. In the second part of the thesis, comparative analyses are presented of scenography from twelve plays performed at major Norwegian theatres during 2013/14, linking these to possible historical sources of inspiration. My analysis shows that most of the plays seem to be inspired by an emphasis on non-illusionistic and sparse scenography, typical of the 1960s, which focused on a physical acting style. Hardly any of the plays show signs of inspiration from the emphasis in the 1920s on a technologically advanced theatre room, which could include the spectator in “the scenographical room”. In the productions that are analysed, the division of the theatre room between actors and audience, as is inherent in the architecture of the baroque stage, is often replicated in the architecturally unified theatre rooms made popular in the 60s. The analysis suggests a possible tendency in which simplified scenography, accessible to several levels of fiction, with a limited need for technically advanced machinery, is the most common and preferred scenography trend in Norway in 2013/14.

Forord

En stor takk til Professor Tor Trolie ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, UiB, for kunnskapsrik, utfordrende og god veiledning.

Hjertelig takk til Ingie Hovland Coppins, Hege Randi Tørressen, Kristine Hofseth Hovland, Gunvor Hofseth og Roar Hagen for innsiktsfulle og uvurderlige tilbakemeldinger på oppgavens språk, form og innhold.

Takk til hele min familie og alle andre som på ulike måter har bidratt til prosessen, og en spesiell takk til Ingrid Valheim Hagen, som har delt av sin erfaring, optimisme, frustrasjon og støtte – takk for mat på bordet, kjærlighet i hjemmet og et lite spark bak.

Innholdsfortegnelse

Abstract.....	3
Forord	4
Innholdsfortegnelse	5
Liste bilder	7
Liste analyseforestillinger.....	9
Innledning: Det scenografiske rom	11
Introduksjon.....	11
Problemstilling.....	11
Metode	12
Begrepsdefinisjon	13
Oversikt – scenografi og scenerom på 1900-tallet	14
Avgrensning.....	18
Del 1: Historiske innblikk – i utviklingen av teaterscenens utforming og bruk	21
Bakgrunn – scenografi og kulissescenen på 1800-tallet.....	21
Første skift	28
Edward G. Craig – The Art of the Theatre	29
Adolphe Appia.....	33
Andre skift	39
Bauhaus-skolen & Oskar Schlemmer	40
Erwin Piscator	45
Walter Gropius’ Totalteater	46
Tredje skift.....	50
Bertolt Brechts episke teater	50
Josef Svoboda	53
Fjerde skift.....	58
Jerzy Grotowskis fattige teater.....	58
Tadeusz Kantor	64
Femte skift	70
Robert Lepage	70
Robert Wilson	72

Del 2: Scenografisk analyse – av et utvalg av teaterforestillinger i Norge (2013/2014)	76
Sceneoversikt.....	76
Metode.....	77
Analyser.....	79
NT	79
Forvandlingen – Nationaltheatret, Hovedscenen, 28.04.2014.....	79
Demoner 2014 – Nationaltheatret, Hovedscenen, 08.02.2014	83
Visning – Nationaltheatret, Malersalen, 23.01.2014	87
Kong Lear – Nationaltheatret, Amfiscenen, 09.11.2013	90
DNS	94
Medealand – Den Nationale Scene, Teaterkjelleren, 20.09.2014.....	94
Veien til Mekka – Den Nationale Scene, Teaterkjelleren, 25.03.2014.....	98
Privatliv – Den Nationale Scene, Store Scene, 08.03.2014	101
Mørketid – Den Nationale Scene, Lille Scene, 19.01.2013.....	104
DNT	106
Hamlet – Det Norske Teatret, Scene 2, 10.10.14.....	106
Woyzeck – Det Norske Teatret, Hovudscenen, 29.08.14	112
KILDEN	117
Thranes Metode – Kilden Teater- og Konserthus, Intimsalen, 30.04.13	117
Den Stundesløse – Kilden Teater- og Konserthus, Teater- og Operasalen, 18.01.13.....	120
Oppsummering.....	123
Første skift (Ca. 1900: Craig, Appia).....	123
Andre skift (Ca. 1920: Bauhaus v/Schlemmer & Gropius, Piscator)	124
Tredje skift (Ca. 1950: Brecht, Svoboda)	125
Fjerde skift (Ca. 1960: Grotowski, Kantor)	125
Femte skift (Ca. 1980: Lepage, Wilson).....	127
Konklusjon	129
Litteraturliste	132
Referanseliste bilder.....	134

Liste bilder

Del 1

Bilde 1, 2: skisser av Adolphe Appia til Das Rhinegold og Parsifal, 1890-tallet	36
Bilde 3, 4: sceneoversikt, og scenedesign til Orfeo i Hellerau (1912/13)	37
Bilde 5: kostymedesign av Oskar Schlemmer til den Triadiske Ballett	43
Bilde 6, 7: Walter Gropius' Totalteater	48
Bilde 8: skjematisk oversikt over Josef Svobodas Laterna Magika	56
Bilde 9: skisse av Jerzy Grotowski til sceneform for <i>The Constant Prince</i> (1965)	62
Bilde 10: scenografi fra <i>The Constant Prince</i>	64
Bilde 11-13: scenografi av Robert Wilson fra <i>Peer Gynt</i> (2005), Det Norske Teatret	74, 75
Bilde 14: kulisser av Jens Wang fra <i>Peer Gynt</i> (1902), Nationaltheatret	75

Del 2

Bilde 15-17: scenografi fra <i>Forvandlingen</i> (2014), Nationaltheatret. Foto L-P Lorentz	80, 81, 82
Bilde 18-20: scenografi fra <i>Demoner</i> (2014), Nationaltheatret. Foto Andreas Fuchs (bilde 18), L-P Lorentz	84, 85, 86
Bilde 21-23: scenografi fra <i>Visning</i> (2014), Nationaltheatret. Foto Marit Anna Evanger	87, 88, 89
Bilde 24-26: scenografi fra <i>Kong Lear</i> (2013), Nationaltheatret. Foto Leif Gabrielsen	91, 92, 93
Bilde 27-30: scenografi fra <i>Medealand</i> (2014), Den Nationale Scene. Foto Odd Mehus	95, 96, 97

Bilde 31, 32: scenografi fra <i>Veien til Mekka</i> (2014), Den Nationale Scene. Foto Arild Moen ...	99, 100
Bilde 33-35: scenografi fra <i>Privatliv</i> (2014), Den Nationale Scene. Foto Magnus Skrede	102, 103
Bilde 36, 37: scenografi fra <i>Mørketid</i> (2013), Den Nationale Scene. Foto Marit Anna Evanger	104, 105
Bilde 38-41: scenografi fra <i>Hamlet</i> (2014), Det Norske Teatret. Foto Dag Jenssen	107, 108, 109, 110
Bilde 42-45: scenografi fra <i>Woyzeck</i> (2014), Det Norske Teatret. Foto Erik Berg	112, 113, 114, 115
Bilde 46-48: scenografi fra <i>Thranes Metode</i> (2013), Agder Teater (Kilden). Foto kilden.com	118, 119
Bilde 49, 50: scenografi fra <i>Den stundesløse</i> (2013), Agder Teater (Kilden). Foto Jon Petter Thorsen	121, 122

Liste analyseforestillinger

Forvandlingen – av Franz Kafka, bearbejdet og dramatisert av David Farr og Gisli Örn Gardarsson. Nypremiere 28.04.2014 på Nationaltheatret, Hovedscenen. Regi Gisli Örn Gardarsson. Scenografi Börkur Jónsson. Kostymedesign Brenda Murphy. Lysdesign Björn Helgason.

Demoner 2014 – av Geir Gulliksen, fritt etter Dostojevskis roman *De Besatte*. Uppremiere 08.02.2014 på Nationaltheatret, Hovedscenen. Regi Runar Hodne. Scenografi Serge von Arx. Kostymedesign Nina von Arx. Lysdesign Andreas Fuchs.

Visning – av Cecilie Løveid. Uppremiere 23.01.2014 på Nationaltheatret, Malersalen. Regi Jon Tombre. Scenografi Lawrence Malstaf.

Kong Lear – av William Shakespeare. Premiere 09.11.2013 på Nationaltheatret, Amfiscenen. Regi Stein Winge. Scenografi/Kostymedesign Solfrid Kjetså. Lysdesign Øyvind Wangensteen.

Medealand – av Sara Stridsberg. Norgespremiere 20.09.2014 på Den Nationale Scene, Teaterkjelleren. Regi Lene Therese Teigen. Scenografi/Kostymedesign Åse Hegrenes. Lysdesign av teatrets egne folk.

Veien til Mekka – av Athol Fugard. Nypremiere 25.03.2014 på Den Nationale Scene, Teaterkjelleren. Regi Jon Tombre. Scenografi/Kostyme Thomas Bjørnager. Lysdesign Finn Landsperg.

Privatliv – av Noël Coward. Premiere 08.03.2014 på Den Nationale Scene, Store Scene. Regi Kjetil Bang-Hansen. Scenografi/Kostymedesign John-Kristian Alsaker. Lysdesign Einar Bjarkø.

Mørketid – av Rebecca Lenkiewicz. Premiere 19.01.2013 på Den Nationale Scene, Lille Scene. Regi Petter Næss. Scenografi/Kostymedesign Åse Hegrenes. Lys/videodesign Arne Kambestad.

Hamlet – av William Shakespeare. Premiere 10.10.2014 på Det Norske Teatret, Scene 2. Regi Peer Perez Øian. Scenografi/Kostymedesign Hendrik Scheel. Lysdesign Torkel Skjærven.

Woyzeck – av Georg Büchner, basert på en versjon av Robert Wilson, Tom Waits og Kathleen Brennan. Premiere 29.08.2014 på Det Norske Teater, Hovudscene. Regi Lasse Kolsrud. Scenografi/Kostymedesign Kari Gravklev. Lysdesign Torkel Skjærven.

Thranes Metode – basert på tekster av Øystein Lønn og låter av Thom Hell. Bearbeidet og dramatisert av Jon Tombre og skuespillerne, med Øystein Lønn. Urpremiere 30.04.2013 på Agder Teater, Kilden Teater- og Konserthus, Intimsalen. Regi Jon Tombre. Scenografi Carlos Valente og Jon Tombre. Lys/videodesign Carlos Valente.

Den stundesløse – av Ludvig Holberg. Premiere 18.01.2013 på Agder Teater, Kilden Teater- og Konserthus, Teater- og Operasalen. Regi Bentein Baardson. Scenografi Per Olav A. Austdahl. Kostymedesign Margrete Kristine Eskedahl. Lysdesign Kine E. H. Kvendseth.

Innledning: Det scenografiske rom

Introduksjon

En teaterforestilling må alltid og nødvendigvis finne sted i et rom. Til vanlig er det et spesielt tilegnet rom med spillsted og tilhørende tilskuerplasser. Men uansett hvor forestillingen blir spilt vil teaterrommet – den faktiske, fysiske plassen hvor teaterforestillingen finner sted – ha en vesentlig og definerende betydning for utformingen av forestillingen.

Én sceneform vil gi visse muligheter, og visse begrensninger i forhold til scenografien. Nytt scenemaskineri, eller helt nye sceneformer, åpner opp for nye muligheter. Scenografien – utformingen eller dekorasjonen av scenen/teaterrommet sammen med kostymer og belysning, som gir de visuelle betingelsene for forestillingen – står nødvendigvis i relasjon til hvordan teaterrommet er utformet og hvilke fysiske og tekniske rammer sceneformen gir for det sceniske oppsettet.

Insentiv og motivasjon til nytenkning rundt sceneformen har vært mange opp gjennom 1900-tallet, ikke minst: ønsket om å integrere mer teknisk scenemaskineri, eller å fjerne seg helt fra tekniske hjelpemidler i teaterrommet; ønsket om å gjøre scenografien mer tredimensjonal, eller gå tilbake til et todimensjonalt scenebilde; ønsket om å utvide scenografiens rom ved å inkludere salen og tilskuerne, eller å endre publikums perspektiv totalt fra illusjon, til abstraksjon, til installasjon.

I de fleste tilfeller vil den fysiske plassen, sammen med det skapte, fiktive rom, utgjøre den helhetlige rammen rundt teatererfaringen. I enkelte fåtallige former som hørespill, vil teaterrommet (foruten den faktiske plassering, i bilen eller stuen eller lignende) bestå hovedsakelig av det fiktive rom, slik som i litteraturen. Men det fysiske møtet mellom skuespiller og tilskuer i et rom, er kjernen av det som i denne oppgaven oppfattes som en teaterforestilling.

Problemstilling

Oppgaven handler om teaterrommet og scenografiens muligheter og begrensninger: hvilken betydning har rommet og sceneformen for utformingen av scenografien og det sceniske uttrykket? Jeg vil ta for meg scenografiske trender og ulik bruk av det scenografiske rom

innen nyere europeisk teaterhistorie, og knytte det opp mot en analyse av aktuell norsk scenepraksis.

Oppgavens første del omhandler noen sentrale og innflytelsesrike teaterteoretikere og -praktikere gjennom det siste århundret, og deres bidrag til teori og praksis rundt sceneutforming og teaterrommet. Jeg vil belyse det jeg anser som de fem viktigste utviklingstrinnene («skiftene») i utviklingen av teaterscenens utforming og bruk. I andre del vil jeg legge frem komparative scenografiske analyser av tolv forestillinger satt opp ved større norske teaterhus i 2013/14, og knytte disse opp mot mulige inspirasjonskilder og foregangsfigurer i historien. Oppgavens avslutning diskuterer hvilke av de nye scenografiske praksisene på 1900-tallet som virker å ha størst (og minst) påvirkning på utformingen av det scenografiske rom ved norske teatre i dag.

Metode

I del 1 presenteres en historisk gjennomgang av personer som har hatt en markert betydning for scenografi og scenerom. Flere teaterkunstnere og -teoretikere kunne blitt inkludert i konteksten av oppgavens tema, men kun et mindre utvalg kan presenteres her innenfor rammene av en mastergradsoppgave. De som blir omtalt i denne oppgaven er valgt på bakgrunn av deres relevans til scenografi og rombruk, og deres betydning for og påvirkning på det scenografiske rom og dets utvikling. De skiller seg alle ut, i ulik grad, som innovative, utradisjonelle og allsidige kunstnere og foregangsfigurer, som har søkt etter nye uttrykksformer i og for teatret. Deres bidrag har vært med på å endre sceniske konvensjoner, og gi nye tilskudd til scenens form og utforming. Jeg presenterer disse personene og deres idéer innenfor rammen av fem «skift» som jeg mener kjennetegner scenografisk tenkning og praksis i det 20. århundre.

Geografisk vil jeg, i den historiske delen, konsentrere meg om sentraleuropeiske land, primært Tyskland, Frankrike, England og Polen, samt USA fra 1960-tallet og fremover.

Jeg betegner tidsepoker og ulike bevegelser og trender med konkrete kjennetegn og årstall for å tydeliggjøre eller forenkle og systematisere historien. «Skiftene» i denne oppgaven er inndelinger som nødvendigvis gir et noe konstruert bilde av utviklingen. Slike samlebetegnelser er generaliserende og må ikke oppfattes som absolutte. Overgangene mellom ulike stiler og konvensjoner i teatret er som regel flytende og gradvise; og ulike stiler,

teorier og praksiser vil kunne overlape hverandre i tid og eksistere parallelt, eller fusjonere i deler av det praktiske arbeidet. Dette er spesielt sant for nyere teaterhistorisk utvikling, og den mangfoldige og varierte scenekunstarenaen vi har fått i dag.

I del 2 presenterer jeg et utvalg av teateroppsetninger for å se nærmere på den aktuelle scenografiske praksisen i Norge, og på hvilke historiske skift de, bevisst eller ubevisst, trekker scenografisk inspirasjon fra.

Jeg har valgt tolv forestillinger ved norske teatre i 2013/14 som analyseobjekt. Til hver analyse har jeg følgende tre overordnede spørsmål som jeg prøver å besvare:

- ✓ Hva forteller scenografien, og hva ga den til vår forståelse av stykket?
- ✓ Hvilke muligheter gir scenografien og rommet?
- ✓ Hvilket (eller hvilke) skift fra det 20. århundre ser vi flest trekk fra i forestillingen?

Begrepsdefinisjon

Navn på ulike sceneformer som blir mest anvendt i denne oppgaven er *barokkscene*, *intimscene*, og *black box-scene*. Sceneformene blir nærmere forklart i oppgaveteksten. *Kulissescenen* omtaler scenografien som var vanlig før 1900, som er bygd opp av ulike kulisser og som ble anvendt på barokkscenene. *Soffitter* er en type kulisser som ble anvendt i taket, for å avgrense det scenografiske bildet oppad. *Fond*, eller bakteppe, er kulissen(e) som dekket bakveggen av scenerommet. *Perspektivscene*, *prosceniumscene*, og *illusjonsscene* er navn som også blir brukt, og er begrep som overlapper mer eller mindre med barokkscenen.

Begrepet *rom* anvendes i denne oppgaven om alle typer rom, inkludert uteareal. I tillegg anvendes det flere ulike begrep på scenen og rommet som sådan hvor teaterforestillingen finner sted; med *teaterrommet* mener jeg hele rommet som brukes i anledning forestillingen, som omslutter spillområde og publikumsområde; med *scenerommet* mener jeg det rommet som scenen utgjør, som avgrenses av scenens ytre rammer. Med det *scenografiske rommet* mener jeg det rommet som regissøren/scenografen omtaler som del av forestillingen. Det kan være kun scenografien på scenen, med eller uten scenens faste arkitektoniske rammer, det kan inkludere rom utover scenen, eller det kan være et *funnet (teater)rom*, utenfor de tradisjonelle teaterscenene.

Navn på ulike tidsepoker er primært orientert rundt teatret og teaterhistorien, og samsvarer ikke nødvendigvis med tilsvarende epoker innenfor andre kunstretninger. *Reteatraliseringen* er et eget teaterhistorisk begrep, som omfavner tidsrommet rundt århundreskiftet 1900, og brukes i denne oppgaven om hverandre med *modernismen*. (*Realismen* og *naturalismen* er egne tidsspesifikke epoker innen teaterhistorien, og adjektivene *realistisk* og *naturalistisk* viser til spillestiler eller scenografi som tilhører disse epokene og er derfor forsøkt unngått i beskrivelsen av scenografi generelt.)

Oppgaven bruker betegnelsen *regissør* fremfor andre (fullgode) termer, som *instruktør*. Flere av personlighetene som blir omtalt kombinerer arbeidet som regissør og scenograf, men blir som regel kun omtalt som regissør. I den teaterhistoriske oversikten brukes titlene *scenograf* og *teatermaler*, og til dels (*scene*)*designer*, om hverandre. Betegnelsen *aktør* brukes i oppgaven også om skuespillere, for å variere språket. Men betegnelsen *skuespiller* brukes ikke der det er ment en aktør.

Oversikt – scenografi og scenerom på 1900-tallet

De fleste teaterbygninger helt opp til og med begynnelsen av 1900-tallet ble fremdeles bygget etter barokkteatrets form, og var i prinsippet like hverandre. Fasaden og den innvendige dekoren eller utsmykningen kunne variere i stil, som for eksempel ved Den Nationale Scene i Bergen som er oppført i 1909 i Jugendstil. Men den arkitektoniske grunnformen, scene- og salongformen, forble mer eller mindre hva den hadde vært de foregående 2-300 år.

Denne scenetyper er for mange ensbetydende med teater, og har den tradisjonelle delte formen mellom en hesteko- eller vifteformet sal, og en scene med en innrammet åpning i form av en prosceniumsbue, som skaper et adskilt scenerom som publikum ser inn i. Barokkscenen er i utgangspunktet bygd for utnyttelse av perspektiv i scenografioppsettet, og har gjennom flere hundre år blitt tilpasset ulike kulissesystemer i jakten på tidens konvensjoner om perspektiv og scenografi. I siste halvdel av 1800-tallet fokuseres det mer og mer på innelukkede scenografioppsett (titteskaps-scene), og forsøk på en nøyaktig gjengivelse av livet i scenografien. Men det er ikke før modernismen og reteatraliseringen, rundt 1900, at kulissescenen for alvor går av moten.

På 1800-tallet var det til dels mye interesse innen teatret for den tekniske og mekaniske utviklingen som fulgte med den økende industrialiseringen over hele Europa, og mot slutten

av århundret så mange muligheten for en fornyelse av et scenemaskineri som også (til tross for mindre nyvinninger) hadde forandret seg forholdsvis lite de to foregående århundrene.

Noen scenetekniske nyvinninger som kom var: *dreiescenen* (som ble brukt for første gang i Europa i 1896) – en ny og mer effektiv metode for sceneskift av en tredimensjonal scenografi; og *rundhorisonten*, skapt av Mariano Fortuny (1871-1949) (som kom i de første årene etter 1900) – en buet, halvsirkelformet bakvegg som ved ulik lyssetting kunne skape stor romfølelse. Innføringen av rundhorisonten gjorde mange av de maskerende kulissene og soffittene unødvendige, og var sammen med settstykker – tredimensjonale, arkitektoniske sceneelementer – med på å forende den gamle kulissescenen.

Men den kanskje isolert sett viktigste nyvinning for det scenografiske rom, som ga mange og nye muligheter for scenisk utforming, var innføringen av elektrisk lys. Bruken av lys og skygge på arkitektoniske elementer og flater for å skape en ekte tredimensjonal scenografi (i stedet for det påmalte lyset til kulissedekorasjonene) var særs viktig for blant andre den sveitsiske arkitekten, scenedesigneren og teoretikeren Adolphe Appia (1862-1928). Appia utfordret den tradisjonsbundne scenografipraksisen og talte for innføringen av et nytt scenografisk rom og tilpasningen av scenografien til en tredimensjonal kropp og et enhetlig teaterkunstverk.

I den nye maskinalderen kom det også reaksjoner mot skuespilleren og menneskekroppen, som ble oppfattet av noen som begrenset i forhold til mekanikken. Det ble født en tro på de ukjente egenskapene og mulighetene for mekanisk bevegelse, og en manisk entusiasme for oppfinnelsen av en mekanisme som kunne overgå i perfektjon og scenisk «tyngde» den menneskelige organismen og alle dens «svakheter». (Kantor, 1984/2014)

De første motreaksjonene mot naturalismen på 1890-tallet ga seg utslag i en kunstnerisk forenkling (stilisering), og økt bruk av tegn- og symbolverdier, som i skyggespill, pantomime og marionett-teater. Den franske regissøren og symbolisten Aurélien Lugné-Poe (1869-1940) utviklet et sceneteater med skuespillere, i hans Théâtre de l'Oeuvre (1893), som baserte spillestilen på skyggespill og dukketeater.

Denne trenden utviklet seg gradvis frem mot 1.verdenskrig, først og fremst med den engelske skuespilleren, regissøren og scenedesigneren Edward Gordon Craig (1872-1966). Han utviklet i sine teorier fra 1905 og fremover idéen om en übermarionette som kunne erstatte skuespilleren og følge regissørens anvisninger til punkt og prikke. Idéen om marionetter i

teatret var ikke ny, men med retningen på samfunnets utvikling og Craigs karismatiske og slagkraftige ord og vendinger nådde debatten nye høyder. Craig utfordret det han anså som litteraturens opphøyde plass i teatret, og talte for en sterk, samlende regissør som teatrets fremste artistiske instans.

Craig la sammen med Appia grunnlaget med sine praktiske og teoretiske arbeider for den nye teaterkunsten på 1900-tallet. (Trolie, 2005)

Etter 1. verdenskrig var den tyske scenekunstneren Oskar Schlemmer (1888-1943) opptatt av Craigs idéer om marionetten og Bauhaus-skolens idéer om en syntese mellom kunst og moderne teknologi, og trodde på muligheten for å bygge en mekanisk figur som ville kunne overgå mennesket i scenisk utfoldelse. Schlemmer var spesielt opptatt av det tredimensjonale rom, skulpturelle former i rommet og transfigurasjonen av den menneskelige formen.

Fra reateatraliseringen rundt 1900 og opp til mellomkrigstiden hadde idéene om dukker og marionetter i skuespillerens sted også sammenheng med innføringen av regiteatret.

Skuespillerens påvirkning ble mindre som resultat av at regissørens posisjon som artistisk (enerådende) leder ble styrket.

På 20-tallet ble teateret gradvis mer politisert. Det episke teatret var opptatt av å relatere seg til samfunnet; til det politiske, økonomiske og sosiale. Utover på 20-tallet begynte forsøk med å integrere film og mer avansert bildeprosjeksjon i teatret, spesielt ved Erwin Piscator (1893-1966), tysk regissør og den fremste forkjemperen for «episk teater» ved siden av Bertolt Brecht.

Den tyske regissøren, dramatiker og teoretiker Bertolt Brecht (1898-1956) talte for et politisk, ikke-illusjonistisk teater, med en spillestil som ikke var psykologisk motivert. Scenisk utviklet Brecht elementscenografi – det vil si de aller mest nødvendige enkeltelementer som kan formidle miljøet. Det gjør scenografien minimal og åpenbar teatral, i den forstand at publikum ikke blir presentert for noen illusjon. Etter 2. verdenskrig startet han, i Øst-Berlin i 1949, sitt teater Berliner Ensemble. De fikk stor innflytelse med sine turnéer rundt i Europa og etablerte seg som det ledende teaterkompaniet i etterkrigstiden. Arbeidsformen begynte, blant annet med Brecht, å bli noe mer kollektiv.

Utviklingen av det scenografiske rom i første halvdel av 1900-tallet var først og fremst konsentrert om den scenografiske utformingen av scenen. Ved siden av det kom eksperimentering med størrelsen på scene og sal, og forsøk på variasjon og alterasjon av

salens utforming og utsmykking. Men alle opererte likevel med en mer eller mindre uforandret relasjon mellom aktørene og publikum. Den tradisjonelle barokke oppdelingen av scene og sal var fremdeles dominerende gjennom verdenskrigene og til midten av århundret.

Først på 1960-tallet, med Kantor og Grotowski i Polen, og grupper som The Living Theatre i USA, får vi et mer radikalisert oppbrudd (i nyere tid) med normene for utformingen av et teaterrom. Et oppbrudd som inkluderte ikke bare elementer på scenen, eller type og størrelse av sal, men hele romformen og integreringen (og i noen tilfeller sammenslåingen) av spillsted og publikumsområde.

På 60-tallet var det kanskje fremfor alt interessen for skuespilleren, det kollektive gruppearbeidet, og nye måter for skuespilleren å virke sammen med tilskueren (interessen for enkle kjerneelementer i teatret), som bidro til utviklingen av nye teaterrom og scenografiformer. Den polske regissøren, teoretikeren og reformatoren Jerzy Grotowski (1933-1999) var en av de fremste bidragsyterne til en ny praksis rundt utformingen av scenen og teaterrommet. Han ønsket en tilpasning av hele rommet for hver ny produksjon; ikke bare scenografien (som i hans tilfelle ofte var sparsom), men oppsettet av type scene, plassering av tilskuerplasser, og forholdet dem imellom.

På 60- og 70-tallet følges den økte eksperimenteringen med spillerom og -sted av en ny trend, som betegnes som «happenings». Dette var opptredener som vektla et konsept eller en idé fremfor den skuespillermessige prestasjonen, og søkte å bryte med vante tanke- og fremstillingsformer i kunsten. Det betydde en eksperimentering med steder som kunne brukes som fremvisningsrom. Det kunne være et gammelt lager, et flytårn, en fortauskant – i utgangspunktet hvor som helst. Tadeusz Kantor (1915-1990) var tidlig ute med å eksperimentere med denne typen idéer. Begrepet «performance», som blir brukt om opptredener påvirket av idéen og formen til happenings, er en fremvisning av et kunstverk, hvor aktørene kan behandle kunstverket og være del av det, uten å spille. Som i det japanske Nô-teatret, er visse aktører bare til stede, som en del av teatret. (Trolie, 2005)

Michael Kirby sin artikkel «On Acting and Not-Acting» fra 1972 beskriver hvordan disse trendene påvirket teatret, og tar til orde for at spillestilen i teatret i denne tidsperioden beveger seg fra «spill» i den ene enden av skalaen han setter opp, mot «ikke-spill» på andre enden av skalaen. En performance-forestilling utfordret den psykologisk-realistiske spilletradisjonen, og samtidig også rommet hvor teater kunne spilles, og «forenklet» det. Forestillingen behøvde ikke en sammenhengende fortelling, eller imitasjon, eller til og med skuespillere – det kunne

være aktører som tilrettela i kraft av sin egen person og en performance kunne gis nær sagt hvor som helst. (Kirby, 1995)

På 80-tallet plukkes denne performance trenden opp i et mer visuelt inspirert teater. Den fremste representanten for denne stilen er amerikanske Robert Wilson (1944-), arkitekt, billedkunstner og regissør. Hans forestillinger, som ofte er som en serie av tablåer, kan integrere både skuespilleren og teksten som rene kunstneriske virkemidler, uten noen åpenbar meningsbærende verdi. Wilson, til forskjell fra mange performance artister, benytter seg gjerne av de tradisjonelle barokkscenene; prosceniumsbuen egner seg svært godt, så han, til å ramme inn den billedlige kvaliteten ved forestillingen.

Avgrensning

I det 20. århundre tiltok undersøkelser av teatrets egenart og historie som et resultat av et mer nyansert syn på litteraturens plass i teatret (som ga rom for en friere litterær scenetolkning), og en gradvis sterkere konkurranse fra film utover århundret. Det ga større fokus på teatrets plass i samfunnet og kunstverdenen. Noen fokuserte på et storslagent og teknisk spektakulært teaterrom, med hurtige skift og imponerende effekter; andre fokuserte utelukkende på noe som film og tv ikke hadde; det ekte fysiske møtet mellom mennesker – det var ikke nødvendigvis teatrets tekniske triks og sceneskift som skulle holde på publikum.

Fellesnevneren som kanskje best kjennetegner de ulike nye teatertrendene på 1900-tallet (i særdeleshet de som blir presentert i denne oppgaven), er en granskende stilling til dramatikens form og hvor stor plass litteraturen skal ha i teatret; og som et resultat av det, et økt fokus på de teatrale virkemidlene. Med de teatrale virkemidlene menes de virkemidler som er karakteristiske for teatret; som det direkte og kommuniserende møtet mellom aktør og tilskuer, den fysiske utfoldelsen som del av formidlingen, og kombinasjonen av spill, tekst, og scenografi i ett kunstuttrykk. Fokuset gjennom 1900-tallet er primært på økt fysisk utfoldelse; sammen med en utforskning av intensjonell og/eller abstrakt forenkling (stilisering) av scenografi og spill, og eksperimentering og lek med illusjon contra ikke-illusjon.

Men det er viktig å påpeke at den scenografihistoriske utviklingen følges tett av en litterær og dramaturgisk utvikling. Den litterære dramatekstens tradisjon og utvikling blir ikke omtalt i større grad i denne oppgaven. Det er ikke rom for det, og heller ikke helt nødvendig innenfor oppgavens tema. Men utgangspunktet i denne oppgaven er at dramatikken har spilt og spiller

en sentral rolle innenfor teatret, og at det som regel er en tekst knyttet til forestillingens andre elementer. Alle teaterteoretikerne og -praktikerne som er omtalt i oppgaven, kanskje med unntak av Schlemmer, jobbet konsekvent med litterære tekster, enten det var et klassisk borgerlig drama, en libretto til en Wagner-opera, et episk lærestykke, et moderne drama av Ibsen, en bearbeidelse av en pop-kulturell novelle, eller noe annet – ofte på tross av mer eller mindre nyanserte utsagn om litteraturens plass i teatret. Så, selv om de trodde, mente, eller fremholdt et ønske om et tekstfritt, eller mindre litterært dominert teater, er det interessant og verdt å huske på at de alle likevel jobbet med et teater hvor litteraturen på en eller annen måte var en vesentlig del.

Hovedpoenget her er at litteraturen kan innlemmes i teaterforestillingen på mange (utradisjonelle) måter uten at den forsvinner av den grunn; og den dramatiske teksten har utviklet seg gjennom 1900-tallet og skiftet form like tydelig og ofte som det scenografiske rom.

Den psykologisk-realistiske skuespillertradisjonen fra slutten av 1800-tallet – spesielt påvirket av Stanislavskij og hans metoder – lever videre gjennom hele 1900-tallet, ved siden av utviklingen til de mer avantgardistiske teoriene og trendene i teatret. Den fremholder en psykologisk forankring i tolkningen av karakteren, og en troverdig fremstilling av dets følelser og handlinger. Like fullt som spillestil preges av scenografi og rom, påvirkes scenografisk utforming av spillestil. Det betyr ikke at scenen må fremstille en klart definert fiksjon for at karakteren kan fremstå psykologisk troverdig, men en psykologisk-realistisk spillestil gir likevel noen begrensninger – begrensninger som gjerne brytes på Craigs, Schlemmers, Brechts, Kantors eller Wilsons scene.

Den psykologisk-realistiske tradisjonen blir ikke omtalt i oppgaven, fordi den ikke sees å ha en spesifikk eller større påvirkning på den scenografihistoriske utviklingen på 1900-tallet. Men den er selvfølgelig en vesentlig del av teaterhistorien og figurerer som bakteppe i denne oppgaven for alle de omtalte teoriene og trendene som ofte ønsket å bryte ut og opponere mot nettopp denne tradisjonsrike teaterkonvensjonen.

Det er mange, sammenflettede faktorer som har spilt inn på utviklingen og utformingen av teaterrommet det siste århundret. Nye impulser og teorier (både innenfor teatret og i samfunnet generelt) har hatt konsekvenser for måten en har tenkt på og arbeidet med teater. Blant de viktigste – og blant dem denne oppgaven diskuterer – er et skiftende kunstsyn og hva begrepet kunst innebærer (både generelt stilmessig og spesielt i forhold til teatret); en

omjustering av litteraturens plass i teatret; inntoget av regissøren som fremste artistiske leder (over dramatikeren/forfatteren); fremveksten av scenograf som egen kunstnerisk tittel; og en mer skuespillerorientert teaterestetikk, med en fysisk spillestil som integrerer hele skuespillerkroppen i rommet, og systematisk skuespillertrening, inkludert fysisk trening.

Det er viktig å presisere at det ikke er noe endelig mål eller riktig fasit i forhold til type scenerom, eller utforming av det. Trender kommer og går. Når noe «stivner» eller tas opp som etablert teaterpraksis, vil det komme nye impulser til. Hvilke elementer som er på moten, hvilke konvensjoner som er gjeldende, er foranderlig, og er avhengig av tiden og samfunnet en befinner seg i. De kan også være gjentakende. Trender kan komme tilbake igjen i mer eller mindre lignende former av noe som har vært tidligere. I oppgaven vil jeg derfor søke å unngå en teleologisk historiekonstruksjon. Teater har hverken et enkelt utgangspunkt, eller en utvikling mot et enkelt mål.

Del 1: Historiske innblikk – i utviklingen av teaterscenens utforming og bruk

Bakgrunn – scenografi og kulissescenen på 1800-tallet

Scenograf er en relativt ny tittel i teaterhistorien. Teatermalerne, scenemestrene og sceneingeniørene fra renessansen og barokken er forgjengerne til scenografen. De laget imidlertid løsninger som kunne brukes i flere produksjoner, og var ikke knyttet til den enkelte produksjon slik tilfellet er med den moderne scenografen. Moderne scenografi oppstod i begynnelsen av modernismen rundt 1900, kanskje tydeligst representert av Appia og Craig, gjennom deres teorier, og i praksis av Max Reinhardt, med hans regiteater som var svært opptatt av den riktige visuelle fremstillingen av forestillingen. For å få overgangen til moderne scenografi tydelig frem, er det nødvendig med en kort historisk oversikt over det scenografiske rom før 1900-tallet.

Hele perioden, fra barokken (ca.1600) til modernismen, domineres av den tradisjonelle perspektivscenen (barokkscenen). Scenetypen følger en gradvis utvikling fra antikken, (med unntak av middelalderens sceneformer), til renessansen i Italia, og får sin endelige form i barokken.

Den typiske metoden for den italienske perspektivscenen fra renessansen var hovedsakelig ett sentrert forsvinningspunkt, hvor sceneperspektivet fulgte scenens dybde bakover, ned den midtre aksene. En videreutvikling av perspektivscenen kom rundt århundreskiftet 1700, også det i Italia, hvor et system med flere perspektivlinjer går diagonalt over scenen og har flere forsvinningspunkt. Flere forsvinningspunkt gjorde det mulig å lage mer komplekse arrangement av plassen og scenerommet. De foregående 200 årene hadde scenedekorasjonens størrelsesorden stått mer eller mindre i stil til auditoriets størrelse. Nye utviklinger i perspektivtegning forandret opplevelsen av rom, og derfor også forholdet mellom scenerom og sal. (Hardberger, 2010a)

Systemet med flere perspektivlinjer lot sceneoppsetningen ta form av store, imponerende oppførelser, som arkitektonisk flyttet på grensene for hva som var mulig i virkeligheten. Det gjorde også «avenyen» av symmetriske sidekulisser nedover hele scenens dybde unødvendig, og kulissene og scenebildet kunne reduseres i dybde hvis ønskelig. En slik grandios

scenografi kunne stimulere publikums fantasi, og passet godt til for eksempel operaforestillinger med fantastiske (ikke realistiske) innslag.

Det nye perspektivet hadde en annen fordel – det forbedret siktlinjene for store deler av publikum. Det tidligere sentrerte perspektivet, ville bare se helt riktig ut for de i publikum – gjerne kongelige og adelige – som satt på eller nær den sentrale akse. Jo lenger vekk fra akse en satt, jo mer forvrengt ble perspektivet, og scenografien. Flere perspektivlinjer ga optimal illusjon av dybde fra mange plasser i salen. Disse forandringene ble mer og mer viktige opp gjennom 1700-tallet, ettersom publikum ble mindre og mindre dominert av aristokratiet, og mer oppmerksomhet måtte gis til siktlinjer for den generelle, betalende tilskuermassen. (Hardberger, 2010a)

Den barokke scenografien, og stilen generelt, karakteriseres av ekstravaganse, ofte asymmetri, og en blanding av rektangulære og buede linjer. Hver overflate var gjerne dekket av en eller annen form for ornamentering. Det asymmetriske sceneoppsettet og nye perspektivteknikker gav scenografien en følelse av aktivitet og bevegelse som ikke var sett tidligere. Den generelle effekten av scenedesignet var rik, urolig, monumental og storslått. (Hardberger, 2010a)

I opplysningstiden på 1700-tallet vokser det talte drama i anseelse, i forhold til operaen og balletten. Praksisen med å la (prominente) tilskuere sitte på scenen utfordres, og begynner fra midten av århundret å forsvinne igjen. Dette hadde en effekt på scenedekorasjonene. De ble mer mangfoldige, og begynte å reflektere realiteten i hverdagen. Hjemlige innredninger ble vanligere ettersom forestillinger inkluderte mer fra livet til det voksende borgerskapet. Kulissene preges mindre av prangende palasser, selv om disse fremdeles er vanlige. Flere nye teaterhus, blant annet i Tyskland, skaper mer stabilitet og mindre behov for å turnere for teatertruppene. Dette gir mulighet for å vektlegge mer sofistikert scenografi i større grad enn før. (Hardberger, 2010a)

1700-tallet er skuespillernes århundre. David Garrick (1717-1779), som kan hevdes å være datidens fremste skuespiller i England, er med på å innlede en friere spillestil som er nærmere i bevegelse og tale til en reell person. Fysisk spill var før sett på som vulgært. Visse regler skulle følges som for eksempel aldri å heve hånden over øyehøyde. Garrick baserte visstnok sitt spill på nøye studier av det virkelige liv, og brukte hverdagslige bevegelser fremfor bestemte gester. En mindre deklamatorisk tale med en følelsesbærende dybde erstattet fokuset på intonasjon og melodien av stemmen over ordenes betydning. Å opprettholde karakteren gjennom hele stykket, og reagere på motspillerens spill var også nytt. Denne økte

hverdagligheten i spillet ble oftere utført foran mer passende kulisser av for eksempel en borgerlige stue. Det var likevel liten interaksjon med scenografien. Publikum kom hovedsakelig for å se de kjente skuespillerne og deres bestemte tolkninger av en rolle, ikke stykket og en enhetlig forestilling som sådan. (Benedetti, 2001)

Garrick, som leder av Drury Lane Theatre, tar i 1771 in Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812) som hovedansvarlig for alle sceniske elementer – scenografi, lys og kostyme – i hans produksjoner; en for tiden ny og uvanlig tilnærming. Et av DeLouthourbourgs viktigste bidrag er gjenskapelsen i scenografien av faktiske steder, fremfor allmenne kulissesett. (Hardberger, 2010a)

I siste halvdel av 1700-tallet kommer nyklassisismen og romantikken gradvis inn i teatret. Et nytt illusjonsbegrep utformes, og et stadig økende fokus på illusjonen av virkelighet begynner. Et fokus som skal intensiveres gjennom hele 1800-tallet og frem til naturalismen (før man i reatraliseringen og modernismen rundt 1900 ikke lenger ser den kunstneriske verdien av den typen illusjon og begynner å utvikle teatret i en annen retning). (Bergman, 1966a)

Den nyklassisistiske stilen finner sin inspirasjon tilbake i tid, i Hellas og Roma. Den barokke scenens buede linjer og frodighet, som var fylt med farge og bevegelse, ble erstattet av orden, vertikale linjer og større vekt på eleganse. Men det var ikke en ren adaptasjon av renessansens måtehold, symmetriske balanse og rektangulære rom. Til forskjell fra de kunstneriske konvensjonene i renessansen, var nyklassisistiske kunstnere mer opptatt av romlige forhold mellom scenografi og aktører, enn av virkelighetstro sceneoppsett skapt gjennom perspektiv. Den klassisk inspirerte og visuelt forenklete scenen tok også med seg de diagonale perspektivlinjene fra barokken. (Hardberger, 2010c)

Den romantiske bevegelsen fokuserte på betydningen av følelser og et menneske- og natursyn som var organisk fremfor mekanistisk, men tok også med seg et fornufts-tankesett fra opplysningstiden. Den romantiske stilen, som utviklet seg parallelt med nyklassisismen, brukte landskap og natur som viktige virkemidler i sin sceniske formidling. Fargetrender skiftet fra lysere pastell toner i rokokko-stil i senbarokken, til mørkere og rikere farger. Enklere tilgang til ferdiglagd maling og en endring i lysforhold på scenen spilte inn på disse trendene.

Behovet for politisk reform var en viktig del av romantikken. På dagsorden sto individets rett til å utvikle seg slik det selv ville. Ettersom revolusjons- og Napoleons krigene mellom stormaktene i Europa utviklet seg (ca.1792-1815) i kjølvannet av den franske revolusjon, vokste det også frem et sterkere nasjonalistisk engasjement hos mange, spesielt romantikere, som involverte seg sterkt i nasjonalistiske saker.

*

Panoramaet blir først utviklet i 1787 i Storbritannia, og blir, sammen med dioramaet, perfektionert i de første tiårene av 1800-tallet. Panoramaet ble til å begynne med presentert i en sirkulær bygning, som et sammenhengende maleri hengt opp rundt en sentralt plassert plattform. Sikten fra denne plattformen var avgrenset oppe, typisk i form av et telt eller lignende, som skjulte øverste kant av maleriet og teknikken, og ga «tilskueren» inntrykket av å stå på en plass med full 360 graders utsikt over landskapet. Louis Jacques Daguerre (1789-1851), som senere utviklet fotografi, var spesielt interessert i panoramaet, og utformet også det han kalte et diorama. Dioramaet omringet ikke tilskueren; i stedet satt publikum på en plattform som kunne rotere mellom to proscenium-lignende scener. Bildet ble bygd opp av flere (delvis gjennomsiktige) lerret foran hverandre. De malte kulissene var stasjonære, men en nyskapende illusjon av konstant forandring ble oppnådd av Daguerre gjennom å gradvis manipulere retning, intensitet og farge på lyset som kom ovenfra. Slik kunne han forandre scenebildet, fra for eksempel pent vær til storm, eller dag til natt. Med gjennomsiktig lerret, spesielle maleteknikker, ulik lyssetting, og kontrastfarger (mellom lerret og lys) fikk han spesifikke elementer til å dukke opp og forsvinne. Daguerre eksperimenterte også med ekte rekvisitter, og utkledd personer og dyr, for å øke illusjonen – en praksis som til å begynne med ble kritisert.

Panoramaer og dioramaer ble presentert i egne, spesialkonstruerte bygninger i de største byene i Europa og i New York. Nye malerier ble regelmessig installert. Ettersom populariteten steg, og panoramaet ble tatt med rundt på turné i byer som ikke hadde disse spesialbygde husene, ble de gjerne presentert i teaterbygninger. I teatret ble de verdsatt blant annet på grunn av at scenebildet var enklere å avgrense; panoramaet var som regel malt på lerret som strakte seg høyt opp i øverste sjiktet av scenehuset, og det var ikke nødvendig med en serie av (lite overbevisende) blåmalte soffitter bakover på scenen for å etterligne himmelen. Én soffitt, eller bue i front av scenen var nok til å avgrense øverste siktlinje.

Da panoramaet ble introdusert i teatret, ble det fort videreutviklet til å kunne beveges over scenen som et kontinuerlig, bevegelig landskap. Et langt stykke malt tøykulisse ble anrettet på to vertikale ruller, en på hver side av scenen, og virket som bakteppe. Slik kunne kulissen rulles over baks scenen, og aktører og objekter som sto plassert foran (som båter eller hester) så ut som de bevegde seg fra et sted til et annet, uten store sceneskift. Til forskjell fra mer markante skift med kulisser og soffitter var denne utviklingen et steg i retning av økt illusjonisme på scenen.

*

Melodrama som egen sjanger begynner å ta form mot slutten av 1700-tallet, og blir det 19. århundrets mest populære sjanger. Uttrykket *melodrama* kommer fra det greske ordet for «sang» og «drama», og betegner et dramatisk stykke som inkluderer musikk og dans. Det var den franske dramatiker René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) som ga melodramaet sin typiske form, hvor protagonisten (gjerne fra middel- eller arbeiderklassen) blir forfulgt og fryst ut, men til slutt vinner frem, blir rettfærdiggjort og får sin oppreisning.

Populariteten til melodramaet hadde også en innvirkning på teaterrommet. Større antall tilskuere krevde større plass, og stykkenes hendelsesforløp – som oftere krevde spektakulære omgivelser og flere naturkatastrofer utspilt på scenen – inspirerte til utvikling av sceneoppsett og sceneteknikk. Utvidet scenemaskineri krevde kompetent mannskap. Maskinisten ble en vanlig betegnelse på begynnelsen av 1800-tallet. I forhold til scenemaskineriet, var det nå selve scenen og plassen under scenegulvet som var viktigst for periodens spesialeffekter. Det ble mindre vanlig med oppbygde scenegulv, som skrådde oppover mot scenens bakkant – i stedet ble gulvet flatt og mer komplisert, med integrerte lemmer og (hydrauliske) heiser, eller hele gulvseksjoner som kunne beveges.

Det var fremdeles vanlig å utføre sceneskift med et «chariot-and-pole» system. Dette systemet kom i sin tidligste form rundt midten av 1600-tallet og fungerte slik at kulisser ble festet på stolper [poles] som gikk ned gjennom scenegulvet og var festet til vogner [chariots]. I scenegulvet var det spor som fulgte vognenes spor under scenen. Vognene ble satt opp i par, og to og to vogner som sto overfor hverandre ble festet til en sentralt plassert spole under scenen med tau. Med hjelp av vekter, lodd og taljer kunne kulissene beveges inn og ut av scenebildet simultant. Systemet ble optimalisert av Giacomo Torelli (1608-1678) slik at alle de bevegelige kulissene ble festet til samme tauanretning, og kunne skiftes samtidig av én

person. Dette ga, etter forholdene, smidige og effektive sceneskift som til og med kunne gjøres for åpen scene. (Hardberger, 2010b)

Helt opp mot 1900-tallet er det vanlig med malte, todimensjonale kulisser som scenedekorasjon. Kulissene blir lagd av teatermalere, under instruksjon av sceneingeniøren – forgjengerne til den moderne scenografen. Fremdeles kunne teatermalerne bli engasjert på bakgrunn av sin spesialitet i for eksempel skyer, eller landskap, eller arkitektur; men denne praksisen blir mindre og mindre vanlig, ettersom den involverte mange malere til hvert kulissesett og gjorde det vanskeligere å oppnå det enhetlige uttrykket som blir stadig mer ettertraktet utover 1800-tallet.

Allerede på begynnelsen av 1800-tallet er det enkelte som begynner å eksperimentere med tredimensjonale arkitektoniske sett, og Pixérécourt (som ga melodramaet sin typiske form) er hundre år forut for sin tid når han snakker om nødvendigheten av å samle forestillingen under én persons autoritet; en problemstilling som blir aktualisert av flere teaterteoretikere og – praktikere i modernismen, rundt år 1900. (Hardberger, 2010c)

Gjennom nesten hele 1800-tallet øker fokuset på illusjon og en virkelighetstro gjengivelse av omgivelser på scenen. Et karakteristisk trekk i teatret utover 1800-tallet er fremvisningen av den omtalte realiteten i dramateksten. Tidligere ble store deler av stykket, med omgivelser, primært omtalt gjennom tale. Nå beveger trenden seg fra tale, over mot fysisk presentasjon. Historisk nøyaktighet i scenografien, inkludert kostymer, blir svært viktig for forkjemperne av den romantiske bevegelsen. Det blir vanligere å plassere tredimensjonal dekor, som møblement, på scenen, for å øke illusjonen.

Franske teaterkritikere begynner i 1830-årene regelmessig å kommentere på sceneoppsett og sceneteknisk utførelse. (Hardberger, 2010c) De visuelle aspektene på scenen begynte å bli anerkjent som en viktig del av forestillingen fra nå av. Selv om ikke alle teaterutøvere var tilhengere av en virkelighetstro scenepresentasjon med historisk nøyaktighet, er det den generelle trenden frem mot 1900-tallet og naturalismen.

Da romantikken gradvis gikk over i realismen, ca. 1850, og etter hvert også naturalismen, var det ikke primært på grunn av sceneoppsettet – utviklingen mot presis presentasjon av en ytre virkelighet hadde blitt fremhevet i mange år – men det var en avvisning av romantikkens tematiske idealisering av menneskelig håp. De politiske urolighetene på 1840-tallet, med

bølgen av europeiske revolusjoner i 1848, undergravde romantiske og nyklassisistiske idealer ettersom fokuset skiftet mer over på samfunnets ulikheter. (Hardberger, 2010c)

Det er uklart når titteskapsscenen først utvikles, men på 1830-tallet begynner konseptet å få en betydelig anvendelse. Scenerommet pakkes inn med faste vegger og tak, i stedet for kulisser. Den tradisjonelle fremstillingen av scenerommet med sidekulisser og bakteppe, gjorde det mulig for aktørene å gå rett inn på scenen i åpningene mellom kulissene uten noen form for arkitektonisk dør eller passasje. Etter hvert som den troverdige fremstillingen av virkelighet i scenografien blir viktigere, snur trenden gradvis mot mer lukkede scenerom, og mer markerte arkitektoniske åpninger til inn- og utganger.

I 1869 åpner amerikaneren Edwin Booth (1833-1893) det kanskje første «moderne» teatret (Booth's Theatre) med flatt scenegulv og uten spor i gulvet for skift av kulissescenografi. Han installerte flere hydrauliske heiser i den romslige plassen under scenegulvet, som kunne heise opp kulisser og settstykker; og et snorloft, som kunne løfte opp andre kulissesett og lagre dem hengende over scenen. Denne oppsetningen med «løs» scenografi på et flatt gulv, ble vanlig innen 1900, og er fremdeles vanlig i dag i tradisjonelle (barokke) teaterbygninger. (Hardberger, 2010d)

*

Før gasslys begynte å bli vanlig på begynnelsen av 1800-tallet ble oljelamper og talglys brukt, og lyssetting i teatret og på scenen var i mange århundrer uforandret. Lysekroner i taket, lys på sidescenen, og fotlys foran langs scenekanten, ga en dempet og noe ukontrollerbar lyssetting. Og spesielle personer, med ansvar for å fylle på olje eller kutte veken, kunne ofte bli nærmest en del av forestillingen. Det første teatret som ble utstyrt med gasslys var Lyceum Theatre i London i 1804. Over de neste tiårene spredte teknologien seg i Storbritannia, til fastlands Europa og over Atlanteren.

Som med all ny teknologi var det flere barnesykdommer med de første gasslys-systemene. Gasslysene produserte mye varme, som kunne være ubehagelig for aktører og publikum, og av og til tvang eksplosjoner og branner teatrene tilbake til olje- og talglys. De mest vanlige klagene, fordi ikke alle systemene hadde tilstrekkelig ventilasjon til å begynne med, var sår hals, irriterte øyne og pusteproblemer på grunn av gassen. Av og til sluknet gasslysene, og sendte publikum og aktører inn i mørke.

Men det var også økonomiske og kunstneriske fordeler. Gasslysene var billigere i drift, og de ga sterkere lys enn publikum var vant med, og det forandret hele teateropplevelsen. Olje- og talglys var fordelaktig for illusjonseffekten i malte perspektivkulisser, med en svakt lyssatt bakscene. Skuespillerne trengte ikke alltid å forlate scenen helt engang. Fotlysene hadde lyssatt skuespillernes føtter fremfor ansiktene, og gester og uttrykk måtte derfor være store. Forbedringen i lysstyrke gjorde mange forandringer i sceneoppsett og skuespillernes innstudering nødvendig. Hele scenen ble synlig og kunne brukes i langt større utstrekning av aktørene, sammenlignet med tidligere. Med større kontroll over lyssetting, med ulik styrke og fokus, økte også mulighetene for å understreke dramatiske hendelser og stemninger med lys. Ettersom lysene kunne fokuseres bedre, og lyse opp aktørene på scenen fra front og sidene, ble fotlysene mindre viktige. Likevel forsvant ikke «vårt teaters misfoster», som Appia kalte dem, helt ennå.

Det scenografiske rom forandret seg merkbart med utskiftningen av olje- og talglys til gasslys. Den forbedrede lysstyrken påviste svake scenografiske konstruksjoner, og gjorde det tydelig at kulissene og flertallet av scenografiske detaljer, som eventuelle møbler, dører og annet interiør, var malt og ikke tredimensjonale. Disse problemene ble ikke mindre tydelige da elektrisk lys begynte å bli introdusert på slutten av 1800-tallet. For Appia fremsto scenografien som den aldrende dinosauren i Wagners nye idéer om et *Gesamtkunstwerk* – kulissesystemet kunne ikke yte rettferdighet til det nye enhetlige kunstverket.

Første skift

-kunstnerisk enhet, nedjustering av litteraturens dominerende rolle, tredimensjonale sceneelementer, bruk av lys/skygge, spørsmåltegn ved skuespillerens rolle, regissøren som kunstnerisk leder.

Ca. 1900: Craig, Appia, (Reinhardt)

Adolphe Appia og Edward Gordon Craig jobbet begge for en scenisk helhet, som kunne integrere scenografien med aktørene og dramaet – Craig gjennom bevegelse, Appia med utgangspunkt i musikken. De forsto at rommets betydning for kommunikasjon av handlinger

og følelser var viktig. Ved å endre sceneutformingen så den korresponderte med og støttet opp under skuespilleren, i tillegg til tonen og stemningen i stykket, ville handlingen og følelsene i forestillingen lettere komme ut til publikum.

På grunn av den forholdsvis svake belysningen bakover på scenen før innføringen av elektrisiteten, var spillplassen lenge begrenset til fremre del av scenen, og den tradisjonelle kulissescenen fungerte først og fremst som en bakgrunn for skuespillerne. Det var lite eller ingen interaksjon med dekorasjonen. Skuespillerens bevegelser måtte med forsterket scenelys tilpasses nye scenografiske rom. Han/hun måtte endre sitt uttrykk i overensstemmelse med den stemningen som regissøren ville få frem, i samsvar med scenografien. Scenens dybde måtte utnyttes til spill.

En tredimensjonal scenografi som samsvarte med den tredimensjonale kroppen, sammen med en forbedret belysning, inviterte til større bruk av rommet. Det betydde også at skuespilleren ikke lenger kunne benytte seg av et standardrepertoar av gester og bevegelser. Skuespilleren måtte interagere med scenografien, og legge den til grunn under innstuderingen av sine handlinger.

For å skape et helhetlig kunstverk var Appia, og Craig spesielt, opptatt av én dominerende leder, nemlig regissøren. Skuespillerne mistet innflytelse, og regissører (og scenografer) tok over fokus i det skapende arbeidet med det sceniske kunstverk.

Normen begynner nå gradvis å gå over fra faste dekorasjonssett og delvis gjenbruk av kulisser fra tidligere oppsetninger av samme stykke og andre stykker, til å skape en ny scenografisk utforming for hver ny produksjon.

Edward G. Craig – The Art of the Theatre

I sin artikkel *The Art of the Theatre* fra 1905 (Craig, 1911/1957) legger Craig frem det han mener morgendagens teater *burde* være. Artikkelen ser etter hva som utgjør teaterkunst, hvorfor det ifølge Craig ikke finnes i teatret av 1905, og hvordan man kan oppnå det kunstneriske ut fra det rent håndverksmessige.

Han legger spesiell vekt på «renessansen» av regissøren [the stage-director] sin rolle, og dennes egenskaper som den samlende, enerådende, kunstneriske leder (og teatrets kunstneriske alibi). For å kunne oppnå dette må regissøren tilegne seg en altomfattende

kunnskap om teatrets virke og håndverk, og slik gjenopprette teaterkunsten i kraft av sin egen kreative evne og tenkning.

Artikkelen er i dialog-form mellom en regissør («eksperten») og en teatergjenger. Eksperten skisserer opp mange (til dels unyanserte) punkter om hva som er galt med «dagens» teater, og hans løsninger: hovedlinjene i argumentasjonen er at teatret må skille seg fra litteraturen som kunstform, samordnes til en enhetlig skapelsesprosess og form, og ledes av en kyndig regissør tilbake til teatrets elementære bestanddeler som er ord, linje, farge, rytme, og mest av alt bevegelse.

Craig tar til orde for at teaterkunsten utviklet seg ut fra bevegelse – ikke ut fra poeten og litteraturen og dermed fra språket. Han fremholder at synet er den viktigste sansen i teatret (eller burde være) og at publikum kommer for å se, mer enn å høre.

Han ønsker en løsrivelse fra teksten som poesi, litteraturen som kunstform – for teatret kan aldri bli en fullverdig kunstform igjen, før den frigjør seg fra de andre kunstformene; i hovedsak litteraturen. Scenen han ønsker består av bevegelse, linje og farge, og rytme – og ut fra dette vil det utvikle seg ord; det språket han ønsker er ord skrevet spesifikt for scenen, ikke poesi skrevet for lesning eller høytlesning. En blanding av kunstformene vil etter sigende ikke gjøre annet enn å forvirre og forkludre det artistiske materiale i den grad at det ikke kan kalles kunst lenger.

Dette gjelder i høyeste grad poesi, og all annen litteratur som ikke er spesifikt skrevet for scenen. Som eksempel trekker han frem Shakespeare og viser til tekstenes fullkommenhet. Denne fullkommenhet som oppleves ved gjennomlesning, vil alltid degraderes gjennom scenisk arbeide. En som skriver for scenen, en dramatikers tekster, skal være ufullkomne ved gjennomlesning fordi de ikke kan være fullendte før de er oppført scenisk.

Craig tar utgangspunkt i et skille mellom litteratur og dramatikk som kan virke noe skarpt, hvor det første vil miste kraft og verdi gjennom fremførelse med bevegelse og gester, mens det andre ikke er ment for å leses, men spilles. Det er ikke rom for noen gradering, eller for noen glidende overgang mener Craig. Poengene hans kan oppleves noe bastante, men de har desto større gjennomslagskraft og inviterer til diskusjon.

Det kan være problematisk å skulle definere en tekst som kun for scenen, eller kun for lesning; hvordan skal man argumentere for at den ene best oppleves gjennom ens egne indre bilder og fantasi, og den andre best gjennom regissørens bilder og fantasi? Det krever at

teksten defineres som for ufullkommen for litteraturkunsten, men god nok for teater og for scenisk kunst. Craig har likevel et viktig poeng i at en dramatisk (eller en litterær!) tekst skal kunne arbeides videre med av regissør, dramaturg og skuespillere i tilpasningen til den sceniske fremstillingen hvor teksten er ett av flere elementer.

Craig mente at litteraturen og dens domene innenfor teatret var for sterk; at påvirkningen av både litterære konvensjoner, forfatteren og teksten i det sceniske arbeidet la sterke føringer på det kunstneriske uttrykket. Teatret består av mange gjensidig påvirkende elementer, og fremst av alt i teaterkunsten er bevegelse, skriver Craig.

Han argumenterer mot slutten av sin artikkel for at fremtidens kunstner vil skape sitt mesterverk ut ifra bevegelse, scene og stemme. Det materiale som ligger til grunn trenger ikke å være dramatikeren sitt. I den tradisjonelle dramatekstens plass er det en idé som gir form til et hvilket som helst materiale som artisten kan finne eller skape, og dette gir form til stykket.

Han ønsker for teatret et materiale som ikke er et rent tekstmateriale – ikke et tradisjonelt manus, men et materiale som kan komme fra andre steder enn litteraturen. Det skal ikke stå sterkt alene, som et kunstverk, slik han mener en litterær tekst gjør, men vil best utforskes og vises frem på scenen. Der vil det endelige (teatrale) kunstverket ta form.

Om man virkelig kan lage et prinsipielt skille mellom ord skrevet for lesning og ord skrevet for scenen, er diskutabelt. Vil ikke all tekst på et eller annet nivå, være litteratur? Kan ikke den talen eller den stemmen som blir brukt i «morgendagens» teater nedtegnes i ord? Og kan ikke da litteratur integreres i teaterkunsten på en større eller mindre måte?

Craig tegner et distinkt skille mellom ulike kunstformer, som litteratur, malerkunst og musikk; og prøver å fremme et like distinkt skille mellom litteratur og teater. Han mener at de ikke må blandes, for det vil ikke resultere i annet enn en degradering av materiale og en opphevelse av kunstens enhet. Like etter inkluderer han bl.a. skuespill, scenografi, kostyme, lys, sang og dans som ulike «håndverk» som teaterkunsten består av. Craigs poeng kan delvis imøtekommes, siden disse ulike elementene i dette henseende er med å tilrettelegge for teaterkunsten, og ikke primært er kunstneriske uttrykk i seg selv. Men i dag ville man i større grad tenke på mange av de ulike «håndverkerne» (som scenografen, lysdesigneren, skuespilleren, etc.) som kunstnere innen teaterkunsten, og dans og musikk som egne kunstformer, som ofte integreres i teateret (på samme måte som litteratur). Akkurat som billedkunst, skulptur og arkitektur integreres i scenografien.

Selv om Craig ikke kaller de ulike håndverkene kunst, er han klar på at teatret består av mange ulike byggesteiner. Det som teatret à la 1905 og teaterkunsten mangler er den samlende kunstneren. Han mener all ekte kunst er enhetlig, og at teatret med alle sine medvirkende (direktører, salgsansvarlige, skuespillere, dramatiker, scenograf/teatermalere, kostymør, etc.) aldri vil få et enhetlig resultat, og derfor aldri bli kunst, uten én kunstnerisk leder.

Teatret som kunst er bare mulig for de menn(!)¹ som har studert og praktisert alle teatrets håndverk. Dette forventes av morgendagens regissør. Regissøren vil ikke bare være leder i den forstand at han guider og leder de ulike håndverkerne mot et samlet mål – i Craig sitt «nye teater» detaljstyrer han alt og alle. Selve det praktiske arbeidet kan gjøres av de ulike kvalifiserte håndverkerne, men regissøren designer alt og har kunnskapen som er nødvendig for å styre alle lag av prosessen og ha kontrollen i alle ledd.

Regissørens kontroll gjelder også over skuespillerne. De må, som de andre håndverkerne, følge regissørens anvisninger. Ellers kan en skuespillers kreativitet og intuisjon utilsiktet ødelegge regissørens helhetlige konsept for forestillingen. Dette gjelder også, og spesielt, den ledende skuespilleren eller skuespillerinnen. Fokuset skulle flyttes fra den enkelte skuespillerens prestasjon til den helhetlige effekten av presentasjonen. Craig ønsket en enhetlig spillestil, under regissørens regi, som lå innenfor stykkets gitte rammer; ikke en fremvisning av stjerneskuspillerens virtuositet. Det er under disse omstendighetene Craig trekker frem bilde av skuespilleren som en marionett. Hvis teaterkunsten krever én kunstner – regissøren – og skuespillerne er en del av alle håndverkerne, må de nødvendigvis bli budbringere/marionetter for kunstnerens visjon.

Skuespillerkunsten er bare *én del* av helheten. Kunst er enhetlig. En del kan ikke definere helheten av den kunstneriske enheten. Derfor er det bare regissøren – som er lærd innenfor de ulike delene og samler dem til en enhet – som er teaterkunstens redningsmann, ifølge Craig.

Han ønsker, og tegner opp et bilde av, en utvikling i teatret til det *bedre*. Utviklingen av teatret og det scenografiske rom kan kanskje sies å være nødvendig, men påstanden at det utvikler seg til noe bedre er problematisk. Nye tema, dramaturgiske former, spillestiler, og scenografiske stiler i teatret vil gjerne oppfattes som bedre enn de foregående. Teatret er (som

¹ Enkelte av Craigs påstander er nødvendigvis skrevet i lys av hans samtid, og virker utdaterte i dag. Noe av det som kommer tydeligst frem, spesielt i den utvidede boken *On the Art of the Theatre* fra 1911, er Craigs samtidige kvinnesyn. Det var kanskje en raus formulering på den tiden å si at selv kvinner kan ha noe verdifullt å tilføre teaterkunsten, men det gjør nødvendigvis noen av Craigs tankerekker utdaterte i dag.

regel) et produkt av sin samtid og det er et naturlig forløp som sikrer fornyelse og aktualitet, og hindrer kunstnerisk stagnasjon. Men denne oppgaven tar utgangspunkt i at teaterhistorien, sett under en større historisk lupe, heller er naturlige variasjoner og retninger med ulik grad av interesse for ulike folk til ulike tider, fremfor en forbedring.

Craig er opptatt av et publikum som først og fremst kommer til teatret for å se. Han legger opp til et teater basert på bevegelse fremfor deklamasjon, og en skuespillerkunst som svarer til rommet og den estetikken han ønsker for det nye teatret. Det er en skuespillerkunst som ikke er basert på tekst og bundet til den psykologisk-realistiske tradisjonen, men en forskyvning av den kreative tyngden i skuespillerens arbeid mot fysisk utfoldelse og visuell kommunikasjon, til bevegelse og interaksjon med scenografien. Men først og fremst legger han opp til et regiteater, hvor sceneutformingen er designet ut fra regissørens inntrykk av stykket – de linjer og farger han fornemmer i ordene, i tema, og i forestillingens stemning. Ut ifra det en vet om Craigs scenep praksis og scenografiskisser, kan en lese ut fra teksten hans ideer om en mer tredimensjonalt orientert scenografi, med bevegelige, plastiske scenografiske elementer fremfor malte kulisser, og en utvidet bruk av lys og skygge.

Adolphe Appia

Mange av Craigs ideer var allerede satt frem av den langt mer stillferdige sveitseren Adolphe Appia. De var begge opptatt av stemningen og følelsen som stykket ga, scenografi som antydning, fremfor en virkelighetstro gjengivelse. De så det store potensiale i bruk av lys, mørke og skygger kombinert med arkitektoniske, tredimensjonale sceneelementer.

Til forskjell fra Craig, argumenterte Appia for viktigheten av skuespilleren. Han stoppet ikke opp ved en drøm, som i ytterste konsekvens tar ut den levende skuespilleren og erstatter den med marionetter, skyggespill og projeksjoner, slik som for eksempel Craig og den belgiske dramatiker Maeterlinck (Bergman, 1966b). Appia ønsket en tredimensjonal scenografi som den tredimensjonale skuespillerkroppen kunne bevege seg i – skuespilleren sto for ham i sentrum.

Likevel er det verdt å merke seg at dramatiker, eller dikteren, er for Appia suveren – men han tror på en dikter som kan skape innenfor rammene av musikalsk bevegelse og farge – en tekst som kan realiseres scenisk. Og han stiller skuespilleren, det levende mennesket, i sentrum på scenen, men som et verktøy helt og holdent i dikterens hånd. (Bergman, 1966b)

Utover det å utforme en ny estetikk for scenen i sine teoretiske skrifter, lagde han konkrete forslag til sceneoppsett, blant annet for en rekke Wagner-operaer, som inkluderte dekorasjonsskisser og inngående beskrivelser av bevegelse, plassering, lyssetting, med mer. Men han hadde, som flere av de fremtredende teoretikerne og symbolistene på slutten av 1800-tallet, en viss skyhet for kontakt med det praktiske teaterlivet, og «tar ikke sjansen på å kompromisse med virkeligheten» (Bergman, 1966b, s.137).

Appia kommer fra en musikalsk bakgrunn, og musikken og rytmen gjennomsyrrer hele hans teoretiske og praktiske livsverk.

Die Musik und die Inszenierung inneholder en sammenfatning av Appias teaterteorier fra 1890-tallet, inkludert 18 skisser til ulike Wagner-operaer. Den hadde ikke den samme momentane effekten i samtiden som Craigs mer journalistiske, grovkornede skyts, men har i etterkant fått sin anerkjennelse og innflytelse i takt med Appias økende påvirkning og betydning som foregangsmann for det moderne teatret. Teksten gir stammen til en ny scenisk estetikk, selv om Appia foreløpig strever med problemet om hvor langt fra illusjonen teatret kan fjerne seg. (Bergman, 1966b)

Som mange andre symbolister, hadde Appia det antikke teatret fra Hellas som ideal, og hans ønske om reform handler like mye om det etiske og sosiale, som det estetiske: teatrets forhold til livet, dets evne til å skape samhold. Han mener at hans egen samtid har fått en feilaktig holdning til kunsten.

Reformtankene er fra starten av knyttet helt opp til idéen om et lyrisk musikkdrama. Dette musikkdramaet kan ikke, scenisk sett, baseres på illusjonsteatrets konvensjonelle scenerom mener Appia; på en sceneform som stammer fra en tid hvor dette nye dramaet ikke engang eksisterte. Det antikke teatret var, arkitektonisk sett, helhetlig og samlende. I illusjonsdramaets teaterbygninger er det kun den ytre arkitekturen som samler to verdener i en bygning – innvendig er det en klar grense, som deler det sosiale rommet, gjennom prosceniumsbuen, i sal og scene.

Appia ønsker et mer fleksibelt teater som gir muligheten for å tilpasse den sceniske utformingen, til og med selve scenen, til den enkelte dramatiske form, så ikke alt må formes etter én mal. Han går ikke inn på hvordan den fleksible scenen skal være, men det er, i motsetning til de greske amfiene, selvfølgelig en innendørs scene som kan huse og utnytte det viktigste virkemidlet ved siden av skuespilleren, nemlig lyset. Appia er imidlertid bestemt på

at tilskuerrommet er konstant. Det scenografiske rom favner enda ikke så vidt at det kan inkludere publikum. (Appia, 1919/2014)

Illusjonsscenen besto av malte kulisser, fond (som dekket bakveggen av scenen) og soffitter (som begrenset øverste del av bildet, i taket). Rundhorisonten er på 1890-tallet enda noen år unna realisering. Den sceniske illusjonen er, mener Appia, en umulighet med det plane gulvet, soffittenes unaturlige avgrensning, og fremfor alt kombinasjonen av den menneskelige kroppens volum, og påmalt volum og perspektiv på flater. Illusjonsmaleriets verden og skuespilleren kan derfor aldri forenes. I forhold til perspektiv opererer perspektivscenens dekorasjoner etter andre lover enn det virkelighetsperspektivet som skuespilleren står i. De forholder seg til ulike skalaer, og innenfor sceneperspektivet kan ikke skuespilleren agere med de overdrevne minimerte kulissebildene bakover på scenen. I tillegg vil det malte lyset på lerretene, som er et viktig virkemiddel for å skape stemning og illusjonen av tredimensjonalitet og perspektiv, som oftest ikke la seg forene med det virkelige lyset på scenen, det lyset som skuespilleren beveger seg i. (Appia, 1919/2014)

Anklagene som Appia retter mot illusjonsteatret byr kanskje ikke på så mange nye synspunkter, men er, ifølge Bergmann, fremført med en ubarmhjertig penetrerende logikk og sjelden intensitet og iver. Appias løsning av problemet er å erstatte maleriene med tredimensjonale arkitektoniske elementer og virkelig lys – et lys som omsvøper skuespilleren og sceneelementene, og gir liv til begge. Disse elementene er til for skuespillerens skyld, for å skape et underlag for hans/hennes «plastiske rytmikk», og denne rytmikken er angitt i det musikalske partituret. Rommet får sin visuelle musikalitet gjennom lyset. Det gir rommet bevegelse, rytme, sjel ... (Bergman, 1966b). Altså er også scenearkitekturens utforming og lyset til sist et resultat av musikkdramaet i Appias teatervisjon.

Lys har blitt anvendt bevisst som stemningsskaper helt siden man begynte å spille i lukkede rom, mange århundrer før Appias tid. Men med det elektriske lyset, som kommer for fullt i de siste tiårene av 1800-tallet, er Appia en av de første som aner de endeløse mulighetene. Lys som kunstnerisk uttrykk for poetiske visjoner, ikke bare som illusjongivende faktor.

I stedet for å konkurrere med aktørene på scenen, skal scenografien støtte opp under skuespilleren. I stedet for å skape illusjon av et virkelig miljø, rom, eller landskap, er det nok for symbolisten Appia å antyde – en detalj kan gi et helt miljø.



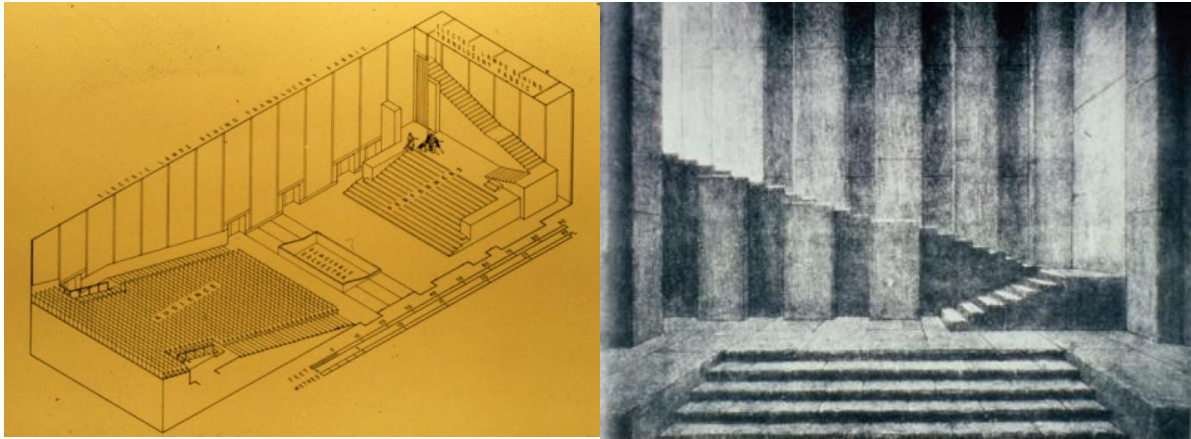
Bilde 1, 2: skisser av Appia til Das Rhinegold og Parsifal, 1890-tallet.

Vi ser på dekorasjonsskisser fra 1890-tallet at Appia nok er mer radikal i sine teorier enn i sine skissemotiv. Tross rene linjer og en fast arkitektonisk struktur, er ikke illusjonen forlatt. Men bildene er ofte diffuse og skumringspreget – i likhet med de franske symbolistene er det en dragnig mot mørket – med en myk fremtoning av lys og skygge. Appia ser ut til å ane de mulighetene som kommer med rundhorisonten og lysets mulighet til å skape rom, som eliminerer nødvendigheten av de faste, maskerende kulisser og soffitter som ikke har en arkitektonisk funksjon, og som ikke inngår i den nye arkitektoniske sceneutforming. (Bergman, 1966b)

Det ledende prinsippet for den sceniske utforming, sier Appia, er å la publikum se og føle gjennom hovedpersonens øyne. Lyssettingen skal projisere sjelsstemningene i ytre bilder. Vi ser her allerede prinsippene til den sceniske ekspresjonismen, som omtales nærmere i neste del (2. skift).

Gay McAuley kaller i sin bok *Space in Performance* (McAuley, 1999, s.55), Adolphe Appia for forfaren til moderne scenografisk design. Appia siterte ofte, ifølge McAuley, setningen tilskrevet Protagoras: «Man is the measure of all things», siden den oppsummerte for ham alt som var galt med den vidløftige billedlige scenen i hans samtid, og pekte mot en løsning. Appias fremste innsikt gjaldt skuespillerens forhold til det sceniske rommet. Gjennom bekjentskapet med landsmannen Jaques-Dalcroze ble han kjent med den rytmiske gymnastikken, som han kunne bygge sine prinsipper om kroppens bevegelse i rommet på; et musikalsk, gjennomkomponert rom, kun bestående av ulike plan, trapper og lys – helt fri for billedlige motiver. (Bergman, 1966b)

Appia og Jaques-Dalcroze får i 1912 en eksperimentell scene i Hellerau utenfor Dresden. Lokalet har ingen prosceniumsbue, ingen inndeling mellom scene og sal, men er et eneste stort rektangulært rom. Det har et formidabelt lysanlegg, som dekkes av transparente vegger og tak, bestående av et hvitt, gjennomskinnelig stoff. Her kunne Appia bygge opp en ny, stram, asketisk, klar og helt stilisert scenearkitektur, med trapper og plan som kunne settes sammen nærmest som byggeklosser.



Bilde 3, 4: Hellerau-scenen, 1912/13 og Appias design til Orfeo.

Appia har på dette tidspunktet lagt bak seg sin symbolistiske periode; hvert spor av illusjon i scenebildet er feid bort, og hovedprinsippene i hans hovedverk *Die Musik und die Inszenierung* er rendyrket og tatt til sin ytterste konsekvens. (Bergman, 1966b)

*

Appia og Craig var toneangivende for det teatrale «sceneskiftet» som sammenfalt med det 19. århundreskiftet. Scenisk legger de grunnlaget for Bauhaus-skolens ikke-litterære scenekunst; for Brechts antydende elementscenografi; og forløsningen av det scenografiske rom på 1960-tallet med en total løsrivelse fra den barokke prosceniumsscenen.

Sammen med Craig og Appia var det flere impulser, innen europeisk teater på begynnelsen av det 20. århundre, som reagerte på naturalismens stil og scenekonvensjoner, og ønsket å utvide mulighetene for å eksperimentere i teatret.

Et av naturalismens hovedkjennetegn er at teatret skulle være som en verden i seg selv, hvor handlingene fant sted innenfor prosceniumscenens rammer. Tilskuerne var betraktere av disse handlingene. Naturalismens teaterscene ble ofte «bokset» inne, med faste vegger og tak, så det lignet for eksempel en borgerlig stue, som tilskuerne (som en flue på veggen) kunne titte

inn i (titteskaps scenen). Skuespillerne forholder seg til hverandre, og spiller som om scenen var et komplett rom med fire vegger, og publikum ikke var tilstede (jamfør Antoines «fjerde vegg»). Korrekt presentasjon av den ytre virkeligheten og «ektheten» av scenebildet, ble forsøkt trukket så langt og så nærme det virkelige liv som mulig.

En utvikling av scenografi, og bruken av scenen, hang tett sammen med en utvikling i spillestil, teaterideologi, kunstsyn og regissørens rolle. Først og fremst var det fra flere hold et krav om at teatret måtte «reteatraliseres»: teatrets særegne teatrale virkemidler og lekne sider måtte vektlegges fremfor bruken av illusjon og virkelighetstro gjengivelse; den sterke litterære tilstedeværelsen i teatret måtte ta et steg tilbake, til fordel for en fysisk skuespillerstil, og en større vektlegging av teatrets øvrige elementer. Regissøren skulle være den fremste kunstneriske pådriveren fremfor forfatteren. Teatret skulle stå som en fullverdig og frittstående kunstgren.

Teatret i modernismen er igjen orientert rundt idéene om et autonomt kunstverk, som skiller kunsten ut som noe uavhengig av andre samfunnsmessige eller kulturelle områder. Fokus er på teatrets egen utvikling og dets kunstneriske enhet. Litteraturens tradisjonelt sterke plass innen teatret ble utfordret, og regissøren sto som enerådende skaper av en frittstående kunstopsetning.

Hvis initiativet har ligget i Paris i 1890-årene, med Lugné-Poe og symbolismens nye dramatik og eksperimentering med nye sceneformer, går det etter århundreskiftet over til Tyskland som står fremfor en rik teaterutvikling med Reinhardt i spissen. Det er i Tyskland at de nye idéene til Appia og Craig først skulle slå gjennom. (Bergman, 1966b)

Den østerrikskfødte regissøren Max Reinhardt (1873-1943) innførte i Berlin rundt 1900 en regipraksis knyttet til tredimensjonale, arkitektoniske og plastiske sceneløsninger, og la mye av grunnlaget for det moderne regiteatret. Med det forstås et teater hvor regissøren er primær og ansees som skaperen av det sceniske kunstverket.

Reinhardt skrev omfattende regibøker med nøyaktige angivelser av hvordan de ulike elementene og virkemidlene skulle brukes og anvendes. I en alder av 32 kjøpte han Deutsches Theater, og oppgraderte scenen med alt det siste av teknologiske innovasjoner, inkludert et avansert lysanlegg og en dreiescene. I tillegg fikk han bygd et mindre teater ved siden av, med en intimscene, for stykker som krevde en større intimitet med publikum – et konsept han oppsummerte i ordet *Kammerspiele*.

Han var eklektisk i sine sceniske uttrykk, og valgte scene etter type stykke og hvilket uttrykk det krevde. For å gjenopplive den klassiske greske teaterarenaen fikk han, etter 1. verdenskrig, bygd om en gammel sirkusarena (Grosses Schauspielhaus) med tilskuerkapasitet på godt og vel 3000. I tillegg regisserte han storslåtte utendørs spill, og var med å starte opp Festspillene i Salzburg.

Den moderne tyske regitradisjonen ble videreutviklet av regissører som Leopold Jessner, Erwin Piscator og Bertolt Brecht.

Samme år som Reinhardt får bygd sitt Grosses Schauspielhaus, 1919, grunnlegger den tyske arkitekten Walter Gropius (1883-1969) Bauhaus-skolen i Weimar. Han slår sammen en eksisterende kunsthåndverkskole og en kunstscole, til en skole for arkitektur og anvendt kunst. Den eksperimentelle skolen skulle komme til å øve en betydelig innflytelse i blant annet utviklingen av det scenografiske rom.

Andre skift

-abstrahering av scenebildet, videre utforskning av en mekanisert sceneaktør, politisert teater (for arbeiderklassen), utvikling av sceneteknikk, inkorporering av film/projeksjoner, utvidelse av det scenografiske rom.

Ca. 1920: Bauhaus v/Schlemmer & Gropius, Piscator

Ekspresjonismen videreførte symbolistenes reaksjon mot naturalismens teater, men uttrykket var generelt mer utadvendt og utagerende enn i Symbolismen. Ekspresjonismen var betegnende innen tysk teater før og under 1. verdenskrig. For ekspresjonistene kunne realismen og naturalismen spesielt, som scenisk fokuserte på et ytre, materialistisk inntrykk av virkeligheten, aldri gjengi en fundamental sannhet. Ekspresjonismen søkte sannheten gjennom menneskets indre natur og sjeleliv. Sannheten, sett med ekspresjonistiske øyne, var primært subjektiv, og ble ofte representert på scenen på en måte som skulle ta publikum forbi en overfladisk gjengivelse av virkeligheten.

Overdrevne eller forvrengte former, mekanisk bevegelse og uortodokse fargevalg var vanlige virkemidler. Dramaturgien var gjerne strukturert episodisk, med en felles idé eller argument som grunnlag. Stykkene presenterte ofte et optimistisk syn og muligheten for et fremtidig Utopia. (Roose-Evans, 2004)

På begynnelsen av 20-tallet i Tyskland kunne ekspresjonismens idéer gjenkjennes i produksjonsstilen, og det resulterte i flere eksperimenteringer, vekk fra virkelighetstro scenografi. For eksempel tok Leopold Jessner (i Appias ånd) ved flere tilfeller i bruk trapper og plattformer som arkitektoniske hovedelementer i sceneutformingen.

Bauhaus-skolen & Oskar Schlemmer

Walter Gropius startet i 1919 Bauhaus kunsthøyskole, som skulle samle visuelle kunstretninger som arkitektur, billedkunst, skulptur, og scenekunst i et felles uttrykk, inkorporert i dagliglivet og fritt fra det sedvanlige elitepreget som ofte følger kunst. De søkte en syntese mellom kunst og moderne teknologi. Ifølge Oskar Schlemmer, tysk maler, billedhugger og grafiker, måtte teatret, som er et bilde av tiden og kanskje den kunstformen som i størst grad er et produkt av tiden, ikke ignorere tidens tegn. Abstraksjon, mekanisering og det store potensialet i de tekniske fremskrittene, så Schlemmer som de viktigste tegnene i sin samtid. (Gropius, 1961)

Bauhaus-skolen var kanskje en av de mest innflytelsesrike kunsthøyskolene i det 20. århundre. Dens demokratisering mellom artist og håndverker, teori og praksis, og mellom de ulike kunstfeltene er uten sidestykke. Skolens eksperimentelle sceneverksted [workshop], hvor dans spilte en viktig rolle, er spesielt interessant. (Witts, 2014a)

Oskar Schlemmer spilte en unik rolle i miljøet rundt Bauhaus-skolen. Han gjorde suksess med sine eksperimenter innen dans. Han markerte seg også som maler og designer, og utformet scenografi for flere tyske regissører. Han kom inn i staben i 1921 som leder for billedhuggerverkstedet, som han utviklet og utvidet til det som fra 1923 ble skolens sceneverksted. Gropius ga verkstedet større og større plass på læreplanen.

Den mest karakteristiske, kunstneriske kvaliteten i Schlemmers arbeid var hans tolkning av rom. Han var primært opptatt av tredimensjonale figurer i rom, og ignorerte mer eller mindre språket i sitt sceniske uttrykk. Han konsentrerte seg om og analyserte de visuelle sceniske elementene: tomt rom, den menneskelige figuren, bevegelse, lys og farge. Gropius' inntrykk

av å se og oppleve Schlemmers scenearbeid var ifølge ham selv som å se en magisk forvandling av dansere og skuespillere til bevegelig arkitektur. (Gropius, 1961)

Schlemmer skrev i sin artikkel *Mensch und Kunstfigur* at teaterhistorien er historien om forvandlingen – transfigurasjonen – av den menneskelige formen. Det dansende mennesket [Tänzer Mensch] og marionetten [Kunstfigur] er to sentrale elementer i Schlemmers tanker om en ny sceneestetikk, og de påvirker hans utforming av scenen og scenerommet.

Han differensierte mellom den auditive scenen (hvor han skiller mellom språklige og ikke-språklige lyder); den fysiske (spill-)scenen; og den visuelle scenen. Hver av disse sceneformene har sin korresponderende representant i henholdsvis forfatteren eller komponisten, skuespilleren, og designeren. Den enkelte sceneformen kan eksistere og fremstå helhetlig i seg selv, eller det kan være kombinasjoner av to eller alle tre av formene. Det vil likevel alltid være en av formene som er dominerende, og fordelingen eller balanseringen av tyngdeforholdet mellom dem kan avgjøres med perfekt matematisk presisjon, ifølge Schlemmer; denne balanseringen er regissørens oppgave.

Forfatteren eller komponistens arbeidsmateriale er ord eller lyd, skriver Schlemmer. Skuespillerens materiale er hans/hennes egen kropp, stemme, gester og bevegelser. I forhold til materiale har skuespilleren fordelene av umiddelbarhet og frihet – en frihet Schlemmer mener er blitt mer som et fjernt ideal i hans samtid. Dagens skuespillere, skriver han, baserer sitt virke og sin eksistens som aktør eller formidler, på forfatterens ord. Men når ordet stilner, når kroppen alene artikulere og fremviser gjennom spill – som en danser – da er aktøren fri og sin egen mester.

Materialet til designerkunstneren – maleren, billedhuggeren, arkitekten, scenografen – er form og farge. Disse formative midlene kan bli kalt abstrakte, i kraft av sin konstruerte form, i den forstand at de representerer et menneskelig ønske om å ordne naturen i et system. Form manifesterer seg i utstrekninger i høyde, bredde og dybde; i linjer, flater, geometriske figurer av rom eller volum. Disse formene, i alle sine utforminger, er håndgripelige, materielle former.

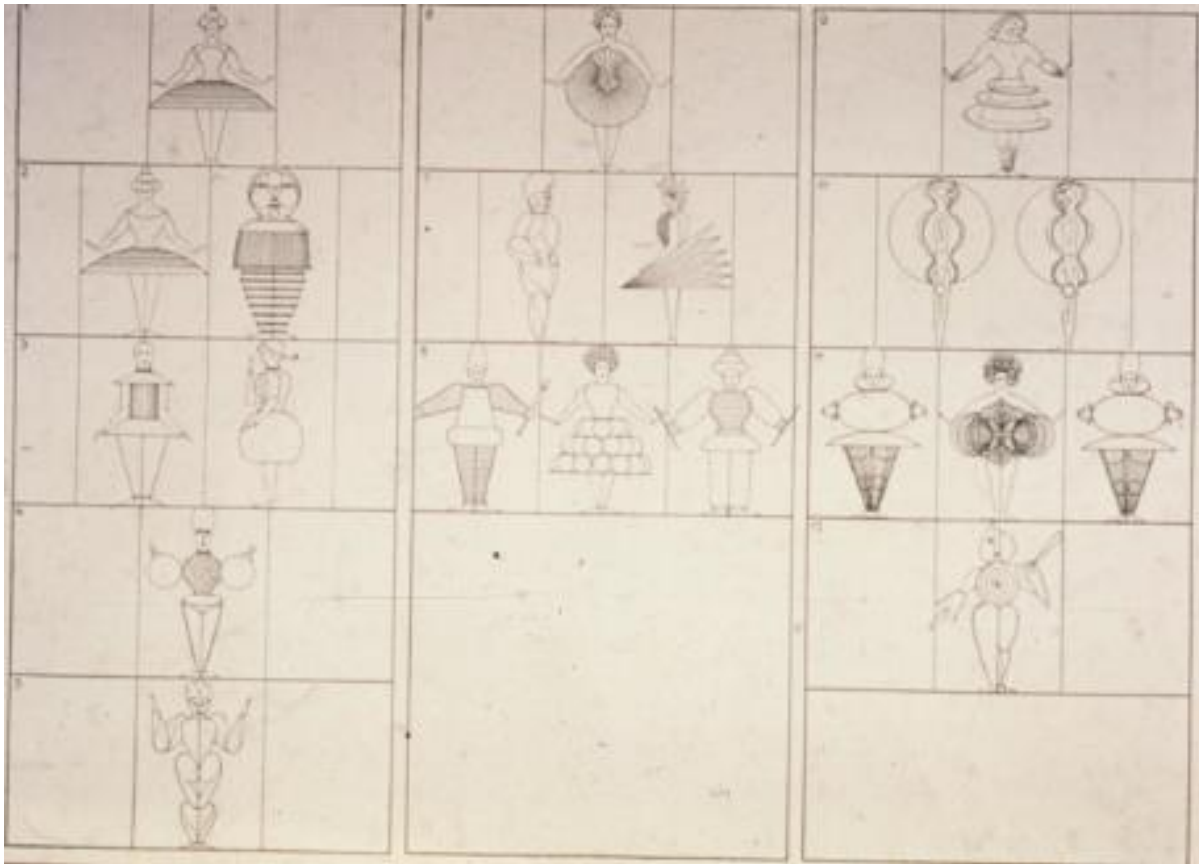
Uhåndgripelige former finnes som lys; som gjennom sin opplysning av rommet kan skape en formmessig substans og romeffekt, som for eksempel i en lyskjegle. Form og farge er samtidig både det arkitektoniske rommet som skal fylles av Mennesket, og det som skal oppfylles av Mennesket.

Schlemmer ser på mennesket – den levende organismen – som naturens ypperste, som både en organisme av kjøtt og blod, og samtidig som fremstiller av tall, system, det gylne snitt (jamfør Protagoras' setning: «... the measure of all things»). Kunststartene arkitektur, billedkunst og skulptur, er i utgangspunktet fikserte, «fryste bevegelser». De er uforanderlige i sin natur. Scenen tilbyr derimot form og farge i bevegelse, som lineære, flate, eller plastiske former, med eller uten farge; som vekslende, bevegelig rom, og foranderlige arkitektoniske strukturer – samtidig strengt organisert og variabel i det uendelige. I sitt ytterste vil en slik scene alene i teorien være den absolutte visuelle scenen, og Mennesket, det levende vesen, ville være bannlyst fra denne mekaniske organismen. Han ville stå som den «perfekte ingeniør», og regissere den visuelle festen.

Men, sier Schlemmer, mennesket søker mening og er uopphørlig på leting etter sitt bilde, eller det opphøyde – det søker sin likemann, supermann, eller sine fantasifigurer. Det levende mennesket står i scenens kubiske, abstrakte rom. Mennesket og rom. Hver følger forskjellige lover, skriver Schlemmer. Hvem vil seire? Enten er det abstrakte rommet tilpasset med hensyn til det naturlige mennesket, og forandret tilbake til natur eller imitasjonen av natur, som i illusjonsteatret. Eller så er det naturlige mennesket, av hensyn til det abstrakte rommet, omformet eller omstøpt til å passe i dets form, slik som på den abstrakte scenen.

Det dansende mennesket (Tänzer Mensch) er usynlig involvert i alle disse lovene. Det følger kroppens lover så vel som rommets. Enten det utfolder seg i fri, abstrakt bevegelse eller symbolsk pantomime; om det står på et bart scenegulv eller i et tilpasset scenografisk miljø, om det snakker eller synger, er naken eller kledd i kostyme; så er det dansende mennesket nøkkelen til den store teatralen verden gjennom sin nærmest uendelige spennvidde av uttrykk.

Schlemmer var spesielt engasjert i denne siden av den teatralen verden, nemlig den menneskelige figurs metamorfose og abstraksjon. Transformasjonen av menneskekroppen, dets metamorfose, er mulig gjennom kostyme – eller forkledning, som Schlemmer også kaller det. Eksempler på hans transformasjon av kroppen kan sees i et utvalg av kostymer for hans *Triadiske Ballett*:



Bilde 5: Schlemmers kostymedesign for den Triadiske Ballett.

Men det var ingen kostyme som kunne oppheve hovedbegrensningen til den menneskelige form – tyngdekraften. For å gjøre det, måtte en erstatte organismen med den mekaniske menneskelige figur (Kunstfigur), skriver Schlemmer. Han referer til to litterære eksempler; en *automaton* og *marionetten* – den første gjennom E.T.A. Hoffmanns historie *Der Sandmann*, og den andre gjennom Heinrich von Kleists tekst *Über das Marionettentheater*, hvor von Kleist hundre år tidligere, av lignende grunner som Craig, krever marionetten i skuespillerens sted. Schlemmer fortsetter med å sitere Craig, fra *On the Art of the Theatre*: «The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Übermarionette we may call him»; og den symbolistiske poeten og dramatikerens Valeri Brjusov som skriver «we replace actors with mechanized dolls, into each of which a phonograph shall be built» (Schlemmer, 1961, s.28).

Disse to «konklusjonene» er, ifølge Schlemmer, den scenedesigneren kommer til, som er konstant opptatt av form og transformasjon, figur og konfigurasjon. Han mener at, når det gjelder scenen, er denne paradoksale «løsningen» mindre oppsiktsvekkende enn den berikelsen av uttrykksformer som følger med den.

*

Valeri Brjusov (1873-1924) var den første til åpent å angripe naturalismen i det russiske teatret, i sin artikkel *Unnecessary Truth* fra 1902. Scenekonvensjonene, kommenterte han, kunne aldri helt elimineres, og derfor ville en total reproduksjon av virkeligheten være et ytterst håpløst og upraktisk prosjekt. (Woodward, 1965)

I motsetning til Schlemmers oppfatning eller kunnskap, identifiserte Brjusov konsekvent teaterkunsten med skuespilleren og skuespillerkunsten. Men han innså (etter å ha sett Meyerholds fremvisning av *The Death of Tintagiles* av Maeterlinck ved teater-studioet ved Moskva Kunstner-teater) at det ikke var tilstrekkelig å forflytte skuespilleren til en ikke-naturalistisk setting og at det i seg selv, med hjelp av regissørens formaninger, skulle gi de nødvendige endringene i teknikk. En helt ny skole av skuespillerkunst var nødvendig, og Brjusov så at det krevde stor villighet fra skuespilleren til å underkaste seg stadig strengere kontroll.

Men det ekte, fysiske nærværet av den tredimensjonale skuespillerkroppen kunne aldri fullt harmonere med den nye spilleteknikken som Brjusov så for seg. Det ville alltid være en inkongruens mellom den levende skuespillerkroppen og de symbolske, «konvensjonelle»² fremstillingene som omringet den på scenen. Flere forsøk på å sette aktørene inn i den kontrollerte formen desillusjonerte Brjusov, som var opptatt av å *berike* skuespillerens teknikk, ikke lamme den. Overbevisningen om at skuespilleren for alltid ville være et element av desillusjon mellom tilskueren og stykkets konvensjonelle, abstrakte «sjel», ledet til sitatet som Schlemmer plukket opp. Utsagnet illustrerte den eneste endelige løsningen for, og konsekvensen av, et konvensjonelt teater: «... replace the actors with puppets on strings with gramophones inside them.» (Woodward, 1965, s.183). (Woodwards oversettelse varierer noe fra Schlemmers.)

Den logiske konklusjonen, *hvis* en skulle følge kriteriene for konvensjonalisme, var et marionett-teater. Men, etter å ha plukket fra hverandre grunnlaget for realisme på scenen i 1902, sier Brjusov mer eller mindre nå noen år senere at elimineringen av all realisme i prinsippet vil fjerne grunnlaget for teaterkunsten og legge den død, fordi det fjerner

² Begrepet *konvensjonalisme* [conventionalism] beskrives i Woodward sin artikkel som et kunstsyn som legger vekt på forenkling, og utvelgelsen av det essensielle fra massen av livets uendelige og mangfoldige detaljrikdom, for å bedre den teatrale kommunikasjonen mellom publikum og scenen. Konvensjonalismen betyr viktigheten av scenekonvensjoner, til forskjell fra et rent naturalistisk syn som prøver å unngå dem. En fullkommen stilistisk enhet er målet.

skuespilleren som Brjusov jo identifiserte teaterkunsten med. Altså en ganske annen «konklusjon» enn den Schlemmer så.

*

Idéene om et marionett-teater og et mekanisert sceneuttrykk nådde kanskje et metningspunkt på 20-tallet, men hadde likevel hatt en betydelig påvirkning på det scenografiske rommet og scenens utvikling på begynnelsen av 1900-tallet. Den psykologisk-realistiske skuespillertradisjonen ble utfordret, så vel som naturalismens fokus på naturtro gjengivelse. Skuespilleren ble sett som (kun) en del av det enhetlige kunstverket, og ble gitt mer ekspressive, symbolske eller stiliserte uttrykk som samsvarte med et ikke-illusjonistisk, abstrakt scenebilde. (Disse idéene dukker igjen opp, og fortsetter å influere nye spørsmål og tanker om skuespillerens rolle og grad av objektivering utover i århundret, for eksempel hos Tadeusz Kantor i Polen.)

Den ekspresjonistiske bevegelsen i tysk teater svinner hen på midten av 20-tallet, da optimismen hos de ekspresjonistiske dramatikerne etter 1. verdenskrig i økende grad går over i pessimisme og desillusjoner. Teatret var på vei til å bli mer politisert, og direkte relatert til det samfunnet det befant seg i. Publikum skulle innlemmes i større grad og bli konfrontert – bli utfordret til å tenke. Ved å bryte illusjonen og det fiktive rommet skulle tilskueren ikke være i tvil om at han/hun befant seg i teatret.

Erwin Piscator

I 1926 var Erwin Piscator på utkikk etter et eget teater i Berlin. Hans stilling på Volksbühne ble mer og mer opposisjonell, og en fornyelse av kontrakten der var utenkelig for ham. Engasjement eller gjesteoppdrag på de borgerlige scenene ville, ifølge Piscator, være som et tilbaketog etter å ha «eksponert seg selv så skarpt» under kampen om det politiske teater (Piscator, 1970, s.127).

Han hadde alltid ment at et egendrevet teater måtte være økonomisk selvstendig; og at den dårlige økonomien til berlinske scener falt tilbake på repertoarets manglende liv og aktualitet – på dets stagnasjon. Teatret var blitt uinteressant, skriver Piscator. Han ønsket et politisert teater som kunne appellere til arbeiderklassen. Som kunne ta opp de aktuelle problemstillingene i samfunnet, og se det helhetlige bildet og innvirkningen på dagliglivet.

Han prøvde å inkorporere en dokumentarisk tilnærming, i søken etter et vitenskapelig, rasjonelt og objektivt teater.

Den dårligste film hadde mer aktualitet enn scenen med dens klossete dramatiske og tekniske maskineri. Men, fastholder han, det var ikke teatret som institusjon som var foreldet; det var dets dramatik og dets form. Han mente dramatikken som var til rådighet ikke reflekterte det samtidige samfunnet, men at en slik gjenspeiling, gjort uhøytidelig og hensynsløst, ville fange den alminnelige interesse og samtidig være en forretning. (Piscator, 1970)

Gjennom en ideologisk bearbeidelse og aktualisering av tekster, sett i lys av nyere europeisk historie, ønsket han å argumentere for sosiale og politiske reformer. I likhet med Reinhardt, og kanskje i enda større grad, var han aktiv i undersøkelsen og en pådriver for ny teknikk til scenen og teaterrommet. Det kunne være bruk av filmsekvenser i sceneoppsettet, eller tredemøller integrert i scenen. Piscator kommenterte at det man trenger, ikke er et teater, men en stor hall; med kraner, heiser, mobile gangveier og plattformer – et maskineri som kunne opereres med enkle knapper (Roose-Evans, 2004). Noe i retning av en teatermaskin, gjennomkonstruert, og utrustet med de mest moderne lys- og lydanlegg, filmoperatørrom, etc. Til dette formålet hadde Piscator i virkeligheten bruk for et nytt teaterbygg.

Walter Gropius' Totalteater

I likhet med Piscator, mente Gropius at teatret trengte en ny form. Da Piscator og Gropius satt og skisserte en ny teaterform og et nytt teaterrom, var det ikke bare på grunn av behovet for teknisk utvidelse eller omlegging. Den nye formen måtte også svare til bestemte sosiale og dramatiske forhold; dramatik og arkitektur har røtter tilbake til deres opprinnelseepokes samfunnsform. Piscator så på den sceneform som dominerte rundt ham, barokkscenen (det han kalte hoffteatret), som en levning fra eneveldets form. Det feudale samfunnets sosiale lagdeling ble speilet i inndelingen av teaterrommet, i parkett, etasjer, loger og galleri. «Denne form måtte stå i motsetning til teatrets egentlige oppgaver, i det øyeblikk dramatikken respektive de samfunnsmessige forhold kom ut for en endring.» (Piscator, 1970, s.128). Ny dramatik krevde nytt teaterrom. Teaterbygningene, som hadde gått i arv gjennom generasjoner, pekte mot en sosial funksjon ved teateret som ikke lenger kunne finne resonans i samfunnet, nemlig den å være en sfære av det «gode, sanne og vakre», distansert fra resten av det sosiale liv, et sted hvor den dannede borgerklassen kunne føle seg trygge på sin identitet. (Fischer-Lichte, 1983/1992)

Teatret som Piscator utviklet, i takt med samfunnet og tiden, hadde bruk for scenerom som var tilpasset og kunne oppfylle teatrets nye sosiale funksjoner. Et teater som ikke ble oppfattet som et separat domene, men heller som en integrert del av samfunnet og dets sosiale liv.

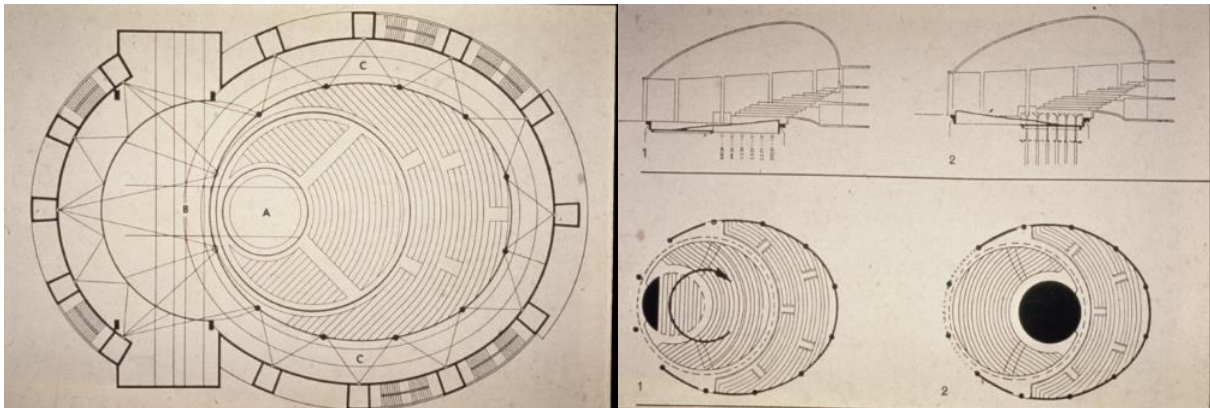
Gropius bemerker den beskjedne utviklingen av arkitekturen i «teatrets romlige verden». På tross av at den siste generasjons betydelige regissører søkte etter nye rom og tekniske midler for bedre å kunne dra inn tilskueren i det sceniske forløpet, kom ingen teatre prinsipielt fri fra den gamle perspektivscenen. Gropius hadde mindre interesse for det gamle, dekorative i teaterarkitekturen, og mer sans for rommets funksjon.

Han skjelnet mellom tre grunnformer av rommet fra teaterbygningens historie; det runde amfiteateret, som i antikken og i sirkus i dag; senere greske og romerske teater, med et halvsirkelformet auditorium med en spilleflate nederst – orkesteret, foran en mer eller mindre fast bakgrunn – skenehuset (etter hvert også som en løftet plattform, og senere som fremskutt scene i elisabetansk teater); og perspektivscenen, hvor tilskueren er fullstendig skilt av fra scenen med teppe og (eventuelt) orkestergrav, og «scenebildet kommer til syne på den åpne teppeflate som en projeksjon» (Piscator, 1970, s.129). I Gropius' samtid er det fremdeles sistnevnte romform som primært dominerer, og som ifølge ham har den store ulempe at den ikke kan trekke tilskueren aktivt inn på scenen. Ved å unngå denne ulempen ville man kunne forsterke illusjonskraften og gjøre teatret mer nærværende.

I 1927 tegner han sitt «Totalteater» for Piscator. I dette Totalteater ville han kombinere alle tre ovenfor nevnte former. Målet var et teknisk høyutviklet, variabelt teaterinstrument som lot tilskueren ta aktivt del i det sceniske forløpet, og slik gjøre teaterhendelsen mere virkningsfull. Han tok spesielt hensyn til Piscators interesse og bruk av film, og anså lysprojeksjon som den moderne teaterscenens enkleste og mest virkningsfulle middel. Med abstrakt lys, stills eller levende bilder kunne størsteparten av teaterrekvisittene og kulissene gjøres overflødig.

Den ovale tilskuersalen i Totalteatret, hvis tak hviler på tolv søyler, skulle få filmlerret 360grader rundt, mellom søylene, som kunne belyses bakfra; og et tårn med fremvisere skulle kunne senkes fra taket for å vise film på de samme lerretene, samtidig som man fra tårnets sentriske posisjon kunne projisere lysbilder (skyer, stjerner, etc) på rommets himmelhvelving. Det er med andre ord snakk om et projeksjonsrom, som forvandler den tidligere mørke, avskjermede publikumssalen til et illusjonsrom. Likevel var alle de raffinerte, tekniske innretningene og triksene ikke målet i seg selv – de skulle helt og holdent bringe tilskueren til

midten av de sceniske hendelsene, så spillplassen – det scenografiske rom – tilhørte og omsluttet publikum og ikke forsvant fra dem bak teppet.



Bilde 6, 7: Gropius' tegninger av Totalteatret.

Teaterarkitektens oppgave er, ifølge Gropius, å gjøre sceneinstrumentet så upersonlig, føyelig og variabelt, at det på ingen måte binder regissøren. «Det er den store *rommaskin*, som instruktøren etter sin skaperkraft kan forme sitt personlige verk med.» (Piscator, 1970, s.132). Selv om Totalteatret aldri ble realisert, har Gropius' tegninger og arbeid hatt stor innflytelse på tanker rundt teaterarkitektur.

*

Mens Totalteatret ble uttenkt og nedtegnet av Gropius, inntok Piscator sitt eget, «midlertidige» teater på Nollendorfplatz, Berlin – allerede fra starten lå de etter på to av teatrets mest avgjørende punkter; arkitekturen og dramatikken. Piscator reflekterte over at hele hans iscenesettelsesform kanskje kun hadde oppstått på grunn av en manko i den dramatiske produksjon. Han så imidlertid manglene som positive. Han så et enkelt spørsmål som avgjørende i vektleggingen av forfatteren *eller* regissøren; hvem råder over den største klarhet, den dypeste overbevisning, den sterkeste virkning? Den kunstneriske energien har en forpliktelse til å gjøre verket fullkomment – Piscator mente utvilsomt at det var han som regissør som besatt denne energien, fremfor dramatikerne i mellomkrigstidens Tyskland.

Gjennom denne skapende energien oppstod det en ny dramaturgi, en politisk-sosiologisk dramaturgi; en ny betraktningmåte og en ny sceneform som vokste frem av «mangelen på en revolusjonær arkitektur» (Piscator, 1970, s.134). Piscator så disse som positive overgangsverdier, som pekte mot den fremtidige utviklingen.

«Krigen begravde definitivt den borgerlige individualisme under ståltorden og ildlavinene.» (Piscator, 1970, s.135). Den nye dramatikken «heroiske faktorer» lå ikke lenger i de private, personlige skjebnene til individet, men i tiden og massenes skjebne – uatskillelig forbundet, i de store politiske og økonomiske faktorene. «En helt er kun interessant for den epoke som ser sin skjebne legemliggjort i ham.» (Piscator, 1970, s.135). Mennesket på scenen, skriver Piscator, har betydning for oss i en samfunnsmessig funksjon. Det er ikke dets forhold til seg selv, eller til Gud, men dets forhold til samfunnet og til tidens samfunnsmessige problemer som står i sentrum. Det vil si, mennesket som politisk vesen.

Dramaturgiens nye sosio-politiske form var for Piscator ikke tenkelig uten en teknisk nydannelse av sceneapparatet. Samtidig, reflekterte han, har en kanskje bare innhentet noe som hadde blitt forsømt i lang tid. Bortsett fra dreieskiven og det elektriske lyset var scenen i begynnelsen av det 20. århundre i samme tilstand som Shakespeare etterlot den: et firkantet utsnitt, en tittekasse, som tilskueren kunne få det «forbudte blikk» inn i en fremmed verden gjennom. «Den uovervinnelige avstand mellom scene og tilskuerrom har preget tre hundre års dramatikken.» (Piscator, 1970, s.138).

Målet var å «befri» teatret, ikke bare åndelig, men også strukturelt. Dette mål, skriver Piscator, ble tatt opp av Russlands revolusjonære regissører etter 1917, blant annet Meyerhold, og det er den samme veien han må ta. Selv de verk som var revolusjonære før hans tid, hadde måttet bøye seg for den fikserte konvensjonen/fiksjonen at der ikke var tilskuere i teatret. Aktørene på scenen henvendte seg til hverandre og spilte som om ingen satt i rommet og betraktet dem. Men nå, for første gang i hendene på den undertrykte klasse, skulle teatret som institusjon, som apparat, så å si bryte ut av sitt skall.

Piscator kjempet for et teater for arbeiderklassen. Han kjempet for å oppheve den borgerlige sceneform og skape en ny form som ikke betraktet tilskuerne som et fiktivt begrep, men dro dem inn som en levende kraft i teatret. Alle tekniske utviklinger og innovasjoner var underlagt denne, i sitt utgangspunkt, politiske tanken. Da han, i en evaluering av sitt scenevirke, fastslår at disse midlene fremdeles virker ufullkomne og påtvungne, så finner han årsaken til det i motsetningsforholdene til de gamle scenehusene, som ikke er utformet etter den nye teaterformen.

Tredje skift

-episk teater, elementscenografi som antyder fremfor å illudere, synlige scenografiske mekanismer, politisk og samtidsrelatert teater, videreutvikling og integrering av film og teknikk.

Ca. 1950: Brecht, Svoboda

I mellomkrigstiden, med et gryende politisk engasjement i kunsten, blant annet med Piscator og Brecht, begynner teatret å sees i sammenheng med samfunnet rundt. Stykkene som blir satt opp, og temaene som blir tatt opp, er i langt større grad orientert mot samfunnet teatret befinner seg i, og relatert til større kollektive spørsmål som angår fellesskapet fremfor enkeltindividet. Kunsten må forholde seg til tiden og verden den skapes i, for å ha noe verdi for publikum.

Bertolt Brechts episke teater

Episk teater er teater med bredt fokus, med omfattende referanser til samfunnet og livet utenfor scenen. Det refererer også til en fortellerteknikk og bestemte dramaturgiske teknikker. Det var Piscator som først tok i bruk begrepet episk teater, men det er i dag primært knyttet til Bertolt Brecht.

Innen litteraturen ble det, etter Aristoteles' eksempel, skilt mellom episk og dramatisk utforming av en fabel. Forskjellen lå hovedsakelig i verkenes oppbygging – og følgelig hvordan de ble presentert til sitt publikum; den ene gjennom boken, den andre gjennom scenen. Kort sagt er epikk fortellende, og dramatisk handlende. Et kjennetegn er at i epikk vil hver enkelt bit gi mening for seg selv, og være «levedyktig». Til forskjell, vil hver enkelt del av en dramatisk fabel være gjensidig knyttet sammen, og følge hverandre med en kausal nødvendighet. Uavhengig av den tilsynelatende grunnleggende forskjellen mellom stilene, er det mange eksempler på «det dramatiske» i episke verk, og «det episke» i dramatiske verk.

Nye tekniske erobringer i teatret gjorde det mulig å innlemme fortellende elementer i de dramatiske presentasjonene på en langt mer konkret og selvstendig måte. Muligheten for projeksjon, film og scenens økte forvandlingsevne gjennom motorisering, gjorde at dramaets

omverden ikke bare trengte å kommuniseres ut ifra dramaets figurer – teatret selv begynte å fortelle, fortelleren var ikke lenger forsvunnet sammen med den fjerde vegg. (Brecht, 1973)

Brecht står som en av de fremste teaterinnovatørene i det 20.århundre. I tråd med Piscator ønsket han å gi publikum en aktiv, fremfor en passiv rolle. Publikum skulle ikke lenger føle seg usynlige i teatret. Dette ville han oppnå ved å bryte illusjonen i teatret og «vekke» tilskuerens kritiske sans til det den så. De teatrale virkemidlene skulle være enkle og synlige; i likhet med Meyerhold, skulle ikke Brechts publikum være i tvil om at de var i teatret. Dette konseptet med å forundre eller forstyrre publikums opplevelse, slik at de stiller spørsmål ved det de iakttar, kalte han «Verfremdungs-effekt». V-effekten hadde til hensikt å *historisere* hendelsene som ble fremstilt, til forskjell fra Piscators arbeid med å aktualisere stoffet han jobbet med. Med andre ord, spille hendelsene som om de var historiske hendelser; for å kunne se tilbake på dem som del av en tidligere periode i utviklingen/evolusjonen, og gjøre dem til gjenstand for kritikk fra ens egen, påfølgende periodes ståsted. Målet var ikke at publikum skulle føle, men tenke. (Brecht, 1940/2014)

Det første vilkåret for bruken av V-effekten var å rense scene og sal for alt «magisk» - alt som kunne sette tilskueren i en illusorisk transe. Derfor skulle scenen ikke formidle følelsen eller stemningen av noe bestemt sted (som et rom om kvelden, eller en vei om høsten). En godt opplyst scene hvor lyset rant ut i salen, i stedet for «stemningsfullt» lys, gjorde tilskueren bevisst på sin nabo og sin plass i teatret. Publikum skulle ikke bli bergtatt eller ført med av emosjonelt skuespill – ingen forsøk ble gjort på å late som at dette ikke var en innøvd hendelse som fant sted. Scenebildet kunne derfor inneholde fullt synlig lysteknikk, sceneskift med sceneteknikere kunne gå for åpen sal, og musikere kunne være synlige. Den episodisk oppdelte dramaturgien kunne bli bevisstgjort gjennom narrative innhopp mellom scenene ved at skuespillerne kom fram og snakket direkte til publikum, eller gjennom et sangnummer, en projeksjon eller en enkel tekstplakat. Til forskjell fra Craig var Brecht ikke opptatt av et enhetlig kunstverk, i den forstand at alle elementer skulle bygge opp under samme grunntema og stil. Den kunstneriske fremstillingen skulle bevisst brytes opp av ulike brudd, for å oppnå V-effekten, og hver side av fremførelsen kunne gi en egen, distinkt kommentar til handlingen. (Brecht, 1940/2014)

Brecht kommenterer at beskrivelsen av V-effekten virker langt mer unaturlig enn utførelsen av den. Han påpeker at denne spillemåten ikke hadde noe å gjøre med den gjengse stiliseringen i teateret generelt. Fortrinnet ved det episke teater med sin V-effekt, som har det

ene mål å vise en verden det er mulig å forandre, er nettopp dets naturlighet, dets humor, dets forsakelse av alt mystisk som ennå henger igjen ved det alminnelige teater fra gammel tid. (Brecht, 1940/2014)

Brecht samarbeidet ofte med kunstneren og designeren Caspar Neher (1897-1962). De var samstemte i sin reaksjon mot illusjonsteatret, og den virkelighetstro fremstillingen på scenen, fordi den kun viste et konkret og avgrenset bilde av mennesket og enkelte relasjoner til rollens familie eller arbeid. Et mer generelt bilde av samfunnet manglet. I tråd med ekspresjonismens idéer, som Brecht hadde vokst opp med, fant han naturalismen for begrensende. En blank kulisse var langt mer universell og mindre innskrenkende enn de gamle malte bakteppene, eller de detaljrike, korrekt innredede borgerlige hjemmene. I stedet for å prøve å skape en troverdig etterligning av et rom eller et miljø, skapte Brecht, i stor del i samarbeid med Neher, elementscenografi, hvor de brukte enkeltelementer som i seg selv var nok til å antyde et helt miljø. Det var en økonomisering av scenebildet. (Butterworth, 2009)

Skuespillerne kunne heller ikke nå frem med sitt budskap hvis spillestilen var basert på psykologisk identifikasjon med rollen, slik Stanislavskij talte for, mente Brecht. Hvis publikum skulle tenke fremfor å føle, måtte skuespillerne presentere idéen av en karakter, fremfor å identifisere seg med den emosjonelt. Poenget var ikke å være Kong Lear, men å spille/imiterere en konge. Brecht ba aktørene om å tenke «i tredje person» om rollen, og kommentere på rollen gjennom spillet. Et slikt spill sto i stil til det åpenlyst ikke-illusjonistiske rommet.

Nehers tilnærming til det scenografiske arbeidet var å overvære prøvene, og lage sketsjer til skuespillerne av sceneelementer han så for seg. Skuespillerne ga i sin tur tilbakemeldinger og jobbet vider ut ifra disse sketsjene, og scenografien utviklet seg ut ifra en kollektiv, aktiv og dialektisk prosess som lignet den Brecht ønsket at publikum skulle ha i tolkningen av stykket. (Butterworth, 2009)

Når kunst ikke lenger er for kunstens egen del, når teatret politiseres og aktualiseres i forhold til samfunnet, og når kollektiviseringen begynner å påvirke det tradisjonelle teaterhierarkiet, så påvirker det regissørens rolle. Brecht var ikke en slik «diktatorisk», enerådende regissør som Craig så for seg i morgendagens teater. Hverken Piscator eller Brecht trodde på den autonome regissør eller dramatiker. Begge benyttet seg av assistenter og hjelpere under dramaturgisk arbeid med teksten, tok imot innspill til regi og diskuterte scenografi: det var en kollektivisering av det kunstneriske arbeidet som sto i kontrast til regissørens sterke inntog i

Craigs og modernismens teaterkunst, og som viste vei mot den kollektive og flate strukturen hos enkelte frie teatergrupper på 60-tallet.

Josef Svoboda

Josef Svoboda (1920-2002) var en av de fremste scenografene i europeisk etterkrigstid. Han var født i Tsjekia (tidligere Tsjekkoslovakia), og begynte sin studiekarriere som (møbel)snekker og interiør arkitekt på en industriell-teknisk skole i Praha under andre verdenskrig. Samtidig dyrket han sin interesse for teater og estetiske fag, og lagde scenografi for flere semi-profesjonelle oppsetninger. Etter andre verdenskrig studerte han arkitektur ved Akademiet for utøvende kunst i Praha, mens han fortsatte å sette opp forestillinger i full skala, blant annet inspirert av Meyerhold og andre russiske avantgardister fra mellomkrigstiden. I 1948 ble teatret hvor han hadde etablert seg institusjonalisert og del av det statlig støttede nasjonale teatret, og to år etter – samme år som han fullførte sin arkitektutdanning – ble han ansatt som hoved-scenograf og teknisk sjef. En stilling han holdt i mer enn 30 år. Han produserte gjennom sin karriere mer enn 700 scenografier. (Burian, 1971)

Svoboda talte for begrepet scenografi, fremfor scene design, blant annet fordi det impliserte, ikke bare scenen, men en behandling av hele produksjonsplassen (det scenografiske rom) – som også kunne bety plassen utenfor scenen hvis kravene til den enkelte produksjon krevde det.

Svoboda var i sitt scenografiske arbeid ikke opptatt av å følge en bestemt vei eller stil. Som Reinhardt, forsøkte han å finne den rette løsningen og det riktige scenografiske rommet til hver enkelte produksjon. Arbeidet hans kan av den grunn være vanskelig å stilfeste, eller beskrive med samlende eller typiske kjennetegn. Men han styrer som regel unna tydelig illusjon, og bruker, som Brecht, heller antydning i scenografien. Målet var å vekke tilskuerens fantasi gjennom antydning (men uten underliggjøringen som i Brechts V-effekt).

Eksperimentering var for Svoboda et krav. Det er den eneste måten, sa han, å holde i live ekte kreativitet og villigheten til å godta risk. Dette er spesielt sant i teatret, fordi en teaterkunstner aldri har muligheten til å teste sitt eksperiment på forhånd, uten risk.

Teaterforestillingens kobling til samtiden, og den konteksten samfunnet gir i det kulturelle og historiske øyeblikket produksjonen blir satt opp, var viktig for Svoboda. I samsvar med

Piscator og Brechts tanker skulle teatret relateres til det samfunnet, livet og den omverden det befant seg i.

Han var opptatt av (hvis det passet produksjonen) å anvende de nyeste mekaniske, elektroniske og optiske virkemidlene som var tilgjengelige, og utfordret bevisst den dominerende barokksceneforemens begrensninger. Det er umulig for teatret, skrev han, å forbli langt bak i den teknologiske utviklingen, uten å bli et museum. I mange tilfeller utviklet han selv nye tekniske innretninger, sammen med sin rause stab på godt og vel 300 ved det Nasjonale Teatret. I dette, og andre aspekter, gjenkaller arbeidet hans idealene fra Bauhaus-skolen om en syntese mellom kunst og teknologi. (Burian, 1971)

Ved bruk av film og andre typer projeksjoner, var Svoboda alltid opptatt av den teatreale syntesen mellom ulike uttrykksformer, og formingen av rom og plass. Han sa: «Vi i teatret er alltid oppmerksomme på rom, og vi kan utbedre den på mange måter, mens film bare kan «transkribere» rom. Faktisk, kan vi i teatret utbedre rommet med hjelp av film; derfor er teatret kunstgreinen med størst mulighet for syntese.» (Burian, 1971, s.77).

I likhet med Craig, var Svoboda opptatt av å kunne bevege scenedekoren og på den måten forandre det scenografiske bildet like foran øynene på publikum. (I så måte hadde han nok også større suksess enn Craig.) Generelt var bevegelse et nøkkelelement i hans scenografi. Ikke den type dynamiske detaljer og bevegelser en finner i naturen, som et tre som svaier og skjelver. Naturen er umulig å imitere slavisk i en scenografi (og av den grunn omtalte Svoboda en gang det naturalistiske teatret som «et lik»). Drama krevde etter hans mening, følsomhet, forandring og bevegelse, i en bred skala – fra den stille, jevne flyten til det plutselige, voldsomme utbruddet. Det er ikke nødvendigvis fysisk bevegelse det er snakk om, men at scenebildet utvikler seg og har en dynamikk, for eksempel gjennom lys eller projeksjoner, og at det ikke blir et statisk bilde. Aller helst skal scenografien utvikle seg sammen med handlingen. (Burian, 1971)

Scenografisk arbeid krever et tett samarbeid med regi. Svoboda anså en god regissør for en som forstår design, og en god scenograf for en som også kan være regissør, i hvert fall i den forstand at han/hun forstår prinsippene bak bevegelse, rytme og skuespillerens ekspressive muligheter.

Scenografi, ifølge Svoboda, er ikke en homogen enhet, men en serie av elementer, som form, farge, tempo og rytme – med andre ord, elementene som er tilgjengelig for en skuespiller.

Gjennom disse elementene kommer det scenografiske rommet i tett kontakt med aktørene, og kan gjennomgå en dynamisk transformasjon og utvikle seg, sammen med de sceniske bildene som aktørene skaper. Sammen skaper de et tredimensjonalt, uhåndgripelig, lettformelig rom som oppstår på scenen og kan føye seg på et øyeblikk, etter pulsen og stemningene i stykket. Scenografien blir bevegelig på en måte som kan minne om Gropius' beskrivelse av Schlemmers sceneuttrykk som bevegelige arkitektur.

Den kombinerte interaksjonen mellom alle elementene, inkludert skuespilleren, viser det dynamiske prinsippet til systemet som Svoboda søkte. Et system som «karakteriseres av sammenflettingen av konfigurasjoner som kontinuerlig former seg og løser seg opp» (Burian, 1971, s.31). Dette var det aller høyeste nivå av scenisk utvikling som det var mulig å nå for tiden, mente han. Disse uhåndgripelige kreftene – tid, rom, bevegelse og ikke-materialistisk energi – kort sagt, dynamikk, var det som skilte teatret fra andre kunstgreiner for Svoboda.

Målet for en scenograf, etter premissene om et dynamisk rom, kan ikke lenger være en beskrivelse eller en kopi av virkeligheten, men skapelsen av en mangefasettert, flerdimensjonal fremvisning av den. Grunnlaget for en teatral presentasjon, for Svoboda, var ikke (lenger) den dramatiske teksten, men fusjonen mellom regi og scenografi.

En av de større og mer komplekse innovasjonene til Svoboda, med lys, optikk og projeksjoner, var *Laterna Magika*, som ble presentert med stor suksess ved verdensutstillingen i Brussel i 1958. Dette var et teaterformat, som tilrettela for dramatisk interaksjon mellom film- og bildeprojeksjoner, og levende aktører og scenografi.

De forskjellige elementene skulle blandes med hverandre, uten at den ene ble en bakgrunn for den andre. Formatet oppnår en simultanitet og fusjon av skuespillere og projeksjon. Videre er det de samme aktørene på lerret og på scenen, som interagerer – filmen får en dramatisk funksjon, utover en ren effekt. Innretningen inkluderte blant annet tre film- og to bildeprojektorer, åtte forskjellige typer bevegelige, formbare lerret, en tredemølle over scenens bredde (kanskje inspirert av Piscator), og et for den tiden avansert høyttalersystem med stereolyd. Et av de store lerretene var lagd av vertikale, elastiske remser som gjorde det mulig for aktørene å passere gjennom. Alfred Radok, regissør av forestillingen *Laterna Magika*, beskrev «kapasiteten til å se virkeligheten fra flere aspekter» som den spesielle kvaliteten ved formatet (Burian, 1971, s.86).

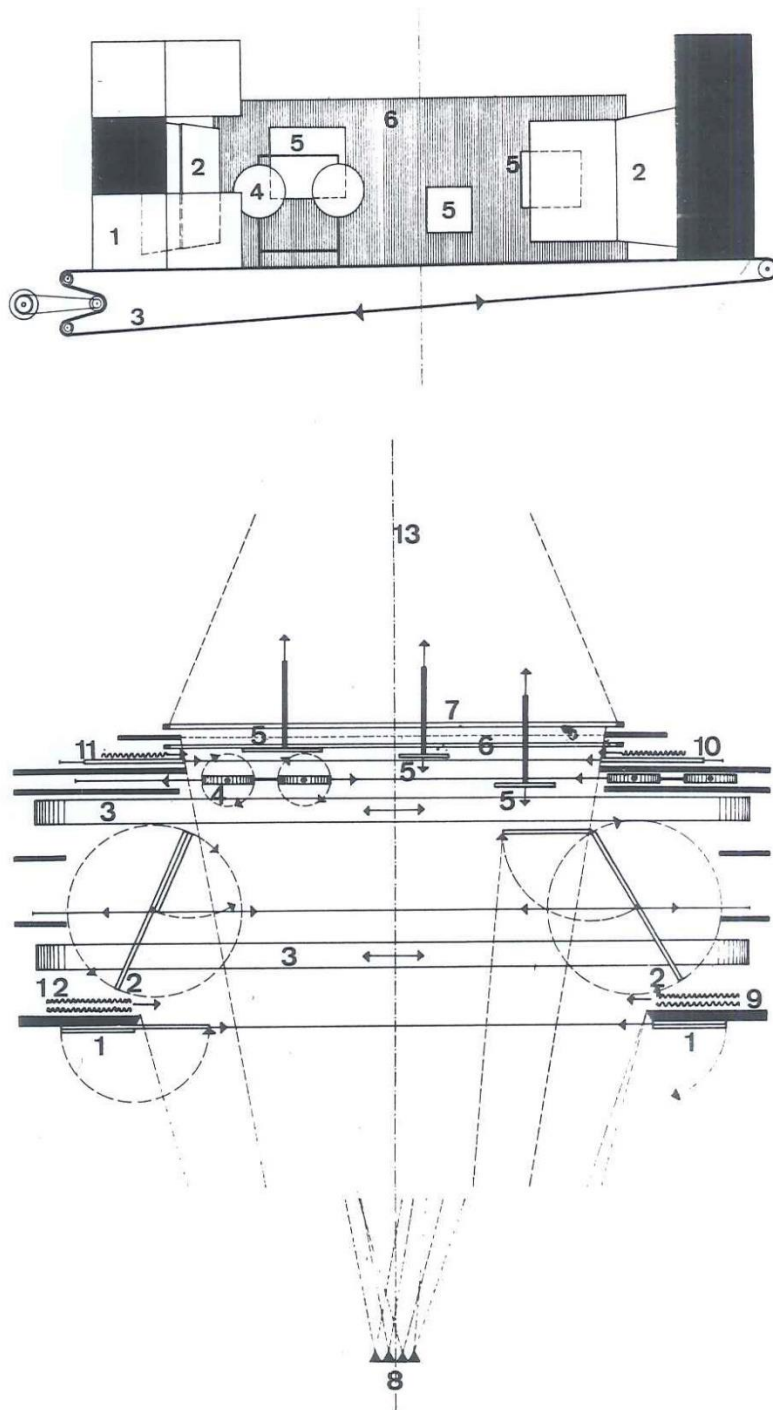


Figure 80. Laterna Magika as presented at the 1958 Brussels World's Fair, ground-plan and frontal view. 1—projection screens hinged along vertical axis; 2—projection screens hinged and rotatable along vertical axis and movable laterally across width of stage; 3—treadmill; 4—circular projection screens rotatable on vertical axis; 5—projection screens movable downstage from the cinemascope screen; 6—cinemascope screen for frontal, wideangle projection, composed of vertical, elastic strips to allow for passage of live actors; 7—cinemascope screen for rear projection; 8—projection booth with three fully synchronized film projectors and one slide projector, these being synchronized with one film projector (behind all the screens) for rear projection; 9—main curtain; 10—two-sided shutter frame curtain; 11—projection screens, laterally movable; 12—scrim curtain; 13—rear projection.

Bilde 8: Svobodas Laterna Magika

Suksessen til den Tsjekkoslovakiske paviljongen på verdensutstillingen var ifølge Svoboda et resultat av et brennende ønske om endelig å kunne få vise hva de var gode for til resten av verden, etter at den strenge, kommunistiske kunstdoktrinen (sosialistisk realisme) hadde mistet noe av grepet. (Som i andre øst-europeiske land med sovjet-vennlig regime, opplevde en i Tsjekkoslovakia et visst opplett av statlige begrensninger på kunsten etter Stalins død i 1953.) (Burian, 1971)

Et påfallende problem med en oppsetning på denne scenen, var at de levende aktørene ble bundet av en strengt fastlåst regi, på grunn av filmens ferdige og uflexible utforming. Svoboda formulerte det slik at teatret til en viss grad mistet noe av det vakre ved seg; at hver fremførelse kan ha en helt forskjellig rytme, at kvaliteten kan variere, at en produksjon kan utvide sine rammer. I tillegg til denne ulempen var det økonomisk kostbart å produsere oppsetninger. Innretningen ble også presentert i et tradisjonelt teaterrom, som ikke nødvendigvis ga de beste forutsetningene for mediet, kommenterte han. Skulle en gi praksisen alle muligheter til å lykkes og utvikle seg, var det nødvendig å bygge helt nye, spesialiserte rom med tilpassede setearrangement og scener. (Burian, 1971)

*

Til tross for Piscator, Brecht, Svoboda og mange andres drømmer og arbeid for å forandre den scenografiske trenden og det scenografiske rommet, så er det verdt å merke seg at barokkscenens grunnform fremdeles var toneangivende. Deres suksess med å forandre teatrets dramaturgi og innhold, aktørenes spillestil, publikums synlighet og sceneapparatets teknikk hadde ikke rokket ved inndelingen av rommet i spillsted og tilskuerplass, scene og sal.

Dikotomien mellom de som opptrer og de som ser på opptredenen var logisk, enkel, og tilsynelatende integrert i teatrets ryggmarg, og det var først på 1960-tallet, etter mer enn et halvt århundre med eksperimentering og vilje til å tenke annerledes om teaterrommet, at det virkelige arkitektoniske gjennombruddet av teaterrommets form i nyere tid kom. Men det var ikke i Piscator og Gropius' bilde av et teknisk overlegent, avansert, maskinelt totalteater. Likevel var det etter deres ønsker om et fleksibelt rom, som integrerte tilskueren.

Fjerde skift

-utforskning av skuespiller-tilskuer relasjoner, teater som et sosialt møte, scenografien som forutsetning for fysisk spill, utrenskning og omforming av hele teaterrommet, eksperimentering med teatrets visuelle aspekter og fiksjon.

Ca. 1960: Grotowski, Kantor

Jerzy Grotowskis fattige teater

Grotowski var en av de fremste systematikerne og utforskerne av skuespillerkunst i det 20. århundre, ved siden av Stanislavskij og Brecht. Han kalte teatret sitt et laboratorium. Det skulle være et sted for det han kalte forskning.

Grotowski var ikke eklektisk i sin kunstneriske utforskning. Han utfordret den etablerte ideen om at teatret er sammensatt av mange ulike disipliner, og søkte det som var spesielt for teatret – det som skiller teatret fra andre kunstgreiner, og ikke minst fra TV og film. I sentrum av hans utforskning – kjernen av hans teater – var skuespilleren, og dennes personlige og sceniske teknikk. Utviklingen av skuespilleren beskrev han som en «via negativa» - det var en nedstripping eller utrensing av fysiske og psykiske blokkeringer, fremfor en samling av ferdigheter og triks.

Dette enkle, essensielle eller «rensede» teatret kalte han det fattige teater [the poor theatre]. De nedstrippede basisvalgene Grotowski tok for sitt teater sto i kontrast til det han kalte det rike teater. Det samtidige teatret mente han var en syntetisk sammenblanding av uforenlige kreative disipliner; rikt på elementer og utforming, og rikt på feil.

Grotowski plukket fra hverandre de ulike elementene (lys, maske, kostyme, musikk, etc.) og tok vekk det som ikke ble ansett som en nødvendig del av det teatrale. Et ansiktsuttrykk komponert av skuespillerens egne muskler og indre impulser kunne oppnå en virkelig teatral legemliggjørelse mente han, fremfor en sminkørs dyktige triks. Ved å ta vekk musikk, innspilt eller «live», som ikke kommer fra skuespilleren, kan forestillingen selv bli musikk gjennom orkestreringen av stemmer og objekter i bevegelse. Ved å plassere publikum i et opplyst spillerom, med andre ord gjøre dem synlig, fant han at tilskueren også begynte å bli en del av forestillingen (Grotowski, 1968b). Tilskueren skulle bli bevisst sin egen kropp og person i

rommet, og sin plass som betrakter i den viktige relasjonen mellom ham/henne og skuespillerne.

Et nøkkelelement i Grotowskis fattige teater er skuespiller-tilskuer relasjonen. Teatret kan eksistere uten sminke, uten spesielt designet kostyme og scenografi, uten et adskilt spillområde, uten lys- og lydeffekter; men det kan ikke eksistere uten skuespiller-tilskuer relasjonens direkte, lydhøre, åpne og samtidige kommunikasjon.

Hans teaterlaboratorium gikk vekk fra den tradisjonelle barokke grunnformen, med skille mellom scene og sal, og skapte for hver produksjon et nytt rom – en ny plass for skuespillerne og publikum. På den måten var utallige variasjoner av skuespiller-tilskuer relasjonen mulig. Det vesentlige var ikke selve eliminasjonen av dikotomien mellom scene og sal – det la bare til rette forholdene for videre utforskning. Det essensielle var å finne den passende skuespiller-tilskuer relasjonen for hver type av fremførelse, og virkeliggjøre den i et fysisk arrangement. (Grotowski, 1968b)

Grotowski påpeker i et intervju med Eugenio Barba (Barba, 1968) at selv om han kaller sitt teater for et laboratorium, skulle den forskningen som ble gjort der ikke tas for å være *vitenskapelig* forskning på noen måte. Til slikt arbeid var de hverken kvalifisert eller interessert, sier han. De utforsket teatrets egenart og natur, og i forlengelse av det, menneskets fascinasjon ved den teatrale formen.

I sin utforskning ble de oversvømt av de mange ulike rollene og sidene ved det samtidige teatret – de sprikende agendaene til de forskjellige aktørene, som minnet om et kjøkken med for mange kokker, og alt sjonglert av en mer eller mindre kompetent produsent på toppen med sin egen agenda. For å komme ut av denne onde sirkelen av lag på lag, måtte man fjerne fremfor å legge til. De spurte seg selv: hva er uunnværlig for teatret?

Etter å ha fjernet kostymer, sceneoppsett, musikk, lys og tekst (tekst var tross alt noe av det siste som ble tilføyet i teatrets evolusjon, kommenterer Grotowski) sitter man igjen med nødvendigheten av skuespillere, og minimum én tilskuer som gjør det til en forestilling. Teatret er det som finner sted mellom tilskuer og skuespiller. Alt det andre er supplementært – kanskje nødvendig, men dog supplementært. Det er ingen tilfeldighet, sier Grotowski, at hans eget Teater Laboratorium utviklet seg fra et teater rikt på ressurser, til et asketisk teater hvor skuespilleren og tilskueren er alt som er igjen.

Det viktigste poenget for Grotowski i forhold til teatrets overlevelse ved siden av film og TV, var at teatret måtte innse sine egne begrensninger. Uansett hvor mye teatret ekspanderer og utnytter sine tekniske og mekaniske ressurser, vil det være teknisk underlegent film. Han tror ikke at svaret er å gjøre det mer teknisk, med nye scener, lynraske sceneskift, kompliserte lyseffekter. Hvis teatret alltid vil være teknisk underlegent – hvorfor ikke gjøre det fattigere. Hvis det aldri vil være like overdådig – la det være asketisk.

Siden dette fattige teatret besto primært av aktører og publikum, satte de i Teater Laboratoriet spesielle krav til begge parter.

Publikum kunne kanskje ikke læres opp systematisk, men det kunne skuespilleren.

Skuespilleren fulgte en teknikk av eliminasjon, fremfor å samle ferdigheter og teknikker. Skuespilleren skal ikke sette frem kroppen sin til oppvisning – «selge» den for ære, berømmelse eller anerkjennelse, men heller «ofre» den og slik oppnå en slags helligdom. Grotowski snakker ikke om en hellig skuespiller i religiøs forstand, men om en sekulær hellighet. Det er en metafor for en person som «klatrer opp på bålet» og fremfører en selvoppofrende handling. Den hellige skuespilleren er et postulat, et (uoppnåelig) mål, som han sammenligner med bevegelse i lysets hastighet; med det mener han at uten noen gang å oppnå det, kan man likevel bevege seg bevisst og systematisk i retning av det, og på veien nå praktiske resultater.

Når det gjelder tilskueren, var Grotowski interessert i hun/han som har genuine spirituelle behov og som virkelig ønsker, gjennom en konfrontasjon med forestillingen, å analysere seg selv. Tilskueren som er tilfreds med sin egen indre «spirituelle stabilitet», som vet nøyaktig hva som er rett og galt, og aldri i tvil; hun/han hadde ikke Grotowski tid til. Det er et teater for eliten, ja – men ikke en elite bestemt av sosial eller økonomisk bakgrunn, eller til og med utdanning; det er for de som ønsker å foreta den kreative prosessen med selvransakelse.

Under et intervju i 1967 i Frankrike (Bablet, 1968) kommenterer Grotowski på skuespillerens forhold til publikum. Skuespilleren skal ikke tenke på tilskueren mens han/hun spiller. Det betyr ikke at skuespilleren skal si til seg selv, «det er ingen der»; men at han/hun ikke skal orientere seg etter publikum! Tilstedeværelsen av tilskueren skal ikke oversees, men aktørene spiller ikke *for* publikum – de må spille i konfrontasjon med publikum, i deres nærvær. Poenget er at skuespilleren ikke skal falle i en narsissistisk felle, men være åpen og gi av seg selv, og gi en autentisk og ektefølt scene i publikums sted.

I en avslutningstale på et seminar ved Skara Dramaskole i Sverige (Grotowski, 1968a) sier Grotowski: vi er ikke der for å gjøre til lags eller behage publikum – vi er der for å fortelle sannheten. Ikke «lette» sannheter, eller vakre løgner hvor sannheten virker klar og ukomplisert. Sannhet er komplisert, så prøv alltid, sier han, å vise den ukjente siden ved ting til tilskuerne. De vil kanskje protestere, men etterpå vil de ikke glemme hva du har gjort. Etter noen år vil de tenke: det var hun eller han som talte sannheten – hun/han er en stor skuespiller.

Grotowski refererer flere ganger til ordet «publikotropisme», som han har lånt fra en polsk skuespiller fra mellomkrigstiden. Ordet beskriver en skuespillers orientering mot publikum, som sammenlignes med plantenes orientering mot solen – tropisme. Dette er skuespillerens verste fiende, sier han.

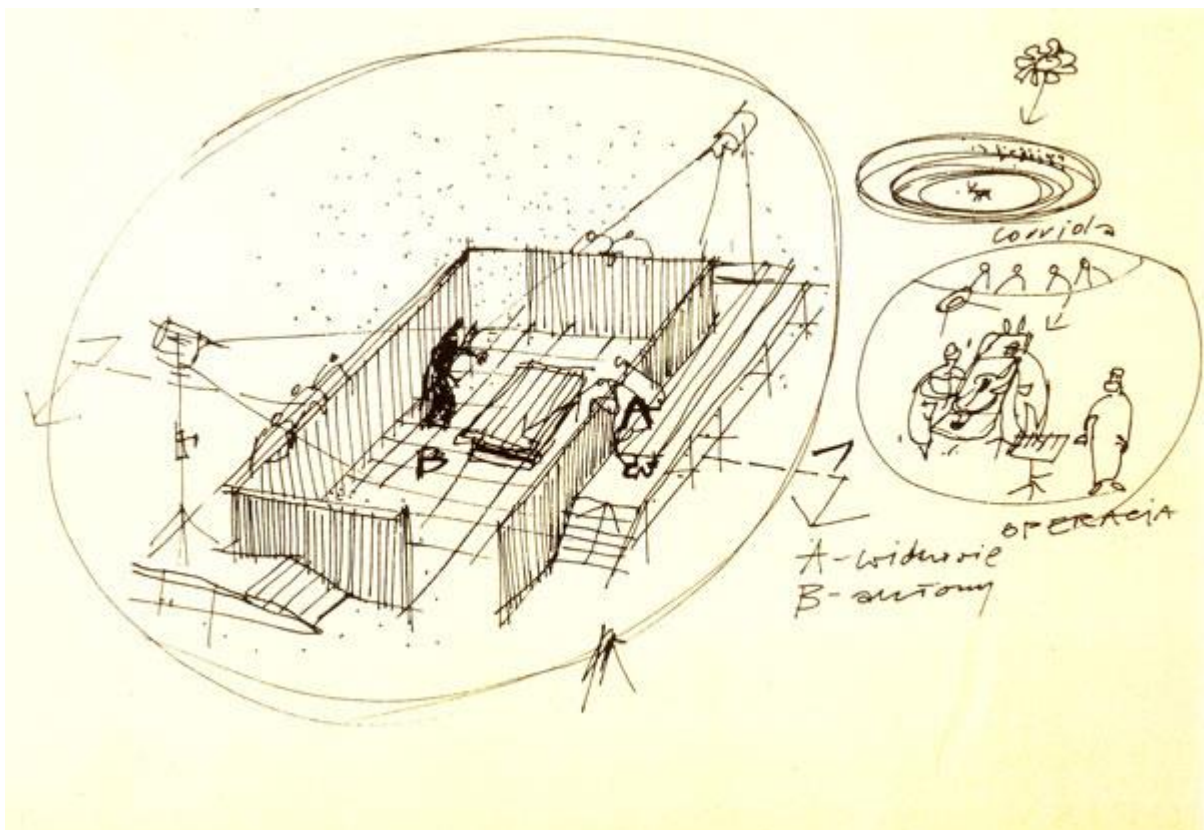
Det som Grotowski skisserer, det som blir tilbake etter skuespillerens teknikk av eliminasjon, er en «hellig» skuespiller i et fattig teater – og et element som ikke film eller TV kan ta fra teatret; nærheten til det levende individet. Det sosiale møtet mellom aktør og publikum. Kjernen av teatret er et møte – en konfrontasjon. Den flyktige fremførelsen fra skuespilleren, som i Grotowskis teater skal utfordre, og tidvis fortrylle publikum: dette er noe særegent som tilskueren ikke kan reprodusere. En kunstform som alltid forblir ung, og forbigående, og levedyktig.

For å fremme dette levende møtet ville Grotowski i sitt teater oppheve avstanden mellom skuespillerne og publikum ved å eliminere scenen, fjerne alle barrierer. Tilskueren skal være så nær at hun/han kan føle pusten og lukte svetten til skuespilleren. Dette, konkluderer Grotowski, antyder nødvendigheten av et kammer-teater [chamber theatre] (Barba, 1968). Dette må ikke forveksles med Reinhardts Kammerspiele, selv om det i og for seg er samme bakenforliggende tankegang; Grotowski trekker betydningen av kammer-teater mye lenger, og gjør ikke bare salen mer intim, men bryter ned hele strukturen av teaterrommet og rensker ut alt unødvendig indre interiør. Resultatet er et tomt, åpent rom, et fleksibelt teaterrom som er nakent i sitt utgangspunkt. Dette kjenner vi igjen i det vi i dag referer til som en black box scene.

Et slikt rom kan tilpasses hver nye produksjon for å optimere skuespiller-tilskuer relasjonen: akkurat slik man på slutten av 1800-tallet begynte å skape ny scenografi for hver produksjon, begynte Grotowski å skape om *hele rommet* – spillplass og publikumsområde – for hver nye produksjon.

The Constant Prince (1965)

The Constant Prince ble satt opp første gang av Grotowskis Teater Laboratorium 20. april 1965 i byen Wroclaw. Forestillingen var basert på Juliusz Slowackis versjon av Pedro Calderón de la Barcas drama fra 1628/29. Stykket tar for seg skjebnen til den portugisiske martyren Infante Don Fernando (1402-43) som ble tatt til fange, men som nektet å gi fra seg den strategiske havnen Ceuta til Maurerne i bytte mot frihet. Han døde av utmattelse, i troen på at hans valg ville helliggjøre offerhandlingen.



Bilde 9: Grotowskis sketsj av sceneoppsettet.

Scenerommet minner om en gammel operasjonssal med et amfi rundt operasjonsbordet, eller en tyrefekterarena i miniatyr. Publikum sitter i en opphøyet firkant og ser ned på spillplassen. Scenen består av rene overflater – tregulv og trevegger – med et massivt bord i midten.

Bordet kan minne om et alter, en offerstein, eller en grav. Alle assosiasjonene er passende til stykkets handling og protagonistens endelikt.

Scenanordningen gjør at publikum sitter på alle kanter og ser skrått ned på aktørene, i en nær og intim oppsetning. Samtidig gjør scenerommets utforming tilskueren til en observatør som

sitter «utenfor» og ser inn. Skuespillerne er tilsynelatende fanget i et nedsenket hull (Prinsens/martyrens fangehull), og man får som publikum på sett og vis muligheten til å betale for å se de to sidene møte hverandre til kamp.

Lyssettingen er relativt enkel, og bortsett fra kostymene og et teppe, har skuespillerne ikke annet enn kroppene sine til å skape visuelle bilder og det auditive lydsporet med.

Det er generelt lite pauser i det auditive. Stykket består av mye tekst, til tider messende i sin karakter, blandet med sang og uttrykksfulle, (dyriske) vokale lyder.

Spillet foregår som i et lukket rom, med få henvendelser direkte ut til publikum. Uttrykket er stort og fysisk, med mye interaktivt, kroppslig samspill skuespillerne imellom.

Skuespillerstilen blir friere i sin bevegelse, i og med at de har en front i fire forskjellige retninger. De vanlige konvensjonene om bevegelse/linjer over scenen, eller posisjoner på scenen mister noe av sin verdi. I hver retning de går, går de mot noen tilskuere og vekk fra andre. Skuespillerens ansikt vil alltid sees av noen, med mindre de skjuler det. Skuespillerne trenger ikke i dialoger å være vendt ut mot en side – men kan i teorien velge hvilken relasjon de måtte ønske, så lenge de ikke blokkerer/står i veien for hverandre.

Prinsen står i kontrast til resten av rollene, som holder ham fanget. Han er nesten naken, kun ikledd et enkelt, hvitt lendeklede, mens de andre er kledd i mørke klær, delvis militært inspirert, delvis inspirert av antrekk fra en domstol. Han er størsteparten av forestillingen i sentrum, på bordet, mens de andre flokker seg rundt, i koreografier som ofte fokuserer på flokk- og gruppentaltitet.

Oppdelingen mellom mørkt-lyst, er med på å tydeliggjøre aktørenes motsetningsforhold, og de to sidenes moralske ståsted.

I Grotowskis adaptasjon er det lagt spesielt vekt på hovedrollen, Prinsen, og de spirituelle motsetningene til hans «fangevoktere». Prinsen overgir seg til deres tortur, men er samtidig hevet over deres onde handlinger. Han nekter å være en av dem. Og de som så ut til å holde all makt, står i realiteten uten påvirkning overfor ham. Gjennom sin martyrdød beholder han sin frihet og uskyld.



Forestillingen ble utradisjonelt rundet av med at Prinsen lå på bordet, med et rødt klede over seg, mens resten av aktørene forlot scenen i en prosesjon. Skuespillerne kom ikke inn igjen for å ta applaus, og Prinsen ble liggende til siste tilskuer var ute av rommet.

Grotowski transformerer her teaterrommet, og samtidig relasjonen mellom aktør og tilskuer. Han leker med tekstmaterialet og tillegger det nye sider med et fokus på den visuelle fremstillingen. Han utfordrer den vante fremstillingen og romformen i teatret, og samtidig teaterpublikummet sin teatererfaring. Tilskuerplassen er del av det scenografiske rom, og tilskueren ser sine med-tilskuere, så vel som aktørene, i ett samlet teaterrom.

Bilde 10: scenografi fra *The Constant Prince* (1965).

En annen polakk som brukte utradisjonelle rom og utfordret den tradisjonelle fremstillingen av teaterforestillinger var Kantor.

Tadeusz Kantor

Tadeusz Kantor (1915-1990) var en polsk maler, scenograf, og regissør. Han bygget sin forståelse av teatret på en forståelse av rom og plass. Han mente drama burde være realitet, ikke illusjon; et teaterstykke skulle bli «sett på».

Han begynte sin kunstneriske karriere på kunsthøgskole i Krakow i 1935, hvor han studerte billedkunst og scenografi. I løpet av disse årene frem mot andre verdenskrig, oppdaget han flere polske artister som beveget seg mellom litteratur og billedkunst. Han interesserte seg også for Meyerhold og hans eksperimentelle teaterarbeid, og Schlemmers sceneverksted og måten Bauhaus-skolen kombinerte ulike kunstgrener. Kantor oppdaget arbeidet til Schlemmer det samme året som nazistene stengte skolen. Men alt dette har utvilsomt bidratt til utviklingen av Kantors særegne og visuelt baserte bidrag til det 20. århundres teaterscene.

Kantor stiftet en gruppe i 1937, som han kalte *The Ephemeral Marionette Theatre*. De ga en oppsetning av *The Death of Tintagiles*, av den belgiske symbolistdramatikeren Maurice Maeterlinck. Det samme stykke som Meyerhold iscenesatte ved Moskva Kunstnereteater i 1905. Meyerhold hadde ved den anledning eksperimentert med skuespillere som dukkeaktige figurer satt i ulike poseringer. Kantor brukte marionetter formet av enkle geometriske figurer, som trekanter og romber, og la også vekt på hver karakter sin intonasjon og måte å uttale ordene på. Det er ikke usannsynlig at Kantor nå også hadde blitt kjent med Craigs teorier og arbeid.

Under andre verdenskrig stiftet Kantor en ny gruppe med artister, som sammen skapte undergrunns teatret *The Independent Theatre*. De var påvirket og inspirert av europeisk avant-garde kunst og kultur, inkludert flere polske og utenlandske avant-garde poeter. De opptrådte i ulike private hjem rundt i Krakow under nazistenes okkupasjon.

Til deres første produksjon skapte Kantor en abstrakt scenografi, med en tydelig skulpturell struktur. Hans reise inn i abstrakt og symbolistisk kunst under krigen ga ham en videre overbevisning om viktigheten av det visuelle i teatret og en bekreftelse på hvordan teater og de visuelle kunstgreinene, som billedkunst og skulptur, utfyller hverandre.

Til deres neste produksjon valgte Kantor et rom i en leilighet som var ødelagt av krigsherjingene. Rommet utgjorde en del av forestillingen, samtidig som det ble et eget kunstnerisk objekt – en funnet spilleplass, som samtidig var et scenografisk rom og en virkelighet utenfor teaterstykket.

Like etter krigen fokuserte Kantor på maling, og holdt flere utstillinger sammen med andre billedkunstnere som han senere skulle ta med i sitt teaterarbeid. Kantor var en av de fremste i Europa til å inkorporere visuelle (billed-)kunstnere i teatret.

I 1946 fikk han et kunstnerstipend og dro på sitt første av flere opphold i Paris. Men sovjetisk innflytelse på kultur i alle de kommunistiske, øst-europeiske statene gjorde seg gjeldende også i Kantors hjemland Polen på slutten av 1940-tallet. Kunst skulle bli brukt som et politisk verktøy, og fremstille de positive sidene ved livet og kommunismen. Alternativ, eksperimentell kunst ble holdt nede. Påvirkningen fra Vest-Europa, spesielt den typen visuelle kunstnere som Kantor hadde opplevd i Paris, ble sett på som anti-kommunistisk, og derfor uforenlige med den nye kunstdoktrinen.

Kantors holdning til dette var, ikke overraskende, avsky. Han mente at «staten hensynsløst ødela og tilintetgjorde abstrakte tendenser, mens de promoterte horder av middelmådige, konforme opportunister.» (Witts, 2010, s.13).

På grunn av hans avsky for kommunistiske idealer valgte han å aldri vise sitt teaterarbeid på noen offisielle scener eller tilstelninger. I stedet brukte han alternative steder og rom, som ikke hadde noen forbindelse med kommunistisk offentlighet, som en gest til den frie og den polske ånd.

I 1955, to år etter Stalins død, og med en gryende kulturell optimisme, stiftet Kantor *The Cricot 2 Theatre* (sammen med en annen billedkunstner, Maria Jarema). Det var med dette teatret Kantor etter hvert oppnådde internasjonal anerkjennelse.

Cricot 2 bestod av billedkunstnere, skuespillere, musikere og poeter, og var på mange måter en videreføring av Kantors Independent Theatre fra krigen. Deres første produksjon var av den polske dramatiker, poeten og kunstneren Stanislaw Witkiewicz, hvis arbeid hadde vært forbudt under Stalin. Witkiewicz var for Kantor en av hans største inspirasjonskilder, og han fortsatte å bruke tekster av ham resten av sin karriere. Det var i stor grad den originale, lekne behandlingen av tekstene til Witkiewicz som hjalp til å sikre Cricot 2s omdømme de første to tiårene av teatrets eksistens.

Teatertruppen fikk fra 1958 sitt faste spillerom, Krzysztofory Gallery, i kjelleren til det gotiske Krzysztofory Palasset i sentrum av Krakow. Kjellerlokalet var spartansk innredet, med hvelvet tak og rue mursteinsvegger. Den første produksjonen i det nye hovedkvarteret var *The Country House* av Witkiewicz – som ble et møte mellom teater og levende skulpturkunst. Alle aktørene var stuet inn i en garderobe, som tettpakkede plagg. Slik ble de stående å spille, nesten urørlige som statuer, gjennom hele forestillingens lengde. Det var et forsøksprosjekt fra Kantor sin side, på å oversette skulptur og billedkunst til et teatralt språk. Hvordan kunne de statiske og billedlige kvalitetene fungere og levendegjøres i en teaterforestilling?

Kantor sa senere i karrieren, i et intervju, at enten det var teater, malerier, tegninger, eller en bok – alt ble levende på en merkelig måte, og han kunne gjøre hva som helst med det. En kan ikke si at teater slutter et sted, og billedkunst begynner et annet. For Kantor gikk det ut på det samme. (Witts, 2010)

Det talte ordet var som regel bare et av flere meningsbærere i Kantors oppsetninger, og ofte ikke det viktigste. Grunnen til at arbeidet hans kunne kommunisere såpass godt med et ikke-polsk publikum var nettopp på grunn av at den visuelle tydeligheten formidlet mye av essensen i stykket.

Kantor møtte Allan Kaprow i USA på 1960-tallet, og ble kjent med hans begrep *Happenings*. Kaprow sa at skillelinjen mellom kunst og liv burde holdes så flytende, og muligens så tilslørt, som mulig. Det sammenfalt med Kantors konsept om Zero Theatre, i det at begge brukte tilfeldige strukturer og hverdagslige hendelser og ønsket å mykgjøre eller tilvenne publikum til uventede hendelser i uventede steder og rom. Zero Theatre er tittelen på et av Kantors manifest, fra 1963. Han ønsket å oppnå noe som tilnærmet seg Kirbys «non-acting», slik at alt som skjedde på scenen var med på å hjelpe til å vise aktøren som et element i den visuelle konstruksjonen. Hovedpoenget i manifestet var at sceneutformingen og -fremførelsen skulle kunne skapes fra null, og aktørene, som oljemaling på en kunstners lerret, var agenter som kunstneren (regissøren) skulle kunne bruke i sitt kunstneriske arbeid.

Denne nullstillingen av skuespilleren har noen likheter med Grotowskis nedstripping av sine skuespillere, på den måten at aktørene ikke skulle ta med seg unødvendig bagasje inn i prosessen, men kun ta vare på eller få inn det essensielle materiale for det aktuelle prosjektet. Kantors skuespillerarbeid har likevel ikke noen større likhetstrekk med Grotowski sitt. Kantor var ikke videre begeistret for Grotowski og hans mer ritualistiske teater, og selv om de begge jobbet på lignende måter med rommet, jobbet Kantor generelt med teater på en annen måte. Skuespilleren er i langt større grad et objekt i samspill med scenografien og rommet, og underlagt regissørens anvisninger hos Kantor.

Kantor er langt mer på linje med Robert Wilson (som blir omtalt i 5. skift) i henseende til hans skuespillerarbeid. Wilson sin måte å innlemme skuespilleren, nærmest som et scenografisk element, er på mange måter en videreføring av Kantors teaterpraksis og arbeid med aktørene. Kantor (i likhet med Wilson) hadde flere prosjekter som kan betegnes som happenings eller performances, og blandet gjerne performance-elementer inn i sitt teaterarbeid. Det kunne for eksempel være å variere graden av fiksjonslag i skuespillerprestasjonene, eller å ta i bruk utradisjonelle spillerom.

For oppførelsen av Witkiewicz' *The Water-Hen* (det første av Kantors teaterarbeider som ble vist utenlands, i Italia i 1969), ser en likheter med Grotowskis omforming av teaterrommet, hvor Kantor omformet rommet totalt til et fattighus. Det var ingen inndeling mellom tilskuere

og skuespillere. Publikum fikk sitte i samme omgivelsene, og oppleve de samme stemningene som aktørene.

Teksten ble behandlet som noe som var skapt og ferdig produsert på forhånd – og skuespillerne snakket seg bare gjennom replikkene med ulik intonasjon og rytme, uten å bevisst spille ut de forskjellige karakterene i stykket. Det kan trekkes mange paralleller med Brechts Verfremdungs-teknikker, men målet var i enda større grad å utfordre publikums vanlige forventninger til hva en teaterforestilling eller fremførelse er.

Grupper som amerikanske Wooster Group og Forced Entertainment fra Storbritannia begynte midt på 1970-tallet å eksperimentere med denne typen *environments* og manipulasjon av forventningene til teaterfremførelsen. Men frem til da hadde man sett lite til denne type teaterpraksis i USA og England, og Kantor var i så måte i forkant med sine adaptasjoner av Witkiewicz. (Witts, 2010)

Kantors teaterpraksis unngikk tradisjonen og metoden fra Stanislavskij, og lekte med teksten, til forskjell fra å «være trofast mot forfatteren» (et yndet uttrykk i engelsk teater ifølge Witts). Kantors teater lot seg ikke så lett klassifisere, og pekte på flere punkter fremover i teaterutviklingen; han drev lengre og lengre vekk fra den tradisjonelle vestlige konvensjonen om lineær dramaturgi, og han snakket varmt om å bruke skuespilleren som et objekt. Kollasjer, montasje, aksepten av tilfeldighetens rolle, kommer i veien for den enhetlige konstruerte kunsten. Han så teater som et syn, et bilde i og gjennom tiden, *et minne*. Alle Kantors verk er fokusert rundt minne, og forsøket på å rekonstruere det.

I kanskje hans viktigste tekst/manifest, *The Theatre of Death*, forklarte Kantor nærmere om sin fascinasjon for Craigs idéer, og om teater som visuell kunst (til forskjell fra teater som psykologisk-realistisk kunst) som måtte finne en ny måte å bruke den levende skuespilleren på. Han presiserer at han i bunn og grunn er uenig med Craig; å erstatte den levende skuespilleren med en marionett (eller voksfigur) er for simpelt og naivt, skriver Kantor. Aktørens nye rolle sammenfaller med hans overbevisning om at liv i kunst kun kan uttrykkes gjennom fraværet av liv – gjennom en appell til døden, gjennom en ytre fasade, gjennom tomhet og mangelen på et budskap.

Kantor bedrev, ifølge ham selv, ikke illusjon – men imitasjon. Virkelighet i kunst er ikke livets virkelighet, men heller et imitasjons-objekt: imitert virkelighet.

I to forskjellige artikler fra 1980, *New Theatrical Space: Where Fiction Appears* og *The Room: Maybe a New Phase 1980*, skriver Kantor om et rom som kan oppnå den type fiksjon og virkelighet som han er opptatt av. Teatret, slik det hadde utviklet seg, var blitt et rom formet og tilpasset av de tradisjonelle dramatiske konvensjonene, og var blitt nøytralt, abstrakt og sterilt mente Kantor. Det var et rom reservert for kunst. Det var «ikke forurenset av livet» (Witts, 2010, s.44). Rommet, slik han beskriver det, kan ikke innredes, kan ikke være den plassen bortenfor auditoriet, kan ikke være scenen; hvis det var det, ville det ikke være noe annet enn en scenografi, som ville slukke håpet om å oppnå ekthet eller virkelighet.

For Kantor blir utvidelsen av og helheten i det scenografiske rommet, og nærheten til livet utenfor teatret svært viktig. Rommet er et objekt i seg selv, som skal legge til rette for og vekke minner. Det skaper, sammen med aktøren, noe mer enn en visuell ramme – det blir direkte forbundet med stykket og fortellingen.

Den virkeligheten som Kantor søker med sin utradisjonelle teaterpraksis og utradisjonelle rom, kan en kjenne igjen i performance-kulturen senere på 80- og 90-tallet, og kan sees som et eksempel på en ny type «realisme», hvor den psykologisk-realistiske skuespillertradisjonen blir utfordret, sammen med rommets og teatrets kontakt med omverdenen. En distanserer seg fra det som kanskje kan beskrives som teatrets pretensiøse aura, og beveger seg ut i det useremonielle dagliglivet. Det er en plassering av kunstverket i grenseland mellom livets realisme og kunstens fiksjon. Skillet mellom skuespill og teatral illusjon på den ene siden, og ikke-spill og virkeligheten på den andre, blir utfordret, og en leker seg med balansegangen mellom de to.

Kantor var tidlig og unik i sin oppfinnsomhet, i sin mangel på lineært hendelsesforløp, og ble en nøkkelfigur i en visuell teatertradisjon, som legger vekt på teatrets mange ulike bestanddeler, og insisterer på det visuelle forrang i teatret.

*

En fleksibel scene og et fleksibelt teaterrom, og utviklingen av det scenografiske rom mot en innlemmelse av publikum og en sosial kunstopplevelse i et felles rom blir spesielt populært med de frie teatergruppene på 60- og 70-tallet. Personligheter som Grotowski, Eugenio Barba, Richard Foreman, Peter Brook, og til en viss grad Kantor, utvikler et teater som fremfor alt tar utgangspunkt i et direkte, sosialt og upretensiøst møte mellom skuespilleren og publikum i et felles rom.

På 80-tallet videreutvikles den fysiske spillestilen mot en performance inspirert spillestil, mer i tråd med Kantor sin praksis. Den prøver ut aktørens grad av innlevelse, og grad av illusjon i opptredenen.

Femte skift

-visuelt orientert teater, auteurregissøren, kunst også for kunstens egen del, scenografisk skuespiller, performance-inspirert teater.

Ca. 1980: Lepage, Wilson

Mot slutten av det 20. århundre er det en økning i tilstedeværelsen av performance-inspirerte virkemidler. En kan i større grad opptre som en kunstner, i kraft av sin egen person og kroppslige tilstedeværelse, i en balansegang mellom virkelighet og illusjon. En får også en enda friere behandling av litteratur og tekst, som oftere likestilles med de øvrige teatreale virkemidlene, og i noen sammenhenger kan miste all meningsbærende betydning.

Nye trender på 80-tallet får en ny verdsettelse av det barokke teaterrommet og det tekniske scenemaskineriet tilgjengelig, og utvikler en sterkere billedvirkning med prosceniumsscenens muligheter til å skape en ramme rundt sceneoppsettet. Målet er ikke i like stor grad at det scenografiske rommet skal komme tett på – og av og til omslutte en – men heller at tilskueren skal få ta inn over seg forestillingen som en individuell kunstopplevelse, i et rom som lar hver enkelt tilskuer sitte i sine egne tanker, uten fare for innblanding i oppsetningen.

Robert Lepage

Canadieren Robert Lepage (1957-) har i likhet med Kantor vært engasjert med visuelt teater. Han er, i tillegg til regissør, også skuespiller, dramatiker, og musiker. Utdanningen hans var preget av en improvisatorisk tilnærming til teater og en Lecoque-inspirert filosofi med mye fysisk trening.

Hans innstilling til teater er å leke. Teatret har blitt for profesjonelt, for seriøst forteller han i et intervju fra 1992, og har etter hans mening mistet den integrale lekne delen av oppsetningen. Han tror på publikums intelligens og at de vil være med å skape noe; de trenger «mat», ikke ferdigtygd innhold som allerede er organisert og satt. Ifølge Lepage var det nord-amerikanske teatret for påvirket av film og filmatisk realisme – men situasjonen forbedret seg utover 80-tallet sier han, med mer «teatrale» regissører, opptatt av mer særegne teatrale virkemidler og illusjonslek. (Lepage, 1992/2014)

I samme intervju snakker Lepage om autoren som den nye regissøren. Siden 1960-årene har regikunsten tatt opp i seg eksperimentelle virkemidler fra gruppeteater, frie prosjekter og nye tekstlige og dramaturgiske former. Funksjonene i teateret er mer blandet, og begrepet autorenregissør har vært brukt for å skille den klassiske, moderne regissøren fra skuespillere, dramatikere eller scenografer som selv har tatt regiansvaret. Dette er også et resultat av at de tradisjonelle hierarkifunksjonene er blitt brutt ned og nye hierarkier er muliggjort.

Teatret har åpnet opp for autorenregissører som Patrice Chéreau, Peter Stein, og Robert Wilson. Folk snakker ikke lenger om stykket, kommenterer Lepage – de sier Steins nyeste forestilling, eller den siste til Wilson.

Lepage setter spørsmålstegn ved regissørens plass øverst i hierarkiet, og er opptatt av den kollektive skapelsesprosessen og ser på utviklingen av manus, karakterer, iscenesetting og dekorasjon/scenografi som en felles utfordring. Han er selv delaktig i mange sider av oppsetningen og kan karakteriseres som en autorenregissør.

Hans visuelle, ofte teknisk utforskende teaterprosjekter setter, som hos Kantor, spørsmålstegn ved den tradisjonelle, lineære presentasjonen av tid og handling. Prosjektene utvikles gjerne over lengre tid og har for vane å ha flere historielag og overlappende scener. Vektleggingen av improvisasjon og de formmessige mulighetene som er tilstede ved de moderne, mer teknisk avanserte teatrene, er med å gi teksten en annerledes, mindre rolle i Lepages oppsetninger. (Lepage, 1996)

Lepage, i likhet med Robert Wilson, leker med det tekstlige materiale og legger en visuell fremstilling til grunn i teaterforestillingen.

Robert Wilson

Robert Wilson er en regissør, som samtidig er fullt og helt scenograf. Han har en bachelorgrad i arkitektur, og innledet sin utdanning med å studere malerkunst, blant annet i Paris. Han bruker scenen som en tredimensjonal palett, hvor han inkorporerer lyd, gester, bevegelse, lys og tid til å male sine teaterforestillinger. Produksjonene hans har gjerne en episk dramaturgi og er relatert til symboler og til litterære sjangre og teknikker typiske for det 20. århundre. (Witts, 2014b)

Arbeidet hans er ofte langtrukket, visuelt rent, og fullt av kontraster og motsetninger. Det har en utstrakt bruk av elektroniske virkemidler, både med tanke på video og lysprosjeksjoner, og akustiske virkemidler, opptak og gjengivelser.

Forestillingene hans har en svært billedlig kvalitet, med en utstrakt bruk av tablåer. Men det er ikke bare de slående og originale tablåene som er med og definerer Wilsons visuelt orienterte dramaturgi; det er sidestillingen av ordet med bildene, og avkappingen av ordenes betydning som handlingsbærende og karakterbeskrivende. Ord og tale blir som en detalj å regne, blant mange andre detaljer, i rekken av tablåer. Statusen til de ulike teatre virkemidlene omstilles, og innordnes i et nytt hierarki.

En viktig oppgave for regissøren er å lede publikums oppmerksomhet, og fange interessen, fascinasjonen eller avskyen til de som ser på. Fordi Wilsons teater er et scenografisk teater, er det alene bildenes umiddelbare virkning som fanger tilskuernes oppmerksomhet, skriver Christiansen i hans bok *Den scenografiske skuespiller* (Christiansen, 1999).

Som scenograf er Robert Wilson nærmest som en billedkunstner å regne – Christiansen viser hvordan bevegelsene til skuespillerne kan oppfattes som scenografiske, ved enten å være ufattelig langsomme eller lynraske, eller marionettaktig, men ofte uten en innlysende motivasjon. Aktørene kan inngå i et oppslukende forhold til en rekvisitt eller en kostymedel. Deres bevegelser, i gester, mimikk og forflytning, er aldri tilfeldig.

I et intervju fra 1983 forteller Wilson om den tidkrevende og detaljstyrte prosessen med å sette opp hans produksjoner. En regissør som kan sette opp en forestilling på noen dager, kan gjøre det på grunn av hans/hennes mangel på oppmerksomhet med hensyn til detaljer. Han kommenterer på en jobb (en Wagner-opera) som egentlig var tiltenkt ham, hvor en «reserve» ble kalt inn i siste liten: koret hadde ikke engang blitt fortalt hvor de i andre akt skulle stå og gå, og et stort, vulgært spotlys fulgte dem der hvor de nå enn endte opp. Slike tilfeldigheter og

lettvinte løsninger kunne ikke tillates, eller tilgis, i en av Wilsons oppsetninger. Et øye for detaljer krever mer tid, til innøving, til lyssetting, og en vilje og økonomi til å støtte det. Tid og økonomi fant Wilson lettest i statsstøttede teatre og scenekunsthendelser i Europa, og han har derfor hatt mye av sitt arbeid der.

Wilsons teater manifesterer seg som et scenografisk teater, der regissøren fungerer som scenograf. Det gjør ingen forsøk på å komme med erklæringer, eller stille spørsmål om sannhet eller sannsynlighet. Regissørens mål er ikke å fremkalle medlidenhet, frykt eller munterhet, eller noen som helst form for moralsk opprustning eller endring av samfunnet; han vil avlevere sine bilder, sine visjoner, og en følelse av disses viktighet og betydning (Christiansen, 1999). Wilson er sånn sett en kunstner for kunstens skyld, og legger like stor vekt på kunstverket i seg selv, som kontekstualiseringen til samfunnet rundt.

Wilsons arbeid trekker flere paralleller til begynnelsen av det 20. århundre. Det er koreografiske og danseriske kvaliteter i Wilsons scenearrangementer som kan minne om Schlemmers arbeid og til dels også Appia og Craigs teorier om en ny rytme- og bevegelsesbasert spillestil. Wilson plukker fra hverandre tema og innhold, og setter det sammen igjen i et helhetlig teaterkunstverk på linje med et «Wagnersk Gesamtkunstwerk» (Witts, 2014b, s.487). Han har sånn sett en enhetlig innstilling til teaterkunsten som minner om Appia og Craigs tanker om enhetskunst.

Wilsons teaterstil krever ofte store ressurser, økonomisk og tidsmessig, og er sånn sett noe selvbegrensende i sin utstrekning. Men hans øye for detaljer, for utforming av lys, for bruk av teksten og skuespilleren som enkeltstående, rent kunstneriske virkemidler og hans generelle fokus på det scenografiske rom, har påvirket mange teaterutøvere i større eller mindre grad.

Peer Gynt (2005)

Wilsons oppsetning av Peer Gynt hadde premiere på Det Norske Teatrets Hovedscene den 19. februar 2005, og ble spilt på Den Nationale Scene fra 25. mai 2005. Forestillingen var et samarbeid mellom de to teaterhusene, Festspillene i Bergen og Hundreårsmarkeringen-Norge 2005. Robert Wilson hadde både regi, scenografi og lysdesign, riktignok med medarbeidere på alle tre områdene.

Som i hans karriere for øvrig er Wilson i Peer Gynt svært opptatt av *formen* på stykket, og legger minst like stor vekt på lys, scenografi, og skuespillernes bevegelser og utseende for å fylle den formen, som på en «trofast» tekstlig fortolkning av innholdet (Shevtsova, 2006). Det

veldig stilrene uttrykket, i en av Wilsons mest stilistiske scenografier, er svært forskjellig fra en scenografi som gir troverdige gjengivelser av sceneanvisningene i teksten. Det viser en radikalt ny fortolkning av en i høyeste grad tekst-basert forestilling. Scenografien står som en integral del av forestillingen på sine egne premisser, og ikke først og fremst som en ramme rundt de ulike tekstscenene.

IdaLou Larsen skriver i sin anmeldelse at scenografien ikke er «... en ”ramme om forestillingen”, men et selvstendig, kunstnerisk uttrykk for det som skjer på scenen.» (Larsen, 2005).

Scenen oppleves ren. Scenografien er sparsom, med kun noen få nødvendige scenografiske elementer og rekvisitter. Lys, skygge og farger er nøye utformet, gjennomarbeidet, og særs viktige oppmerksomhets- og stemningsskapende faktorer.



Bilde 11, 12: scenografi fra *Peer Gynt* (2005), Peer foran og over skigarden.

Wilson har (i eksemplet over) valgt ett stedstypisk, lett gjenkjennelig objekt (en skigard i miniatyr), for å formidle en større helhet, slik Brecht kunne gjort det med sin elementsscenografi. Dette elementet, skigarden, som vanligvis stenger for gjennomfart eller utfart, er ingen hindring for Peer; i figuren ser vi øyeblikket hvor han uten besvær, bokstavelig talt, trer ut i den store verden.

I likhet med flere av sine andre forestillinger, benytter Wilson seg av et heldekkende lerret i bakkant av scenen. Lerretet kan være ensfarget eller en sammensmeltning av flere farger, det kan være kontrasterte former på en ensfarga bakgrunn (som bilde av Peers yacht uti

horisonten), eller en bildeprojeksjon av for eksempel en skog, men da også i et begrenset, rent fargespekter. Variasjonene i lysstyrke og farge på lerretet skjer gradvis eller plutselig, avhengig av handlingsforløp og stemningsskifte.



Bilde 13, 14: scenografi fra *Peer Gynt* (2005) DNT og *Peer Gynt* (1902) NT, skogsbakgrunn.

Bildet Wilson bruker som bakgrunn i dette eksemplet er som tatt ut av et 1800-talls nasjonalromantisk maleri av Hans Gude eller J. C. Dahl. Det gir assosiasjoner tilbake til de tidligste scenografiske dekorasjonene til *Peer Gynt* på Nasjonalteatret, og teatermaleren Jens Wang sine malte kulisser.

Wilson jobber ut ifra et (for mange) godt kjent tekstmateriale, og leker med fremstillingen hvor han blander noen tradisjonelle visuelle elementer typiske for historiske oppsetninger av stykket, med et strengt stilisert og rensert scenebilde og spillestil. Ibsens tekst er ikke forandret i stor grad, men kroppsspråket er koreografert og stemmene er «avpsykologiserte» (Gran, 2005). Han legger stor vekt på det visuelle inntrykket av forestillingen, og skaper en enhetlig, kunstnerisk teatererfaring.

Del 2: Scenografisk analyse – av et utvalg av teaterforestillinger i Norge (2013/2014)

I denne delen presenteres scenografiske analyser av tolv forestillinger satt opp ved forskjellige scener ved fire norske teatre, nemlig Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Den Nationale Scene, og Agder Teater (Kilden).

Sceneoversikt

TEATER	SCENER			
NATIONAL-THEATRET	Hovedscenen	Amfiscenen	Malersalen	(Bakscenen)
DET NORSKE TEATRET	Hovudscenen	Scene 2	(Scene 3)	
DEN NATIONALE SCENE	Store scene	Teaterkjelleren	Lille scene	
AGDER TEATER (KILDEN)	Teater- og Operasalen	(Multisalen)	Intimscenen	

I de eldre teaterhusene i Norge, som opprinnelig ble oppført med én tradisjonell barokkscene har det, etter 1960, blitt bygd på en eller flere intimscener, enten i form av en black box scene, eller noe tilnærmet, som Malersalen på Nationaltheatret eller Lille Scene på Den Nationale Scene. I de nyere teaterhusene, som Det Norske Teater sitt bygg eller en del av de regionale teatrene, er det som regel valgt forskjellige typer fleksible scenerom som kan anvendes som en barokkscene, eller til alternative oppsett uten for eksempel prosceniumsbue hvis ønskelig. Flere av de regionale teaterscenene som er bygd utenfor de største byene er del av et kulturhus, som også er tiltenkt og bygd for andre formål enn teater.

Hovedkonseptet til intimscenene er en åpen sceneform og et teaterrom som har stor fleksibilitet, og som tilbyr en mindre og mer intim arena, med større mulighet for å integrere

publikum. Med det som omtales som 4. skift i den scenografihistoriske oversikten skjer det en mer omfattende og drastisk utvikling av teaterrommet og flere alternativer til barokkscenen begynner å bli vanlig. I Norge får Nationaltheatret, Den Nationale Scene, og Rogaland Teater med flere, bygd om et rom til en intimszene eller bygd på et slikt scenerom.

Black box-scener og lignende scenerom er, i Europa og USA, historisk sett tilknyttet avantgarde teatret – gruppeteater, eller det frie teatermiljøet – som ofte sto utenfor og i opposisjon til de mer kommersielle eller institusjonelle teatrene. Black box-scenen har som regel langt mindre komplisert sceneteknikk (om noe), og er av den grunn lett å opprette i et mangfold av lokaler. Sceneformen er derfor lettere tilgjengelig for et ikke-kommersielt eller lavbudsjettets teatermiljø. (Selv om dette til en viss grad er i forandring, tatt i betraktning nyere black box-scener som bygges med gangbruer [catwalks] i taket, og mer avansert lys- og lydopplegg – gjerne med egne kontrollrom.) I Norge tilbyr blant annet Black Box Teater i Oslo, BIT Teatergarasjen i Bergen og Avant Garden i Trondheim faste og «selvstendige» avantgarde scener som et fritt teatermiljø kan bruke til oppsetninger. Men de setter ikke opp egne produksjoner. Til forskjell fra større europeiske land, ble «avantgarde scenene» til å begynne med gjerne integrert i institusjonsteatrene i Norge. Innlemmelsen av de nye sceneformene ga en naturlig mulighet for et bredere utvalg av stiler og eksperimentering ved de tradisjonelle institusjonsteatrene.

Metode

Til hver analyse har jeg følgende tre overordnede spørsmål som jeg prøver å besvare:

- ✓ Hva forteller scenografien, og hva ga den til vår forståelse av stykket?
- ✓ Hvilke muligheter gir scenografien?
- ✓ Hvilket (eller hvilke) skift fra det 20. århundre ser vi flest trekk fra i forestillingen?

Scenografien kan formidle en større eller mindre del av forestillingens handling eller tema, og sånn sett bidra i varierende grad til vår forståelse av stykket. Forståelsen vår øker ikke nødvendigvis proporsjonalt med mengden scenografi. Kvaliteten på det kunstneriske uttrykket er heller ikke avhengig av at scenografien forteller mye. Selv om scenografien ikke forteller noe direkte, kan den likevel bidra til vår forståelse. Eventuelt kan forestilling være tjent med for eksempel et abstrakt scenografisk rom, eller et helt rent og nøytralt rom som kan fremheve

de andre elementene i stykket og utkrystallisere og tydeliggjøre essensen av forestillingen på den måten.

De mulighetene scenografien legger til rette for er kanskje først og fremst relatert til skuespilleren og rommet hun/han skal jobbe i, men selvfølgelig også til graden av illusjon og publikums erfaring med stykket. Scenografien kan for eksempel legge opp til, og gi muligheten for, en spesiell relasjon til publikum og ulik grad av involvering, eller en spillestil med utpreget bevegelsesfrihet eller med spesielle restriksjoner på bevegeligheten, eller til en bestemt stemning. Når scenografien åpner for noen muligheter, setter den også andre naturlige begrensninger på hvilke virkemidler eller uttrykk stykket kan ha.

I tredje spørsmål prøver jeg å finne trekk i scenografien som forteller noe om bevisst eller ubevisst inspirasjon i det sceniske uttrykket. En scenografisk analyse avdekker ofte trekk fra andre kunstnere eller kunsttradisjoner og epoker, som scenografen/regissøren enten ubevisst har funnet frem til på egenhånd eller har vært direkte inspirert av. I analysene ser jeg om jeg kjenner igjen mulige inspirasjonskilder til stil og utforming av scenografien, først og fremst fra de fem skiftene jeg beskriver i første del av oppgaven.

I tillegg til de tre spørsmålene ser jeg etter visse, faste kjennetegn, for bedre å kunne sammenligne forestillingene og trekke noen paralleller i forhold til scenografipraksis og rombruk. De parameterne jeg legger til grunn er følgende:

- ✓ sceneform – rommet og scenens type, utseende og form, inkludert publikums plassering i forhold til scenen;
- ✓ forestillingens genre – og hvilken målgruppe den er beregnet på;
- ✓ fastlagt contra anvendelig scenografi – er det tydelig hva scenografien er slik at fiksjonen er klart definert på forhånd og mer eller mindre «fastlagt» i sin bruk, eller er scenografien åpen for tolkning og anvendelig i ulike fiksjonslag;
- ✓ sparsom contra rik – er scenografien «enkel» og sparsommelig i sitt uttrykk, eller har den et rikere omfang med høy kompleksitet;
- ✓ bevegelighet – er scenografien med eller uten skift, er den omformbar og håndterlig for aktørene på scenen, eller er bevegeligheten begrenset og scenografien mer statisk;
- ✓ funksjonalitet contra kunst – hver scenografi er et kunstnerisk uttrykk, men jeg ser etter om den primært er støttende og funksjonell for aktørene, eller om den i større grad er et frittstående kunstverk eller virkemiddel i forestillingens uttrykk.

*

Det viktigste kriteriet for utvalget av analyseeksempler var å få med en bred presentasjon av de ulike scenene ved de aktuelle teaterhusene. Den spesifikke sammensetningen av forestillinger som er tatt med som eksempler er derfor preget av det kriteriet. Men utvalget reflekterer også personlige valg av hva jeg hadde lyst til å se fra repertoaret som var tilgjengelig, og jeg har derfor for eksempel tatt med tre forestillinger med regi av Jon Tombre. Jeg har valgt disse forestillingene på bakgrunn av at jeg synes Tombre ofte tar utgangspunkt i interessante tekster og jobber med spennende visuelle løsninger i sine prosjekter. Det at alle tre forestillingene er satt opp på forskjellige teatre, med ulike scenografer så vel som skuespillere, tror jeg sørger for tilstrekkelig variasjon til at alle tre kan inkluderes.

Metoden vil motvirke en altfor stor variasjon i hva som vektlegges, selv om forestillingene er sett på ulike tidspunkt over en toårsperiode og inntrykkene kan variere noe. Analysene er likevel, til syvende og sist, subjektive erfaringer. Jeg har, så langt det lot seg gjøre, forsøkt å plassere meg noenlunde likt i forhold til scenen og rommets størrelse på de ulike forestillingene. Men på noen oppsetninger har jeg nødvendigvis sittet nærmere eller lenger ifra scenen enn andre, og det kan ha hatt en liten innvirkning på hvordan jeg tar inn rommet og individuelle inntrykk av scenografien.

Analysen

NT

Forvandlingen – Nationaltheatret, Hovedscenen, 28.04.2014

Nationaltheatrets hovedscene er bygningens eldste og største scene, og er fra teaterhuset ble oppført i 1899. Den er en tradisjonell barokk prosceniumscene, med en rikt utsmykket sal, som i dag huser 741 seter. Den har en dreiescene, og orkestergrav med plass til 45 musikere.

Forvandlingen, av Franz Kafka, med nypremiere på NT 28.april 2014, er dramatisert og bearbeidet av David Farr og Gisli Örn Gardarsson. Sistnevnte har også regien, og spiller i tillegg rollen som sønnen Gregor som forvandles til et insekt. Scenografi er av Börkur

Jónsson. Stykket er et drama, med fantastiske (eventyrlige) innslag, og passer for ungdommer og voksne.



Bilde 15

Scenografien til *Forvandlingen* er i utgangspunktet en konvensjonell titteskapsscene, men scenografien er delt horisontalt i to etasjer; i første etasje en stue, med inngangsdør på høyre side, spisebord i midten og trapp på venstre side opp til andre etasje som inneholder en liten gang ved toppen av trappa og sønnen Gregors soverom. Soverommet utgjør mesteparten av andre etasje. Dekorasjonen gir assosiasjoner til første halvdel av 1900-tallet, sannsynligvis 30-tallet fordi teksten henviser til en krig som er i emning og som vil «utrydde alt avskum».

Forestillingen starter med en opplyst stue og en mørk andre etasje. Alle aktørene, bortsett fra hovedkarakteren Gregor, introduseres på likt og på en koreografert måte hvor alle bevegelsene deres er arrangert og tilpasset til musikken. De gjennomkoreograferte bevegelsene er nærmest mekaniske, og gir et upersonlig førsteinntrykk av familien. Deres morgenritualer fremstår som nettopp rituelle, og de som tanketomme. Stilen, og måten karakterene presenteres og fremstilles på, kan ligne spillestilen som Wilson er kjent for.

Det er morgen; Mor, Far og Datter sitter rundt frokostbordet da de plutselig oppdager at sønnen, Gregor, ikke har dratt på jobb som vanlig. De retter oppmerksomheten opp til soverommet i andre etasje, hvor lyset dras opp og dekorasjonen åpenbarer seg med et overraskende perspektiv. Soverommet er innredet med alt – sengen, en stol, en plante, teppe og tøfler – hengende på veggen; publikum ser rommet ovenfra. Gregor dukker opp fra under sengeteppe. Men når familien roper på ham, og han svarer, forstår de ham ikke. Han har blitt forvandlet til et insekt i menneskelig drakt. Språket hans har tilsynelatende mistet mening for resten av aktørene (mens publikum får ta del i alt både han og de andre sier).



Bilde 16

Han står opp og forholder seg til scenografien normalt, som om den sto på gulvet og ikke på veggen. Hull i «veggene», og en godt festet innredning, gjør at Gardarsson kan bevege seg langs de reelle veggene og taket, som det insektet han har blitt forvandlet til. Resten av scenografien er også tilpasset slik at når Gardarsson kommer ned i første etasje kan han hoppe på bord, klatre på gelender og henge på veggen. Håndtakene og tilpasningen er godt integrert, og «usynlige» i den dagligdagse innredningen.

Taket/gulvet mellom de to etasjene skjuler mange spesielle innretninger, som for eksempel håndtak på undersiden, en trampoline på oversiden og et hull hvor Gregor presser seg gjennom. Disse innretningene kommer bare frem gjennom bruken av dem.



Bilde 17

Det er tydelig at scenografien forestiller et privathjem, fra 30-tallet, og den er i utgangspunktet fastlagt til ett fiksjonslag. Men med mange overraskende elementer og overraskende bruk av tilsynelatende konvensjonell og fastlagt innredning, er den likevel mer anvendelig enn en vanlig fastlagt scenografi. Scenografien er rik og med en høy kompleksitet.

Enkelte skift utføres av aktørene (i samarbeid med sceneteknikere bak scenen), og scenografien har sånn sett en viss bevegelighet. Men det er generelt lite skift i scenografien. Det er kun ett større, avsluttende skift som gjøres med scenemaskineriet. Sceneoppsettet oppleves likevel mye mer bevegelig på grunn av soverommets overraskende perspektiv og den fysiske spillestilen – ikke minst ved Gardarssons akrobatiske klatring på innredning og skalering av vegger og tak.

Scenografiens utforming, og mange skjulte (tekniske) innretninger, gjør den først og fremst funksjonell. Det fysiske spillet krever denne funksjonaliteten, og scenografien har

sannsynligvis blitt til ut ifra konkrete behov og gjennom prosessen med å tilpasse scenen til skuespillerne, spesielt Gardarsson. Selv om scenografien er funksjonell kan en merke seg at den legger til rette for særs artistiske og kunstneriske uttrykk i spillet.

Sceneoppsettet formidler mye konkret til publikum. Det forteller nesten med en gang om stykkets spesielle vri, hva angår handlingen. Det annerledes perspektivet på sønnen Gregors rom hjelper oss som tilskuere å akseptere og se for oss de fantastiske innslagene i historien.

I tillegg forteller scenografien om tidsepoken stykket er satt i. Stykket tematiserer redselen for det ukjente, og menneskets evne (eller manglende evne) til toleranse. Vår kunnskap om de historiske hendelsene på 1930-tallet som ledet opp til andre verdenskrig, og de nasjonalistiske, rasistiske og antisemittiske holdningene som fikk fritt spillerom i flere land og ideologier, er med på å kontekstualisere stykkets tema.

Forvandlingens scenografi anvender seg av de mulighetene barokkscenen gir for illusjon gjennom en titteskapsscene. Den har sånn sett ingen sterke trekk fra de omtalte skiftene i del 1 av oppgaven. Men scenografiens utforming muliggjør et veldig fysisk spill med flere akrobatiske stunt som er mer vanlig fra 4. skift og utover. Innlemmelsen av den typen fysisk krevende akrobatikk gir assosiasjoner til Ariane Mnouchkine og hennes Théâtre du Soleil som ble etablert i 4. skift i 1964 (uten at det er noen videre store fellestrekk). Det kan også minne om flere oppsetninger av Robert Lepage, hvor han integrerer akrobater, dansere eller skuespillere som kan utfolde seg fysisk på en uortodoks scene, for eksempel i *Needles and Opium*. Men Lepages scenografi er som regel enda mer omformbar og mindre integrert i en (delvis) virkelighetstro dekorasjon. Den innledende koreograferte spillestilen gir også assosiasjoner til 5. skift og Wilson.

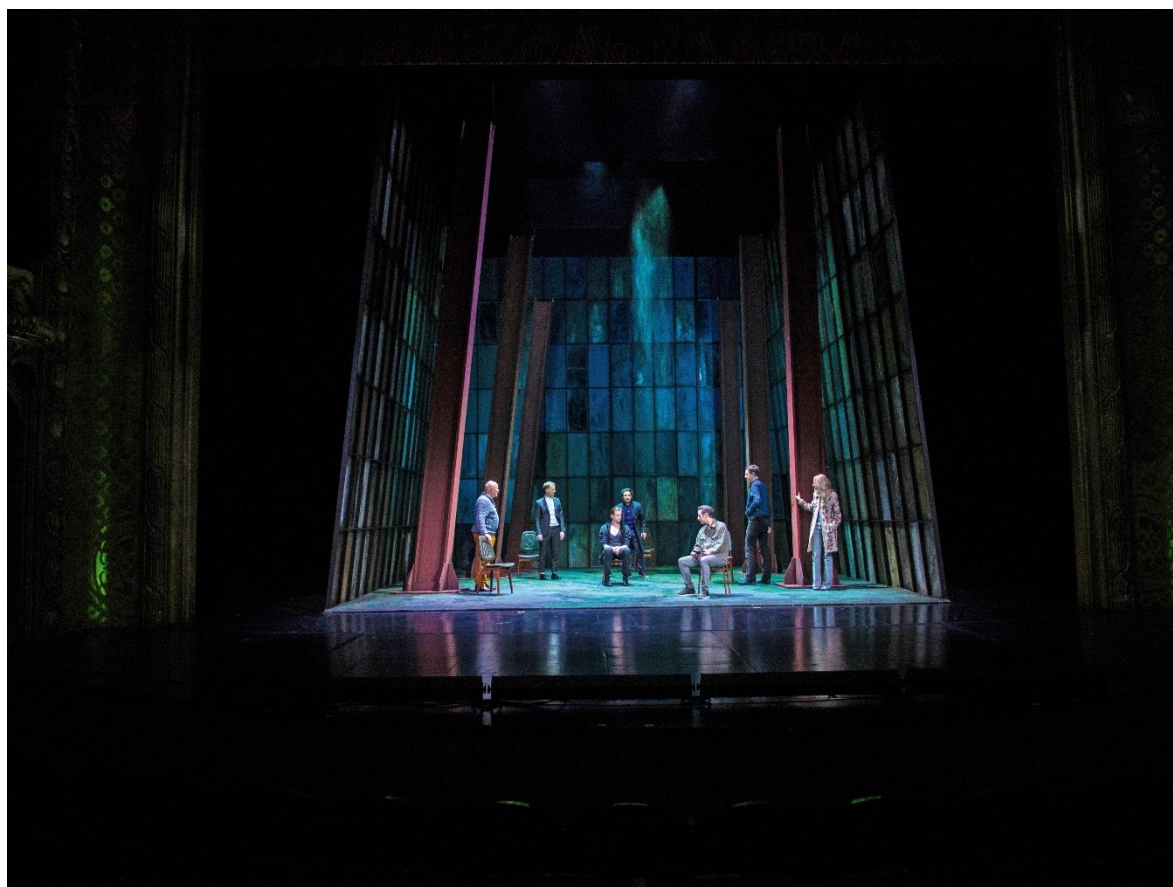
Demoner 2014 – Nationaltheatret, Hovedscenen, 08.02.2014

Nationaltheatrets hovedscene, en tradisjonell barokk prosceniumsscene, har en forscene fremfor prosceniumsbuen, som eventuelt kan fjernes for ekstra seteplass, eller senkes til en orkestergrav.

Stykket *Demoner 2014* er skrevet av Geir Gulliksen, fritt etter Dostojevskis roman *De Besatte*, og er et drama med tilsnitt av krim/thriller effekter. Stykket er beregnet på voksne. Scenografi er ved Serge von Arx, regi av Runar Hodne.

I forestillingen anvendes forscenen ved at første akt spilles ut der, foran prosceniumsbuen, med jernteppe senket. Forscenen, som illuderer en stue/leilighet, er enkelt møblert med et utvalg stoler – noen i 70-talls stil, noen i eldre barokk stil. Aktører som kommer «utenfra» og inn i leiligheten, bruker en dør midt på jernteppe. Karakterene som bor i leiligheten bruker sideinngangene til forscenen som utgang til andre rom i leiligheten. Stolene forteller både noe om at karakterene som bor i leiligheten hadde sin etableringsfase (og politisk aktive alder) på 70-tallet, og at de nå tilhører et «penere» hjem. Scenografiske enkeltelementer er her brukt på lignende måte som i Brechts elementsscenografi. Enkeltelementer antyder og forteller en større helhet. Karakterene fyller inn resten hva angår leilighetens følelse, utforming og standard gjennom replikker og handling.

Regissøren og scenografen oppnår med dette sceneoppsettet et mer intimt og samlet teaterrom, hvor skuespillere og tilskuere deler publikumssalen. Samtidig er det få skift i scenografien etter at scenen åpnes opp, og det er sånn sett fordelaktig at resten av scenografien blir holdt skjult bak prosceniumsbuen og jernteppet til et stykke inni forestillingen.



Bilde 18

Etter scenskift tas hele scenerommets dybde og høyde i bruk, med en monumental, men skitten, industrielt preget konstruksjon. Veggene er av glass, og rommet innenfor glassveggene kan minne om en titteskapsscene, men oppsettet er langt mer åpent; uten avgrenset tak og med innsyn på «sidescenene». En av karakterene løper, i et energisk følelsesutbrudd, flere ganger rundt hele konstruksjonen, og poengterer dens frittstående stilling i scenerommet. Konstruksjonen illuderer et virkelighetstro rom, samtidig som dens frittstående plassering midt på scenegulvet bryter med illusjonen og plasserer det «ekte» rommet i teaterrommet. Det gir en avskåret og fokusert følelse til rommet. Tvetydigheten mellom hva som er virkelighet og hva som er teater gjenspeiler noe av karakterenes verdensbilde og den tidvise dissonansen mellom virkeligheten, og deres ideologi og oppfattelse av virkeligheten.



Bilde 19

Historien omhandler en gruppe unge, radikale som møtes og former en terrorcelle i dette tidligere gjennomslåtte lokalet, som nå skjærer dem fra omverdenen. Scenografien hjelper til med å understreke deres lyssky og potensielt farlige, men samtidig skjøre ensomhet i samfunnet.

Scenografien har en forholdsvis fastlagt fiksjon i sitt bruk. Hoved-konstruksjonen er noe udefinert i forhold til tid og spesielt sted – men uttrykket er likevel så tydelig at det ikke lar seg anvende til spesielt mange ulike fiksjonslag. Kostymene er inspirert av en nåtidig mote og setter således hele scenografien i nåtid.

Scenografien er stor, men sparsomt og rent utformet, og veksler mellom en grunn og en dyp scene, som gir store variasjoner i romfølelse. Dens bevegelighet er begrenset, med få skift og

uten mulighet for aktørene å manipulere den (utenom å velte en stol eller to). Scenografiens kunstneriske uttrykk er imponerende, men likevel i størst grad funksjonell som en bakgrunn eller spillsted for skuespillerne.



Det industrielle preget gir visse assosiasjoner til en samfunns- og størrelsesorden hvor enkeltmennesket blir mer generalisert, som et ledd i maskineriet, og usynliggjort. Dette kan igjen fortelle noe om samfunnet som en ramme og grobunn for enkeltindividers følelse av håpløshet og avmakt, og påfølgende radikaliserings som manifesterer seg i et ønske om å endre samfunnet gjennom ekstreme og voldelige handlinger. Men dette er en forholdsvis langtrukket assosiasjon og generelt sett gir ikke scenografien i seg selv mange klare hint til vår forståelse av stykket.

Bilde 20

For skuespillerne er det heller ikke mye å spille på, hverken i form av rekvisitter eller arkitektoniske elementer. Stykket er teksttungt, og den begrensede scenografien kombinert med all teksten som skal formidles begrenser aktørenes muligheter for variasjon i fysisk spill, som gir seg utslag i flere litt stillestående, deklamatoriske passasjer. Scenens romslige størrelse må fylles i stor grad av aktørene selv, og det gir muligheten for et stort spill som kanskje ikke utnyttes til fulle.

Demoner 2014 har et rent, åpent scenearrangement som kan minne om trekk fra 4. skift, men anvendelsen i et stort format med barokkscenens utgangspunkt, og uten den samme oppmerksomheten til det fysiske spillet, gjør likhetstrekkene små. Bruken av lyse og mørke

partier, og skyggevirksomheter på glassveggene kan gi assosiasjoner til 1. skift og Appia og Craig. Den høyreiste, rene konstruksjonen er også noe som kunne minne om noen av Craigs monumentale sceneskisser. Stykket har få større likhetstrekk med noen av de skisserte skiftene fra del 1.

Visning – Nationalteatret, Malersalen, 23.01.2014

Malersalen er et lite og irregulært formet rom med mange forskjellige og ulike vinkler på både vegger og tak. Som navnet tilsier var det tidligere et av teatrets verksteder, som er blitt malt svart og omgjort til en liten og intim sal. Den har ingen fysiske grenser eller barrierer mellom scenen og tilskuerplassene. Auditoriet er enkelt bygd opp med rette rader av løse stoler i den ene enden av rommet, og har muligheter for ombygning. Første rad med stoler står på (scene)gulvet, og hele rommet er tilgjengelig for scenisk bruk og utforming.

Scenografien i *Visning* er av Lawrence Malstaf. Stykket, skrevet av Cecilie Løveid, er regissert av Jon Tombre. Det er et (lyrisk) drama som omhandler en kvinne og hennes tilbakestående sønn, og deres sorgbearbeidelse av mannens og farens bortgang. Forestillingen er beregnet på voksne.



Bilde 21

Forestillingen begynner med en tom scene. Ved bakveggen står det oppstilt flere store blindrammer, trukket med en tykk, gjennomsiktig plast. De er montert på små traller og kan trekkes ut i rommet og bevegtes fritt rundt. De minner om, og fungerer etter samme prinsipp som Craigs store skjermer [screens] (dog i en mer intim setting), som med enkle grep kunne flyttes rundt på og slik endre scenografien og skape nye rom i sceneoppsettet.

I innledningen forestiller blindrammene kunstverk, laget av hovedkarakteren, som plasseres ut i et galleri i forberedelse til en visning. Hver ramme blir trillet fremover i rommet – med de største rammene er det som en vegg som kommer mot publikum – rammene blir gjenkjent som det bildet det skal være og gitt sin plass i rommet. Ferdig utplassert deler de scenen opp i flere rom. Denne oppdelingen gir struktur til det åpne scenegulvet, og gir en større nærhet eller avstand til publikum alt ettersom hvordan blindrammene er plassert.



Bilde 22

Uti forestillingen, etter å ha omorganisert scenen til å forestille et hus som er til salgs og åpent for visning, blir rammene dyttet over ende. (På grunn av den lette konstruksjonen, og seileffekten som plasten gir, daler de pent ned på gulvet med et svakt dunk.) De blir liggende som en plantegning av husets rom på gulvet, med nok mellomrom til å bevege seg mellom

dem. Aktørene kan fremdeles bruke hele gulvet ved å gå på plasten, og sånn sett innta nye rom og spille nye scener uten videre sceneskift.

Scenografien blir utviklet videre ved at alle rammene blir løftet opp på ca. en meter høye stålstenger – en i hvert hjørne av rammen og festet i hull i scenegulvet. Hele «plantegningen» blir hevet; fra å ha en flat, nærmest todimensjonal scenografi liggende på gulvet blir huset nå gjort mer tredimensjonalt. Karakterene må agere i begrensede bevegelsesmønstre mellom de store rammene, som om de er fanget i en labyrint. Scenografien gir sånn sett et godt bilde på tekstens beskrivelse av karakterene, og utviklingen av deres forholdsvis ensprede og fastlagte handlingsmønstre.

I hver ramme er det, i et hjørne, montert en elektrisk vifte. Når disse blir satt på, blåses plasten opp og rammene får en puteform. I tillegg svaier rammene lett når de blir dultet borti. «Huset» beveger seg, og ulike rekvisitter som blir lagt oppå plasten hever seg opp og ned. Det kan minne om en brystkasse som hever og senker seg, og det er akkurat som huset puster og lever. Huset er sentralt i forestillingen og scenografien støtter på en underfundig og effektiv måte opp under, og er med på å fortelle handlingen.



Bilde 23

Scenografiens originale utforming gir den en viss kunstnerisk kvalitet, ved siden av sin funksjonalitet.

Scenografien i *Visning* er sparsom og ren i uttrykket; anvendelig, i den forstand at det ikke er tydelig hvilken fiksjon den skal eller kan brukes til; og håndterlig – alle skift blir utført av skuespillerne selv.

Den valgte scenografien gir noen distinkte ledetråder til billedkunst, og til gallerivisningen som stykket åpner med, men er samtidig veldig nøytral og forteller ikke så mye gjennom utseende som gjennom selve utformingen av scenen. Den følger og utvikler seg med handlingen, og gir en ramme til spillet samtidig som den gir stykket en ekstra dimensjon. Løveids tekst har en poetisk form, og er ikke nødvendigvis så lett håndgripelig. Scenografien som en ny dimensjon gir enda et lag til forestillingens formidling av teksten, og gir kanskje publikum en bredere forståelse av tekstens tema og mange lag.

Mulighetene som rommet gir er godt utnyttet i det åpne arrangementet til forestillingen. Scenografien gir muligheter for en intim setting for forestillingen hvor aktørene kommer tett på tilskueren. Samtidig er de scenografiske elementene lett bevegelige og blir tidvis plassert direkte foran publikum for å skape en avstand der det er ønskelig.

En kan se trekk fra 1. skift, og Craig spesielt, i hvordan scenografien håndteres på scenen og skaper nye rom og ulike oppsett uten nye kulisser eller settstykker. Bevegeligheten i scenografien, og hvordan det følger stykket, er sammenfallende med det dynamiske prinsippet som Svoboda ønsket i 3. skift. Den nakne scenen gir også assosiasjoner til reteatraliseringen og tankene om et ikke-illusjonistisk scenografisk rom, så vel som 4. skift og Grotowskis «fattige teater». Teaterrommet minner om en black box-scene og ble også bygd rundt tiden jeg definerer som 4. skift, da intimsener og black box-scener imøtekom mange ønsker og krav om et fleksibelt, udefinert teaterrom. Oppsetningen i et teaterrom som muliggjør et grunnleggende annerledes arrangement av scene og tilskuerplasser fra den tradisjonelle barokkscenen (som ville vært et typisk trekk fra 4. skift) er likevel ikke anvendt.

Kong Lear – Nationalteatret, Amfiscenen, 09.11.2013

Amfiscenen er Nationalteatrets nest eldste scene og åpnet i 1963. Publikumskapasiteten er avhengig av det sceniske oppsettet men kan være i overkant av 200 sitteplasser. Det er en black box-scene, med et oppbygd, flyttbart auditorium.

Stykket av Shakespeare er en tragedie, og er beregnet på voksne. Regi ved Stein Winge, scenografi og kostymedesign av Solfrid Kjetså.



Bilde 24

Forestillingen *Kong Lear* begynner med et åpent, rent scenearrangement. Et overdimensjonert kart over Lears rike ligger som et teppe på scenegulvet, foran en rad med 8 stoler. Den midterste stolen er stor, ornamentert og er tydelig kongetronen. De andre sju er enkle stoler, lagd av metallrør og mørkebrun finér. Finéren finner vi igjen i fire enkle, glatte dører i bakveggen – to på hver side av en rikt ornamentert, buet dobbeltdør like bak tronen. Dørene er satt i en nøytral, svart bakvegg, uten noe tak. Veggen buer ut på scenen mot publikum, med den detaljrike dobbeltdøren i midten. På hver side av scenen knekkes veggen i to 90 graders hjørner, som rammer inn spillområdet noe.

Etter *Kong Lear* har delt opp og «loddet ut» riket sitt til døtrene, etter hvem som viser ham størst gunst, pakkes kartet enkelt bort av to av skuespillerne. Det svarte scenegulvet som kommer til syne under gir en helhetlig svart scenografi. Scenerommet bevarer mye av black box-scenens nøytralitet og åpenhet, og lar aktørene spille mye på seg selv og publikums fantasi.

Scenen omdannes effektivt av aktørene selv, slik at de får nye rom å spille på og i. I tillegg til kartet, bruker de bord på hver side av scenen, som senere i forestillingen dras inn til midten av gulvet og brukes både som langbord, og som en liten, forhøyet scene. Luker i gulvet brukes også for å skape flere nivåer, og nye spillplasser.

Alle sceneskiftene, med flytting av bord, stoler, kart og lignende, blir utført av aktørene på scenen – gjerne av de rollene som har en tjenerfunksjon eller lavere status i handlingen, eller som Cordelia, som ønsker å skjule sin identitet for Kongen ved å utgi seg for narr.



Bilde 25

Lyset gjør lite ut av seg, og fungerer hovedsakelig som et funksjonelt, fargeløst spillelys.

Kostymene er moderne med variasjoner i stil, fra joggedress eller løse, ungdommelige antrekk til formelle dresser og militæruniformer. Det er få andre (gjennomgående) tidsbestemmende faktorer i scenografien. Stilen på kostymene er en udefinert nåtid, og scenografiens uttrykk er forholdsvis nøytralt. Dette gjør scenografien mindre fastlagt, og mer anvendelig til vidt forskjellige scener og scenarier, og til tid og sted. Som i alle Shakespeares tekster stedsbestemmes scenene ofte gjennom tale. Det fiktive rom – det som publikum fantaserer og ser for seg ut ifra teksten – er vel så viktig som den konkrete scenografien.

Scenograf og regissør har derfor valgt å følge tradisjonen fra det elisabetanske teatret, med en mer eller mindre nøytral scene, og scenografi som er enkel og sparsom fremfor rik. Sceneformen er derimot ikke elisabetansk. Den har ikke den fremskutte scenen og tilskuerplasser rundt tre sider av scenen som var vanlig i det elisabetanske teatret. Sceneoppsettet, til tross for mulighetene black box-sceneformen gir, er en adaptasjon av en tradisjonell barokkscene, med et teaterrom delt på midten og et samlet publikum plassert direkte overfor scenen (men uten barokkscenens prosceniumsbue).



Bilde 26

Scenografien er forholdsvis bevegelig, i og med at de få scenografiske elementene, som stoler og bord, er fullt håndterlige for aktørene. Ellers står den enkle bakveggen med dører fast, helt til stykkets siste scene, hvor deler av den løsner og seksjoner av veggen faller fremover på scenen og avslører det spinkle og åpenbart teatrale rammeverket og korridoren bak veggen, som ikke er noe mer enn en bakscene for skuespillerne å forflytte seg på. Illusjonen av alle de ulike rommene, som publikum har blitt presentert for bak veggen, blir effektivt brutt. Scenografien har i og for seg ikke gjort noen troverdige forsøk på å illudere rommene – med enkle dører på en frittstående vegg, plassert altfor tett til at rom bak kan være virkelige – men det er først når publikum får se dekorasjonenes bakside, og deres åpenbare kulisseform, at

fantasien stopper opp og de blir tatt tilbake til det virkelige teaterrommet de befinner seg i. Scenografien setter opp og gjør mulig en illusjon som publikum tar videre og utvikler i sitt fiktive rom. Denne scenografiske tradisjonen, som var vanlig blant annet på Shakespeares tid, tas opp igjen i reteatraliseringen blant annet med Appia, og utover på 1900-tallet med Grotowski og det fattige teater, og til en viss grad med Brecht og hans antydende elementsscenerografi før det.

Brecht ville riktignok også bryte publikums fiktive rom regelmessig. Det gjøres ikke regelmessig i *Kong Lear*, men dekonstruksjonen av bakveggen på slutten av forestillingen kan sees som et slikt Brechtiansk virkemiddel fra 3. skift.

Funksjon står fremst i utformingen av denne scenografien, og spesielle uttrykk med en tiltenkt kunstnerisk egenverdi forekommer ikke. En slik funksjonell scenografi er primært en bakgrunn for spillet. Den gir lite tilleggsinformasjon som bidrar til publikums forståelse av stykket.

Det nøytrale uttrykket i scenografien gir muligheter for raske forflytninger i tid og sted i handlingen. Den gir rom for stor fysisk utfoldelse i spillet. Men har samtidig få rekvisitter og holdepunkt for aktørene å spille på eller med. Deres egne kropper, med kostyme, er primærobjekter i rommet. Her er det noen likhetstrekk med 4. skift og Grotowskis fokus på skuespilleren og hennes/hans kropp som formidler.

DNS

Medealand – Den Nationale Scene, Teaterkjelleren, 20.09.2014

Teaterkjelleren, tidligere Småscenen, er en black box-scene med plass til inntil 250 tilskuere. Den ble bygd i 1982 som scene nummer tre i DNS' teaterbygning fra 1909. Scenen ble bygd under bakken for å bevare husets opprinnelige arkitektur og form, og ikke rasere parken som går rundt teatret. Scenerommet er fleksibelt med hensyn til sceneoppsett og publikumsplassering, og har et variabelt auditorium og smale sidegalleri hvor det er mulig å sette en rad med tilskuere eller eventuelt bruke som spillsted. Til vanlig (og i *Medealand*) blir det konvensjonelle barokke oppsettet brukt, med et samlet auditorium i den ene halvdel av rommet, med første rad på nivå med scenegulvet.

Medealand er skrevet av Sara Stridsberg. Forestillingen er regissert av Lene Therese Teigen, med scenografi og kostymedesign av Åse Hegrenes. Stykket er en tragedie, med innslag av svart humor, og er beregnet på voksne.

Scenebildet i *Medealand* er bredt og åpent. De smale sidegalleriene som går langs med sideveggene til auditoriet begynner på nivå med bakerste rad, og ender, i denne produksjonen, i en litt bredere plattform på hver side av forscenen med trapp ned til scenegulvet (vinklet mot publikum). Det ene sidegalleriet blir brukt som utgang, til de resterende rommene i et hus, og fremste del blir brukt som spillsted, som barnesoverom. Galleriene gjør scenen bredere enn publikumplassene, og det vide og forholdsvis grunne perspektivet med lav takhøyde gir scenen en grunnleggende annerledes form fra den typiske barokkscenen, som til vanlig har en smalere sceneåpning enn salen, og kan være like høy som bred og betydelig dypere.



Bilde 27

Fremste del av scenen, forscenen, er åpen, uten noen scenografiske elementer bortsett fra at gulvet er malt i samme farge som resten av scenen. Midt på scenen er det et 50-60cm høyt platå med en bred trapp ned på venstre side, og en liten trapp ned fremme på høyre side. I fremre del av platået er det et lite basseng/badekar. Rundt bakre del er det sidevegger og tak som skaper en (prosceniums)ramme som publikum ser bakveggen gjennom. Bakveggen er

delt opp i vertikale seksjoner med litt ulik dybde, og imellom seksjonene er det en lysstripe som kan skifte farge. Midt på bakveggen er det en dør som er integrert i designet av veggen.

Hovedspillplasser er på forscenen og oppå plataet. I tillegg kan skuespillerne bevege seg og oppholde seg til begge sider for plataet, mellom plataet og bakveggen, og på galleriene.

Hele scenen er malt i en ujevn, skitten hvitfarge. Det inkluderer flere krukker i forskjellige størrelse under venstre galleri og mange kasser og koffert under og oppå høyre galleri som har den samme skitne hvitfargen. Det er kun på bakveggen at det er brukt noe utvidet spekter av farger på scenelyset. Medeas kostyme er hvit, og hennes mor og Gudinnen som følger henne har henholdsvis kostymer i lyse jordfarger, og hvitt og svart. De andre karakterene, som holder seg utenfor den sterkeste påvirkningen av Medeas deprimerede sinnstemning, har derimot fargesterke kostymer.

Medealand bygger på myten om Medea, som blir forlatt av sin mann, og som i sin fortvilelse



og følelse av krenkelse ender opp med å drepe deres felles barn som hevn. Når publikum kommer inn, og under første scene, henger det en klessnor over scenen med helt røde barneklær. Det blir et veldig tydelig scenografisk element (og forvarsel) i det ellers ensfarga skittenhvite scenerommet. Klessnoren tas ned av Barnepiken, men rødfargen tas inn igjen mot slutten av forestillingen i Medeas kjole som har et knallrødt korsett og røde stjerner på det hvite kjolestoffet. Medea har helt på begynnelsen og på slutten av forestillingen blod på hendene, og rødfargen på barneklærne og hennes kjole knyttes sterkt opp mot blod og drapet på hennes to barn.

Bilde 28



Bilde 29

I tillegg til en tydelig bruk av fargesymbolikk, er det en markant bruk av lys og skygge. Scenografien er oppbygd med ulike nivåer og rette vinkler, med store, rene flater. Dette skaper en skarp skyggevirksomhet, som igjen skaper en tydelig tredimensjonalitet. Bruk av lys på arkitektoniske, tredimensjonale scenelementer, som skuespillerkroppen kan samsvare og interagere med, og fraværet av illusjon i scenebildet er klare trekk som er gjenkjennelige fra 1. skift. Scenografien, og hele teaterrommet, har i sin arkitektoniske utforming og bruk av lys, umiskjennelige likhetstrekk med Appia, og også Craig, og deres idealer og tanker om estetisk utforming av scene og scenografi.



Scenografien i *Medealand* er lett tilgjengelig for bruk i ulike fiksjonlag, siden den ikke er klart definert med noen fastlagt stedsdekorasjon. I scener med Medeas mor og i minner og tilbakeblikk til hennes hjemland projiseres et bilde av et bølgende hav på bakveggen. Andre projeksjoner, som skyer som driver forbi, er med å sette en bestemt stemning eller stedsbestemme scenen.

Bilde 30

Uttrykket er sparsomt, og bevegligheten er i utgangspunktet liten fordi det er få sceniske elementer som kan beveges. Men scenografien har ett større skift, mot slutten av forestillingen, som utføres av aktørene, hvor frontveggen av «prosceniumsrammen» som rammer inn bakveggen dras frem til fronten av plataet, og forsterker effekten av en prosceniumsbue. Dette gjør scenebildet mindre åpent, og skaper et mer konsentrert rom og sentrert perspektiv til sluttscenen.

Den stilrene utførelsen av scenografien gir en kunstnerisk form til forestillingen, men scenografien er likevel først og fremst funksjonell og gir en åpen og anvendelig scene med ulike rom for skuespillerne å spille og bevege seg i.

Scenografien forteller med små hint om handlingen, gjerne gjennom symbolske elementer, for eksempel gjennom barneklærne, projeksjoner, og farger på kostymer. Krukkene, som kan være med å gi assosiasjoner til en middelhavskultur, blir også spesifikt brukt som symbol når Medea knuser to krukker mot hverandre som bilde på barnemordene. Men scenografien gir generelt sett lite (åpenbart) til forståelsen av stykket.

Muligheten for fysisk spill er god på den varierte, tredimensjonale scenen, med ulike nivåer, plataer og rom. Den grunne scenen gjør at tilskuerne får en intim teatererfaring gjennom hele forestillingen.

Trekkene fra 1. skift er tydelige. I tillegg gjør utgangspunktet for forestillingen, med en black box-scene som gir et annerledes perspektiv fra barokkscenen og en intim setting, at scenografien som skapes bærer visse preg fra 4. skift. Scenerommet som er anvendt er stilrent, med en bevisst, kunstnerisk bruk av lyset som kan bære noen likheter med Wilson og 5. skift, selv om lyssettingen og –designet ikke er like fokusert og skarp, og heller ikke i så stor grad definerende for scenebildet. Lysprojeksjonene og filmsnuttene kan i like stor grad minne om Piscators eksperimentelle innlemming av lys- og filmprojeksjon som stemningsskaper og scenografisk virkemiddel i 2. skift.

Veien til Mekka – Den Nationale Scene, Teaterkjelleren, 25.03.2014

I *Veien til Mekka* er black box-scenen også delt på midten med et samlet, oppbygd auditorium overfor en frontal spillplass. Scenearrangementet er åpent, men anvender ikke hele scenens bredde, slik som i *Medealand*. Scenografien er plassert på scenegulvet, uten kontakt med

sideveggene, og gir inntrykk av en øy som flyter i et uendelig svart rom – et rom mye større enn det faktiske scenerommet.

Forestillingen har scenografi og kostymedesign av Thomas Bjørnager, lysdesign av Finn Landsperg, og regi av Jon Tombre. Stykket er skrevet av Athol Fugard og er et drama, beregnet for voksne til godt voksne.



Bilde 31

Scenografien antyder et hus, men har kun et vaskevannsfat og en krakk som brukselementer for karakterene. Midt på scenegulvet er det plassert en 5cm høy firkantet plating, litt skråstilt i forhold til publikum. Den illustrerer husets grunnareal, og avgrenser hovedspillområdet og skaper en mindre scene på det åpne scenegulvet. Langs platingens bakre langside er det oppstilt et svart rammeverk, som del av huset. I bakkant av rammeverket igjen står det fire lystårn med lampene vendt ut mot publikum. Mellom rammeverkets bjelker kan det svinges frem fire «lysdører», med et svart rutemønster med runde hull som er gjennomskinnelige. Lystårnene kan skifte farge på lyset, og brukes bare med dørene foran. Disse tårnene gjør det nødvendig med et frontalt plassert publikum, for at lyseffekten skal bli størst og ikke deler av publikum skal blendes av lysene.

Lysdørene er scenografiens hovedelement og viktige stemningsskapere i stykket. Hele det bevegelige oppsettet gir et slags scenskift, i en ellers ubevegelig scenografi, når aktørene åpner eller lukker dørene, og fargen på lyset skifter. Utenom dette er det ingen scenskift.

Høye, frittstående lysrigger er plassert fremme på siden av scenegulvet, utenfor plattformen, også de godt synlig. Lysopplegget er med andre ord tatt inn på det åpne scenegulvet, i stedet for å bli hengt i taket eller skjult av kulisser. Dette er sannsynligvis til dels på grunn av at scenografien og sceneoppsettet skal være turnévennlig. Men lys er også spesielt viktig for hovedkarakteren i stykket, og scenelyset dras på den måten mer inn i hennes rom som noe hun kontrollerer. Karakteren er basert på en reell person som fylte huset sitt med speil og fargerik maling med knust glass i for å skape gjenskinns og lysspill i veggene. Scenografen og regissøren har skapt en sparsom og stilren versjon av dette kunstneriske uttrykket til hovedkarakteren i den minimalistiske, nærmest ikke-illusjonistiske scenografien.



Bilde 32

Scenografien er anvendelig i den forstand at huset kun er antydnet med et gulvareal, og scenen er tom og fri til å tolkes av hver enkelt tilskuer. Tomheten i scenearrangementet og det svarte rommet rundt kan for eksempel gi assosiasjoner til de endeløse, tørre slettelandskapene som det snakkes om i teksten. Lysdørene har en kunstnerisk egenverdi som kan fremstå som et frittstående virkemiddel i forestillingen. Men scenografien er hovedsakelig funksjonell i *Veien til Mekka*. Bruken av lys og åpent rom i scenografien forteller noe om hovedkarakteren og gir en slags forståelse av landskapet stykkets handling er satt i. Utenom dette er det hovedsakelig gjennom talen (teksten) og spillet at handlingen formidles.

Mulighetene som black box-scenen gir med hensyn til et annerledes oppsett fra barokksceneformen er ikke utnyttet i vesentlig grad. Men nærheten som følger naturlig med en intimscene er avgjørende for stykket og den «personlige» kontakten med skuespillerne på

scenen. Åpenheten uten en prosceniumsbue skaper et samlet teaterrom, og det svarte rommet, fritt for utsmykning, er passende for stykkets stemning.

Det primært ikke-illusjonistiske sceneoppsettet med rene flater og den stemningsskapende bruken av lys er klare trekk som en kan kjenne igjen fra Appia og Craig i 1. skift, samt Robert Wilson i 5. skift. Muligheten til å manipulere deler av scenografien og endre utseende var også typiske trekk for Craig og for Josef Svoboda i 3. skift. Flere trekk fra 3. skift er det åpenlyst teatreale scenerommet som var viktig for Brecht, med blant annet synlig lysteknikk som gjør det tydelig for publikum at de er i et teater. Men spillestilen, sett bort fra en liten mimetisk, danserisk sekvens fra hovedkarakteren i begynnelsen og slutten av forestillingen, er nærmere en psykologisk-realistisk tradisjon, og har ingen tydelige trekk fra Brecht.

Privatliv – Den Nationale Scene, Store Scene, 08.03.2014

Store Scene er Den Nationale Scenes største og eldste scene, men er forholdsvis liten til en barokk prosceniumsscene å være, med en publikumskapasitet på inntil 450. I 2001 ble salen restaurert og tilbakeført til sin opprinnelige utførelse i jugendstil. Publikumsalen hadde, etter et granatnedslag i 1940 som ødela losjen og deler av salen, blitt pusset opp i en mer moderne, «funksjonell» stil (som skulle få bort restene av hoffteaterpreget). Men den er nå tilbakeført, med et mer detaljrikt og utsmykket interiør, som er tilpasset resten av husets stil.

Privatliv av Noël Coward er en (stil-)komedie, beregnet på voksne og unge voksne. Regi er av Kjetil Bang-Hansen, og scenografi og kostymedesign av John-Kristian Alsaker.

I *Privatliv* kommer publikum inn til en åpen scene, uten sceneteppe, og får se fasaden til et elegant fransk hotell, med to balkonger tett i tett, så vidt svevende over scenegulvet. Mellom balkongene vokser det opp en palme. I bakgrunnen kan slagere fra 1930-tallet høres. De første scenene utspiller seg på de to balkongene, med varierende lyssetting som illuderer henholdsvis dagslys, kveldslys og natt.



Bilde 33

Etter forestillingens ene store sceneskift utspiller handlingen seg videre i en rikt dekorert pariserleilighet, som frembringes ved hjelp av dreiescenen. Idet scenen dreies ser vi mellom de to scenografiske scenene utsiden av leiligheten, fremstilt med en klassisk utformet gatelykt og en saksofonist i «franske» klær, som gir den poetiske stemningen av Paris fra mellomkrigstiden.



Bilde 34

Når scenen har dreid frem til leiligheten, rammes den perfekt inn av sidekulisser som innsnevrer prosceniumsbuen til dreiescenens kant. Leiligheten tar den klassiske formen av titteskapsscene, dog med et sirkelformet fremfor firkantet rom. Scenografien viser et troverdig (borgerlig) overklassehjem, med en dekadent og overdådig, luksuriøs innredning. Den later til å være stilmessig riktig til tidsepoken stykket er satt i. Rommet har dører på hver sidevegg, og bakvegg, og de brukes aktivt på en måte typisk for farser og denne type komedier.

Scenografien viser klart definerte og troverdige gjengivelser av ulike lokaler og er således fastlåst i en fiksjon. Den er rik i sin utforming, med et vell av rekvisitter tilgjengelig for aktørene. Bevegeligheten er i forhold til scenografiens hoveddrammer begrenset; men den utstrakte bruken av artiklene plassert rundt i rommet, i tillegg til energisk omplussing av puter og divaner gir likevel en følelse av bevegelse i scenografien.



Sceneoppsettet, og leiligheten spesielt, er imponerende detaljrik og gjennomført, men er i hovedsak funksjonell og støtter opp under stykkets handling.

Bilde 35

Scenografien forteller mye om hvor handlingen finner sted, og gir mange assosiasjoner til tiden stykket er satt i og epokens stil, både arkitektonisk og interiørmessig. Samtidig gir den et bilde av en veldig luksuriøs livsstil hvor 30-tallets vanskelige politiske og økonomiske samfunnssituasjon er fraværende. Den forteller noe om hvilket sosiale lag karakterene tilhører, og deres prioriteringer og problemer (eller fraværet av problemer) i livet.

Tilskueren får en klart definert visuell fremstilling av omgivelsene eller konteksten, og dialogen kan primært omhandle forviklingene og kvalene de to parene opplever i kjærligheten. Scenografien gir også muligheter for en komisk spillestil med energiske utslag og innslag av slapstick humor, med en kreativ og utstrakt bruk av settet og rekvisittene.

Privatliv er satt opp på en barokkscene, med en scenografisk oppsetning som gjør god bruk av prosceniumsrammen, og en virkelighetstro dekorasjon. Stykket anvender dreiescenen og et arkitektonisk, tredimensjonalt sett med flere nivåer, som er trekk fra reteatraliseringen og 1. skift – men måten det er anvendt på er hverken i Craig eller Appias ånd, og sceneoppsettet minner mer om en scenografi fra den borgerlige realismen.

Mørketid – Den Nationale Scene, Lille Scene, 19.01.2013

Lille Scene er DNS' minste scene og ble åpnet i 1967. Den ligger i 2. etasje, i et lite rom på baksiden av huset, og har en publikumskapasitet på inntil 90 personer. Rommet er en intimszene, avledet av black box-scenene som vokste i popularitet på 60- og 70-tallet. Publikum kan arrangeres på en, to, tre eller alle sider av en valgfri sceneform.

Den engelske forfatteren Rebecca Lenkiewicz har skrevet dette familiedramaet som er beregnet på voksne. Regi er av Petter Næss, scenografi av Åse Hegrenes.

Rommet er rektangulært formet til *Mørketid*, med publikum langs den ene langsiden, og scenen langs hele lengden av motstående langside. Hele scenegulvet, og den ene sideveggen, er en sammenhengende, bølgende trekonstruksjon.



Bilde 36

I store deler av forestillingen skal scenen forestille innsiden av et hus. Bølgetoppene i den dominerende trekonstruksjonen gir en viss inndeling av husets ulike rom, i en ellers flytende og abstrakt scenografisk ramme. Illusjonen er videre hjulpet av enkeltelementer av møblement. Karakterene antyder ikke det bølgende scenegulvet i spillet, men må selvfølgelig forholde seg til det i alle sine bevegelser.

Stykket handler om til tider vanskelige relasjoner mellom søsken og generasjoner i en irsk familie. Enklest sett gir scenografien et symbolsk bilde av familiens turbulente og ustødige forhold innad. Den kan også gi assosiasjoner til rullende åskammer i det irske landskapet. Lys og projeksjoner på bakveggen skaper, som i Appias og Piscators ånd, stemninger og illusjoner til det abstrakte rommet. Projeksjoner og lyd av regn gir for eksempel, sammen med den grå scenografien, stemningen av en kald, forblåst, irsk mørketid.

Scenografien er til en viss grad anvendelig i flere fiksjonslag, med sitt ikke-illusjonistiske uttrykk. Den kan riktignok ikke omformes direkte av aktørene, og viser stort sett tydelig rommene i et hus, men er likevel omformbar i fremstillingen av ulike landskap, for eksempel gjennom projeksjonene.



Bilde 37

Innredningen er sparsom, og scenen stilisert. Scenografien er forholdsvis statisk, uten bevegelighet i selve dekorasjonen; skift gjøres hovedsakelig med lys og projeksjoner. Men scenen gis likevel en følelse av bevegelighet på grunn av den bølgende utformingen. Sceneoppsettet bærer preg av å være en kunstnerisk innredning, som ikke gir aktørene noe gratis med tanke på funksjonalitet. Skuespillerne må skape scenen og omgivelsene og gi dem mening gjennom handling.

Scenografien gir en egen dimensjon til forestillingen og handlingen, og utgjør et eget, særegent uttrykk i forestillingen. Den er svært delaktig i å skape stemningen rundt historien. Dens utforming og farge forteller publikum indirekte noe om de turbulente, mellommenneskelige forholdene i stykket. Men utover det gir den ingen konkrete ledetråder til publikums forståelse av handlingen.

Muligheten som denne intims scenen gir for en nær og personlig teatererfaring, er godt tatt vare på. Rommet som skuespillerne har å spille i er uvant og setter nok noen begrensninger, men gir samtidig anledning for en unik, fysisk tilstedeværelse.

Spillelyset er ofte dempet. Scenografien har en stemningsskapende bruk av skygge, for eksempel når lyset strømmer inn på scenen gjennom glipene i bakveggen. Sånn sett har lyssettingen noen likhetstrekk med idéene om lys og skygge fra 1. skift. Schlemmer var i 2. skift opptatt av det abstrakte og tredimensjonale rommet – kvalifikasjoner som scenografien i *Mørketid* i høyeste grad innehar. Men den videre transformeringen av mennesket, tilpasset rommet, som Schlemmer brant for er ikke like til stede her. Scenografiens kunstneriske utforming kan gi inntrykket av en installasjon, som igjen kan gi assosiasjoner til Kantors performance-inspirerte spillesteder, samt Wilsons kunstteater, i henholdsvis 4. og 5. skift. Måten husets rom blir antydnet på med noen få enkeltelementer av interiør er typisk for Brechts elementscenografi fra 3. skift.

DNT

Hamlet – Det Norske Teatret, Scene 2, 10.10.14

Teaterbygget som huser Det Norske i dag ble bygget i 1985. Bygningen inneholder tre scener, i tillegg til en caféscene i foajéens andre etasje. Hovudscenen er tilnærmet lik en tradisjonell barokkscene, mens Scene 2 og Scene 3 er black box-scener. *Hamlet* er satt opp på Scene 2 som har en kapasitet på opp mot 200 tilskuere, og er en teknisk avansert black box-scene med

gangbruer til lys- og lydoppheng oppunder et høyt tak, og tilhørende kontrollrom. Auditoriet er flyttbart, men er i denne oppsetningen anvendt som et samlet publikumsområde på den ene kortsiden av rommet. Auditoriet er forholdsvis bratt, og første seterad er på nivå med scenegulvet.

Hamlet, av Shakespeare, er en tragedie og forestillingen er beregnet på voksne og unge voksne. Regi er ved Peer Perez Øian. Scenografi og kostymedesign av Hendrik Scheel.



Bilde 38

Scenerommet er enkelt og åpent. Publikum kommer inn til en nærmest tom, romslig scene. Midt på scenegulvet står det en svart metallstang som går helt opp i taket. På tvers av denne går det enda en metallstang som i bakre ende er festet til toppen av en ramme. Fremre del av tverrstangen ender et par meter fra publikum, og ned fra enden henger det en liten diskokule i hodehøyde. Den er plassert direkte i veien for skuespillernes bevegelser, spesielt i åpningsscenen. Den henger der som en ren (lys)effekt som fyller hele rommet med lysglimt, men også som et (avslørende) speil – i begynnelsen påfallende i veien for den nye Kong Claudius (som har drept sin bror) og hans nye kone (som har giftet seg med sin svoger).



Bilde 39

Rammen som står et par meter fra bakveggen, er ca. 3x3 meter, har en metallisk front med koppertoner og åpningen er dekket av et forheng. Inni rammen er det installert lys. Forhenget, eller teppet, brukes som en kulisse som kan skjule kostymeskiift eller lignende, og rammen brukes som en inngang og utgang til scener og som prosceniumsbue til spill i spillet som det er flere eksempler på i *Hamlet*.

Rammeåpningen og teppet kan minne om bakteppe i den midtre åpningen til typiske elisabetanske scener, som Shakespeares stykker i utgangspunkter er skrevet for, men selvfølgelig med den store forskjellen at denne rammeåpningen ikke leder ut av scenen. Med sin åpne posisjon midt utpå bakre del av scenen vil skuespillerne som bruker den fremdeles være på scenen, og må eventuelt gå langs bakveggen til den faktiske utgangen fra scenerommet for å komme ut av scenebildet – eller de kan selvfølgelig bli på scenen, som de ofte gjør i denne forestillingen.



Bilde 40

Helt fremst på scenen, foran føttene til første rad med tilskuere, er det satt et lite, avlangt trappepodium. Det dekker to tredjedeler av scenens bredde, og brukes til å stå, gå, sitte og fekte på. Mye av talen i stykket henvendes direkte ut til publikum, som ved flere anledninger blir referert til som «folket». Skuespillerne bruker gjerne podiet når de snakker ut i salen. De får med podiet en grunn til å stå nesten ubehagelig nærme første rad, samtidig som den litt hevede posisjonen gjør at skuespillernes siktlinje kommer høyere opp og at de på den måten kommer litt nærmere auditoriets bakre del. Podiet drar scenekanten så nær publikum som det er mulig, uten å begynne å spille mellom tilskuerne. (I tredje akt er det til og med en frimodig tilskuer som legger beina opp på podiet, som gjør at gjenferdet av Hamlets far må tre over flere ganger i sin tirademarsj frem og tilbake på podiet. Men denne integreringen av tilskueren i det scenografiske rom må sies å være tilfeldig.)

Scenografiens muligheter for forandring er enkle, men effektive. Diskokulen kan hektes av tauet den henger i, og på tauet hektes alt fra en todimensjonal papp-måne, eller et kålhode til et skjelett. Rammen er mobil og kan rulles i en sirkel rundt metallstangen i midten av scenen, samtidig som den kan snurre rundt sin egen akse. Det gjør at den kan settes i nye posisjoner til nye scener, og endre hele balansen av scenografien. Til siste fektescene plasseres den helt

fremst mot publikum. Det endrer rommet totalt og skaper et konsentrert, nesten litt trangt scenerom hvor den dramatiske kampen på liv og død kommer veldig tett innpå publikum.

Rammens andre front er svart og mindre dekkende så lysene inni kommer tydeligere frem. Denne «baksiden» av rammen gir inntrykk av baksiden av en kulisse, og setter en litt annen, mindre formell, stemning til scenene hvor den anvendes. I begynnelsen av andre del, etter pausen, brukes denne mer anonyme svarte fronten som en ramme rundt et filmerret. Filmen som vises bryter med fiksjonen i den originale dramateksten, spesielt i tid, og sender Hamlet og Horatio av gårde på DFDS Seaways sin danskebåt på vei til Norge. Vel fremme i Oslo går de blant annet inn på baren «Ophelia» og Hamlet fordyper seg i en eksistensiell samtale med astrofysiker Knut Jørgen Røed Ødegaard. Etterpå finner de Det Norske Teatret og filmen avsluttes ved at de går inn og finner Scene 2, og således er tilbake i Danmark og slottet i Helsingør. En slik meta-fiksjon er med på å bryte illusjonen og balansere stykket mellom teater og det reelle liv.



Bilde 41

Skuespillernes kostymer er også med på å variere graden av illusjon. De er en blanding av tradisjonelle stiler som en kan forbinde med elisabetansk teater, og variasjoner av moderne, selskapelige så vel som mer hverdagslige klesplagg. De blir kombinert med ulike parykker,

masker, hatter og komiske effekter. Hamlet, spilt av Marie Blokhus, har et eget omskiftningshjørne fremme på venstre scenekant. Her får publikum se transformasjonen mellom hennes ulike scener, og Hamlets ulike sinnsstemninger. Hos en del av de andre skuespillerne signaliserer kostymeskiift bytte av ikke bare sinnsstemning, men også av karakter. Flere av dem har mer enn én rolle å gestalte, og alternerer til tider mellom rollene uten å gå av scenen – for eksempel ved å gå gjennom rammen eller å skifte bak forhenget i rammen.

Scenografien er svært anvendelig, uten noen klart definerte dekorasjoner. De ulike scenene og stedene de utspiller seg åpenbarer seg gjennom spill og posisjonering, i tillegg til tale og lydkulisser. Det blir brukt flere rekvisitter, og de visuelle inntrykkene er mange, men scenografien som helhet er likevel sparsom. Alle skiftene blir utført av skuespillerne selv, og scenografien er i sin konstruksjon og i sitt bruk svært bevegelig.

Det er visse kunstneriske kvaliteter ved scenografien, men den er først og fremst funksjonell og legger til rette for kunstneriske utfoldelser, og et fysisk spill. Den gir rom og muligheter for improvisasjon, for lek med illusjon og flere lag av fiksjon samtidig. Sann sett hjelper den publikum til å forstå scenene slik de utfolder seg, og skaper en ramme for fortellingen, uten at den forteller spesielt mye i seg selv.

Aktørenes mulighet til å manipulere scenografien er med på å skape et svært dynamisk og spennende scenografisk rom. Bevegeligheten i den scenografiske konstruksjonen er trekk fra 1. skift, og til dels 2., 3. og 5. skift. Appia og Craig, så vel som Schlemmer, Svoboda og Lepage er opptatt av en slik bevegelighet i rommet. Det fysiske spillet og den litt påtrengende publikumskontakten sammen med sceneformen er tydelige trekk fra 4. skift, selv om en her har valgt en tradisjonell barokk oppdeling. Black box-scenen gir likevel et samlet inntrykk av rommet, og skuespillerne beveger seg på et tidspunkt opp i auditoriet på den ene siden – noe som er med på å binde scene og publikumsområde enda mer sammen.

Bruken av filmsnutter i interaksjon med aktører og som et eget fortellende element er trekk fra Svoboda og 3. skift. Blandingen av reelt liv og teater, blant annet i filmen, og i skuespillernes noe distanserte forhold til karakterene, minner om Kantor og til dels Wilson sin behandling av rommet og aktøren i henholdsvis 4. og 5. skift. Det er også tydelige illusjonsbrytende trekk fra Brecht (3. skift).

Woyzeck – Det Norske Teatret, Hovudscenen, 29.08.14

Det Norske Teatrets største scene er en «moderne» barokkscene, med en kapasitet rett i overkant av 750 tilskuere. Salen er tilnærmet firkantet, og sceneåpningen er like bred som salen. Hovudscenen har ikke en fast prosceniumsbue, og scenerommet med sidescenene er i *Woyzeck* delvis utslørt. Auditoriet har en svak vifteform og er forholdsvis bratt, og går helt inntil den medium høye scenekanten.

Georg Büchners uferdige stykke *Woyzeck* er her basert på en versjon av Robert Wilson, Tom Waits og Kathleen Brennan, med regi av Lasse Kolsrud. Scenografi og kostymedesign er av Kari Gravklev, lysdesign av Torkel Skjærven. Stykket er en tragedie, beregnet for voksne.



Bilde 42

I *Woyzeck* kommer publikum inn til et tradisjonelt, rødt sceneteppe. Teppet har en liten glippe på midten, og publikum kan se at det er aktivitet med folk som går frem og tilbake bak teppet. Forestillingen begynner med sirkusmusikk og to følgelys/spotter som vandrer over

sceneteppe, krysser hverandre, og til slutt møtes på midten av teppe. I den fokuserte, runde spotten kommer det frem en megafon, og «Utroparen» setter forestillingen i gang.

Sceneteppet trekkes delvis til side i en liten åpning, og ut kommer den lille sirkustruppen, eller kabaretensemble om en vil, som fremfører stykkets temasang, «Misery River», foran teppet.

Etter åpningsscenen dras sceneteppet helt til siden, og publikum presenteres for en svært bred og grunn scene. Scenen blir avgrenset av en bakvegg som dekker hele scenens bredde og høyde, bortsett fra øvre, midtre del. Der, på et galleri som så vidt stikker litt ut fra veggen, sitter orkesteret. Hele bakveggen er dekket av en metallisk overflate, som gir et diffust, skittent gjenskinn, og som delvis kan fargelegges av lyset – med gult lys får veggen en gyllen bronsefarge; med hvitt lys blir den kald og sølvfarget.



Bilde 43

Langsmed hele bakveggen står det, spredt utover, små kvadratiske trebord med pinnestoler på hver side, litt som på en fortauskafé. Ettersom forestillingen utvikler seg blir det tydelig at hvert bord «tilhører» en av karakterene. De fleste av karakterene oppholder seg store deler av forestillingen på scenen. Deres bord blir deres hjem eller tilholdssted. Scenografien minner om en type simultanscene som var vanlig i middelalderen, hvor en har de ulike stedene (loca)

på rekke bortover scenen, paradiset på ytterste venstre side, helvete på ytterste høyre, og skjærsilden og jordlige steder imellom. Det åpne scenegulvet i forkant var en nøytral spillplass som kunne brukes til å utvide spillet og scenene som fant sted ved de forskjellige locaene.

Analogien passer ikke nødvendigvis så godt med paradiset og helvete, men Woyzeck (og hans Marie) i skjærsilden er treffende. I tillegg blir scenegulvet foran bordene brukt som generell og nøytral spillplass, hvor de forskjellige karakterene kan komme ut fra sine respektive steder/bord og spille ut sine scener.

Scenen er, på hver ytterkant, utvidet med ekstra spillplass som går ut i salen på hver side av de fremste seteradene. Disse bryter skille mellom scene og sal noe, og skaper en enda nærere kontakt mellom aktør og publikum. De er også med på å skape en større romfølelse enn det den grunne scenen i utgangspunktet gir.



Bilde 44

Lyset fra sidescenene er ofte brukt bevisst som et kunstnerisk virkemiddel. Karakterene, som gjerne bokstavelig talt står med ryggen mot veggen, blir til tider som skulpturer i et tablå hvor lyset er det fremste visuelle virkemiddelet. Både med form og farge preger lyset scenografien

og aktørene, og skaper en tydelig visuell, malerisk kvalitet som er gjennomgående i hele forestillingen. Oppsetningen, som er basert på en versjon av Robert Wilson, Tom Waits og Kathleen Brennan, har sånn sett ivaretatt flere av Wilsons typiske, visuelle sceniske kjennetegn. Uttrykket til kostyme, maske og noen rekvisitter kan betegnes som burlesk. Sammen med det grove, litt skitne inntrykket av scenografien, og den ekspressive spillestilen, kobles det visuelle i forestillingen godt opp mot Waits' røffe musikk.

Helt mot slutten av forestillingen forandres den forholdsvis statiske scenografien. Bakveggen, som har formet og definert det grunne scenografiske rommet, begynner sakte å trekkes bakover. Bordene blir nå stående fritt, fremme på scenen, i et helt åpent scenerom. Publikum må se forbi dem, inn i det nye, dype rommet som til slutt blir tre-fire ganger så stort som det opprinnelige scenografiske rommet. Woyzeck og hans Marie inntar rommet med koreograferte bevegelser etter hvert som det blir til.



Bilde 45

Midt ute på det åpne gulvet blir den utro Marie drept av Woyzeck, og han går til slutt, med begrunnelsen at han må skjule kniven på dypere vann, uti elva (en luke i bakerste del av scenegulvet) og drukner seg. En stor, hvit og rund lysprojeksjon på høyre del av bakveggen illuderer månen, som Woyzeck henviser til i sangen han synger for Marie før drapet.

Illusjonen av elva skapes med et lysspill som danser over nederste del av veggen og gir inntrykk av månelyst som reflekteres av vannoverflaten. Scenegulvet og luken han «dukker ned i» blir skjult av røyk. Scenografien generelt er ren og i utvidelsen av scenerommet hovedsakelig formidlet gjennom lys og enkle lysprosjeksjoner.

Scenografien er anvendelig med hensyn til å etablere ulike fiksjonslag. På tross av de klart definerte kostymene og de mange sceneelementene i form av stoler og bord, er scenebildet så nøytralt at det kan fungere som mange ulike steder, i ulike fiksjoner.

De objektene som er på scenen er rene og stiliserte i sitt uttrykk, og gjør scenografien sparsom og ren, fremfor rik. Scenografien er ikke utpreget bevegelig, med kun et større skift, og ingen spesiell bruk av de bevegelige objektene på scenen. Scenografien er funksjonell, selv om den ikke utpeker seg som bevisst tilrettelagt for skuespillerne. Det scenografiske rommet er i like stor grad preget av en kunstnerisk tilstedeværelse og utforming som kommer særlig frem gjennom lyssettingen.

Skuespillernes «plassering» på scenen, med hvert sitt bord, forteller noe om karakterenes forhold seg imellom. Kostymene forteller også mye om deres rang og status. Noen utvalgte rekvisitter hjelper publikum å forstå mer av karakterene og handlingen, som for eksempel Woyzecks barberkniv og frisørutstyr og Maries barnevogn. Ellers er det lite i scenografien som forteller noe konkret om historien.

Scenografiens utforming gjør god bruk av den prosceniumsfrie scenens bredde og scenekantens nærhet til publikum. Scenens begrensede rom skaper en mer direkte kontakt med salen. Men scenografien begrenser samtidig det store scenerommet, og kan kanskje sies å gå på bekostning av de mulighetene det gir. Den grunne scenen kan føles litt snever eller «oppbrukt» etter at brorparten av forestillingen er spilt, men det gir også det avsluttende skiftet enda mer kraft – når bakveggen beveger seg bakover og scenen endelig åpner seg opp.

Ettersom forestillingen er basert på en versjon av Robert Wilson, er det forståelig nok noen trekk fra ham og 5. skift. Scenografien, inkludert lys, kostyme og maske, er ikke like abstrakt som i Wilsons egen oppsetning, men det bærer tydelig preg av å være stilrent, med en kunstnerisk (fremfor funksjonell) og visuell orientering. Scenografien har også tatt inn noen trekk fra 4. skift, i måten den forsøker å ta inn salen i scenerommet og skaper et mer helhetlig teaterrom enn det barokkscenen vanligvis legger opp til. Den utadvendte spillestilen med den litt stereotype fremvisningen av karakterene, sammen med sanginnslagene og musikken til

Waits som kan minne om kabaret og Kurt Weills teatermusikk, gir assosiasjoner til Brecht (3. skift). Men det er primært i spillet og dramaturgien, og ikke nødvendigvis så tydelig i scenografien.

KILDEN

Thranes Metode – Kilden Teater- og Konserthus, Intimsalen, 30.04.13

Kilden Teater- og Konserthus er Kristiansands nye kulturhus, som sto ferdig i 2012, og som samler Agder Teater, Opera Sør og Kristiansand Symfoniorkester. Intimsalen er en moderne black box-scene, med såkalte «catwalks» (et nettverk av gangbruer) i taket for enkelt oppheng og tilsyn av lys- og lydteknikk, og har en kapasitet på 150 tilskuere. Rommet er i anledning *Thranes Metode* delt, etter mal av en barokkscene, med et oppbygd auditorium med en konvensjonell, frontal spillplass. Første seterad står på scenegulvet.

Thranes Metode er basert på tekster av Øystein Lønn, først og fremst hans novelle ved samme navn, og låter av Thom Hell. Stykket er bearbeidet av regissør Jon Tombre, sammen med blant andre Lønn og skuespillerne, til et drama med komiske (og samfunnsatiriske) tilsnitt. Forestillingen er ment for voksne generelt, og unge voksne spesielt. Scenografien er utarbeidet i samarbeid hovedsakelig mellom Tombre og lysdesigner Carlos Valente, og med skuespillerne.

Forestillingen begynner med et nesten nakent rom, med mikrofoner fullt synlige hengende ned fra taket, en haug med pappesker på gulvet, to musikere på den ene siden og en skuespiller – liggende på gulvet mens publikum kommer inn – på andre siden av scenen. Forestillingen begynner gradvis med en langtrukken seanse som ikke gir noe tydelig startpunkt og lar publikum «bestemme selv» når de vil slutte å snakke med hverandre og begynne å følge med. Seansen er en etablering av rommet, med hovedkarakteren som bygger en buet vegg av pappeskene. Eskene utgjør, foruten noen musikkinstrumenter, alt av scenografiske elementer, i tillegg til lyset.



I et så åpent rom blir lyset av særlig scenografisk betydning, både i form av spillelys som avgrenser rom på scenen, som kunstnerisk virkemiddel, og som audiovisuelle virkemidler med videoprojeksjoner på bakveggen og på veggen av pappesker. En av karakterene, Mor, blir gjennom store deler av forestillingen fremstilt i et stort, litt påtrengende filmformat, snakkende til hovedkarakteren, hennes sønn. Mor kommer til slutt stormende gjennom veggen av pappesker som projeksjonen av henne har blitt vist på, og «raserer» så å si hele scenografien.

Bilde 46



Bilde 47

Det sparsomme og rene uttrykket gir få elementer for aktørene å bruke; men et lite spotlys og en rull med aluminiumsfolie i tillegg til pappeskene, blir flittig håndtert, og med videoene og lyset blir scenografien svært effektiv, omformbar og bevegelig. Den minimale scenografien er i høyeste grad anvendelig – eskene er til en viss grad konkrete i begynnelsen, som flytteesker, men ellers er rommet nøytralt og åpent for publikums fantasi. Omgivelsene blir hovedsakelig gitt gjennom tekst og bevegelse, og den anvendelige scenografien gjør tekstens geografiske hopp mulig.

Lyset er i forestillingens helhet forholdsvis dempet og fokusert. Musikken og den dimme lyssettingen er sterke stemningsskapende effekter, og er en definerende ramme for stykkets uttrykk.



Bilde 48

Det abstrakte, litt «tilfeldige» sceneuttrykket, den kunstneriske lysdesignen og dramaturgiens montasjepreg gir et kunstnerisk, fremfor funksjonelt, inntrykk av scenografien – oppsetningen er i seg selv eksperimentell, med et lavt budsjett og en tilsvarende minimal scenografi.

Scenografien forteller lite eller ingenting om handlingen eller omgivelsene, men filmprojeksjonene av skuespillernes ansikter gir publikum et ekstra lag til historien, og forteller kanskje noe om karakterenes indre følelser. Ellers gis stedsforklaringer gjennom tale der det trengs. Stemningene settes effektivt og formidles gjennom lys og musikk.

Mulighetene for å endre tilskuer-skuespiller relasjonen fra den typiske oppsetningen fra barokkscener er ikke utnyttet. Men scenografien og forestillingen generelt gjør god bruk av black box-scenens nøytrale rom og publikum er enda mer del av scenerommet ved at scenens bredde er større enn auditoriets, og skuespillerne beveger seg på sidene av det oppbygde auditoriet. Scenografiens løse sammensetning gir et inntrykk av en scene uten grenser, som forsterkes ved at skuespillerne går ut og inn av selve teaterrommet når de bruker dørene ut til lageret og gangen åpenlyst.

Forestillingen har noen trekk fra 3. skift. Brytningen med illusjonen og teaterrommets «magi», sammen med mye direkte henvendelse til publikum, gir assosiasjoner til Brecht og hans illusjonsbrytende teknikker. Interaksjonen mellom film og skuespillere på scenen viser noen likhetstrekk med Svoboda og hans fusjon av film, teknikk og skuespilleren, om enn i en mindre teknisk versjon. Den direkte kontakten mellom publikum og aktører, og rommets frie oppsetning og bruk, er trekk fra 4. skift hvor oppløsningen av teaterrommets vante form ofte ble utforsket. Den omfangsrike og til dels kunstneriske lysbruken gir assosiasjoner til 5. skift og fokuset på den visuelle delen av forestillingen.

Den Stundesløse – Kilden Teater- og Konserthus, Teater- og Operasalen, 18.01.13

Holbergs *Den Stundesløse* ble satt opp i Teater- og operasalen, som er bygd som en tradisjonell barokkscene, men uten en markert prosceniumsbue. Salen er mellomstor, med en kapasitet på 708, men rommet føles intimt med et relativt bratt auditorium som ligger tett opp til scenekanten.

Regissør er Bentein Baardson, scenografi av Per Olav A. Austedahl, og kostymedesign av Margrete Kristine Eskedahl. Stykket er en komedie, og er beregnet på voksne hovedsakelig.

Scenen er til *Den Stundesløse* satt opp som en tradisjonell titteskapsscene med lukkede vegger og fysiske, arkitektoniske døråpninger for inn- og utganger. Men scenerommet er uten tak, og med skjeve, noe overdimensjonerte vegger som bryter med illusjonen og gir et visst teatralt preg sammen med de «gammeldagse» fotlysene langsmed scenekanten.



Bilde 49

Scenegulvet har to nivåer, med et høyere platå på bakre del. Scenen er innredet som et herskabelig hus. Inngangsdøra til huset er midt på bakveggen, mens det er dører på begge sider av forscenen og bakscenen, ut til husets andre rom. Det er flere egnede spillplasser rundt på scenen som gir variasjon innenfor samme scenografi og gir muligheter for å anvende scenen som en simultanscene. Det gir rom for et vekslende spill med raske overganger mellom ulike spillscener, noe som blir utnyttet hyppig i en slik type forvekslingskomedie. Det er også fordelaktig med tanke på at det ikke er noen skift i forestillingen.

Regissør og scenograf har anvendt et tradisjonelt sceneoppsett til stykket og sjangeren. Stilen skal hen vise til senbarokken, noe som kommer tydeligst frem gjennom kostymene. Scenografien er rik og sammensatt, og med et tydelig nautisk preg på husets interiør – kanskje som en lokal relasjon til teaterhuset og landsdelen?



Bilde 50

Scenografien er klart definert som et hjem og fastlagt i denne fiksjonen. Den har heller ingen utpreget bevegelighet, utenom en forventet bruk av ulike rekvisitter og stoler. Det scenografiske rommet er forseggjort, men er først og fremst funksjonelt, som en ramme rundt handlingen, uten noen spesiell kunstnerisk egenfunksjon.

Den fastlagte dekorasjonen forteller om omgivelsene, og hjelper tilskueren å forstå relasjonene mellom karakterene og handlingen som finner sted innenfor husets fire vegger. Den legger effektivt handlingen til tiden stykket er satt i. Den gir skuespillerne en konkret verden å forholde seg til, og spille på.

Mulighetene for å bryte illusjonen er begrensede, men samtidig gir scenografien skuespillerne muligheten til å fordype seg i den valgte fiksjonen, og lar deres fysiske opptreden spille på stereotyper og kutymer som en gjerne forbinder med et mer klassesdelt samfunn. Scenens muligheter for innelukkede sceneoppsett er godt utnyttet, med en viss perspektivvirkning fra den adskilte salen. Ingen forsøk er gjort på å utvide det scenografiske rommet ut i salen, men teaterrommets form gir likevel en forholdsvis intim relasjon til publikum.

Forestillingen har ingen klare trekk fra noen av de fem skiftene.

Oppsummering

Dette utvalget på tolv forestillinger fra 2013/14 er for lite til å si noe definitivt om trender i scenografipraksisen i norske teateroppsetninger. Men det er likevel interessant å merke seg hvilket inntrykk det gir og om det er noen sammenfallende trekk mellom forestillingene. Likeledes er det interessant å se hvilke likhetstrekk en kan finne fra hvilke skift i det 20. århundre, og hvilke skift en ser færre eller ingen likhetstrekk fra. En del av trekkene kan være typiske for flere skift, men jeg har prøvd å fokusere på de spesielle utviklingstrinnene som kjennetegner de spesifikke skiftene, for eksempel de ulike måtene å skape ikke-illusjonistisk scenografi på, eller ulike måter å bruke lyset på. I denne oppsummeringen gir jeg en kort sammenfatning av forestillingenes likhetstrekk seg imellom og med historiske trender.

Første skift (Ca. 1900: Craig, Appia): kunstnerisk enhet, nedjustering av litteraturens dominerende rolle, tredimensjonale sceneelementer, bruk av lys/skygge, spørsmåltegn ved skuespillerens rolle, regissøren som kunstnerisk leder.

Cirka halvparten av forestillingene har mer eller mindre tydelige trekk fra 1. skift. Dette gjelder *Demoner*, *Visning*, *Kong Lear*, *Veien til Mekka*, *Mørketid*, *Hamlet* og ikke minst *Medealand*. Først og fremst sees dette gjennom anvendelige scenografier, med lite eller ingen forsøk på å skape en klart definert illusjon, og gjennom bruk av lys og skygge for å skape kontraster og tredimensjonalitet.

Scenografiene i *Visning* og *Hamlet* har en unik bevegelighet, hvor rommet omskapes med enkle grep ved hjelp av henholdsvis blinddrammene og rammeåpningen. Det er en bevegelighet som en ikke kan finne igjen i noen av de andre scenografiene, og som Craig (og senere Svoboda i 3. skift) talte for.

I *Medealand* er likhetene med 1. skift spesielt treffende. Scenens oppbygning av ulike nivåer og trapper er som tatt ut av en av Appias skisser – rene, arkitektoniske sceneelementer som komplementerer den tredimensjonale skuespillerkroppen og som forandrer utseende ettersom hvordan de mange vinklede flatene fanger lyset.

Det er kun *Demoner*, av disse forestillingene, som er satt opp på en barokkscene. De andre seks stykkene er satt opp på ulike intimsener. Men, i tråd med Appia, har ingen av dem inkludert publikum i det scenografiske rommet.

Andre skift (Ca. 1920: Bauhaus v/Schlemmer & Gropius, Piscator): abstrahering av scenebildet, videre utforskning av en mekanisert sceneaktør, politisert teater (for arbeiderklassen), utvikling av sceneteknikk, inkorporering av film/projeksjoner, utvidelse av det scenografiske rom.

Tanken om å utvide det scenografiske rommet til å inkludere publikum på forskjellige nivåer var sentral hos Gropius og Piscator. Men uten det nye teaterbygget, Gropius' totalteater, fikk de ikke realisert sine mest ambisiøse drømmer i så henseende. Tanken, som ikke er uoverkommelig (spesielt med de mange intimsener som har kommet etter 4. skift), er likevel ikke presentert i særlig grad i noen av de tolv analyserte scenografiene. Noen få av forestillingene, som *Visning*, *Hamlet* og *Thranes Metode*, gir en erfaring av et samlet teaterrom – men kanskje mest i kraft av sitt utgangspunkt med små, intime scener, og uten en sterk eller bevisst tanke om inklusjon i det scenografiske rom.

En bevisst abstrahering av scenografien og rommet ser vi eksempel på i *Mørketid*, og til en viss grad i *Thranes Metodes* pappeskeunivers. Men utover det er det ingen gode eksempler fra analysene, og en videre abstrahering og transformasjon av menneskekroppen, slik Schlemmer eksperimenterte med, forekommer heller ikke.

Integreringen av filmprosjeksjoner i *Medealand* og *Mørketid* som steds- og stemningsformidlere har likhetstrekk med Piscators tanke om projeksjoner som en viktig del av det scenografiske rommet.

Men generelt i analyseeksemplene er det få og uklare trekk fra 2. skift. Det er lite bruk av teknisk avansert scenemaskineri i de valgte forestillingene, utenom moderne lys- og lydsystem; og bruken av lys og lyd er i minst halvparten av eksemplene helt elementær (uten at det trenger å være negativt for forestillingen).

I enkelte av scenografiene er det forholdsvis tekniske konstruksjoner, som i *Forvandlingen* og *Privatliv*, og sammen med de store konstruksjonene i *Demoner* og *Woyzeck* krever disse en større sceneform med sceneapparat til å håndtere dem. Men de impliserer heller gode håndverkere enn den utforskende og eksperimenterende intensjonen overfor et teknisk avansert scenerom og bruk av den nyeste teknologien som vi ser i 2. skift, eller i 3. skift med Svoboda.

Tredje skift (Ca. 1950: Brecht, Svoboda): episk teater, elementscenografi som antyder fremfor å illudere, synlige scenografiske mekanismer, politisk og samtidsrelatert teater, videreutvikling og integrering av film og teknikk.

En ser trekk fra 3. skift i *Visning, Kong Lear, Veien til Mekka, Mørketid, Hamlet* og *Thranes Metode*.

Flere av forestillingene, som *Woyzeck*, har trekk fra Brecht i spillestil og dramaturgisk oppbygging som scenografien kan være med å legge til rette for, selv om den ikke i seg selv har klare trekk fra 3. skift. I forhold til selve scenografien er det *Mørketid* og *Veien til Mekka* som bruker enkeltelementer for å antyde en omgivelse, og sistnevnte sammen med *Kong Lear, Hamlet* og *Thranes Metode* som bevisst bryter illusjonen i scenografien og teaterrommet. Flertallet av forestillingene, ni av tolv, unngår en tydelig illusjon i scenografien, slik som Brecht og Svoboda også helst gjorde.

Bruken av flere ulike filmprosjeksjoner i *Thranes Metode* og til dels *Hamlet*, som av og til interagerer med skuespillerne i en slags dialog, har likhetstrekk med Svobodas idéer om en syntese mellom spill og film, som i *Laterna Magika*. Ellers er det lite i de tolv forestillingene som vitner om den tekniske oppfinnsomheten som Svoboda sto for, og den syntesen mellom kunst og teknologi som han (så vel som Bauhaus-skolen) ønsket.

Fjerde skift (Ca. 1960: Grotowski, Kantor): utforskning av skuespiller-tilskuer relasjoner, teater som et sosialt møte, scenografien som forutsetning for fysisk spill, utrenskning og omforming av hele teaterrommet, eksperimentering med teatrets visuelle aspekter og fiksjon.

Trekk fra 4. skift er tydelige i et flertall av forestillingene; som *Forvandlingen, Demoner, Visning, Kong Lear, Medevald, Mørketid, Hamlet, Woyzeck* og *Thranes Metode*.

Det er trekk fra 4. skift i flere av forestillingene som påvirker skuespiller-tilskuer relasjonen. Først og fremst er det bruken av intimscener, som black box-scener, som gir en annen utforming av teaterrommet og scenografien, som igjen påvirker relasjonen mellom aktør og tilskuer. Det er flere elementer som gjør at teaterrommet blir mer samlet og erfaringen mer intim og nærgående: fraværet av en prosceniumsbue eller lignende fysisk konstruksjon som skiller scene fra sal; en scene som ikke er forhøyet i forhold til nærmeste rad med tilskuere;

plasseringen av scenerom og publikum i ett rom, som regel et mindre rom; og en scene som er bredere enn publikumsområdet med mulighet til å bevege seg delvis på siden av publikum. En del av disse virkemidlene kan med hell anvendes på barokkscener, som er tilfelle i første del av *Demoner* og størsteparten av *Woyzeck*.

Med hensyn til en utforskning av skuespiller-tilskuer relasjoner er det ingen av forestillingene som utpeker seg med alternative oppsetninger av scene og sal – samtlige av oppsetningene anvender en tradisjonell oppdeling mellom spillområde og publikumsområde, slik det er oppdelt i barokksceneformen. Publikum sitter samlet, og er vendt mot et scenerom i front. Eneste fravik fra en ren oppdeling av teaterrommet er at aktørene i flere av forestillingene, som i *Visning*, *Kong Lear*, *Medealand*, *Hamlet*, *Woyzeck* og *Thranes Metode*, i noen grad kan bevege seg ut på sidene av publikumsområdet. Intimscenene er i så måte brukt for å oppnå en mindre skala og en større nærhet mellom scene og sal, slik som i 4. skift, men uten å gå helt vekk fra barokkscenens tradisjonelle oppdelte form. De blir en nærere, prosceniumsfri versjon av barokkscenen.

En åpen scenografi som i *Visning*, *Kong Lear*, *Medealand*, *Veien til Mekka*, *Hamlet* og *Thranes Metode* gir rom for skuespilleren som viktigste formidler og inviterer til fysisk utfoldelse, slik Grotowski talte for. Det fysiske spillet er ikke like fremtredende i alle forestillingene; for eksempel er talen i *Veien til Mekka* vel så viktig i formidlingen som det fysiske spillet. *Demoner* har også en forholdsvis åpen scenografi, hvor skuespillerne er mindre fysisk aktive. I *Veien til Mekka* fungerer det likevel innenfor intimscenens «personlige» møterom. På Nationaltheatrets store hovedscene skaper det en litt fattig forestilling rent visuelt. Kanskje gjør størrelsen på teaterrommet at bevegelsene virker små. Eller kanskje *Demoner* med sin åpne scenografi hadde fungert bedre på en intimscene?

I alle tolv analysene er det få store skift som krever stort maskineri og mange sceneteknikere. De forestillingene som er satt opp på de større barokkscenene utnytter muligheten for en stor scenografisk konstruksjon, men bevegeligheten i scenografiene er begrenset og krever ikke altfor avanserte transformasjoner i løpet av forestillingen. Spesielt i *Woyzeck* og *Demoner* er det eksperimentert med den tradisjonelle bruken av barokkscenen, og til en viss grad med formen, ved å etterligne flere trekk fra intimscener.

Femte skift (Ca. 1980: Lepage, Wilson): visuelt orientert teater, auteurregissøren, kunst også for kunstens egen del, scenografisk skuespiller, performance-inspirert teater.

Trekk fra 5. skift er ikke tydelige i så mange av analyseeksemplene. Men de er fremtredende i *Woyzeck*, og synlige i *Forvandlingen*, *Medealand*, *Veien til Mekka*, *Mørketid*, *Hamlet* og *Thranes Metode*.

Med hensyn til skuespilleren, og en mer visuelt orientert – nesten scenografisk – bruk av ham/henne, er det små innslag av dette i både *Woyzeck*, *Thranes Metode* og *Forvandlingen*. I sistnevnte sees dette i en mindre sekvens i begynnelsen av forestillingen hvor det rituelle, tanketomme hverdagslivet til familien blir presentert. I *Thranes Metode* og *Woyzeck* spesielt er skuespillerne som ikke aktivt deltar i scenen ofte «anrettet», sittende eller stående, opp mot veggen, i scenografiske tablåer nærmest. Balansegangen mellom illusjon og virkelighet i rolletolkningene i *Hamlet*, er typisk for både 5. skift og for Kantor som på dette området viser tendenser fremover fra 4. til 5. skift.

Medealand, *Veien til Mekka*, *Mørketid*, *Hamlet*, *Woyzeck* og *Thranes Metode* har alle ikke-illusjonistiske, stiliserte scenografier med rene flater og stemningsskapende, til dels kunstnerisk bruk av lys. Spesielt i *Veien til Mekka*, *Woyzeck* og *Thranes Metode* er lyset et eget kunstnerisk virkemiddel, som kan minne om Wilsons bevisste bruk av lys. Men jevnt over (med nevnte eksempler som hederlige unntak) er det stort potensiale for mer oppfinnsomt lysdesign. Generelt er det visuelle mindre fremtredende enn teksten og talen i de fleste av analyseeksemplene. Det er svært få tegn til et performance-inspirert teater.

Det er verdt å merke seg at alle forestillingene tar utgangspunkt i en tekst. Min scenografihistoriske oversikt fremstiller flere teorier og trender som har en grunnleggende skepsis overfor litteraturens plass i teatret. Men teksten er ikke alltid delt opp i scener og akter, og kommer ikke nødvendigvis i den tradisjonelle, lukkede aristoteliske oppbyggingen som var konvensjonen i mange hundre år, og som fremdeles er svært vanlig i kommersiell film. Teksten, og formidlingen av den, kan være formmessig fri og utfordrende i forhold til en klassisk oppfatning av en teaterforestilling.

Det har blitt eksperimentert med dramatekstens dramaturgiske former opp gjennom hele 1900-tallet, og den litterære utviklingen har fulgt – og i flere tilfeller forårsaket – endringer i teaterutviklingen, for eksempel med det absurde teater og Becketts «konsekvensfrie» dramatik, eller Strindbergs drømmeaktige skuespill. Tekster som Løveids lyriske *Visning*,

Büchners fragmenterte *Woyzeck*, eller den episodiske bearbejdeljen av Øystein Lønns novelle *Thranes Metode* er eksempler på dramatekster med en litt annerledes dramaturgisk oppbygging, som igjen påvirker forestillingen og dens visuelle utforming.

Konklusjon

I det 20. århundret har det vært en betydelig utvikling av det scenografiske rom. En jevn tilførsel av reaksjoner mot kulissescenen, naturalismens sceneestetikk og den barokke sceneformen har resultert i en utvikling av både scenografisk utforming av scenen og utforming av teaterrommet. Det har resultert i krav til større fleksibilitet i nye teaterbygg, og en økende utforskning av bygninger og steder som ikke er bygd spesielt for teater som midlertidige eller nye, permanente scener. Utviklingen av sceneformer i det 20. århundre tror jeg har vært vesentlig i etableringen av dagens brede scenekunstabegrep – i det minste for en medfølgende større aksept eller velvillighet overfor ulike typer scenografiske løsninger og teateruttrykk, gjennom etableringen av ulike scener og scenografiske rom ved siden av den tradisjonelle barokke sceneformen.

Bortsett fra de eldre barokkscenene, som Hovedscenen på Nationaltheatret eller Store scene på Den Nationale Scene, er alle de andre scenene fra analyseeksemplene bygd etter 1960. Samtlige har en større fleksibilitet enn de tradisjonelle barokkscenene. De store scenene på Kilden og Det Norske Teatret, som er bygd etter den grunnleggende malen til barokkscenen, har også en større fleksibilitet med hensyn til scenerommets utforming og nøytralitet i teaterrommet. Fokuset i 4. skift på nøytralitet, fleksibilitet og samling av teaterrommet har gjennomsyret teaterarkitekturen og nyere teaterscener. Black box-scener er like naturlige i teaterlandskapet i dag som barokkscener, og påvirkningen på det scenografiske rom har vært uunngåelig. Den påvirkningen ser vi trekk fra i den åpne, anvendelige og sparsomme scenografien i mange av analyseforestillingene, inkludert samtlige av oppsetningene på intimscenene og et par av barokksceneoppsetningene.

Min analyse av tolv forestillinger ved større norske teatre i 2013/14 viser at de fleste analyseeksemplene lar seg inspirere av det jeg har kalt 4. skift i den scenografihistoriske oversikten, spesielt ideen om en anvendelig, ikke-illusjonistisk og sparsom scenografi som muliggjør og retter fokuset mot en fysisk spillestil og bruk av scenen. De fleste analyseeksemplene henter også inspirasjon, i noe mindre grad, fra 1. og 5. skift, med en lignende ikke-illusjonistisk, stilisert scenografi med bevisst bruk av lys. Et par av stykkene henter inspirasjon fra 3. skift, med et fokus på elementscenografi og en brytning av scenografiens fiksjon og teatrets «magi», men nesten helt uten Svobodas teknologiske oppfinnsomhet. Og så å si ingen av stykkene lar seg inspirere av 2. skift, som vektla et teknologisk avansert teaterrom, som kunne inkludere tilskueren i det scenografiske rom.

Dette analysemateriale er for snevert, og temaet for komplisert, til å kunne gi noen generaliseringer. Men jeg vil likevel trekke noen (nødvendigvis forenklete) konklusjoner. Analysene kan peke i retning av en tendens som ville være interessant å se videre på, hvor stiliserte, anvendelige scenografier med et begrenset behov for teknisk avansert scenemaskineri er det som forekommer oftest og er den foretrukne scenografiske trenden i Norge i 2013/14. Dette har noe sammenheng med at flertallet av forestillingene som er analysert er satt opp på intimsener, men det gjelder også på tvers av sceneformene, inkludert de større, mer teknologisk avanserte scenene.

En mulig forklaring på populariteten til 4. skift i disse forestillingene fra 2013/14 er fokuset på friheten som en nøytral, åpen scene gir for tolkning både for skuespilleren, regissøren og tilskueren. Skuespilleren har mulighet til å uttrykke seg, fysisk så vel som verbalt, og relasjonen mellom skuespiller og publikum er lettere å variere.

Videre er det vanskelig å si noe bestemt om hvorfor scenografien ikke lar seg inspirere i stor grad av 2. skift i disse stykkene. Men mulige forklaringer kan være dagens rike tilbud på andre teknologiske underholdningsformer; eller kanskje at teknologiens økende evne til å gjøre oss til usosiale fysiske vesener i en virtuell verden er motstridende med teatrets sosiale møte; eller kanskje det er 2. skifts historiske grobunn i et politisert, dokumentarisk teater som blir for entydig eller påståelig i dagens samfunn. Sannsynligvis har det også noe med (økonomiske) ressurser å gjøre. Men det kan hende vi vil se en svingning tilbake til ideen om en ny syntese mellom moderne teknologi og teater om ikke så lenge, for eksempel gjennom integrering av ny «personlig» teknologi, som mobiltelefonen eller nettbrett, for å involvere publikum.

I alle tolv forestillingene fremtrer en meningsbærende formidling av den dramatiske teksten som et av de – hvis ikke det – viktigste elementet i produksjonen. Tegn fra et hovedsakelig visuelt orientert teater er få. Med andre ord er scenografiens primære effekt i disse stykkene gjerne funksjonell, støttende eller utfyllende. Den er i mindre grad et kunstnerisk objekt eller ett av forestillingens primærelement med en egen meningsbærende funksjon.

Kombinasjonen av gamle og nye barokksener, og intimsener av forskjellig størrelse og form, gir muligheter og forutsetninger for god variasjon og stor grad av tilpasning til ulike stykker, presentasjoner og fremstillingsformer. Likevel er variasjonen i fremstillingsformen i analyseeksemplene ikke overveldende. På intimsenerne blir nærhet, nøytralitet og åpenhet kombinert med barokksenerens oppdeling av teaterrommet. Det gir en intim, sparsom og

anvendelig versjon av barokkscenen – en adskilt scene og sal i et samlet teaterrom – som kan synes å være foretrukket i dag. Barokkscenene er i analyseeksemplene enten anvendt som de er, eller med trekk fra intimscenene for å skape et lignende, mer samlet teaterrom.

Det er selvfølgelig noe tilfeldig at formen og forholdet mellom scene og sal på de valgte analyseforestillinger ikke varierte mer, og hadde jeg sett flere oppsetninger eller valgt noen utenfor de store teaterhusene hadde det kanskje vært annerledes? Men kanskje er det symptomatisk for et ubrukt potensiale i de rike sceniske og scenografiske mulighetene? Kanskje er regissører og scenografer påvirket (bevisst eller ubevisst) av en gjeldende scenisk konvensjon som prioriterer hverken illusjon eller innlemmelse av publikum i det scenografiske rom? Kanskje den økonomiske så vel som kunstneriske teaterledelsen (bevisst eller ubevisst) foretrekker å ikke eksperimentere for mye utenfor en slik innarbeidet forestillingsform, for å gjøre det mer overkommelig og mindre utfordrende for publikum å gå i teatret?

Publikums erfaring av relasjon med aktørene og hverandre, og syn på scenografien, vil uansett variere i kraft av de ulike teaterrommene en forestilling kan presenteres i. Betydningen rommet har for utformingen av scenografien og det sceniske uttrykket er ikke definitiv, men den er betydelig. Fellestrekk i scenografien går på tvers av sceneformene, og skaper rammer som er gjenkjennelige som en teaterforestilling, men rommets størrelse og form påvirker scenens og scenografiens uttrykk og utseende. Det vil igjen påvirke resten av forestillingens elementer og publikums erfaring. Det scenografiske rom er slik bundet av de muligheter og begrensninger som gis av den arkitektoniske formen på teaterrommet.

Litteraturliste

- APPIA, A. 1919/2014. Actor, Space, Light, Painting. In: WITTS, T. B. N. (ed.) *The Twentieth-Century Performance Reader*. 3rd ed. London & New York: Routledge.
- BABLET, D. 1968. The Actor's Technique. In: BARBA, E. (ed.) *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen Drama.
- BARBA, E. 1968. The Theatre's New Testament. In: BARBA, E. (ed.) *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen Drama.
- BENEDETTI, J. 2001. *David Garrick, and the Birth of Modern Theatre*, London, Methuen.
- BERGMAN, G. M. 1966a. Antoine och Théâtre Libre. *Den Moderna Teaterns Genombrott 1890-1925*. Stockholm.
- BERGMAN, G. M. 1966b. Appia. *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*. Stockholm.
- BRECHT, B. 1940/2014. A New Technique of Acting. In: WITTS, T. B. N. (ed.) *The Twentieth-Century Performance Reader*. 3rd ed. London & New York: Routledge.
- BRECHT, B. 1973. *Om tidens teater, En ikke-aristotelisk dramatik*, København, Gyldendal
- BURIAN, J. 1971. *The Scenography of Josef Svoboda*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- BUTTERWORTH, J. M. P. 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CHRISTIANSEN, S. 1999. *Den scenografiske skuespiller*, Denmark, Multivers Aps Forlag.
- CRAIG, E. G. 1911/1957. The Art of the Theatre (1st Dialogue). *On The Art of the Theatre*. London: Heinemann.
- FISCHER-LICHTE, E. 1983/1992. *The Semiotics of Theater*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- GRAN, A.-B. 2005. *Peer Gynt - Wilsons images* [Online]. Kunstkritikk.no: Stiftelsen Kunstkritikk. [Accessed 26.02.14 2014].
- GROPIUS, W. 1961. Introduction. In: GROPIUS, W. (ed.) *The Theater of the Bauhaus*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- GROTOWSKI, J. 1968a. Skara Speech. In: BARBA, E. (ed.) *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen Drama.
- GROTOWSKI, J. 1968b. Towards a Poor Theatre. In: BARBA, E. (ed.) *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen Drama.
- HARDBERGER, O. G. B. M. M. L. 2010a. The Influence of *Scena per Angolo* on Eighteenth-Century Design. *Making the Scene, A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. San Antonio, Texas: Tobin Theatre Arts Fund.
- HARDBERGER, O. G. B. M. M. L. 2010b. The Italian Renaissance. *Making the Scene, A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. San Antonio, Texas: Tobin Theatre Arts Fund.
- HARDBERGER, O. G. B. M. M. L. 2010c. Neoclassicism and Romanticism - A Rivalry of Opposites. *Making the Scene, A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. San Antonio, Texas: Tobin Theatre Arts Fund.
- HARDBERGER, O. G. B. M. M. L. 2010d. Realism and Naturalism. *Making the Scene, A History of Stage Design and technology in Europe and the United States*. San Antonio, Texas: Tobin Theatre Arts Fund.
- KANTOR, T. 1984/2014. The Theatre of Death: A Manifesto. In: WITTS, T. B. N. (ed.) *The Twentieth-Century Performance Reader*. 3rd ed. London & New York: Routledge.

- KIRBY, M. 1995. On Acting and Not-Acting. In: ZARRILLI, P. B. (ed.) *Acting (Re)Considered. Theories and practices*. London and New York.
- LARSEN, I. 2005. *Peer Gynt - vår samtidige* [Online]. Scenekunst.no: Foreningen scenekunst.no. Available: http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_1023.nml [Accessed 26.02.14 2014].
- LEPAGE, R. 1992/2014. Robert Lepage in Discussion. In: WITTS, T. B. N. (ed.) *The Twentieth-Century Performance Reader*. 3rd ed. London & New York: Routledge.
- LEPAGE, R. 1996. Robert Lepage. In: HERITAGE, M. M. D. P. (ed.) *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*. Manchester & New York: Manchester University Press/Palgrave.
- MCAULEY, G. 1999. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, University of Michigan Press.
- PISCATOR, E. 1970. Piscator-scenens opståen og opbygning. *Det Politiske Teater*. Holstebro.
- ROOSE-EVANS, J. 2004. *Experimental Theatre, from Stanislavsky to Peter Brook*, London & New York, Routledge.
- SCHLEMMER, O. 1961. Man and Art Figure. In: GROPIUS, W. (ed.) *The Theater of the Bauhaus*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- SHEVTSOVA, M. 2006. From Ibsen to the 'Visual Book': Robert Wilson's Peer Gynt. *Ibsen Studies*, 6, 110-123.
- TROLIE, T. 2005. *Fra sublim kunst til konseptkunst, Skuespillerkunst 1750 - 2005*. Universitetet i Bergen.
- WITTS, N. 2010. *Tadeusz Kantor*, London & New York, Routledge.
- WITTS, T. B. N. 2014a. Oskar Schlemmer, Man and Art Figur. *The Twentieth-Century Performance Reader*. 3rd ed. London & New York: Routledge.
- WITTS, T. B. N. 2014b. Robert Wilson, Interview. *The Twentieth-Century Performance Reader*. 3rd ed. London & New York: Routledge.
- WOODWARD, J. B. 1965. From Brjusov to Ajkhenvald: Attitudes to the Russian Theatre, 1902-1914. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 7, 173-188.

Referanseliste bilder

Bilde 1-7, 10: hentet fra <http://library.calvin.edu/hda/node/1434>

Bilde 8: kopiert fra *The Scenography of Josef Svoboda*, s 84. Se litteraturliste: Burian 1971.

Bilde 9: hentet fra www.grotowski.net

Bilde 11-13: hentet fra www.robertwilson.com

Bilde 14: hentet fra

http://digitaltmuseum.no/search?query=peer+gynt&search_type=continue&rows=24&sort_by=&page=1&owner_filter=NF&js=1

Bilde 15-26: hentet fra <http://www.nationaltheatret.no/no/presse/pressebilder/>

Bilde 27-37: hentet fra <http://www.dns.no/pressebilder/>

Bilde 38-45: hentet fra

http://detnorsketeatret.no/index.php?option=com_content&view=article&id=75&pID=146&Itemid=198

Bilde 46-50: hentet fra <http://www.kilden.com/1489/pressebilder-tidl-produksjoner>