

TEAT350 – Masteroppgave i teatervitenskap

**Moderne scenografi i det kunstneriske teatret:
Eksemplifisert med Per Schwab på DNS**



Kristina Melbø Valvik

**Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen**

Vårsemestret, 2015

Abstract

This master thesis aims to use the term illusion and theatrical to explain the development of modern scenography in Norwegian theatre in early 1900. The terms make appearance as corresponding item to issue shifting point in scenography. Norwegian theatre expands with the intention of independency and resultation of important initiators as Henrik Ibsen, Bjørn Bjørnson and Gunnar Heiberg. The scenographer, or painter as then knew, aim for actual representation from the contemporary. Per Schwab, known as the first modern scenographer in Norway, constitute exemplification on scenography and use of space at Den Nationale Scene in Bergen in the 1930s. The scenographic potential is to embellish the dramatic action and facilitates its development as a visual aid. Researches in the archive of theatre at the University of Bergen include material as newspapers, manuscripts, staging books, sketches and photographic documentation. Well-documented European tendency and development in the 1900s combined with corresponding tendency and development in Bergen in the 1930s makes it approval to point out Per Schwab as a modern scenographer in cooperation with the director and the playwright.

Resymé

Ved å benytte et historiografisk perspektiv forsøker masteroppgaven å klargjøre hvilke egenskaper og forutsetninger som ligger i betegnelsen scenografi knyttet til det kunstneriske teatret. Dette leder frem til min undersøkelse av Per Schwab sin scenografi. Slik jeg ser det gjennom mitt arbeid med moderne scenografi i det kunstneriske teatret, kan Per Schwabs arbeid som scenograf regnes som en avgjørende faktor for reteatralisering i norsk teater. Påstanden er ikke dokumenterbar kun gjennom bokutgivelser, og er derfor underbygd med fragmenter fra teaterarkivet ved Universitetet i Bergen. For eksempel artikkelen ”Bak fasaden” i ukebladet *Revyen* som gir et innblikk i det nye tekniske apparatet ved Den Nationale Scene på 1930-tallet. Det har vist seg at arkivet inneholder en rekke kilder og referanser til Per Schwabs scenografiske virksomhet ved teatret i Bergen. På bakgrunn av bevisst og tilsiktet bruk av konvensjoner og virkemidler, der i blant teatermaskineriet, utgjør hver oppsetning et unikt og originalt scenisk uttrykk. Med kvaliteter som dette og i kombinasjon med sin moderne smak får Per Schwab en medvirkende rolle i fornyelsen av norsk teater på lik linje med utvikling i europeisk teater.

Forord

Denne oppgaven er skrevet på bakgrunn av min interesse for terminologi og grunnlagsproblemer innfor teatervitenskap. Det har vært spennende og krevende å finne frem til Per Schwabs scenografiske bidrag i norsk teaterhistorie. Arbeidet har gitt nyttige erfaringer med arkivmateriale, og kjennskap til teaterarkivet ved Universitet i Bergen. Jeg har hatt gleden av å hente frem originale sceneskisser av Per Schwab, lese tekster av Edward Gordon Craig og tilgang til norsk oversettelse av Vsevolod E. Meyerhold som ble utgitt denne våren. Gjennom prosessen har jeg opparbeidet en ny forståelse for den såkalte reteatraliseringen i Europa på begynnelsen av 1900-tallet, og hvordan den gjør seg gjeldene i norsk teater.

Takk til arkivar Tove Jensen Holmås og professor Tor Trolie for råd og tilgang til Per Schwabs etterlatte materiale i teaterarkivet ved UiB. En spesiell takk til professor Knut Ove Arntzen for veiledning, faglig bistand og inspirerende samtaler. En takk til min far Bjørn Kåre Valvik som har gjort korrektur på oppgaven, og takk til Frode Boris Bakken for gjennomlesning av det engelske sammendraget. Til slutt vil jeg takke Tina H. Engedal for to fine år sammen på mastergrad i teatervitenskap i Bergen.

Bergen, Mai 2015

Kristina Melbø Valvik

Innholdsfortegnelse

Abstract og resymé	3
Forord	5
1. Innledning.....	8
1.1 Problemstilling og metode	8
1.2 Per Schwab og norsk teaterhistorie.....	11
1.3 Det nye tekniske apparatet ved Den Nationale Scene	15
2. Historiografisk perspektiv.....	19
2.1 Historisme: arkitektur og dekor	19
2.2 Før modernismen i teatret	27
2.3 Fremveksten av det moderne teater 1890-1930	33
3. Manifester for moderne scenografi	41
3.1 Edward Gordon Craig	41
3.2 Adolphe Appia	47
4. Analyse.....	50
4.1 Metode og overføringsverdi.....	50
4.2 Scenografi under Hans Jacob Nilsens sjefstid på DNS	51
4.2.1 Analyse av Piker i uniform	51
4.2.2 Analyse av Bøddelen	52
4.2.3 Analyse av Vår ære og vår makt.....	57
4.2.4 Analyse av Brøl Kina.....	68
4.2.5 Analyse av Nederlaget	73
5. Drøfting av analyse og historiografisk perspektiv	77
5.1 Funn i analysen	77
5.2 Scenografi som forskningsgjenstand	79
5.3 Moderne scenografi i det kunstneriske teatret	81
Avslutning.....	84
Anvendt litteratur	86
Bildeliste.....	92

1. Innledning

1.1 Problemstilling og metode

Problemstilling

Oppgaven presenterer den moderne scenografen som en del av reteatraliseringen i norsk teater på 1920- og 1930-tallet. Jeg tar utgangspunkt i teatermaleren Per Schwab som i forbindelse med ansettelsen på Den Nationale Scene i Bergen i 1934 markerer seg som en moderne scenograf i det kunstneriske teatret. Schwab kommer inn i norsk teater etter en effektivisering av sceneutstyret og installasjon av rundhorisonten og dreiescenen. Selv om maskineriet var primitivt sammenlignet med andre nordiske og europeiske teatre, utgjorde det en forutsetning for moderniseringen av norsk teatertradisjon. Jeg knytter modernisering til den tekniske utviklingen, estetikk og holdning i europeisk teater på begynnelsen av 1900-tallet. Begreper som romlig, frontal og stilisering benyttes om moderne scenografi med opphav i Adolphe Appia og Edward Gordon Craigs manifest under den såkalte reteatraliseringen. Det innebærer en bevisst og tilsiktet bruk av konvensjoner og virkemidler på scenen slik at hver oppsetning er unik og original. Spesielt er Edward Gordon Craig sin artikkel ”The art of theatre” fra 1905 avgjørende i utviklingen av regi og scenografi på 1900-tallet. Det er et brudd med det litterære teatret i den forstand håndverkstradisjonen går over til å bli virkemidler, og den dramatiske teksten blir en del av et gjensidig forhold mellom scenografi, regi og skuespillerkunst.

Masteroppgaven tar utgangspunkt i kilder og referanser til Schwab sitt scenografiske arbeid gjennom arkivmateriale fra teaterarkivet i Bergen. Teaterkritikk, intervjuer, artikler og andre kilder fra arkivet viser til hvordan Schwab sitt scenografiske arbeid har betydning for utviklingen av moderne scenografi i norsk teater. Det er blant annet denne *moderne* holdningen Hans Jacob Nilsen argumenterer for når han ansetter Per Schwab på teatret fremfor andre etablerte norske teatermalere. Samarbeidet mellom Per Schwab, Hans Jacob Nilsen og Nordahl Grieg har vist seg å være anerkjent som kunstnerisk sterkt i sin samtid, og er fortsatt regnet for å være viktig i forbindelse med impulser fra Sovjet-russiske strømninger, svensk ekspresjonistisk miljø og tysk teater. Det er først og fremst i denne perioden Schwab får størst betydning i og med etableringen av moderne scenografi. Samarbeidet mellom regissør, scenograf og dramatiker om et helhetlig scenisk uttrykk danner grunnlaget for modernisering av norsk teater. Spesielt tydelig er dette i forbindelse med begrep som monumental-realisme der scenografi er satt i sammenheng med en ytre psykologisk-realistisk

spillestil. Denne formen for scenografi som virkemiddel i tolkning av dramatisk tekst og rammen for handling i tid og sted har dominert moderniseringen av norsk teatertradisjon.

Min oppgave handler om å gjøre seg kjent med tendenser og oppfatninger av scenografi i en gitt periode. Utgangspunktet for å belyse scenografi på 1930-tallet ligger i en skissering av det sceniske uttrykket fra antikken og opp til Per Schwabs virksomhet ved Den Nationale Scene. Det er gjort flere funn i arkivet som er brukt til å bekrefte egenskaper og forutsetninger i moderne scenografi med utgangspunkt i europeisk teaterhistorie. Jeg foretar en tentativ tilnærming til utviklingene i dekorasjonskunsten og benytter betegnelsen scenograf om Per Schwab. Scenograf kommer inn som yrkestittel i norsk teater på 1970-tallet, og en går vekk fra tittelen teatermaler. En kan argumentere for kvaliteter ved Schwabs scenografi, arbeidsmetode og samarbeid med regissøren som sammenfallende med nye kvaliteter i scenografens virksomhet i teatret.

Metode

Oppgaven gir ikke en kronologisk narrativ fremstilling, men benytter diakrone og synkrone linjer i historien, samtidig. Det vil si at jeg ser på relasjoner samtidig som jeg trekker den lineære linjen. Innledningsvis presenterer jeg utvikling og tendenser i norsk teater i tidsspennet 1880-tallet til 1930-tallet, regnet for norsk teaters gullalder og grunnlaget for den såkalte Ibsen-tradisjonen. Dette gir et utgangspunkt for å se på tradisjon og modernitet i Per Schwabs scenografi. Videre gir jeg et innblikk i hvilke mulighet og begrensninger som ligger i det tekniske apparatet på Den Nationale Scenen på 1930-tallet. Jeg tar utgangspunkt i en artikkel fra ukebladet *Revyen* fra 1933 som tar for seg det nye tekniske apparatet på Den Nationale Scene. Kilder og referanser fra 1930-tallet viser til et effektivt og virkningsfullt bruk av det tekniske apparatet i Per Schwabs scenografi.

Fremveksten av det moderne teatret tar utgangspunkt i europeiske tendenser i årene omkring 1900. Blant annet er forståelse for teaterbygget og scenens arkitektoniske utforming en forutsetning for å se på scenografi i lys av en reteatralisering. Det historiografiske perspektivet tar utgangspunkt i scenografi og viser til dets betydning under ulike konvensjoner og oppfatninger. Med denne skisseringen etablerer jeg min forutsetning og bakgrunn for mitt arbeid med, og fremleggelse av arkivmateriale på Per Schwab sitt scenografiske arbeid på 1930-tallet. Det ligger historiografiske premisser til grunne når en viser til utvikling og modernisering av konvensjoner innenfor et definert tidsrom.

Oppgaven gir ikke et biografisk utlegg om Per Schwab, men retter seg mot det scenografiske arbeidet og dets betydning i norsk teaterhistorie. Per Schwabs forståelse for det moderne teatret og dets virkemidler er dokumentert og eksemplifisert i fem forestillinger i tidsrommet 1934-1937. I dette tidsrommet har Pre Schwab et tett samarbeid med Hans Jacob Nilsen og Nordahl Grieg. Stykkene jeg tar utgangspunkt i er: *Piker i uniform* av Christa Winsloe, *Bøddelen* av Pär Lagerkvist, *Vår ære og vår makt* og *Nederlaget* av Nordahl Grieg og *Brøl Kina* av Sergej Tretjakov. Analysen retter seg mot scenografi og rombruk. Både *Piker i uniform*, *Vår ære og vår makt*, *Brøl Kina* og *Nederlaget* ble satt opp i regi av Hans Jacob Nilsen. *Bøddelen* hadde gjesteregi av den svenske regissøren Per Lindberg.

Analysen tar utgangspunkt i kilder og referanser i vitenskaplige monografier, biografier, regibøker, brukte manuskripter, aviser og tidsskrifter. Jeg benytter sceneskisser og fotografier av scenografien til de ulike forestillingene som utgangspunkt for å beskrive det sceniske uttrykket som en fra kilder og referanser har tilgang til i form av inntrykk. Analysen vil være preget av at den er satt sammen under et formål om å vise til modernisering av scenografi på 1930-tallet. Gjennom de utvalgte teaterforestillingene ønsker jeg å dokumentere den scenografiske delen i det sceniske uttrykket. Utvalget av forestillingene er gjort på bakgrunn av Knut Nygaard og Siren Leirvågs omtale av de gjeldene forestillingene.

1.2 Per Schwab og norsk teaterhistorie

I Berit Erbes tekst *Norsk teater vokser fram* redegjør hun for utviklingen av et profesjonelt teatermiljø i Norge. Hun viser til de ”dramatiske selskaper”, amatører som dyrket teater, fra 1700-tallet og helt opp til 1830-årene. Tradisjonelt var teatret en sosial aktivitet sentrert rundt eventyrlige intriger, overraskende hendelser og mytiske hemmeligheter, og i suggerende miljøer med raske sceneskift (Erbe, 1981, s.287). Gjennom kunstneriske ledere med impulser fra Europa, spesielt Tyskland, fikk dramatikk og skuespillerkunst større oppmerksomhet. Blant annet gikk skuespilleren vekk fra å deklamere tekst og over til å formidle dramatikkenes budskap gjennom handling i scenerommet blant annet ved brukervennlige dekorasjoner. Fornyelsen i andre halvdel av 1800-tallet er knyttet til ”forandring av spillerom, scenografi, lydregi, masseregj og en ny scenisk fortolkning av tidens samfunnsdrama” (Erbe, 1981, s.296). I tillegg etableres det en ny sosial profil og teatervaner i tilknytning til teatret. Det er en ny publikumssammensetning og forventning fra tilskuerne. ”Innenfor norsk teater innebar siste halvdel av 1800-tallet rent kunstnerisk en kamp for et nasjonalt teater. Det som europeisk teater hadde hatt tid til å utvikle på to-tre hundre år, måtte norsk teater innhente på et halvt århundre” (Erbe, 1981, s.297). Berit Erbe ser norsk teater på lik linje med europeisk tradisjon når det lyktes å få frem et samspill mellom skuespilleren, handlingen og rommet under realismen i norsk teater mot slutten av 1800-tallet.

I avhandlingen *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater* ser Berit Erbe på Bjørnsons virke ved Christiania Theater. Hun mener innsatsen som sceneinstruktør og skuespiller dannet grunnlaget for gullalderen i norsk teater. Den regnes som perioden fra forrige århundreskifte. ”Forholdene på Christiania Theater i denne perioden var inspireret af Björn Bjørnsons erfaringer og ideer fra de foregående 7 år som han hadde tilbragt rundt i Europa som led i sin lange utdannelse” (Erboe, 1973, s.II). Gjennom disse impulsene mener Erboe at norsk teater kommer bort fra den deklamatoriske spillestilen etter dansk tradisjon. Deklamasjon innebærer fremførelse uten akkompagnement av spill eller fortolkende gestikk etter den retoriske tradisjonen fra Quintilian. Videre skriver hun, ”Det som europæisk teater hadde hatt tid til at utvikle i løbet av 200 til 300 år måtte norsk teater indhente på et halvt århundrede” (Erboe, 1973, s. i). Erboe mener norsk teater er likeverdig Europeisk utvikling i forbindelse med etableringen av et eget Nationalteater og som hun skriver, ”Realismen i slutningen av det 19. århundrede var det første forsøk innen for norsk teater, hvor det lykkedes at få en enhed frem i teatrets udtryksform” (Erboe, 1973, s. i). Bjørn Bjørnson plasserer hun mellom det idealistiske

teatret og det realistiske teatret, som to ytterpunkt i utviklingen fra romantikkens tegn til naturalismen. I forlengelsen av August Comtes etablering av begrepet sosiologi, og derav debatter og diskusjoner angående sosiologiske spørsmål, erobrer samfunnsstykkene teatret. Disse kjennetegnes av samfunnskritiske dialoger satt til en borgelig atmosfære. Erboe peker ut to retninger i det realistiske teatret som etterstreber virkelighetstrekk i det ytre, og psykologisk karakter i det indre. På den ene siden en borgelig realisme knyttet til sosiologiske trekk, og på den andre siden en monumental-realisme i forbindelse med historisme. Begrepet historisme vokser ut av naturvitenskapens blomstring, kapitalismen og industrialiseringen. I følge Erbe utgjør historisme en ytre tilnærming til det indre gjennom historisk gjengivelse av virkeligheten i scenebildet og kostyme. ”Brugen af lys- og lydeffekter, av dekorationer og rekvisitter er yre elementer der har indflydelse på det menneskelige slind så vel hos skuespiller som hos publikum. De brugdes ikke alene for den sceniske virkings skyld, men også for at få en indre sandhed frem hos skuespilleren. Det ville være vanskelig at skade en indre sandhed, hvis det yre virket påtrængende illusions ødeleggende” (Erbe, 1973, s.XI). Erbe ser nødvendigheten av en ytre tilnærming til det indre i utvikling vekk fra det deklamatoriske og til en mer virkelighetsnær spillestil. Siren Leirvåg finner de samme kriteriene i Henrik Ibsens sceneanvisninger. ”Kravet om realisme i registilen, med detaljerte tidsriktige kostymer og scenografi, samt grupperinger på scenen for å skape samspill mellom skuespilleren, preget også Ibsens nøyne sceneanvisninger” (Leirvåg, 1992, s.8). I den forbindelse knytter Leirvåg den såkalte Ibsen-tradisjonen til etableringen av den europeiske realismen i norsk teater. Det forklarer hun ved å vise til Erbes beskrivelse av fremveksten av realismen i europeisk teater på 1880-tallet. Teatret ønsket et nytt drama, en ny spillestil og en ny iscenesettelse. Henrik Ibsen bidrar i følge Leirvåg både i innhold og i form.

Gullalderen i norsk teater kulminerer med Nationalteatret og gjør seg gjeldene i 1930-årene og frem til krigen. Den vanskelige økonomien gikk igjen hos samtlige teatersjefer, og var en faktor for den sene fornyelsen, tross høy og jevn kunstnerisk kvalitet ved teatrene. Den fornyelsen som var gjeldene i Europa i valg av repertoar, spille- og registil rundt 1900 ble først å se i norsk teater utover 1920-årene. Det første modernistiske på norske scener er betraktet som Johanne Dybwads iscenesettelse av tyskeren Ernst Tollers *Hoppla, wir leppen* i 1928 på Nationalteatret. Steinar Wiik bemerker at forestillingen ”var et tegn på at norsk teater søkte nye veier” (Wiik, 1981, s.273). Når han heller plasserer den kunstneriske fornyelsen til Den Nationale Scene i Bergen, er det på bakgrunn av at forestillingen ikke var helt *kunstnerisk forløst*. ”Den mann som kom til å fornye norsk teater i 1930-årene og som,

når det gjaldt å bringe det kontakt med européisk strømninger, spilte noe av den samme rolle som Bjørn Bjørnson hadde gjort vel 50 år tidligere, var Hans Jacob Nilsen (1897-1957)” (Wiik, 1981, s.273). Hans Jacob Nilsen var ansatt som sjef, instruktør og skuespiller på Den Nationale Scene. Han var inspirert av russisk teatermiljø etter opphold i Sovjet, og hadde innblikk i moderne teaterteknikk fra reiser i Europa. Aktuelle begivenheter fra samtiden, som militær opprustning, nazistenes fremgang og jødeforfølgelsen i Tyskland, Etiopia-krigen, Japans militæraksjon mot Kina og den spanske borgerkrigen avspeiles i Hans Jacob Nilsens repertoarføring¹. Hans Jacob Nilsen gjorde et avgjørende arbeid i etbalering av regiteater i Norge.

I avisutklipp og teaterkritikker er det utover 1930-tallet økende oppmerksomhet på den nye instruktørrollen i teatret. Blant annet kan en se det i et intervju med Gyda Christensen under tittelen ”Hva er årsaken til teaterkrisen? – omkledningen eller de dyre teaterbilletter?”. I intervjuet kommer de inn på instruktøren og spørsmålet om teatrets konkurranse fra kinoene. Christensen med gjesteinstruksjon på Den Nationale Scene med lystspillet *Du har lovet mig en kone* av Finn Bø anser ikke filmen som en trussel for teatret. Det er ikke mediet som trekker publikumet, men den som står bak filmen. ”Se bare på filmen. Hvis en film virkelig er fremragende, skyldes det i første rekke instruktøren som har laget filmen, og det samme gjelder også for teatrene” (Teaterarkivet, ukjent forfatter, 1934). Videre referer hun til sin ansettelse hos Max Reinhardt i Berlin. ”Han var jo den første som begynte med å la de stykker hans teatre spilte instruere av forskjellige instruktører, og dermed skapte han en ny linje i teatrets utvikling” (Teaterarkivet, ukjent forfatter, 1934). Likehetstrekk finner en i repertoaret og sjefsstillingen til Hans Jacob Nilsen. Christensen viser til hvordan hun kun er iscenesetter, og ikke deltar som skuespiller. ”Som regel krever instruksjonen en fullt og helt. Hvis jeg hadde god tid til å sette meg inn i en rolle, kunde jeg kanskje spille med, men som regel får jeg ikke det. Jeg har derfor valgt bare å være iscenesetter” (Teaterarkivet, ukjent forfatter, 1934).

Med ny forståelse og holdninger til teatret får instruktøren nye oppgaver. På den måten forsterker teatret den kunstneriske posisjonen, der instruktøren blir den overordnede for de ulike elementene i teaterforestillingen som skuespilleren, scenografen og den dramatiske teksten. Teatret som håndverkstradisjon og formidler av forfatterens tekstelige arbeid erstattes

¹ (Nilsen, 1997, s.79).

av en mer teatral karakter. Dette er et poeng som går igjen i manifeste og artikler angående det nye styrende leddet i teatret. Edward Gordon Craig og Adolphe Appia er tatt med i oppgaven som to sentrale teatermenn i fremveksten av den nye rollen i teatret, regissøren.

Per Schwab (1911-1970) kommer ung til Bergen, 22 år. ”Det var en stor-svensk bohem med flere års erfaring fra kretsen rundt Operakällern som kom til provinsbyen, og noen og en hver undret seg vel på om dette egentlig kunne gå godt” (Teaterarkivet, Signatur A.H.M., 5-8-70), skrives det i en nekrolog til Per Schwab. Ankomsten er i avisen beskrevet slik: ”Den 1. august 1934 steg en slank yndling iført spaserstokk, gule skinnhansker og gamasjer ut av nattoget på jernbanestasjonen i Bergen” (Teaterarkivet, Signatur Alham, 5-9-59). Per Schwab var utdannet ved Kungliga Akademi för de fria konster, med elevtid hos professor Isaac Grünewald, Carl Wilhelmson og Birger Simonsson. Foreldrene var malere, professor Eigil Wilhelm Schwab og malerinnen Anna Axén. Hans Jacob Nilsen begrunner valget av den svenske scenografen med Schwabs sans for moderne teater og dets virkemidler. I tillegg tilfredstilte Schwab kravene om produktivitet, god smak og fargesans, scenetekniske ferdigheter som forenkling og praktiske løsninger, et innblikk i stilarter og en kombinasjon av å være kunstner og arkitekt. Utvikling av maskineriet og ny lysteknikk åpnet for nye former for scenerom og nye metoder og virkemidler knyttet til skuespiller- og regikunst. Den moderne smaken hos Per Schwab virker avgjørende for gjennomføringen av Hans Jacob Nilsens repertoar.

Signatur JØA. plasserer Per Schwab mellom den norske teatermaleren Race Raheny og den norsk/russiske Alexey Zaitzow. Dekorasjoner som skapende kunst fremfor et håndverk, skiller Per Schwab fra andre norske teatermalere som for eksempel Raheny. Race Raheny fulgte sceneanvisningen fra dramatikerne innenfor gitte konvensjoner. Med andre ord betraktet han den nye retningen med forenkling av dekorasjoner og arbeid med farge og lys som ”vanskelig å forlike seg ved”. Han bekjefteiget seg med virkelighetsnære dekorasjoner, ofte representasjon av historiske miljø. På den måten fremstod Alexey Zaitzow som nyvinnende og eksperimentell. Han benyttet figurative motiver og stilisering der han spilte på kontraster mellom lys og skygge ved hjelp av moderne lysteknikk. Imidlertid benytter han malte dekorasjonsflater, der Schwab benytter romlige elementer. Sånn å forstå representerer Zaitzow den symbolistiske strømmingen i norsk dekorasjonskunst, der Per Schwab i større grad virker under reteatraliseringens holdning og estetikk. Utover 1920- og 1930-tallet får teatralitet en sterkere posisjon i det kunstneriske teatret. Per Schwab viser innsikt i en ny

tilgjengelig sceneteknikk og bruken av denne. Han representerer en ny form for skapertrang hos teatermaleren. I et Intervju med signatur JØ. svarer han på sitt forhold til dramatikerens sceneanvisninger. ”Jo. Nei, opriktig talt, vi følger dem ikke, det skulde ellers se nydelig ut.... Aristofanes, Shakespeare, Ibsen og Stein Bugge – god dag forresten – skrev med høist forskjellig sceneteknikk for øie. Og dessuten – også en teatermaler må ha lov til å føle litt skapertrang, være fri” (Teaterarkivet, Signatur JØ., 1934). Videre beskriver Schwab teatermalerenes egenskaper der han må være maler og arkitekt, og deretter være *alt*. Han eksemplifiserer med oppførelsen av *Piker i uniform*.

”Der skal bl.a. henge et kjempeportrett av Fredrik Willhelm av Prøisen, noget slikt som 5-6 meter høit, en må altså være portrettmaler. En skal også vite hvordan en liten uskyldig skolejomfru har det på sitt rum – det er lettere å male kongelige pauluner...” (Teaterarkivet, Signatur JØ., 1934).

Det er spesielt forståelsen for scenografi som en del av den tolkende prosessen og virkemiddel for regissøren som poengterer utviklingstrekkene og fremskittene i Per Schwabs scenografiske arbeid, og samarbeid med regissøren.

1.3 Det nye tekniske apparatet ved Den Nationale Scene

I 1909 ble teatret i Bergen flyttet til østsiden i et bygg tegnet av arkitekten Einar Oscar Schou. Den Nationale Scene, som det etter hvert skulle hete, hadde fått en egen komité i 1895 med formål om å bygge et nytt teater som kunne ”erstatte Komediehuset med et større og mer tidsmessig teaterbygg, noe som lenge hadde vært et savn. Det første spesialbygde teatret i Norge holdt til i det gamle komediehuset på vestsiden av Engen i Bergen. Institusjonen ble etablert av Bergens Teaterforening, stiftet i 1872 for å sikre en norsk nasjonal scene i Bergen, og bygget av Major Carl von Kühle, stifteren av Det dramatiske Selskab. I følge boken *Hundre år på Engen* var Komediehuset Nord-Europas eldste borgelige teaterscene. Med Ludvig Holbergs komedie *Den Vælsindede* den 2. januar 1850 åpner teatret med et profesjonelt norsk skuespillerensemble ledet av Ole Bull. Etter tretten år går det konkurs, bygget blir da leid ut fra Det dramatiske Selskab til omreisende teater- og operaselskaper fram til 1876. På nytt prøves det å etablere et fast skuespillerensemble i Bergen. Bergens nye Theater, etter initiativ fra Bergens Teaterforening, har premiere på Henrik Ibsens *Hærmændene paa Hælgeland* 25. Oktober 1876 i Komediehuset. Det er dette skuespillerensemblet som flytter inn i det nye teaterbygget på Engen i 1909². ”Nå tilfredstilte ikke lenger den gamle kasse verken publikums eller den moderne scenekunstens krav, bygget

² Komediehuset går tapt i flyangrepet høsten 1944.

var nedslitt og utradisjonelt” (Ukjent forfatter, 2009, s.8). Fram mot 1930 bestod scenebildet på Den Nationale Scene av dekorasjoner og kulissedeler malt av Nationaltheatrets teatermaler Jens Wang.

Vi kan forstå begeistringen hos bergenserne over ett nytt sceneteknisk apparat på Den Nationale Scene i en artikkel fra ukebladet *Revyen* 2. Årgang, nr.37, fra 1933. Ukebladet skriver om det nye tekniske apparatet i byens teater under tittelen ”Bak Fasaden”. Journalisten (Red. Cand. Filol. Bernt Lorentzen) åpner med å erklære teatret for det fremste medium for illusjon.

”Illusjoner er den dyreste kargo man kan føre med sig på sin livs vei, sa realismens filosofer. Hvortil metafysikerne svarer, at det dog er dem vi lever for. Det er betraktninger, som hver får ta sin egen innstilling til. Men der er ingen, som har større grunn til å sanne dem begge enn teaterfolk har. Og heller ingen som bedre vet, at illusjonen er skjørt stoff” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.8).

Lorentzen ser den ytre rammen som forutsetning i teatret. Den ”skaper illusjon over opptrinnet og miljø for skuespillets skikkelser, som koncentrerer handlingen og som flytter publikum hypnotisk fra tid til tid og fra sted til sted” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.8). På bakgrunn av dette, og kjennskap til engelsk teatertradisjon³, viser han til en ytre illusjonstrend i europeisk teater. ”Derfor ser man da også, at teatrene verden over stadig legger mer vekt på utstyr og scenebygning” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.8). Det gjør at oppgraderinger i Den Nationale Scenes sceniskeapparat er etterlengtet blant teateret og dets publikum. I den forbindelse har ukebladet satt av tre fulle sider til det nye teatermaskineriet ved teatret i Bergen.

Det er spesielt den nye evnen til å variere dekorasjonene som blir trukket fram i artikkelen. I tidligere praksis var det vanlig å kjøpe faste dekorasjoner, som for eksempel Jens Wangs malte kulisser. I disse scenerommene var det et malt bakteppet, settstykker og møbelgrupperinger til skuespilleren.

”Akk, det var en gang et rokokkomøblement, stillet op i stive geledder, og som gjennom slektledd tjente til å gi den fornemme, luksuriøse bakgrunn for societetsdramaet. Og der var et barokkmøblement, som veltet sig inn på scenen og albuet skuespillerne tilside. Det var de samme tapeter i miniveggen i Pers stue og Påls

³ ”Old Vic. Theater, Londons mest trofaste Shakespeareteater” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.8).

kontor. Hver gang man gikk i teatret, var det som å komme på visitt i en velkjent leilighet” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.8).

Det nye maskineriet ”glir stillferdig og friksjonsløst” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.8), opp mot den gamle sceneløsningen der det i ”mellomaktene dundret og banket (...), som om man var i ferd med å ombygge hele teatret” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.8). Det er et nytt, mindre teknisk begrensende sceneapparat teatret kunne ta i bruk. Likevel er det ikke før Per Schwab kommer inn på teatret at en får se apparatets fulle potensial.

Når Lorentzen går nærmere inn på teatermaskineriet avkrefter han dybdeillusjonen fra det barokke kulisseteatret ved å vise til scenens størrelse som mindre enn teatersalongen. Han avklarer videre at scenen er mer enn hva som er synlig for publikumet. Først og fremst ved å vise til det høye luftrommet, som er en viktig forskjell fra den gamle scenen i Komediehuset og til teateret på Engen. Et viktig tilskudd er scenebelysningen.

”I forgrunnen er der rader av armaturer til fotlys, overbelysning og sidebelysning. En stor hevbar lysbro med sterke lyskastere belyser rundhorisonten, et skjerm Brett 15 meter høyt, som trekkes i en halvcirkel rundt scenen og danner bakgrunn.

Rundhorisonten er hvit, men lyskasterne kan bemale den med et helt spektrum av farver” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.9).

Han fortsetter med å introdusere dreiescenen. ”På scenegulvet er der innlagt en dreiescene, en cirkelrund skive, hvor man kan stille opp scenen for tre akter ad gangen. En tredjedels omdreining, og så er scenen på plass til neste akt” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.9). Det er interessant når han etter å ha listet opp kulisser, bakteppe og møbellager skriver, ”Og som om ikke dette var nok, er der egen malersal og eget snekkerverksted som stadig produserer nytt” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.9). I det nye bygget til Schou, i 3.etasje, lå malersal og snekkerverksted. Selv om det var lite nytt som ble produsert de første årene etter 1909, mye på grunn av stram økonomi, er dette en viktig overgang til et moderne teater der scenebildet blir et fortolkende element, og følgelig forskjellig fra oppsetting til oppsetting. Dette åpner for et større samarbeid mellom dramatikk, regi og scenografi. Eller som journalisten av artikkelen skriver ”Og her er det der etableres et intimt samarbeid mellom forfatteren, instruktøren og teatermaleren” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.9). Videre kommer han inn på avlitterariseringen i teatret, der den generelle oppfatningen er at forfatteren har gjort sitt når han har skrevet stykket. ”Kyss mig på mandag, sier sceneinstruktøren og vender sig bort med avsky. Enda mere pleier forresten skuespillerne å ergre sig over alle anvisninger på hvordan replikkene skal sies” (Teaterarkivet, Lorentzen,

1933, s.9). Han ser svakheten i forfatterens sceneanvisninger i mangelen på stil og dramatisk innhold. Disse bemerkningene fremgår som digresjon når han avbryter med å vende tilbake til samspillet mellom sceneinstruktøren og teatermaleren. Deres oppgave er å skape det rette miljøet omkring skuespillets mennesker og handlinger.

”Men hva er det rette miljø? Skal man opføre Ibsen innenfor en ramme av århundreskiftets plysj og prismelamper, slik som han selv tenkte sig det? Eller skal man utstyre salongen i den funkisstil, som en så bisarr dame som Hedda Gabler kunde tenkes å ville anlegge nu for tiden? Skal man gi Oscar Wilde en komfortabl, lett frivol, norsk rikmannsleilighet å boltre sig i? Eller skal man plasere ham i en stiv engelsk herregård, hvor en norsk publikummer vilde rødme og blekne om hinannen, om han skulde delta i en slik konversjon?” (Teaterarkivet, Lorentzen, 1933, s.9).

Etter utteles av Per Lindberg⁴ er teatret regnet som godt teknisk utstyrt, bedre enn Nationalteatret i Oslo, men hører til en sjablong fra før krigen, som regnet med helt andre behov enn 1930-tallet. Først og fremst i belysningsteknikken som er tung og ujevn. På den måten får det sceniske uttrykket en stofflig og kompakt kvalitet. Det nye tekniske apparatet skal bli avgjørende for Hans Jacob Nilsen og Per Schwabs samarbeid på Den Nationale Scene.

⁴ ”På sett og vis er nok Den nationale Scene godt utstyrt i teknisk henseende, adskillig bedre enn Nationalteatret i Oslo. Men det er bygget over sjablongen fra før krigen, som regnet med helt andre behov enn man gjør idag. Det gjør sig sterkt gjeldende for belysningseffektens vedkommende, det blir tungt og ujevnt, og det kommer likesom for meget materie over spilllets gang, det blir for stofflig, for kompakt” (Teaterarkivet, Bergens aftenblad, 1934).

2. Historiografisk perspektiv

2.1 Historisme: arkitektur og dekor

Teatret som dominerer i Europa springer ut av renessansens forsøk på å gjenskape det antikke teatret fra ca. 600 f.Kr til ca. 300 e.Kr. Det er vanskelig å gå utenom antikken i en dypere forståelse av teatret på 1900-tallet. De såkalte Dionysosteaterene bestod av et sirkelformet området, *orkhestra*, nært knyttet til en bergslutning der publikum var plassert rundt spilleplassen, *theatron*. *Orkhestra* kommer av gresk og betyr danseplass, det var her *koret*, et kultisk sangfellesskap, opptrådte. I begynnelsen regner en med at benkene var i tømmer, deretter gjort i stein, og tilslutt utvidet til den dobbelte størrelsen. Etter hvert fikk dramatikken et mer kompleks persongalleri, der tre skuespillere benyttet masker og kostymer for å fremstille de ulike karikaturene. Et fast trebygg tilknyttet den bakerste delen av *orkhestra*, kjent som *skene* det greske ordet for garderobetelt og/eller scenehus, får på 400-tallet f.kr. funksjon som bakgrunn for spillet og utgangspunktet for skuespillerens entre. Ved hjelp av malte skjerm- *pinakes* og triangelformede prismer med ulike bilder på hver side- *periaktoi* ble bakgrunnen dekorert. Etter hver falt det klassiske repertoaret der skuespillerne førte dialog med koret bort til fordel for borgelige komedier forstått som beskrivelser av samfunnet. Slik forsvant også korets sentrale plass. Man flyttet skuespillerne opp på et podium i tre foran og knyttet til *skene*.

Richard Leacroft har tatt utgangspunkt i vasemalerier og gjengir en mulig utforming av *skene* med trerampe fremfor⁵. Tegningen viser et bygg med en dobbeltdør sentrert på midten. På yttersidene er det to mindre dører, *paraskenion*, som har et utspring av tre og en baldakin. Et flatt tak strekker seg mellom dørene på yttersidene og dette ble bruk av guder eller andre opphøyde roller. Ofte er ankomsten av guder via *deus ex machina*, en enkel kran som kunne løfte skuespilleren opp fra bakken. Med den nye bakgrunnen fikk skuespillerne nye entreer. I tillegg til de tre dørene kunne skuespillerne bevege seg med heis og trapper opp til *theologeion*- spilleplassen på taket. Selve rampen var bygget opp av *proskenion*, en støttemur i forbindelse med nedsenkingen av *orkhestra* da den sirkelformede tilskuerplassen ble utformet. Denne var utformet med tre dører og utskjærte *pinakes*. Selv om mye av handlingen er ment for å pågå på *skene*, tyder tilgangen på *orkhestra* via *proskenion* på at denne fremdeles ble brukt.

⁵ Se illustrasjon i litteraturliste (Leacroft, Leacroft, 1984, s. 14 og 15).

Teatervitenskapens historiografiske tilnærming til det antikke teatret har vært preget av ulike teorier. Davis Wiles åpner boken *Greek Theatre Performance -An introduction* med å spørre om vi trenger en ny presentasjon av det greske teatret. Han bemerker hvordan akademiet har skiftet fokus fra lesning av klassisk dramatikk til å se teatret i en kontekst. Videre påpeker han at ingen egentlig hadde spurt seg hva teater er før det kom inn som en egen disiplin.

Refleksjoner rundt teatrets betydning er ikke nytt, men teaterforskningen har endret bruken av kildemateriale. Wiles mener tekst og papirruller har tatt for stor plass fremfor avbildinger og maleri. Dette kan, som både han og Erika Fischer-Lichte trekker fram, henge sammen med innføring av teatervitenskap som egen disiplin. Erika Fischer-Lichte siterer Max Herrmann⁶.

”Theatre and drama are, I believe, ... originally such extreme opposites that their symptoms will always reveal themselves; the drama is a linguistic-artistic creation by an individual; the theatre is something achieved by the audience and its servants” (Fischer-Lichte, 2002, s.5).

Møte mellom scene og sal er regnet for unikt for teateret og er i stor grad blitt sentralt i teaterforskningen. I Davis Wiles tilnærming til antikken forsøker han å forstå tragedie og komedie som to aktiviteter innenfor en kultur som praktiserte mange typer for fremførelser. Det er et viktig poeng for Wiles som mener teatret i antikken ikke må forstås som kunst, dette er noe som kommer senere.

I boken *Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer* problematiserer Live Hov sammensetningen av kunst og teater under tittelen ”Om ”kunstgjenstanden teater” Et teaterhistorisk gjenstandsproblem?”. Hun ønsker seg heller grunnlagsproblemer i estetisk forskning som sammenfatter flere fagfelt i stede for å plassere teatervitenskap under kunst, musikk og litteratur, slik hun viser til i faghistorien. Som Hov påpeker ligger det et underforstått krav om kvalitetsvurdering, som henger sammen med Kant og den filosofiske estetikken. Jeg vil ikke gå nærmere inn på en filosofisk vinkling, men holde meg til det teaterhistoriske der en finner en slik kvalitetsvurdering i Richard Wagner og Max Reinhardt. Det *enhetlig kunstverk* fremhever handlingen på scenen til fordel for festlighet og sosial aktivitet i salen. Dette gir forestillingen en verksorientert karakter forsterket gjennom den arkitektoniske distanseringen gjennom orkestergrav og prosceniumsbuens innramming. På samme måte som begrepet kunstart, er også *scenekunst* et problematisk begrep. Det lar seg forklare ved å se på *skuespillerkunstens* rotfestet i ”en før-romantisk begrepsbruk hvor det ikke fantes noe skarpt

⁶ Max Hermann innfører teatervitenskap som egen disiplin.

skille mellom håndverk/ profesjon og kunst” (Hov, 1993, s.56). Den faglige dyktigheten og profesjonen ser Hov, til en viss grad, sammenfallende med blant annet gullsmedkunsten og vevekunsten. Begrepet *scenekunst* peker dermed på aspekter som berører det jeg senere vil komme inn på med tanke på moderne scenografi og kunstnerisk teater. Betegnelsene *teater* og *scene* har opprinnelse i det antikke teateret. Ordet teater kommer av det greske ordet *theatron*, som betyr ’skueplass’ etter verbet *theasthai* som betyr ’å betrakte’. I en teaterhistorisk kontekst er det regnet som tilskuerområdet.

Der kultur blir et sentralt begrep hos Davis Wiles, får identitet tilsvarende rolle i Fischer-Lichtes tilnærming til antikkens teater. Hun åpner boken med å vise til et brev fra Rousseau *Lettre a Monsieur d’Alembert sur les spectacles* fra 1758. Fischer-Lichte peker på hvordan Rousseau ser teatrets struktur og innhold som en trussel mot byen Geneve hvor Rousseau virket. For å bevare byens identitet fraråder han dem å akseptere d’Alemberts forslag om et eget teater. Spørsmålet om identitet enten fra natur eller gitt gjennom samfunn blir en innfalsvinkel Erika Fischer-Lichte adopterer fra Rousseau. Han betrakter identitet som noe gitt og uforanderlig. I forlengelsen av dette trekker Fischer-Lichte frem et sitat av Rousseau der han benytter skuespilleren som et eksempel på en som ikke har en egen identitet. I dette tilfelle blir identitet knyttet til natur, der skuespilleren ikke har en autentisk identitet ettersom han representerer andre. I dag står identitet i sammenheng med nye felt som har blomstret fram, blant annet filosofisk antropologi, kulturell antropologi og feminisme. ”If both the rite of transition and the theatre represent a genre of cultural performance concerned with the creation, self-fashioning and transformation of identity, then this opens a whole new perspective on the study of the history of theatre” (Fischer-Lichte, 2002, s.4). Identitet innebærer her en avstand av *selvet fra selvet*, hentet fra Helmuth Plessner. Videre spesifikke kulturelle hendelser, gjerne i sammenheng med overgang fra individualitet eller sosial tilhørighet. Hun poengterer at diskusjonen om samspillet mellom rite og teater er en gammel debatt, der hun imidlertid argumenterer for teater som en del av ’culturally-historically’. Begrepet er hentet fra antropologen Arnold van Gennep og er for eksempel bursdag, sesong, pubertet, giftemål, sykdom og krig. Med tanke på teatrets iscenesettelse av *selvet* og identitet, og handlinger utført av skuespiller mener Fischer-Lichte at teater kan beskrives som *liminal space*. Liminal space kan i norsk oversettelse tilsvare *overgangsfasen* knyttet til identitet. Gjennom skuespillerens emosjonelle stimuli, oppfordres tilskueren til å endre identiteten. Fischer-Lichte viser til Diderot. ”As Diderot shows in *Paradox of the Actor* (1769-78), the actor’s skill is to create the illusion of a man experiencing certain emotions without being

moved by those emotions himself” (Fischer-Lichte, 2002, s.4). Emosjonell innlevelse er diskutert fra omkring midten av 1700-tallet i og med etableringen av skuespillerkunsten.

I Frankrike rundt 1747 gir Rémond de Sainte-Albine ut *Le Comédien*, et verk som jevnbyrder skuespilleren og dikteren. *Le Comédien* er regnet som den første betydningsfulle verket om skuespillerkunst. Skuespilleren oppfattes som en aktiv skapende kunstner, som ikke bare formidler, men også fullfører dikterens verk. Sainte-Albine følges opp av skuespilleren Antoine Francois Riccobonis teoretiske verk *Art du Théâtre* (1750). Riccoboni ser på praktiske sider ved skuespillerkunsten som stemmebruk, replikkføring, uttrykksfullhet i bevegelse og mimikk. Sainte-Albine konstaterer at ”en skuespiller må være naturlig, snarrådig, grasiøs, interessant, delikat, livlig og overraskende. Han bør være adelig/aristokratisk eller tiltalende, det vil si at gestene alltid må være harmonisk, og stemmen omgjengelig” (Vicentini, 2012, s.4). Riccoboni viser til hvordan Sainte-Albines perfektionene kan oppnås ved å begynne med kroppen slik at stemmen pålegges en intellektuell faktor. Med andre ord skal replikker uttales med utgangspunkt i følelsen, og ikke en klangfull talekunst.

Det er i forbindelse med disse teoretiske tendensene om skuespillerkunst Diderot skriver *Paradokset om skuespilleren* i England i 1770-årene. Boken ble publisert i 1830, og er en forlengelse av Diderots kritikk til Michel Sticottis avhandling *Garrick ou les Acteurs Anglois*. Avhandlingen er en omskrivning av *The Actor*, en engelsk utgaven av *Le Comédien* fra 1755. Kort fortalt er det en behandling av skuespillerkunsten med eksempler fra den engelske og franske scenen. Kritikken ble fra Diderots side en mulighet til å utelukke det følelsesmessige fra skuespillerens innøvde uttrykk og handlingsmønster. Han bringer videre og utdyper det anti-emosjonelle og anti-subjektive i *Paradokset om skuespilleren*. Her stiller Diderot krav om skuespillerdisiplin, det vil si disiplin og kontroll av fantasi og følelser. Han skriver blant annet, ”Det er den ekstreme følsomhet som skaper middelmådige skuespillere, den middels følsomhet som skaper den store flertall av dårlige skuespillere, og den totale mangel på følsomhet som gjør skuespillerne sublime”(Diderot, 1976, s.7). Et viktig, om ikke det viktigste, poenget i *Paradokset* er distanseringen mellom teater og virkeligheten, et viktig argument mot følelsesaspektet, som nevnt tidligere.

”In terms of our investigation, this would mean the actor’s skill in staging the identity of a role outside ’the mode of belief’ seems to be the precondition to opening a liminal field to the spectator, which allows him to play with different identities and

possibly even encourages him to make a change to his identity” (Fischer-Lichte, 2002, s.4).

Diderots distansering mellom teater og virkelighet skiller i følge Fischer-Lichte teater fra rite. ”Whilst in rites of transition it is generally the 'actors' who are to be transformed” (Fischer-Lichte, 2002, s.4). Når Fischer-Lichte tilnærmer seg det antikke teatret ved å sette det opp mot rite, er det på bakgrunn av teatrets opprinnelse i rituelle fester til ære for guden Dionysos. Årlig samlet prester akkompagnert av skuespillere, sangere og dansere på en åpen plass der de gjorde ofringer til vin- og fruktbarhetsguden Dionysos. Etter hvert beveger teateret seg bort fra den kultiske formen, og blir mer underholdning der fremførelsen ble en viktigere del, spesielt knyttet til dyktighet i spill. Utviklingen av skuespilleren er hos Arisoteles i *Poetikken* knyttet til korsangeren *Thepsis* som trådte ut av *dityramben*, ”hyllestsang til Dionysos” og fremsier vers i tilknytning til fremførelsen av sang og dans fra koret. På gresk *hypokrites* som betyr gjengiver eller fremfører, dvs. skuespiller. Videre er dramatikerens Aiskhylos (525-456 f.kr) regnet som den som introduserer den andre skuespilleren, *deuteragonisten*, og slik åpnet for konfrontasjon mellom to skuespillere, dvs. to som taler i versemål. En tredje, *tritagonisten*, legges til av dramatikerens Sofokles (496-406 f.kr). Skuespilleren var kledd i en lang kjortel, *khiton* og bar en stor parykk festet til masken. Vekten ble kompensert med noe som kan ligne platåsko, *kothurner*. Trolig gav dette en stilisert og kunstig bevegelsesmønster.

Gjennom den romerske arkitekten Marcus Vitruvius Pollios har vi tilgang til beskrivelser av romersk arkitektur. I ti bøker tar han for seg den antikke arkitekturen, hvor han i bok nummer fem skriver om arkitektur ved offentlig bygg, der i blant teatret. Han begynner kapittel seks med å konstruere teatrets grunnplan der alle linjer tar utgangspunkt i et prinsipielt senter. Det romerske teatret har i stor grad samme utforming som det greske, men med et *auditorium* og *skene* som er knyttet sammen, og med det regnet som en arkitektonisk enhet. Plattformen skal være dypere enn i det greske teatret, han begrunner med å vise til at skuespillerne spiller på *skene* og *orkhestra*, som tidligere ble brukt til spill, er reservert som sitteplasser for senatorene. Følgelig bemerker han at plattformen ikke bør være mer enn fem fot, med tanke på sikten fra *orkhestra*. I planløsningen har det greske teatret tre senter i stede for fire triangler som i det romerske teatret. Dette gjør at det greske teatret har et romsligere *orkhestra* med *skene* lenger bak og med mindre dybde. ”This they call the logeion (”place of words”) because on it the tragic and comic actors play their parts while the other artists participate in the production from the orchestra” (Vitruvius, 2002, s.70). Videre tar han for seg publikumsplassene som er delt i to seksjoner omsluttet av en vegg, som grunnet i akustikk bør

gå i ett med toppen av *skene*. ”If the roof is not so high, in proportion as it is lower, it will check the voice at the point which the sound first reaches” (Vitruvius, 1960, s.148). Lengden på *skene* utgjør den dobbelte diameteren av *orkestra*. I midten av *skene* skal det være en dobbeltdør dekorert som dem en finner ved de kongelige palassene. På hver side er det dører som går inn til kammerværelser. Bak dekorasjonene er det et område med et enkelt maskineri.

Tilslutt tar Vitruvius for seg de tre skjematizerte dekoreringene som følger med Aristoteles tre sjangere tragedien, komedien og satyrspillet. I 1567 utgaven av Vitruvius’ manifest beskriver han *scenae frons* eller den utsmykkede frontveggen som avsluttet scenen i det romerske teatret. Han viser til dekorasjoner som en i senere lesning kan knytte til perspektivmaleriet fra billedkunsten på 1400-tallet. Ved fyrstehoffets arrangement av *trionfier*, forstått som oppstilt, levende bilde som underholdning ved fest, flyttes teatret innendørs i såkalte teatersaloner. Med den såkalte *Terents-scenen*, som er en enkel plattformscene, blir perspektivet overført til ingeniør/ arkitektur ved åpning eller dører i veggen som viser inn i kunstige rom med dybdeeffekt. Disse innendørs teaterbyggene får etter hvert betegnelsen *akseteater*. Det innebærer at sal og scenen er bygget opp symmetrisk etter sentralperspektivet.

Sentralperspektivet⁷ er et begrep i billedkunsten som baserer seg på det optiske fenomenet der gjenstander befinner seg i ulik avstand til betrakteren. Gjennom linjer skaper kunstneren et enhetlig, tredimensjonalt rom. Ved å la parallelle linjer møtes på en tenkt horisontallinje, møtes de i et felles forsvinningspunkt. Forsvinningspunktet ligger i synslinjen til betrakteren. Det første akseteatret er Palladios et teater bygget i stein i tidsrommet 1580-1584. Teatro Olimpico var bygd etter prinsipp fra de tidligere treteatrene. I stede for halvsirkelen fra antikken, lå publikumsbenkene i en halv ellipse foran den åpne plassen foran scenen, også kjent som hesteskoformen. I midten, med best sikt til sentralperspektivet, var kongen og/eller fyrsten plassert.

Perspektivscenen var utformet etter prinsipper fra den italienske arkitekten og teoretikeren Sebastiano Serlio. Han gjengir antikkens tre scener i boken *Architectura* publisert i 1545. Serlios tolkning ble en standard for hvordan de tre perspektivdekorasjonene skulle se ut i renessansen, alle med et klart sentralperspektiv. Enhetsdekorasjonen har bakgrunn i klassisismens tolkning av Aristoteles ”Poetikken”. Det innebærer at de tre sjangrene tragedie,

⁷ Maleriet *Nattverden* (1495-97) av Leonardo Da Vinci (1452-1519) illuderer prinsippet bak sentralperspektivet og en effektfull utvidelsen av rom.

komedie og satyrspill har fast scenedekor. Tragedien er som oftest i palasser med gjenstander som tilsvarer de opphøydes tilværelse, mens komedien er lagt til gater med bordeller og satyrspillet dekorert i form av skog og annen natur. Den skjematisk scenedekoren finnes også beskrevet hos Vitruvius⁸.

Kulissescenen betegner utviklingstrekk i den Italienske barokkens sceneteknikk og scenetype. *Kulissene* var utformet som vinkelrammer overtrukket med lær, og deretter malt. Rammene var stilt bak hverandre etter prinsipp fra sentralperspektivet slik at de gav inntrykk av å se inn i en gate eller et pallas. I barokken på 1600-tallet og 1700-tallet avanseres det scenetekniske. Vinkelrammene kan etter hvert skyves inn og ut, som igjen avanserte til bevegelige kulisser som skyves ved hjelp av scenevogner. Med Teatro Farnese i Parma (1618) blir den scenetekniske ideen om kulisseteater tatt i bruk. Den italienske arkitekten Giovanni Battista Aleotti (1546-1632) åpnet *porta regia*, hovedåpning for sentralperspektivet, og erstatter oppstilte *periaktere* og vinkelrammer med bevegelige kulisser. *Periaktere* er formet som en prisme med tre vegger som kan dreies etter hvilken bakgrunn som er tenkt. Dette var en tilsvarende bruk som den i antikken, og kommer trolig gjennom studier av den romerske arkitekten Vitruvius. Rundt 1500-tallet får forteppet en systematisk bruk der det faller ned ved forestillingens begynnelsen. Dette kommer inn med Niccola Sabbattini (1574-1654) som utvikler flere perspektivpunkter og flere illusjonseffekter som bølger på havet og fjelltopper. Videre forbedrer Giacomo Torelli (1608-1678) kulissesystemet fra Aleotti. Sidevingene blir festet til vogner under scenegulvet som en del av mekaniseringen av teateret. Med scenebilder som kunne åpnes, lukkes, reises og synkes ble det tilført et såkalt scenetårn/snoreloft der blant annet hjul, snorer, kran, skiver og lodd gjorde det mulig å oppnå kravet om glidende overganger mellom scenskiftene.

I artikkelen til Knut Ove Arntzen "Den gjenoppståtte teatermaskin", i tidsskriftet *Peripeti*, ser han på forholdet mellom *teatermaskin versus kunstteater*. Hensikten er "å belyse det motstridende mellom på den ene siden det *postdramatiske*, og på den andre siden bruken av postdramatiske virkemidler i forbindelse med den gjenoppståtte teatermaskin og den melodramatiske tradisjon. Betegnelsen postdramatisk teater blir forklart i Hans-Thies

⁸ "There are three types of sets: one that is called tragic, one called comic, and the third satyric. Their ornamentation is unlike, and conceived on differing principles. Tragic sets are represented with columns and gables and statues and the other trappings of royalty. Comic sets look like private buildings with balconies, and the views from their windows are designed, in imitation, on the principles of private buildings. Satyric sets are ornamented with trees, caves, mountains, and all the other rustic features, fashioned to have the appearance of landscape" (Vitruvius, 2002, s.70).

Lehmanns bok *Postdramatisches Theater* fra 1999, der han ser på betegnelsens estetiske uttrykk, logikk og historiske opprinnelse. Han viser til Robert Wilson på 1970-tallet, der det postdramatiske sammenfaller med teaterformer som ikke benytter litterære drama som utgangspunkt, men benytter estetikk basert på teatrets virkemidler og den konkrete situasjonen som grunnleggende og styrende prinsipp. Knut Ove Arntzens teorier rundt det som er kjent som postmoderne teater tar utgangspunkt i en undersøkelse av nye strømninger i det perifere, det vil si nye tendenser utenfor hovedstrømmen. Det marginale eller det perifere ”bidrar til å fornye konteksten for det kunstneriske arbeid ved å stille spørsmål ved de tradisjonelle rammene for teaterproduksjonen, slik at det oppstår alternativer til den rådende mainstream” (Arntzen, 2008, s.19). Arntzen viser til den barokke, italienske scenen med sitt kulissemaskineri som en håndverkstradisjon, og i denne konteksten teatermaskin. Det er interessant i sammenheng med Per Lindbergs fraskrivelse av betegnelser som titteskapsteater, illusjonsteater og bilderamme teater i forbindelse med barokken. Per Lindberg samarbeider blant annet med Per Schwab i oppførelsen av *Bøddelen* på Den Nationale Scene i 1934.

”I sin ursprungliga logiska form var barockteatern ingenting av allt detta, den var inget titteskap, den ville inte ge illusion, den inramade inga tavlor. Det var först efter 1700 och egentligen först in på 1800-talet, som teaterformen började göra skäl för dessa namn” (Lindberg, 1932, s.12).

Det er først på 1800-tallet Lindberg finner belegg for en titteskapsscene, illusjon og bilderamme. Det vil si en avlukke, ofte en stue, som tilføres i scenerommet på slutten av 1800-tallet i forbindelse med utviklingen av skuespillerkunsten. ”Nu först är partiet mellan scen och salong en död son, et ingen-mans-land, i stället för teaterhusets hjärta” (Lindberg, 1932, s.22). En må nødvendigvis se tilbake til Montigny og den tidlige iscenesettelsen for å forstå den kunstneriske mentalitetsendingen der fokuset rettes mot den dramatiske handlingen som beveger seg bort fra spillemaskinen som en dramaturgisk oppbygging av timing, rytme og stikkord.

Arntzen forklarer den fjerde veggen i forbindelse med *kunstteatret*. Kunstteatret vokser ut av intimscenebevegelsen på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Arntzen forklarer det som en ”kunstnerisk mentalitetsendring i forhold til den tradisjonelle mélodramatiske spillestilen” (Arntzen, 2008, s.20). Det er innføringen av den fjerde veggen Arntzen og Lindberg argumenterer for å ha omformet melodramaet og tilhørende arrangementkunst der skille mellom skuespiller og publikum er blitt komplett. ”Den naturalistiske spillestilen og innføringen av den fjerde veggen bidro dermed til at kunst- eller

verkkarakteren ble understreket i teatret” (Arntzen, 2008, s.21). Blant annet er skuespillerens spill med ryggen til publikum karakteristisk for å beskrive begrepet den fjerde veggen. Det som hadde vært et festlokal for spill, musikk, dans og arkitektur var nå forbeholdt iscenesettelse av dramatikk og gjengivelse av virkelig handling. Videre skriver Arntzen, ”(i) kunstteatret var det verket som sådant som kom i fokus gjennom at oppsetningen var autentisk, med en genuin oppsetning for hvert dramatisk verk som ble spilt” (Arntzen, 2008, s.24). Bevisstheten rundt teatrets arkitektur, som under realismen virket ødeleggende for en virkelighetsskildring, ble under realismen forsterket som virkemidler. Og som Arntzen peker på, utgangspunktet for lek med handling og rom i det postmoderne teatret. Han hevder at paradokset kunstteater versus teatermaskin motsvarer ”paradokset mellom det klassisk sett dramatiske på den ene siden og det postdramatiske i Lehmanns forstand på den andre siden. (...) Og da er det den klassiske teatermaskinen som driver oppsetningen fremover i kraft av den gjenoppståtte teatermaskinen” (Arntzen, 2008, s.28). Arntzen tilføyer et nytt begrep som teatermaskin i metaforisk forstand, for så å plassere klassisk fremfor. Klassisk er på samme måte som post- prefikset og viser på den måten til den historiografiske linjen Arntzen trekker tilbake til barokk og italiensk scene. Han poengterer at det mangler beskrivende begreper som ser på utviklingstrekk med innfallsvinkel til sceneutformingen, senere under betegnelsen scenografi. Spesielt er det vanskelig når sceneutformingen i stor grad beskrives gjennom dramaturgiske begreper som retter seg mot handling fremfor utforming. Ved å ta utgangspunkt i det barokke teatret, under betegnelsen teatermaskin fremfor illusjonsteater, og vise til en gjenoppstått spillemaskin på begynnelsen av 1900-tallet kommer den scenografiske utviklingen frem, der den ellers har falt i bakgrunnen for utviklingen av skuespillerkunsten.

2.2 Før modernismen i teatret

I en artikkelsamling i forbindelse med en teater- og scenografiutstilling i Bergen, *Scene 1935-1992*, skriver Siren Leirvåg om stilretninger og virkemidler i norsk teater fra 1930-tallet og fram til 1990-tallet. Jeg skal i første omgang konsentrere meg om hennes skissering av utviklingstrekk opp mot ekspresjonisme og politisk teater i 1930-årene, tittelen er *Regiteater og tradisjon i norsk teater*. Siren Leirvåg tar for seg moderne regikunst i norsk teater med utgangspunkt i realismens nye krav til spillestil og iscenesettelse. De nye kravene og sammensmeltningen av de ulike elementene på scenen gav behov for en samlende hånd. Instruktørens rolle utviklet seg til å bli et fortolkende og formidlende ledd mellom teksten og forestillingen. Teaterhistorisk er begreper som iscenesettelse og instruktør brukt om det vi i dag omtaler som regissør. Siren Leirvåg poengterer at norsk teatertradisjon fulgte parallelt

med fremveksten av regiteatret og det borgelige drama, og på bakgrunn av dette skisserer hun utviklingen fra det nasjonal-romantiske via det historisk-realistiske og til det borgelig-realistiske” (Leirvåg, 1992, s.8). Det borgelig-realistiske teateret er regnet som det normgivende i norsk teater. Moderne utenlandsk eller norsk dramatik blir derfor sett som brudd med tradisjonen. Det er i disse ”bruddene” det har vist seg å komme nytenkende regi.

Det har vært vanlig å trekke frem Johanne Dybwads oppsetting av ”Hoppla Wir leben” som moderne regi. Stykket er av den tyske ekspresjonisten Ernst Toller og ble første gang i Norge fremført på Nationaltheatret i 1928, med scenografi av Oliver Neerland. I forlengelsen av dette skriver Leirvåg:

”Knut Ove Arntzen påpeker en orientering mot nyere tysk teater som vi fra like etter århundreskiftet kan spore i en monumentalrealisme som ga seg uttrykk i en romlig og plastisk scenografi smeltet sammen med den tradisjonelle psykologisk-realistiske spillestilen” (Leirvåg, 1992, s.10).

Videre poengterer hun at Arntzen benyttet begrepet monumental-realisme i en annen kontekst enn Erbe, som ”betrakter den som en retning i det realistiske teater med bakgrunn i historismen som virkelighetsideal” (Leirvåg, 1992, s.11). Arntzen ser det i sammenheng med fremveksten av regikunst, der han gjør det til et ”scenografisk poeng ved å sette begrepet om monumentalitet i scenebildet sammen med realismen og betegne det monumentalrealisme” (Leirvåg, 1992, s.10). Leirvåg benytter monumentalitet når hun snakker om ekspresjonisme i forbindelse med Nordahl Grieg, Per Schwab og Hans Jacob Nilsens samarbeid. I det legger hun bruk av scenografiske elementer som trapper og vinduer, tablåoppsett i regien, og dramaturgisk foreteller-teknikk med montasje og kontraster. Dette uttrykket som preget forestillingene under Hans Jacob Nilsens sjefstid, tok utgangspunkt i det nye teatermaskineri. Teatermaskineriet er i denne sammenhengen tilsvarende det Arntzen belyser som en gjenoppstått teatermaskin, der rundhorisont og dreiescene er tatt i bruk.

”Introduksjonen av rundhorisont og dreiescene (1930) la forholdene til rette for en moderne scenografi. Hans Jacob Nilsen knyttet til seg den svenske scenografen Per Schwab, som skulle være med å realisere en idé om at scenografi skulle være et sentralt virkemiddel for tolkningen av dramaet og fungere som en vekker for publikum, slik en kunne se det i for eksempel Sovjet og Tyskland” (Leirvåg, 1992, s.11).

Når Leirvåg bruker begrepet monumentalitet i forbindelse med scenografisk stilisering, og romlighet tilknyttet regi, ligger det tett opp mot Arntzen. Leirvåg mener norsk teater befinner

seg i en brytning mellom tradisjon og modernisme. I tradisjon ligger Ibsen og følgende etableringen av realisme i norsk teater. Hun mener begrepet om modernisme er en sekkebetegnelse på nye strømninger som kommer etter realismen i teatret, fra 1890-årene og fram til overgangen fra 70- til 80-tallet⁹. Videre argumenterer hun for en overvekt mot det tradisjonelle.

”Vi kan ikke snakke om en modernistisk utvikling i norsk teater, men heller om oppsetninger med modernistiske kjennetegn som dukker opp i ulike sammenhenger; Johanne Dybwads tyske orientering i 20-årene, 30-årenes politiske teater på Den Nationale Scene i Bergen under ledelse av Hans Jacob Nilsen, Stein Bugges poetiske formmessighet på 40-tallet og endelig Kjetil Bang-Hansens og Stein Wings klassikerbearbeidelser på 80-tallet” (Leirvåg, 1992, s.16).

Hun knytter modernisme til enkelte personer i norsk teaterhistorie, og med det peker på at det mangler en modernistisk utvikling, som i stor grad er erstattet av tradisjonen fra Ibsen og tidlig iscenesettelse.

Svend Erichsen, dansk teaterkritiker og –historiker, referer til det før-romantiske i sin bokserie *Realismens gjennombrud i parisisk teater i det nittende århundrede* fra 1972-1974. Serien fremstår som nyvinnende når den trekker frem Montignys betydning for utviklingen av iscenesettelse i siste halvdel av 1800-tallet¹⁰. ”Både Bergman og Erichsen tar et oppgjør med den etablerte teaterhistorien: Begge opponerer mot det utbredte syn at moderne regiteater oppsto, som ved et trylleslag, med Meiningerne på 1870-tallet – etterfulgt av André Antoine og hans naturalistiske Théâtre Libre” (Helgheim, 1994, s.2). Ettersom Erichsen behandler Montigny i lys av det kunstneriske teatret gjør den seg gjeldene med tanke på scenografi. I likhet med Kjell Helgeims kritikk til Erichsen, benytter jeg boken for å belyse utgangspunktet og overgangen til et regiteater. Hovedsakelig forholder jeg meg til det andre bindet som omhandler Montigny og scenekunsten på midten av 1800-tallet. Dette regner han som hovedavsnittet, der første bind leder opp til denne teaterhistoriske undersøkelsen av parisisk scenekunst mellom 1840 og 1887, mellom romantikken og naturalismen.

Svend Erichsen trekker frem *mise-en-scène* til oppførelsen av *La Grâce de Dieu* på Montignys *La Gâite*. Han konstaterer at dette er det tidligste eksempelet man kjenner til fra

⁹ Se litteraturliste (Leirvåg, 1992, s.16)

¹⁰ Svend Erichsen benytter primærkilder fra arkivet ved Collection Rondell på Bibliothèque Arsenal for å utfylle studier av fransk teater.

denne perioden hvor det er anbrakt et bord midt på scenen fremfor sufflørkassen. Erichsen referer til et sitat av Dumas Fils, fransk dramatiker, som viser til Montignys svar til den franske teaterkritikeren Sarceys diskusjon med *Comédie Francaises* direktør Emile Perrin i 1883. Til spørsmålet om bordet midt på scenen svarer Montigny, ”hvis jeg ikke får denne hindring anbragt, så går alle skuespillerne, hvad enten de kommer ind fra baggrunden eller fra siden, hen og planter sig foran sufflørkassen, hvilket jeg ikke vil have. De kommer ind, de finder et bord, de tvinges derved til at gå til højre eller til vestre, og jeg kan så lade scenen foregå hvor det passer mig” (Erichsen, 1973, s.43). I sitatet ser Erichsen et bilde på iscenesettelsens nedtegnede konvensjoner omkring 1850, og hvordan Montigny begynner å skape en hverdagslig, virkelighetsnært preg over spillet. En hverdagslig oppførsel på scenen vek fra konvensjonen der skuespillerne vanligvis deklamerte i en halvsirkel ut mot publikum. Bordet blir som Erichsen viser, en forutsetning for etableringen av iscenesettelse i teatret, det vil si planlagt bruk av rom. I de illustrasjonene Erichsen trekker frem fungerer bordet, dekorasjonen, møblene og det levende arrangementet som virkelighetstro, eller det han beskriver som hverdags-realistiske trekk. Bordet fungerer også som et sentreringspunkt der det belyser selve situasjonen. Et annet viktig poeng med møbler på scenen er hvordan skuespillerne vender seg innover mot hverandre og spiller med møblene. Erichsen viser til den dansk dramatiker og kritikeren Edvard Brandes. I boken *Fremmed skuespillerkunst* (1881) viser Brandes til en dialog om møbler på scenen ført mellom Montigny og en skuespiller. ”Hvad er der i vejen, Pujol? Hvad er det, der generer Dem?” ”Det er den Stol, som spærrer mig Vejen, saa at jeg ikke kan komme hen til Frøken Pierson, som jeg skal tale med.” ”Generer den Dem? Saa tag den, leg med den, læg Hænderne paa Ryggen at den, lad den snurre rundt, og skyd den saa bort om lidt og passér ganske rolig forbi, som om De var hjemme hos Dem selv” (Erichsen, 1973, s.46)¹¹. Sitatet sier noe om skuespillerens bruk av rommet.

Mise-en-Scène er en forutsetning for det såkalte *titteskapsteatret*. Der skuespillerne før stod oppstilt på rampen, satt de nå rundt bordet i et rom på scenen og snakke med hverandre, på samme måte som en ville gjort det utenfor teateret. Hvor vidt en kan bruke *mise-en-scène*¹² for å belyse scenografisk utvikling ligger implisitt i Svend Erichsens bokserie om teatret i

¹¹ Som Erichsen påpeker har trolig ikke Brandes sett prøvene, men mer sannsynlig hørt om Montigny på sine teaterbesøk i Paris på 1870-tallet, eller fra samtidige artikler og memoarer.

¹² Forstått som sceneutkast.

Paris mellom 1850-1887 og derav skuespillerkunst og ensemblespill. Erichsen ser ensemblekunst som et nytt teaterfenomen som oppstår i det franske teatret.

”Det er ikke mer skuespillet og den enkelte skuespillers talent, der er hovedsagen, det er heller ikke dekorasjoner, rekvisitter og kostumer, man går i *Gymnase* for at se, man går der for at se en forestilling. Og denne forestilling handler om tidens eget samfund og dets mennesker” (Erichsen, 1973, s.57).

Ensemble innebærer i denne sammenhengen skuespillere som over en lengre periode utgjør et felles kunstnerisk fellesskap. I motsetning til romantikkens stjernespill der skuespilleren spiller for seg selv og publikum, inkluderes birollene i en felles forestilling. Ensemblespill innebærer også lenger prøveperiode, som kan være en faktor for mer utarbeidet dekor. En større inkludering av scenografi i prøveperioden kommer først på begynnelsen av 1900-tallet, med tanke på romforståelse, spesielt i forbindelse med scenemodellen. Selv om Montigny innfører møbler på scenen, kan en ikke snakke om en romlig scenografi forstått som plastiske dekorasjoner ettersom møblene var kombinert med todimensjonale malte flater. Miljøet tok ofte utgangspunkt i borgerskapet slik at publikumet lettere kunne trekkes inn i illusjonen. I forbindelse med en mer virkelighetstro tilnærming i teatret ble det stilt nye krav til det sceniske uttrykket, som skulle passe emnet, personenes karakter og miljø.

Den sceniske utforming legger premisser for skuespillerens bruk av rommet og danner rammen for forestillingen.

”I tradisjonelt teater er scenografien utformet med tanke på å skape et sannsynlig rom hvor handlingen utspilles. Rommet vil relatere seg til de konvensjoner som gjelder for det miljøet som fremstilles. I moderne teater kan utformingen av scenerommet være et uttrykk for en bestemt tolkning av teksten. Det har sammenheng med at det ideelt sett er et nært samarbeid mellom instruktør og scenograf i moderne regiteater.

Skuespillerne vil her ofte fysisk være med å skape rommet” (Leirvåg, 1992, s.22).

I forbindelse med 1930-årene er det den såkalte monumentale scenografien som blir viktig for den videre utviklingen av det sceniske uttrykket. Det kan se ut som Hans Jacob Nilsen benytter scenografi til å løfte frem kontraster og montasje i teksten gjennom raske scenskift med dreiescenen som et viktig virkemiddel. Filmatisk billedbruk gjennom lyssetting og projektering er også virkemidler som blir tatt i bruk. Disse var influert fra tysk politisk teater.

”Hans Jacob Nilsens politiske teater brøt med den borgelig realistiske normalen som dominerte i Norge. Inspirasjonskilden finner vi i Piscators politiske agitatoriske teater i Tyskland og i Meyerholds konstruktivisme i Russland. Det innebærer bl.a en

tilnærming til dokumentarisme, en nesten filmatisk billedbruk ved hjelp av lyssetting og projektering og sceniske konstruksjoner med stillaser og trapper” (Leirvåg, 1992, s.25).

Siren Leirvåg poengterer at det politiske teatret i 1930-årene med Hans Jacob Nilsen, Per Schwab og Nordahl Grieg gav et brudd gjennom formen, der 1960- og 1970-tallet spilte på nyorienteringer knyttet til innhold. Hos Stein Bugge ser hun tendenser til fransk/belgiske symbolistiske teater.

”Per Schwabs bruk av tablåer i Stein Bugges oppsetting var av mer frontal karakter enn hos Hans Jacob Nilsen. Den gikk mer i retning av den estetikken som vi finner i det fransk/belgiske symbolistiske teatret, hvor bruddet med den psykologiske realismen ga seg utslag i en poetisk billedbruk og symbolisme” (Leirvåg, 1992, s.26).

Leirvåg karakteriserer kontraster mellom lys og skygge og lineære dekorasjoner, som monumental scenografi. I sin helhet gav dette et poetisk visuelt uttrykk. Leirvåg utdyper ikke denne beskrivelsen videre, men benytter i et senere avsnitt ”poetisk dramatisk rytme”. ”Med et begrep om poetisk dramatisk rytme kan vi si at tidsforløp og billedbruk er organisert etter prinsippet for fri assosiasjonsteknikk og fantasi” (Leirvåg, 1992, s.26). Ut i fra det kan en forstå poetisk visuelt uttrykk som billedliggjøring av det atmosfæriske i teksten, altså det som går utover litteratur og krever et rom.

Siren Leirvåg konkluderer med at forholdet mellom tradisjon og modernisme ligger i regissørens fortellerteknikk opp mot publikumet (Leirvåg, 1992, s.29). ”I enkelte former for nyere teater er det ofte et mål å frigjøre et mangfold av mulige betydninger i verket” (Leirvåg, 1992, s.30). Det innebærer at forestillingen arbeider med forskjellige betydningselementer, som står i forbindelse med tanken om et enhetlig verk der scenografi, tekst og skuespillerkunst sammenføres i en regi. Avsluttende skriver hun om det som kan forstås som en beskrivelse av moderne scenografi.

”Når det gjelder vår tids formspråk, er det i stor grad forbundet med bilder som meningsbærende element. I teatret vil det si at scenebildet får en fortellende funksjon i forestillingen på linje med teksten. Scenebildet blir formet av scenografi, kostymer, arrangement (...) og modulert ved lydligge kulisser, dvs. musikk, stemmer o.l og lyssetting” (Leirvåg, 1992, s.30).

Hun viser til to aspekter ved scenografi; den fortolkende delen som angår tekst og den tekniske delen som angår form. Fra og med begynnelsen av 1900-tallet ser man tendenser til et gjenoppstått teatermaskineri som står i forbindelse med betegnelsen monumental-realisme.

Med dette og med bakgrunn i Montignys iscenesettelse, kan en argumentere for å benytte scenografi om tendenser fra begynnelsen av 1900-tallet og fram til i dag.

2.3 Fremveksten av det moderne teater 1890-1930

I fremveksten av det moderne teater prøves forholdet mellom scene og sal, illusjon og fiksjon. I denne eksperimenteringen oppstår det ulike kunstneriske retninger som blir viktige for utviklingen av en moderne scenografi utover 1900-tallet. Denis Bablet ser på utviklingen av det moderne teatret og scenedekorasjonen. Han slår fast at problemer knyttet til scenografi er viktige for emner angående teater og kunst. Bablets bok fra 1977, *Revolutions in stage design of the xxth century*, har lenge florert som den fremste litteraturen som vier seg fullstendig til en fremstilling av moderne scenografi. Den gir en flyktige skissering, som nødvendigvis må fylles ut med annen litteratur. Imidlertid gir den et overblikk og innføring i viktige utviklinger i teatret som angår scenografi. Formålet er å klargjøre scenens utforming i forbindelse med dramatik, skuespillerkunst og tilskuerne. I innledningen viser Bablet til de dominerende spørsmålene i teaterhistorien som angår illusjon og fiksjon, rite eller underholdning. Han spør hvorvidt teatret er kreativt eller imiterende. Skal det være en avbildning, eller skape et univers som belyser virkeligheten. Skal teatret være en virkelighetsflukt eller skal den feire virkeligheten i ritus. Spørsmålene tar utgangspunkt i scenografi forstått som ”organized space, that is filled with signs and symbols, and is alive with shapes and objects, colors and material” (Bablet, 1977, s.8). Bablet er opptatt av scenografi som en todelt anerkjennelse; direkte på kunstneren og fellesskapets oppfattning av arbeidet.

I *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925* utgitt i 1966, tar Gösta M. Bergman for seg utviklingen av det moderne teater i detaljer. Bergman deler fremveksten inn i tre vendinger.

”Man brukar tala om några *stora* vändepunkter i teaterhistorien bland alla de små: en av dem är den italienska renässansen med uppkomsten av ett helt nytt scenisk instrument, illusionsscenen (...). En annan är årtiondena kring 1700-talets mitt, då konturerna till nya fantasilandskap långsamt stiger fram och ett ny illusionsbegrepp utformas (...). En tredje vändpunkt är sekelskiftet 1900 och årtiondena däromkring, då reaktionen mot illusionsteatern sätter in och teaterreformatörerna i helig vrede börjar sopa scenen ren från all illusionsteaterns bråte för att resa nya fantasibygggen” (Bergman, 1966, s.11).

Vendingene baserer han på et par programskifter som viser hvordan forståelse av illusjonsbegrepet endrer seg. Kulisseteatret går fra å være trollbindene og overraskende til å

bli ansett som et dødt teatermaskineri. Bergman viser til Charles-Nicolas Cochins (1715-1790) reformskrift *Lettres sur l'opéra* fra 1781, der Cochin latterliggjør det barokke teatrets kulissescene. I programskriften til Émile Zola *Le Naturalisme au théâtre* (1881) siterer Bergman de avvikene som forekommer den nye illusjonsforståelsen. ”(I) scenebilden, där målade fragment blandas med verkliga föremål som har volym och plastivitet, i golvlampbelysningens underljus, i skådespelarnas poängberäkande, ekvilibristiska orddueller, i statisteriets stela figurationer” (Bergman, 1966, s.14). I tidspennet mellom Cochin og Zola sine reforskrifter skapes det nye tekniske hjelpemidler som skal tilfredsstillte samtidens krav til historisk, geografisk, etnografisk og borgelig realistisk miljø. Den tekniske utviklingen gjelder hovedsakelig belysningen¹³. Utvikling i lyssettingen åpnet for flere muligheter på scenen, og er på den måten en avgjørende del i den moderne scenografien.

I en diskusjon mellom Francisque Sarcey (1827-1899) og Émile Zola (1840-1902), slår Sarcey fast at teatret må akseptere sin egen optikk, det vil si at ”rampen är en symbolistisk barriär mellan fiktionens värld och den verkliga. Vi kan inte dra upp ridån för ”ett hörn av verkligheten” (Bergman, 1966, s.16). Og Zola svarer ”att det är självklart att teatern måste leva på konventioner, att teatern har sin optikk, men konventionerna förändras med epokena och för den naturalistiska teatern gäller det att reducera dem till ett minimum, dvs. att öka den realistiska autenticiteten till ett maximum, då den naturalistiska teater vill ge dokumentariska utsnitt ur det aktuella samhällslivet” (Bergman, 1966, s.16). Denne oppfatningen retter seg mot en spillestil som baserer seg på ytre og indre motivasjoner i miljø, slik Erbe legger det frem. Teatret på slutten av 1800-tallet viser til en avansert *mise-en-scène* som gjengir samtidens sosiale miljøer. André Antoine åpner Théâtre Libre i 1887, seks år etter Zolas manifest *Le naturalisme au théâtre*. Det såkalte *studio teatret*, det intime teateret, blir en ny teaterform som vender seg til et lite abonnementspublikum og plasserer seg på den måten utenfor den kommersielle begrensningen. Det finnes ikke fotografier til de originale oppsettingene, følgelig er det basert på tilhørende programhefter, og fotografier fra andre oppsetninger i Paris. I et programhefte fra 1888, og i forbindelse med at Antoine har skaffet et dekorasjonsatelier, skriver han: ”Jag vill bara ha nya och orginella dekoruppställningar, ingenting av det gamla vanliga” (Bergman, 1966, s.29). Han ønsker å snevre inn rommet der skuespillerne beveger seg, og begrunner det i en opfatning av at rollene i stykket er ”mennesker” som vi. Det krever tilsvarende dimensjoner som i virkligheten. Nye, egne

¹³ En mer detaljert gjennomgang av lys i teatret gjør Bergman i boken *Lightning in the theatre* fra 1977.

dekorasjoner til hver teateroppsetning kjennetegner den moderne scenografien i det kunstneriske teatret. Bergman poengterer at en ikke skal overdrive Antoinettes innsats som pioner¹⁴. Flere av reformideene har funnet sted i forbindelse med Meiningerne, Wagners Festspielhaus og hos Henry Irving i London. I tillegg bemerker han at disse på flere områder har kommet lenger, blant annet i belysningsteknikken.

Gasslyset kom som et alternativ i teatrene omkring 1820¹⁵, men det var det elektriske lyset ca. 1880-1890 som fikk størst virkning for lysteknikken i teatret. Under en visning i Richard Wagners teater Festspielhaus i Bayreuth i 1876 blir salongen lagt i mørke, og frem fra dette mørket tonet musikken fra orkesteret. Opprinnelig var det ikke tenkt et mørke som skjulte orkesteret, men reguleringsaggregatet hadde ikke blitt testet på forhånd, og derav dette stummende mørket. Også Meiningerne benyttet dunkel belysning i salongen for å øke illusjonseffekten. Det kan se ut som den nye lyssetting først florerer i Tyskland, selv om belysning allerede ble diskutert under teaterestetiske debatter på 1770-tallet. Blant annet ble muligheten for å bytte ut det unaturlige underlyset på forscenen med lyskilder knyttet til proseniumsbygningen og salonglyset mot scenen diskutert her. I Sabbattinis teatertekniske håndbok fra 1638 viser han sin bekymring for plassering av lyset på forscenen bak et tilhørende rekkverk. ”True, one can see better the costumes of the actors and the dancers, but it is also true that their faces seem so pale and wan that they look as though they had just had a bad fever” (Sabbattini, 1969, s.96). I den Italienske renessansen diskuterte en den optiske effekten ved å skille lyset på scenen og salongen slik Wagner praktiserte. Belysningen ble tent når publikumet hadde funnet seg plass, og forestillingen i ferd med å begynne. Først i salongen, deretter på scenen. Selv om det går frem at belysningen har vært diskutert og eksperimenter med siden teatret flyttes innendørs, gir innføringen av gasslyset nye muligheter for bruk av skyggeeffekter og mørklegging.

Det symbolistiske teatret henter impulser fra maleriets gjennombrudd rundt 1880-tallet, både i den teoretiske debatten og i dekorasjonskunsten. Flere unge symbolistiske malerne ble hentet inn som dekoratører i teatret. Bergman siterer Paul Gauguin fra et brev til en kunstner venn fra 1888, der Gauguin råder ”Kopiera inte för mycket från naturen, konsten är en abstraktion; drag den bort från naturen genom att väve in drömmar och tänk framför alt på ditt

¹⁴ Antoinettes kjennskap til engelsk teater finner Bergman i en uttalelse av Antoine under reisen til London i 1889. Antoine ser Henry Irvings ”Macbeth” på Lyceum og skriver, ”vad som är ojämförligt är iscensättningen som vi knappast har något begrepp om i Frankrike” (Bergman, 1966, s.34).

¹⁵ I engelsk teater ca.1815, i Paris ca.1821 og i tysk teater ca.1840 (Bergman, 1977, s.256-257).

fantasiskapande” (Bergman, 1966, s.47). På 1890-tallet finner Gauguin sammen med den primitive kunsten og skriver ”Genom att arrangera linjer och färger får jag fram symfonin, harmonin som inte motsvaras av något verkligt i ordets vanliga betydelse. De uttrycker ingenting direkt, men de skall komma en att tänka på musikk utan hjälp av idéer och bilder, helt enkel genom det mystiska sambandet mellan vår tanke och sådana kompositioner i linjer och färger” (Bergman, 1966, s.47). Bergman forklarar symbolistenes mål som en fortolkning av virkeligheten i stede for en representasjon av det samme. Den nye dramatiske formen bygger på en sjelelig tilstand som viser seg i de symbolistiske teatrene. Tidløse miljøer uten bruk av rekvisitter for en ytre handling i skuespilleren, nærmest et ”stemninsmaleri” slik Bergman beskriver det i forbindelse med en oppsetning av *L'Intruse* av Maurice Maeterlinck (1862-1949) på Théâtre d'Art i 1891. Gasslysets effekter blir viktig i det sceniske uttrykket. For eksempel i skyggespillsteater der bevegelsene ikke er plastiske, men nærmest som silhuetter på en scene som ligger i halvmørke med skygger og et stille nærvær av musikalsk akkompagnement. Det er altså i stillheten og bevegelsen det indre kommer frem, det som ligger mellom linjene i replikkføringen.

Rundt 1910 og 1920 skjer det endringer i teatret der dikteren reduseres til fordel for teatrets egne virkemidler, spesielt bevegelse i rom. Disse endringene og dette tidsspennet er samlet i betegnelsen *reteatralisering*, der oppsetningen av Alfred Jarrys *Ubu Roi* på Théâtre l'Oeuvre regnes som en foregang for et *teatralt teater*. Bergman siterer Arthur Symons når han beskriver scenebildet i *Ubu Roi* fra oppsetningen i 1896.

”I fonden på scenen sågs ett blommande äppelträd under en blå himmel och mot himlen ett litet stängt fönster och en öppen spis med en alkemists smältdegel. Tvärs genom spisen (...) strömmade pjäsens alla larmande och blodfulla personer in och ut. Till vänster hade man målat en säng och vid dess fot ett naket träd och fallande snö. Till höger stod palmträd och kring ett av dem ringlade sig en boorm; en dörr var öppen mot himlen och vid sidan av dörren dinglade ett benrangel från någon galge” (Bergman, 1966, s.100).

Bablet beskrivelse er omtrent den samme. ”On the left was a bed, at the foot, a chamber pot; on the right, a palm tree, a view of the sea, trees and a hill; in the rear of the center, a fireplace through which the hero and other characters trooped in and out” (Bablet, 1977, s.26). Han legger også til ”At the end of each scene a ghostly-looking old man would come and hang up a placard on the proscenium arch, which was full of intentional spelling errors and announced the place of the action” (Bablet, 1977, s.26). Scenebildet viser til bruk av symbolbetonte

elementer på scenen utenfor rammen av en autentisk gjengivelse av virkeligheten. *Ubu Roi* blir tatt dårlig i mot, men gjennom Antonine Artaud og surrealismen på 1920-tallet får stykket og Alfred Jarry en viktig betydning for utviklingen av det absurde teatret.

Bergman peker på hvordan Jarrys begeistring for marionetten peker frem mot Edward Gordon Craig, og bakover til Maeterlincks kjente artikkel fra 1890¹⁶. I Bergmans sitat av artikkelen til Maeterlinck opphøyes marionetten som det suverene som kan tolke våre tanker, der bevisstheten om skuespilleren begrenser opplevelsen. ”Man fiskar upp deras gester, som ingalunda har den vulgära mänsklighetens begränsning, med ... ståltråd, som blomsterhandlarna använder” (Bergman, 1966, s.98). Observasjon av den irske dikteren William Butler Yeats viser til en spillestil som ikke benyttet stiliserte marionetter. Yeats var forut for sitt publikum i Irland som foretrakk komedie, operetter, farser og melodrama, men ble en viktig skikkelse for utviklingene rundt 1890. Han skriver om skuespillerens spill, ”mimiska lekfullhet i röst och gest med masker för ansiktena” (Bergman, 1966, s.100) Videre, ”...nu hoppar alla omkring som grodor, och jag kan de framför mig att houvedpersonen, som föreställer något slags kung, bär som spira en borste av det slag som man använder för att göra ren toaletter med” (Bergman, 1966, s.100). Mystisisme, teologi og orientalsk filosofi går igjen i dramatikken som retter seg mot symbolistiske og intellektuelle oppsetninger. Skissene til Alfred Jarry fra 1896 viser den merkelige kongen som mer er en figur enn ett menneske på grunn av masken. Jarry ønsker et evige universelt uttrykk. Masken dekket til ansiktsmimikken som ble vektlagt på de intimescenene, og gav et uttrykksfullt kroppsspråk med enkle universelle gester. Slik kan en massescene av en hel trupp fremstilles gjennom en skuespiller. Dette avspeiles i dekorasjonen der spillet ikke avbrytes av dekorasjonsskift, men har en universell utforming med draperier, og gjerne bare tavler med tekst som angir spilleplassen¹⁷. Bergman finner begrunnelse i Lugné-Poes artikkel i tidsskriftet *Mercure de France*, der Lugné-Poe konstanterer likheter mellom Jarrys ideer og *The Elizabethan Stage Society* med William Poel. Det er mulig en linje mellom det Elizabethanske teatret og Alfred Jarry med tanke på de enkle scenetekniske grepene Jarry benytter. Lugné-Poe har flere tilknytningspunkt til engelske tendenser på midten av 1890-tallet, imidlertid tar ikke Bergman tak i Jarrys kilde til det Elizabethanske teatret. Trolig kommer dette gjennom tysk innflytelse, og ikke direkte til William Poe slik det fremgår av Bergman.

¹⁶ Artikkelen er omtalt uten tittel i samtlig litteratur jeg har tilgang på.

¹⁷ *Ubu Roi* eksemplifiserer det med stedsnavnet som ble hengt opp på prosceniumsbuen av en spøkelsesskikkelse.

Der Alfred Jarrys dramatiske tekster gir et viktig dramaturgisk virkemiddel i reatraliseringen, er den østerrikske-tyske teaterlederen og regissøren Max Reinhardt (1873-1943) viktig i utviklingen av regikunst. Han bidro til å skape den såkalt romlig-plastiske regiteatret ved å ta i bruk dreiescenen og rundhorisonten. Videre omga han seg med scenografer som blant annet benyttet scenemodeller. Når scenemodellene regnes for å være et viktig arbeidsverktøy for den moderne scenografen, begrunnes det i en romlig og plastisk scenografi som akkompagnerer skuespilleren. Det vil si at skuespilleren og regissøren må ha tilgang til det rommet de forholder seg til under prøvene. En tredimensjonal miniatyr gir et godt bilde før scenen står ferdig. Videre, og i forbindelse med flere virkemidler på scenen, blir prøveperioden lengre og hver forestilling får utvidet spilletid i teatrets repertoar. Max Reinhardt la vekt på et helhetlig uttrykk, der regissørens oppgave gikk ut på å holde orden på alle momentene i forestillingen. Basert på dette ser en det moderne regiteatrets gjennombrudd i Max Reinhardts virke på Deutsches Theater. Bergman viser til Reinhardts bevissthet om den raskt utviklingene sceneteknikken. Og selv om Reinhardt i tilknytning til Mariano Fortyn (1871-1949) tok i bruk plastisk dekor, rundhorisont, kuppelhorisont og dreiescene, så han sin begrensning. Videre viser Bergman til Reinhardts ønske om et samarbeid med Edward Gordon Craig. Det skjer aldri. Max Reinhardts interesse for Craigs arbeid blir et poeng for Bergman for å vise Reinhardts interesse for utviklingen i scenebildet. Plastisk og romlig scenografi har utspring i Meningerne og Montigny, videreført hos Max Reinhardt, og får den moderne forståelsen med Adolphe Appia og Edward Gordon Craig på begynnelsen av 1900-tallet. Plastisk og romlig scenografi er utgangspunktet for den ekspresjonistiske og konstruktivistiske retningen.

Erwin Piscator (1893-1966) er regnet under tysk ekspresjonisme. Om forholdet mellom virkelighet og symbol skriver han.

”Symbolet er fortøttet virkelighed, et entydig tegn for en bagvedliggende mangfoldighed eller størrelse, kendetegnet for en kultur, som kan tillade sig at forkorte materialet stenografisk, og som er klar over begreberne, så den kun behøver at antyde dem: typisk for epokenes begyndelse og afslutning” (Piscator, 1970, s.76).

I Piscator sceniske uttrykk balanserer han mellom symbol og dokumentasjon. Det innebærer bruk av filmsekvenser som dokumenterer historiske høydepunkter som i seg selv er konkrete symboler. Filmen griper inn i handlingen med et annet tids- og rom perspektiv. På scenen ligger tiden i forklaringer, dialog og handling. Filmen kaster lys over stykkets situasjon med

en hurtig sammensetning av bilder¹⁸. Den blir en direkte dialog til publikummet som forteller scenens innhold. Piscator ser likhet med korets kommenterende ledsagelse i det antikke teatret. Det har vært vanlig å knytte Johanne Dybwads oppføring av Tollers *Hoppla, wir leben* i 1928 til en begynnende ekspresjonisme i norsk teater. Erwin Piscator setter opp ”*Hoppla, wir leben*” året før Piscator-scenen på Nollendorfer Platz. Iscenesettelsen er preget av et nytt scenisk uttrykk med blant annet mekanisering, innføring av film og selvstendige spillestillaser, og føringen av disse inn og ut på scenen. Norsk ekspresjonisme henter inspirasjon fra tysk og russisk teater. Piscator utvikler etter hvert en aggressiv, rask og sammensatt bilderytme som forener moderne belysningsteknikk og filmprosjeksjon. Denne stilen er sammenfallende med Hans Jacob Nilsens samarbeid med Per Schwab og Nordahl Grieg på Den Nationale Scene i Bergen, som er knyttet til ekspresjonistiske strømninger i norsk teater i mellomkrigstiden.

I likhet med ekspresjonismens rotfeste i Tyskland, finner den konstruktivistiske utviklingen sted i russisk teater. Vsevolod Emiljevitsj Meyerhold (1874-1940) var skuespiller, iscenesetter, teaterleder, pedagog og teoretiker. Det er spesielt i tilknytning til begrepet om teatralitet forstått som bevissthet rundt teatret som teater, det vil si teaterets kunstige karakter, og ikke en forlengelse av virkeligheten. Meyerhold startet som elev under Konstantin Stanislavskij (1863-1938) før han etter hvert brøt med de prinippene og kunsterisksyn som var gjeldene på Moskva Kunstnerteater. ”Etter Stanislavskijs mening skulle teatret basere seg på sann innlevelse, ”som i livet”, teatralitet er for ham et negativt begrep med omtrent samme betydning som ”teatralisk” på norsk: kunstig og tilgjort” (Helgheim, 2015, s.17). Kjell Helgheim benytter begrepet *teatralitet* som en samlende paraply over Meyerholds utforskning i ulike teaterformer.

I følge Helgheim kritiserer og erstatter Meyerhold det *naturalistiske* illusjonsteatret med et teatralt teater. Naturalistisk teatret er her brukt som et stilbegrep der grunnprinsippet er nøyaktig gjengivelse av naturen. I scenografien gjør det seg gjeldene i autentiske rekvisitter, møbler og kostymer. Helgheim trekker frem fire ulike former for teatralitet: symbolistisk teatralitet, fjelebodens teatralitet, barokk teatralitet og konstruktivistisk teatralitet¹⁹. Formene gjør seg gjeldene i epokegjørende oppsetninger, som er tilgjengelige først og fremst gjennom

¹⁸ Se litteraturliste (Piscator, 1970, s.175).

¹⁹ ”Meyerhold har arbeidet med fire, tilsynelatende svært forskjellige, teaterformer, men fellesnevneren er: det teatralte teater” (Helgheim, 2015, s.40). Fra side 41 til og med 53 er disse teaterformene beskrevet.

den fransk-russiske teaterhistorikeren Nina Gourfinkel. Meyerhold konstantere at det er i ny dramatik nye former for uttrykk oppstår i teatret. Blant annet viser han til Maeterlincks dramatik som utgangspunkt for utviklingen i teatret på 1900-tallet. Det er i sammenheng med *konvensjonens teater* en ser tendenser til teatralitet på Den Nationale Scene på midten av 1930-tallet. ”Konvensjonens teater” er Helgheims oversettelse²⁰ av det russiske ordet ”uslovnyj teatr” som er adjektivet til substantivet ”uslovije” som oversettes med ”betingelse” eller ”avtale”. Uten å gå nærmere inn på oversettelsen utgjør det Meyerholds betegnelse for nye teaterformer frigjort fra virkelighetsskildringer og flate dekorasjoner. Det er en teaterform som bevisst benytter teatrets konvensjoner, først og fremst ved å minne seg selv og publikum på teatrets kunstige karakter²¹. Den konstruktivistiske scenen uttrykker seg befridd fra illusjonskunstens snoreloft, oppbygde scene, dekorasjoner, rampe, teppe og kostyme. Under konstruktivistisk teatralitet er scenen en åpen spilleplass på gulvet ofte med et konstruksjon nærliggende stillas, det vil si en praktikabel *spillemaskin*. Spillemaskin knytter seg til Meyerholds *biomekanisme*. Biomekanismen går ut på en ytre innstudering av rollen gjennom teknisk og kropslig ferdighet. ”Skuespillerens kunst består i å organisere sitt material, det vil si hans evne til å utnytte kroppens uttrykksmidler på en riktig måte” (Helgheim, 2015, s.352). Skuespilleren skal være bevisst at han spiller, og likeledes skal publikum ikke glemme at det er teater. Under eksperimenteringen i det konstruktivistiske teatret utvikler Meyerhold en scenografi som kan beskrives som *kunstig rom*. Kunstig rom er sammenfallende med det rytmiske, konstruktivistiske rommet, som igjen henger sammen med den biomekaniske spilleteknikken Meyerhold utvikler. I forbindelse med norsk teater på 1930-tallet spiller russiske teatertendenser en viktig rolle, og en vet at både Hans Jacob Nilsen og Nordahl Grieg var i kontakt og har møtt Meyerhold sammen med flere kjente russiske profiler.

Totalteatret er en teaterform som tilhører den klassiske-avantgarden²² som vokste ut av symbolismen i form av ekspresjonisme i Tyskland og konstruktivismen i russisk teater. Teaterformen baserer seg på et teater fritt for skille mellom scene og sal, der gjerne publikumet fysisk og sanselig involveres gjennom alle teatrets virkemidler. En kuliminering av denne totalkunsten kan plasseres hos Bauhausskolen ledet av arkitekten Walter Gropius. Skolen var en samling av arkitektur, kunst, skulptur, industridesign og scenekunst. Basert på

²⁰ Helgheim tar utgangspunkt i Martin Kurténs teaterordliste.

²¹ Forskere har påpekt tendenser til Bertolt Brecht (1898-1956) politiske teater i Meyerholds konstruktivistiske periode. Det kommer inn i forskningen fra midten av 1950-tallet, da tekster av Meyerhold blir rehabilitert.

²² Avantgarde er forstått som teaterformer som setter sammen og ser muligheter i historiske og tidsmessige strømninger (Arntzen, 2007, s.11). Med klassisk-avantgarde mener jeg tidsrommet før andre verdenskrig.

dette konseptet og ideer fra Richard Wagners *Gesamtkunstwerk*²³ og Max Reinhardts teater Grosses Schauspielhaus, tegnet Gropius skisser til et teater basert på totalteatret. Gropius beskriver totalteatret som et fleksibel instrument for regissøren. Ideen til ett nytt teaterbygg ble satt i gang av Erwin Piscator. Teaterbygget består av tre ulike scener, som kan sette opp skuespill, opera, film, dans, musikalske innslag og sports arrangement. Gropius har tilpasset teatret ved at scenen kan utformes på tre ulike vis. Den kan skifte mellom en dyp scene, prosceniums scene og en arena/ sirkelformet scene. Scenene kan skifte underveis, og vil gi en overraskelseeffekt på publikumet. Totalteatret ble aldri realisert, men er likevel et viktig teaterhistorisk element som peker på bevisstheten om scenerommet og teaterbygget.

3. Manifest for moderne scenografi

3.1 Edward Gordon Craig

For å forstå Edward Gordon Craig må en nødvendigvis lese ham i tilknytning til Craigs sceneskisser. Det må ikke forstås som en favorisering av scenen og dens utforming, men snarere som en representasjon av Craigs tenkemåte og tilnærming til teatret. Han skriver, ”As I have written in my book ”On the Art of the Theatre”, the artist of the Theatre of the future will create his masterpieces out of action, scene and voice” (Craig, 1913, s.5). Han forklarer videre, ”That is to say, I am not concerned alone with what is called the ”scenic” part of the art. I would like you to remember that I have clearly stated that action and voice are the other two parts which I am studying” (Craig, 1913, s.5). Teatret skal virke som en kunstnerisk helhet, der alle delene får sin sanne utfoldelse. Det vil si at sceneskissene, uten å miste essensen²⁴, er den mest representative resten av forestillingen. Craig skriver, ”Action and voice cannot be satisfactorily treated by means of the written word or diagrams, whereas scene to some extent can be so treated” (Craig, 1913, s.5). I *Towards a new theatre*, utgitt i 1913, har Craig samlet førti sceneskisser med kommentarer, i tillegg en artikkel med samme tittel som boken. I mitt studie av Edward Gordon Craig tar jeg utgangspunkt i denne boken fra 1913, samt *The Art of the theatre* fra 1905, og videre utvidelsen av denne i boken *On the art of the theatre* utgitt i 1911.

²³ *Gesamtkunstwerk* er betegnelsen på det som gjennom Wagner tre kunstteoretiske bøker blir filosofien bak hans opera. Ordet, tonen og gesten gestalter og uttrykker en helhet. Det vil si en syntese av musikk, dans, poesi og maleri til den såkalte fullkommene helheten.

²⁴ Et filosofisk begrep for vesenskjenetegn, det som gjør den til det den er. Jeg forstår essensen av teatret i lys av reateatraliseringen, forstått som fremførelse for tilskuere i ett gitt rom her og nå.

Det har vært vanlig å lese Craig i forbindelse med den samtidige sveitseren Adolphe Appia. Gjennom to ulike egenskaper og betegnelser knyttes de to teaterteoretikerne til den scenografiske utviklingen i det sceniske uttrykket. Appia betraktes som romlig, der Craig arbeider frontalt. Videre regnes musikk som et utgangspunktet for Appia, der Craig tar utgangspunkt i dansen. I en fotnote skriver Craig om Appia, ”I saw some of Appia’s designs in a portfolio belonging to Prince Wolkonsky. They were divine; and I was told that the designer was still living” (Craig, 1968, s. VII). Fotnoten står i forbindelse med introduksjonen til boken *On the art of theatre*. Bergman tar for seg bindingen mellom Appia og Craig i *Den moderna teatern genombrott*. Sammensetningen av de to scenografene finnes i en amerikansk artikkel i tidsskriften *The Forum* fra 1915. I artikkelen påstår Carl van Vechten at Craig baserer seg på Appias reformideer, og ikke ville vært noe uten ham. Gjennom Bergman går det frem at Denis Bablet avkrefter påstanden ved å vise til Craigs dagbok og korrespondanser mellom de to. Bergman viser til Bablets eksempler der de blant annet i brevveksling nevner denne amerikanske artikkelforfatteren²⁵ som ”sätta upp två vänner mot varandra” (Bergman, 1966, s.180). Bergman beskriver et møte mellom Craig og Appia på en restaurant. ”Appia är den systematiska tänkaren som har sin utgångspunkt i musikalska studier, men är ej skådespelar; det är musiken som ger rytmen, som projiceras i rummet genom skådespelarens kropp” (Bergman, 1966, s.179). På en serviett skriver Craig sitt eget navn og Appia. Der han slår sirkel rundt *Appia* og skriver ordet *musikk*. Craig mente Appia var fanget av musikken, der hans egen reform var fri og ubundet av annen kunst.

Fra *On the art of the theatre* fra 1905, og videre til *Towards a new theatre* fra 1913 ser en forsterkning og forskyvning i Craigs synspunkter. Betegnelser som frontal og bevegelse blir for snevre ettersom han arbeider med mer universelle spørsmål som natur og det rituelle. Han er ikke ute etter et scenisk uttrykk, men en kunstnerisk helhet.

”The Art of Theatre is neither acting nor the play, it is not scene nor dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words, which are the body of the play; line and colour which are the very heart of the scene; rhythm, which is the very essence of dance” (Craig, 1905, s.18).

On the art of the theatre er teoretisk viktig bidrag i refleksjoner rundt et *ikke-litterært* teater. Craig bemerker flere steder hvordan teatret ikke er avhengig av litteraturen, og etter hvert vil

²⁵Carl Van Vechten anklager i en artikkel i American journal Forum fra oktober i 1915 at Craig henter ideene sine fra Appia.

spille stykker av sin egen art. ”But, as I have said, the theatre must not forever rely upon having play to perform, but must in time perform pieces of its own art” (Craig, 1905, s.23). Han stiller krav til et skille mellom poeten og dramatikerens. ”A dramatic poem is to be read. A drama is not to be read, but to be seen upon the stage” (Craig, 1905, s.19). Han forklarer videre hvordan dramatik ikke er ferdig før den har fått teatrets utforming, den er skrevet for blikket. Poetik er skrevet for å høres, og dermed et selvstendig verk der det ikke kan legges til noe. Craig tar det til det ytterste ved å slå fast at Shakespeares *Hamlet* ikke bør spilles ettersom det alltid vil være noe som ikke finner Shakespeare i det de ser på scenen. For å forstå hvorfor Craig krever en ’uferdig’ dramatik kan sees i lys av den utbredte bruken av *mise-en-scène* i manuskriptet fra dramatikerens. Dette oppstod i Paris med Montigny, og i norsk teater gjennom dramatikerens Henrik Ibsen. Det kan se ut som Craig ønsker å avskaffe det han mener er teatrets oppgave og ikke forfatterens. Med andre ord la teatret være i sin egenart uavhengig av litteraturen.

Teaterets selvstendighet ser Craig i en ny faktor, ”the artist”, *kunstneren* som mestrer bruk av bevegelse, ord, rytme og fargekonturer. Denne rollen samler han i betegnelsen regissør²⁶. Regissøren er ikke det samme som *kunstneren*, der denne utgjør et håndverk basert på at regissøren leder skuespilleren, teatermaleren og håndverkere på teatret. ”When he interprets the plays of the dramatist by means of his actors, his scene-painters, and his other craftsmen, then he will have mastered the uses of actions, words, line colour, and rhythm, then he may become an artist. Then we shall no longer need the assistance of the playwright – for our art will then be self-reliant” (Craig, 1905, s.26). Regissørens arbeid er en utvidelse av sceneinstruktøren fra innstudering med skuespilleren, til å gjelde hele forestillingen. Ved å gi en person det overordnede ansvaret for helheten kan forestillingen vise aspekter ved naturen, fremfor å gjengi og representere den. Craig skriver, ”Not to *reproduce* nature, but to *suggest* some of her most beautiful and most living ways – that is what my stage manager shall attempt” (Craig, 1905, s.38). I den forbindelse går jeg over til *Towards a new theatre*, som i større grad retter seg mot naturen og skjønnheten.

I en skisse til den greske dramatikerens Sofokles stykke *Elektra* skriver Craig, ”What really is the best definition of beauty? It cannot be that which throws spirit and matter out of harmony! You cannot take sides: the two things must be fused, before beauty can come near the place”

²⁶ Min oversettelse og forståelse av *stage director*.

(Craig, 1913, s.35). Det kommer bedre frem hva skjønnhet betyr dersom en ser på hva Craig ikke anser skjønnhet for å være. ”The popularisation of Ugliness, the bearing of false witness against Beauty – these are the achievements of the Realistic Theatre. I wish these Designs of mine to stand as my protest against the Realistic Theatre and its anarchistic tendency” (Craig, 1913, s.89). Som fysisk uttrykk kan en se det i bevegelsene. I en serie av sceneskisser fra en tenkt forestilling, *The Steps*, viser Craig begeistring for trappene. ”And among all the dreams that the architect has laid upon the earth, I know of no more lovely things than his flights of steps leading up and leading down, and of this feeling about architecture in my art I have often thought how one could give life (not a voice) to these places, using them to a dramatic end” (Craig, 1913, s.41). Ett år senere i en sceneskisse fra 1906 kommenterer Craig:

”What steps have to do with movement, except as the recipients of movers, is not as clear to me on one day as it is on another day, and here I feel inclined to speak right against these steps. The design has, I think, some feeling of movement in it, but when I come to think of the way dancing school may probably plump a big flight of hard steps at the end of their room and make poor girls run up and down them, posing like the dreadful things we want to escape from, then I curse anything so material as steps in connection with movement, and regret that I ever made any record suggesting a connection between the two things” (Craig, 1913, s.61).

Selve trappen er ikke en ny tilføyelse på scenen, men dimensjonen og skuespillerens mulighet til benytte den er nytt på 1900-tallet med Adolphe Appia og Gordon Craig. Det er dette som anses for å være en forflytning fra det todimensjonale til det tredimensjonale. Skuespilleren skal ha mulighet til å bevege seg opp hele trappen, ikke bare de første trinnene, der resten er malt på lerret. ”I avoided putting any place in my picture which could *not* be travelled into actually by the actors” (Craig, 1913, s.18), skriver Craig. Andre eksempler på hvordan Craig tar avstand til etterligningen av virkeligheten kommer frem i dialogen han viser til mellom ham selv og en sceneinstruktør.

”He looked at it with some suspicion. He then looked at me with more suspicion, and asked me where was the door. I said, ”But there is no door.” I said, ”There is a way in and a way out.” He said, ”Yes, but I see no door handle nor lock. You cannot have a door without a handle.” But again I repeated ”There is no door. There is a way in and a way out.” This is very nearly sent him into a rage, but he changed and became quite calm again and pleased when I informed him that it was exactly line for line from an old Italian manuscript” (Craig, 1913, s.30).

Craig poengterer hvordan denne sceneinstruktøren ikke har forstått poenget, men hviler seg på at dette er historisk gjengivelse i tråd med dramatikken²⁷. Historisk gjengivelse avkrefte når Craig beskriver arbeidsprosessen for *kunsteren*.

”And remember he does not merely sit down and draw a pretty or historically accurate design, with enough doors and windows in picturesque places, but he first of all chooses certain colours which seem to him to be in harmony with the spirit of the play, rejecting other colours as out of tune. He then weaves into a pattern certain objects – an arch, a fountain, a balcony, a bed – using the chosen object as the centre of his design. Then he adds to this all the objects which are mentioned in the play, and which are necessary to be seen. To these he adds, one by one, each character which appears in the play, and gradually each movement of each character, and each costume”
(Craig, 1905, s.34).

Igjen retter Craig seg mot egne inntrykk av den dramatiske teksten og virkeligheten. Det er dette fortolkende scenebildet som er utgangspunktet for forståelsen av den moderne scenograf. Imidlertid er dette bare et steg i retning av fremtidens teater løsrevet fra teksten slik Craig legger det frem. Det bør tas med i betraktningen at Craig flytter grensen til det ytterste for hva han kan klare å realisere. Det innebærer i følge Craig forestillinger bygget på handling, scene og stemme.

”And when I say *action*, I mean both gesture and dancing, the prose and poetry of action. When I say *scene*, I mean all which comes before the eye, such as the lighting, costume, as well as the scenery. When I say *voice*, I mean the spoken word or the word which is sung in contradiction to the word which is read, for the word written to be spoken and the word written to be read are two entirely different things” (Craig, 1905, s.54).

En bør kanskje lese Craig i lys av hva han så komme.

Under en verdenskongress angående teateret, arrangert av Det Kongelige Italienske Akademi i 1934, fremgår det en oppfattning av at dramaet har skapt teateret, og dermed ikke kan søke hjelp i teaterarkitekturen. Kongressen finner sted i en tid hvor dramatikken befant seg i en krise, og ulike forslag til forbedring ble lagt frem. Som en kommentar til avslaget på teaterarkitekturen slår Craig fast, ”det teater som kommer før dramaet, og som er det eneste teater som teller, var ikke og er ikke en bygning; det er lyden av stemmen – ansiktsuttrykket – bevegelsen av kroppen – av personen – dvs. skuespilleren” (Barba, 1994, s.122).

²⁷ Craig lar det være opp til leseren om dette er en sannhet eller ikke.

Teaterarkitektur går utover forståelsen som bygning, den angår essensen av teatret; et kroppslig møte i en organisert situasjon. Det er på denne måten dramatikken kan søke hjelp hos arkitekten. Gjennom 1900-tallets teoretikere, teaterledere og regissører fremtrer det teateret som settes forran dramaet. Uavhengig av om det nye språket tenderer mot illusjon eller det rituelle. Regissørene utover 1900-tallet utgjør i det store bildet en søken etter et nytt teaterspråk som ikke er styrt av dramatik. Et nytt teaterspråk innebærer ikke at teksten forkastes, men viser hvordan skuespilleren, scenerommet og prosesser kan kaster nytt lys over teksten. Det er gjennom regissørens evne til fortolkning teaterkunsten blir gjenopprettet slik Craig legger det frem i sine reformideer.

Craigs tilnærming til skuespilleren blir ofte sett på som en motsetning til Appia. Det heter at Appia setter skuespilleren i fokus, der Craig ønsker skuespilleren erstattet av en übermarionette, det vil si en dukkeskikkelse. Craigs skuespiller retter seg mot en i senere tid frontalt orientert scenografi, der skuespilleren skal fungere som en definert form og del av et scenisk bilde. Craig skriver, "He must move across our sight in a certain angle, his eyes, his feet, his whole body in tune with the play, and not (...) in tune with his own thoughts only, and these out of harmony with the play" (Craig, 1905, s.43). Når skuespilleren skal følge et mønster er det på bakgrunn av regissøren som styrende hånd i forestillingen. Ettersom skuespilleren er en del av, og ikke ser helheten av forestillingen, mener Craig skuespillerens tilføyelse ikke nødvendigvis vil passe sammen med regissørens tanker om forestillingen. Regissøren skaper harmoni ved å sette sammen de ulike elementene på scenen med bakgrunn i et slags drømmebilde eller en skisse til forestillingen. "The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Über-marionette we may call him, until he has won for himself a better name" (Craig, 1968, s.81). Über-marionetten er laget av et formelig material, mens skuespilleren kommer av natur. Han skriver, "Do away with the actor, and you do away with the means by which a debased stage-realism is produced and flourishes. No longer would there be a living figure to confuse us into connecting actuality and art; no longer a living figure in which the weakness and tremors of the flesh were perceptible" (Craig, 1968, s.81). Craig ønsker en stilisert spillestil med symbolske gester for på den måten å ta avstand til reproduksjon av virkeligheten. Han ser skuespilleren som et problem i skillet mellom teater som virkelighet og kunst. Über-marionette forsterker det *kunstige* i det sceniske uttrykket.

3.2 Adolphe Appia

Gjennom volumer, dekorasjon og lys tilfører Appia nye reformer med utgangspunkt i musikk og skuespillerens bevegelse. Han var inspirert av Richard Wagners Opera og Emile Jaques-Dalcrozes rytmiske bevegelse *eurytmi*.

”As I delved deeper, the evidence forced upon me the realization that an inescapable contradiction exists within the Wagnerian drama itself; that during performance, there is a continual compromise between the music and the actor, between the art of sound and rhythm and the art of plastic and dramatic movement, and any attempt at traditional stage setting for this drama can rest only on a compromise, a compromise which must somehow be transcended if aesthetic truth is to be attained” (Appia, 1969, s.2).

Appia fant en trang til å realisere sceniske reformer i Wagners musikalske drama (*Worttdrama*) eller ”totalkunst” som Appia referer til. Appia tilfører romlighet i det sceniske uttrykket der Wagner ellers arbeidet med todimensjonale flater. Wagners totalkunst utgjør en sammensetning av kunstformer, men utenfor teaterets egne premisser. Appia viser til en ubalanse mellom musikken og kroppen på scenen, der han ser den umiddelbare likevekten i rytmisk bevegelse. For å kompensere med den rytmiske bevegelsen har skuespillerne behov for en scenografi som de kan bruke og bevege seg i. Appia deler scenen inn i tre simultane miljøer: grunn-nivået, det vertikale og rammen. Grunn-nivået utgjør gulvflaten, rammen avgjør høyden og dybden, samt skjult lyssetting, og det midterste partiet, luften, utgjør det Appia betrakter som det vertikale. Han slår fast at en moderne sceneutforming bør innebærer en motsetning til dekorasjonsmaling, og konstanterer samtidig at dette ikke er tilfelle i teatrene. En kan lese Appias reformideer i tre utgivelser: *The staging of Wagnerian music drama* fra 1895, *Music and mise en scene* fra 1899 og *The work of living art* fra 1921. Mitt utgangspunkt er *Music and mise en scene*, med hovedvekt på kapittelet som omhandler sceneuttrykket til Wagner forestillingen *Tristan und Isolde*.

Appia virket i en reform som gikk vekk fra forfatterens sceneanvisninger som forutsetning for utformingen og handlingen på scenen. Han ønsket et scenisk uttrykk som la vekt på romlighet i form av scenografi og skuespillerens bevegelse i rommet. Spesielt fremhever Appia bruk av lys som et viktig element i scenografien.

“The appearance of the stage when the curtain opens: a large bright torch in the *center* of the picture. The rather limited space of the stage is illuminated by a diffuse light, just enough to make the characters clearly distinguishable without entirely depriving

the torch of its somewhat blinding brightness, nor above all, destroying the shadows projected by this brightness” (Appia, 1969, s.200).

Videre skriver han, “The forms determining and limiting this space are only dimly seen, The quality of the light gives an impression of outdoors, One or two lines of the barely visible setting suggest trees” (Appia, 1969, s.200). Dette viser til hvordan Appia bruker lyset til å illudere det samme som vanligvis ble uttrykt gjennom malte flater. De plastiske formene Appia introduserer på scenen fungerer som et rytmisk grunnlag for skuespilleren. I følgende sitat beskrives de ulike elementene som finnes i scenebildet.

“The *terrace*, crossing the stage diagonally, begins stage center left, stretches to the right farther upstage, and disappears in the darkness of the background. It is raised at least two meters above the stage floor. The left part of this terrace, up to one third of the stage width, is supported by a *wall*. This wall forms a left angle and, dropping directly downstage, carries the setting to the proscenium. From the left third of the stage to the extreme right of the setting, *two ramps* lead downstage from the terrace with a rather large platform between them. The ramps are angled slightly toward the extreme corners of the stage” (Appia, 1969, s.201).

Sitatet er et utdrag av en lengre beskrivelse, og er en indikator på hvordan Appias scenografiske løsninger var. I det neste utdraget beskriver han hvordan elementene ble brukt av skuespillerne.

“On page 122 he gradually reaches the lower ramp, then on page 123 he returns to the platform, and on page 124 to the upper ramp, while Isolde, with her “Oh daylight’s slave indeed” on the same page, makes place for him on the lower ramp by turning her back to the extreme left of the stage as if it forbids Tristan’s crossing to it. – With his “my day was ended quite,” Tristan, turning slightly left, steps forward on the platform facing the audience, to be with his “Oh hail the potion” on page 130 at the top of the lower ramp as close to the audience as the ramp permits” (Appia, 1969, s.202).

Appia ønsker med sine reformideer en utforming av scenen som gir et grunnlag for skuespillerens kropp og bevegelse. I lys av dette virker den todimensjonale dekorasjonskunsten begrensende, der av ubalansen mellom musikk og kropp slik som påpekt tidligere.

Lyset erstatter dekorasjonsmaling på en mer effektfull måte ved direkte kontakt mellom skuespilleren og lyssettingen. “Lighting alone can *continually* offer the necessary rhythm which is motivated by the poetic-musical text” (Appia, 1969, s.208). Det er en bevegelig form

der maleriet faller bort til fordel for den levende og uttrykksfulle teaterkunstens virkemidler. ”...for everybody knows that as soon as the actors make their entrance, the handsomest painted setting suddenly turns into an ineffectual combination of painted canvases, unless one sacrifices all or at least some of these hieroglyphs to the active role of light” (Appia, 1969, s.23). Hieroglyf forklarer bruken av tegn i det sceniske uttrykket som viser til en gitt felles mening hos publikumet. Appia betrakter det å gå over til tegn i stede for en gjengivelse i dekorasjonsmaleriet som nødvendig for å oppnå en sterke kontakt mellom skuespilleren og dramatikken. ”Ultimately, this conflict between stage painting and the more dynamic forces of the theatre will reduce the importance of painted scenery” (Appia, 1969, s.25). Appias arbeid og teorier viser til en romlig og plastisk forståelse av rommet der scenografien tenderer mot det arkitektoniske fremfor malerkunsten.

Bablet ser et skifte i Appias arbeid som senterer mot rytmiske rom. Han trekker et skille mellom forestillingene *Ring*, *Parsifal* og *Tritan and Isolde*, og stykkene fra og med *Orpheus*. ”Towards this end, Appia envisioned decors that had a functional, geometrical style. At first they were figurative and neoromantic (...), but Appia soon turned to the architectonic rigor of his ”rhythmic spaces” inspired by the experiments of Jacques-Dalcroze” (Bablet, 1977, s.42). Videre beskriver han dette nye sceniske uttrykket bestående av plattform, ramper, stillaser, landskaps kombinasjoner, søyler og flater som spiller på lys og skygge. Han betegner det som teatralisk arkitektur, som innebærer en konfrontasjon mellom menneskekropp og volumer. Appia skriver, ”(s)ooner or later we shall achieve what will be known as the *Salle* (hall, auditorium), cathedral of the future, which, in a free, vast, and flexible space, will bring together the most diverse manifestations of our social and artistic life – the perfect place for dramatic art to flourish – *with our without an audience*” (Appia, 1969, s.5). Bablet knytter Appias tanker om fremtiden til *living art*, det vil si Appias idee om en total tilknytning mellom publikum og scenen. ”The concept of a ”living art” implied a new organization of the physical relationship between the public and the play, that is, a new style of theatrical architecture” (Bablet, 1977, s.46). Prosceniumsbuen virker under malerkunstens prinsipper og begrenser kontakten mellom skuespilleren og publikumet. De arkitektoniske og tredimensjonale formene Appia arbeider med kommer dermed bedre til sin rett i arkitekturen han designet i forbindelse med Hellerau-skolen. Gjennom skuespilleren som rytmiske struktur i rommet utvikler Appia en monumental scenografi som spiller på form, farge og lys.

4. Analyse

4.1 Metode og overføringsverdi

Analysen benytter en scenografisk innfallsvinkel der det har vært vanlig å anvende et dramaturgisk utgangspunkt for å lese ut handling på scenen. Det vil si at de fremstillingene som er blitt gjort i analysen ikke baserer seg på dramaturgisk forløp, men sceneanvisningene som er angitt i manuskriptene og som ligger til grunn for oppsetningene. Materialet bygger på funn i teaterarkivet: regibøker, teaterkritikker, manuskript, scenskisser og fotografier. Analysen dokumenterer Per Schwabs bruk av det tekniske maskineriet og en scenografi som monumental-realisme. Dette vil jeg komme tilbake til i første del av drøftingen.

Samarbeidet og arbeidsprosessen mellom regissøren og scenografen handler om å finne en felles forståelse av teksten, og hvordan den skal realiseres og poengteres scenografisk. Med denne fellesforståelsen og grunnstemningen legger scenografen frem utkast og ideer til organiseringen av scenen. Ofte er skissene av en stemningskapende karakter. Dersom skissene samsvarer med regissørens ønske, utarbeider scenografen et endelig utkast og en modell av det sceniske miljøet. Scenografien kan oppfylle eller bryte gitte konvensjoner og praksis som gjennkjennelighet, stemningsbærende og mulig forandring i scenebildet, samt å være et støttende redskap for skuespilleren. Denne tilnærmingen forutsetter en scenografi som har intensjon om å skape en ramme for iscenesettelse av handling. Analysen viser til Per Schwabs ubevisste eller direkte inspirasjon fra teaterestetiske holdninger som preget teatret den første delen av 1900-tallet. Tre sentrale trekk i utviklingen av moderne scenografi er stilisering, frontalitet og rombruk.

4.2 Scenografi under Hans Jacob Nilsens sjefstid på DNS

4.2.1 Analyse av Piker i uniform

Piker i uniform av Christa Winsloe på Den Nationale Scene 18.september, 1934.

Regi: Hans Jacob Nilsen. Scenografi: Per Schwab.

Oppsetningen av *Piker i uniform* er Per Schwabs første scenografiske arbeid på Den Nationale Scene i Bergen. Som blant andre Sidsel Marie Nilsen påpeker, blir forestillingen en pekepinn på hva som kommer ved teatret de neste årene under Hans Jacob Nilsens ledelse.



Bilde 1

I Bergenavisen gleder signaturen V.S seg over systemskiftet i malersalen. ”Per Schwabe-Hansen²⁸ setter op scenebilledet nøkternt og abstrakt, litt hårdt, men med fast hånd. Særlig var systueinteriøret frapperende, lad oss få mer slikt!” (Teaterarkivet, Signatur V.S., 1934).

Udefinerte vegger, kubistiske former og volumer, store proporsjoner ligger i det signatur V.S

²⁸ Per Schwabe-Hansen er et slektsnavn i forbindelse med at faren var norskfødt. Schwab benytter det norske navnet når han kommer til Bergen, men går etter en tid tilbake til Per Schwab. Han er også omtalt under kallenavnet *Pelle* og *Babben*.

beskriver som nøkternt og abstrakt. Det kommer ikke like klart frem i fotografiet til forestillingen, men ser en til Ragnvald Jørgensens karikatur av Per Schwab og scenemodellen gjør det arkitektoniske spillerommet seg gjeldene²⁹. Handlingen er rettet mot den autoritære oppdragelsen i skolen knyttet til tyske skoleformer. Det sceniske uttrykket virker under begrepene monumental-realisme. Her brukt for scenografisk opplysning om tid og sted, samt bruk av sceneteknikk. Stykket har 3 akter og 14 scenebilder der dreiescenen, som det poengteres, blir brukt bedre enn noen gang. Imidlertid blir de nye grepene ikke like godt mottatt hos Andreas Paulson.

”Den nationale Scenes nye maler Per Schwabe-Hansen hadde sin debutt med en rekke helt spartanske³⁰ interiører. Kolde og nakne som ånden i selve skolen. Men det er ikke lett å forstå, hvorfor sengene og stolene skal ha fire ordinære ben og se ut som virkelige senger til å ligge i og stoler til å sitte på, mens frøken von Bernburgs værelse skal ha vegger som er avbrutt vel over mannshøide, som en dekorasjon fra et dukketeater, satt inn på scenen. Det er mulig at dreiescenen gjør dette nødvendig” (Teaterarkivet, Andreas Paulson, 1934).

Det beskjedne interiøret som brytes av en kald og naken atmosfære kan omtales som stilisering. Scenografien opplyser om tid og sted gjennom bestemte sceneelementer. Hvorvidt det fremstiller et virkelig interiør er irrelevant i det som kan omtales som monumental-realisme. Når Paulson ser en forklaring i dreiescenen, kan en legge til teaterkritikernes skepsis mot et såkalt effektmaskineri. Effektmaskineri oppfattes som sjenerende for det dramaturgiske handlingsforløpet, derav litteraturens sentrale plass i teater.

4.2.2 Analyse av Bøddelen

Bøddelen av Pär Lagerkvist på Den Nationale Scene 23.oktober, 1934.

Regi: Per Lindberg. Scenografi: Per Schwab.

Stykket er fra forfatteren Pär Lagerkvist side en reaksjon mot vold og trusler. Den blir en kommentar til nazistene, fascistene og bolsjevistene. Bøddelen, hovedskikkelsen, vandrer gjennom tiden, fra middelalderen og frem til samtiden, det vil si midten av 1930-tallet. Bøddelens tilstedeværelse gjennom hele forestillingen er et regigrep som tar inn teatrets sceniske muligheter utover teksten og replikkene. I dramatikken eksisterer ikke bøddelen så lenge han ikke er nevnt i handlingen. Teatret har imidlertid mulighet til å vise det som står

²⁹ Se illustrasjon i litteraturliste (Nygaard, 1977, s. 60).

³⁰ Spartansk er synonymt med beskjedne, fattig.

skrevet mellom linjene, den overliggende stemningen og meningen i dramatikken. Det er denne holdningen til dramatikken, uferdig og uten den sceniske formen, som gjør seg gjeldene under reteatraliseringen. Andreas Paulson skriver, ”Bøddelen var hele tiden midtpunktet. Han sitter stille, taus og ruger over sine egne tanker, mens alt vrøvler rundt omkring ham” (Teaterarkivet, Andreas Paulson, 1934). Den sentrale tilstedeværelsen i bøddelen er markert i sceneskissen til Per Schwab.

Forestillingen er sagt å uttrykke en sterk kunsterisk vilje i regi og scenografi. Det første scenebildet viser til middelalderen og er begrenset til et bord med et stearinlys. Scenen er hovedsakelig opplyst av stearinlyset som står på bordet. I lysmesterens notater til manuset er det markert blafring til enkelte replikk ettersom scenen forløper. Med en sparsommelig scenografisk løsning rettes oppmerksomheten mot det som blir talt. Det sparsommelige går i retning stilisering, med andre ord bryter Schwab med de virkelighetstro gjengivelsene av interiører. Fremfor å knytte scenen til en bestemt tid eller et bestemt sted er det et symbolsk³¹ nærvær av middelalderen. Virkningen spiller på publikumets evne til medskapning, som ligger i bruk av farge og form.

Sceneskissen viser en festscene fra stykket. Skissen er satt sammen av flere handlinger. Fremst til venstre i bildet sitter en rød skikkelse ved et bord. Ved bordet står det en formfull dame ikledd hvite klær. På det neste trappetrinnet står et par, hun i kjole og han i dress. Hennes ansikt vises ikke, mens han har markert bart og øyenbryn. På det øverste trinnet til høyre står en mann ikledd uniform bak et bord. Nede i høyre hjørne åpner en mann frakken, han har ikke bukser. Denne mannen som også er uproporsjonert i sammenligning med resten av bildet står vendt bort fra betrakteren. Ved siden av ligger et lik. Bakerst i skissen på venstre side står et henrevet par ved en dør. Han er soldat. På høyre side er det malt en halvsirkel i rødt, satt sammen av kors-figurer. Trolig kan en regne med at denne representerer prosceniumsbuen. Rammen går igjen i flere av sceneskissene til Per Schwab. Bilderommet er definert gjennom flater av farger som glir over i hverandre og på samme tid skaper et flatt uttrykk. Schwab benytter flere farger i bildet der han veksler mellom kalde og varme farger. Blått går igjen i krysning av grønt. Dette fremhever skikkelsen i rød og gjør den dominerende i bildet. Med beskrivelse av en rød frakk i sceneanvisningen kan en regne med at dette er bøddelen fra stykket. Fargeperspektivet er dominert av lilla med ujevne, oransje og lyse

³¹ Jeg benytter symbolsk i tilknytning til symbolismen ca. 1890.

grønne og blå sirkelformer. Dersom en betrakter denne massen i skissen på avstand, kan den fremstå som en mengde av mennesker.



Bilde 2

En scenemodell ville gitt et mer reellt inntrykk av scenografien. Sceneskissen tjener som utkast til den stemningsskapende karakteren i dramatikken. Det frontale uttrykket kommer frem i scenografien på fotografier fra forestillingen. Moderne scenografi arbeider romlig og plastisk. Et frontalt uttrykk knytter seg til teatralitet, her som bevisst bruk av prosceniumsbuen som et forsterkende billedlig element. Lyset i teatret virker på samme måte som de tekniske virkemidlene i malerkunsten. Det illuderer, fremhever og forsterker scenografiske elementer, handling og bevegelse. Signatur V.S skriver. ”Vertshusinteriøret var et henrivende genrebillede, med et vindunderlig lys fra selve bordet – bøddelen var ikke fullt så malerisk i det selvsamme litt for brutale kastelys, man fikk ham likesom ikke på avstand på denne måte” (Teaterarkivet, Signatur V.S., 24-10-34). Og videre en missnøye med den skiftende belysningen og en forskjønnet meteorologisk virkning. Trolig ble det brukt blått og gult lys i forbindelse med *Bøddelen*.



Bilde 3

Scenerommet er bygd opp med en trapp som strekker seg over scenen. Notater forteller hvordan dreiescenen og film er brukt i overgangen fra middelalderen til festscenen i stykket. Rundhorisonten dekkes til og kjøres tilbake, og en dokumentarisk film fra verdenskrigen spilles på bakscenen. Filmen kuttes når soldatene i filmen hopper i skyttergraven. Det skjer ved at rundhorisonten kjøres frem fremdeles med mørklagt scene, og på den måten skifter scenebildet fra middelalderen til moderne tid. Lyset settes på til musikken. I følge regiboken er det 12 bord og ca. 40 stoler i festscenen. Noen av stolene er spesielt tillaget slik at stolbein kan slås av som effekt i slåsskampene som følger. Jazzorkesteret, av kritikere omtalt som ”neger-orkester”, også med referanse til at musikerne har påmalt svartfarge i ansiktet. Orkesteret er plassert øverst og bakerst på trapper. Fra forscenen og oppover trappen er det plassert bord og stoler. Øverst står jazzorkesteret og bak, og litt til høyre, et lerret. Sansynligvis kan en regne med at det også ble avspilt film på dette i tillegg til bakscenen. Bøddelen er plassert sentralt i midten av scenen der den i scenskissen skaper dybdeeffekt ved å ligge fremst i bildet. Videre utgjør bakgrunnen til scenen et hvitt lerret med prosjektert film.

Dybdeeffekten i trappene er også vist til i scenskissen. Trappene utgjør spilleplassen til skuespillerne.

Spesielt overgangen fra middelalderen til 1930-tallet er omtalt i avisene. Dette er Per Schwabs første tydelige bruk av film på lik linje med Erwin Piscator. Signatur J.B.O knytter filmbruken til Piscator og forestillingen *Hoppla wir leben* i Berlin.

”Han bruker krigsfilm som overgang til den nye tid som Piscator gjorde det i Tollers ”Hoppla wir leben” på revolusjonært teater i Berlin, han prøver som det gamle folketeater å utviske skillet mellom scene og salong, avskaffe rampen og placere de opptredende like inn på publikum, og han binder alle disse gamle og moderne virkemidler sammen i en orgie av farver og musikk, dristig og storslått” (Teaterarkivet, Signatur J.B.O., 1934).

Stykket er skrevet i en akt, men der de to delene er bundet sammen med et aktuelt krigsfilmklipp. Nordahl-Olsen beskriver, ”Så blir det mørkt på scenen og film fra verdenskrigens skyttergravkamp kastes mot bakgrunnen” (Teaterarkivet, Signatur N.-O., 1934). Signatur O.H sin beskrivelse viser til et effektivt skifte i stemning, som også virker kontrasterende, og dermed får frem tanken om vold og trussler fra både forfatteren og regissørens side.

”Overgangen til annen akt formidles ved noen scener fra en av de store krigsfilmer: det er soldatmassene som drives frem mot tillintetgjørelsen mellom piggrådstengsler og kulesprøiter. Så med ett står vi midt i et av etterkrigstidens store sansepalasser; et negerorkester spiller, og der danses vilt og eggende”(Teaterarkivet, Signatur O.H, 14-11-34).

Det er også flere steder blant kritikken gitt ros til det tekniske apparatet som lar de skiftende bildene rulle opp virkningsfullt, på en ypperlig måte. Stemningen i scenebildet fra etterkrigstiden er beskrevet hos signatur J.B.O.

”Og fra middelalderen styrter forfatteren tilskuerne rett inn i det tredje rike, uten pause, hvor svirebrødrene og kjeltringene er krigsgale militære uniformerte nazister, morderbander, hvor skjøgene er i siste modeskrik og danser carioca og rumba, mens negerorkestret spiller og champanjen skummer. Bare bøddelen ruger som før i sin røde kappe” (Teaterarkivet, Signatur J.B.O.,1934).

Den røde kappen finner en igjen i scenskissen til Per Schwab. I tillegg til bruk av film, er forscenen som er bygd over orkestergraven viktig å trekke frem. Ved å legge spillet utenfor

prosceniumsrammen bryter senografien det frontale som oppstår med prosceniumsbuens innramming av scenen.

4.2.3 Analyse av *Vår ære og vår makt*

Vår ære og vår makt av Nordahl Grieg på Den Nasjonale Scene 4. Mai, 1934.

Regi: Hans Jacob Nilsen. Scenografi: Per Schwab.

Prøvene på *Vår ære og vår makt* begynte 24.mars, men ble innstilt i en periode i det som omtales som ”teaterkrisen” i avisene. Krisen gikk ut på at flere fra styret gikk i mot oppførelsen av stykket som de mente hadde et politisk formål. Debatten i avisene strekker seg over flere uker, der det ender med seier hos Hans Jacob Nilsen og prøvene blir tatt opp igjen. Nordahl Grieg, forfatteren av stykket, hadde et lengre opphold i Sovjet-Russland bak seg. Stykket ble skrevet i Bergen. Det kommunistiske samfunnet ble sett på som en trussel, og Nordahl Griegs stykker vakte usikkerhet og bekymring. Jeg går ikke nærme inn i denne striden ettersom den i størst grad i avisene er rettet mot innholdet i Nordahl Griegs dramatik³².

Forspillet til stykket består av en kiste dekket av et norsk flagg med en krans av tang og siv, kisten skal i følge Nordahl Grieg symbolisere den falne norske sjømann. Musikalske virkemidler er tatt i bruk, og orkesteret spiller ”Syng mig hjem”. Musikken sprenes plutselig i vill dissonans, som en eksplosjon. Årstallet ”1917” flammer i mot publikum før teppet går tilside. Det ser ut til at det sceniske uttrykket setter publikumet direkte inn i handlingens tid og sted. Schwab benytter trapper og forhøyninger skuespillerne kan bevege seg i og på. Dette er et scenografisk grep som virker under den estetiske holdninger på 1900-tallet. Disse grepene spiller på teatrets mulighet for romlig og plastisk uttrykk, fremfor malte dekorasjoner. Under signatur O.H skrives det, ”Stykket har et forspill som vi aldri har sett maken til på en norsk scene før. Det står en likkiste med det norske flagg over. Den senkes landsomt, til musikk, men uten at det blir sagt et ord. Det finnes ikke folk omkring båren. Alt er svart og øde. Det er tilintetgjørelsen” (Teaterarkivet, Signatur O.H., 6-5-35). En annen observasjon fra publikum, den såkalte Luske Ludvig, viser til stemningen i salen. ”Det var et beveget øieblikk da teppet gikk op. Scenen var smykket med sorte draperier. På en enkel katafalk var avdøde plassert i en kiste, innhyllet i det norske flagg, og til tonene fra dempet musikk blev den

³² Publikumet slo seg til ro med forestillingen (premiæren var bemannet med politi i tilefelle opprør), det kan tyde på en sterk kunsterisk kvalitet. Det kunstneriske potensialet fremfor det politiske budskapet argumenterte blant annet Hans Jacob Nilsen for i avisene.

norske komedie senket langsomt ned og stedet til sin siste hvile. Intet øie var tørt” (Teaterarkivet, Signatur Luske Ludvig, 6-5-35). Krigen ligger tett på og virkningen er sterk blant publikum.

Den etterfulgte scenen forestiller et funkiskontor. I sceneanvisningen er det et skipsrederkontor som ligger høyt over havnen, med fredelig sollys strømmende inn gjennom vinduet. En kan regne med at skuespillernes bevegelse og handling i rommet poengterer scenemiljøet. En høy vegg dominerer scenen, med et vindu i tilsvarende høyde. Denne er bygd på dreiescenen. Glasset i vinduet, som er smårutet, ser ut til å være et hvitt tynt stoff strukket over baksiden av veggen. Fotografiet forteller ikke hvorvidt dette er et grep for å spille på lyseffekt med tanke på sollyset Nordahl Grieg viser til i sin anvisning. På veggen henger det en plakart med et modellskip, et kart og en kalender som viser årstallet 1917. Disse elementene er også med på å vise til interiøret i et skipsrederkontor. Her bestemmer scenografien og hvordan den blir brukt, handlingens tid og sted. En liten bokhylle med bøker står inntil veggen bak et skrivebord og to stoler. Skrivebordet er plassert skrått til høyre for vinduet med diverse rekvisitter. Med utgangspunkt i regiboken utgjør rekvisittene skrivesaker, mappe og tre champagneglass. I tillegg observeres det blomster på border og stabler med papir. De rene flatene med noe interiør utgjør stilisert realisme slik Keld Hyldig omtaler interiør fremstillinger i moderne scenografiske løsninger. To stolene er vendt skrått inn mot bordet og vender ut mot salen. Plasseringen tyder på at disse er i bruk under spillet. Tre menn ikledd dress hever glassene. En i lys dress, og to i svart der den ene har på yttertøy og stakk. Når dialogen i skipsrederkontoret avsluttes går scenen i mørkt og sceneteppet trekkes for.



Bilde 4

Teppet går opp for et nytt rom. Hos Nordahl Grieg er det neste scenerommet beskrevet som en klam stue. Et blendende lys utenfor, lyser de hvite ansiktene opp i halvmørket. Det raske scenskiftet i manuskriptet er løst ved å benytte dreiescenen. Sceneanvisningen viser til spill foran teppet, imidlertid går det frem av fotodokumentasjon at handlingen spilles i scenografi. Ny sceneteknikk gjør det mulig å legge flere handlinger inn på scenen. Tidligere virket det tekniske apparatet begrensende, og gjorde det nødvendig å legge handling foran teppet der scenen krevde lengre tid til scenskift. Nygaard bemerker betydningen av dreiescenen i sin kritikk. ”Dreiescenens innførelse har gjort, at teatrene kan skifte scener på en måte som var utenkelig før, og nettopp de lange mellomakter var den store géne ved sceniske forestillinger tidligere, og gav filmens virkemidler overtaket” (Teaterarkivet, Signatur N.-O., 1934). I Per Schwabs scenografi er det plassert et skur og en fraktekasse i tre på yttersiden, alt plassert på dreiescenen. Skuespillerne står mellom skurene, med fokus på *Vingrisen* som står med et trekkspill. Mellom skuespillere og bakvegg er det en hvitmalt trapp med likhetstrekk til en skipstrapp. En sjømann går nedover. Bakveggen representerer en ubåt og er dekorert med runde vinduer med tydelig ambolter.



Bilde 5

I ubåts scenen viser Norahl Grieg til flere ubåter og at det er disse som skal være sentrale på scenen. Kommendanten og løyntnanten skal stå ved periskopet. To matroser ved hver sitt ratt og styrer. Alle er i arbeidsklær. Rommet skal gi en stemning av at menneskene dirrer av tretthet og nerver. Her foreslår han et trangt rom med et uhyggelig oljegult lys. I Per Schwabs scenebildet ser publikum inn i et sirkelformet tverrsnitt av en ubåt, som om en fjerde vegg er fjernet. Ubåten er satt sammen av metallflater og øvrig instrumenter som dreiehjul, termometer og lykter. Periskopet er plassert på en rund rampe, slik at skuespilleren kommer litt høyere opp. Det er kun ubåten som er opplyst, resten av scenen er mørklagt. Scenebildet spiller på *den fjerde vegg*. Med andre ord ser publikum inn i ubåten som et utsnitt der en vegg er fjernet. Lyden av en gongong³³ før sceneteppet går opp bygger opp forventninger i publikumet til de ulike scenerommene.

³³ Lydeffekter er en praksis i japansk Kabuki som spiller på konvensjoner i forholdet mellom scenen og sal. Lydene fungerer som koder, og virker retningsgivende for det sceniske uttrykket.



Bilde 6

I dette bildet kan en se hvordan Schwab benytter forhenget til å forsterke effekten av scenskiftet. Det går frem i regibøkene at teppet trekkes for i flere av skiftene og den måten spiller teatermaskineriet på en såkalt spektakulær illusjon. Med andre ord fascinasjonen for teatermaskineriet med sine mange og overraskende skift. Sceneanvisningen retter seg mot handling der den inkluderer gjenstander som redningsvester, trekkspill, bord og en køyeseng. Nordahl Grieg beskriver Alf gående opp og ned på dørken med redningsvest på. *Vingrisen* og Ingolf sitter ved bordet og spiser, mens Henry ligger oppe i køyesengen og leser gamle brev. Hos Per Schwab er en køyeseng av metall plassert til den venstre veggen, midt på gulvet finnes et bord med kopper, asjetter og en kaffekanne, og med tilhørende benker. I høyre hjørne en krakk der Alf med redningsvesten sitter. Det henger et speil over øverste køye der Henry ligger. I taket henger det en lampe med lys. Den lyse veggen har refleksiv virkning og slagskygge fra møbler og personer på scenen. Scenen avsluttes med en eksplosjon og scenen mørklegges. Det kommer skrik fra mørket som etter hvert stiger til stønnende, jamrende dødsskrik. Siste dialogføring foregår i mørke. I samme akt skifter scenen til det syvende bilde. Den effektfulle virkningen i kontrasten mellom handlingen i stykket forsterkes i det raske

skiftet. Orkesteret smeller i med en revy-melodi der en ”maskert” skuespiller synger jobbetidsvisen ”Hvem kommer der? Hvem kommer der” med seks ohorus-girls ”maskert” som muntre gaster. Denne scenen er lagt til et velstående hjem.



Bilde 7

I Per Schwabs scenografi dominerer en palme som er projeksert på det hvite lerretet som er strukket ut på bakveggen. Det kan se ut som lerretet er fargesatt med lys. Tropiske arter er i malerkunsten forbundet med eksotisme. Det eksotiske er knyttet til rikdom³⁴. Scenografien er sansynligvis et velstående hjem. Nærmest lerretet står et gelender formet som en halvsirkel. Gelenderes form og plassering gir en illusjon av publikumet som en forlengelse av festen. Foran gelenderet, inn mot publikum, står det et bord med en punsjbolle, øl og vinflasker. Til høyre står et svart flygel. Gelenderet blir bruk til oppstilling av skuespillerne i et såkalt tablå³⁵ oppsett. To på venstre side for bordet, to til høyre, begge grupper sittende på settstykket. På høyreside sitter det også en person på en pute lent inntil gelenderet. Det er et tydelig sidelys som treffer gardiner som henger på hver side av lerretet. Denne scenen bygger opp mot det

³⁴ Det henger sammen med kostnaden av å reise utenlands og varer fra utlandet.

³⁵ Tablå er knyttet til *Tableaux Vivant* forstått som *oppstilt, levende bilde*.

som er stykkets karakteristiske og viktige skift og budskap. Etter hvert som festen blir livligere blir - Øs, øs! ropt ut til punsjbollen. Den siste replikken lyder – Hold ut, sier eg. Øs Konrad, øs! Deretter mørklegges salen og teppet går igjen. Igjen benyttes musikk som virkemiddel. ”Siste reis” spilles som jazz når scenen er ferdig, etter ett minutt går den over til den originale orgelsmerte-melodien. Lyd og lys gir en tom og sørgelig stemning. Nordahl Grieg har intensjon om at de dødrukne skikkelsene fra festen skal være et ekko i de ihjelfrosne i livbåtene på havet. Teaterkritikken viser til at det sceniske uttrykket makter dette.

I påfølgende scenebildet beskriver Nordahl Grieg en trang gate som skråner ned mot havnen. Hovedgaten synes et stykke oppe i bakken. Utenfor de små husene er det trapper der mye av handlingen foregår. Hans Jacob Nilsen legger også handlingen til trappen. På hver side av scenen, plassert på dreiescenen, står det to hus bygget i to forsvinningspunkter. Det vil si at de er bygd ut i rommet med publikums synsvinkel. Det ene huset er mørkere enn det andre, og kan tyde på at det trolig er rødmalt. Fremfor det ene huset til høyre er det plassert en benk der en eldre mann sitter. På trappen inn til dette huset, på andre siden av hjørnet, sitter to gutter på dørterskelen. En meter fra de to vendt mot det andre huset, står en mann. Han ser ned på grupperingen på en større dørterskel hvor det også er plassert en benk. Der er ingen direkte tilknytning til havnen eller hovedgaten, men bak husene er det en opphøyning som er malt som en mur. En trapp i stål som ses fra siden fører opp til mureren og forlenges i et ståljelender. Bakgrunnen er dekket med en trevegg, eller et tett trekkverk. Det står to menn på muren. I regiboken kommer det frem et tidsforløp ved at lyset på scenen skal vise til at solen går opp og ned. I kontrast til denne scenen kommer Ditlefs hjem, og er i sceneanvisningen beskrevet som monumentalt og praktfullt. Dette er siste scenebildet før epilogen. Denne foregår i salen. Umiddelbart etter teppet er gått ned for tredje akt reiser en herre seg i fremmedlosjen. I regiboken kan en lese at salen er lagt i halvt lys og dette henger sammen med spillet i salen. Igjen smeller gongonen og årstallet 1935 er prosjektert slik som ved forestillingens begynnelse. Med likhetstrekk til *Tableaux Vivants*³⁶ åpner sceneteppet seg for Husvilleherberget. Gustav sitter på sengekanten der en syk mann ligger i samme seng. Det er ingen spill i denne scenen og dette gir en billedlig frontal effekt.

³⁶ Praksis på 1600-tallet der publikum betrakter levende bilder på scenen.



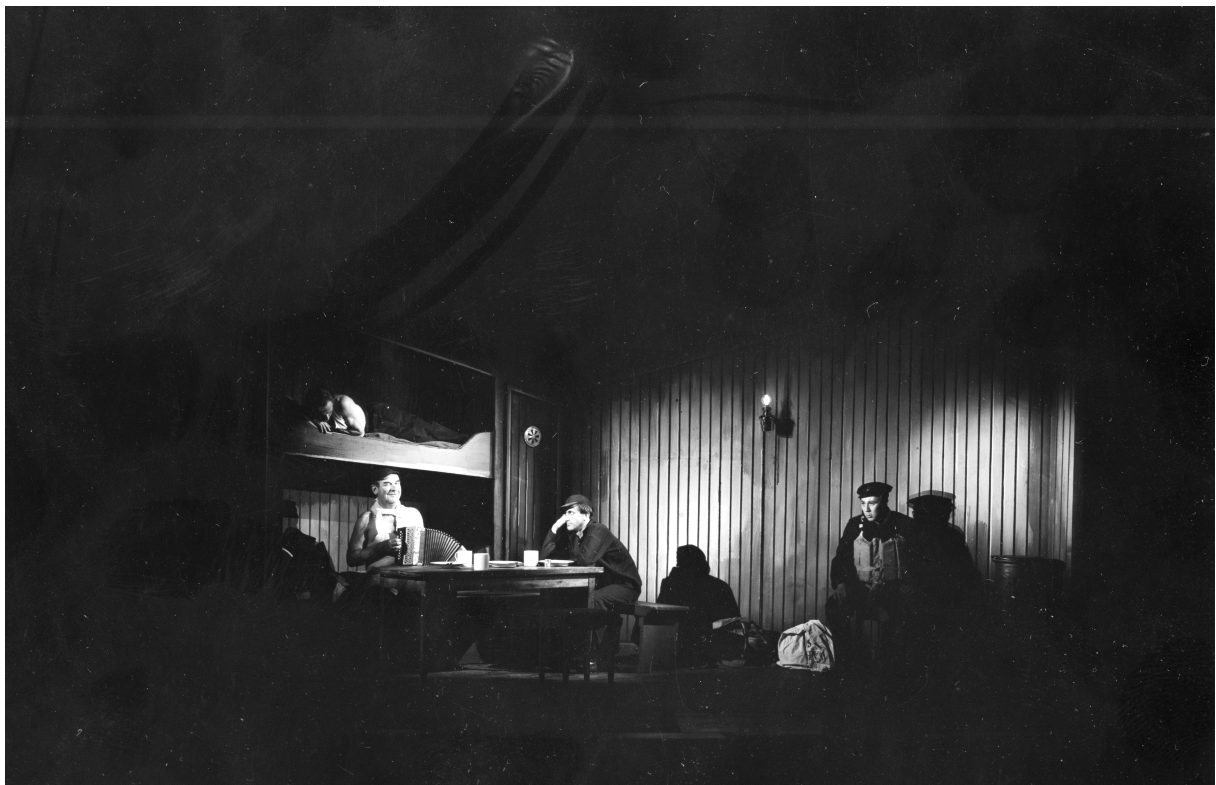
Bilde 8

En alvorlig stemning settes ved hjelp av et gustent og angsfullt lys foran på scenen. En uhyggelig trommevirvel høres. Teppet flerres tilside. Lyset er gått over i et grågrønt og likgult lys i følge sceneanvisningen. I denne scenen benyttes dreiescenen fremfor publikum der soldatene beveger seg på den dreierende skiven. I regiboken vises det til først en halv dreining, deretter to hele dreininger og den den siste dreiningen kommer på signal fra lyden av en gassbombe. Signatur Luske Ludvig beskriver soldatenes spill som ”gymnastiske øvelser” på dreiescenen. Dreiescenen viser sitt fulle potensial ved denne bruken og effekten for scenen. På begge sider av soldatene er det bygget opp to grupper med mennesker. Til venstre står blant annet en mann som er beskrevet som iskald og upersonlig. Han representere børsen stående med et tikkende telegrafapparat. Jernkonstruksjonen Nordahl Grieg viser til som er et stilisert akterskip, er hos Schwab forstørret til en innramning av scenen. Stillaset strekker seg opp forbi prosceniumsbuen. Midtveis er lysbroen synlig med alt det elektriske utstyret. Tre menn lener seg utover mot publikum. De holder seg fast, to med begge hendene og den i midten med en hånd. To lykter henger ned fra lysbroen. Teppet faller til et *NEI* fra skuespillerne. Denne siste scenekonstruksjonen har likhetstrekk med Myerholds konstruktivistiske teatralitet forstått som scenografisk utforming. Konstruksjonen ser ut som

et spille-maskineri, og fungerer som et apparat for å frembringe en kunstig³⁷ bevegelse i skuespilleren.

4.2.3 Sammenlignende betraktninger

Vår ære og vår makt av Nordahl Grieg er satt opp på Den Nationale Scene i Bergen tre ganger. Premierer av stykket er i regi av Hans Jacob Nilsen i 1934, med scenografi av Per Schwab. Schwab har også scenografien når den gjenopptas i 1954 med regi av Hans Stormoen. I 1976 settes den opp i regi av Knut Thomassen, med scenografi av Christian Egemar. Et resonnement basert på denne ene sammenligningen vil ikke være nok dokumentasjon, og følgende ikke holdbar utover å vise mulige tendenser til kontinuitet og brudd i scenografisk utvikling etter 1930-tallet.



Bilde 9

For eksempel ser en i lugarscenen fra 1954 hvordan den plastiske scenografien knyttes til norsk miljøskildring, tett opp mot virkeligheten. Blant annet er sengen tilsvarende en norsk båtlugar, og mindre universell i sprinkel og stål som i scenografien fra 1934. Et annet moment er fokuseringen på skuespillerens inn og utgang gjennom reelle dører. Døren er lagt til siden scenografien fra 1934. I kontormiljøet fra 1954 er fem malte flater satt sammen og definerer

³⁷ Kunstig som en motsetning til den psykologisk-realistiske spillestilen.

rommet. Interiøret er detaljert; eksempelvis har vinduet gardiner, og det er lagt til flere møbler, blant annet et barskap og en jordklode. Ut og inngang markeres gjennom bruk av fysiske, arkitektoniske døråpninger. Den definerte veggen og flere detaljer gir et mindre monumentalt uttrykk i scenografien.



Bilde 10

Det tette samarbeidet mellom Nordahl Grieg og Hans Jacob Nilsen gjorde det mulig for forfatteren å skrive med utgangspunkt i teatrets virkemidler. Blant annet gjør det seg gjeldene i stykkets kontraster som får umiddelbar virkning og oppleves overraskende på publikum gjennom dreiescenens raske skift mellom scenografiene. Raske skift i scenebildet og handlingen er beskrevet som et virkemiddel hentet fra Nordahl Greigs opphold i Sovjet-Russland. Professor Shetelig beskriver montasje og kontraster som impulser fra Sovjet-russland.

”Det er et storartet arbeid. Det er preget av dikteren Nordahl Grieg, og det er den første frukt av hans lange opphold i Østen. Stykkets dramatiske oppbygging er helt ny, det er påvirket av russisk teater, billedene er stillet krast op mot hverandre og selvsagt er det preget av hans egen sosiale innstilling” (Teaterarkivet, Ukjent forfatter, 10-4-35).

Samtlige teaterkritikere viser til øs, øs-scenen der scenebildet skifter mellom skipsredernes fest og sjøfolkets kamp for livet på havet.

Det er tendenser til mindre bruk av teatermaskineriet utover 1960-tallet, og det gjør seg gjeldene i oppsetningen fra 1976. Fotografiet fra oppsetningen i 1976 viser nye tendenser i den scenografiske utviklingen, og skiller seg fra de tidligere oppsetningene. I stor grad spiller den på publikums evne til fantasi, og evne til selv å skape bilder, gir scenografien antydningene elementer som knytter handlingen til tid og sted. Videre viser fotografiet scenen på havnen til en stilisert scenografi der rundhorisonten er erstattet med fire lerret satt sammen til et projeksjert fotografisk panorama. Romfølelsen er lagt til gulvflaten som representerer en brygge.



Bilde 11

Siren Leirvåg poengterer et fravær av modernistiske tendenser fra 1930-tallet ikke fines før omtrent på slutten av 1970-tallet og oppover med Kjetil Bang-Hansen og Stein Winge. En viktig tilføyelse innenfor scenografien i dette tidsspennet er Bertolt Brechts (1898-1956) *element scenografi*. Kort innebærer det et scenerom basert på deler som representasjon av en helhet. Det stiller krav til publikums bevissthet og medskapende rolle. Samtidig som det motsetter seg illusjonsbegrepet. Dette går inn i Brechts *verfremdungsbegrep*, på norsk underliggjøring. I forbindelse med Kjetil Bang-Hansens registil vil en se en sammenføyning av elementscenografi og scenografiens som virkemiddel på 1930-tallet.



Bilde 12

4.2.4 Analyse av Brøl Kina

Brøl Kina av Sergej Tretjakov på Den Nationale Scene 19.april, 1936.

Regi: Hans Jacob Nilsen. Scenografi: Per Schwab.

Under reisen til Sovjet-russland i 1933 møtte Hans Jacob Nilsen på den russiske forfatteren Sergej Mikhailovitsj Tretjakov. ”Tretjakov hadde fått verdens oppmerksomhet da Meyerhold oppførte hans stykke Brøl Kina i 1926” (Nilsen, 1997, s.118). Etter samtalen med forfatteren

ble oppføringen av stykket i Norge en viktig sak for Hans Jacob Nilsen. ”Stykket var av natur sterkt agitatorisk, og den kunstneriske kvalitet var etter manges mening diskutabel. Men i teatersjefens iscenesettelse med Schwabs sterke scenebilder skulle forestillingen bli uhyre virkningsfull” (Nilsen, 1997, s.119). Stykket er delt opp i ni korte scener. ”...ikke minst var man imponert over den avanserte teknikken forestillingen bød på”(Nilsen, 1997, s.120). Sidsel Marie Nilsen peker på hvordan iscenesettelsen på Den Nationale Scene ble kritisert for manglende individuell menneskeskildring. I et brev til Hans Heiberg 16. April 1936 forklarer Hans Jacob Nilsen sine intensjoner med forestillingen. ”Det er *imperialismen* personifisert i de forskjellige hvite raser han viser oss. *Slik den ser ut i Kina*” (Nilsen, 1997, s.120). Han viser til samtalen med Tretjakov som forteller om Meyerholds idé om å la de hvite europeerne opptre med masker, sammenfallende med kinesernes maskerte onde ånder. I Hans Jacob Nilsens iscenesettelse med scenografi av Per Schwab viser de første scenebildene kineserne som en masse, dette er med Vestens perspektiv. Etter hvert i forestillingen fremtrer de som individer, som i siste bilde utgjør en enhet, en masse med nye egenskaper i kontrast til det første scenebildet. Stykket viser den hvites manns arroganse ovenfor den gule rase. Den hvite rasen er representert gjennom forretningsmannens plyndring og utnyttelse av Asias innfødte folkeslag, og den gule rase er følgelig *kuliernes* hodeløse underkastelse, forpinte og med redsel under trussel fra kanoner. Etter hvert utvikles frykt til kamp og en vilje til å reise Østens velde mot det hvite barbari.

Første scene foregår på kaien om morgenen. I sceneanvisningen er kaien beskrevet full av heisekraner, trosser, pakkasser, tønner og oppstablete sekker. Mastene og de grove seilene på kinesernes båter stikker opp over bryggekannten. I fotografiet er gateselgeren inngående beskrevet i sceneanvisningen midt på scenen. Han selger te og fører med seg et fullstendig kjøkken med komfyr, gryter, kopper og kar. Dette henger i et åk over skuldrene. Både den litterære og sceniske beskrivelsen blir en skildring av en ukjent kultur. Å skildre det som foregår utenfor sitt eget land var en tendens i alle medier på begynnelsen av 1900-tallet. Spesielt i forbindelse med fotoapparatet og filmapparatets utbredelse.



Bilde 13

På kaien arbeides det langsomt til monoton sang. I reginotater til manuskriptet er handlingen beskrevet som følger: *Kuliene* går over broen, bak på scenen, med sekker og baller over mot punkt tre, fremme til venstre på scenen, og legger fra seg ballene helt til venstre – ut igjen med sekker osv. Etter hvert legger alle seg ned på forscenen. Bakscenen er bygget opp, slik at *kuliene* på forscenen bruker opphøyningen for eksempel til støtte. Det er beskrevet en inn og utgang fra venstre til høyre som kan knyttes til gateselgeren beskrevet tidligere. Videre kommer det to herrer og en dame inn fra høyre, og to kvinnelige kinesere fra venstre. Også journalisten kommer inn fra venstre side. En fryktelig fornem, som Hans Jacob Nilsen beskriver, kommer inn fra høyre og blir pedicuret. Vifteguttene over fra høyre til venstre. I sceneanvisningen er kjøpmannen Tai Lee beskrevet som en kraftig bygd mann med hornbriller og en tynn mustasje. På hode har han en sort silkekalott med en stor rubin øverst. Broen blir også senere i scenen benyttet av Ashely som i bakgrunnen kommer inn over broen. Trappen opp til radiostasjonen benyttes også jevnelig. Mørkt før scenskift. De mange ut- og inngangene, og bevegelsen over scenen viser til frontale og romlige tendenser som virker under teatrets premisser. Teatrets prinsipper forstår jeg i denne sammenhengen som tid og

stedsbundet utsnitt innrammet i prosceniumsbuen. Det kan forstås som at *titteskapsteatret* er utvidet til prosceniumsbuen og at publikum kan antyde resten av "bildet". I den forstand er det ikke nødvendig med gjengivelse av praktiske elementer som for eksempel dører til ut- og inngang på scenen.



Bilde 14

Det neste scenebildet er om bord i kanonbåten med navn "Chinon". Scenearvisningen beskriver den med skinnende hvitmaling og blankpusset metall. Scenen er opphøyd, og markerer på den måten dekket på båten. Fire kanoner er plassert to på midten og to på hjørnet vendt ut til siden av scenerommet. På høyre side et seil som er mørklagt og glir inn i bakgrunnen. På styrehuset henger det to redningsvester med påskrevet "Chinon", en til venstre og en til høyre. Styrehuset er i to etasjer med et rekkverk på forhøyningen fremfor selve styrehuset, og et over på taket. To dører på nivå med dekket fører inn i båten. Den høyre døren benyttes under scenen når Boyen går ut av scenen. På midten av dekket står det et bord med fire fluktstoler. Det ligger duk på bordet som er dekket til frokost. Lengst til høyre, før dekket "forsvinner" ut i publikum, står det en lenestol. Med andre ord er båten et utklipp der

sideveggene perspektivistisk illudere og åpner for forlengelse av salongen. Scenen åpner med at M. De Bruchelles og hans familie sitter i fluktstoler på dekket og spiser frokost. Når scenen er avbildet i fotografiet viser det to matroser ved styrehuset, stående på en liten forhøyning på dekk. En kaptein til høyre, og en i midten konverserende med en mann i slobrokk. Til venstre to kinesere, en eldre og en yngre med hatt og kjortel. Litt bak og mot midten en fornem mann. Fremfor bordet, med blick vendt mot mannen i slåbrokk står en kineser og holder en kimono. Rundhorisont er i bruk under scenen, og det ser ut som det går et teppe ned før det siste sceneteppet senkes til et mørklagt scenerom.



Bilde 15

En eldre mann spiller fløyte, og sitter på en benk til venstre i bildet. I regiboken er benken spesifisert som Maria Stuarts benk. En bjelke er plassert etter det gyldne snitt, med andre ord litt til venstre for midten. Her står den fornemme til venstre for bjelken. Bak i rommet sitter to personer på en kasse. En kvinne står med en gryte på en tønne, og foran sitter det to menn på huk vendt mot hverandre. Til høyre på scenen står det et bord med benker. Fem menn spiser mat. I regiboken er bordet spesifisert som Don Carlos bord. Rommets tak og vegger er satt sammen av et teppe sydd av kaffesekker og satt sammen med bambusstenger.

4.2.5 Analyse av Nederlaget

Nederlaget av Nordahl Grieg på Den Nationale Scene 20.april, 1937.

Regi: Hans Jacob Nilsen. Scenografi: Per Schwab.



Bilde 16

I spalten "Fra parkett" med signatur av Luske Ludvig kan vi lese hvordan forestillingen begynner med å vise et kart over Paris i 1871. Lyset slukkes, og i transparent prosjekterers *frihet, likhet og broderskap*, før teppet går opp for en mørklagt scene. Videre beskrives gløden av Mowinckels tobakk (som det også er takket for i programmet). Lyset blir slått på, og scenebildet av Montmartre kan beskues av publikum. Det første scenebildet er hos Nordahl Grieg lagt til en gate på Montmartre en marsaften i 1871. Han beskriver trapper som fører ned på siden av orkestergraven som en forlengelse av gaten. Scenen er bygd utover orkestergraven, og har effekten av å komme tettere på publikumet. Videre i tråd med sceneanvisningen er det en liten kafe med uteservering på venstre side av scenen. På andre siden til høyre, en panterlånarsjappe. I første scenebildet er det beskrevet en kø av seks stykker utenfor panterlånarsjappen. Mellom husene, til sammen tre stykker, går gaten i trapper oppover. Det ene huset til høyre i trappen skal være et bordell. Som notater i manuset

står det beskrevet demring i lyset, og skifte mellom blå og gul farge i løpet av scenen. Scenebildet begynner i blått.



Bilde 17

Det neste scenebildet viser Thiers bibliotek opplyst av kveldsolen. I sceneanvisningen er det beskrevet kopier og avstøpninger av kjente renessanseverk, en globus og en mengde kart på bordet. Lyset slukkes før neste scenebildet. Det neste scenebildet virker kontrasterende på den virkelighetsnære gjengivelsen av Thiers bibliotek. Nordahl Grieg beskriver en skjermbrettaktig dekorasjon, delt i tre rom, plasser fremme på scenen. Bak dekorasjonen et nytt rom der første akts siste scene blir utspilt. Handlingen begynner i rommet til venstre. I sceneanvisningen er det beskrevet:

Et hjørne av et værelse på rådhuset. Det er mørkt. Klokken slår 12. Varlin kommer inn og tender et gassbluss. Beslay ligger fullt påklædd på en feltseng. Varlin setter sig til bordet og begynner å arbeide.

Der etter flytter handlingen seg til høyre side av trappen.

Sårede og slagne kommunarder kommer opover. De vender hjem fra det første sammenstøtet med Versailles-troppene utenfor Paris. En klynge menn og kvinner, deriblant Lucien, Pauline og Louis står og venter dem øverst på trappen.

Igjen veksler handlingen, nå til det midterste rommet. Lyset øker. Scenen viser en fortausrestaurant. Nordahl Grieg er stedsspesifikk og viser til Vendome-søilen med Napoleonskikkelsen. Han spiller på lyseffekt når motivet faller som skygge på veggen (dette står skrevet i sceneanvisningen). Ved bordet sitter Courbet og Beslay. Handlingen vender tilbake til trappens venstre side, nå i dempet belysning. Lysvekslingen er med på å flytte handlingen rundt i scenerommet. De etterfølgende scenene fortsetter å veksle til siste scene i første akt begynner.



Bilde 18

Teppet går opp for et nytt scenebilde. En stor barrikade er ført inn i scenebildet fra Montmatre. Den sperrer gaten. Det ser ut som den dreies en gang rundt i løpet av scenen, og trekkes etter hvert ut. Denne konstruksjonen har likhetstrekk til Meyerholds konstruktivistiske uttrykk. Former og volumer er satt sammen med utgangspunkt for skuespillerens bevegelse. I Hans Jacob Nilsens regi får bevegelsen en massevirkende, billedlig effekt i retning av

tablå³⁸. Som tegn på kampen viser det neste scenebildet et sønderskutt Montematre, tilsvarende scenografi som åpningen av stykket. Det ligger lik over bord og stoler i fortauskafeen, og på en lang rekke står det soldater på orkestergraven med ryggen vendt mot publikum. De retter geværene mot to menn i trappen.



Bilde 19

Det siste scenebildet foregår på en kirkegård. Det er en høy murvegg av tørr leire, to vegger satt sammen til et hjørne. Her er det samlet en klynge mennesker. Fremfor på scenen er det tre jord- og gresshauger som ved trekors er markert som graver. Sceneanvisningen viser til en overveldende bilde av en frodig vår. På fotografiet kan en se skygger av grener fra et tre, og med beskrivelse av fargebruk i teaterkritikkene, kan en anta at den frodige våren er lagt på rundhorisonten. Igjen benyttes skyggevirkning. Skyggen av gevær faller på den høyre murveggen. Teppet går ned til trommevirvel; i samme øyeblikk befrir Bethoven-motivet (som har gått i hele den siste scenen) seg fra trommene, og toner ut i en ren og mektig akkord. I denne utformingen virker scenografien i to lag. Den frodige våren på rundhorisonten dekker antakelig hele flaten innenfor prosceniumsbuen, inne i "bildet" er motivet presentert i

³⁸ Tablå er knyttet til *Tableaux Vivant* forstått som *oppstilt, levende bilde*.

avgrenset utsnitt som spiller på skyggevirkning, kropp, volum og flate. Igjen benytter Hans Jacob Nilsen seg av et tablå-oppsett.

5. Drøfting av analyse og historiografisk perspektiv

5.1 Funn i analysen

De utvalgte forestillingene i analysen viser likheter i det sceniske og kunstneriske uttrykket. Videre viser de til en brytningstid der scenografien får en medspillende rolle i et helhetlig, sammensatt uttrykk. De scenografiske løsningene er moderne, og i tråd med utviklingen i europeisk teater. Blant annet kan en lese det i Einar Skavlans kritikk til oppførelsen av *Brøl Kina*.

”Det er en kunstnerisk meget høitstående og raffinert forestilling som bruker meget moderne virkemidler kjent fra Meyerholdts og Reinhardts teatre, men fullstendig personlig gjennomført av Hans Jacob Nilsen som instruktør. Men med alt kunstnerisk raffinement er selve ånden og tendensen i forestillingen så overordentlig klar og enkel at ingen skal være i tvil om meningen” (Teaterarkivet, Skavlan, 21-4-35).

Moderne virkemidler som går igjen er; stilisering og bruk av prosceniumsbuen for å fremheve romlige eller frontale uttrykk. Trapper og stillaser som åpner for fysisk og kroppslig bevegelse i skuespillerens handlinger på scenen. Og bruk av et teknisk maskineri, først og fremst dreiescene, rundhorisont og lyssetting. Moderne tendenser i kombinasjon med film som dokumentariske virkemiddel karakteriserer tidsspennet 1934-1937 på Den Nationale Scene i Bergen.

Keld Hyldig forklarer teatrets visuelle-romlige aspekter som scenerommets utforming og skuespillernes fremtoning og bevegelse i rommet. Sett i sammenheng med Den Nationale Scene fungerer de romlige prinsippene slik Hyldig viser til.

”På teatrets hovedscene, som er en tradisjonell titteskapsscene med prosceniumsramme, finner man hovedsakelig de lukkede frontale scenografier, mens man på den mer fleksible Småscenen og Lille Scene finner eksempler på åpne, romlige scenografiske løsninger, som omfattet både scene og publikumsplasser” (Hyldig, 2009, s.49).

Det vil si at Per Schwab i utgangspunktet jobbet med lukkede, frontale scenografier. En kan imidlertid peke på de virkemidler som bryter med disse prinsippene og jobber med åpne, romlige scenografier, samt publikumskontakten. I et intervju sier Nordahl Grieg, ”Et skuespill

skal nå fra scenen og til siste øverste benk, og da må man og bør man ta alle teatrets virkemidler i bruk for å overvinne selve teaterrommet” (Teaterarkivet, ukjent forfatter, 4-3-37). Det henger sammen med Hans Jacob Nilsens beskrivelse av teatrets virkemidler som ”ord, farve, lys, plastiske dekorasjoner, massevirkninger, utebilleder og ganske små intime scener” (Teaterarkivet, ukjent forfatter, 14-4-37). Overbygg over orkestergraven er bruk i to av forestillingene. I forbindelse med *Nederlaget* forklarer Hans Jacob Nilsen scenen som et virkemiddel for å komme tettere på publikum. ”For å bringe det hele i nærmere kontakt med publikum har vi bygget scenen så den står over orkestergraven” (Teaterarkivet, ukjent forfatter, 14-4-37). Kunstnerisk grep som disse legger frem forestillingens mening og budskap gjennom atmosfære og essensen av den dramatiske teksten. I *Nederlaget* er handlingen lagt til et parisisk miljø der trappeoppløpe mellom husene virker karakteristiske. Dette trappeoppløpe åpner for en romlig-plastisk registil der skuespillerne kan bevege seg innover og oppover trappene.

Monumental-realisme gjør seg gjeldene i scenografien som ramme for handlingen. Gjennomgående er det tydelige fremstillinger av omgivelsen satt til handlingen i Per Schwabs scenografi. Disse er virkelighetsnære, men søker å overføre atmosfæren til publikum fremfor å gi en fotografisk avbildning av virkeligheten. Teaterkritikere dokumenterer de som virkningsfulle og effektive. *Piker i Uniform* spiller for eksempel på atmosfære der scenografien benytter store, monumentale elementer til en kjølig lyssetting. *Bøddelen* benytter en scenografisk atmosfære til å poengtere forflytning av tid og sted. I scenen der handlingen er lagt til middelalderen benyttes det et stearinlys til å kaster lys over ansiktene til skuespillerne i en ellers mørklagt scene. Den påfølgende festscenen kommer som en kontrast med lys og farger. *Brøl Kina* benytter scenelementene, drakter og rekvisitter identisk med kinesisk kultur og tradisjon. Det går frem i intervju at en har tatt utgangspunkt i fotografier fra den tiden den dramatiske teksten er lagt til. Denne scenografien viser i størst grad en historisk riktig gjengivelse. I lys av Hans Jacob Nilsen og Nordahl Griegs kunstneriske uttrykk i teater og tekst, fungerer det som et klargjørende grep for innholdet i forestillingen.

I det tekniske apparatet ligger det avgjørende midler for å forflytte handlingen i tid og sted. I *Nederlaget* er tidsforløpet beskrevet ved at kafeen i en påfølgende scene etter opprøret er rasert med stoler og bord slengt omkring på scenen. Dette scenskifte kan knyttes til det kunstneriske teatret. I og med detaljerte, og etter hvert stiliserte, plastiske scenemiljøer kan forflytning i tid og sted bli markert fysisk for publikum. Dreiescenen gir raske skift mellom

scenen som tilsvarer en kvalitet ved filmen som ofte trekkes frem i forbindelse med teaterkritikker fra 1930-tallet. Blant annet skrives det, ”Den tekniske utviklingen og kampen mot filmens inntrengen på teatrets område har naturnødvendig bidratt til at teatret overalt søker nye veier for å trekke publikum” (Teaterakrivet, signatur N.-O., 6-5-35). Den scenografiske og regimessige bruken av filmen som virkemiddel viser til en forståelse for teatret i forbindelse med reteatraliseringen. For eksempel er filmen brukt i *Bøddelen* som et dokumentarisk element som trekker paralleller mellom fortid og nåtid. Filmen bryter med fiksjonslaget i teatret, som i forbindelse med virkelighetsnære drakter og rekvisitter gir et inntrykk av aktualitet og nærvær mellom skuespillerne og publikumet.

Moderne grep og virkemidler forutsetter en forståelse og evne til å realisere regissørens kunstneriske ståsted. Per Schwab arbeider med scenografier som legger ramme for skuespillerens handling i rommet med utgangspunkt i en dramatisk tekst. Gjennom forståelse for teatermaskineriet, farge, lys og plastiske elementer utfører Schwab scenografiske løsninger i tråd med et helhetlig scenisk uttrykk. I og med dette virker han som moderne scenograf i det kunstneriske teatret.

5.2 Scenografi som forskningsgjenstand

Teatervitenskap vokser ut i fra det borgelige samfunnets oppfattelse av dramatikk som et litterært verk. I likhet med teatermodernistenes løsrivelse fra litteraturen har teatervitere og historikere rettet søkelyset mot historiske kilder som angår det teatrale, det vil si teatrets egne virkemidler. Et eget begrepsapparat forankret i konkret historisk teaterpraksis gjør at teatervitenskapen kan operere med egne estetiske begreper uavhengig av litteraturvitenskap og kunsthistorie. Som Anne Britt-Gran skriver i sin skissering av teatervitenskapens historie under tittelen ”Et spørsmål om teatralitet? – og en historie om teatervitenskapens historie” henger teatervitenskapens eksistens som kunsthistorie sammen med kunstinstitusjonens autonome status i moderniteten. Det faller sammen med utviklingen av kunstteatret i forbindelse med intims scenen og symbolismen på slutten av 1800-tallet. I den forbindelse oppstår den problematikken Live Hov er inne på under tittelen ”Om ”kunstgjenstanden teater” Et teaterhistorisk gjenstandproblem?”. Kunst er på den ene side forstått som et kunstverk, og på den annen side satt i forbindelse med sin verksorienterte karakter forbundet med vurdering. Det er i kvalitetsvurderingen kunstbegrepet blir problematisk når teateret utgjør forskningsgjenstanden. Slik Live Hov erkjenner, ligger problemet i teatrets karakter som fortidig og utilgjengelig i sin opprinnelse og egentlige eksistens. Scenografi utgjør en del av

teaterforestillingen, og er i likhet med de andre kunststartene øyeblikkelig og eksisterende i det den tas i bruk.

Et analytisk verktøy for teatervitenskaplig forskning på scenografi med billedlig forskningsmateriale kan sees i relasjon til begreper som *teatralitet* og *opsis*, og knytter seg til min forståelse av det kunstneriske teatret. Tor Trolie viser til *opsis* som analytisk begrep i forbindelse med scenografiens plass i forståelsen av det moderne teatret. I forlengelsen av artikkelen til Ronald W. Vince fremhever Trolie en innfallsvinkel til begrepet med utgangspunkt i teatrets ståsted. Han forstår *opsis* som et dobbeltbegrep med både uttrykk og inntrykk, ”dermed ivaretar begrepet både en objektiv (rekonstruerbar) så vel som en (personlig) subjektiv dimensjon i forståelsen av teater” (Trolie, 2009, s.79). Trolie viser til det greske ordet ’skevopois’, som i norsk og dansk oversettelse omtales som ’regissør’. ”Det er denne personen som organiserer et visuelt uttrykk for publikum” (Trolie, 2009, s.79). Alt i det sceniske uttrykket som farge, form, bevegelse, gestikk og scenografi kan trekkes inn i begrepet *opsis*. *Opsis* fremgår dermed under oppfatningen om teatret som løsrevet fra litteraturen og kan tjenestegjøre som analytisk begrep i forestillingsanalyse. Oppgaven benytter *opsis* som uttrykk fra scenen og inntrykk i salen. Det utgjør en tilnærming til teatret på dets egne premisser, som åpner for et skiftende blick mellom teatrets sammensetning av regikunst, skuespillerkunst, scenografi og dramatikk. Begrepet *opsis*, forstått som synlig og nærværende uttrykk og inntrykk, inkluderer teatrets kvaliteter som kunstverk, underholdning, proklamerende og sosiale funksjon. Dette åpner for å benytte kunst som et begrep i forbindelse med teater.

Knut Ove Arntzen forklarer det Sovjet-russiske bruddet med litteraturen som *tekstidealisme*³⁹. Det utgjør regissørens bruk av teksten som et utgangspunkt og material på lik linje med blant annet scenografi, regikunst og skuespillerkunst. Arntzen anvender begrepet under en forståelse av en billedlig orienter russisk tradisjon. Det utgjør en spirituell tilnærming bundet i en billedlig lesning i form av symbol. ”Det åpne spørsmålet er om tekstidealisme har innvarslet noe nytt eller om det bare er nødvendig oppdatering i forhold til det å se på illusjonen i teatret på stadig nye måter” (Arntzen, 2007, s.171). Tekstidealisme i sammenheng med scenografi er en mulig innfallsvinkel til grunnlagsproblemet i teatervitenskap. Kravet om originale scenografier til hver enkelt oppsetning berører spørsmålet om teatervitenskapens

³⁹ Tekstidealisme i forbindelse med regikunst står under kapittel fem ”Regikunst og Illusjon” i Knut Ove Arntzens *Det marginale teater* (2007).

forskningsobjekt. Skal en regne den første oppførelsen av et stykke for det opprinnelige kunstverket? I og med teksidealisme ligger en forståelse av flere originale kunstverk som tolkning fra regissøren i samarbeid med scenografen. De tre oppførelsen av *Vår ære og vår makt* viser til betydningen av teksidealisme. Per Schwab gir teksten den scenografiske løsningen som nødvendigvis var tenkt av Nordahl Grieg i samtale med Hans Jacob Nilsen i 1935. Det er likheter mellom forestillingen på 1930-tallet og 1950-tallet. Det kan forklares med at Per Schwab var scenograf ved begge oppsettingene, samtidig som Hans Stormoen var skuespiller i 1935 og regissør i 1954. Oppførelsen fra 1976 skiller seg scenografisk fra de foregående, og peker på en ny utvikling med nye tendenser og konvensjoner. Dette viser hvordan begrepet *opsis*, det sceniske uttrykket og inntrykk, gir opplysninger om forestillingens kontekst eller epoke forstått som regler- og konvensjoner.

5.3 Moderne scenografi i det kunstneriske teatret

Per Schwabs scenografi virker i en kunstnerisk helhet med regissøren og den dramatiske teksten. Han stiller seg innenfor det kunstneriske teatrets romlige utforming, og innebærer blant annet scenografi som legger opp til spill i scenerommet og ikke foran på scenerampen. Møblene som danner stiliserte miljøer åpner for en såkalt psykologisk-realistisk spillestil. Stilisering er bevisst forenkling og utvalg av en virkelighetsforståelse som virker estetiserende og underliggjørende. Underliggjørende innebærer at et uttrykk i form av ord eller handling settes inn i en ny sammenheng. Spilleteknikken innebærer at skuespilleren henter inn iakttagelse av virkeligheten på scenen. For at skuespilleren skal kunne ufolde denne teknikken ligger det en forståelse av scenografi som ramme for handlingen. Under realismen i teatret ser en tendenser til en virkelighetsnær gjengivelse på scenen gjennom interiører med detaljerte innredninger av møbler og gjenstander, under riktige formater⁴⁰. Disse prinsippene forskyves med reteatraliseringen. Ettersom regissøren tar over for litteraturens retningsgivende instans, beveger scenografien seg fra å representere til å foreslå miljøer gjennom form, farge og lys.

I oppgaven har jeg benyttet illusjon og teatralisering for å beskrive yterammene i det kunstneriske teatret. Illusjon er knyttet til et scenisk uttrykk med utgangspunkt i virkelighet på scenen. Jeg vil trekke frem svaret Zola gir til Sarcey i diskusjon som vist til i den historiografiske delen. Zola bekrefter at teatret må leve på konvensjoner, og at den har sin optikk slik Sarcey legger frem ved å vise til rampen som et fysisk uttrykk for skillet mellom fiksjonens verden og den virkelige verden. Videre svarer Zola at teatrets konvensjoner

⁴⁰ Sett i forhold til gjengivelse av virkeligheten.

forandres med epokene. Han slår fast at det naturalistiske teatret søker et dokumentarisk utsnitt av virkeligheten, og et minimum av teatrets fysiske og teatrale forhold. Oppgaven bygger på en tilsvarende forståelse av den scenografiske utviklingen, og har tilnærmet seg det scenografiske materialet til Per Schwab ved å se på konvensjoner i teatret i tilknytning til sentrale begreper som angår det sceniske uttrykket. Blant annet kan begrepet om illusjon brukes om virkelighet på scenen slik Zola presenterer det, eller som sansbedrag som i det barokke kulisseteatret med sitt spektakulære maskineri. Å skille mellom disse formene for illusjon er sentralt når en på den andre siden benytter et begrep om teatralitet.

Et teatralt uttrykk spiller på en skapende kunstner som fremstiller sin iakttakelse og tolkning i det sceniske uttrykket. Det sceniske uttrykket, det overordnede blikket, ligger hos regissøren. Edward Gordon Craig beskriver regissøren som en fagmann, og ikke en kunstner. I det ligger det en oppfatning av at regissøren må ha forståelse for teatrets konvensjoner og optikk. Regissøren leser det sceniske uttrykket mellom linjene, det vil si at han står uavhengig av dramatikerens sceneangivelser eller *mise-en-scène*. Det tette samarbeidet mellom Hans Jacob Nilsen og Nordahl Grieg under skriverprosessen, har gitt manuskriptene til *Vår ære og vår makt* og *Nederlaget* detaljerte sceneanvisninger på scenografi og i regi. I tråd med Per Schwabs arbeidsprosessen kan en se påvirkning fra det litterære grunnlaget i analysens fremstilling av oppsettingene. Blant annet konstruerer *Bøddelen* den tolkende prosessen som ligger hos regissøren og scenografen. I *Bøddelen* er det lite eller ingen sceneanvisning. I og med et større fokus på det sceniske uttrykket blir stilisering, romlighet og frontalitet begreper som skildrer og presenterer Per Schwabs scenografi som monumental-realisme, under en ekspresjonistisk retning innenfor norsk teater.

Oppgaven ser monumental-realisme som et scenografisk poeng som knytter monumentalitet til konvensjoner under realismen i teatret. Det vil si en romlig og plastisk scenografi som smeltet sammen med den psykologisk-realistiske spillestilen. I følge Knut Ove Arntzen innebærer det et bevisst stilisert teaterspråk. En kan peke på stilisering i Per Schwabs scenografi i den forstand at scenografien legger til rette for handling med enkelte elementer som kan knyttes til sted og tid. I dette ligger det et gjenoppstått teatermaskineri fra den barokke og italienske scenen som driver handlingen fremover i form av timing, rytme og stikkord.

”Dermed er forutsetningen lagt for to estetiske hovedlinjer når det gjelder rombruk i det 20. Århundredes teater, nemlig det åpne rom og det lukkede rom. Den ene tilsvarer i

noen grad det teatrale teater (reteatralisering) og det andre teatral illusjon med virkelighetsgjengivelse som mål” (Arntzen, 1987, s.84).

I norsk teater på 1930-tallet kan en påpeke bruk av prosceniumsbuen og forrampen som virkemiddel for å forsterke romlige og frontale løsninger. Bruk av tablå går igjen i Hans Jacob Nilsens regi i perioden 1934-1937 på Den Nasjonale Scene. Arntzen knytter spillestilen til scenografiske løsninger av romlig-monumental (romvirkning) og romlig-frontal karakter (billedvirkning)⁴¹. I lys av kontraster og montasjer i det dramaturgiske forløpet ser en vekslende bruk av rom og billedvirkning. Store flate skjermer som spiller på lys og skyggevirksomhet eller film forsterker det billedlige, mens dreiescenen og tredimensjonale elementer, utbygd forscene og spill i teatersalen peker på romlig-monumentalitet.

Bevisst bruk av scenografi i sammenheng med den dramatiske teksten og regi, tilsvarer utviklinger i spenningsfeltet mellom illusjon og teatralitet. Det sceniske uttrykket i samarbeidet mellom Hans Jacob Nilsen, Nordahl Grieg og Per Schwab viser til utviklinger som står i sammenheng med fremveksten av moderne scenografi i norsk teater. På bakgrunn av bevisst og tilsiktet bruk av konvensjoner og virkemidler slik at hver oppsetning er unik og original markerer Per Schwab som en moderne scenograf under det kunstneriske teatret.

⁴¹ Se litteraturliste for (Arntzen, 1987, s.85-86).

Avslutning

For å vise nye tendenser under det kunstneriske teatret har jeg benyttet teatralitet som en mulig antitese til illusjon. Det kunstneriske teatret innebærer en skapende kvalitet, det vil si en bearbeidelse av teksten gjennom scenografi og rombruk. Teatret på begynnelsen av 1900-tallet tok avstand til det sceniske uttrykket som tok sikte på gjengivelse av virkelig miljø og handling. Under den såkalte reteatraliseringen rettes oppmerksomheten til teatret som selvstendig og egenartet kunstform. Teatralitet blir et viktig begrep som peker på teatrets vesen og virkemidler. Jeg har konsentrert meg om perioden 1934-37. Først og fremst på grunn av samarbeidet mellom Per Schwab, Hans Jacob Nilsen og Nordahl Grieg, også fordi det er en naturlig å begynne med de første scenografiene i en tilnærming til scenografisk virksomhet over tid. En kan anta ut i fra dokumentasjon og henvisninger til Per Schwab, at det er i denne perioden han får størst betydning for norsk teater. Nødvendigvis må en innhente mer data på Schwabs virksomhet utover 1940-tallet og frem til sin død i 1970 for å underbygge denne påstanden. Oppgaven er ment som en dokumentasjon på de antydningene som er gjort på at Per Schwab virket som en moderne scenograf på Den Nationale Scene i Bergen. Det scenografiske arbeidet som er analysert i oppgaven er i tidsrommet 1934-37, og kan samles i en ekspresjonistisk retning i Per Schwabs scenografiske arbeid. Det henger sammen med mine funn i arkivmateriale som viser til kilder og referanser som bekrefter Per Schwab sin scenografi som et virkemiddel og ramme for handlingen i tråd med konvensjoner og oppfatninger under det kunstneriske teatret.

Per Schwabs scenografi driver handlingen frem gjennom uttrykk for tid og sted. Dette gir en virkning som kan samles i betegnelsen illusjon, i denne sammenhengen som suggerende virkning. Teatralitet spiller på beherskelse av linje, form, gruppering og koloritt. Samtlige av Per Schwabs sceneskisser benytter en koleritt utover de såkalte lokfargene som ble benyttet blant annet av den tidligere teatermaleren Rahe Raheny. Endring i fargebruken er også bemerket i avisene. En klassisk-modernistisk regitradisjon, som en ser i norsk teater, veksler mellom illusjon og det teatrale. Teatralitet gjør seg synelig i Schwabs kunstige rom, teatermaskineri og monumentale-realisme. Det er en tidlig form for resirkulering av tradisjon som skal bli tydeligere utover 1900-tallet. I teatret hentes filmen opp som virkemiddel i spenningsfeltet mellom fiksjon og virkelighet. Film som dokumentarisk element er kjent gjennom Erwin Piscator og Bertolt Brecht. Per Schwab benytter film blant annet i *Bøddelen* og *Vår ære og vår makt* med likhetstrekk til blant annet Erwin Piscator.

Jeg har plassert og omsatt materiale av Per Schwab inn i en ny forklarende sammenheng ved å benytte arkivmateriale i lys av begreper som virker under teatrets prinsipper. Oppgaven demonstrerer hvordan *opsis* og *teatralitet* er relevante begreper innenfor det kunstneriske teatret, spesielt med vekt på scenografi. En må nødvendigvis ta i bruk begreper som virker under tanken om teatret som løsrevet fra litteraturen. Den greske betegnelsen *Opsis* inkluderer farge, form, bevegelse, gestikk og scenografi som uttrykk på scenen og inntrykk i salen. På den måten beskriver *opsis* alt som er synlig på scenen. Begrepet *teatralitet* virker under samme oppfatning. Et samspill med scenografi, dramatikk, regi- og skuespillerkunst uttrykker en mening eller intensjon som blir til inntrykk hos publikum. Ved å beskrive det en ser på scenen, for deretter å se på hvordan dette blir brukt, får en tilgang til handlingen forstått som bearbeidet dramatisk tekst. Innenfor teatervitenskap er teater regnet som et flyktig møte i ett gitt rom mellom aktør og tilskuer. Fra og med det kunstneriske teatret er det gitte rommet knyttet til scenografi i form av bevisst kontekstualisering av handling. Ved å hente inn inntrykk fra publikum i form av kilder og referanser fra arkivmateriale åpner forskningen for bredde i fremstillingen av det sceniske uttrykket.

Anvendt litteratur

Appia, Adolphe (1969) trans. Corrigan, Robert W og Dirks, Mary Douglas, red. Bernard Hewitt. *Music and the Art of the Theatre*, University of Miami Press, Florida.

Arntzen, Knut Ove (2008) Den gjenoppståtte teatermaskin, et postdramatisk paradoks, *Peripeti*, Aarhus.

Arntzen, Knut Ove (2007) *Det marginale teater*, Alvheim & Eide Akademisk Forlag, Larvik.

Arntzen, Knut Ove (1987) TEKST, ROM OG BILDE: Premisser for å betrakte moderne teater, I: Red. Bastiansen, Tor. *Teatervitenskap, Strategi og analyse*. Universitetet i Bergen Teatervitenskapelig institutt, Bergen. S. 77.

Arntzen, Knut Ove (1984) Tradisjon og situasjon: Kan det skje noe nytt på Nationaltheatret?, *Spillerom nr.4*, Teatersentrum, Oslo.

Bablet, Denis (1977) *Revolutions in stage design of the xxth century*, Leon Amiel Publisher, Paris.

Barba, Eugenio (1994) Det teater, der ikke er skabt af mure og sten. I: *En kano av papir*. Gråsten. (Hentet fra kompendium TEAT-211 Teaterestetikk og teaterteori, LLE Det humanistiske fakultet, trykt 2012, Universitet i Bergen).

Bergman, Gösta M. (1977) *Lighting in the theatre*, Almqvist & Wiksell, Stocholm.

Bergman, Gösta M. (1966) *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, Alvert Bonniers Förlag, Stocholm.

Craig, Edward Gordon (1905) *Art of the theatre*, T. N. Foulis, Edinburgh/ London.

Craig, Edward Gordon (1913) *Towards a new theatre: forty design for stage scenes with critical notes*, Dent & Sons, London.

- Craig, Edward Gordon (1968) *On the art of theatre*, Heinemann, London.
- Diderot, Denis (1976) red. Schult Ulriksen, Solveig. *Paradokset om skuespilleren*, Solum Forlag, Oslo.
- Gran, Anne-Britt (1993) Et spørsmål om teatralitet? – og en historie om teatervitenskapens historie I: Red. Hove, Live. *Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer*. Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling for teatervitenskap, Oslo.
- Erbe, Berit (1973) *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater*, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Erbe, Berit (1981) Norsk teater vokser frem. I: *Norges kulturhistorie* bd. 5. Oslo. ISBN 82-03-09822.
- Erichsen, Svend (1973) *Realismens gennembrud i parisisk teater i det nittende århundrede*, II Montigny og scenekunsten under Napoleon II, G. E. C. Gads Forlag, København.
- Fischer-Lichte, Erika (2002) *History of European drama and theatre*, Routledge, London.
- Helgheim, Kjell (2015) *Realisme og teatralitet, Tre russiske profiler Stanislavskij, Meyerhold, Evreinov*. Solum Forlag As, Oslo.
- Helgheim, Kjell (1994) Regiteatrets fremvekst – en revurdering av Gösta M. Bergmans og Svend Erichsens regihistoriske studier. I: Red. Trolie, B. Tor. *Teater, TEKST – Regi – SKUESPILLERKUNST*. Universitetet i Bergen, Teatervitenskaplig institutt, Teatervitenskaplige studier Nr. 4, Bergen.
- Hov, Live (1993) Om ”kunstgjenstanden teater” Et teaterhistorisk gjenstandsproblem? I: Red. Hove, Live. *Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer*. Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling for teatervitenskap, Oslo.
- Hyldig, Keld (2009) Scenografisk stilisering. I: Red. Losnedahl, Kari Gaarder. *Den teatrale illusjon, Scenografi i et historisk og nåtidig perspektiv*, Universitas Bergensis, Bergen.

Leacroft, Helen, Leacroft, Richard (1984) *Theatre and playhouse, an illustrated survey of theatre building from ancient Greece to the present day*, Methuen London and New York, London.

Leirvåg, Siren (1992) Tradisjon og modernisme i teatret - Om stilretninger og virkemidler. I: Red. Arnetzen, Knut Ove og Red. Leirvåg, Siren. *Vestlandsmodernismen i Norsk teater, En artikkelsamling i forbindelse med "Scene 1935-1992" –En teater- og scenografiutstilling i Bergen*. Universitetet i Bergen, teatervitenskaplige studier nr. 3, Bergen. S.6

Lindberg, Per (1927) *Regiproblem*, Spridda artiklar, Wahlström & Widstrand, Stockholm.

Lindberg, Per (1932) *Kring ridån*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm.

Nilsen, Sidsel Marie (1997) *Helt mot urolig vær: teatermannen Hans Jacob Nilsen*, Aschehoug, Oslo.

Nygaard, Knut og Eide, Eiliv (1977) *Den Nationale Scene 1931-1976*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Meyerhold, E. Vsevolod (2015) Om teater. I: Red. Helgheim, Kjell (2015) Vsevolod Emiljevitsj Meyerhold (1874-1940). *Realisme og teatralitet, Tre russiske profiler Stanislavskij, Meyerhold, Evreinov*. Solum Forlag As, Oslo.

Mullin, Donald C. (1970) *The development of the playhouse, A survey of theatre architecture from the Renaissance to the Present*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, London.

Piscator, Erwin (1970) red. Gasbarra, Felix. *Det politiske teater*. Odin teatrets forlag, Holstebro.

Sabbattini (1969) red. Hewitt, Barnard. *The renaissance stage, documents of Serlio*, Sabbattini and Furtenbach, University of Miami Press, Coral Gables, Florida.

Trolie, Tor (2009) Scenografiens plass i forståelsen av det moderne teater. I: Red. Losnedahl, Kari Gaarder. *Den teatrale illusjon, Scenografi i et historisk og nåtidig perspektiv*, Universitas Bergensis, Bergen.

Ukjent forfatter (Kirsten Broch?) (2009) *Hundre år på Engen: 1909-2009: Den Nationale Scene*. Den National Scene, Bergen.

Vicentini, Claudio (14. Feb. 2012) Theory of acting VI: The critique of acting and the development of emotionalism D'Aigueberre, Cibbere, Aaron Hill and Rémond De Sainte-Albine (Internett). *Acting Archives Essays*, red. Ricciardi, Laura. Italia. Hentet fra nettsadresse: <http://actingarchives.unior.it/Essays/RivistaIframe.aspx?ID=62f246a0-6d2a-48ea-bd4f-70008d9c0d0c> (Sist hentet 22. Mai. 2015).

Vitruvius (2002) red. Rowland, D. Ingrid. *The ten books on architecture*, Cambridge University Press, United States og America.

Vitruvius (1960) red. Morgan, Morris Hicky. *The ten book son architecture*, Dover, New York.

Wiik, Steinar (1981) På de skrå bredder. I: *Norges kulturhistorie* bd. 5. Oslo. ISBN 82-03-09825-8.

Wiles, David (2000) *Greek theatre performance: an introduction*. Cambridge University Press, New York.

Teaterarkivet ved Teatervitenskapelig Institutt, Universitetet i Bergen

Lorentzen, Can Filol. (1933) "Bak Fasaden, Den Nationale Scene", Revyen nr.37, Bergen.

"Avis-kritikker, sesongene 1934.1937"

Paulson, Andreas (1934) "Piker i uniform", ukjent avis.

Paulson, Andreas (1934) "Stor suksess på Den nationale Scene", ukjent avis.

Signatur J.B.O (1934) "Bøddelen" på Den nasjonale scene", ukjent avis.

Signatur N.-O (1934) "En enestående teateraften på Den nationale Scene i går", ukjent avis.

Signatur O.H. (14-11-34) "Den store urpremiere Bøddelen på Den nasjonale scene", ukjent avis.

Signatur V.S. (1934) "Den nationale scene, Christa Winsloe: Piker i uniform, skuespill i 3.akter", Bergenavisen.

Signatur V.S. (24-10-34) "Den nationale scene, Pär Lagerkvist: Bøddelen", Morgenavisen.

Skavlan, Einar (21-4-35) "Brøl Kina, og bergens teaterliv", Dagbladet.

Ukjent forfatter, Intervju m/ Nordahl Grieg (4-3-37) "Pariserkommunen har store paralleller med våre dager", Arbeidet.

Ukjent forfatter, Intervju m/ Hans Jacob Nilsen (14-4-37) "Nederlaget" – Den største opsetning i teatrets historie", Bergens Arbeiderblad.

"Teaterkritikk m.m. Febr. 1932-2.Jan.1935"

Signatur J.B.O (24-10-34) "Pär Lagerkvist: "Bøddelen" på Den Nasjonale scene", Arbeidet.

Signatur J.Ø. (17-7-34) "De siste strøk", Bergenske tidene.

Signatur J.Ø. (8-9-34) ”En teatermålare måste vara – et gløtt innom teatrets malersal”,
Bergens Tidene.

Ukjent forfatter (24-10-34) ”Per Lindberg er fornøid”, Bergens Aftenblad.

Ukjent forfatter (6-12-1934) ”Hva er årsaken til teaterkrisen?”, Bergens Aftenblad.

”Teaterkritikk m.m. Januar 1935-Sept.1937”

Skavlan, Einar (6-5-35) ”Vår ære og vår makt. – Nordahl Grieg og Hans Jacob Nilsens seier
på Den Nasjonale Scene”, Dagbladet.

Signatur Luske Ludvig (6-5-35) ”Fra Parket”, Bergens Tidene.

Signatur Luske Ludvig (6-5-35) ”Fra Parket”, Bergens Tidene.

Signatur N.-O. (6-5-35) ”Den nationale Scene”, Bergens aftenblad.

Signatur O.H. (6-5-35) ”Vår ære og vår makt. På den nasjonale scene”, Bergens Tidene.

”Avisutklipp fra D.N.S April 1935-Febr.1940”

Ukjent forfatter, Intervju m/ professor Shetelig (10-4-35) ”Hans Jacob Nilsen vil spille
Nordahl Grieg” –I neste sonsong, - når han får ny kontrakt”, Dagbladet.

Utklipp, skuespillere og regissører, Rimberg-Segelche

Signatur A.H.M. (5-8-70) ”Per Schwab”, nekrolog.

Signatur Alham. (5-9-59) ”Teatersjef Schwab er blitt 25 års-bergenser”, MA.

Bildeliste

Bilde 1	51
Schwab, P. (1934) Fotografi av scenografi til Piker i Uniform. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 2	54
Schwab, P. (1934) Sceneskisse til Bøddelen. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 3	55
Schwab, P. (1934) Fotografi av scenografi til Bøddelen. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 4	59
Schwab, P. (1935) Fotografi av scenografi til Vår ære og vår makt. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 5	60
Schwab, P. (1935) Fotografi av scenografi til Vår ære og vår makt. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 6	61
Schwab, P. (1935) Fotografi av scenografi til Vår ære og vår makt. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 7	62
Schwab, P. (1935) Fotografi av scenografi til Vår ære og vår makt. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 8	64
Schwab, P. (1935) Fotografi av scenografi til Vår ære og vår makt. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 9	65
Schwab, P. (1954) Fotografi av scenografi til Vår ære og vår makt. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 10	66
Schwab, P. (1954) Fotografi av scenografi til Vår ære og vår makt. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	

Bilde 11	67
Schwab, P. (1976) Fotografi av scenografi til Vår ære og vår makt. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 12	68
Schwab, P. (1976) Fotografi av scenografi til Vår ære og vår makt. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 13	70
Schwab, P. (1936) Fotografi av scenografi til Brøl Kina. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 14	71
Schwab, P. (1936) Fotografi av scenografi til Brøl Kina. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 15	72
Schwab, P. (1936) Fotografi av scenografi til Brøl Kina. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 16	73
Schwab, P. (1937) Fotografi av scenografi til Nederlaget. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 17	74
Schwab, P. (1937) Fotografi av scenografi til Nederlaget. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 18	75
Schwab, P. (1937) Fotografi av scenografi til Nederlaget. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	
Bilde 19	76
Schwab, P. (1937) Fotografi av scenografi til Nederlaget. Teaterarkivet ved Teatervitenskaplig Institutt, Universitetet i Bergen.	

