



# *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

TEAT350

Mastergradsoppgave i teatervitenskap

Vårsemester 2015

**Skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene fra  
1876 til 1918 med Octavia Sperati som orienteringspunkt.**

Tina Horrisland Engedal



## Abstract

In this master thesis I will examine the development in the art of acting at Den Nationale Scene in Bergen during the years 1876 to 1918. Actress Octavia Sperati and her work at the theatre will be the orientation point for analyses, based on her two books *Theatererindringer* and *Fra det gamle Komodiehus*. The initial part of this dissertation begins with a historical view on the development of “natural acting” from the bourgeois tradition, starting in the 1750s, and up to 1876-1918. Further I will look at the conditions for a development in the art of acting at Den Nationale Scene during this period. These external conditions are the theatre building, the repertoire, the theatre managers and directors, the actors conditions for work and rehearsals and the audience and theatre critics.

I will go through the years 1876 to 1918 chronologically and analyse specific performances that is relevant for a change in the art of acting. Mainly the change is towards a more natural form of acting, where the everyday life is portrayed on stage. My analysis shows that the contemporary dramatic poetry of mainly Henrik Ibsen and Bjørnstjerne Bjørnson sets the condition of how to act.

The art of acting is in a practical tradition, that means that the actors does not get their education from theoretical acting schools and that there is no fundamental theories on how to act. The author’s intention, in the play, is to be disseminated with the assumption that the actor should be able to convey this to the public. Without a theoretical training this must happen mainly by a director and with the help and influence of other actors. Theatre managers and directors Gunnar Heiberg, Johan Daniel Irgens Hansen and Olaf Hansson will be particularly highlighted as initiators to a change in the art of acting in this thesis.



## **Forord**

Det er mange som fortjener takk i forbindelse med denne masteroppgaven.

Først og fremst vil jeg takke Professor Tor B. Trolie for veiledning, og for gode råd og innspill gjennom mange inspirerende samtaler.

Jeg vil også rette en takk til Tove Jensen Holmås ved Teaterarkivet for kunnskapsrik veiledning gjennom arkivmaterialet.

Hjertelig takk til Marte Alfheim Boge for korrektur, språklig hjelp, og de mange innsiktsfulle og uvurderlige samtalene. Stor takk til Tuva Høiby Hoff for korrektur. En særlig takk til Kristina Melbø Valvik for støtte gjennom hele arbeidsprosessen.

Til slutt vil jeg takke familie og gode venner som alle har motivert meg og på hver sin måte bidratt til prosessen.

## Innholdsfortegnelse

<b>Abstract .....</b>	<b>3</b>
<b>Forord .....</b>	<b>5</b>
<b>1. Innledning .....</b>	<b>8</b>
1.1 Problemstilling og metode .....	10
<b>2. Historisk overblikk .....</b>	<b>12</b>
2.1 Borgerskapets teater .....	12
2.2 Innflytelsen fra Tyskland og Frankrike i en borgerskapsrettet tradisjon .....	16
2.3 Virkeligheten på scenen .....	19
2.4 Octavia Speratis skuespillerbakgrunn .....	20
2.4.1 Teaterspill .....	23
<b>3. Ytre betingelser for skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene .....</b>	<b>25</b>
3.1 Bygningene .....	25
3.2 Repertoar .....	27
3.3 Teaterledere og instruktører .....	30
3.4 Skuespillernes prøver og forhold .....	34
3.5 Publikum og kritikere .....	36
<b>4. Analyse av skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene .....</b>	<b>39</b>
4.1 Årene 1876-1879 .....	39
4.1.1 Lona Hessel i Samfundets støtter .....	40
4.1.2 Scenespråk: Krav om en dagligdags tone på scenen .....	42
4.1.3 "Skuespillerne maatte holde Trit!" .....	43
4.2 Årene 1880-1889 .....	44
4.2.1 Påvirkninger for skuespillernes kunstneriske utvikling i 1880-årene ved DNS .....	45
4.2.2 Gunnar Heiberg som teaterleder: et fokus på samtidsdramatikk .....	48
4.2.2.1 Bakgrunn og forutsetninger for Gunnar Heibergs teatersyn .....	50
4.2.3 Gunnar Heibergs arbeid med Vildanden .....	51
4.2.4 Dramatikeren, skuespilleren og instruktøren: status i teatret .....	55
4.2.5 Opptakten til at Gunnar Heiberg forlater Den Nationale Scene .....	57
4.3 Årene 1890-1909 .....	59
4.3.1 Gengangere og Preciosa .....	60
4.3.1.1 Kort bildeanalyse, Gengangere .....	63
4.3.2 Irgens Hansen som teatrets første teatersjef og hans krav til natursannhet på scenen .....	64
4.3.3 Irgens Hansens virke på DNS .....	68
4.3.4 Kriterier for utseende som skuespiller på 1800-tallet .....	70
4.3.5 Olaf Mørch Hansson som teatersjef .....	71
4.3.6 Naturalismen i teatret, Haabet .....	73
4.3.6.1 Bildeanalyse Haabet .....	75
4.3.7 Peer Gynt .....	76
4.3.8 Debatten om teatrets repertoar og økonomi .....	78
4.3.9 Karen Bornemann .....	81
4.3.10 Johan Ulfstjerna .....	83
4.4 Årene 1909-1918 .....	85
4.4.1 Octavia Speratis bortgang .....	89

4.4.2 Realismen i teatret – på vei ut? .....	91
<b>5. Analyse av filmklipp .....</b>	<b>94</b>
5.1 <i>Over Ævne 1</i> .....	94
5.2 <i>Den stundesløse</i> .....	96
<b>6. Oppsummering av analysen .....</b>	<b>99</b>
<b>Litteraturliste .....</b>	<b>104</b>

## 1. Innledning

Åpningen av Den Nationale Scene i 1876 markerer en ny start for norsk teater. Publikummet som var vant til å se utenlandsk scenekunst skulle nå få se norsk dramatikkk fremført av norske skuespillere. En av disse skuespillerne var Octavia Sperati.

I denne oppgaven skal jeg ta for meg skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene i Bergen gjennom årene 1876 til 1918. Perioden 1876 til 1918 er valgt ut på bakgrunn av at dette var årene skuespiller Octavia Sperati var ansatt ved Den Nationale Scene. Hun var en av teaterets mest kjente og kjære skuespillere, og gjennom sine to utgitte bøker er hun en viktig bidragsyter til teaterets kulturarv. Bøkene *Theatererindringer* (1911) og *Fra det gamle komediehus* (1916) har kulturhistorisk betydning med sine skildringer av livet som skuespiller og blir i denne oppgaven brukt som et utgangspunkt for analyse.

Siste del av 1800-tallet var i europeisk teater preget av en virkelighetsnær fremførelse og at virkeligheten skulle vises på scenen. Utviklingen i form av hvor detaljert skuespillerkunsten og iscenesettelsen går frem for å vise denne virkeligheten er relevant i årene 1876 til 1918 i Bergen. Naturlighet var et ideal, og i skuespillerkunsten får det betydning gjennom at skuespilleren skal observere virkeligheten og spille det han har observert. Dette betegnes som naturlig spill, eller ”natural acting”. Den virkeligheten det er snakk om er borgerskapets hverdag, og slik vises virkeligheten på scenen som den borgerlige stue. Fokuset på en virkelighetsnær gjengivelse av hverdagen gjør denne perioden interessant. Dramatikken som premissgiver er viktig for denne utviklingen av skuespillerkunsten i perioden, og den faller sammen med det som kan betegnes som gullalderen i norsk dramatikkk. Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson har sin storhetstid på slutten av 1800-tallet hvor det blir gitt ut store dramatiske verk som for ettertiden troner høyt innen norsk litteratur og kultur. Dramatikken ble fortløpende satt opp på norske teatre. Hvordan disse borgerlige dramaene med samtidstematikk skulle spilles blir et fokus for skuespillere og instruktører gjennom perioden.

Skuespillerkunsten i perioden jeg behandler sto i en praktisk tradisjon. Det en kan forstå som skuespillerens utdannelse var i form av praktisk opplæring og deltagelse på scenen for å forstå teaterets optikk og slik velge ut og utøve en spillestil (Trolie, 2005b, s. 56). Det



praksisbaserte arbeidet skiller seg fra et teoribasert arbeid i at skuespillerne ikke går en teoretisk skole for å kjenne sin profesjon. Dette skaper en ”mester”- ”elev” situasjon, hvor en skuespiller lærer gjennom å iaktta og spille sammen med andre etablerte skuespillere. Slik kan en også si at utviklingen av skuespillerkunsten i stor grad skjer gjennom praksis. Denne tradisjonen var gjeldende fra midten av 1700-tallet og opptil 1925, da den russiske teatermannen Konstantin Stanislavski (1863-1938) presenterte sin teori i opplæring av skuespillerne. Denne teorien belaget seg på et systematisk arbeid i hva det vil si å komme i kontakt med rollen. I Norge får teorien, basert på Stanislavskis arbeid, virkning for skuespillerens arbeid først gjennom etableringen av studioteatrene etter andre verdenskrig. Dermed er ikke dette relevant for tiden jeg skal behandle, men ikke desto mindre er det en forståelseshorisont som jeg tilhører.

Teater er et kreativt uttrykk for samfunnet det er en del av. Det er et flyktig og nåtidig medium som blir påvirket av tankene og holdningene til menneskene som tar del i det. Samtidig er teateret historisk bundet. Jeg skal i denne oppgaven gjøre rede for en skuespillerkunst som ble utøvet for over 100 år siden, basert på forestillinger jeg naturligvis ikke har sett. For å gjøre det må jeg ta utgangspunkt i flere samtidige kilder som kan si noe om hvordan samtiden oppfattet hvordan noe ble spilt. Slik blir teateranmeldelser og avisinnlegg fra perioden svært viktig analysemateriale. Disse er funnet frem gjennom utklippbøker fra Teaterarkivet og fra mikrofilm av bergensaviser fra Avdeling for Spesialsamlinger ved Universitetsbiblioteket i Bergen. Dette er førstehåndskilder fra noen som har overvært forestillingene, og slik blir de verdifulle ved en analyse av skuespillerkunsten. I tillegg blir bøker og biografier, hovedsakelig skrevet av mennesker som levde på denne tiden, brukt som kilder. Dette er blant annet bøkene *Den Nationale Scene 1876-1901* (1926) av Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen og *Den Nationale Scene 1901-31* (1969) av Asbjørn Aarseth. Octavia Speratis bøker, som blir brukt som et utgangspunkt, dekker kun årene på Den Nationale Scene frem til utgangen av 1888. Hva andre sier om hennes og hennes kollegaers spill er derfor viktig å gjøre rede for gjennom hele perioden. Kildene brukes på en konsentrert måte for å trekke ut det som sier noe om hvordan noe ble spilt, og det som kan ha hatt betydning for en utviklingen av skuespillerkunsten.

## 1.1 Problemstilling og metode

Spørsmålet jeg arbeider ut i fra i denne oppgaven er: Er det en utvikling i skuespillerkunsten på Den Nationale Scene i Bergen i årene 1876 til 1918? På grunnlag av Octavia Speratis to bøker blir hennes virke orienteringspunkt for oppgaven. Det utvalgte kildemateriale som blir brukt i oppgaven skal støtte opp om forståelsen av hvordan skuespillerkunsten på Den Nationale Scene var, og gjennom en analyse som foregår ved at jeg tar for meg årene kronologisk skal jeg komme frem til om det skjer en endring eller utvikling.

I forkant av analysen skal jeg gjøre rede for spilltradisjonen teatret i Bergen står i. Dette gjøres i kapittel 2 ved å gi et historisk overblikk over teatrets borgerliggjørelse på midten av 1700-tallet og den praksisrettede skuespillerkunsten i Europa. Naturlighet på scenen som et ideal, og utviklingen av forståelsen av hva som utgjør naturlig spill, blir viktig å trekke frem fra borgerliggjørelsen og opp mot perioden 1876 til 1918. Videre skal jeg ta for meg Octavia Speratis bakgrunn og den spillestilen hun er en del av de første årene som skuespiller i Kristiania. Det er viktig å gjøre rede for den praksisen hun møter i løpet av sine første år som skuespiller. Det er denne praksisen hun står i når hun kommer til Bergen og som tenkelig blir grunnlag for utvikling.

I kapittel 3 skal jeg se på de ytre betingelsene for skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene. Dette gjøres fordi en analyse av skuespillerkunsten må baseres på kilder som sier noe om hvordan noe ble spilt og hvilke forutsetninger som lå til grunn for dette spillet. Dette er ytre betingelser for selve utøvelsen og gjennomførelsen av scenekunsten. De skaper grunnlaget for skuespillerkunsten og omhandler blant annet arbeidsforholdene, hva som blir spilt og stedet det spilles på. Hvordan disse forholdene spiller inn på utviklingen av skuespillerkunsten skal jeg analysere videre i kapittel 4.

For å gjøre gjennomgangen mer oversiktlig har jeg valgt å dele årene inn i fire perioder. I hver periode skal jeg analysere skuespillerkunsten ut i fra anmeldelser og annet kildemateriale som beskriver forestillingene eller spesielle forhold ved teatret. De forestillingene som er valgt ut er basert på forskjellig grunnlag. Hovedsakelig er det forestillinger Sperati har vektlagt i sine bøker eller som i annet materiale er trukket frem fordi Sperati har utpekt seg i dem. I tillegg er det valgt ut noen skuespillerprestasjoner i enkelte forestillinger som jeg mener sier noe betydningsfullt om skuespillerkunsten i den gitte

perioden. Det er nødvendig å trekke frem enkelte teaterledere og instruktører som får innflytelse på skuespillerkunsten gjennom sitt virke ved teatret.

I siste kapittel skal jeg også analysere to filmklipp fra tiden etter den avgrensede perioden jeg undersøker. Dette gjøres på bakgrunn av at skuespillerkunsten sto i en praksistradisjon. Det spillet som vises i klippene kan ha en tilknytning til hvordan skuespillerkunsten var da Sperati spilte på Den Nationale Scene.

Til slutt i oppgaven skal jeg oppsummere funnene analysen har gitt meg for å se om det er en utvikling i skuespillerkunsten på Den Nationale Scene i løpet av årene 1876-1918.

## 2. Historisk overblikk

Praksisbasert arbeid var lenge læreveien innen skuespillerkunst, og perioden 1876-1918 sammenfaller med denne tradisjonen. Fra midten av 1700-tallet opp til 1925 skjer det en utvikling i skuespillerkunsten i Europa, selv om det ikke utgis nye fundamentale teorier som teoretisk endrer skuespillerkunsten. Utviklingen baserer seg på praksisarbeid, og tar påvirkning fra forskjellige ytre betingelser, som dramatikken. Teateret må ses i forbindelse med en litterær tradisjon, i den forstand at frem til modernismen var teksten og dramatikeren viktigst. Det var den dramatiske teksten som ble fremført og slik også bestemte retningslinjene for fremførelsen. Slik kan en si at dramatikken som kommer på repertoaret også vil legge til grunn noen retningslinjer for skuespillerkunsten. Det gitte repertoaret til den gitte tid vil gjenspeile tidens publikum og tidens smak, og gjennom hvilken type dramatisk sjanger det er så bestemmer det hvilke konvensjoner som benyttes på scenen. Grunnlaget for at en kan snakke om en ny skuespillerkunst på midten av 1700 tallet ligger i endringen av forståelsen av skuespillerens oppgave og gjennomføring av de sceniske uttrykkene. Gjennom at skuespilleren blir skapende foran et publikum hever praksisen seg til en kunstart, med evnen til å karakterisere både en allmenn og en individuell følelse i en karakter (Trolie, 2005a, s. 98).

### 2.1 Borgerskapets teater

Omkring 1750 skjer et paradigmeskifte i kunsten som også gir konsekvens til en bruddsituasjon i skuespillerkunsten. På bakgrunn av industrialiseringen vokser borgerskapet frem som en ny og mektig samfunnsklasse. Hvor konge og adel tidligere hadde vært den styrende og bestemmende delen av samfunnet, krever den pengesterke borgerstanden nå mer innflytelse. Det innebærer også at en får et borgerlig begrep om kunst. Tidlig 1700-talls skuespillerkunst knyttes til aristokratiet og var preget av fransk klassisismes regler. Dette innebar blant annet at skuespillerne sto på forscenen og deklamerte teksten med innlevelse og med faste gester. I fremførelsen ble det lagt vekt på stemmeføring og skuespillerens evne til å modulere de følelser som var angitt i teksten (Trolie, 2005a, s. 58). Det var den dramatiske sjangeren tragedie som la grunnlaget for spillemåten på bakgrunn av dens konvensjoner. Reglene som ble anvendt for fremføring var i stor grad bestemt av den retoriske tradisjonen med linjer tilbake til romersk retorikk (Trolie, 2005a, s. 58). Med borgerskapets fremvekst

skjer en endring bort fra ”den høye stil”; den klassisistiske og regelorienterte tradisjonen, i retning av et mer naturlig spill basert på observasjon. Slik kan en si at i stedet for å se til bøkene for svar på hvordan en skal spille, går en nå til naturen og hverdagslivet utenfor bøkene. Forstått slik er det ikke ”naturen” som uttrykkes, men kulturens forståelse av menneskets natur (Trolie, 2005a, s. 69). Dette bruddet skjer samtidig med etableringen av det nye begrepet for kunst, hvor nå skuespillerens virke også blir karakterisert som en kunstart.

Spillestilen som utvikles omkring midten av 1700-tallet vedvarer. Natural acting, eller naturlig spill, kjennetegner skuespillerkunsten. Naturlighet blir et ideal, selv om naturlighet på scenen ble forstått annerledes den gang enn det gjør i dag. På midten av 1700-tallet var betydningen av å synliggjøre selve kunsten i skuespillerkunsten viktig, og teatrets sannhet og virkelighetens sannhet var ikke den samme. Derfor kan en si at den tidens naturlighet på scenen var mer overdrevent og satt på spissen ved å tydeliggjøre følelser og handlinger. Mannen som ble et ideal etter teatrets borgerliggjørelse var den engelske skuespilleren David Garrick (1717-1779). Tradisjonen Garrick sto i forbindelse med var på bakgrunn av Shakespeare, og ikke komedien eller tragedien. Dette ga et annet repertoar om hvordan å uttrykke følelser, som tidligere var innenfor rammene av deklamatorisk språk og faste retoriske gester (Benedetti, 2001, s. 48). Garricks spillestil var særegen. Spillestilen var mer naturlig, han beveget seg over større deler av scenen og brukte både rommet og rekvisitter i spillet sitt. Stemmebruken var tilnærmet den daglige talen, selv om den var tydelig forstørret. Garrick spilte rollen som Richard i Shakespeares *Richard III* opp mot nitti ganger gjennom sin karriere, og allerede etter første forestilling i 1741 utmerket han seg (Benedetti, 2001, s. 61). I en artikkel i *The Champion* redigert av Henry Fielding, ”The Character of Mr Garrick”, gjengitt i Jean Benedetti *David Garrick and the birth of modern theatre*, ble han hyllet for sin naturlige stil. Blant annet trekkes det frem at stemmen er klar, ikke monoton, og i stand til å uttrykke alle sinnsstemninger og overgangene mellom dem (Benedetti, 2001, s. 62). I tillegg er han i karakter hele den tiden han står på scenen, selv når han ikke snakker. Handlingene og stemmen korresponderer med rollen han spiller (Benedetti, 2001, s. 62). På bakgrunn av Garricks spill skulle skuespilleren ikke lenger studere skriftene og verkene for å finne karakteren, men han skulle gå ut i verden for å finne den. Skuespillerkunsten ble forankret i naturen og i ”sannsynlig atferd”, men formet til å samsvare kravene for anstendighet som var pålagt av tidens dannede publikum (Benedetti, 2001, s. 64). På denne måten legger skuespilleren noe til den dramatiske teksten, og slik blir han en individuelt skapende kunstner. Det nye paradigme skiller seg fra den klassisistiske og regelorienterte tradisjonen,

som ble oppfattet som unaturlig i sin ”formelle” og deklamatoriske måte å vise følelser på. Fransk klassisisme hentet regler for fremførelse fra retorikkens regler, og så til blant annet Aristoteles og Quintilian. Nå skulle skuespilleren derimot observere verden rundt seg, og spille den. Den verden det er snakk om er borgerskapets verden. Borgerskapets fremvekst får blant annet konsekvens av at disse blir det nye publikumet. Det er dem selv og deres verden de ønsker å se på scenen, og slik må det også bli dem som skuespillerne observerer. Reglene for skuespillerkunst som en nå kan snakke om skal si noe om *hvordan* en skal spille det en observerer.

I 1750 skriver John Hill teorien om naturlig spill, *The Actor or, a treatise on the art of playing*. I 1755 gav han ut en revidert utgave av teorien. En kan si at Hills teori legger et teoretisk grunnlag som den praksisorienterte tradisjonen om naturlig spill står i tradisjon til. Hill beskriver hvordan naturlighet blir et fokus i skuespillerkunsten fra midten av 1700-tallet. Han skriver at ”den eksellense virkningen av naturlig spill springer fra en perfekt forståelse av hele kunsten og yrkets regler”. Skuespilleren skal ikke bare se til naturen, fordi det vil utelukke kunsten i spillet (Hill, 1755, s. 258-259). Det største spillet er det som virker naturlig fordi det er frigitt pomp og prakt, men selv om dette *virker* naturlig, så er det resultatet av den perfekte kunst, skriver Hill (Hill, 1755, s. 259). Hill tar videre for seg hva utarbeidelsen av denne kunsten må bestå i for skuespilleren. John Hills teori er den første grundige analysen av skuespilleren og skuespilleranalysen, hvor han altså blant annet prøver å avklare begrepet om naturlighet (Cole og Chinoy, 1995, s. 123).

I tillegg til John Hills teori ble det, i opplysningstidens ånd, publisert en rekke teorier om emnet. Blant dem var opplysningsfilosofene A. F. Riccoboni og Sainte Albine. Svend Christiansen skriver i *Klassisk skuespilkunst* at deres teorier ble lest av skuespillere på den tiden, og hadde derfor stor påvirkning på skuespillerne i form av de regler og krav de fremla (Christiansen, 1975, s. 106). Påvirkningen må ses i sammenheng med reiser, opphold i de samme kulturelle miljøene, og gjestespill i inn og utland. Christiansen skriver videre at A. F. Riccoboni råder skuespillerne til å søke menigmann, fremfor den fine verden og det bedre borgerskap. Bare her finnes det sanne mønsteret på et sterkt uttrykk (Christiansen, 1975, s. 106). Det kommer frem hos Riccoboni, ifølge Christiansen, at selv om spillet skal være sant, må det forsterkes jamføres teatrets optikk. Dette støtter opp om forståelsen av et naturlig spill samtidig som skuespilleren har fått en ny funksjon som kunstner og ikke lenger ”bare” en

håndverker. A.F. Riccoboni får blant annet stor betydning i Tyskland, da Lessing oversetter hans tekster til tysk.

Med teaterets borgerliggjørelse ble David Garrick et ideal å følge innenfor ansikts- og kroppsspråk. Det som gjorde Garrick særegen var blant annet hans uttrykksfulle og livaktige mimikk. Han var berømt over landegrensene, og ble idealisert av skuespillere flest på den tiden. Med den nye forståelsen av hvordan en nå skulle spille, ble Garrick en talsperson. Reglene for utførelse basert på retorikk måtte endres. Dette resulterer i at en nå flyttet fokuset bort fra litteraturen og dets innhold, til skuespilleren og hans praksis (Trolie, 2014, s. 561). Med skuespilleren som en individuelt skapende kunstner skjer en dreining bort fra at han fremviser en karakter som en type, til en fremvisning av en bestemt karakter med de følelsesmessige uttrykkene den gitte skuespilleren, basert på observasjon, kan tenke seg at denne karakteren har. Altså finnes det ikke en standard følelse som hos Quintilian og i retorikken; de forskjellige karakterene må uttrykke en følelse på individuelt vis (Trolie, 2005a, s. 98). Uttrykket ble basert på effekt og til dels psykologi. Garrick individualiserte samtidig som han knyttet seg opp til et allment uttrykk, som publikum forsto som ”naturlig” (Trolie, 2005a, s. 79). Forskjellig fra det retoriske paradigmet som hadde vært rådende, skal skuespilleren nå formidle teksten ved å snakke, bevege seg og vise den gitte karakterens følelser på scenen.

En som var inspirert av David Garrick og spillestilen hans, var Denis Diderot (1713-1784). Solveig Schult Ulriksen har skrevet forordet i den norske utgaven av Diderots bok *Paradoks om skuespilleren* (1830), og oppsummerer hans grunnleggende spørsmål om skuespillerens forhold til sin rolle på følgende måte: skal skuespilleren spille med følelsesmessig innlevelse og identifikasjon, eller disiplinert og kontrollert med en kritisk distanse? Hun skriver også at Diderot i boken fremmer et krav om en skuespiller med bevissthet og kontroll i sitt arbeid, og at forestillingen skal utgjøre et integrert, enhetlig hele. Alle delene forestillingen består av skal være avveid i forhold til hverandre og helheten, og dette gjelder ikke minst skuespillerens prestasjon (Ulriksen, 1976, s. 7).

Utviklingen utover 1800-tallet går i retning av at scenekunsten skal være virkelighetsnær, og fortelle historien slik den var. På starten av 1800-tallet var det en nasjonal åndsstrømning i Europa, som blant annet i Norge vises til gjennom den kulturhistoriske perioden nasjonalromantikken. Som kunstretninger er romantikken og nasjonalromantikken preget av

følelser, og står i sterk kontrast til klassisismens og opplysningstidens fornuft. Innen scenekunst var målet hovedsakelig det å underholde, og var ofte basert på historiske stykker. På midten av 1800-tallet skjer det igjen en vending mot opplysning og fornuft, og realismen oppstår som navn og begrep for kunstretningen i 1855. Litteraturen holder seg tematisk sett til borgerskapet og samtiden. I realismen er det den troverdige virkeligheten en søker. Realismen i teatret får utslag gjennom en søken etter en virkelighetsnær fremføring. Tale- og kroppsspråk skulle nærme seg tale og bevegelse i hverdagens virkelighet. Likeledes blir scenografien viktig for å speile denne virkeligheten, og kostyme og rekvisitter måtte være tidsriktig og mer nøyaktig. Fremdeles var det et fokus på at en skuespiller aldri vil være helt naturlig, da han alltid vil spille. For å nå ut til publikum måtte spillet forstørres. Men for å vise virkeligheten måtte skuespilleren spille i overensstemmelse med reglene i samfunnet. Det samfunnet var borgerskapets verden, det var deres måte å se på verden som ble vist på scenen.

## **2.2 Innflytelsen fra Tyskland og Frankrike i en borgerskapsrettet tradisjon**

Tysklands teater får en tidlig utvikling og videre stor betydning for utviklingen av en europeisk skuespillerkunst gjennom en realisme som bygger på borgerskapets måte å se verden på. I Tyskland kan vi spore en kontinuitet i tradisjonen fra Konrad Ekhof, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe og Friedrich Schiller til Franz von Dingelstedt i Wien og til teatret til Hertug Georg 2. av Saxe-Meiningen<sup>1</sup>. Alle har brutt med det klassisistiske idealet.

Fra en teatertradisjon basert på hoffkulturen tar den nå borgerskapsrettede tradisjonen nye veier med Goethe og Schiller (Carlson, 1972a, s. 2). Schiller lanserte sin hovedtese ”ei blott til lyst” som omhandlet at teateret skulle ha en moralsk funksjon i tillegg til å være underholdende. Goethe var opptatt av talen på scenen, samtidig som han viste stor forståelse av teatrets visuelle effekter og det estetiske i plasseringer og arrangementer (Carlson, 1972a, s. 14). Dette var en viktig forløper for arbeidet til Meiningerne. Konrad Ekhof initierte en mer naturlig spillestil som ble kjennemerket til nasjonalteatret i Mannheim. Den naturlige spillestilen kan tenkelig ikke nærme seg den naturlige spillestilen vi kjenner fra dagens spill, men utpreget seg mer lik en dagligdags væremåte enn den deklamatoriske spillestilen som

---

<sup>1</sup> Truppen ved dette teatret er kjent som Meiningerne, og blir videre i oppgaven omtalt ved det navnet.



kjennetegnet tiden (Patterson, 1990, s. 7). På sitt skuespillerakademi i Schwerin innførte Ekhof leseprøver for alle de involverte, noe som var uvanlig ettersom skuespillerne bare hadde trengt å vite replikker og stikkord for sine egne roller. På hoffteatret i Weimar, som senere flyttet til Gotha, arbeidet Ekhof mot en mer naturlig spillestil, samt mer realistisk scenografi og kostyme (Patterson, 1990, s. 7). Han arbeidet bevisst med både kroppsspråk og mimikk for å komme tettere på naturen. Konrad Ackermann grunnla det første tyske nasjonalteater, og hit kom Gotthold Ephraim Lessing. Lessing mente blant annet at Shakespeare var bedre egnet i omdirigeringen av tysk teater enn de franske klassisistiske reglene, og bedre egnet det tyske temperamentet enn Corneille og Racine (Patterson, 1990, s. 12). Lessing fikk tittelen som dramaturg på nasjonalteatret i Hamburg. Gjennom dramaturgen fikk skuespillerne i etablerte kompanier nå tilgang til en rådgivende funksjon som var godt kjent med repertoaret, men som ikke selv kjempet for å få rollen (Patterson, 1990, s. 17). Dette var en ny og svært effektiv funksjon med stor betydning for utviklingen av skuespillerkunsten.

Meiningerne kombinerte de to retningene som til da hadde vært rådende i Tyskland, videreført fra Laube og Dingelstedt (Erbe, 1976, s. 94). Heinrich Laube hadde jobbet blant annet for et skuespillerorientert teater hvor det talte ord var i sentrum, mens Dingelstedt ønsket et teater som samlet all kunst i ett (Carlson, 1972a, s. 6). På mange måter kulminerte den rike tyske tradisjonen i Meiningeres produksjoner. Meiningerne hadde stor innflytelse, først i Berlin, senere i hele Europa, ikke minst på grunn av det dynamiske scenespillet. Det satte en ny standard for forståelsen av å stå på scenen. Berit Erbe skriver blant annet om Hertug Georg av Meiningen i boken *Bjørn Bjørnsøns vej mod realismens teater*. Hun skriver at hertugen var en reformator innenfor iscenesettelseskunsten. Han strebet først og fremst etter å oppnå det mest tro bilde av livet satt inn på en scene (Erbe, 1976, s. 95). Hertugen var opptatt av ensemblespillet, og strebet etter en helhetsvirkning av sin iscenesettelse. Dette fokuset på helhetsvirkning og enhetstone går tilbake til arbeidet til Ekhof og Lessing. Hertugen satte forskjellige krav til iscenesettelsen som ble utøvet i praksis på hans teater. Han utdelte ikke rollene etter fag, noe som var vanlig, men etter velegnethet. Til forskjell fra hva som var praksis i for eksempel Norge, ble det holdt prøver i gjennomsnitt to måneder før en oppsetning (Erbe, 1976, s. 96). For helhetsvirkningens skyld måtte alle skuespillerne være tilstede på alle prøver, uavhengig av hvor eller når de var på scenen. Skuespillerne skulle ha et naturlig forhold til dekorasjonene på scenen, hvor kostymer og rekvisitter var ekte, og dører og vinduer kunne åpnes og lukkes (Erbe, 1976, s. 100). Bevegelse var viktig, og

hertugen ville at skuespillerne skulle bruke hele scenen. Skuespillerne skulle også stille så tidlig som mulig i kostyme på prøve. Disse kravene hertugen satte i sin isenesettelse kan ses i lys av regikunstens utvikling. På 1800-tallet kan en ikke snakke om en regissør slik vi kjenner den moderne regissør i dag. I dag er regissøren, eller iscenesetteren, en samlet funksjon av det som på 1800-tallet var en todelt funksjon. Da var det vanlig at en instruktør instruerte skuespillerne, og en var arrangør for scenebildet. Erbe mener at Meiningernes teaterform ikke kan ses på som et gjennombrudd, men som et foreløpig klimaks hvor en kan trekke linjene tilbake gjennom Tyskland og Frankrike gjennom hele det 19. århundre (Erbe, 1976, s. 132). Meiningernes erfaringer gav impulser til teatermenn som Antoine i Paris, Stanislavski i Moskva og Bjørn Bjørnson i Kristiania. Også Appia og Craig bygger på erfaringer hentet fra Meiningerne (Erbe, 1976, s. 132).

Borgerskapets fremvekst og økende makt i samfunnet kommer senere i Frankrike enn i Tyskland. Dette skjer etter den franske revolusjonen på slutten av 1700-tallet. I Frankrike kan vi ikke snakke om noen lignende utvikling for skuespillerkunsten før rundt 1830-tallet, hvor den klassisistiske tradisjonen til da har satt standarden. I Paris ble utviklingen av realismen på teatret ledet av innføringen av det konkrete, de faktiske og ekte detaljene, med utgangspunkt i dramatiseringene av Balzac. Montigny (1812-1880), som ledet Théâtre du Gymnase hadde en betydelig påvirkning gjennom sin realistiske reform. Dette innebar først og fremst bruken av detaljer, møbler og rekvisitter på scenen. Deres funksjon var hos Montigny ikke bare å skape et miljø, men å skape bevegelse i og rundt dem og slik bestemme arrangementet (Carlson, 1972b, s. 229). Ved å være med på å bestemme personene i stykkets sosiale og psykologiske situasjon gir disse elementene en mye mer individualiserende og karakteriserende spillestil enn tidligere.

Fransk samtidsdramatikk får innflytelse på nordisk litteratur gjennom den danske kritikeren Georg Brandes (1842-1927). Etter et opphold i Paris hadde Georg Brandes skapt et grunnlag for sine forelesninger om hovedstrømninger i det nittende århundres litteratur, som han begynte å gi ut i 1871. Her kritiserer han den samtidige litteraturen og de konservative strømningene i Norden og da særlig i Danmark der romantikkens gullalder med Oehlenschlägers diktning og historiske dramatikk, som *Hakon Jarl*, fra begynnelsen av århundret fortsatt var en dominerende smaksnorm. Jon Nygaard skriver i *Teatrets historie i Europa, teatret fra 1750 til 1900* at disse forelesningen regnes som innledningen på realismen i nordisk litteratur, og får stor innflytelse på den nye generasjonen **forfattere** i

Norge. Knut Nygaard skriver også i *Gunnar Heiberg Teatermannen*, at Georg Brandes ”Hovedstrømninger...”, og da særlig bøkene om emigrantlitteraturen og naturalismen i England, gav den unge generasjon de avgjørende impulser og formet deres livssyn (K. Nygaard, 1975, s. 10). Jon Nygaard hevder at Brandes påvirkning blant annet førte Ibsen og Bjørnson bort fra de nasjonale og romantiske temaene til emner fra samtiden (J. Nygaard, 1992, s. 165).

### **2.3 Virkeligheten på scenen**

Det borgerlige stuedrama blir det typiske uttrykket for realismen i teatret. I dramatikken er det konvensjoner som omhandler borgerskapets virkelighet og et krav om å sette et tema under debatt. Disse konvensjonene belyses gjennom få personer, konsentrert i tid og med færre sceneskift for å holde på illusjonen av virkelighet. Bruken av rommet og detaljene på scenen skal støtte opp om de problemene dramaet tar opp og kritiserer. Slik kan en si at dekorasjonen og detaljene på scenen ikke lenger bare er ytre konvensjoner. Scenografien setter konteksten til forestillingen, og dette er det en bevissthet rundt på 1800-tallet.

Arrangementene i scenerommet og den bevisste bruken av detaljer på scenen gir spillestilen i realismens teater kjennetegnet av å ha et fokus på handling og væremåte, i tillegg til å uttrykke følelser. Spillet i rommet ligger opp mot dagliglivets væremåte, også fordi dramatikken tar opp i seg tenkelige eksisterende situasjoner i samtiden. Kravet om at teateret skal vise den borgerlige virkeligheten kulminerer på mange måter med naturalismen.

Den naturalistiske dramatikken satte fokus på samfunnets skyggeside og la stor vekt på en detaljert og sannferdig fremstilling av miljøet (Zola, 1881, s. 87). I naturalismen i teatret skulle miljøet settes på scenen for å manifestere den, ofte, krasse virkeligheten karakterene levde i. Slik skulle miljøet på scenen gi betydning og retning til karakterenes bevegelser. Naturalismen i teatret ble en videreføring av realismens konvensjoner, men nå skulle hele den usminkede virkeligheten vises på scenen. I forhold til det borgerlige teatret skjer det nå en dreining mot arbeiderne. Naturalismen i teatret blir blant annet en kritikk av det borgerlige samfunn fordi ikke alle var en del av dette samfunnet.

Emile Zola (1840-1902) gir ut manifestet *Le Naturalisme au Theatre* i 1881 hvor han blant annet skriver at alle elementene i teatret; diksjon, virkemidler og skuespillerkunst, må være realistisk og naturlig. Scenekunsten skal vise et utsnitt av livet – *une tranche de vie* (Zola,

1881, s. 87). Zola mente at hele skuespillet måtte være basert på sannhet, og det gjaldt nøyaktighet og samstemthet i kostyme, dekorasjon og diksjon (Zola, 1881, s. 106). I forhold til tragediens metafysiske, eller abstrakte, menneske, som kunne nøye seg med tre vegger, mente Zola at det fysiologiske mennesket i de moderne verker krever en eksakt fremstilling av det miljøet det er produkt av (Zola, 1881, s. 107). Dette ble teorien om den fjerde veggen, som omhandler å snakke og oppføre seg ”som i virkeligheten” på scenen (Zola, 1881, s. 87). Publikum skulle se inn på scenen til et virkelig rom der en så en handling utspinne seg mellom virkelige mennesker.

I Frankrike kom det endelige gjennombruddet for naturalismen med Théâtre Libre i 1887 og dramatiseringen av Zolas novelle *Jacques Damour*. André Antoine (1858-1943), grunnleggeren av Théâtre Libre, ville reformere det **franske** teatret fra grunnen av. Théâtre Libre var lite og enkelt, så skuespillerne og publikum kom tett på hverandre. Dette var en forutsetning for spillestilen Antoine ville forankre; avdempet diksjon, små gester og virkelighetstro bevegelse (Bergman, 1966, s.27). Antoinés skuespillere kunne spille, dersom det var nødvendig, med ryggen mot publikum og bevege seg slik det var naturlig ut fra rommet og handlingen. En forutsetning, mente Antoine, var at skuespillerne var amatører, og ikke påvirket av ”det profesjonelle teatrets formelle språk og triks” eller fanget i rollefag, fjernt fra det virkelige livet (Bergman, 1966, s. 27).

Kunstnerne og forfatterne i naturalismen i teatret skulle bygge sitt arbeid på nøyaktige iakttagelser og eksperimenter, som en vitenskapsmann, for å gi en objektiv skildring av virkeligheten. Gjennom det konsentrerte familiedramaet kunne prinsippene om arv og miljø utvikles. Spillestilen som kjennetegner naturalismen i teatret tyder på å ha det grunnleggende følelses- og handlingsfokuset, tillagt et psykologisk fokus.

## **2.4 Octavia Speratis skuespillerbakgrunn**

Octavia Svendsen ble født 19. februar 1847 i Kristiansand. Hun startet sitt virke som skuespiller da hun flyttet til Kristiania, i 1865. Hun var gift med kapellmester Robert Ferdinand Sperati, og sammen fikk de to barn før ekteskapet ble oppløst. I 1876 flyttet hun til Bergen og ble ansatt ved det nyoppstartede teatret Den Nationale Scene. Her var hun ansatt frem til sin død, 21. mars 1918.

Som 18-åring i Kristiania fikk hun sin debut på Folketheatret i Akersgaten. Teatret var ledet av tidligere skuespiller og garderobeinspektør ved Christiania Theater, Peter Lorentz Rasmussen (Sperati, 1911, s. 11). I det selvbiografiske verket *Theatererindringer* skriver Sperati at hun debuterte som marquisen i vaudevillen *Gamle Minder* av Mélesville og Dumanoir på teaterets åpningsaftenen (Sperati, 1911, s. 11). Hennes første anmeldelse, som kom i Aftenposten, var kort og konsis: ”En ung Dame fra Kristianssand, Frk. Svendsen, optraadte i Marquisens vanskelige Rolle og lagde for Dagen en meget tydelig Udtale” (Sperati, 1911, s. 21). Karakterene av eldre kvinneskikkelser skulle vise seg å bli hennes rollefag gjennom karrieren.

Octavia Sperati var ansatt ved Folketheatret fra 1865-1867. Under Folketheatrets andre sesong hadde Sperati rollene som Ulrikka i *Søstrene paa Kinnekullen*, et dramatisk eventyr i tre akter, og Grete i *Kjærlighed uden Strømper*, en komedie av Johan Herman Wessel. Det ble blant annet gjort gjestespill i småbyene rundt Kristiania. I boken *Theatererindringer* skildrer Sperati rikt fra sin tid på scenen. Fra tiden på Folketheateret gir hun et innblikk i repertoaret som hovedsakelig besto av oversatte franske og tyske folkekomedier, vaudeviller og farser med sanger. Et slikt repertoar var typisk for teatrene i Norge<sup>2</sup> i den romantiske tidsalderen, hvor store følelser preget skuespillerkunsten, og målet var å underholde. Det nasjonale repertoaret med Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson var bare i sin spede begynnelse.

Små privatteatre uten fast driftstøtte hadde vansker med å opprettholde teaterdriften, og Folketheatret måtte legge ned driften etter to år. Etter det arbeidet Sperati med forskjellige norske turné-selskaper (Sandal, 1989b, s. 60). På starten av 1870-tallet ble hun ansatt ved Møllergadens Theater i Kristiania under ledelse av den svenske direktøren Hafgren. Der var hun i 4 år. Hafgren var sanger og dyrket først og fremst sangstykker og operetter. I tillegg hadde han med dans i nesten alle stykkene. De fleste stykkene ble generelt avsluttet som tablå i bengalsk belysning. Slik det kommer frem fra Speratis bøker var hun ikke særlig begeistret

---

<sup>2</sup> Et teater som skilte seg ut med sitt repertoar var Christiania Theater under ledelse av Bjørnstjerne Bjørnson i årene 1865-1867. Det var ingen tradisjon for å sette opp Shakespeares stykker i Norge, men flere av disse ble satt opp under Bjørnstjerne Bjørnson. I tillegg sto Holbergs, Ibsens og Bjørnsons egne dramaer på repertoaret. Det ble også satt opp annen norsk dramatikk, av Wessel, Bjerregaard og Aasen, i tillegg til danske og franske klassikere. Under Bjørnstjerne Bjørnson fikk Christiania Theater en liten glansperiode, og dette ble opptakten til et nasjonalt teater i Norge, skriver Øyvind Anker (Anker, 1968, s. 31).

for disse oppsetningene, og uttaler at de rollene hun fikk i talestykker var ”som oaser i ørkenen” (Sperati, 1911, s. 28).

Etter å ha sett Bjørnstjerne Bjørnsons *En Fallit* på Christiania Theater blir det tydelig for Sperati at det var slike stykker hun ønsket å spille: ”Operetten og alt dens Gjøgler blev saa fattigt og værdiløst i dette Øieblik, da Livet udfoldede sig for mig i Digterens beaandede Fremstilling” (Sperati, 1911, s. 41). Det endte opp med at Hafgren satte opp *En Fallit* og de turnerte rundt i landet med denne, hvor Sperati spilte Fru Tjelde. Dette ble hennes siste rolle i Kristiania før hun dro til Bergen hvor hun hadde fått engasjement på det nyopprettede teatret.

Hafgrens teater var skandinavisk og besto av svenske, norske og danske skuespillere, og danskene var i overtall. Dette kunne føre til språkforvirringer, noe også Sperati skildrer (Sperati, 1911, s. 32). Et personale med vansker for å forstå hverandre kan videre skape problemer for ensemblespillet. Hvordan ensemblespillet fungerte under Hafgrens ledelse er det ingen kilder til, men sannsynligvis var enhetstonen i forestillingen vanskelig å få til. Språkbarrieren hindret antagelig instruksjonen så vel som samspillet. Riktignok skriver Sperati om den hyggelige tonen de hadde innad i personalet: ”Det var den rette Tone fra den ”rullende Gjøglerovogns” Dage” (Sperati, 1911, s. 30). Dette utsagnet vitner om at de var en sammensatt gjeng, og hentyder det ”lette” repertoaret som ble spilt.

Den skuespillerkunsten en kan tenke seg at Octavia Sperati ble kjent med i Kristiania var preget av forskjellige faktorer. Norge lå under Sverige og hadde ikke et eget nasjonalteater. Det var flere små privatteatre, særlig i Kristiania, som turnerte rundt i landet. I tillegg til norske skuespillere, var det svenske og i stor grad danske skuespillere i kompaniene. Disse nasjonalitetene ville skuespillerkunsten bære preg av. I Bergen er årene mellom 1863 til 1876 på mange måter preget av ”danskertiden”. Danske skuespillere og det danske språket var for det meste det en kunne se og høre på scenen i Bergen. Det var via sjøveien god forbindelse til København, hvor den danske kongemakten satt, så innflytelsen fra denne storbyen var betydelig. Teaterlivet i København var rikt, og byen fikk en mer direkte innflytelse fra andre europeiske kulturbyer enn byene i Norge fikk. Særlig det danske ekteparet Heiberg, Johan Ludvig og Johanne Luise, gjorde det stort i København med sine vaudeviller. Dette var underholdningsstykker preget av musikk og humor, og som ga innflytelse også til Norge. I tillegg kom det gjestespill fra blant annet Tyskland og Frankrike. Særlig repertoaret av komedier, vaudeviller, farseser, sangstykker samt melodrama preger skuespillerkunsten på den

tiden da Octavia Sperati lærte sin profesjon. Det romantiske tilslaget i litteraturen var preget av den norske nasjonalromantikken, selv om det ikke var brudd på skuespillerkunsten utvikling fra den borgerlige revolusjonen på midten av 1700-tallet.

#### 2.4.1 Teaterspill

Gjennom arbeidet med en rolle ble Sperati tidlig kjent med bruken av teaterspill. Med begrepet ”teaterspill” forstås de teknikker som er anvendt på scenen. Teaterspill stammer fra *commedia dell’arte* og er knyttet til formidling i fysisk forstand. Teaterspill forekommer først og fremst i komedien og begrepet sammenfaller med det å overdrive. Gjennom teaterspill er bevegelser og gester med på å få publikums oppmerksomhet og holde på den. Det som hovedsakelig formidles er teksten, og dermed er språket og talen viktig, men det teatraliske<sup>3</sup> og ordmalende i gester og mimikk underbygger budskapet som en forklarende og underholdende funksjon. Teaterspill kan ses i sammenheng med Svend Christiansens begrep om ”finheder”. Christiansen skriver i boken *Klassisk skuespilkunst* at finheter er ”det extra som den skabende skuespiller lægger til rollen sådan som den er udgået fra digterens hånd: han supplerer og kommenterer!” (Christiansen, 1975, s. 103).

Med naturalismen i teateret på slutten av 1800-tallet ble gestikk og mimikk integrert i spillet og bevegelsene mindre. Dette har sammenheng med forståelsen av naturlighet på scenen og et spill opp mot hverdagens væremåte. Teaterspillet er ikke slik, det innebærer større bevegelser. Det er ordmaleri som skuespilleren fysisk supplerer med, uten at det har en retorisk funksjon. En kan likevel se en utvikling fra de fransk klassisistiske affektbevegelsene, som teaterspillet skiller seg i fra. Disse affektbevegelsene nyttiggjøres ved fremstillingen av en type, som for eksempel en kongekaraktter. Utviklingen på slutten av 1800-tallet mot større naturlighet på scenen gjør at det blir nødvendig å fremstille den spesifikke kongen. Det blir en bevisstgjøring om at man spiller Kong Lear, og ikke bare en konge av England. Det påvirker skuespillerkunsten ved at en ikke lenger kan benytte sitt lager av konge-bevegelser og -uttrykk. I stedet for affektbevegelser som kunne virke svært overdrevent og unaturlig, viste en heller frem karakteren med psykologiske affekter.

---

<sup>3</sup> Tor Trolie beskriver begrepet ”teatralisk” som en bevisst overdrivelse i spillet som tilhører teaterets form for kommunikasjon (Trolie, 2005a, s. 45).

Christiansen skriver i boken *Klassisk skuespillkunst* at Sainte Albine skriver om teaterspill som noe som kun skal fryde øyet. I følge Christiansen har også A.F. Riccoboni samme forståelse av begrepet; at teaterspill er en metode eller teknikk som noe sjeldent forekommer, men som berømmes når det gjør det, fordi dette nettopp er trekk som gjør spillet til en finhet (Christiansen, 1975, s. 124). Christiansen nevner også teaterspill som en fysisk handling som bryter med at skuespilleren kun skal frembringe publikumsvendt deklamasjon (Christiansen, 1975, s. 125). Det kan ses på som en fysisk handling som understreker teksten. Slik kunne skuespillerne utfolde seg i større grad ved bruk av teaterspill. Ved å legge til disse fysiske handlingene til teksten blir skuespillerens eget arbeid med rollen tydeligere og mer betydelig. På den måten blir teaterspill, særlig knyttet til komediesjangeren, viktig for utviklingen av skuespillerkunsten i en praktisk tradisjon.

Octavia Sperati blir særlig berømmet for sine roller i komediesjangeren. Dette kommer frem i samtidige skrifter og erindringer, og i anmeldelser. Tenkelig var teaterspill og ordmalende gester noe hun var fortrolig med og ble kjent med tidlig i karrieren, basert på mye av det repertoaret hun da spilte. Teknikken hun tilegnet seg i tiden hun som ung arbeidet i Kristiania kunne tenkelig prege hennes senere arbeid.



### **3. Ytre betingelser for skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene**

For å se på skuespillerkunstens utvikling i en tidsavgrenset og geografisk avgrenset periode blir det nødvendig å ta for seg de ytre betingelsene. For å beskrive og analysere hvordan noe var, eller kunne blitt oppfattet som, må det settes i kontekst. De ytre betingelsene for skuespillerkunsten som jeg har valgt å ta for meg i denne oppgaven er bygningene<sup>4</sup>, repertoaret, teaterledere og instruktører, skuespillernes prøver og forhold, og publikum og kritikere<sup>5</sup>. Dette er historiske vilkår for teaterkunsten på stedet i tidsperioden. Bygget det ble spilt i vil ha en påvirkning i form av at det kan legge eventuelle begrensninger eller betingelser for hva og hvordan det ble spilt. Hvilket repertoar som ble valgt ut er avgjørende basert på etablerte konvensjoner for hvordan det ble spilt. Videre har teaterledere og instruktører, som ofte var samme person, innflytelse på hvordan stykkene ble satt opp og spilt. Hvordan skuespillerne måtte forholde seg til arbeidsmengde og prøvetider har kunne hatt en innvirkning på skuespillerkunsten. I tillegg må en se på den rollen publikum og kritikere har for teaterlivet i Bergen, og om denne kan ha fått en innvirkning på skuespillerkunsten og dens utvikling. Hvordan konteksten til Den Nationale Scene, med disse ytre betingelsene, har hatt en påvirkning på skuespillerkunsten på en direkte eller indirekte måte skal jeg analysere nærmere i neste kapittel. I dette kapittelet skal jeg redegjøre for hva de ytre betingelsene innebærer.

#### **3.1 Bygningene**

I perioden 1876 til 1918 fikk Octavia Sperati oppleve å spille i to forskjellige teaterbygg. Ved oppstarten holdt teatret til i det gamle komediehuset i Komediebakken. I 1909 sto det nye teatret ferdig på Engen.

Komediehuset ble bygget av Det dramatiske Selskab i 1800, som Norges første bygning spesialbygd for teatervirksomhet. Ole Bull leide huset fra 1849 til konkursen i 1863. I 1872 startet Bergens Teaterforening arbeidet med å få etablerte et fast profesjonelt ensemble, som

---

<sup>4</sup> Spillestedet som var teaterhuset. 1876-1909: komediehuset i Komediebakken, 1909-: Det nye teateret på Engen.

<sup>5</sup> Øvrige borgere som har direkte tilknytning til institusjonen på jevnlig basis.

resulterte i at komediehuset igjen åpnet i 1876 for det nye selskapet Den Nationale Scene (Uten navngitt forfatter, 2009, s. 7). Komediehuset var tegnet av Major Carl von Kühle i 1794, og han var også en av selskapets stiftere. Salen hadde plass til godt og vel 800 mennesker med stå og sitteplasser. Scenen var nesten kvadratisk, vel 11 x 11 meter, og avstanden mellom prosceniumssøylene var bare 7,5 meter (Broch, 1994, s. 25). Teateret hadde ikke snoreloft, og kulisseskiiftene ble foretatt dels med håndkraft, dels ved bruk av changement-maskineri (Broch, 1994, s. 31). Kirsten Broch skriver i *Komedianter og kremmere* at den tungvinte teknikken førte til at mellomaktene ble lange, og forestillingen kunne vare til langt på kveld (Broch, 1994, s. 34). Teaterets konstruksjon gjorde det vanskelig å eksperimentere med scenerom og dekorasjonsmetoder.

Størrelse, utstyr og teknikk i komediehuset satte begrensninger for hva som kunne settes opp. Store utstyrsnyheter og større klassiske oppsetninger ble valgt bort på grunn av disse begrensningene. Shakespeares stykker ble spilt relativt sjeldent, fordi skuespillene krevde en scene av større dimensjoner enn hva som fantes i det gamle komediehuset. Shakespeares *Kjøbmanden i Venedig* ble en utfordring i forhold til kapasitet da den ble satt opp i tredje sesong. Sperati skriver selv at det unge teatret ikke kunne oppfylle Shakespeares strenge krav, og at utførelsen i helhet ikke ytet dikteren rettferdighet (Sperati, 1911, s. 169).

Byggets største problem, som skildres i flere bøker og artikler fra samtiden, var isolasjonen i tak og vegger. Vinterstid kunne det være så kaldt at det holdt publikum borte fra å besøke teatret. Teatret var utstyrt med ett varmeapparat, som ifølge Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen i *Den Nationale Scene 1876-1901* både var gammelt og skrøpelig. I tillegg måtte en spare det mest mulig, og fyrte som regel ikke utenom forestillingsdagene. Dette resulterte i ubehagelige forhold for skuespillerne under prøvene: ”skuespillerne gikk på prøverne i yttertøy og hakkede tænder, prøvet for nedrullet forteppe, mens sneen økte gjennom de revnede vegger inn på scenen” (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 111). Å spille i yttertøy fremfor kostyme har en direkte påvirkning på spillet. Det var til hinder for riktig utførelse av gestikk, og for den rette ”rollefølelsen”. Temperaturen vinterstid gjorde tenkelig arbeidsforholdene vanskelige, og vinteren 1895 måtte flere forestillinger avlyses etter at flere av skuespillerne ble rammet av en forkjølelseepidemi, trolig på grunn av forholdene (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 359). Også sommervarmen bød på problemer, noe som kommer frem av en anmeldelse av *Svend Dyrings hus* 1. juni 1879.

Huset var desværre meget sparsomt besat [...]. Oprigtig talt maa man jo nok give Publikum Ret, naar det i disse deilige Sommeraftener foretrækker at være ude og kun føler liden Lyst til at sætte sig ind i et kvalmt og vinterstøvet ”Komodie-hus”, hvor Temperaturen nærmer sig + 20, og hvor man ovenikjøbet skal tilbringe stive 3 Timer i ”Svend Dyrings Hus” [...].” (Ukjent, 1.6.1879, Teaterarkivet).

I 1894 startet arbeidet med et nytt teaterbygg. Ønsket var å erstatte Komodiehuset med et større og mer tidsriktig teaterbygg. Komodiehuset var nedslitt og kunne ikke tilfredsstillte kravene som kom med scenekunstens utvikling. Arkitekten for det nye bygget var Einar Oscar Schous, og 19. februar 1909 åpnet det nye teatret på Engen. Schous teater bygger på en teatermodell som var den dominerende i Europa fra midten av 1800-tallet, et stort og synlig teater en europeisk teaterby verdig. Teateret fikk et areal på 1521 kvm, og med plass til 810 tilskuere. Verkstedslokalene var større og det var et høyt snoreloft (Broch, 1994, s. 82). Teatret var bygget på innsamlede midler og eiet av A/S Bergen Theater og Det dramatiske Selskab (Uten navngitt forfatter, 2009, s. 29). Bygget har gjennomgått flere renoveringer siden åpningen, og mulighetene for tekniske utførelser på scenen var betydelig færre enn i dag.

Scenerommet i det nye teatret hadde helt andre dimensjoner enn i det gamle teatret, noe som forandret arbeidsforholdene til både skuespillere og teknikere. Likevel innebar ikke det nye bygget noen større scenetekniske fornyelser. Rampelys og malte kulisser var fremdeles normen, og sceneskiftene måtte foretas manuelt. Selv om det ble undersøkt om mulighetene for å få installert en dreieskive, strakk ikke pengene til det (Uten navngitt forfatter, 2009, s. 33). Driftsøkonomien økte dramatisk, og den stramme økonomien resulterte blant annet i et stort gjenbruk av kulisser og kostymer. Mye utstyr ble tatt med fra Komodiehuset, men det ble også kjøpt inn 14 kulissepar av standardkulisser som skulle dekke behovet til et norsk gjennomsnittsteaters allsidige repertoar (Uten navngitt forfatter, 2009, s. 33). Selv om bygget trengte noen justeringer de første årene, var det klart at dette var en mer praktisk anlagt arbeidsplass, med større kapasitet og bekvemmeligheter.

### **3.2 Repertoar**

Et teaters repertoar gjenspeiler på mange måter de økonomiske midler et teater har til rådighet for fremførelse, samtidig som det skal skaffe direkte inntekter i form av billettsalg. I

økonomisk vanskelige tider var det ikke urimelig at repertoaret ble valgt ut på bakgrunn av hva som trakk mest mulig mennesker til teatret. Dette er også en av hovedtendensene i perioden 1876-1918.

Et av målene ved oppstarten av Den Nationale Scene (heretter omtalt som DNS) var å spille norsk dramatikk. Til sammenligning med hva som ble satt opp på Det Norske Theatret under Ole Bulls ledelse økte antall norske stykker på repertoaret. Grunnen til det var at tilgangen var større. Det som kan kalles norsk dramatikks gullalder sammenfaller med DNSs første 25 år. Dette var årene Ibsen og Bjørnson skrev noen av sine mest kjente og suksessfulle stykker, og det ble ryddet plass i sesongrepertoaret hver gang et nytt drama av dem ble gitt ut. I tillegg kom blant annet Jonas Lie, Alexander Kielland og Gunnar Heiberg med tilskudd til den nasjonale dramatiske kunst (Broch, 1975, s. 37).

En oversikt over norske stykker på repertoaret de første 30 årene, finnes i *Lidt om Bergensk scenekunst, Det Nationale Repertoire i 30 aar*, av Gran Bøgh. Han skriver at i årene 1876-1906 var det hele 1410 oppførelser av norske stykker, fordelt på 123 dramatiske verk av 47 forskjellige forfattere<sup>6</sup>. De norske forfatterne med høyest antall stykker var Henrik Ibsen med 18 dramaer, Bjørnstjerne Bjørnson med 15 og Ludvig Holberg med 13 forskjellige verker satt i scene i løpet av de 30 første årene (Bøgh, 1906, s. 52). I en artikkel i en bergensavis fra 1878 står det følgende om Henrik Ibsen:

I. [Ibsen] er den af alle norske Forfattere, der har størst Formfuldendthed og herredømme over Sproget. I ham har det dansk-norske Sprog for Tiden naaet sin Klassicitet. Hos I. træffer man neppe nogen af disse Danismer, der er fremmede eller stødende for Nordmændene. Den Maade, hvorpaa han forstaar at indflette gode, kjærnefulde norske Udtryk, der passe ”som de var støbte”, er rent ud mesterlig. Vi forbauses ved at finde dem, og forbauses dog ikke, thi de passe saa godt ind i det øvrige... (Ukjent, 12.12.78, Teaterarkivet).

Ut i fra dette sitatet, som kun er ett av mange om Ibsen, kan en tyde at norske forfattere var kjærkomne i teatret, fordi de kunne skildre det typisk norske som for eksempel det norske språket. Et norsk teater, som det arbeidet hardt for å holde i live, måtte ha sitt eget norske repertoar. Og Ibsen og Bjørnsons norske samtidsdramatikk, med norske mennesker i et norsk miljø, var det folk ville ha. Teatermannen Irgens Hansen mente blant annet at karakterene

---

<sup>6</sup> Ludvig Holberg regnes blant de norske forfatterne.

skildret i Ibsen og Bjørnsons dramatik var ekte og hele, lik virkelighetens mennesker. Denne dramatikken hadde ikke bare som mål å more publikum, den tok opp viktige samfunnsproblematikker. Karakterene var ikke standardiserte, noe som i tillegg ga utviklingsmuligheter for skuespillerne, mente Irgens Hansen (Broch, 1975, s. 49). En standardisering av personene kunne føre til en spesialisering i bestemte rollefigurer. Irgens Hansen mente selv at standardiserte karakterer ikke ville tilfredsstillende publikum i lengden, men at det som kunne gi en tilfredsstillende teateropplevelse kom fra den dramatik hvor ”mennesket taler til mennesket” (Broch, 1975, s. 39). Med særlig Ibsen og Bjørnsons dramatik kom et krav om sann kunst – kunsten skulle ikke bare behage, men også ganne. Altså skulle den sette i sving noe mer hos tilskueren; stimulere noe annet enn følelsen av å bli underholdt.

Disse borgerlige dramaene sammen med det stadig økende kravet om natursannhet satte en standard for interiøret. Scenografien skulle vise miljøet, og miljøet var det borgerlige hjem. Ibsen kom til Bergen for å assistere som instruktør under Ole Bulls ledelse i 1851 (Platou, 1906, s. 26). Hans arbeidsoppgaver gikk ut på ”skuespillernes og skuespillerindernes instruksjon, tillige arrangementet af alt, hvad der henhører til scenens indretning, udstyr og dekorationer, de spillendes dragter m.v.” (Platou, 1906, s. 28). Disse arbeidsoppgavene ga Ibsen innsikt i alle scenens virkemåter; hvordan skuespillerne kunne bruke scenen og elementet på den. Dette var utvilsomt med ham når han skrev dramatik for scenen, som igjen gav ham stor suksess. Hans borgerlige dramaer som ”tvang” skuespillerne til å bevege seg rundt på scene for å ende opp på anvist sted, forholde seg til hverandre og spille med rekvisitter, hadde stor påvirkning for utviklingen av skuespillerkunsten.

Den klassiske komedien, særlig representert av Holberg, var ofte på repertoaret. Bergen var Holbergs fødeby, og bergenspublikumet var vant til å få se hans komedier med jevne mellomrom. Andre sjangre som frekventerte på scenen var blant annet franske *pièce bien faites*. Dette skuespillet hadde som mål å more publikum og Kirsten Broch kaller det på norsk for *det velsmurte intrige-stykke* (Broch, 1975, s. 35). I tillegg kom tyske farser, danske vaudeviller og populære operetter.

Repertoaret ble noe begrenset av teatrets sceniske muligheter. Behovet for storslagent utstyr i større produksjoner var med på å avgjøre at teatret skulle bygge et større teaterbygg.

Å gjenoppta gamle stykker fra tidligere sesonger var også vanlig. Dette var stykker skuespillerne trengte liten tid på å innøve, samtidig som kostymene og kulissene allerede fantes. I tillegg var det stykker publikum hadde vist interesse for, og med sannsynlighet igjen ville vise interesse for. For et teater med et relativt lite ensemble ble det nødvendig å fylle repertoaret med slike stykker.

Det ligger føringer og retningslinjer i teksten for hvordan et stykke skal spilles. De borgerlige dramaene gir andre betingelser for fremførelsen enn en Holbergs komedie. Samlet sett vil et repertoar fra denne tiden gi et bilde av hvordan en kan tenke seg skuespillerne spilte på denne tiden, da dramatikken og konvensjonene knyttet til den setter rammer for skuespillerkunsten.

### **3.3 Teaterledere og instruktører**

Teaterlederen hadde det overordnede ansvaret for teateret. Ved starten hadde DNS relativt få ansatte til sammenligning med i dag. Teaterlederens arbeid innebefattet blant annet instruktørarbeidet. Dette arbeidet skiller seg fra det en instruktør gjør i dag. Frem til regikunstens gjennombrudd på starten av 1900-tallet var litteraturen og dramatikeren dominerende i teatret. Skuespillerne og instruktøren skulle tjene dramatikerens kunst. Instruktøren som skapende kunstner ser vi først i europeisk teater på starten av 1900-tallet, med regissør Max Reinhardt (Trolie, 2005b, s. 22). På 1800-tallet var instruktørrollen delt i to: personinstruksjon og instruksjon av arrangementene.

Instruktørens rolle i teatret ble relevant etter at utviklingen går mot at de forskjellige elementene i forestillingen skulle inngå i en større helhet (Erbe, 1976, s. 31). Erbe skriver i sin bok *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater* at i Tyskland ønsket en allerede på 1700-tallet en mann som kunne lede innstuderingen av en forestilling med alle detaljene. Med andre ord, skape en helhetlig forestilling. Han skulle være en praktisk teatermann, samtidig som han var av litterær utdannelse. I Tyskland blir leseprøven viktig, og den har sin opprinnelse hos Ekhof og hans skuespillerakademi (Erbe, 1976, s. 31). Drømmen om den opplyste dramaturg som også skulle være en praktisk teatermann går som en rød tråd gjennom teaterteoriene i både Tyskland og Danmark, skriver Erbe (Erbe, 1976, s. 31).

Gjennom perioden 1876-1918 var det 14 sjefsskifter ved teateret, her gjengitt kronologisk etter Speratis bok *Fra det gamle komediehus*, side 12-13.

1. Kand. filos. Niels Wickstrøm, fra mars 1876 – desember 1879
2. Kand. filos. Johan Bøgh, - midlertidig til høsten 1880
3. Kand. filos. John Grieg fra høsten 1880 til sesongens utgang 1881
4. Kand. filos. Johan Bøgh fra 1881 til sesongens slutt 1884
5. Kand. filos. Gunnar Heiberg fra sesongen 1884 – 1888
6. Kand. filos. Henrik Jæger fra høsten 1888 – 1889
7. Forfatteren Otto Valseth i sesongen 1889 – 1890
8. Kand. mag. Irgens Hansen fra 31/8 1890 til mai 1895. Død ved fald i Stavanger i mai. Irgens Hansen ble i januar 1891 utnevnt til *teaterchef*.
9. Olaf Hansson fra 1/8 1895 – 31/12 1898.
10. Forfatteren Hans Aanrud fra januar 1899 til 1900, da han tok permisjon og skuespiller Thomassen ble konstituert i hans sted.
11. Gustav Thomassen ansatt fra høsten 1901 – 1/8 1905 med Wiers-Jensen en tid som litterær konsulent.
12. Kand. jur. Anton Heiberg fra 1/8 1905 – 31/12 1907. (I 1907 var forfatteren Visnes assisterende som instruktør.)
13. Olaf Hansson, med Ludvig Bergh som sekretær og skuespiller ved siden, fra 1/1 1908 – sesongens slutt 1909.
14. Ludvig Bergh fra sesongen 1909 – 1924.

Ut i fra denne listen kan en se at det var relativt hyppige sjefsskifter. Grunnen til dette var antagelig varierte, men særlig de til tider vanskelige økonomiske forhold som gjorde det vanskelig å imøtekomme eiernes krav. Hvis en teatersjef av varierte grunner ikke skikket arbeidet tilstrekkelig ble dette gjenstand for uttalelser i pressen. Dette skjedde blant annet med Anton Heiberg, som i kjølevannet av avispolemikken leverte inn sin oppsigelse. Ut i fra listen kan en merke seg den litterære utdanningen og yrkestittelen på de fleste teaterlederne. Dette sammenfatter med at teateret var i en litterær tradisjon. Teksten var hovedelementet oppsetningen bygget på, og med dette utgangspunktet utgjorde teaterlederen, som i de fleste tilfeller var instruktør, kjernen i det kunstneriske arbeidet sammen med skuespillerne.

En god utdannelse var en fordel i det administrative arbeidet til teaterlederen. Irgens Hansen var cand. mag. og Anton Heiberg var cand. jur., noe som gav dem stor kompetanse i dette arbeidet. Olaf Hansson og Gustav Thomassen hadde ikke høyere utdanning, men hadde til

gjengjeld en solid scenisk erfaring (Aarseth, 1969, s. 52). Disse bakgrunnene kunne tenkelig ha hatt en påvirkning på økonomiske og kunstneriske valg foretatt av de forskjellige lederne. I 1891 ble Irgens Hansen den første lederen som kunne kalle seg teatersjef. Før 1891 var det et skille mellom den kunstneriske og den administrative ledelsen, ettersom teaterforeningens lov tilsa at styret skulle lede teatrets sceniske drift. Av praktiske grunner ble dette i 1891 endret til at teatersjefen hadde det kunstneriske og administrative ansvaret, og slik ble også tittelen endret (Aarseth, 1969, s. 39). Lederen, eller den artistiske direktøren som det het da, var frem til Irgens Hansens tid uten stemmerett i styret, og styret hadde absolutt vetorett<sup>7</sup>.

Teaterlederens kunstneriske ansvar innebefattet instruktørrollen, til tider sammen med en hjelpeinstruktør. Da tok den ene seg hovedsakelig av instruksjon på scenen og den andre leste med skuespillerne før prøvene. Instruktørrollen var ikke diktatorisk, da skuespillerne hadde et viss spillerom for den enkelte skuespillers personlige oppfatning av rollen. De få prøvene før en premiere, som sjeldent varte lengre enn en uke, kan tenkelig også ha påvirket instruktørens gjennomslagskraft. Instruktørens rolle blir sjeldent om aldri nevnt i anmeldelsene de første årene av DNSs oppstart.

Teaterets første leder var Niels Wickstrøm. I følge Sperati var han en ”begeistret fører” som ”levde og åndet for teateret” (Sperati, 1911, s. 84). Wickstrøm startet i følge Sperati prøveperioden med leseprøver, noe som også hadde vært tradisjon fra Bjørnstjerne Bjørnsons tid på Det Norske Theatret. Men til forskjell fra leseprøvene under Bjørnson fikk skuespillerne utdelt rollene sine i tid før første leseprøve slik at de kunne gjøre seg kjent med karakteren de skulle spille. Sperati skriver:

Som tidligere fremhævet bestod Personalet af øvede Skuespillere, som var vant til at fremføre sine Roller efter egen Opfatning. Dette, at vi maatte udarbejde vore Roller paa egen Haand, øgede og skjærpede vort kunstneriske Mod og vor Selvstændighed, skabte Arbeidsglæde. Denne Arbeidsglæde lagde en umiddelbar Friskhed og Inspiration over Forestillingerne. Træthed var et Ord, som ikke fandtes i vort Leksikon. Vore Vinger blev ikke bastet og bundet af nogen paastaaelig Instruktion. Tiden tillod det simpelthen ikke. Wickstrøm, som altid var tilstede paa Prøverne, var bange for at bryde Stemningen. Han fremførte ikke paa Stedet sine

---

<sup>7</sup> Dette var nedarvet fra reglementet på Det Norske Theater, noe Ibsen vektla med forakt i sin oppsigelse i 1857 (Sperati, 1916, s. 13-14).



Bemærkninger, men nedskrev dem til senere Anvendelse. Stykkerne maatte Akt efter Akt prøves til Ende i Karakter. Han vaagede over Helhedsvirkningen (Sperati, 1911, s. 205-206).

Speratis utsagn gir en indikator for hvordan forholdet for teaterets første leder var. Det viser særlig til hvor mye makt skuespilleren hadde i utformingen av en rolle og for det kunstneriske på scenen generelt. Instruktørens rolle var som Sperati skriver å våke over helhedsvirkningen og passe på at alle var hvor de skulle være på scenen og avla sine replikker på riktig plass. Denne helhedsvirkningen som hun nevner er i hovedsak forstått som at alt og alle er på plass på riktig sted. Broch skriver i sin hovedoppgave at noen form for organisert person- eller ensembleinstruksjon eksisterte ikke på denne tiden, annet enn hva de enkelte kunstnerne kunne gi hverandre (Broch, 1975, s. 60). Som instruktør eller iscenesetter var hovedoppgaven som regel å føre en viss kontroll på at skuespillerne behersket teksten til rollen, antyde et enkelt bevegelsesmønster på scenen og kontrollere at kulisser og rekvisitter var på plass, skriver Broch (Broch, 1975, s. 60-61). Skuespillerne selv hadde ansvar for sin rolles oppbygning for fremførelse, noe som gjorde at en instruktør ikke fikk kontrollen på stykkets helhetstone eller videre mulighet for å utvikle samspillet. Teatersjef Irgens Hansen var opptatt av forestillingens helhedsvirkning, og at den individuelle kunstneren ikke var løsrevet fra det kunstneriske kollektiv (Broch, 1975, s. 60). Med dette blir for han instruktøren viktig, noe som kan vise til en progresjon for denne funksjonen på DNS.

Instruktørens arbeid innebefattet å legge en ytre regi for forestillingen. Den ytre regi blir viktigere når målet med å nærme seg en teatralisk virkelighet blir viktig, med realismen i teatret, skriver Erbe (Erbe, 1975, s. VII). Slik utvikles instruktørens arbeid mot å lede skuespillerne til målbevisste og helhetlige handlinger, som skaper en helhet i forestillingen (Erbe, 1975, s. IX). Grunnlaget for samspill og helhet ligger i arrangementet utført av en instruktør, noe Irgens Hansen visste. Før Irgens Hansen kom til DNS i 1890 hadde han tilbrakt to år på reisestipend i Frankrike og Tyskland (Broch, 1975, s. 8). Tenkelig gav dette ham stor innsikt i hva som rørte seg av kunstneriske visjoner ute i Europa, som han kunne ta med seg til Bergen. I 1880-årene var han en ledende litteratur- og teateranmelder i den liberale presse hvor han ga uttrykk for sitt krav om natursannhet (Broch, 1975, s. 8). Han mente at teateret, så vel som annen kunst, burde ha som mål å gi et utilslørt bilde av virkeligheten. Irgens Hansen er vesentlig å trekke frem i forbindelse med skuespillerkunstens utvikling på DNS. Det skal jeg gjøre i delkapittel 4.3. Også Gunnar Heiberg og Olaf Thomassen fikk betydning for DNS og for spillestilen. Gunnar Heiberg var svært engasjert i

samtidens teater, og på bakgrunn av ny moderne litteratur var han med på å forsterke den psykologisk-realistiske skuespillerkunsten i Norge. Dette skal jeg gå nærmere inn på i delkapittel 4.2. Olaf Hansson, med bakgrunn som skuespiller, vektla naturlighet i replikk og bevegelser. Med han som teatersjef kan kravet om natursannhet på scenen fått en utvikling ved teatret. Hanssons virke ved DNS skal jeg gå nærmere inn på i delkapittel 4.3.

### **3.4 Skuespillernes prøver og forhold**

Octavia Sperati beskriver fra en skuespillers perspektiv hvordan forholdene var på DNS. Noe av det som kommer tydelig frem er den store arbeidsmengden, men også arbeidsgleden som fantes på teatret blant skuespillerne. 1870- og 80-tallet, som er årene Sperati skildrer fra i sine bøker, er preget av et relativt lite skuespillerpersonal og et hyppig skiftende repertoar. Forestillingsdagene var søndag (premiere), onsdag (abonmentenes dag) og fredag. Abonnemementsforestillingene sikret teateret en fast inntekt og videre en slags økonomisk garanti. Abonnentene var i stor del teaterforeningens medlemmer som abonnerte på disse faste plassene. Medlemmene blir av Asbjørn Aarseth i boken *Den Nationale Scene 1901-31* karakterisert som byens intellektuelle og mer kulturbevisste. Disse kunne bli betraktet som et nøkternt og kjøligere publikum (Aarseth, 1969, s. 17). Aarseth skriver at etter søndag og onsdag var fredag den avgjørende dagen for om stykket hadde slått an. I så fall kunne det stå på plakaten ennå en uke eller to. Omkring århundreskiftet kunne også mandagen bli tatt i bruk som spilledag (Aarseth, 1969, s. 17). Den første sesongen var det Henrik Ibsens *De Unges Forbund*, som fikk det høyeste antall oppføringer, med hele 8 forestillinger (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 94). Dette var et uvanlig høyt antall de første årene. Fordi stykkene ikke holdt seg lenge på plakaten måtte skuespillerne raskt sette seg inn i og lære nye roller. Dette innebar leseprøver, arrangementsprøver og forestillinger så å si hver dag hele uken. Fordi teateret ikke fikk offentlig støtte var teatrets økonomi i stor grad avhengig av publikums oppslutning, som igjen hadde stor innvirkning på frekventerte premierer av interesse.

Med et relativt lite skuespillerensemble hvor så og si alle skuespillerne besatt roller i hver forestilling, var en tenkelig svært utsatt fra sykdom eller andre indisposisjoner. At billettinntektene dekket store deler av utgiftene gjorde at det å avlyse en forestilling var absolutt siste utvei. Med en liten økonomisk margin var en streng disiplin nødvendig, skriver

Aarseth, og ledelsen opererte med en mulkt-ordning mot forsømmelser eller brudd på regelverk (Aarseth, 1969, s. 38).

Skuespillernes arbeid besto i å utforme rollen, et arbeid Sperati gir uttrykk for som givende. Dette står i tradisjon til David Garrick, som den individuelt skapende kunstneren. Arbeidet gikk også ut på at skuespillerne skulle holde seg med kostymer i moderne stykker. Det vil si at skuespillerne hadde ansvar for å fremskaffe og legge om disse kostymene ut i fra ideen om hva som passet rollen best. Når det gjaldt kostymer og utstyr til historiske skuespill sto teateret for det. Å fremskaffe egne kostymer var et ekstraarbeid som kunne ta mye tid gjennom å studere og skaffe til veie de nyeste motene (Sperati, 1911, s. 172). På basis av skuespillernes kostymeutgifter ble det sommeren 1914 gjort en endring i det kvinnelige personalets vilkår. Nå skulle teateret holde alle kjoler, selv om skuespillerne selv fremdeles måtte skaffe overtøy, skotøy, strømper, hatter og hansker til scenebruk (Aarseth, 1969, s. 268).

Veien til å vise virkeligheten på scenen, gikk fra en ytre regi til en indre regi, skriver Erbe (Erbe, 1976, s. X). Det vil si at tidsriktige kostymer og dekorasjoner rent fysisk hjalp skuespillerne med å finne veien til en karakter og dens tenkelige væremåte. Dette kan ses i sammenheng med Meiningernes produksjoner hvor skuespillerne skulle stille til prøver i kostyme så tidlig som mulig. Dette for å få et forhold til karakterens holdning i det gitte kostyme. Den første tiden til DNS var det ikke vanlig å spille i kostyme på prøvene. Unntaksvis ble generalprøven utført i kostyme (Sperati, 1911, s. 165). Dette kan tenkelig ha vært et hinder for enhetstonen i forestillingen. På premieredagen kunne i verstefall skuespillerne som spilte henholdsvis en tjenestepike og en fin frue stille i et tilnærmet likt kostyme. Uten kostymeprøver kunne det sannsynligvis også bli forskjell i hvordan en skuespiller utførte gestikk og beveget seg i rollen før kostyme, og med kostyme på.

Gjennom arbeid med en ytre teknikk var observasjon en viktig del av skuespillerkunsten. Skuespillerne observerte den virkelige verden rundt seg, noe som var nødvendig da det var denne de skulle spille på scenen. Ved å studere personer og omgivelser fant skuespilleren en ytre teknikk som passet den karakteren og de omgivelsene han opptrådte i (Erbe, 1976, s. X). Yngre skuespillere lærte kunsten ved hjelp fra eldre, mer etablerte skuespillere. Ofte skuespillere som hadde hatt samme rollen før. Utseende og holdning ser ut til å ha vært viktige kriterier for hva slags type rolle en ble utdelt. Avisanmeldelser fra de første tiårene til

DNS viser et fokus på om skuespillerens ytre passet den allmenne oppfatningen av rollen. Dette kan kobles til Octavia Sperati, som selv som tenåring ikke fikk spille de unge ingenue-rollene, men ble tildelt ”de eldre kone-rollene”. Skal vi tro hennes egen skildring av dette var denne tildelingen kun basert på utseende, da hun ikke hadde prøvespilt for direktøren som gav henne rollen (jf. Sperati i *Theatererindringer*, 1911, s. 23).

Basert på det en kan lese ut av prøveplaner så var det tilsynelatende et ganske slitsomt arbeid å være skuespiller i denne perioden. På grunn av teatrets tidvis dårlige økonomi var det heller ikke et lønnsomt yrke (Aarseth, 1969, s. 34). Pensjonsfondets opprettelse kom som et ledd i å holde på skuespillerne, ettersom tilbudene fra Kristianias teatre gjorde at flere dyktige skuespillere flyttet over fjellet. Dette merkes særlig da Nationalteatret åpnet i 1899, og teatersjef Bjørn Bjørnson søkte etter et fullt skuespillerensemble.

### 3.5 Publikum og kritikere

Den Nationale Scenens publikum kan en anta først og fremst var innbyggere av Bergen. I teateret er selvsagt publikum en fundamental del av kunstverket. Scenekunsten, som et sosialt- og ikke-isolert fenomen, oppstår i selve møtet mellom scene og sal. Slik skjer det en gjensidig påvirkning mellom skuespiller og tilskuer, og skuespillere imellom og tilskuere imellom.

På bakgrunn av industrialiseringen vokser Bergen, Norges nest største by, i innbyggertall på slutten av 1800-tallet. I 1876 var det 40.000 innbyggere, i 1901 hadde Bergen 73.000 innbyggere. Likevel kan vi ikke direkte tolke at innbyggertallet har en direkte sammenligning med antall publikummere (Aarseth, 1969, s. 13). Aarseth påpeker at publikums tilstrømning på 1800-tallet og tidlig 1900-tall er i stor grad knyttet til repertoaret. Dette gjenspeiler seg i en stigende tendens i antall spilledager i uken fra midten av nittiårene og oppover.

Gunnar Heiberg skrev til Octavia Sperati om det bergenske publikum, noe hun gjengir *Fra det gamle komedihus*:

Der findes ikke bedre publikum end italienerne og bergenserne – indtil en viss grad. De er *med* eller *mod*. De ser og hører i flok. Det er som det er fagfolk, der ser paa. De sitter som skuespillere, der kan dømme om det tekniske. Franskmand, dansker og vi i Kristiania er mere

overbærende, vi strækker os længer mot muligheter, glæder os mer ved at opdage, bryr os like saa meget om stykket som om skuespillerne. Vore publikumere bestaar mere av enkeltmennesker, av tilfældige (Sperati, 1916, s. 117).

Hvor generaliserende dette er for det bergenske publikum kan en ikke vite, men skal en tro Gunnar Heiberg så hadde dette publikumet sterke meninger. Dette kommer til en viss grad frem i avisinnlegg av ”allmuen” som ville være med i diverse debatter om teateret. En ting som var sikkert var at publikum uteble om det var noe de ikke likte som sto på repertoaret, og hvis de likte det kom de igjen og igjen. Dette gjorde at teateret kunne sette opp repriser, som lettet på arbeidet til skuespillerne men som fremdeles sikret billettinntekter. Publikum viste gjerne bifall hele veien gjennom forestillingen hvis det var noen de likte. Som under gjesteopptredene til fru Schibsted Hanson i rollen som Karen i *Karen Bornemann*.

”Hun modtog ved sin Indtræden og under Aftenens videre forløb en Række Beviser paa, at hun i Bergen har mange og gode Venner, der med Glæde ønskede hende velkommer” (Gr.B., BT, 11.02.08, Mikrofilm).

Kritikerne kunne ha stor betydning for om en forestilling fikk suksess eller ikke. De kunne rose en oppsetning opp i skyene eller dømme den nord og ned basert på en premierevisning. Fikk en forestilling dårlig omtale i avisen, resulterte dette ofte i at den ble tatt av plakaten etter et par visninger, basert på lave publikumstall.

Kritikerne hadde god erfaring med å se teater og lese dramatikk, og var med på å fremme et krav om å se menneskelivet reflektert på scenen. Slik kunne enkelte teatersjefer også merke kritikerne som et kunstnerisk direktiv, som fremla krav om hva som burde komme på repertoaret. Gjennom anmeldelsene jeg har studert kommer det frem at kritikerne som regel var kravstore til hva de ville ha på repertoaret.

Forskjellige meninger om kritikernes kvalifikasjoner kom til stadighet til uttrykk, skriver Aarseth (Aarseth, 1969, s. 45). Meningene gikk blant annet ut på at måten kritikerne ble utpekt på ikke holdt mål, eller at ”plikten” om å anvende en korrekt målestokk ved bedømmelsen av scenekunst ikke ble overholdt. O.W. Fasting trekke blant annet frem i artikkelserien ”Vor Scene” i Bergens Tidene at motstridende kritikk av samme skuespillerprestasjon forekom, noe som tydet på at en ikke holdt seg til en bestemt målestokk ved bedømmelsen av prestasjon (Aarseth, 1969, s. 45). Det er vanskelig å tenke seg til hva

denne målestokken skulle innebære, da det i skuespillerkunsten ikke forekommer noe fundamentalt teoretisk grunnlag, bare konvensjoner.

Kritikerne på denne tiden hadde som hovedoppgave å ivareta publikums interesse overfor teatret, som gikk ut på å anbefale eller fraråde dem å gå og se forestillingen. Aarseth skriver at kritikerne var mer journalister enn kritikere i denne forstand, og kunne slik heller ikke fungere fullt ut som en kyndig veileder for teatret. Så godt som ingen av dem hadde heller erfaring fra å arbeide inne på teatret (Aarseth, 1969, s. 49). Slik hadde de ikke førstehåndsforståelse av hva som lå bak en forestilling. De fleste kritikerne hadde flere års erfaring fra å se teater og skrive anmeldelser, og flere av dem hadde teaterhistorisk kjennskap og litteraturutdanning. Likevel hadde de ikke kjennskap om hvordan arbeid, teknikk og kunstnerisk innsikt sto i forhold til hverandre, eller hvordan dramatikerens, instruktørens og skuespillerens arbeid skilte seg fra hverandre i utformingen av forestillingen.

## 4. Analyse av skuespillerkunstens utvikling på Den Nationale Scene

### 4.1 Årene 1876-1879

Den Nationale Scene åpner høsten 1876 i det gamle teaterbygget i Komodiebakken. Octavia Sperati skildrer rikt fra oppstarten av DNS i boken *Theatererindringer*. I følge Sperati er det en stor iver etter å reise teateret, og personalet er preget av arbeidskraft og arbeidsglede. Niels Wickstrøm tiltrer som teaterets første *artistiske direktør* og teaterleder. Spørsmålet om å opprettholde en fast norsk scene preger teaterets første år.

Octavia Sperati kom til Bergen fra Kristiania i juli 1876. I midten av august starter leseprøven på åpningsforestillingen *Hærmændene paa Helgeland*, som fikk premiere 25. oktober. Skuespillerpersonalet besto av fire damer og åtte menn. Speratis debut på scenen var i rollen som fru Dybbel i *Den tredje* i november samme år. Sin første Holbergrolle hadde Sperati som Magdelone i Ebeltoft i *Julestuen*. Hun skriver selv at hun trivdes godt i Holbergs roller, og spilte hele 14 Holbergroller i løpet av sin tid på DNS (Sperati, 1911, s. 95). ”Med Begjærlighed kastede jeg mig over Indstuderinger af disse Roller, som er fyldt af saameget Liv og Lune og afspeiler Menneskene til alle Tider” (Sperati, 1911, s. 95). Octavia Sperati har i ettertiden blitt forbundet med de eldre kvinnerollene, og da særlig i komediesjangeren.

Sperati skriver at da Molières *Den innbilt syke* ble satt opp den første sesongen, var skuespillerne henrykte over å få spille disse komiske karakterene (Sperati, 1911, s. 107). Forestillingen ble tatt godt imot av publikum som i følge Sperati fant den svært morsom og underholdende, og Wiers-Jenssen skriver i *Den Nationale Scene 1876-1901* at forestillingen sannsynligvis var den mest vellykkede prestasjonen til da. Den franske komedien ga skuespillerne komiske roller å arbeide med ut i fra Molières relativt fastsatte typer. Som komedie kunne sjangeren gi skuespillerne en friere utfoldelse når det kom til teaterspill på scenen. Som Sperati også skildrer var samspillet friskt og levende, noe som kan tyde på at skuespillerne ikke følte seg bundet av teksten på den måten at målet var å få publikum til å le, og derfor ta alle midler i bruk. Utover teksten kunne skuespillerne male frem situasjoner og karakterens stemninger i bevegelser og mimikk, noe som tenkelig var en morsom og utfordrende oppgave. I komedien kan skuespillerkunstens utvikling i praksis ha fått størst

betydning, fordi det i denne sjangeren er størst rom for utfoldelse. Skuespillerne kan i større grad legge til sin bestemte tolkning av rollen gjennom fysiske uttrykk. ”Den lettere sjangeren”, her forstått som komedie, vaudeville, farse og lystspill, var stykker som tiltrakk mye publikum, og utbroderinger av rollen var nesten obligatorisk. Dette gav den enkelte skuespiller store muligheter til å vise sine kunster i form av ”stumt spill” utover dramatikerens rammer.

#### **4.1.1 Lona Hessel i *Samfundets støtter***

En av de store suksessene i teatrets andre sesong var Henrik Ibsens *Samfundets støtter*. Sperati hadde rollen som Lona Hessel. Sperati beskriver rollen som ”en kvinne hvis eneste utilgivelige feil er at hun lever i et spissborgerskap uten å være av spissborger-rase” (Sperati, 1911, s. 134-135). Videre skriver Sperati at, i fare for å være troløs mot sine mange kjære roller i lystspillet og komedien, er det rollen som Lona Hessel som har grepet hennes sterkest med sin dype menneskelighet og som står som hennes favoritt (Sperati, 1911, s. 139). Wichstrøm instruerte *Samfundets støtter*, som ga seks fulle hus på åtte dager (Wiers-Jenssen, Nordahl-Olsen, 1926, s.102). *Samfundets Støtter* fikk etter premieren 30. november 1877 jublende tilbakemeldinger, og Bergens Tidene trakk frem Speratis Lona som en fremførelse med ”Friskhed, Sympati og Varme” (Ukjent, BT, 03.12.77, Internett). I samme blad skriver en kritiker at selv om han selv har lest stykket, har han fått et annet syn på karakteren etter å ha sett Sperati på scenen. Fra å være, i følge kritikeren, en vulgær og hensynsløs kvinne, har Lona Hessel i Speratis skikkelse blitt helt motsatt. Dette på grunn av Speratis ”udmærkede og gjennomførte Spil og Mimik” (Sperati, 1911, s. 138). Han skriver videre: ”Jeg vil endog gaa saa vidt at ytre mig derhen, at selv Ibsen, om han havde seet Fru Speratis Lona Hessel, vilde have rakt hende sin Haand til Tak for hendes ”Gjengivelse af hans Tanker” (Sperati, 1911, s. 138). Dette utsagnet er et stort kompliment, ettersom det å gjengi dikterens tanker nettopp var hovedoppgaven til skuespillerne. Karakteren Lona Hessel blir i stykket først presentert som en kvinne som sier og gjør som hun vil, uten å tilsynelatende ta hensyn til andre. At Ibsens intensjon var at tilskuerens inntrykk av henne skulle være et ganske annet ved stykkets slutt, er nok noe av det kritikeren mener, og at det er nettopp dette Sperati har fått til.

Om Lona Hessel skriver Sperati at karakteren hadde en dyp menneskelighet. I Ibsens samtidsdramatikk fikk denne menneskeskildringen en stor betydning. I borgerskapsdramaet fikk en se virkeligheten på scenen i større grad en hva som tidligere ble presentert i andre



sjangre. Ibsens skuespill krevde en spillestil som lå nærmere opp til det norske borgerskapets hverdagsliv. Det er denne væremåten skuespillerne må spille, og det er dette som kjennetegner skuespillerkunsten under realismen i teateret. Scenografien skulle også speile denne hverdagen, og ”takket være” teatrets dårlige økonomi ble dekorasjonene virkelighetssanne da en allerede første sesongen lånte hele stueinteriøret fra borgerlige hjem. Sperati skildrer hvordan store flyttelass gikk fra velvillige borgeres hjem og rett til teateret, og så tilbake igjen etter at stykket ble tatt av plakaten (Sperati, 1911, s. 101). Hele salonger, puter, gardiner og familiebilder ble angivelig strippet fra hjemmene og satt opp igjen på scenen. Dette viser hvor detaljert en gikk frem for å skape miljøet. Denne stue-scenografien bygger opp om en spillestil som ligger tett opp mot dagliglivets handlinger og som også tar opp tenkelig eksisterende situasjoner. Med realismen i teatret fra midten av 1800-tallet var det denne borgerlige hverdagen en skulle se på teatret. Skuespillerne spilte *i* scenografien, på den måte at de forholdt seg til elementene; beveget seg blant møblene og spilte med rekvisittene. Handlingene var tilnærmet handlinger i lignende situasjoner i virkelige hjem. Bevegelsene på scenen var preget av små og personlige handlinger. Samtidig var det et klart fokus på tilskuerens rolle i det hele.

Ut i fra tilbakemeldingene og kritikkene kan en anta at Sperati har lest og arbeidet godt med rollen. Skuespilleren skulle ”hjelpes karakteren frem” gjennom sin fremvisning, basert på teksten. Samtidig var det vanlig at skuespillerne ble inspirert av egne erfaringer, eller andre menneskers fremtoning når de arbeidet med en rolle som hadde noen av de samme trekkene. Dette faller sammen med at skuespilleren arbeider ut i fra observasjon. Lona Hessel virker som en tilsynelatende kompleks og uslepen kvinne med bein i nesen. I dramaet sies det at hun skal ha klippet av seg håret og gått med ”mannfolkstøvler” i regnværet, gitt den fine herren Karsten Bernick en ørefik, før hun pakket og dro til Amerika hvor hun angivelig skal ha sunget på vertshus for penger (jf. Henrik Ibsens samlede verker, Samfundets støtter, s. 13). I starten av dramaet presenteres hun som nærmest en trussel med sin angivelige vulgære hensynsløshet, men videre i dramaet bringes hennes gode intensjoner og kjærlighet frem. Lona Hessel er en sterk og selvstendig kvinne, og det er nok denne menneskeligheten Sperati har vært så fasinert av, og hatt en ønske om å formidle.

#### 4.1.2 Scenespråk: Krav om en dagligdags tone på scenen

I formidlingen av en rolle var stemmen viktig. Talen skulle være tydelig og velklingende, noe som blir satt i sammenheng med tekstens betydning. Den individuelle tolkningen og arbeidet med rollen skulle først og fremst synliggjøres gjennom skuespillerens ytre fremtoning og stemme, og det var ikke godt likt om skuespilleren tok seg større friheter utover de rammene dramatikerne hadde tegnet opp. Likevel er det forskjeller innenfor sjanger på hvilke følelser skuespilleren kunne spille på. Som jeg har vært inne på ga komedie og lystspill rom for større utfoldelse i spillet, noe som kunne gi karakterformidlingen større preg av individualitet. Deklamasjon er noe som hører til den retoriske regeltradisjonen, og var lite ønskelig på scenen på slutten av 1800-tallet. Benedetti skriver i *The Art of the Actor* at ordet deklamasjon hadde under det fransk neoklassisistiske teater på 1600-tallet betydningen av det en i dag kan kalle projeksjon. Det innebar større klarhet i diksjon og større energi for å bli hørt og forstått i større rom (Benedetti, 2007, s. 39). Dette ble på slutten av 1800-tallet, som i dag, oppfattet som kunstig og flatt. Det var likevel strenge krav til scenespråket. Scenespråket skulle være tilnærmet likt det dagligdagse språket, men også være tydelig. Selv om begrepet deklamasjon ble brukt for scenespråk og stemmebruk så var det ikke den samme betydning som den klassiske deklamasjonen.

Denne utviklingen med hensyn til deklamasjon skildrer Sperati godt i boken *Theatererindringer*. Nordahl Rolfsen var ansatt som elevinstruktør de første sesongene og han leste rollene sammen med den enkelte skuespiller. Sperati skriver at hans engasjement ble kortvarig, ettersom han tilhørte ”en ældre Smagsretning” hvorpå Wichstrøm var ”helt gjennom realistisk”. Dette tyder på at Wichstrøm har hatt en draging mot et mer realistisk scenespråk. At det var helt igjennom realistisk slik en oppfatter betydningen i dag, er lite sannsynlig. Likevel snakker Sperati varmt om Rolfsen som ”en fremragende Lærer i Deklamation og Skjønlesning”, og videre at han ”inskjærpede med Strenghed den overordentlige Vægt, der bør lægges paa, at Sproget fra Scenen klinger rent og kultivert” (Sperati, 1911, s. 140). En kan ut fra dette lese scenespråkets betydning av å være klart og tydelig og følge visse regler som en viktig del av skuespillerkunsten, selv om Wickstrøm ønsker en mer dagligdags vending.

Ibsens nasjonale verk *Kongsemnerne*, med premiere 2. februar 1879, ble nok en suksess for teatret, skriver Sperati (Sperati, 1911, s. 180). Forestillingen fikk hele ni oppførelser. Avisen skriver at oppsetningen hadde skapt stor interesse blant publikum:

[...] der bliver under Fremstillingen baade m. h. t. Scenesættelse, Samspil og de enkelte Rollers Gjengivelse udfoldet en saadan Omhu og Nidkjærhed, at vi trøstig og med Glæde tør tage ogsaa "Kongsemnernes" Opførelse som et fornyet Bevis paa vor Scenes sandt kunstneriske Ledelse og paa dens Kræfters stadigt voxende Skaberevne (Ukjent, 06.02.79, Teaterarkivet).

Men kritikeren er mindre fornøyd med Michelsen i hovedrollen som Skule:

Ikke nok med at hans Spil her, som oftere ellers, savnede den fornødne supplerende Mimik og Plastik, gjorde det ogsaa et unaturligt og, hvor Replikkerne i og for sig maaske er vel lange, ialfald et yderst trættende Indtryk, naar her hvert Ord, for ikke at sige hver Stavelse, kom faldende som draabevis, tungt, og afbrudt af saamange Tankestrege, at man tilslut havde Møie med at fastholde selv den enkleste Tankerække (Ukjent, 06.02.79, Teaterarkivet).

Dette er en beskrivelse av en skuespiller som tilsynelatende har en retorisk tilnærming i fremførelsen. Det står i anmeldelsen at det savnes et spill som er mer troverdig med supplerende ansiktsuttrykk og bevegelser. Replikkene fremstår også umotiverte og monotone skal vi tolke kritikeren. Sitatet understreker hvor viktig replikkføringen var for at det dramatiske verket skulle formidles til publikum i et troverdig spill. Replikkene skulle bli fremført i en dagligdags tone og ikke presenteres deklamatorisk, en konvensjon som var hentet fra den klassisistiske spillestilen. Anmeldelsen vitner om et gjeldene krav om naturlighet på scenen, og at det innebar et naturlig stemmebruk og små personlige handlinger, tilnærmet språk og oppførelse i en lignende situasjon i hverdagen.

#### **4.1.3 "Skuespillerne maatte holde Trit!"**

I teatrets første to og en halv sesong under Wickstrøm ble det oppført 384 forestillinger fordelt på 123 stykker. Sperati minnes denne tiden i *Theatererindringer* og skriver at grunnen til at en hadde fått til dette enorme arbeidet hadde "først og fremst sin Grund i, at Personalet ikke bestod af Debutanter eller Dilettanter, men for største Delen af talentfulde, øvede Skuespillere [...]. Og hvad der igjen var af stor Betydning: vant til at spille sammen og

derigjennem kunne skabe et Ensemble, som gav Forestillingerne forhøiet Værd og de Optrædende Sikkerhed og Tryghed” (Sperati, 1911, s. 204). Hun henviser til teaterjournalen om forestillinger tre ganger i uken, og daglige prøver formiddag og ettermiddag. ”Dag efter Dag, Uge efter Uge, Maaned efter Maaned, Aar efter Aar. Der klinger ligesom en taktfast Marsch du fra Journalens tætskrevne Sider. Skuespillerne maatte holde Trit!” (Sperati, 1911, s. 204). Repertoaret har sannsynligvis krevet så godt som alle teatrets skuespillere i hvert stykke, og at repertoaret har skiftet relativt raskt tyder på mye arbeid for skuespillerne. Allerede første sesongen, 1876-77, ble det satt opp 45 stykker, med totalt 90 forestillinger (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 94). Ut i fra disse tallene, som ikke viker stort fra de neste sesongene, kan en se at det ikke er mange oppføringer per stykke. Sett i perspektiv av dagens sesongrepertoar på DNS, hvor det settes opp om lag 10 produksjoner fordelt på et større skuespillerpersonalet, er det en tydelig forskjell. I dag får hver produksjon en betydelig lengre oppsetningsrekke enn den en kunne se på DNS de første årene, med en lengre prøveperiode i forkant. En kan tenke seg til hvilken arbeidsmengde som ble lagt på det lille skuespillerpersonalet som måtte innstudere et nytt stykke hver uke. Slik kan *tiden* ha hatt en påvirkning på skuespillerkunsten. Spørsmålet blir hvor godt en skuespiller som hadde ansvaret for å utarbeide en rolle, klarte dette arbeidet på den korte tiden hun hadde til rådighet.

Wichstrøm dør brått og uventet i desember 1879, og Sperati skriver at utsiktene til teatret er usikre uten ham som leder (Sperati, 1911, s. 200). Hovedtendensene for perioden 1876-1879 er arbeidet som ble lagt i å gjenreise og etablere en ny norsk scene. Økonomien er generelt dårlig, og det virker til tider vanskelig å holde på interessen hos publikum. Med borgerdramaet utvikles skuespillerkunsten i Bergen mot å skape borgerskapets virkelighet på scenen.

## **4.2 Årene 1880-1889**

Etter Wickstrøms brå bortgang får Den Nationale Scene et par hyppige sjefsskifter, før Johan Bøgh tiltrer som leder fra sesongen 1881-1884. ”Med ham indtraadte roligere tilstande. Der blev sammenhæng og plan i arbeidsmetoden” skriver Sperati i *Fra det gamle Komodiehus*. (Sperati, 1916, s. 59). Det kan tyde på teaterets drift nå blir stabilisert med en sjef som sitter

flere sesonger. Fra 1884 – 1888 er Gunnar Heiberg teaterets leder. Disse årene har jeg valgt å trekke frem i dette delkapittelet, da Gunnar Heibergs teatersyn vil prege teatret disse årene. Sperati skildrer fra hans ankomst og tid ved teatret: ”Hele ensemblet bar præg av naturlighet, av realistisk kraft, av selvbeherskelse, som ikke søkte ”teatereffekter”. Den nye instruktør hadde vist sit ansigt” (Sperati, 1916, s.174). Med ham får teatret urfremførelsen av Ibsens *Vildanden*, hvor Octavia Sperati spiller Gina Ekdal. Denne rollen og hennes spillestil blir også gjenstand for analyse i avsnittet. Med særlig vekt på norsk dramatik gir Sperati perioden under Gunnar Heiberg betegnelsen ”gullalder”. Teatrets kunstneriske utvikling i denne perioden blir viktig å trekke frem i dette her.

#### **4.2.1 Påvirkninger for skuespillernes kunstneriske utvikling i 1880-årene ved DNS**

Ved starten av 1880-årene virker teatrets fremtid usikker. Dette gir Sperati uttrykk for i sine erindringer. En ting som går igjen i hennes bøker er samholdet, arbeidsgleden og pågangsmotet personalet har. Kunne dette samholdet og møtet med en felles fare om nedleggelse ha utslag for skuespillerkunsten? Sannsynligvis vil det være en styrke som tegner seg i å være mer bevisst på hverandre på scene og et ønske om å bære hverandre frem, som kan ha hatt en viss påvirkning på ensemblespillet. Det er grunn til å tro at spillestilen på DNS tidlig på 1880-tallet var preget av den enkelte skuespillers begavelser, fremfor ensemblespill. Likevel kan et sterkt samhold ha lagt et godt grunnlag for en instruktørs arbeid med ensemblespill, når instruktørens fokus på forestillingens helhetsvirkning blir viktig. I en praksisbasert skuespillerkunst, som forekommer i perioden, kan samholdet ha vært en fordel. Skuespillerne lærte hovedsakelig av hverandre, og i et godt arbeidsmiljø kan dette ha vært til fordel for utvikling. Gjennom lang tid sammen hadde de innarbeidet et ensartet samspill, skriver Sperati. Kunstnere forsto hverandre og var fortrolig med hverandres spill og virkemidler.

Ensemblet, dette mægtige hjelpemiddel i den sceniske kunsts tjeneste, lærer jo den enkelte skuespiller den store kunst i kunsten: at underordne sig av hensyn til helhetsvirkningen. Samarbeidet mellem disse indøvede kræfter drev teatret op til det høie kunstneriske standpunkt, som for lange tider vil staa uten sidestykke i Bergens teaters historie (Sperati, 1916, s. 10).

Denne helhetsvirkningen Sperati skriver om når likevel ikke sin fulle betydning uten en instruktør.

I Norge, så vel som i resten av Europa, var skuespillerne avhengig av en viss innflytelse for kunstnerisk utvikling og faglig påfyll. Hvilke praktiske innflytelser kan dette tenkelig ha bestått av?

For det første vet vi at skuespillerne lærte mye av skuespillere som hadde mer erfaring fra yrket. Dette er den typiske ”mester”-”elev” tradisjonen som fremdeles er gjeldene på slutten av 1800-tallet. I den delvis improviserte og ikke-litterære teaterformen *commedia dell'arte* som kom til på 1500-tallet var det faste karakterer eller typer. Dette sammenfaller med tradisjonen for rollefag. De eldre skuespillere lærte de yngre sitt rollefag, og slik gikk rollefaget i arv. Sperati og de andre skuespillerne som jobbet sammen fra oppstarten av det nye teatret så antageligvis også til eldre, etablerte skuespillere for hjelp i utviklingen av en rolle. Slik Sperati ble tildelt ”de eldre svigermødre” kan vi si at rollefaget fremdeles var gjeldende til en viss grad, og at hun har sett og blitt inspirert av skuespillere som har hatt samme roller før, er ikke utenkelig. På samme måte kan en tenke seg at andre, som for eksempel Doris Johannessen, har vært inspirert av Sperati i samme roller i ettertid<sup>8</sup>.

For det andre har gjestespill og turnéer bidratt til innflytelse. Gjennom hele perioden som jeg tar for meg var det mye gjestespillvirksomhet i Bergen. Særlig fra det kongelige teater i København kom det gjestespill, men også fra andre europeiske land som Tyskland og Frankrike<sup>9</sup>. København var i all hovedsak en teaterby som ble influert av utviklinger i Europa i større grad enn Bergen eller Kristiania, hovedsakelig på grunn av sin tilknytning til kontinentet. Slik var teatrene i København tenkelig mer påvirket av europeiske strømninger, også innen skuespillerkunsten.

En tredje direkte innflytelse til utvikling var studiereiser. Skuespillerne på Den Nationale Scene i Bergen kunne søke om å reise ut for å se teater i andre land. Sperati får, etter å ha søkt i flere år, permisjon til å reise til København på studiereise høsten 1884<sup>10</sup>. Hun skriver

---

<sup>8</sup> Doris Johannessens spill skal jeg komme tilbake til i kapittel 5, hvor jeg analyserer henne i rollen som Magdelone i *Den Stundesløse*.

<sup>9</sup> Lugnéé-Poë og hans Théâtre de l'Oeuvre var på turné i Skandinavia flere ganger, og kom blant annet til Bergen i november 1912 (Aarseth, 1969, s. 253).

<sup>10</sup> Skuespiller Fredrik Garmann drar på studiereise til Berlin og Hamburg i 1884, men returnerer raskt. I følge Sperati i *Fra det gamle komediehus* skal han ha sagt: ”Hva skulde jeg der! De kunde ikke lære mig noget! Jeg kunde heller lære dem” (Sperati, 1916, s. 94). Garmann var en bestemt, hard og utemmelig mann, skal vi tro blant annet Christian Sandal (Sandal, 1989a, s. 31), og hans utsagn var nok ikke typisk for skuespillerne som

selv i *Fra det gamle komediehus* at hun har vært avskåret fra nye impulser som kunne støtte hennes kunstneriske utvikling (Sperati, 1916, s. 91).

Sperati får se Holbergs *Henrik og Pernille* på Det kongelige teater når hun er i København, og i følge hennes erindringer kommer hun ut av dette teatret med blandede følelser:

Den mest fremherskende av disse følelser var en ydmygende erkjendelse av, at vort teaters fattige resurser drev os til at begaa store forsyndelser mot Holberg og de krav, han stiller, mens derimot dette rike teater ga stykket en nitid og pragtfuld ramme, som førte digterverket tilbake til sin rette tidsalder. [...] Bergens teaters tolkning av "Henrik og Pernille" var rik nok paa talent, derfor borget Bernt Johannessen som Henrik og Rosa Asmundsen som Pernille. Men rammen, som indfattet disse utmerkede præstationer, manglet – det forstod jeg nu – stil og tidskolorit!" (Sperati, 1916, s. 95).

Speratis uttalelse underbygger det jeg tidligere har vært inne på under delkapittelet om bygningen. Et velutstyrt teater, som komediehuset ikke var, til sammenligning med Det kongelige teater, gir større muligheter for scenekunsten. Studiereisen har nok likevel gagnet Sperati med påfyll av nye impulser og inntrykk. Sesongen 1886-1887 drar Sperati igjen på studiereise, denne gangen til Stockholm og Berlin (Sperati, 1916, s. 128).

Hvilke stykker som ble spilt og hvilke roller skuespillerne fikk tildelt har hatt betydning for skuespillerkunsten. Noen roller var mer krevende enn andre, eller kunne inspirere skuespillerne mer. Om Shakespeares skuespill skriver Sperati: "Det er karakterskildringer, digteren leverer, som gir kunstnerne rikt stof til studium" (Sperati, 1916, s. 26).

Skuespillerens utforming av rollen blir altså vektlagt, samtidig som en skal holde seg til teksten og forfatterens retningslinjer for utforming gjennom teksten. Hvordan noen roller kunne virke uinspirerende skriver Sperati om i arbeidet med de kvinnelige rollene til dikteren Gustav von Moser (1825-1903), som hun selv kaller "Mosekoner":

Det faldt i min lod at fremstille en flerhet av disse figurer, hvis navn er tomhet og atter tomhet og som intetsomhelst har med kunst eller kunstnerisk utvikling at bestille. Selvfølgelig gjælder ogsaa her: Ingen regel uten undtagelse. Moser har ogsaa skjænket mig flere utmerkede roller (Sperati, 1916, s. 23-24).

---

dro på studiereise. Utsagnet vitner likevel om en erfaringsutveksling innen skuespillerkunsten som et praktisk arbeid.

Videre forklarer hun at hun har en følelse av at hennes kunstneriske utførelser forringes av å fremstille disse, som hun selv sier, uinteressante roller. Dette tar hun videre til styret med ønske om å slippe å få tildelt disse rollene. Hun gir i brevet ettertrykkelig uttrykk for ”Umuligheten av for en skuespillerinde at skaffe variation i disse ”Mosekoner”, som fra forfatterens haand omtrent alle er skaaret over den samme læst” (Sperati, 1916, s. 24). Disse utsagnene gir en forståelse av hvordan en skuespiller på DNS tok for seg arbeidet med en rolle, på slutten av 1800-tallet. Ut i fra det første sitatet kan en tenke seg til at kunst og kunstnerisk utvikling var viktig. Skuespillerkunsten var et arbeid som krevde variasjon og nye utfordringer for vekst. Sperati hadde, slik det kommer frem i boken hennes, en klar formening om hvilke roller som var interessante eller ikke, og som ga henne noe å arbeide med. At dikterens forskjellige ”kone-roller” var så lite varierte, som i følge Sperati var tilfellet, ga skuespilleren lite glede og vekst i sin utforming av rollen. Gjennom dette kommer det frem at skuespillerens rolle i å presentere dikterens verk var stor, samtidig som det var et fokus på en utdanning i praksis. Sperati gikk så langt som å be om å få slippe å spille de rollene som ikke ga henne den praktiske utviklingen hun søkte etter og som hun videre ikke kunne stå inne for som kunstner. Hun skriver at stykkene til Moser ikke gir skuespillerne den friheten til tillegge noe eller skape noe i sin egen rolleutførelse.

Handlingen drives mekanisk. Forfatteren legger behændig en usynlig ledning gjennom alle stykkets akter. Ledningen er forsynet med knapper, hvorpaa saa de agerende har at trykke i det avgjørende øieblik – for effektens og for aktslutningens skyld. De samme replikker, de samme situationer gjentar sig uvægerlig i de fleste stykker. Den eneste forskjjel paa disse skabloner er *navnet*. Et fællesmerke eier de dog alle – de er stupide og de skjændes med manden (Sperati, 1916, s. 24).

Brevet som Sperati sendte til styret gir et innblikk i skuespillernes ønske om å uttrykke seg kunstnerisk. Samtidig sier det faktum at hun aldri fikk noe svar på brevet sitt noe om skuespillerens status i teatret. Kanskje var ikke deres kunstneriske utvikling i praksis viktig om dikterens intensjoner fikk utløp på scenen.

#### **4.2.2 Gunnar Heiberg som teaterleder: et fokus på samtidsdramatikk**

Gunnar Heiberg (1857-1929) var leder ved Den Nationale Scene i Bergen årene 1884 til 1888. Heiberg var forfatter og regissør, i tillegg til teaterkritiker, og gjennom hele sitt virke



var han aktiv og engasjert i samtidens teater. Sperati skriver selv at ”han indtok et sterkt markert standpunkt med sine sympatier vendt mot den nye, moderne litteratur” (Sperati, 1916, s. 99). Med Ibsens samtidsdramatikk tvinges det frem en ny spillestil, og gjennom Heibergs egne artikler og anmeldelser kommer det tydelig frem at han var en fortaler for en skuespillerkunst hvor den psykologiske menneskefremstillingen er kjernen. Hvordan dette får betydning for skuespillerkunstens utvikling på DNS under Heibergs ledelse blir viktig å se nærmere på. Sperati skriver selv om denne perioden i *Fra det gamle komediehus*:

Perioden 1884-1888 er blit betegnet som teatrets guldalder. Der arbeidedes i hvert fald i ædelt metal. Det blev en gjennebrudstid for scenen. Talentfulde kunstnere fremstillet kunstverker under ledelse av en vaaken og initiativrik instruktør. Vore store digtere sendte netop i disse aar ut det ene mesterverk efter det andet. Og Gunnar Heiberg grep efter dem med pietetsfuld begjærlichkeit (Sperati, 1916, s. 98).

Heiberg hadde et fokus på samtidsdramatikken, og han instruerte selv halvparten av stykkene som ble satt opp på DNS i hans ledertid. Dette repertoaret med vekt på samtidsdramatikk har sannsynligvis hatt mye å si for utviklingen av skuespillerkunsten. Heibergs teatersyn med den psykologiske menneskefremstillingen som kjerne kan dette med dette ha fått betydning for spillet. I handling og bevegelser har det sannsynligvis blitt en reduksjon av det dagligdagse handlingsmønster på scenen. Til gjengjeld har det psykologiske, eller indre, hos karakterene fått et større fokus.

Sperati skriver at på slutten av 1800-tallet var det ”høitidsstunder” hver gang det kom en Ibsen- eller Bjørnson-premiere på plakaten. De nye dikterverkene skapte i følge Sperati begeistring hos publikum. Ibsens stykker var bestandig sesongens begivenhet, og når teaterlederne skulle skrive utkast over sesongens repertoar ble det alltid holdt av plass til nye Ibsen utgivelser.

Det var en særlig ære at faa være med at tolke Ibsens verker. De op gaver, han stiller, har noget eget betagende ved sig; der er kjød av vort kjød og blod av vort blod i dem. Det er paa de Ibsenske roller, en skuespiller helst slaar sig op, det er med de Ibsenske figurer, han helst betegner sit rollefag og sin begavleses omfang (Sperati, 1916, s. 104).

I Europa var 1880-årenes kunst og litteratur preget av en sterk interesse for menneskesinnet, og mye av den naturalistiske dramatikken kjennetegnes nettopp av den psykologiske menneskefremstillingen. Det var denne dramatikken som interesserte Heiberg, den som med hans egne ord ”rummer tidens liv” (Nygaard, 1975, s. 116).

#### **4.2.2.1 Bakgrunn og forutsetninger for Gunnar Heibergs teatersyn**

Høsten 1878 til 1879 hadde Gunnar Heiberg sin første utenlandsreise hvor han blant annet hadde tilbrakt mye tid i Italia. På reisen omgikk han Henrik Ibsen, mannen som skulle få stor innflytelse på Heiberg. På mange måter brakte oppholdet med seg mange betydningsfulle inntrykk, og han fikk blant annet sett en lang rekke forestillinger fremført i en langt mer moderne, realistisk spillestil enn den han var vant til hjemme. Han ble presentert for nyere franske skuespill av forfattere som Dumas d.y., Augier, Sardou og Coppée (Nygaard, 1975, s. 11). Etter at han kom tilbake fra Italia startet han arbeidet som skribent i pressen, hvor han blant annet skrev teateranmeldelser. Gjennombruddet som dramatiker og forfatter fikk han i 1884 da han ga ut det sosiale og politiske tendensdramaet *Tante Ulrikke*, samme år som han ble ansatt ved Den Nationale Scene i Bergen. Tiden etter bergensoppholdet ble preget av at han nå så dramaet med en sceneinstruktørs erfaring. Knut Nygaard skriver i *Gunnar Heiberg Teatermannen* at i sine kritikker var det avgjørende hvordan den kunstneriske fremførelsen tilfredstilte hans krav, og hans dramaturgiske anskuelser var alltid til stede i hans kritikker (Nygaard, 1975, s. 227). Som regissør var Heiberg med på å forsterke den psykologisk-realistiske skuespillerkunsten i Norge. Denne psykologiske spillestilen er forstått som portrett av et menneske, hvor det er en psykologisk individualisering som skiller seg fra en tidligere ytre-fokusert skuespillerkunst. Denne individualiseringen og vekten på det som angår menneskesinnet er hva som gjør det psykologisk. Dette er med andre ord en tydelig endring i skuespillerkunsten. Det er fremdeles en ytre teknikk av iakttagelse av menneskers væremåte, men med et fokus på hvorfor de handler som de gjør i den gitte situasjonen.

Den realistiske spillestilen hadde sitt utspring i det førnaturalistiske franske dramaet som Heiberg hadde blitt presentert for på sin utenlandsreise. I Norge ble dette videreutviklet av fremførelsene av Bjørnsons realistiske skuespill, før denne nye spillestilen for alvor begynte å manifestere seg med Ibsens dramatik. Den nye samtidsdramatikken krevde en ny spillestil, forskjellig fra den eldre spillemåten som kjennetegner romantikken i teatret. Under romantikken i teatret var det en ide om det poetiske og å holde en estetisk distanse til den

trivielle virkeligheten. Med realismen i teatret er det et fokus på virkeligheten på scenen fremfor et abstrakt skjønnhetsideal. Georg og Edvard Brandes mente at ”naturen må gå fremfor et abstrakt skjønnhetsideal”, og la frem ”dagligtale fremfor deklamasjon” som det viktigste skillet for en endring. (Marker og Marker, 1996, s.162).

Gunnar Heiberg instruerte Ibsens *Vildanden*, hvor Octavia Sperati spilte rollen som Gina Ekdal. Følgende delkapittel skal, gjennom Speratis perspektiv, ta for seg arbeidet med denne innstuderingen og hvilke reaksjoner forestillingen fikk i pressen.

#### **4.2.3 Gunnar Heibergs arbeid med *Vildanden***

Henrik Ibsens skuespill *Vildanden* hadde urpremiere i Bergen 9. januar 1885. I følge Sperati gikk Heiberg oppgaven i møte med ”baade hellig glæde og frygt og bæven” (Sperati, 1916, s. 104). Han var tilsynelatende først redd for at oppgaven ikke kunne mestres, men trekker i ettertid frem *Vildanden* som en av sine store gleder ved Bergens teater.

Om Heiberg som instruktør skriver Sperati at han gikk grundig til verks, og instruerte dem både i ensembleform, og enkeltvis. Han hjalp Sperati med rollen som Gina Ekdal hjemme i sin egen stue. Dette viser hvilken vekt Heiberg la på arbeidet til instruktøren. I følge Knut Nygaard i *Gunnar Heiberg Teatermannen* ble Heiberg klar over samspillet betydning etter at han sommeren 1883 kom hjem fra et lengre opphold i København ved Det Kongelige Teater. Heiberg skildrer i teaterføljetongen *Lidt om de kunstneriske Forhold ved Kristiania Theater*, fra januar 1882, at den største forskjellen mellom norsk og utenlandsk skuespillerkunst var samspillet. I Danmark så Heiberg en bedre helhet og ensemblespill, noe som han mente var viktigere enn enkelte skuespillerbegavelser (Nygaard, 1975, s. 21-22). Slik ble Heibergs syn på instruktørrollen mer og mer viktig for ham. Samspill og innordningskunst var et avgjørende aspekt ved instruksjonen. Det var instruktørens rolle å ivareta helhetsuttrykket, tegne opp hovedlinjene og føre ensemblet trygt gjennom forestillingen, skriver Knut Nygaard (Nygaard, 1975, s. 221). Det siste utsagnet er forstått i overført betydning og viser til instruktørens grundige arbeid med skuespillerne i scenerommet.

Et realistisk uttrykk må ivaretas av en instruktør som må kunne bygget et miljø, mestre frem et samspill, og øve mer eller mindre diskret innflytelse på de enkelte roller, skrev Heiberg i

sin anmeldelse av *Et dukkehjem* på Nationaltheatret i 1906 (Heiberg, 1972, s. 15). For å spille datidens moderne drama krevdes det en moderne, realistisk spillestil, mente Heiberg, og manglende samspill og den unaturlige replikken var hovedhindringen for å få gjennomført dette (Nygaard, 1975, s. 213). Den eldre spillestilen Heiberg ville bort i fra var preget av en retorisk spillemåte med unaturlig tale og gestikulasjon som grunnelementer. I tillegg hang den sammen med at skuespilleren brukte seg selv, både i fysisk og psykisk forstand, i arbeidet med en innlevelsesteknikk når rollen skulle utarbeides. Utviklingen av den moderne realistiske spillemåten gikk mer i retning av en skuespillerteknisk, distansert og realistisk etterligningsteknikk. Utviklingen mellom disse spillestilene kan ses i lyset av Diderots sammenfatninger av den varme og den kalde skuespiller, som Diderot formulerte i *Paradokset om skuespilleren*. Med en ytre etterligningsteknikk vil avstanden til rollen bli større, og dermed vil han, i følge Diderot, ha større kontroll over fremførelsen (Ulriksen, 1976, s. 7).

For etableringen av en moderne psykologisk-realistisk spillestil i Norge var Heiberg en viktig bidragsyter, ikke minst gjennom sine artikler. Og hans forståelse av skuespillerkunsten kan med fordel ses i lyset av Diderots distinksjon mellom den varme og den kalde skuespiller. Heiberg fordret at for en moderne psykologisk-realistisk spillestil må en legge vekk hjerte og sjel og se mot en, etter Diderots definisjon, kald skuespiller som bruker hodet og forstand for å få en distanse og ikke være avhengig av humør. Her kommer betydningen av instruksjon inn, for å hjelpe skuespilleren med å "være våken" under hver forestilling ved hjelp av ytre teknikker. Et eksempel på at Heiberg har brukt en teknikk for å få skuespillerne bort fra en bestemt indre stemning finner vi i Speratis teatererindringer:

"Vildanden"s 4 sidste akter spilles i et fotografisk atelier, den uhyggeligste dagligstue som tænkes kan. Især ved lampelys, naar dyster skumring ruger i alle kroger og med mørkeloftet i bakgrunden, dette mørkeloft som rummer en sælsom mystisk verden. Av disse triste omgivelser blev skuespillerne paa de første prøver likesom magtstjaalne. Replikkerne stivnet, og høitidelig gik vi omkring. Likesom fyldt av forutanelser om det drama, som skulde utspilles i "storskogen" derinde paa loftet, hvor den skadeskutte vildand fristet sin ynkelige tilværelse. Og hvor gamle Ekdal, den fordums stolte jægersmand, nu gaar paa jagt inde mellem de gamle tørre juletræerne. Heiberg løste fortryllelsen. Det var Heibergs store fortjeneste at kunne rive skuespillerne ut av denne trykkende mørke stemning. Hans instruksjon blev ikke træt av at indskjærpe, at jo mer naturligt, jo mer realistisk vi spilte, desto

bedre vilde det symbolske, det almengyldige springe frem og hvælve sig over stykkets handling som i livet” (Sperati, 1916, s. 105-106).

Dette viser til at Heiberg så fordelene av at skuespillerne ikke lot seg prege av dagsform eller en bestemt sinnsstemning som måtte komme over dem. Ved å få en distanse til sine egne følelser og humør ville de spille rollene mer virkelighetsnært i samsvar med stykkets mening. Ut i fra Speratis sitat var Heibergs instruksjon helt avgjørende for å få dette til. Hvilke teknikker han benyttet på skuespillerne kommer ikke frem i sitatet.

Premieren på *Vildanden* fikk gode anmeldelser, og det kan tyde på at Heiberg hadde fått til en helhetlig virkning. Signatur G.A.D skrev følgende i Bergens Tidene, 14. januar 1885:

Det er vistnok alle theaterkyndiges Mening, at alle Forventninger til det bergenske Theaters Fremførelse af "Vildanden" er blevet fuldt ud tilfredsstillende. Samspillet er saa fint og kunstnerisk gjennemarbejdet i alle Punkter, at man neppe ser det bedre. Den Toneart, hvori Stykket spilles, Stemningen over Interiørene synes mig truffet meget korrekt og sikkert. De forskjellige spillende indordner sig og tager ikke større Plads i det hele, end de bør, for at give Stykket dets rette Forhold. (G.A.D., 14.01.85, Internett)

Denne anmeldelsen vektlegger enhetstonen i spillet, og det ligger en bevissthet hos kritikeren om "toneartens" betydning. Det er denne helhetsvirkningen som gjør forestillingen god, og altså ikke kun dramaets historie, kommer det frem av anmeldelsen. G.A.D, skriver følgende om Sperati som Gina Ekdal:

Gina Ekdal tænker vist de fleste sig ved Læsningen af "Vildanden" noget anderledes, end Fru *Sperati* giver hende. Man tænker sig hende afstumpet i Følelsen paa en anden Maade. Man tænker sig hendes Maade at være og tale paa noget lettere og brutalere. Over Fru *Speratis* Gina synes der at hvile en Slags Sorg eller Melankoli. Det er, som om hendes Gina tænker meget, og som om hun dels har lidt Samvittighed og dels er sig sin Forkommenhed, sin undertrykte Stilling, noget bevidst. Der er et Slags Stemning, et Slags trist Melodi i Fru *Speratis* Stemme, som det forekommer mig ikke bør være over Ginas – i alle Fald ikke i de første Akter. Og saa er hun sint undertiden. Det som man forstaar ved "kontant" og "suffisant" ved et Fruentimmer som Gina, tror jeg er geläufigere, raskere, finere. Forresten ser Fru *Sperati* godt ud i Rollen. Der er noget grejt og haandfast ved hende, som kommer Rollen meget tilgode. Hendes Seen op til Manden, hendes Agtpaagivenhed for alle

hans Stemninger kommer godt frem. Hun er hjemme i sit Hus. Den Tykhed i Hjerne og Hjerte, der lader alle de store Rørelser og Begivenheder i aandelig Retning gaa forbi hende, uden at hun fatter dem og blir paavirket af dem, forstaar man som menneskelige paa alle Punkter. (G.A.D., 14.01.85, Internett)

Det er interessant å merke seg kritikerens uttalelser om Sperati i følgende: ”Der er et Slags Stemning, et Slags trist Melodi i Fru *Speratis* Stemme, som det forekommer mig ikke bør være over Ginas”. Dette viser til G.A.D.s egen oppfatning av rollen etter å ha lest dramaet. Det gjenspeiler dramatikkers status i teateret og at skuespillerens arbeid med rollen ikke må vike for langt fra dikterens intensjoner, eller oppfatningen av den. I Bergens Aftenblad, 13. januar 1885, anmeldelse uten signatur, sier følgende om Speratis prestasjon i rollen:

[...] Af hvilken Grund Fru Sperati bestræber sig forat tale Østlandsk, naar de Øvrige, som naturligt er, bliver ved sit Bergensk, er ikke let at forstaa; en uensartet Dialekt paa Scenen skader kun Fremstillingens Enhed og er derfor ikke at anbefale. Det maa tillægges, at Fru Sperati spiller sig betydelig op i Aftenens Løb, og at hendes Gina i 4de og 5te Akt staar langt over den i 2den. (Ukjent, 13.01.85, Internett).

Kritikeren trekker altså frem Speratis dialekt på scenen, og det samme merker kritikeren fra Bergens Adressecontoirs Efterretninger seg:

Fru Sperati spiller ”Gina Ekdal”, en Rolle, der, at dømme efter det Sprog, Forfatteren har tillagt den, nødvendigvis maa være tilsigtet at skulle betroes en Dame fra Østlandet. Forsaavidt lykkes det ikke Fru Sperati at gjøre Fremstillingen tilstrækkelig tilforladelig; men Figuren forøvrigt, saaledes som hun gjengiver den, forekommer os tegnet med ønskelig Realisme, paavirket af kunstnerisk Maadehold. Mindst heldig er hun, naar hun skal give Udtryk for stærk tragisk Affekt [...] (Ukjent, BAE, 13.01.85, mikrofilm).

Hvilken grunn Sperati har for å tillegge rollen en østlandsk dialekt er interessant å trekke frem. For det første var Sperati fra Kristiansand og hadde trolig sørlandsdialekt, om hun ikke hadde justert den til et tilnærmet bergensmål. For det andre var det penere bergensmålet normen for norsk scenespråk på denne tiden. På scenen var det dannet bergensdialekt som skulle brukes, sannsynligvis fordi dette lå nærmere det danske skriftspråket enn for eksempel østlandsdialekten. Det kommer frem i dramaet at Gina Ekdal er folkelig og uten språklig dannelses. Asbjørn Aarseth skriver i ”Bakgrunn for verket, Vildanden” på [ibsen.uio.no](http://ibsen.uio.no) at ”hun

bruker folkelige vendinger som man kan vente med hennes bakgrunn” (Aarseth, Internett). For å forsterke hennes bakgrunn og folkelige mål kan Sperati slik ha brukt dialekten bevisst, fordi østlandsk ble sett på som en mindre dannet dialekt enn bergensk.

Rollen som Gina Ekdal ble ved siden av Lona Hessel Speratis kjæreste rolle, skriver hun i *Fra det gamle Komediemus*. Hun skriver at hun fant ”de jevne naturlige toner, rollen fordrer” gjennom de huslige gjøremålene karakteren gjør, noe Sperati selv var kjent med (Sperati, 1916, s. 106). Slik kan det sees at den naturligheten som kreves i rollen blir naturlig for Sperati fordi det handler om gjøremål som allerede er innarbeidet hos henne. I tillegg kjenner Sperati seg igjen i rollen som lever i et fotografatelier, noe hun selv gjorde da hun bodde i Kristiania. Hun skriver at de tingene som hørte til dette faget, og som Gina beskjeftiger seg med igjennom stykket, er lett for Sperati å utføre siden hun har hatt kjennskap til det. ”At jeg saa hurtig blev hjemmevant i det lille skumle atelier var let forklarlig. Jeg hadde jo tilbragt 2 aar paa et lignende sted – hos Marthine Lund & Co., fotografisk atelier, Grændsen nr. 19, i Kristiania” (Sperati, 1916, s. 106). Heibergs naturlighetskrav tar Sperati slik fatt i fra et ytre perspektiv. Hun tok fra sine egne erfaringer når hun utarbeidet rollen, fordi det lå så nærme hverandre. Altså har Sperati benyttet en iakttagelsesteknikk. Hun bruker sine egne erfaringer og iakttagelser som i dette tilfellet er tantens yrke og væremåte. En kan med stor sannsynlighet tro at tantens dialekt av denne grunn har blitt med til rollen som Gina Ekdal. Hvis det er tilfellet støtter det opp om den ytre regien og iakttagelsesteknikken som er brukt, som igjen gir en bedre forståelse av den tidens skuespillerkunst<sup>11</sup>.

#### 4.2.4 Dramatikeren, skuespilleren og instruktøren: status i teatret

Gunnar Heiberg var tidlig ute med å se betydningen av en instruktør for helhetsvirkningens skyld, men på slutten av 1800-tallet var det fremdeles et ”skuespillerens teater” noe vi også får inntrykk av i en av Speratis uttalelser i *Fra det gamle komediehus*. Under Heiberg som teaterleder gjestespiller Herman Bang i rollen som Osvald i 3. akt av *Gengangere*. Denne opptredenen blir minneverdig<sup>12</sup>, og Bang måtte ifølge Sperati etter dette legge fra seg sine

---

<sup>11</sup> Jeg finner ingen kilder på at Ibsen ville at Gina Ekdal skulle ha en spesiell dialekt. I regieboken (Regie-Bog no. 3) fra 1881-1885, som er oppbevart i Teaterarkivet, står det ingenting om at Gina Ekdal skulle ha østlandsk dialekt.

<sup>12</sup> 8. juni 1885 gjestet Herman Bang scenen i oppførelsen av 3. Akt av *Gengangere*. Han skal i forkant uttalt at ”Ingen forstaar Osvald bedre end jeg”, og nektet å motta instruksjon fra Gunnar Heiberg (Sperati, 1916, s. 113). Under forestillingen skal han ha vist stor nervøsitet og spilt i et raskere tempo enn på prøvene. Sperati, som spilte fru Alving, skildrer at han underveis bryter sammen og mister kontrollen over spillet. Han skal blant annet

ambisjoner om å bli skuespiller. Det interessante er at hun uttaler følgende: ”Han maatte skrinlægge sine forhaapninger om at bli skuespiller, - om at bli *herre* i kunsten. [...] Drevet av sin store kjærlighet til scenen blev han som instruktør *tjener* i den dramatiske kunst” (Sperati, 1916, s. 118). At Sperati uthever skuespilleren som herre og instruktøren som tjener har nok delvis å gjøre med Bangs store ønske om å lykkes som skuespiller, han hadde allerede skrevet bøker og holdt foredrag om skuespillerkunsten. Delvis viser nok dette til en allmenn forståelse av at det er skuespilleren som er den store stjernen, eller herren, i teatret. Instruktørens rolle i teatret på denne tiden (midten av 1880-tallet) var betydelig mindre innflytelsesrik enn den senere ville bli. I henhold til tradisjonen var det skuespilleren selv som hadde ansvaret for rollearbeidet.

Den eldre spillemåten var preget av fraværende instruksjon og veiledning av skuespillerne, noe som Heiberg mente ledet til en rekke svakheter og mangler i spillet (Nygaard, 1975, s. 22). Utviklingen av teatret og skuespillerkunsten utover andre del av det 19.- århundre krevde en ny rolle for instruktøren, hvor han måtte kunne ta dikterens intensjoner videre og sette alle de enkelte delene, både rolleutarbeidelsen og de sceniske arrangementer sammen til et hele. Mot slutten av 1800-tallet går utviklingen i retning av at personinstruksjon og sceneinstruksjon faller sammen i instruktørrollen, og skuespilleren har ikke lenger eneansvaret for rolleutarbeidelsen.

Dramatikerens som skrev teksten til skuespillet var den personen både skuespiller og instruktør måtte innordne seg etter. Det var dramatikerens intensjoner og mening gjennom teksten som skulle frem på scenen. I den forbindelse er det interessant å trekke frem et tilfelle i forbindelse med Bjørnstjerne Bjørnsons *Det ny System*.

Før oppførelsen i Bergen hadde Bjørnson sagt til Heiberg at han kunne få forandre og stryke som han ville. Dette ga Heiberg som instruktør stor makt, og det var trolig en stor tillitserklæring fra Bjørnson. At en dramatiker fraskrev seg rettighetene til oppførelsen var uvanlig på denne tiden. Oppførelsen skulle bli en av de største triumfene for teatret frem til da, skriver Sperati. Premieren var 27. april 1886, og Heiberg ble roset for sin gjennomarbeidelse av stykket (Sperati, 1916, s. 125). Premieren ble en stor suksess, og det

---

ha løpt av scenen og kommet tilbake dekket i mel, og skrikende løpt etter Sperati som fru Alving – både inn og ut av scenen – og drevet henne ned i prosceniet, hvor han skal ha slått løs på henne mens han skrek hest og uartikulert (Sperati, 1916, s. 115-116). Det hele endte med at publikum kom Sperati til unnsetning og pep Bang av scenen.



viser til en av mange triumfer for norsk samtidsdramatikk under ”gullalderen”. 28. april 1886 sto følgende anmeldelse på trykk i Bergens Tidene: ”Vore Theatre oplever sjelden i Aarenes Løb slige Aftener, thi det er kun vore egne to Mestre, hvis Værker har denne betagende Magt, skrevne som de er med genial Forstaaelse og dyb Sympathi til os, for os, om os” (G.A.D, BT, 28.04.86, Teaterarkivet). De to mestrene Signatur G.A.D sikter til er Ibsen og Bjørnson. Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen gjengir også denne begeistringens som rådet for den norske samtidsdramatikken.

Og teppet gik op for Bjørnsons skuespil. Det gav et nyt bevis paa, at Den nationale Scene hadde sin styrke og egentlige hovedopgave i fremstillingen av det nationale repertoire. Her følte skuespillerne sig paa hjemlig tryk grund, her forstod de baade personerne og konflikter, her kom deres egne iagttagelser og oplevelser fuldt til nytte (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 207).

Med denne dramatikken kommer hverdagslivet opp på scenen, og spillestilen baserte seg på en iakttagelsesteknikk med observasjon av personer og hendelser i det virkelige liv, slik Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen skriver.

#### **4.2.5 Opptakten til at Gunnar Heiberg forlater Den Nationale Scene.**

I boken *Den Nationale Scene 1876-1901* skriver Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen om dramatikken som utkommer i 1880-årene som skaper debatt. Henrik Jægers *Kristianiabohémen* og Kroghs *Albertine* hadde skapt stor debatt på grunn av sitt innhold. Det samme hadde Ibsens *Gengangere* gjort. ”[...]i den dramatiske litteratur kom det mer og mer frem at der skulde snakkes aapent ut, hvor man tidligere neppe vilde vovet en antydning eller kun en lav hvisken. Dertil kom respekten for autoriteten. Bjørnsons ”Kongen” hadde der jo staat kamp om” (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 216-217).

For Gunnar Heiberg var det viktigste å vise publikum realistisk litteratur, men han hadde gang på gang måtte vike for styret og ”den offentlige mening” i valg av repertoar. Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen skriver at han tilslutt fikk trumfet gjennom oppførelsen av Emile Zolas naturalistiske drama *Therese Raquin*. ”Nu blev der atter en anledning for Heiberg at vise ansigt. Her var en opgave, værdig hans energi og iscenesættertalent” (Wiers-Jenssen og

Nordahl-Olsen, 1926, s. 234). Like etter ble Carsten Hauchs 3-akts dramatiske eventyr *Søstrene paa Kinnekullen* satt opp. ”[...]Nu fik man dømme hvem der hadde ret. Heiberg, som vilde ha det realistiske drama, eller den del av publikum, som ropte paa romantikken. Heiberg fik ret! Mottagelsen var kjølig” (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 235). Dette var altså en seier for Heiberg, men den skulle vise seg å bli kortvarig. Etter abonnentsforestillingen til *Therese Raquin*, hvor det var tynt hus, gav representanter fra Sparebanken og Samlaget<sup>13</sup> teaterets styre en påminnelse om at den slags eksperimenter skulle en være forsiktig med. Det kunne få ubehagelige følger for videre samarbeid. Heiberg følte en inntrengen på sitt område, og da han ble nektet å sette opp Bjørnstjerne Bjørnsons *Kongen*, har han fått nok, skriver Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 235-236).

I epilogen fra Didi og Gunnar Heibergs avskjedsforestilling tydeliggjøres stilen Gunnar Heiberg var en forkjemper for. Avskjedsepilogen var forfattet av Gunnar Heiberg og fremført av Didi Heiberg.

[...]om det ikke, som vi alle ler av, som vi alle lider i livet sammen, om ikke det slog imot dem, naar teppet hævedes, grep dem og tok dem, - og sat fast og blev en del av deres eget, naar teppet længst var faldt? Var det ikke saa, at samtidens digtning skapte sandes scenekunst? [...] Vi hører, heter det videre, saa mangen gang godt folk forlange, at det var de længste henfarne dages store følelser, som skulde tolkes fra scenen, ikke trange kaars pinagtighet. At det var elskovs ord i festlig skrud der rytmebaaret skulde klinge, men aldrig hverdagskjærligheten der slites op i kroner og ører. Eller saa lød resten: Vi har nok av sorg og savn i vore hjem, skaf os en ærlig latter, let vore sind og mor os! Men skulde den røst lyde alene, da maatte man ikke glemme, at tidens digter er alene den som skriver ut av det, som dypest rører tiden. Men var det glæde? Og scenens barn, ”lette” barn, som de saa ofte kaldes, de tar det tungt, tar det saart, faar de ikke tolke hvad de lever i.

Thi det som rummer tidens liv-

det kræver kunst, det skaper kunst,

men dør derinde,

hvis ei til scenens lyd det vei faar finde” (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 240-241)

---

<sup>13</sup> Bergens Sparebank og Bergens Samlag gav faste årlige tilskudd til driften (Aarseth, 1969, s. 54).

Gjennom epilogen gir Gunnar Heiberg uttrykk for veien han hadde hatt mening om å følge, men som ikke kunne gjennomføres på grunn av arbeidsforholdene. Dette viser hvor mye ytre faktorer spiller inn for utviklingen av scenekunsten og skuespillerkunsten. Det var den virkelige verden som skulle vises på scenen, mente Gunnar Heiberg slik det fremkommer i epilogen. Han slo et siste slag for samtidsdramatikken som den sanneste scenekunsten, selv om den ikke bare skapte latter og underholdning. Gunnar Heiberg forlater DNS i 1888, men hans teatersyn har fått prege teateret i betydelig grad. Sperati skriver at tiden under Gunnar Heibergs ledelse ble en gjennombruddstid for scenen. Ikke minst kan en lese ut at instruktøren får en mer betydelig rolle for å skape enhetstone og helhetsvirkning på forestillingen. Det var en gullalder, både for norsk dramatikk, og i Speratis ord fordi det "ble arbeidet i edelt metall". Analysen av 1880-årene på DNS viser slik hvor viktig repertoaret og instruksjonen ved Gunnar Heiberg var for utviklingen av skuespillerkunsten.

### **4.3 Årene 1890-1909**

Perioden starter med at Johan Daniel Irgens Hansen blir teaterets leder høsten 1890. Dette er en mann som med sin bakgrunn vil få stor betydning for teatret og tenkelig for skuespillerkunsten. Den økonomiske situasjonen på teatret er fremdeles vanskelig, og publikums interesse for teatret er til tider dårlig. Starten av 1890-årene råder fremdeles betegnelsen av norsk dramatikks gullalder. Men gjennom artikler i pressen fra slutten av dette århundret og begynnelsen av neste anes en negativisme mot teatret, mot prestasjoner og repertoarvalg. Regnskapstallene tvinger teatret til å gjøre opp status på situasjonen. Olaf Hansson, en mann med en praktisk skuespillerbakgrunn, blir teatersjef i årene 1895-1898, og vil også få stor betydning for teateret og blir trukket frem i kapittelet. Octavia Sperati har ikke skrevet noe fra sin tid på teatret i bøkene sine etter Gunnar Heibergs sjefstid. Derfor er blant annet anmeldelser fra hennes og andres prestasjoner en viktig kilde til analyse av skuespillerkunsten i dette delkapittelet.

#### 4.3.1 *Gengangere* og *Preciosa*.

Ibsens *Gengangere* spilles for første gang i sin helhet i Bergen 3. desember 1890. Stykket hadde siden utgivelsen i 1881 skapt debatt og ble sett på som et av Ibsens mest kontroversielle verk med sin behandling av blant annet utroskap. Etter premieren på DNS er kritikeren i Bergens Tidene godt fornøyd, og skriver at det nærmest var en høytidelig stemning i teatret, og en følelse av at "her strøg noget stort forbi" (Ukjent, BT, 4.12.90, Internett). Octavia Sperati spiller fru Helene Alving, og høster stort bifall.

Fru *Sperati* spillede Fru Alving. Det var atter en af de *store* Figurer, skabt af Fru *Speratis* friske Talent, en af dem, der fremstiller Hustruen eller Moderen med Resignationens Heltemod. Fru Alving var et nyt Udslag af denne Side af Fru *Speratis* Talent, den bedste og lødigste, den, som først kom til Gjennembrud i den senere Del af hendes Kunstnerbane, men som da ogsaa kom størst. Fru *Sperati* gav Fru Alving med fin og sand Opfatning, med kraftige Træk, men med kunstnerisk Moderation. Hendes Repliker faldt ialmindelighed med realistisk Sandhed, og hun fik godt frem de Nuancer, der resulterede af de forskjellige Stemninger". (Ukjent, BT, 4.12.90, Internett).

Signatur -lb- I Bergens Aftenblad er litt mer måteholden når det gjelder *Speratis* opptreden som fru Alving.

Naar billigt Hensyn tages til, at Tragedien ikke er i Fru *Speratis* Felt, maa hun siges at skille sig paa en meget anerkjendelsesværdig Maade fra Fru *Alving*. Der var Varme, ægte Følelse og en forstandig Opfatning i hendes Spil, men i første Akt hæmmedes det af en vis Monotoni, noget vel Afdæmpet, der t. Ex. lod Manders' Bebreidelse for, at hun "tager det saa heftigt", da han foreslaar hende, at Regine skal flytte hjem til Engstrand, synes temmelig ubeføiet. Ligeledes savnedes gennemgaaende den tragiske Ild og Kraft under Stykkets senere Udvikling, og for den ulykkelige Moders Forfærdelse og Fortvilelse har hverken Fru *Speratis* Mimik eller Spil et fuldgyldigt Udtryk, Noget, der allerede viste sig, da hun i 1885 gav Fru Alvings Parti i det da opførte Brudstykke af "*Gengangere*". (-lb-, BA og BAE, 4.12.90, Internett).

En kan merke seg at kritikeren -lb- bruker begrepet *tragedie* om skuespillet. *Gengangere* var et borgerlig drama. Denne begrepsbruken kan tyde på at kritikeren ikke var på høyde med sin samtid; å kalle et "alvorlig" drama for "tragedie" var et utdatert begrep. Å kalle stykket en tragedie byr på problemer ut i fra de konvensjoner tragedien som sjanger fordrer. Denne

begrepsbruken gjenspeiler likevel tiden. Samtidsdramatikken krever nye konvensjoner og nye begrepssetableringer kan ha vært vanskelig.

Sesongen etter settes *Gengangere* opp igjen, og i Bergens Tidene 10.12.91 står det at oppførelsen viser at scenen gang på gang makter å få til ”noget ligetil fortrinlig” når det gjelder å sette opp ”vore egne Digteres Storværker” (Ukjent, BT, 10.12.91, Teaterarkivet). Octavia Sperati får positiv kritikk.

Fru Sperati giver Fru Alving som en af sine bedste Roller. Den Side af Fru Speratis Kunstner-individualitet, som bunder i hendes Evne til at fremstille Livets Alvor, den, som senest kom til Udfoldelse hos hende, fejrer her en af sine smukkeste Triumfer. Vi anser denne Udfoldelse af den begavede og alsidige Kunstnerindes Evne, som hendes største. Her netop ejer hun den Magt, der gjør hende til det, hun er i Kunstens store Tempel, som bestemmer hendes Rang som Kunstnerinde, og som vil værne Fru Speratis Navn mod Forglemmelsen (Ukjent, BT, 10.12.91, Teaterarkivet).

Dette er gode skussmål for Sperati. Det trekkes blant annet frem i anmeldelsen at hun er en allsidig skuespillerinne som her klarer oppgaven i det borgerlige drama. Det referere til at hun de tidligere år har gjort seg mest bemerket i komiske roller. I Bergens Aftenblad 10. desember hylles verket av signatur -lb-, og det skrives at den store interessen fra publikum vitner om ”hvor høit vor Scenes nuværende Fremstilling af ”Gengangere” rangerer som Livs- og Menneskeskildring” (-lb-, BA, 10.12.91, Teaterarkivet).

I november 1891 settes *Preciosa* av Pius Alexander Wolff og Carl Maria von Weber opp. En umerket anmeldelse, hentet fra Irgens Hansens utklippsbok som i dag befinner seg i Teaterarkivet, sier følgende om forestillingen:

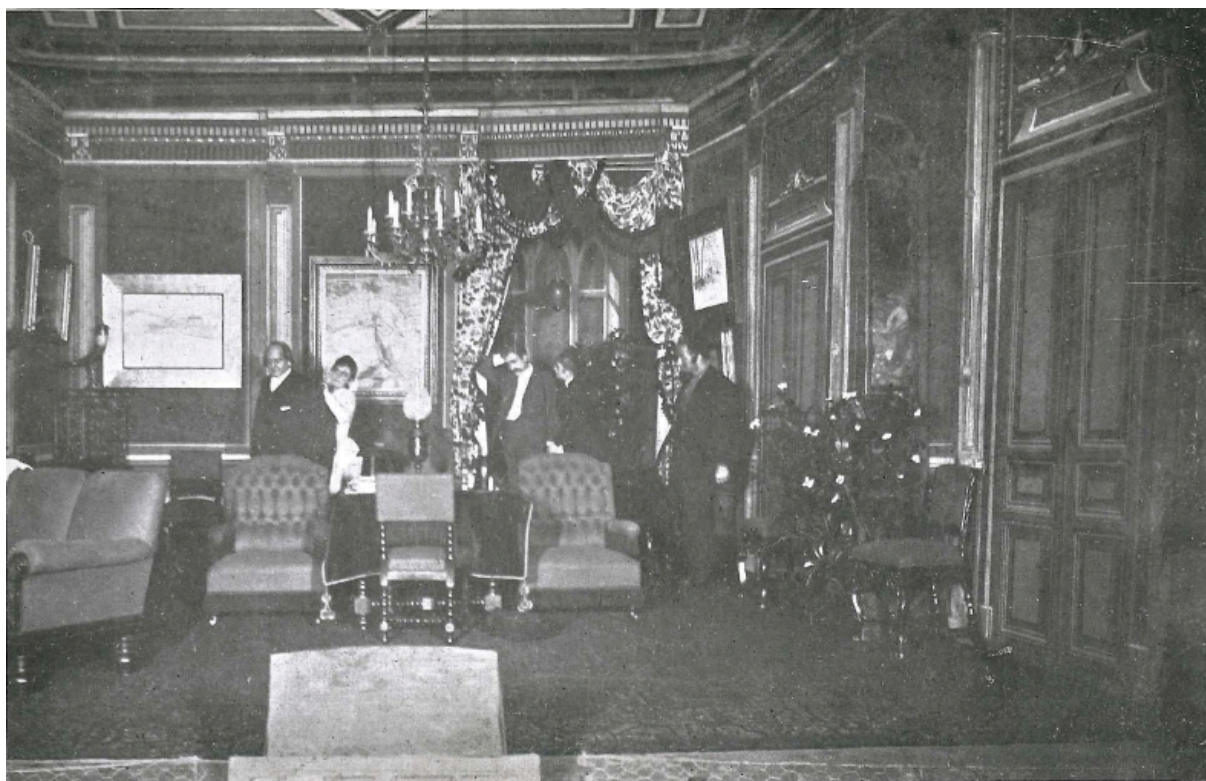
Det fra Danskeperioden saa bekjendte og yndede ”Preciosa” gaves igaaftes for første Gang som Abonnementsforestilling for fuldt Hus. Ovenpaa den krasse Realisme, som nu en Tidlang gennemgaaende er bleven budt det theatersøgende Publikum, følte Opførelsen av ”Preciosa” som en sand Befrielse, som en ren Vederkvælgelse, og vi tager neppe meget fejl, naar vi vover at udtale, at Flerheden af Gaarsaftenens talrige og elegante Publikum nærede disse Følelser. I ethvert Fald var Stemningen igaaftes sjelden belivet, overalt saaes tilfredse og straalende Ansigter, der afgav tilstrækkeligt Bevis for, at Interessen for Lyrik og Romantik har holdt sig

saa temmelig usvækket trods Tidens realistiske Tendenser. (Ukjent, november 91, Teaterarkivet).

Om Sperati i forestillingen skrives: ”Særlig maa navnes Fru Sperati, hvis Sigeunerinde var en overmaade karakteristisk og typisk Figur af megen Virkning” (Ukjent, november 91, Teaterarkivet). En annen kritiker finner forestillingen noe utdatert. ”Hvor underligt det forekom os! Hvor den gamle Form og den gamle Smag forekom os fremmed! Men det var som et Digt, som et naivt lyrisk Digt, baaret af deilige Melodier” (Ukjent, november 91, Teaterarkivet). Kritikerer gir uttrykk for at stykket er et velkomment tilskudd til repertoaret, om enn mest som en museums-lik kuriositet.

Disse anmeldelsene av *Gengangere* og av *Preciosa* satt opp høsten 1891 gjenspeiler tiden. Realismen i teateret, hvor det er virkeligheten som skal vises på scenen, har tatt et grep rundt scenekunsten. Ut i fra anmeldelsen av *Preciosa* kan det virke som at det er en uenighet om denne hverdagsligheten og alvorligheten er ”god kunst” eller om det rett og slett er kjedelig. Publikumstilstrømningen til *Preciosa* er en indikator på at publikum vil bli moret og behaget. Samtidig er det samtidsdramatikken, hovedsakelig representert av Ibsen og Bjørnson, som regnes som ”god kunst”.

#### 4.3.1.1 Kort bildeanalyse, *Gengangere*



Bilde 1

Fotografiet av scenen fra *Gengangere* viser et eksempel på en borgerlig innredning som var typisk for tiden i de borgerlige drama. På bildet ser vi en borgerlig stue rikt innredet med mye detaljer. Malerier, møbler, planter og ekte dører som kan åpnes og lukkes. En kan se sufflørkassen midt på forscenen, men også at skuespillerne spiller inne i rommet og ikke fremme på scenen. Dette var typisk for Ibsens stykker hvor skuespillerne spilte med hverandre og med elementene på scenen, inne i rommet. Slik sett var ikke dette noe nytt på 1890-tallet, det var slik spillestilen tenkelig også var gjennom 1880-årene. Et spennende element derimot er stolen som står med stolryggen vendt mot publikum. Om noen satt på den, vendt med ryggen mot publikum, vet en ikke, men det vitner likevel om et spill med naturalistisk drag. Å spille med ryggen mot publikum karakteriserer en naturalistisk spillestil, slik det ble gjort av Antoine på Théâtre Libre (se side 20). Irgens Hansen var iscenesetter av forestillingen, og hans påvirkning på skuespillerkunstens utvikling skal jeg komme nærmere inn på i neste avsnitt.

#### 4.3.2 Irgens Hansen som teatrets første *teatersjef* og hans krav til natursannhet på scenen.

Johan Daniel Irgens Hansen (1854-1895) var en ledende litteratur- og teateranmelder i 1880-årene, skriver Kirsten Broch (*En analyse av Irgens Hansens teaterkritikk. Hovedoppgave, vår 1975*, s. 6). Broch har skrevet hovedoppgave (magisteravhandling) om Irgens Hansens teaterkritikk, hvor hun blant annet fokuserer på hans krav til natursannhet. Han ble ansatt ved DNS i 1890, og selv om hans virke som teaterkritiker nå var slutt, lot han ofte sitt syn på kunstkritikk, og da særlig teaterkritikk, komme til uttrykk. Dette kan en finne igjen i forskjellige artikler og innlegg i bergenspressen. Hans meninger og engasjement rundt andres anmeldelser finnes i avisutklipps-boken som i dag er bevart i Teaterarkivet, hvor han har skrevet inn egne notater under utklippene. I følge Broch så Irgens Hansen på kunsten som en viktig samfunnsordning, og at all kunst burde ha et felles mål om å gi et utilslørt bilde av virkeligheten (Broch, 1975, s. 22-23). Gjennom Irgens Hansen teaterkritikker kommer hans virkelighetskrav til dramaet og karakterene til uttrykk. Dramaet skulle ha relasjon til virkeligheten, fordi "Det virkelige Drama er det hvor Menneskeliv fremstilles for at tale til Mennesker", mente han (Broch, 1975, s. 47). I følge Kirsten Broch var Irgens Hansen ikke tilfreds med de karakterene som var preget av standardisering og som ga skuespillerne svært få utviklingsmuligheter. De var kunstige og virkelighetsfjerne og de hadde lite til felles med det virkelige menneske (Broch, 1975, s. 48). Karakterene Irgens Hansen søkte fant han i Ibsen og Bjørnsons dramatik, for her skildres karakterer som var ekte og hele, som kunne eksisterer hver for seg og fungere sammen i en logisk sammenheng, samtidig som deres ord og handlinger var vel motiverte gjennom hele stykket (Broch, 1975, s. 50). Broch skriver at Irgens Hansen hadde et primærkrav til dialogen, om at den skulle være naturlig og i overensstemmelse med karakteren til den personen som snakket og det miljøet den beveget seg i (Broch, 1975, s. 51). Franske salongdrama, kalt "la pièce bien faite", som hadde som eneste mål å more publikum, trekker Broch frem i sin hovedoppgave som noe som ikke tilfredsstilte Irgens Hansen. Det samme gjaldt de tyske lettbente farser, av for eksempel Schönthan, Moser, Wildenbruch og Blumenthal. Personene i denne typen dramatik måtte unngås, da de var mer typer enn mennesker. Denne standardiseringen av personene førte til en spesialisering i bestemte rollefigurer, skriver Broch (Broch, 1975, s. 49). Irgens Hansen var av den oppfatning at publikum ikke ville la seg avspise med dette, men kreve et drama som kunne gi dem en tilfredsstillende teateropplevelse, som den dramatik gir hvor mennesket taler til mennesket.



Hele Verden iler til for at se de sidste Frembringelser af den store franske dramatiske Industri, og jo mer barbarisk man er, jo mer applauderer man den glitrende Verden af Forlorne Følelse og afskyelig gammelt Tænkesæt. Men har man den Lykke at kjende god dramatisk Kunst fra ældre og nyere Tid, og særlig i sidste Tilfælde egne nationale Værker, da vil det mer og mer gaa op for os i hvor liden Grad disse franske Dramaer opfylder den evige Fordring til al sand Kunst: at gavne (Dagbladet artikkel 29.06.1884, her sitert etter Broch, 1975, s. 39-40)

Dette sitatet viser spesielt godt til den tiden Irgens Hansen står i og de tendensene han preges av. Han vil bort fra underholdningsstykkene som viser en ”glitrende verden av forlorne følelser” og mot det virkelighetssanne og menneskeskildringene. Han vil frigjøres fra et ”avskyelig”, gammelt tankesett, og se mot fremtiden. Han hyller det han selv kaller god dramatisk kunst, og henviser særlig til nyere norsk dramatik. Irgens Hansen hevdet at norsk dramatik skulle leve videre også etter Ibsen og Bjørnsons tid, og derfor var det viktig å finne og ta vare på nye tanker og ideer som viste seg hos andre unge dramatikere. Kunsten ble fremmet gjennom denne dramatikken, og det var kunsten Irgens Hansen kjempet for.

Irgens Hansen tillegger Bjørn Bjørnson (1859-1942) mye av æren for at vinden var begynt å snu, og at det ikke lenger bare var den kravstore kritiker men også publikum som nå var vant med og ville se menneskets liv reflektert på scenen. Bjørn Bjørnson førte et vekslende repertoar ved Christiania Theater på 1880-tallet. Tyske og franske farser ga arbeidsro og penger i kassen, samtidig som en kunne bryne seg på de ”seriøse høydepunktene”, som Bjørnsons *Maria Stuart i Skotland*, Shakespeares *Henrik IV*, Ibsens *Vildanden* og Bjørnsons triologi *Sigurd Slembe* (Broch, 1975, s. 40). Disse tendensene kan en også se igjen i den repertoarpolitikken Irgens Hansen førte ved DNS.

Bjørn Bjørnson var en teatermann som skulle få stor betydning for det norske teatret og den moderne skuespillerkunsten. Ikke minst var han engasjert i Nationaltheatrets gjenreisning, hvor han ble teatrets første sjef fra 1899 til 1907. Bjørn Bjørnson ble ansatt ved Christiania Theater i 1884 som skuespiller og sceneinstruktør. Han hadde en solid utdanning bak seg etter mange år i Wien, først hos Laube, som så menneskeskildringen på scenen som hovedsaken, og senere hos Dingelstedt, som la stor vekt på forestillingens auditive virkning og helhetsbilde. Senere kom han til hertug Georg 2. av Saxe-Meiningens hoffteater hvor hver eneste rolle ble grundig utarbeidet og hvor ensemblespillet var det primære og alle scenens ytre virkemidler ble tatt i bruk (Broch, 1975, s. 66). Bjørn Bjørnsons utdanning og erfaring

fra utlandet har vært viktig for norsk teater og skuespillerkunst. Kommunikasjonen til utlandet har vært svært betydningsfull for innflytelse på skuespillerkunstens utvikling. Det vises her eksempelvis gjennom Bjørn Bjørnson og Irgens Hansen og de erfaringene de tok med seg tilbake til Norge.

I følge Brochs analyse av Irgens Hansens teaterkritikk var hans prinsipper ikke originale, men heller tidstypiske (Broch, 1975, s. 114). I sitt arbeid som teaterkritiker hadde han mange meninger om skuespillerkunsten som han kunne ta med seg i det praktiske arbeidet som teatersjef i Bergen. Bevegelse i scenerommet var en av tingene han la merke til som teaterkritiker i 1880-årene. Broch skriver at skuespillerne hadde liten forståelse av personlig kroppsspill, og det var heller ingen stor forståelse av medspillernes bevegelse i scenerommet. I tillegg var det fare for at nybegynnere kopierte eldre skuespillers dårlige vaner når det kom til bevegelsesmønstre, uten noen til å rette på dem (Broch, 1975, s. 81). Irgens Hansen ønsket at skuespillerne skulle komme seg bort fra plasseringen rundt sufflørkassen og umotiverte bevegelser rundt på scenen. Det resulterte ofte i at skuespillerne gikk og sto mer enn hva som ville ha vært naturlig, og avleverte replikken rettet mot publikum fremfor på stedet personen befant seg i rommet. For å få bukt med dette måtte skuespillerne bli klar over hvordan de virket sammen for at det kunstneriske resultatet skulle oppnås (Broch, 1975, s. 82-83). Irgens Hansen så betydningen av en instruktør, som han mente kunne redde norsk scenekunst fra fullstendig anarki, skriver Broch. Videre forutsatte han et intellektuelt arbeid hos kunstneren, med evner til å karakterisere og individualisere i rolletolkningen for å skape en realistisk spillestil. Bare et målbevisst arbeid for å få avdekket rollens iboende muligheter kunne gi et kunstnerisk forsvarlig resultat. I følge Broch var det Irgens Hansens mening at kunstneren hele tiden måtte være klar over at det var kunst han skulle skape og ikke en kopi av naturen (Broch, 1975, s. 84). Som et ledd i bruken av instruktør så Irgens Hansen betydningen av et godt samspill og hvilket grunnlag dette måtte bygges på.

Da Irgens Hansen kom til DNS så han hvordan teatret hadde hatt en tendens til å trekke frem og bygge på ”stjerner”. Dette var en tendens han så som ville hindre utviklingen av et godt samspill, skriver Broch i sin hovedoppgave (Broch, 1975, s. 141-142). Et teater som DNS ville ha fordeler av å ha en dyktig skuespiller; det trakk utvilsomt publikum med et kjent og kjært navn på plakaten. Men det kunne skape lite diversjon i hovedrolleutskiftningen, og videre kunne det skygge over det øvrige personalets gode arbeid. ”Stjernespill” kunne også

stå i veien for utarbeidelsen av et godt samspill, noe Irgens Hansen så på som essensielt i en god teaterproduksjon.

Og Ensemblet er det Scenens Hovedoppgave at klare. Al sund, moderne Scenekunst er rettet mod det Maal, og det kan naaes uden ”Stjerner”. Evnen til at skabe Ensemble øges, jo længere Instruktør og Personale kjender hinanden; ti den Finfølelse for Stykkets Stemning som her udfordres, den forplantes altid lettere jo mer de Samarbejdende staar i Rapport til hinanden (fra artikkel i Dagbladet 31.10. 1892, her sitert etter Broch, 1975, s. 142)

For Irgens Hansen var også virkemidlenes funksjon viktig for å vise virkeligheten på scenen. Til sammenligning mente også den franske teatermannen Emile Zola at dekorasjonenes rolle var å utdype og forklare menneskene på scenen, og dette var det mest vesentlige i teateroppførelsen (Zola, 1881, s. 105). Mennesket var betinget av tid og rom og måtte forholde seg til det. For Zola var det ikke riktig å ha en dekorasjon kun for dekorasjonens skyld. Broch skriver at Zola var kjent for det avislesende publikum i Kristiania, da hans manifest ”Le Naturalisme au Theatre” ble omtalt og kommentert i Christiania Intelligenssedler i 1881 og i Dagbladet i 1882. Med Zola fikk den naturalistiske retningen et navn, og han formet dens teorier for både litteratur og scenekunst, i tillegg til å skrive verk utfra bevisste og klare naturalistiske retningslinjer (Broch, 1975, s. 119). Det litterære drama måtte forandres, mente Zola, men det måtte også de teatraliske elementene, skuespillerens kunst, dekorasjoner og kostyme. Selv om det aldri kunne bli en nøyaktig kopi av naturen, burde teatret nærme seg det så mye som mulig. Et større virkelighetspreg i scenebildet krevde også Irgens Hansen. Broch skriver at han hadde et mål om å skape et miljø som fungerte sammen med, og skapte atmosfære rundt, menneskene, som ikke bare var staffasje (Broch, 1975, s. 120). En kan anta at Irgens Hansen kjente til Zolas teorier, selv om det hos ham som hos mange andre som skrev i Norge på den tiden, ikke gjør rede for en klar grense mellom realisme og naturalisme. Det blir på mange måter brukt om hverandre, hvor virkelighetspreget er det viktigste. Som Broch skriver i hovedoppgaven var ”mennesketolkningen” en viktig del av et drama, og hovedemnet skulle omhandle det virkelige liv, men det skulle fremtre i en kunstnerisk forsvarlig form (Broch, 1975, s. 119).

### 4.3.3 Irgens Hansens virke på DNS

Da Irgens Hansen kom til DNS i 1890 hadde han forutsetninger for å bli en betydelig mann for teateret. Han var en mann med stor kunnskap om samtidens teater etter sitt virke som teaterkritiker, og ikke minst etter sitt toårige opphold i Tyskland og Frankrike. Da han blir ansatt som artistisk leder og sceneinstruktør ved starten av sesongen 1890-91 ønsket han først og fremst å endre repertoarpolitikken for på den måten å heve det kunstneriske nivået. Ikke minst gjaldt det å heve det norske repertoaret som Irgens Hansen så mange muligheter i, selv om det satte krav til en bedre økonomi. Publikum og kritikere sviktet teateret, da dramaets kvaliteter virket avgjørende for dem, mer enn scenekunstens utfoldelse, skriver Broch i sin hovedoppgave (Broch, 1975, s. 142). Mye av Irgens Hansens tid gikk med på å kjempe for statsstøtte til teatret. Irgens Hansen søkte med argumenter om at Bergen var og ville være en planteskole for den nasjonale dramatiske kunst i landet, skriver Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen i *Den Nationale Scene 1876-1901* (Wiers-Jenssen, Nordahl-Olsen, s. 318). Å være en ”planteskole” ser ut til å være et gjennomgående problem, som det her ønskes å gjøre om til noe positivt for å søke statlig støtte. Teateret i Bergen er med andre ord et godt sted å starte og utvikle seg, til en fikk et bedre tilbud andre steder. Konkurransen i Kristiania var større enn i Bergen, særlig etter oppstarten av Karl-Johan Teateret som skulle ta opp konkurransen med Kristiania Theater. Som resultat ble Bergens beste kunstnere lokket over fjellet med gode tilbud, skriver Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, s. 358). For å knytte kunstnerne fastere til Bergen ble blant annet pensjonsfondet styrket, samtidig som det ble arbeidet hardt for statlig støtte. I Stortinget ble det derimot stemt i mot statlig støtte for teatret i Bergen<sup>14</sup>.

Til tross for økonomiske problemer får Irgens Hansen godt gjennomslag for det repertoaret han ønsker å føre som betegnelse for de kunstneriske målene han ønsker at teatret skulle strekke seg etter. Ved starten av sesongen 1890-91 setter han opp Gunnar Heibergs skuespill *Kong Midas*. ”Opførelsen av *Kong Midas* blev en fortreffelig ouverture til sæsonen. Her viste den nye sceneinstruktør, at han vilde lede teateret efter høie kunstneriske maal. Dette lovet godt for fremtiden”, skriver Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen s. 291). 13. februar 1891 blir Irgens Hansen ansatt som teatersjef. ”Derved gik

---

<sup>14</sup> Resultatet vakte stor forbitrelse. Samtlige Kristianiaaviser beklaget det skjedde, og Morgenbladet uttalte at enhver venn av den dramatiske kunst måtte dypt beklage utfallet. Henrik Ibsen og Bjørn Bjørnson sendte sine beklagelser og kalte det en skam (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, s.319). Det kan nevnes at DNS først mottok fast statlig støtte fra sesongen 1936/37.

Den nationale Scene ind i en ny epoke” (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, s. 303). Med den nye stillingen var det nå én mann som satt med styringen og ansvaret.

Som sceneinstruktør ved DNS kunne Irgens Hansen sette sine krav om natursannhet på scenen ut i livet. Av følgende sitat kan det tydes at en med Irgens Hansen får presentert elementer av en iscenesettelse en ikke tidligere var vant med:

Næste nyhet var Emma Gads lystspill *Fælles Sag*. Stykket hadde gjort lykke ved sin fremkost i Kjøbenhavn. Ved premieren her den 2den november forholdt publikums sig uhyggelig kjølig. Grunden var, at flere av de viktigste roller ikke paa langt nær kom til sin ret og desuten hadde man ikke rigtig forsonet sig med instruktørens realistiske iscenesættelse. For den tids opfatning virket det nærmest besynderlig, naar Irgens-Hansen lot skuespillerne i enkelte scener avlevere sine replikker med ryggen vendt mot publikum. Dette var noget nyt, som vakte forargelse (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen 1926, s. 296).

Denne spillestilen som her beskrives var en naturalistisk spillestil a la Antoine, som Irgens Hansen kjente til selv, men som det på denne tiden ikke fantes et norsk begrepsapparat for. Som jeg tidligere har vært inne på var realismetradisjonen i teateret gjeldene på DNS i form av at skuespillerne spilte i scenerommet, mot hverandre og med tingene som var i rommet. I realismens teater var det en klar forståelse av hvor detaljert man skulle gå frem, som å hente faktiske ting fra borgerlige hjem, for å vise en del av virkeligheten på scenen. Samtidig, som jeg har vært inne på, var det en klar forståelse av *hvem* en spilte for, og det var publikum. Og publikum satt foran scenen ute i salen, og selv om en ikke skulle spille direkte til dem, var det avgjørende at publikum fikk med seg alt som ble sagt og gjort på scenen. Her kommer det med Irgens Hansens iscenesettelse et brudd. Bruddet går i retning av en større grad av troverdighet når skuespillerne avlegger replikker med ryggen vendt mot publikum, i den forståelse av at de henvender seg til andre steder på scenen som en del av et naturlig spill. Her kan det trekkes linjer til det franske naturalistiske spillet til Antoine. At publikum ikke er kjent med denne delen av naturlig spill kan derimot ha virket mot sin hensikt da de ikke har vært vant til denne formen for naturlighet som i dagliglivet på scenen. At det vakte forargelse

kan tyde på at publikum har følt seg utelatt fra spillet, og slik kan det ha knust hele illusjonen som i utgangspunktet var ment å forsterkes<sup>15</sup>.

#### 4.3.4 Kriterier for utseende som skuespiller på 1800-tallet

Fordi skuespillerkunsten ikke var teoretisk forankret fantes det ikke skoler som utdannet en til å bli skuespiller, slik vi kjenner til i dag. Det fantes forskjellige kurs, som i sang, dans, fekting og stemmebruk, men hovedsakelig fikk man hjelp og råd av eldre mer drevne skuespillere for de forskjellige rollene. Kilder tyder på at kriteriene for å bli skuespiller hovedsakelig var betinget av utseende og holdning. Dette fikk Sperati erfare da hun første gang meldte seg til direktør Rasmussen i Folketheatret i Akersgaten. Som debutforestilling fikk hun tildelt rollen som marquisen i *Gamle Minder*. Ved hennes andre debut ba hun direktøren om å få en av de yngre rollene, som hun allerede hadde brukt mye tid på å innstudere. Svaret var ikke det hun ønsket, slik hun har skildret det i boken

*Theatererindringer:*

”Nei – det tror jeg ikke, De kan”, lød det fra Direktøren.

”Idethele tror jeg ikke, De passer for den Slags Roller, som De bestandig foreslaar mig”.

Paa mit indtrængende: ”Hvorfor ikke?” svarede han uden at blinke:

”Jo, De er ikke vakker nok til Elskerinder!”

Pinlig Taushed. Jeg svælgede noget.

”Der var ingen i Kristianssand, som sagde, jeg var styg”:

”Desuden”, fortsatte Direktøren med sin uforstyrrelige Ro, ”saa læsper De”.

”Der er ingen i Kristianssand eller her, som har sagt, at jeg læsper!” kom det denne Gang uden et Sekunds Betænkning” (Sperati, 1911, s. 22-23).

Likevel skulle Sperati aldri få spille de rollene hun som ung hadde ønsket seg mest. Dette besøket på direktørens kontor vitner om hvor mye utseende, stemme og holdning hadde å si hvis en hadde et ønske om å bli skuespiller i 1860-årene da Sperati debuterte. Denne tanken om at en hver skuespiller passet inn under ett bestemt rollefag viser seg gjeldende, og det stammer fra faste typer og karakterer i commedia dell'arte spillet.

---

<sup>15</sup> Jeg har ikke lyktes i å finne en anmeldelse som skildrer at publikum ikke helt har forsonet seg med instruktørens realistiske iscenesettelse. I Bergensposten 3. november 1890, usignert, roses derimot innstuderingen til forskjell fra selve verket (Ukjent, Bergensposten, 3.11.90, mikrofilm).

Ved starten av sesongen 1893-94 debuterte Astrid Lous som Fanchon i Charlotte Birch Pfeiffers *En liden heks*. Fremførelsen beskrives i boken *Den Nationale Scene 1876-1901*. Om dette er hentet fra en anmeldelse i en avis eller om det er Wiers-Jenssens egne betraktninger vites ikke sikkert, men det gir en indikator på hva som vektlegges hos en god skuespillerinne: ”Debutantinden viste sig at ha høist værdifulle naturlige betingelser for scenen, et fordelagtig teaterydre, behagelig velklingende stemme, en tydelig uttale og et dannet dialektfrit sprog” (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, 1926, s. 342). Altså kan en lese ut i fra utsagnet at et rollefag og personens ytre betingelser fremdeles er viktig på 1890-tallet, i tillegg til kroppsholdning og bevegelse på scenen. Det siste, ytet med bruk av en ytre teknikk, ble trolig vektlagt mer og mer. Dette sier likevel noe om kriteriene nye, unge skuespillere ble stil ovenfor. Uten en teoretisk skolegang er det vanskelig å bryte med oppfatningen av hva som utgjør kravene for å bli tatt opp ved et teater.

Irgens Hansen dør i mai 1895. Ved starten av sesongen 1895-96 kommer Olaf Hansson inn som ny sjef. Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen skriver: ”Det var som at komme fra en stormfuld reise ind i en lun fjord” (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen s. 364).

#### **4.3.5 Olaf Mørch Hansson som teatersjef**

Olaf Mørch Hansson (1856-1912) var en erfaren teatermann og skuespiller. Han hadde sin debut som skuespiller på Den Nationale Scene i Bergen, før han dro til Kristiania og arbeidet som skuespiller og instruktør ved Kristiania Theater. Fra 1893 til 1895 var han leder for Karl Johan Theatret før han kom til Bergen som teatersjef. Med bakgrunn som skuespiller hadde han gode forutsetninger for å instruere skuespillerne i scenerommet, og han vektla naturlighet både i replikk og bevegelser. Som skuespiller i Kristiania hadde han høstet gode tilbakemeldinger, og han var blant annet beundret av Irgens Hansen. I en artikkel i *Dagbladet* i 1882, som Broch referer til i sin hovedoppgave, trekker Irgens Hansen frem Hansson som den som behersket den riktige konversasjonstone. Han mente at Hansson burde være et eksempel til etterfølgelse.

Det effektfulle i selv hans Rolle gjør ham det muligt at spille roligt og dæmpet, og derfor virker hans Spil dobbelt velgjørende indimellem det øvrige urolige. Hans Replikbehandling er helt igjennem naturlig, korrekt og virkningsfuld, og der kunde i denne Maade at tale paa være noget værd Opmærksomhed hos en og anden ved vor Scene; thi her snakker man

gjennemgaaende ikke saaledes som almindelige, dødelige Nordmænd gjør (hentet fra artikkel i Dagbladet 19.10.1882, her sitert etter Broch, 1975, s. 80).

Med Olaf Hansson som teatersjef ivaretas skuespillerkunstens utvikling mot naturlighet på scenen. Frem til slutten av det 19.-århundre har bergensk talemål vært normen for korrekt scenespråk, fordi det lå nærmere det danske språket enn østlandsk, og samtidig var et mer ”dannet” språk enn distriktdialekt. Når debatten om scenespråket svinger mot at bergensk ikke lenger er det beste grunnlaget for et norsk scenespråk, er det ikke minst Olaf Hanssons fortjeneste, skriver Asbjørn Aarseth i *Den Nationale Scene 1901-31*. Hanssons språk var så forbausende virkelighetsnær, at med sin ekte østlandske tone gled det inn i publikumsbevissthet som en selvfølgelig del av den nye naturalistiske spillemåten, skriver Aarseth (Aarseth, 1969, s. 188-189). Videre skriver Aarseth at Hansson på flere måter var noe av en pioner for naturalismens scenekunst i Norge. ”Det var ikke tilfeldig at Olaf Hansson [...] hevdes å ha vært den første norske skuespilleren som bevisst vendte ryggen til publikum. Å komme inn på scenen skulle være nesten det samme som å komme inn i et værelse – at den ene veggen var borte, skulle en late som om en overså” (Aarseth, 1969, s. 189). Selv om en kan være uenig i bruken av begrepene naturalistisk og realistisk scenekunst, da disse på slutten av 1800-tallet ble brukt om hverandre og begge som betegnelse av naturlighet på scenen, viser dette til Hansson egenskaper som skuespiller. Som skuespiller hadde han en forståelse av å bruke scenerommet på en måte som var lik hvordan en ville ha gjort det i en lignende situasjon i dagliglivet for å opprettholde illusjonen for publikum. Sannsynligvis tok han dette med seg som instruktør og teatersjef på scenen i Bergen. Som sjef for DNS fra 1895 til 1899 fikk teateret en svært god periode både økonomisk og kunstnerisk, skriver Aarseth (Aarseth, 1969, s. 188). Når Nationaltheatret åpner i Kristiania i 1899 slutter Hansson for å arbeide her. I Nationaltheatrets første åtte sesonger arbeider han ved siden av Bjørn Bjørnson som teatrets faste instruktør. I desember 1907 inntar han igjen sjefsstillingen ved Den Nationale Scene i Bergen, hvor han blir ut sesongen i 1909.

Utviklingen skuespillerkunsten går i retning av vises i anmeldelsene gjennom en vektlegging av et krav om naturlighet og menneskeskildring. Det kommer særlig frem i anmeldelser av skuespillere som ikke når disse kravene. Det er blant annet tilfellet for Octavia Sperati.

19. februar 1897 er det premiere på Ibsens *John Gabriel Borkman*. Sperati spiller fru Borkman, og Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen skriver følgende om hennes spill: “[...]”



Derimot egnet ikke fru Sperati sig for fru Borkman. Hendes rette plads var nu engang ikke tragedien. Den egte tragiske menneskeskikkelse Ibsen her hadde skapt blev i hendes fremstilling til en utvortes teaterfigur uten virkelighetens liv og blod” (Wiers-Jenssen og Nordahl-Olsen, s.384). Tragediebegrepet brukes her som en presisering av den typen skuespill Sperati var mest kjent i, som var i komiske roller i komediesjangeren. Her kommer det frem at hun ikke spiller virkelighetsnært, hun er ”uten virkelighetens liv og blod”, et element som var blitt et krav for å spille samtidsdramatikken. Teaterspill hørte komediesjangeren til, og da kunne en tillate et utvortes spill, mens det borgerlige drama krevde menneskeskildring og psykologisk realisme.

Etter at *John Gabriel Borkman* settes opp på ny i 1901 skriver Bergens Tidens kritiker: ”Der var mangt et godt Tilløb, som endte i sterke Understregninger, storladne Armbevægelser og Maalen af Gulvet. Saa enkelt og usammensat som fru Speratis Spil i Grunden var, stod det ved den mindste Overskridelse af Stregen i Fare for at blive grelt” (Ukjent, BT, 2.12.01, mikrofilm). Denne anmeldelsen påpeker også Speratis hang til teaterspill. Sterke understreknings, store armbevegelser og ”maalen av gulvet” som jeg forstår som store, tydelige bevegelser over scenen, er elementer i teaterspill. Grunnen til at det ikke fungerer her, i følge kritikeren, er at det ikke hører hjemme når virkeligheten presenteres på scenen. Anmeldelsene viser tydelig at det har skjedd en endring i skuespillerkunsten, basert på hva kritikerne mener om spillet. Det gir også et tegn på at Octavia Sperati kanskje ikke representerer denne utviklingen.

#### **4.3.6 Naturalismen i teatret, *Haabet***

*Haabet* av nederlandske Herman Heijermans jr. ble for første gang oppført på noen nordisk scene den 1. desember 1901, på DNS. Senere kom det opp på både Nationaltheatret og Det Norske Teatret. Dramaet kom ut i 1900 og hadde en skarp sosial tendens. Handlingen foregår i et fattig miljø av fiskere som utnyttes av fiskebåtrederne. På den ene siden står den samvittighetsløse rederen med sin godt assurerte ”flytende likkiste”, og på den annen side de ulykkelige sjøfolkene og deres familier. Katastrofen er uunngåelig, og de etterlatte sitter igjen i sorg og bitterhet. Stykket ble oversatt fra nederlandsk dialekt til bergensk ”smauespråk” av Andreas Paulson, og teatersjef Thomassen satte selv i scene. Hans innsats roses enstemmig i alle avisene (Aarseth, 1969, s.85)

Christian Sandal skriver om oppsetning i sin artikkelserie ”Skuespillerportretter” hvor han tar for seg Magda Blanc som fiskerjenten:

Fra en gledens tid ved teatret minnes jeg Hejermans fiskerdrama ”Håbet”, hvor stykket, oversettelse, regi og spill gikk opp i en høiere enhet. *For første gang* blev den folkelige bergenske sprogtoner nyttet i et stykke av dypt alvorlig innhold. Dette var på sett og vis banebrytende. Magda Blanc var fiskerjenten. Hun førte hele stemningen fra livet derute, fra naturen, fra hav og jord, med sig inn. Dette *var* fiskerjenten, vant til å ferdes på sjøen, i uvær så vel som i stille. Også dyktig med spaden i hånd, hvor det gjaldt å rydde den gjenstridige jordflekken. Alt fikk hun frem – gleden ved det å være til, til tross for all fattigdommen, humøret og friskheten, godheten og hjelpsomheten og først og fremst den varme følelsen for sjøgutten Geert. I redselsnatten, hvorledes forsøkte hun ikke å holde sig oppe mens hun hørte stormen rase, stirret på havet som stod i et eneste råk og husket på guttene, som alle sammen var sendt ut med den råtne skuten. – Og så til slutt – hvor hjelpeløs og tålsom satt hun ikke der på rederens kontor foran skranken, torde ikke spørre om ”Håbet”s skjebne. Så fikk hun da vite sannheten, at alle guttene – også Geert – var blitt derute. Hun falt om nede ved skranken, men tok sig sammen og i desperasjon slynget hun ut: ”Å, dokker e’ nokken skurker! Skurker! La mig få komme hem igjen. – Alt e’ no forbi! Forbi!” (Sandal, 1989c, s. 89-90).

Stykkets tema omhandler arbeiderklassen, og er ikke et borgerlig drama. Dette gjør stykket til et naturalistisk drama, da arbeiderklassen, politikk og vitenskap var trekk for naturalismen i litteraturen. Dramaet er sterkt samfunnskritisk da skipsrederne blir anklaget for deres likegyldighet overfor sjøfolkenes liv. Som jeg tidligere har vært inne på (jf. s. 19 og 20) var naturalismen i teatret en videreføring av realismens konvensjoner, men nå skulle hele livet vises på scenen. Dette innebar også livets skyggesider. ”Det er et trist Livsbillede, Stykket giver, men det er ikke sentimentalt” (Hj. Chr., BT, 2.12.01, mikrofilm). ”Et mørkere, trøstløsere Emne kunde neppe opdrives, og Billedet gjør et knugende dystert, pinligt Indtryk, dobbelt paa Grund af Skildringens livskraftige Ægthed i Hovedtrækkene. Men Koloritten er for sort, Tendensen for fremtrædende. Her mangler et Solglimt, et Haabets Fremtidsperspektiv udfra den bitre Elendighed” (–lb-, BA, 4.12.01, mikrofilm).

Oppførelsen av *Haabet* viser naturalismen i teateret på DNS. Nå er det ikke bare borgerskapets virkelighet som skal opp på scenen. Arbeiderklassens organ Arbeidet oppfordrer ”vore folk” til å se stykket. Anmeldelsene av forestillingen indikerer graden av

bevissthet rundt natursannhet i blant annet bevegelser. Signatur Hj. Chr. i Bergens Tidene er særlig bevisst på elementer som kan bryte troverdigheten av virkeligheten på scenen: ”Der er ganske overflødig, at Geert sætter Flasken saa mange Gange for Munden. Han maa efter al Sandsynlighedsberegning komme til at tømme den. Og da vilde han efter sin lange Faste blit ganske annerledes beruset. Nu er det Meningen, at han kun skal være lidt animert” (Hj. Chr., BT, 4.12.01, mikrofilm). I en artikkel om ”Bergens Theater” i 1902 nevner Hjalmar Christensen det samme stykket som eksempel på en fremførelse som spår godt for DNSs framtid (Aarseth, 1969, s. 85).

#### 4.3.6.1 Bildeanalyse *Haabet*



Bilde 2

Bildet viser en scene fra *Haabet*. Scenen er satt i et arbeiderhjem, sannsynligvis en fiskerleilighet. Det skiller seg fra de borgerlige stuenne med at vi til høyre i bildet ser en kjøkkenkrok, og til venstre i bildet ser utgangsdøren hvor ytterjakker henger fra en krok på vegg. Møblene og interiøret skiller seg også fra det borgerlige interiøret som en kan se i scener som i *Gengangere*, da det er enklere og ikke like rikt innredet. På peishylla står utstilt det som kan se ut som hjemmets fineste service, og på ovnen står blant annet en tekanne og en gryte. Det henger et kjøkkenhåndkle ved siden av ovnen. Sentrert i midten av rommet, noe

til høyre, står bordet. Bordet har duk, og på bordet står en flaske og flere drammeglass. Rundt bordet, på fire stoler, sitter to menn og to kvinner. I tillegg står det en krakk ved bordet. Bak menneske rundt bordet står en dame og en mann vendt mot hverandre. Helt til venstre i rommet står en dame og en mann, og ved siden av dem sitter det en mann på en krakk. Til høyre i bildet for denne mannen står en eldre mann og spiller på fele. Totalt er det ti mennesker på scenen, fire kvinner og seks menn. Tre av mennene er malt mørke i ansiktet, og en kan anta at disse er arbeidere i arbeid. Alle kvinnene har kyser på hodet og sjal rundt halsen. Den ene kvinnen på bordet har oppbrettede ermer. I hvert fall en av kvinnene har forkle rundt livet, så en kan anta at hun også er i arbeid. Gulvet er av planker, og det er ingen tapet på veggene. Gjennom denne scenografien er det tydelig at scenen utspiller seg i et arbeiderhjem. Skuespillerne er helt eller delvis vendt mot publikum. Det er to hovedgrupperinger av skuespillerne. Den ene er de fire menneskene som sitter rundt bordet, hvor kvinnen og mannen som står bak dem er halvveis involvert i denne gruppen. Den andre er de tre menneskene til venstre på scenen. Kvinnen og mannen helt til venstre står omslynget, mens mannen som sitter på krakken ser opp på dem. Som et bindeledd mellom disse to grupperingene står mannen som spiller fele. Han står i en halvveis nedoverlent positur som kan gi et inntrykk av at han spiller en nedstemt melodi.

Denne scenen er et godt eksempel på naturalismen i teatret på DNS. Handlingen foregår i et ikke-borgerlig miljø, nærmere bestemt i et arbeidsmiljø. Den naturalistiske litteraturen karakteriseres i denne samfunnskritiske dramatikken, og på scenen er det scenografien som bringer naturalismen til teatret.

#### **4.3.7 *Peer Gynt***

I Bergens Tidene 30. november 1903 anmelder signatur Gr.B. *Peer Gynt*. Han er svært begeistret for David Knudsen i hovedrollen, men ikke videre imponert over utførelsen til Octavia Sperati, slik det kommer frem i anmeldelsen. Gr.B. skriver blant annet at Sperati har et ”misforstått spill”.

Gamle Aase er først og fremst Per Gynts Mor, hun er iethvertfald aldrig en teaterdeklamerende Tragedienne, heller ikke en hidsig Teaterhex – Fru Speratis Mor Aase var en Blanding af begge Dele. En saa dybt poetisk og stilfærdig Scene som Aases Død kom

derfor til at virke sterkt, takket være hr. Knudsens vakre Spil og ikke Fru Speratis affekterede Kunstpauser (Gr.B, BT, 30.11.03, mikrofilm).

Her er det, som alltid, viktig å merke seg at dette er meningene til én person, altså signatur Gr.B. Men begrepene som blir brukt signaliserer noen meningskonvensjoner. Negative konvensjoner innen skuespillerkunsten er, slik det kommer frem i anmeldelsen, å være ”teaterdeklamerende”, ”teaterheks” og ha ”affekterende kunstpauser”. ”Deklamasjon” fikk utover slutten av 1800-tallet en mer negativt klang, selv om det ikke var forstått som det klassisistiske begrepet om deklamasjon skilte det seg likevel fra dagligdags tale. At Gr.B. bruker begrepet ”teaterdeklamerende” forsterker dette. ”Teater” eller ”teatralsk” kan bli forstått i betydningen av ”overdrivelse”, og på starten av 1900-tallet var dette forstått som noe negativt. Naturalismen i teateret i Europa kan tidfestes til om lag 1887 til 1889, og i Norge ble naturlighet på scenen forsterket i realismens teater med dramatikken til hovedsakelig Ibsen. Slik er det forståelig at ”teatralske” tilbøyeligheter hos en skuespiller blir sett på som noe unaturlig eller mindre likt virkelighetens væremåte, da dette blir forstått som overdrivelse i bevegelse og stemme. ”Kunstpauser” er i seg selv ikke nødvendigvis noe negativt, da dette kan være ment som å understreke et poeng gitt før pausen. Likevel kan dette ha et mindre naturlig drag over seg, da nettopp ordet ”kunst” indikerer noe som ikke er likt virkeligheten. Og med betegnelsen ”affekterende” fremfor seg er det mye som tyder på at det fraviker fra virkelighetens væremåte. Med naturalismen i teatret er bevegelsene mindre overdrevet enn det som forbindes med teaterspill, og karakteren males frem gjennom psykologiske affekter fremfor affektbevegelser. Oppsummert kan denne anmeldelsen tyde på at Speratis spillemåte i *Peer Gynt* fremstår mindre naturlig og mer overdrevent enn hva 1903s-teaterkonvensjoner er. Da blir spillet, i hvert fall i signatur Gr.B.s øyne, mindre vellykket enn hva det kunne vært. I 1903 er Sperati 56 år gammel, og hun har vært skuespiller av yrke siden 1860-årene. Slik jeg oppfatter det vil det ikke være urealistisk at eldre konvensjoner ”henger igjen” i hennes spill, da skuespillerkunstens utvikling mot større naturlighet på scenen skjer relativt raskt i årene imellom. Dette gjelder særlig Sperati som utpekte seg i komediesjangeren og som tidlig ble kjent med teaterspill.

Til sammenligning skriver signatur –lb- i Bergens Aftenblad og Bergens Adressecontoirs Efterretninger 30. november at Speratis tolkning var troverdig, selv om hun under dødsscenen kunne avlagt replikkene på en mer ”hendøende” måte (-lb-, BA og BAE, 30.11.03, mikrofilm).

#### 4.3.8 Debatten om teatrets repertoar og økonomi

Under Gustav Thomassens sjefstid (høsten 1901-1905) ulmer det en misnøye i personalet, som Aarseth trekker frem i *Den Nationale Scene 1901-31*. Denne misnøyen har en indirekte påvirkning for skuespillerkunsten ved teatret, men det er interessant for å forstå repertoarpolitikken på denne tiden. Repertoaret har som kjent påvirkning på skuespillerkunsten.

Misnøyen ved teatret blusser opp i pressen rundt sesongen 1903-04. Meningene ser ut til å være at teatrets repertoar er utdatert og at de stykkene som blir karakterisert som gode dramaer og som blir satt opp, ikke blir utført tilfredsstillende. Det er teatersjefen som får skylden, som ansvarlig for det kunstneriske nivået. Bergen Aftenblad refererer til en uttalelse av Gran Bøgh, som hevder at det finnes en respekt for god kunst, og krefter til å yte den, på teateret. Men scenens kunstneriske nivå må høynes for å kunne bestå, og ikke minst for å ha betydning for samfunnet. Bøgh uttaler at det er teatersjefens ansvar å mane frem den nødvendige arbeidslysten som kan gjennomføre dette og skape god kunst på teatret.

Men det er da ikke udelukkende naar man spiller Ibsen, at man skal tage sine Søndagsklæder paa og sige: I dag spiller vi Kunst, Godtfolk, men kom endelig ikke og se paa os, for det er ikke morsomt, ti det *skal* være alvorligt. Der ligger like meget scenekunst gjemt i en god Farce, i et elskværdigt Lystspill. Den kunstneriske Arbeidsglæde maa man føle over alt og i alt, ti ellers har Kunsten tabt sin Berettigelse. Jevnfr. *Theaterlandsbyen*” (Bøgh, referat i Bg.Aftbl. 8.05.05, her sitert etter Aarseth, 1969, s. 114-115).

Det etterlyses en bedre repertoarpolitikk og en bedre personalpolitikk som kan tjene til å gjennomføre repertoaret tilfredsstillende. Spørsmålene rundt repertoar berører i stor grad spørsmålet om økonomi. Det virker som at retningslinjer og idealer for kunst fremdeles holdt seg gjeldende på denne tiden, som et spor av klassisismens kunstforståelse. Det kan se ut som det var en allmenn oppfatning av at teatret skulle fremvise idealer i tillegg til å vise virkeligheten. Denne oppfatningen var formulert i teaterets gamle motto ”Ridentur et corriguntur mores” (”Der skal lees og sedene skal forbedres”), men som ble strøket av Ole Bull og erstattet med ”Ogsaa for norsk Kunst”, skriver Aarseth (Aarseth, 1969, s. 25). Likevel kan det virke som at det fremdeles fantes en tanke om at teatrets kunst skulle være til nytte så vel som å behage. Denne nytten fantes i ”god kunst”, og den innebar ikke

nødvendigvis ”det lette repertoaret”, som helst besto av sang og komedie. Dessverre viser billettinntektene at det ikke minst var dette ”lette repertoaret” som trakk publikum. Altså var ikke en god økonomi helt forenelig med ”god kunst”.

Denne debatten om repertoar som omhandler økonomi og publikumstall, ”lette stykker” og ”god kunst”, berører skuespillerkunsten da den berører skuespillerne. Som Bøgh uttaler er arbeidsgleden lav, og tenkelig får ikke skuespillerne nok utfordringer av et utdatert repertoar. Tenkelig har de spilt rollene flere ganger før, og kanskje virker det som et lite givende arbeid. Som jeg tidligere har nevnt la Octavia Sperati inn protest mot å spille flere av Mosers kvinneroller (”Mosekoner”): ”hvis navn er tomhet og atter tomhet og som intetsomhelst har med kunst eller kunstnerisk utvikling at bestille” (Sperati, 1916, s. 23-24). Det er likevel verdt å merke seg forskjellen på ”utdaterte stykker” og et ”lett repertoar” når det kommer til utfordringer for skuespilleren. I denne vanskelige tiden gjøres det tiltak for å trekke publikum til teatret, men som likevel ikke ser ut til å lykkes. Selv om det ”lette repertoaret”, som hovedsakelig innebærer komiske stykker, ikke hører sammen med datidens forståelse av god kunst, gir det ofte større muligheter for spill for skuespillerne. Det danske teaterparet Heiberg satset på vaudeviller som tiltrakk seg store mengder publikum. Selv om dette ble karakterisert som det lette repertoar var det muligheter for skuespillerne å utfolde seg i spillet.

De første årene av 1900-tallet var norsk dramatikks gullalder på hell. Ibsen hadde sluttet å skrive, og Bjørnson var ikke lenger på høyde med seg selv, skriver Aarseth, som påpeker at teatrets nasjonale repertoar viste preg av denne uttynningen (Aarseth, 1969, s. 134-135). Over sikt viser disse årene en utvikling mot flere forestillinger og færre stykker, som underbygger faktumet av at teatret hadde vanskeligheter med å trekke publikum. Utsolgte forestillinger og stor interesse ville generere flere oppsetninger av hvert stykke. Valg av hva som skulle opp på repertoaret, samt tidens ugunstige økonomiske konjunkturer kunne være årsaken til publikums sviktende interesse.

Debatten om teaterets kunstneriske nivå fortsetter, og i februar 1907 skriver forfatter O.W. Fasting flere avisinnlegg med tittelen ”Vor Scene”. Det er nå Anton Heiberg som er teatersjef. Kritikken går ut på at ledelsen ikke vier nok oppmerksomhet til verken scenespråket, altså bergensk språkføring, eller samspillet. I tillegg er det for lite variasjon i bruken av skuespillere i hovedroller. Både teaterledelsen og pressen har ansvar for å lede publikum mot god kunst, da teatret nå mangler det nødvendige kunstneriske korrektivet,

skriver Fasting (Aarseth, 1969, s. 176). I oktober 1907 skriver teatersjefens hjelpeinstruktør Joh. Fr. Visnes artikkelserien ”Prat om kunst” i Morgenavisen. Han konstaterer at interessen for teater er synkende og mener at det ikke er enighet i hva publikum, teatret og pressen vil; ”samarbeidet” disse gruppene i mellom fungerer ikke. Aarseth tar opp i gjengivelsen av artikkelen at Visnes antyder at kinematografens tilblivelse har noe av skylden.

Kinematografen hadde nyhetens interesse de første årene etter 1905, i Bergen og andre steder, skriver Aarseth (Aarseth, 1969, s. 177). Gran Bøgh kritiserer ledelsen ytterligere i artikkelserien ”Fra Parkett. Spredte Teaterbetragtninger” i oktober samme år, og samme måned skriver Andreas Paulson et innlegg i Arbeidet om at teaterlederen er kunstnerisk ukyndig, og spør: Skulle kunsten ofres for lederens skyld, eller skulle lederen ofres for kunsten? (Aarseth, 1969, s. 178).

Denne offentlige og vedvarende debatten i avisene viser hvordan forholdene på teatret ble oppfattet, og ikke minst fikk denne dårlige pressen innvirkninger på teatrets drift. Dette vises direkte i publikumstallene like etter. 20. oktober, dagen etter Paulsons kritikk sto på trykk, var det premiere på Goldonis gamle komedie *En tjener og to Herrer*, og kritikerne gikk i et enstemmig angrep på stykket og på teatersjefen som hadde valgt det. Det resulterte i at publikum mistet interesse for å gå å se det, og billettsalget stupte.

Et punkt som går igjen i debatten er ”tidens smak”. Teatersjefen beskyldes for å gi etter for ”publikums forringede smak”, når teatret burde etterstrebe å holde et høyt smaksnivå. Kanskje var dette blitt en ond sirkel i en økonomisk vanskelig tid. Signatur J.R. uttaler seg om dette i artikkelen ”Paa jagt efter Aarsagen” som sto på trykk i Bergens Tidene 23. oktober 1907. Han mener at tidens smak går i retning av ”Varieté-Løjerne og Tingeltangel-Librettoen”. Signatur J.R. skriver: ”[...] Teatret skal utvikle og lede Publikums Smag, uddybe dets Tanke- og Følelsesliv og gjøre dets Horisont større. Men det oppnaar det ikke ved at være Publikums Tjener paa de Veje, der fører lige ind i Enke-Galskaben<sup>16</sup>”. (J.R., BT, 23.10.07, mikrofilm). Det er tydelig at det er sterke meninger om teatrets, og for så vidt også pressens, rolle som kunstnerisk korrektiv og veileder for publikum. Signatur J.R.s utsagn er et eksempel på dette.

---

<sup>16</sup> ”Enke-galskaben” det her refereres til var Franz Lehárs operette ”Den glade enke” som viste seg å ha en sterk tiltrekning på publikum og gikk sin seiersgang med mangfoldige oppsetninger rundt om i Europa.



Misnøyen i personalet mot teatersjef Anton Heiberg gjør seg gjeldende ved at flere av dem sender inn klage på ham. Johan Ludwig Mowinckel (tidligere ordfører i Bergen, senere statsminister) forsvarer teatersjefen så godt han kan med et innlegg i Bergens Tidene. Han mener at denne hetsen bare vil gjøre vondt verre for teatrets videre fremgang, og at det fantes en rekke andre omstendigheter som kunne forsvare nedgangstiden og som ikke var direkte koblet til teatersjefen. Også Bjørn Bjørnson skal ha tatt Anton Heiberg i forsvar, men Heiberg levere til slutt inn sin oppsigelse, som styret innvilger. 10. desember 1907 tiltrer Olaf Hansson som ny teatersjef, for annen gang.

Denne striden belyser en vanskelig periode for teatret. Kinematografen lokket publikum med sine levende bilder, som et moderne alternativ til det tradisjonelle teatret. Fra 1904 var det flere lokaler i Bergen som åpnet dørene for omreisende operatører, og allerede i 1908 var det etablert en håndfull faste ”verdensteatret” i Bergen sentrum (Hartvedt og Skreien, 2009, Internett). Dessuten fikk teatret lite eller ingen bevilgning fra kommune, konge og stat for opprettholdelse av driften. Teatrets økonomi gjorde det vanskelig å holde på de gode skuespillerne, som jevnlig fikk lokkende tilbud fra teatrene i Kristiania. At gode og dyktige skuespillere forsvant fra teatret kunne tenkelig ha en påvirkning på utviklingen til skuespillerne som ble igjen. I en ”mester”-”elev” tradisjon var det nettopp gjennom praksis en skuespiller lærte yrket sitt. En kan tenke seg at et teater med stor gjennomtrekk og hvor de beste kreftene forsvinner til andre teatre, ikke får utviklet en stabil arbeidskraft. Dette påvirker unge eller uerfarne skuespillere, som nettopp gjennom å utvikle et bedre spill var avhengig av dyktige læremestre.

#### **4.3.9 Karen Bornemann**

Stykket *Karen Bornemann* var skrevet av danske Hjalmar Bergstrøm, og hadde premiere på DNS 10. februar 1908. Stykket var et ekteskapsdrama som tok opp det for tiden relativt tabubelagte temaet om kvinnens rett til selv å bestemme om hun vil være mor. Agnethe Schibsted Hansson (1868-1951) spilte Karen. Dagen etter premieren fokuserte både signatur V.T. i Morgenavisen og signatur A.P. i Arbeidet på sensuren dramaet fikk i Danmark, og at selv om dramaet ikke er et stort verk (her er V.T. noe mer negativ enn A.P.) var forestillingen vellykket. V.T. trekker frem at i Schibsted Hanssons oppfattelse av rollen var det en sympatisk menneskelighet, og signatur V.P. i Bergens Aftenblad roser hennes fremstilling:

Sjelden har paa Bergens Scene været budt et fastere, mer gjennemarbeidet og vellykket Spil, sjelden har Hovedpersonerne virket mer som sande, levende Mennesker, sjelden er Indtrykket blit dybere og mer rystende end af denne Hverdagslivets Tragedie i et stille Hjem [...] Fru Hanssons Karen var en Skildring af stort kunstnerisk Værd, fint nuanceret, fri for tom Theatereffekt og baaret af ægte menneskelig Forstaaelse. Hr. Hansson forbausede strax ved en til Forvandling grænsende Maskering (V.P., BA og BAE 11.02.08, mikrofilm).

Signatur V.P. skildrer her en skuespiller som bringer naturlighet til scenen. Dette beskrives ved å bruke begrepene ”sande, levende mennesker”, uten ”tomme teatereffekter” og båret frem av ”ekte menneskelig forståelse”. I tillegg skriver hun at denne ”hverdagslivets tragedie” har gitt et dypt og rystende inntrykk. Alt dette tyder på at skuespilleren har fått til å vise det virkelige livet på scenen på en troverdig måte. Signatur V.P. skriver at det er ingen ”tomme” teatereffekter. Dette viser til overdrivelser som understreker replikkene og som hovedsakelig er til for å more publikum. Som den realistiske spillestilen fordrer finnes ikke dette i Schibsteds Hanssons fremstilling av rollen, og det er kritikeren fornøyd med. Det er forståelsen av det hverdagslige, og videre det hverdagslige ”ekte” mennesket som skildres, og dette får, mener kritikeren, stor kunstnerisk verdi.

I Bergens Tidene 11. februar 1908 tillegger signatur Gr.B. Agnethe Schibsted Hansson æren for forestillingens, etter hans mening, store lykke. Han trekker også frem Olaf Hanssons ”fortreffelige skildring av professor Bornemann” (Gr.B., BT, 11.02.08, mikrofilm). ”Der var et karakterfuldt Alvor og en dæmpet Beherskelse over Hr. Hanssons Spil, der evnede at kaste Forstaaelsens Lys over den gamle og gammeldagse Professors hæderlige Retlinjethed.” Videre skriver Gr.B.:

Fru Schibsted Hanssons Ydre dækker ikke Karen Bornemann. Det vil derfor vare en Stund, før Fru Hansson faar os til helt at føle og forstaa denne Karen. Men det lykkedes hende igaar ved et dygtigt og dramatisk sikkert Spil at oparbeide Skikkelsen til en virkningsfuld Højde; - og som hun havde valgt at skildre Karen – blev hendes Præstation alvorlig og klog Kunst, der tilslut evnede at erobre Tilskuernes Sympati (Gr.B., BT, 11.02.08, mikrofilm).

Det er interessant å se hvordan signatur Gr.B. først velger å trekke frem Schibsted Hanssons ytre. Sannsynligvis er dette ytre ment som hennes personlige utseende og kostyme, og hennes holdning. En kan forstå det slik at dette ytre ikke tilfredsstillter kritikeren i forhold til hans

oppfatning av rollen. Det var skuespillerne selv som sto for garderoben av moderne stykker, så denne delen av rolleutførelsen er det skuespilleren selv som står for. Men er dette også et element av en gammeldags oppfattelse av at utseende i hovedsak bestemmer hvilket ”rollefag” en faller inn under? Om det er det, så trekker signatur Gr.B. likevel frem hvordan hennes prestasjon blir en sikker og klok kunst. Begrepet kunst i denne sammenheng speiler arbeidet med rollen ved bruk av observasjon som tillegger rollen en særegenhet for den gitte skuespiller. Et arbeid med observasjon av virkelige personer i et virkelig miljø, bearbeidet av skuespilleren med bakgrunn i den dramatiske teksten til et scenisk kunstverk.

#### **4.3.10 Johan Ulfstjerna**

3. april 1908 har Tor Hedbergs *Johan Ulfstjerna* premiere på DNS. Både forestillingen og hovedrolleinnehaver Stub Wiberg høster mange lovord i pressen. Signatur V.P. i Bergen Aftenblad skriver at hovedrollen ”hvilede paa alvorligt Menneskestudium og blev gennemført med psykologisk Sandhed og sterk, gribende Kunst” (V.P., BA og BAE, 04.04.08, mikrofilm). Signatur V.P. skriver at Fru Sverdrup-Ivarson derimot ikke maktet å gi sin rolle ”Livets ægte Præg. Figuren blev ikke fuldt troværdig” (V.P., BA og BAE, 04.04.08, mikrofilm). Signatur V.T. skriver anmeldelsen i Morgenavisen 4. april, og er også begeistret for Wibergs fremførelse. ”Saaledes som Stub-Wiberg spiller Johan Ulfstjerna, med et let kjendeligt Forbillede i Maske og Holdning, saaledes blir han et levende Menneske, hvis Ord og Handlinger bestemmes af hans Væsen og Karakter” (V.T., Morgenavisen, 04.04.08, mikrofilm). Dette siste utsagnet betegner skuespillerens arbeid i en psykologisk realismetradisjon. Med bakgrunn i teksten arbeider skuespillerne med sin karakter ut i fra observasjon. Det er ”levende mennesker” som observeres, en observasjon av deres ord og handlinger. Gjennom disse ord og handlinger dannes nettopp inntrykket av personens vesen og karakter, som gjennom dette arbeidet brukes på scenen i rollen. Anmeldelsene av *Johan Ulfstjerna* viser tydelig hvor viktig dette arbeidet i ”menneskestudium” var for å skape stor kunst og naturlighet eller sannhet. At V.P. i Bergens Aftenblad bruker begrepet ”psykologisk sandhet” er i så måte interessant. Dagligdags realisme viker for en psykologisk realisme, hvor personens indre klarere må fremstilles. Det skjer gjennom dette arbeidet jeg beskrev. Dette arbeidet må ikke forveksles med et indre arbeid hvor skuespilleren bruker seg selv, men er basert på iakttagelse og ytre teknikker.

Jeg har tidligere nevnt ”Enke-galskapen”, og ved åpningen av sesongen 1908-09 hadde *Den Glade enke* premiere på DNS. Operetten av Franz Lehárs hadde gått sin seiersgang på Europas scener, og kommentarene som går igjen går ut på at teatrene ved denne oppsetningen visste å utnytte publikums tilbøyelighet for romantisk svermeri, dans og musikk. Også på DNS gjorde den stor suksess, med 48 forestillinger denne sesongen (Aarseth, 1969, s. 198). Dette tente opp under debatten om at teatret skulle lede publikum i retning av god smak, og ikke gi etter for publikums ønske om å la seg behage. I et intervju med teatersjef Olaf Hansson spør Andreas Paulson: ”Hvor mye hadde suksessen kostet teatret i publikums smaksforringelse?” Hansson svarer:

”For et Theater, som ikke udelukkende er bestemt for Rovdrift, er de saakaldte Kassestykker til tvilsom Fordel. De er som Gjedder i en Fiskepark, de sluger alle de andre deilige Fiskene, - Men Enken har nu gjort sin Nyte alligevel.”

”Hvorledes det?”

”Jo, jeg skal sige Dem: da jeg kom her til Byen, fik jeg følelsen af, at en Mængde Mennesker ligesom var afvædt med at gaa i Theatret. Det gjaldt at faa lokket dem ud af sine lune Hjem og til at tage Komediehuset med i sit Forlystelsesbudget. Har man først vænnet Folk til at gaa i Theatret, vil man altid ved forsigtig Manøvrering kunne lodse Publikumsskuden ind i Kunstens Farvande. Saa er i alle fald mit Ræsonnement. Det er hverken genialt eller høitideligt. Men jeg tror, det er praktisk” (Aarseth, 1969, s.198).

Det er rimelig å anta at dette resonnementet utgjorde en av hjørnesteinene i Olaf Hanssons kunstneriske program, skriver Aarseth. Først måtte teatret få folk i tale, dernest gjaldt det å oppdra deres smak. Hansson hadde en forståelse av at det populære og den vektige og betydelige kunsten måtte forenes. Dette gjenspeiles i Hanssons repertoarvalg, samt hans instruksjon og innsats som skuespiller. Sannsynligvis er dette det nærmeste en kommer en løsning på debatten om teatret, som kunne resultere i en holdbar økonomi for et selvfinansiert teater, samt et håp om en kunstnerisk holdbarhet.

#### 4.4 Årene 1909-1918

I 1909 flytter DNS inn i det nye teaterbygget på Engen. Ved årsskiftet gikk alle skuespillernes kontrakter ut, men de fleste ble reengasjert. Det var et ønske om å forhandle med nye skuespillere som kunne komme med nye krefter og giv til det nye teatret. Styreformann Christian Michelsen fremhevet i et intervju at det også skulle tas hensyn til eldre, velkjente skuespiller som hadde hjulpet til med å få teatret dit det nå var kommet, skriver Aaseth i *Den Nationale Scene 1901-31*. Og målet var at repertoaret for det nye teatret skulle bestå av kvalitetssikker norsk og utenlands litteratur, i tillegg til å utnytte publikums smak for lettere sangstykker og operetter (Aaseth, 1969, s. 207).

Den første sesongen i det nye teatret ble den siste for Olaf Hansson før han dro til Kristiania. Aarseth referer til en uttalelse av Hansson, hvor han uttrykker sin bekymring om repertoaret og økonomien: ”...jeg har mine Tvil om, hvorvidt Bergen er stor nok til at kunne bære Udgiftene ved et fuldt moderne Theater. Det vil afhænge af Publikums og Pressens Interesse og tilslutning, hvormange gode stykker der kan gives eller hvormange slette der maa spilles for at faa raad til at opføre en Række virkelig gode stykker” (Aarseth, 1969, s.203).

Haakon Ludvig Bergh (1865-1924) overtok som teatersjef etter Hansson. Asbjørn Aarseth skriver i boken *Den Nationale Scene 1901-31* at teatermannen Christian Sandal skal ha uttalt at Bergh hadde en utpreget sans for hva bergenserne ville ha. Det kunne gå en tid mellom hvert stykke av virkelig litterær verdi, og han hadde en forkjærlighet for skuespill av den lettere sjangeren, skal Sandal ha sagt om Bergh. Men Bergh hadde sikker teft, og så det som sin oppgave å få det store publikum til å ta sitt nye teater i bruk (Aarseth, 1969, s. 217-218). Ludvig Bergh var teatersjef helt frem til sin død i 1924.

Problemene omkring repertoar og økonomi var alltid tilstede. Stykkene som ble klassifisert som ”store litterære verk” og ”stor kunst” var samtidsdramatikk av både norsk og utenlands opprinnelse. Disse samsvarte ikke alltid med publikumsstykkene som ga penger i kassen. Publikumstillene vitner om at befolkningen gikk i teatret for å bli underholdt, og denne preferanse ble sett på som et problem. Ikke minst med den nye teaterbygningen burde DNS følge forpliktelsene til å sette ekstra mye inn på å skape stor teaterkunst og foredle publikums smak, skriver signatur V.P. i forbindelse med en omtale av *Tvillinger*. Hun finner grunn til å beklage utviklingen i publikums smak, ”som i de sidste Aar, ikke mindst i den sidste Sæson,

har taget en betænkelig Retning henimod Varietéens lette og værdiløse Gods, medens Interessen for vore store Forfatteres dybe Menneskeskildring og vækkende Billeder af Samfundsforhold og Konflikter desværre aftar. I saa Maade frembyr Sæsonens første Halvdel [...] et lidet lysteligt Skue...” (V.P., BA, 27.05.09, mikrofilm).

Det nye bygget gir håp om fornyet interesse hos bergensbefolkningen, men gir samtidig krav til teatret som å leve opp til forventningene den store scenen skaper. På bakgrunn av det nye teaterbygget er DNS mer enn noen gang avhengig av store billettinntekter.

Teateret på Engen hadde en sterk posisjon i byens fornøyelseliv disse årene, men en måtte nå regne med den nye typen konkurranse til scenekunsten. I 1911 var det i alt åtte kinematografer i Bergen sentrum. Disse kinoene, som for det meste var i nokså små lokaler, hadde et meget variert og sammensatt program å lokke med (Aarseth, 1969, s. 250). Sommeren 1914 ble det bestemt av ledelsen ved DNS å overta kinodriften i det gamle komediehuset, i stedet for å leie det ut til kinematografiselskaper. Slik fikk teatret en økonomisk fordel i kinoens konkurranse (Aarseth, 1969, s. 269).

Det nye bygget var større enn det gamle, og det ble andre muligheter for hva som kunne settes opp. Scenerommet var større og snoreloftet ga nye muligheter for kulisseskiift. Slik var tilbudet til publikum øket i verdi, skriver Aarseth. En av mulighetene det nye utstyret ga var at en nå kunne sette opp flere tidsriktige forestillinger, og ta fatt på store, mer omfangsrrike produksjoner. Et resultat av dette er at det går lengre tid mellom farsene, og det blir satt opp flere operaer og operetter. Operaene og operettene krevde mer utstyr, som en nå hadde tilgang til. Hva kunne så gjøres av konkrete tiltak for å styrke skuespillernes arbeid og utvikling? Noe som kan ha hatt innvirkning på dette, og som i hvert fall var tenkt slik, var dannelsen av et stipendfond for Den Nationale Scenes kunstnere. Aarseth skriver at overrettssakfører Gran Bøgh tok initiativet til dannelsen av dette fondet i april 1909. Fondet ble reist ved bidragstegning av byens borgere. Dette skulle gi dem anledning til å reise og se dramatisk kunst på andre scener, slik at de kunne lære av andre enn hverandre (Aarseth, 1969, s. 218). På starten av 1900-tallet ble kommunikasjon mer og mer viktig, og mulighetene for reise var større. En kunne nå reise oftere og se mer teater. På bakgrunn av at skuespillerutdannelsen var praksisbasert og ikke teoretisk, er dette fondet et godt eksempel på hva ledelsen kunne tilby sine ansatte som et ledd i deres utviklingen. Det var sannsynligvis ønskelig at teatrets skuespillere skulle holde seg oppdatert, særlig i forhold til hvordan ny

dramatikk skulle spilles, og for ikke å virke ”utdatert” i sammenheng med skuespillere på andre teatret. Sannsynligvis skulle dette fondet, sammen med pensjonsfondet, bidra til å bremse strømmen av bergenske skuespillere til Kristiania, hvor konkurransen var større og mulighetene flere.

Ut i fra en anmeldelse Aarseth refererer til kan det virke som at det er et behov for utvikling hos skuespillerne. Elementer fra den eldre spillestilen ble fort lagt merke til som noe negativt. ”J.F.V. (Johan Fredrik Visnes i Bergens Aftenblad) ser grunn til å håpe at teatersjefen kan virke som en læremester for sitt personale til ”Naturlighed, Moderation, Finhed, Beherskedhed og Selvtugt” (Aarseth, 1969, s. 221). Kritikeren avslører her et utpreget naturlig stilideal, og den tidligere sceneinstruktøren kritiserer enkelte tendenser blant bergenske skuespillere:

Thi dette ”formeget”, denne outreren af en eller anden Egenskab, især en Latterlighed, som vi har saa altformeget af ved Bergens Theater, virker ligesaa ødeleggende paa Illusionen hos Tilskueren, som det virker skadelig paa Skuespilleren selv [...] At de bergenske Skuespillere har været saa fristet til at begaa Overdrivelser ligger deri, at de paa den maade lettest vandt Publikums Applaus. Publikum vilde det simpelthen saaledes, for det levende i den gamle, skjæbnesvangre misforstaaelse, at Komedie var Gjøgl. [...] Den som var en Klovn, han var en Skuespiller, man vidste ikke bedre. Der existerer i den gamle Theater en ligesaa gemytlig som farlig Rapport mellem ”Baasen” og scenen. De hidse hverandre gjensidig op, saa man tilslut ofte befandt sig i et Cirkus og ikke i et Theater. Man er nu flyttet ind i et lyst og luftig og pent Lokale. Lad der ogsaa komme Lys og Luft ind paa scenen, saa den slags Ukrudt ikke kan trives” (Aarseth, 1969, s. 221).<sup>17</sup>

En skal merke seg at dette er meningene til en person, men det tyder ikke mindre på et naturlig stilideal. Visnes bruker blant annet begrepene ”formeget” og ”å begå overdrivelser”, som knyttes opp til teaterspill som hører til den eldre spillestilen. Det komiske og ”latterlige” passer ikke inn på scenen i en virkelighetsillusjon. Det er gjenskapningen av virkeligheten på scenen som er ”god kunst”. Visnes nevner at skuespillerne ofte ble fristet til å begå overdrivelser, fordi det var en måte å vinne publikums applaus på. Det ligger nok mye sant i det at når en skuespiller først fant en måte å få applaus på kunne han glemme alt av regi og instruksjon. Den farlige ”rapporten” mellom scene og sal som Visnes viser til, var

---

<sup>17</sup> Det refereres ikke til noe kilder, men artikkelen sto sannsynligvis på trykk i Bergens Aftenblad like etter 17. September 1909 da forestillingen det siktes til, *Den kjære familie*, ble satt opp.

ødeleggende for virkelighetens frembringelse på scene. Den usynlige fjerde veggen skulle ikke brytes ved at skuespillerne spilte på publikums reaksjoner. Det kommer tydelig frem i samtidige avisartikler og anmeldelser om hva som utgjorde stilidealet innen skuespillerkunsten. Hadde ikke skuespillerne ferdigheter nok til å gjennomføre dette, og opprettholde en virkelighetsillusjon?

I Folkets Avis i februar 1916 kom en anmeldelse på *Hærmændene paa Helgeland* som tar for seg noen negative tendenser i spillestil som ikke oppfylte idealet.

Magda Blancs vakre stemme har ofte været misbrukt til deklamation rettet mot publikum. Det er i høi grad unaturlig naar Hjørdis i 2. Akt aabenbarer sine syner ved havet til publikum istedenfor til Dagny, og naar hun i slutningsscenen later som om Sigurd slet ikke er til for rigtig at kunne glæde tilskuerne med sine planer for livet efter døden. Publikum maa dog ikke være til for dem deroppe paa scenen, uten forsaavidt som det har ret til at høre hvad der blir sagt (en ret som ikke sjelden blir det forholdt ved Den nat. scene). Magda Blancs evner er saa betydelige at man med sorg er vidne til hvordan hun lar sit hang til teatralisk væsen vinde overhaand. Magda Blanc bør, foruten sin stemme, ogsaa skaane sine ansigtsmuskler. Jeg sporer her i grunden samme tilbøielighet til at virke ved rent utvortes midler, som desværre undertiden hos hende virker rent meningsløse, uberettigede fordi de intet grundlag har i skikkelsens sjælsrørelser” (F.G.L., Folkets Avis, 2.02.16, mikrofilm).

Signatur F.G.L. skriver at skuespiller Magda Blanc har et unaturlig spill, da hun blant annet henvender seg til publikum. Kritikken er at den fjerde veggen brytes. I tillegg har hun i følge signatur F.G.L. en hang til et teatralisk vesen med overdrivelse i stemme og mimikk. Dette kan tyde på at stemme og bevegelser fraviker stemme og bevegelse i dagliglivet i for stor grad. Det nevnes også at Blanc bruker rent ytre midler som ikke underbygger rollens ”sjælsrørelser”. For å få frem rollens menneskeskildringen var psykologisk realisme viktig. Altså måtte det til noe mer enn bare en ytre formidling av rollen, som F.G.L. mener at Blanc gjør i denne forestillingen.

I november 1916 var det igjen uttalelser i avisen rundt DNS og dens kunstneriske nivå, skriver Asbjørn Aarseth. Aarseth skriver at kritiker Olav Hoprekstad hadde besøkt Nationaltheatret og skrev nå i Bergens Tidene at den kvalitative avstanden mellom de to teatrene økte. Han mente at det kunstneriske nivået på Den Nationale Scene stagnerte. Han skriver at mens teatret i Bergen før i tiden var landets fremste skuespilleroppdrager, var dets



kunstnerisk-pedagogiske evne nå borte. De yngre skuespillerne viste ikke fremgang; de samme kunstneriske feilene går igjen og de eldre skuespillerne forstenes. På Nationaltheatret er det en egen ro over forestillingene; den skorter det på i Bergen, mente Horpestad (Aarseth, 1969, s. 286). I 1916 var sesongrepertoaret på Den Nationale Scene fremdeles ganske stort. Oppsetningene skiftet raskere her enn på Nationaltheatret, så skuespillerne i Bergen hadde mindre tid på å lære seg en rolle enn de hadde i hovedstaden. Dette var sannsynligvis det største problemet skuespillerne hadde da de skulle spille et nytt stykke.

Octavia Sperati var nå en eldre dame. Det er ikke lett å finne kilder på nøyaktig hvor aktiv hun var de siste årene, eller hvor mange forestillinger hun spilte i. Slik er det heller ikke lett å få tak på hvordan hennes spillestil var, men sannsynligvis skjedde det liten utvikling i hennes stil. I februar 1916 hadde hun 50-års jubileum som skuespiller, og benefisieforestillingen<sup>18</sup> hennes nevnes i alle aviser. Her spiller hun i folkekomedien *Landmandsliv*, og høster stor jubel. At hun var en kjær skuespiller ved scenen kommer tydelig frem fra publikums respons (A.K., Morgensavisen, 23.02.16, mikrofilm).

#### 4.4.1 Octavia Speratis bortgang

22. mars 1918 dør Octavia Sperati etter sykdom. Sperati fikk flere nekrologer og avisartikler skrevet i Bergens aviser etter begravelsen. Skuespiller Aslaug Lie Eide har samlet disse i en utklippbok for sesongen 1917-1918. Denne utklippboken befinner seg i Teaterarkivet. Sperati hylles i samtlige aviser over hvor uløselig knyttet hun var teatret i dets 41 år. Artiklene og nekrologene oppsummerer naturlig nok hennes virke og hennes status ved teatret. I Annonce Tidene 22. mars 1918 sto det følgende om henne:

Det er et stort Galleri av komiske Figurer, som Fruen har skjænket os i Tidens Løb. Men ogsaa i den alvorligere Genren har Fruen tat sit tunge Løft. Hvem mindes ikke de sympatiske, utdypende Karakterroller i Ibsen og Bjørnsons Stykker? Skikkelser som Madam Rundholmen, Lona Hessel, Gina Ekdal, Fru Alving, Juliane Tesman, Aline Solsnes, Rottejomfruen og Fru Borkmann. I det Holberske Repertoire hadde Fru Sperati et specielt Felt, hvor hun bygget paa gode danske Traditioner og derfor naaet høiere end vel nogen norsk Skuespillerinde. Hvormange 100 Roller Fru Sperati i alt har spillet, men som en Maalestok

---

<sup>18</sup> Det var vanlig at skuespillerne fikk benefisieforestillinger ved spesielle jubiléer. Skuespilleren valgte selv ut hvilken forestilling og rolle de skulle spille. Dette var først og fremst en hyllingsaften hvor publikum kom for å hedre skuespilleren.

for hvad hun har ydet nævner vi, at hun bare av norske Digttere har spillet mere end 50 Roller – derav 12 av Holberg, 13 av Ibsen, 8 av Bjørnson samt flere Roller av Gunnar Heiberg, Kielland Lie og vore yngre Forfattere. I et Interview med vort Blad for nogle Aar siden uttalte Fru Sperati bl.a.: Jeg har hat den Glæde at spille med i alle de Ibsenske Stykker, som fremkom her ved Scenen, straks de var utkommet og før de blev spillet i Kristiania. De kan ikke tænke Dem den deilige Følelse at motta en saadan ukjent Rolle som f. Ex Lona Hessel i ”Samfundets Støtter” eller Fru Alving i ”Gjengangere” (Ukjent, Annonce Tidene 22.03.18, Teaterarkivet).

”Med fru Speratis død taper norsk scenekunst en av sine gode gamle støtter og en av dem som endnu bevarte trationen fra en ældre tids kunst og spillemaate”, skriver signatur A.P. i Arbeidet (A.P., Arbeidet, 22.03.18, Teaterarkivet). Dette sitatet underbygger det at Speratis spillestil skiller seg noe fra spillestilen som da (i 1918) var vanlig. Altså har det skjedd en utvikling, som knyttes til samtidsdramatikken. I denne oppgaven har det gjennom analyse blitt forsøkt å finne frem til hennes spillestil ut i fra de kildene som har vært til rådighet. Det viser til at en eldre spillestil med vekt på teaterspill har preget hennes stil. Likevel kan en lett spore hvor mye Sperati ble brukt på scenen i forskjellige stykker, og at hun har vært sett på som en god skuespiller.

At kunsten har tatt en ny vending fra da Sperati startet som skuespiller er nekrologen av Olav Hoprekstad i Bergens Tidene muligens et bevis på.

Hun saa noksaa skeptisk paa den nye retning som Den nationale scene er styret ind i, og de nye kunstneriske arbeidsmaater. Men aldrig var hun skeptisk i sit syn paa nye opgaver. Det var bare det, de kom saa sjelden, baade til hende og til andre. Og som ventelig var, kunde hun vel ikke godt helt forsones sig med den nye maate som man forsøksvis er begyndt at spille Holberg paa. Langt paa vei er man jo endnu ikke kommet med det. Hun fik ikke opleve, at man ogsaa for alvor forsøker at gi baade Bjørnson og Ibsen en anden tolkning end den, deres dramaer fik da de kom frem. Der har historisk lys og historisk kritik endnu ikke formaadd at gi folk nogen anden opfatning end den første og gjængse. De to store digtere hadde længe fordommer mot sig, siden fik de fordommen med sig. Det har de endnu. Naar den blir brutt, kommer fornyelsen over deres dramatiske digting. Dette skulde hun ikke opleve. Det var for hende en lykke. For det hadde nok smertet hende, om man like overfor hende hadde tvilt paa, om hendes samtids kunstneriske opfatning og fremstilling av dette nyklassiske repertoire var det ene rigtige.” (Olav Hoprekstad, BT, 25.03.18, Teaterarkivet).

De nye retningene og arbeidsmetodene til DNS går ikke Hoprekstad inn på hva er. Det er derfor ikke hensiktsmessig å spekulere videre i det i denne oppgaven.

Det siste farvel til Octavia Sperati fant sted i teaterets vestibyle, før likvognen førte henne til Møllendals gravlund. Utenfor teatret og langs veien var det tett med mennesker (Ukjent, BT, 27.03.18, Teaterarkivet). Med hennes død forsvant den siste gjenlevende skuespiller som hadde vært på DNS fra starten av.

#### **4.4.2 Realismen i teatret – på vei ut?**

På bakgrunn av Hoprekstads uttalelse om en ny retning og nye arbeidsmetoder de siste leveårene til Sperati, blir det nødvendig å greie kort ut om noen tendenser i norsk og europeisk teater rundt århundreskiftet. Hvilken direkte endring det får for spillestil og arbeidsmetoder skal jeg ikke gå inn på, da det viker fra oppgavens kjerne.

På slutten av 1800-tallet oppstår forskyvinger bort fra naturalismen. Ute i Europa skjer det på starten av det 20.- århundre et nytt trinn i utviklingen av scenekunst som moderne autonom kunstart, i form av reteatraliseringen. Svingningene i europeisk teater kommer noe senere til Norge. Dette ser en bla med naturalismen i teateret, som Irgens Hansens sceneoppførrelser og Olaf Hanssons spill bærer preg av. Irgens Hansens iscenesettelse er noen år etter Zolas manifest og Antoines oppførrelser. Selv om naturlighet på scenen og realismen i teatret ser ut til å stå sterkt kan en spore meninger om et skifte allerede på slutten av 1800-tallet i Norge. I 1897 gir forfatter Kristian Winterhjem ut boken *Om scenisk kunst*. Han påstår at pendelen nå svinger tilbake, og det er til og med åpenbart, mener han.

Realisme og Naturalisme har gjort sin Tjeneste og kan gaa – saa siger det bedre Publikum i hele Europa. Det er blevet slappet, mattet og kjed af at se alslags Hverdagsproblemer hverdagsligt fremstillede og belyste eller sensationelt tilspidsede til paradoxale Hverdagstragedier. Thi ”mod Skjønhed hungrer Tiden”, og den begynder i Videnskaben, i Literaturen, i Kunsten at spørge efter noget, som heder ”Sjæl” og ”Aand” (Winterhjem, 1897, s. 5).

Winterhjem skriver at skjønnhet og idealer, som ligger gjemt under det hverdagslige, kjedelige slitet, også må få sin plass sammen med det borgerlige repertoaret. Han referer til at

en i Frankrike allerede har begynt å se tilbakeslaget (Winterhjelm, 1897, s. 6). Winterhjelm ser et problem i at den fullstendige virkeligheten aldri kan nås på scenen, i tillegg til at realismens største synd er at den ikke gir publikum mulighet for fantasi utover å godta antydningene om virkelighet som kommer fra scenen. Skuespillerne bruker heller ikke sin fantasi, da han bare etterligner det han har sett. Slik kritiserer Winterhjelm skuespillerkunstens bruk av observasjon som teknikk. Han skriver at realismen oppfordrer til å studere og ettergi seg virkeligheten, og dermed glemmer de gamle skuespillertradisjonene som går ut på å lære seg kunsten og teknikken for å bli sikker i utførelsen av sine intensjoner. Den gamle teknikken var annerledes og mer fullkommen enn den realistiske kunst, skriver Winterhjelm (Winterhjelm, 1897, s. 43). Slik beskriver Winterhjelm at teateret som kunstform må stå i første rekke.

På starten av 1900-tallet kommer det et brudd i europeisk teater. Teateret skulle fremmes som egen kunstform og slik frigjøre seg fra litteraturen. Kritikken av virkelighetsillusjonen og naturalismen i teatret gikk ut på at teatret ikke skulle skjule noe; også fantasiens verden skulle vises, og skjønnhet og idealisering måtte løftes opp. Fremtredende representanter<sup>19</sup> for denne reteatraliseringen var blant annet Adolpe Appia (1862-1928), Edward Gordon Craig (1872-1966) og Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Meyerhold proklamerte at ”teater skal være teatralt”; teater skal være teater – slett ikke ”som i livet” (Kjell Helgheim, 2015, s. 18). Gjennom artikkelsamlingen ”Om teater” gjør Meyerhold rede for at teateret må støtte opp om sin egenart, da publikum har en egen evne til fantasi. Det naturalistiske teatrets grunnprinsipp er nøyaktighet i gjengivelse av naturen (Meyerholdt, 1913, s. 281). Det fører en bort i fra publikums fantasievrne og ønsket om å være medskapende når de møter antydningens kunst. Meyerhold skriver at mange trekkes til teatret nettopp for å oppleve dette mysteriet (Meyerholdt, 1913, s. 285).

På bakgrunn av disse endringene i europeisk teater og i skuespillerkunsten får årene Sperati var ansatt på DNS tendenser av en egenart. Disse årene er preget av å spille opp mot slik en oppfører seg i dagliglivet. Utviklingen gjennom disse årene går ut på større og mindre detaljrikdom i dette spillet. Etter at Zolas begrep om naturalismen blir introdusert i Norge i 1881 blir realisme og naturalisme brukt om hverandre i norsk teater. Likevel er forståelsen av

---

<sup>19</sup> Representantene for retningen reteatralisering får ikke betydning i norsk teater før på 1920-tallet. Verken dem eller Stanislavskis teorier har derfor betydning for perioden 1876-1918, men ses i forhold til forståelseshorisonten jeg tilhører.

virkeligheten på scenen og bruken av detaljer tydelig tilstede. Det er nåtidsdramatikken som i stor grad preger perioden 1876-1918. Nordmenn føler seg hjemme i Ibsens og Bjørnson dramatik, og denne skal vises så virkelighetstro som mulig på scenen. Disse faktorene gjør perioden unik i norsk teaterhistorie, da en ikke finner det igjen i samme grad verken i tiden før eller etter.

I neste kapittel skal jeg analysere to filmklipp. Disse viser en eldre skuespillerpraksis og en teatertradisjon for komediespill. Klippene er fra henholdsvis 1937 og 1963, men er på bakgrunn av den praktiske skuespillertradisjonen relevante for denne oppgaven.

## 5. Analyse av filmklipp

### 5.1 *Over Ævne 1*

Nasjonalbiblioteket, Nationaltheatret 100 års jubileum, Tilgjengelig fra:

[http://www.nb.no/nationaltheatret/jubileum\\_100/](http://www.nb.no/nationaltheatret/jubileum_100/)

Dette filmklippet er valgt ut som et eksempel på en eldre skuespillerpraksis.

Klippet viser Johan Fahlstrøm i *Over Ævne I* av Bjørnstjerne Bjørnson. Det er filmet på Nationaltheatret i 1937. Fahlstrøm spilte presten Sang, og han hadde den samme rollen i åpningsforestillingen i 1899. Det må tas forbehold om at dette klippet sannsynligvis er hentet fra et utdrag eller en monolog Fahlstrøm har holdt, og ikke er et utdrag fra en fullstendig forestilling. Filmklippet er fra 1937, men sannsynligvis viker ikke spillestilen Fahlstrøm har særlig fra da han fremførte rollen i 1899. Dette hevder jeg ut i fra at det ikke kom til noen betydelige teorier for skuespillerkunsten i mellomtiden. På grunnlag av dette er klippet interessant å trekke frem i min oppgave, da jeg mener det kan si noe om hvordan de spilte i perioden 1876-1918.

Fahlstrøm fremfører teksten, men han ”maler” også frem stemning og følelser ved bruk av gestikk og mimikk. Han fremfører trolig bare et utdrag fra stykket, kanskje som en del av et større program under en festaften eller lignende. En kan ikke si noe om spillestil i scenerommet da klippet ikke viser oss at det er etablert et miljø i form av scenografi på scenen. Klippet viser at Fahlstrøms står på forscenen foran det lukkede sceneteppet. Han er vendt mot publikum og det er også dem han henvender seg til. Han beveger ikke bena, han står helt i ro, men armene gestikulerer han med, og ansiktet viser forskjellige uttrykk mens han forteller.

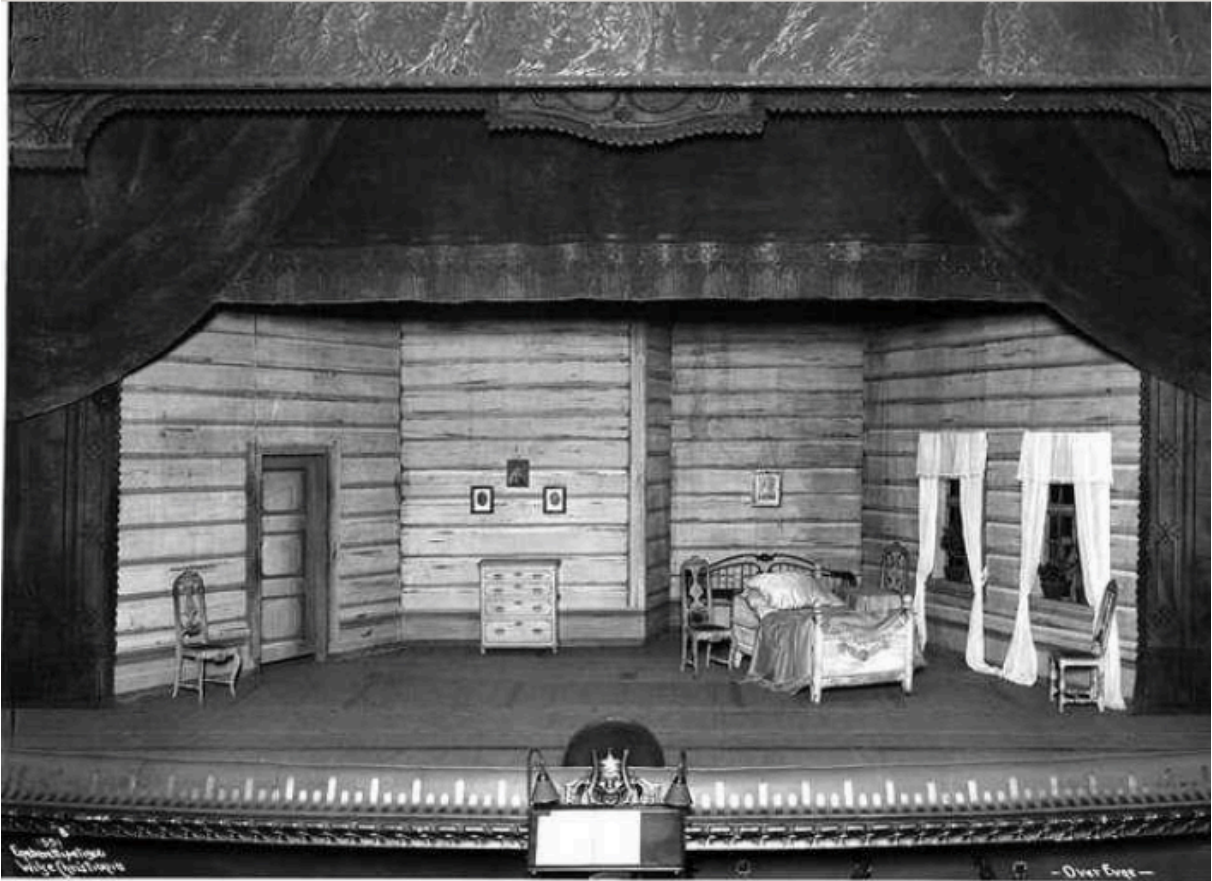
Bevegelsene og gestene han bruker er med på å få publikums interesse og holde på den. Han lager bilder ved hjelp av bevegelser, slik at han visualiserer teksten for oss. Dette kalles ordmaleri; i tillegg til å **bruke** ordet **utfører** han også handlingen som ordet beskriver. Teatraliske og ordmalende gester og mimikk underbygger budskapet som en forklarende og underholdende funksjon. Dette er teaterspill, et virkemiddel hos skuespilleren. Et godt eksempel på det får vi i klippet når han snakker om humlene som surrer rundt, for så å lage summelyd samtidig som at han fører armene fra side til side mens han beveger fingrene. Her

tillegger han også teksten noe, da ”bzzzbzzz” ikke står skrevet i teksten. Det er ingenting i teksten som tilsier bevegelsene han bruker, tonen han legger i stemmen eller det han legger til av lyder. Sannsynligvis har verken tekst eller sceneanvisninger tillagt ham noe av dette, det har han selv gjort i utformingen av rollen. Dette er makten skuespilleren har utover å fremføre en teksten.

Bevegelsene er stemningsskapende og de er ikke retoriske bevegelser. De bygger ikke opp under karakteren i den forståelse av at det er **tekstens** innhold som understrekes med bevegelsene, og ikke karakterens personlighet som kommer frem via dem. Videre i klippet ser vi hvordan Fahlstrøm knytter never og løfter armene når han snakker om ”selvoppholdelsesdriften”, og hvordan ansiktet hans viser glede og lettere overraskelse ved å heve øyenbrynene og lage store øyne mens han ser ut i salen når han forteller at ”de minste forsøkte å strekke hals mot solen de også”. Han henvender seg til en ikke-synlig sidemann når han hever høyre pekefinger i været mens han smiler og lukker høyre øye, for å si noe ”lurt”. Som for å understreke naturens store vidunder strekker han armene opp på slutten av klippet når han snakker om de tusen blomstene. Men dette har igjen ikke noe med karakteren Sang å gjøre, annet enn å vise hans glede. Det sier heller noe om det innholdet som skal formidles gjennom ord og bevegelser. Det er gjennom psykologisk individualisering fremfor bruk av ytre midler at menneskeskildringen kommer frem, med bevegelser som underbygger den gitte karakterens indre.

Scenen klippet er hentet fra starter med at pastor Sang kommer inn og er glad, og så forteller han om hva som møtte ham da han gikk ut etter at regnet endelig hadde stoppet. Det er en lystig skildring av de mange og vakre blomstene han har sett. Det kommer tydelig frem at han er i godt humør (jf. Bjørnson, 1965, s. 33). Som de fleste dramaer kan skuespilleren spille på de mange fasettene i menneskeskildringen gjennom dramaets løp. Denne scenen kan i så måte bygge opp en positiv og glad stemning før en vending eller et fall. Dette er viktig å få frem i forhold til at Sang ikke er en komisk figur, og *Over Ævne I* er ikke en komedie, selv om spillet til Fahlstrøm i klippet preges av overdrivelser i bevegelser og mimikk.

Fahlstrøm var en veldig populær skuespiller. Den spillestilen han hadde var sannsynligvis godt likt hos publikum.



**Bilde 3**

Bildet over viser scenografien til *Over Ævne I* på Nationalteatret i 1906. Selv om en ikke ser scenografien i filmklippet, så var dette den scenografien Fahlstrøm tidligere hadde spilt forestillingen i. Dette bildet har flere likhetstrekk til bildet jeg tidligere analyserte i forbindelse med *Haabet* (jf. s. 74 og 75). Bildet viser et hjem, eller retteresagt et soveværelse, som er relativt sparsommelig innredet. Det skiller seg fra den borgerlige stue, og ligner et arbeiderhjem. Dette er det samme miljøet som vises på bildet av scenen fra *Haabet* på DNS. Slik ser en likhetstrekk i oppførelsene. På bakgrunn av stemningen og miljøet på scenen kan det også være likhetstrekk i hvordan Fahlstrøm spiller i filmklippet og hvordan en kan tenke seg skuespillerkunsten var på DNS i perioden 1876-1918.

## **5.2 Den stundesløse**

Dns.no, Holberg i Bergen. Tilgjengelig fra <http://underside.dns.no/holberg/video2.asp>

Dette filmklippet er valgt ut som et eksempel på komediespill og teatertradisjon.



Filmklippet er fra Ludvig Holbergs forestilling *Den stundesløse*. Klippet heter ”Giftesyke Magdelone” og forestillingen det er filmet fra ble vist på DNS under Festspillene i 1963. Kjell Stormoen i rollen som Peder Eriksen blir forsøkt forført av den giftesyke Magdelone i Doris Johannessens skikkelse. Randi Lindtner-Næss som Pernille.

Doris Johannessen (1886-1981) var ansatt på DNS årene 1905-1908 og 1911-1963 og hun hadde ofte roller innen komediesjangeren (Christian Sandal, 1989d, s. 79). Som ung arbeidet hun i flere år sammen med Octavia Sperati. Med stor sannsynlighet så hun Sperati spille rollen som Magdelone flere ganger. I lyset av en ”mester”-”elev” tradisjon er det interessant å trekke frem dette klippet, da Johannessens spillestil i komedien tenkelig er nærme spillestilen Sperati hadde.

Scenen utspiller seg i en hall. Magdelone befinner seg i bunnen av en trapp, hvor hun øver seg på å si ”Tusen takk”. Tjenestepiken Pernille står i trappen, og bokholder Peder Eriksen står i hallen. Eriksen presenterer en ring for Magdelone. Hennes ansikt uttrykker nervøs oppstemthet, armene utstrakt. Hun tar imot ringen, kysser den og neier dypt mens hun sier ”Å tusen takk!”. Magdelone og Eriksen setter seg ned, hun stadig nærmere han, mens hun puster tungt og prøver å fange blikket hans. Når de sitter og snakker til hverandre er de halvveis vendt inn mot hverandre, men også halvveis ut mot publikum. Den komiske undertonen i forførelsen som utspinner seg tydeliggjøres med bruk av gester og mimikk. Særlig bruker skuespillerne pausen mellom replikkene til sin fordel. Et komisk poeng i en replikk underbygges med komiske blikk eller bevegelser, som vi kan høre gjør at publikum ler mer. Et eksempel på det er når Eriksen spør om han kan ta jomfruen på brystet. Magdelones ansikt viser stor ekstase, og hennes replikk ”Tusen takk” blir dratt ut så en nesten bare hører de lange vokalene. Eriksen bruker lang tid på å ta av seg hanskene, finger for finger, mens han holder blikket på bystene hennes. Denne komiske handlingen, som det ikke står noe om i teksten, utløser en lattersalve i salen. De teatraliske og ordmalende bevegelsene brukt i denne forestillingen er et godt eksempel på teaterspill. Skuespillerne legger noe til teksten, som underbygger budskapet i den og som samtidig har en underholdende funksjon. Dette viser hvilke muligheter som ligger i utformingen av en komisk rolle. Skuespillerne visste hvordan de skulle spille på publikums reaksjoner, og fordi målet var å få dem til å le var de ikke bundet av teksten i like stor grad som i det borgerlige drama.

Det finnes ingen filmklipp av Octavia Sperati på scenen. Doris Johannessens tilknytning til Octavia Sperati og perioden Sperati var på DNS gjør at Johannessens spill i dette filmklippet kan knyttes til Speratis spill. *Den Stundesløse* morer publikum, noe en tydelig hører i klippet, og sannsynligvis er det de samme komiske poengene som har fått publikum til å le uavhengig av oppsettingsår. Tenkelig er det bare mindre forskjeller i spillestilen til Magdelone fra Sperati til Johannessen spilte rollen. Derfor kan Johannessens spill, her dokumentert på film, gi en indikator på hvordan Sperati fremførte samme rolle med teaterspill.

## 6. Oppsummering av analysen

I dette kapitlet skal jeg oppsummere analysen jeg har gjort ved å ta for meg perioden 1876 til 1918. Slik skal jeg kunne konkludere med om skuespillerkunsten har hatt en utvikling i den gitte perioden.

Jeg har i kapitlet "Historisk overblikk" gjort rede for skuespillerkunsten endring ved borgerskapets fremvekst på midten av 1700-tallet. Naturlighet blir et ideal i form av naturlig spill på scenen basert på observasjon. Gjennom 1800-tallet og realismen går utviklingen i retning av at scenekunsten skal gi et uttrykk for virkeligheten. I realismen i teatret blir rommet og detaljene på scenen brukt aktivt for å fremme handlingen i dramaet. Slik blir spillet med elementene og personene på scenen viktigere, fordi en skulle spille slik en ville oppført seg i en lignende situasjon i dagliglivet. Denne utviklingen mot naturlighet på scenen, og at skuespillerkunsten er under en praktisk tradisjon, er hovedelementene som ligger til grunn for skuespillerkunsten i perioden 1876-1918.

Det forekommer ingen fundamentale teoretiske endringer innen skuespillerkunsten i perioden, så utviklingen skjer gjennom praksis. Det er en "mester"- "elev" tradisjon som bygger på at skuespillerne lærer gjennom iakttagelse og samspill med andre skuespillere. På bakgrunn av dette kan jeg konkludere med at filmklippene av Johan Fahlstrøm og Doris Johannessen er relevante for hvordan en kan tenke seg at de spilte på DNS i perioden 1876-1918.

Skuespillerkunstens utvikling kan ses i sammenheng med to faktorer: samtidsdramatikken og skuespillerens rom for utvikling i en praktisk "mester"- "elev" tradisjon.

Utviklingen i skuespillerkunsten som baserer seg på praksisarbeid tar påvirkning fra noen ytre betingelser, som den dramatikken som ble spilt. Teateret står i en litterær tradisjon hvor dramaet er viktig og på mange måter premissgivende for spillestilen. Et teaters repertoar i en bestemt periode må gjenspeile publikums og tidens smak, og gjennom dramatisk sjanger vil det bli lagt noen bestemte konvensjoner for spillet. I avsnittet hvor jeg tok for meg Octavia Speratis skuespillerbakgrunn la jeg frem at syngespill, vaudeviller og farser preget repertoaret

i Norge disse årene. Det var gjennom denne typen komedier Sperati lærte sin profesjon, og som vi har sett var det i de komiske rollene Sperati gjorde størst lykke. Fordi denne sjangeren hadde som mål å more og underholde publikum kunne skuespilleren her legge til fysiske elementer til teksten. Teaterspill, bestående av store bevegelser og tydelig mimikk, kunne skuespillerne supplere med for å underbygge budskapet og gjøre spillet mer underholdene. Det fysiske språket er viktig i komedien, og en kan derfor se denne til forskjell fra andre sjangere hvor skuespilleren måtte holde seg klarere innenfor dramatikkenes rammer og premisser. Skuespillerens kreative arbeid med å legge fysiske uttrykk til teksten i fremførelsen kan på sikt ha påvirkning på utviklingen av kunsten. Likevel, gjennom denne forholdsvis korte perioden jeg har behandlet har det trolig ingen større innflytelse på utviklingen av skuespillerkunsten.

Selv om den fysiske formidlingen i teaterspill gir skuespilleren en friere utførelse av rollearbeidet, som tenkelig kan skape en utvikling i skuespillerkunsten, er det med samtidsdramatikken en kan spore den største endringen i denne perioden. Hovedtendensen er at den dramatiske teksten, og der i forfatterens intensjon, er det som skal formidles. Dramatikken gir retningslinjer for spillet, og med særlig Ibsen og Bjørnsons samtidsdramatikk blir det en utvikling i spillestilen. Den realistiske spillestilen får en ny vending inn i rommet hvor en nå spiller mot hverandre. Virkeligheten på scenen vises i at det spilles i den borgerlige stue, gjennom etableringen av dette miljøet med en forståelse av å gå detaljert frem i skapelsen av det. Slik kan en se at scenografien får en stor betydning for skuespillerne i deres arbeid. Skuespillerne må forholde seg annerledes både i og til rommet og elementene i det. Samtidsdramatikken omhandler borgerskapets hverdag som blir et fokus for skuespillerkunsten. Det er dem skuespillerne skal observere og spille ut på scenen. Handling og rollens holdning får betydning for hvordan rollens følelser kommer til uttrykk, basert på observasjon fra dagliglivet. Den norske samtidsdramatikken ga individuelle karakterer og ikke standardiserte roller. Grunnen til det er fokuset på karakterenes menneskeskildring i handlingen, og her kan en snakke om en psykologisk realisme. Dette gir skuespillerne bedre mulighet for å utvikle karakteren, og det hindrer dem i å bli spesialisert i et bestemt rollelag, noe som kunne skje i dramaer med mer standardiserte roller. Octavia Sperati sier selv at Lona Hessel var hennes favorittrolle med sin dype menneskeskildring (jf. s. 40). Sperati har vært fasinert av rollen og hatt et ønske om å formidle henne gjennom sin egen tolkning av rollen.

Med Gunnar Heiberg som teaterleder sporer jeg den første personen på DNS som ønsker å legge forholdene til rette for en endring av spillestil. Han mente at den moderne samtidsdramatikken krevde en moderne, realistisk spillestil. Dramatikken krevde et naturlig spill, og han ville først og fremst arbeide for et bedre samspill og en mer naturlig språkføring på scenen for å få dette til. Kjernen i Heibergs teatersyn var den psykologiske menneskefremstillingen, som gjennom hans instruksjon får betydning av et spill med en reduksjon av det dagligdagse handlingsmønsteret på scenen. Det var menneskeskildringen som var interessant å få frem, og det måtte skuespillerne arbeide med gjennom en psykologisk individualisering av rollen. Det skiller seg fra en ytre-fokusert skuespillerkunst, selv om skuespillerne tok inspirasjon av observasjon og gjennom et ytre perspektiv. Dette blir tydelig i Speratis utforming av rollen Gina Ekdal, slik det kommer frem i avisannonsene. Gjennom en iakttagelsesteknikk av lignende mennesker og situasjoner som hun var kjent med utformet hun rollen. Det kan tenkes at jo bedre skuespilleren kjente til lignende handlinger og situasjoner, jo bedre ble utformingen og utførelsen av rollen. Det kan ha vært tilfellet med Sperati, da Gina Ekdal ble en av hennes beste roller.

Heibergs bakgrunn hadde stor påvirkning på hans teatersyn og arbeid på DNS. Han hadde sett mye teater i utlandet og blitt presentert for en ny realistisk spillestil. I tillegg hadde han omgått Henrik Ibsen. Alt dette tok han med seg i sitt arbeid, og gjorde at han satte strenge krav til den kunstneriske fremførelsen. Ikke minst fikk hans instruktørarbeid stor innflytelse på DNS. Med instruktøren får forestillingen en person som ser det hele utenfra scenen. Med hans instruksjoner settes de enkelte delene sammen til et hele, og gir forestillingen en enhetstone. Dette skaper en jevnere forestilling uten at enkelte skuespilleres spill dominerer. Skuespillerne må innordne seg etter helheten i et ensemblespill, og dette kan en se en konkret effekt av ved instruktørens aktive arbeid.

Til tross for Gunnar Heibergs arbeid som instruktør og teaterleder årene 1884 til 1888, er det grunn til å tro at fokuset på ensemblespill og helhetsvirkning ikke opprettholdes i like betydelig grad. Grunnen til det er Irgens Hansens uttalelser om ”stjernespill” når han ankommer teateret i 1890 (Broch, 1975, s. 141-142). Han ser at DNS har en tendens til å bygge på stjerner, altså lar enkelte skuespilleres begavelser komme fremfor ensemblespillet. Irgens Hansen blir den neste personen av betydning i perioden som gjennom instruktørarbeid får innvirkning på spillestilen da skuespillerne må underordne seg helhetsvirkningen. Med ham kan jeg spore et nytt skjerpet fokus for naturlig spillestil, da han mener at all kunst burde

ha som mål å vise et utilslørt bilde av virkeligheten (Broch, 1975, s. 22-23). Som Heiberg vil Irgens Hansen unngå standardiserte karakterer. For at karakterene skulle være interessant måtte de ha noe til felles med det virkelige mennesket og slik kunne eksistere hver for seg og i en logisk sammenheng. Irgens Hansens iscenesettelse bar preg av at skuespillerne skulle bevege seg i scenerommet slik de ville gjort i en stue med fire vegger, og forholde seg til medspillerne slik de ville forholdt seg til medmennesker i hverdagen. Et eksempel på dette fokuset kommer i at han kunne la skuespillerne spille med ryggen mot publikum. Dette var ikke usansynlig noe Irgens Hansen hadde sett hos André Antoinés i Frankrike, da han var der i 1887 til 1889. Disse årene kjennetegnes som naturalismens epoke, og Antoine grunnla sin naturalistiske scene, Théâtre Libre, i 1887. Med Irgens Hansen vektlegges en større grad av troverdighet på scenen.

Olaf Hansson videreførte troverdigheten på scenen i sine to perioder som teatersjef på DNS. Med sin bakgrunn som skuespiller hadde han en annen tilnærming til instruksjonen. Han forsto godt hvordan spillet på scenen fungerte, og visste å bruke scenerommet på en måte som var lik dagliglivet. Denne naturligheten konkluderes med fra utsagnet om at han var Norges første skuespiller som vendte ryggen til publikum (jf. s. 71). Det var to gode kunstneriske og økonomiske perioder under Hansson som sjef. I hans andre periode kommer det frem, gjennom hans repertoarvalg, at han ville forene det populære og den nyttige kunsten. Dette var kanskje løsningen på teaterets repertoarpolitikk i vanskelige tider, med håp om kunstnerisk holdbarhet. Teaterets økonomiske forhold kan slik ses på som faktor i den kunstneriske utviklingen. Som jeg har vært inne på i delkapittel 4.3.8 om debatten om teatrets repertoar og økonomi var debatten om at teatret skulle lede publikums smak ikke alltid forenelig med publikums ønske om å la seg behage.

På slutten av 1800-tallet kan en i europeisk teater stadfeste et brudd med realismetradisjonen. En ser en reaksjon på naturalismen og det dagligdagse, og en får starten på det teatrale teater. Endringene kommer blant annet med Appia, Craig og Meyerholdt, teatermenn som alle ønsker å distansere teatervirksomhetene fra forfatteren. På Den Nationale Scene i Bergen i årene 1876-1918 finner jeg ingenting som tyder på innflytelse fra disse tendensene som har påvirkning på skuespillerkunsten her. Skuespillerne og instruktøren var i stor grad underlagt en litterær tenkning, og det skjer ikke noe brudd med det i denne perioden.

Gjennom avisinnlegg og anmeldelser har jeg funnet mange eksempler på at det troverdige og en naturlig spillestil var idealet på scenen. Den gammeldagse spillestilen jeg til tider refererer til er knyttet til en mindre realistisk og naturlig spillestil. En kritikk av retoriske tendenser og et deklamatorisk språk kommer blant annet frem i kritikken av Michelsen i *Kongsemnerne* (jf. s. 43). Anmeldelsen av *Karen Bornemann* trekker derimot frem et vellykket spill hvor hovedrollene fremsto som sanne, levende mennesker, fri for teatereffekter og båret av ekte menneskelig forståelse (jf. s. 81). Noen av kritikkene av Sperati som jeg har valgt ut sier noe om hvilken spillestil som **ikke** var ønskelig og som vek fra kravet om naturlighet på scenen. Ord som beskrev dette spillet var blant annet ”affekterende bevegelser”, ”teater” og ”teatralsk”, forstått negativt som overdrivelser i spillet (om hennes spill i hhv. *Peer Gynt* jf. s. 76 og *John Gabriel Borkman* jf. s. 72).

Ved å ha tatt for meg årene 1876-1918 ser jeg at noen av forholdene på DNS kan ha vært til hinder for skuespillerkunstens utvikling. Av disse mener jeg at tiden, eller tidspress, spiller en stor rolle. Kort prøvetid og et hyppig skiftende repertoar gav liten tid for skuespillerne å sette seg inn i rollen og stykkets handling. Foruten samtidsdramatikken er de ytre forholdene en forutsetning for at det kan skje en utvikling i skuespillerkunsten.

Avslutningsvis vil jeg igjen påpeke at hovedtendensen i perioden er naturlighet på scenen. Forfatterens intensjon som ligger i det dramatiske verket krever dette. Utviklingen i skuespillerkunsten skjer i skuespillernes søken etter å formidle teksten på en kunstnerisk, og samtidig virkelighetsnær måte. Det ligger kanskje også en forventning hos dramatikerne om at skuespillerne har forutsetninger til å formidle hans budskap og intensjon. Uten en teoretisk skolering må dette skje hovedsakelig ved hjelp av en instruktør og arbeidet sammen med andre skuespillere. Samtidsdramatikken tvinger dermed skuespillerkunsten til en endring, men forholdene gjør at denne endringen skjer sakte. Likevel kan jeg konkludere med at det er en forskjell i utøvelse av skuespillerkunsten gjennom årene 1876-1918. Fokuset i en virkelighetsnær fremførelse går fra en ytre-fokusert skuespillerkunst til en psykologisk-realistisk spillestil. Det vises ved at handlingene og bevegelsene på scenen nedtones til fordel for en psykologisk individualisering ved fremstillingen av en karakter.

## Litteraturliste

Aarseth, A. (1969) *Den nationale scene 1901-31*, Gyldendal norsk forlag, Oslo

Anker, Ø. (1968) *Scenekunst i Norge fra fortid til nutid*, Studier i Norge, Oslo

Benedetti, J. (2001) *David Garrick and the birth of modern theatre*, Methuen, London

Benedetti, J. (2007) *The Art of the Actor*, Routledge, New York

Bergman, G.M. (1966) *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, Bonnier, Stockholm

Bjørnson, B. (1965) *Over Ævne*, Gyldendal norsk forlag, Oslo

Broch, K. (1975) *En analyse av Irgens Hansens teaterkritikk. Hovedoppgave, vår 1975*, Universitetet i Bergen, Bergen

Broch, K. (1994) *Komedianter og kremmere*, Alma Mater, Bergen

Bøgh, G. (1906) "Det nationale repertoire i 30 aar" i Bøgh G. (red.) (1906) *Lidt om Bergensk Scenekunst, Festhæfte ianledning af Den Nationale Scenes 30-aarsjubilaum*, John Griegs forlag, Bergen

Carlson, M. (1972a) *The German stage in the nineteenth century*, Scarecrow Press, Metuchen N.J

Chinoy, H. K. og Cole, T. (edit.) (1995) *Actors on Acting*, Three Rivers Press, New York

Christiansen S. (1975) *Klassisk skuespilkunst*, Akademisk Forlag, København



- Erbe, B. (1976) *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater*, Universitetsforlaget, Kristiansand
- Heiberg, G. (1972) *Artikler om teater og dramatikk*, H. Aschehoug & CO, Oslo
- Helgheim, K. (red.) (2015) *Realisme og teatralitet*, Solum Forlag, Oslo
- Hill, J. (1755) *The Actor or, a treatise on the art of playing*, R. Griffiths, at the Dunciad, in St. Pauls Church-yard
- Ibsen, H. (1902) ”Samfundets støtter” i *Henrik Ibsen Samlede Verker*, Den norske Bokklubben, Oslo/Gjøvik
- Losnedahl, K.G. (1989) *Christian Sandal og 16 store samtidige scenekunstnere i Bergen*, Den Nationale Scene, Bergens Teatermuseum, Bergen
- Marker, J.F, og Marker, L-L. (1996) *A history of Scandinavian theatre*, Cambridge university press, Cambridge
- Meyerholdt, V. (1913) ”Om teater” i Helgheim, K. (red.) (2015) *Realisme og teatralitet*, Solum Forlag, Oslo
- Nygaard, J. (1992) *Teatrets historie i Europa*, del 2 teatret fra 1750 til 1900 det offisielle teatret, Spillerom, Oslo
- Nygaard, K. (1975) *Gunnar Heiberg teatermannen*, Universitetsforlaget, Sarpsborg
- Patterson, M. (1990) *The first German theatre*, Routledge, New York
- Platou, V. (1906) ”Henrik Ibsen og Bergens teater, et tilbakeblik etter delvis utrykte kilder ved Valborg Platou” i Bøgh G. (red.) (1906) *Lidt om Bergensk Scenekunst, Festhæfte ianledning af Den Nationale Scenes 30-aarsjubelæum*, John Griegs forlag, Bergen

- Trolie, T. (2005a) *Fra sublim kunst til konseptkunst*, Universitetet i Bergen, Bergen
- Trolie, T. (2005b) *Skuespillerkunst i kontekst*, HøyskoleForlaget, Kristiansand
- Trolie, T (2014) ”Skuespilleren Michael Rosings forutsetninger for møtet med parisisk teater i 1788: Brytning mellom nytt og gammel”, i Tjønneland, E. (red.) (2014) *Kritikk før 1814, 1700-tallets politiske og litterære offentlighet*, Dreyers forlag, Oslo
- Sandal, C. (1989a), ”Fredrik Garmann”, i Losnedahl, K.G. (1989) *Christian Sandal og 16 store samtidige scenekunstnere i Bergen*, Den Nationale Scene, Bergens Teatermuseum, Bergen
- Sandal, C. (1989b), ”Octavia Sperati – Rosa Asmundsen – Albert Bøgh”, i Losnedahl, K.G. (1989) *Christian Sandal og 16 store samtidige scenekunstnere i Bergen*, Den Nationale Scene, Bergens Teatermuseum, Bergen
- Sandal, C. (1989c), ”Magda Blanc”, i Losnedahl, K.G. (1989) *Christian Sandal og 16 store samtidige scenekunstnere i Bergen*, Den Nationale Scene, Bergens Teatermuseum, Bergen
- Sandal, C. (1989d), ”Doris Johannessen”, i Losnedahl, K.G. (1989) *Christian Sandal og 16 store samtidige scenekunstnere i Bergen*, Den Nationale Scene, Bergens Teatermuseum, Bergen
- Sperati, O. (1911) *Teatererindringer*, Gyldendalske boghandel nordisk forlag, Kristiania
- Sperati, O. (1916) *Fra det gamle Komediehus*, Gyldendalske boghandel nordisk forlag, Kristiania
- Ulriksen, S.S. (1976) ”Forord” i Diderot, D. (1830) *Paradoks om skuespilleren*, Solum Forlag, Norge
- Uten navngitt forfatter (Kirsten Broch?) (2009), *Hundre år på Engen*, Den Nationale Scene, Bergen

Wiers-Jenssen, H. og Nordahl-Olsen J. (1926) *Den Nationale Scene 1876-1901, De første 25 aar*, John Griegs Forlag, Bergen

Winterhjelm, K. (1897) *Om den sceniske kunst*, Alb. Cammermeyers Forlag, Kristiania og Kjøbenhavn

Zola, E. (1881) ”Naturalismen på teatret” i Helgheim, K. (red.) (2010) *Visjoner om teater, franske teorier og manifeste på 1800- og 1900-tallet*, Unipub, Oslo

### Internett

Carlson, M. (1972b) ”Montigny, Laube, Robertson: The Early Realists” i *Educational Theatre Journal Vol. 24, No. 3* s. 227-236, *Jstor*, Tilgjengelig fra:  
[http://www.jstor.org/stable/3205892?origin=crossref&seq=3#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3205892?origin=crossref&seq=3#page_scan_tab_contents).  
Hentet: 01.05.15

Ukjent, (1877), anmeldelse i Bergens Tidene 3. Desember 1877, No. 281, 10. Aarg. I *Nasjonalbiblioteket, alt om Henrik Ibsen*, Tilgjengelig fra: <http://ibsen.nb.no/id/11159475.0>.  
Hentet: 02.02.15

G.A.D, (1885) ”Vildanden” anmeldelse i Bergens Tidene 14. Januar 1885, *Nasjonalbiblioteket, alt om Henrik Ibsen*, Tilgjengelig fra: <http://ibsen.nb.no/id/28141.0>.  
Hentet: 12.03.15

Ukjent (1885) anmeldelse i Bergens Aftenblad 13. Januar 1885 (No. 1528), *Nasjonalbiblioteket, alt om Henrik Ibsen*, Tilgjengelig fra: <http://ibsen.nb.no/id/106186.0>,  
Hentet: 23.03.15

Aarseth, A. (ukjent år) ”Innledning til Vildanden, bakgrunn”, *Henrik Ibsens skrifter*, Tilgjengelig fra: [http://ibsen.uio.no/DRINNL\\_Vi|intro\\_background.xhtml](http://ibsen.uio.no/DRINNL_Vi|intro_background.xhtml). Hentet: 23.03.15

Ukjent, (1890), *Gengangere* på Den Nationale Scene i Bergen anmeldt i Bergens Tidene 4. Desember 1890 (No. 400, 23de Aarg.), *Nasjonalbiblioteket, alt om Henrik Ibsen*, Tilgjengelig fra: <http://ibsen.nb.no/id/11191030.0>. Hentet: 04.04.15

-Ib- (1890) *Gengangere* på Den Nationale Scene i Bergen anmeldt av signatur –Ib- i Bergens Aftenblad og Bergens Adressecontours Efterretninger 4. Desember 1890 (No. 3388, 126de Aargang), *Nasjonalbiblioteket, alt om Henrik Ibsen*, Tilgjengelig fra: <http://ibsen.nb.no/id/11191031.0>. Hentet: 03.04.15

Hartvedt, G.H. og Skreien, N. (2009) ”Kinoer og kinodrift”, *Bergen byleksikon*, Tilgjengelig fra: <http://www.bergenbyarkiv.no/bergenbyleksikon/arkiv/1425003>. Hentet: 21.04.15

### **Utklippbøker i Teaterarkivet:**

Ukjent signatur og avis, ”Theater”, 12.12.78, i utklippbok merket ”Bergensposten og Bergenstidende og Bergensposten 1876-1879 og Cettis elevskole 1870” Teaterarkivet

Ukjent signatur og avis, ”kritikk Svend Dyrings hus”, 01.06.79, i utklippbok merket ”Bergensposten og Bergenstidende og Bergensposten 1876-1879 og Cettis elevskole 1870” Teaterarkivet

Ukjent signatur og avis, ”kritikk Kongsemnerne”, 06.02.79, i utklippbok merket ”Bergensposten og Bergenstidende og Bergensposten 1876-1879 og Cettis elevskole 1870” Teaterarkivet

Signatur G.A.D, ”kritikk Det Ny System”, Bergens Tidene 28.04.86, i Irgens Hansens utklippbok merket ”Bergen Nationale Scene kritiker og andre Bilag 1890-91 + 1891-92+1892” Teaterarkivet

Ukjent signatur og avis, ”kritikk Preciosa (1)”, november 1891, i Irgens Hansens utklippbok merket ”Bergen Nationale Scene kritiker og andre Bilag 1890-91 + 1891-92+1892” Teaterarkivet

Ukjent signatur og avis, ”kritikk Preciosa (2)”, november 1891, i Irgens Hansens utklippbok merket ”Bergen Nationale Scene kritiker og andre Bilag 1890-91 + 1891-92+1892” Teaterarkivet

Ukjent signatur, ”kritikk Gengangere”, Bergens Tidene 10.12.91, i Irgens Hansens utklippsbok merket ” Bergen Nationale Scene kritikere og andre Bilag 1890-91 + 1891-92+1892” Teaterarkivet

Signatur –lb-, ”kritikk Gengangere”, Bergen Aftenblad 10.12.91, i Irgens Hansens utklippsbok merket ” Bergen Nationale Scene kritikere og andre Bilag 1890-91 + 1891-92+1892” Teaterarkivet

Ukjent signatur, ”nekrolog Octavia Sperati”, Annonce Tidene 22.03.18, fra skuespiller Aslaug Lie Eides utklippsbok for sesongen 1917-18, Teaterarkivet

Signatur A.P., ”nekrolog Octavia Sperati”, Arbeidet 22.03.18, fra skuespiller Aslaug Lie Eides utklippsbok for sesongen 1917-18, Teaterarkivet

Hoprekstad, O, ”nekrolog Octavia Sperati”, Bergens Tidene 25.03.18, fra skuespiller Aslaug Lie Eides utklippsbok for sesongen 1917-18, Teaterarkivet

Ukjent Signatur, ”nekrolog Octavia Sperati”, Bergens Tidene 27.03.18, fra skuespiller Aslaug Lie Eides utklippsbok for sesongen 1917-18, Teaterarkivet

Regibok, merket Regie-Bog no. 3, Teaterarkivet

### **Mikrofilm:**

Ukjent signatur, ”Theater”, Bergens Adressecontours Efterretninger, 13.01.85

Ukjent signatur, ”Fælles sag”, Bergensposten, 3.11.90

Ukjent signatur, ”John Gabriel Borkman”, Bergens Tidene, 2.12.01

Signatur Hj. Chr., ”Haabet”, Bergens Tidene, 2.12.01

Signatur –lb-, ”Haabet”, Bergen Aftenblad, 4.12.01

Signatur Hj. Chr., ”Haabet”, Bergens Tidene, 4.12.01

Signatur Gr.B., ”Peer Gynt”, Bergens Tidene, 30.11.03

Signatur –lb-, ”Peer Gynt”, Bergens Aftenblad og Bergens Adressecontoirs Efterretninger, 30.11.03

Signatur J.R., ”Paa jagt efter aarsagen”, Bergens Tidene, 23.10.07

Signatur Gr.B., ”Theater”, Bergens Tidene, 11.02.08

Signatur V.P., ”Karen Bornemann”, Bergens Aftenblad og Bergens Adressecontoirs Efterretninger, 11.02.08

Signatur V.T., ”Karen Bornemann”, Morgenavisen, 11.02.08

Signatur A.P., ”Karen Bornemann”, Arbeidet 11.02.08

Signatur Gr.B., ”Karen Bornemann”, Bergens Tidene, 11.02.08

Signatur V.P., ”Johan Ulfstjerna”, Bergens Aftenblad og Bergens Adressecontoirs Efterretninger, 04.04.08

Signatur V.T., ”Johan Ulfstjerna”, Morgenavisen 04.04.08

Signatur V.P., ”Tvillinger”, Bergen Aftenblad, 27.05.09

Signatur F.G.L., ”Utfyldende bemerkninger om opførelsen av ”Hærmændene” paa Den nationale Scene”, Folkets Avis, 02.02.16

Signatur A.K., ”Landmandsliv”, Morgensavisen, 23.02.16

## **Bidliste**

Bilde 1: Scene fra *Gengangere*, 1890-1891 Den Nationale Scene. Fotografi fra Brødrene Larm i Den Nationale Scene (1902) *Sprede billeder fra Bergens Nationale Scene i de forløbne 25 aar*, John Griegs forlag, Bergen, side 50.

Bilde 2: Scene fra *Haabet*, 1901-1902 Den Nationale Scene. Fotografi fra Brødrene Larm i Den Nationale Scene (1902) *Sprede billeder fra Bergens Nationale Scene i de forløbne 25 aar*, John Griegs forlag, Bergen, side 53.

Bilde 3: Scene fra *Over Ævne I*, 01.07.1906 Nationaltheatret. Fotografi av Anders Beer Wilse. Nasjonalbiblioteket. Tilgjengelig fra: [http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_foto\\_NF.WB\\_01551](http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_foto_NF.WB_01551)