

Teatermaskens former og funksjoner

- en maskehistorie



Tone Cronblad Krosshus

Masteroppgave i teatervitenskap

vår 2008

ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo

Forord

Jeg skal snart sette siste punktum for denne oppgaven og tiden er inne for å takke alle de som på hver sine måter har hjulpet meg i denne prosessen.

Først vil jeg takke veilederen min, Live Hov, for hennes varme vesen og faglige dyktighet. Jeg har alltid kommet oppstemt ut etter dine veiledningstimer. Du har gitt meg tilbake troen på oppgaven når jeg har vært usikker, og med din genuine interesse for temaet mitt har du gjort meg stolt over oppgaven min.

Jeg vil også takke Synnøve des Bouvrie som har svart både hyggelig og utfyllende på alle mail hun har fått, selv om spørsmålene til tider kanskje var litt mange. Takk også til Anne Helgesen for tips om middelalderlitteratur.

Takk til Hege som på sin reise i Latin Amerika har tatt seg fri fra strand- og jungelliv for å oppsøke steder med internettforbindelse, slik at vi har kunnet diskutere maskens poetiske formspråk. Du har hele tiden hatt tro og interesse på oppgaven min, og hjulpet meg å sortere tankene mine, som til tider har vært ganske så rotete. Ditt ”nærvær” har vært avgjørende.

Takk også til Lisa som har gjort hver morsomme, og mindre morsomme, skrive dag til en lærerik opplevelse. Dine pastiller, søkerkunnskaper på nettet, akademiske dyktighet, teatrale interesse, engasjement og humor har gjort Blindern til et veldig lærerikt og godt sted.

Til slutt vil jeg takke Jon Magnus og Astrid, som ikke bare har holdt ut med meg de siste månedene, men som har oppmuntret og støttet meg på hver sine måter. Din godhet og evne til å få meg til le, Jon Magnus, og din ekstreme positive og lekne holdning til verden, Astrid, gjør livet godt og lett å leve, selv i en stressende mastersituasjon.

Tusen takk til dere alle sammen. Dette hadde jeg ikke klart uten dere.

Innhold

1.0 Innledning.....	6
1.1 Et utgangspunkt.....	6
1.2 Problemstilling	7
1.3 Teatermasken: en begrepsavklaring	8
1.3.1 Maske	8
1.3.2 Teater.....	9
2.0 Teori, metode og litteratur.....	12
3.0 Teatermasken som dramatisk virkemiddel	17
3.1 Teatermaskens psykologiske aspekt.....	17
3.2 Teatermasken som form.	18
3.3 Teatermasken og skuespilleren	20
3.4 Teatermaskens dramatiske funksjoner	22
3.5 Oppsummering	24
4.0 Masker i antikkens teater.....	25
4.1 Den greske antikken	25
4.1.1 Det greske teateret i en offentlig kontekst:.....	25
4.1.2 Teatermasken i det greske teateret	26
4.1.3 Maskens form i den greske antikken.....	27
4.1.4 Maskens funksjon.....	29
4.1.4.1 Maskens rituelle funksjon	29
4.1.4.2 Maskens praktiske funksjon	30
4.1.4.3 Maskens dramatiske funksjon	32
4.1.5 Antikkens krav om etterligning.....	34
4.1.6 Den greske antikken etter 400 f.kr	34
4.2 Den romerske antikken.....	36
4.2.1 Teatermaskens form i den romerske antikken.....	37
4.2.2 Den romerske maskens funksjon.....	38
4.3 Oppsummering	38
5.0 Masker i middelalderen.....	40

5.1 Maskeringsformer i middelalderen	40
5.1.1 Folkelig maskering i middelalderen	41
5.1.1.1 Mumming	42
5.1.1.2 Karneval	44
5.1.2 Teatermaskering i middelalderen	47
5.1.2.1 Mysterispillet	47
Gud som maske	49
Djevelen som maske	51
5.1.2.2 Gjøglerne med og uten maske	53
5.2 Oppsummering	54
6.0 Italiensk renessanse	55
6.1 Commedia dell'arte	55
6.2 Maskene i Commedia dell'arte:	57
6.3 Maskens funksjon i commedia dell'arte:	58
7.0 Modernismen og masker	62
7.1 Reteatralisering	62
7.1.1 Østens maskeformer som inspirasjon for et nytt vestlig teater	63
7.1.2 Alfred Jarry og den maskerte <i>Kong Ubu</i>	67
7.1.3 Edward Gordon Craig og <i>The Mask</i>	70
7.1.5 Vsevolod Meyerhold og den teatrale masken	75
7.1.7 Jacques Copeau og <i>the noble mask</i>	78
7.1.8 Oppsummering	80
7.2 Dadaismen og masker	81
7.3 Senmodernismen og masker	84
7.3.1 Antonin Artaud og den metafysiske masken	85
7.3.2 Bertolt Brecht og den fremmedgjørende masken	87
7.3.3 Oppsummering	90
7.4 Videreføring av maskebruk fra modernismen	91
7.4.1 Jacques Lecoq og <i>École Internationale de Théâtre</i>	91
7.4.2 Ariane Mnouchkine og <i>Théâtre du Soleil</i> : den politiske og teatrale maske	97
7.4.3 <i>Hemliga masker</i> av My Walther og Suzanne Osten	101
7.4.4 Oppsummering	105

8.0 Postmodernismen og masken	106
9.0 Teatermasken i dag.....	112
10.0 Avslutning	114
10.1 Teatermaskens form i et teaterhistorisk perspektiv.....	114
10.2 Organisk og skematisk fremtilling av masken i et historisk perspektiv.....	116
10.3 Maskens funksjon i et teaterhistorisk perspektiv	117
10.4 Hvor går veien videre?	118

1.0 Innledning

1.1 Et utgangspunkt

Våren 2004 tok jeg faget Maskespill på Høgskolen i Oslo der jeg lærte å designe og spille med masker. Jeg ble i mitt første møte med masker opptatt av maskens dialog med publikum, som jeg oppfattet som en umiddelbar kommunikasjon der her-og-nå-aspektet ved teateret ble særlig betont. Mitt praktiske forhold til masken vekket en teaterhistorisk nysgjerrighet og det ble klart for meg at teatermasken hadde vært en del av vårt vestlige teater helt fra teateret som kunstform utviklet seg i antikken. Jeg var med mitt maskearbeid et ledd i en maskehistorie som antagelig startet i det menneskeheten etablerte seg og som ble satt inn i en teaterkontekst for ca 2500 år siden. Maskens tilstedeværelse i teaterhistorien understrekes med at tragedie- og komediemasken er blitt stående som selve symbolet på teateret. Jeg ønsket å fordype meg i teaterets maskehistorie, men oppdaget raskt at det ikke fantes mye litteratur om teatermasker å fordype seg i. I masketeoretisk sammenheng er det den antropologiske masken som dominerer, og bruk av maske er noe mange særlig forbinder med ikke-vestlige kulturer.

Selv om det kan virke som det er en allmenn oppfatning at nåtidens vestlige samfunn er en maskefattig kultur, er dette ikke hele sannheten. For det første er karnevalskulturen, med masken som selvfølgelig uttrykksform, en levende masketradisjon i mange europeiske byer som for eksempel Venezia, Viareggio, Nice, Mainz, Düsseldorf, Köln og Binche. Andre godt bevarte masketradisjoner, som fremdeles er en naturlig del av vår vestlige kultur, er for eksempel julebuk og Halloween. Ulike former for maskering eksisterer ikke bare gjennom bevarte tradisjoner. Underholdningskulturen er på flere områder preget av masker i for eksempel idretten, tegneserier og i musikkindustrien. I idretten er maskeringen en selvfølgelig del av noen sportsgrener som for eksempel ishockey, rugby og fekting. Her fungerer maskeringen som en beskyttelse, men den kan også tolkes til å ha en sportsspesifikk funksjon. En ”rugbymaske” er i første omgang til beskyttelse, men anonymiteten den gir og dens ”aggressive” design åpner samtidig opp for et rått og pågående spill som er en viktig del av en rugbykamp. I tegneserier anvendes det mange maskeringer. Superhelter som for eksempel Spiderman, Batman og Fantomet bærer maske og mye av spenningen i disse historiene er direkte knyttet til disse heltenes maskering. Masken er også en viktig del av ”imaget” hos

mange musikere. Særlig er heavyrock¹ og heavymetall² kjent for mange band der maskeringen er en helt vesentlig del av det helhetlige imaget.³ Ut fra de nevnte eksemplene ser vi en variert anvendelse av masker i vår egen tids vestlige kultur, også utenfor teateret.

Ser vi nærmer på teaterhistorien ser vi at masker har vært anvendt gjennom det meste av historien, frem til vår egen tid. Masker har vært en viktig del av antikkens teater, middelalderen, renessansen og modernismen, men også i dag, på 2000-tallet, settes det opp teaterstykker der masken er et viktig kunstnerisk virkemiddel. Vegard Vinge/Ida Müllers produksjoner av *Et dukkehjem*⁴ og *Gjengangere*⁵ er et eksempel på forestillinger i Norge i dag der alle skuespillerne anvender masker. Flere kritikere påpeker at disse forestillingene har skapt sin helt egen dramaturgi, form og estetikk, som står i opposisjon til det norske teateret generelt, da særlig Nasjonalteatret. Elisabeth Leinslie beskriver *Gjengangere* som en protest mot dagens norske teater på *danseinfo.no* og sier: ”Det har sterk klangbunn i avantgardetradisjonene, og det nærmest kveler seg selv i skriket etter en teaterrevolusjon.”⁶ Det er her interessant å merke seg at Vegard Vinge/Ida Müllers, som i flere teateranmeldelser blir betegnet som Norges mest avantgardiske teaterkunstnere anno 2007, bruker maske som et av sine faste virkemiddel. De viderefører dermed en vestlig teatertradisjon som vi i denne oppgaven skal se har vært en betydelig del av vårt teater i 2500 år.

1.2 Problemstilling

Med en forståelse av at teatermasken ikke er særlig vektlagt i teaterhistorisk litteratur,⁷ ønsker jeg i denne oppgaven å rette fokuset på teatermaskens historie. Jeg vil følgelig se på teaterhistorien ut fra et maskeperspektiv ved å fremheve de ulike aspektene ved bruk av

¹ *Kiss* er et eksempel på et heavyrockband der musikerne i bandet hadde hver sin maske. Deres popularitet på 80-tallet førte til at mange av deres fans i hele verden kopierte sin favorittmusikers maske på konsertene deres.

² Heavymetall er den musikk sjangeren som er mest kjent for sitt maskebruk. For eksempel *Mortiis* og *Slip Knot* bruker masken i sin mørke og teatrale uttrykksform.

³ De senere årene har det også oppstått maskerte musikere innenfor den elektroniske musikken. *The Toxic Avenger* og *The Knife* tilhører den elektorniske sjangeren og er kjent for å ha skapt mystikk rundt deres personer og deres musikk pga av en konsekvent bruk av maske.

⁴ Premiere på Grusomhetens Teater høst 2006.

⁵ Premiere på Black Box Teater høst 2007.

⁶ Elisabeth Leinslie, ”Menneskets og kulturens forfall”, på Danseinformasjonen, <http://www.danseinfo.no/content/view/52/44/> (lest 28.04.2008).

⁷ Jeg kommer nærmer tilbake til masker i teaterhistorisk litteratur i kapitlet *Teori, metode og litteratur*.

masker i den vestlige teaterhistorien. Jeg skal redegjøre for maskens form, anvendelse og funksjon i teaterhistoriske epoker som: antikken, middelalderen, italiensk renessanse, modernismen og postmodernismen.

1.3 Teatermasken: en begrepsavklaring

1.3.1 Maske

Cara McCarty og John W. Nunley skriver i sin innledning til boken *Mask: Faces and Cultures* (2000) om maskeordet opprinnelse. Ordet *maske* kommer opprinnelig fra det arabiske ordet *maskhara* (mashara) som betød ”to falsify” eller å transformere seg til et dyr eller monster. I mellomriket, brukte egypterne ordet *msk* om lær eller ”the second skin.” McCarty og Nunley påpeker videre at *msk* antagelig kom inn i det arabiske språket som *msr* og betydde ”to be Egyptianized” eller å bruke en maske som de gjorde i den egyptiske oldtiden.⁸ En annen historisk gjennomgang av ordet maske finner vi i Rolf Theil Endresens artikkelen ”Maskar og grimasar, kva tyder maske?” (2000). Han understreker at med påvirkning fra det arabiske språket kom *maschera* inn i det italienske språket og *màscara* inn i det spanske språket en gang mellom 700 og 1400 tallet. *Maschera* og *màscara* har da betydningen `maske´.⁹ I Frankrike på 1400-tallet brukte franskmennene et falskt ansikt, *faux visage*, for å beskrive en `maske´, men på 1500 tallet overtar *masque* den samme betydningen.¹⁰ Med påvirkning fra det franske *masque* får det engelske språket *mask* på 1500 tallet og det tyske språket *Maske* på 1600 tallet som videre inspirerer det norske språket med ordet *maske*.¹¹

Hvis jeg slår opp i fremmedordboka viser den seks forskjellige betydninger av begrepet maske; ”dekke for ansiktet el. en del av det; gipsavstøpning av en død persons ansikt; skuespillerens ansikt forandret med sminke m.m etter de forskjellige roller; fysiognomi; falskt skinn; noe som dekker over el. undertrykker visse deler av en helhet når de ikke skal brukes

⁸ John W. Nunley og Cara McCarty, red., *Masks: Faces og culture* (New York: Harry N. Abrams, inc., Publishers, 2000), 15.

⁹ Rolf Theil Endresen, ”Maskara og grimaser: Kva tyder maske?” i *Masker*, red. av J.E. Ekdal og A. Sveen, 179-188 (Oslo: Syppress Forlag, 2000), 185.

¹⁰ Endresen, ”Maskara og grimaser: Kva tyder maske?”, 185.

¹¹ Endresen, ”Maskara og grimaser: Kva tyder maske?”, 186.

el. være med.”¹² Disse forklaringene understreker en bred forståelse av maskebegrepet og viser at maske både kan bli oppfattet som en konkret gjenstand og som en metafor. Maske får forskjellige betydninger innenfor forskjellige disipliner, og kan studeres ut fra blant annet et filosofisk, psykologisk, antropologisk, sosiologisk, folkloristisk og teatervitenskapelig perspektiv. Når maske studeres ut fra et filosofisk, psykologisk og sosiologisk perspektiv, er det først og fremst et abstrakt uttrykk. Når masken studeres ut fra et folkloristisk, antropologisk eller et teatervitenskapelig perspektiv er det hovedsakelig bruken av en konkret gjenstand som studeres.

Når jeg skal studere ulike aspekter ved bruk av masker i den vestlige teaterhistorie må jeg betrakte objektet maske ut fra et teatervitenskapelig perspektiv. Hvis jeg kun forholder meg til McCarty og Nunleys definisjon av ordet maske, som ”an object placed over the face or covering the entire head so that the face is more or less concealed,”¹³ vil en maske kunne være alt fra en motorsykkelhjelm til en Arlechinomaske. Jeg må derfor nyansere ordet maske ved å definere *teatermasken* som mitt forskningsfelt. Dermed kontekstualiserer jeg begrepet maske og knytter objektet maske opp mot en teaterkontekst. Dette innebærer likevel ikke at alle objekter som dekker deler av ansiktet, hele ansiktet eller hele hodet i en teaterkontekst, er teatermasker. Teatermasken defineres ikke ut fra formen i seg selv, men ut fra teaterkonteksten den er en del av. Dette gjelder tilsvarende for maskens funksjon og betydning. Man kan også si at teatermasken har en intensjon i seg om å vise til noe/ noen. For eksempel vil en motorsykkelhjelm ute i trafikken nettopp være en motorsykkelhjelm som skal beskytte hodet ved et eventuelt uhell. Hvis en skuespiller på en scene derimot spiller med en motorsykkelhjelm på hodet, og den har en intensjon om å vise til noe annet enn sitt vanlige bruksområde, er den blitt en teatermaske.

1.3.2 Teater

Ved å definere teatermasken som et objekt som dekker hele eller deler av ansiktet brukt i en teaterkontekst, må jeg samtidig beskrive hva jeg legger i begrepet *teater*. Teater er ikke et entydig begrep og betydningen av ordet har vært i forandring gjennom hele den vestlige teaterhistorien. I dag kan teater for mange ha en snever betydning, ettersom performance i

¹² *Fremmedord og synonymer blå ordbok*, Femte utgave, fjerde opplag, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2005), s.v. ”Maske”

¹³ Nunley og McCarty, *Masks: Faces og culture*, 15.

teatervitenskapelig sammenheng har blitt et mer anvendelig og anvedt begrep. Schechners performanceteorier har gitt teatervitenskapen mange nye forskningsområder som ikke tilhører den tradisjonelle forståelsen av teater, som for eksempel ”performance in everyday life”, ”play and crisis behavior”, ”ethological studies of ritual” og ”dialogic and body-orientated psychotherapies”.¹⁴ Jeg definerer i denne oppgaven mitt forskningsobjekt som teatermasken og ser bort fra masken i henhold til performanceteori. Jeg tar med det et standpunkt i forhold til diskusjonen rundt performance og teater, og forholder meg til et teaterbegrep som knytter seg til en estetisk/teatral hendelse. Live Hov gir i *Kvinnerollene i antikkens teater* (1998) en kort beskrivelse av teaterordets betydning i antikken. Teater kommer fra det greske ordet *theatron* som i den greske antikken ble brukt for å beskrive tilskuerplassen. I den romerske antikken utvides begrepet, og *theatrum* brukes for å beskrive både teaterbygningen, tilskuerplassen og spillerommet.¹⁵ Den antikke forståelsen av teater er knyttet til selve stedet for den teatral hendelsen.

Etter renessansen har stedforståelsen av teateret vært dominerende. Teateret er blitt forstått som den aktiviteten som skjer på en scene, fortrinnsvis i en teaterbygning. Selv om teateret også i dag er stedbetinget, er det ikke nødvendigvis knyttet til en teaterbygning. Det er en allmenn forståelse at det kan spilles teater utenfor de etablerte teaterbygningene, som på skoler, torg, fabrikker og i butikklokaler. Eric Bentley bruker ikke en stedsspesifikk definisjon av teater, men definerer teateret med utgangspunkt i en aktivitet og sier: ”The theatric situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.”¹⁶ Hvis A her er en skuespiller, B en rolle og C et publikum får vi et snevert teaterbegrep. Det kan derfor være mer nyttig for oss å tolke A til å være en aktør, B til å være en iscenesatt eller en personifisert A, der C er tilskuer til hendelsen. Bentleys definisjon på teateret peker også på en kommunikasjon mellom A og C, der B er bærer av det som skal kommuniseres. Jeg vil ut fra de forskjellige forståelsene av teater understreke noen grunnleggende aspekter som jeg mener må være mer eller mindre tilstede i en definisjon av teater. Disse aspektene er; sted, aktør, en iscenesatt kommunikasjon, tilskuer og en estetisk kvalitet. Ut fra disse aspektene definerer jeg den forståelsen av teater som denne oppgaven bygger på: Teater er en stedsavgrenset aktivitet

¹⁴ Hentet fra ”The web”, Richard Schechner, *Performance Theory* (London og New York: Routledge, 2005), XV1.

¹⁵ Live Hov, *Kvinnerollene i antikkens teater: skrevet, spilt og sett av menn* (Oslo: Scandinavian University Press Universitetsforlaget, 1998), 5.

¹⁶ Eric Bentley, *The Life of The Drama* (London: Methuen & Co LTD, 1969), 150.

der en eller flere aktører formidler et innhold til en eller flere tilskuere rammet inn i en estetisk kontekst.

2.0 Teori, metode og litteratur

I denne oppgaven skal jeg redegjøre for ulike maskeuttrykk i vår vestlige teaterhistorie. Det innebærer at jeg må forholde meg til de mange aspektene som ligger til grunn for teaterhistorien som fortelling og forskningsområdet. Teateret er en kunstform som kun eksisterer i øyeblikket. Patti S. Gillespie og Kenneth M. Cameron sier i *History and Historical Methods* (1984) at: “[...] theatre, of all the arts, is the most people-centered. Its subject is “the action of men;” its mode of presentation involves living actors in contact with living audience”.¹⁷ Gillespie og Cameron ser i dette sitatet på teaterkunsten som en handling, og et møte mellom mennesker. Teaterkunsten er dermed en kunstform som forsvinner i det den har oppstått. Teaterets vesen som øyeblikkskunst skaper utfordringer i henhold til historieforskning. Den kunsten som forskes på eksisterer ikke lenger. For å kunne forske på teateret er teaterhistorikeren derfor nødt til å bruke kilder som direkte eller indirekte har vært en del av teateret. Ved hjelp av kilder som for eksempel vasebilder, tegninger, manifeste, kirkedokumenter og dramatekster kan en teaterhistoriker prøve å danne seg et bilde av hvordan teaterhendelsene faktisk utspilte seg, og hvilken betydning de hadde for sin samtid.

Teatermasken er en gjenstand, og det finnes en rekke ulike kilder som beskriver og viser teatermasken gjennom hele teaterhistorien. Likevel har forskning på teatermasken på lik linje med teaterhistorien et gjenstandsproblem. Dette har med å gjøre at teatermasken ikke eksisterer som en teatermaske før den blir spilt med. Tross mange visuelle kilder av teatermasken i for eksempel antikken, forteller de oss ikke direkte hvordan den ble spilt med, eller hvordan den virket i sin samtid. I samspill med teaterhistorien generelt og vår erfaring med masker i dag, gir de visuelle kildene oss likevell mange hint om hvordan teatermasken ble brukt og hvilken funksjon den hadde.

En teaterhistoriker arbeider hovedsakelig med å finne og tolke kilder, med henblikk på å sette dem inn i en relevant og interessant sammenheng. Gillespie og Cameron ser på noen utfordringer en historiker må forholde seg til når det gjelder kildebruk. Disse punktene er: *The Nature of Fact, Insufficiency of "Mere Fact", Accessibility of Facts, Transmissions of Facts,*

¹⁷ Patti S. Gillespie og Kenneth M. Cameron, *Western Theatre. Revolution and Revival* (New York: Macmillan Publishing Company, 1984), 6.

Elaboration on Facts og *The Word and the fact*.¹⁸ Jeg vil kort se på disse punktene i lys av mitt arbeid med teatermaskens plassering i teaterhistorien. Under punktet *The nature of fact* skiller Gillespie og Cameron mellom *fact* (fakta) og *inference* (slutning), og definerer fakta som: "In general, events that have been recorded in several official documents and corroborated by personal accounts and public records can be accepted as fact".¹⁹ Å dra en slutning er å trekke konklusjoner på grunnlag av de fakta som finnes. I denne oppgaven vil for eksempel maskens eksistens i antikken defineres som et faktum. En slutning derimot vil være hvordan jeg på grunnlag av ulike kilder tror teatermasken ble brukt og tolket i sin antikke samtid. Gillespie og Cameron beskriver hva de mener med *Insufficiency of "Mere Fact"* ved blant annet å bruke G. Kitson Clarks ord. Clark sier at fakta "is only the framework on which history rests, it is not history. History to mean anything must be more than rehearsal of facts, it must include an interpretation of facts."²⁰ Med vårt blikk på masken i teaterhistorisk sammenheng kan vi ikke bare si at det ble brukt masker i mysteriespillene. Derimot er tolkningene rundt blant annet hvordan og hvorfor det ble brukt masker i mysteriespillene mer teaterhistorisk interessant.

Accessibility of Facts er en viktig faktor i forhold til hvordan teaterhistorien blir tolket. De hendelsene som ikke har etterlatt seg kilder kan vi ikke si noe om, og i en teaterhistorisk fremstilling kan det derfor se ut som om de ikke har eksistert. I for eksempel den greske antikken har jeg i denne oppgaven kun sett på teatermaskens bruk innenfor det institusjonelle teateret. Det har med å gjøre at jeg har funnet fram til mange kilder som sier noe om masker i tilknytning til den Store Dionysia og Lenaia-festivalen. Jeg har derimot funnet få kilder som kommenterer bruk av masker utenfor disse festivalfeiringene. På grunnlag av kildenes tilgjengelighet fokuseres det kun på de nevnte festivalene, selv om masken kan ha hatt en stor betydning også i andre teatre sammenhenger i det greske samfunnet.

Transmissions of Fact forklares ved at "the accounts of history that come to us are based to a degree on the people who have kept and transmitted the records".²¹ Historikerens personlige verdier, kunnskaper og geografisk tilhørighet vil alltid spille inn på hvilke deler av historien

18 Gillespie og Cameron, *Western Theatre*, 9-12.

19 Gillespie og Cameron, *Western Theatre*, 9.

20 G. Kitson Clark sitert i Gillespie og Cameron, *Western Theatre*, 9.

21 Gillespie og Cameron, *Western Theatre*, 11.

som blir fortalt. Jeg skal i denne oppgaven se på masker i europeisk teaterhistorie, men min norske tilhørighet vil i noen grad påvirke hvilke kilder jeg finner og hva jeg velger å formidle videre. Jeg har hovedsakelig funnet teatermasker i resten av vesten ved å lese litteratur som finnes i Norge, eller sett forestillinger som har gjestet Norge. Jeg ønsker å understreke mitt norske perspektiv for å ta høyde for at jeg kanskje har utelatt noen viktige maskekunstnere, da særlig i nyere tid. Gillespie og Cameron ser også på *Elaboration on Facts*. Dette punktet innebærer at det alltid vil være ”hull” i teaterhistorien fordi ikke alle typer fakta er tilgjengelig. Konsekvensen blir at enkeltmennesker prøver å ”fylle hullene” ut fra sine forutsetninger. *Transmissions of Fact* og *Elaboration on Facts* kan i vår sammenheng ses i lys av for eksempel kirken som historiefremidler. I middelalderen var det kirken som forvaltet de fleste av antikkens kilder. De har derfor antageligvis tatt vare på de tekstene de mente var viktige. Videre har kirken tolket antikken ut fra sitt verdigrunnlag. Kirken tolket masken som en hedensk praksis i starten av middelalderen, og det kan det være en av grunnene til at maskens anvendelse i antikken ikke har vært særlig vektlagt.

The Word and the Fact er det siste punktet Gillespie og Cameron ser på i forhold til utfordringer knyttet til historiske studier. Dette punktet innebærer at ords betydning kan forandre mening fra tid til tid, fra land til land og fra person til person. Jeg har hatt en rekke begrepsutfordringer i denne teaterhistoriske gjennomgangen av maske. Både *teater* og *maske* er ord som har ulik betydning i forskjellige sammenhenger. Antikkens teater og det postmodernistiske teateret er tilknyttet to ulike uttrykksformer selv om begge tolkes som teater. Teaterhistorikerens definisjon av teater har i tillegg stor betydning for hvilke hendelser som blir definert som teater og som derfor blir plukket ut til å være med i en teaterhistorisk gjennomgang. Jeg har innledningsvis i denne oppgaven definert hvordan jeg tolker teater. I min gjennomgang av karnevalet i middelalderen kommer jeg til å bevege meg i ytterkant av min egen definisjon. Jeg har valgt å ta med karnevalet fordi fenomenet har hatt betydning for teaterformer som for eksempel *Mysteriespillet*. Min definisjon av maske vil også forandre seg noen ganger i løpet av oppgaven, der det er hensiktsmessig. Særlig fra modernismen og fram til vår tid, møter vi på en del utfordringer i forhold til hvordan ulike teaterfornyere definerer maske. Selv om jeg definerer maske som et fysisk objekt som dekker hele eller deler av ansiktet, gjør ikke alle jeg henviser til nødvendigvis det.

Med utgangspunkt i at det er mange utfordringer knyttet til en historisk gjennomgang av masken, begynte jeg å lete frem litteratur om masker i europeisk teaterhistorie. Som nevnt innledningsvis fantes det lite faglitteratur på området. Ut over enkelte bøker om teatermasken innenfor en spesiell tidsepoke, som for eksempel David Miles' *The Masks of Menander* (1991), Meg Twycross og Sarah Carpenters *Mask and Masking in Medieval and Early Tudor England* (2002) og Susan Harris Smiths *Masks in Modern Drama* (1984), fant jeg lite litteratur som gikk i dybden eller ga et overblikk over maskens plass i vår vestlige teaterhistorie. Jeg ønsket å undersøke emnet teaterhistorisk, periode for periode, og trengte derfor å finne mer stoff. Ut over de nevnte bøkene som er skrevet ut fra et maskeperspektiv finnes det lite bøker som kun fokuserer på masker. Jeg har derfor systematisk gått gjennom indekser og referanser i mange bøker som omhandler epoker eller personer som jeg visste var knyttet til teatermasken. Ut fra min leting gjennom andres referanser fant jeg ut at mange viktige tekster om teatermasken kom fra tidsskrift. Et eksempel på en viktig tekst i masketeoretisk sammenheng er Joachim Tenscherts artikkel "The mask at the Berliner Ensemble" hentet fra tidsskriftet *World Theatre* (1961). Gjennom sitt samarbeid med Brecht forklarer Tenschert Brechts bruk av masker. Ut fra ulike bilder fra Brecht sine oppsetninger ser vi at Brecht anvender masker i sitt arbeid. Men jeg har ikke funnet mange steder der det blir kommentert. Brecht selv skriver også lite om sin anvendelse av masker. Tenscherts artikkel ble derfor et viktig funn for å kunne plassere Brecht i teatermaskens historie. Med viten om at det lå mye viktig maskestoff i tidsskrifter begynte jeg å systematisk gå gjennom teatertidsskriftet *TDR – The drama Review* på Universitetsbiblioteket i Oslo, og denne fremgangsmåten ga resultater. Jeg ønsket lenge å finne ut om de balinesiske danserne, som ble viktig for Artauds teorier, brukte masker eller ikke. Ved å bla fra perm til perm i det nevnte tidsskriftet fant jeg Nicola Svaraeses artikkel "Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition." Selv om denne fra-perm-til-perm-metoden viste seg å være veldig nyttig i noen sammenhenger, var det også til tidkrevende. Det var mange artikler om masker som ikke var knyttet direkte til teateret. Noen artikler i ulike teatertidsskrift hadde et antropologisk perspektiv og var derfor ikke interessant i denne sammenhengen. Motsatt har det også vist seg at jeg har funnet interessant stoff om teatermasker på biblioteket utenfor teateravdelingene. For eksempel Klaus Tams artikkel "Maskens Genfødsel i det moderne teateret" i *Kulturstudier* 22 (1994) og Terry Gunnells *Mask and Mummung in the Nordic Area* plassert i kulturhistorisk avdeling.

Internett har også vært viktig i forhold til å finne fram til maskelitteratur, teatergrupper som anvender maske og forestillinger spilt med maske. I april 2008, rett før innleveringen av denne oppgaven, ble jeg oppmerksom på at Thanos Vovolis` *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*. Jeg fant denne oversikten på Dramatiska institutets hjemmesider. Vovolis upubliserte oversikt er tilknyttet Dramatiska institutet og Centrum för maskforskning. Den omhandler anvendelse av teatermasker, da særlig på 1900-tallet, og overlapper en del av det jeg selv har funnet ut. Tross noen overlappinger ga Vovolis meg begreper som for eksempel en *organisk* og *skismatisk gestaltning* av masken. Ved hjelp av disse begrepene fikk jeg satt ord på noen måter å anvende teatermasken på som jeg ikke tidligere hadde klart å finne ut av. Vovolis rapport inneholder del 1 og del 2. Det er også ventet en del 3 og 4, som blant annet skal ta for seg perioden etter den andre verdenskrig. Denne delen er ennå ikke å få tak i, men for de som ønsker å lese mer om teatermasken vil dette antagelig bli interessant lesning.

3.0 Teatermasken som dramatisk virkemiddel

I min definisjon av begrepet teatermaske beskriver jeg hva en teatermaske er, og i hvilke kontekster den brukes. Jeg vil nå gå nærmere inn på dens vesen, form, anvendelse og funksjoner ved å se på teatermaskens mange aspekter og uttrykk. En teatermaske kan påvirke en forestilling på mange ulike måter. Som vi skal se i denne oppgaven er det ikke mulig å knytte masken opp til en bestemt form, uttrykk eller funksjon. Tross maskens mangfoldige uttrykkspotensial, ser jeg det som hensiktsmessig å komme med noen generelle betraktninger om maskens vesen. Dette har å gjøre med at det finnes noen overordnede aspekter som er felles for de fleste teatermasker. Ved å ta på seg en maske åpner man for en helt egen måte å kommunisere på i teatret. Maskekommunikasjonen har kjennetegn som er felles på tvers av maskeformer og teatersjangre. Jeg skal derfor i det følgende se nærmere på teatermasken som et dramatisk virkemiddel i lys av ulike innfallsvinkler. De forskjellige innfallsvinklene gir en forståelse av teatermasken som en kompleks uttrykksform, og er; teatermaskens psykologiske aspekt, teatermasken som form, teatermasken og skuespilleren, og teatermaskens funksjoner.

3.1 Teatermaskens psykologiske aspekt

Ved å inkludere en psykologisk tilnærming til teatermasken ønsker jeg å belyse det faktum at teatermasken ved å tildekke ansiktet åpner for en ny måte å kommunisere på.

Ansiktets kommunikative kraft illustreres ved at en rekke psykologer har fokusert sin forskning nettopp til ansiktet og hva det uttrykker. Carroll Izard, Paul Ekman, Nico Fridja og Alan Fridlund er eksempler på noen forskere som har konsentrert seg om ansiktets uttrykk.²² Tross en enighet om at ansiktet er viktig i henhold til formidling, er det uenighet om hva ansiktet uttrykker. Noen legger vekt på ansiktet som uttrykk for følelser, mens andre ser på ansiktsuttrykk som kommunikasjonsmiddel. George Mandler fremstiller i forordet til *The Psychology of Facial Expression* to hovedretninger i psykologien i forhold til hva vi kan tolke ut av ansiktsuttrykkene våre. Han sier:

In recent years, a new wave of thought has emerged and the debate has been joined between those who see facial expression as a necessary accompaniment or precursor of emotional experience, and those

²² James A. Russell og Josè Miguel Fernández-Dols, red., *The Psychology of Facial Expression* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), xi- xii.

who see facial expression as communicative, expressive, and mimetic devices, possibly remnants of an early preverbal language but not necessarily tied to emotion.²³

Jeg skal ikke gå inn i den psykologiske debatten om hva menneskeansiktet uttrykker, men jeg bruker denne forskningen til å peke på hvilken stor betydning ansiktets uttrykk har for menneskelig kommunikasjon. I artikkelen ”Teateret er ikke virkelighet, hvorfor illudere det virkelige?” (1991) sier Anne Mali Sæther at en maske er laget med utgangspunkt i erkjennelsen av hvilke kommuniserende kraft ansiktet har.²⁴ Ved å tildekke ansiktet utelukker teatermasken muligheten for ansiktskommunikasjon. Det innebærer at skuespilleren kun kan uttrykke seg med kroppen. Kroppen påvirker hvordan vi leser masken, og fungerer som maskens ramme og medspiller. Ved å henvise til den nøytrale masken peker Lecoq på hvordan teatermasken påvirker vår persepsjon: ”Beneath the neutral mask the actor’s face disappears and his body becomes far more noticeable. Talking to someone, you often look that person in the face. With an actor wearing the neutral mask, you look at the whole body. The look is the mask, so the face becomes the whole body”.²⁵ Publikum vil intuitivt forholde seg til karakterens ansikt, med eller uten maske. En skuespiller har ikke mulighet til å uttrykke seg gjennom ansiktet. Han er derfor nødt til å bevege kroppen på en slik måte at det ser ut som om ansiktet beveger seg.

3.2 Teatermasken som form.

Teatermaskens håndverksmessige og kunstneriske utforming har stor innvirkning på det dramatiske uttrykket. Masken er et selvstendig estetisk objekt som påvirker det dramatiske uttrykket, samtidig som den estetiske formen påvirker skuespillerens spillestil. Teatermasken innvirker dermed på det dramatiske uttrykket på to måter samtidig, slik Ida Hamre påpeker i *Marionet og Menneske* (1997). Her definerer hun jobb med teatermasken som et tverrestetisk arbeid. Hun sier at masken er en ”selvstendig genstand, der er kunstnerisk bearbejdet, beregnet til at kommunisere ud, og den indgår i et nært samspil med et menneske”.²⁶ Hamre

²³ Russell og Fernández-Dols, *The Psychology of Facial Expression*, vii.

²⁴ Anne Mali Sæther, ”Teater er ikke virkelighet – hvorfor illudere det virkelige?” i *Skuespillerkunst*, red. av Helge Reistad (Asker: Tell forlag, 1991), 115.

²⁵ Jacques Lecoq i samarbeid med Jean-Gabriel Carasso og Jean-Claude Lallias, *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*, over. av David Bradby (London: Methuen, 2002), 39.

²⁶ Ida Hamre, *Marionet og Mennesket: Animationsteater, Billedteater – om teaterformens teori og praksis* (Gråsten: Forlaget DRAMA, 1997), 24.

peker i dette utsagnet på at masken er et selvstendig estetisk objekt. Teatermasken er ikke bare en dekorasjon, men dens estetiske form har en funksjon. Teatermasken er en estetisk form som er blitt utformet for å kommunisere gjennom en skuespiller, og jeg skal videre se på noen forskjellige former en teatermaske kan ha. Anita Husum Nilsen deler i artikkelen ”Mime, maske og dukke som teateruttrykk” (1991) teatermaskens forskjellige former ved å se på ulike masketyper og maskeuttrykk.²⁷ Masketyperne er knyttet til hvordan maskene er plassert og hvor mye av ansiktet og hodet den skjuler. De ulike masketyperne Nilsen nevner; hel-maske som dekker hele eller store deler av kropp og hode, hodemaske som dekker hode og ansikt, hel-maske som dekker hele ansiktet, halv-maske som dekker halve ansiktet, hodemaske som sitter oppå hodet og klovnenesen. Hamre definerer også noen masketyper ut fra deres plassering på skuespillerens kropp. Hennes masketyper er; ansiktsmaske, hjelmmaske, skuldermaske som plasseres på skuldrene og frisuremaske som plasseres oppå hodet.²⁸

Både Nilsen og Hamre nevner masker som beveger seg i et grenseland mellom figur og maske. Det er særlig Nilsens hodemaske som sitter oppe på hodet, som hos Hamre kalles frisuremaske, og skuldermasken som befinner seg i et sted mellom maske og figur. Siden frisuremaskene og skuldermaskene ikke plasseres foran ansiktet, omdannes mennesker ikledd disse maskene til en figur. Når de av Hamre blir definert som maske er det fordi de er knyttet til kroppen og ikke hånden slik marionetten er. Hun kaller disse masketyperne for *humanetter*.²⁹ Alle de nevnte masketyperne kan ha mange forskjellige uttrykk³⁰. Nilsen sier at teatermaskens uttrykk kan ”varierte fra nøytralt via mer eller mindre naturalistiske og ekspressive uttrykk [...] til mer ikke-naturalistiske og groteske uttrykk”.³¹ Det er masketype og maskeuttrykket som utgjør teatermaskens form. Maskens form påvirker igjen skuespillerens bruk av kroppen og det helhetlige teatral uttrykket. En hodemaske med parykker og dekorasjoner vil påvirke skuespillerens bevegelser ut fra tyngde og festeteknikk på en annen måte enn en halv-maske. På samme måte vil en naturalistisk maske spilles med

²⁷ Anita Husum Nilsen, ”Mime, maske og dukke som teateruttrykk” i *Regikunst*, red. av Helge Reistad (Asker: Tell forlag, 1991), 87.

²⁸ Hamre, *Marionet og Mennesket*, 24.

²⁹ Hamre, *Marionet og Mennesket*, 26.

³⁰ Jeg ser det her som hensiktsmessig å kommentere forskjellen på *maskens uttrykk* og *et maskeuttrykk*. Maskens uttrykk viser til maskeobjektets form, mens et maskeuttrykk viser til uttrykket som oppstår gjennom samspillet mellom skuespiller og maske.

³¹ Nilsen, ”Mime, maske og dukke som teateruttrykk”, 87.

annerledes enn en ekspressiv maske. Vi ser her at teatermaskens form både i forhold til type og uttrykk er utgangspunkt for mange forskjellige teateruttrykk.

3.3 Teatermasken og skuespilleren

Som vi har sett ovenfor er teatermasken et estetisk objekt som er laget med den hensikt at den skal kommunisere, i samspill med skuespilleren. Nilsen ser på noen karakteristiske trekk ved masken som alle er tilknyttet skuespilleren. Disse aspektene er; teatermasken representerer noen/noe, teatermasken er et møte med en rolle, teatermasken har en tosidig funksjon som skjulende og avslørende og teatermasken kan gjøre det mulig for skuespilleren å oppnå en ny form for kroppsbevissthet.³² Disse punktene vil jeg benytte som et utgangspunkt til å se på forholdet mellom masken og skuespilleren.

Teatermaskens første karakteristiske trekk er at den representerer noe, enten en karakter, en type, krefter, helter eller vanlige dødelige mennesker. Sagt på en annen måte kan vi si at teatermasken er et dramatisk virkemiddel for å formidle noe eller noen. Masken som et dramatisk virkemiddel er direkte knyttet til skuespilleren fordi den ikke er dramatisk i kraft av seg selv, men er avhengig av en skuespiller for å kunne representere noe/noen. Thanos Vovolis beskriver i *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet* (2006) noen modeller for relasjonen mellom skuespiller og maske. Disse modellene kan ses på som ulike måter å representere noe/ noen og defineres som *organisk* og *skismatisk gestaltning*.³³ Vovolis definerer den organiske gestalten som:

Organisk gestalt bygger på en samstämmighet mellan inre och yttre, mellan exterioritet och interioritet, mellan maskens energi, skådespelarens energi och gestaltens energi. Det handlar om fusion mellan mask och skådespelare och skapande av en syntese som är större än sine beståndsdelar. På så sätt handlar det verkligen om gestalt. Den uppenbarar sig som en fysisk, psykisk och mental enhet. Ett levande väsen, ett levande ansikte.³⁴

Vovolis sier videre at hvis den organiske fremstillingen skal kunne oppleves som en hel organisme må masken forenes med kroppen og animeres av skuespilleren, og at:

³² Nilsen, "Mime, maske og dukke som teateruttrykk", 86.

³³ Thanos Vovolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet* (Stocholm, Dramatiska institutet: Sluttrapport nr 3 fra Kollegiet för forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området, 2006), 13-15.

³⁴ Vovolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 13.

Organisk gestalt frambringer en känsla hos publiken av att masken blivit transparent som den mänskliga huden. En ny poetisk verklighet uppstår där ett föremål, masken, utstrålar liv och förvandlas till ett levande ansikte.³⁵

Den skismatiske gestaltningen kan ses på som motpolen till den organiske gestaltningen. En skismatisk gestaltning består av en konflikt i forhold til maske-rolle-skuespiller, som resulterer i at masken og kroppen ikke forenes fullstendig til en ny enhet. Masken oppfattes derfor som et objekt istedenfor som et ansikt. Vovolis skriver videre at den skismatiske gestaltningen oppstår av tre forskjellige grunner: ”Det første er at den oppstår som medvetet val, på grund av ideologiske og estetiske skäl eller som metafor för människans existentiella tillstånd eller hennes socialt påtvingande identitet.”³⁶ Denne type skismatiske gestaltning brukes blant annet av mange postmodernister, som jeg skal komme tilbake til senere. De to andre grunnene Vovolos nevner til en skismatisk gestaltning er en mislykket organisk gestaltning og mangel på maskekunnskap.

Nilsen definerer videre teatermasken som et møte med en rolle, og sier: ”Maske kan brukes som en forlengelse, et middel til å nå utover de begrensinger som blir satt av det individuelle mennesket eller av den menneskelige natur”.³⁷ Slik jeg tolker sitatet peker det på at masken tilfører rollen teatreale egenskaper. En maskert skuespiller har derfor andre uttryksmuligheter i rolleformidlingen, enn en umaskert skuespiller. Symbiosen mellom masken og skuespilleren kan fremstå forskjellig, ut fra om det er masken eller skuespillerens kroppsspråk som er mest viktig i rolleformidlingen. Hovedvekten av rolleformidlingen kan ligge hos skuespilleren ved at det er skuespillerens fysiske kroppsspråk som er dominerende i maskeuttrykket. I den andre enden av skalaen kan vi si at hovedvekten av rolleformidlingen ligge i selve maskeformen. Maskeformen representerer da i stor grad noe/noen i seg selv, og skuespillerens kropp er mindre dominerende i maskeuttrykket.

I tillegg til at masken representerer noe/noen og er et møte med en rolle, definerer Nilsen maskens tosidige funksjon som skjulende og avslørende. Mange masketeoretikere og maskekunstnere påpeker denne selvmotsigelsen. Masken vil ut fra sin egenart alltid være dekkende og avdekkende. Foruten at masken skjuler et ansikt og avslører noe annet, er det

³⁵ Vovolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 14.

³⁶ Vovolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 14.

³⁷ Nilsen, ”Mime, maske og dukke som teateruttrykk”, 86.

ikke alltid så lett å definere hva som ligger i maskens pardoks som skjulende og avslørende. Dette har med å gjøre at ulike teoretikere og praktikere ser forskjellig på hva masken skjuler og hva den avslører. Craig mente for eksempel at masken skjulte det individuelle, og avslørte det universelle. Meyerhold derimot mente at masken skjulte naturalismens mest dominerende uttrykksform, og avslørte en teatral form.

Det siste punktet Nilsen peker på i tilknytning til maske og skuespilleren er at teatermasken kan gjøre det mulig å oppnå en ny form for kroppsbeherskelse. Teatermasken trener en skuespillers fysiske uttrykk ved at den ofte krever et økonomisert kroppsspråk. Teatermasken fremmer derfor en bevisstgjøring rundt hvilke bevegelser som til enhver tid kan tydeliggjøre maskekarakteren. Med utgangspunkt i de nevnte punktene påpeker Nielsen at teatermasken kan ha et tosidig mål i forhold til skuespilleren. Teatermasken kan være et middel til en dypere rolleforståelse for skuespilleren og/eller den kan være et kunstnerisk uttrykk i en forestilling.³⁸ I det teatermasken er et verktøy i skuespillerarbeidet fungerer den indirekte som et dramatisk virkemiddel, mens den som kunstnerisk uttrykk i en forestilling fungerer som et direkte dramatisk virkemiddel.

3.4 Teatermaskens dramatiske funksjoner

Som vi har sett påvirkes maskeuttrykket av hver enkelt maske, skuespiller og forestilling/idè og gjør det vanskelig for oss å gi en enkel beskrivelse av hvilke funksjoner teatermasken har som et dramatisk virkemiddel. Susan Harris Smith har i *Mask in Modern Drama* sett på hvordan masken fungerer som en metafor i en tekst og som et virkemiddel i en forestilling, med vekt på første halvdel av 1900-tallet. Ved å se på ca 225 drama og forestillinger fra Alfred Jarrys *Kong Ubu* i 1896 og opp gjennom 1900-tallet viser Smith at teatermaskens uttrykk og funksjon ikke kan defineres som et enhetlig uttrykk:

Dramatists use the mask both as a metaphor in the text and as an emblem on the stage. They use it denotatively and mimetically or connotatively and symbolically. The mask, beautiful or grotesque, mimetic or abstract, large or small, by its physical presence alone can suggest a sublime or distorted, a real or remote, a heroic or diminished presence on the stage. The mask affords the dramatist a fuller range of perspectives: the most private visions can be endowed with form, and the most common concern can be given mythic stature.³⁹

³⁸ Nilsen, "Mime, maske og dukke som teateruttrykk", 86.

³⁹ Susan Valeria Harris Smith, *Mask in Modern Drama* (Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press, 1984), 183.

Den brede bruken av teatermasken i modernismen som Smith peker på i dette sitatet, er også gjeldende hvis vi ser på teatermaskens funksjon i videre historisk perspektiv. Slik det vil fremgå av oppgavens teaterhistoriske gjennomgang, tilnærmer de forskjellige epokene seg teatermasken med ulike utgangspunkt og gir den forskjellige funksjoner. På sammen måte viser bruk av maske i Norge i dag også en stor variasjon i forhold til funksjon, jf kapittel 10.

Tross teatermaskens mange uttrykksformer ser jeg det som hensiktsmessig å se på noen dramatiske funksjoner en teatermaske kan ha. Smith deler bruken av masker på den moderne scene i fire vide kategorier: "Satiric and grotesque; ritual, myth, and spectacle; dream images and psychological projections; and sosial roles assumed and imposed".⁴⁰ Smith definerer disse kategoriene ut fra et fokus på bruk av masker i første halvdel av 1900-tallet. Selv om disse kategoriene ikke rommer alle maskeuttrykkene som har eksistert eller eksisterer, rommer de mange av maskens ulike uttrykk. Den første kategorien Smith beskriver er *satiric masking*. Hun sier at en satirisk maske "suggest that the masker is spiritually incomplete, less than human. The mask of an animal, of a social type, of a machine, or of a puppet isolates the distorting characteristic-such as greed, lust, or insensitivity-for examination and ridicule".⁴¹ Den satiriske masken viser til et spesielt maskeuttrykk og Smith peker på den satiriske maskens funksjon ved å si: "As this form of masking diminishes the masker, it elevates the spectator; he watches the action as if he were superior to it".⁴²

Det motsatte er sant i henhold til den rituelle masken som er den andre teatermasken Smith definerer. Hun knytter den rituelle masken til teaterformer som har hentet sin inspirasjon fra rituelle tradisjoner, myter og såkalte *spectacle*.⁴³ I motsetning til den satiriske masken som "drar ned spillet", "løfter" den rituelle masken spillet. Smith definerer den rituelle maskens funksjon ved å si at maskens publikum "watches men greater than himself; the action is magnified by heroic or largescaled masks".⁴⁴ I Smiths tredje maskekategori plasserer hun masker som et virkemiddel til personifisering og til å visualisere drømmer og mentale

⁴⁰ Smith, *Mask in Modern Drama*, 9.

⁴¹ Smith, *Mask in Modern Drama*, 10.

⁴² Smith, *Mask in Modern Drama*, 10.

⁴³ *Spectacle* kan defineres som store massespill med samfunnsmessig funksjon.

⁴⁴ Smith, *Mask in Modern Drama*, 10.

konflikter. Hun legger særlig vekt på at det ofte er blitt brukt masker til å personifisere døden. Men masken har også blitt brukt til å projisere drømmer eller mentale tilstander. Smith påpeker at masken i mange sammenhenger hadde den samme funksjonen filmprojeksjonen har i mange forestillinger i dag.⁴⁵ Hun sier at: "The masked projection is dramatically effective as a link between the private, imagistic, insubstantial world of the protagonist's imagination and the public, actual, corporeal world of reality".⁴⁶ Den siste maskekategori Smith definerer er masker som belyser "sosial maskering". I denne sammenhengen brukes teatermasken for å understreke det falske i henhold til sosiale roller.⁴⁷ Denne type maske representerer da vanligvis offentligheten eller det "falske ansiktet", mens det umaskerte ansiktet representerer det private eller det "sanne".

3.5 Oppsummering

Som vi har sett er teatermaskens muligheter som dramatisk virkemiddel omfangsrikt og stort. Vi har allikevel sett på noen overordnede aspekter som er felles for de fleste masker som anvendes som et dramatisk virkemiddel. Teatermaskens psykologiske aspekt belyses ved at masken påvirker publikums persepsjon ved å skjule skuespillerens ansikt. Masken som skjuler ansiktet er et eget estetisk objekt med egne kunstneriske kvaliteter. Men teatermaskens kunstneriske kvalitet kan ikke bedømmes før en skuespiller setter den i spill. Et maskeuttrykk er dermed en symbiose mellom en maske og en skuespiller. En maske kan representere noe/noen i form av en organisk eller skismatisk gestaltning. Masken er videre et møte med en rolle, der enten skuespillerens kropp eller maskens form dominerer rollens fremtoning. Maskens paradoks er at den ofte fungerer som skjulende og avslørende i henhold til skuespilleren og rollen. I tillegg gir mange masker en økt kroppsbevissthet til skuespilleren. Teatermasken kan indirekte være et dramatisk virkemiddel ved at den fungerer som et verktøy i skuespillertreningen, eller den kan fungere som et direkte dramatisk virkemiddel i en forestilling. To av maskens mange funksjoner er at den kan "dra ned" et spill til et grotesk og komisk formspråk, eller den "heve" spillet til et høytidelig og alvorlig formspråk.

⁴⁵ Smith, *Mask in Modern Drama*, 120.

⁴⁶ Smith, *Mask in Modern Drama*, 125.

⁴⁷ Smith, *Mask in Modern Drama*, 11.

4.0 Masker i antikkens teater

Selv om teater i forskjellige former ser ut til å ha vært en del av menneskelige aktiviteter gjennom hele menneskets historie, er det antikken som starter den europeiske teaterhistorien ut fra min tidligere definisjon av teater. Antikkens teater er et samlebegrep som rommer et stort antall forskjellige teateruttrykk, og er hele tiden i forandring. Jeg skal se på de store linjene og hovedsakelig ta for meg den greske antikkens teater i Athens storhetstid på 400-tallet, fordi denne epoken har hatt stor påvirkningskraft på hele vår europeiske teaterhistorie. Masken er en integrert del av antikkens teater, og kan ses på som en teaterkonvensjon.

Antikkens teater var en del av offentlige feiringer og jeg skal først belyse det greske teateret i en offentlig kontekst for så å knytte masken opp til den offentlige teaterkonteksten. Jeg skal deretter beskrive maskens form, for så å diskutere hvilke funksjoner den kan ha hatt. Selv om den greske antikken fra 500-400 f. kr som vektlegges i denne oppgaven, skal jeg også kort ta for meg den greske antikken etter 400 f.kr og den romerske antikken.

4.1 Den greske antikken

4.1.1 Det greske teateret i en offentlig kontekst:

Det greske samfunnet besto av ”slaves, freedmen, resident aliens and full citizens”.⁴⁸ *Full citizens* var den frie mannlige athenske borgeren som eide jord. Han var den eneste av de nevnte samfunnsgruppene som kunne delta i demokratiet. Han hadde makt og plikt til å bidra i samfunnet, politisk og militært og var overhodet i familien. Kvinner, slaver og innvandrere derimot hadde ingen politisk makt. Det var de samme embetsmenn som styrte de politiske allmannamøtene som også arrangerte teaterhøytidene. De plukket ut hvilke stykker som skulle bli satt opp, hvilke skuespillere som skulle spille, koret og hvem som skulle dekke det meste av kostnadene. Det ble sett på som en borgerplikt å betale for teateroppsetningene og den som påtok seg denne borgerplikten ble kaldt choregos. Teateret var en del av en festivalkultur og inngikk i kollektive feiringer. Den Store Dionysia var en slik byfestival og ble holdt for å hedre og ære vinens gud Dionysos. Vi kan på grunnlag av teaterets rammebetingelser i antikken si at den offentlige konteksten var viktig for teaterets innhold, form og betydning.

⁴⁸ Synnøve des Bouvrie, *Women in Greek Tragedy* (Oslo: Norwegian University Press, 1992), 38

Det greske teateret ble ”båret oppe av det politiske fellesskapet og forventet alles deltagelse”.⁴⁹ Det politiske fellesskapet og ”alle” er i denne sammenhengen menn med borgerstatus. Alle som var knyttet direkte til teaterproduksjonen og konkurransen som for eksempel dramatiker, skuespillere og koret, var menn.⁵⁰ Det er ikke mye vi vet om utvelgelsen av skuespillere og hvordan de ble trent, men i løpet av 400 tallet f.kr fikk de en større betydning i den dramatiske handlingen. De økte i antall fra en til tre, fikk betalt for sin deltagelse og begynte å konkurrere mot hverandre for beste tragedieskuespiller i 449 f.kr. Dette peker mot en profesjonalisering av skuespillerne. I motsetning til skuespillerne påpeker Csapo og Slater at koret fortsatte å være amatører: ”the chorus continued to be drafted from citizen amateurs until the abolition of the choregia in the late 4th c. B.C”.⁵¹ Csapo og Slater understreker videre at det var amatører av frie borgere som var med i koret ved å vise til kilder som forteller at en Choregos kunne bli straffet hvis han tok med innvandrere i koret. Choregoi hadde makt til å gi athenske borgere bot og inndra deres eiendeler hvis de nektet å delta i koret.⁵² Dette kan utrykke et ønske om å sikre en rettferdig konkurranse og sikre borgerne deltagelse i teaterproduksjonen. Csapos kildehenvisninger peker på at funksjonen som aktører i teaterets var forbeholdt Athens frie borgere på samme måte som politikken og det militære.

4.1.2 Teatermasken i det greske teateret

Antall publikum i Dionysosteateret i Athen var mellom 14000 og 17000.⁵³ des Bouvrie sier at selv om det er store usikkerheter rundt publikums identitet regnes publikummet for å være: ”Not only Athenian citizens, but resident aliens, probably slaves and women”.⁵⁴ De strenge restriksjonene rundt korets status i forhold til publikum forteller oss at aktørene i teateret må ha hatt en høy status. Teateret hadde en sterk posisjon i det athenske samfunnet på 400 tallet. Masken som en selvsagt teaterkonvensjon i antikken kan derfor også tolkes til å ha en høy posisjon.

⁴⁹ Synnøve des Bouvrie, ”Teateret under akropolis” i *I skyggen av Akropolis*, red. av Øivind Andersen og Thomas Hägg (Bergen: Det norske institutt i Athen, 1994), 75.

⁵⁰ des Bouvrie, *Women in Greek Tragedy*, 89.

⁵¹ Eric Csapo og William J. Slater, *The Context of Ancient Drama* (Michigan: The University of Michigan, 2001), 351.

⁵² Csapo og Slater, *The Context of Ancient Drama*, 351

⁵³ Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, 8. utg. (Boston, Allyn and Bacon, 1999), 35.

⁵⁴ des Bouvrie, *Women in Greek Tragedy*, 86.

Vi har ut fra den greske antikkens teaterkontekst konstatert at masken hovedsakelig ble båret av innbyggere med borgerstatus. Men teaterets kontekst kan også fortelle oss at Athen må ha hatt et stort antall masker i omløp. Athen hadde to festivaler hvor det ble spilt teater. Disse festivalene var den Store Dionysia og Lenaia-festivalen. I løpet av den Store Dionysia ble det satt opp ni tragedier, tre satyrspill og fem komedier. Mens det på Lenaia-festivalen ble satt opp fem komedier og fire tragedier.⁵⁵ Vi kan ut fra det vi vet om teaterkonkurransenes forutsetninger, regne ut hvor mange deltagere som var med. I hver tragedie og satyrspill⁵⁶ var det tre skuespillere som spilte flere forskjellige roller og 12-15 kordeltagere. Komedien hadde antagelig også tre skuespillere som spilte ulike roller, men hadde 24 kordeltagere.⁵⁷ Hvis vi så regner ut hvor mange masker som blir brukt i løpet av disse festivalene på et år, ender vi opp med mer enn 600 masker. Selv om noen masker var i gjenbruk, finnes det grunn til tro at det ikke var vanlig ut fra to årsaker. Den ene er at maskene var en del av en konkurranse. Det virker derfor sannsynlig at deltagerne ønsket en ny og konkurransedyktig maske, og ikke en maske som ble brukt ved en tidligere festival. Den andre implikasjonen er i forhold til korets maskebruk. Korets masker varierte fra drama til drama. Korene i de greske dramaene kunne bestå av blant annet eldre menn, unge kvinner, fugler og vepser og riddere. Maskene i satyrspillene, tragediene og komediene fulgte i tillegg forskjellige formmessige konvensjoner.

4.1.3 Maskens form i den greske antikken

Ingen masker som ble brukt til å spille med har overlevd, fordi de ble laget av lett bederverlig materiale som kork dekket med lerret.⁵⁸ De kildene vi har om hvordan de greske maskene så ut er hovedsakelig hentet fra vasebilder, statuetter, relieffer og mosaikker. Det er på grunnlag av disse kildene vi kan si noe om maskens form i den greske antikken. Vasebildene viser oss en del fellestrekk som var like for alle de greske maskene. De var hodemasker som dekket hode og ansikt (se bilde 1 i vedlegg), og hadde en åpning til munnen slik at stemmen kunne tre tydelig fram. Alle maskene i den greske antikken hadde i tillegg parykk og tydelige

⁵⁵ J.R Green, *Theatre in Ancient Greek Society* (London og New York: Routledge, 1994), 7.

⁵⁶ Brockett, *History of the Theatre*, 26.

⁵⁷ des Bouvrie, "Teateret under akropolis", 76.

⁵⁸ Lessley K. Ferris, "The Mask in Western Theatre: Transformation and doubling" i *Masks: Faces of culture*, red. av John W. Nunley og Cara McCarty (New York/ St. Louis: Harry N. Abrams, INC., Publishers, 1999-2000), 232.

ansiktstrekk. Kvinnene hadde hårdekorasjoner og en lys farge, og mange av mennene hadde skjegg. Disse utformingene var viktig for å fremstille ulike karakterer som for eksempel mann og kvinne, ung og gammel og slave og herre. Kvinnen var for eksempel lysere i huden enn mannen, mens den godt voksne mannen hadde skjegg i motsetning til den unge. Live Hov beskriver et bilde fra ca. 470 av en kvinnelig tragediemaske båret i hånden av en gutt.⁵⁹ Hun sier: ”Ansiktsfarven er helt lys, og trekkene fine og alvorlige, uten det sterkt ekspressive preg som ofte kjennetegner senere masker”.⁶⁰ I tillegg til å påpeke den kvinnelige lyse hudfargen viser Hov til at de tragiske maskeuttrykkene var tilnærmet nøytrale. Tragediemaskens stiliserte uttrykk står som en kontrast til komediemaskens mer grove og groteske uttrykk, og jeg skal videre se på hvordan maskens ulike uttrykk er knyttet til ulike sjangere.

En av det antikke teaterets kjennetegn er at det så tydelig skiller mellom komedien og tragedien. Dette skillet illustreres ved at det var satt av dager for de forskjellige sjangrene og at de hadde hver sin konkurranse.⁶¹ Sjangerulighetene kommer også til uttrykk gjennom forskjeller i innhold og form. Nesten alle bevarte tragedier er basert på mytologier og historier, mens de bevarte komediene handler om datidens samfunn, politikk, teater og den Peloponnesiske krigen. I tillegg til de nevnte visuelle kildene som viser masker finnes det også noen skriftlige kilder som for eksempel Pollux⁶² og Aristoteles. Aristoteles påpeker i *Poetikken*⁶³ forskjellige formmessige konvensjoner knyttet til de ulike sjangrene. Han sier at karakterene som vises i tragedien og komedien skiller seg tydelig fra hverandre, ut fra hvem karakterene var og hvordan de ble etterlignet. Han sier at ”for den siste [komedien] vil etterligne folk som er verre, den første [tragedien] mennesker som er bedre enn de nulevende”.⁶⁴ Skal teateret uttrykke folk som er ”verre” enn publikum, er det naturlig å tenke seg at det blir brukt andre teatrale uttrykk enn hvis det skulle fremstilles en karakter som er ”bedre” enn publikum. Ut fra de tilgjengelige visuelle kildene ser vi at masken og kostymet har vært et viktig virkemiddel til at karakterene som etterlignes skulle være ”verre” eller

⁵⁹ Hov, *Kvinnerollene i antikkens teater*, 197.

⁶⁰ Hov, *Kvinnerollene i antikkens teater*, 197.

⁶¹ En dag i City Dionysia var satt av til komedien der fem komedieforfattere fikk satt opp et drama hver. Det var tre tragedieforfattere som konkurrerte mot hverandre der hver tragedie forfatter fikk en dag med tre tragedier og et satyrspill som avslutning.

⁶² Jeg kommer tilbake til Pollux` kategoriseringer av antikkens masker i avsnittet om den Nye Komedien.

⁶³ *Poetikken* er skrevet ned i 334 f. kr, ca 100 år etter tragediens storhetstid i Athen.

⁶⁴ Aristoteles, *Om Diktetkunsten*, overs. av Sam Ledsaak, 2. utg. (Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS, 1997), 28.

”bedre” enn antikkens mennesker. Aristoteles beskriver den komiske masken som ”uskjønn på en måte og forvrent, men uten smerte” (se bilde 2).⁶⁵ Komediemasken står dermed som en kontrast til tragediemasken som vi tidligere har sett på som mer nøytral. Vi kan se på vasebildene at tragediemasken etterligner karakterer som er ”bedre” enn det greske publikum ved at den tragiske masken har en edel og rett gresk nese. Komediemasken derimot etterligner karakterer som er ”verre” enn det greske publikummet med blant annet en grotesk oppstoppnese.

4.1.4 Maskens funksjon

Det finnes ikke et enkelt svar på hvilken opprinnelse masken har i det antikke teateret. Uten å gå inn på ulike teorier om maskens opprinnelse ser jeg på maskene i det greske teateret som en arv fra ritualer og teaterlignende former som var en del av det greske samfunnet før teateret oppsto. Vi vet at alle utøvere i det greske teateret brukte maske, og det finnes mange teorier om hvilke funksjoner masken har hatt i det greske teateret. Disse teoriene peker både på en rituell, praktisk og dramatisk funksjon. Jeg bruker denne delingen for å tydeliggjøre bredden i maskens egenskaper i det greske teateret.

4.1.4.1 Maskens rituelle funksjon

”The mask was not a substitute for the human face but a powerful creative tool that removed the citizen from everyday life and offered contact with the god”.⁶⁶ Ferris peker her på masken rituelle funksjon, der masken fungerer som et rituellet redskap. I likhet med Ferris` sitat definerer Synnøve des Bouvrie det greske teateret som et rituellet teater. Hun sier:

Teateret i den greske verden var ikke i hovedsak til estetisk opplevelse, som det er det for oss, og arrangementet ble ikke overlatt til tilfeldige produsenter. Det inngikk i et kollektiv møte med det guddommelige, teateret var en religiøs høytid med guddommen Dionysos i sentrum.⁶⁷

Med utgangspunkt i den kollektive religiøse feiringen og ikke den estetiske opplevelsen ser des Bouvrie på det greske teateret fra et antropologisk perspektiv. Hun plasserer det greske teateret i en rituell kontekst ved å argumentere for at det kan ses på som en del av det Turner

⁶⁵ Aristoteles, *Om Diktakunsten*, 33.

⁶⁶ Lessley K. Ferris, “The Mask in Western Theatre: Transformation and doubling”, 233.

⁶⁷ des Bouvrie, ”Teateret under akropolis”, 71.

og Turner kaller *liminalfasen*, og som karakteriseres som ”a period and area of ambiguity, a sort of social limbo, which has few of the attributes of the sociocultural life that precedes and follows it”.⁶⁸ Det greske rituelle teateret ble bare spilt innenfor disse festivalrammene og des Bouvrie viser hvordan ritualet er med på å bryte den kulturskapte orden slik at deltagerne inntreier i en verden der den sosiale strukturen er opphevet og normbrudd råder.⁶⁹ Når vi så ser på maskens sentrale plass i denne rituelle konteksten blir masken et redskap som er med på å gi teateret en rituell frihet og tilstand. Masken blir da en av markørene som viser til liminalfasen. Ved at masken plasseres i en religiøs og rituell kontekst får den også en sakral kvalitet. Maskens knyttes direkte til feiringen av Dionysos og gir den en hellig og rituell funksjon.

4.1.4.2 Maskens praktiske funksjon

I tillegg til at masken hadde en rituell funksjon, peker en del av det greske teaterets elementer på at masken også hadde flere praktiske funksjoner. Det greske teaterbyggets størrelse, treskuespiller-reglen og Aristophanes rollegalleri gir oss noen implikasjoner på noen praktiske funksjoner masken kan ha hatt i det greske teateret. Dionysosteateret på fjellsiden ved Akropolis i Athen hadde sitteplasser til mellom 14 000 til 17 000 tilskuere.⁷⁰ Det store antall tilskuere har ført til at store deler av publikum var plassert fysisk langt fra scenen. Et noe forstørret og stilisert maskeuttrykk med hår og skjegg gjorde det kanskje mulig for publikum å se hvilken karakter som ble framstilt på lang avstand. Peter Arnott legger stor vekt på den greske ”teaterbygningens” innvirkning på det greske teateret i *Public and Performance in the Greek Theatre* (1997). Han argumenterer for maskens praktiske funksjon, og sier at: ”[...] the mask, [...] by bright colouring and exaggeration helped to overcome the disadvantages of distance, [...]”.⁷¹ Han påpeker videre at små bevegelser var nyttesløse på grunn av avstanden. Masken ble derfor et middel til å uttrykke store økonomiserte bevegelser som var forståelige på lang avstand. Arnott argumenterer med dette for at både maskens form og maskens påvirkning på skuespilleren gjorde det lettere for publikum å se hva som skjedde på scenen.

⁶⁸ Victor Turner og Edith Turner, ”Religious Celebrations”, i *In Celebration: Studies in Festival and Ritual*, red. av Victor Turner (Washington: Smithsonian Institution Press, 1982), 202.

⁶⁹ des Bouvrie, ”Teateret under akropolis”, 74.

⁷⁰ Brockett, *History of the Theatre*, 35.

⁷¹ Peter D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre* (USA og Canada: Routledge, 1997), 62.

En annen viktig praktisk funksjon maskene hadde i antikken var at de gjorde det lett for de tre faste skuespillerne⁷² å bytte roller. *Medeia* av Euripides har for eksempel åtte roller som tre skuespillere skulle dele på, mens Aristophanes *Kvinnene på Thesmoforietfesten* har 14 roller som skulle fordeles på 3 skuespillere. Det er ut fra tre-skuespiller-reglen og det greske dramaets rollegalleri naturlig å tenke seg at det først og fremst var maskene som identifiserte den enkelte rolleskikkelse.

En tredje praktisk funksjon masken kan ha hatt i den gamle komedien er at den tydelig har vært med på å karikere noen av datidens borgere. Aristophanes er kjent for å skrive om samtidens athenere, og maskene som skulle fremstille disse karakterene hadde en portrettlikhet med de personene de skulle fremstille. En særlig kjent portrettmaske er Sokrates. Han portretteres i *Skyene*, og det fortelles at Sokrates under den første oppførelsen av stykket skal ha reist seg opp fra sin plass i teateret slik at alle kunne se om karikaturen var utført bra.⁷³ Sokrates ble som kjent gjort narr av i dette stykket, og det virker naturlig å tenke seg at maskens uttrykk hadde en satirisk karakter. Kleon, som var *strategøs*⁷⁴, er et annet eksempel på en person det gjøres narr av i Aristophanes komedier. I *Ridderne* opptrer han i forkledning som ”paflagonieren”, og stykket kan bli sett på som en politisk satire over Kleons makt. Det er usikkert hvordan Kleons maske så ut, men vi kan bruke kunnskapen om Sokrates` maske og si at den kanskje hadde en satirisk kvalitet og en portrettlikhet med Kleon. Arnott nevner en kjent historie om maskemakersen som uvillig måtte lage en maske som lignet Kleon.⁷⁵ Denne uvilligheten kan peke på tre aspekter. Det første aspektet er at maskene som skulle fremstille personer fra samtiden hadde en portrettlikhet. Det andre aspektet er at Kleons maske kan ha hatt en satirisk kvalitet og ble fremstilt på en ”stygg” måte. Hadde masken vært edel og vakker hadde det antagelig ikke vært noen motvilje til å fremstille Kleons maske. Det tredje aspektet er at redselen for å fremstille Kleon peker på Kleons makt i det greske samfunnet. Det har antagelig ikke ligget så mye uvilje bak å fremstille for eksempel Sokrates.

⁷² Aeschylus (ca 523- 456) introduserte den andre skuespilleren, og Sophokles introduserte den tredje skuespiller ca 468. Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, 18.

⁷³ Leo Hjortsø, *Gresk teater* (København: Berlinske Forlag, 1980), 46.

⁷⁴ Strategøs var det eneste embete i det greske samfunnet det ikke var loddtrekning om. Denne stillingen ga derfor mye makt.

⁷⁵ Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, 72.

4.1.4.3 Maskens dramatiske funksjon

De praktiske funksjonene jeg har nevnt ovenfor vil i stor grad også fremstå som dramatiske funksjoner. Ved at en skuespiller gir hele kroppen fokus løses problemet med at mange aktører sitter langt unna spillet, men denne spillestilen skaper også sitt helt spesielle estetiske uttrykk. Det samme gjelder også portrettmaskene i komedien som er praktiske fordi de viser hvilken person maskekarakteren skal forestille, samtidig som utformingen av masken i samsvar med mange andre virkemidler var med på å gi stykket en satirisk karakter. I tillegg til at masken har påvirket spillestilen, og i noen tilfeller tilført teateroppsetningene en satirisk kvalitet kan også masken ha hatt andre dramatiske funksjoner.

Maskeringen av koret ga antagelig de greske forestillingene en viktig dramatisk funksjon. Hele koret var maskert i like masker innenfor de enkelte drama,⁷⁶ og de fremførte sanger og koreografert dans. Koret var en integrert del av forestillingen og hadde ulike funksjoner i forskjellige forestillinger. Gladsø ser på korets ulike funksjoner og sier: ”Koret kunne stå utenfor handlingen og innta en fortellende eller kommenterende funksjon, eller det kunne uttrykke rollefigurens følelser og slik være en del av handlingen”.⁷⁷ Størrelsen på koret varierte som nevnt innenfor de ulike sjangrene. Det var ca 12-15 i tragedien og satyrspillene og 24 i komedien. J Michael Walton ser på hvilken funksjon korets ensartede maskering kan ha resultert i:

The personality of the chorus was essentially corporate, not individual: if individual, they would have become twelve or more actors. Chorus masks were made identical to demonstrate a group personality, despite the leadership of a single individual.”⁷⁸

Lesley K. Ferris understreker videre den dramatiske konsekvensen korets like maskering kan ha gitt: ”The mask offered the chorus a corporate personality that projected a dominant emotion visually underscoring the play`s meaning.”⁷⁹

Som vi har sett tidligere har de greske maskene vært utstyrt med blant annet parykker og skjegg som viser at masken også har vært viktig for å markere de ulike karakterene i forestillingen. Live Hov sier at det har vært ”kostymet og først og fremst masken som har

⁷⁶ Hov, *Kvinne-rollene i antikkens teater*, 199.

⁷⁷ Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik, og Annabella Skagen, *Dramaturgi: Forestillinger om teater* (Oslo: Universitetsforlaget, 2005), 28.

⁷⁸ J. Michael Walton, *Greek theatre practice* (Connecticut og London: Greenwood Press, 1980), s 171.

⁷⁹ Ferris, “The Mask in Western Theatre: Transformation and doubling”, 233.

identifisert den enkelte rolleskikkelse”.⁸⁰ Hun mener videre at masken har vært ”et stilisert og klargjørende uttrykk for rollens sceniske identitet”.⁸¹ Hun legger her vekt på at maskens dramatiske funksjon er viktigere enn den praktiske ved å si at kvinnemaskene ikke ble brukt for å skjule at det var en mann som spilte Elektra, men fordi individet Elektra skulle skille seg fra Klytaimnestra og Krysostemis, og fra mennene i stykket.⁸² Masken identifiserte i samsvar med kostymet en kvinnelig karakter gjennom frisyren og en blek farge som avspeiler ”tidens skjønnhetsideal og dels kvinnes innelukkede tilværelse”.⁸³ Iris Brooke peker også på maskens dramatiske funksjon ved at maskene ikke bare viste karakterens kjønn, men også alder; ”mask of old men were made with bald heads or long untidy white hair, and masks of young men flowing locks, carefully arranged or rolled up in the manner of fighting warriors”.⁸⁴ Ut fra det Hov og Brook påpeker kan vi si at masken i antikken gir informasjon om rollens karakter og alder, uavhengig av bærerens kropp. Den greske masken har et selvstendig uttrykk selv om tragediemasken er nøytral i forhold til komediemasken (se bilde 3). Den er en karaktermaske fordi den gjennom sin form viser til en karakter. Den er avhengig av en kropp for å kunne handle, men bærerens kropp har ikke stor medvirkning på å definere maskekarakteren. Maskens selvstendighet i forhold til bærerens kropp understrekes ved at en rolle kunne bli spilt av flere skuespillere,⁸⁵ og at skuespillerne og koret i tragedien var kostymert i enkle varianter over grunnkostymet khiton og himation.⁸⁶

Ut fra de sjangermessige forskjellene kunne maskene vekke ulike reaksjoner. des Bouvrie ser på de ulike dramatiske funksjonene maskene hadde i de forskjellige sjangrene. Hun sier at det vesentlige skille mellom tragedien og komedien ligger i de helt ulike reaksjonene de søkte å vekke; ”jammer og gru”⁸⁷ og latter.⁸⁸ des Bouvrie sier videre at mens antikkens publikum lever seg inn tragedieheltenes bevarer de en avstand til komediens helt pga av latteren. Vi kan ut fra dette si at masken som en teaterkonvensjon i antikken kunne i samspill med andre

⁸⁰ Hov, *Kvinnerollene i antikkens teater*, 196.

⁸¹ Hov, *Kvinnerollene i antikkens teater*, 196.

⁸² Hov, *Kvinnerollene i antikkens teater*, 196.

⁸³ Hov, *Kvinnerollene i antikkens teater*, 206.

⁸⁴ Iris Brooke, *Costume in Greek Classic Drama* (London: Methuen & CO LTD, 1962), 79.

⁸⁵ Hjortsø, *Gresk teater*, 40.

⁸⁶ Hov, *Kvinnerollene i antikkens teater*, 208.

⁸⁷ Synnøve des Bouvrie bruker oversettelsen ”jammer og gru” i stedet for ”frykt og medlidenhet”.

⁸⁸ des Bouvrie, ”Teateret under akropolis”, 84.

virkemidler skape innlevelse gjennom jammer og gru/frykt og medlidenhet og distanse gjennom latteren.

4.1.5 Antikkens krav om etterligning

Vi har sett at masken gjennom forskjellige sjangrer kunne uttrykke forskjellige innhold og vekke helt ulike reaksjoner. Aristoteles begrep *mimesis* sier noe om hvordan vi kan tenke oss at det greske publikummet så på den teatral maskekommunikasjonen og hvilket kunstsyn som lå til grunn for antikkens teaterspråk. Aristoteles definerer all kunst for å være en etterligning av virkeligheten; *mimesis*. Denne greske grunnforståelsen som ser på all kunst som etterligning eller gjenspeiling av naturen har hatt stor betydning for oppfattelsen av at teateret kan ses på som samfunnets "speil".⁸⁹ Aristoteles sier at all kunst er etterligning, men at de forskjellige sjangrene "adskiller seg fra hverandre på tre punkter: Dels bruker de artsforskjellige midler i etterligningen, dels etterligner de forskjellige slags objekter, dels etterligner de på forskjellig måte".⁹⁰ Når Aristoteles knytter dette til tragedien og kommer med sine kriterier for en tragedie sier han at: "tragediens etterlignings-objekt er en "alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang", etterlignings-midlet "et forskjønnet språk", mens etterlignings-måten karakteriseres ved handling, ikke fortelling".⁹¹ Ser vi på komedien i forhold til dette vil etterligningsobjektet og etterligningsmidlet være forskjellig, mens etterligningsmåten vil være den samme, nemlig handling. Børtnes sier i sitt essay om poetikken at etterligningsmåtene er "direkte eller refererende fremstilling, og fremstilling som handling".⁹² Maskene er et betydningsfullt element i det greske teaterets fremstillinger. Vi kan på grunnlag av teaterets maskekonsvensjon si at etterligningen av virkeligheten i gresk teater ikke kan ha vært realistisk, i betydningen "naturtro". Det må derimot ha vært snakk om en stilisert fortolkning av virkeligheten.

4.1.6 Den greske antikken etter 400 f.kr

Etter Athens sammenbrudd som ledende bystat i Hellas spilles det fortsatt tragedier og komedier på de religiøse festivalene, men det skjer noen forandringer. Det finnes få kilder om

⁸⁹ Gladsø, Gjervan, Hovik, og Skagen, *Dramaturgi*, 25.

⁹⁰ Aristoteles, *Om Dikterkunsten*, 25.

⁹¹ Jostein Børtnes, "Om å lese Poetikken" i Aristoteles, *Om Dikterkunsten*, 18.

⁹² Børtnes, "Om å lese Poetikken", 17.

tragedien etter 400 f.kr, men vi vet at for eksempel Theodectes, Astydamos, and Chaeremon var store tragediediktere i sin samtid. I tillegg til oppsetninger av nye diktere ble også de gamle tragediedikterne beundret. Det ble derfor satt opp minst en gammel tragedie på den Store Dionysia hvert år etter 341 f.kr. Det religiøse aspektet rundt teateroppsetningene blir på 300-tallet mindre dominerende. Wiles påpeker at Den Nye Komediene fjerner seg fra det rituelle ved å si at teateret: "abandoned phallic costumes, participant deities, and all other signs that the play was a Dionysiac ritual acting upon reality".⁹³ Innholdet i tragediene flyttes fra de store mytene til mindre kjente myter. Formen derimot, utvikler seg til å bli mer storslått. Brockett forklarer tragediens utvikling etter 400-tallet slik: "During the fourth century, writers began to turn to the lesser myths, especially those of a slightly sensational nature, and to employ forensic elements and melodramatic devices with increasing frequency".⁹⁴ Komediene utvikler seg også, men det er bare bevart komedietekster etter Menander, som dermed har blitt stående som representant for denne sjangeren. Den Nye Komediene skiller seg fra den Gamle Komediene som Aristophanes representerte på flere punkter. Innholdsmessig har den Nye Komediene beveget seg vekk fra et politisk og sosialt innhold. Den Gamle Komediene oppfattes som en samfunnssatire og en portrettsatire, mens den Nye Komediene var en typesatire der satiren er rettet mot ulike yrkesgrupper og mennesketyper. Menanders komedie handler om kjærlighet, finansielle bekymringer, familie og sosiale relasjoner. Den Nye Komediene er dermed blitt mer realistisk ved at den etterligner hverdagslige ting og realistiske hendelser.

Masken er fortsatt en selvfølgelig teaterkonvensjon, men den forandrer seg i takt med tragedien og komediene. Det finnes flest kilder om den Nye Komediens masker, som blir mer realistisk i tråd med innholdet i komediene. Wiles kommenterer maskene i den Nye Komediene og sier: "Their primary purpose was not to idealize or caricature, but to express something of how people really are".⁹⁵ Selv om de fleste maskene ble mer realistiske var slavene, noen gamle menn og de mest komiske karakterene fortsatt karikert (se bilde 4). Denne utviklingen står som en kontrast til komediene og tragedien på 400-tallet der maskene innenfor hver sjanger hadde det samme uttrykket. Masken i tragedien forandrer seg også på

⁹³ David Wiles, *The Masks of Menander: Sign and meaning in Greek and Roman Performance* (Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne og Sydney: Cambridge University Press, 1991), 2.

⁹⁴ Oscar G. Brockett with Franklin J. Hildy, *History of the Theatre*, 8. utg., (Boston, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Allyn and Bacon, 1999), 36.

⁹⁵ Wiles, *The Masks of Menander*, 68.

300-tallet. Wiles skriver om tragediemaskens utvikling: "The onkos or high head-dress added to the tragic mask gave it a new larger-than-life grandeur".⁹⁶ Med Aristoteles sine begreper kan vi forenklet si at tragedien på 400-tallet fortsetter å gjengi mennesker bedre enn de er, eller slik de burde være. Den Nye Komeden derimot, fremstiller ikke først og fremst mennesker som er verre, slik den Gamle Komeden gjorde, men slik de er.

4.2 Den romerske antikken

Det offisielle romerske teateret er ikke knyttet til to festivaler, som teateret i den greske antikken. Det er en del av mange kollektive feiringer der uttrykkene besto av blant annet; "acrobatics, trained animals, jugglers, athletic events, music and dance, dramatic skits, short farces, and full-length drama".⁹⁷ Mange former oppsto og ble populære for en liten stund for så å forsvinne helt. En videreførelse av det greske teateret var en av disse formene som var populære for en liten stund. Livius Andronicus blir sett på som den første oversetter, og han introduserte den latinske versjonen av det greske teateret til den romerske scenen.⁹⁸ En av Andronicus' latinske tekstene ble satt opp i 240 f. kr på en av mange romerske festivaler der det ble spilt teater. Tragediene henter inspirasjon fra de store greske tragediedikterne på 400 tallet, mens komedien henter sin inspirasjon fra Menander. Tragedienes og komedienes popularitet varte i ca 200 år fram til keisertiden der mime, pantomime og gladiator kamper dominerte repertoaret.

Masken som en viktig gresk teaterkonvensjon videreføres i likhet med andre greske teatertradisjoner til den romerske antikken. Det fantes flere romerske teaterformer før den greske tragedien og komedien kommer til Roma. Som for eksempel *Atellan farsen* som brukte masker tilknyttet faste typer, og baserte seg på improvisasjon. *Atellan-farsen* kom til Roma rundt 300 f.kr, og viser at masken var et etablert teaterredskap før det greskpåvirkede teateret utviklet seg. Det romerske kjennskapet til teatermasker viser at det var naturlig å også videreføre den greske masketradisjonen i den romerske tragedien og komedien. *Pantomimen* var en annen maskert teaterform i den romerske antikken der det ble brukt masker, og er kjent

⁹⁶ Wiles, *The Masks of Menander*, 68.

⁹⁷ Brockett, *History of the Theatre*, 49.

⁹⁸ Hov, *Kvinnerollene i antikkens teater*, 292.

fra ca 22. f.kr.⁹⁹ Hov beskriver pantomimen som en ”form for danseforestilling , hvor en enkelt maskert og kostymert solodanser fremførte scener eller handlingsforløp, mens en sanger eller et kor sang en kommenterende tekst til musikalsk akkompagnement”.¹⁰⁰

4.2.1 Teatermaskens form i den romerske antikken

Det antas at romerne utformet maskene sine etter gresk mønster på samme måte som de adopterte den greske tragedien og den Nye Komediens innhold og kostymer.¹⁰¹ De romerske komediemaskene ligner derfor på den Nye Komediens masker som jeg tidligere har beskrevet. Det finnes ingen bildefremstillinger av masker fra Plautus og Terents samtid, men en kilde det ofte henvises til for å beskrive den Nye Komediemasken og den romerske masken er Pollux.¹⁰² Hans fortegnelse fra *Onomastikon* er skrevet i det annet århundre e. kr,¹⁰³ og blir beskrevet av mange som en noe usikker kilde. Det er allikevel hensiktsmessig å nevne at han i forbindelse med den Nye Komedien og den romerske komedien. Han deler maskene inn i hovedkategorier etter kjønn, alder og type. I disse hovedkategoriene beskrives det hvordan de forskjellige karakterene så ut. Pollux beskriver for eksempel tre kvinnekarakterer innenfor kategorien gamle kvinner: ”Den ulveaktige er litt lang i ansiktet med mange tette rynker; hvithåret, gulblek med skjelende blick. Den gamle fete kjerring har fete rynker i fyldig hud og et bånd rundt håret. Den gamle husholdersken er stumpneset og har to jeksler i hver overkjeve”.¹⁰⁴ Ut fra denne detaljerte beskrivelsen av de tre gamle kvinnene ser vi hvor viktig maskens utforming har vært for å skape en karakter, også i det romerske teateret. Tragediemaskene i keisertiden ser ut til å ha utviklet det relativt store og ekspressive tragedieuttrykket jeg beskrev i den sene greske antikken, ”med en tydelig markert hår oppsats i pannen – *onkos*”¹⁰⁵ (se bilde 5). I følge Hov har formålet med *onkos*, som ble benyttet i både de kvinnelige og mannelige maskene, vært å fremme den tragiske dimensjonen i skikkelsen eller karakteren.

⁹⁹ Hov, *Kvinrollerne i antikkens teater*, 301.

¹⁰⁰ Hov, *Kvinrollerne i antikkens teater*, 301.

¹⁰¹ Hov, *Kvinrollerne i antikkens teater*, 367.

¹⁰² Pollux beskriver både tragedie og komediemasker.

¹⁰³ Hov, *Kvinrollerne i antikkens teater*, 359.

¹⁰⁴ Pollux sitert i Hov, *Kvinrollerne i antikkens teater*, 360.

¹⁰⁵ Hov, *Kvinrollerne i antikkens teater*, 375.

4.2.2 Den romerske maskens funksjon

I den romerske antikken har maskens funksjon og betydning forandret seg. Teateret i romertiden hadde stor variasjon av teatral uttrykk. Det fantes mange religiøse fester der det ble spilt teater, og det romerske folket ble ikke samlet rundt enkelte viktige religiøse begivenheter på samme måte som det ble gjort tidlig i den greske antikken. Dog var de romerske dramaoppførelsene en del av religiøse festivaler, men Hov peker på at ”stilen og innholdet i dette teateret som helhet har etter alt å dømme vært overveiende ”verdslig” snarere enn ”åndelig”.¹⁰⁶ Live Hov peker videre på konsekvensen av dette: ”Hovedvekten i repertoaret og uttrykket kom nesten uunngåelig til å forskyves i retning av det underholdende, etter hvert som den romerske statsmakten tilpasset og formet den ”importerte” teaterkulturen etter sitt eget behov”.¹⁰⁷ Denne verdsliggjøringen av teateret har en påvirkning på maskens funksjon. I motsetning til den greske antikken der skuespillet hadde en politisk og religiøs viktighet og dansing og spill med masker ble sett på som en del av det å være en god borger, utviklet skuespilleryrket seg og ble en aktivitet med lav status i det romerske teateret. På tross av at noen skuespillere klarte å oppnå stor popularitet ble skuespillerne rangert lavt i samfunnet. Noen av skuespillerne var til og med slaver som ble eid av en kompanileder. Den romerske masken er derfor en del av et underholdningsteater i motsetning til det greske religiøse teateret. Som vi har sett har masken i antikkens teater utviklet seg fra å ha en praktisk, dramatisk og rituell funksjon i den greske antikken, til å hovedsakelig ha dramatisk funksjon i den romerske antikken. Vi kan med andre ord si at masken går fra å være både hellig og teatral i den greske antikken til å bare være teatral i den romerske antikken slik vi kjenner den i vår tid.

4.3 Oppsummering

Den greske antikkens masketyper var hodemasker som dekket ansiktet og hode, og maskeuttrykkene var knyttet til sjanger. Maskene representerer en karakter innenfor de ulike sjangrene gjennom en organisk gestaltning. I rollefremstillingen viser maskens form karakteren i samsvar med kostymet. Maskens form er viktigere enn skuespillerens kroppsspråk i forhold til å presentere karakteren. Maskebærerene trengte ikke å ha veldig god

¹⁰⁶ Hov, *Kvinne-rollene i antikkens teater*, 295.

¹⁰⁷ Hov, *Kvinne-rollene i antikkens teater*, 295.

kroppsheberskelse for å vise en karakter. Med tanke på at koret var amatører og skuespillerne først ble profesjonelle etter hvert, var maskens dominans i henhold til karakterformidlingen hensiktsmessig. På grunnlag av at maskene var en teaterkonvensjon ved antikkens teater ble maskene trolig ikke sett på som virkemidler i kraft av at de var masker, men ut fra hva de uttrykte og hvilken dramatisk funksjon de hadde. Masken hadde ulike funksjoner i de forskjellige sjangrene. Ut fra Smiths terminologi kan vi si at tragediemaskene kan ses på som rituelle masker, mens komediemaskene kan ses på som satiriske masker. I den Nye Komedien forandrer maskene seg noe. Innenfor denne sjangeren kan vi ikke definere alle maskene som satiriske masker fordi mange av karakterene ble fremstilt ”realistisk”. Men de satiriske maskene er enda en del av komedien, men ble brukt til å fremstille de spesielle komiske karakterene som for eksempel slaver.

Som vi har påpekt tidligere mister den romerske komedien og tragedien etter hvert popularitet til blant annet mimusskuespilleren og gladiatortradisjonen som ikke brukte maske som uttrykksform.¹⁰⁸ Disse formene ble særlig populære under keisertiden fra 27 f. kr. Selv om vi ikke lenger har kjennskap til noen konkrete dramaoppføringer påpekes det at tragedien og komedien etter all sannsynlighet ble oppført i det romerske teateret.¹⁰⁹ Jeg skal her ikke gå nærmere inn på diskusjonen rundt tragediens og komediens oppsetninger i keisertiden, men masken var antagelig en del av forskjellige teaterpraksiser selv om det finnes få kilder som kan understreke dette. Masken hører ikke lenger til noen offisiell kontekst og vi vet derfor ikke så mye om den i denne perioden, men den lever videre i de folkelige teatertradisjonene. Da kristendommen blir statsreligion i 324 e.kr forbindes masken med en hedensk praksis og blir derfor ikke tatt opp igjen i en offentlig kontekst på nesten 1000 år. Når vi da møter masken igjen, i blant annet kirkens regi, ligner den ikke den antikke masken vi nå har blitt kjent med.

¹⁰⁸ Brockett, *History of the Theatre*, 69.

¹⁰⁹ Hov, *Kvinne-rollene i antikkens teater*, 374.

5.0 Masker i middelalderen

Middelalderen defineres ut fra et tidsspenn på 1000 år og refererer til teateret i Europa mellom Vest-Romerrikets fall og renessansen. Dette store spennet i tid og sted resulterer i store forskjeller i samfunnsstruktur, hvilket også har manifestert seg som vesentlige forskjeller i de teatral uttrykkene og teaterformene som var en del av samfunnet. Masken er et selvfølgelig virkemiddel i mange av middelalderens teaterformer. Jeg skal videre i dette kapittelet se på noen former for folkelig maskering og teatermasker i den siste delen av middelalderen. Sentralt for denne perioden var at kirken og det kristne verdensbilde var dominerende,¹¹⁰ samtidig med at byene hadde begynt å vokse og borgerskapet rådet over stadig mer av bysamfunnet. Jeg har valgt å ta for meg bruk av folkelige masker i karnevalet og *mumming*, og teatermasker i mysteriespillet og hos gjøglerene. Karnevalets maskeuttrykk er en viktig kilde for flere teaterformer i middelalderen, blant annet djevlene i mysteriespillet. Mummingen har elementer fra det religiøse, karnevalistiske og teateret. Mens karnevalet og mummingen var en folkelig maskeringsform, var mysteriespillet en del av et kirkelig og borgelig teater og kan ses på som et ”spill mellom kirkelige, rituelle, borgelige og folkelige impulser”.¹¹¹ Mysteriespillet viser her at det på samme måte som mummingen var et uttrykk basert på teatral, religiøse, karnevalistiske elementer. Men i Mysteriespillet står det teatral sterkere enn det karnivalistiske. Jeg skal avslutningsvis se på gjøgleren som er plassert i en verdslig og folkelig teaterkontekst og hans bruk av maske.

5.1 Maskeringsformer i middelalderen

Meg Twycross og Sara Carpenter ser i boken *Mask and Masking in Medieval and Early Tudor England* på ulike former for maskering i middelalderen. På grunnlag av deres forskning på bruk av masker i middelalderens England påpeker de at masker ble brukt, og sett på, av

¹¹⁰ I 393 e.kr gjør Theodosius kristendommen til statsreligion. Den kristne kirkes politiske triumf over det romerske keiserrike får store konsekvenser for teateret og maskens utvikling. Dramatiske aktiviteter og særlig masken ble motarbeidet av kirken blant annet på grunn av sin assosiasjon til den hedenske praksisen. Den kristne kirkes motarbeidelse til teateret og masken vises ved at keiser Justinian II på 600 tallet stenger alle teaterene. På 900 tallet begynner kirken å ta i bruk dramatiske aktiviteter i form av liturgisk drama for å gjøre budskapet mer forstått og tilgjengelig for folk. På slutten av middelalderen bruker kirken teatert aktivt i formidlingen av det kristne budskapet, både i og utenfor kirkebygningen.

¹¹¹ Gladsø, Gjervan, Hovik, og Skagen, *Dramaturgi*, 37.

mange forskjellige mennesker fra ulike geografiske steder og sosiale nivåer i samfunnet.¹¹² Twycross og Carpenter ser hovedsakelig på maskering i England og påpeker at selv om de mener at det finnes noen særegenske maskeringuttrykk, må den engelske maskeringen ses i sammenheng med resten av Europa. Selv sier de at "cultural traditions of this period were not strictly respectful of national boundaries, and England shared many masking practices with the Continent".¹¹³ Videre hevder Twycross og Carpenter at det ikke finnes et enkelt maskefenomen, men at forskjellige masketradisjoner utvikler seg parallelt. På denne bakgrunnen ser de det som hensiktsmessig å definere noen maske kategorier. Til tross for at det ikke finnes et enkelt maskefenomen ser de det nyttig å definere noen maske kategorier. De deler derfor middelalderens maskertradisjoner i tre grupper; hoff-maskering, folkelig maskering og teatermaskering. Hoffmaskeringen er knyttet til senmiddelalderen og glir over i renessansen, og forbindes med de rikes fester og underholdning. Twycross og Carpenter viser til *tournaments*, *disguising*, *courtly mumming* og *amorous masking* som eksempler på middelalderens hoffmaskering. Jeg skal i denne oppgaven ikke gå nærmere inn på hoffmaskeringen, men se nærmere på folkelig og teatral maskering.

5.1.1 Folkelig maskering i middelalderen

Twycross og Carpenter definerer de folkelige maskeringstradisjonene ved å si: "Popular masking was informal, the province largely of ordinary people whose customs were transmitted through generations and communities by imitation, not writing".¹¹⁴ Den folkelige maskeringen har med nasjonale og geografiske forskjeller eksistert i hele Europa og er hovedsakelig en del av fester og festivaler knyttet til årstider. Twycross og Carpenter legger særlig vekt på karnevalet og mumming som folkelige maskeringsformer. De beskriver karneval og mumming ved å presentere noen forskjeller mellom de to formene:

Carnival [...] generally involves a wide spectrum of players who mask together, usually through the streets, sometimes joining in public dancing and versions of combat games. Mumming on the other hand, tend to be smaller scale, involving a smaller band of maskers who engineer encounters with the unmasked, often in the form of house-visit.¹¹⁵

¹¹² Meg Twycross og Sarah Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England* (Burlington og Aldershot: Ashgate, 2002)

¹¹³ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 2.

¹¹⁴ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 14.

¹¹⁵ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 82.

Mumming fremstår på mange måter som en mer teatral maskeringsform enn karnevalet. Det teatrale ved mummingen illustreres ved at maskerte aktører presenterer sine maskefigurer for umaskerte tilskuere. Mummingen nærmer seg derfor teateret fordi den kan ses på som et fenomen der A viser B for C.

5.1.1.1 Mumming

Twycross og Carpenter ser først og fremst på mumming i England og definerer fenomenet ved å si: ”*Mumming* was going round the streets at Christmas after dark in a gang, dressed up in strange clothes and with your face concealed in some way, in order to enter other people`s houses and play at dice with them”.¹¹⁶ Twycross og Carpenter knytter her engelsk mumming på 1500 tallet til et brettspill eller terningspill mellom maskerte og umaskerte aktører (se bilde 6). Terry Gunnell viser i *Mask and Mumming in the Nordic Area* til en videre forståelse av fenomenet mumming. Han sier om mummingen at:

It is, in essence, the simplest form of theatre performance, a form of travelling “kitchen- or doorsteptheatre” which creates its own space wherever it manifests itself. As such, it immediately transforms nature and rules of the day-to-day environment in which it occurs, instituting aspects of chaotic Bakhtinian “festival” and liminality into a “play” world that had previously been somewhat more stable.¹¹⁷

Gunnell knytter her mummingen opp mot et teateruttrykk. Han mener at mumming ikke bare er knyttet til spill med terninger og brett, men at husbesøkene også kunne bestå av for eksempel sang, dans, gjetting på hvem de maskerte var og avmaskering (se bilde 7).¹¹⁸ Ut fra Twycross og Carpenter og Gunnells definisjoner på mumming vil jeg beskrive fenomenet som en årstidsbetinget opptreden bestående av små grupper mennesker med kostyme og maske som besøker folks hjem. Ved å oppsøke ulike hjem oppstår det en interaksjon mellom umaskerte og maskerte. Hvordan de ulike møtene mellom de maskerte og umaskerte artet seg var, som vi har sett ovenfor, forskjellig. Tross mummingens mange former står maskeringen helt sentral samt spenningen rundt å ikke vite hvem som skjuler seg bak maskene. Maskenes betydning i mumming illustreres ved å se på hva mumming betyr. John Weseley Harris sier i *Medieval Theatre in Context* (1992) at ”Mumming” og ”mummary” stammer fra det tyske ordet

¹¹⁶ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 83.

¹¹⁷ Terry Gunnell, *Mask and Mumming in the Nordic Area* (Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, 2007), 30.

¹¹⁸ Gunnell, *Mask and Mumming in the Nordic Area*, 31-34.

mommen som betyr maske.¹¹⁹ Ut fra Twycross og Carpenters forskning på den engelske mummingen og Gunnells forskning på mumming i Norden ser vi at mumming er spredd rundt i store deler av Europa. Jeg skal videre gå nærmere inn på Gunnells forskning rundt norsk mumming, for også å se på bruk av masker i middelalderen i Norge.

Gunnell sier i sin bok at: "The most widespread mask in Norway is called the *julebukk* or *julegeit*".¹²⁰ Julebukken er ikke kun et middelalderfenomen, men eksisterer på lik linje med karnevalet den dag i dag. Det er lite vi vet om julebukkens opphav, men vi vet at den både hadde en hedensk og en kristen tilknytning.¹²¹ Fenomenet har eksistert i mange ulike varianter, og julebukkens skikker og tro har variert fra sted til sted. Tross julebukkens mange former ser Kari Gaarder Losnedahl i artikkelen "Julebukk" (1981) på noen elementer som har vært dominerende opp gjennom tidene: "Bukken kommer med juletider. Bukken går fra hus til hus. Bukken skal bevertes – eller gis gaver – i en eller annen form. Bukken gir ikke selv gaver. Bukken kommer gjerne i et følge. Bukken bærer maske".¹²² Losnedahl påpeker videre at bukken skulle virke skremmende i eldre julebukktadisjoner og at han bar en maske som assosierte med navnet.¹²³ Hun beskriver ulike former julebukkmasken kunne ha og sier:

Masken kunne være svært enkel: I et lite stykke bukke- eller geiteskinn – kalveskinn kunne også benyttes – ble det skåret hull til øynene. Horn kunne festet til, eller horna aleine (*sic*). Et tøyestykke bare, som det ble klippet hull i til øyne og munn, og gjerne klint på noe farge. Det var heller ikke uvanlig å skjære bukkemaske ut i tre og male den. Mer avansert var det bukkehodene (*sic*) som kunne bevege kjeften og gape. Disse hodene var plassert på en stang – like foran ansiktet. Under kjeven var det festet en snor, og når det ble trukket i den, åpnet kjeften seg. Bæreren var skjult bak en kappe for ikke å bli gjenkjent. Han skulle agere som en bukk. Bukkehodet kan derfor bli sett på som en maske.¹²⁴

De ulike julebukkene ble motatt forskjellig på ulike steder. Noen steder var julebukkene lite velkomne fordi de kunne ha en grov og usømmelig oppførsel. Andre steder kunne julebukken innlede julen, eller være en del av romjulsfeiringen. Dens fremtreden var da mer leken og humørfyllt. Losnedahl påpeker at den mer positive julebukken tilhører en noe senere

¹¹⁹ John Wesley Harris, *Medieval Theatre: An Introduction* (London og New York: Routledge, 1992), 68.

¹²⁰ Gunnell, *Mask and Mumming in the Nordic Area*, 56.

¹²¹ Losnedahl knytter ikke julebukken til noen årsattall, men plasserer den blant annet i den hedenske tiden og i tidlig kristendom. Hun sier at: "Det er altså mye som tyder på at våre dagers julebukk har røtter tilbake til hedensk tid og at i den norske tradisjonen representerer den fruktbarheten personifisert gjennom en bukkelignende gestalt, men kan samtidig tenkes å ha forbindelse med kristen tro, jfr. Sammenhengen mellom bukk og djevel. Den kristne påvirkning kan også ha ført til omtydninger av tidligere skikker." Kari Gaarder Losnedahl, "Julebukk" i *Kontrast*, nr 3, Oslo, (1981), 36.

¹²² Losnedahl, "Julebukk", 32.

¹²³ Losnedahl, "Julebukk", 33.

¹²⁴ Losnedahl, "Julebukk", 33.

tid. Mye av leken og humoren lå nettopp i maskeringen, der julebukkene med vrenge stemmer og oppdiktete historier prøvde å skjule hvem de var. Losnedahl påpeker også at hvis julebukkene ble bedt til bords av vertskapet måtte de la maskene falle. Det var i så tilfelle viktig for vertskapet og prøve å gjette hvem som gjemte seg bak maskene før de falt.¹²⁵

5.1.1.2 Karneval

Karnevalet i middelalderen kan ses på som et folkelig uttrykk styrt av kirken. Karnevalet utviklet seg fra germanske forfedre- og fruktbarhetsritualer på den ene siden og romerske *Saturnalia* der rolleomveltninger sto sentralt på den andre siden.¹²⁶ Den germanske forfedrekulten legger vekt på forfedrenes tilbakekomst som demoner. Under festene kledde germanerne seg ut som for eksempel hjort, bjørn og geit. Ved å kle seg ut som forfedrenes demoner ønsket germanerne å komme i en overensstemmelse med dem. Gjennom et godt forhold til sine forfedre ønsket de å sikre fruktbarhet til jorda og kvinnene. *Saturnalia* i det gamle Roma var en fest der de vanlige maktforholdene ble snudd opp/ned. Denne inversjonen gjorde for eksempel herre til slave og slave til herre. Kirken tok til seg elementer fra fruktbarhetsritualene og *Saturnalia*, og knyttet disse tradisjonene til kirkens kalender.¹²⁷ Karneval betyr 'kjøtt farvel'¹²⁸ og viser til feiring forut for fasten. Karnevalet er ikke en spesiell form, men en folkelig fest som uttrykkes både hedensk og kirkelig og som kunne vare fra noen dager til noen måneder. Det som er likt i alle de forskjellige karnevalene og som er selve essensen er maskering og kostymering.

Å bære en maske og/eller et kostyme kan ses på som et uttrykk for deltagelse i karnevalet. Karnevalsmaskene kunne være vakre eller groteske. Noen masker var, som nevnt ovenfor, dyr som forestilte demoner og som etter hvert utviklet seg til djevelmasker. Andre kunne være typemasker som forestilte enkelte grupper, som for eksempel prester eller kjente personligheter som det var behov for å gjøre narr av.¹²⁹ Maskens funksjon i karnevalet var forskjellig ut fra hvilket karneval og hvilke maske det er snakk om. Et hovedpoeng var likevel

¹²⁵ Losnedahl, "Julebukk", 35.

¹²⁶ Roel Puijk, "Karnevalets verden" i *Kontrast*, nr 3, (1981), 24.

¹²⁷ Puijk, "Karnevalets verden", 24.

¹²⁸ <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/> (Oppsøkt 21.04.08).

¹²⁹ Puijk, "Karnevalets verden", 27.

at karnevalsmasken gir maskebærer en anonymitet. Twycross og Carpenter fastslår at karnevalsmasken kan ses på som en "liberation from one's self or social position: the masker is freed from the constraints of community, poverty, shyness, or rank, and given the courage of anonymity".¹³⁰ De påpeker videre karnevalsmaskens hovedfunksjon og sier: "More probably the point was simply to move as far as possible from one's self, for the pleasure of contrast, and the sake of feeling oneself new".¹³¹ Ved å skjule ansiktet sitt bak en maske er det mulig å bli helt avpersonifisert. Ugjenkjenneligheten førte til at karnevalsdeltagerne ikke trengte å stå personlig til ansvar for sine egne handlinger og det var derfor ikke vanskelig å bryte sosiale konvensjoner. I tillegg til karnevalsmaskens anonymitet sto også en annen funksjon sentral. Som vi har sett var karnevalsmasken nøye utformet, og dens estetiske kvaliteter peker mot at maskene ble brukt til mer enn bare å skjule. Cesare Poppi fremhever i "The Other Within: Masks and masquerades in Europa" (2006) karnevalsmaskens doble funksjon og skriver:

In concealing individual identity, they simultaneously transform it into something radically different- to the extent that tearing the mask from somebody's face is an act of abomination. Yet at the same time they create 'fixed types', Giving definite form to otherwise imprecise symbolic and dramatic characters.¹³²

Poppi understreker her at karnevalsmasken i tillegg til å skjule bæreren, viser til en "karakter". Jeg vil her følge Poppis tanke om karnevalsmaskens doble funksjon. Karnevalsmasken skjuler bæreren, samtidig som den med estetiske utforminger viser til en annen karakter. Karnevalsmasken har derfor en dramatisk kvalitet selv om den ikke direkte bidrar til å spille B for C.

Jeg vil videre se på Mikhail Bahktins definisjoner på karnevalslatter, den groteske realisme og det fysisk-kroppslige prinsipp for å tydeliggjøre hvor viktig den kroppslige tilstedeværelsen var for karnevalet. Bahktin definerer, gjennom sitt arbeid med Rabelais, den folkelige latterkulturen i middelalderen der karnevalet står sentralt. Utgangspunktet for Bahktin er at karnevalet defineres som en motsetning til den offisielle kulturen,¹³³ og at det har latteren som det organiserende prinsipp. Karnevalslatteren kan defineres som den folkelige latteren som knytter seg til karnevalets ikke-offisielle, ikke-kirkelige og ikke-statslige bilder av verden og av mennesket og

¹³⁰ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 66.

¹³¹ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 67.

¹³² Cesare Poppi, "The Other Within: Masks and Masquerades in Europa" i *Masks: The Art of Expression*, red. av John Mack (London: The British Museum Press, 2006), 1994.

¹³³ Den offisielle kulturen i middelalderen er kulturer og seremonier som arrangeres i regi av kirken eller feudalstatlige organer. Mikhail Bakhtin, *Karneval og latterkultur* (Frederiksberg: DET lille FORLAG, 2001), 24.

menneskelige relasjoner. ”To laugh carnival laughter in the vein of Bakhtin is to refuse, refute, and begin to dismantle a coercive logic of order og ”thusness,” to place oneself (momentarily) outside of social, and indeed epistemological, rules and forces”.¹³⁴ Videre beskriver han karnevalsletterens estetiske uttrykksform som den groteske realisme, der masken kan ses på som et avgjørende virkemiddel for å fremme denne formen. Bakhtin understreker denne tanken ved å se masken i sammenheng med det groteske: ”Det groteskes væsen kommer meget tydelig til uttrykk i masken”.¹³⁵ Bakhtin knytter videre masken opp til gleden ved forandring og forvandling som gjør overskridelse av naturlige grenser og latterliggjørelse mulig.¹³⁶ Selv om masken gjemmer karnevalsdeltageren er det ikke noe tomhet bak masken slik Bakhtin sier at det er bak den romantiske masken. Bakhtin sier at: ”I det folkelige groteske er det derimod alltid livets mangfoldighet og uudtømmelighet, der gjemmer sig bak masken”.¹³⁷

Den groteske realismens dimensjoner er for Bakhtin blant annet fest, frihet, negasjonen, degraderingen, overdrivelsen og det materielt kroppslige,¹³⁸ der det materielt-kroppslige står som det mest sentrale. Det materielt-kroppslige prinsipp forstås som ”en levende proces af så vel fødsel og død, forandring, fornyelse og forældelse som menneskets konkrete udveksling med andre og verden: det spiser og drikker, skider og tisser, det elsker og slås, fester og arbejder”.¹³⁹ Det materielt-kroppslige prinsipp motarbeider alt som er opphøyet, isolert og avskåret fra jorden, kroppen og det menneskelige felleskap. Det finnes ikke noe utenfor det som skjer her og nå. Den kollektive kroppslige tilstedeværelsen kan sies å være essensen i den groteske realismen. Maskens fokusering på kroppens kommunikasjon er på den måten et grunnleggende virkemiddel også for det materielt kroppslige prinsipp.

Vi ser her at masken er med på å vekke karnevalsletteren på flere måter. For det første er masken viktig i karnevalet, fordi masken i kraft av sin hedenske opprinnelse og folkelige tilknytning, er med på å fjerne seg lagt fra det kirkelige, offisielle og statslige. Videre bidrar masken konkret til

¹³⁴ Ralf E. Remshardt, *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance* (Southern Illinois: Southern Illinois University Press, 2004), 46.

¹³⁵ Bakhtin, *Karneval og latterkultur* (Frederiksberg: DET lille FORLAG, 2001), 69.

¹³⁶ Bakhtin, *Karneval og latterkultur*, 68.

¹³⁷ Bakhtin, *Karneval og latterkultur*, 69.

¹³⁸ Jørgen Bruhn og Jan Lundquist, ”liv og verk”, forord til Bakhtin, *Karneval og latterkultur*, 13.

¹³⁹ Bruhn og Lundquist, ”liv og verk”, 13.

karnevallatterens groteske realisme ved å fremme det materielt-kroppslige prinsippet, og den står som en motsetning til maktelitens uttrykksformer.

Maskens avpersonifiserende effekt fremmer et spontant og uredd uttrykk som var selve essensen i karnevalet, men som også i mer regiserte rammer viser til en spesiell teaterform som ikke kan eksistere uten bruk av maske.

5.1.2 Teatermaskering i middelalderen

Den teatre maskeringen i middelalderen er på lik linje med middelalderteatret generelt preget av mange forskjellige formuttrykk. Masken har mange ulike funksjoner og betydninger og jeg skal videre se på masken i et religiøst og et verdslig teater. Det religiøse teateret består av det offentlige styrte teateret som i stor grad blir spilt av amatører, mens det verdslige og folkelige teateret stort sett blir spilt av profesjonelle skuespillere. Denne oppgavens omfang gir ikke rom for å gå inn på alle teaterformene i middelalderen, og jeg gjør derfor et utvalg som jeg mener viser en bredde i teatermaskeringen i middelalderen. Først skal jeg se på maskeringen i mysteriespillet som står som en av de viktigste og mest utbredte religiøse teaterformene i middelalderen. Deretter skal jeg ta for meg gjøglerne som var sterkt knyttet til den folkelige tradisjonen og underholdningen. Disse representerer en av de viktigste formene for verdslig teater i middelalderen. De var profesjonelle og uavhengige av en offentlig styring. Gjøglerene var derimot avhengig av sitt publikum og ble derfor meget tilpasningsdyktige.

5.1.2.1 Mysteryspillet

Mysteryspillet kan defineres som store sykliske bibelske spill der forskjellige episoder forteller bibelhistoriens mest vesentlige hendelser, som for eksempel; Jesus fødsel, liv, død og oppstandelsen. Mysteryspillene ble arrangert som et samarbeid mellom geistlige, adelen, handelsmennene og håndverkere. De hadde en overordnet didaktisk funksjon. Den delen av befolkningen som ikke kunne latin eller lese fikk muligheten til å se bibelen gjennom kjente teatre uttrykksformer og høre bibelen på morsmål. Gjennom underholdning og tilgjengelighet skulle mysteryspillet bidra til forkynnelse og utbredelse av kristendommen. Etter hvert utviklet mysteryspillene seg, og fjernet seg gradvis fra den opprinnelige didaktiske funksjonen. Isteden fikk de en mer sosial og kommersiell funksjon, i kraft av å virke samlende på byen og vise den fram. På 1500 tallet tok borgerskapet over hele

arrangementet, og gikk også inn i de sentrale rollene som Kristus, Mariaene og disiplene.¹⁴⁰ Resultatet av at mysteriespillene fjernet seg så langt fra det kirkelige utgangspunkt var at kirken til slutt gjorde dem forbudt i store deler av Europa.¹⁴¹

Mysteriespillet eksisterte i mange europeiske land, som for eksempel England, Tyskland, Nederland og Frankrike. Når vi skal se på masken og dens funksjon i middelalderen er det hensiktsmessig å se på mysteriespillene fordi de er et møte mellom alle sosiale nivåer i samfunnet og deres teatrale uttrykk. Mysteriespillene utviklet seg til å bli et spill mellom kirkelige, borgelige og folkelige teatrale tradisjoner og kunne derfor ha stor variasjon i stil, stemning og virkemidler. Dette vises ved at både den stiliserte kirkelige spillestilen og karnevalets groteske formspråk kunne være representert i samme episode. Forskjellen i det kirkelige og det verdslige og folkelige uttrykket illustreres tydelig hvis vi ser på hvordan de bruker masken som virkemiddel.

Det finnes få kilder fra middelalderen som omtaler mysteriespillets masker. Men Twycross og Carpenter sier at: "It seems that the use of masks might have some far-reaching consequences for the whole visual style of the mystery plays, and indeed might significantly affect the interplay of emotion and worship, the human and the divine, in the theatrical experience they offer".¹⁴² Ut fra de kildene vi har¹⁴³ hevder Twycross og Carpenter at det i middelalderens teatermaskering bare er noen karakterer som har maske. I motsetning til maskebruken i antikken viser mysteriespillet en interaksjon mellom maskerte og umaskerte karakterer. I antikken så vi også at maskekarakterene befinner seg i "denne verden" selv om tragediens handling er hentet fra mytologien. Maskekarakterene i mysteriespillet derimot hører hovedsakelig til en parallell verden og representerer utenomjordiske karakterer. Det er de ikke-menneskelige, groteske og fantastiske maskene som er mest utbredt i middelalderen generelt, og står som den tydeligste masketradisjonen i denne epoken. Denne type maskering finnes i både hoffmaskeringen, den folkelige maskeringen og teatermaskeringen. Twycross og Carpenter sier om disse maskene at: "the element of fantasy signals a different world, a game

¹⁴⁰ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*. Overs. av Jo Riley (London og New York: Routledge, 2004), 35.

¹⁴¹ Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 47-48.

¹⁴² Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 191.

¹⁴³ Manuskripter med sceneanvisninger, beskrivelser av forestillinger og andre dokumenter knyttet til oppsetningspraksis.

world defined by different expectation”.¹⁴⁴ I mysteriespillene ble masker hovedsakelig brukt til å spille gud og djeveler. Som vi skal se kan Gud og djevelene plasseres i hver sin ende av en skala når det gjelder hva de skulle formidle, hvordan de formidlet det og hvem som formidlet det. Og de representerte to helt forskjellige måter å bruke en maske på. Mysteryspillet bruk av ulike masker skiller seg også tydelig fra bruk av masken i antikken, da særlig den greske antikken. Antikkens *drama*¹⁴⁵ var tydelig inndelt i sjangrer, mens middelalderens *spill* var sjangerblandet. I mysteryspillet opptrer komiske og seriøse elementer samtidig. For eksempel i episoden om syndefallet kunne en maskert djevel med sitt groteske, aggressive og komiske formspråk møte en maskert gud med sitt foredlete og stiliserte formspråk. Forskjellen mellom maskeringen av Gud og maskeringen av djevelene i middelalderen kan hovedsakelig forklares ut fra deres opphav. Twycross og Carpenter påpeker at gudemasken har et litterært utgangspunkt ved å si at: ”The golden mask of God [...] belong to a language of symbolism and emblem based imaginatively in literature before it was embodied in the art or theatre”.¹⁴⁶ Djevelmasken har i motsetning til gudemasken et ikke-litterært utgangspunkt, nemlig en kroppslig og folkelig tradisjon som for eksempel karnevalet.

Gud som maske

Twycross og Carpenter slår fast at det finnes få kilder som kritiserer eller kommenterer mysteryspillmaskene. De bruker derfor en del spilltekster som grunnlag for å kartlegge mysteryspillet bruk av gudemasker. De viser blant annet til et eksempel fra *Chester Cycles* prolog (bann¹⁴⁷) som kommenterer bruken av gudemasker. I prologen står det blant annet:

...shoulde all those persones that as godes doe playe
In clowdes come downe with voyce and not be seene
ffor noe man can proportion that godhead I saye
To the shape of man face. Nose and eyne
But sethence the face gilte doth disfigure the man yat deme
A Clowdy coueringe of the man, a voyce onlye to heare

¹⁴⁴ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 13.

¹⁴⁵ Når teateret som en stor begivenhet gjenetableres på slutten av 1200 tallet er den greske betegnelsen drama byttet ut med spill, der spillbegrepet er godt egnet til å beskrive middelalderens teaterformer som har en løsere struktur enn det regelstyrte drama. Gladsø, Gjervan, Hovik, og Skagen, *Dramaturgi*, 34.

¹⁴⁶ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 189.

¹⁴⁷ *Bann* er en type prolog der mysteryspillet kunngjøres og oppsummeres.

And not god in shape or person to appeare.¹⁴⁸

Twycross og Carpenter ser nærmere på betydningen av de tre siste setningene:

since the the gold face conceals the identity of the actor, think of it as if it were a cloud machine concealing the whole man, so that we only hear the voice of God coming from this cloud cover (or mask), and do not see Good himself supposedly apperring physically on stage`.¹⁴⁹

Prologen foreslår at siden ingen mennesker kan spille gud kan man bruke en maske som har samme virkning som en moderne skymaskin. Masken vil på samme måte som skymaskinene skjule skuespilleren og la ordene tre frem. Twycross og Carpenter beskriver videre hvordan denne gudemasken påvirket skuespilleren:

This comparison urges that the mask, like a cloud machine, must be thought of as completely abolishing the man, the actor. We do not see him representing or pretending to *be* God, but only hear the voice in the golden face speaking God`s words.¹⁵⁰

Gudemasken i middelalderen kan med denne prologen som utgangspunkt bli sett på som et emblem. Selve maskeformen var ofte en stilisert gullmaske som ikke lignet Gud, men som symboliserte ham. Denne formen påvirket spillestilen til også å bli symbolsk. Masken gir aktøren en presenterende framtoning, der ideen om Gud og Guds ord blir vist uten at han blir kroppsliggjort. Gudemaskens symbolske funksjon fører også til at det ikke finnes en spenning mellom maskebærer og masken. "Once the mask is on, the actor as an individual simply disappears behind it: Only the character is left".¹⁵¹ Mangelen på kroppsliggjøring av gudekarakteren kan være en av grunnene til at masken i middelalderen ikke ser ut til å være en hellig gjenstand som binder mennesket og gud sammen, slik vi kan se i noen andre religioner der masken blir brukt i religiøse hendelser. Gudemasken i middelalderens teater ser ut til å kun fungere som et teatralt virkemiddel som tydeliggjør og skiller Guds ord fra den øvrige teksten. Når noen mysteriespill velger å fremstille gud som et menneskeansikt av gull oppstår det en stor kontrast mellom Gud og de menneskelige karakterene. Twycross og Carpenter ser på effekten av å blande umaskerte og maskerte spillere og sier:

The masked actor moving among unmasked figures automatically gains an authority and a mystery which is wholly appropriate for the divine/human relationship. In fact a mask moving among open faces can create an impression of divinity on stage without any help from the words that are spoken.¹⁵²

¹⁴⁸ Hentet fra The Chester Mystery Cycle` prolog sitert i Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 194.

¹⁴⁹ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 195.

¹⁵⁰ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 195.

¹⁵¹ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 197.

¹⁵² Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 225.

Et eksempel der gud ble fremstilt med maske i middelalderen henter Twycross og Carpenter fra en scene i et mysteriespill i London 1392.¹⁵³ Her satt Gud omringet med engler. Han var fysisk hevet over dem og hans tilstedeværelse beskrives som en lysende skikkelse. Gud blir videre beskrevet til å ha et ”blazing face” og en snø-hvit kappe. Som vi har sett presenterte skuepillerene Guds ord gjennom en gudemaske. Det motsatte var tilfelle når det gjelder djevelmaskene i mysteriespillet. Skuepillerne med djevelmasker representerte djevelens hjelpere og demoner gjennom djevelmasker og en tydelig kroppslig tilstedeværelse.

Djevelen som maske

Djevlene/demonene var de eneste karakterene som alltid ser ut til å bli spilt med maske i mysteriespillene. Deres masker var en del av et helhetlig kostyme med klør og pels. Djevelmaskene var vanligvis svarte eller mørke og formet etter aggressive uttrykk av ville dyr. De kunne blant annet ha horn, lange ører, en stor rød tunge, store tenner og lang krokete nese (se bilde 8). Det er ikke enighet om hvordan mysteriespilldjevelen oppsto, men den har mange likhetstrekk med demoner vi kjenner fra forskjellige former for folkelig maskering. Twycross og Carpenter påpeker at selv om djevelmasken i mysteriespillet lignet blant annet demonene i karnevalet både i form og uttrykk, fikk den en ny betydning når den ble satt inn i en religiøs kontekst. Den ble blant annet mindre komisk. Selv om mysteriespilldjevlelene ofte hadde mange komiske kvaliteter vekket de en farligere latter enn demonene i den folkelige maskeringen. Twycross og Carpenter sier at: ”There is undeniably a comic role. The devil’s freedom to indulge in the forbidden, the grotesque, the excessive, and the trivial in the language and the action generates delight and laughter: but the laughter is always uneasy.”¹⁵⁴ Masken var et sentralt virkemiddel til å vekke denne motsetningsfulle reaksjonen mellom latter og frykt. Twycross og Carpenter påpeker dette ved å si at: ”The ambivalent interaction of humour and fear, delight and awe, is well expressed through the mask. The relationship of a masked devil with the audience will always have a sinister quality: it is something more than good-natured fun”.¹⁵⁵

¹⁵³ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 222.

¹⁵⁴ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 214

¹⁵⁵ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 213

Twycross og Carpenter påpeker videre at djevlene fremsto som mer komiske og latterlige når de var trygt plassert på scenen der de ble nedverdiget av Gud som for eksempel i *The Harrowing of Hell*.¹⁵⁶ Men når djevlene kom ned fra scenen og agerte blant tilskuerne var de fryktet (se bilde 9). Djevlene var i motsetningen til gudemasken kroppsliggjort ved at skuespillers kropp var tydelig tilstede i karakteren gjennom en ekspressiv spillestil. Djevelmaskenes spillestil kan sies å ha et karnevalistisk uttrykk. Dette maskeuttrykket ser ut til å ha passet perfekt inn i kirkens forståelse av djevelen, fordi karnevalets form og innhold, slik vi tidligere har sett, står for nesten alt det kirken ikke står for. Kirken trengte ikke si at denne uttrykksformen ikke var godkjent av kirken. Ved å plassere denne formen inn i en djevelkontekst, ble den kroppslige uttrykksformen forbundet med noe ondt og negativt. På den måten fikk kirken kontrollert de folkelige maskeringsformene og gitt dem et innhold tilpasset kirken.

Hubert Cailleaus tegning fra *Valenciennes-Passionen* viser tydelig djevler som er på jakt etter mennesker som skal føres til helvete (se bilde10). Dette bilde viser også aspekter ved mysteriespillets fremstilling av helvete som er interessant i vår sammenheng, nemlig at inngangen til helvete ble symbolisert ved et stort ansikt med et kjempegap, kjent som djevelgapet. Når djevelgapet her blir definert som en maske utvides min tidligere definisjon av en maske. Djevelgapet dekker ikke et ansikt, men den er et ansikt som symboliserer inngangen til helevete. *Valenciennes-Passionen* viser hvordan djevelgapet kunne se ut, slik Pedersen beskriver det: ”Skråt pegende frem mod tilskuerne ses hovedet af et frygtindgydende uhyre med grønt hår, runde stirrende øyne, en bred næse og spidse tænder”.¹⁵⁷ Djevelgapet har kunnet åpne og lukke seg og det har vært tatt i bruk sceneeffekter som ild. Dette tydeliggjør at djevelgapet kan defineres som en maske fordi den ”spilles” med og blir levende gjennom gapets bevegelser. Helvetetsgapet kan sammenlignes mer med den symbolske gudemasken enn de kroppsliggjorte djevelmaskene vi har sett på tidligere. Både Gud og inngangen til helvete blir symbolisert av et ansikt og har ikke en kroppslig tilstedeværelse. Disse maskene kan bevege seg på scenen, men fungerer da som symboler og ikke karakterer.

¹⁵⁶ *Harrowing of Hell* er Guds kamp i dødsrike før han står opp igjen den tredje dagen.

¹⁵⁷ Merete Pedersen, ”Mysterie- og passionspill” i *Europeiske teaterbilder: Middelalderen og renessansen*, red. av Klaus Neiiendam (København: Opuscula 7: Det teatervidenskabelige institut, Københavns Universitet, 1982), 63.

5.1.2.2 Gjøglere med og uten maske

De profesjonelle gjøglerne omtales i middelalderen med en rekke forskjellige betegnelser som for eksempel *mimi*, *histriones* og *jongleurs*.¹⁵⁸ Live Hov skriver i artikkelen ”Profant teater” (1982) at det var *jongleur* (gjøgler) som var den mest anvendte betegnelsen i ikke-latinsk sammenheng.¹⁵⁹ Gjøglere inkluderte både de høyt respekterte *mènèstrels* som spilte og sang om fyrster og helgener, de mindre respekterte akrobatene og de som assosierte seg med dyr. Hov sier videre at: ”I en klasse mellom disse to grupper finder vi de ´jongleurs`, som har størst betydning for teaterets utvikling, dem der fremfører monologer og dialoger af forskjellig art”.¹⁶⁰ De profesjonelle gjøglerne hadde ingen fast tilknytning og opptrådte på gater, torv og markedsplasser. Den omreisende tilværelsen innebar at sceneeffektene og scenografien ikke var så omfattende som i mysteriespillene. Gjøgleren sto selv for alt det spektakulære som skulle vises. Vektleggingen av kostymering som sceniske virkemidler ble dermed en naturlig konsekvens. Gjøglernes kostyme har i følge Nicoll lignet den romerske mimens kostyme,¹⁶¹ og ”on occasion these *jongleurs* also used another element of a classical stage performance - the mask”.¹⁶²

Twycross og Carpenter påpeker at det finnes få kilder om teatermaskering i middelalderen, men ser på Josephus Masters bilde *Térence des Ducs* malt i 1407 (se bilde11). Bildet skal illustrere den romerske komedien, men maskene ligner ikke de romerske komediemaskene vi tidligere har sett på i denne oppgaven. Maskene på Masters bilde skiller seg fra de romerske komediemaskene på flere områder. De er helmasker som dekker ansiktet og er knyttet i en snor bak hodet, i motsetning til de romerske maskene som var hodemasker. Masters masker er i tillegg mørke og ”nakne”. Også her skiller de seg fra de romerske komediemaskene som hadde en mer naturalistisk farge, samt hår og skjegg som viste til en karakter. Det er usikkert hvorfor Master har illustrert disse maskene. Det er mulig de er malt ut fra kilder som viser til pantomimen, fordi handlingen i bildet ligner mer på pantomimen enn den romerske

¹⁵⁸ Live Hov, ”Profant teater” i *Europeiske teaterbilder: Middelalderen og renessansen*, red. av Klaus Neiiendam (København: Opuscula 7: Det teatervidenskabelige institut, Københavns Universitet, 1982), 25.

¹⁵⁹ Hov, ”Profant teater”, 25.

¹⁶⁰ Hov, ”Profant teater”, 25.

¹⁶¹ Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes & Miracles* (New York: Cooper Square Publishers, INC.,1963), 164.

¹⁶² Nicoll, *Masks, Mimes & Miracles*, 164.

komedien.¹⁶³ Twycross og Carpenter påpeker muligheten for at Master har malt masker som ble brukt i hans egen samtid.¹⁶⁴ Hvis dette er tilfelle, viser Masters bilde kanskje masker brukt av profesjonelle aktører som gjøglerne. Denne teorien kan eventuelt underbygges av maskenes manglende karaktertrekk, ettersom maskeformer uten utepregede karaktertrekk ikke eksisterer i kraft av seg selv, men trenger en profesjonell, fysisk og ekspressiv kropp som kan påvirke maskens uttrykk. Uten å gå inn i en diskusjon om hvordan de ulike maskeformene utviklet seg, vil jeg, ut fra Masters bilde, vise til en likhet mellom de profesjonelle gjøglere og *commedia dell'arte*, som vi skal se nærmere på litt senere i oppgaven.

5.2 Oppsummering

Vi har i dette kapitlet hatt fokus på den siste delen av middelalderen. Vi har sett på folkelig maskering som mumming og karneval, og teatermaskering i mysteriespillet og hos gjøglerne. Maskeformene innenfor de ulike maskeringsformene var forskjellig. Karnevalets masketyper var blant annet hodemasker og helmasker, mens gjøglerne, ut fra Masters bilde, hadde helmasker som dekket hele ansiktet. Djevelmaskene i mysteriespillet kan ses på som en videreføring av karnevalsmaskene. De var ekspressive og uttrykte tydelige karaktertrekk, imotsetning til de mindre uttrykksfulle gjøglermaskene. Tross en kroppslig tilstedeværelse hos djevlene var deres masker så tydelige at de trolig var dominerende i forhold til fremstillingen av rollen. Gjøglernes masker var derimot avhengig av et presist og tydelig kroppsspråk for å kunne kommunisere. Overordnet har det fysiske uttrykket antagelig var ekspressivt i begge tilfeller. I motsetning til antikkens teater var mysteriespillene i middelalderen en interaksjon mellom maskerte og umaskerte karakterer og mellom ulike maskerte karakterer. Hvis vi ser på mysteriespillets masker i forhold til Smiths terminologi kan vi kalle djevelmasken for en satirisk maske, mens gudemasken kan ses på som en rituell maske.

¹⁶³ Pantomimens handling beskrives i avsnitt 4.2 *Den romerske antikken*.

¹⁶⁴ Twycross og Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, 293-294.

6.0 Italiensk renessanse

Den offentlige konteksten spiller en viktig rolle i antikkens og middelalderens teater, fordi teateret hadde en direkte sammenheng med samfunnet. I renessansen hadde teateret en mer indirekte forbindelse med samfunnet fordi teateret oppsto uten at den offisielle makten i samfunnet sto direkte ansvarlig for den. Teateret var ikke lenger hovedsakelig knyttet til ritualer, folkelige fester eller et didaktisk middel, men var blitt en selvstendig kunstform. I renessansen gjenfødtes antikke ideer. Italia ses på som renessansens startpunkt, og det er særlig den romerske antikkens ideer og kunst som ”gjenfødtes” i denne perioden. *Commedia erudita* var de lærdes oppsetninger av romerske, latinske tekster, da særlig Terence. De var amatørere som spilte for et svært begrenset publikum. *Commedia eruditas* tekstbasserte form kan derfor ses på som en kontrast til *commedia dell’arte* improviserte, folkelige og maskerte form.

6.1 Commedia dell’arte

Nesten to tusen år etter antikken oppsto det igjen et masketeater (ca 1550), *commedia dell’arte*, der masken kan ses på som en uatskillelig del av det teatrale uttrykket. Typene i *commedia dell’arte* er sterkt knyttet sammen med maskene sine. Dette understrekes hvis vi ser nærmere på terminologien der ordet *mashera* betegner både selve masken og skikkelsen som helhet. De forskjellige *commedia dell’artetype*ne opptrer med maske som heter *maschera* på italiensk, men er også selv en *maschera*, en maskefigur.¹⁶⁵

Det er flere teorier om *commedia dell’artes* opphav. Noen finner opprinnelsen i den romerske komedien, eller i Athellan farsen. Noen ser på *commedia dell’arte* som en videreutvikling fra de omreisende gjøglerne og narrenes teatrale uttrykk, mens andre mener at *commedia dell’artes* masker stammer fra masker brukt i karnevalet.¹⁶⁶ Selv om opprinnelsen er usikker,

¹⁶⁵ Live Hov, ”Med Harlekin på scenen masker og typer i *commedia dell’arte*” i *Masker*, red. av J.E. Ekdal og A. Sveen (Oslo: Syppress Forlag, 2000), 103.

¹⁶⁶ Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 130.

kan vi ut fra de bevarte kildene¹⁶⁷ se at commedia dell'arte har elementer fra alle de nevnte formene. Disse elementene kan være den romerske komediens intriger, karnevalets groteske formspråk og gjøglernes og narrenes teateruttrykk. Commedia dell'arte-kompaniene var omreisende grupper og kunne spille på bygdene og i byene, på markeder, på hoffet og i private og offentlige rom. På alle disse scenene improviserte commedia dell'arte-skuespillerne hovedsakelig rundt to hovedintriger.¹⁶⁸ Ifølge Gladsø handlet den ene intrigen om motsetninger mellom herre og tjener, og denne konflikten var mest vanlig i de tidlige commedia dell'arte-forestillingene. Den andre hovedintrigen var kjærlighetskonflikten som var bassert på at de eldre mennene gjorde kjærlighetsforholdet til de unge vanskelig, innen de ved hjelp av tjenerne fikk hverandre til slutt.¹⁶⁹

I tillegg til improvisasjonen og de typiske intrigene var det faste typegalleriet i Commedia dell'artes fremste kjennetegn. Teaterkompaniene besto av ca 10 skuespillere som var spesialisert på en type. Typegalleriet var hovedsakelig: *Vecchi*; de gamle menn, *Zanni*; tjenerne og *Innamorati*; de unge elskede. De gamle menn var Pantalone og Il dottore. De representerte foreldregenerasjonen og var preget av ulike laster og lyster. Deres selvsentrerte planer lagde ofte store problemer og vanskeligheter for deres barn. Tjenerne var hovedsakelig Arlechino og Brighella. De var viktige deltagere i intrigen, enten for å løse intrigen eller for å forverre den. Alle de forskjellige typene hadde sin fremtoning, opphavsted og dialekter, og de representerte personer fra hele samfunnet. Il dottore var akademiker fra Bologna og snakket med lange latineske fraser. Pantalone var kjøpmann fra Venezia, og hans enorme lyst på penger og unge vakre kvinner var ofte altoverskuende. Zanniene var fra landsbygda rundt Bergamo og snakket "bondsk" dialekt. Arlechino betegnes ofte som den naive og oppriktige, mens Brighella er slu og beregnende.¹⁷⁰ De forelskede hørte til de rike samfunnsklasser og var karakterer som fremmet idealet blant annet ved å snakke toskansk som ble sett på som den "fineste" dialekten. De hadde ingen andre formål enn å gifte seg med hverandre.¹⁷¹ De

¹⁶⁷ Kildene vi har å forholde oss til er avbildninger, porselenfigurer, samtidige beskrivelser av forestillinger og trykte utgivelser av dikt, dialoger og rollebeskrivelser med tilknytning til formen. Gladsø, Gjervan, Hovik, og Skagen, *Dramaturgi*, 52.

¹⁶⁸ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 54.

¹⁶⁹ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 54.

¹⁷⁰ Jon Nygaard, *Teaterets historie i Europa: Del 1: Teateret før 1750: Det uoffisielle og det offisielle teateret* (Østfold: Spillerom, 1995), 172.

¹⁷¹ Kapteinen og Pulchinella var også viktige typer i Commedia dell'arte. Kapteinen opptrådte med maske eller var sterkt sminket og zanniene Pulchinella hadde en svarte maske og hvit kostyme. Når de ikke er nevnt videre

forelskede var de eneste karakterene i tillegg til den kvinnelige tjeneren, le serva, som ikke bar maske.¹⁷² Commedia dell'arte masker var i samsvar med det faste kostymet og den fysiske spillestilen et uatskillelig virkemiddel i fremstillingen av de faste typene.

6.2 Maskene i Commedia dell'arte:

Det er ikke lett å svare på spørsmålet om maskenes opphav i commedia dell'arte fordi det henger sammen med usikkerhetene rundt selve teaterformens opphav. Det som er sikkert er at commedia dell'artemasken skiller seg tydelig fra tidligere maskeformer. Den har forandret form og ligner ikke antikkens og mysteriespillets masker, som hovedsakelig var hodemasker eller helmasker. Richards og Richards beskriver de italienske maskene som "half or partial leather masks, covering no more than forehead, eyes, nose and cheeks, leaving the mouth, jaw and other parts of the head free".¹⁷³ Commedia dell'arte maskene skiller seg også fra antikkens masker ved at de var mindre "realistiske", blant annet fordi deres mørke farge avvek fra skuespillerens egen hudfarge.¹⁷⁴ Commedia dell'arte maskene var også mer nøytrale i uttrykket og viste ikke gjennom sin form en karakter slik antikkens masker gjorde. Det var masken i samspill med skuespillerens mimikk, kroppsspråk og kostyme som skapte typen. Fischer-Lichte påpeker at hver type hadde en karakteristisk maske og et "typified and characteristic costume which informed the spectator as to the identity of the role as soon as the actor first appeared".¹⁷⁵ Pantalone hadde en mørkebrun maske med krum nese som ofte var utstyrt med barter eller fippskjegg, og han var kostymert i en rød drakt med en sort kappe (se bilde 12). Il dottore hadde også en mørkebrun maske med stor nese, og masken hans kjennetegnes med at den bare dekket nese og panne.¹⁷⁶ Oreglia påpeker at kostymet hans lignet klærne til de virkelige doktorene på universitetet i Bologna, og var svart med en stor hvit krage (se bilde 13).¹⁷⁷ Begge zanniene hadde mørke masker med markerte trekk. Arlechino maske var sort og stumpneset og kostymet hans var etter hvert rutete i fargerike

her er det på grunn av at oppgavens omfang krever et utvalg. De typene som er med er de mest nevnte og de representerer en bredde i typene i commedia dell'arte.

¹⁷² Giacomo Oreglia, *The Commedia dell'arte*, overs. av Lovett F. Edwards (London: Methuen & CO LTD, 1970), 116.

¹⁷³ Kenneth Richards og Laura Richards, *The Commedia dell'arte: A Documentary History* (Oxford: Utgitt av Basil Blackwell for The Shakespeare Head Press, 1990), 113.

¹⁷⁴ Hov, "Med Harlekin på scenen masker og typer i commedia dell'arte", 114.

¹⁷⁵ Fischer-Lichte, *History of European Drama and theatre*, 131.

¹⁷⁶ Hov, "Med Harlekin på scenen masker og typer i commedia dell'arte", 114.

¹⁷⁷ Oreglia, *The Commedia dell'arte*, overs. av Lovett f. Edwards, 86.

farger (se bilde 14).¹⁷⁸ Brighellas maske var mørke grønn med krum nese og hans drakt var hvit med grønne detaljer.¹⁷⁹

6.3 Maskens funksjon i *commedia dell'arte*:

Som jeg har vist ovenfor var maske og kostymet en helt vesentlig del av typene, og kan ha hatt flere dramatiske funksjoner. Live Hov påpeker den første dramatiske funksjonen maskene kan ha hatt i *commedia dell'arte* ved å se på maskens påvirkning på skuespiller. Hun sier: "For skuespilleren vil masken påvirke hans fysiske utfoldelse og gjøre spillet mer ekspressivt og fantasifullt, masken frigjør skuespilleren fra hans private uttrykk og gir ham et løft over i et spesielt scenisk nivå, som ikke er realistisk eller naturalistisk".¹⁸⁰ Hun peker her på at masken førte til en teatral frihet, som igjen ga muligheter for en ekstravagant sceneaktivitet.

Det ekspressive formspråket masken bidro til, skilte seg tydelig fra de umaskerte karakterene. Dette fører oss videre til en annen funksjon maskene kan ha hatt i *commedia dell'arte*. Interaksjonen mellom de umaskerte og maskerte typene bidro til at de forskjellige karakterene sto tydeligere frem i sin kontrast til hverandre (se bilde 15). Ved å maskere de komiske karakterene tydeliggjøres både de komiske og de mer alvorlige karakterene. De maskerte typene understrekte det edle hos de umaskerte gjennom sin groteske framtoning. Richards og Richards påpeker hvilken effekt de maskerte typene ga de umaskerte og sier: "the effect of the `masks` was to highlight those figures who did not wear masks by pointing the greater kinship of the unmasked to the spectators".¹⁸¹

Den tredje dramatiske funksjonen *commedia dell'arte* masken kan ha hatt, er at masketyperne distanserer seg fra publikum uten å skille seg fra deres verden. Denne funksjonen vil jeg utdype ved å se på Richards og Richards' påstand om at *commedia dell'arte*'s bruk av maskerte og umaskerte karakterer gir den teatrale hendelsen tre nivåer av virkelighet: Maskekarakterenes virkelighet, de umaskerte karakterenes virkelighet og publikums virkelighet. Tross i at Richard og Richard her setter de maskerte og umaskerte karakterene i to virkeligheter befinner de seg innenfor den samme fiksjonen. Gud og djevelmaskene i

¹⁷⁸ Oreglia, *The Commedia dell'arte*, overs. av Lovett F. Edwards, 57.

¹⁷⁹ Oreglia, *The Commedia dell'arte*, overs. av Lovett F. Edwards, 71-72.

¹⁸⁰ Hov, "Med Harlekin på scenen masker og typer i *commedia dell'arte*", 114.

¹⁸¹ Richards og Richards, *The Commedia dell'arte*, 113.

middelalderen befant seg i en annen virkelighet enn de andre karakterene i forestillingen. Maskene i middelalderen viste til det utenomjordiske. Maskefigurene i *commedia dell'arte* derimot viser ikke til noe overnaturlig, bare noe overdrevent. Richards og Richards påpeker dette og sier at *Commedia dell'artes* masker ”underscored too the highly stylized, pre-eminently theatrical world of the performed play; they served to distance, without divorcing, the traffic of the stage from that of everyday life”.¹⁸² Maskefiguren var et menneske fra denne verden som publikum kunne kjenne igjen, og masken dehumaniserte ikke skuespilleren, men ”it lent mystery without detracting from the live actuality of the stage figure”.¹⁸³

Maskene i *commedia dell'arte* kan også sies å ha en satirisk funksjon ved at maskefigurene var en latterliggjøring av flere mennesketyper med høy autoritet i det italienske samfunnet. Tydeligst er den satiriske funksjonen hos *Il dottore* fordi det så åpenbart var en karikatur av en yrkesgruppe. *Il dottore*s type var en satire over humanismens og renessansen lærde, over pedanteri og over boklig lærdom.¹⁸⁴ Giacomo Oreglia antyder at *Il dottore* antagelig ble skapt av studenter, som brukte å karikere sine lærer i ”goliard farser”.¹⁸⁵ Men det var ikke bare professoren som blir latterliggjort i *commedia dell'arte*. Alle de maskerte typene kan ses på som en latterliggjørelse av forskjellige yrker som for eksempel griske kjøpmenn og naive tjenerer. I tillegg til yrkessatire kan vi også lese en typesatire og satire over forskjellige egenskaper i *commedia dell'arte*. De forskjellige typene hadde ulike geografiske opphav som i stor grad preget deres personlighet og framtoning. Den velartikulerte *Il dottore* fra Bologna, den pengekjære *Pantalone* fra Venezia og den bondske *Arlecchino* fra Bergamo. Portrettsatiren slik vi så den i antikken finnes ikke i *commedia dell'arte*. Det er, som vi har sett, mer snakk om en satire over mennesketyper, yrker, geografiske opphav og menneskelige ustyrlige laster og lyster. Live Hov påpeker at skuespillerne i *commedia dell'arte* ikke kunne ”plasseres i en bestemt bås, enten som folkelige gjøglere eller som ”entertainere” for overklassen – de kunne være begge deler, alt etter omstendighetene. Først og fremst var de profesjonelle teaterfolk som skulle leve av sin kunst, og som dermed visste å tilpasse seg.”¹⁸⁶ *Commedia dell'artes* satiriske bredde var trolig en viktig brikke i denne tilpasningen. Truppene kunne spille i private borgelige sammenhenger der publikum kunne more seg over

¹⁸² Richards og Richards, *The Commedia dell'arte*, 113.

¹⁸³ Richards og Richards, *The Commedia dell'arte*, 113.

¹⁸⁴ Giacomo Oreglia, *Commedia dell'arte* (Stockholm: Bonnier, 1971), 85

¹⁸⁵ Oreglia, *Commedia dell'arte*, 85

¹⁸⁶ Hov, ”Med Harlekin på scenen masker og typer i *commedia dell'arte*”, 103

den dumme bondegutten Arlecchino, men også spille på et marked der publikum kunne vri seg i latter av den uforståelige og artikulerende Il dottore og den griske og kåte Pantalone.

Commedia dell'artetruppene turnerte over hele Europa og inspirerte flere dramatikere som for eksempel Shakespeare og Molière. Men i løpet av 1700-tallet forsvinner den tradisjonelle commedia della arte. Den venezianske dramatikeren Carlo Goldoni har fått noe av skylden for commedia dell'artes bortgang. Han ønsket en realistisk, ulastelig og litterær komedie som fokuserte på middelklassens moral. Improvisasjonen, lazzi og maskene hadde ingen plass i denne komedien, og Goldoni fjerner dem fra sine dramaer. Goldoni kan selvfølgelig stå med eneansvaret på commedia dell'artes bortgang. Utsagnet hans: "We now want the actor to have a soul, and a soul under the mask is like fire under ashes"¹⁸⁷ speiler en teaterhistorisk tid som ikke lenger ønsket det teatrale formspråket som masken var en del av.

Borgerskapet, som vi har sett utviklet seg fra slutten av middelalderen, fikk på 1700-tallet en viktig og mektig posisjon. Det borgelige teateret lignet det teateret vi kjenner i dag, med egne teaterhus der dramatiker, regissør og skuespiller satt opp og spilte forestillinger for et veloppdragent publikum. Gladsø påpeker at teaterets oppgave var dannelse av borgeren i tillegg til å gi underholdning, avveksling og rekreasjon i opplysningstiden (1700-tallet).¹⁸⁸ Han sier videre at teateret i romantikken (ca 1800- ca 1850) genierklærer kunstneren og fokuserer på følelser, fantasi og individualitet.¹⁸⁹ Anne Britt Gran ser i artikkelen "Et spørsmål om teatralitet?" (1993) på teatralitetens historie i moderniteten. Jeg skal kort se på Grans artikkel for å se på borgerskapets forhold til teatralitetet i teateret på 1700- og 1800-tallet. For å finne ut om noen historiske epoker er mer teatrale enn andre, ser hun blant annet på M. Frieds bok *Absorption and Theatricality. Painting & Beholder in the age of Diderot* (1980). Som tittelen antyder handler Frieds bok om teatraliteten i kunsten på Diderots tid,¹⁹⁰ og i denne boken forstås teatralitet som en relasjon mellom kunstverket og betrakter/tilskuer.¹⁹¹ Med utgangspunkt i denne boken skriver Gran at i løpet av 1700-tallet forsvinner

¹⁸⁷ Allardyce Nicoll, *The world of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'arte* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976 [1963]), 208.

¹⁸⁸ Gladsø, Gjervan, Hovik, og Skagen, *Dramaturgi*, 78.

¹⁸⁹ Gladsø, Gjervan, Hovik, og Skagen, *Dramaturgi*, 92.

¹⁹⁰ Den franske filosofen, forfatteren og redaktøren Denis Diderot ble født 1713 og døde 1784.

¹⁹¹ Anne-Britt Gran, "Et spørsmål om teatralitet? – Og en historie om teatervitenskapens historie" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, red. av Live Hov (Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, 1993), 89.

teatraliteten i kunsten ved at betrakteren fjernes i verkets form. Hun sier at: ”Verket lukker seg om seg selv og etablerer forestillingen om at ”Il n’y a personne au delà” eller illusjonen om at publikum ikke finnes”.¹⁹² I stedet for en direkte henvendelse mellom scene og sal blir nå tilskueren absorbert i handlingen på scenen.¹⁹³ Gran sier at: ”Teatraliteten drives ut av kunsten og teateret, samtidig som kunstinstusjonene etableres”, og knytter dermed borgeskapets teater til det ikke-teatrale teater.¹⁹⁴ Fiksjonen om at publikum ikke eksiterer spisses i naturalismen og realismen. Teateret skal da spilles som om det ikke er noen der ute som observerer.

I det teatraliteten drives ut av teateret følger masken etter. En maskeskuespiller kan ikke late som det ikke er noen som ser på, fordi masken, ut fra sin egenart, alltid vil fremstå som noe teatralt og ikke-realistisk. Opplysningstiden og romantikken kan ses på som en brytningstid i europeisk teaterhistorie der teatraliteten i form av deklamsjon og interaksjon forsvinner mer og mer. I realismen og naturalismen finnes det ikke lenger teatrale elementer fordi dette teateret ikke skulle fremstå som teatralt, men realistisk. Masken anvendes derfor ikke mye i opplysningstiden eller romantikken, og bannlyses i realismen og naturalismen. Den dukker ikke opp igjen før helt på slutten av 1800-tallet som et viktig element i en avantgardisk reteatraliseringsprosess.

¹⁹² Gran, ”Et spørsmål om teatralitet? – Og en historie om teatervitenskapens historie”, 89.

¹⁹³ Gran, ”Et spørsmål om teatralitet? – Og en historie om teatervitenskapens historie”, 90.

¹⁹⁴ Gran, ”Et spørsmål om teatralitet? – Og en historie om teatervitenskapens historie”, 93.

7.0 Modernismen og masker

Modernismen kan defineres som en ”spesifikk betegnelse på den kunsthistoriske epoken som bryter igjennom rundt begynnelsen av 1900-tallet da mange kunstnere og teoretikere formulerte sin interesse for kunstens egenart, form og virkemidler”.¹⁹⁵ Modernismens uttrykk er preget av mange forskjellige retninger og ismer som på ulike måter tar et oppgjør med det eksisterende kunstsynet. Teatermodernistene møtes i sitt oppgjør mot litteraturen som leverandør av innhold og form,¹⁹⁶ og ønsker å finne teaterets teatralitet. Teatermodernismen kalles derfor ofte for reteatraliseringen.¹⁹⁷ Masken hadde en sentral del i reteatraliseringen og ble anvendt av en rekke ulike teaterfornyere innenfor den modernistiske tradisjonen. Jeg skal videre i denne oppgaven se på forskjellige teaterfornyere som bruker og forstår masken på ulike måter. De tilnærmer seg masken gjennom et teoretisk, praktisk eller pedagogisk perspektiv, og plasserer masken ulikt i den modernistiske konteksten. Jeg har delt modernismen i *reteatralisering*, *dadaisme*, *senmodernisme* og *videreføring av maskebruk fra modernismen*. Denne delingen har jeg gjort fordi jeg ved å systematisere modernismen vil tydeliggjøre det store spennet i modernismen i forhold til teaterkunstnere, retninger og tid.

7.1 Reteatralisering

Det realistiske og naturalistiske teateret dominerte det europeiske teateret på slutten av 1800-tallet,¹⁹⁸ og sto for en uttrykksform som ønsket å gjengi virkeligheten så nøyaktig som mulig ytre sett. Alt som kunne oppfattes teatralt var bannlyst. Scenografi, kostyme og spillestil skulle gi en nøyaktig illusjon av virkeligheten. Målet var at publikum skulle glemme at de var i teateret. Gran definerer reteatraliseringen som et oppgjør med den naturalistiske og realistiske formen, og beskriver den som en fornyelsesprosess der søken etter teaterets teatrale virkelighet står sentralt.¹⁹⁹ Reteatraliseringen kom til uttrykk på forskjellige måter og Gran har systematisert den ut fra fem prinsipper: søken etter teaterets opprinnelse og opphav for å

¹⁹⁵ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 121.

¹⁹⁶ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 122

¹⁹⁷ Anne Britt Gran, ”Fornyselsen av vår tids teater og regikunst” i *Regikunst*, red. av Helge Reistad (Asker: Tell forlag, 1991), 215.

¹⁹⁸ Europeisk teater vil i løpet av 1900-tallet bli omdefinert til vestlig teater, og dermed inkludere USAs teater.

¹⁹⁹ Gran, ”Fornyselsen av vår tids teater og regikunst”, 215.

gi det en mer opprinnelig funksjon og form i den moderne verden, scenen skal fremtre som en egen teatral virkelighet som er helt ”urealistisk” sett fra hverdagens synspunkt, det insisteres på forestillingens selvstendighet som kunstform i forhold til teksten, det eksperimenteres med en fysisk omorganisering av teaterrommet for å bryte ned den fjerde vegg og scenografien frigjøres fra illusjonens krav.²⁰⁰ I de to første prinsippene Gran nevner har masken en sentral plass.

Grans ene prinsipp omhandler den teatrale formens vektleggelse i reteatraliseringen. Den teatrale formen blir av teaterfornyere sett på som like virkelig, eller uvirkelig som den realistiske og naturalistiske formen. Reteatralisererne ønsket at teateret kunne skape sin egen virkelighet gjennom en teatral form. Masken er i form av sin egenart en teatral form. Maskens vesen kan umulig være en del av et realistisk og naturalistisk uttrykk. Masken er derfor et viktig virkemiddel for mange teaterfornyere som søkte etter et teatralt og ikke realistisk formspråk.

Gran knytter også reteatraliseringen til søken etter teaterets opprinnelse og opphav for å kunne gi samtidens teater en mer opprinnelig form og funksjon i den moderne verden. Det hentes derfor inspirasjon fra teaterhistorien og Østens teaterformer. I alle disse formene er masken et sentralt element og dette er sannsynligvis en årsak til at masken blir et viktig virkemiddel hos mange i reteatraliseringen. Brecht hentet for eksempel inspirasjon fra det kinesiske teateret gjennom Mei Langfan som var spesialisert på den kvinnelige rollen i peking opera. Copaeu og Craig derimot hentet mye av sin østlige inspirasjon fra det japanske Nohteateret der hovedpersonen alltid bærer en helmaske.

7.1.1 Østens maskeformer som inspirasjon for et nytt vestlig teater

Østens tradisjonelle teater har, som nevnt ovenfor, inspirert mange teaterfornyere gjennom hele 1900-tallet i jakten på et nytt teaterspråk. Aktørene bærer ikke maske i alle de tradisjonelle asiatiske teaterformene, men den er i stor grad utbredd. I tilknytning til asiatisk teater er det her hensiktsmessig å innføre to nye maskebegreper. Håkan Hede skiller i

²⁰⁰ Gran, ”Fornyelsen av vår tids teater og regikunst”, 216.

artikkelen ”Maskering og sminking” (1991) mellom den *direkte* og *løse masken*.²⁰¹ Den direkte masken er maske i form av sminke, mens den løse masken er maske i form av et objekt som plasseres foran ansiktet. I min gjennomgang av asiatiske maskeformer utvider jeg min tidligere definisjon av maske. Jeg ser både på den direkte og løse asiatiske masken. Det er fordi den direkte masken i asiatisk sammenheng ofte er så sterkt sminket og dekorert at den i stor grad fjerner ansiktets muligheter til å uttrykke seg. Sminken og dekorasjonene framhever ikke skuespillerens ansiktstrekk, men skjuler dem, og ligner derfor den løse masken.

Det er viktig å påpeke at Østens teater ikke er én bestemt teaterform. Når det snakkes om Østlig teater i en vestlig teaterkontekst favner begrepet vanligvis over teaterformer i Sørasia, Østasia og Sørøstasia. Østens teater omfatter derfor teateruttrykk som er plassert med enorme geografiske avstander. Innenfor dette geografiske området finnes det mange teatertradisjoner som ut fra forskjellige historier, religioner, sosiale funksjoner og estetikk har sine egne teatre uttrykk. Men tross de store forskjellene i Østens teater er det, på lik linje med store forskjeller i vårt vestlige teater, noen overordnede elementer som skiller det østlige og vestlige teateret fra hverandre. Når jeg nå ser på hvorfor Østens teater var viktig for modernismen og hvilke former som hovedsakelig har vært med å prege vestlig teater ser jeg på hele modernismen under ett. Gjennomgangen av Østens teater er relevant som bakgrunn både for kapitlet om reteatralisering, og for kapitlene om senmodernisme og videreføring av maskebruk fra modernismen. Pga av den asiatiske innflytelsen på mange teatermodernister ser jeg det som viktig å ha en forståelse av hva et tradisjonelt asiatisk teater er. Slik vil vi kunne skjønne hva teaterfornyernes lot seg inspirere av ved Østens teater, og vi vil dermed også kunne komme nærmere deres ulike modernistiske uttrykk.

Østens teater har påvirket forskjellige teaterfornere på ulike måter. Noen ble innspiret av den estetiske og formmessige delen av det asiatiske teateret, mens andre fokuserte på det funksjonelle. Dette ser vi for eksempel ved at Brecht lot seg inspirere av Peking-opreans distanserte uttrykk, mens Artaud ble fanget av den rituelle dimensjonen hos balinesiske dansere. Den formmessige påvirkningen for reteatraliserne ble antagelig så sterk fordi det asiatiske teateruttrykket sto som en motsetning til det vestlige ordteateret. I det tradisjonelle

²⁰¹ Håkan Hede “Maskering og sminking” i *Skuespillerkunst*, red. av Helge Reistad (Asker: Tell forlag, 1991), 138-142.

asiatiske teateret var det ikke klare skillelinjer mellom dans, musikk, sang, drama og fortelling, og det tok i bruk ”alle” sceniske virkemidler. Østens teater strebet ikke mot en illusjon og sto derfor som et eksempel på et teatralt teater. John Emigh påpeker i ”Theatre: The mask in Asian theater: Ritual and entertainment” (2000) at: ”Asian traditions of masked performance [...] exhibit a particular complex interplay among secular and religious context”.²⁰² Med Emighs sitat som utgangspunkt ser vi hvorfor Østens teater også hadde en funksjonell påvirkning på noen modernister. Noen former for asiatisk teater befinner seg et sted mellom ritual og teater, slik vi har sett at det vestlige teateret var i antikken og middelladeren. Mange av maskeformene i Østens teater sto på grunn av sin plassering mellom det rituelle og det teatrale, som en kontrast til det borgelige vestlige teateret.

Det er stort sett gjennom ulike verdensutstillinger at de tidlige modernistiske teaterfornyere fikk kjennskap til Østens teater.²⁰³ Etter hvert ble det mer vanlig for vestlige teaterkunstnere å reise rundt i verden for å hente erfaring og inspirasjon. Ulike teaterkunstnere ble kjent med forskjellige asiatiske teaterformer ut fra hvilke steder de besøkte. Dette innebærer at det vestlige teater er inspirert av en mengde forskjellige asiatiske teateruttrykk. Jeg har her valgt å se nærmere på noen av de maskeformene som er mest nevnt i vestlig teatersammenheng på første del av 1900-tallet, nemlig det japanske Noh- og Kabukiteateret, kinesisk teater og balinesisk masketeater.

Kabuki er en japansk teaterform som kjennetegnes ved ”fantastiske scenografiske sekvenser, farverige kostumer og et sterkt stilisert formsprog, hvor mime og bevegelsesmønstre indfanger essensen af shoguner og konkubiner i store følelsesmessige dramaer [...]”.²⁰⁴ Kabukis sjangerblandende uttrykk illustreres også ved at selve navnet består av musikk (ka), akrobatisk dans (bu), dramatisk spill (ki).²⁰⁵ Stykkene kan deles inn i historiske dramaer (jidaimono), borgelige dramaer (sewamono) og dansedramaer (shosagoto), og spilles med direkte masker.²⁰⁶ De fargesymbolske direkte maskene følger strengt en tradisjon fra

²⁰² John Emigh, ”Theatre: The mask in asian theatre: Ritual and entertainment” i *Masks: Faces og Culture*, red. av John Nunley og Cara McCarty (New York: Harry N. Abrams, inc., Publishers, 2000), 211.

²⁰³ Den japanske danseren Sada Yacco spilte med sitt teaterkompani den japanske kabuki tradisjonen på verdensutstillingen i Paris 1900. Hentet fra Gösta M. Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966), 238.

²⁰⁴ Alette Scavenius, red., *Gyldendals Teaterleksikon* (København: Gyldendal, 2007), 439.

²⁰⁵ Andrea Gronemeyer, *Teater*, overs. av Jan Brodal (Oslo: J.W Cappelens Forlag A.S, 1996), 32.

²⁰⁶ Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 439.

urgammel tid, mens innhold, scenisk form og tekniske behov endrer seg i takt med publikums behov.²⁰⁷ Mens Kabuki tradisjonelt har vært en folkelig teaterform, har det japanske dansedrama Noh opprinnelig vært knyttet til det japanske hoffet. Det finnes ca. 250 originale Noh dramaer som handler om enten guder (kami), krigere (asura), kvinner (katsura), virkelighetens verden (genzai) eller overnaturlige vesener (kichiku).²⁰⁸ Hovedrollen *Shite* avgjør verkets kategori,²⁰⁹ og spilles med store lag-på-lag-kostymer, parykk og løs maske. Nohmaskene kan derfor være veldig forskjellige ut fra hvilken kategori de er ment for å spille. I motsetning til Kabukimaskenes fargerike og symbolske form er Nohmaskene mer nøytrale og menneskelignene (se bilde 16). Før en forestilling forbereder en Nohspiller seg meditativt med masken sin, og i Japan snakkes det om at en god maske beveger den som bærer den, og ikke omvendt.²¹⁰

Den kinesiske Peking-operaen blir i sin tradisjonelle form sett på som et stillisert drama, ”der rummer alle de teatraliske virkemidler likeverdige: sang, dans, tale, recitation, kampkunst, akrobatikk, mime, musikk, kostumer, make up og rekvisitter”.²¹¹ Peking-operaen beskrives videre som et teater som tilstreber en syntese av livet, der menneskene og deres skjebne beskrives.²¹² Tekstgrunnlaget er hentet fra kinesiske sagn og legender. Peking-operaen har faste rolletyper som *Shen, Dan, Chou, Jing*: den mannlige karakteren, den kvinnelige karakteren, den mannlige rollen med malt ansikt og den mannlige klovnerrollen. Alle karakterene bruker direkte masker som kan sammenlignes med Kabukimaskene vi tidligere har sett på (se bilde 17). De kinesiske maskene kan defineres som symbolske masker der farge og tegn beskriver karakterens vesen. ”Masken til en god skikkelse domineres av svart, en ond av hvit, en upålitelig av grønt, en hellig av rødt; dersom det dreier seg om en vill ungdom, er blåfargen fremherskende, mens orange dominerer hvis det er en eldre person som fremstilles”.²¹³ Peking-operaens popularitet i vesten stammer hovedsakelig fra Mei Lanfangs turnering i vesten i den første halvdel av 1900 tallet. Brecht var en av dem som lot seg inspirere av Mei Lanfangs fremstilling av den kvinnelige rollen Dan.

²⁰⁷ Gronemeyer, *Teater*, 32.

²⁰⁸ Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 626.

²⁰⁹ Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 626.

²¹⁰ Gronemeyer, *Teater*, 31.

²¹¹ Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 679

²¹² Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 679.

²¹³ Gronemeyer, *Teater*, 29.

Gyldendals teaterleksikon definerer det balinesiske sceneuttrykket: ”Karakteristisk for bevægelsesmønstrene er de hurtige sideblikke, ansigtets harmoniske ubevægelighet, de dybt bøjede benpositioner, armenes let hævede stillinger og hændernes elegante håndstillinger”.²¹⁴ Mest kjent i vestlig teatersammenheng er balinesisk dans og balinesisk masketeater. *Topeng* er en danseform som danses av menn med masker.²¹⁵ Klaus Tams beskriver Topengtradisjonen i ”Maskens genfødsel i det moderne teater” (1994). Han sier at Topeng er sagnskikkelser som fremstilles med masker. Maskene har fremstående øyne i større eller mindre grad, alt etter figurens temperament og alder, og anvendes i exorsistiske formål og i sykdomsutdrivelse.²¹⁶ *Barong* beskrives som et dansedrama med masker. Barongens funksjon er å opprettholde en balanse mellom det gode og det onde. Det mytiske fabeldyret Barong representerer det gode, mens heksen Ragda representerer det onde (se bilde 18).²¹⁷ Maskene som anvendes i det balinesiske dansedrama er detaljert utformet og kan tillegges magiske krefter. De behandles derfor med dyp respekt. De legges for eksempel ikke på jorden, men tildekkes hvis de ikke brukes.²¹⁸

Som vi har sett i vår vestlige teaterhistorie og Østens masketeater kan et maskeuttrykk være veldig forskjellige. De nevnte maskeformene illustrerer stor variasjon i maskens form, anvendelse, og funksjon. Dette resulterer i at de forskjellige teaterfornyere ut fra hvilken form de hovedsakelig henter sin inspirasjon fra, ender opp med veldig forskjellige maskeuttrykk. Jeg skal nå se på noe viktige teaterfornyere i europeisk teaterhistorie og deres forhold til masken.

7.1.2 Alfred Jarry og den maskerte *Kong Ubu*

Alfred Jarrys (1873- 1907) skuespillet *Kong Ubu* hadde urpremiere på Théâtre de l’Oeuvre i Paris i desember 1896. Tross kun to oppsetninger er denne forestillingen blitt stående som et landemerke i europeisk teaterhistorie fordi den markerte et brudd med den romantiske,

²¹⁴ Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 76.

²¹⁵ Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 76.

²¹⁶ Klaus Tams, ”Maskens genfødsel i det Moderne teateret” i *Masken som representasjon*, Kulturstudier 22, red. av Jørgen Østegård og Charlotte Engberg, (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1994), 78.

²¹⁷ Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 83.

²¹⁸ Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 76.

realistiske, naturalistiske og symbolske teatertradisjonen på en gang.²¹⁹ *Kong Ubu* brøt med de fleste av samtidens teaterkonvensjoner og har blitt stående som en innledning til modernismen. *Kong Ubu* var både absurd og grotesk, og har som dramatisk verk inspirert blant annet Aleksander Blok, Pirandello og absurdistene, mens *Kong Ubus* groteske formspråk har en linje fram til blant annet Meyerhold og Artaud,²²⁰ og til dadaistene og surrealistene. Det interessante i vår sammenheng er at de fleste skuespillerne i *Kong Ubu* spilte med masker av papp.²²¹

Kong Ubu i regi av avantgarde regissøren Aurélien Lugnè-Poe viste et nytt teatralt scenespråk som sto i opposisjon til den realistiske og naturalistiske streben etter illusjon. Bergman beskriver forestillingens teatralitet og sier:

Ubu Roi är en teaterhistorisk milstolpe av flere skäl. Föreställningen öppnar vägen till en teatraliserad teater, som i stället för att förneka sig själv och skådespelarens existens, tvärtom reducerar diktarens ord till förmån för scenens andra uttrycksmedel, först och främst den skapande aktionen, rörelsen i rytm.²²²

Kong Ubus handling foregår angivelig i Polen der Ubu myrder kongen og overtar tronen. Han er grusom, stygg, gjerrig og glupsk, og han velter seg i makt og rikdom. Han henretter eller kaster i fengsel, legger provinser under seg og utarmer bøndene. Han blir til slutt kastet på havet, men setter kurs til Frankrike for å bli finansminister.²²³ Bergmann karakteriserer videre *Kong Ubu* som Théâtre Œuvres kanskje merkeligste forestilling. *Kong Ubus* absurde og groteske formspråk viser seg allerede når Alfred Jarry selv innleder stykket som konferansier ved å snakke monotont i 10 min om teksten og iscenesettelsen. Jarry påpeker i denne innledningen stykkets bruk av masker:

A few actors have agreed to loose their own personalities during two consecutive evenings by performing with masks over their faces so that they can mirror the mind and soul of the man-sized marionette that you are about to see. As the play has been put on in some haste and in a spirit of friendly improvisation, Ubu has not had time to obtain his own real mask, which would have been very

²¹⁹ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 125.

²²⁰ Gösta M. Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966), 97.

²²¹ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 100.

²²² Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 97.

²²³ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 99. Gladsø, Gjervan, Hovik, Skagen, *Dramaturgi*, 124-125.

akward to wear in any case, and his confederates, too, will be decked out in only approximate disguise.²²⁴

Vi ser her at Jarry mener at masken formidler tankene og sjelen til karakteren. Han påpeker også det marionettelignende uttrykket maskebruken skaper. Ut i fra Jarrys innledning er det usikkert hvilken type maskering Kong Ubu hadde, men det kommer tydelig fram at noen skuespillere brukte maske. Allerede i Januar 1896 skriver Jarry i et brev til Lugnè-Poe om sitt ønske om å bruke maske i Kong Ubus oppsetning. Ut i fra Jarrys monolog virker det som om alle hans ønsker ikke ble gjennomført, men brevet sier mye om maskens viktighet for Jarry. Han skriver: "It would be interesting, I think to produce this [*Kong Ubu*] ... in the following manner: 1) Mask for the principal character, Ubu; I could get this for you if necessary. And in any case, I believe that you yourself have been studying the whole question of masks in theatre".²²⁵ Det er i denne sammenhengen verd å nevne at det var Jarrys kunsterkollegaer Pierre Bonnard, Henri Toulouse-Lautrec og Edouard Vuillard som sto for utformingen av dekorasjoner og masker.²²⁶

I Artikkelen "Of the Futility of the "Theatrical" in the theatre" trykt i *Mercure de France* i september 1896 skriver Jarry om *Kong Ubu* som skal settes opp noen måneder senere. Han understreker her hvilken maske han ønsker og sier;

The actor should use a mask to envelop his head, thus replacing it by the effigy of the CHARACTER. His mask should not follow the mask in the Greek theatre to indicate simply tears or laughter, but should indicate the nature of the character: the Miser, the Waverer, the Coventous Man accumulating crimes...²²⁷

Vi ser her at Jarry ikke ønsket en gresk maske der masken forteller det meste om karakteren. Han ønsket i stedet en maske som trengte et fysisk formspråk for å skape karakteren. Som sitatet sier ønsket Jarry at masker gjennom et bestemt kroppsspråk skal vise "hele" karakteren. Slik jeg tolker Jarrys tekster om masken ønsket han at for eksempel Kong Ubu gjennom sitt maskekroppsspråk skulle vise hele sitt grusomme, stygge, gjerrige og glupske vesen. Jarry påpeker kroppens viktige tilstedeværelse for å kunne formidle karakterens vesen ved å si:

²²⁴ Alfred Jarry, "Preliminary Address at the First Performance of Ubu Roi, December 10, 1896", overs. av Simon Watson i *Selected work of Alfred Jarry*, red. Roger Shattuck og Simon Watson Taymor (London: Eyre Methuen, 1980), 77.

²²⁵ Alfred Jarry, "A letter to Lugnè-Poe", overs. av Simon Watson Taymor i *Selected work of Alfred Jarry*, red. av Roger Shattuck og Simon Watson Taymor (London: Eyre Methuen, 1980), 67.

²²⁶ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 125.

²²⁷ Alfred Jarry, "Of the Futility of the "Theatrical" in the Theatre", overs. av Barbara Wright i *Selected work of Alfred Jarry*, red. av Roger Shattuck og Simon Watson Taymor (London: Eyre Methuen, 1980), 72.

”The actor adapts his face to that of the character. He should adapt his whole body in the same way”.²²⁸ Jarry ønsket videre at masken i samsvar med en fysisk spillestil skulle gi et marionettelignende formuttrykk.

Jarry var opptatt av marionettespill og visste at dukkens hode kunne fremkalle alle slags uttrykk ved hjelp av lys og skygge. Han overfører i stor grad sine erfaringer med marionetten over til masken og viser også en teknisk tilnærming til masken. Jarry sier:

By slow nodding and lateral movements of his head the actor can displace the shadows over the whole surface of his mask. And experience has shown that the six main positions (and the same number in profile, though these are less clear) suffice for every expression. We shall not site any examples, as they vary accordin to the nature of the mask, and because everyone who knows how to watch a puppetshow will have been able to observe this for himself.²²⁹

Sitatet ovenfor viser at Jarry overførte sine kunnskaper om marionetten til masken, som han mente ikke var statisk. Jarry mente at masken gjennom enkle uttrykk tydelig og direkte kunne vise en karakter. Jarry kommenterer maskens uttrykk, og sier: ”they are simple expression, and therefor universal”.²³⁰

Ut fra dette avsnittet vil jeg fremheve den viktigste funksjonen masken hadde i Jarrys teater. Masken kunne med dets groteske marionetteuttrykk uttrykke mer presist hele karakteren, også dets indre liv og sjel. Kong Ubus maske i samsvar med kostymet åpner opp for et grotesk formspråk som viser hele karakterens vesen. Kong Ubus innside er vrent ut og det han gjør er slik han er.

7.1.3 Edward Gordon Craig og *The Mask*

Engelskmannen Edward Gordon Craig (1872-1966) var skuespiller, scenograf, regissør og teoretiker, men det er som teoretiker han markerer seg i maskehistorisk sammenheng.

Gjennom tidsskriftet *The Mask* ble Craigs tanker rundt masker i teateret spredd ut over hele Europa. I *The Mask* skrev Craig blant annet om masker i teaterhistorien, og om hvilke type masker som burde anvendes i samtidsteateret og hvordan de burde brukes. Innes mener at Craig har hatt stor betydning for maskens popularitet på starten av av 1900-tallet. Han sier at:

²²⁸ Jarry, “Of the Futility of the ”Theatrical” in the Theatre”, 72.

²²⁹ Jarry, “Of the Futility of the ”Theatrical” in the Theatre”, 73.

²³⁰ Jarry, “Of the Futility of the ”Theatrical” in the Theatre”, 73.

”Even if there were many other sources for the use of masks, Craig – who had adopted the Mask as the emblem of his art of the Theatre and as the name of his “illustrated journal” – was directly responsible for this trend.”²³¹

Masken var en viktig brikke i Craigs teatervisjoner, og allerede i sine første sceneoppsetninger anvendte han masker. I blant annet *Dido and Aeneas* (1900) hadde Craig ansvaret for scenografi, kostyme, maske og operasangernes bevegelser. Operaen var en teatral form der skuespillere og publikum ikke var bundet av realismen slik at Craig fikk mulighet til å gjennomføre noen av sine visjoner. I *Dido and Aeneas* eksperimenterte Craig med groteske masker. Etter hvert beveget han seg vekk fra den groteske tilnærmingen til masken, og han begynte å se på masken som et symbol på menneskenes sjel: ”The mask is the only right medium of portraying the expressions of the soul as shown through the expressions of the face”.²³² Variasjon erstattes med enkelhet og intensitet. I motsetning til *commedia dell’arte* maskene representerer Craigs masker ikke sosiale typer. For Craig var masken et symbol på en indre virkelighet og representerte psykologiske tilstander og moralske kvaliteter som for eksempel frykt, medlidenhet, stolthet eller sensualitet.²³³ Det er maskens symbolske potensial Craig etterhvert fascineres av og Innes påpeker spesielt to aspekter ved masken som gjør den interessant for Craig:

On one level, it paralleled his simplified, universalized scenery in embodying a relatively small number of archetypes that could be reused in a multiplicity of situations. On another, masks effectively ruled out individual emotion and the egoism that made ordinary actors unsuitable material for Craig’s concept of art.²³⁴

I 1913 åpnet Craig *The School for the Art of the Theatre* i Arena Goldoni i Firenze.²³⁵ Denne skolen ble en viktig arena for Craigs arbeid med masker. Vovolis beskriver maskens sentrale plassering på skolen ved å si:

Eleverna gjorde egen forskning i teaterhistorien; studier av masker från flera teatertraditioner som *commedia dell’arte*, japansk Noh, antika grekiska masker. De studerade rituella masker från Afrika, burmesiska och javanesiska marionetter. Det ingick i skolans läroplan tillsammans med tillverkning av

²³¹ Christopher Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre* (London og New York: Routledge, 2004), 217.

²³² Edward Gordon Craig, *On the Art of the theatre* (London: Heinemann, New York: Theatre Arts Books, 1980 (1956), 13.

²³³ Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, 122.

²³⁴ Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, 217.

²³⁵ Vovolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 34.

egna masker och experimenterande med dem. Maskarbetet tillhörde de delar av utbildningen som var kopplade antingen till det förflutnas eller till framtidens teater.²³⁶

Som tidligere nevnt er det teoretikeren Craig som står sterkest i teaterhistorien. I 1905 skrev han *The Art of the Theatre*, og var en av de første i sitt hjemland England, som skrev bok om teater teori. *The Art of the Theatre* var et lite hefte på ca 40 sider og besto av en samtale mellom en regissør og en tilskuer. Regissøren forteller tilskueren at teateret ikke er underlagt litteraturen og at teaterets elementer er handling, ord, linje, farge og rytme. Renessansens maskespill er et eksempel på ”The art of the theatre”, mens skaperen av scenekunstverket er regissøren som Craig definerer som ”The artist of the theatre”.²³⁷ Disse utsagnene viser at Craig ser på masken som regissørens verktøy mer enn skuespillerens.

Craig var lite anerkjent i hjemlandet sitt og oppholdt seg i lange perioder i Europa og Russland. Her jobbet han hovedsakelig som teaterskribent og ga ut *The Mask* fra 1908 til 1929. Gjennom *The Mask* blir Craig den direkte årsaken til at ideen om å gjenoppta masken i reatraliseringens tjeneste i stor grad blir spredd ut over hele Europa. I *The Mask* skriver Craig om antikkens teater, commedia dell’arte og det orientalske teateret, og noen av numrene kan ses på som rene teaterhistoriske utgaver. Han vier blant annet et par nummer i 1911 til commedia dell’arte og commediaforkjemperen og forfatteren Gozzi.²³⁸ Men det er hovedsakelig to andre artikler i *The Mask* som er viktige for finne ut hvilken rolle masken hadde i Craigs teatervisjoner.

Den første artikkelen i *The Mask* som har betydd mye i teaterhistorisk sammenheng er ”The actor and the Übermarionette” som ble skrevet i Firenze 1907 og utgitt i 1908. I dette essayet kommer Craigs tanker om regissøren som den overordnede teaterkunstneren tydelig fram. Han sier at ”acting is not an art [...] Art arrives only by design. There for in order to make any work of art it is clear we may only work in those materials with which we can calculate. Man is not one of these materials.”²³⁹ Craig definerer *acting* til det å etterligne en handling så realistisk som mulig. Craig er imot den realistiske skuespillerstilen fordi han mente at den

²³⁶ Vovolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 34.

²³⁷ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 205.

²³⁸ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 216.

²³⁹ Edward Gordon Craig, ”The Actor and the Übermarionette” i *The Mask*, vol.1 (1908).

ikke formidler den sanne ideen. Den realistiske skuespilleren var i følge Craig bare et fotografi av virkeligheten. Han mente at skuespilleren måtte finne en ny måte å spille på som hovedsakelig besto av symbolske gester. Han sier at: "The actor must go, and in his place comes the inanimate figure-the über-marionette we call him".²⁴⁰ Denne nye skuespilleren skal som marionetten fungere som et materiale som lar seg forme og bevege av regissøren på samme måte som en marionettedukke lar seg styre av sin fører. "The über marionette will not compete with life-but will rather go beyond it. Its deal will not be the flesh and blood but rather the body in Trance - it will aim to clothe itself with a death - like Beauty while exhaling a living spirit"²⁴¹ Selv om Craig ville ha übermarionetten inn i teateret forlot han aldri teateret til fordel for dukketeateret. Han ønsket derimot dukketeaterets form og uttrykk inn i teateret. I skuespillerens tilnærming til übermarionetten var masken et viktig virkemiddel. Craig nevner ikke masken med ord i "The Actor and the Übermarionette," men i *The "Über-marions" notebooks* (arbeidsbøker)²⁴² beskrives masken som en vesentlig del av übermarionetten. I disse arbeidsbøkene presenterer Craig sin nøye planlegging av übermarionetten og *The Über-Marionette Internationale Theatre*.²⁴³ Eynat-Confino skriver ut fra sin lesning av Craigs arbeidsbøker at: "The über-marionette theatre was to have twenty-five to thirty figures and they were to use masks".²⁴⁴ Vi kan med vekt på de nevnte arbeidsbøkene se at masken var et viktig virkemiddel for Craig til å omdanne en realistisk skuespiller til en symbolsk übermarionette.

Craigs arbeidsbøker er ikke publisert og har derfor ikke vært like viktig i teoretisk sammenheng som *The art of the Theatre* og *The Mask*. Når arbeidsbøker er interessant i vår sammenheng er det fordi de gir oss en forståelse av hvordan Craig tenkte seg at masken kunne bli brukt i hans teater. Eynat-Confino henviser til disse arbeidsbøkene der Craig beskriver hvordan han tenker seg at to masker kunne bli brukt samtidig. En slik *dobbeltmaske* besto av en halvmaske som var festet til ansiktet gjennom hele forestillingen og helmasker som kunne festet på kostymet slik at de var klare til bruk (se bilde 19). Et annet alternativ for bruk av

²⁴⁰ Craig, "The Actor and the Übermarionette".

²⁴¹ Craig, "The Actor and the Übermarionette".

²⁴² "Über-Marions" ble skrevet i 1905 og 1906, men inneholder en rekke tilføyelser skrevet i 1912, 1921 og 1934. Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor* (Carbondale og Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987), 85.

²⁴³ Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, 71.

²⁴⁴ Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, 92.

dobbeltmasken var at en halvmaske kunne være festet til ansiktet gjennom hele forestillingen. I tillegg kunne skuespilleren holde en løs helmaske foran ansiktet (se bilde 20). Craig foreslår her at en karakter kan bruke flere typer masker og masketeknikker. Halvmaskene er tilnærmet nøytrale i uttrykket og depersonifiserer ikke skuespilleren helt fordi den ikke skjuler hele ansiktet. Helmaskene derimot, enten de er festet eller ikke til halvmasken, depersonifiserer skuespilleren. Craigs doble masker minner om den antikke masketeknikken der en skuespiller spilte med flere masker. Men i motsetning til antikken der byttet av maske betydde bytte av karakter, representer Craigs masker symbolske kvaliteter.

For å lage selve maskene ble Craig inspirert av greske terrakotta statuer, egyptiske figurer, samt japanske, javanesiske og afrikanske masker.²⁴⁵ Selv om Craig lot seg inspirere av gamle maskeformer samt maskeformer fra andre verdensdeler ønsket han ikke en reproduksjon av disse formene. Viktigheten av å bruke tradisjonen til å skape et nytt teater belyser Craig i ”A note on mask” som jeg i det følgende skal se nærmere på.

”A note on mask” er den andre artikkelen i *The mask* som er en viktig del av Craigs teorier i henhold til masker. Han skriver dette essayet noen måneder etter ”The actor and the Übermarionette”, men gir den ut i samme utgave under pseudonymet John Balance. Balance er sikker på at masken vil returnere til teateret, men advarer mot å spille teaterhistorie og er ikke interessert i et antikvarisk masketeater. Han skriver at: ”The theatre may admire the old Greek masks, but it must not dig in the ground for them; it must not waste what power it has as a creator, attending to its fads; it must not play the antiquar”.²⁴⁶ De gamle teaterformene skulle være utgangspunkt og stimulere fantasien til å designe nye teaterformer som var universelle og nåtidige og ikke historiske. Balance definerer masken i ”A note on mask” som et symbol på det menneskelige ansiktet og sier at: ”Craig aims at talking us beyond reality; he replaces the pattern of the thing itself by the pattern which that thing evokes in his mind, the symbol of the thing”.²⁴⁷ Craigs nye teaterform, betso av blant annet masker og en stilisert spillestil. Übermarionetten med maske skulle vise visuelle symboler for dramaets indre ide.

²⁴⁵ Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, 83.

²⁴⁶ John Balance pseudonym for Edward Gordon Craig, ”A note on Mask” i *The Mask*, vol. 1, (1908).

²⁴⁷ Balance, ”A note on Mask”.

Som vi har sett er masken et essensielt verktøy i det symbolske teateret Craig ønsket seg på forskjellige områder. For det første mente Craig at sjelen best kunne bli uttrykt gjennom ansiktet. Masken kunne på grunn av at den reduserer mengden av uttrykk, nettopp gjøre sjelens uttrykk mer presis. Ved å ta bort alt unødvendig i den teatre kommunikasjonen står bare det helt essensielle igjen som i dette tilfelle er sjelen.²⁴⁸ Det andre var at Craig mislikte sterkt den realistiske skuespilleren som imiterte virkeligheten. Craig anklaget den realistiske skuespilleren for å se på verden og livet som et fotografi. Craig mente at skuespilleren ikke så at teateret kunne ha samme funksjon som musikken. Masken ble et middel til å fjerne skuespilleren fra sin imitatorrolle, og den skjulte dermed det naturalistiske og realistiske slik at kunsten og symbolene kunne tre frem. Et tredje aspekt ved masken som Craig mente var viktig, var at masken skjulte skuespillerens private person. Craig mente at ansiktet og mimikken var det mest personlige i skuespillerens instrument. På samme måte som Jarry, mente Craig at skuespillers stjernestatus og posisjon sto i veien for den teatre kommunikasjonen. Masken kunne løse dette problemet ved å gjemme det individuelle ansiktet bak masken som istedenfor viste fram det universelle.

7.1.5 Vsevolod Meyerhold og den teatre masken

Vsevolod Meyerhold (1874- 1940) er viktig i vår teaterhistoriske gjennomgang av teatermasken fordi han knyttet masken opp til et teatre uttrykk. Masken blir med Meyerhold et ledd i en bevisst motstand mot det naturalistiske formspråket og et viktig virkemiddel i kampen for det teatre teater. Masken motarbeider alt det naturalismen står for ut fra sin egenart. Den har en sentral plass i flere av hans produksjoner som for eksempel Alexander Blok`s *Puppet Show* (1906)²⁴⁹, Alexander Blok`s *Unknown Lady* (1914) og Lermontov`s *Masquerade* (1917, 1933, 1938).²⁵⁰ Meyerhold jobber først og fremst med commediamasken og den satiriske masken i sin teaterpraksis. Masken har også en sentral plass i mange av hans tekster og i hans skuespillerutdanning. Meyerholds definisjon av maske består ikke kun av den løse masken, men også den direkte masken. Han definerer også håroppsett og fryste ansiktsuttrykk som maske.²⁵¹

²⁴⁸ Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, 80.

²⁴⁹ Vovolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 58.

²⁵⁰ Smith, *Mask in Modern Drama*, 100.

²⁵¹ Jonathan Pitches, *Routledge performance practitioners: Vsevolod Meyerhold* (London og New York: Routledge, 2003), 58.

Meyerhold var en russisk skuespiller, instruktør og teaterleder. Han jobbet sine første teaterår som skuespiller på Moskva kunstnereteater der Stanislavski og naturalismen sto sentralt. Årene på Moskva kunstnereteater var viktig for Meyerhold fordi det i stor grad representerte det teateret han selv ikke ønsket. Meyerhold lagde gjennom trettifem år en rekke forskjellige forestillinger med ulike uttrykk som strakk seg fra det ene ytterpunktet til det andre. Det som forener Meyerholds forestillinger er opphevelsen av naturalismen. Meyerholds symbolske teater, Fjelebodsteater, konstruktivistiske teater, hans biomekanikk, montasjeteknikk og hans forkjærlighet for det groteske er forskjellige uttrykk for ønske om et teatralt teater. Nina Gourfinkel ser Meyerhold som oppfinneren av det ”ekstra teatralske”²⁵² teateret.²⁵³

Meyerhold mener at naturalismen har feilet på alle områder når det gjelder å lage godt teater. Han definerer derfor mye av sitt teatralte teater ut fra en motsetning til naturalismen.

Naturalismens formål var å gjengi virkeligheten så likt som mulig ytre sett, og Meyerhold mente at dette teateret kun var en illustrering av forfatterens ord.²⁵⁴ Hans tilnærming til det teatralte teateret innebar blant annet å løsrive seg fra teksten som teaterets fundament. Det teatralte teateret likestilte alle teaterets elementer og ønsket å finne teaterets egne teatralte virkelighet. Selv sier Meyerhold: ”Det som jeg tager som materiale for min kunst, svarer ikke til virkelighedens sanhed, men til mit kunstneriske luns sanhed”.²⁵⁵ Hans teatralte teater skulle ikke skjule sin iscenesettelse, men fremheve det teatralte som kunst. Meyerholds gjorde flere grep for å nærme seg det teatralte teateret. Han fjernet blant annet den fjerde vegg. Det teatralte teateret skulle være antydningens spill, der tilskuer skulle være den fjerde skapende aktøren i teateret i tillegg til forfatter, instruktør og skuespiller.²⁵⁶ Meyerhold mente også at teateret må bygges på et fysisk fundament istedenfor et psykologisk.²⁵⁷ Han utviklet derfor biomekanikken der skuespilleren kunne lære seg kroppsbeherskelse, balanse og presisjon.

²⁵² Det danske ordet teatralsk svarer til det teatral i vanlig norsk teaterterminologi.

²⁵³ Nina Gourfinkel, ”Vsevolod Meyerhold” i Vsevolod Meyerhold, *Det teatralske teater*, overs. av Troels Andersen og Eli Christiansen, samlet og presentert av Nina Gourfinkel (Holstebro: Odin Teaterets Forlag, 1975), 10.

²⁵⁴ Vsevolod Meyerhold, *Det teatralske teater*, overs. av Troels Andersen og Eli Christiansen, samlet og presentert av Nina Gourfinkel (Holstebro: Odin Teaterets Forlag, 1975), 32.

²⁵⁵ Meyerhold, *Det teatralske teater*, 120.

²⁵⁶ Meyerhold, *Det teatralske teater*, 40.

²⁵⁷ Vsevolod E. Meyerhold, ”Framtidens skuespiller” i *Teaterteori: Klassiske og moderne tekster*, red. av Jan Olav Gatland (Oslo: Pax Forlag A/S, 1998), 95.

I sitt opprør mot det naturalistiske teateret henter Meyerhold blant annet inspirasjon fra det elisabethanske teater, det fjernøstlige og fra folkelige kilder som for eksempel gjøglere og commedia dell'arte. I disse teaterformene var masken et sentralt virkemiddel og dermed et viktig utgangspunkt for Meyerhold til å se på masken som et teatralt verktøy. Han sier: "Øjensynlig regner det naturalistiske teateret ansiktet for det viktigste uttryksmiddel for skuespillerens hensigter".²⁵⁸ Masken skjuler ansiktet og dermed naturalismens viktigste uttryksmiddel. Masken er derfor et viktig virkemiddel i Meyerholds utvikling av det teatrale teater. Jonathan Pitches definerer masken som et av sju nøkkelbegreper i Meyerholds tenkning,²⁵⁹ og påpeker dermed maskens sentrale plassering hos Meyerhold. Pitches grupperer videre Meyerholds holdninger til masken i tre aspekter: filosofiske, fysiske og teatrale.²⁶⁰

Fra et filosofisk perspektiv var maskens paradoksale natur interessant for Meyerhold. Den kunne skjule og avsløre, ut fra hvordan skuespilleren manipulerte den. Masken forente i følge Meyerhold også fortid og nåtid: "Masken lader tilskueren se ikke bare Harlekin, men alle de Harlekin`er, der er blevet siddende i hans hukommelse. I dem ser tilskueren alle mennesker, der blot på noget måde passer til denne skikkelses væsen".²⁶¹

Fra et fysisk perspektiv var masken interessant for Meyerhold fordi den tvang skuespilleren til å bruke kroppen for å kommunisere. Meyerhold mente at masken krevde en økonomisering av bevegelser som bare var mulig for en skuespiller med god kroppsbeherskelse. Skuespilleren måtte skrelle vekk alle kompliserte og overflødige bevegelser slik at maskeuttrykket ble tydelig. En maskeskuespiller må "vise" istedenfor "å fortelle" publikum hva de ser. Masken bryter på den måten ned illusjonen og tilbyr forestillingen en teatral kommunikasjon.

I tillegg til en filosofisk og fysisk tilnærming til masken fokuserte Meyerhold også på maskens teatrale aspekt. Masken er teatral ved at den blant annet har en direkte kommunikasjon og relasjon til publikum. Den krever en "direct, full-frontal playing style",²⁶² og river dermed ned den fjerde veggen. Masken er også teatral ved at den ikke eksisterer uten

²⁵⁸ Meyerhold, *Det teatraliske teater*, 28

²⁵⁹ Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 46

²⁶⁰ Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 58

²⁶¹ Meyerhold, *Det teatraliske teater*, 116

²⁶² Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 59.

en konstant meddiktning fra publikum. Pitches skriver: ”It [masken] is a stylised form, chiefly in terms of the demands it makes on an audience`s imagination – a key factor, in Meyerhold`s definition of stylisation”.²⁶³ Masken er et stivnet uttrykk som ved hjelp av skuespillerens profesjon lever i publikums fantasi. Meyerhold så også på masken som teatral fordi den skaper en distanse mellom skuespiller og karakter. Skuespilleren viser eller presenterer karakteren til publikum, og fjerner seg dermed fra den psykologisk-realistiske spillestilen. Volvolis påpeker Meyerholds teatral maske og sier:

I dag anses Meyerhold vara en av de riktig stora teaterinnovatörerna och en inspirationskälla till modern teater. Han skapade en stiliserad teater, lekfull, underhållande, musikalisk, sensuell och rik på kroppslig närvaro. En teater avskalad och reducerad till sin essens; en teatraliserad teater. I den teatern blev masken et ledmotiv, en symbol för teatraliteten.²⁶⁴

7.1.7 Jacques Copeau og *the noble mask*

I maskehistorisk sammenheng er Jacques Copeau (1879-1949) mest interessant fordi han utviklet en spesiell type maske, kalt *the noble mask*.²⁶⁵ Denne masken fungerte som et treningsverktøy for skuespillere, og Copeau anses som den første i Europa som introduserte masken som et instrument for utvikling av skuespillere.²⁶⁶ Franskmannen Copeau hadde en litterær universitetsbakgrunn før han ble en aktiv del av teaterlivet i Paris som skuespiller, instruktør og lærer.²⁶⁷ Han åpnet Vieux-Colombier i 1913 og stedet fungerte som et teater, laboratorium og senere skole for unge skuespillere. Som kunstnerisk leder på Vieux-Colombier hadde Copeau muligheten til å virkeliggjøre sine ideer om det nye teateret han ønsket å skape.

Copeaus maskearbeid er en viktig del i flere av hans forestillinger. Han mente at masken ved hjelp av skuespilleren kunne bringe ”det levende” tilbake til teateret.²⁶⁸ Copeau var opptatt av middelalderens og antikkens teater, men var særlig inspirert av de tradisjonelle maskeformene

²⁶³ Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 60.

²⁶⁴ Volvolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 63.

²⁶⁵ Jeg har ikke funnet noen oversettelse som er dekkende for denne type maske, jeg bruker derfor den engelske oversettelsen.

²⁶⁶ Volvolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 43.

²⁶⁷ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 400.

²⁶⁸ Mark Evans, *Jacques Copeau* (London og New York: Routledge, 2006), 72.

commedia dell'arte og Noh.²⁶⁹ Med disse formene som utgangspunkt utviklet Copeau sitt syn på masken. Han ønsket ikke en abstrakt og symbolsk bruk av masken, men en maske som ”operate holistically, rather than politically, to heal the division between the actor's body and will”.²⁷⁰ Masken frigjorde kroppen til et kontrollert, men også et spontant fysisk uttrykk for skuespillerens aktivitet.²⁷¹

Mark Evans definerer Copeau i *Jacques Copeau* (2006) som både eksperimentell og konservativ.²⁷² Copeaus konservative side er knyttet til viktigheten av dramaet i hans teater og ønsket om å forvalte den klassiske arven. Han var særlig opptatt av Moliere, og satte blant annet opp *Les fourberies de Scapin*,²⁷³ som Smith kaller en av Copeaus ”most famous plays with masks”.²⁷⁴ Formmessig kan Copeau bli sett på som eksperimentell i forhold til sin tid, fordi han på lik linje med andre modernister jobbet mot et ikke-realistisk teater. I likhet med andre modernister anså Copeau ordet som likestilt med andre teatrale elementer, men teksten sto allikevel for ham som kjernen i teateret. Copeau kan også bli sett på som eksperimentell i forhold til hans vekt på skuespillerens trening og betydning. Han definerer skuespilleren som en av de viktigste skapende kunstere i teateret og sto dermed som en motsetning til Craig. Copeau ønsket at skuespilleren gjennom sin trente kropp skulle formidle dramaets ”indre sannhet”. Han mente at ”the inner energies of the play could be best released by placing the play at the centre of the rehearsal activity and encouraging the actors to let it take them over, rather than the other way round”.²⁷⁵ Copeau definerte skuespilleren som det skrevne dramaets gestalter og har gjennom hele sin karriere en grunnleggende tro på skuespilleren som medium.²⁷⁶

For at en skuespiller skulle ha mulighet til å fungere som et medium for dramaet måtte skuespilleren være godt trent. Med påvirkning fra Craig, Appia, Emile Jacques Delacroze og senere Stanislavski utviklet Copeau en egen metode som arbeidsverktøy for skuespillerne. Copeaus arbeid med skuespilleren var en syntese av eksperimentering og nyskaping, med en

²⁶⁹ Smith, *Mask in Moderen Drama*, 16.

²⁷⁰ Evans, *Jacques Copeau*, 72.

²⁷¹ Evans, *Jacques Copeau*, 72.

²⁷² Evans, *Jacques Copeau*, 158.

²⁷³ New York (1917) og Paris (1920).

²⁷⁴ Smith, *Mask in Moderen Drama*, 7.

²⁷⁵ Evans, *Jacques Copeau*, 159.

²⁷⁶ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 399-400.

respekt for det spirituelle og tradisjonen.²⁷⁷ Evans skriver om fire nøkkelpinsipper i Copeaus skuespillerutdanning; improvisasjon, mime, dyre- og naturstudier, og utvikling og bruk av maskearbeid.

Copeau brukte maske i sitt treningsprogram for første gang i desember 1921.²⁷⁸ Han var ut fra sine livserfaringer overbevist om verdien og viktigheten av å starte fra et så enkelt utgangspunkt som mulig. Han ønsket derfor at hans skuespillere skulle rense vekk alle personlige faktorer og uttrykk, og komme i en nøytral tilstand for så å bygge opp en karakter. *The noble mask* var et viktig redskap for å oppnå det nøytrale utgangspunktet Copeau ønsket. Ved å bruke *the noble mask* i skuespillertreningen ønsket Copeau å avpersonifisere skuespilleren. Evans beskriver funksjonen til *the noble mask* og sier: "The mask aims to remove from the students the temptation to `act` and return them to a state of intuitive understanding based on simple physical engagement with the world around them".²⁷⁹ Med hjelp fra skulptøren Albert Marque undersøkte Copeaus studenter konstruksjonene til *the noble mask*. Denne masken var en uttrykksløs maske. Copeau mente at en god *noble mask* måtte være nøytral slik at uttrykket kom fra kroppens bevegelser.²⁸⁰ Copeaus ideer og treningsmetoder om *the noble mask* ble gjennom Copeaus svigersønn Jean Dastè kjent for Jacques Lecoq. Lecoq videreutviklet Copeaus *noble mask* til *den nøytrale masken* som i dag står som et viktig utgangspunkt for masketeater og fysisk teaterarbeid i store deler av Europa og USA.

7.1.8 Oppsummering

Reateatraliserere som på ulike måter anvendte masker i sine teaterprosjekt hadde en sterk tilknytning til masken gjennom teoretisk, kunsterisk, og/eller pedagogisk virksomhet. De jobbet med masker teoretisk og praktisk og anvendte ulike masker gjennom sine karrierer. Når vi ser på Jarry, Craig, Meyerhold og Copeau i maskehistorisk sammenheng ser vi tydelig at de har satt ulike spor i forhold til masken i teaterhistorien. I løpet av sitt korte liv klarte Jarry å lage en forestilling som kan defineres som innledning til en helt ny epoke i

²⁷⁷ Evans, *Jacques Copeau*, 56.

²⁷⁸ Evans, *Jacques Copeau*, 73.

²⁷⁹ Evans, *Jacques Copeau*, 74.

²⁸⁰ Evans, *Jacques Copeau*, 73.

teaterhistorien. Han var opptatt av det groteske og kroppslige, der karakterens indre ble vrent ut gjennom satiriske masker. Craig derimot ønsker en mer rituell maske der kun det essensielle i kommunikasjonen skulle stå igjen. Jarry betyr hovedsakelig mye for maskehistorien gjennom forestillingen *Kong Ubu*. Craig viktigste bidrag til maskehistorien har derimot vært av teoretisk art, da særlig via *The Mask*. Meyerhold knyttet masken opp til dens teatrale form, mens Copeau utvikler *the noble mask* som en treningsmaske for skuespillere.

Når jeg har valgt å la Jarry, Craig, Meyerhold og Copeau representere reteatraliseringen, er det ikke fordi de er de eneste, men fordi jeg mener at de på ulike måter har vært spesielt viktig for maskehistorien. Ser vi på Smiths dokumentasjon på bruk av masker i modernismen ser vi at teatermasken var et utbredt fenomen. I tillegg til Jarry fantes det også en rekke andre dramatikere som eksperimenterte med masken. Smith nevner blant annet iren William Butler Yeats(1865-1939), amerikaneren Eugene O'Neill (1888-1953) og italieneren Luigi Pirandello (1867-1936).²⁸¹ Det fantes også en rekke kunstnere som eksperimenterte med masker, som for eksempel Oscar Schlemmer (1888-1943). Den tyske maleren, skulptøren, scenografen og koreografen Schlemmer var lærer på Bauhaus²⁸² fra 1921-1929.²⁸³ Her eksperimenterte han med bruk av masker i ulike koregrafiske og teaterlignende uttrykk. Schlemmer satte ikke et skille mellom kostymet og masken. Tams påpeker dette og sier: "For Schlemmer var kostumet maskeprinsippet utvidet til hele kroppen."²⁸⁴

7.2 Dadaismen og masker

Dadaismen er interessant i maskehistorisk sammenheng fordi masken var et mye brukt virkemiddel i det dadaistiske uttrykket. Dadaismen startet i Zürich 1916 da dikteren Hugo Ball åpnet Cabaret Voltaire. Alle kunstnerne som hadde flyktet fra Den Første Verdenskrig til Zürich fikk med Cabaret Voltaire en scene for å vise fram skulptur, bilde, dans, musikk, dikt og teater. Dadaismen var en blanding av ulike sjangre og kunstformer, og skapte sine egne kunstuttrykk som ofte hadde en teatral karakter. Med sine ulike kunstneriske utgangspunkt la

²⁸¹ Smith, *Mask in Modern Drama*, 1.

²⁸² Kunst og arkitekturskolen Bauhaus ble grunnlagt i 1919 av arkitekten Walter Gropius. I skolens manifest står det at de skulle basere seg på en forening av alle kunstarter i "socialismens katedral". Vovolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 73.

²⁸³ Vovolis, *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*, 73.

²⁸⁴ Tams, "Maskens genfødsel i det Moderne teateret", 65.

dadaistene vekt på spontaniteten slik at alle absurde innfall kunne få fritt spillerom.²⁸⁵

Innholdsmessig var det dadaistiske uttrykket ofte preget av krigens redsel og opposisjon mot det borgelige samfunnet.

For mange av dadaistene var masken et viktig virkemiddel. Masken ble brukt som et motiv i malerier, skulptører lagde masker, poeter leste dikt med masker og dansere danset med masker. For eksempel laget den rumenske maleren Marcel Janco masker til forskjellige begivenheter på Cabaret Voltaire (se bilde 21),²⁸⁶ den ungarske danseren og koreografen Rudolph von Laban og den tyske koreografen og danseren Mary Wigman brukte maske i mange av sine danser (se bilde 22),²⁸⁷ og den tyske forfatteren Hugo Ball brukte masker i mange av sine diktopplesninger. Hugo Ball skriver i sin dagbok at dadaistene elsket alt det ekstraordinære og det absurde og ønsket derfor alle typer masker velkommen.²⁸⁸ Dadaistene var ikke oppatt av en spesiell maskeform, men hentet inspirasjon fra antikken, commedia dell'arte og asiatisk teater. De lagde egne konstruksjoner som kunne være like absurde som resten av hendelsene på Cabaret Voltaire. De forskjellige maskene som ble brukt hadde forskjellige funksjoner og betydninger ut fra maskens form og hvilken kunstnerisk begivenhet den var en del av. Men Hugo Ball påpeker maskens overordnede betydning ved å si: "What fascinates us all about the masks, ... is that they represent not human characters and passions, but characters and passions that are larger than life. The horror of our time, the paralyzing background of events, is made visible".²⁸⁹

Bergman påpeker at det bare ble spilt en teaterforestilling på Cabaret Voltaire.²⁹⁰ Det var en forestilling av Kokoschkas tekst *Sphinx und Strohman*, og den ble spilt med masker lagd av Marcel Janco.²⁹¹ Hugo Ball skriver i sin dagbok at denne forestillingen ble spilt med tragiske heldekkende masker. Ball skriver at masken han selv brukte var så stor at han kunne lese teksten sin inne i masken. Maskene skal i følge Balls dagbok også ha vært elektrisk

²⁸⁵ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 483.

²⁸⁵ Klaus Tams, "Maskens genfødsel i det Moderne teateret", 65.

²⁸⁶ Annabelle Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994), 32.

²⁸⁷ Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, 97-98.

²⁸⁸ Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, 32-33.

²⁸⁹ Hugo Ball sitert i Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, 32.

²⁹⁰ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 484.

²⁹¹ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 482.

opplyste.²⁹² Den rumenske dikteren Tristan Tzara skriver også i sin dagbok om denne forestillingen: ”Denne föreställningen bästemde formen för vår teater. Den skal överlata regin till spontanitetens explosiva vindkast, scenariot hos publiken, synlig regi, grotesk rekvisita – den dadaistiska teatern. Framföralt masker och knalleffekter.”²⁹³

Selv om Bergman nevner kun denne ene forestillingen var det også mange andre dadaistiske uttrykk som lignet teateruttrykket. Bergman gir ut *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925* i 1966, og skriver kanskje på grunnlag av et smalt teaterbegrep. Hvis vi ser på dadaistenes uttrykk fra dagens perspektiv vil vi trolig kunne definere flere av dadaistenes uttrykk i Zürich som teater, scenekunst og performance. Uansett hvordan de ulike dadaistiske uttrykkene defineres, har denne kunstretningen betydd mye for teaterhistorien. I dag trekkes det en linje fra dadaistene til den postmodernistiske kunstretningen som starter på 1960-tallet og som i stor grad kjennetegnes med sjangerblandinger og crossover-prosjekter. Men dadaismen har også en mer direkte påvirkning av teaterhistorien. Flere kunstnere som sto midt i, eller nær den dadaistiske bevegelsen i Zürich, tok med seg sine erfaringer hjem til sine land da første verdenskrig tok slutt. Den dadaistiske inspirasjonen var en av mange grunner til at masken blir et vesentlig uttrykk også i ekspresjonismen i Tyskland og surrealismen i Frankrike.

En av kunstnerne som legger stor vekt på masken i sitt videre arbeid er den franskfødte forfatteren Yvan Goll. Goll skriver på fransk og tysk og hadde en forbindelse med både den tyske ekspresjonismen og den franske surrealismen. I 1920 publiserte Goll ”Über-Dramen”, der han i forordet lovpriser masken.²⁹⁴ Masken er for Goll det evige, uforanderlige og groteske som kan gjøre menneskene til barn. Det nye teateret skulle være enormt, og masker med fysiske overdrivelser skulle karakterisere den indre handlingen.²⁹⁵ Golls satiriske tekst *Methusalem oder Der Ewige Bürger* blir iscenesatt i 1921 med masker laget av Georg Grosz. Sønnen i stykket er buisnessmann og Goll beskriver karakteren og masken: ”He is the modern regimented man. Instead of a mouth he has a copper megaphone; instead of a nose, a telephone earpiece; instead of eyes, two five mark pieces; instead of a forehead and hat, he

²⁹² Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 563.

²⁹³ Tristian Tzara sitert i Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 482-483.

²⁹⁴ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 488.

²⁹⁵ Bergman, *Den moderne teaterns genombrott 1890-1925*, 488.

has a typewriter”.²⁹⁶ Goll ønsket at maskene skulle dehumanisere skuespilleren. I forordet til *The Immortals* (1920) skriver han: ”The performers must wear disproportionate facial masks in which character can be read by crude externals: an excessively big ear, white eyes, peg legs.”²⁹⁷ Han knyttet videre masken til det groteske uttrykket og ønsket at masken skulle uttrykke nakne instinkter istedenfor karakterer.²⁹⁸

Dadaistenes bruk av masker, representert ved blant annet Ball og Goll, viser en ny måte å bruke maske på i teaterhistorisk sammenheng. Dadaistenes maskeuttrykk kan karakteriseres som en lek med maskeformen, gjennom overdrevne maskeproposjoner og maskeeffekter. Som vi så i Golls tilfelle ble det også anvendt en rekke ”readymades” som masker. Mange av de dadaistiske maskefremstillingene kan karakteriseres som skismatiske gestaltninger av masken. Den dadaistiske masken blir ikke transparent, men maskene fremstår nettopp som objekter, og som en lek med objekter. Denne skismatiske fremstillingen skal vi senere se at også blir brukt i postmodernismen.

7.3 Senmodernismen og masker

Som vi har sett var reteatraliseringens mål å vinne tilbake det teatrale språket i teateret og skape en egen teatral virkelighet. Teateret skulle være underordnet litteraturen. Teateret skulle på lik linje med musikk og bildekunst finne sin egenart der den teatral virkeligheten hadde en egenverdi i seg selv. Selv om det realistiske teateret fortsetter å dominere på de fleste institusjonsteatrene, ble det teatral formspråket en viktig del av avantgarden fram til 1960-1970 tallet. Det teatral formspråket kunne, som vi har sett, ha en rekke forskjellige uttrykk, og hver avantgardist praktiserer sitt teatral formspråk. Jeg skal nå vise hvordan Artaud og Brecht brukte det teatral formspråket som en viktig del av deres teater. Men det teatral formspråket formidlet ikke lenger en egen teatral virkelighet, men en virkelighet som var direkte knyttet til virkeligheten utenfor teateret. Artauds teater skulle være et middel for et vestlig publikum til å komme i kontakt med sin opprinnelige åndelige virkelighet. Han ønsket at her-og-nå aspektet ved teateret skulle få en rituell kvalitet. Brecht sto som en motsetning til Artaud når det gjaldt hva han ønsket at teateret skulle formidle. Brecht ville formidle en

²⁹⁶ Yvan Goll sitert i Smith, *Mask in Moderen Drama*, 42.

²⁹⁷ Yvan Goll, ”Preface to *The immortals*” (1920) i *Modern Theories og Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*, red. av Georg W. Brandt (Oxford: Clarendon Press, 1998), 173.

²⁹⁸ Smith, *Mask in Moderen Drama*, 42.

virkelighet, men en virkelighet som var knyttet til politisk bevissthet. Det som vises her-og-nå var ikke virkelig, og dette poenget var det viktig for Brecht å understreke. Fiksjonen skulle fremheves for å peke på samfunnets virkelighet utenfor teateret. Artaud og Brecht mente at teateret var et middel, at teateret skulle tjene deres ideer ved å formidle en virkelighet de var overbevist om at publikum trengte. I Artauds tilfelle var her-og-nå-aspektet i teateret forbundet med den åndelige virkeligheten, mens Brechts teatrale uttrykk ikke var virkelig her-og-nå.

7.3.1 Antonin Artaud og den metafysiske masken

Franskmannen Antonin Artaud (1896-1948) var skuespiller, instruktør og forfatter, men det er som teoretiker han står tydeligst i teaterhistorien. Mest kjent er han for sine tekster om Grusomhetens teater. Artaud skriver i ”Grusomhetens teater” første manifest at ”det dreier seg altså om å skape en talens, gestens og uttrykkets metafysikk for teateret, slik at det kan rive seg løs fra sin psykologiske og menneskelige tredemølle”.²⁹⁹ Artaud opponerer på lik linje med reteatralisererne mot det han kaller det ”psykologiske” teateret og det ”litterære” teateret.³⁰⁰ Han ønsket i likhet med andre reteatraliserere at teateret skulle være en selvstendig kunstform i likhet med musikk og bildekunst. Men i motsetning til de fleste reteatralisererne som ville tjene kunsten, ønsket Artaud at teateret skulle være et middel for publikum til å oppleve de kosmiske krefter, de sorte krefter og den metafysiske virkeligheten.³⁰¹ Artaud ville vise en virkelighet der alle de dype og skjulte kreftene befinner seg. Han ville at teaterets hensikt skulle være å gi uttrykk for dette skjulte som vi ikke oppfatter umiddelbart med sansene, men som styrer våre liv og besjeler enhver handling.³⁰² Grusomhetens teater streber med andre ord mot den metafysiske virkeligheten, som bare kan bli fremstilt gjennom en ”direkte iscenesettelse” med en fysisk spillestil. Innhold og form er for Artaud tett knyttet sammen, og Kjell Helgheim sier at Artauds teater på samme tid er fysisk og metafysisk, alt etter som han snakker om uttrykket eller innholdet.³⁰³ Grusomhetens teater skulle ha et fysisk formspråk for å kunne formidle en metafysisk virkelighet.

²⁹⁹ Antonin Artaud, *Det dobbelte teateret*, overs. av Kjell Helgheim (Oslo: Solum, 2000), 80.

³⁰⁰ Kjell Helgheim, ”Etterord: Antonin Artaud – dikter og teatermann ” i Antonin Artaud, *Det dobbelte teateret* (Oslo: Solum, 2000), 154.

³⁰¹ Helgheim, ”Etterord: Antonin Artaud – dikter og teatermann ” i *Det dobbelte teateret*, 172.

³⁰² Gladsø, Gjervan, Hovik, og Skagen, *Dramaturgi*, 128.

³⁰³ Helgheim, ”Etterord: Antonin Artaud – dikter og teatermann ” i *Det dobbelte teateret*, 160.

Hvilken plass har så masken i det fysiske formspråket Artaud ønsket for teateret, og hva er den med på å formidle? Artaud hadde tidlig i sin teaterkarriere erfaring med masker. Mens han spilte under Charles Dullin (1921-1923) på Théâtre de l'Atelier spilte han for eksempel med ekspressive masker i Alexandre Arnoux's *Moriana og Galvan*.³⁰⁴ Under sin læringstid hos Dullin ble Artaud introdusert for Nohteater. Det ble en av de første formene for orientalsk teater som Artaud ble fascinert av. Nesten ti år senere så han balinesiske dansere opptre på verdensutstillingen i Paris i 1931, og det var denne formen for teater som virkelig påvirket Artauds teaterteorier. Nicola Savarese prøver i artikkelen "Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition" (2001) å finne ut hvilke former for balinesiske danseformer som ble vist på den nevnte verdensutstillingen. Programmet til den balinesiske forestillingen forteller at de balinesiske danserne viste tradisjonelle danseformer som *legong* og *calonarang*, samt nye danseformer som *gong dans*, *keybuar* og *janger*.³⁰⁵ Calonarang er i motsetning til legong et maskeuttrykk og blir i Gyldendals teaterleksikon forklart som en form som omfatter alle teaterets virkemidler: "dans, skuespil, bruk av masker, sang og gamelanmusikk i den dramatiske handling om kampen mellom det gode fabeldyr Barong og den dæmoniske heks Rangda".³⁰⁶ Artaud var opptatt av balinesiske masker,³⁰⁷ men det viser seg i følge Savareses konkluderinger at den første balinesiske danseformen Artaud så og lot seg inspirere av, var *Janger*. Janger oppsto på slutten av 1920-tallet og anvendte ikke masker.³⁰⁸ Savarese forklarer Artauds fascinasjon av denne formen og sier:

It was this suprisingly simple story so skillfully performed by its actors which revealed to Artaud that the mastering and disciplining of energy do not kill either spontaneity or the actors grace but, on the contrary, are the source of the life of the theatre."³⁰⁹

Selv om denne balinesiske formen ikke brukte maske påpeker Artaud selv at de spilte som om de brukte maske. Artaud beskriver de balinesiske danserne som:

Alt hos dem er således fastlagt og upersonlig; her finnes ikke en muskelbevegelse, ikke et rullende øye som ikke synes å være bestemt av en gjennomtenkt matematikk som styrer det hele og omfatter alt. Og det underlige er at i denne systematiske avpersonifiseringen, i dette ansiktspillet som er rene muskelbevegelser og får samme funksjon som masker, er alt av betydning og av maksimal virkning.³¹⁰

³⁰⁴ Smith, *Mask in Moderen Drama*, 83.

³⁰⁵ Nicola Savarese, "Antonin Artuad Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition", *TDR – The drama Review*, Vol. 45, No. 3, (høst 2001), 67.

³⁰⁶ Scavenius, *Gyldendals Teaterleksikon*, 76.

³⁰⁷ Savarese, "Antonin Artuad Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition", 53.

³⁰⁸ Savarese, "Antonin Artuad Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition", 68.

³⁰⁹ Savarese, "Antonin Artuad Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition", 68.

³¹⁰ Artaud, *Det dobbelte teateret*, 54.

Artaud legger i dette utsagnet vekt på det universelle i de balinesiske dansernes uttrykk. De viste i følge Artaud en avpersonifisering av skuespillerne gjennom et fysisk uttrykk som minnet om maskeuttrykket. Dette fysiske uttrykket hadde skrellet vekk alt overfladisk, slik at kjernen av kommunikasjonen sto igjen. Denne kommunikasjonen skulle ikke foregå intellektuelt. Publikum skulle sanse teateruttrykket direkte med hele kroppen. Den direkte kommunikasjonen var en viktig byggestein i Artauds teater.

I Artauds teorier er masken en av mange elementer som hører til det fysiske uttrykket han lengter etter. I ”Grusomhetens teater” manifest 1 nevner Artaud den konkrete masken. I avsnittet om forestillingen skriver han: ”Enhver forestilling vil innholde et fysisk og tinglig element, som alle vil legge merke til”.³¹¹ I sin oppramsing av hva et fysisk og tinglig element kan være sier Artaud: “[...] konkrete åpenbaringer av nye og overraskende gjenstander, masker, dukker som er flere meter høye [...]”.³¹² Videre er det et avsnitt som Artaud har kaldt ”gjenstander/masker/rekvisitter”, og under dette avsnittet skriver han:

Dukker, enorme masker og gjenstander med eiendommelige proporsjoner dukker opp på like fot med verbale bilder og insisterer på den konkrete siden av ethvert bilde og ethvert uttrykk, men til gjengjeld skal det være slik at gjenstander som vanligvis krever en fysisk gjengivelse skal omgås eller skjules.³¹³

Det er ikke enkelt å lese ut fra Artauds tekster hvilken type maske han ønsket for sitt teater, men det kommer klart fram ut fra hans tidlige erfaring med masker, interessen for de balinesiske danserne og fra hans manifest at masken er en av mange viktige brikker i Artauds visjoner om teater. Masken er for Artaud et av mange elementer i det fysiske teater som kan hjelpe ånden å ytre seg. Artauds masker viser ikke først og fremst karakterer eller typer, men er med på å gi skuespillere og teateret en rituell funksjon.

7.3.2 Bertolt Brecht og den fremmedgjørende masken

I likhet med andre teaterfornyere var masken for Bertolt Brecht (1898-1956) en brikke i de nye ideene han ønsket for teateret. Han er interessant i en teaterhistorisk gjennomgang av masker fordi de i Brechts regi får en tydelig politisk funksjon. Maskene er en del av det episke

³¹¹ Artaud, *Det dobbelte teateret*, 83.

³¹² Artaud, *Det dobbelte teateret*, 84.

³¹³ Artaud, *Det dobbelte teateret*, 87.

teateret som Brecht mente var den beste formen til å nå ut til publikum med sine politiske ideer.

Den tyske dramatiker Bertolt Brecht er mest kjent for sine teorier om det episke teateret. Han etablerte sitt eget teater, Berliner Ensemble, i 1948, og fikk der prøvd ut mange av sine teorier i praksis. Brechts episke teater hadde som mål å formidle kunnskaper i stedet for opplevelser. Det episke teateret var et læreteater som gjennom underholdning og distanse gjorde tilskueren til en betrakter. Tilskueren skulle reflektere over det han så og dermed få ny innsikt, i stedet for å bli følelsesmessig involvert og dermed integrert i handlingen. For å klare å innføre det episke teateret ønsket Brecht blant annet å fjerne alt det magiske fra teaterrommet.³¹⁴ Et viktig grep for å skape det episke teateret var at skuespillerne ved hjelp av v-effekten kunne skape en avstand til det stoffet de formidlet. V-effekten var en spillestil som ikke var basert på fullstendig innlevelse og identifikasjon. Brecht presenterte tre hjelpemidler som kunne tjene fremmedgjøringen av den fremstilte personens ytringer og handlinger. Disse tre hjelpemidlene besto av overføring til tredje person, overføring til fortid og å la sceneanvisningene og kommentarene spille med.³¹⁵ Brecht nevner ikke masken direkte i sammenheng med v-effekten, men ut fra måten masken ble brukt i for eksempel *Den kaukasiske kritttringen* (1948) er det tydelig at han bruker masken som et middel for å fremmedgjøre karakterene.

Brechts maskeskuespillere hadde ikke den rituelle innlevelsen vi så hos Artaud, eller den symbolske stiliseringen vi så hos Craig. Brechts masker var en del av et politisk teater der de skulle fremstille en karakter på en gjenkjennelig, men distansert måte. Joachim Tenschert viser i ”The Mask at the Berliner Ensemble” (1961) til flere forestillinger iscenesatt og skrevet av Brecht der masken var sentral. Han nevner spesielt *Die Antigone de Sofokles* (Sveits, 1948), *Herr Puntila und sein knecht matti* (1948) og *Der kaukasische kreidekreis* (Berlin, 1954), men det ble også brukt masker i blant annet i *Man ist Man* (Berlin 1931) og *Die Rundköpfe und Die spitzköpfe* (København 1936). Brecht beskriver selv maskene som ble brukt i *Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe* og sier at; ”heads were about 20 centimeters high.

³¹⁴ Gatland, *Teaterteori*, 113.

³¹⁵ Bertolt Brecht, ”Ny teknikk for skuespillerkunst” i *Teaterteori*, red. av Gatland, 119.

The masks showed drastic distortions of nose, ears, hair and chin”.³¹⁶ Brecht har på lik linje med andre dramatiske virkemidler klare mål for masken. Tenschert utdyper maskens funksjon i Berliner Ensemble og sier:

The function of the mask is thus to reveal aspects which invite the spectator to judge what he sees, and to help, by visuals means, to pinpoint the characters in society, by establishing their way of thought and their behaviour. All this must be in conformity with the “fable” and the spirit of the play and in harmony with acting.”³¹⁷

I *Den kaukasiske krittringen* i 1954 benyttet Brecht masker som dekket hele eller deler av ansiktet (se bilde 23). Brecht påpekte at det i første omgang var en praktisk årsak til at maskene ble anvendt i denne produksjonen. Tenschert siterer Brecht: ”We are aware that the play has 150 characters and that we only have 50 actors available. Some means therefore had to be found so that our 50 actors could embody 150 parts. This was how we arrived the mask...”³¹⁸ Tross maskens praktiske funksjon oppdaget Brecht fort maskens dramatiske virkning på karakteren og skjønnte at ikke alle karakterene kunne spilles med maske.³¹⁹

Likevel benektet han på dette tidspunktet at det var et system for hvilke karakterer som kunne spilles med maske og ikke. Maskene måtte ikke uttrykke stereotyper eller en forenkling.

Tenschert siterer Brecht fra en diskusjon fra januar 1955:

I do not know whether you have noticed that we are also using rigid masks for the oppressed people. In the first act, some of the domestics have tranfixed faces. Great care must be taken not to fall suddenly into symbolism, above all not to seek a system. The press reviewers have made a mistake there in establishing a hard and fast system: rich people – masks, poor people- -no masks.³²⁰

Når det gjaldt maskens formmessige uttrykk hadde Brecht klare ideer om maskens form og bruk for ikke å fremstå som symbolske. Han ønsket ikke at masken skulle skille seg fra skuespillerens hudfarge slik vi har sett at commedia maskene gjorde.³²¹ Det var viktig for Brecht at masken var i samsvar med skuespillerens hud og kostyme. Til og med nakke og ører skulle sminkes i samme farge som masken for å skape en totalitet. Å skape en maske som var en del av en større helhet var viktig slik at maskeuttrykket ikke ble formalistisk. Brecht mente at forskjellen mellom maskerte og ikke maskerte karakterer ikke måtte være så stor at uttrykket ble symbolisk.

³¹⁶ Bertolt Brecht, *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*, red. og overs. av John Willett (New York: Hill and Wang, 1992), 102.

³¹⁷ Joachim Tenschert, ”Mask at the Berliner Ensemble”. *World Theatre*, Volume X- nr 1 (1961), 50.

³¹⁸ Bertolt Brecht sitert i Tenschert, ”Mask at the Berliner Ensemble”, 52.

³¹⁹ Tenschert, ”Mask at the Berliner Ensemble”, 52.

³²⁰ Bertolt Brecht sitert i Tenschert, ”Mask at the Berliner Ensemble”, 52.

³²¹ Tenschert, ”Mask at the Berliner Ensemble”, 54.

Brechts masker var ikke magiske, men kunne i sin teatrale form lære tilskuer noe om virkeligheten. Bruk av masker i teateret var en av mange måter å fortelle sannheten på. Brecht sier selv: "The actors can do without (or with the minimum of) makeup, appearing `natural`, and the whole thing can be fake; they can wear grotesque masks and represent the truth."³²² Masken kunne være med på å formidle Brechts sannhet ved at den fremstilte en karakter som både var gjenkjennelig og fremmedgjørende. Det kjente og det ukjente i masken førte til at tilskuer var nødt til å undersøke karakteren objektivt.³²³ Tilskueren levde seg dermed ikke inn i forestillingen, men ble en betrakter som var mottagelig for et politisk budskap.

7.3.3 Oppsummering

Artauds og Brechts bruk av masker står som en motsetning til hverandre. For Artaud var masken et middel til å komme inn i en trancetilstand. Denne trancetilstanden skulle gi teateret en rituell funksjon der publikum følelsesmessig og direkte ble involvert i forestillingen. Brecht derimot brukte masken som et middel til å skape distanse. Maskens distanse kan ses på som en av flere virkemidler som Brecht anvendte for at publikum ikke skulle bli følelsesmessig involvert i forestillingen. Han ønsket derimot at publikum skulle bli intellektuelt involvert i forestillingene slik at de ble bedre rustet til å ta egne politiske beslutninger.

Som vi ser var masken for Artaud og Brecht en del av flere teatrale virkemidler som på forskjellige måter skulle vise en åndelig eller politisk virkelighet. Masken var for begge en del av deres teorier og praksis. Men vi kan også tolke deres holdninger til teateret og virkeligheten ved å ta utgangspunkt i en metaforisk forståelse av maske. Artaud mente at det vestlige teateret bar en maske. Det skjulte den metafysiske virkeligheten ved å se ut som den taktile virkeligheten. Masken som objekt kunne derimot være med i et fysisk formspråk som ikke var tildekket, men som kommuniserte den metafysiske virkeligheten direkte med sitt publikum. På samme måte var det for Brecht det dramatiske teateret som bar maske. Det dramatiske teatret skjulte alt som kunne føre til refleksjon og erkjennelse. Ut fra Artauds og

³²² Brecht, *Brecht on Theater*, 110.

³²³ Smith, *Mask in Modern Drama*, 31.

Brechts syn på hva teateret skulle gi publikum, kan vi si at de gjennom en fysisk og metaforisk bruk av masken belyser maskens paradoks som skjulende og avslørende.

7.4 Videreføring av maskebruk fra modernismen

De modernistiske tankene fortsatte opp gjennom 1900-tallet og er stadig gjeldende. I avsnittet *Videreføring av modernismen* skal jeg ta for meg ulike maskeuttrykk fra 1960-tallet og frem til i dag. En rekke ulike teaterkunstnere videreførte/viderefører de modernistiske tankene. Selv om de skaper nye former og er preget av nye ideer, er det de modernistiske tankene vi har sett på tidligere som ligger i bunn for deres arbeid. Det oppstår mange ulike teatergrupper som bruker maske på 1960-1970-tallet. Peter Schumanns Bread and Puppet Theatre, San Francisco Mime Troup, Jean Genet og John Arden er eksempler på ulike grupper og enkeltpersoner som anvender masker i sitt arbeid. Jeg skal ta for meg Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine og Suzanne Ostens samarbeid med My Walther som på ulik måte bruker masker i deres kunstneriske virke. Disse tre er viktige på forskjellige måter i henhold til teatermasken. Lecoq som pedagog, Mnouchkine som regissør og kunstnerisk leder for Théâtre du Soleil og Suzanne Ostens samarbeid med My Walther står som et eksempel på bruk av masker og forskning på masker i dag.

7.4.1 Jacques Lecoq og École Internationale de Théâtre

Franskmannen Jacques Lecoq (1921-1999) var i starten av sin teaterkarriere både skuespiller, iscenesetter og bevegelsespedagog, men det er hans rolle som teaterpedagog som står sterkest i maskehistorisk sammenheng. Han startet *École Internationale de Théâtre* i 1956 og skolen har siden da hatt en viktig posisjon i vestlig masketeater. Maskeskuespiller og regissør Toby Wilsher understreker Lecoqs viktige innflytelse ved å si: "I never met him or trained with him, but everything that was starting in the late 1970s came from one man - Jacques Lecoq".³²⁴ Selv om vi med sikkerhet kan fastslå at ikke "alt" på slutten av 1970-tallet startet med Lecoq, belyser Wilshers utsagn Lecoqs store innflytelse på vestlig masketeater. Dette utsagnet må ses i lys av Wilshers plassering innenfor en masketradisjon og ikke teaterfeltet generelt. Når Lecoq ikke har en tydelig posisjon i teaterhistorien generelt, er det hovedsakelig to årsaker til dette. For det første er Lecoq som nevnt først og fremst teaterpedagog, ikke

³²⁴ Toby Wilsher, *The Mask Handbook: A Practical Guide* (London og New York: Routledge, 2007), xi.

teoretiker eller instruktør. Dette fører til at hans kunstneriske ståsted ikke vises gjennom tekster og forestillinger, men gjennom hans undervisningsmetoder og emner. Lecoqs bidrag til teaterkunsten vises derfor gjennom hans elevers kunstneriske praksis og virke. Kompanier opprettet av Lecoqs tidligere studenter får derfor en verdi i forhold til å vise Lecoqs betydning i vestlig teater på slutten av 1900-tallet, som for eksempel Mummenshanz og Julie Taymor som jeg skriver om senere i dette avsnittet. Det må her også nevnes at de tidligere Lecoqstudentenes kompanier i stor grad er knyttet til det frie feltet, noe som også påvirker deres manglende omtale i den nyere teaterhistorien. Den andre mulige årsaken til at Lecoqs innflytelse på nyere teaterhistorie ikke vektlegges, er hans videreførelse av det som kan karakteriseres som en modernistisk tradisjon. Teaterets egenart, skuespilleren som skapende kunstner og den teatrele form sto sentralt hos Lecoq. Han ble derfor på flere områder en motsetning til postmodernismen som har fått mest oppmerksomhet i denne tidsperioden. Det franske kulturlivet var i *École Internationale de Théâtres* startfase dominert av postmodernistiske tenkere som blant annet Louis Althusser, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jacques Lacan og Michael Foucault. Når vi ser hvilke betydelige personligheter som dominerte kulturlivet, er Lecoqs beskjedne plassering i teaterhistorien kanskje forståelig.

Siden 1956 trente Lecoq opp skuespillere innenfor en fysisk teatertradisjon der masken hadde en sentral plass. Selv om Lecoq har en mindre prioritet i vestlig teater generelt, har han en direkte eller indirekte påvirkning på mye av vestlig masketeater. I kompanier der maskeuttrykket er en vesentlig del av deres kunstneriske plattform er Lecoqs inspirasjon ofte tydelig. Når jeg nå videre skal plassere Lecoq innenfor vestlig maskehistorie gjør jeg det ved å se på Lecoqs bakgrunn, for så å se på hvilke maskeuttrykk som er en del av undervisningen på *École Internationale de Théâtre*, og hvilken kunstnerisk funksjon de ulike maskeuttrykkene har.

I starten av sin karriere underviste Lecoq i idrett og drev en praksis som fysioterapeut. Han kom tidlig i kontakt med teatermiljøet i Paris og brukte der sine kunnskaper om kroppens bevegelsespotensial. Lecoqs fokus på at ”den kreative puls i teaterets hjerte er skuespillerens krop, bevegelse og stuariske ro”,³²⁵ sto gjennom hele hans karriere som et sentralt utgangspunkt. Etter Den Andre Verdenskrig ble Lecoq invitert til å bli medlem av kompaniet

³²⁵ Simon Murray, *Jacques Lecoq: Liv, teori og praksis*, overs. av Torben Jetsmark (Gråtsen: Drama, 2007), 11.

Les Comédiens de Grenoble av Jean Dastè.³²⁶ Samarbeidet med Dastè førte til at Lecoq for første gang begynner å arbeide med masker. Lecoq påpeker den viktige innflytelsen Dastè hadde for hans maskearbeid i *The Moving Body: Teaching Creative Theatre* (2002). Han sier: “Through Jean Dastè I discovered masked performance and Japanese Noh theatre, both of which have had a powerful influence on me”.³²⁷ Dastè var Jacques Copeau nevø og hadde jobbet med Artaud 15 år tidligere,³²⁸ og Lecoq har gjennom Dastè latt seg inspirere av både Copeaus og Artauds ideer. På lik linje med Copeau ønsker Lecoq å fremme en kreativ, leken skuespiller. Murray kommenterer Lecoqs og Copeaus likhetstrekk og sier:

Begge identifiserte bevegelse og leg som centrale konseptuelle og praktiske element i deres undervisning; begge fokuserte på masken, `koret`, og commedia dell´arten som redskaper til at skape den moderne skuespiller, og – hva angår Den Græske Tragedie og Den Italienske Maskekomedie – som midler til at skape teatralisk fornyelse.³²⁹

Gjennom den kreative skuespilleren ønsket Lecoq videre, på lik linje med Artaud, ”et dynamisk og visuelt teater, hvor bevegelse og fysisk utfoldelse er den primære kraft i det dramatiske uttrykk”.³³⁰ Tross en innflytelse fra de nevnte teaterkunstnerne må det understrekes at Lecoq var uenig i mange overordnede punkter. Lecoq ønsket i motsetning til Copeau å skape et ”nytt” teater og han stilte seg kritisk til Artauds mystifisering og ritualisering av teateret.

I 1948 ble Lecoq invitert til å undervise i bevegelsesferdigheter ved Universitetet i Padua. Her møtte han skulptøren og maskemakeren Amleto Sartori. Dette møtet resulterte i et tett samarbeid mellom de to. Amleto og Lecoq utformet sammen den nøytrale masken, og Amleto og senere hans sønn Donato forsynte/forsyner *École Internationale de Théâtre* med masker. Maskene de laget/lager er basert på de tradisjonelle teknikkene for å lage commedia dell´artemasker i lær.³³¹ I 1951 flyttet Lecoq til Milano for å samarbeide med Paulo Grassi og Giorgio Strehler. Lecoq introduserte Sartori for Strehler og Sartori begynte å utforme masker i deres produksjoner. I Milano møter Lecoq også Dario Fo og i løpet av tiden her var Lecoq med i over 60 produksjoner.³³²

³²⁶ Murray, *Jacques Lecoq*, 15.

³²⁷ Lecoq, *The Moving Body*, 4.

³²⁸ Murray, *Jacques Lecoq*, 15.

³²⁹ Murray, *Jacques Lecoq*, 33.

³³⁰ Murray, *Jacques Lecoq*, 33.

³³¹ Lecoq, *The Moving Body*, 6.

³³² Murray, *Jacques Lecoq*, 18.

I 1956 vendte Lecoq tilbake til Paris og etablerte skolen *École Internationale de Théâtre*. Selv om Lecoq var påvirket av en modernistisk tradisjon ønsket han ikke å undervise i en ”stil”, men gi studentene sine et basisleksikon over dramatiske muligheter. Lecoqs tidligere teaterkarriere var helt avgjørende for hvilke dramatiske muligheter som ble en del av pensumet på *École Internationale de Théâtre*. Murray definerer Lecoqs utgangspunkt for skolen som:

Lecoqs forbindelser til folk i Italia som Strehler, Sartori og Fo og hans dybtgående arbeide med masker, det græske kor, improvisation, scenisk kropsudtrykk, og tankerne omkring et folkeligt teater, alt dette skapte den kontekst, som kunne fremprovokere de spørsmål han blev ved at stille – både sig selv og sine studerende- de næste 40 år.³³³

Som vi ser var masken en sentral del av Lecoqs arbeid helt fra starten av hans karriere. Masken fikk også en stor plass i undervisningen og var en av flere viktige dramatiske muligheter som Lecoq underviste i. Jeg skal videre se på hvilke masker Lecoq var opptatt av og hvilke kunstneriske funksjon han mente de hadde.

Den nøytrale masken er en videreutvikling av Copeaus *noble mask*, og fungerer som et verktøy som skal fjerne skuespilleren fra alle sine private bevegelser. Den eier ingen psykologiske eller biografiske karakteristikk, men den er heller ikke død eller livløs (se bilde 24). Lecoq beskriver den nøytrale masken og sier: ”The neutral mask is an objekt with its own special characteristics. It is a face which we call neutral, a perfectly balanced mask which produces a physical sensation of calm”.³³⁴ Den nøytrale masken introduseres det første skoleåret fordi Lecoq mente den ga en grunnleggende kroppsbevissthet som ga skuespilleren muligheter til å skape. Han sier: ”When a student has experienced this neutral starting point his body will be freed like a blank page on which drama can be inscribed”.³³⁵ Den nøytrale masken har også en annen viktig funksjon ifølge Lecoq, og det er at den gir en grunnleggende forståelse for alt maskearbeid: ”This mask is a reference point, a basic mask, a fulcrum mask for all other masks. Beneath every mask, expressive masks or commedia dell’arte masks, there is a neutral mask supporting all the others.”³³⁶ Etter at studentene var trent i å bruke den nøytrale masken, ble de introdusert for ekspressive masker.

³³³ Murray, *Jacques Lecoq*, 20.

³³⁴ Lecoq, *The Moving Body*, 36.

³³⁵ Lecoq, *The Moving Body*, 38.

³³⁶ Lecoq, *The Moving Body*, 38.

Ekspressive masker står som en motsetning til den nøytrale masken, og Lecoq sier at: "While the neutral mask is unique, the number of expressive masks is infinite".³³⁷ Ekspressive masker kan ses på som et paraplybegrep og inkluderer blant annet larvemasker,³³⁸ karaktermasker og masker som ikke opprinnelig er tenkt til teaterbruk som Lecoq kaller *utilitarian masks*.³³⁹ Ekspressive masker kan være overdrevne, men Lecoq ønsket ikke karikaturer. Hans ønsket derimot masker som kunne vise komplekse følelser, eller som han selv sier det; ha en kontramasker (*counter-mask*). En ekspressiv maske måtte med andre ord ha muligheter for transformasjon. Lecoq la vekt på at ekspressive masker skiller seg fra symbolske masker som i stor grad finnes i Asia der alle gester er kodet. Når det spilles med ekspressive masker ønsket Lecoq ikke et symbolsk kroppsspråk, men bevegelser som påvirket masken slik at den for publikum så ut til å ha mange uttrykk. Selv sier han det slik: "A good theatre mask must be able to change its expression according to the movements of the actor's body".³⁴⁰

Som vi tidligere har sett interesserte Lecoq seg for *commedia dell'arte* allerede tidlig i sin karriere. *Commedia dell'arte* fikk en sentral plass i Lecoqs utdanning, men han ønsket ikke å reprodusere den gamle italienske tradisjonen. Lecoq mente at en rekke unge skuespillere spilte *commedia dell'arte* på en klisjéfull og livløs måte. Han introduserte derfor begrepet *The human comedy* som peker på hans ønske om en dypere og mer menneskelig forståelse av *comedia dell'arte* typene. Murray forklarer at Lecoqs arbeid med *commedia dell'arte* "drejer sig ikke om at genopdage og så derefter genpræsentere disse traditioner for et moderne publikum, men om at identificere nøgleprinsippene for at kunne genopfinde dem i en moderne verden".³⁴¹ Lecoq gjorde flere grep for å bringe fram *the human comedy*, og en av disse grepene var at studentene spilte med egenproduserte masker. Dette gjorde han fordi han synes å merke at i det studentene spilte med de tradisjonelle maskene ble de lettere fanget inn i den tradisjonelle *commedia dell'arte*.

³³⁷ Lecoq, *The Moving Body*, 54.

³³⁸ Inspirert av masker brukt i karnevalet i Basel utviklet Lecoq en type maske på 1960-tallet som han kalte larvemasker. Larvemaskene er ikke "ferdig formet". De er hvite og domineres ofte av en stor nese.

³³⁹ *Utilitarian mask* er en maske som er designet for praktisk bruk utenfor teateret, men som i en teaterkontekst anvendes slik at den får menneskelige trekk.

³⁴⁰ Lecoq, *The Moving Body*, 55.

³⁴¹ Murray, *Jacques Lecoq*, 52.

Som vi har sett var masken en vesentlig del av Leqocs undervisning, både som treningsverktøy og som et eget dramatisk uttrykk. Det sveitsiske kompaniet Mummenschanz er et eksempel på hvilke uttrykk som Leqocs utdanning har oppmuntret til. Kompaniets grunnleggere og kunstneriske ledere har hovedsakelig vært Andres Bossard, Bernie Schürch og Floria Frassetto. Schürch og Bossard møttes på Lecoqs skole i 1967. De møtte Frassetto i 1971, og startet Mummenschanz i 1972. Kompaniet er i dag over 30 år gammelt og deres grunnleggende plattform har siden kompaniets start vært: "to create a non-verbal theatrical language that would transcend the traditional barriers of nationality and culture".³⁴² I streben etter et universalt teaterspråk har de utviklet et teatralt formspråk som består av å bruke hverdagsmaterialer som masker.³⁴³ Mummenschanz oversettes direkte med "et spill med masker",³⁴⁴ og understreker maskens betydning for kompaniet. Mummenschanz har videreutviklet den type masker som vi tidligere har sett at Lecoq kalte *utilitarian mask*. Selv kaller de deres maskeformer for: *versatile face mask*, *half body/ whole body masks* og *three-dimensional sculptural heads*.³⁴⁵ De har skapt sitt eget uttrykk som er fundamentert rundt lek med objekter, og tanken på at den menneskelige kropp kan få alle døde ting til å kommunisere (se bilde 25).

Amerikanske Julie Taymor (1952-) er et annet eksempel på en tidligere Lecoquelev som anvender masker i mange av sine teaterproduksjoner. Taymor er både film- og teaterregissør, og har jobbet med blant annet indonesisk og japansk teater i tillegg til Leqoc. Hun er i teatersammenheng mest kjent for sin oppsetning av *The Lion King*. Forestillingen hadde premiere i Minneapolis, juli 1997, men ble allerede i oktober flyttet permanent til New Amsterdam Theatre på Broadway. I intervjuet "Julie Taymor: From Jacques Leqoc to The Lion King: an interview" (1998) spør Ricard Schechner Taymor blant annet om hvilken betydning hennes tidlige teaterutdanning har hatt for henne. Taymor svarer:

The things that I learned when I was in Lecoq's mime school in Paris at age 16 which had to do with mask work, [...] have stayed with me. I wasn't interested in being a mime – but I was very intrigued with the use of masks and how the body became a mask. The work at Lecoq's was about getting

³⁴² http://www.mummenschanz.com/index.asp?topic_id=122&m=96&g=13 (opp søkt 23.04.2008)

³⁴³ Murray, *Jacques Lecoq*, 101.

³⁴⁴ Murray, *Jacques Lecoq*, 101.

³⁴⁵ http://www.mummenschanz.com/index.asp?topic_id=122&m=96&g=13 (opp søkt 23.04.2008)

disciplined with the body. It wasn't just mime. It was work with the neutral mask, character masks, abstract masks.³⁴⁶

Taymor brukte sin erfaring fra indonesisk teater, japansk teater og Jacques Lecoq i *The Lion King*, og lot alle karakterene anvende masker. I *The Lion King* anvender Taymor humanetter som plasseres oppå hodet (se bilde 26). Hun ønsket å vise maskeprosessen ved at skuespillerens ansikt ikke var skjult. Schechner påpeker hvilken effekt disse humanettene ga ved å si at: "One of the things I like very much in *The Lion King* is the tension between what you see, what you imagine, and what you know."³⁴⁷ Taymor kaller dette "double event". Hun sier at *The Lion King* ikke kun handler om historien som blir fortalt, men også hvordan den blir fortalt. Skuespillerens maske og ansikt vises samtidig, men fungere allikevel som en enhet. Skuespillerens energi blir overført til masken, slik en synlig dukkefører overfører energi til den animerte figuren. *The Lion King* er en musikal og prøver i utgangspunktet ikke å gi publikum en illusjon om at det de ser er virkelig. Humanetter som ikke skjuler skuespillerens ansikt bryter derfor ingen illusjoner ved å både vise maske og skuespilleren ansikt.

7.4.2 Ariane Mnouchkine og Théâtre du Soleil: den politiske og teatrale maske

Théâtre du Soleil ble grunnlagt i Paris i 1964 av Ariane Mnouchkine (1939-). Etter noen år uten fast stedstilknytning tok Théâtre du Soleil i besittelse en nedlagt ammunisjonsfabrikk, i dag kjent som Cartoucherie de Vincennes. 26. Desember 1970 åpnet teateret for publikum med forestillingen *1789*, og fungerer den dag i dag som teater, skuespillerlaboratorium og bosted for Théâtre du soleil. Ariane Mnouchkine er direktør, kunstneriske leder, instruktør og pedagog for Théâtre du soleil. Hennes regi er i følge Gatland preget av fantasi, farse, frodighet og folkelighet, men også av en stadig teatermessig og politisk eksperimentering.³⁴⁸ Gatland påpeker to viktige aspekter ved Mnouchkines teater. Det ene er teaterets formuttrykk og det andre er teaterets valg av innhold. I 1962 forlot Mnouchkine sine psykologistudier i Paris og dro på reise rundt i Asia. Hun besøkte Midtøsten, Kambodsja, Korea, Kina, Japan,

³⁴⁶ Julie Taymor, "Julie Taymor From Jacques Lecoq to *The Lion King*: an interview", intervju av Richard Schechner i *Popular Theatre: A sourcebook* red. av Joel Schechter (London og New York: Routledge, 2003), 64.

³⁴⁷ Richard Schechner i "Julie Taymor From Jacques Lecoq to *The Lion King*: an interview", 68.

³⁴⁸ Gatland, *Teaterteori*, 173.

India og Indonesia,³⁴⁹ og disse reisene fungerte som en grunnleggende inspirasjon for Mnouchkines valg av form og innhold. Dette kommer tydelig til synet gjennom hennes formuttrykk som er preget av store teatrale kostymer og bruk av maske. Innholdsmessig har reisene i Asia også påvirket hennes ønske om å skape et folkelig og samfunnsnyttig teater. Jeg ser det som hensiktsmessig i denne sammenhengen å beskrive de to aspektene hver for seg fordi masken kan ses på som en sentral del av Théâtre du Soleil's form og innhold.

Théâtre du Soleil er kjent for sitt helt spesielle teatrale uttrykk der alle teaterets virkemidler er i bruk. Med en grunnleggende inspirasjon fra Østens teater og videre en inspirasjon fra folkelige teaterformer som klovnene og commedia dell'arte, i tillegg til Artaud, Meyerhold, Brecht og spesielt Copeau, Jouvet, Dullin og Vilar, har Mnouchkine utviklet sin egen form og estetikk. Ut fra Mnouchkines ulike inspirasjonskilder har masken blitt en naturlig del av hennes teateruttrykk. Det er verdt å merke seg at den løse masken ikke brukes i alle Théâtre du Soleil's forestillinger. I forestillinger som her ses på som maskeforestillinger er det ikke alle karakterene som bruker maske, men hvis den løse masken ikke anvendes erstattes den ofte med en direkte maske.

Selv om masken gjennom blant annet commedia dell'arte, asiatisk teater og Leqoc³⁵⁰ lenge var en sentral del av Mnouchkines kunstneriske ide, var det først i *L'Age d'Or* (1975-76) hun begynte å eksperimentere med løse masker i forestillingssammenheng. Mnouchkine har siden *L'Age d'Or* brukt løse masker i blant annet *Mephisto: le roman d'une carrière* (1979-80), *Richard II* (1981) (se bilde 27), *Henry IV* (1984), *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985-86)³⁵¹ og *L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves*^{352, 353}. I et intervju der Mnouchkine blir spurt om hvorfor masken har okkupert en så fundamental plass i hennes arbeid svarer hun:

Because it is a very sign of theatre, because it is transformation, because it is a object which is like the human face, because it leads the actor, when he lets himself be led, because it forces him to go very far in himself, to un-mask himself, because its truer than nature, because it puts the body into question. For

³⁴⁹ David Williams, red., *Collaborative THEATRE: The Théâtre du Soleil Sourcebook* (London og New York: Routledge, 1999), 225.

³⁵⁰ Ariane Mnouchkine studerte i 1966-67 hos Jacques Leqoc.

³⁵¹ Oversettes av David Williams med *The terrible but unfinished story of Norodim Sihanouk, King of Cambodia*.

³⁵² Oversettes av David Williams med *The Indiade, or the India of their dreams*.

³⁵³ Williams, *Collaborative THEATRE*, 224-230.

me it has become the core discipline, even if the subsequent production is to be played without masks. The mask precedes the non-mask, not the other way around.³⁵⁴

Mnouchkine peker i dette utsagnet på to viktige aspekter ved masken. Hun knytter masken til selve teateret og til skuespillertreningen. Først anser hun masken som en uatskillelig del av teateret. Hvis masken her forstås som den direkte og den løse masken, kan den i Mnouchkines tilfelle bli tolket til å være en teaterkonvensjon i hennes teater. Det er ikke snakk om å bruke maske eller ikke, men hvordan den brukes. Det andre aspektet Mnouchkine fremhever i det nevnte utsagnet er maskens påvirkning på skuespiller. Masken som et redskap til å få skuespiller til å sprengre sine egne grenser og skape fysiske uttrykk og karakterer som det ikke ville være mulig å skape uten. Mnouchkine understreker at masken er et viktig hjelpemiddel i skuespillertreningen ved å si at: ”At the Théâtre du Soleil we have worked extensively with expressive masks; for us, mask work constitutes the *essential training* of the actor”.³⁵⁵

Vi har ovenfor sett hvorfor masken er et sentralt virkemiddel for Mnouchkine, og vi skal i det følgende se på hvordan hun bruker masken i forestillingsammenheng og trening. Som tidligere vist er Mnouchkine inspirert av mange forskjellige maskeformer. Dette kommer til syne ved at hun i tillegg til store teatraliske kostymer, bruker mange ulike masker som for eksempel Nohmasker, commedia dell’arte masker og balinesiske masker. Selv om Mnouchkine er sterkt påvirket av flere teatertradisjoner er hun ikke bundet til dem og skaper derfor gjennom en lek med de nevnte tradisjonene sitt eget maskeuttrykk. Mnouchkines lek med masketradisjonene vises for det første ved at hun blander forskjellige maskekarakterer som stammer fra forskjellige masketradisjoner i en forestilling. De forskjellige masketradisjonene produserer forskjellige karakterer og Mnouchkine påpeker selv dette ved å si; ”the commedia primarily produces characters representing the powerful, whereas Asian theatre produces gods (whom we don’t need) and ordinary people”.³⁵⁶ Mnouchkine viser at hun heller ikke er bundet til tradisjonen i forhold til maskens mannsdominerte fortid. Tradisjonelt sett bæres de aller fleste maskene av menn. Denne mannsdominerte masketradisjonen førte til en del utfordringer for Lucia Bensasson i hennes arbeid for å finne

³⁵⁴ Ariane Mnouchkine, “One must try not to lie”, et intervju med Ariane Mnouchkine av *Fruits* i Williams, *Collaborative THEATRE*, 123.

³⁵⁵ Ariane Mnouchkine, “The entire body is a mask”, intervju med Ariane Mnouchkine av Odette Aslan i Williams, *Collaborative THEATRE*, 109.

³⁵⁶ Ariane Mnouchkine, “The individual and the collective”, intervju med Ariane Mnouchkine av Théâtre/Public i Williams, *Collaborative THEATRE*, 62.

karakteren Salouha i *L'Age d'Or*. Ved å bruke commedia dell'arte som utgangspunkt ble utfordringene store fordi det i commedia dell'arte ikke finnes noen kvinnelige maskekarakterer. Bensasson sier; "I had to use a male mask; there were no equivalent masks for women. Stiefel's task was difficult on this level. Initially the female masks he brought us were pretty, but without any expression, unlike the male masks".³⁵⁷ Bensasson og Mnouchkine mente likevel at de klarte å skape en kvinnelig maskekarakter med ved hjelp av en Pulchinellamaske. Det tredje måten Mnouchkine leker med masken på, er ved at hun ikke bruker masker historisk korrekt i forhold til hvilke stykker hun setter opp. Dette vises blant annet ved at hun bruker masker i *Richard II* (1981) og *Henry IV* av Shakespeare. Dette er stykker som hører til en teatertradisjon der det ikke ble brukt masker. I motsetning til Shakespearestykkene bruker hun ikke løse, men direkte masker i *Iphigénie à Aulis* (1990), *Agamemnon* (1991), *Les Choéphores* (1991-92) som i sin opprinnelse hører til antikkens teatertradisjon der den løse masken var en teaterkonvensjon. Mnouchkines bruk av masker på flere områder viser at hun ikke er bundet av en tradisjonell bruk av masker selv om masketradisjoner fra både Europa og Asia er store inspirasjonskilder og utgangspunkt.

Som vist over hindres ikke Mnouchkine i å lage et eget maskespråk til tross for inspirasjon fra de tradisjonelle maskeformene. Hun aktualiserer det tradisjonelle formspråket slik at det passer inn i hennes teater. På samme måte bruker Mnouchkine ofte klassiske tekster til å skape et aktuelt teater som reflekterer rundt politiske, ideologiske og kulturelle spørsmål i samtiden. Masken har en sentral plass i Théâtre du Soleil i forhold til å formidle et politisk innhold. Théâtre du Soleils maskemaker, Erhard Stiefel, påpeker den politiske maskefunksjonen ved å understreke hvilke typer masker de ønsker å bruke og hvordan de skal virke. Han ønsker ikke å lage dekorative masker, men masker som er en del av en rolle. Han hevder: "All too often in the West, the mask is conceived of and realized merely as a decorative accessory, or as a caricature of some other character".³⁵⁸ Stiefel ønsker ikke en maske som parodierer, men en maske som "lever", og ønsker at skuespiller skal skape en maskekarakter som er mer menneskelig enn en masketype. Når den rette maskekarakteren er skapt understreker han at: "Society can be unmasked with a mask".³⁵⁹ Dette utsagnet viser til

³⁵⁷ Lucia Bensasson, "From mask to character: Salouha" i Williams, *Collaborative THEATRE*, 77. Erhard Stiefel er en sveitsisk maskemaker. Han har laget alle maskene til Théâtre du Soleils forestillinger.

³⁵⁸ Erhard Stiefel, "Society can be unmasked with a mask" i Williams, *Collaborative THEATRE*, 79.

³⁵⁹ Stiefel, "Society can be unmasked with a mask", 80.

en forståelse av at maskens formspråk gjennom noen maskekarakterer kan påpeke sider av samfunnet som ikke kan vises uten masken. Stiefel utdyper denne forståelsen av masken ved å si: "The beauty and precision of its gestures generate a radiance which reveals and distinguishes the inner workings of society, which denounces them, but at the same time invokes hope of a different life".³⁶⁰ Stiefel påpeker her maskens potensial til å ha en politisk funksjon og knytter dermed masken opp mot et innhold.

7.4.3 Hemlige masker av My Walther og Suzanne Osten

Hemliga Masker er et kunstnerisk forskningsprosjekt av My Walther og Suzanne Osten i samarbeid med teateret Unga Klara i Stockholm. Forskningsprosjektet viser til at det også i dag forskes og spilles med masker, også innenfor institusjonteateret. Suzanne Osten er teater- og filmregissør, forfatter, kunstnerisk leder for Unga Klara og professor i regi på det Dramatiska institutet i Stockholm. Hun har en rekke oppsetninger bak seg der teatralitet som uttrykksform kan stå som en fellesbetegnelse. Siden 1987 har Osten samarbeidet med My Walther om en rekke forestillinger der Osten har stått for regien, mens Walther har vært maske- eller dukkemakerinstruktør. Walther er spesialisert på å lage og å instruere masker, og har siden 1995 vært gjesteforeleser på Dramatiska institutet. Walther og Osten beskriver *Hemliga Masker* som et resultat av et ønske om å ta bedre vare på, og anvende teaterets teatrale kilder. Med det teatrale som utgangspunkt anså de masken som et naturlig forskningsobjekt fordi den regnes som det mest teatrale i teateret.³⁶¹ De ønsker å fremme masketradisjonen, som de anser på som teaterets "hemliga källor",³⁶² for å gjøre denne tradisjonen tilgjengelig for moderne skuespillere. Forskningsprosjektet kan deles inn i to: *Hemliga Masker del 1* (1998-2000) og *Hemliga Masker del 2* (2002-2006). I del 1 undersøkte Walther og Osten masken som instrument for skuespillerens indre arbeid med vekt på masketilblivelsesprosessen. I del 2 arbeidet de med å utvikle maskespill gjennom å prøve ulike øvelser og improvisasjoner. Forskningsarbeidet ble utarbeidet i et nært samspill med

³⁶⁰ Stiefel, "Society can be unmasked with a mask", 80.

³⁶¹ My Walther og Suzanne Osten, *Hemliga Masker*, (Stocholm, Dramatiska institutet: Sluttrapport nr 3 fra Kollegiet för forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området, 2006), 6.

³⁶² Walther og Osten, *Hemliga Masker*, 6.

Unga Klaras oppsetning av Nikolas Jevreinovs *Det allra viktigaste*.³⁶³ Tekstens tema var teatralitet, roller og forvandlinger og var derfor et godt utgangspunkt for å anvende maskespill. Før jeg går nærmere inn på del 1 og 2 vil jeg gjøre rede for Walthers maskebegreper. Walther deler masker inn i to hovedkategorier: halvmasker og helmasker. Disse masketyperne kan ha ulike uttrykk og Walther nevner blant annet karaktermasker, nøytrale masker, ekspressive masker, dyremasker, demonmasker og commediamasker som underkategorier. Videre definerer Walther og Osten masken som et instrument for skuespillerens transformasjon. De understreker selv at de dermed fjerner seg fra synet på masken som rekvisitt, dekorasjon og scenografelement.

I *Hemliga masker del 1* fokuserte Walther og Osten på masken som instrument og maskens tilblivelsesprosess. I arbeidet med å forme maskene tok Walther utgangspunkt i erkjennelsen av at et maskeuttrykk består av et samspill mellom maskens form og skuespilleren. Denne erkjennelsen kom til uttrykk ved at hun laget masker ut fra gipsavstøpninger av skuespillernes ansikt. Skuespillerne deltok også aktivt ved å skape selv, og deres maskeformer ble utgangspunkt for Walthers videre utforming. Ved å bruke skuespillerne aktivt i masketilblivelsesprosessen oppnådde hun to ting. For det første skapte Walther masker som formmessig passer godt til den enkelte skuespiller fordi de var laget med utgangspunkt i skuespillerens ansikt. For det andre mener hun at skuespillerne stilte seg mer åpne, motivert og positive til å spille med masker de hadde fulgt gjennom hele skapelsesprosessen og hadde et eierforhold til. Walther og Osten jobbet også med ulike maskeimprovisasjoner, der målet var å skape ulike karakterer

I *Hemliga Masker del 2* undersøkte Walther og Osten ”om och hur halvmasken kan komma till spel och dialog inför publik i ett föreställningssammanhang som var valt just för detta ändamål, där det inom ramen för pjästexten och föreställningen fanns ett uppdrag och en frihet att utveckla maskernas särart”.³⁶⁴ Walther og Osten mener at halvmaskene i første omgang er komiske improvisasjonsmasker, og at de alltid er irrasjonelle og impulsstyrte. Deres grunnkarakter er at de ikke underordner seg, og dør fort innenfor regisserte rammer. Walther og Osten erkjenner med disse tankene rundt halvmasken en rekke utfordringer i

³⁶³ Premiere i Stocholm 2002, nypremiere 2004, regi av Suzanne Osten, bearbeiding Nils Gredeby, masker og instruksjon av My Walther.

³⁶⁴ Walther og Osten, *Hemliga Masker*, 16.

forhold til hvordan de skal plasseres inn i dialog og tekstramme. I *Hemliga Masker del 2* jobbet de hovedsakelig med hvordan de skulle bruke halvmasker i en forestilling. De jobbet i denne perioden sammen med Unga Klaras oppsetning av *Det Allra viktigaste*, og undersøkte hvordan de kunne bruke de ulike maskene i forestillingssammenheng. Walther og Osten forsket derfor i denne perioden på forskjellige former for *laddning*³⁶⁵ og *tändning*³⁶⁶ som de kunne anvende underveis i forestillingen slik at halvmaskene ikke skulle bli statiske og dø. Noen av disse tenningene og ladningene av masker var for eksempel at den umaskerte rollekarakteren Dr Fregoli fungerte som en *coach*.³⁶⁷ De gjennomførte også et grep de kalte for *maske opp* der maskene under forestillingen kunne bli plassert på hodet, for så å settes på plass igjen litt senere med ny tenning.

Walther og Osten mener det er viktig å ta stilling til hvorfor man velger bort skuespillerens eget ansikt og erstatter det med en maske. De begrunner sin egen bruk av maske ved å si:

Ett av de starkaste skälen till att välja masken framför det levande ansiktet er att man vill undersöka och utveckla de genuina och starka uttrycken masken kan förmedla genom att beröra känslor bortom naturalismens gränser.³⁶⁸

Suzanne Osten henter blant annet sin inspirasjon fra modernistene, og har utalt i en samtale med Tiina Rosenberg at: ”Jag skulle ha levt på 1920-talet, det var mitt estetiske decennium, där skulle jag ha trivts som fisken i vattnet”.³⁶⁹ Dette er en tidsepoke og kunstretning som vi tidligere har definert som en teatral tradisjon. Innenfor den modernistiske tradisjonen anvendes masken i teatrale rammer, men på forskjellige måter. My Walther henter hovedsakelig sin inspirasjon fra baliensisk masketeater og skriver: ”Bali er min största inspirationskälla som maskmakare, formgivare, instruktör och aktör”.³⁷⁰ I Walther og Ostens *Hemliga Masker* har de hatt et samarbeid med John Wright og Keith Johnstone.³⁷¹ Det

³⁶⁵ Osten og Walther definerer laddning som: ”sättet att hantera och förvara maskerna är en form för laddning. Laddningen syftar till att öka fokuseringen på masken och er ett sätt för skådespelaren att preparera sig inför maskspelet. Jämför hur en musiker förhåller sig till sitt instrument.” Walther og Osten, *Hemliga Masker*, 52.

³⁶⁶ Osten og Walther definerer tändning som: ”en sterk impuls, en energikick, et spontant kreativt flöde som uppstår i mötet mellan masken och skådespelaren.” Walther og Osten, *Hemliga Masker*, 56.

³⁶⁷ Coachens viktigste oppgave er å stimulere maskens til spill og handling. Walther og Osten, *Hemliga Masker*, 50.

³⁶⁸ Walther og Osten, *Hemliga Masker*, 34.

³⁶⁹ Tiina Rosenberg, *Besvärliga människor: Teatersamtal med Suzanne Osten* (Atlas: Stockholm, 2004), 53.

³⁷⁰ Walther og Osten, *Hemliga Masker*, 63.

³⁷¹ Keith Johnstone er kjent for sin pedagogiske virksomhet i henhold til ulike former for improvisasjonsteater. Hans maskearbeid består av at skuspilleren går inn i en ”trance”.

grunnleggende for Wrights trening er commediaens prinsipper og Lecoqs metoder, mens Johnstone tilnærmer seg masken gjennom en ”trancetilstand”. Med alle de nevnte masketradisjonene som bakgrunn har Walther og Osten utviklet sin egen metode for maskespill som de mener er tilpasset den moderne skuespilleren og hans formuttrykk.

Hvis vi ser på Walther og Ostens arbeid med masker i forhold til teatermaskens aspekter som jeg beskrev i kapittel 3, ser vi at de på forskjellige måter forholder seg til alle de nevnte aspektene. Det psykologiske aspektet ved forskningsprosjektet *Hemlige masker* belyses ved at Osten og Walther har satt opp Paul Ekmans *Telling Lies* som en av sine inspirasjonskilder.³⁷² Som jeg tidligere har nevnt forsker psykologen Ekman på ansiktet som et barometer for følelser. Ved å bruke Ekmans forskning tar Osten og Walther tak i ansiktets kommunikative kraft og bruker teatermaskens psykologiske aspekt bevisst i deres kunstneriske arbeid. Vi har tidligere beskrevet at Walther legger mye arbeid i teatermaskens form. Selv om Walther fokuserer på masken som et kunstnerisk objekt er dens funksjon som teatralt instrument særlig vektlagt. Hun lager som nevnt masker ut fra en metode der skuespillerne er aktivt med i masketilblivelsesprosessen, og forholder seg derfor bevisst til tanken om at teatermaskens uttrykk er resultat av et samspill mellom skuespiller og maske. Walther og Osten jobbet mye med hvordan de skulle få skuespilleren til å uttrykke det optimale maskeuttrykket over lengre tid innenfor en forestillingskontekst. De ønsket at teatermasken skulle være et kunstnerisk uttrykk i forestillingen. De brukte ulike typer masker i *Det allra viktigaste* som halvmasker (se bilde 28), stumme helmasker (se bilde 29) og *krympt mask*³⁷³, som ga forskjellige dramatiske funksjoner. Mens halvmaskene forenklet kan ses på som en grotesk maske, har de hele, stumme maskene en mer høytidelig kvalitet. Den ”krympa masken” ble brukt i en scene med en mørk undertone der det overordnede tema var sterke hevnfølelser.³⁷⁴ Med utgangspunkt i tanken om at ”alla proportionella förvrängningar som avviker från det vi är vana vid att se, skaper oro”,³⁷⁵ skulle denne masken underbygge det uhyggelige.

³⁷² Walther og Osten, *Hemlige Masker*, 57.

³⁷³ Osten og Walther definerer krympt maske som en maske som er mindre enn ansiktet. Walther og Osten, *Hemlige Masker*, 52.

³⁷⁴ Walther og Osten, *Hemlige Masker*, 49.

³⁷⁵ Walther og Osten, *Hemlige Masker*, 49.

7.4.4 Oppsummering

Lecoq, Mnouchkine, Osten og Walther arbeider på ulike måter i forhold til masken. Mens Lecoq underviste i ulike maskeformer, bruker Mnouchkine masker i sine oppsetninger, mens Osten og Walther drev et flerårig forskningsprosjekt på masker tilknyttet institusjonen. Tross ulike arbeidsmåter jobber de stort sett med de samme maskeuttrykkene. De legger stor vekt på den kunstneriske utformingen av maskene. Lecoq med Sartoris masker, Mnouchkine med Stiefels masker, og Osten med Walthers masker. Disse maskeformene skal i samspill med skuespillerne ha en organisk fremstilling der maskeuttrykket består av en enhet mellom skuespillernes kropp og masken. De viderefører dermed en maskebruk fra modernismen.

8.0 Postmodernismen og masken

Postmodernismen definerer en historisk epoke som i teaterkunsten kom til syne på 1960-1970 tallet i forbindelse med den amerikanske neoavantgarden,³⁷⁶ og som blir tatt opp i Europa noe senere. Gladsø beskriver *neo-avantgarden* som en kunsterisk resirkulering av den historiske avantgarden vi har sett på i forbindelse med reteatralisering og senmodernismen.³⁷⁷ Vi snakker altså om et nytt kunsterisk oppgjør, men denne gangen er det mange av de modernistiske tankene som blir utfordret. Selv om postmodernisme betyr *etter modernismen* slutter ikke de modernistiske tankene å leve videre. Vi har tidligere sett på for eksempel Lecoq og Mnouchkine som videreførere av en modernistisk tanke. De kan ikke plasseres i en postmodernistisk tradisjon selv om deres virke tilhører samme tidsrom som postmodernismen utvikler seg. Postmodernismen oppstår altså på 1960-70 tallet, men eksisterer som en tradisjon også i dag på lik linje med modernismen. Postmodernismen, som en historisk epoke og kunsterisk retning, består av en rekke ulike uttrykk. I henhold til både form og innhold finnes det ikke noen entydig svar på hva det postmodernistiske er. Postmodernismens oppgjør med den modernistiske kunsten og den historiske avantgarden vises veldig tydelig i forhold til teatermasken. Før jeg går inn på Guerilla Girls og Kjartan Slettemark som eksempler på hvordan masken brukes og forstås innenfor den postmodernistiske tradisjonen vil jeg vise noen hovedtrekk som kan definere det postmodernistiske. Gladsø tar utgangspunkt i tanken om at postmodernismen på noen områder kan defineres som en motsetning til modernismen. Han skisserer det postmoderne ved å se på tre motsetningspar mellom modernismens og postmodernismens estetikk. Disse motsetningsparene er: originalitet/resirkulering, dybde/overflate og egenart/sjangerblanding.³⁷⁸ Mens modernismen streber etter det originale og nyskapende i kunsten, erkjenner postmodernismen at det originale ikke finnes. De fremhever istedenfor resirkuleringen av tidligere kunstuttrykk og setter dem inn i en ny kunstkontekst. Det andre motsetningsforholdet belyser modernismens tanke om at det finnes noe som er sant, egentlig og autentisk under overflaten. Postmodernismen derimot definerer overflaten like virkelig og meningsbærende som dybden. Det tredje motsetningsforholdet belyser postmodernismens sjangerblanding som en kontrast til modernistenes kamp om å dyrke teaterets egenart.

³⁷⁶ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 141.

³⁷⁷ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 141.

³⁷⁸ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 142.

Postmodernismens sjangerblanding åpner opp for en ny kunstform som kalles performance: ”Performance kan sies å være den mest postmoderne kunstformen i det den respektløst blander både kunstformer og nye medier sammen, og det oppstår et komplekst og sammensatt uttrykk”.³⁷⁹ Hvis vi ser på teateret innenfor det postmodernistiske kan performanceteateret ses på som en postmoderne teaterform som ligner performancekunsten. Performanceteateret skiller seg fra performancekunsten ved at den ”forholder seg mer eksplisitt undersøkende til teatrele konvensjoner, fiksjonskapning, skuespillere og scenerom”.³⁸⁰ På samme måte som vi tidligere har knyttet teatralitet til modernismen kan performativitet knyttes til postmodernismen og performanceteater. Performativitet er et videre begrep enn teatralitet og forholder seg i mindre grad til teateret som referanse. Gladsø sier at: ”Performativitet er postmodernismens åpning av teaterfeltets grenser mot andre kunstarter og mot virkelighetens fenomener”.³⁸¹ Det performative overskrider kunstens grenser. I forhold til performanceteateret kommer dette særlig til uttrykk gjennom en lek med fiksjon og virkelighet knyttet til rolle, fortellingen, rom og tid. Det teatrele retter fokuset på teaterets forestilling som meningsbærende der en skuespiller viser en karakter innenfor en fiksjonsramme. Det performative derimot retter fokuset mot at meningen ikke ligger i verket selv, men i møtet med kunstnerne, verket og publikum. Det performative fremstiller ikke nødvendigvis en rolle, men en iscenesatt aktør som agerer innefor en performanceramme der fiksjon og virkelighet flyter over i hverandre.

Tidligere i denne oppgaven har vi sett hvor nært teatermasken var knyttet til modernismen og teatraliteten. Masken ble et selvfølgelig virkemiddel for mange teaterfornyere på grunn av dens teatrele vesen og nærkontakt til teateret gjennom hele teaterhistorien. Med performanceteateret og det performatives virkelighetslek vil det derfor kanskje virke naturlig at masken ikke blir en del av dette uttrykket. Selv om masken ikke har en sentral plass i performanceteateret dukker den allikevel opp i flere sammenhenger. Hvis vi tar et raskt tilbakeblikk på dadaismen så vi at masker var en vesentlig del av denne -ismens uttrykk. Dadaismen blir ofte sett på som postmodernismens forgjenger, noe også Gladsø påpeker ved å si: ”Dadaismens tilfeldighetseksperimenter, collager og iscenesettelser av tekstfragmenter,

³⁷⁹ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 143.

³⁸⁰ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 147.

³⁸¹ Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 144.

bilder og objekter var en inspirasjon for den nye performancekunsten”.³⁸² Med dadaismen som et av performancekunstens utgangspunkt ser vi at maske og performanceteater ikke nødvendigvis er i et motsetningsforhold. Tvert imot viser en nærmere studie av forskjellige performanceuttrykk at teatermasken også anvendes i performanceteateret. Da jeg tidligere i denne oppgaven så på modernismen og masker, var det naturlig å ta for seg forskjellige teaterpersoner fordi de gjennom teori, manifeste og praksis fremsto tydelig i forhold til sitt arbeid med masker. I postmodernismen står ikke masken sterkt i teoretisk sammenheng, men som vi skal se anvendes den noe i praksis. Jeg vil derfor videre anvende Guerilla Girls’ maskekonsept og Kjartan Slettemark med vekt på hans performance *Digitalismann* for å belyse teatermaskens form, anvendelse og funksjon.

The Guerilla Girls er en New York basert performancegruppe der bruk av maske er en fundamental del av deres uttrykk. Gruppen ble etablert i 1985, og deres utgangspunkt var å rette fokus mot den stadige dominansen av menn i New Yorks kunstliv. The Guerrilla Girls kan ut fra deres navn og deres politiske plattform forstås som et utspring av *guerrilla teater* som viser til en politisk retning innenfor performanceteater. Begrepet *guerrilla teater* ble tatt i bruk på slutten av 1960- tallet av R.G. Davis³⁸³ for å beskrive ”the widespread popular performance of that time which used performance in non-theatrical public spaces to bring political messages to a broader audience”.³⁸⁴ Guerrilla Girls er en stor performancegruppe bestående av mange undergrupper, deriblant teaterkollektivet The Guerrilla Girls On Tour. The Guerilla Girls kjennetegnes ved at de har overtatt navn fra kjente døde, kvinnelige kunstnere, og at de alltid bærer gorillamasker i offentligheten (se bilde 30). De har med andre ord anonymisert seg ved hjelp av å skifte navn og ved å bruke maske. I et intervju på Guerilla Girls hjemmesider svarer de på spørsmålet om hvorfor de har valgt å være anonyme:

GG1: The art world is a very small place. Of course, we were afraid that if we blew the whistle on some of its most powerful people, we could kiss off our art careers. But mainly, we wanted the focus to be on the issues, not on our personalities or our own work.³⁸⁵

I dette utsagnet legger de vekt på at anonymiteten gir dem frihet i forhold til det politiske budskapet. Maskene dekker over deres personligheter som de mener først og fremst defineres

³⁸² Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, *Dramaturgi*, 143.

³⁸³ Medlem av The San Francisco Mime Troup.

³⁸⁴ Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction* (London og New York: Routledge, 2004), 180.

³⁸⁵ <http://www.guerrillagirls.com/interview/> (oppsøkt 10.05.08).

ut fra at de er kvinner. Som jeg har nevnt tidligere er Guerilla Girls fremste kjennetegn deres bruk av gorillamasker, og på spørsmålet om hvorfor de har valgt å bruke gorillamasker svarer de:

Kathe Kollwitz: We were Guerrillas before we were Gorillas. From the beginning the press wanted publicity photos. We needed a disguise. No one remembers, for sure, how we got our fur, but one story is that at an early meeting, an original girl, a bad speller, wrote 'Gorilla' instead of 'Guerrilla.' It was an enlightened mistake. It gave us our "mask-ularity."³⁸⁶

Svaret til "Käthe Kollwitz"³⁸⁷ peker på at valg av gorillamaske var en tilfeldighet, og at det først og fremst var anonymiteten som var utgangspunktet for bruk av maske. Men gorillamaskene gir ikke bare anonymitet, de er også et uttrykk. Ved å bruke gorillamasker tolker vi deres politiske performance på en annen måte enn hvis de hadde brukt musemasker eller kaninmasker. Selv om de ikke spiller gorillaer representerer gorillaen noe grovt og grotesk som står som en kontrast til det kvinnelige de prøver å fjerne seg fra.

Kjartan Slettemark (1932-) bruker masker på en annen måte i sine performancer. Mens Guerilla Girls skjuler sin identitet med masker, masseproduserer Slettemark sin identitet ved hjelp av masker av sitt eget ansikt. Haugar Vestfold kunstmuseum karakteriserer Slettemark som en av Nordens mest markante skikkelser innenfor samtidskunst. På deres hjemmesider skriver de at "som den første rendyrkede postmodernisten på våre breddegrader, sprengte han i 1960-årene alle de grenser som var blitt satt opp for etterkrigskunsten".³⁸⁸ Det kan virke vanskelig å plassere Slettemarks kunst innenfor en kunsttradisjon. Jeg velger i denne sammenhengen å følge Haugar Vestfold kunstmuseum, og definerer Slettemark som en postmodernist. Hans postmodernistiske form uttrykkes gjennom hans resirkulering av kunst, populærkultur, portretter og egen kunst, samt en gjennomgående sjangerblanding og lek med sin egen identitetsplassering i kunsten. Slettemark er utdannet billedkunstner, og er dermed i utgangspunktet mer knyttet til performancekunst enn performanceteater. Når jeg allikevel har valgt å ta med Slettemark i denne teaterhistoriske gjennomgangen av masken, er det fordi han i performansen *Digitalismann* i stor grad anvender masker innenfor en performativ kontekst.

³⁸⁶ Guerilla Girls hjemmesider: <http://www.guerrillagirls.com/interview/> (oppøkt 10.05.08).

³⁸⁷ Kathe Kollwitz var en tysk grafiker. (1867-1945)

³⁸⁸ Haugar Vestfold Kunstmuseums hjemmesider: <http://www.haugar.com/norsk/slettemark.htm> (oppøkt 23.04.08).

Allerede med relieffet *Ansikter* i 1965 eksperimenterte Slettemark med å lage plastansikter ved hjelp av maskeavstøpninger.³⁸⁹ Videre har lek med portrettmasker og maskering vært en del av verk som for eksempel *Nixon Visions* (1971), *Nixon-passet* (1974), *Puddelen* (1975), *Selvportrett som Marilyn* (2003) og *Digitalismann* (1983- dd). *Digitalismann* gjøres med ulike variasjoner rundt hovedtema og er blant annet gjort på Moderna Museet i Stockholm (2004), Hå prestegård på Jæren (2006) og på Universitetet i Oslo (2007).³⁹⁰ *Digitalismann* utspilles ved at Slettemark iscenesetter seg selv som Digitalismann. Digitalismanns kostyme varierer, men spiller ofte på gjenbruk av Slettemarks tidligere verker, og han er noen ganger maskert i en maske av seg selv. Digitalismanns oppgave er å gi tilskuerne kunstens velsignelse. Tilskuerne får tilbudet om å bli ført opp til Digitalismann, av Slettemarks maskerte assistenter. Digitalismann gir så kunstens velsignelse og en maske til tilskueren gjennom en rituell form (se bilde 31). Tilskuerne er dermed blitt maskerte aktører i performansen. Maskene som deles ut er plastavstøpninger av Slettemarks ansikt og malt i ulike farger. Etter de har mottatt en maske stiller de seg ved siden av Slettemark, slik at Slettemark ved performansens slutt er omringet av mennesker maskert med hans ansikt (se bilde 32). Som vi ser belyser Slettemarks bruk av masker i *Digitalismann* en motsatt maskebruk enn det vi så hos Guerrilla Girls. Mens Guerilla Girls ønsket å skjule sin identitet med masker, bruker Slettemark masken til å fremheve og dele ut sin egen identitet. I Åke Pettersons hefte om Slettemark kommer det tydelig fram at store deler av Slettemarks karriere har bestått av en lek med egen identitet.³⁹¹ I *Digitalismann* videreføres denne leken, i den forstand at tilskuerne bokstavelig talt blir invitert inn i en lek med Slettemarks identitet gjennom bruk av masker.

Jeg mener å ha vist at postmodernismens brudd med modernismen får innvirkning på teatermaskens betydning og funksjon. Dette kommer til uttrykk i performance-teatret, hvor maskens form, dens tilknytning til skuespiller og dens funksjon tydelig har endret seg. På samme måte som masken i modernismen kunne forstås som et teatralt virkemiddel, kan den i postmodernismen forstås som et performativt virkemiddel. Dette kommer som nevnt til uttrykk gjennom en skismatisk fremstilling av masken. I praksis innebærer dette at skuespilleren ikke lenger animerer masken, men viser den fram slik den er. I den organiske

³⁸⁹ Jan Åke Petterson, *Kjartan Slettemark*, Haugar vestfold kunstmuseum, 2004 -2006, 8.

³⁹⁰ http://www2.scenekunst.no/artikkel_3501.nml

³⁹¹ Jan Åke Petterson, *Kjartan Slettemark*, Haugar vestfold kunstmuseum, 2004 -2006.

fremstillingen av masken, foregår det en metakommunikasjon hvis implisitte beskjed kan sies å være ”nå spiller vi teater”. For tilskuer betyr det at han vet at det han ser på er spill/teater, men han blir like fullt revet med av den direkte kommunikasjonen masken tilbyr. I den skismatiske fremstillingen av masken foregår metakommunikasjonen på et annet nivå. Her handler metakommunikasjonen i stedet om å formidle at ”nå leker vi med masker.” Som vi så i eksemplene med Guerilla Girls og Kjartan Slettemark, har de ikke noen ønske om at masken og kroppen skal bli en enhet. Tvert imot står kroppen og masken som to separate deler. Istedenfor en direkte kommunikasjon fremmer den skismatiske fremstillingen av masken en mer intellektuell kommunikasjon.

9.0 Teatermasken i dag

Jeg har i denne oppgaven gjennomgått teatermaskens bruk i antikken og fram til postmodernismen, og har nå kommet fram til *teateret i dag*.³⁹² Dagens teater er bærer av hele vår vestlige teaterhistorie, noe som uttrykkes ved at mange teatertradisjoner og former eksisterer parallelt. Modernistiske og postmodernistiske uttrykk eksisterer side om side, og grensene mellom ulike tradisjoner, sjangere og former er ofte vage. De ulike teateruttrykkene som finnes i dag følger sjelden en bestemt tradisjon, men de skaper individuelle uttrykk, ved å hente inspirasjon fra mange tradisjoner samt å tilføye noe nytt. Teateret og teatermasken i dag preges av mange ulike former og uttrykk. Teatermaskens dramatiske funksjon varierer fra scenekunstner til scenekunstner. Hvis jeg skal prøve å si noe om dagens masketeater kan jeg ikke plassere dagens teater innenfor en spesifikk tradisjon, fordi dagens teater må bli historie før vi kan se klart hva som var spesielt for vår tid. Gjennom hele historien har vi sett at teatermasken brukes innenfor mange forskjellige teaterformer. Vi har også sett at masken anvendes fra folkelige teaterformer som for eksempel karnevalet og *commedia dell'arte* til eksperimenterende og nyskapende former som for eksempel hos Jarry og Craig. Ser vi på bruken av masker i dag, ser det ut til at masken nå også brukes i mange ulike teateruttrykk. Teatermasken anvendes i kommersielt og populært teater som for eksempel Julie Taymors *The Lion King*, til mer eksperimenterende teater som for eksempel Vegard Vinge/ Ida Müllers produksjoner av *Et Dukkehjem* og *Gengangere*. Sistnevnte anvender gummilignende myke helmasker og parykker (se bilde 33). Ibsens karakterer blir fremstilt i et grotesk maskeuttrykk der det karnevalistiske materielt-fysiske prinsippet får fullt spillerom. På samme måte som Bahktin beskriver karnevalet som et grotesk og fysisk opprør med den offisielle kulturen står disse forestillingene som et opprør mot det offisielle norske teateret. Masken får en viktig funksjon i dette opprøret fordi dens anonymitet og distanse, slik jeg ser det, gjør det mulig for unge teatrekunstnere til å ta opprøret ”helt ut”.

Teatermasken anvendes ikke bare innenfor mange forskjellige teaterformer, den dominerer også det helhetlige uttrykket i ulik grad ut fra hvor stor del den er av en forestilling eller teatergruppe. Forskjellige teatre, grupper og forestillinger forholder seg ulikt til hvordan de anvender teatermasken. Theateret Thalias Tjenere i Danmark definerer seg selv på sine

³⁹² *Teateret i dag* viser til teateret de ti-femten siste årene.

hjemmesider som et masketeater og bruker masker i alle sine forestillinger.³⁹³ De sier at de med årene har ”etableret sig som Danmarks førende, professionelle masketeater”.³⁹⁴ De definerer seg som et masketeater fordi bruk av maske dominerer (se bilde 34). Vegard Vinge/Ida Müllers produksjoner i Norge preges også av en gjennomført maskebruk, men kan ikke karakteriseres som et masketeater fordi de ikke identifiserer seg gjennom sin maskebruk. De er først og fremst teaterkunstnere og ikke maskespillere. Vegard Vinge/ Ida Müllers produksjoner kan rettene bli definert som teater med masker. I tillegg til rene maskeforestillinger finnes det også en rekke oppsetninger der masken anvendes i noen scener. I for eksempel Betty Nansens teaterets oppsetning av *Gynt* (København 2005) brukes det tøylygnende helmasker i Dovregubbens hall (se bilde 35). På samme måte bruker The Actors Gang commedialignende halvmasker for å fremstille Bush-administrasjonen i noen scener i forestilling *Embedded* (Los Angeles 2003) (se bilde 36). I begge disse forestillingene står de maskerte karakterene i en kontrast til resten av karakterene i stykket. Bush-administrasjonen blir for eksempel fremstilt som dumme, egoistiske, og groteske. Hvis vi bruker Smiths terminologi kan vi definere maskene som blir brukt i *Embedded* som satiriske masker. De satiriske maskene viser ifølge Smith personer som er ”spiritually incomplete” og ”less than human”. Bushadministrasjonen blir latterliggjort på en måte som ikke ville vært mulig uten masker.

³⁹³ Jeg har lett gjennom bøker og internett etter teatergrupper og teaterkunstnere idag som bruker maske som et av sine viktigste foruttrykk. Dette er noe av det jeg fant: In The Heart of the Beast i Minneapolis; <http://www.hobt.org/> (oppsøkt 02.05.2008), The Trestle Company i England; <http://www.trestle.uk.com/> (oppsøkt 02.05.2008), Horse + Bamboo Theatre i England; <http://www.horseandbamboo.org/> (oppsøkt 02.05.2008).

³⁹⁴ Theateret Thalias Tjeneres hjemmesider: <http://thalia1.dk/dansk/> (oppsøkt 02.05.2008).

10.0 Avslutning

I denne oppgaven har min hensikt vært å se nærmere på masker i vestens teater. Jeg har gått kronologisk til verks og har undersøkt i hvilke teaterhistoriske epoker masker har vært brukt. Ved å se på antikken, middelalderen, commedia dell'arte, modernismen og dens videreførelse, postmodernismen og delvis på maskens anvendelse i dag, har jeg kunnet redegjøre for ulike masketradisjoner. I mitt arbeid har jeg vektlagt maskens form, dens anvendelse og dens funksjon, og vist hvordan disse har variert ut fra den litteraturen som har vært tilgjengelig for meg. Et sentralt poeng har vært at de ulike maskeformene påvirker skuespillerens bruk av masken, som igjen påvirker maskens funksjon. Ettersom jeg underveis i oppgaven har oppsummert de ulike epokene, har jeg valgt å bruke denne avslutningen til å gi et overblikk over de store linjene i teatermaskens historie. Det vil jeg gjøre med henblikk på maskens form, anvendelse og funksjon.

10.1 Teatermaskens form i et teaterhistorisk perspektiv

Som jeg har skrevet om i avsnittet 3.2 består maskens form av masketype og maskeuttrykk. De ulike masketradisjonene jeg har redegjort for i denne oppgaven viser til at maskens form stadig er i forandring gjennom teaterhistorien. De greske maskene var hodemasker med hår og/eller skjegg eller hårdekorasjoner. Selv om disse maskene var laget av et lett materiale, har de på grunn av de mange dekorasjonene trolig vært tunge. Mysteryspilletts djevelmasker har trolig vært både hodemasker som bilde 9 og 10 viser, og helmasker slik bilde 8 viser.

Commedia dell'artes maskeformer står som en kontrast til antikkens tragedie- og komediemasker og middelalderens mysteryspillmasker i henhold til type og uttrykk. I commedia dell'arte ble det anvendt halvmasker, og de var små og lette. I motsetning til den antikke masken, hadde de ikke en naturlig farge, men var mørke brune, rødlige eller grønne. En annen forskjell er at de i motsetning til den antikke masken og mysteryspilletts djevelmasker ikke viste til en karakter i kraft av seg selv. Dette har å gjøre med at de ikke bare trengte en kropp for å bli levende, men var avhengige av underdelen av et ansikt for at en karakter skulle oppstå. Skuespillerne innenfor Commedia dell'arte-tradisjonen måtte derfor ha en forståelse av hvordan ansiktets nedre del påvirket maskens uttrykk.

Som jeg har påpekt brukte og bruker de forskjellige teaterkunstnerne fra modernismen og fram til i dag svært forskjellige maskeformer. De var/ er inspirert av elementer fra Østens teater som for eksempel japansk, kinesisk og balinesisk masketeater samt vestlige masketradisjoner som for eksempel antikkens teater, karnevalet og *commedia dell'arte*. Elementer fra de nevnte masketradisjoner blandes med den enkeltes kunstnerisk praksis og fører til bruk av mange ulike maskeformer. Som jeg skrev om i kapitlet om Craig ønsket han at hans overmarionette kunne anvende to maskeformer samtidig. Craig var inspirert av blant annet *commedia dell'arte*, antikken teater og asiatisk teater. Gjennom hans arbeid med dobbeltmasker ønsket han at både den antikk- og asiatiskinspirerte helmasken og den *commedia dell'arte*inspirerte halvmasken kunne anvendes samtidig. Dobbeltmasken kunne for eksempel i praksis bestå av en halvmaske som var festet til ansiktet, og en helmase som kunne holdes i hånden og plasseres foran ansiktet ved behov. Leqoc anvender også ulike maskeuttrykk på *École Internationale de Théâtre*. Han bruker den nøytrale masken og ulike ekspressive masker som larvemasker, karaktermasker og *utilitarian masks*. Suzanne Osten bruker ulike masketyper som stumme helmasker, halvmasker og *krympt mask*.

Som jeg har nevnt, skriver de færreste av teaterkunstnerne noe av betydning om maskens form. Samtidig vil jeg påpeke at mange av disse teaterkunstneres tilknytning til billedkunstnere og skulptører viser at de setter maskens kunstneriske utforming høyt. Som eksempel på dette har jeg blant annet vist at Pierre Bonnard, Henri Toulouse-Lautrec og Edouard Vuillard sto for Jarrys dekorasjoner og masker, mens Marcel Janco utformet mange av dadaistenes masker i Zürich. Vi har også sett at for eksempel Lecoq, Mnouckine og Osten har knyttet til seg maskeskulptører som de anvender både under øving/trening og i forbindelse med produksjoner. Leqoc brukte som nevnt bare Sartoris masker, Mnouchkine bruker bare Stiefels masker, mens Osten bare jobber med Walthers masker. De postmodernistiske Guerilla Girls benytter masker som ikke kan sies å være kunstnerisk bearbeidet. Deres gorillamasker er industrilagde og representerer et eksempel på en postmodernistisk maskeform som består av gjenbruk.

10.2 Organisk og skismatisk fremstilling av masken i et historisk perspektiv

Antikken, middelalderen, commedia dell'arte, modernismen og postmodernismen viser til ulike epoker og teaterformer der masken er anvendt på forskjellige måter. På samme måte som jeg har vist at maskens form forandrer seg gjennom de ulike epokene forandrer også maskens anvendelse seg. Masken og skuespilleren representerer noe/ noen, men maskens form og forestillingens grunnleggende ide påvirker hvordan masken representerer noen/ noe. Felles for alle de nevnte epokene, bortsett fra dadaismen, Brecht og postmodernismen er at de viser til en organisk fremstilling av masken. Dette innebærer at masken er et dramatisk virkemiddel som gjennom en enhet med skuespillerens kropp fremstiller noen/ noe. Det organiske henviser til den dynamiske relasjonen mellom masken og kroppen. Innenfor denne retningen er det viktig at maskens uttrykk stemmer overens med kroppens bevegelsesmønster.

I dadaismen er det derimot noen brudd med den organiske fremstillingen av masken. En del av de dadaistiske maskeuttrykkene kan ses som en skismatisk fremstilling av masken. Masken fremstår da som det objektet det er og inngår ikke i en enhet med skuespillerens kropp. Dadaismen kan ses som den første kunstneriske retningen som anvendte en skismatisk fremstilling av masker. Som jeg har vist, får den skismatiske fremstillingen av masken allikevell sitt formmessige gjennombrudd først innenfor den postmodernistiske tradisjonen. Maskens anvendelse i postmodernismen viste at den skismatiske masken hadde en egen kunstnerisk kvalitet og ikke bare ble ansett som en mislykket organisk fremstilling.

Hvis vi ser på noen eksempler på bruk av masker i Norge i dag, ser vi at dens anvendelse i stor grad varierer fra forestilling til forestilling. Trine Falch og Ingvild Holms forestilling *Kom og se*(2008), Vegard Vinge/ Ida Müllers oppsetning av *Et dukkehjem*(2006) og *Gjengangere*(2007), Grusomhetens teater oppsetning av *Den stygge andungen*(2006), Teater Joker forestilling *Brødre*(2004), og Nasjonalteaterets oppsetning av Luigi Pirandellos *Seks skuespillere søker en forfatter*(2007) viser en bred bruk av maske og stor variasjon når det gjelder dens anvendelse. I *kom og se* anvendes masken skismatisk, mens maskens anvendelse i *Et dukkehjem* og *Gjengangere* befinner seg i et grenseland mellom en organiske og skismatiske fremstilling. I *Den stygge andungen* setter Lars Øyno Artauds tanker om *enorme masker* ut i livet. Han bruker en organisk fremstilling av masker, der skuespiller og maske

inngår i en enhet. I *Brødre* anvendes også masker i en organisk fremstilling gjennom en leken fysisk spillestil, inspirert av Lecoq.

10.3 Maskens funksjon i et teaterhistorisk perspektiv

Tragedier, komedier og satyrspill i den greske antikken var en del av religiøse festivaler til ære for Dionysos, og masken var en selvfølgelig del av denne gudsyndelsen. På samme måte som det greske teateret var rammet inn i en rituell kontekst, kan vi si at maskens rituelle funksjon var overordnet maskens praktiske og dramatiske funksjon. Dette endret seg vesentlig mot slutten av romertiden, da maskens rituelle funksjon gradvis ble borte som en følge av en verdsliggjøring av teateret. Teatermasken gikk fra å være en del av en rituell kontekst i den greske antikken, til å bli en del av en teatral kontekst i den romerske antikken. Det greske teateret var en del av religiøse festivaler knyttet til Dionysos. Det romerske teateret derimot var ikke en del av en gudsyndelse, selv om også dette teateret i starten var en del av større religiøse festivaler. Den romerske masken fikk derfor en mer overordnet dramatisk funksjon.

Teatermaskens anvendelse i middelalderens mysteriespill peker på at den igjen var blitt en del av en religiøs kontekst, selv om masken ikke anvendes i tilknytning til gudsyndelse. I motsetning til Dionysos-dyrkelsen la kirken mer vekt på maskens dramatiske og didaktiske funksjon. De brukte masken bevisst for bedre å fremstille fysiske, kroppslige og skremmende djevler og den forgylte gud. Et avvik fra den didaktiske funksjonen i middelalderen finner vi som nevnt i karnevalet og hos gjøglerne.

Karnevalsmaskene kunne sies å ha en rituell funksjon ettersom de ble brukt som en av flere markører i karnevalet. I gjøglerteateret hadde maskene en ren dramatisk funksjon. Gjøglernes bruk av maske er vanskelig å dokumentere. Men noen av gjøglernes trolige bruk av masker viser til en profesjonell anvendelse av masker i middelalderen. Denne profesjonelle bruken av masker ser vi også i *commedia dell'arte*.

Masken i *commedia dell'arte* hadde kun dramatiske funksjoner. Teateret inngikk ikke lenger i en rituell eller didaktisk kontekst. I motsetning til antikkens teater der samtlige karakterer ble fremstilt med masker og mysteriespillet der de overnaturlige ble fremstilt med masker,

anvendte commedia dell'arte masker for å fremheve typenes komiske dimensjon. Det ideale nivå som de unge forelskede representerte anvendte ikke maske, og peker på en annen forandring fra antikkens og mysteriespillet bruk av masker. Mens tragediens ideale nivå blir fremstilt med masker i antikken, fremstiller mysteriespillet ofte gud med maske. I commedia dell'arte derimot, ble idealet fremstilt gjennom menneskets nakne ansikt.

I nyere tid har jeg vist at forskjellige teaterkunstnere ønsker at masken skal gi ulike dramatiske funksjoner. Som jeg har beskrevet tidligere anvender Craig ulike maskeformer ut fra tanken om at forskjellige masker har forskjellige dramatiske kvaliteter. De fleste teaterkunstnere gjør som Craig og bruker ulike maskeformer for å fremme ulike maskefunksjoner. Mange teaterkunstnere legger også vekt på maskens overordnede dramatiske funksjoner i sitt arbeid. Craig ønsket for eksempel at masken skulle skjule det individuelle og vise det universelle, mens Meyerhold påpekte at maskens viktigste funksjon var at den gjemte det naturalistiske bak det teatrale. Brecht derimot anvender masken som et ledd i sitt arbeid med v-effekten.

10.4 Hvor går veien videre?

Jeg har i denne oppgaven vist at masken har vært en svært viktig del av teatret i et historisk perspektiv. Masken har blitt anvendt i mange av våre vestlige teaterhistoriske epoker som for eksempel antikken og commedia dell'arte. Viktige historiske teaterkunstnere som for eksempel Jarry, Craig, Meyerhold, Brecht og Artaud anvender også masken i sine visjoner og kunstneriske praksis. Jeg har også skrevet kort om teatermasken i dag. Her har jeg vist at det eksisterer en rekke ulike teaterkunstnere som anvender masker med ulike kunstneriske utgangspunkt. Vi kan ikke i dag snakke om at det eksisterer en enkelt masketradisjon slik jeg har vist med antikken og commedia dell'arte. Teatermasken har i dag ingen bestemt form, den anvendes ikke på en bestemt måte eller har en bestemt overordnet funksjon. Som jeg har beskrevet i denne oppgaven eksisterer det derimot mange ulike maskeformer, maskeanvendelser og maskefunksjoner side om side. Ved å lete etter bruk av masker i dagens vestlige teater har jeg funnet for eksempel: Mummenschanz, Julie Taymor, Théâtre du Soleil, Suzanne Osten og My Walther, Kjartan Slettebakk, Guerilla Girls, The Actors Gang og Vegard Vinge/Ida Müllers produksjoner. Jeg hevder derfor at en av flere konklusjoner på min

oppgave må være at selv om det ikke eksisterer en levende masketradisjon, eksisterer det en levende anvendelse av masker i dagens teater. Denne levende maskebruken står i gjeld til den historiske masketradisjonen, men masken tas i bruk i samtiden for å skape samtidens teater. Masken er dermed ikke en død form, men en høyst levende og vital uttrykksform.

Dette får jeg også inntrykk av i Black Box Teaters vår program 2008. Teatersjef ved Black Box Teater i Oslo, Kristian Seltun, skriver i sin innledning til vårprogrammet 2008:

Vi er opptatt av teaterformer på Black Box Teater denne våren, og det er først og fremst en rekke ulike spillestiler du vil få se. Og det er mye å le av. Vi har sagt før at teateret er på vei inn igjen i de svarte boksene, etter en lang periode med performanceorienterte uttrykk. Med på lasset synes det som om det lekne elementet følger etter.³⁹⁵

Det er uvisst hva Seltun legger i disse formuleringene, men kanskje Black Box Teaterets interesse for *teaterformer*, *teateret* og *det lekne elementet* fører med seg teatermasken inn i den svarte boksen. Black Boks Teateret vårprogram besto blant annet av Lisa Lie/Pony of No Returns *Skogsunderholdning – Talk Softly But Carry A Big Stick*, Trine Falch og Ingvild Holms *Kom og se – Teaterhistorien iscenesatt som hypertekstuell tragedie* og Lotte van den Berg/Toneelhus` *Stillen* som alle anvender teatermasken i noe grad. Med utgangspunkt i Black Boxes Teaters høstprogram 2007, som blant annet besto av Vegard Vinge/Ida Müller, og deres vårprogram i 2008, vil jeg påpeke at masken er en del av samtidens teater.

Mitt utgangspunkt for denne oppgaven var at det tilsynelatende ikke fantes noen fullstendig maskehistorisk gjennomgang. Selv om jeg heller ikke har hatt mulighet til å gi en "komplett" oversikt, blant annet på grunn av oppgavens omfang, håper jeg at denne oppgaven kan være et bidrag til å belyse masken i et historisk perspektiv. Ettersom masken lever og ånder i dag, er det viktig å kjenne til maskens historie. Bare slik kan man utvikle dette virkemidlet; i møtet med nye kontekster og anledninger, i lys av tradisjonen.

³⁹⁵ Program våren 2008, Black Box Teater.

Litteraturliste

- Andersen, Jørgen Østergård og Charlotte Engberg, red. *Masken som repræsentation*. Kulturstudier 22. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1994.
- Andersen, Øivind og Thomas Hägg, red.. *I skyggen av Akropolis*. Bergen: Det norske institutt i Athen, 1994.
- Arnott, Peter D.. *Public and Performance in the Greek Theatre*. USA og Canada: Routledge, 1997.
- Aristoteles. *Om Diktekonsten*. Oversatt fra gresk av Sam. Ledsaak. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS, 1997.
- Artaud, Antonin. *Det dobbelte teateret*. Oversatt av Kjell Helgheim. Oslo: Solum, 2000.
- Aslan, Odette. "The entire body is a mask" I *Collaborative THEATRE: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Redigert av David Williams. 109-11. London og New York: Routledge, 1999.
- Bakhtin, Michail. *Karneval og latterkultur*. Frederiksberg: DET lille FORLAG, 2001.
- Bensasson, Lucia. "From mask to character: Salouha" I *Collaborative THEATRE: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Redigert av David Williams. 77-78. London og New York: Routledge, 1999.
- Bentley, Eric. *The Life of The Drama*. London: Methuen & Co LTD, 1969.
- Bergman, Gösta M.. *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966.
- Berulfsen, Bjarne, Torkjell K. Berulfsen og Willy A. Kirkeby. *Engelsk ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1995.
- Balance, John. Pseudonym for Edward Gordon Craig. "A note on Mask". *The Mask*, vol. 1 (1908).

- Brandt, Georg W., red.. *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*, redigert og oversatt av John Willett. New York: Hill and Wang, 1992.
- Brecht, Bertolt. "Ny teknikk for skuespillerkunst" i *Teaterteori*. Redigert av Jan Olav Gatland. 117-120. Oslo: Pax Forlag A/S, 1998.
- Brockett, Oscar G.. With Franklin J. Hildy. *History of the Theatre*. Eighth Edition. Boston: Allyn and Bacon, 1999.
- Brooke, Iris. *Costume in Greek Classic Drama*. London: Methuen & CO LTD, 1962.
- Bruhn, Jørgen og Jan Lundquist. "liv og verk". Forord til Bakhtin. *Karneval og latterkultur latterkultur*. Frederiksberg: DET lille FORLAG, 2001.
- Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London og New York: Routledge, 2004.
- Craig, Edward Gordon. "The Actor and the Übermarionette". *The Mask*, vol.1 (1908).
- _____. *On the Art of the Theatre*. London: Heinemann, New York: Theatre Arts Books, 1980 (1956).
- Csapo, Eric og William J. Slater. *The Context of Ancient Drama*. Michigan: The University of Michigan, 2001.
- æs Bouvrie, Synnøve. *Women in Greek Tragedy*. Oslo: Norwegian University Press, 1992.
- _____. "Teatret under Akropolis" I *I skyggen av Akropolis*. Redigert av Øivind Andersen og Thomas Hägg. 69-98. Bergen: Det norske institutt i Athen, 1994.
- Emigh, John. "Theatre: The mask in asian theatre: Ritual and entertainment" i *Masks: Faces og Culture*. Redigert av John Nunley og Cara McCarty. 209-229. New York: Harry N. Abrams, inc., Publishers, 2000.

Endresen, Rolf Theil. "Maskara og grimaser: Kva tyder maske?" I *Masker*. Redigert av J.E. Ekdal og A. Sveen. 179-188. Oslo: Sypress Forlag, 2000.

Evans, Mark. *Jacques Copeau*. London og New York: Routledge, 2006.

Eynat-Confino, Irène. *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the actor*. Carbondale og Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987.

Fruits, (redaktørene av *Fruits*). "One must try not to lie" I *Collaborative THEATRE: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Redigert av David Williams. 118-127. London og New York: Routledge, 1999.

Ferris, Lessley K. "The Mask in Western Theatre: Transformation an doubling" I *Masks: Faces of culture*. Redigert av John W. Nunley og Cara McCarty. 230-249. New York/ St. Louis: Harry N. Abrams, INC., Publishers, 1999-2000.

Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. Oversatt av Jo Riley. London og New York: Routledge, 2004.

Gatland, Jan Olav, red.. *Teaterteori: Klassiske og moderne tekster*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1998.

Gladsø, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen. *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget, 2005.

Gillespie, Patti S. og Kenneth M. Cameron. *Western Theatre: Revolution and Revival*. New York: Macmillian Publishing Company, 1984.

Goll, Yvan. "Preface to *The immortals*" (1920) I *Modern Theories og Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Redigert av Georg W. Brandt. 171-173. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Gourfinkel, Nina. "Vsevolod Meyerhold" I *Vsevolod Meyerhold. Det teatralske teater*. Oversatt av Troels Andersen og Eli Christiansen. Samlet og presentert av Nina Gourfinkel. Holstebro: Odin Teaterets Forlag, 1975.

Gran, Anne-Britt. "Fornyelsen av vår tids teater og regikunst" I *Regikunst*. Redigert av Helge Reistad. 213-235. Asker: Tell forlag, 1991.

_____. "Et spørsmål om teatralitet? – Og en historie om teatervitenskapens historie" I *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Redigert av Live Hov. 85-94. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, 1993.

Green J.R. *Theatre in Ancient Greek Society*. London og New York: Routledge, 1994.

Gronemeyer, Andrea. *Teater*. Oversatt av Jan Brodal. Oslo: J.W Cappelens Forlag A.S, 1996.

Gunnell, Terry. *Mask and Mummung in the Nordic Area*. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, 2007.

Hamre, Ida. *Marionet og Mennesket: Animationsteater, Billedteater: om teaterformens teori og praksis*. Gråsten: Forlaget DRAMA, 1997.

Harris, John Wesly. *Medieval Theatre: An Introduction*. London og New York: Routledge, 1992.

Hede, Håkon. "Maskering og sminking" I *Skuespillerkunst*. Redigert av Helge Reistad. 138-142. Asker: Tell forlag, 1991.

Helgheim, Kjell. "Etterord: Antonin Artaud – dikter og teatermann" i Antonin Artaud. *Det dobbelte teateret*. 151-178. Oslo: Solum, 2000

Hjortsø, Leo. *Gresk teater*. København: Berlingske Forlag, 1980.

Hov, Live. "Profant teater" i *Europeiske teaterbilder: Middelalderen og renessansen*. Redigert av Klaus Neiiendam. 18-39. København: Opuscula 7: Det teatervitenskapelige institut, Københavns Universitet, 1982.

_____. *Kvinnerollene i antikkens teater: skrevet, spilt og sett av menn*. Oslo: Scandinavian University Press Universitetsforlaget, 1998.

Hov, Live, red.. *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, 1993.

- _____. ”Med Harlekin på scenen: Masker og typer i commedia dell’arte” I *Masker*. Redigert av J.E. Ekdal og A. Sveen. 101-117. Oslo: Sypress Forlag, 2000.
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre: 1892 – 1992*. London og New York: Routledge, 2001.
- _____. *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*. London og New York: Routledge, 2004.
- Jarry, Alfred. ”A letter to Lugnè-Poe”. Oversatt av Simon Watson Taylor. I *Selected work of Alfred Jarry*. Redigert av Roger Shattuck og Simon Watson Taylor. 67-68. London: Eyre Methuen, 1980.
- _____. ”Preliminary Address at the First Performance of Ubu Roi, December 10, 1896”. Oversatt av Simon Watson Taylor. I *Selected work of Alfred Jarry*. Redigert av Roger Shattuck og Simon Watson Taylor. 76-78. London: Eyre Methuen, 1980.
- _____. ”Of the Futility of the ”Theatrical” in the Theatre”. Oversatt av Barbara Wright. I *Selected work of Alfred Jarry*. Redigert av Roger Shattuck og Simon Watson Taylor. 69-75. London: Eyre Methuen, 1980.
- Lecoq, Jacques. I samarbeid med Jean-Gabriel Carasso and Jean-Claude Lallias. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. Oversatt av David Bradby. London: Methuen, 2002.
- Losnedahl, Kari Gaarder. ”Julebukk” i *Kontrast*, nr 3 (1981): 32-37.
- Mack, John. *Masks: The Art of Expression*. London: The British Museum Press, 2006.
- Melzer, Annabelle. *Dada and Surrealist Performance*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Meyerhold, Vsevolod. *Det teatralske teater*. Samlet og presentert av Nina Gourfinkel. Oversatt fra russisk Troels Andersen og Eli Christiansen, oversatt fra fransk av Martin Berg. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 1975.
- _____. ”Framtidens skuespiller” I *Teaterteori: Klassiske og moderne tekster*. Redigert av Jan Olav Gatland. 94-96. Oslo: Pax Forlag A/S, 1998.

Murray, Simon. *Jacques Lecoq: Liv, teori og praksis*. Oversatt av Torben Jetsmark. Gråsten: Drama, 2007.

Neiiendam, Klaus, red. *Europeiske teaterbilder: Middelalderen og renessansen*. København: Opuscula 7: Det teatervidenskabelige institut, Københavns Universitet, 1982.

Nicoll, Allardyce. *Masks, Mimes & Miracles*. New York: Cooper Square Publishers, INC., 1963.

_____. *The world of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'arte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976 (1963).

Nilsen, Anita Husum. "Mime, maske og dukke som teateruttrykk" I *Regikunst*. Redigert av Helge Reistad. 79-91. Asker: Tell forlag, 1991.

Nygaard, Jon. *Teaterets historie i Europa*. Spillerom, 1995.

Nunley, John W. og Cara McCarty. red.. *Masks: Faces og Culture*. New York: Harry N. Abrams, inc., Publishers, 2000.

Oreglia, Giacomo. *Commedia dell'arte*. Stockholm: Bonnier, 1971.

_____. *The Commedia dell'arte*. Oversatt av Lovett F. Edwards. London: Methuen & CO LTD, 1970.

Pedersen, Merete. "Mysterie- og passionsspill" i *Europeiske teaterbilder: Middelalderen og renessansen*. Redigert av Klaus Neiiendam. 57-69. København: Opuscula 7: Det teatervidenskabelige institut, Københavns Universitet, 1982.

Petterson, Jan Åke. "Kjartan Slettemark" Vestfold: Haugar Vestfold Kunstmuseum, 2004 - 2006.

Pitches, Jonathan. *Routledge Performancen Practitioners: Vsevolod Meyerhold*. London og New York: Routledge, 2003.

Poppi, Cesare. "The Other Within: Masks and Masquerades in Europa" I *Masks: The Art of Expression*. Redigert av John Mack. 191-215. London: The British Museum Press, 2006.

Puijk, Roel. "Karnevalets verden". *Kontrast*, nr 3, (1981):23-27.

Reistad, Helge, red.. *Regikunst*. Asker: Tell forlag, 1991.

_____. *Skuespillerkunst*. Asker: Tell forlag, 1991.

Remshardt, Ralf E. *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*. Southern Illinois: Southern Illinois University Press, 2004.

Richards, Kenneth og Laura Richard. *The Commedia dell'arte: A Documentary History*. Oxford: Utgitt av Basil Blackwell for The Shakespeare Head Press, 1990.

Rosenberg, Tiina. *Besværliga människor: Kommunikation til varje pris. Teatersamtal med Suzanne Osten*. Atlas: Stockholm, 2004.

Russell, James A. og José Miguel Fernández-Dols, red.. *The Psychology of Facial Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Scavenius, Alette, red.. *Gyldendals Teaterleksikon*. København: Gyldendal, 2007.

Schechner, Richard. "Julie Taymor From Jacques Lecoq to *The Lion King*: an interview" I *Popular Theatre: A sourcebook*. 64-75. London og New York: Routledge, 2003.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. London og New York: Routledge, 2005.

Schechter, Joel, red.. *Popular Theatre: A sourcebook*. London og New York: Routledge, 2003.

Shattuck, Roger og Simon Watson Taylor, red.. *Selected Work of Alfred Jarry*. London: Eyre Methuen, 1980.

Smith, Susan Valeria Harris. *Mask in Modern Drama*. Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press, 1984.

- Stiefel, Erhard. "Society can be unmasked with a mask" I *Collaborative THEATRE: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Redigert av David Williams. 79-80. London og New York: Routledge, 1999.
- Svaraese, Nicola. "Antonin Artuad Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition". *TDR – The drama Review*, Vol. 45, No. 3 (Høst 2001):
- Sæther, Anne Mali. "Teater er ikke virkelighet – hvorfor illudere det virkelige?" I *Skuespillerkunst*. Redigert av Helge Reistad. Asker: Tell forlag, 1991
- Tams, Klaus. "Maskens genfødsel i det Moderne teateret" I *Masken som repræsentation*, Kulturstudier 22. Redigert av Jørgen Østegård og Charlotte Engberg. 53-82. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1994.
- Théâtre/Public* (redaktørene av *Théâtre/Public*). "The individual and the collective" I *Collaborative THEATRE: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Redigert av David Williams. 59-64. London og New York: Routledge, 1999.
- Tenschert, Joachim. "Mask at the Berliner Ensemble". *World Theatre*, Volume X- nr 1 (1961): 50- 57.
- Turner, Victor og Edith Turner. "Religious Celebrations" I *In Celebration: Studies in Festival and Ritual*. Redigert av Victor Turner. 201-206. Washington: Smithsonian Institution Press, 1982.
- Twycross, Meg og Sarah Carpenter. *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*. Burlington og Aldershot: Ashgate, 2002.
- Vovolis, Thanos. *Masken i den europeiska teatern under 1900-talet*. Stockholm, Dramatiska institutet: Sluttrapport nr 3 från Kollegiet för forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området, 2006.
- Walther, My og Suzanne Osten. *Hemliga Masker: Ett konstnärligt forskningsprojekt av Suzanne Osten och MyWalther*. Stoccholm, Dramatiska institutet: Sluttrapport nr 3 fra Kollegiet för forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området, 2006.
- Walton, J. Michael. *Greek Theatre Practice*. Connecticut og London: Greenwood Press, 1980.

Wiles, David. *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne og Sydney: Cambridge University Press, 1991.

Williams, David, red.. *Collaborative THEATRE: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. London og New York: Routledge, 1999.

Wilsher, Toby. *The Mask Handbook: A Practical Guide*. London og New York: Routledge, 2007.

Internettider:

Guerilla Girls' hjemmesider. <http://www.guerrillagirls.com/interview/> (oppsøkt 10.05.08).

Haugar Vestfold Kunstmuseums hjemmesider. <http://www.haugar.com/norsk/slettemark.htm> (oppsøkt 23.04.08).

Leinslie, Elisabeth. "Menneskets og kulturens forfall" på Danseinformasjonen. <http://www.danseinfo.no/content/view/52/44/> (Oppsøkt 28.04.2008).

Mummenschanz' hjemmeside. http://www.mummenschanz.com/index.asp?topic_id=122&m=96&g=13 (oppsøkt 23.04.2008).

Norske ordbøker. Bokmålsordboka. <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/> (Oppsøkt 24.04.08).

Theateret Thalias Tjeneres hjemmeside. <http://thalia1.dk/dansk/> (oppsøkt 02.05.2008).

Andre Kilder

Program våren 2008. Black Box Teater, Oslo. Teatersjef, Kristian Seltun..

Vedlegg: Teatermaskens historie i bilder

Masker i antikkens teater

Bilde 1



De antikke maskene var hodemasker. Vasebilde viser skuespillere med masker fra et satyrspill. Ca 410-400 f.kr.³⁹⁶

Bilde 2



Vasebilde viser trolig en scene fra Aristophanes' Kvinnene på Thesmoforietfesten. Ca 380-370 f.kr.³⁹⁷

³⁹⁶ Mack, *Masks*, 160.

³⁹⁷ <http://www.usu.edu/markdamen/clas dram/chapters/091aristoph.htm> (oppsøkt 10.05.08).

Bilde 3



Vasebilde viser en tragedieskuespiller med maske. Fra slutten av 300-tallet f.kr.³⁹⁸

Bilde 4

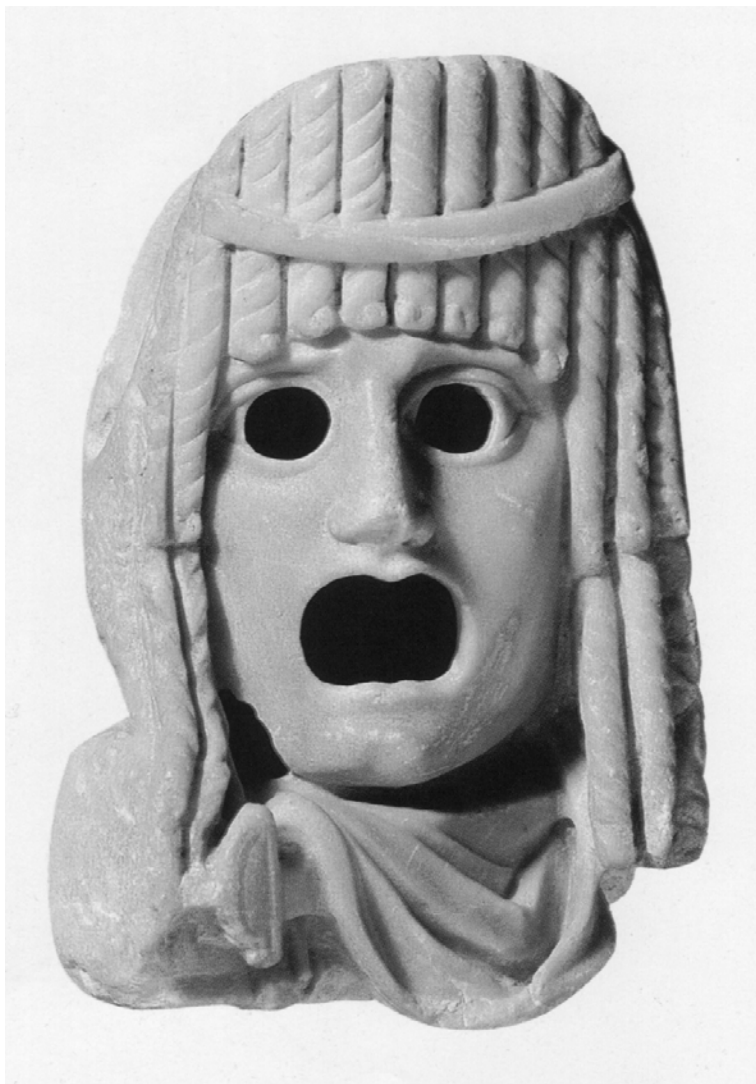


Marmorrelieffet viser Mednander med masker fra komedien.³⁹⁹ To av komediemaskenes realistiske uttrykk står som en kontrast til den tredje maskens grove uttrykk.

³⁹⁸ Nygaard, *Teaterets historie i Europa: del 1*, 59.

³⁹⁹ Nygaard, *Teaterets historie i Europa: del 1*, 69.

Bilde 5



Marmorrelieff som viser en sen romerske maske med *onkos*. Ca 100 e.kr.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Mack, *Masks*, 164.

Masker i middelalderen

Bilde 6



Bilde viser maskerte *mummers* som spiller terningspill. Twycross og Carpenter beskriver kostymet deres som typisk nederlandsk. Ca 1580.⁴⁰¹

Bilde 7



En illustrert manuskriptside som viser ulike dyremasker. Viser mumming i forbindelse med feiringer av jul eller nyttår. Fra *Li Romans D'Alixandre*, ca 1340.⁴⁰²

⁴⁰¹ Twycross og Carpenter, *Mask and masking in Medieval and Early Tudor England*, 87.

⁴⁰² Nunley og McCarty, *Masks*, 238.

Bilde 8



Ulike djevelmasker. Her ser vi at djevelmaskene også kunne være små og mindre ekspressive. Fra en samling i Ferdinandeum, Innsbruck.⁴⁰³

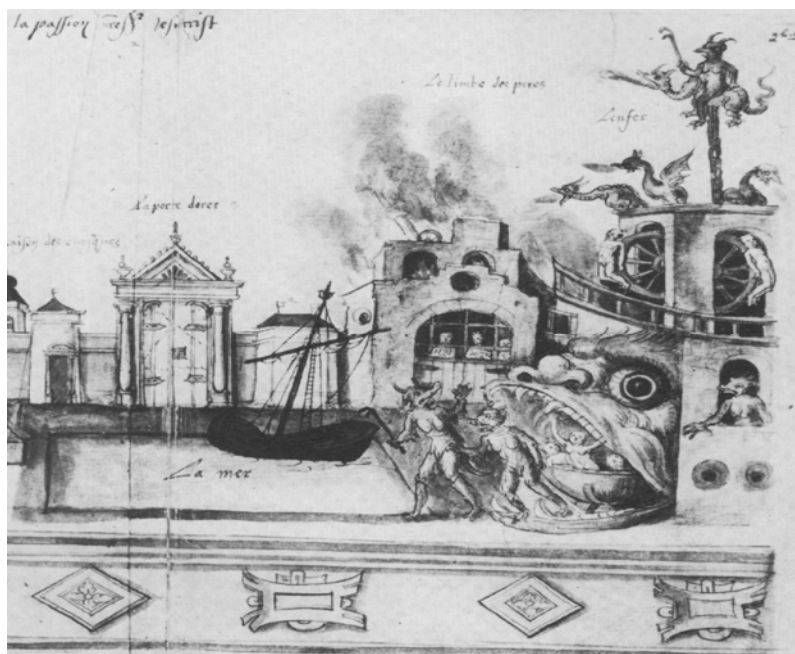
⁴⁰³ Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, 193.

Bilde 9



Utsnitt av *The Triumph of Archduchess Isabella* av Denys van Alsloot. Brussel, 1615.⁴⁰⁴

Bilde 10

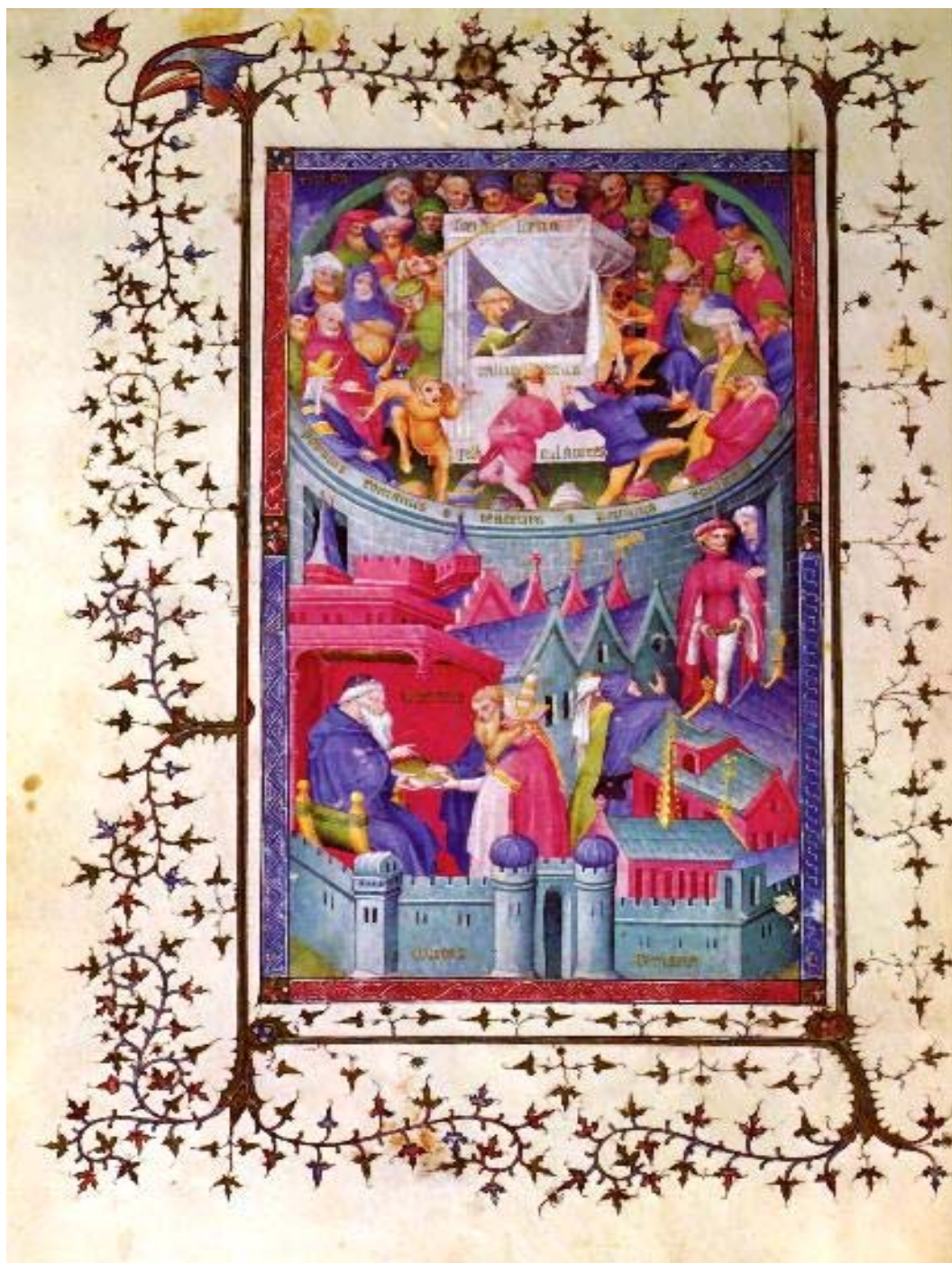


Utsnitt av *Valenciennes-Passionen*. Pen og vannfarge av Hubert Cailleau, 1547.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ <http://www.myartprints.com/a/alsloot-denys-van.html> (oppført 10.05.08).

⁴⁰⁵ Neiiendam, *Europæiske Teaterbilleder: Plancchæfte, planche 6.*

Bilde 11



Kanskje lignet gjøglermasken på disse maskene? Forside til Ternce manuskripter av Josephus Master, 1407.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ <http://www.umilta.net/terencechaucer.html> (oppført 10.05).

Masker og Italiensk renessanse

Bilde 12



Maurice Sand fremstiller Pantalone i *Masques and Bouffons*, 1860.⁴⁰⁷ Bilde er hentet fra internett.⁴⁰⁸

Bilde 13



Lolli som Grazian Balorodo (Il dottore). Kobberstikk av Pieter Schenk.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Nunley og McCarty, *Masks*, 241.

⁴⁰⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Pantalone> (oppsøkt 10.05.08).

⁴⁰⁹ Marianne Hallar, *Teaterspil og tegnsprog: Ikonografiske studier i Commedia dell'arte* (København: Akademisk Forlag, 1977), 185.

Bilde 14



Arlechino fremstilt av Maurice Sand i *Masques and Bouffons*, 1860.⁴¹⁰

Bilde 15



Pantalone Serenades His Mistress, Tysk oljemaleri. Bilde viser en umaskert kvinne, Harlequin, Pantalone og en zanni. Drottningsholms Teatermuseum, Stockholm.⁴¹¹

⁴¹⁰ Nunley og McCarty, *Masks*, 241

⁴¹¹ Nunley og McCarty, *Masks*, 239.

Modernismen og masker

Bilde 16



En kvinnekarakter i Nohdramaet *Sumida River*. Courtesy of the Japan Society.⁴¹²

⁴¹² Nunley og McCarty, *Masks*, 229.

Bilde 17



Peking Opera. Bildet viser karakteren Jia Zi.⁴¹³

Bilde 18

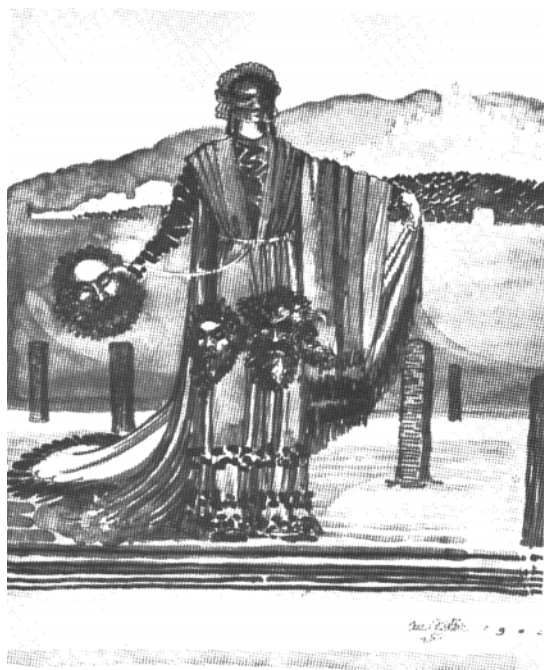


Barong danseteater. Karakteren Rangda, Bali.⁴¹⁴

⁴¹³ Privat postkort. Fotograf ukjent.

⁴¹⁴ Nunley og McCarty, *Masks*, 217.

Bilde 19



Craigs tegning av dobbeltmaske i *The "Uber-marions" notebooks*.⁴¹⁵

Bilde 20



Craigs tegning av dobbeltmaske i *The "Uber-marions" notebooks*.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, 81.

⁴¹⁶ Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, 82.

Bilde 21



*Mask av Marcel Janco.*⁴¹⁷

Bilde 22



Rudolph van Laban i dansemaske.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, 10.

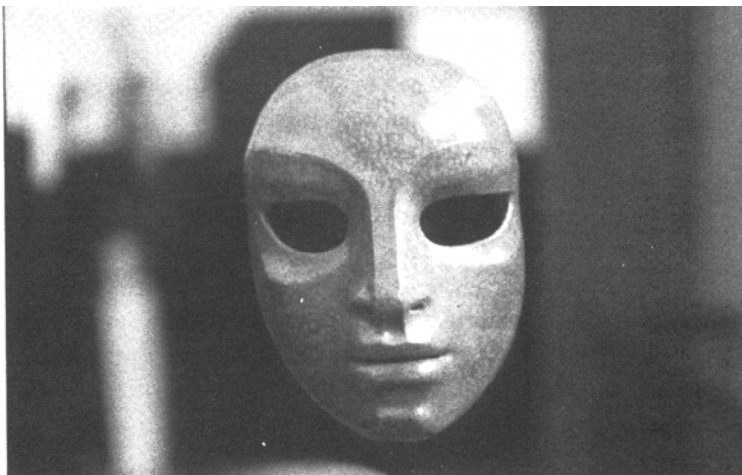
⁴¹⁸ Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, 10.

Bilde 23



Helene Weigel som guvernørens kone i Brechts oppsetning av *Den kaukasiske kritttringen* i 1954.⁴¹⁹

Bilde 24

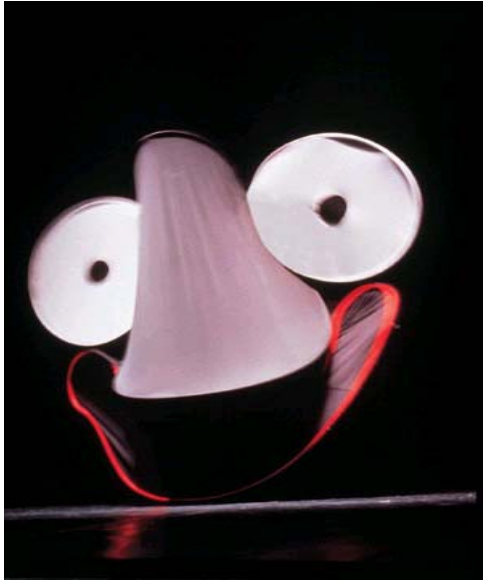


Lecoqs nøytrale maske. Laget av Amleto Sartori for Lecoq.⁴²⁰

⁴¹⁹ Nygaard, *Teaterets historie: Del 3: Teateret i vårt århundre: Teater og samfunn* (Østfold: Spillerom, 162.

⁴²⁰ Lecoq, *The Moving Body*, 37.

Bilde 25



Mummenschanz, *3x11*.⁴²¹

Bilde 26



Scar og Mufasa i *The Lion King*, 1997. Masker av Julie Taylor.⁴²²

⁴²¹ <http://www.smh.com.au/news/arts-reviews/mummenschanz-3x11/2006/01/25/1138066850723.html> (oppført 11.05.08)

⁴²² Nunley og McCarty, *Masks*, 246.

Bilde 27



Ariane Mnouchkine under arbeid med oppsetningen av Shakespeares *Richard II.*⁴²³

Bilde 28



Tobias Theorell spiller med en halvmaske i *Det allra viktigaste.*⁴²⁴

⁴²³ Nygaard, *Teaterets historie: Del 3*, 185.

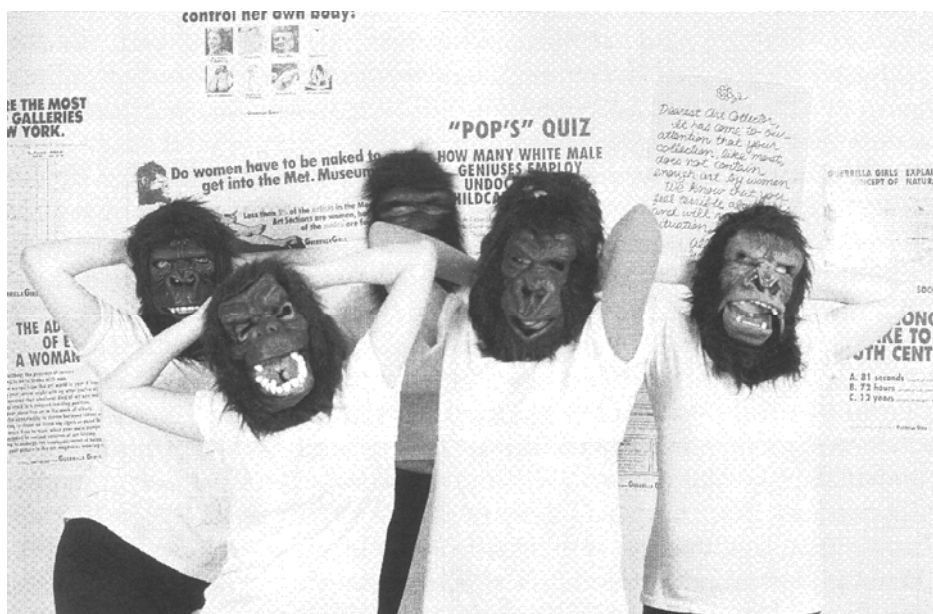
⁴²⁴ Walther og Osten, *Hemliga Masker*, 76.

Bilde 29



Lars Hansson og Malin Ek spiller med helmasker i *Det allra viktigaste*.⁴²⁵

Bilde 30



The Guerilla Girls i en demonstrasjon.⁴²⁶

⁴²⁵ Walther og Osten, *Hemliga Masker*, 79.

⁴²⁶ Carlson, *Performance*, 181.

Bilde 31



Digitalisman, av Kjartan Slettemark. En tidligere tilskuer har motatt kunstens velsignelse, og får en maske, UiO, 4.mai, 2007.⁴²⁷

Bilde 32



Digitalismann, av Kjartan Slettemark. Tidligere tilskuere som nå er blitt maskerte aktører. UiO, 4. mai, 2007.⁴²⁸

⁴²⁷ http://www2.scenekunst.no/artikkel_3501.nml (opp søkt 11.05.08).

⁴²⁸ http://www2.scenekunst.no/artikkel_3501.nml (opp søkt 11.05.08).

Bilde 33



Theateret Thalias Tjenere, *Den store Bastian*.⁴²⁹

Bilde 34



Vegard Vinge/Ida Müller, *Gjengangere*, september 2007. Foto: Nina Magnus.⁴³⁰

⁴²⁹ <http://thalia1.dk/dansk/index.html> (oppsøkt 11.05.08).

⁴³⁰ <http://kunstkritikk.no/article/23612> (oppsøkt 11.05.08).

Bilde 35



Betty Nansen Teateret, *Gynt*. Gjestet Nasjonalteateret 2006. Scenen i dovregubbens hall spilles med masker.⁴³¹

Bilde 36



The Actors Gang, *Embedded*. Bildet viser Bush-administrasjonen spilt med halvmasker.⁴³²

⁴³¹ http://www.nationaltheatret.no/Nationalteateret/Presserom/PRESSEBILDEARKIV/I-M/Ibsenfestivalen_2006/ (oppøkt 11.05.08).

⁴³² <http://images.google.no/imgres?imgurl=http://www.commondreams.org/headlines03/images/1121-07.jpg&imgrefurl=http://www.commondreams.org/headlines03/1121-11.htm&h=245&w=350&sz=22&hl=no&start=5&sig2=WaamYySZPj30az-X1cCZ4w&um=1&tbnid=2mGDNh5czhCIGM:&tbnh=84&tbnw=120&ei=H0cnSLqfCY3OwQGI2bSZCg&prev=/images%3Fq%3Dembedded%2Bthe%2Bactors%2Bgang%26um%3D1%26hl%3Dno%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:nb-NO:official%26sa%3DG> (oppøkt 11.05.08).

Sammendrag

I denne oppgaven tar jeg for meg teatermaskens historie fra den greske antikken og fram til i dag. I den første delen gis det et overblikk over teatermasken som dramatisk virkemiddel ved å se på maskens generelle aspekter. Disse kaller jeg *maskens psykologiske aspekt*, *teatermaskens form*, *teatermasken* og *skuespilleren* og *teatermaskens dramatiske funksjoner*.

Jeg ser nærmere på antikken, middelalderen, italiensk renessanse, modernismen og postmodernismen. Under den greske antikken fokuseres det på maskens *rituelle*, *praktiske* og *dramatiske* funksjon. I kapittelet om middelalderen redegjøres det for maskens anvendelse i folkelige maskeringsformer, som karnevalet, mumming og teatermaskering i mysteriespill og hos gjøglere. I middelalderen var maskebruk utbredt, noe som kommer til syne ved bredden i uttrykksformen. Som eksempler nevnes fremstillingen av djevler og Gud med masker i mysteriespillene.

Jeg tar også for meg *commedia dell'arte*-tradisjonen under den italienske renessansen. Her ser jeg særlig på maskenes ulike dramatiske funksjoner. Under kapittelet om modernismen skilles det mellom reteatralisering og senmodernisme. Til den første kategorien sorterer Alfred Jarry, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold og Jacques Copeau. Til den neste hører Antonin Artaud og Bertolt Brecht. Jeg tar så for meg en *videreføring av maskebruk fra modernismen* representer med Jacques Lecoq, Ariane Mnouschkine/Théâtre de Soleil og Suzanne Ostens samarbeid med My Walther. *Postmodernismens* anvendelse av masker illustreres gjennom Guerilla Girls og Kjartan Slettemarks skismatiske bruk av teatermasker. Avslutningsvis består oppgaven av en kort redegjørelse av hvordan masker blir brukt og hvilke funksjoner de har i dagens teater. Mitt arbeid viser at det eksisterer en kontinuerlig og lang masketradisjon innenfor teatret, men at denne kommer til uttrykk på svært ulike måter i samtidens scenekunst.

