

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 25.04.25

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Teater

Fra gresk: “theasthai”: “skue” og “théatron”: “skueplass”. Iscenesettelse av kropper i hendelser som foregår her og nå. Ordet “teater” brukes på norsk både om et konkret sted (f.eks. en bygning) og det som iscenesettes på dette stedet.

Tradisjonelle teatre skaper forestillinger gjennom bruk av en spesiell scene (f.eks. en dreiescene som dreies rundt mellom aktene i et skuespill), sceneteppe, kulisser, rekvisitter, sufflørkasse, kostymer, sminke og masker m.m. Ved store teatre er det i tillegg til skuespillere og regissører ansatt syere, sminkører, snekkere, malere, elektrikere og andre yrkesgrupper.

“Theatres have evolved with different internal layouts according to the types of productions presented there. The most common types of stage arrangements are listed below.

Proscenium stages

Proscenium stages have an architectural frame, known as the proscenium arch, although not always arched in shape. Their stages are deep and sometimes raked, meaning the stage is gently sloped rising away from the audience. Sometimes the front of the stage extends past the proscenium into the auditorium. This is known as an apron or forestage. Theatres containing proscenium stages are known as proscenium arch theatres and often include an orchestra pit for live music and a fly tower for the movement of scenery and lighting.

Thrust stages

As the name suggests, these project or ‘thrust’ into the auditorium with the audience sitting on three sides. The thrust stage area itself is not always square but may be semi-circular or half a polygon with any number of sides. Such stages are often used to increase intimacy between actors and the audience.

Theatres in-the-round

These have a central performance area enclosed by the audience on all sides. The arrangement is rarely ‘round’: more usually the seating is in a square or polygonal formation. The actors enter through aisles or vomitories [en slags portalinngang]

between the seating. Scenery is minimal and carefully positioned to ensure it does not obstruct the audience's view.

Arena theatres

Arena theatres are large scale auditoria and have a central stage area with audiences on all sides, similar to theatres in-the-round. The stage area is usually rectangular, more like a sports arena, with tiered seating.

Black-box or studio theatres

These are flexible performance spaces which when stripped to their basics are a single room painted black, the floor of the stage at the same level as the first audience row. Usually these spaces allow for the temporary setup of seating in a number of different configurations to enable a wide variety of productions to be presented.

Platform stages

These usually consist of a raised rectangular platform at one end of a room. They can either have a level or raked sloping floor. The audience sit in rows facing the stage. Platform stages are often used in multi-purpose halls where theatre is only one of the space's uses. Where the stage is open and without curtains, they are sometimes known as end stages or open stages.

Hippodromes

Hippodromes are similar to circuses and have a central circular arena surrounded by concentric tiered seating. Deep pits or low screens often separate the audience from the arena.

Open air theatres

These are outdoor theatres that do not have a roof, although sometimes parts of the stage or audience seating will be covered. These stages may make use of the natural light as it changes during the day, particularly sunset.

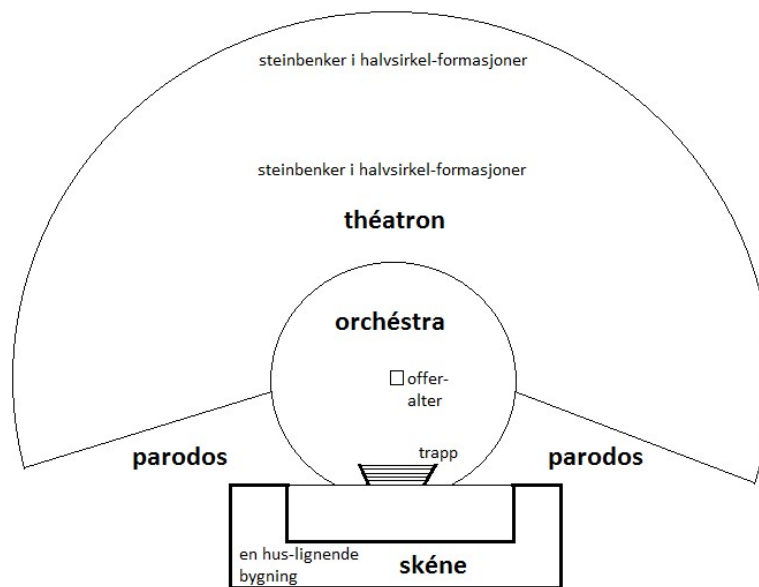
Site-specific theatre

Site-specific theatre is usually performed in a non-traditional theatre space such as a pub, home or warehouse, often reflecting the history, atmosphere or experiences of a particular location.

Promenade theatre

This involves the audience moving from place to place following the actors and performance.” (Joshua McTaggart m.fl. i <https://www.theatretrust.org.uk/discover-theatres/theatre-faqs/170-what-are-the-types-of-theatre-stages-and-auditoria>; lesedato 17.03.25)

Teateret i antikkens Hellas hadde en kultisk opprinnelse og var kanskje opprinnelig knyttet til festligheter rundt bøndernes innhøsting: “Den, der i Grækenland rejser blot en lille smule uden for turistkaravanernes landeveje, kan ikke undgå at bemærke de cirkelrunde terrasser, der findes særlig i bjergene på Peloponnes og Kreta. I høsttiden ser man deres bestemmelse; de er tærskelpladser. Det mejede korn, strå og aks, er væltet ud over det lille areal (10-15 m i diam.), og okser eller æsler træder sindigt rundt i negene for med deres tunge klove at træde kernerne ud. [...] Visse steder kan man fra bjergtoppene se disse runde tærskelpladser som skinnende mønter den ene under den anden, som var de tapt af en fortidskæmpe ned over bjergskrånningen. Det græske ord for en sådan tærskelplads er *alóni*. Men alonien har også en anden vigtig funktion i landsbyens liv; den er en danseplads. Her mødes de unge i vore dage under festen for den lokale helgen, ja for så vidt både ung og gammel, for festen samler alle fra landsbyen. Det har sikkert ikke været anderledes i oldtiden. I de små enkle samfund har vaner og livsstil ikke ændret sig synderligt gennem århundreder. Men terrassen er nu [dvs. i oldtiden] ikke en aloni, men en *orchéstra* [...]. Den dans, der udfoldede sig på orchéstra, var en runddans. Vi læser hos Homer, at danserne kæde kan sammenlignes med et pottemagerhjul, der drejer sig [...]. Teatrets skéne [dvs. en bygning som ligger inntil orchéstra] har sikkert oprindeligt ikke afveget meget fra de træbygninger, man ser den dag i dag i nærheden af en aloni, beregnet til opbevaring af landbruksredskaber” (Hjortsø 1980 s. 15 og 17).



Koret i de greske skuespillene sang og danset på orkestraen, den runde plassen som utgjør teaterets scene.

“De velkjente halvsirkelformede teatrene bygget i stein tilhører det 4. århundret f.Kr., mens det 5. århundrets teatre var rektangulære eller trapesformede og forsynt med trebenker. Scenebygningen var, motsatt de langt senere romerske teatrene,

også av tre og ble skiftet ut for hver gang teateret var i bruk” (Ingvar Mæhle i <https://www.idunn.no/ht/2011/03/art06>; lesedato 09.08.19).

I det greske teateret i antikken ble det brukt såkalte periakter for å forandre scenebildet. Det var høye prismer lagd av treverk, som kunne dreies på en akse slik at de forskjellige bemalte flatene på dem ble synlige for publikum (Neis 1989 s. 21). Den antikke greske dramatiker Aiskhylos skal ha bidratt til at en teatermaskin kalt ekkyklema (“utrullemaskin”) kom i bruk. Den gjorde det mulig for publikum å tro at de så innsiden av en bygning (Neis 1989 s. 21). Den så ut som en liten vogn og kunne forestille f.eks. en seng. Den mest kjente teatermaskinen i det antikke teateret var en som løftet en person som forestilte en gud gjennom lufta og inn på scenen til en såkalt “deus ex machina” (“gud fra maskineriet”). Det ble også brukt en tordenmaskin lagd av kobber. Gudene i Olympen kunne opptre på en theologeion, en kraftig bjelke på scenetaket. Ordet betydde “guders plattform” og var en “contrivance for exhibiting gods or actors in a supernatural manner. [...] Appeared as early as the fifth century B.C. Some scholars suggest that the flat roof of the skene was a possible location of the theologeion or that a platform projected from the roof of the skene.” (<http://www.perseus.tufts.edu/>; lesedato 29.11.17)

“Nearly every Greek and Roman city of note had an open-air theater, the seats arranged in tiers with a lovely view of the surrounding landscape. Here the Greeks sat and watched the plays first of Aeschylus, Sophokles, Euripides, and Aristophanes, and of Menander and the later playwrights. The Greek theater consisted essentially of the orchestra, the flat dancing floor of the chorus, and the theatron, the actual structure of the theater building. Since theaters in antiquity were frequently modified and rebuilt, the surviving remains offer little clear evidence of the nature of the theatrical space available to the Classical dramatists in the sixth and fifth centuries B.C. There is no physical evidence for a circular orchestra earlier than that of the great theater at Epidauros dated to around 330 B.C. Most likely, the audience in fifth-century B.C. Athens was seated close to the stage in a rectilinear arrangement, such as appears at the well-preserved theater at Thorikos in Attica.” (Colette Hemingway i <https://www.metmuseum.org/essays/theater-in-ancient-greece>; lesedato 17.03.25)

“Athen fikk teater i stein først etter at den klassiske dramatikken hadde blomstret av, i 330 f.Kr.” (Haarberg, Selboe og Aarset 2007 s. 40)

“Dionysosteatret, teater ved Dionysoshelligdommen på sydsiden af Akropolis i Athen fra første halvdel af 400 f.Kr. Karakteristisk er den åbne, runde konstruktion uden tag og opdelingen i tre instanser: korets, tilskuernes og dramaets område. Teatret blev formet omkring korets runde danseplads, orchestra. I midten et alter til Dionysos, *thymele*. Tilskuerpladserne, theatron, blev rejst som en trækonstruktion op ad bjergvæggen, således at tilskuerne kunne se ned på orchestra. Efterhånden ført ud i en kreds omkring orchestra, hvorved teatret fik sin trekvart-cirkel-form med plads til op mod 15.000 tilskuere. Fra 460’erne f.Kr. afgrænsede et

rektangulært stenfundament med en skene-bygning af træ teatret mod syd. Bygningen havde tre døre, hvoraf den midterste var en dobbeltdør. Foran bygningen en 18 m lang platform, proskenion, hvor skuespillerne indgik i en dramatisk interaktion. Forbindelsen mellem skuespillernes platform og orchestra blev etableret af en trappe. Man brugte ikke egentlige kulisser, men skene-bygningens facade blev udsmykket med bemalede tæpper, og der blev stillet gudestatuer eller gravsten frem til at angive dramaets verden. Skene-bygningens tag blev brugt som *theologeion* (gudernes talerstol). En *mechane* (scenekran) kunne hejse guddommelige personer op og ned af taget eller lade dem flyve i luften fxi en deus ex machina-effekt. Fra øst og vest langs skene-bygningen førte to passager, parodos, ind på orchestra. Til højre for theatron *Odeion*, sangsalen. I 400-tallet var hele konstruktionen – på nær skene-bygningens fundament – af træ. Derefter blev teatrene bygget af sten som fx den harmoniske stenkonstruktion fra 330 f.Kr. i Epidaurus på Peloponnes.” (Maj Skibstrup i <https://teaterleksikon.lex.dk/Dionysos> teatret; lesedato 08.04.25)

“Epidaurus er en antik by i Argolis på Peloponnes i Grækenland. Ca. 9 km syd for Epidaurus ligger lægeguden Asklepios’ hellige område, som er gennemstrømmet af helbredende kilder. Fundene har ikke vist tegn på en helligdom for Asklepios, der er ældre end fra 500-tallet f.v.t.; de nuværende ruiner er fra 300-tallet f.v.t. og senere. [...] Som de øvrige græske friluftsteatre er teatret i Epidaurus anlagt omkring en cirkelrund plads, orchestra. Over for tilskuerpladserne lå der en bygning, scaena, der fungerede som rekvisitrum og baggrund for skuespillet. Epidaurusteatret er kendt for sin gode akustik. Ifølge den antikke forfatter Vitruvius kunne bronze- eller lervaser i nicher under bænkeraderne fungere som forstærkere, så skuespillerne bedre kunne høres. Vaserne skulle anbringes med bunden i vejret og understøttes af kiler på den side, der vendte mod scenen.” (Lotte E. H. Büchert og Børge Kjeldsen i <https://lex.dk/Epidaurus>; lesedato 08.04.25)

“On the west side of Mt. Kynortion in northeastern Peloponnesus is the Theatre at Epidaurus. In antiquity, the Theatre was admired for its excellent acoustics, symmetry and beauty. The craft of geometrically proportioned temples was used to construct the theatre and helped create its famous features (Berve 362). Today, those characteristics survive in the best-preserved theatre in Greece. The Theatre was built in sections starting at the end of the fourth century and continuing into the Hellenistic period, when additions were made to it. In 1881 the Theatre was discovered after being earthed for centuries and underwent a series of renovations to bring it to its present form. [...] The outdoor Theatre has the three main features of a Greek theatre: the orchestra, the skene, and the cavea. The foundation of the orchestra is beaten earth surrounded by a complete circle (67 feet in diameter) of white limestone (Bieber 72). In the center of the orchestra is a white stone, which could have been an altar (Dinsmoor 244). This altar may have been a later Hellenistic addition and used to honor Dionysus (Lawrence 365). The orchestra also has a drainage channel to prevent rainwater from the auditorium to collect on the

orchestra floor (Tomlinson 88). The rows of seats near the edge of the orchestra are slightly pushed back in order to provide a wider parodoi for the thousands of visitors to leave more quickly and efficiently. Unfortunately, only the foundation of the skene from the time of Polycleitus remains today; however, there is enough to suggest its structure. The fourth century remains had a rectangular proskenion, 64 feet long and 20 feet deep, which was adjacent to the orchestra circle and had a smaller room on each end. It was supported by pillars that had grooves to possibly hold painted scenery panels (Berve 363). On each side of the proskenion was a ramp (Dinsmoor 246). The ramps leading to the proskenion suggest that during the Hellenistic period they may have been used more frequently as a stage than as background scenery for the orchestra (Berve 363). During the Hellenistic period, additional rooms were developed behind the ramps and the proskenion. Behind the proskenion there was another rectangular room that was supported by several columns. This structure may have been high enough for a two-story skene. If so, the second story could have been used to create a background for the proskenion when it was used more as a stage. On both sides of the skene was a gateway that had two openings: one being the parodoi that led to the orchestra, and the other to the ramp, which led to the proskenion (Tomlinson 88).” (Joshua Polster i <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/epidaurus/commentary/epidaurus.commentary.htm>; lesedato 08.04.25)

Middelalderens teater bestod for en stor del av dramatiseringer av hendelser i Bibelen, og kunne bli framført utenfor kirker, på torg og på vogner som kunne flyttes rundt i en by. I alvorlige skuespill med bibelske temaer kunne det være lystige innslag, f.eks. komiske djevleskikkelser som ble kastet tilbake ned i helvete. Gjøglerne kunne på torg og markeds plasser framføre farser og andre korte teaterstykker. Omreisende gjøglertrupper reiste antakelig fra landsby til landsby for å tjene til livets opphold. En viktig teater-/dramaform var karnevalet som en årlig markering av at fastetiden nærmet seg.

Shakespeares skuespill ble i hans samtid spilt i en nesten rund bygning der noen av tilskuerne stod foran scenen. I prologen til hans historiske skuespill *Henry V* kalles teateret “This wooden O”. “Bygningen var altså som en svær sylinder. Den hadde gallerier på innsiden i tre etasjer, hvor publikum kunne sitte på benker og under tak for fra to til seks pence, og en åpen plass i midten, hvor de ubemidlede eller sparsommelige betalte en penny for å stå i sol og regn. Totalt kunne teateret romme kanskje tre tusen tilskuere hvis de klemte seg godt sammen. Brann-forskrifter var det smått med. Ut fra innerveggen og et stykke inn på plassen i midten stakk scenen frem. Den hadde også tak over, iallfall delvis. I det engelske klima var det nødvendig med en viss beskyttelse mot vind og vær, men egentlig var det hele et friluftsteater, og siden forestillingene var avhengige av dagslys, begynte de gjerne ved totiden om ettermiddagen. Forteppe og kulisser hørte fremtiden til. Dette kan virke primitivt. Men nettopp på grunn av de primitive forholdene kunne fantasien tumle seg fritt. Dramatikerne måtte mane frem koloritt og atmosfære ved hjelp av

ord, skuespillerne ved hjelp av diksjon og kroppsføring. Sammen måtte de skape all den teaterillusjon som trengtes.” (Smidt 2000 s. 15)

I 1759 forbød det franske teateret Comédie-Française adelsfolk å sitte oppe på selve scenen blant skuespillerne, slik de lenge hadde hatt hevd på (Quinsat 1990 s. 296).

Teater kan ha tydelig politisk funksjon, i dette tilfellet språkpolitisk: “Kampen på galleriet var blodig, og opptøyene i gatene voldsomme da Det Norske Teatret åpnet dørene for 100 år siden. [...] nynorskfolket i 1913 åpnet sitt eget teater midt i Oslo. 16. oktober, ti dager etter åpningen, skulle bli den verste kvelden med slåsskamper bølgende opp og ned i gatene. [...] Rosenkrantz’ gate var svart av folk, og menneskemassen fylte store deler av Karl Johan og sidegatene. Ekstra politi-styrker var kalt inn, og det ridende politiet var på plass. Politimester Beichmann ledet selv aksjonen, og politiet gikk hardhendt til verks. Pøbelen skulle stoppes. Ifølge Aftenposten hadde 12 000 til 15 000 mennesker tatt til gatene og 46 av dem endte i arresten.” (*A-magasinet* 27. september 2013 s. 37)

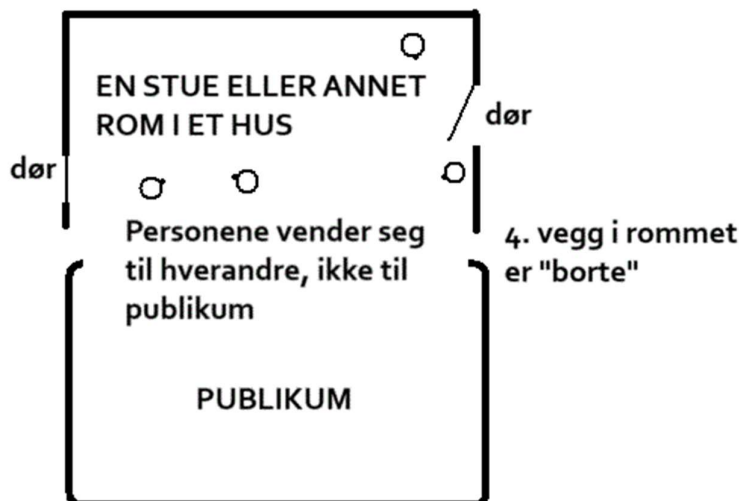
“Å avbryte teaterforestillinger med pipekonserter var fullt ut akseptert i hovedstadens teaterliv på 1800-tallet, men hadde gått litt av moten. Likevel hadde alle teatre en gongong. Når det var slått tre slag på den, kunne den som fortsatte å pipe bli hevet ut. Det var teaterledelsen som bestemte når det skulle slås på gongongen. Men da pipekonserten tok overhånd på Det Norske Teatret mandag 13. oktober [1913], lå teatersjef Rasmus Rasmussen i baronens seng, i rollen som Jeppe. Han måtte derfor, i bare nattskjorten, skride ut av sengen, over scenen og bort til gongongen. Han rakk bare ett slag før de mobiliserte målmennene gikk til aksjon. Det ble en ulik kamp. Målmennene var kraftige bondegutter og både eldre og flere enn byguttene. Gymnasiastene ble dyttet, båret og kastet ned trappene fra galleriet. Stoler ble brukket i stykker og brukt som slagvåpen. Kampene fortsatte helt ut på gaten. Teatersjef Rasmussen var mest redd for at det kunne finnes skytevåpen blant kamphanene, og påstandene om knivbruk var etterpå hardnakkede. Blodet fløt i hvert fall. Blodsporene var tydelige på de hvitkalkede veggene. Politiet rykket mannsterke inn i salen, og forestillingen fortsatte. Men avbruddene var mange, og det var ikke bare gymnasiastenes skyld. Da Jeppe skjelt ut baronens stab for uforståelig kansellispråk med den symboltunge replikken “Tal norsk, din tosk!” var det målfolket som ikke klarte å holde begeistringen tilbake [...] Applausen og bravoropene varte i flere minutter, og deretter startet pipekonserten fra de demonstrantene som hadde greid å klore seg fast inne i salen. Ved midnatt, to timer forsinket, var forestillingen endelig over. [...] Neste kveld ble det verre. Avisene skrev at publikum snudde flere av benkene i salen. De var mer interessert i hva som skjedde på galleriet enn det som foregikk på scenen. Siden den konservative pressen konsekvent nektet å omtale Det Norske Teatret med sitt rette navn, og bare kalte det “Maalteatret”, var veien kort til “Slagsmaalteatret”. Men det var fulle hus hver kveld, og VG mente både gymnasiastene og målungdommen burde få prosenter av salget.” (Lars Kluge i *A-magasinet* 27. september 2013 s. 37-38)

“For lengst nedlagte Ekstrabladet hadde en journalist som selv deltok i kampene [om *Jepp* på nynorsk], og ble beskyldt for å piske opp stemningen med blant annet denne anmeldelsen: “teaterabort, et ufuldbaaret foster av den stupide bondekultur som velter sig ind paa folk med alt sit habengut, sin stenalderdannelse og sine tomme, rosemalte hjerne-kister”. Kveld for kveld bygget kampene seg opp, og en uke etter den første forsiktige pipekonserten, var hele Oslo sentrum i opprør. Og nå var det ikke lenger en språkkamp som raste i byen, mente avisene. VG skrev at det nå var skjære ramp som hadde tatt til gatene for å slåss mot politiet. Og Aftenposten visste hvor ondet hadde sin rot: “En stor del af østkantens bærmme var strømmet sammen i centrum belavet og parat paa at gjøre spektakler,” skrev avisen. Etter politiets håndfaste fremgangsmåte denne kvelden, roet det seg, i hvert fall ute i gatene. I teateret var det fortsatt tilløp til pipekonserter. Etterpå ble målungdommen beskyldt for å ha gått vel hardt til verks. Flere av byguttene klaget over at de var kommet til dels alvorlig til skade. Dette syntes bondeguttene var ynkelig og uttrykk for en usunn urbanitet. “Maalfolket fekk hogg, og vart saara til liks med hine, men klaga seg ikkje for so lite” skrev de i et felles avisinnlegg.” (Lars Kluge i *A-magasinet* 27. september 2013 s. 38-39)

I det norske Vardeteatret spiller fengselsinnsatte og tidligere straffedømte i forestillinger som handler om dem selv. De er også med på skrive skuespillene. “Vardeteateret har gitt meg noe å strekke meg etter, og det har gitt meg håp om at jeg kan få en ny start i livet, forteller Jeanett Johnsen til justisministeren [...] Tilbudet om å spille i Vardeteateret under soningen har vært avgjørende for at jeg har klart meg. I dag er jeg rusfri og jobber som instruktør ved teateret.” (*Dagbladet* 25. september 2008 s. 64)

Titteskapsteater

Teaterscenen viser en dagligstue eller et annet rom der den fjerde vegg er borte for at publikum skal kunne se rett inn i rommet. Vi ser “bak fasaden”. Ibsen er kjent for å bruke denne teaterformen i sine realistiske og naturalistiske skuespill.



Med titteskapsteateret tar ikke skuespillerne hensyn til hvor publikum sitter. Det er ikke lenger lagt opp til et toveisblikk (publikum ser på skuespillerne og skuespillerne ser ut på publikum), men et enveisblikk fra publikum mot det som skjer på scenen.

Hvis skuespillerne snakker til publikum, kalles det å bryte den 4. veggen. I prinsippet kan en skuespiller som på scenen befinner seg i et rom i et hus, “ikke se gjennom den fiksjonelle veggen foran seg mot publikum. Når en av karakterene i et teaterstykke eller en film henvender seg direkte til publikum, kalles dette å bryte ned den fjerde veggen. Karakterene er klar over at publikum er tilstede, og publikum er klar over at dette er fiksjon. I motsetning til filmen kan teatret fremme toveiskommunikasjon mellom karakterer og publikum.” (<http://montages.no/2009/09/begrepet-den-fjerde-veggen/>; lesedato 26.11.14)

Franskmannen Pierre Beaumarchais’ skuespill *Figaros bryllup* (1778) åpner med at publikum får se et rom som ennå bare er halvveis møblert, der Suzanne og Figaro skal flytte inn når de har blitt gift og fått møblert ferdig. Forfatteren ønsket en realistisk effekt der den fjerde veggen var borte slik at publikum kunne se inn i huset (Renaud 1994 s. 160).

“Towards the end of the nineteenth century when illusionism had reached its peak, the theatre exulted in what is known as ‘fourth-wall’ realism where interior scenes were so perfectly reproduced that the audience was led to think that it was looking through a transparent fourth wall of a real room. To foster this idea actors might sometimes turn their backs on the audience when speaking to other characters, and empty picture frames or a stylised fireplace might be placed in the empty space of the proscenium arch with the actors actually looking at the non-existent pictures or warming their hands at the imaginary fire. One of the greatest factors in creating such a high degree of illusionism was the technical ability to control lighting and so darken the auditorium while illuminating the stage. Not until gas lights were perfected was there any practical means for changing the intensity of lighting, either on stage or in the auditorium, and until the 1870s the house lights (candles) burned brightly throughout performances, emphasising the surroundings of the audience and making them conscious of themselves as theatre-goers in a social situation. Darkening the auditorium reduces that self-consciousness, shuts out the everyday world of the spectator and further encourages the acceptance of dramatic action as being real.” (Taylor 1981 s. 131)

I en anmeldelse av den tyske dramatiker og regissøren Franz Xaver Kroetz’ *Ønskekonsert* (tysk premiere i 1973) på Nationaltheatret i 2008 skrev *Dagbladets* anmelder følgende: “Titteskapet er tilbake, skal vi tro regiduen Toril Goksøyr og Camilla Martens. Men i titteskapet de to har satt opp på Nationaltheatrets amfiscene er det ikke et ibsenskt borgerskap vi kikker på, men en alenemor i grå joggebukse (Maria Henriksen). Hun tasser rundt i en nitid gjenskapt toroms av det virkelige

stusselige slaget. Colaflasker, sigarettpakker, skitten oppvask og fastfoodemballasje ligger strødd. Ikke et ord ytres, men med jevne mellomrom høres kvinnens stemme over høyttaleranlegget, tilsynelatende fra en intervjusituasjon, der hun utdyper sin situasjon og sine vanskeligheter. [...] Goksøyr og Martens har i forbindelse med arbeidet med “Ønskekonsert” intervjuet 37 fattige alenemødre i Oslo. [...] Tanken er å vise fram de som sliter i samfunnet for et publikum som vanligvis ikke ser dem, er edel, men slike prosjekter er svært krevende å gi kunstnerisk form.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 20. januar 2008 s. 40)

Den britiske regissøren Sam Mendes bruker i filmen *American Beauty* (1999), en dramakomedie med handling fra et relativt intetsigende amerikansk middelklasseliv, titteskapseffekter. Noen scener, f.eks. ved spisebordet, får familien til å framstå som dukker i et dukkehus (Mai og Winter 2006 s. 179).

Se også https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/dramatisk_forestilling.pdf og

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>