

TEATERANMELDELSE SOM TEATERDOKUMENTASJON

Jeg er Bent Kvalvik og jeg har mitt daglige virke som filmarkivar, eller formelt sett forskningsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket, det er et arbeid jeg har hatt i nå 17 år. Min akademiske ballast er først og fremst hovedfag i teatervitenskap, som jeg tok for 23 år siden, det er derfor det heter hovedfag og ikke master, og i de 23 årene som har gått siden den gangen, har jeg jevnt og trutt skrevet teateranmeldelser, i førstningen med base i Bergen, senere her i Mo i Rana og de siste 11 årene i Oslo. Det er da fortrinnsvis vekeavisa *Dag og Tid* som har vært min biarbeidsgiver, men også da *Rana Blad* i noen sesonger. Og når jeg nå er blitt bedt om å snakke om teaterkritikk som dokumentasjon, er jo min første tanke, hvor troverdig og sannferdig kan egentlig en teateranmeldelse være som dokumentasjon, i og med at den alltid vil dreie seg om en individuell synsing, en persons ytterst subjektive oppfatning av en forestilling? I prinsippet tenker jeg - det kan jo ikke være dokumentasjon i det hele tatt. Alt mulig annet, men bare ikke det.

Men så kom jeg til å tenke på at mye av min opplæring av meg selv som teateranmelder bestod faktisk av å *lese* teateranmeldelser, over mange år, både de dagsaktuelle, som Odd-Stein Anderssens og Jan E. Hansens i *Aftenposten* og i *Dagbladet Pierstorff* og senere *Vindsetmo* osv., og de som er forevige i samlinger i bokform, skrevet av de tidligere generasjoners teaterkritikere, som Sigurd Bødker, Paul Gjesdahl, Anton Rønneberg, Kristian Elster og Odd Eidem. Og kanskje kan man snakke om dokumentasjon likevel når man ser hvor grundig og ettertenksomt teaterkritikerne har vurdert dramatikens og teateruttrykkets gyldighet for sin egen samtid. Det er ganske morsomt å se hvor forskjellig et stykke og en registil kan bli vurdert på 40-tallet i forhold til på 70-tallet, og i videre forstand kan vi faktisk lese teateranmeldelser som symptomer på selve samfunnsforholdene i tiden de er skrevet. Men – selvfølgelig – da må det dreie seg om anmeldelser som har ligget og gjæret noen år, og som kan leses med etterpåkløkskap.

Jeg har ofte moret meg med å lese hva f eks Anton Rønneberg skriver om oppførelsen av «Et dukkehjem» i 1929. «Nå er striden om Nora for lenge siden endt. De problemer det [stykket] engang reiste, er for lengst løst, de idéer det satte under debatt, er falmet av årene. Men skuespillets mennesker er like sanne og levende, de beveger oss like sterkt og umiddelbart, de fengsler oss like sterkt. De er en stor dikters ektefødte barn.» Uten å nevne det ved navn er det åpenbart kjønnsrolleproblematikken Rønneberg beskriver som noe passé i 1929, det samme gjør Kristian Elster i sin anmeldelse av samme forestilling, og han understreker også som Rønneberg at det er det menneskelige drama som overlever. Dette må jo ha fortont seg selsomt for de som eventuelt leste det om igjen på 70-tallet, mens det på den annen side kan fortone seg som noe sent, 30 år etter Ibsens død, å fortelle oss at dramatikken hans lodder dypere enn til det tendensiøse. Men merkelig nok kan det se ut som teaterkritikere gang på gang blir overrasket over at Ibsen er dyp og at han nettopp ikke er passé. Ved en nyoppsetning av «Et dukkehjem» i 2002, på Nationaltheatret, fremhever Hans Rossiné i *Dagbladet* det bemerkelsesverdige i at stykket fortsatt engasjerer, selv om *skilsmisser* i dag ikke lenger er noen skandale. Så da er det plutselig et stykke som handler om en skilsmisse, ingenting mer og ingenting mindre. Punktum.

I det hele tatt er nødvendigheten av konkret aktualitet og bortluking av gammelmodighet noe anmeldere tydeligvis har vært opptatt av alltid, delvis fordi aktørene i norsk teater også selv alltid har vært det. Sånn kan det iallfall se ut. Om nettopp det samme ovennevnte stykke, «Et dukkehjem», skriver Anton Rønneberg om Nationaltheatrets oppsetning fra 1936, at «Halfdan Christensen er den

første norske instruktør som har gjennomført den opprinnelige tidstonen i «Et dukkehjem». Og nettopp ved å føre skuespillet tilbake til 80-årene i drakter og dekorasjoner, har han befridd det fra alt som kunne virke gammeldags. Fra sin egen tid taler skuespillet direkte til vår. Og i denne rammen er spillet friskt og moderne.» Her antyder altså anmelderen at tidligere oppsetninger av «Et dukkehjem» til dels har feilet ved å prøve å gi stykket en kontemporær ytre ramme. Jeg må innrømme at jeg har personlige grunner for å hefte meg ved dette sitatet, da jeg som anmelder, og som tilskuer, ofte har reagert på akkurat det samme. Det vil si, fenomenet som går på at man setter opp velprøvde klassikere i nåtids kostymer og til dels nonfigurativ scenografi, men ellers beholder en 100 prosent tradisjonell spillestil og tekstbehandling. I likhet med Rønneberg synes også jeg at resultatet da blir nettopp gammeldags, eller nærmest som å se et menneske man har prøvd å fornye ved farget hår og ansiktsløftelse. Enda mer enn ved talescenen, synes jeg jo dette er tilfelle med vår tids operaoppsetninger, som ofte blir vulgære i sine stadige forsøk på å oppnå et moderne visuelt uttrykk. Men jeg skal prøve å ikke snakke meg bort.

Jeg vil fra Ibsen over til Brecht et øyeblikk. For hva skjer når en provoserende brannfakkell over tid forandrer seg til en folkekjær klassiker? Brecht og Kurt Weills «Tolvskillingsoperaen» fant fort veien til Norge, først og fremst takket være Pauline Hall, som vel må sies å være den som hentet hjem den Brecht-Weillske teaterkulturen fra Berlin til Norge. Hun satte opp Norges-premierer på dette stykket på Centralteatret i 1929. Den ble ingen umiddelbar publikumssuksess, for den var for fremmedartet og annerledes for publikum fremdeles, men anmelderne var begeistret. I Dagbladet skrev Einar Skavlan: «Båret på moderne danserytmer av den strengeste uregelmessighet, instrumentert med en mest raffinerte sans for pikant samspill av velklang og misklang, understøtter musikken hele tiden tekstens og handlingens tvetydighet og bittersøte ironi, slik at våre dagers storbylast stråler grelt og uhyggelig festlig ut fra disse opptrinn mellom tiggere, tyver, skjøger, mordere og bestukket politi.» Og om Lydia Opøien som var den første norske Polly Peachum skriver han ting som nok ville sett eiendommelig ut i en norsk anmeldelse i dag: «Lydia Opøien foredrar Pollys to store sanger med en uskyldig frekkhet slik at de blir aftenens glanspunkter, hun har ikke akkurat storbypikens tone, hård og blank som asfalt, men der er over hennes ingenuetaktige skamløshet noe av den uhyggelige charme som Heine taler om et sted hvor han sammenligner en fordervet, blottende ung pike med en rosenknopp som er blitt åpnet med makt.»

Så «Tolvskillingsoperaen» ble over det hele hilst velkommen som en fornyende inspirasjonskilde i europeisk teater, altså også i Norge. Siden stykket var så pass helstøpt, både musikalsk og dramaturgisk, ble det jo en klassiker nesten omgående, til tross for at det trengte noe tid på å trekke publikum. Men når et teaterstykke i utgangspunktet har betydd et opprør og et brudd med gamle teaterkonvensjoner og vært en frekk og freidig samtidskommentar, kan det bli vanskelig å spille det som klassiker. Det mister evnen til å sjokkere og provosere og vil i de fleste tilfeller ende opp som helt ufarlig underholdning. Det viser seg som regel at «Tolvskillingsoperaen» fungerer som det også. Men hvordan tar teateranmelderne i mot stykket i våre dager?

Om Det Norske Teatrets nyoppsetning i 2008 skriver Ida Lou Larsen i klassekampen: Under slagordet «verdas beste musikal» har Det Norske Teatret nesten daglig annonsert for sin nyoppsetning av Tolvskillingsoperaen. På Det Norske er Tolvskillingsoperaen ikke lenger et beskt, satirisk og mollstemt syngespill, men nettopp - en glatt og elegant musikal der Brechts grunnleggende «verfremdung»sprinsipp er blitt erstattet med vår tids overordnede bud om at publikum først og fremst bør more seg og bli underholdt. Det er en relativt nøytral konstatering. Strengere var Mona Levin med Riksteatrets oppsetning året før. I Aftenposten skrev hun da blant annet: «Hvorfor sette

opp Tolvskillingsoperaen nå? Det finnes en haug med gode grunner, nå når både makta ter seg og markedskreftene rår, når trafficking er et fryktelig faktum, når tiggere er legio, korrupsjonen blomstrer på høyt nivå, inklusive i politiet og gangstere i strikkejakker blir kultfigurer. I Cathrine Telles regikonsept synes alle slike vektige grunner å være unngått med flid, bare en sprikende ytre staffasje er igjen. [...] Når det bare blir show og farse av det, uten piskesnerten av kyniske og tragiske undertoner, da er man på feil jorde.» Hvis denne anmeldelsen bygger på rimelig observasjon, kan man jo virkelig lure: Når teaterfolk er så opptatt av å aktualisere klassikere, hvorfor gjør de det da med bare med ytre facelift. I dette tilfellet kan man få inntrykk av at regissøren i utgangspunktet har bestemt seg for at stykket er utdatert som aktualitet og bare må fikses opp arrangementsmessig for ikke å virke gammeldags. Og da kan det synes som man går i samme fellen som med Ibsen-oppsetningene. Man tror man må kamuflere en utdatert, der grunnmaterialet egentlig er like friskt og aktuelt som før.

På 70-tallet – og begynnelsen av 80-tallet – var Erik Pierstorff i Dagbladet den kanskje mest fryktede teateranmelderen i norsk presse. Han hadde solid akademisk bakgrunn og hadde i tillegg vært både teatersjef og dramaturg. Noe av det jeg husker best ved hans anmeldelser var hans antipati overfor gjenopptagelser av gamle travere, nærmest med utgangspunktet: Er klassikere alltid klassikere? Egentlig? I en anmeldelse fra 1983 står det: «På Nationaltheatret/Amfiscenen spiller de nå «På solsiden» av Helge Krog fra 1927. Det er et dårlig stykke, det. Jøkke meg! Handlingen – det det er av den – bygger på en farseforveksling av enkleste art. Det utløser tre akter med preik preik preik. Og hvorfor er de unge jentene så hardt sminket som de skulle være vampirer i en film noir-film fra 40-tallet? Nei det samme kan det være. Det man egentlig må spørre om er hvorfor inn i huleste de spiller stykket der nede. Og det virker ikke som de vet det, de heller.» Tre år tidligere skriver han om Hans Wiers-Jenssens «Anne Pedersdotter», med overskriften «Anne Pedersdotter – hvil i fred nå!». Det er meg umulig å forstå hvorfor en ung og presumptivt fremadrettet teatersjef skulle velge akkurat det stykket. Litt lenger nede i anmeldelsen sammenligner han dramatikerens med Ibsen og forklarer hvordan Ibsen har så mange lag og ulike henvisninger til virkeligheten, mens Wiers-Jenssens ord ikke betyr mer enn akkurat det de sier. For så vidt et helt greit synspunkt, men egentlig begrunner ikke Pierstorff i detalj hvorfor «På solsiden» og «Anne Pedersdotter» er for dårlige stykker til å bli hentet frem igjen. Tvert i mot berømmer han flere av skuespillerprestasjonene i begge forestillingene, noe som signaliserer at forestillingene delvis må ha engasjert ham likevel. Og både «På solsiden» og «Anne Pedersdotter» har faktisk blitt satt opp om igjen – også etter 80-tallet. Pierstorff klarte altså ikke å gi dem det endelige dødsstøtet. Så altså – hvorfor disse storsleggeangrepene på norske teaterklassikere som ikke er skrevet av Ibsen?

I utgangspunktet er det ikke det dumme en teaterkritiker kan gjøre å begynne med spørsmålet hvorfor akkurat dette stykket. Men da bør vi kanskje også kjenne kritikerens teatermessige verdinormer, hva en kritiker generelt anser som de avgjørende begrunnelser for å bruke tid, penger og krefter på å sette opp et stykke. Skal stykket ha en helt konkret etisk eller politisk aktualitet, skal det ha en uovertruffen dikterisk kvalitet, skal det ha en tidløs medmenneskelig tematikk, skal det kanskje ha alt dette og enda mere til for å forsvare sin plass på repertoaret?

For en tid tilbake kom jeg over noen flotte fotografier fra en av de første oppsetningene av Oskar Braatens «Den store barnedåpen». Denne komedien hadde urpremiere på Nationaltheatret høsten 1925; den ble på kort tid en stor snakkis og i løpet av samme høst ble den også satt opp i Trondheim, Bergen og Stavanger. Bildene jeg kom over var fra oppsetningen på Stavanger Teater. Jeg ble så pass nysgjerrig av å se disse bildene, at jeg syntes jeg måtte gjøre litt research og se hvordan Stavangerpressen den gangen mottok denne nye komedien, som var slik en umiddelbar suksess. Ut fra det jeg leste, så det ut til at de fleste anmelderne verdsatte Braatens engasjement og komedietekniske eleganse, kort sagt det som gjorde stykket til en klassiker. Men med tanke på hvor snill og ufarlig de fleste av oss synes Oskar Braaten er i dag, for det tror jeg iallfall ganske mange har oppfatningen av, er det nesten forbløffende å lese Høyre-avisen Stavangerens reaksjon på stykket, i november 1925:

«Karaktertegningen er i vesentlige trekk forløyet, og virkemidlene plumpe. Tredje akt er dessuten løs og tynn, og avslutningen forvirrende tilfeldig og dårlig gjort. Men det ble en god aften for teatret og en triumf for gatens replikker. Folk moret seg. Folk syntes det var morsomt å høre en kirketjener si dægeren snurre og omtale kirken og dens hellige handlinger som en høkerforretning, og folk syntes det var morsomt å se en lekpredikant være grisete. Braaten kjenner ikke folk vestenfor Akerselven. Han vet bare hvordan folk på Grünerløkka tror at andre folk er. Og han tror som de. Men han er full av rørelse over alle de unge piker som i tukt og ære føder barn utenfor ekteskap, og han er fullt klar over at verdens synd og uterlighet er først og fremst å skrive på deres kappe som han ikke kjenner. Og han vet hvorledes tingene sies på gaten og i portrommene. Han vet at en billig vittighet alltid har et publikum. Han vet også at det alltid er folk som synes det er friskt og morsomt at det sies frekke og plumpe ting om prest og kirke og alt hva der er helg over i livet.»

Om Riksteatrets oppsetning av «Barnedåpen» vel 50 år etter skriver Erik Pierstorff i januar 1976, med først et sitat av teatersjefens teppetale i programheftet: «Oskar Braaten leker med kjærligheten som en grunnleggende kraft i menneskelivet – som primitiv, frodig utfoldelse, varme, nærhet, glede, poesi, nødvendighet, engasjement. Sier Gudrun Waadeland. Oskar Braaten, Hamsun og Shakespeare. Dermed skaper hun problemer for den som skal si noe om «Den store barnedåpen» slik den i går hadde premiere på Drammen Teater i regi av Jon Heggedal. Skal den bedømmes på sine egne premisser eller på teatersjefens? Den fremstod som en enkel fjelebodskomedie hvis forbindelse med vår egen hverdag og den virkelighet vi lever i i dag, knapt lar seg ane lenger, men som bød det fullsatte hus noen timers underholdning som det åpenbart ønsket. At en fra Oslo tilreist person som ser med sympati på fru Waadelands høye mål for teatret, grep seg i å undres hvorfor dette ble spilt, blir da ikke lenger relevant. Er det dette folk land og strand rundt vil gå mann av huse for å se, så skal de da sannelig få det. Dæven døtte meg om jeg har lyst til å ødelegge gleden for noen!»

I 1925 er «Den store barnedåpen» et respektløst og opprørsk stykke og i 1976 et ufarlig og utdatert stykke; i og for seg ikke så oppsiktsvekkende med tanke på tidsspranget, og med tanke på Hamlets ord om at teatret skal holde et speil opp for samtiden. På en måte gjør jo teatret det både når et stykke virker brennaktuelt og når det virker utdatert, i begge tilfeller gir det jo faktisk en kommentar til tiden vi lever i. Men på 70-tallet, slik jeg leser Erik Pierstorff nå, får man jo inntrykk av at aktualiteten helst skal være veldig konkret og berøre dagens politiske og samfunnsmessige problemstillinger helt direkte. På 70-tallet var det jo omsider slutt på tiden da det var en sosial katastrofe å bli mor uten å være gift, men Pierstorff ser ikke ut til å oppfatte at Braatens komedie også omhandler generelle maktovergrep og fariseerholdninger innenfor religiøse miljøer – som dessverre fantes der i full blomst fremdeles. Og vel også i dag. Selvfølgelig – det *kan* ha hatt med selve forestillingen å gjøre, en tannløs oppsetning, muligens. Men jeg tviler på at det var tilfelle hver eneste gang Erik Pierstorff spurte hvorfor i all verden spiller man dette stykket.

Med tanke på hva som virkelig var regnet som rett og riktig og aktuell dramatik på 70- og 80-tallet, er det vanskelig å gå utenom italieneren Dario Fo, som med fundament i teatrets gamle gjøglertradisjoner tok tak i samtidens politiske og etiske problemstillinger. Dette ble morsomt teater som samtidig var utfordrende, og den kombinasjonen ble jo grepet begjærlig av teatre i hele Europa etter det første gjennombruddet i Italia. I Norge ble han introdusert allerede tidlig på 60-tallet, men det tok altså minst ti år, eller vel så det, før han ble toneangivende i det norske teaterrepertoaret. Jeg snoket litt i avisarkivet vårt på Nasjonalbiblioteket for å se hvordan kritikerne tok i mot ham i første omgang her i Norge. Den første Norges-premierer kom for så vidt med brask og bram, for det var enakteren «Tyven tyven», som faktisk var med på å innvie Amfiscenen på Nationaltheatret i august 1963; da altså i et sammensatt program med to andre enaktere. I denne debuten for Dario Fo i norsk teater, kan det synes som han ble oppfattet som en heller alminnelig farsesnekker. Cato Olden i Dagbladet skrev:

«En vill farse av gammelt italiensk merke. Skuespillerne spilte på harde livet og med et stemmebruk som ville ha fylt det store teatret til den innerste krok, minespillet var heller ikke dempet ned til det mindre format, mange ganger var det pinlig påtrengende.» Her får vi jo inntrykk av at anmelderen ikke helt synes Nationalteatrets skuespillere behersker verken italiensk farse eller intimsceneformatet i sin alminnelighet – ennå.

Paul Gjesdahl i Arbeiderbladet skriver: «- en ellevill spøk uten annen tendens enn lysten til å more – men en slik diktermening kan da også være god nok! Gangen i stykket er like overraskende som den er vilt usannsynlig, og personene er menneskelige marionetter. Det minst gode er slutten – her har nyskaperen Fo funnet et altfor gammelt og velbrukt poeng.» En forsiktig innrømmelse her; Gjesdahl ser ingen seriøs tendens bak komedien, men kaller like fullt Dario for nyskaper.

Odd-Stein Anderssen i Aftenposten skriver: «Med «Tyven tyven» av Dario Fo vil Amfiscenen bare lage leven. Det er en gammeldags salongkomedie, fiffet opp etter vår tids smak – like sørgelig å se på som et modernisert sveitserhus. Det eneste reelle poeng i farsen er at innbruddstyver kan være vel så skikkelige folk som de bestjålne – alt er relativt hos Fo.» Her må en vel si at kritikeren motsier seg selv en smule, i og med at han sier det er gammeldags teater, samtidig som han forsiktig påpeker en anarkistisk moral i skuespillet; noe som neppe var typisk for salongkomediene han refererer til.

Om lag et halvt år senere kom neste Dario Fo-premiere i norsk teater. Det var Riksteatret som presenterte en forestilling de kalte «Kjeltringar og naken mann», sammensatt av to Fo-enaktere; «Lik til salgs» og «Den nakne mannen og mannen i galla». Aftenpostens medarbeider i Molde, der premieren var, er forbeholden og skriver: «Hans skuespill skal ha gjort stor lykke i Italia, og hans form passer kanskje best for det italienske temperament, selv om den utpregede situasjonskomikk heller ikke er ukjent for oss. [...] ..neppe av de teaterforestillinger man kommer til å huske, men man skal være takknemlig for at Riksteatret også viser oss hva andre folk, i dette tilfelle italienerne, ler av.»

En mer ettertenksom holdning viser Sunnmørspostens anmelder, som skriver: «Dario Fo må på mange måter karakteriseres som en opprører mot opprøret. Dagens absurde teater holder han for narr ved å hente inspirasjon i den rene bløtkakekomikken, som han hever til et virkelig kunstnerisk plan. Og i stykket spiller mimikken og pantomimen en like stor rolle som den rene dialogen. Stykket må virkelig spilles.» Her ser vi kanskje enda tydeligere hvor preget en anmelder også er av sin egen samtid. På dette tidspunkt var jo det absurde teater etablert som den nyskapende bølgen i scenekunsten og i teaterlitteraturen, og det var da naturlig å sette all ny dramatik som kom for dagen i sammenligning og relieff til denne trenden. Og allerede i 1964 synes man altså at Dario Fo er nyskapende i kraft av at han IKKE er absurd.

Dario Fo-stykkene spilles fortsatt i norsk teater, om ikke i like dominerende grad som for 30 år siden. Etter å ha fått Nobel-prisen i litteratur er det kanskje litt synd å si det, men da er man ikke i like stor grad et enfant terrible. Men vi vil neppe finne noen teateranmeldelse i dag som hevder at Dario Fo er for italiensk for norske forhold – eller at han skriver gammelmodige salongkomedier.

Og ellers – når jeg nå først har nevnt det absurde teater, så er jo det også en sjanger som var utfordrende, ja, direkte provoserende for publikum for 50 og 60 år siden, men en sjanger hvis stykker nå er klassikere, om enn heller ikke i dag de største publikumsmagnetene. Vi tenker vel i dag først og fremst på Fjernsynsteatret, i svart-hvitt-alderen, som den vesentligste fortropp for denne teatersjangeren i Norge. Men egentlig var det Oslo Nye Teater, da det ennå het Det Nye Teater og var ledet av Axel Otto Normann, som lanserte disse stykkene, og disse dramatikerne aller først i Norge. Samuel Becketts «Mens vi venter på Godot» hadde Norgespremiere der i 1955, og to år etter ble Eugene Ionesco introdusert for norske teatergjengere med «Stolene», fortsatt på Det Nye Teater.

Om «Godot» skrev da Finn Bø i Aftenposten: «Det er ikke få ukvemsord livet i tidens løp har fått høre av desillusjonerte og til dels riktig ironiske poeter. [...] Nu ser det [...] ut til at dramatikerne rykker dem til unnsetning for endelig en gang å få has på det irriterende fenomenet som kalles livet. En misfornøyd herre ved navn Samuel Beckett forsøkte i går å ta livet av livet på Det Nye Teater. – [...] Med min beste vilje kan jeg ikke trekke annen slutning av dette skuespillet enn at livet er komplett meningsløst. Ja, ja, det er kanskje det, og hr. Beckett har så visst ikke bidratt til å gi det mening.» En helt annen opplevelse av stykket har åpenbart Paul Gjesdahl i Arbeiderbladet hatt. Han skriver: « [...] som det så ofte går ved møtet med ny diktning, den begynner med å irritere og slutter med å fengsle. En viss utålmodighet er ingen dårlig publikumsegenskap, men det hender at den som venter, får se saker og ting som er skjult for den som kjører med knallert gjennom kunsten. [...] Hvem er da denne Godot? Er det Gud eller døden eller er det den intense livsfølelsen – selve klarheten? Samuel Beckett ville ikke vært en elev av Strindberg og Kafka om han ga oss et greitt svar på dette spørsmålet. Meningen med stykket må snarere anes enn begripes. [...] Stykket er ikke noe for hvermann, men avgjort for alle dem som, hver på sin måte, ikke er holdt opp med å vente på Godot. De andre klarer seg lenge med sommeren i Tyrol.»

Om «Stolene» av Ionesco skrev Carl Fredrik Engelstad i Morgenbladet: «Her er vi rykket tidens «absurde» eksperiment-teater helt inn på livet. Dets kunstneriske kvaliteter kan ikke bestrides. Og selv om dets artistiske virkemidler kan virke overraskende og forvirrende på en tid som ellers er vant til en mer eller mindre tilnærmet realisme i dramatikken, er det neppe tvil om at denne teaterform – uansett dens videre skjebne – vil komme til å myke opp selve den dramatiske konsepsjon og tilføre teatret et såre nødvendig element av fantasi og frihet. Men samtidig forekommer det meg at tidens avant-garde-teater lider under en vesentlig mangel, som også forringer det som teater: mangelen på varme, på enkel medmenneskelighet og i virkeligheten mangelen på sjelelig konsistens. Og fordi dette teater med sitt aldri så raffinerte formsprog ikke formidler en eneste byggende impuls, vil det komme til å la publikum i bunn og grunn uberørt, uengasjert.» Skuespillerne får bare ros, men her merker vi altså fra anmelderens side en klar skepsis til det innholdsmessige, til tross for interesse og entusiasme for formen.

Ibsen. Brecht. Helge Krog, Wiers-Jenssen og Oskar Braaten. Dario Fo. Samuel Beckett. Eugene Ionesco. Jeg tror jeg nå, fra et norsk teaterhistorisk synspunkt, har fått gitt noen lysstreif over hvordan selve *dramatikken* er blitt mottatt fra kritikerhold, den litterære siden av teatervurderinger, uten at jeg har sagt så mye om kritikernes holdninger til utviklinger og endringer mht regi- og scenografikultur. På teatervitenskap ble vi grundig innprentet at teater er *ikke* litteratur. Skriv om forestillingen skapt av scenekunstneren, ikke om skuespillet skrevet av forfatteren. Det som vel er klart for alle, er at filmen og fjernsynet har gitt den dramatiske uttrykksformen en realismefaktor som teateret ikke kan konkurrere med. Min teori er iallfall at det er hovedgrunnen til at en i dag helst ikke vil spille Ibsen, Strindberg og Tsjekhov med ørelappstoler, kniplingsduker, porselensservise og tapetserte vegger og dører. Man er redd for at det skal se ut som dårlig etterligning av film. Rett og slett. Og så vidt jeg kan se, er ikke dette noe som en gang tas særlig opp til diskusjon i dagens teateranmeldelser. De eksperimenterende og nyskapende teaterformene må sies fortsatt å befinne seg utenfor de mest etablerte teaterinstitusjonene, men i den typen forestillinger kan en iallfall trygt si at steget tas fullt ut, her er det overhode ikke noe forsøk på å konkurrere med filmer og TV-serier, fordi uttrykket som regel er nonfigurativt og uten fundament i tradisjonell episk handling og tradisjonelle rollekarakterer. Men enten teateret nå er tradisjonelt eller nyskapende vil det iallfall alltid ha 1 ting som filmen og fjernsynet aldri kan få, nemlig sjansen til å kommunisere direkte og øyeblikkelig med et publikum. Og paradoksalt nok skal jeg nå avslutte med å motsi meg selv, nemlig ved å vise et lite eksklusivt filmklipp som eksempel på teater som kommuniserer, på en tidløs måte, etter min mening.