

Henrik Wergeland – en forsømt dramatiker av Svein Gundersen

En dramatiker som ikke slapp til

I kjølvannet av Ibsen-jubileet, og ved inngangen til feiringen av 200 årsjubileet for Henrik Wergelands fødsel, kan det være av interesse å trekke fram Wergeland som dramatiker, og se på mulige årsaker til at denne siden av hans forfatterskap er ukjent for et norsk teaterpublikum.

Tar vi en rask oppsummering av Wergelands dramatiske arbeider, teller vi ikke mindre enn 27 verk - dramaer, syngespill og farser. Dessuten skrev han syv større dramatiske dikt og diktsykluser, foruten *Skabelsen*, *Mennesket* og *Mesias/Mennesket*. Her har jeg ikke regnet med de seks såkalte ungdomskomediene. Det er en omfattende produksjon. Professor Edvard Beyer skriver:

I sine sørgespill hadde han – med Shakespeare som læremester – gjort storstilte forsøk på å skape en norsk tragediedikting; i farsene hadde han – som Aristofanes – blandet satire og poesi, alvor og kåte løyer. Til sammen utgjør de en stor del av hans diktning, og av norsk dramatik før Ibsen. (Beyer 1975:165)

Wergeland opplevde bare å få to av stykkene sine satt opp på Christiania Theater, *Campbellerne* i 1838 og *Venetianerne* i 1841. Mens *Campbellerne* ved andre forestilling ble forsøkt pepet ut av ”Intelligenspartiet” eller ”danomanene” (Welhaven, Schweigaard & Co), i det som senere er blitt kalt Campbellerslaget, ble *Venetianerne* hilst med ”umåtelig applaus”.

Utenom disse profesjonelle oppsetningene spilte Studentersamfunnet farsene *Norge i 1830 og 1836* som 17.mai-forestilling i 1836, *Stockholmsfareren* i 1837, og Julius Olsens teatertrupp satte opp *Kringla* i Christiansand rundt 1840 (Lyche 1991:58). Med denne manglende responsen kan man undre seg over at Wergeland likevel har en så stor dramatisk produksjon å vise til. Selv siste måneden han levde, skrev Wergeland dramatik: syngespillet *Fjeldstuen*. Slutten ble ferdigskrevet ut fra hans anvisninger etter hans død, og fikk sin uroppførelse på Ole Bulls teater i Bergen i 1850.

Hvorfor satte Wergeland så mye inn på å være dramatiker når hans dramatiske produksjon i så liten grad skaffet ham anseelse i samtiden, og tiden som gikk med til å søke kontakt med teaterdireksjoner både i Norge og Danmark, stort sett var bortkastet?

Bakgrunn

Gode Fader, vil du unde mig at komme paa Comedie, thi jeg har ikke været der meere end een Gang og den Gang fik jeg ikke seet meere end den første Acht med Liniedans og lidt i de andre Achter og det meste af den sidste, saa at jeg ikke fik seet alle de Konster Dhr. Paran og Winther gjorde, og mere har jeg ikke at skrive dig til. (Wergeland V.1:1)

Dette lille brevet fra våren 1816, stilet til Nicolai Wergeland fra hans knapt 8 år gamle sønn Henrik, er kanskje mer en kuriositet enn tegn på teaterinteresse i og for seg, men ser vi på Henrik Wergelands familiebakgrunn, kan vi slå fast at teatrets mange forskjellige genrer var noe han tidlig var fortrolig med, og næret stor kjærlighet til.

Henrik Arnold Thaulow (1722-1799), bestefaren som Henrik Wergeland var oppkalt etter, var en av initiativtakerne til opprettelsen av "Det Dramatiske Selskab" i Christiansand i 1787, og teatret leide lokaler i Thaulows hus helt til huset ble solgt etter hans død i 1799. Både han selv, hans 24 år yngre skotsættede kone Jacobine Chrystie og deres 13 barn var bærende krefter i teatervirksomheten som utfoldet seg her. Det thaulowske hjem sto dessuten åpent for offentlige forestillinger og konserter av tilreisende scenekunstnere og gjøglertrupper (Hagemann 1976:14).

Henrik Arnold Thaulow ble utnevnt til by- og rådstuskriver i Kristiansand i midten av 1760-årene. Det var en bereist og velutdannet mann med internasjonal erfaring som ledet an i teaterutviklingen i Kristiansand. Impulser fra Europa kan også spores i den, etter datidens normer, frie oppdragelsen som Thaulows barn fikk "...slektninger som kom på besøk, var simpelthen litt redd guttene, og døtrene fikk lov å ha guttebesøk på sine værelser – noe som ble lagt merke til" (Heiberg 1972:17). Det het seg at han hadde fattet "den daarlige Beslutning at opdrage sine Børn som frie Væsener, uden tvang, fordi deres Forstand derved bedre kunde udvikles" (Hagemann 1976:17).

Alette Dorothea, Henrik Wergelands mor, var bare 19 år da faren døde. Men Thaulowfamiliens medlemmer fortsatte å sette sitt preg på det kulturelle og sosiale livet i Kristiansand. Alette ble regnet for en av byens skjønnheter, og et godt parti for den

nyutdannede adjunkt og theolog Nicolai Wergeland, som ”hadde kjempet seg frem fra fattige, til dels vanærende kår” (Hagemann 1976:15). De to giftet seg i 1807 og bosatte seg i Kristiansand, samme året ble det nye teatret i byen påbegynt – og Nicolai Wergeland satt i direksjonen for byens teater. Det første barnet deres ble født den 17. juni 1808, en gutt som ble oppkalt etter sin bestefar: Henrik Arnold Thaulow Wergeland.

Også under nødsårene med krig mot England og blokkaden av kysten, var det en forholdsvis utstrakt selskaperlig og kulturell aktivitet i Kristiansand. Byen ble senter for kapertrafikken, det dansk-norske mottrekket til den engelske blokkaden, og greide seg derfor bedre enn andre kystbyer. Den fortsatte som vital sjøfartsby, med gode kontakter til kontinentet, og især til Danmark. På websiden til Det Dramatiske Selskap i Kristiansand, kan vi lese av spilleplanen at bl.a stykker av Holberg og Wessel, syngespill, historiske spill, komedier og farser var på repertoiret i Henriks barndomsår.

I denne byen nøt ekteparet Wergeland stor anseelse. Det ser vi et tydelig tegn på da byens borgerskap valgte Nicolai som sin første utsending til Riksforsamlingen på Eidsvold, en begivenhet som kom til å bli et vendepunkt for familien. Nicolai ble begeistret for Eidsvold, og i 1816 tok imot et embede som sogneprest der. Året etter flyttet familien fra Kristiansand og det levende bymiljøet de hadde vært en del av.

Det var en ”ung dikter” som dro med sine foreldre fra sørlandsbyen. Henrik hadde fått sin start i den byen i Norge som lå nærmest kontinentet, og som var minst isolert fra rådende europeiske impulser. Miljøet i byen ga ham hans første opplevelser av scenekunsten, og det er kanskje hit vi skal gå for å finne forklaringen på hans livslange kjærlighet til teatret. ”Prof.Aubert erindrede levende at Henrik Wergeland som otteaarig Gut kom med Forældrene fra Christiansand for at drage til Eidsvold; han havde en Hoben Manuskripter til originale arbeider med sig” (Amundsen 1956:425).

Tiden i Kristiansand hadde for alltid satt sitt preg på familien. Alettes teaterinteresse manifisterte seg på flere måter. Etter sigende oppkalte hun datteren Camilla etter hovedpersonen i et teaterstykke hun som ung hadde hatt stor suksess i, og hun var engasjert i skuespillene barna, med Henrik som primus motor, satte opp på prestegården (Kabell 1957:12). Camilla sier at moren var ”hensat til Eidsvolds dybe Naturensomhed”, og teaterarbeidet med barna må ha vært en kjærkommen avveksling.

Camillas eget ønske om å bli skuespillerinne antyder også noe om morens draging mot teatret (Skjønberg 1976:23).

Alette og Nicolai var i likhet med Thaulow påvirket av opplysningstiden. Barna i Wergelandfamilien nøy utstrakt frihet. På Eidsvold tumlet de seg i den frodige naturen, deltok i almuens liv og røre, og ble kjent med folk fra alle samfunnslag, samtidig som de fikk skolegang. Den kunstneriske utfoldelsen måtte de nå stå for selv. Henrik kappskrev med faren og Camilla på veggene i lysthuset, og flere av de ”syngestykker” og lystspill han skrev i holbergsk stil, ble til og fikk sin oppførelse på prestegården. Han bruker den klassiske komediens forviklinger, og som i *commedia dell’arte*-tradisjonen er personene tegnet i svart-hvitt: de er typer, ikke nyanserte personer. Humorens niddstang reises over helten eller heltinnens motstandere, de narraktige sidene deres blir latterliggjort, og vi ler over forfengelighet og dumhet.

Disse tidlige komediene viser at Wergelandbarna fikk solid utdanning og innblikk i europeisk historie og tradisjon. Holbergs innflytelse er iøynefallende i et stykke som *De heldige og uheldige Friere*, at Henrik har lest Don Quichote røpes i et stykke som *Øllegaard frøken*, mens han benytter motiv fra Portugals historie i vaudevillen *Deus ex Machina eller Væk I usle Comedianter! Væk!*, og gjør bruk av europeiske vandrehistorier i et stykke som *Moses i Tønden*.

Hva tiden på Eidsvold har betydd for Henrik Wergeland, er godt dokumentert, både av ham selv i eksempelvis *Hassel-Nødder*, og i flere biografier og artikler, som Nettums *Wergeland på hjemlige trakter*. Hva impulsene fra Kristiansand har hatt å si, er kanskje mindre påaktet, også fordi Henrik var yngre da familien bodde der, og ikke har skrevet mye om denne tiden. Ut fra det vi vet om datidens Kristiansand, tror jeg vi kan hevde at teater- og kunstmiljøet i byen har gitt uvurderlige impulser, og at vi med stor sannsynlighet kan hevde at Wergelands første barndomsmiljø så og si ledet ham til teatret.

Som 11-åring ble Henrik sendt fra Eidsvold til Kathedralskolen i hovedstaden, og som 21-åring tok han embedseksamen i teologi. Han vendte jevnlig tilbake til hjembygda, og i feriene var oppførelser av Henriks syngespill og komedier en yndet beskjeftigelse for familien. Parallelt med utdanning og studier arbeidet han med sin litterære produksjon,

og gjennom hele livet fortsetter han studiene, han leser medisin, botanikk, setter seg inn i historie, jus og regionspraksis, fordyper seg i litteratur.

Beyer gir i Norges litteraturhistorie en oversikt over hva som fantes oversatt til norsk fra verdenslitteraturen på denne tiden, og vi må regne med at Wergeland har vært vel bevandret i litteraturen som forelå (Beyer:16-23). I tillegg leste han godt latin, tysk og fransk, etterhvert også engelsk. Wergeland nevner Bibelen, Homer, Oehlenschläger, Tegnér, Klopstock, Ewald – og ikke minst, Shakespeare.

”Så kom Shakespeare inn i hans liv, og da var han solgt: alt annet ble matt og middelmådig. Shakespeare ble den eneste lesning gjennom lang tid – særlig Julius Cæsar, Macbeth og Romeo og Julie, og lyrikken, ikke minst.” (Ustvedt: dagbladet.no) Nettum forteller at Wergeland har kunnet lese Shakespeare i oversettelse fra barnsben av. ”Men det var først da han kom over Foersoms gjendiktning (1825) at Shakespearefeberen grep ham; julen 1827 skriver han til Elise Wolff: ”Intet tilfredsstillende mig siden jeg læste og atter læste Shakespeare.” (Nettum:88)

Et norsk teater

Hva Wergeland ser av teater i hovedstaden, må vi tildels gjette oss til. Da han kom til byen, hadde hovedstaden ikke et offentlig teater. Ideene fra de dramatiske selskapene rådte grunnen, overklassen spilte teater for seg selv i egnede lokaler. Dette var en stund svært populært. Repertoiret spente vidt, fra fransk klassisisme til komedier av Holberg, stykker av Brun og Wessel, og etterhvert europeisk romantikk som Lessing og Schiller (Lyche 1991:32). Godt likt var også forestillinger med nasjonal tematikk, eventyrspill, syngespill, eller folkelige commedia dell’ arte-inspirerte forestillinger. På popularitetstoppen tronet komedien. Vi vet ikke i hvilken grad Wergeland hadde tilgang til de private scenene, men han visste hva som foregikk, og engasjerte seg i diskusjonene rundt oppsettingene. Han fulgte ivrig med i tiden, og teatret var alltid en viktig referanseramme for ham.

Utover 1800-tallet gikk det nedover med de dramatiske selskapene. Danske teatertrupper tok over, og leide seg inn på scenene de dramatiske selskapene hadde disponert (Lyche 1991:50). I 1827 startet Strömberg det første faste offentlige teatret i

Norge, i nybygde lokaler i det som senere ble Teatergaten 1. Også her var nasjonal og historisk tematikk på plakaten, og da som nå var syngespillene etterspurte (Lyche 1991:97). Vi vet at Wergeland besøkte teatret ofte, han var bl.a. engasjert tilstede under den berømte ”pipekonserten” 4. november 1827, da Strömberg ble beskyldt for å hylle unionen med Sverige. Nationaltheatrets JubileumsWeb forteller at Henrik Wergeland var blant de ivrigste uromakerne (Næss: nb.no). Ifølge Wergeland selv, deltok han ikke i pipekonserten. ”Derimod var han blandt dem, der yttrede Bifald ved Klap og Hurra-raab, da de festlige Skaaler fra Scenen bleve udbragte” (Wergeland VI.2:1).

Wergeland brant for å utvikle et norsk teater, og engasjerte seg i debatten som oppsto rundt språk og tradisjon. ”Næsten hvergang Hovedstadens danske Theater stikker Trompeten frem i Morgenbladet, faae vi høre, at vor Literatur ikke tilbyder dem Stykker at spille, saa at Publicum maa holde det tilgode, om det kun opvartes med alskens fremmed, især danske, eller af dets eget Personale oversat Theatergoods.” (Wergeland III.1:296)

Nei, folkets eget språk skulle klinge fra scenen. Tonen i debatten var frisk. Welhaven sto på ”danomanenes” side i kampen, og formulerte et motsatt syn, blant annet i diktet "Theatret":

Men naar man tappert i Avisen prater
om norsk dramatisk Kunst og Nationaltheater,
man glemmer at den hele norske Kunst,
er kun en Bjældeklang, en luftig Dunst,
saalænge der - Gud naade os! - i Staten,
ei findes Spor af Anstalt, Institut,
hvori man danne kan en duelig Rekrut
til Nytte for dramatiske Etaten; (*Morgenbladet* 13. januar 1832)

Strömbergs teater gikk konkurs etter bare vel ett år, og lokalene ble leid ut til teaterinteresserte fra det dramatiske selskap, som nå startet Christiania offentlige Theater. Bygningen brant i 1935, og ble bygget opp igjen. Til åpningen av det nye teatret ble det utlyst manuskonkurransen, og 4. oktober 1837 ble Andreas Munchs skuespill *Kong Sverres Ungdom* oppført. Skuespillerne som ble engasjert var danske, det fantes fremdeles ikke profesjonelle norske skuespillere.

Også Wergeland deltok i manuskonkurransen, med stykket *Campbellerne eller den hjemkomne Søn*. Stykket viser de skotske campbellernes kamp mot engelskmennene,

og har klare paralleller til den hjemlige kulturstriden. Det vant andreprisen, og fikk premiere på teatret 24. januar 1838. Ved andre gangs oppførelse møtte Wergelands motstandere tallrike opp, og den pågående teaterdebatten ble flyttet inn i teatersalen på en meget håndfast måte – pipekonserten utviklet seg til et regelrett bikkjeslagsmål da Wergelands tilhengere og "de danomane" gjøv løs på hverandre. "Campbellerslaget" var et faktum, og skandalen ga ekko lenge etter. Det ble utgitt et særskrift om begivenheten: *Tro og detailleret Fremstilling af Det berømte Theaterslag i Christiania den 28. januar 1838*, der hendelsene blir nøye dokumentert (Lyche 1991:102).

Wergeland fikk ikke gjennomslag for sine ideer, Christiania offentlige Theater fortsatte i realiteten som et rent dansk teater (Lyche 1991:99). Som vi vet, slapp han heller ikke til som dramatiker. Dansk konservativ romantikk var i vinden, Heiberg og Oehlenschläger ble trendsettere med sine vaudeviller og nasjonale historiske spill. Wergeland var ikke begeisret for vaudevillene til Heiberg, og han fant Oehlenschlägers skuespill konstruerte. Han vender seg til andre kilder, først og fremst Shakespeare.

Dramatikerens vilkår

Wergelands ønske om å skrive for teatret hadde nok også en praktisk begrunnelse. Da han ga ut sine første bøker, hadde vi ikke noe egentlig forlag i Norge. De få titlene som hadde kommet ut, var trykket i Danmark. Blokkaden i 1807 avskar for en tid forbindelsen dit. De fire små trykkeriene som da fantes i Norge hadde begrenset kapasitet, men nå begynte de så smått å utgi bøker. En utgivelse var forbundet med økonomisk risiko, så forfatteren måtte garantere for trykkingen gjennom subscriptionsjoner, eller skaffe midler på annen måte – en ordning som kunne føre til at boken ikke nådde ut til andre enn forfatterens venner og meningsfeller. Teatret kunne derimot bety en direkte vei til publikum, som for en stor del besto av innflytelsesrike personer fra borgerskap og embedsstand. Teaterscenen kunne dermed bli et viktig talerør for forfatteren.

Var man heldig, kunne en teateroppsetting også kaste noe av seg. Oppførelsen av *Campbellerne* i 1838 satte f.eks Wergeland i stand til å skaffe seg et lite hus i Gamlebyen under Ekebergåsen. Det er klart at den økonomiske siden også har spilt en rolle, selv om

man ikke skal legge for mye i det. Ni dager før han dør skriver han i et brev til Nicoline Thaulow:

Jeg har, mest for at skaffe hende en Indtægt, skrevet et nationalt Syngestykke ”Amerikafarerne” og sendt Kladden til Theaterdirektionen. Ak, maatte det blive antaget! Det er en betydelig Affære for min Efterleverske. I dette Haab henligger jeg under mine Piinsler (Wergeland V.1:427).

For ettertiden har det vært lett å trekke den slutning at når Wergelands stykker ikke fikk oppmerksomhet i samtiden, kom det av at de var for dårlige, eller ikke egnet seg for scenen. Den danske Wergelandforskeren Kabell diskuterer dette problemet flere steder: ”Maalt i forhold til, hvad der ellers stod til raadighed af norsk dramatik, og hvad man faktisk spillede paa teateret, bliver skuespillet ikke saa ringe enda.” (Kabell 1957:73). Selv om Kabell betrakter mange av Wergelands stykker som svake, med ”uoverskuelig” komposisjon og handling, sier han rett ut at det antakelig var opptøyene rundt oppsettingen av Campbellerne som fikk teaterdireksjonen til å vegre seg (Kabell 1957:77).

Kristiania var etter nåtidige forhold et lite samfunn. Byen hadde etter byutvidelsen i 1835 godt under 20 000 innbyggere, hvorav ca 2 % tilhørte embedsstand eller høyere borgerskap. I denne småbyen ble Wergeland meget tydelig, som den opprøreren og gründeren han var. Og vi må tilføye: meget ensom, privat, som i sitt arbeid. Han sto for forandring og nytenking på viktige områder for den nye nasjonen: folkeopplysning, bedre kår for arbeiderklassen, omlegging av fattigomsorg, skole og fengselsvesen, offentlige bibliotek. Sakene han tok opp, måten han gjorde det på, og hans heftige temperament, skaffet ham etterhvert innflytelsesrike fiender i kultureliten, blant embedsstand og borgerskap.

Kampen sto om diktekunsten, om norsk skriftspråk og norsk teater. En ung nasjon skulle rette ryggen etter flere hundre års kulturell umyndiggjøring. Datidens scenespråk var dansk, Wergeland kjempet for det norske språket, både skriftlig og muntlig. Skulle samtiden akseptere ham som dramatiker, måtte de samtidig akseptere fornorskningslinjen han sto for. I tillegg kom den upolerte måten han skrev på. Wergelands ”rå” diktning kjempet mot klassisk form (jfr striden med Welhaven), et engasjement som ofte ble møtt med dannet tilbaketrukkethet: ”begeistret så omtrent jeg sto!” At han har følt den manglende responsen tung å bære, vitner følgende utsagn om: ”... med al min uskrømte Nationalfølelse, (vilde jeg) dog hellere være en anden hvilkensomhelst større Literatur anhörig end den norske” (Wergeland V.1:298).

Da norsk, så sent som i 1860-årene, ble akseptert som scenespråk på teatrene, var man kommet over i realismen og naturalismen som stilepoke, og hadde liten sans for romantikkens fabulerende og billedrike scenespråk. Wergelands fantasifulle dramaer og farsene, hvor ”alt var mulig”, ble liggende. Han har derfor ikke påvirket utviklingen av norsk teater i synderlig grad, selv om Lyche hevder at ”Campbellerslaget”, det største teaterslaget i Norge, innledet konflikten mellom nasjonal selvhevdelse og en mer dansk orientering ”som kom til å prege teatret i hele århundret” (Lyche 1991:66).

Teatrets muser

Dramatikken er den minst kjente delen av Wergelands produksjon, men det er en spennende del av forfatterskapet. Han beveger seg innen mange genrer.

Kunnskapsmengden og det alltid våkne engasjementet speiler seg i verkene, noe Kabell understreker:

Medens ungdommens komedier, vaudeviller og dramaer ligesom voksede ud af hinanden i takt med Wergelands liv og læsning, saa benytter Wergeland nu adskillige dramatiske genrer, der ikke har ret meget med hinanden at gøre: den satiriske farce, det brogede drama, det historiske interieur, syngespillet m.m. Han benytter dem i hurtig og overraskende afveksling, eftersom han har brug for det ene eller andet til at forløse sit personlige nag, sine skiftende ideer eller sine litterære fiktioner. (Kabell 1957:31)

I farsen *Om smag og behag man ikke disputere* gjør Wergeland rede for sitt teatersyn, og gjennom Harlekins store ”teatermonolog” henviser han til dramatikere som har inspirert ham. Foruten antikkens diktere og Shakespeare, nevner han Calderon, Lopez, Corneille, Molière, Schiller, Holberg, Byron (en fjær faller til Oehlenschläger). I det hele tatt: Wergeland benytter seg av sine store kunnskaper, vi ser at han har lest orientalske myter, han henter skikkelser og motiv fra forskjellige religioner, fra eventyr og fabler, bruker historiske, litterære og samtidige kilder – han er i sannhet romantiker, og han er kreativ, han kombinerer og overrasker. Videre kan vi spore påvirkning fra franske komedier og *commedia dell'arte*-tradisjon, mens pseudonymet Sifadda er hentet fra den keltiske Ossiansyklusen, og prologen til *Lyv ikke!* er i slekt med italiensk komedie. Der klassifiseres prologen nærmest som en egen genre, hvor forfatteren kan

legge inn deklarasjoner om teatret, om forholdet til publikum, og gjerne en sammenfatning av ideene i verket, og blir på den måten et programskrift for forfatteren.

I en lengre artikkel i *Læsebog for Den norske Ungdom* gjennomgår Wergeland sin forståelse av de dramatiske genrene. ”Frihed og Nødvendighed befinder sig i Strid med hinanden i Dramaet”, sier han og understreker:

... hverken reen fuldkommen eller reen ufuldkommen, absolut gode og absolut slette Charakterer hører hjemme eller due i Sørgespillet eller i noget andet dramatisk Digt.

(...)

Dramaet skal (nemlig) ikke blot fremstille det Synlige ved Handlingen, men ogsaa det Usynlige, de Bevæggrunde, Følelser, Hensigter og Lidenskaber, som fremkalde den og dette er Opgaven for Dialogen. Enhver Følelse, enhver Lidenskab har sit eget Sprog, og det er forskjelligt efter Kjønn, Alder og Stand. Samtalen er naturlig for Menneskene og i Dramaet; men Enetalen (Monologen) kun ved enkelte Leiligheder, hvor en Lidenskab har naaet sin Høide. (Wergeland IV.5: 401-02)

I nevnte teatermonolog fra *Om Smag og Behag man ikke disputere* forteller Harlekin en fabel om det greske teatrets muser, tragediens Melpomene og komediens Thalia. De to musene er begge forelsket i den skøyeraktige bondegutten Momus (gresk gud for latter og spott) – og han får også dem til å le ”hvor lo de!”. Momus innretter seg i Aristofanes hjernehimmel, men den har ikke plass til flere, og for å være nær ham, finner Melpomene rom hos Aischylos og Sofokles. Folket tror de ser dikternes ærverdige hvite hår, men det er egentlig Melpomenes egne blanke vinger. (Wergeland har tatt seg dikterisk frihet for å tydeliggjøre sitt ærend. Aiskhylos døde 6 år før Aristofanes ble født, mens Sofokles og Aristofanes en stund virker side om side.)

Ned gjennom historien jakter disse tre på hverandre, og alltid i kamp mot lettvint underholdning. Noen ganger finner Thalia og Momus sammen, som hos Molière eller Holberg, mens Melpomene ofte er alene, hun kan glitre fra en Schillers eller Corneilles hjernehimmel. Bare sjelden forenes Melpomene og Momus:

endelig sin Momus
og Rum til sig fandt Melpomene
i Calderons, den Spaniers, Hjernehvælv.
Saa lykkelig de leved, at de skjød
en Straalregn over dette mørke Land
at Lopez's Thalia nær blev tragisk.

Kun engang til (men da forbaustes Verden)
forentes Melpomene med sin Momus:
i *Shakespeares* Hjernehimmel
(Wergeland II.3:29)

Fortellingen om teatrets musen og deres forhold til Momus, og ikke minst beskrivelsen av skøyergutten Momus, gir oss en forståelse av Wergelands dramatik, særlig av farsene – og selvfølgelig en link til hans inspirasjonskilder. I farsene kan vi se at hans sans for det tragiske, parallelt med hangen til det komiske, minner om Molière, mens de storslåtte dramatiske verkene mest av alt har Shakespeare som forbilde.

Farser

Wergelands farser bryter med den klassiske komedien. Han skriver satire, en form vår tid er godt kjent med. Farsene har likevel mange fellestrekk med komedien, slik farsen heller ikke var fremmed for Molière eller Holberg. I sin artikkel om Wergelands farser, prøver Rolf Nettum å definere forskjellen: den klassiske komedien er styrt av en overordnet fornuft, den klassiske farsen av en overordnet fantasi (Nettum 1992:68). Utsagnet understrekes av de forskjellige undertitlene Wergeland gir farsene sine: ”Et Som-det-behager-eder”, ”Et Fastelavensris”, ”Fugle- og Blomsterstykke”, ”Nissespill”.

Wergeland skriver farsene under pseudonymet Siful Sifadda – et dekknavn han også brukte i avispolemikker. Det første større arbeidet han fikk utgitt, under psevdonym, var farsen *Ah!* i 1827 – samme år som Strömberg startet det første faste offentlige teatret i Norge. Han kaller Siful ”sin uregjerlige halvbror”, og betegner ham som den satiriske siden av seg selv, i slekt med Aristofanes (jfr Momus).

Der har boet to himmelvidt forskjellige, omendskjønt beslektede genier i denne skalle: Jeg, Henrik Arnold Wergeland, og min halvbroder Siful Sifadda, som også havde sine organer. Enhver som læser begges skrifter, maa strax erkjende denne dobbelthed. Det er ikke en linie af den første, som ikke er elegisk, alvorlig; ikke en av den sidste, uten den er spøgende, satirisk, koboldagtig. Jeg befattede mig derfor ikke egentlig selv saa meget med kampene; thi jeg lod min halvbroder drage ud; og han oppførte sig altid tappert; men da jeg døde, forbød jeg ham at gjøre mig følge, før han havde udgivet sine mange farcer i et bind med træsnit, men med sløifning af det værste personlige. Men endnu har jeg ikke seet til ham, saa han maa drive om her endnu (Wergeland IV.7:388).

Denne uregjerlige halvbroren tar for seg sak etter sak med motiv fra aktuell problematikk i samtiden, slik farsen ofte gjør. Farsene ”spenner fra satire over allmennmenneskelige laster eller sosiale konvensjoner og polemiske angrep på politiske og estetiske motstandere til rent private forsvarsinnlegg” (Nettum 1992:55). Wergeland kommer med tildels harske og barske angrep på sine motstandere, av og til med lett omskrevne navn, eller rett og slett med navns nevning – ikke ulikt vår tids komikere. I *Phantasmer* (1829) trommer ”von Platen” (det folkelige navnet på den upopulære svenske stattholderen) ustoppelig, mens generalen, baron ”Uedel Skarnsberg” (Wedel-Jarlsberg), herser oppe på festningen, kledd i skrikende gul gallauniform med fjærdusk. I *Papegøjen* (1835) er det den plaprende papegøyeliknende bokhandler Dahl som får gjennomgå. Mange har funnet dette trekket ved farsene støtende, ja nærmest injurierende.

De utspelas i norsk miljö, och det realistiska är ofta blandat med saga. De var på sin tid speglingar av kulturkampen, Wergelands svar på motståndarnas angrep på hans verk och person. Men de är lika aktuella idag som på 1800-talet. Vanliga teman är förljugenhet, avundssjuka, småsinnet, mindrevärdighetens förakt för det egna och beundran för alt utländsk (Willén 1988:15).

I realiteten viser det at Wergeland bruker farsegenren for alt den er verd. Her florerer karikert spille- og fortellerstil, ekstreme gags, handlinger som ikke er bundet av skikk og bruk, og en besk politisk undertone. Dette hører til farsens kjennetegn. Farsen vrir og vender på ting, snur opp-ned på verden, og følger sin egen logikk i en galskapens struktur som kanskje kan krenke våre vedtatte normer. Det er en form som ikke har medfølelse med sine hovedpersoner – og jo lenger ut man tar det, desto bedre fungerer satiren. Teatermannen Jæger konkluderer i sin litteraturhistorie med at det kanskje er en ”lite tekkelig” måte å komme sine motstanderne til livs på, men at dette aspektet har liten eller ingen interesse for nåtidens lesere (Jæger 1896:190). For ettertiden fungerer stykkets personer uansett som oppdiktete rollefigurer.

Wergeland selv skiller mellom spott og satire, og satiren har oppgaven å piske last med smil. Likevel har han det ikke bare lett med farseformen. Han kaller Harlequin i farsen *Om Smag og Behag man ikke disputere* en ulykkelig Satyr, og videre sier han ”ei Satire skabtes, om ei Satyr selv havde Snev af hverens Last, han skildrer” (Wergeland II.3:4). Men farsene er også fantasifulle og eksperimentelle, med innslag av drømmesyner og lyrikk. De er løsslupne, men kan være dypt alvorlige: I *Irreparabile tempus* (”uerstattelige tid”) fra 1828 går Wergeland til angrep på datidens

oppdragelsessystem, som ikke lærer den oppvoksende slekt annet enn å leve opp til det ”Moster Mote” forlanger. Når ”Faster Tid” så dukker opp, overfalles de av angst; de oppdager at de er blitt gamle før de har begynt å leve. *De sidste Kloge paa Terranova* (”den nye jorden”) fra 1835 har hungersnøden i Norge på 1830-tallet som klangrunn. Stykket er preget av undergangsstemning, men samtidig ironiserer Wergeland over markedsøkonomien og den umenneskelige kapitalistiske handelsmoralen.

Litteraturkritikeren Nærup anså i sin tid at bare to av Wergelands farser hadde livets rett: *Papegøjen* og *Den Konstitusjonelle*. Nåtidsforskere har et annet syn, og vektlegger betydningen av andre verk. Professor Aslaug Groven Michaelsen har levert en grundig og interessant undersøkelse av Wergelands farser, hvor hun grupperer dem etter tematikk. Michaelsen bruker begrepet farsemoralitet, og viser at Wergelands farser er inspirert av middelalderens moraliteter. Hun trekker naturlig nok frem *Irreparabile tempus* som et eksempel på dette. *De sidste Kloge* omtales som et tidlig eksempel på et science fiction-orientert verk i norsk litteratur, og scener i *Vinægers Fjeldeventyr* har likhetstrekk med Dovregubbens hall i Peer Gynt. Også Nettum hever farsene over den øyeblikkets kamp de er blitt til i: Wergelands farser er hva de er, en egen genre, de er noe mer enn tidsbestemte fenomener. De ”er et av de mest originale innslagene i vår eldre dramatikk. Farsene likner bare seg selv, og de foregår i et fantasiens ubegrensede rom der alt er mulig” (Nettum 1992:87).

Sørgespill

Alt i 1828, da Wergeland arbeidet med å samle abonnenter til utgivelsen av *Luurblæsersken, et fædrelandsk Sørgespill af Henr. Wergeland* (”Sinclars Skjebne skal deri opvækkende fremstilles”) skriver han til vennen Engelbregt Hald at han nå vil bryte seg den bane, han tror seg skikket til, ”nemlig den tragiske” (Wergeland V.1:55). Flere har ment at Wergeland ønsket å skrive et norsk frihetsdrama, som Schiller hadde gjort i Wilhelm Tell.

Ifølge Beyer finner vi allerede i dette dramaet påvikning fra Shakespeare. ”...intrigen er hans egen, mens den dramatiske form, versemålet, billedstilen og menneskeskildringen langt på vei etterligner Shakespeare” (Beyer 1975:87). Nå skriver han

ikke under pseudonym, men bruker eget navn. Dette er ”ham selv”. I de store dramaene diskuterer han verdivalg, menneskesyn, kvinne- og klassekamp, tematikk som er aktuell til alle tider.

I *Sørgespillet* see vi Menneskets Frihed i Villen og Handlen i en Kamp mod Verdensstyrelsens Nødvendighed (Skjebnen), hvori det før opgiver Tilværelsen end denne sin sjelelige Frihed. (Wergeland IV.5:403)

Wergelands empati for de svake i samfunnet, og kampen for menneskets frigjøring gjennomsyrrer de fleste av verkene hans. De store dramaene, som *Sinclairs død* (1828) *Den indiske Cholera* (1835), *Barnemordersken* (1835) og *Hytten* (1836) har nettopp opprør mot undertrykkerne som viktigste motivkrets.

I de dramer som hör til tragedi- eller melodramgenren, växlar miljöerna väldigt. Wergeland har hela världen som ”tumleplats” när han behandlar teman som frihet, vänskap, imperialism, förtryck och förföljelse (Willén 1988:15).

Ser vi på et stykke som *Barnemordersken*, oppdager vi at Wergeland er formbevisst. Han kjenner og bruker den greske tragediens grep: *hamartia*, den tragiske feilen, er begått, her: barnemordet. Av dette følger *anagnorisi*, idet barnemordersken Fanchette gjenkjenner sine gjerninger. Det igjen fører til *peripeti*, et omslag i handlingene. Gjennom de nye handlingene oppnår hun (og publikum) *katharsis*, og kan leve videre. Som i tragedien gir dramaet innsikt i det menneskelige, det belyser våre vilkår i verden, og gir oss tro på menneskenes menneskelighet. Mens personene i den greske tragedien var styrt av en objektiv skjebne, ser vi at *Barnemordersken* er influert av kristent tankegods. Det handler om hvor sårbar livet er, om forfengelig og synder som maktmisbruk, grådighet og vellyst, men også om soning av synden. Og vi aner også spor fra renessansen når komikk og dagligtale blir blandet i den høytragiske stilen.

Eller vi kunne valgt å følge hans egen gjennomgang av strukturen i et drama:

Enhver fuldstændig Handling indbefatter fem Hovedmomenter i sig, nemlig Begyndelse (Expositionsscenerne), Fremgang (Forviklingsscenerne), Knude eller Høide, Begyndelse til Opløsning, virkelig Opløsning eller Ende (Katastrofe). Alle et Dramas Scener maae staae i nøie Forbindelse med hinanden, og enhver Akt maa udgjøre en Periode i Handlingen og ende med en betydningsfuld Situation, som imidlertid holder Forventningen spændt. (Wergeland IV.5:402)

Professor Edvard Beyer sier at Wergelands billedstil minner om Shakespeare, men at bildene har ”Wergelands merke” (Beyer 1975:149). Teatermannen Jæger drøfter det samme. Om *Barnemordersken* sier han bl.a. ”Baade handlingens voldsomhed og de hist

og her indstrøede komiske partier vidner om, at SHAKESPEARE'S indflydelse endnu gjorde sig gjældende" (Jæger 1896:190). Sammenlikningen med Shakespeare er nærliggende. Det er noe av samme storslåtte temperamentet over de to. En vilje til å gå inn i og analysere maktens mekanismer karakteriserer begge. Som hos Shakespeare skifter Wergelands dramatik mellom alvor og poesi, komiske scener og ren gjøglerglede (jfr. beretningen om Melpomene og Momus). Den store spennvidden og de brå kastene gjør dette til spennende stoff å arbeide med, men setningene er tildels kronglete og gjør at stykkene i første omgang virker vanskelig tilgjengelige. I motsetning til Wergeland tilbrakte Shakespeare sin lære- og virketid i teatret, og kunne slipe til innhold, stil og form i samarbeid med teatrets fagfolk, og ikke minst, i samspill med publikum. Denne muligheten fikk Wergeland aldri.

Tre eksempler

For å belyse aktualitet og muligheter i Wergelands stykker, kommer jeg kort inn på tre av hans dramatiske verk, som alle kom ut samme år, i 1835: *Den indiske Cholera*, *Barnemordersken* og *De sidste Kloge på Terranova*. Det er tre opprørske verk.

Den indiske Cholera foregår i India på 1600-tallet, og er et oppgjør med det engelske koloniveldet. Tematikken er dessverre aktuell. Undertrykkelse og utbytting står på dagsorden, i dag som på Wergelands tid.

En innvending mot Wergelands dramatik har vært at intriger og handlinger er for komplekse. Teater er relasjoner, der handlingen drives frem av en rekke sammenkjedede situasjoner, oppstått ut fra relasjonene mellom stykkets karakterer. Jobber man med karakterene og relasjonene mellom dem, kan en presis regi og gode skuespillere klargjøre intrige og forløp. Det fysiske spillet må bli like ekspressivt som teksten. Det visuelle uttrykket tilfører også en ekstra forklarende dimensjon. Jeg tror de lange og kompliserte setningene til Wergeland, ofte med flere innskutte bisetninger, kan være grunnen til at man ikke ser dette. Men: språket kan muntliggjøres. Wergeland skriver faktisk gode situasjoner, og stykkene blir tydeligere og mer muntlige på scenen enn man forstiller seg når man leser dem.

Min påstand er at Wergeland faktisk formidler handling på en komprimert og rasjonell måte. Dette er også i samsvar med det han skriver i sin Læsebog: ”Personernes Samvirken til Maalet fremstilles gennem Samtale (Dialog) og Handlinger, hvilke begge maae være raskt fremskridende og karakteristiske for de optrædende Personer.” (Wergeland IV.5:401) De lyriske passasjene trekkes riktignok ut, men selve handlingsforløpet har en fortettet gang, og bare situasjoner som bringer tematikken videre er tatt med. Det fungerer nesten som en slags klippeteknikk. Signaliseres en kommende handling eller plan i en scene og forløpet brytes, kommer vi tilbake til dette punktet idet handlingen tar en annen og uventet retning. Den indiske Cholera har politisk engasjement, dramatik og romantikk i fullt monn, og stort scenisk potensiale. Forkortinger må til, eller kanskje kan de lange monologene, som rajahens i tredje akt, omgjøres til dialog. Vi skal likevel huske at språk og form byr på utfordringer det kan være morsomt og lærerikt å kjenne på for regissør og skuespillere, før en går altfor drastisk til verks. En dyktig dramaturg vil i samspill med utøverne finne løsninger som passer for dagens teater.

Om sørgespillet sier Wergeland videre: ”Denne dramatiske Digtart fordrer streng Eenhed og Fuldstændighed i Handlingen, samt en fremragende Hovedcharakter; men hvor Kjærlighedens Lidenskab fremstilles som Handlingens Drivfjeder, er det naturligt, at to Hovedcharakterer fremtræde.” (Wergeland IV.5:404) Fra Den indiske Cholera, som nettopp har to fremtredende hovedpersoner, flytter vi oss til *Barnemordersken*, der barnemordersken Fanchette står i sentrum for begivenhetene, som mannssamfunnets offer.

Stykket er ansett som Wergelands beste verk, selv om forskerne anmerker at handlingen også her er innfløkt, med for mange forvekslinger og voldsomme effekter. ”Det er et psykologisk drama der tema er identisk med barnemorderskens utvikling: den dypest undertrykte blir revolusjonens leder.” (Lyhmann: s 93). Vi følger Fanchettes vei fra galskap til stadig dypere innsikt i eget vesen og i menneskene rundt seg. Stykket er blitt kalt et forsvar for den ugifte mor, andre har understreket at det handler om alle undertrykte.

I *Barnemordersken* har Wergeland rettet et så kraftig angrep på rettsvesenet at han har måttet gjøre som mange andre diktere før og etter ham, legge handlingen til et fremmed land og til en fjern tid.

Dommeren i Carpentras sier: ”Hvilken makt har ikke Justitia. Den eneste guddom som har overlevet hedenskapet og som ennå kjører sin seiersvogn knusende hen over menneskeheten”. (Hagen 1971:1)

Barnemordersken er et krevende stykke å sette opp, men det er virkningsfullt og spektakulært teater. Voldsomme situasjoner veksler med monologer og såre betroelser, andre scener, som scenene med Madelaine og René, har anstrøk av grotesk komikk. Også språklig byr teksten på utfordringer. Som hos Shakespeare veksler dramaet mellom vers, prosa og lyriske sanger. Hvordan modernisere teksten, uten å frata den for mye av den wergelandske magi? Det må gjøres endel grep, scener må forkortes eller omformes – bl.a. gjelder det hovedscenen i stykket, og i særdeleshet Roderigues monolog under oppgjøret i rettssalen. Mot dette kan man innvende at det faktisk er meget illustrerende at advokaten kjører rettssaken alene, prosedyren er hans show, med de edsvorne som passive medløpere.

Persongalleriet i Barnemordersken er fargerikt, hovedskikkelsene spennende og motsetningsfylte. Men først og fremst byr dramaet på store oppgaver for våre kvinnelige skuespillere. De vil med dette bli utfordret til å fremstille noen av norsk dramatikks største, og til nå ukjente, kvinneskikkelser på scenen. I stykket er de samfunnets svakeste, men det er de som klarer å holde fast ved sin tro og sine idealer. Sveket og forfulgt, konfrontert med bakvaskelse og brutalitet, henter de frem menneskets beste egenskaper: barmhjertighet og kjærlighet, toleranse og tilgivelse. Nanette, Narcisse, den maktsyke Madelaine, barnemordersken Fanchette – det er roller som krever alt en skuespiller formår av innlevelse og teknisk kunnen.

Farsen *De sidste Kloge på Terranova* er tematisk i nær slekt med de to omtalte dramaene. Til tross for outrerte og morsomme skikkelser, har farsen en alvorlig undertone. Wergeland tar for seg følgen av maktutfoldelse og grådighet, og viser dette i sin ytterste konsekvens. Alminnelige mennesker, som lever i fred og ro i pakt med naturen, blir utbyttet av velhavende og skolerte maktpersoner som har viktige posisjoner i samfunnet, og dermed makt over livene deres. Her er det spekulantene og prokuratørene (advokatene) Wergeland tar for seg.

På Terranova er det ikke levelig lenger, og folk forsvinner fra øya fordi de ikke klarer å skaffe seg mat. Det er egentlig næringsgrunnlag for alle. ”Kornpugeren” har provosert frem nøden ved å stanse salget av korn. Han vil presse prisene opp, og venter

på riktig tidspunkt for salg, for verdien av kornet stiger i takt med folkets nød. Men han får ingen glede av de kunstig høye kornprisene, han dør fordi slektningene hans tenker mer på testamentet enn på å hjelpe ham i det øyeblikket han trenger det som mest. Advokaten Zobolam prosederer arvesaken, får tilkjent hele formuen, og raner til seg både kornbeholdningen og makten i samfunnet.

Ved nærlæsing føles stykket, til tross for sitt gammelmodige språk, merkelig aktuelt. I vår verden i dag vet vi at det går an å sitte på kornlagre mens folk sulter, for at prisene skal holde seg stabile, eller helst presses opp. Båtflyktninger har vi også hørt om. Men i motsetning til vårt samfunns helter, innkasserer ikke Zobolam fruktene av sitt forretningstalent, tvertimot får han en lite ærerik død, det kan man jo få tilfredsstillelsen av i en fiksjon: han kveles av sin egen rikdom, drukner i sitt eget korn.

Farsen tar for seg alvorlig tematikk, men er spekket med burleske opptrinn. Ved en oppsetting i dag, ville det være i samsvar med selve farsegenren å oppgradere satiren, eventuelt omskrive situasjonene til dagens virkelighet, krydre innholdet med vår tids tematikk og uttrykk, språket med dagligtale og slang. Jo mer satt på spissen, desto bedre. Slike grep tror jeg i mitt stille sinn Wergeland ville bifalt. Som resten av Wergelands diktning kaller *De sidste Kloge* på følelsesfylde, fantasi og teatralitet: koreograferte og stiliserte bevegelsesmønstre, figurspill, masker, grotesker, buffoner. Farsegenren krever dessuten tempo, outrert og energiladet spill.

Wergeland i praksis

På et teater er Wergeland blitt spilt i stor skala – ved studiescenen på Suttungteatret på Tangen, Hedmark. Suttungteatret hadde sin oppbyggings- og blomstringstid rundt regnet fra 1970-1985, da forfatteren Ingeborg Refling Hagen var kunstnerisk leder for teatret. I denne perioden fikk fire av Wergelands store dramaer (*Barnemordersken, Venezianerne, Den indiske Cholera, Sinclairs død*), syv av farsene (*Lyv ikke, Vinægers Fjeldeventyr, Irreparabile Tempus, Den Konstitusjonelle, Papegøjen, Verden tilhører os jurister, Om Smag og behag man ikke disputere*), to syngespill (*Campbellerne, Fjeldstuen*) og tre av hans dramatiske dikt (*Spaniolen, Jødinden, fra Mennesket: "Fristelsen i ørkenen"*) premiere på dette lille teatret (Lyhmann 1986:164-65).

Felles for de tre verkene jeg har omtalt over, er for undertegnede vedkommende at jeg har sett eller deltatt i fremførelser av disse på Suttungteatrets scene, og vet det er dramatikkk som kan fungere. Når det gjelder *Den indiske Cholera* fikk stykket sin uroppføring på Suttungteatret i 1985, og ble en av de siste store oppførelsene på teatret. *De sidste Kloge* har jeg sett som gjestespill, med rene amatører. Jeg kan ennå huske at publikum lo så de gråt over scenen med fetrene. *Barnemordersken* hadde urpremiere på Suttungteatret i 1971, som en av teatrets første store Wergelandsatsinger. Stykket vakte begeistring i ensemblet. ”Barnemordersken forteller en realistisk, psykologisk utviklingshistorie. Men stykket har også en duft av eventyr, sang, kontraster. Wergelands snaue anvisninger var fantasieggende” (Lyhmann 1986:93).

Fordi Suttungteatrets arbeid med Wergelands dramatikkk nærmest er den eneste teatertradisjonen vi har å vise til for Wergeland i Norge, vil jeg vie dette arbeidet oppmerksomhet. En av Ingeborg Refling Hagens doktriner for Suttungteatret var at det skulle være ”dikterens teater”. Hun satte som premiss at forfatterens tekst skulle spilles uavkortet og uten omarbeidelser. Dette satte selvfølgelig ekstra store krav til oss som arbeidet der, og til publikum. Det la sine begrensninger på arbeidet, men betød også utfordringer, og kalte iallfall ikke på lettvinde løsninger. For å formidle tekster som dem vi jobbet med, krevdes bevissthet om innhold og form, musikalitet og rytmikk.

Suttungteatrets stab begynte sin praksis fra scratch, de gikk sin ”skole” på teatret, og tilegnet seg gradvis erfaring og fagkunnskaper. Skuespillerne mestret etterhvert språk og verseføtter, tildels med eleganse, og regissørene komponerte billedrike scenarier i wergelandsk ånd. I farsene ble språket lekent og grotesk: ”Stabens noenlunde enhetlige utdanning har gitt bakgrunn for ulike teateruttrykk – fra det nesten stillestående scenebildet i tilnærmede leseforestillinger, over surrealisme og stilisering – til ellevill scenelek og absurdisme i farsene” (Lyhmann 1986:12).

Nettopp arbeidet med farsene til Wergeland ble ensemblets skole i komediespill, improvisasjon og timing, de krevde fantasifulle sceniske løsninger, ikke-realistisk og burlesk spill, nærvær, presisjon, situasjonsbevissthet.

Över kinckuppsättningarna härskade realismen. Vad gällde Wergeland hade man en annan tradition att gå vidare på. Här var det fritt fram för experiment med lek och fantasi som utvecklade teatraliteten i ensemblet. Också scenografiskt inbjöd Wergeland till att ta ut svängarna.

(Willén 1988:30)

På dikterens fødselsdag 17. juni, ble en rekke av farsene, og også et par av syngespillene, oppført i livfulle sceniske versjoner. Mindre pretensiøse oppsettinger ble spilt som utendørs formiddagsforestillinger. Om kvelden ble feiringen avsluttet med teatrets satsing for vårsesongen, en Wergelandsfarse på teatrets ”hovedscene” på Tangen samfunnshus. ”17. juni skulle utvikle seg til å bli en av teatrets store dager. De mest teatrale oppsettingene ved Suttungteatret, Wergelands farser, ble vist for et feststemt, svett og utslitt 17. juni-publikum.” (Lyhmann 1986:76). Og, vil jeg tilføye: for et ofte begeistret publikum. ”Jæklig bra, den der anti-EEC-piecen,” sa forfatteren Johanna Schwartz, da hun hadde sett *Fjeldstuen* som formiddagsforestilling 17. juni 1972. Stykket gikk av stabelen på en treplating, omgitt av publikum som sto inntil kantene på tre sider, så tettpakket at en knapt kunne se det som foregikk på den fattigslige platingen, eller ”scenen”. Men viktigst: skuespillerne rakk ut, og fikk forestillingene til å angå publikum.

Farsene som oftest ble satt opp på utescenen 17. juni, var *Lyv ikke* og *Vinægers Fjeldeventyr*, stykker som både pga lengde og tematikk appellerte til et publikum som for det meste besto av barn og ungdom. *Vinægers Fjeldeventyr* har også gått som kveldsforestilling for et mer voksent publikum. Første del av *Irreparabile tempus* er forøvrig det stykket som er blitt spilt flest ganger, med stadig nye generasjoner av skuespillere i stevnets festforestilling.

De større dramatiske verkene ble spart til høstsesongen. Scenen på Tangen samfunnshus var ikke synderlig stor, og fasilitetene på langt nær de beste, men publikum kom – i busslaster fra Oslo, folk fra fjern og nær, og de engasjerte seg. Et litt morsomt eksempel: en koloni buddistmunker bodde i nabobygda da diktsyklusen *Jødinden* ble satt opp på teatret, og de kom til alle forestillingene. ”Dette handler om vår religion!” Wergelands universelle budskap om toleranse og forsoning gikk rett hjem. Det samme vitner anmeldelsen om: ”Suttungteatrets forestilling på søndag tok oss rett inn i nordmenns rasistiske holdninger” (Avenstrup 1984, HA).

Da samme anmelder omtalte Suttungteatrets 20års-jubileum, var det nettopp aktualiteten i teatrets form og repertoar han var opptatt av. Radikalt eller reaksjonært, spør han, og legger til: ”selv om de estetiske formene til Suttungteatret av og til kan virke konservative, forholder de seg alltid eksperimentelt til sine former.” Og videre: ”man

forbløffes over hvor tidsaktuelle stykkene de setter opp kan bli. ... Den indiske cholera mens rasisme atter vokser i vårt samfunn” (Avenstrup 1985, HA).

Barnemordersken ble spilt i sesongene 1971-74. Kristin Lyhmann hadde tittelrollen som barnemordersken Fanchette. Hun skriver om sin tilnærming til stykket og rollen:

Jeg hadde aldri hatt en så utfordrende rolle. Under forarbeidet hadde jeg prøvd å finne mulighetene i språket, i lyrikk som i prosasekvenser. Oppgaven var å spille ut hele følelsesregisteret, fra sinnsforvirret pasjon over ømhet til selvbeherskelse og bevisst politisk handling. Å finne utviklingslinjen gjennom omskiftelsene. Å holde klart for meg det nåtidige i de spørsmålsstillingene Fanchette var med på å formulere. Hun måtte ha et levende observerende forhold til sitt eget liv. Rammen om henne var et annet århundre, men fikk hun vitalitet nok, tenkte jeg at tankene ville få gjennomslag i vårt eget. (Lyhmann 1986:118)

Psykiateren Terje Reinertsen fant forestillingen så interessant at han etter oppførelsen skrev ”et forsøk på en psyko-dynamisk tolking og forståelse av dramaet”.

Den indre dynamikk belyser især kvinnen, hennes bevisstgjøring, hennes forhold til mannen, til barnet, til morsrollen og bekriver ikke minst morsrollen på en glimrende måte. Stykket er således en lærestudie av de sjeldne til å forstå hva som menes med selvrefleksjon, og holdningsendringer som kan føre til personlighetsutvikling. (Reinertsen 1978:3-4)

Da Suttungteatret fra midten av 80-tallet sluttet å fungere som det kraftsenteret det hadde vært, var det også slutt med teatrets satsing på de store Wergelandoppsettingene, som jo krever sitt, både av fagkunnskap, mannskap og materiell. Dermed var en æra over, og Wergelands dramatikkk ligger igjen og støver bort.

Norsk teater gikk glipp av romantikken

Wergeland tilhørte de radikale romantikerne som ønsket å være med å omforme samfunnet, og gi grobunn for en nasjonal vekst hvor nye samfunnsgrupper skulle få kunnskaper, reell frihet og innflytelse. Til bestyrtelse for mange forsøkte han å skaffe seg talerstol for sine synspunkt der disse var å finne: i avisene, i skrifter som ”For Almuen” og ”For Arbeidsklassen”, i diktningen og fra scenen.

Da Wergeland døde i 1845, bare 37 år gammel, var romantikken glidd over i nasjonalromantikken, og realismen og naturalismen hadde meldt sitt inntog. I og med at vi gikk glipp av Wergelands dramatikkk på scenen, gikk vi også glipp av romantikken som

epoke for norsk teater. Vår unge teatertradisjon begynner for alvor med Ibsen, en tradisjon vi med rette er stolt av. Men jordsmonnet kunne vært dypere.

En kan spekulere på om den ibsenske tradisjonen også har lidd under denne manglende klangbunnen fra romantikken, og dermed for det ikke-realistiske, groteske og eventyrlige i teatret. *Peer Gynt*, et stykke med tydelig inspirasjon fra Wergelands *Vinægers Fjeldeventyr*, så ved første møte ganske kaotisk ut i all sin rikdom, og ble lenge sett på som et rent ”lesestykke”. Ibsen slo først gjennom med sin formfullendte samtidsdramatikk, og det ble ikke lett for ham å fortsette linjen fra *Peer Gynt*. I vår tid er det imidlertid det av Ibsens stykker som kanskje appellerer mest til publikum og utøvere. Det kan også hende vår tid kan komme til å tenke annerledes om Wergelands dramatikk.

At vi ”mistet” romantikken som epoke i norsk teater er selvfølgelig en sannhet med modifikasjoner. Teaterimporten fra Danmark fortsatte, og derfra kom ikke bare klassisisme, men også dansk romantikk. Den særegne, nye og fabulerende dramatikken Wergeland ga innspill til, ble imidlertid neglisjert. Kanskje fordi utfallene hans tildels kunne være voldsomme og tilogmed urimelige, eller fordi handling og billedspråk føltes komplisert – men også fordi den største teaterekspertisen fremdeles befant seg i dansk teater, og det var til disse miljøene fagfolkene naturlig vendte seg. Fra dette hold fortonet kulturopprøret i Norge seg antakelig som naivt og tilogmed ubehøvlet. Wergeland passet ikke inn i tidens idealer, og det var ulykkelig nok ingen innen teatret som så hans talent. Ole Bull kom for sent. Han startet først sitt teater i Bergen i 1850. Mitt håp er at vår tid, med det mangfoldet av sceniske uttrykk som utfolder seg på dagens teaterarenaer, og med de avanserte fortellerteknikkene teatret har utviklet, vil kunne se med nye øyne på mulighetene i Wergelands dramatikk.

Wergeland gikk riktignok glipp av den teaterfaglige kompetansen teatret kunne gitt ham, og dermed mistet muligheten til å utvikle seg sammen med teatrets fagfolk, den kanskje aller viktigste skolen for en dramatiker (jfr Ibsens og Bjørnsons teaterpraksis). Men det er ikke for sent for teater-Norge å tilføre Wergeland den teaterkunnskapen han trengte og trenger for å lykkes også i dette uttrykket. Teatret har opparbeidet betydelig dramaturgisk og visuell kompetanse siden hans tid, og vil kunne gi liv til verkene på en annen måte enn hans egen samtid hadde fantasi til, eller den ibsen-realistiske spillestilen til nå har gitt anledning til.

Et annet aspekt er at norsk teater har gått glipp av utfordringen en så betydelig forfatter som Wergeland ville representert. Og fordi denne muligheten gikk tapt, behersker vi fremdeles ikke det wergelandske formspråket like godt som eksempelvis ibsens realisme, moderne absurdisme, eller for den saks skyld, den lyrisk-dvelende stilen hos Fosse. Det gjør heller ikke teatrets publikum. Vi er ikke trent i å høre blankvers, komplisert språklig billedbruk, lengre monologer. Til sammenlikning: i England går en ikke til Shakespeare uten bakgrunn. Teater og publikum har fra barnsben fått den praksisen de trenger for å kunne ta imot og forstå sin Shakespeare, og slik være med å ivareta en tradisjon de er stolte av, som fremdeles betyr noe for ”menneskenes hjerter”, og som ennå er med å fornye engelsk teater.

Historikeren Storsveen har oppfordret til å bruke Wergelands farser i jubileumsåret. Man kunne også tenke seg at noen ville finne glede og utfordring i f.eks å ta tak i Wergeland som operalibrettist. Nettopp operaformen kan egne seg ypperlig til romantikkens eventyrlige scenarier og store følelser, og det var en scenisk form Wergeland selv drømte om for noen av sine arbeider.

Det er vandskeligt at sige, om lyrikken blev indlagt, fordi Wergeland nu engang var en stor lyriker, og netop havde hovedet fuldt af Herder og Burns, eller fordi han længe havde arbejdet paa at fabrikere en opera. (Kabell 1957:68)

Det kunne bli storslagent å oppleve *Hyttene* oppført som opera på Oscarsborg. Handlingen foregår nettopp ved Oslofjorden, i det Herrens år 1532. Stykket handler om motsetningene mellom fyrste, adel og bønder, og mellom to nasjoner: Norge og Danmark. Handlingen er dramatisk nok til å bære en opera. Eller hva med *Barnemordersken* og *Den indiske Cholera* i et spektakulært scenerom som det i Fjæreheia? Det er et forsøk verdt å ta fatt på Wergelands dramatik – i mange former, og på mange arenaer. Vi taper mer på ikke å prøve enn på å ta utfordringen.

Wergelands tematikk er ikke gått ut på dato, snarere tvert imot. Er vi villige til å betale hva det koster å trenge gjennom gammeldagse setninger og snirklete vendinger, bli kjent med Wergelands ideverden, kjempe med hans billedrike språk og komplekse handlingsforløp, gjøre språket levende og muntlig, ligger det spennende muligheter for norsk teater i dette materialet. Her er rom for alt fra melodrama og gjøglerier til finstemt kammerspill, her er potensiale for scenisk lek, teatral tenking og djerv bruk av vår tids

medier. Vi vil kunne få et større mangfold å vise til i vår unge teatertradisjon, og kanskje vil vi også få muligheter til fornyelse.

Kilder:

- Amundsen, Leiv: *Brev til Henrik Wergeland*, Cappelen Oslo 1956
- Avenstrup, Roger: *Klart og kraftfullt teater*, Hamar Arbeiderblad 16. oktober 1984
- Avenstrup, Roger: *Suttungteatret fyller 20 år*, Hamar Arbeiderblad 27. november 1985
- Beyer, Edvard: *Norsk Litteraturhistorie*, bind II Cappelen Oslo 1975
- Hagemann, Sonja: *Henrik Wergelands mor*, Aschehoug Oslo 1976
- Hagen, I. Refling: *Barnemordersken av Henrik Wergeland*, Suttung forlag Tangen 1971
- Heiberg, Hans: *Så stort et hjerte*, Aschehoug Oslo 1972.
- Jæger, Henrik: *Illustreret norsk Literaturhistorie*, bind II, Biglers Forlag Christiania 1896
- Kabell, Aage: *Wergeland II Manddommen*, Det norske vitensk.akademi Oslo 1957
- Lyche, Lise: *Norges Teaterhistorie*, Tell forlag as Oslo 1991
- Lyhmann, Kristin: *Et folks diktning er det lys stammen leter seg fram med – Suttungteatrets forutsetninger, framvekst og egenart*, Institutt for Teatervit, UiO 1986
- Michaelsen, Aslaug Groven "Om Smag og Behag" *En undersøkelse av Henrik Wergelands farsediktning*, bind I Krystalline Tangen 1987
- Michaelsen, Aslaug Groven "Papegøien" *En undersøkelse av H.Wergelands farsediktning*, bind II Krystalline Tangen 1988
- Michaelsen, Aslaug Groven "Irreparabile Tempus" *En undersøkelse av H.Wergelands farsediktning*, bind III Krystalline Tangen 2002
- Nettun, Rolf Nyboe *Fantasiens regnbuebro. Siful Sifaddas farser og andre essays om Henrik Wergeland*, Cappelen Oslo 1992
- Nærup, Carl *Indledning til Henrik Wergeland: Skrifter i Udvalg. Farcer og dramatiske Digte*. J. Aass, Kristiania 1897
- Reinertsen, Terje: *Barnemordersken av Henrik Wergeland. Et forsøk på en psykodynamisk tolking og forståelse av dramaet*, Suttung forlag Tangen 1978
- Skjøsberg, Kari: *Camilla Collett*, Tiden Oslo 1976
- Welhaven, Johan Sebastian: *Theatret*, Morgenbladet 13. januar 1832

Wergeland, Henrik: *Samlede skrifter* - <http://www.dokpro.uio.no/wergeland/innhold.html>

Red. Jæger, Seip, Koht, Høigaard Steenske forlag Oslo 1918-1940

Willen, Monica: *Suttungteatret, CI-uppsats i teatervetenskap*, Stockh Universitet 1988

Websider:

http://www.nb.no/nbvev/eksternvev/html/nationaltheatret_100_ar.html

Nasjonalbiblioteket; Næss, Trine: Nationaltheatrets 100 års JubileumsWeb –

Et Kongeligt National Theater/Christiania Theater på bankplassen

www.dramatiske.no - Det dramatiske selskap i Kristiansand:

Repertoirliste, opplysninger fra Statsarkivet i Kristiansand

<http://www.dagbladet.no/wergeland/>

Ustvedt; Yngvar: *Intervju om Henrik Wergeland* Dagbladet 11. apri. 2002

Svein Gundersen er førsteamanuensis ved Høgskolen i Oslo, avdeling for estetiske fag, og driver gruppen Kulturproduksjoner, www.kulturprod.no. Han har arbeidet med Wergelands dramatik både som skuespiller, scenograf og regissør. Blant verkene han har satt opp, finner vi så forskjellige stykker som dramaet *Den indiske Cholera*, farsene *Irreparabile tempus* og *Papegøjen*, syngespillet *Campbellerne*, diktsyklusen *Jødinden* og utdrag fra det store sceniske diktet *Mennesket*.