

# ANDRE VERDSKRIGEN NATT I VERDA

**DET  
NORSKE  
TEATRET**











# ANDRE VERDSKRIGEN – NATT I VERDA

AV LUKAS BÄRFUSS, DAVID GREIG, OLEG BOGAEV  
OG MARIA TRYTI VENNERØD

OMSETJING: CARL MORTEN AMUNDSEN,  
MARIA TRYTI VENNERØD OG INGRID WEME NILSEN  
SONGAR OG DOKUMENTARISK MATERIALE

URPREMIERE 27. FEBRUAR 2016 PÅ HOVUDSCENEN

Bruk emneknagg #detnorsketeatret #andreverdskrigen  
for å dele dine opplevingar hos oss på Instagram  
og Twitter:

FØLG OSS



Facebook: detnorsketeatret

Twitter: @detnorsketeatre

Instagram: #detnorsketeatret





MED

**SVEIN TINDBERG**  
**RENATE REINSVE**  
**PAUL-OTTAR HAGA**  
**GJERTRUD JYNGE**  
**GEIR KVARME**  
**JOACHIM RAFAELSEN**  
**KAIA VARJORD**  
**ODDGEIR THUNE**  
**FRODE WINTHER**  
**GRETHE RYEN**  
**UNN VIBEKE HOL**  
**KADIR TALABANI**

For fullstendig rollefordeling og  
musikkbruk, sjå [www.detnorsketeatret.no](http://www.detnorsketeatret.no)

Regissør **ERIK ULFSBY**

Scenograf og kostymedesignar **MILJA SALOVAARA**

Lysdesignar **ØYVIND WANGENSTEEN**

Lyddesignar **VIBEKE BLYDT-HANSEN**

Dramaturg **CARL MORTEN AMUNDSEN**

Inspisient **HEDDA HAALAND**

Sufflør **GRY HEGE ESPENES**

Rekvisitør **ADA HESJEVOLL OG FINN KIRKEBY**

Maskekoordinator **MARIT FRAMSTAD**

Kostymekoordinator **LINE ANTONSEN**

Lysmeister **VIBEKE ANISDAL MYHRE**

Scenemeister **DANIEL RØNNING**

Regiassistent **MATHIAS LUNDGREN**

TAKK TIL

Peer Perez Øian, Martin Bruchmann,

Den Brasilianske Ambassaden, Den Kinesiske Ambassaden,  
NRK, Amina Sewali, Alva Brosten

Foto: L-P LORENTZ  
I redaksjonen: ERIK ULFSBY, CARL MORTEN  
AMUNDSEN, IDA MICHAELSEN  
Grafisk formgjeving: MAKING WAVES  
Trykk: PRINT HOUSE

Tekstutdraga på s. 13, 16, 24, 34 og 42 er frå Svetlana Aleksijevitsj:  
*Krigen har intet kvinnelig ansikt*, Kagge Forlag, 2014. Aleksijevitsj sine  
bøker er prega av historiske vitneprov frå einsildmenneske; ho fekk Nobels  
litteraturpris i 2015. Omsett til bokmål frå russisk ved Alf B. Glad; nynorsk  
ved Arne Torp.



# ANDRE VERDSKRIGEN – NATT I VERDA

## Akt 1

*Fragment*

*Peggy og krigen av David Greig*

*Postmannen og havet av Oleg Bogaev*

*Rebekka er ikkje her av Lukas Bärfuss*

*Peggy og krigen av David Greig*

*Utdrag frå Vandringsmannen av Joseph Goebbels*

*Blokaden av Oleg Bogaev*

*Eit klasserom i Kina*

*Peggy og krigen av David Greig*

*Rein natur av Maria Tryti Vennerød*

*Rebekka er ikkje her av Lukas Bärfuss*

*Rein natur av Maria Tryti Vennerød*

*Rebekka er ikkje her av Lukas Bärfuss*

*Rein natur av Maria Tryti Vennerød*

*Rebekka er ikkje her av Lukas Bärfuss*

*Peggy og krigen av David Greig*

## Akt 2

*Peggy og krigen av David Greig*

*Rebekka er ikkje her av Lukas Bärfuss*

*Omnbyggjaren av Oleg Bogaev*

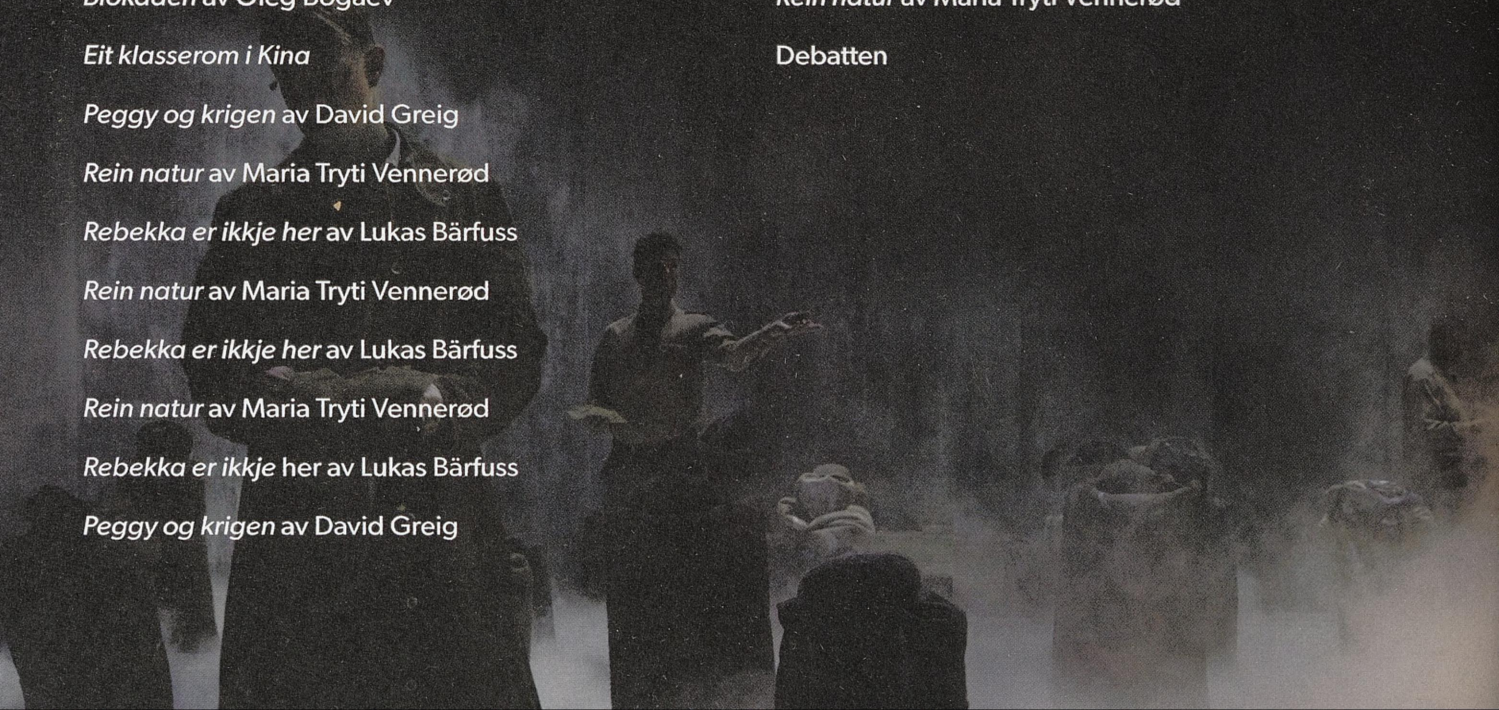
*Eit klasserom i Brasil*

*Peggy og krigen av David Greig*

*Rebekka er ikkje her av Lukas Bärfuss*

*Rein natur av Maria Tryti Vennerød*

*Debatten*





## **Akt 3**

*Den bengalske elefanten* av Oleg Bogaev

*Peggy og krigen* av David Greig

*Eit klasserom i Uganda*

*Rebekka er ikkje her* av Lukas Bärfuss

*Peggy og krigen* av David Greig

*Tilbakekomsten* av Oleg Bogaev

*Peggy og krigen* av David Greig

*Rein natur* av Maria Tryti Vennerød

*Peggy og krigen* av David Greig

*Rebekka er ikkje her* av Lukas Bärfuss

*Teateret og krigen*

## **Akt 4**

Fragment

*Peggy og krigen* av David Greig

*Picasso og Stalin* av Oleg Bogaev

*Peggy og krigen* av David Greig

*Rebekka er ikkje her* av Lukas Bärfuss

*Peggy og krigen* av David Greig

*Rebekka er ikkje her* av Lukas Bärfuss

*Peggy og krigen* av David Greig

*Rebekka er ikkje her* av Lukas Bärfuss





















# REIN NATUR

Maria Tryti Vennerød

Mitt bidrag til *Andre verdskrigen* heiter *Rein natur* og er forteljinga om nazidoktoren Josef og hans groteske ambisjonar om å frelsa menneskerasen frå sin eigen vondskap.

I byrjinga av arbeidet – før eg visste kva eg skulle skriva – kjende eg motstand mot å gå inn i og førestilla meg krigen i all si redsle. Det gav meg nesten avsmak. Det er jo så mykje urett som skjer i dag, så kvifor leva seg inn i og nærmast forsyna seg av skjebnane til menneske som likevel er døde? Det var som om eg ville beskytta og ikkje bruka opp mi eiga evne til empati. Men etterkvart som eg las om nazi-Tyskland, oppdaga eg noko ubehageleg – og interessant. Eg såg ein parallell mellom min eigen aversjon mot å ta redslene inn over meg, og den manglande viljen hos tyskarar flest til å ta inn over seg overgrepa som gjekk føre seg den gongen. Som når ein seier til seg sjølv: «Det er så uendeleg mange skjebnar der ute. Eg kan ikkje la alt gå inn på meg».

Vi menneske skil oss frå dyra ved at vi lagar oss svære mentale rom. Vi lever ikkje berre gjennom mat og forplantning – menneskeverda finst inni hovudet vårt. Gjennom evna og viljen til å lesa samanheng inn i verda blir menneskeheita til. I dette indre rommet finst kjærleiken, her finst vakker og genial krea-tivitet, her finst religion og politikk – og førestillingar som gjer at vi av og til prøver å utrydda kvarandre.

I mange år har eg vore overtydd om at mennesket eigentleg er godt, og at vondskap er ei slags fortrenging av det eigentleg menneskelege. Men gong på gong hender det at vi krigar

og systematisk slår kvarandre i hel. Det er noko vi driv med. Det er rett og slett vanleg. Og det er ikkje slik at alle dei millionane av menneske som gjorde andre verdskrigen mogleg, var ekstraordinært vonde psykopatar. Dei var menneske som deg og meg. Dei var berre fødde ein annan stad, i ei anna tid, stilte overfor andre dilemma.

Etterkvart forstod eg at eg måtte leita etter verdskrigen inni meg sjølv. Krigen i menneskesinnet, evna til krig, viljen – kvar finst han, om ikkje inni kvar og ein av oss? Evna til å tola og rasjonalisera andre sin nød. Til å tenkja at det er uunngåeleg eller nødvendig at somme har det vondt og døyr. Krigen som utspelar seg over kjøkenbordet. Krigen som kan herja inni meg sjølv, når eg er ute av harmoni og i konflikt med eigne demonar. Aggresjonen, misunninga og hatet som kan utspela seg i ein skulegard, eller mellom søsken i eit arveoppgjer. Heilt vanlege individ som prøver å drepa sine eigne vonde kjensler ved å overføra dei på andre.

Alle modige menneske er klare for eit oppgjer med vondskapen. Men vondskapen er noko vi tillegg andre. Vondskapen oppstår i auget som ser. Nazistane hadde ei endeleg løysing, trudde dei, på vondskapen i verda. IS sin kamp er også mot dei vantru og vonde. Ein norsk terrorist massakrerte norske barn fordi det var «nødvendig». Og den vestlege «krigen mot terror», som har pågått i snart 15 år no, er òg ein kamp mot vondskapen. Nyleg sa ein fransk statsminister at IS måtte utslettast, om det så krev krig på alle kontinent.



Det er freistande å søka fullstendige, hurtigverkande, endelege løysingar på det vi ikkje forstår eller aksepterer. Vi vil ha det vekk. Vi vil ha fred på jord, og vi vil ha det no. Og vi innbillar oss at vi tenkjer slik fordi vi er gode, ansvarlege menneske.

Men vondskapen lar seg ikkje utsletta. Den som vil utsletta vondskapen, blir fort slukt av han sjølv.









*Det som blir hugsa, er nettopp det der mennesket var størst. Der det blir styrt av noko som er sterkare enn historia. Eg må ta eit breiare grep – skrive sanninga om liv og død generelt, og ikkje berre sanninga om krigen. Stille Dostojevskijs spørsmål: Kor mykje menneskeleg er det i mennesket, og korleis kan du forsvare dette mennesket i deg sjølv? Det er ikkje tvil om at det vonde er freistande. Det er dyktigare enn det gode. Meir tiltrekkande.*





# NOKRE ORD OM REBEKKA ER IKKJE HER

Lukas Bärfuss



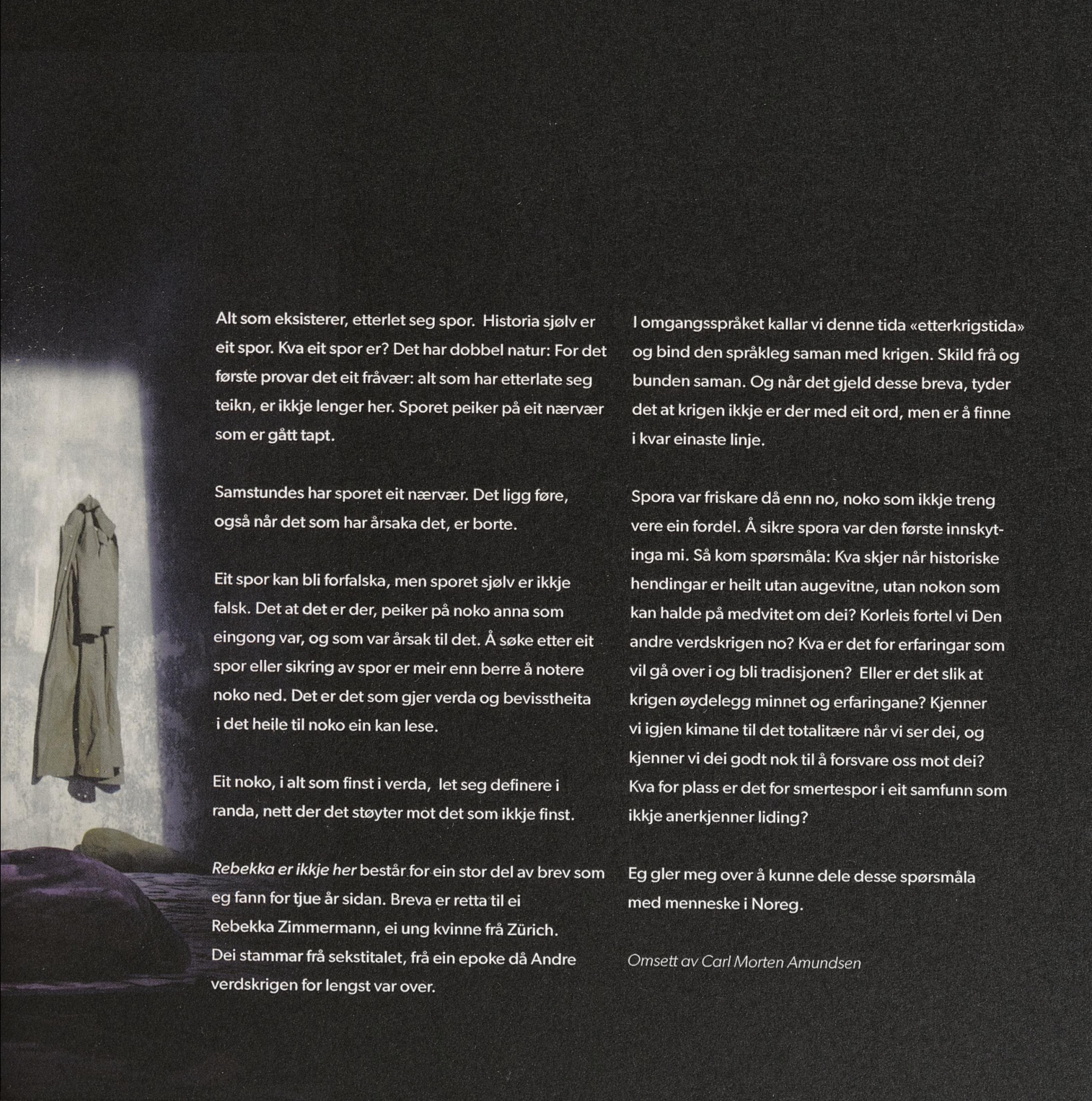
Det heiter seg at det er sigerherrane som skriv historia. For dei som gjekk under, kan jo ikkje fremje vitneprova sine. Dei som kjem etter, veit aldri kva det er dei manglar.

Om diktinga har ei meining, kva kunne ho elles vere enn å hente dei forsvunne inn i bevisstheita, dei som blei tvungne til tystnad, dei som fekk vitnemåla sine utsletta. Når det er slik, blir diktinga til sørgjesong. Berre det som manglar, kan bli sakna.

Når dokumenta manglar, da må diktaren skape dokument av tekstane sine. Når omgrepa ikkje finst, da må førestillingskrafta skape dei. Når det ikkje finst vitne, da må litteraturen vere vitne.

Men korleis kan det gå til? Korleis er det mogleg å rope menneske inn i det kollektive minnet? Dei som aldri fekk høve til å setje spor.





Alt som eksisterer, etterlet seg spor. Historia sjølv er eit spor. Kva eit spor er? Det har dobbel natur: For det første provar det eit fråvær: alt som har etterlate seg teikn, er ikkje lenger her. Sporet peiker på eit nærvær som er gått tapt.

Samstundes har sporet eit nærvær. Det ligg føre, også når det som har årsaka det, er borte.

Eit spor kan bli forfalska, men sporet sjølv er ikkje falsk. Det at det er der, peiker på noko anna som eingong var, og som var årsak til det. Å søke etter eit spor eller sikring av spor er meir enn berre å notere noko ned. Det er det som gjer verda og bevissteita i det heile til noko ein kan lese.

Eit noko, i alt som finst i verda, let seg definere i randa, nett der det støyter mot det som ikkje finst.

*Rebekka er ikkje her* består for ein stor del av brev som eg fann for tjue år sidan. Brev er retta til ei Rebekka Zimmermann, ei ung kvinne frå Zürich. Dei stammar frå sekstialet, frå ein epoke då Andre verdskrigen for lengst var over.

I omgangsspråket kallar vi denne tida «etterkrigstida» og bind den språkleg saman med krigen. Skild frå og bunden saman. Og når det gjeld desse breva, tyder det at krigen ikkje er der med eit ord, men er å finne i kvar einaste linje.

Spora var friskare då enn no, noko som ikkje treng vere ein fordel. Å sikre spora var den første innskytinga mi. Så kom spørsmåla: Kva skjer når historiske hendingar er heilt utan augevitne, utan nokon som kan halde på medvitte om dei? Korleis fortel vi Den andre verdskrigen no? Kva er det for erfaringar som vil gå over i og bli tradisjonen? Eller er det slik at krigen øydelegg minnet og erfaringane? Kjenner vi igjen kimane til det totalitære når vi ser dei, og kjenner vi dei godt nok til å forsvare oss mot dei? Kva for plass er det for smertespor i eit samfunn som ikkje anerkjenner lidning?

Eg gler meg over å kunne dele desse spørsmåla med menneske i Noreg.

*Omsett av Carl Morten Amundsen*



*Og historia? Ho er på gata. I folkemengda. Eg trur det finst ein liten bit historie i kvar og ein av oss. Ein har ei knapp halv side, ein annan to-tre sider. Saman skriv vi tidsboka. Kvar og ein roper ut si sanning. Eit mareritt av nyansar.*









# KORLEIS EG FANN PEGGY

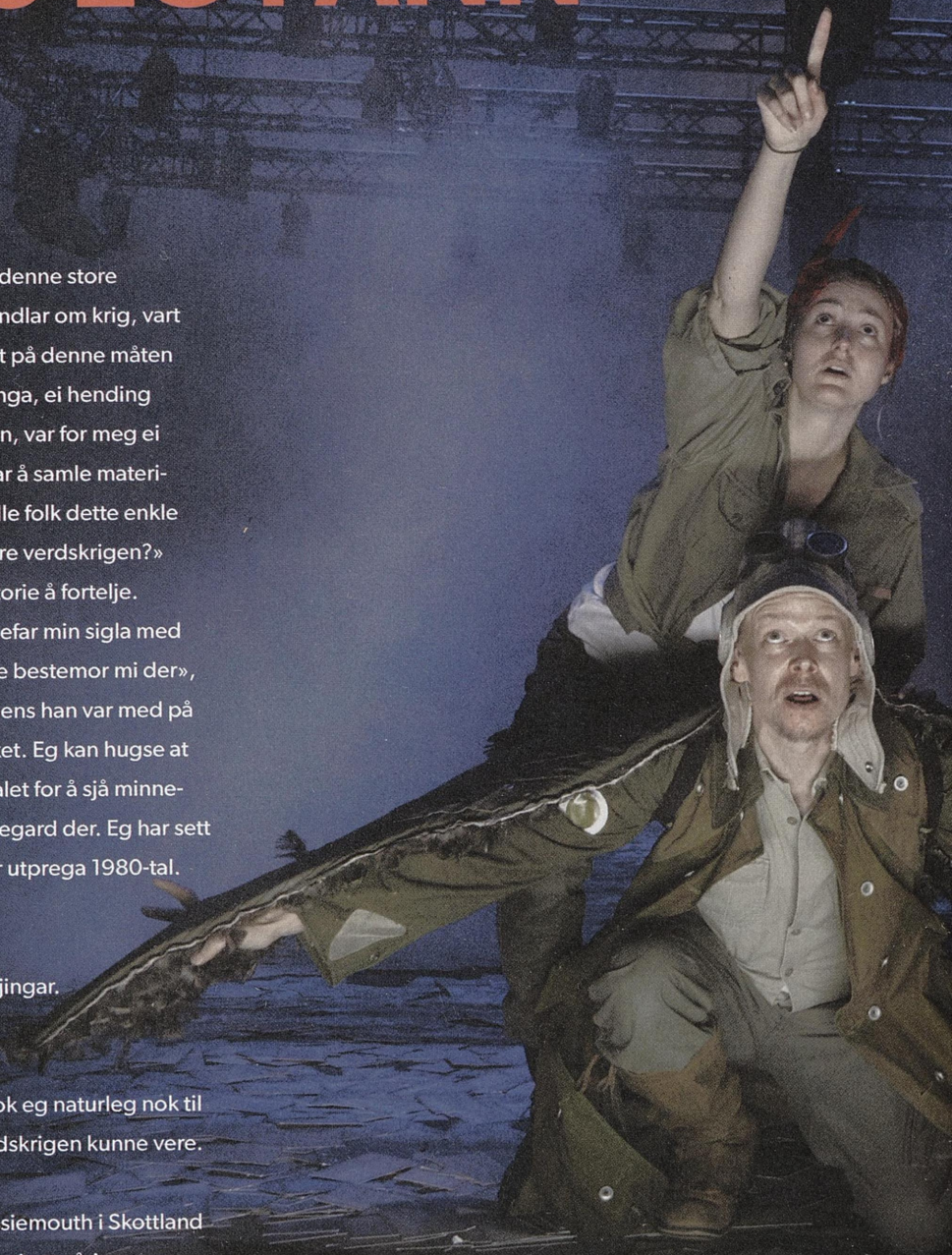
David Greig

Da eg først vart spurd om å fordjupe meg i denne store hendinga, denne lange teaternatta som handlar om krig, vart eg både oppglødd og audmjuk. At teateret på denne måten vil syne fram denne svære historiske hendinga, ei hending som framleis påverkar oss, også i kvardagen, var for meg ei vedunderleg handling. Mitt første innfall var å samle materiale frå folk eg møtte, og eg tok til med å stille folk dette enkle spørsmålet: «Kva er di historie om den andre verdskrigen?» Og til mi store forundring hadde alle ei historie å fortelje. Dei fleste var berre på nokre få linjer: «Bestefar min sigla med destroyerar frå Alaska, og eg trur han møtte bestemor mi der», eller «grandonkelen min vart skoten ned mens han var med på eit flyåtak inne i Burma, og dei fann aldri liket. Eg kan hugse at besteforeldra mine for til Burma på 1980-talet for å sjå minnesteinen men namnet hans på ein krigskyrkjegard der. Eg har sett eit bilete av dei, der dei står i sola. Kledda er utprega 1980-tal. Han var berre nitten da han døydde».

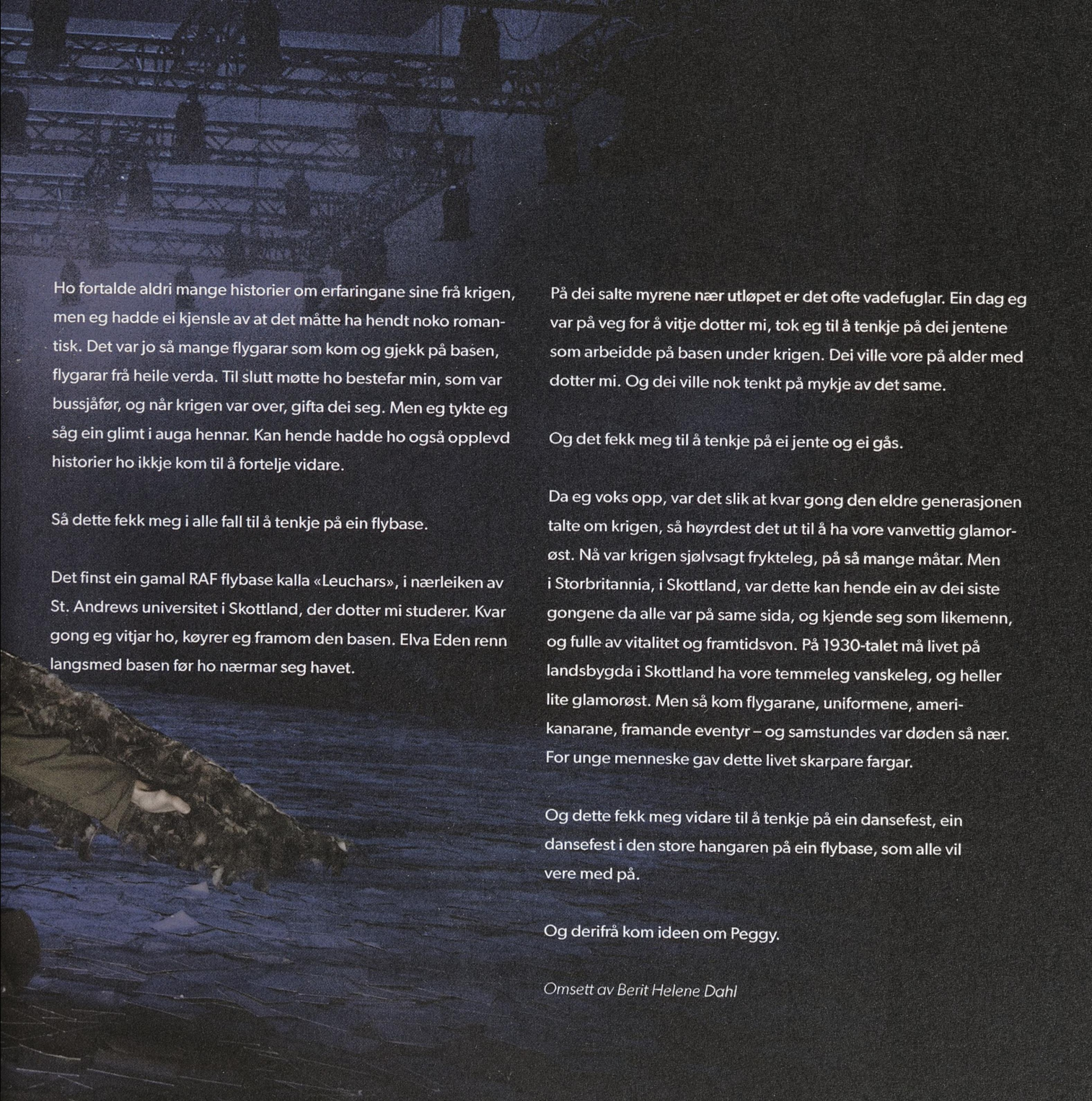
Folk sende meg lange, forunderlege forteljingar. Somme brukte Facebook eller Twitter.

Medan eg samla inn desse forteljingane, tok eg naturleg nok til å tenkje over kva mi historie om andre verdskrigen kunne vere.

Bestemor mi arbeidde ved flybasen på Lossiemouth i Skottland under krigen. Da var ho ei ung jente, berre ein tenåring.







Ho fortalde aldri mange historier om erfaringane sine frå krigen, men eg hadde ei kjensle av at det måtte ha hendt noko romantisk. Det var jo så mange flygarar som kom og gjekk på basen, flygarar frå heile verda. Til slutt møtte ho bestefar min, som var bussjåfør, og når krigen var over, gifta dei seg. Men eg tykte eg såg ein glimt i auga hennar. Kan hende hadde ho også opplevd historier ho ikkje kom til å fortelje vidare.

Så dette fekk meg i alle fall til å tenkje på ein flybase.

Det finst ein gamal RAF flybase kalla «Leuchars», i nærleiken av St. Andrews universitet i Skottland, der dotter mi studerer. Kvar gong eg vitjar ho, køyrer eg framom den basen. Elva Eden renn langsmed basen før ho nærmar seg havet.

På dei salte myrene nær utløpet er det ofte vadefuglar. Ein dag eg var på veg for å vitje dotter mi, tok eg til å tenkje på dei jentene som arbeidde på basen under krigen. Dei ville vore på alder med dotter mi. Og dei ville nok tenkt på mykje av det same.

Og det fekk meg til å tenkje på ei jente og ei gås.

Da eg voks opp, var det slik at kvar gong den eldre generasjonen talte om krigen, så hørdest det ut til å ha vore vanvettig glamorøst. Nå var krigen sjølvsagt frykteleg, på så mange måtar. Men i Storbritannia, i Skottland, var dette kan hende ein av dei siste gongene da alle var på same sida, og kjende seg som likemenn, og fulle av vitalitet og framtidsvon. På 1930-talet må livet på landsbygda i Skottland ha vore temmeleg vanskeleg, og heller lite glamorøst. Men så kom flygarane, uniformene, amerikakarane, framande eventyr – og samstundes var døden så nær. For unge menneske gav dette livet skarpare fargar.

Og dette fekk meg vidare til å tenkje på ein dansefest, ein dansefest i den store hangaren på ein flybase, som alle vil vere med på.

Og derifrå kom ideen om Peggy.

*Omsett av Berit Helene Dahl*











# KRIGSTEATER

Oleg Bogaev

Vi er i 2016. Og verda står ved randa av ein ny verdskrig.

Eg er russisk dramatikar, eg bur i Russland, og i hjartet mitt har eg ei kjensle av at noko grufullt ventar oss.

Eg elsker Tsjechov, eg elsker Beckett, eg elsker Ibsen, eg elsker Shakespeare, eg elsker teater, musikk, litteratur, og eg har tre born. To søner og ei dotter, dei har ikkje levd mange åra enno, dei har heile livet framfor seg. Kva slags liv vil dei få? Vondt? Liv med blod, vold, død, urettferd? Er skulda kanskje mi, kanskje er det fedranes skuld at vondskapen herjar? Kvifor gjorde eg ikkje noko?

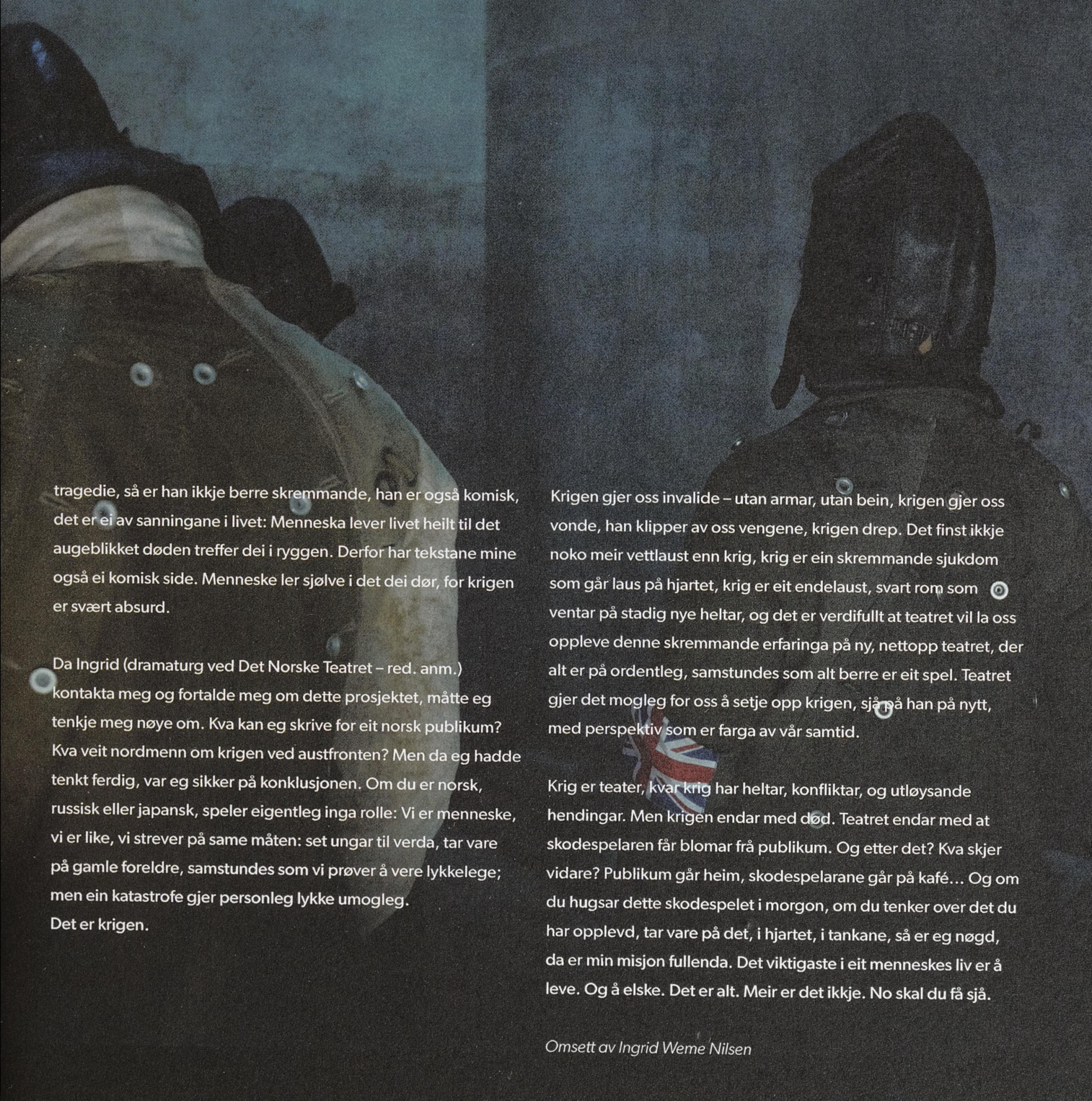
Som dramatikar har eg snakka om kjærleik og einsemd, om lykke og om korleis det er umogleg å leve utan kjærleik. Men verda hørde meg ikkje, verda hørde ikkje Lukas, ikkje David, og ikkje Maria heller. Verda er som ho alltid har vore, døv for orda til kunstnarane. Tyder dette at kunsten er meningslaus? Nei. Slett ikkje. Kunsten, teatret hjelper oss med å vere men-

neske. Det er ikkje mange av oss i denne ville, aggressive verda der bomber fell og drep tilfeldige som går forbi, men vi er her, vi finst. Vi skriv nye stykke, vi lagar nye framsyningar, speler nye roller, leiter etter nye, teatrale språk. Og heile tida prøver vi å sjå inn i framtida og å forstå fortida.

Fortida har vore katastrofal for det russiske folket. Heile førre hundreåret underkasta vi oss falske gudar – vi svelta, fell i krigar, tok livet av prestar og forfattarar, vi strevde under både våre egne og framande tyrannar. Ein gong var det mange av oss russarar, veldig mange, no er det færre, men stien vi følgjer, er framleis tung å trække, full av anger for kva andre har vore utsette for. Det finst berre ein ting å vere stolt over i Russlands historie frå førre hundreåret, og det er sigeren over Hitler. Russland mista enormt mange soldatar og sivile under krigen. Prisen for sigeren var gigantisk: Kvar einaste familie mista ein far, ein bror eller ein son. Min eigen familie er ikkje noko unnatak.

Krig er alltid tragedie, det er noko alle veit. Men tragedien er den høgaste rangerte sjangeren i teatret. Og sjølv om krigen er





tragedie, så er han ikkje berre skremmande, han er også komisk, det er ei av sanningane i livet: Menneska lever livet heilt til det augeblikket døden treffer dei i ryggen. Derfor har tekstane mine også ei komisk side. Menneske ler sjølve i det dei dør, for krigen er svært absurd.

Da Ingrid (dramaturg ved Det Norske Teatret – red. anm.)

kontakta meg og fortalde meg om dette prosjektet, måtte eg tenkje meg nøye om. Kva kan eg skrive for eit norsk publikum? Kva veit nordmenn om krigen ved austfronten? Men da eg hadde tenkt ferdig, var eg sikker på konklusjonen. Om du er norsk, russisk eller japansk, spelar eigentleg inga rolle: Vi er menneske, vi er like, vi strever på same måten: set ungar til verda, tar vare på gamle foreldre, samstundes som vi prøver å vere lykkelege; men ein katastrofe gjer personleg lykke umogleg. Det er krigen.

Krigen gjer oss invalide – utan armar, utan bein, krigen gjer oss vonde, han klipper av oss vengene, krigen drep. Det finst ikkje noko meir vettlaust enn krig, krig er ein skremmande sjukdom som går laus på hjartet, krig er eit endelaust, svart rom som ventar på stadig nye heltar, og det er verdifullt at teatret vil la oss oppleve denne skremmande erfaringa på ny, nettopp teatret, der alt er på ordentleg, samstundes som alt berre er eit spel. Teatret gjer det mogleg for oss å setje opp krigen, sjå på han på nytt, med perspektiv som er farga av vår samtid.

Krig er teater, kvar krig har heltar, konflikhtar, og utløysande hendingar. Men krigen endar med død. Teatret endar med at skodespelaren får blomar frå publikum. Og etter det? Kva skjer vidare? Publikum går heim, skodespelarane går på kafé... Og om du hugsar dette skodespelet i morgon, om du tenker over det du har opplevd, tar vare på det, i hjartet, i tankane, så er eg nøgd, da er min misjon fullenda. Det viktigaste i eit menneskes liv er å leve. Og å elske. Det er alt. Meir er det ikkje. No skal du få sjå.



*Eg er overtydd om at dei som er mest oppriktige,  
er enkle menneske. (...) Kjenslene og språket til  
menneske med utdanning, så rart det enn kan  
høyrast, er ofte meir utsett for å tape seg etter  
som tida går.*





















# WOLLT IHR DAS TOTALE THEATER?

Carl Morten Amundsen

Joseph Goebbels blei fødd inn i ein strengt katolsk familie. Som ung mista han gudstrua, og Hitler fylte dette tomrommet. Propagandaministeren med ein doktorgrad i litteratur visste å bruke teatrale verkemiddel for å nå ut til folket. Da han heldt sin flammande tale i Sportpalast i Berlin i 1943, var han til forveksling lik ein fanatisk vekkingspredikant. Føraren var den heilage, folket skulle følgje han, og verda var den scenen der kampen skulle stå.

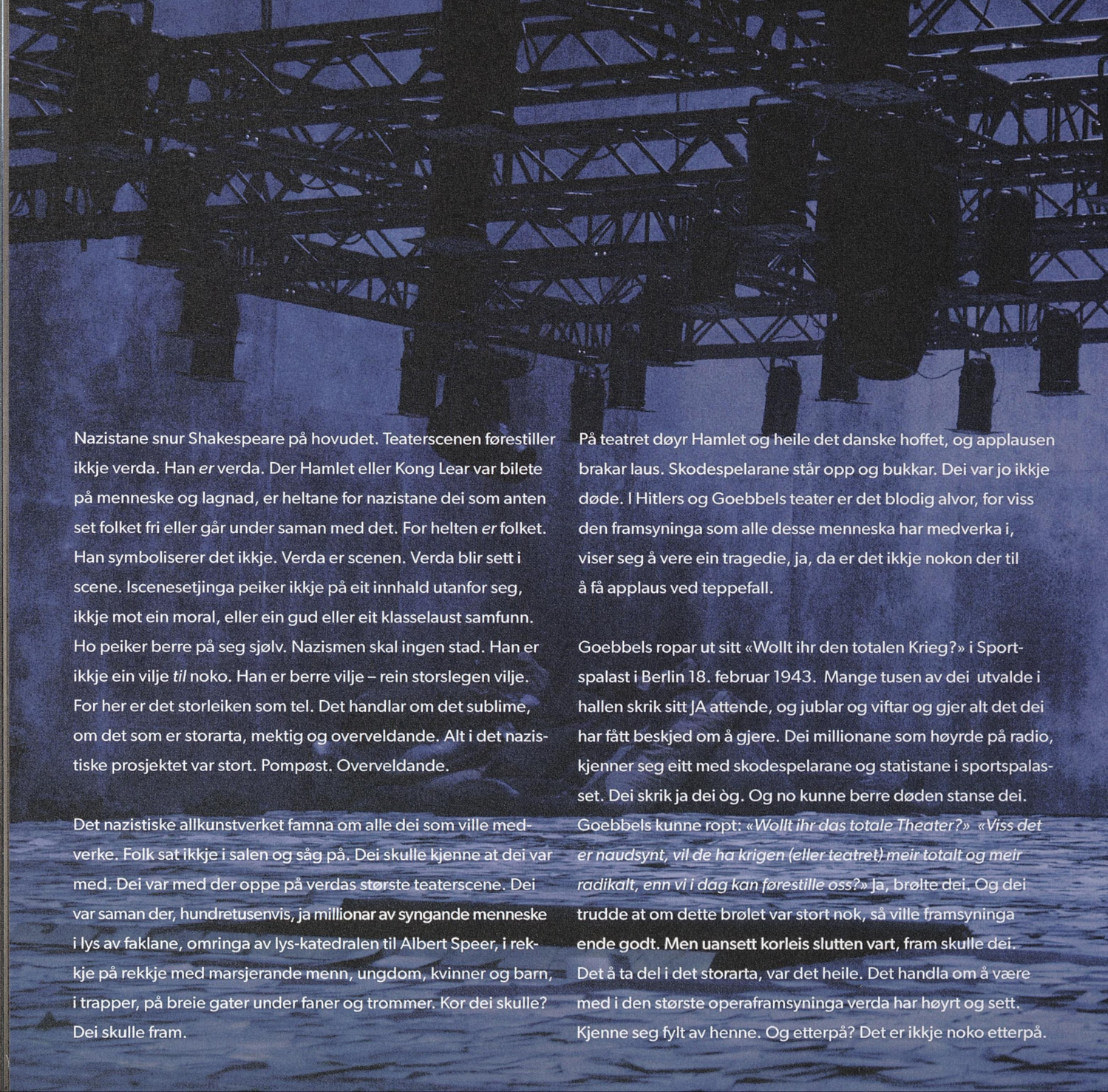
Den nazistiske ideologien er gudlaus med unntak av dei som ville innføre norrøn mytologi. For folk som propagandaminister Joseph Goebbels fanst det inga straff eller løn etter døden. Rett og gale har ikkje utgangspunkt i noko guddommeleg, men spring heller ikkje ut frå ein sjølvinnlysande humanistisk rasjonalitet. Viss nokon meiner at han eller ho har rett til å drepe, då hjelper ikkje rasjonelle argument. Det som tel, er makt. Samfunnet treng lover, men det er makta som etablerer dei. Makt og lov er eitt.

Geniet står i ei særstilling. Ein Napoleon har andre rettar enn vanlege menneske. Han får viljen sin og treng ikkje argumentere. Napoleon var eit geni, det vil seie eit unntaksmenneske. Handlingane hans er rette heilt til han tapar og blir send til St. Helena. Goebbels snakkar med iver om det fanatiske, og for han er fanatisme noko udelt positivt. Kristus var fanatisk kjærleik, skriv han ein stad. Ei av yndlingsbøkene til Goebbels var *Raskolnikov*, historia om den unge mannen som meinte han var eit overmenneske

og derfor hadde rett til å myrde pantelånarska. Men sjølv om han elska denne boka, irriterte han seg over den kristne slutten. Raskolnikov treng ikkje sone, meinte Goebbels. Han skulle ha halde fram med fanatisk kraft til siste slutt. Genia eller overmenneska tek seg til rette. Det er dei som lagar lovene, og dei slepp å svare for dei.

For Goebbels er geniet det same som ein klassisk *helt*. Helten personleggjer eit folk, ein rase, eit land eller lagnaden. Gjennom han opplever vi forløyning eller undergang. Desse tankane er sjølv sagt prega av Nietzsche, men ein høyrer også etterklangen frå andre filosofar. Hos Arthur Schopenhauer spelar *viljen* ei hovudrolle. Og *helten*, han finn vi igjen hos dei tyske romantikarane. Det var jo elles det tyske romantiske dramaet som var studieobjekt for Gobbels' doktorgrad. Klassiske heltar er uttrykk for menneskeslekta, for dei elskande, dei drøymande, dei som gjer opprør, men dei er fiktive, og dei er metaforar. For Goebbels er ikkje heltane bilete på noko anna, og ikkje er dei fiktive heller. Dei er levande menneske. Den store helten heiter Adolf Hitler. «Det er underet i vår tid, at de har funne meg blant så mange millionar. Og at eg har funne dykk, det er Tysklands lykke» som Hitler sjølv så audmjukt uttrykte det under Rikspartidagen i Nürnberg i 1936.





Nazistane snur Shakespeare på hovudet. Teaterscenen førestiller ikkje verda. Han er verda. Der Hamlet eller Kong Lear var bilete på menneske og lagnad, er heltane for nazistane dei som anten set folket fri eller går under saman med det. For helten er folket. Han symboliserer det ikkje. Verda er scenen. Verda blir sett i scene. Iscenesetjinga peiker ikkje på eit innhald utanfor seg, ikkje mot ein moral, eller ein gud eller eit klasselaust samfunn. Ho peiker berre på seg sjølv. Nazismen skal ingen stad. Han er ikkje ein vilje til noko. Han er berre vilje – rein storslegen vilje. For her er det storleiken som tel. Det handlar om det sublime, om det som er storarta, mektig og overveldande. Alt i det nazistiske prosjektet var stort. Pompøst. Overveldande.

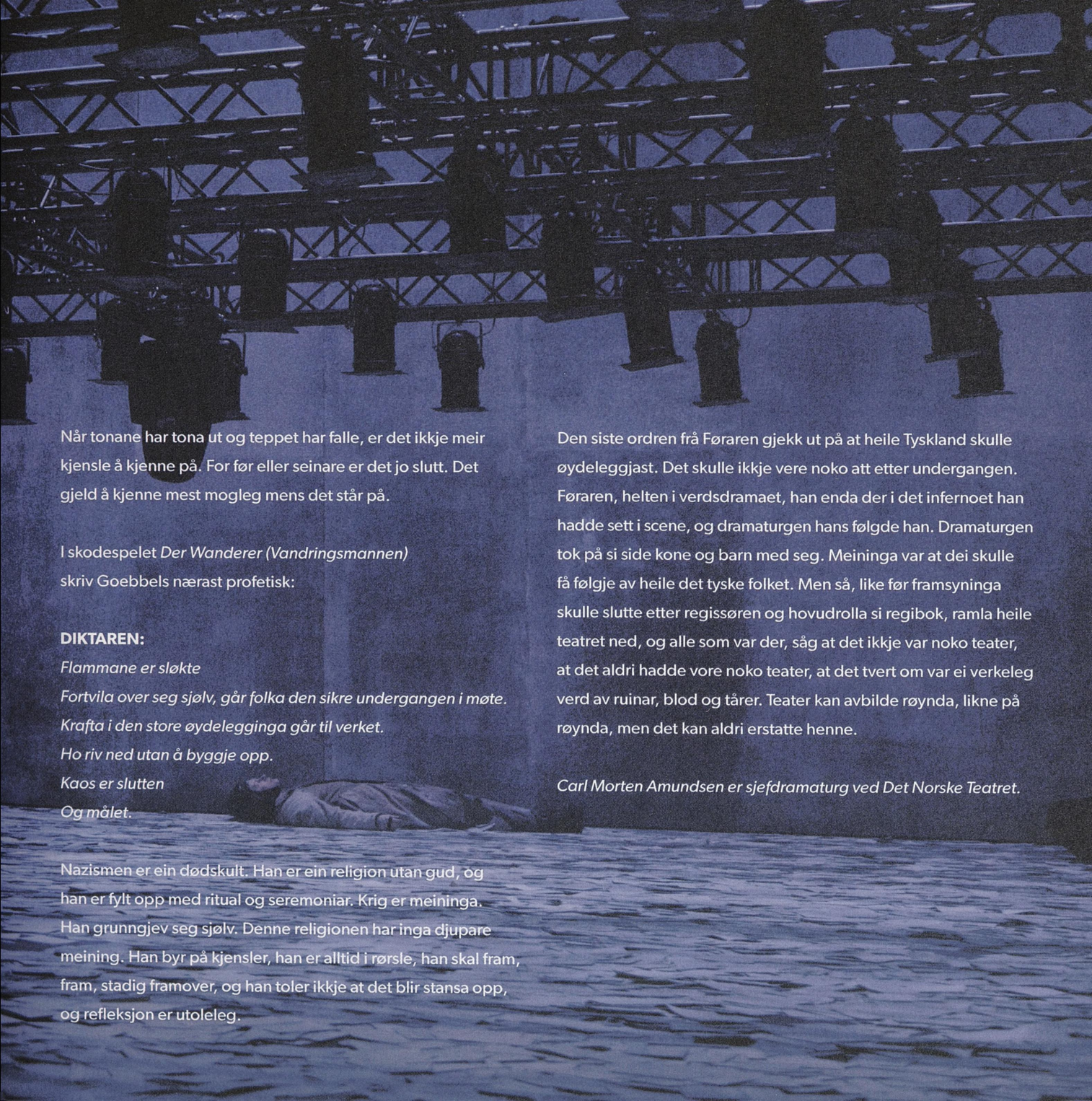
Det nazistiske allkunstverket famna om alle dei som ville medverke. Folk sat ikkje i salen og såg på. Dei skulle kjenne at dei var med. Dei var med der oppe på verdas største teaterscene. Dei var saman der, hundretusenviss, ja millionar av syngande menneske i lys av faklane, omringa av lys-katedralen til Albert Speer, i rekkje på rekkje med marsjerande menn, ungdom, kvinner og barn, i trapper, på breie gater under faner og trommer. Kor dei skulle? Dei skulle fram.

På teatret døyr Hamlet og heile det danske hoffet, og applausen brakar laus. Skodespelarane står opp og bukkar. Dei var jo ikkje døde. I Hitlers og Goebbels teater er det blodig alvor, for viss den framsyninga som alle desse menneska har medverka i, viser seg å vere ein tragedie, ja, da er det ikkje nokon der til å få applaus ved teppefall.

Goebbels ropar ut sitt «Wollt ihr den totalen Krieg?» i Sportspalast i Berlin 18. februar 1943. Mange tusen av dei utvalde i hallen skrik sitt JA attende, og jublar og viftar og gjer alt det dei har fått beskjed om å gjere. Dei millionane som høyrde på radio, kjenner seg eitt med skodespelarane og statistane i sportspalaset. Dei skrik ja dei òg. Og no kunne berre døden stanse dei.

Goebbels kunne ropt: «Wollt ihr das totale Theater?» «Viss det er naudsynt, vil de ha krigen (eller teatret) meir totalt og meir radikalt, enn vi i dag kan førestille oss?» Ja, brølte dei. Og dei trudde at om dette brølet var stort nok, så ville framsyninga ende godt. Men uansett korleis slutten vart, fram skulle dei. Det å ta del i det storarta, var det heile. Det handla om å være med i den største operaframsyninga verda har høyrte og sett. Kjenne seg fylt av henne. Og etterpå? Det er ikkje noko etterpå.





Når tonane har tona ut og teppet har falle, er det ikkje meir kjensle å kjenne på. For før eller seinare er det jo slutt. Det gjeld å kjenne mest mogleg mens det står på.

I skodespelet *Der Wanderer (Vandringsmannen)*  
skriv Goebbels nærast profetisk:

**DIKTAREN:**

*Flammane er sløkte*

*Fortvila over seg sjølv, går folka den sikre undergangen i møte.*

*Krafta i den store øydelegginga går til verket.*

*Ho riv ned utan å byggje opp.*

*Kaos er slutten*

*Og målet.*

Nazismen er ein døds kult. Han er ein religion utan gud, og han er fylt opp med ritual og seremoniar. Krig er meininga. Han grunnjev seg sjølv. Denne religionen har inga djupare meining. Han byr på kjensler, han er alltid i rørsle, han skal fram, fram, stadig framover, og han toler ikkje at det blir stansa opp, og refleksjon er utoleg.

Den siste ordren frå Føraren gjekk ut på at heile Tyskland skulle øydeleggjast. Det skulle ikkje vere noko att etter undergangen. Føraren, helten i verdsdramaet, han enda der i det infernoet han hadde sett i scene, og dramaturgen hans følgde han. Dramaturgen tok på si side kone og barn med seg. Meininga var at dei skulle få følgje av heile det tyske folket. Men så, like før framsyninga skulle slutte etter regissøren og hovudrolla si regibok, ramla heile teatret ned, og alle som var der, såg at det ikkje var noko teater, at det aldri hadde vore noko teater, at det tvert om var ei verkeleg verd av ruinar, blod og tårer. Teater kan avbilde røynda, likne på røynda, men det kan aldri erstatte henne.

*Carl Morten Amundsen er sjefdramaturg ved Det Norske Teatret.*

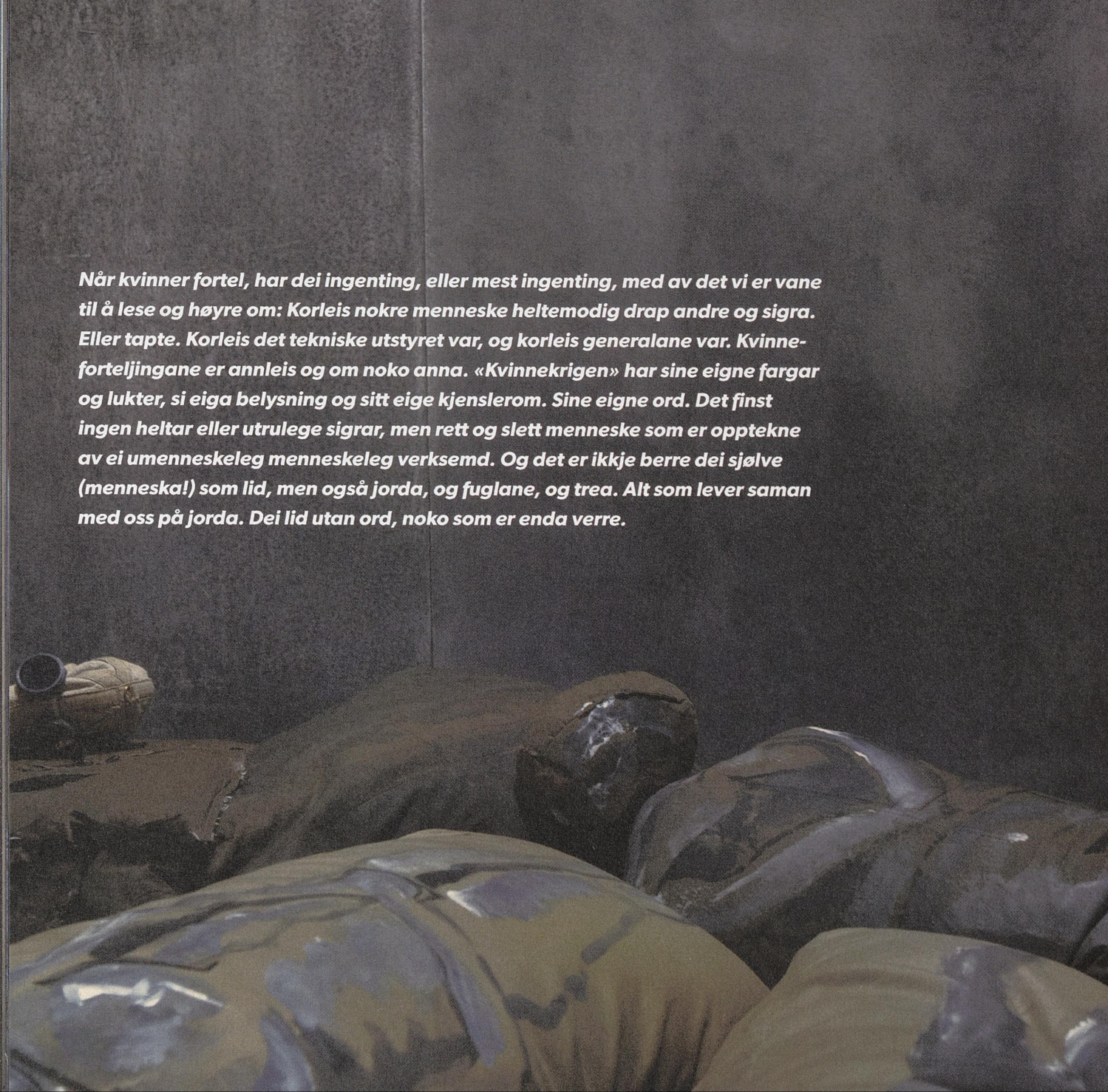












*Når kvinner fortel, har dei ingenting, eller mest ingenting, med av det vi er vane til å lese og høyre om: Korleis nokre menneske heltemodig drap andre og sigrar. Eller tapte. Korleis det tekniske utstyret var, og korleis generalane var. Kvinneforteljningane er annleis og om noko anna. «Kvinnekrigen» har sine egne fargar og lukter, si eiga belysning og sitt eige kjenslerom. Sine egne ord. Det finst ingen heltar eller utrulege sigrar, men rett og slett menneske som er opptekne av ei umenneskeleg menneskeleg verksemd. Og det er ikkje berre dei sjølve (menneska!) som lid, men også jorda, og fuglane, og trea. Alt som lever saman med oss på jorda. Dei lid utan ord, noko som er enda verre.*







# NATT PÅ TEATERET – DET NORSKE TEATRET UNDER KRIGEN

Av Alfred Fidjestøl

Klokka 19.00 den 21. mai 1941 kom skodespelar og tillitsmann Øyvind Øyen ved Det Norske Teatret springande inn på teatersjef Knut Hergels kontor. Andpusten orienterte Øyen teatersjefen om at det ikkje kom til å bli noka framsyning i kveld. Skodespelarane ved teateret var gått ut i streik. Ikkje berre Det Norske Teatret, men Nationalteatret, Det Nye Teater, Centralteatret og Chat Noir måtte alle avlyse framsyningane sine. Etter eit merkeleg krigsår der okkupasjonsmakta stort sett hadde late teatera halde på som før, var det plutselig full konflikt i Teater-Noreg.

Bakgrunnen var ei usemje mellom skodespelarane og okkupasjonsmakta om skodespelarane kunne tvingast til å ta oppdrag for det nazifiserte NRK. Skodespelarane hadde ingen rett til å nekte dette, meinte okkupasjonsmakta, likevel hadde skodespelarane så langt vridd seg unna, ved å trenere og avslå alle førespurnader. Men no hadde seks av dei fått ein skriftleg førespurnad for ein gongs skuld, med ordre om skriftleg svar. Og då dei avslo utan grunngeving, mista dei retten til å vere skodespelarar i landet og retten til å ta imot noka som helst støtte frå teateret. Norske skodespelarar svarte kontant ved å gå ut i streik, og sjølv om nokre einskildskodespelarar ikkje ville streike fordi dei sympatiserte med okkupasjonsmakta, måtte toppsjefen for tysk politi, Heinrich Himmler, som tilfeldigvis kom til Oslo same dag, sjå at

alle byens teaterscenar var stengde. Dagen etter følgde teatera i Bergen og Trondheim opp og la ned all verksemd.

Okkupasjonsmakta arresterte då 14 skodespelarar, mellom dei Det Norske Teatrets tillitsmann Øyvind Øyen. Og då det viste seg at styreformennene og teatersjefane ved alle dei streikande teatera støtta streiken, blei det hastevedtatt ei ny lov som sa at alle teater innan utgangen av juni måtte søke departementet om konsesjon for vidare drift. Norsk teater skulle altså formelt og direkte underleggast NS-styresmaktene. Ingen teatersjef eller skodespelar skulle kunne tilsetjast utan godkjenning frå det nazistiske Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Og for i det heile tatt å få løyve til å spele teater, var det ein føresetnad at teateret blei drive «i pakt med norske teatertradisjonar og i overensstemmelse med den nasjonale nyordnings krav».

Teatera fekk hermed eit ultimatum. Enno sat skodespelarane fengsla, som ei konkret påminning om kven som hadde makta, og kva konsekvensane kunne bli av å utfordre den. Under dette presset kapitulerte skodespelarane og aksepterte å gjenoppta arbeidet – og å ta oppdrag i NRK – føreset at dei fengsla kollegaene blei sleppte fri. Mens teatersjefane og styreformennene måtte ta stilling til om dei skulle søke løyve til vidare teaterdrift på dei nye nazistiske vilkåra.



Teatersjefane hadde då eit hemmeleg samrådsmøte, der dei blei samde om at dei fire statsstøtta teatera – Det Norske Teatret, Nationaltheatret, Den Nationale Scene og Trøndelag Teater – prinsipielt skulle motsetje seg ein slik søknad, medan dei andre teatera kunne søke. Formelt måtte styra ved kvart teater ta den konkrete avgjerda. Det Norske Teatrets styre skulle møtast heime hos styreformann Trygve Sundt. Ti minutt før møtet skulle starte ringde Finn Halvorsen, mannen som ein gong hadde vore ein sentral norsk dramatkar og teaterkritkar, men som no var blitt NSar og hadde fått ansvaret for det nyoppretta Teaterdirektoratet som skulle overvake norsk teater. Halvorsen ville vite kva styret kom til å vedta. Sundt svarte at han trudde styret ville sende saka over til årsmøtet, som styret hadde rett til å gjere med avgjerder av denne typen. Eit eventuelt ja ville innebere ei vedtektsendring, og i så fall hadde styret plikt til å sende saka til årsmøtet. Halvorsen blei sint og irritert over Sundts prinsipp-ryttari og forklarte at dette i så fall var sabotasje og ei statsfiendtleg handling og viste til at fire av Nationaltheatrets styremedlemmer var blitt arresterte då dei hadde nekta å søke konsesjon.

**Var det eit trugsmål? spurde Sundt.**

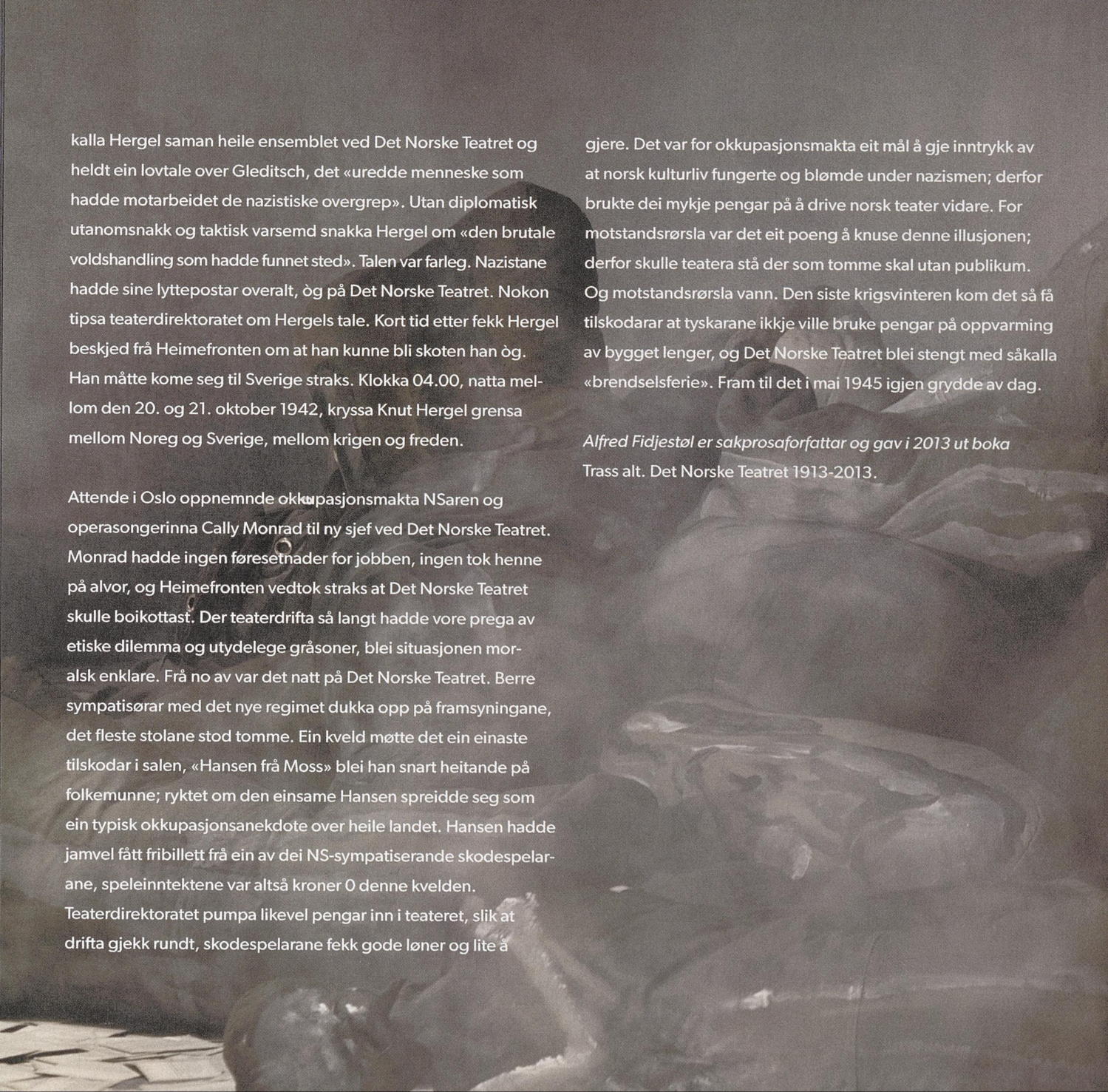
**Det får du ta som du vil, svarte Halvorsen.**

Styret i Det Norske Teatret stod likevel på sitt. Det oversende saka til årsmøtet. Og Finn Halvorsen pressa teateret vidare fram mot årsmøtet og truga med Rikskommisariatets nye forordning av den 17. september 1941 om trygging av næringslivet og arbeidsfreden. På eit møte med teatersjef Hergel og styreformann Sundt understreka Halvorsen at brotsmenn ifølgje denne forordninga kunne «straffes med tukthus, i alvorlige tilfeller med døden».

Dramatikaren og teaterkritikaren, den intellektuelle, danna og lærde Finn Halvorsen sat altså andlet til andlet med sine gamle kjenningar, teatersjef Knut Hergel og juristen og styreformannen Trygve Sundt, og truga med å drepe dei om dei ikkje kunne semjast om ein teaterkonsesjon. Og desse trugsmåla kom ikkje Halvorsen med som ein eksentrisk og psykisk sjuk outsider utan røyndomskontakt, men som ein høgt respektert representant for eit regime som snart hadde lagt heile Europa under seg. Det var i sanning natt i verda. Og i dette virvaret av strategiske og moralske dilemma og personlege trugsmål valde Sundt og resten av styret å bøye seg for Halvorsen. Den 20. oktober 1941 erklærte styret at det med referanse til brevet frå og møta med Halvorsen ville søke løyve. Det påfølgande årsmøtet forstod den håplause situasjonen styret hadde vore i og aksepterte avgjerda. Samla og samrøystes vedtok årsmøtet å drive Det Norske Teatret vidare – i pakt med «den nasjonale nyordnings krav».

Det Norske Teatret skulle heretter sende Teaterdirektoratet ein kort karakteristikk av kvart stykke det hadde på speleplanen. Dersom stykket hadde ein tendens, skulle teateret gje «nærmere angivelse av i hvilken retning denne går». Teaterdirektoratet måtte godkjenne kvart einaste stykke og kvar einaste replikk i manuskriptet før teateret fekk spele det. Det Norske Teatret aksepterte kravet. Og det aksepterte at ingen jødiske dramatikarar skulle bli spelte på Det Norske Teatret, det aksepterte jamvel at teateret sjølv hadde ansvar for å undersøke om kvar einskild dramatkar var jøde. Hergel gjorde som direktoratet sa, han prøvde å navigere seg fram i etiske gråsoner. Men då okkupantane skaut og drap teatersjefen ved Trøndelag Teater, Henry Gleditsch, i Falstadskogen i oktober 1942, var det ikkje lenger mogleg. Lamma av sjokket, og heilt spontant og impulsivt,





kalla Hergel saman heile ensemblet ved Det Norske Teatret og heldt ein lovtale over Gleditsch, det «uredde menneske som hadde motarbeidet de nazistiske overgrep». Utan diplomatisk utanomsnakk og taktisk varsemd snakka Hergel om «den brutale voldshandling som hadde funnet sted». Talen var farleg. Nazistane hadde sine lyttepostar overalt, òg på Det Norske Teatret. Nokon tipsa teaterdirektoratet om Hergels tale. Kort tid etter fekk Hergel beskjed frå Heimefronten om at han kunne bli skoten han òg. Han måtte kome seg til Sverige straks. Klokkja 04.00, natta mellom den 20. og 21. oktober 1942, kryssa Knut Hergel grensa mellom Noreg og Sverige, mellom krigen og freden.

Attende i Oslo oppnemnde okkupasjonsmakta NSaren og operasongerinna Cally Monrad til ny sjef ved Det Norske Teatret. Monrad hadde ingen føresetnader for jobben, ingen tok henne på alvor, og Heimefronten vedtok straks at Det Norske Teatret skulle boikottast. Der teaterdrifta så langt hadde vore prega av etiske dilemma og utydelege gråsoner, blei situasjonen moralsk enklare. Frå no av var det natt på Det Norske Teatret. Berre sympatisørar med det nye regimet dukka opp på framsyningane, det fleste stolane stod tomme. Ein kveld møtte det ein einaste tilskodar i salen, «Hansen frå Moss» blei han snart heitande på folkemunne; ryktet om den einsame Hansen spreidde seg som ein typisk okkupasjonsanedkote over heile landet. Hansen hadde jamvel fått fribillett frå ein av dei NS-sympatiserande skodespelarane, speleinntektene var altså kroner 0 denne kvelden. Teaterdirektoratet pumpa likevel pengar inn i teateret, slik at drifta gjekk rundt, skodespelarane fekk gode løner og lite å

gjere. Det var for okkupasjonsmakta eit mål å gje inntrykk av at norsk kulturliv fungerte og blømda under nazismen; derfor brukte dei mykje pengar på å drive norsk teater vidare. For motstandsørsla var det eit poeng å knuse denne illusjonen; derfor skulle teatera stå der som tomme skal utan publikum. Og motstandsørsla vann. Den siste krigsvinteren kom det så få tilskodarar at tyskarane ikkje ville bruke pengar på oppvarming av bygget lenger, og Det Norske Teatret blei stengt med såkalla «brendelsferie». Fram til det i mai 1945 igjen grydde av dag.

*Alfred Fidjestøl er sakprosaforfattar og gav i 2013 ut boka Trass alt. Det Norske Teatret 1913-2013.*











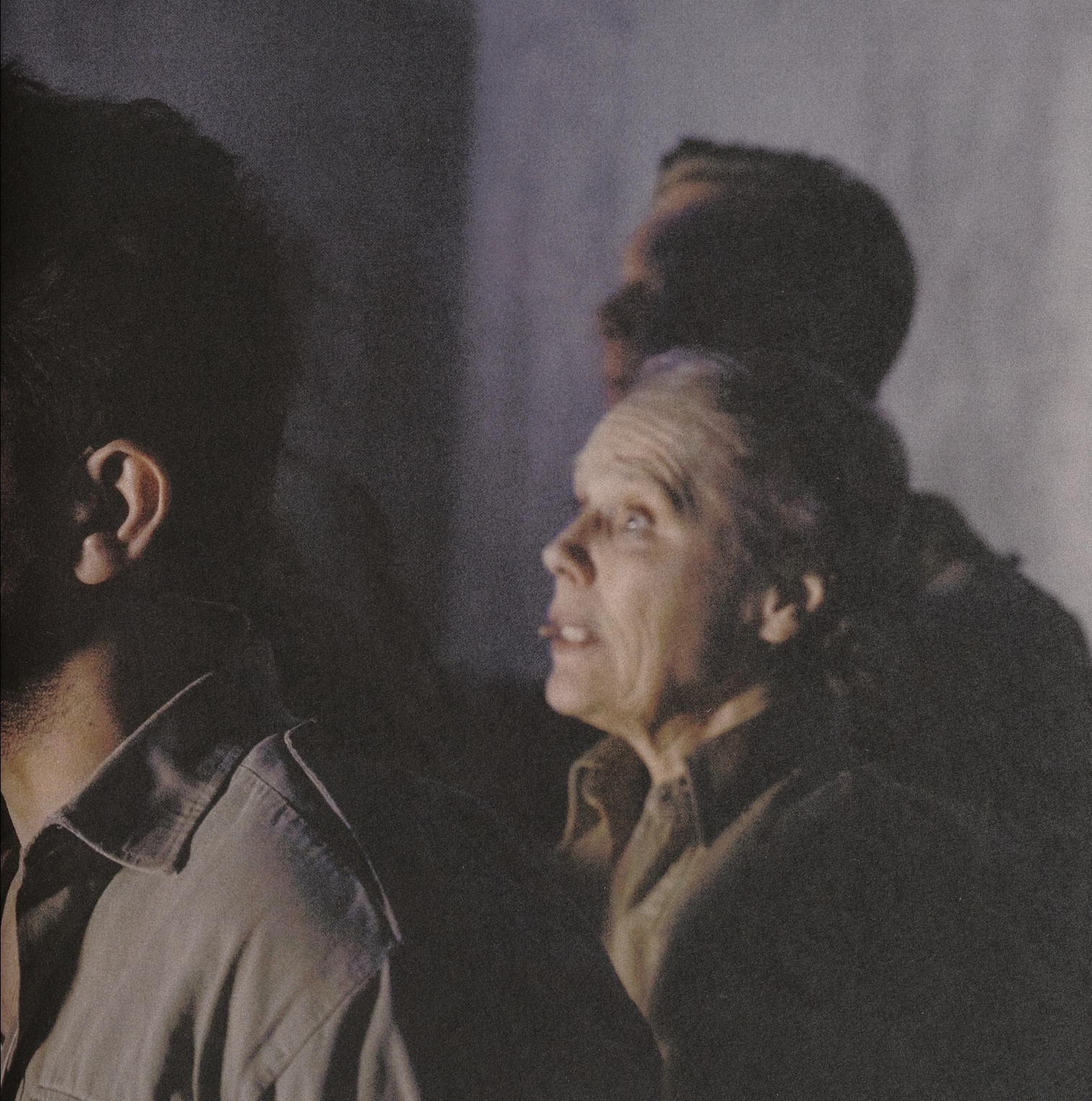




*Mennesket ser seg sjølv så klart ovanfrå – frå himmelen,  
og nedanfrå – frå jorda. Framfor det ligg heile vegen  
oppover og nedover – frå engel til udyr.*









# OKKUPERT TEATER

av Hilde Berteig Rustan

Ved første augnekast ser det kanskje ut som om Det Norske Teatret er i ein unntakstilstand, med bord og stolar stabla unna og kunsten pakka ned i transportkassar. Blendingsgardinene stenger lyset ute, luspærene har gått eller gir ikkje nok lys, det heng mørke klede over alle montrane i teatret, andre står ribba igjen, tomme for innhald og med døra på vidt gap. Dei mange oljemaleria med gullrammer og alle bystene av personar ein kanskje ikkje har høyrte om, rer stua vekk. I seg sjølv er ikkje desse tinga nødvendigvis så viktige, men det at dei er borte, gir konnotasjonar til det som ofte blir omtala som ei lang natt i verda, den andre verdskrigen.

I prosjektet HEL grip biletkunstnar Lars Ø. Ramberg direkte inn i teaterrommet utanfor scenen, ved å ta bort dei tinga vi kanskje ikkje alltid legg så nøye merke til, men som likevel er ein del av det å gå på teater, eit lite stykke historie som peikar mot teaterets «før» i vårt «no». Han har iscenesett foajeen på Det Norske Teatret som ei forlenging av den største og kanskje mest ambisiøse produksjonen i teaterets historie, stykket *Andre verdskrigen - Natt i verda*.

## Berlinbasert konseptkunst

Den berlinbaserte konseptkunstnaren er særleg kjend for dei stadspesifikke verka sine og store offentlege installasjonar. Eitt av dei er det etter kvart noko notoriske verket *Liberté*, som ein for tida kan oppleve framfor Stortinget på Eidsvolls plass. Verket består av tre franske offentlege toalett i trikoloren-fargane raudt, kvitt og blått, og på taka er skilt med orda *liberté* (fridom), *égalité* (likskap) og *fraternité* (brorskap), dei franske revolusjonsslagorda.

Inne i toaletta er det installert lydopptak av Franklin D. Roosevelt, Charles de Gaulle og Kong Haakon frå andre verdskrigen. Verket har vore vist på mellom anna Venezia-biennalen og reflekterer kring dei evige aktuelle spørsmåla i samtida, om nasjonal identitet, sjølvstende og forståing av offentlegheit og demokrati. I utforminga peikar verket også mot basale menneskelege behov, å ha tilgang på toalett, er noko sjølvsgatt for dei fleste, og enormt nedverdiggande å miste.

## Kunst i krig

Under andre verdskrigen var mykje av vår felles kulturarv gøymd bort av dei allierte. Redsla for nazistisk plyndring og eventuelle øydelegging av Europas ulike kulturminne var stor, og tiltak blei iverksette for å unngå at krigs-herjingane skulle ramme vår felles kulturarv. Ein divisjon under dei allierte styrkane, kjend som MFAA (*Monuments, Fine Arts and Archives*) hadde som hovudoppgåve å finne og verne uerstattelege kunstsattar, særleg det nazistane alt hadde plyndra frå jødar, museum og galleri. Denne plyndringa er like aktuell i dag, og her i Noreg valde Henie Onstad Kunstsenter i 2014 å gi tilbake eit verk av Matisse med ukjent opphav til dei rettmessige arvingane.

## Visuell sensur

Ved å fjerne kunsten på teateret, verk for verk, skulptur for skulptur, for så å pakke dei ned i tyske transportkassar eller fysisk flytte dei frå foajeen over tid, vil prosjektet bli opplevd i større og større omfang, og både interiøret og eksteriøret i teateret vil etter kvart bli prega av transformasjonen. Ein ting er den visuelle utsmykkinga, det Ramberg omtalar som teaterets «visuelle



konfekt», men med tida vil også stolar og bord bli omplasserte, lyset vil bli endra, teklater vil mangle og kjensla av hygge og det komfortable ein tek for gitt, det ein kanskje særleg ventar å møte på ein stad som teateret, vil vere borte.

Ein annan konnotasjon ein får av Rambergs prosjekt, er korleis nazistane anten destruerte eller stempla verk dei meinte ikkje passa inn i den nasjonalsosialistiske ideologien, som degenerert, såkalla *entartete*, dvs. vanarta kunst. Dette var også namnet på den nasjonalistiske kampanjen frå 1935 mot denne typen kunsttrykk. Særleg modernistisk kunst og såkalla ikkje-ariske kulturelle uttrykk, nokre av dei fremste eksempla på lite veileigna kunst i ein nasjonalsosialistisk kontekst, var utsette for omfattande sensur og omtala som forderna og bevis for sinnssjukdom hos visse kunstnarar. Denne sensuren var ikkje berre retta mot biletkunstheltet, men fekk også store konsekvensar for litteratur, teater, arkitektur, musikk, film og andre eksperimentelle kunstformer. Verk blei destruerte, seld eller til og med samla på av enkelte nazistar i det private.

### Parateksten

Prosjektet handlar om å bevisstgjere det ein trur ein ikkje ser i det offentlege, som ein paratekst. Paratekst står i motsetnad til kontekst, som gir teksten, eller her verket, relevans. Parateksten er den visuelle og estetiske røyndommen rundt sjølve kunstopplevinga, og ein vil sjå eit verk annleis etter kor ein ser det, om det er heime hos ein samlar eller på gata, i eit lite galleri eller strengt vakta på eit større museum. Lyssetjing, talet på menneske, temperatur og rommet vil påverke sansane, og ved

å gripe inn i desse forholda får ein høve til å påverke på andre måtar enn ved at folk berre skal setje seg ned og sjå eit teaterstykke i ro og mak. Kunstverket er ikkje berre det ein ser, men også det som ikkje er der lenger. Rambergs prosjekt liknar kanskje mest på såkalla *Gesamtkunstwerk*, totale kunstverk som særleg Richard Wagner streva etter i operaproduksjonane sine for at publikum skulle få eit skjerpa blick inn mot framsyninga gjennom stemningsskapande element som mørke teater, lydeffektar og liknande. Nyskapande da, men meir sjølvsgitt i dag. Rambergs prosjekt dreg det lenger, og jamvel dei som ikkje skal sjå *Andre verdskrigen – Natt i verda*, vil merke stykket på kroppen berre ved å gå inn på teateret eller sjå inn utanfrå, det vil gripe inn i bybildet og vårt offentlege fellesrom.

Prosjektet er ikkje tenkt å vere eit historisk «reenactment» av situasjonen for teateret under andre verdskrigen, men er først og fremst å rekne som ein aktiv performance, som også kan vere ein heilt reell situasjon i andre delar av verda. I Syria og Irak har Daesh øydelagt verdsarv og kulturminne i det største omfanget sidan andre verdskrig, ei kulturell utreinsking som er på veg til å mangle sidestykke i sin etter kvart nærmast industrielle skala. Tema som valdshandlingar og identitet, eigarskap, politikk, sensur, makt og kunsthistorie har såleis blitt fletta saman, både historisk og notidig sett i Rambergs prosjekt, og blir i denne konteksten ei anna form for historie frå andre verdskrig i polyfonien av forteljingar. Det Norske Teatret forsøker å belyse i si framsyning.

Teksten inngår i verket *HEIL* av Lars Ø. Ramberg som for tida er å sjå på Det Norske Teatret.



















