

ROGALAND



TEATER

96/97



Fedra

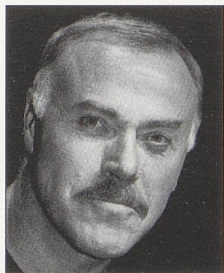
tragedie av
Jean Racine
gjendikta av

Halldis Moren Vesaas



Foto: Petter Hegre





Ord og bilete

Samfunnet vårt blir rikare på bilete og fattigare på ord. Vi tar imot biletinformasjon frå fjernsyn, film og video, og vi er alt vande med at artiklar i dagspressa skal vera ordkorte og biletrike, illustrasjonane er ofte viktigare enn orda. Mykje tyder på at teatret òg går ei slik utvikling i møte.

Kva hender då med dei sentrale verk i den klassiske teaterlitteraturen? Skal dei for framtida vere reserverte dei leseinteresserte bibliotekgjestane, eller skal sjølvne forteljinga som ligg til grunn for dei ulike verka framførast på teatret i sterk visualisert form, med tekstmengda stroke ned til nokre få nøkkelreplikkar?

Mellom anna for å stille dette spørsmålet til teatret og publikum har eg sett store versifiserte teatertekstar på Rogaland Teater sitt repertoar. Det er nok å minne om *Brand*, *Tartuffe* og *Helligtrekongersaften* fra tidlegare sesongar. Og no, for min siste sesong som teatersjef, har eg valt endå fleire ord på vers, to av dei største tekstane i europeisk dramatik: Kleist *Amasonedronning* – ei norsk førsteframføring! – og Racines *Fedra*.

Kveldens forteljing er mykje enkel. Den kan faktisk samanliknast med ein såpeopera i fjernsynet. Det er ikkje handlinga som er grunnen til at vi spelar *Fedra*, det er måten handlinga ordleggjast på som er viktig! Det er i orda og verseforma *Fedra* finn sitt liv, det er orda Racine veljer for kjenslene hennar som er det særeigne og som gjer verket til en «klassikar».

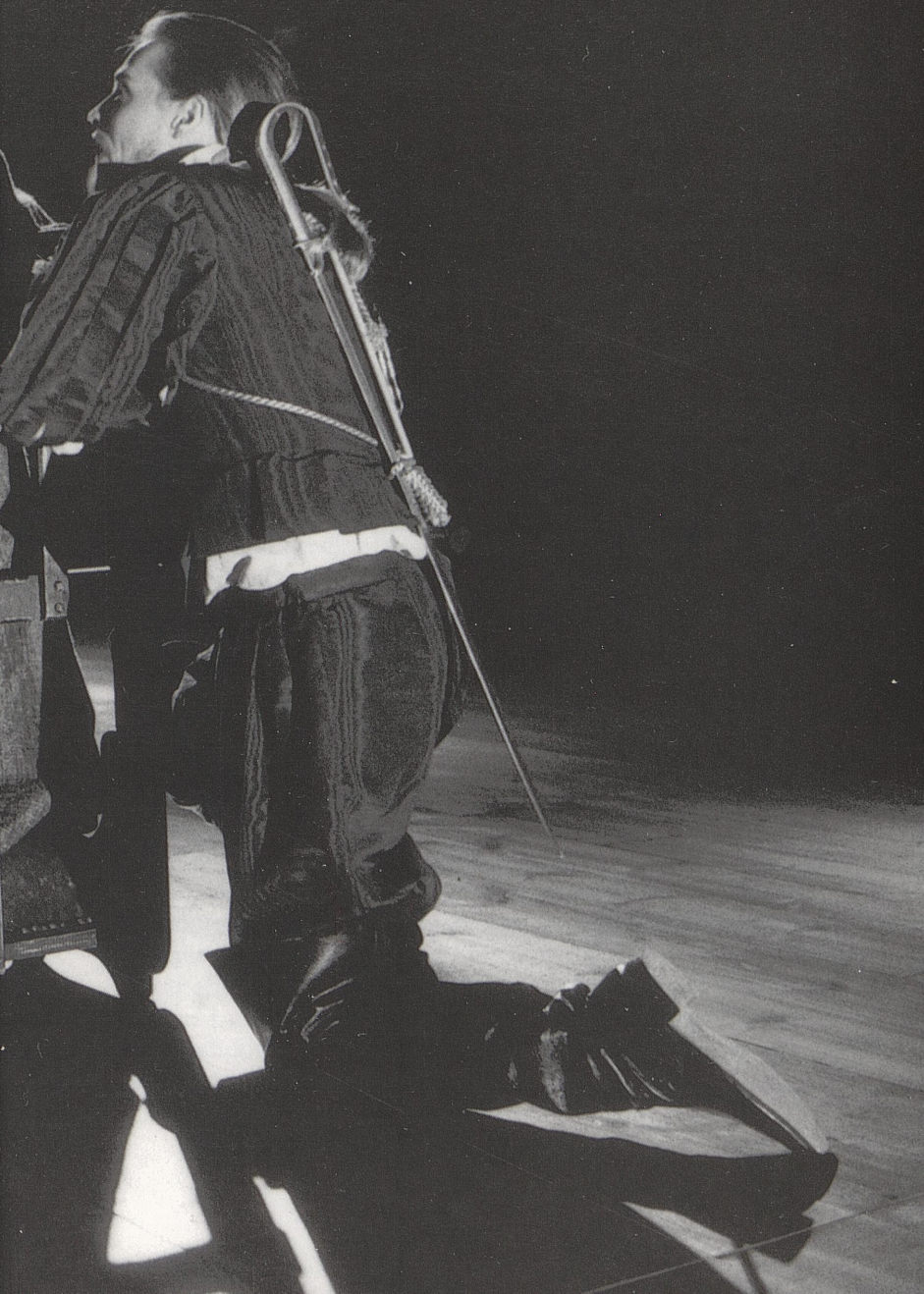
Desse orda, skrive under eit uhyrleg press for over tre hundre år sidan, skapar framleis bilete i oss teaterfolk. Gjorde dei ikkje det, hadde teatret mist sitt vestlege og vesentlegaste fundament, og vi hadde òg mist evna til å skape våre eigne bilete, som er heilt ulike dei som dei tekniske biletmmedia tvingar på oss.

Ord er mening og musikk. Difor kan dei skape bilete i kvar og ein av dykk, kjære publikum!

Velkommen!

Olav Johannessen





Eit teaterliv i bøn og vellyst

Jean Racine (1639-1699) byrja og enda sitt liv som ein from mann – innanfor murane til jansenistanes kloster i Port-Royal, og påverka av deira strenge livsstil og gudstru. Dei andelegje leiarane i Port-Royal fordømde Racines forhold til teatret – og til einskilde førstedamer blant skolderspelarane, og Racine braut med jansenistane i 1666. Berre i ein snau tredel av livet sitt levde Racine for og med teatret, men i løpet av desse tjue åra skulle han skape nokre av dei fremste verka i verdsdramatikken. *Fedra*, som han skreiv i 1677, 38 år gamal, var hans siste «verdslege» teatertekst før han forsona seg med Port-Royal, og står som resultatet av lang tids prøving, feiling og mogning, både religiøst og dramatisk.

Racine var fødd i La Ferté-Milon i 1639. Denne vesle landsbyen hadde lenge vore samlingsstad for dei franske jansenistane. Båe foreldra til Racine døydde under dei første leveåra hans, utan å etterlate anna enn gjeld, og det skulle bli farmora som fostra han opp. 16 år gamal kom Racine til Port-Royal, der systra til faren er ein av leiarane. Racine skal raskt ha tilpassa seg det strenge kvardagslivet, og fekk særleg glede av ei grundig opplæring i gresk og latin. Som ein av få dramatikarar i samtida kunne han lese Sofokles og Evripides på originalspråket. Dette skulle påverke dei store tragediane han seinare kom til å skrive.

Dei første litterære verka hans var likevel av eit anna slag – fromme hymner i streng jansenistisk ande, og oder skrivne etter mønster frå grekarane. Tekstene Racine skreiv på denne tida vitnar om ei oppriktig og ivrig kristen tru. Etter tre år i Port-Royal reiste Racine til Paris, der han studerte filosofi og logikk. Han budde hos ein slektning, Nicolas Vitard, som skulle presentere den fromme unggutten for ei anna, meir verdsleg verd. Konflikta mellom streng tru og oppsedinga på Port-Royal og det livet han skulle oppdage gjennom Vitard og dei venene han fekk hos han, skulle bli eit markant trekk i Racine livsverk.

Då Ludvig XIV, Solkongen, gifta seg i 1660, skreiv Racine *Seinens nymfe*, ei ode til den unge dronninga. Han mottok ein

mindre sum pengar frå kongens minister Colbert som takk for diktet; mange hadde merkt seg talentet til den unge dikteren. Racine valde likevel å prøve ei karriere innafor kyrkja, og flytta til ein onkel i Uzès. Venene i Port-Royal vona at denne påverknaden kunne vekke opp att Racines kristne tru og levesett.

Slik skulle det ikkje gå: Meir enn nokon gong var Racine lysten på å skrive, og han byrja ei lang brevveksling med La Fontaine, fabel-forfattaren han hadde møtt hos Vitard. Han skreiv fleire dikt til kongen, og vann ny anerkjenning. Boileau, ei jamnaldring av Racine, som ettertida hugsar som klassissismens fremste teoretikar, oppmoda han til å skrive meir. Dette vart starten på eit langt venskap.

Inspirert av Corneille, den fremste tragediedikteren i Frankrike midt på 1600-talet, og ikkje minst av dei greske diktarane han hadde blitt kjend med gjennom studia i Port-Royal, skreiv Racine sin første tragedie i 1664 – *Spelet om Theben eller Fiendskap mellom brør*. Molière, som framleis var ein ven av Racine, sette stykket opp på Palais-Royal, men dei to store diktarane og teatermenneska råka uklare under arbeidet med Racines neste stykke – *Aleksander den Store*. Striden enda med at Racine lot stykket bli framført av ei anna teatergruppe, og tok med seg elskerinna si, Mlle. du Parc, frå Molières teater.



Teaterarbeidet vekte jansenistane sin harme, og Racine møtte motstand frå fleire kantar. Trass i desse vanskane skulle han lykkast med første meistersverk, *Andromake*, som vart spela på Hôtel de Bourgogne i 1667 – med Mlle. du Parc i tittelrolla, og med ei handling henta frå ei kjelde som sto sterk i samtida: den greske mytologien. *Andromake* sin suksess kunne samanliknast med Corneilles *Le Cid* nokre år tidlegare, men mange – både Corneilles vener og kretsen kring Molière – gjekk hardt ut mot Racine. Året etter kom *Prosessmakarane*, ein komedie inspirert av Aristofanes' *Kvepsane*, og eit prov på at Racine òg meistra komedieforma.

Men Racine var tragediediktar framfor alt. Dei neste tragediane hans, *Britannicus* og *Berenice*, henta stoffet sitt frå romersk antikk. *Berenice* kom samtidig med *Titus og Berenice* av Corneille – konkurransen mellom dei to tragediediktarane førte no til to teaterstykke med same motiv: kjærleiken mellom romar-keisaren Titus og palestinar-dronninga Berenice.

I denne mannjamninga med Corneille, vart Racine den store sigraren. Styrka av denne suksessen, tok han sjansen på å skildre ei historie som ikkje var henta frå antikken, og skreiv med stort hell – etter moten den gongen – eit stykke lagt til det eksotiske Tyrkia: *Bajazet*. Med denne suksessen vann han Ludvig XIVs gunst, og Det franske akademi tok han opp som medlem. Racine er snart klar med nye stykker. Både *Mithridates* og *Ifigenia i Aulis* styrka stillinga hans som den fremste tragedieforfattaren i samtida. Han har kongen med seg, han har kjennarane med seg, og viktigast av alt: han har publikum med seg.

I denne situasjonen skriv Racine *Fedra*, nok ein gong ein tragedie inspirert av mytene frå den greske antikken. Og nok ein gong skulle han handsame stoffet med stor fridom. I motsetning til Evripides, som hadde skrive to skodespel med Hippolytos som hovudperson, satte Racine Fedra sjølv i sentrum. Han fokuserer på Fedras vakling, og ikkje minst på den rolla *lagnaden* spelar. Mange kjende att jansenistane sitt tankesett i *Fedra* og i hovudpersonen sine tankar.

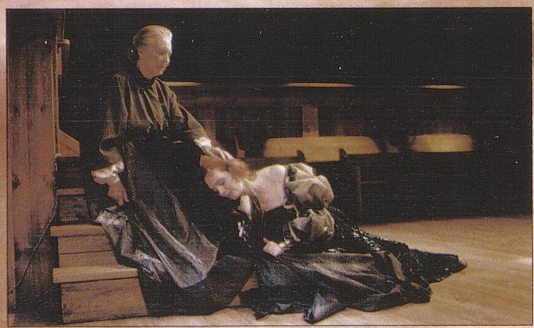
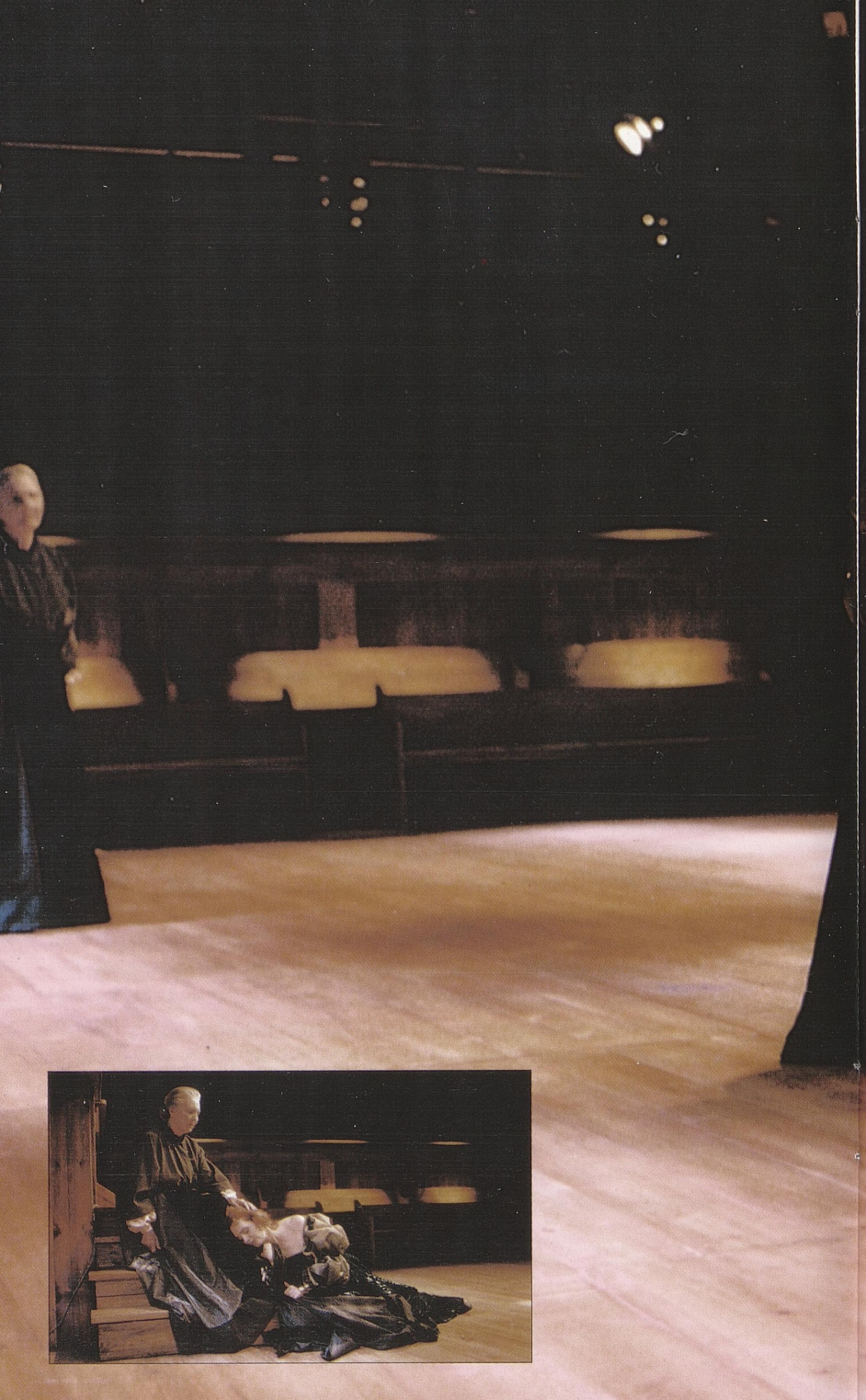
Med Racines personlege tolking av den antikke myten var

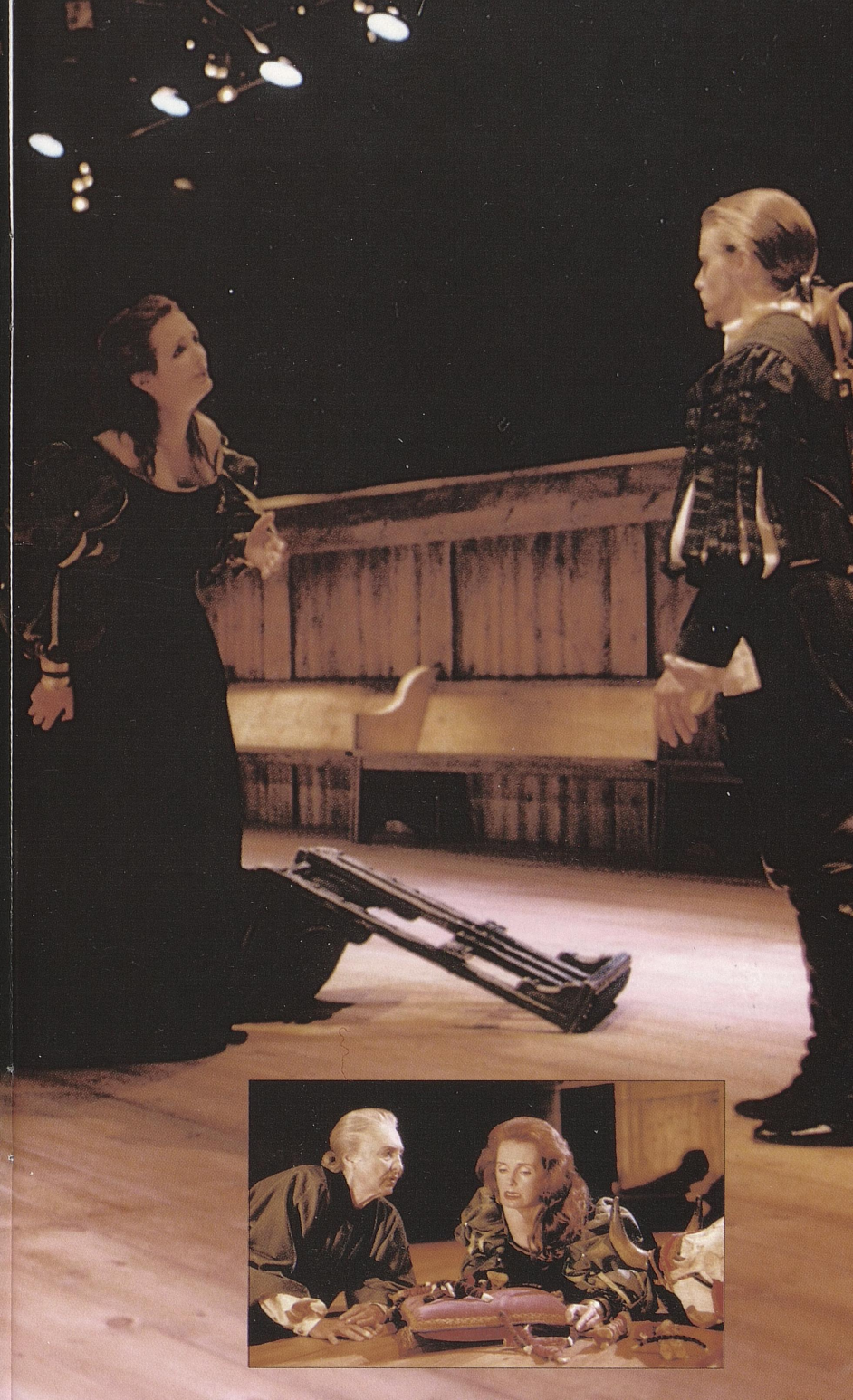
Fedra eit sjansespel, og sjølv om stykket i byrjinga vart vel teke i mot av publikum, samla Racines motstandarar seg om ei konkurrerande *Fedra*-oppsetjing.

Etter dette trakk Racine seg vekk frå teatret, og forsona seg med Port-Royal. Han braut med elskerinna La Champmeslé, som spela Fedra ved uroppføringa, og gifte seg med Catherine de Romanet– ei from kvinne utan den sjarmen Racine hadde funne blant skodespelarane i teatret. Dei fekk sju born som alle vart strengd oppfostra. Fire av fem døtre valte klosterlivet.

Etter brotet med fransk teater, levde Racine eit liv som familiefar, som from, og arbeidde mellom anna som historieskrivar for kongen. Først ti år seinare skulle han vende attende til teaterdiktinga – etter oppmoding av Madame de Maintenon. Ho hadde vore elskerinna til Ludvig XIV og var òg mor til fleira av borna hans. Mme. de Maintenon var blitt from i sine eldre dagar, og leidde det strenge Saint Cyr-instituttet, ein skule for unge jenter. Ho ba Racine skrive ein teatertekst som kunne fungere som oppbyggeleg skuleteater for dei unge jentene, «eit psykologisk eller historisk dikt, der kjærleiken er bannlyst». Til dette nye møtet med teatret valde Racine eit bibelsk motiv – historia om den unge jødinna Esther som gifta seg i eksil med persaranes konge Ahasverus. *Esther* vart følgd opp med *Athalia*, ei anna bibelsk forteljing.

Etter *Athalia* skreiv han ikkje fleir teatertekstar, men vigde livet sitt til kristendomen. Hans *Cantiques* var oppbyggjande songar til dei unge jentene ved Saint Cyr-instituttet, og han brukte store krefter på ei kortfatta *Historie om Port-Royal*. Når Racine vendte seg vekk frå teatret, var dette eit val han gjorde sjølv. Konkurransen med Corneille og, på eit anna plan, med Molière, skapte ei rekke konfliktar som delte samtidas publikum i fleire leire. I dag kan vi sjå at alle tre var store teaterfolk. Og *Fedra* står som eit av Racines fremste verk, som ein av dei mest formsikre teatertekstane i den franske klassisismen – og dermed i verdslitteraturen.





Fransk klassisisme: ei tid, ein arv, ei form

Meir enn eitt tusen teaterstykke vart skrivne i Frankrike på 1600-talet. I løpet av hundreåret opplevde teatret og skrivekunsten store og gjennomgripande endringar. I kunstlivet – og dermed i litteraturen og teatret – er tida prega av to strømnigar: barokken og klassisismen. Barokkdiktinga sto særleg sterkt tidleg i hundreåret. Stilen er kjenneteikna av eit særst liberalt, nærast modernistisk, syn på forma. Fram mot midten av århundret vann klassisismen stadig meir prestisje og plass, og var nærast einerådande på den tida Racine byrja skrive. Nett *Fedra* skulle bli eit høgdepunkt og eit vendepunkt for klassisismen.

Denne stilretninga vaks fram i løpet av femti år, og prega både målarkunst, skulptur og dikting. Idealet er gresk og romersk antikk: slik arkitektane var inspirerte av greske tempel i sine byggverk, henta diktarane både historiene og stilen frå dei antikke kjeldene. Pierre Corneille (1606-84) brakte tidleg i århundret antikken inn i teatret. Snart skulle historiene om greske og romerske gudar og heltar bli nær einerådande, og Aristoteles og læreboka *Poetikken* (ca. 450 f.Kr.) slo gjennom som sjølve oppskrifta på god dikting.

Arven frå antikken hadde stått sterkt i Europa sidan renessansen på 1500-talet. Men det var berre i Frankrike at denne arven vart gjort til ei lov. Kritikarane forkasta tanken om individuell smak, og tanken om Det vakre som ein objektiv verdi vann fram. Kravet til einskap førte til at franskmennene, som dei første i teaterhistoria, klart skilde komedien og tragedien som to ulike genrar – som like fullt møtte dei same krava frå eit røynd og kritisk publikum.

Ein klassisk teatertekst måtte framfor alt vere sannsynleg og sømeleg. Omsynet til dette er avgjerande for alle råd og forordningar kritikarane elles skriv ned.

Kva for verknad krava og reglane hadde for teateropplevinga, vil alltid kunne diskuteras. Mykje var heilt klart konvensjonar. Uansett hjalp den reindyrka forma – som vi



finn at hos Racine, og særleg i *Fedra* – til å skape ein trykkokar-effekt. Det reine og klåre skapar ein intensitet som meir spektakulære framstillingar ikkje kan oppnå. I ein klassisk tragedie er det ingen effekter som kan forstyrre hovudhandlinga: all konsentrasjonen til tilskodarane samlast om det skodespelarane gjer eller seier.

Og det er mykje som seiast og blir fortald. At eit stykke skulle vere sømeleg, tydde at ingen skrekkelege hendingar måtte visast fram; dei kunne berre skildrast i ord. Teramenes' lange forteljing om Hippolytos' valdsame død er eit godt døme på dette. Til og med Fedras sjølv-mord blir annleis hos Racine: han lar henne ta gift før ho kjem inn til si eiga dødsscene, medan ho stikk kniven i brystet *på* scenen hos Evripides og Seneca, kjeldene der Racine henta historia. Men blod måtte ikkje visast på fransk scene på 1600-talet.

Aristoteles og klassisismen stilte krav om einskap i tid og stad. Dette skulle styrke det sannsynlege i handlinga – alt for lange tidssprang ville bryte illusjonen. Under stordomstida tolka dramatarane desse reglane svært strikt: einskap i tid ville seie at hendingane i stykket skulle foregå i løpet av eitt døgn, einskap i stad at spelearealet var avgrensa til eitt rom eller ein plass. Scenene i ei akt skulle henge saman utan avbrot, slik at scena aldri sto tom før akta var ferdig.

Einskap i handling er ikkje like lett å definere, og er heller ikkje klårt formulert av Aristoteles sjølv. Oftast var han tolka dit at alt som vart nemnd i stykket, skulle vere relevant for hovudhandlinga. Nicolas Boileau formulerer krava til einskap i to vidgjetne vers frå hans hovudverk om diktekunsten – *Art poétique*:

*Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli*

*(for) at på ein stad, på ein dag, ei einskild hending
heilt til siste stund held teatret fullsatt*

Desse to versa frå Boileau syner to ting på ein gong: arva frå Aristoteles blir framført i bunden form, med versemål og enderim. Litteraturteorien og kritikken har blitt ein eigen genre, som møter dei same krava til form og stil som sjølv diktverket. Versa kan òg sjåast som ei oppsummering av den utviklinga teaterdiktinga har gjennomlevd i hundreåret (Boileau skriv *Art poétique* i 1673): Dei første verka til Corneille – det mest kjende er kan hende *Le Cid* frå 1636 – er mykje mindre einskaplege enn dei som skrivast etter 1650.

Dei klassiske diktarane var framifrå stilistar, av di dei møtte heilt andre krav til stil og form enn tidlegare: ein litterær tekst skulle vere rein, klår og presis meir enn noko anna. Det er her, i sjølv stilkkravet, at vi klarast kan sjå skilnadene mellom barokk og klassisisme. Dei klassiske kritikarane og diktarane forkasta barokk-diktinga med si snirklete, blomstrande stil, med utbroderte samanlikningar og tallrike metaforar. Nok ein gong vende dei attende til idealet: diktarkunsten i antikken.

Tanken om ei spaningskurve er henta fra Aristoteles, men er slett ikkje eit krav som strenge kritikarar har tvunge på diktarane: etter ein kort eksposisjon, der hovudkonflikta blir skissert for publikum, vil spaninga stige utan opphald fram mot eit vendepunkt, *peripetien*, som bør kome nær midten av stykket. Vendepunktet i tragedien syner ein helt som fell frå lukke til ulukke.

Med *Fedra* frå 1677 når klassisismen på mange måtar sitt høgdepunkt. Publikum i samtida var delte i meiningane om stykket, men kritikarane i dag er samde om at Racines tekst er nær fullkomen: det er ikkje mogleg å kome stort nærare det ideelle i form og stil.

OTS

Dei tre store

Av dei franske klassiske diktarane er det i dag tre som er særskjende. Ein reiknar dei blant dei fremste dramatistarane gjennom tidene: Corneille, Molière og Racine. Her er nokre av dei viktigaste verka frå den franske klassisismen:

Pierre Corneille (1606-1684), utval: *Medea* (1635), *L'illusion comique* (1636), *Le Cid* (1636), *Horace* (1640), *Cinna* (1640), *Attila* (1667), *Surena* (1674).

Molière (1622-1673), utval: *Les Précieuses ridicules* (1659), *Skule for ektemenn* (1661), *Hustruskulen* (1662), *Tartuffe* (1664), *Don Juan* (1665), *Misantropen* (1666), *Den gjeruge* (1668), *Den adelsgale borgar* (1670), *Scapins skøyerstrekar* (1671), *Lærde damer* (1672), *Den innbilt sjuke* (1673).

Jean Racine (1639-1699): *Spelet om Theben* (1664), *Aleksander den store* (1665), *Andromake* (1667), *Prosessmakarane* (1668), *Britannicus* (1669), *Berenice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Ifigenia* (1674), *Fedra* (1677), *Esther* (1689), *Athalie* (1691).

Aleksandrinen

Nesten alle skodespel mot slutten av 1600-talet vart skrivne på vers. *Fedra* er, som dei fleste andre, skrivne på aleksandrinar. Denne forma har namn etter Alberics roman *Le roman d'Alexandre* frå 1100-talet – eit episk dikt om Aleksander den store og bragdene hans.

Aleksandrinen inneheld alltid tolv stavingar. På norsk plar vi definere han som ein seksfota jambe med ei pausering (cesur) etter dei tre første føtene, og med parvis enderim,

Den største utfordringa for diktarane var å få rytmen i aleksandrinen til å stemme med syntaksen, både rim og rytme skulle kjennast «naturleg». Sjølv om aleksandrinen forsvann frå teatret på 1700-talet, var han levande som verseform to hundreår seinare, t.d. i sonettane til Baudelaire og Rimbaud.

Mange har hevda at aleksandrinen er umogleg på norsk, at den ikkje høver til vår språkrytme. Men Halldis Moren Vesaas og André Bjerke har prova det motsette på ein grundig måte i sine gjendikningar.



Interiør frå klosteret i Port-Royal, der Jean Racine vaks opp.

Eit forord til forsvar

Blodskam er ei synd. Forboden kjærleik er ein synd. Dette var dei fleste katolikkane på Racines tid samde om. Mange gjekk mykje lengre i å seie kva synd var: Å nevne ei synd er alt å synde.

Teatret gjorde nett dette. Sjølv om Racine ikkje framstilte Fedra som ei heltinne, sjølv om han ikkje forsvara dei forbodne kjenslene og handlingane hennar, gav han dei namn og språk. Dette var ein av grunnane til at jansenistane og krinsen kring Port-Royal gjekk så sterkt ut mot Racine.

Straks etter dei første tragediane møtte han trugsmål om fordømming og bannlysing. Hans eiga tante og einaste gjenlevande slektning, Agnès de Sainte-Thècle, sa at ho ikkje meir ville kjennast ved han om han ikkje oppga det umoralske livet han levde. Det er i denne samanhengen vi må sjå forordet til *Fedra* og til dei andre tragediane til Racine.

Mot slutten
skriv han:

*Det som eg kan
garantere er at eg
ikkje har skrive
nokon annan
tragedie der dygda
er satt meir i fokus
enn i denne. Kvar
minste feil vert
strengt straffa,
tanken på eit
brottsverk er sett på
med like stor
skrekk som sjølv
verket, feiltrinn i
kjærleiken er sett
på som verkelege
feiltrinn,*

*lidenskapane
skildrast berre for å
syne det kaoset dei
forårsakar, og*

*synda er heile tida malt med fargar som gjer at vi ser og avskyr
det skreккеlege i henne. Nett dette skulle vere målet for kvar
og ein som arbeider for eit publikum, og det var dette som dei
første tragiske diktarane hadde i tankane.*

Racine hadde forstått at han måtte nytte alle dei høve han hadde til å forsvare si eiga dikting. Og i eigne auge har han truleg berre ein ting å seie som kan rettferdiggjere teaterdiktinga: han har eit godt og moralsk siktemål med å skrive som han gjer. Racine skildrar blodskam og forbodne kjensler for at publikum skal skjøne kor uhyrlege, kor *monstruøse*, dei er. Nett orda *uhyre* og *uhyrleg* er dei som nemnast flest gonger i *Fedra*.



Abbeden Saint-Cyran var ein av dei store ideologane ved Port-Royal, og ein av dei «dommarane» Racine vender seg til i forordet.







Fe

tragedie o
gjendikta av Ho

Instruktør:
Scenograf:
Lyssettar:
Maskør:

Patrick Guinand
Pierre Albert
Hervé Gary
Malin Birch-Jensen

Inspisient:
Litterær konsulent:
Regiassistent:
Rekvisitør:
Scenemeister:
Sufflør:
Påkledar:
Frisør:

**Hilde B. Kristiansen/
Anne Marthe Strand**
Terje Sinding
Ingrid Valvik
Svein Frøystein
Nils Vold/Harald Ræd
Gudrun Rossnes
Hege Valseth
Inger Hermansen

ra

n Racine
Moren Vesaas

Tesevs
Fedra
Hippolytos
Aricia
Oinone
Teramenes
Ismene
Panope



Frank Iversen
Marit Østbye
Anders Dale
Camilla Strøm Henriksen
Sossen Krohg
Ola B. Johannessen
Ines Prange
Mette Amstad

Program: Olav Torbjørn Skare (red.), Michael Evans,
Patrick Guinand, Ola B. Johannessen og Ines Prange.

Ansvarleg utgjevar: Ola B. Johannessen.

Grafisk utforming: Eirik Moe.

Omslagsfoto: Petter Hegre. Foto: Kjetil Alsvik.

Trykk: Partner-Print as





Gudar, heltar og uhyre i *Fedra*

Akeron: elv i Epeiros, som etter legenda òg skulle vere elva som førte til dødsriket.

Ariadne: syster til Fedra. Ho ga Tesevs tråden som leidde han ut frå labyrinten på Kreta, der Minotauros var fange.

Aricia: syster av Pallantidane, som Tesevs drap for å vinne makta i Aten. Men Aricia er skapt av Racine.

Epeiros: Mytene fortalde at inngangen til dødsriket låg i dette området.

Epidaurus: stad på Peloppones, som fekk namn etter ein kjepe som Tesevs drap.

Fedra: dotter av Minos og Pasiphae, syster til Ariadne og halvsyster til Minotauros. Etter at Antiope døydde, vart ho den andre kona til Tesevs, og gav han to søner: Acamas og Demofon.

Helena: prinsesse av Sparta.

Herkules: latinsk namn på Herakles, halvgud og slåsskjepe. Tesevs hjap ofte Herkules med sine bragder.

Hippolytos: Tesevs' einaste son med amasonekvinna Antiope. Han vaks opp hjå oldefaren Pithe, og var den rettmessige arvingen til Troitsén.

Ikaros: son til Dedalus, arkitekten som bygde labyrinten på Kreta. Dei vart stengde inne i labyrinten, men flykta ved hjelp av venger som dei konstruerte. Ikaros fløy for nær sola, vengene var av voks, dei smelta og han døydde.

Kreta: Fedras heimland, der kong Minos herska.

Labyrinten på Kreta: bygd av Dedalus på oppdrag frå kong Minos, for å halde Minotauros som fange.

Medea: Gift med Jason. Da han forlèt henne, drap ho barna deira, og gøymde seg deretter hjå Aigevs, Tesevs' far, i Aten.

Minos: Konge av Kreta, gift med Pasiphae, far til Fedra og Ariadne. Da han døydde, vart han dommar i dødsriket på grunn av sin store visdom.

Minotauros:

Fedras halvbror
var eit
menneske med
tyrehovud, eit
resultat av
Pasiphaes
uhyrlege
kjarleiksakt
med ein okse.

Minotauros var

innestengd i labyrinten på Kreta, og vart drepen av Tesevs.

Neptun: latinsk namn på havguden Poseidon. Tesevs' beskyttar.

Olymp: fjell utanfor Aten, og gudane sin bustad.

Pasiphae: Mor til Fedra og Ariadne, gift med kong Minos. Pasiphae var dotter av sola, Helios, som hadde avvist Venus' kjarleik. Venus hemna seg ved å la Pasiphae forelske seg i ein okse, og slik gi liv til uhyret Minotauros.

Peiritos: Ven av Tesevs som vart drepen av tyrannen i Epeiros.

Peribeas: Kona til kong Telamon av Salaminos, og ei av Tesevs mange kjarleikserobringar, som han seinare forlèt.

Pluton: latinsk namn på Hades, herskaren i dødsriket.

Tainaros: odde på sørsida av Peloppones.

Tesevs: Ein av dei største heltane i antikken. Son av Aigevs, konge av Aten, og Aetra, kongsdottera i Troitsen. Var 16 år gamal da han fekk vite at Aigevs var faren, drog ut på langferd til Aten, utførte ei rad bragder på vegen. Drap Pallantidene, og vann dermed arveretten til Aten. Aten måtte sende ungdomar til Kreta som føde for Minotauros. Tesevs drap Minotauros, og vart feira som helt både på Kreta og i Aten. Tesevs var først gift med amasonekvinna Antiope, seinare med Fedra, men var kjend for ei rad kvinnehistorier.

Troitsen: by i Hellas der Tesevs vart konge da morfaren døydde.

Venus: latinsk namn på kjarleiksgudinna Afrodite.



Ill.: Picasso

Å spele *Fedra*

av Patrick Guinand

Å spele *Fedra* vil seie å spele ei kvinne som gir seg over til dei mest hemmelege, valdsame, ville, men òg dei mest smertefulle instinkta i kjærleiken. Det vil seie å spele det forbode.

Det vil seie å kle ei kvinne naken, heilt inn til beingrinda, inn til sjela, til den siste dropen blod eller gift. Heilt dit der ho mister seg sjølv. Det vil seie å vise at fornuften ikkje er i stand til å styre pasjonane. Det vil seie å tilstå det mest brutale i menneskesjela, å forville seg ut på kjenslenes ukjende marker, å seie det useielege, å vedgå det ein aldri vedgår: å bli ein medskuldig for den elskande kvinna.

Dersom vi følgjer Racine, må vi seie at denne kvinna er eit uhyre, at begjæret hennar er skrekkeleg, at det er eit brotsverk å elske slik ho gjer, at sjølve tanken på dette brotsverket er forkasteleg, og at det einaste rette er å teie stilt.

Etter *Fedra* dreg Racine seg attende og forsonar seg definitivt med Port-Royal, med sine gamle meistrar, dei strenge jansenistane som tidlegare hadde lyst han i bann, av di dei såg i han den farlegaste «sjelsforgiftaren» i samtida.

Etter *Fedra* gir Racine til Gud det han tidlegare fullt og heilt hadde gitt til teatret: livet sitt, språket sitt og sjela si. Men da har Racine alt sagt det heile, alt det som teatret er i stand til å seie, før han veljer å teie.

Slik blir *Fedra* ofringsstykket hans, ei offergåve Racine gir til Gud og sensorane sine, før han overgir seg.

Og denne tilståinga trur eg fortener fortruleg tale meir enn skrik, intimiteten i eit skriftemål meir enn oppstyret rundt ein proklamasjon. For det uhyrlege, som kjærleiken og pasjonen, treng lågmælt tale.

Ømme kjensler for *Fedra*

Må ein difor ha ein høgt utvikla «smak for godleik» for å forstå *Fedra*, for å sjå og høyre henne?

Eg vil seie at denne sjansen fortener at vi tar han, fordi ømme kjensler for *Fedra* ser ut til å vere svaret på det mest

hemmelege ønsket til Racine. Han sa at han ønskte å vise Fedra sitt brotsverk, vise det skrekkelege i det, i spora etter Seneca og Evripides. Seneca hadde sagt at Fedra «overgår heile kvinnekjønnen i vondskap», og «dersom kvinna er dronning over vondskapen, er Fedra ei større plageånd enn Medea».

Men Racines Fedra, dotter av Minos og Pasiphae, dotter av lova og begjæret, held aldri opp med å plassere begjæret sitt framfor auget til lova, og med å ta imot klagemål som splittar sjela hennar.

For anten han vil det eller ikkje er Racine ein medskuldig: samtidig som han avslører det brotslege i å elske slik, viser han det fram. Han dreg dette brotsverket fram frå skuggen, frå togn og stille, for å la oss sjå og høyre det. Han seier til oss at Fedra er eit ord som er stengd inne og gravlagt, som brått frigjerer og vert synleg: det er sjølve tragedien.

Dersom ein umåteleg kjærleik ikkje held noko attende, vil denne samme kjærleiken fortelje oss alt om ei kvinne som elsker.

Jo, absolutt: Ømme kjensler for Fedra, der er den første regelen for å spele *Fedra*.

Fedra og det forbode

Nicole, ein av jansenistane sine fremste polemikarar, hadde tidlegare kalla Racine «ein samfunnsforgiftar». Men 38 år gamal gir Racine oss faktisk ein moralsk tragedie. I denne tragedien, som blir eit slag testamente, gjer han eit siste forsøk på å forsona teatret og moralen, tragedien og religionen. Men denne endelege forsoninga er umogleg.

For uansett kva slag «ver varsam»-reglar ein nyttar, er det pasjonane som kjem til synes, og pasjonane er avskyelege. Racine freistar vise dei fram på sitt mest forbryterske og mest avskyelege. Han fokuserer endåtil på predestinasjonen, på at Fedra er dømd gjennom genene til urein kjærleik, der ho hjelpelaust søker det reine. Likevel framstår han som syndig i Guds auge, og i auga til dei mest kravstore tolkarane hans.

Arnauld, meisteren i Port-Royal, seier at Fedra er «ei rett-

vis kvinne som nåden ikkje nådde fram til.» Slik freistar han prove sitt eige storsinn medan han held oppe si fordøming av tragedien og teatret. Dermed har Racine tapt veddemålet, og jansenistane sin fundamentalisme vinn fram...

Det er viktig å forstå at Racine alltid skreiv under dette presset, at han aldri fekk lov til å gløyme det. Det har vore ein del av han sidan bannlysinga vart uttalt i 1660, i den augneblinken han tok sine første steg mot teatret.

Han seier sjølv at han opplevde «bannlysing etter bannlysing», særleg fra tanta Agnès de Sainte-Thècle som hadde drege seg attende til Port-Royal: «Eg har høyrd at du meir enn nokon gong har omgjeunge med folk av navn som er avskyelege for alle som har den minste gudsfrykt. Dei vert nekta tilgang til kyrkja og samvær med dei trufaste... Eg skulle ønske at det som er sagt meg ikkje er sant; men dersom du ikkje skjemmest over å halde oppe eit samkvem som gjer deg til vanære for Gud og menneske, bør du ikkje tenkje tanken på å oppsøkje oss...»

Å forstå Racine tyder å leve seg inn i dette konstante presset, denne bannlysinga, den som følgjer av jansenistane sitt forbod mot å framstille noko på scenen.

Styrkt av sin tidlegare suksess freistar han å frigjere seg frå alt dette. Men med *Fedra* vender han attende. Racine ønskte å gjera *Fedra* til ein moralsk tragedie og underkastar seg råda til kyrkja sine menn, fader Rapin og fader Bouhors. Han ber dei vera strenge, og peike på alle moralske og religiøse feilsteg. Samtidig søkjer han om trykkeløyve hjå barndommens læremeisterar, dei jansenistiske fundamentalistane på Port-Royal.

Med *Fedra* og etter *Fedra* forsonar Racine seg med Gud, med Port-Royal, med seg sjølv. Men blir stum. Eller i det minste tagal på scenen, i tolv år. Etter *Fedra* er tragedien brått stum. Eller òg er den umoralsk. Og det ønskjer ikkje Racine lenger.

Tragedien teier

Etter at *Fedra* vart skrive og spela er tragedien altså fullstendig stum. Det finst ikkje lenger ord for, eller vilje til å

gi tragedien språk. Ein afasi for kommande hundreår.

Racine vil kunne «dø frå hundreåret» (som Orgon i *Tartuffe*), forlata skodespelarar og skodespearinner, teater og verdsleg underhaldning (slik Pascal hadde foreskrive), og kaste seg for Arnaulds føter, som igjen kasta seg for hans. «Dei to femnde kvarandre,» skriv Racines son Louis når han skildrar dette møtet i memoarane sine. Racine tek no fatt på ei ny karriere, han skriv *Kort historikk om Port-Royal* – eit verk som viser at diktaranden framleis er levande i den temde sjela hans, han skriv historia til Ludvig XIV før han rundar av livsverket sitt tolv år seinare med dei to bibelske tragediane *Esther* og *Athalia*, ei definitiv stadfesting av Guds Kongerike på jorda.

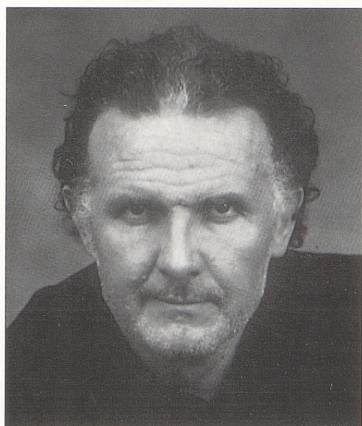
Folk likar å tenkje seg at ein ny Molière kunne ha opna augene på Racine. Men Arnauld er ikkje Tartuffe. Og den dygdefulle Catherine de Romanet som Racine endeleg tar til hustru – han, som var elskaren til skodespearinnene, Du Parcs (som var den første Andromaque og som forlet Molière for Racine, og slik svikta han som skapte *Misantropen*) og Champmeslés (den første Berenice og den første Fedra), Catherine de Romanet er altså ikkje Elmire: ho er ikkje i stand til å plassere Racine under bordet for å «avtartuffisere» han, «avjansenistere» han, «av-Port-Royalisere» han.

For mot slutten av Solkongen si regjeringstid har religionen fullstendig kasta si skuggekappe over folk sine tankar, over dei mest sjølvstendige og opplyste òg. Molière er den einaste som har gått fri.

Og Racine, lidenskapen og den tragiske kjærleikens diktar, som så ofte fekk suksess gjennom tårer, han vil no takke Gud og si tante for at dei «frelste han frå den villfaring og ulykke han hadde vore i gjennom femten år», slik han skriv i brev til Kongens hustru, Madame de Maintenon. Han vil oppretthalde sin veltrudde posisjon hjå kongen, som no er blitt from. Medan hundreåret går mot slutten, let Racine att døra til verda ikring seg og stengjer teatret og tragedien inn i kyrkja.

For oss står det berre att å gli inn i halvmørkret hans.

Til norsk ved OBJ og OTS.



Patrick Guinand

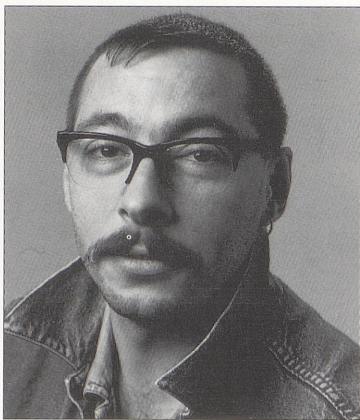
Franske Patrick Guinand sette opp *Tartuffe* av Molière på Rogaland Teaters Hovedscene hausten 1994, og er klar med eit anna storverk frå fransk klassisisme.

Dei siste åra har Guinand arbeidd over heile Europa, særleg i Tyskland, Belgia og Italia. Oppsetjingane i Frankrike og Italia av Thomas Bernhards *Wittgensteins nevø* vart lagt spesielt merke til.

Guinand er ein røynd operainstruktør. Han har arbeidd med Haydn og barokkopera, og med samtidsmusikk som Pascal Dusapins *Roméo & Juliette*.

Våren 1996 instruerte han den første europeiske

oppsetjinga av Terrence McNallys Tony-vinnar *Callas Master Class* på Teatro Eliseo i Roma. Seinare i haust har han premiere på Corneilles *Titus og Berenice* på Frankrikes nasjonalteater Comédie-Française.



Pierre Albert

Pierre Albert teikna kostymane til *Tartuffe*, og har òg laga dekorasjonane til *Fedra*.

Albert har arbeidd med både film og teater, m.a. Kleists *Amasone-dronningen*, Rostands *Cyrano de Bergerac* og Richard Dembos film *Den gales diagonal*.

Han har arbeidd med Patrick Guinand sidan 1989. Pierre Albert står òg for kostyma til *Titus og Berenice* på Comédie Française.

Marit Østbye

Marit Østbye skulle vere eit kjent andlet for Rogaland Teater sitt publikum, sjølv om det er 18 år sidan ho sist var fast engasjert ved teatret her. Men så seint som i fjor vår gjesta ho Hovedscenen i tittelrolla i Riksteatrets si *Hedda Gabler*-oppsetjing.

Nok ein gong har ho fått i oppgave å skildre ei sterk kvinne.

– Ein kan sjå at både Fedra og Oinone er komne til eit framandt land. Dei er rett og slett for sterke for det landet og det miljøet dei er komne til, seier Østbye.

Ho har spela mange store klassiske roller gjennom åra. Siste rolle på Rogaland Teater var òg ein klassisk, fransk teatertekst, Molières *Misantropen*, der ho spela Arsinoé.

Marit Østbye er glad over å vere attende på Intimscenen.

– Det er flott å vere så nær publikum. Tilskodarane har ingen stad dei kan rømme, dei blir ein mykje større del av framsyninga.



Det nære, intime formatet kan vere med på å gje publikum kjensla av at teatret framleis er noko som gjeld dei og deira kvardag, trur ho.

Riksteatret har vore Østbyes arbeidsplass sidan 1988. Dei siste åra har ho – ved sida av rolla som Hedda Gabler – vore med i *Tre høye kvinner* av Edward Albee, og spela heks i ungdomsmusikalen *Nesegrevet* av Tor Åge Bringsværd. Ho likte å spele heks, og er klar over at mange òg ser på Fedra som ei ond kvinne.

– Men Fedra er berre rein og sterk. Ho freistar å leve slik salmeteksten byd oss: *Å leva det er å elska, det beste di sjel fekk nå.*

OTS

Frank Iversen

Tesevs er Atens største helt gjennom tidene, kjend for ei rad vidgjetne bragder. Frank Iversen får litt av ein heltefigur å leve opp til i si første rolle på Rogaland Teater.

– Tesevs var konge og hærførar, men òg ein stor demokrat, seier Iversen.

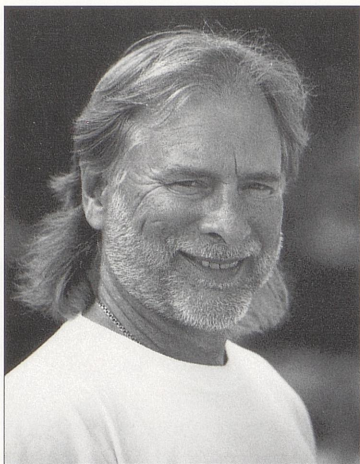
– Han grunnla eit parlament i Aten, og overlét ein stor del av makta til folket.

Frank Iversen har ikkje spela klassisk tragedie sidan teaterskulen, og ser Racines meistarverk *Fedra* som ei utfordring – stor i både form og tematikk.

Nok ein gong er han gift med Marit Østbye. Dei to har spela ektepar på scena mange gongar tidlegare – t.d. Nora og Helmer i *Et dukkehjem* på Riksteatret.

– Det plar ikkje gå spesielt bra når Marit og eg er gifte, seier han.

Frank Iversen var fast tilsett på Nationaltheatret fram til 1978, men har sidan vor frilans-skodespelar. Slik har han fått spele på nær



sagt alle teatra i landet. Han har m.a. spela Lavrans i OL-oppsetjinga av *Kristin Lavransdatter*. Siste stopp før *Fedra* var Teater Ibsen i Skien, og rolla som familiefaren i *Det er fra politiet* av J.B. Priestley. Han har òg vore med i ei lang rekke spelefilmar – mellom anna fleire av Wam & Vennerød sine filmar. Spesielt hugsar nok mange innsatsen i *Svartere enn natten* frå 1979.

Rolla i *Fedra* er Frank Iversens første opphald i Stavanger sidan militærtenesta på Madlamoen. Mykje i byen er endra sidan den gongen, men Iversen likar seg godt, både i byen og på teatret.

OTS

Sossen Krohg

Ho har ei mor frå Stavanger, og har vore innom det meste i norsk teater, men Sossen Krohg har likevel aldri spela på Rogaland Teater tidlegare. Skodespelarkarriera starta på Det Norske Teatret, med Hans Jacob Nilsen som teatersjef. Etter fem år reiste ho til Frankrike med heile familien, men haldt fram med å spele på Folketeatret i Oslo i ei oppsetjing kvart år.

I Frankrike byrja Sossen Krohg på Cours Dramatique Charles Dullin, der Vilar, Marceau og Lecoq var blant lærarane.

– Vi arbeidde mykje med dei store klassikarane, fortel ho. – Tanken var å rive dei laus frå den strenge stilen og spele mindre rytmisk.

Seinare, på Tania Balachovas teaterkurs, vart Sossen Krohg kjend med instruktøren og teaterleiaren Roger Planchon. Slik kom ho med i ei oppsetjing av *De tre musketerer* på Théâtre National Populaire i Lyon.



Attende i Paris jobba ho med Jean-Marie Serreau, som sette opp ei rekke Ionesco-farsar på Gaîté-Montparnasse. Som Madame i *Hushjelpene* av Jean Genet, reiste Krohg på Skandinavia-turné – men kom aldri til Stavanger.

Da familien flytta heim til Noreg på 60-talet, vart Sossen Krohg ei sentral kraft i drifta av Scene 7 på Club 7. Dette var livet hennar i nær tjuve år. Sidan har ho vore frilansar, og har dei siste åra vore mykje på Det Åpne Teater i Oslo. Her finn ho at noko av Club 7-ånda.

– Men eg er svært glad over endeleg å få spele i mors heimby, seier ho.

OTS

Takk, Halldis!

Norsk teater står i djup gjeld til Halldis Moren Vesaas. Vi skuldar henne den innsikt vi måtte ha når det gjeld dei franske teaterklassikarane Molière og Racine. Utan Halldis' store arbeidskapasitet og utrøyttlege entusiasme ville dei fargerike menneska Orgon, Tartuffe, Elmire, Fedra, Hippolytos, Philaminte og Berenice framleis vore ukjende for mange av oss!

Vel har vi gjendiktingar til riksmål av fleire av desse tekstane, men Halldis er den einaste som har makta oppretthalde den heilt korrekte forma på versføtene. Aleksandrinane hennar har ei eineståande fullending i forma, til og med den korrekte vekslinga mellom mannlege og kvinnelege enderim er sjølvstiltades hjå Halldis!

Og ikkje berre i bokform er det ein fryd å møte arbeidet hennar. Eg hadde òg stor glede av å vere ein del av arbeidsgruppa ved Det Norske Teatret i 1989, då den franske instruktøren Jacques Lasalle satte i scene Racines *Berenice*. Eg hadde rolla som Paulin – eit slag Teramenes det òg! Grunlaget for dei åtte arbeidsveke fram mot premiere var sjølvstilt lagt gjennom ei lang førebuingstid mellom instruktør og gjendiktar. Men så, når skodespelarane kom til var det meir enn interessant å legge merke til korleis Halldis vurderte arbeidet sitt. Var det noko ho såg og hørde som ho meinte ikkje «låg godt i munnen» til den einskilde skodespelar, var ho ikkje sein om å foreslå endringar, også utifrå skodespelaranes ulike dialektbakgrunn. Ikkje slik å forstå at ho let kvar av oss innføre dialektord, nei, ho var nøye med «sitt» språk! Men når det galt uttale av ord og syntaksproblem var ho usedvanleg fri vis a vis den einskilde. Jacques Lasalle er ein uvanelg «tekst-tru» instruktør, og mykje av hans konkrete prøvearbeid med skodespelarane kravde store omdisponeringar frå Halldis' side. Det kunne til dømes handle om rekkjefølge på dei ulike poetiske bileta i dei ulike monologane. Lasalles regi kravde at «spelegestus» stemte nøyaktig med originalteksten si utvikling. Det var rett og slett frydefullt morosamt å sjå og høyre korleis ho stendig

lanserte nye framlegg etter som arbeidet gjekk framover, ofte hadde ho tre ulike løysingar på eit og same problem!

Fedra-gjendiktinga er relativt «gammel», den kom ut i bokform i 1960. Mykje i teksten kan truleg opplevast som konservativt og arkaisk nynorsk. Halldis hadde sjølv sagt ambisjon om å «oppjustere» teksten til oppsetjinga her ved Rogaland Teater.



Instruktøren vår, Patrick

Guinand, vann å gjennomføra eit møte med Halldis om dette. Da hadde ho gått gjennom teksten på nytt og meinte at svært lite trong gjerast! Etter hennar syn hadde ho den gongen, i slutten av femtiåra, utført eit nokså godt arbeid. Store ord til henne å vera! Kort tid etter møtet med Patrick var «La Grande Dame de la poésie norvégienne» ikkje lenger i live.

Kjærleiken sto sentralt i Halldis' liv. Få norske lyrikarar har vore så opne med sitt eige liv i diktinga si som Halldis. Kombinasjonen av ekte blygskap og det erotisk dristige er eineståande i norsk lyrikk. I så måte var ho i slekt med Racine, og hadde det aller beste utgangspunkt for å forstå den elskande kvinna Fedra.

Takk, Halldis, for det kjærleiksfulle arbeid du har gitt oss!

Ola B. Johannessen



**Vår samarbeidspartner
i overnattingsbransjen**
ATLANTIC HOTEL
STAVANGER

29017

ROGALAND TEATER

No på Hovedscenen

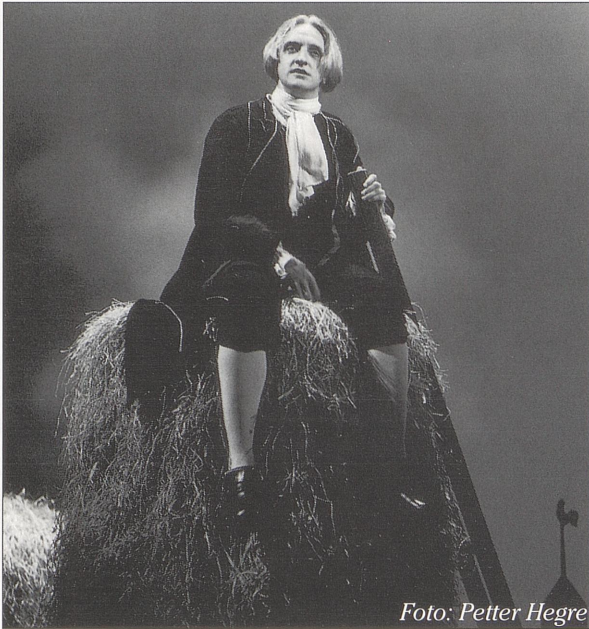


Foto: Petter Hegre

Erasmus Montanus

komedie av Ludvig Holberg

Erasmus Montanus er historia om studenten Rasmus Berg som kjem attende til heimbygda. Med «nylærd» sans for latin og logikk gjer han seg sjølv til Erasmus Montanus og Per Degn til en hane, men samtidig ger han kjærasten Lisbed ulykkeleg og dei andre i landsbyen til sine svorne fiendar. Han kan prove – på dansk og latin – at mor Nille er ein stein og at alkoholikarar er lukkelege, utan at sambygdingane protesterar. Men når han påstår at jorda er rund, forstår alle som ein at Rasmus heilt har gått frå vitet!

Med Svein Harry Hauge i tittelrolla.

Instruktør: Marit Grønhaug. Scenograf: Åse Hegrenes.



På Intims scenen frå 1. november



Ill.: Hadeland Glassverk

Glassmenasjeriet

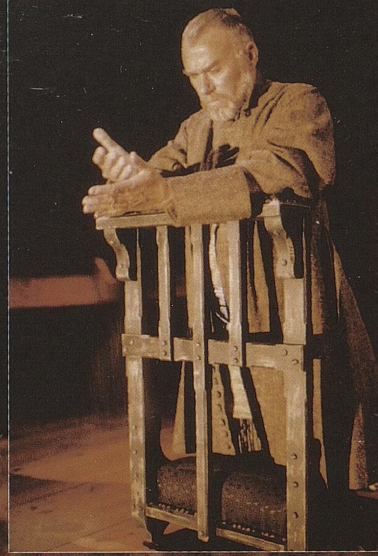
drama av Tennessee Williams

Tennessee Williams fekk sitt store gjennombrudd med *Glassmenasjeriet* frå 1944, eit poetisk skodespel om oppbrudd og ansvar. Vi skal til St. Louis i USA, medan depresjonen herjar på sitt verste. Hovudpersonen Tom tenkjer tilbake på oppveksten sin med ei forlatt og dominerande mor og ei funksjonshemma syster. Systra si samling av glassfigurar blir eit bilete på den skjøre familieidyllen som mora så desperat vil skape.

Med Erland Bakker, Cecilie Mosli,
Trond Espen Seim og Marit Østbye.

Instruktør: Alexandra Myskova.
Scenograf: Katarzyna Kepinska.





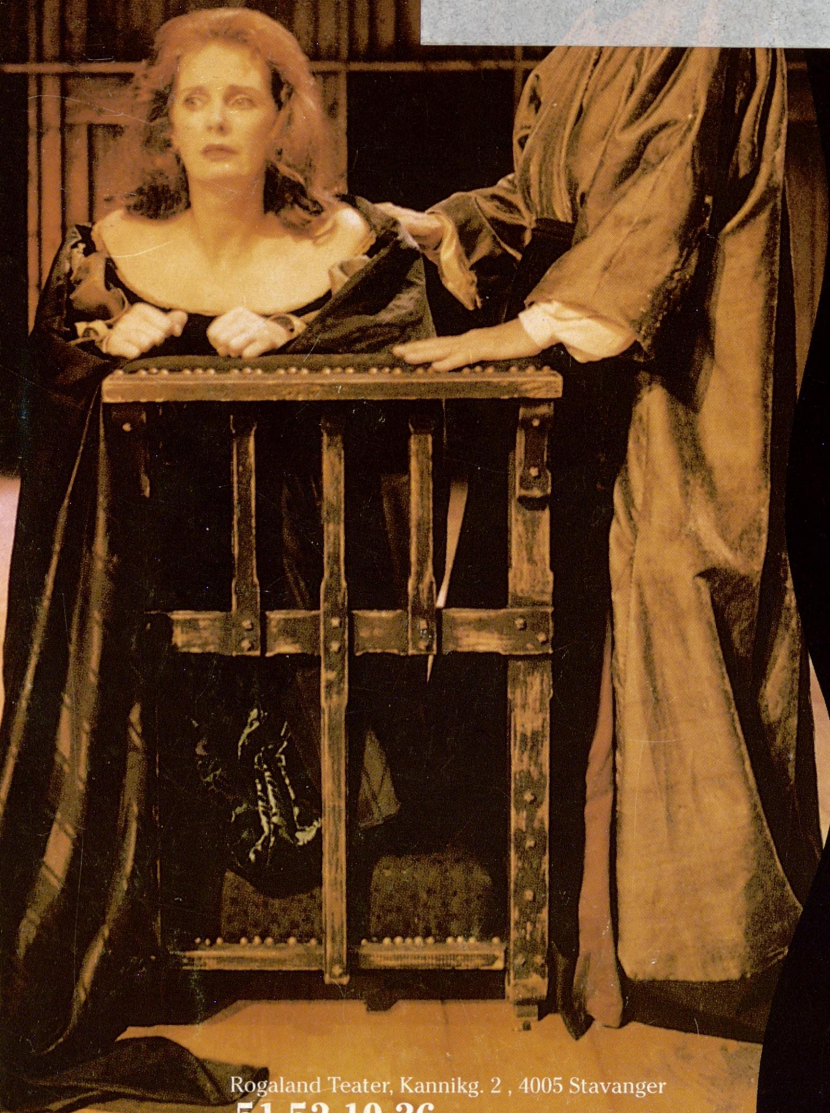


Depotbiblioteket

ROGALAND



97sd 29 017



Rogaland Teater, Kannikg. 2 , 4005 Stavanger

Billettbestilling **51 52 10 36** Mandag - lørdag 10-20.

Tlf. administrasjon: 51 52 80 75