



DET NORSKE TEATRET



415

b13g 019 063

BJØRN ENDRESON ville visst helst ha sete under eit tre i kontemplativ ro, levd av ingenting og late eit og anna dikt dryppe frå pennen. Så vart han i staden kjempande teatersjef ved det mest tungdrevne av alle våre tungdrevne teater. I Stavanger der ein moderne materialistisk «storby» veks ut av ein liten kvit pietistisk norsk kystby, har gjøglarvogna vore meir enn tung å dra. Han måtte spela «Den glade enke» når han helst ville hatt Shakespeare og kanskje Beckett og Ionesco; — likevel fann han plass for Shakespeare gong på gong, Shakespeare og Tolstoi og Albee mellom «Violen fra Montmartre» og «Oh, mein Papa». Med eit meiningslaust underbetalt ensemble og liten teknisk stab har han også gong på gong på den vesle scenen i Rogaland Teater presentert framsyningar som står fullt på høgd med det dei store scenene i landet kunne gje. Det var ein utpost med låge løner og hardt slit; ikkje mange etablerte og kvalifiserte skodespelarar har kjent seg freista til å ta ein tårn der. Men naud lærar naken kvinne å spinne, og Bjørn Endreson har ein uvanleg fin teft for uprøvde talent: han fann dei og let dei sleppe til, — Liv Ullmann er i så måte eit lysande døme mellom andre.

Han skapte også ved Rogaland Teater eit barneteater som er unikt ikkje berre i Noreg, men i Norden, — eit stort og levande teater spela av barn for barn, oftast på klingande stavangersk der Annie i «Annie get your gun» vart til Anna Eigali; i teatersjefens suverene omdiktning og regi vart det ein stor og medrivande suksess.

Bjørn Endreson har halde ein skanse i norsk teater, — han gjorde natt til dag gjennom ti år for å få det til, — han gav alt han hadde av overskot, fantasi og kraft. Ein dag fekk han nok, og må no betale prisen, nokså åleine. Lenger er vi ikkje komne i vår velferdsstat, — kunstnarar er enno ikkje fullt aksepterte som fullverdige samfunnsborgarar med sjølvsgade krav på tryggleik når det måtte trengast. For Ibsens ord er dessverre gyldige hundre år etter at han skreiv dei:

«Ånden bekjender de alle med kjevne —
Akter kun det som kan gripes med nevene.»

Men Bjørn Endreson har jo fått oppfylt sitt gamle ønske om å sitja under eit tre, leva av ingenting — og vente på Godot. Han er av sinn og vesen ein norsk slektning av Beckett, — måtte han også la eit dikt dryppe frå pennen no og da.

Tormod Skagestad

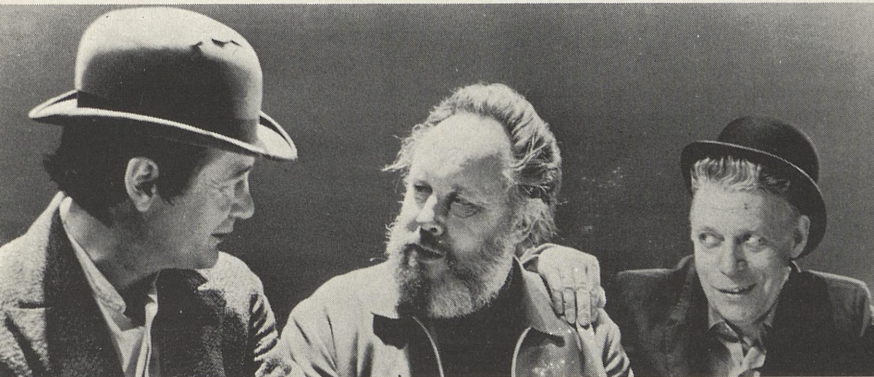
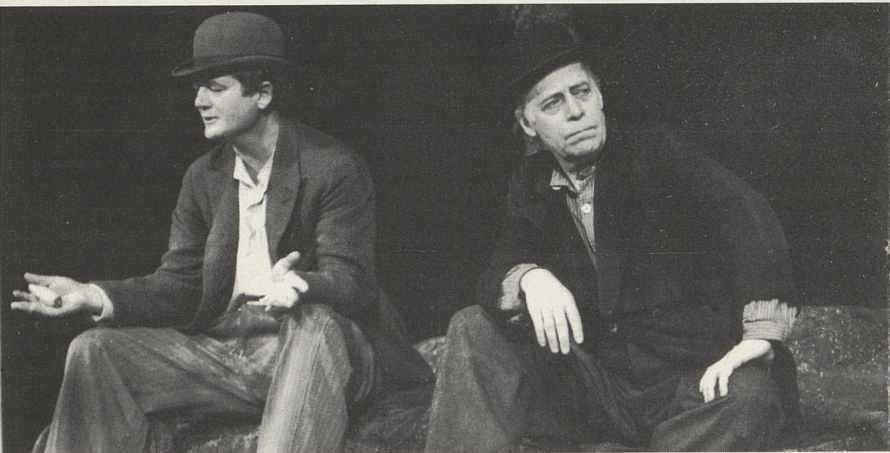


Foto Sølve Harm

SAMUEL BECKETT OG DET ABSURDE DRAMA

Når det kjem eller hender eitkvart som kan kallast radikalt nytt, så er det ikkje uvanleg at dei fleste av oss ropar: Dette er ikkje sant! Noko slikt hende i det vesle Théâtre de Babylone i Paris 5. januar 1953, da Samuel Becketts «Mens vi ventar på Godot» hadde sin urpremiere. Både kritikarar og storparten av publikum forlet salen under sinte protestar. For kva var det denne irske innvandraren hadde til late seg å by dei: Eit skodespel som slett ikkje likna noko dei hadde sett før, og som beint fram og frekt oversåg alle gode reglar for eit skapleg drama! – Ikkje var det handling eller intrige, ikkje var det psykologisk motiverte personar og heller ikkje eit synleg aktuelt tema som forfattaren tok sikte på. Her var berre to landevegstråvarar som stod eller sat på vegkanten og **liksom** venta på ein viss mektig person dei kalla Godot. Litt meir meining var det i det andre paret som kom etter vegen, ein bursjoatype som leidde ein slave i eit tog. Men handlinga, eller rettare: skorten på handling var irriterande og enerverande.

Etter 17 år kan ein trygt utnemne «Godot» som det merkelegaste og mest skilsetjande skodespel som er skrivne etter siste krigen. På få år slo det i gjennom med si eiga tyngd,



Estragon: Og så finn vi alltid på eit eller anna som glir oss ei kjensle av å vera til. Ikkje sant, Didi?

og jamvel om mykje av verdssuksessen må skrivast på kontoen til sensasjonshungeren som herjar «etterkrigsmennesket», så er ikkje dette nok til å forklare den stigande interessa som denne merkelege «farsen» har opplevd. Stykket kom nemleg til å innleie ein ny genre på scenen, det såkalla «absurde drama», som snøgt fekk mange etterfølgjarar, fremst i rekkja: Eugène Ionesco.

Glossen er henta frå musikkspåret og tyder «ute av harmoni». Og just det er alle leiande figurar i denne skodespelgenren. Ein kan kalla dei typiske frustrerte etterkrigsmenneske som har mist all tru og alle voner på at tilværet har noka vetug meining og livet noko mål det er verdt å leva for. Dei er på eit vis psykiske krigsinvalidar, som er sperra inne i eit sjukehus dei veit dei aldri blir utskrivne i frå før døden knakkar på hos dei.

Men jamvel om livet ter seg meiningslaust, så har mennesket til alle tider synt ei merkeleg evne til å vente og vone

på at noko eller nokon skal koma og fri dei or mørkret og det permanente elendet. Slik er det òg med dei to vagabondane Vladimir og Estragon. Dei trur og tvilar om kvartanna på ein viss Godot som har lova dei å koma. Elles har dei ingen annan utveg enn å ta livet av seg sjølve. — Kva meiner forfattaren med dette fabel-fantomet Godot? Mange meiningar har vore sette fram om det, og dei fleste like snøgt avviste. Ein gud, ein ny kristus? — Sjølv svara Beckett på dette spørsmålet: «Hadde eg visst **det** så hadde eg vel sagt det!»

Eit teikn i tida som tener til å røyneleggjera omgrepet Godot er det faktum at svært mange menneske i våre dagar går og ventar på noko av ei openberring, ei makt som kan setja verda og menneska på rett kjøll att etter alt det vrange og skakke som det kvite maktmennesket har rota seg opp i. Tarjei Vesaas var inne på denne ventingspsykosen i etterkrigsromanen «Signalet». — Sams for denne og «Godot» er m.a. opphevinga av tidsomgrepet. Personane lever som i eit tidlaust og lufttomt rom, her er ingen skilnad på i går og i dag. Alt er ein evig rundgang, og det skjer absolutt ingen ting nytt under sola. Alt er oppattaking. Dette er litt av den mangslungne filosofien ein kan trekke ut av stykket.

Det mest forvitnelege ved stykket som drama er at det



Pozzo: Summen av verdens tårer er konstant. Kvar gong nokon set i å gråte, er det alltid ein eller annan som held opp. Det same gjeld for latteren.

greier halde oppe spenninga og interessa jamvel om forfattaren gjev avkall på alle velrøynda metodar for å oppnå det. Like vel ikkje alle. Beckett har tydelegvis studert så vel klovnens rolle i det gamle drama som metodane til vår ven Charlie Chaplin. I stor mon nyttar han den gamle «cross-talking» i dialogen som særleg irske klovnar skal vere store virtuosar i. Og det er ein klår karakterskilnad mellom den rolege, tenksame Vladimir og den meir emosjonelle, oppfarande Estragon. Til saman utgjer dei eit fullskapt menneske, og det same gjer Lucky og Pozzo. — **Stemming** har ikkje stykket, men det har ein eigen halv mystisk atmosfære. Somme kritikarar har kalla denne religiøs. Andre har tolka den som eit ateistisk tomrom — noko som tener til å understreke dei djupe motsetnader som stykket femner i kring, og som tvingar oss til å svara på spørsmåla kvar i sær ay oss.

Olav Dalgard

«ABSURD» GJESTESPEL I SAN QUENTIN-FENGSLET

Den 19. november 1957 førebudde ei gruppe engstelege skodespelarar seg på å møte sitt publikum. Skodespelarane var medlemmer av «The Actors' Workshop», eit San Francisco-ensemble. 1400 dømde i San Quentin-fengslet utgjorde publikum. Ikkje noko levande teater var blitt framført ved San Quentin sidan Sarah Bernhardt var der i 1913. Det stykket som var blitt valt nå, 44 år sinare, var Samuel Becketts «Mens vi ventar på Godot», — hovudsakleg fordi ingen kvinner var med der.

Ikkje rart skodespelarane og instruktøren Herbert Blau var nervøse. Korleis skulle dei kunne stå framfor eit av dei tøffaste publikum i verda med eit obskurt, intellektuelt skodespel, eit skodespel som nær på var årsak til tumultar blant svært mange sofistikerte publikum i Vest-Europa? Herbert Blau bestemte seg for å førebu San Quentin-publikumet på kva dei hadde i vente. Han gjekk inn på scenen, og tala til den fullstappa mørklagde nordre matsalen — ein sjø av flimrande fyrstikker som fængane kasta over skuldra etter å ha tent sigarettane sine. Blau samanlikna skodespelet med eit stykke jazz-musikk «der kvar og ein må lytte etter nett det **han** kan finne i det». På same viset, vona han, ville kvar einskild blant publikum finne meining, finne noko for seg personleg i «Mens vi ventar på Godot».

Teppet gleid til sides. Skodespelet byrja. Og det som hadde forvirra dei sofistikerte publikum i Paris, London og New York, vart oppfatta med ein gong av dei innsette. Som forfattaren av «Ein premièregjests notatar» uttrykte det i fengselsavisa «San Quentin News» sine spaltar: «Trekløveret av muskelmenn, med svulmande biceps, parkerte alle sine 642 pund i midtgangen — og venta på jentene og komikken. Da ingen av delane kom, rasa dei hørleg, og avgjorde like hørleg berre å vente til lyset gjekk før dei forsvann. Dei gjorde ein feil. Dei lytta og såg to minutt for lenge — og vart sitjande. Gjekk da det var slutt. Oppskaka...» Eller som forfattaren av forsideoppslaget i same avis rapporterte, under overskrifta: «San Francisco-gruppe etterlet San Quentin-publikumet ventande på Godot»: «Frå den augneblinken Robin Wagners tankevekkjande og samstundes nøytrale limbo-dekorasjon vart bada i lys heilt til det siste nyttelause og håpefulle handtrykket vart nølende utveksla mellom dei to søkjande landstrykarane, hadde San Francisco-ensemblet sitt publikum av fangar i si kollektive hole hand... Dei som meinte at eit mindre kontroversielt skodespel burde ha vore framført som opningsstykket her, fekk frykta si dempa knappe fem minutt etter at Samuel Becketts stykke byrja falde seg ut.»

Ein journalist frå «The San Francisco Chronicle» som var til stades, merkte seg at dei innsette ikkje fann skodespelet vanskeleg å forstå. Ein fange fortalde: «Godot er samfunnet.» Ein annan sa: «Han er alt der utanfor.» Ein lærar ved fengslet vart sitert slik: «Dei veit kva det vil seie å vente... Og dei veit at dersom Godot kjem til slutt, vil han berre vere eit vonbrot.» Hovudoppslaget i fengselsavisa viste kor klart skribenten hadde forstått meininga i stykket:

«Det var eit uttrykk, symbolsk utforma slik at ein kunne unngå personlege feilgrep, frå ein forfattar som venta at kvar einskild av publikumet hans skulle dra sine egne konklusjonar, gjere sine egne feilgrep. Det stilte ingen direkte spørsmål, tvinga ingen dramatisk moral inn på tilskodaren, heldt ikkje fram noko spesifikt håp . . . Vi ventar framleis på Godot, og skal halde fram med å vente. Når biletet på scenen blir for keisamt og handlinga for treg, skjeller vi ut kvarandre og sver å skiljast for alltid – men så. . . finst ingen annan stad å gå till!» Det blir sagt at Godot sjølv, og like eins vendingar og personar frå stykket, sidan er blitt ein permanent del av San Quentins private språk, av institusjonens mytologi.



Vladimir: Skal seie tida går når ein berre har det moro.

Kvifor gjorde eit såkalla esoterisk avant-garde skodespel eit så umiddelbart og djupt inntrykk på eit publikum av fangar? Fordi det stilte dei ansikt til ansikt med ein situasjon som på nokre vis var parallell til deira eigen? Kan hende. Eller kan hende fordi dei var tilstrekkeleg usofistikerte til å kome til teatret utan vel førebudde oppfatningar og ferdiglaga forventningar, slik at dei unngjekk det feilgrepet som lurte så mange etablerte kritikarar – dei som fordømde skodespelet for sin mangel på handling, utvikling, karakterisering, spenning, eller vånleg sunn fornuft. Fangane i San Quentin kunne ein i alle høve ikkje mistenkje for å ha gjort seg skuldige i intellektuelt snobberi, slik ein stor del av «Mens vi ventar på Godot» sitt publikum er blitt klaga for. Heller ikkje kan dei klagast for å late som om dei likar eit skodespel dei ikkje forstår i det heile berre for å kunne reknast til dei utvalde få.

Martin Esslin:
«The theatre of the Absurd»,
Anchor Books 1961

SAMUEL BECKETT:

Det er ikkje noko å seie, ikkje noko å seie noko om, ikkje noko å seie noko med, finst ikkje noka evne til å seie noko, ynskjer ikkje å seie noko — likevel må eg seie noko.

....

Eg har inga røyst og eg må snakke.
Det er alt eg veit.

....

Den som har venta nok, vil alltid bli ved med å vente, og når det har gått lenge nok, hender det ingenting lenger, og ingen kjem. Da eksisterer ikkje noko anna enn ventinga som veit at ho er fåfengd.

....

— denne sjela som ein kan fornekte så mykje ein berre vil — gjennomtrengjande, vaksam, uroleg er ho der ho svirrar rundt i sitt eige bur som ei lykt i ei natt utan hamn, utan båtar, utan kropp og forstand. Å, joda, eg har nok av tidtrøyte.

....

— lyset og dagane, markene som eg så gjerne ville ha elska, livet som eg ikkje har greidd å få tak i.

....

Eg prøver igjen. Ikkje for å lykkast, men for å mislykkast. Det eg lengta etter, var ekstasar av ørske, av å miste fotfestet, av fritt fall og smaken av avgrunn, av å vende attende til mørkret, til ingenting, til Alvoret.

....

Tinga i lomma — hadde eg ikkje hatt dei, ville eg kan hende ha vore freista til å søkje selskap med pene menneske eller finne trøyst i ei eller anna tru.

....

Skjere pulsen over med grønnsakkniven.
Men det varte ikkje lenge før det gjorde så vondt at eg gav meg.

....

Samleie. Eit tåpeleg tiltak, etter mi meining, og temmeleg trøytande i lengda.

....

Kva for ein slutt kan det bli på desse einsemder der det verkelege lyset aldri fanst, heller ikkje tryggleik — ja, ikkje eingong jamn trivsel, men alltid desse hellande tinga som var på gliding nedover mot eit uendeleg ras under ein himmel som ikkje har noko minne om ein morgon eller noka von om kveld.

....

Mitt liv, mitt liv — av og til snakkar eg om det som om det var slutt, av og til som om det var ein spøk som framleis varar, og det er jo ikkje rett — for det er jo slutt og varar ved på same tid.

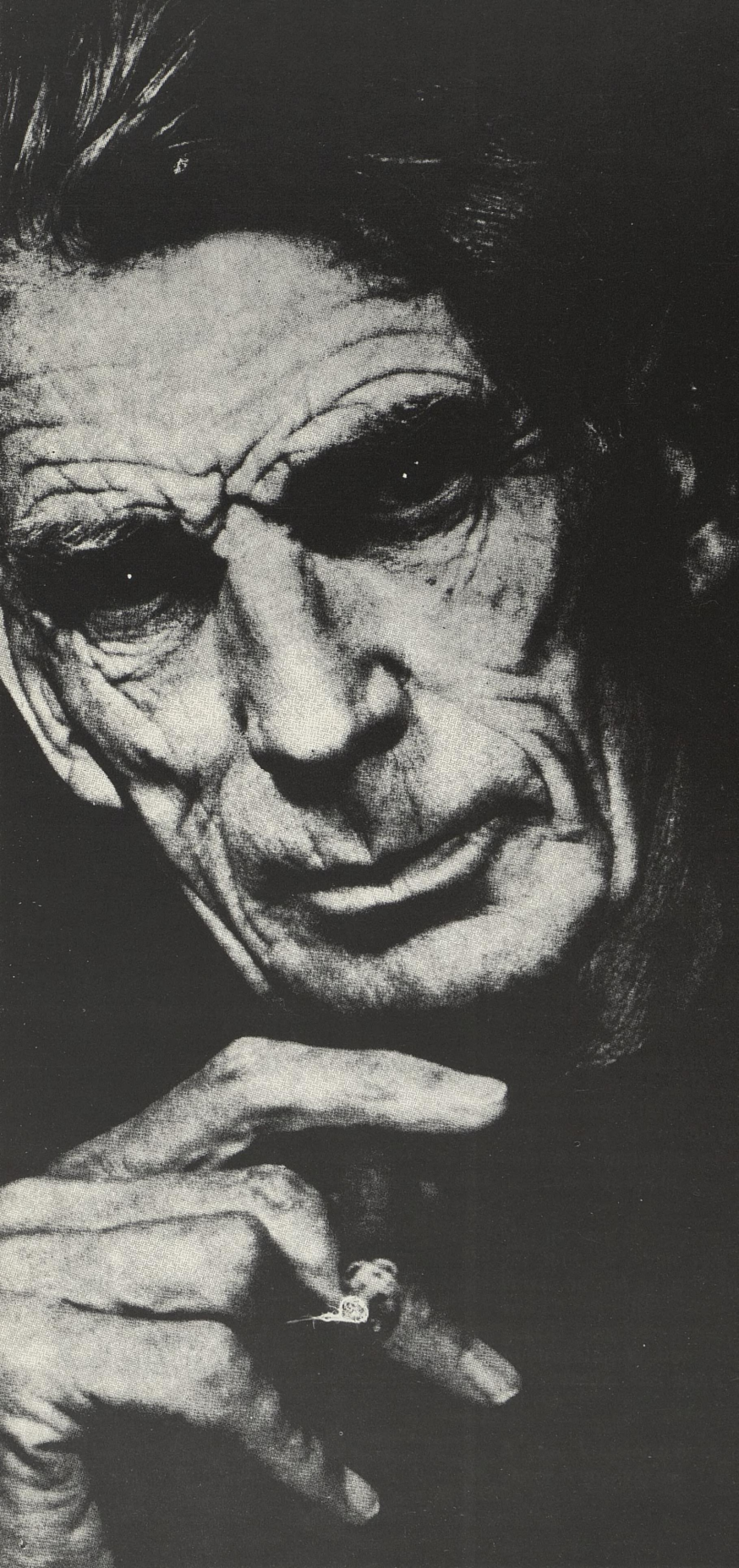
....

Abstraksjon er den ytste grad av naturalisme. Ikring oss er ingenting, det store tomme rom; kunsten må gi uttrykk for det.

....

Å vere kunstnar er å mislykkast meir enn nokon annan vågar å mislykkast. Det å mislykkast er hans verd.

....



MENS VI VENTAR PÅ GODOT

Samuel Beckett

omsetjing:

ÅSE MARIE NESSE

regi:

BJØRN ENDRESON

scenografi:

SNORRE TINDBERG

inspisient:

INGAR NIELSEN

parykkar:

DORO WALSTAD

sufflør:

ARNA HAMMERSMARK

rekvisitør:

GEIR-ARNE NÆSS

**VLADIMIR
ESTRAGON
POZZO
LUCKY
GUTEN**

**BJARNE ANDERSEN
TOM TELLEFSEN
BJØRN JENSEG
KÅRE WICKLUND
TARJEI STRAUME**

programredaksjon:
omsetjing:
foto:
trykk:

Svein Selvig/Halldis Hoaas
Anne Lise Myklebust
Sturlason
Torres Trykkeri, Oslo

«Eg stirer ut i det skremmande verdsromet som held meg fanga. Eg kjenner meg lenka i ein avkrok av det grenselause rom. Men eg veit ikkje kvifor eg er hamna her framfor nokon annan plass, like lite som eg veit kvifor mi korte levetid er skjenkt meg nå framfor i heile den æva som har gått føre meg eller i den som skal følgje . . .

Den evige togn i desse endelause rom skremmer meg.»

Pascal

Kan eg tilgi Gud for at han ikkje eksisterer? Og om han eksisterte, kunne eg då tilgi han for den lidinga han utset menneska for?

....

Det eg har skrive er fundamentale lydar uttrykte så klårt som mogleg, og eg vedkjenner meg ikkje ansvaret for anna enn det. Om folk ønskjer å ha hovudverk blant overtonane, lat dei ha det. Aspirin får dei skaffe seg sjølve.

....

Om romanane mine kunne ha vore skrivne i filosofisk terminologi, ville det ikkje ha vore nokon grunn til å skrive dei.

....

Eg har aldri i mitt liv vore på veg til noko som helst, berre vore på veg.

....

Nei, eg er ingenting, har ikkje nominativ, ikkje akkusativ, ingen verb. Det er ingen måte å kome vidare på.

....

Røysta di som hindrar deg i å vere ingenting . . .
Røysta som talar og veit at ho lyg, likegyldig med det ho seier.

....

Eg kjempa alvorleg for å bli kvitt Alvoret, for å leve, finne opp. Men for kvart nytt forsøk mista eg hovudet, flykta til mine skuggar som til eit heilagt rom. Eg kunne aldri seie noko om meg sjølv, heller ikkje leve og seie noko om andre.

....

Alt bleikna — det var ingenting utan namnlause ting, ingen namn utan tinglause namn.

....

Han kjende ikkje nok til seg sjølv, derfor trong han vitne så han ikkje skulle forsvinne.

....

Lengtar etter at lengten skal ta slutt — endeleg fri, endeleg ingenting.

....

Sei meg meininga med livet, og eg vil gjere noko.

....

Kva har eg gjort mot Gud, kva har dei gjort mot Gud, kva har Gud gjort mot oss, ingenting, og vi har ikkje gjort noko mot han, han kan ikkje gjere noko mot oss, vi er uskuldege, han er uskuldig, ingen har skuld.

....

Eg vil tørke desse rinnande augneholå og tette dei; så, det var det, ikkje fleire tårer, eg er ei diger snakkekule som snakkar om ting som ikkje eksisterer, eller som kan hende eksisterer, umogleg å vite, uvesentleg.

....

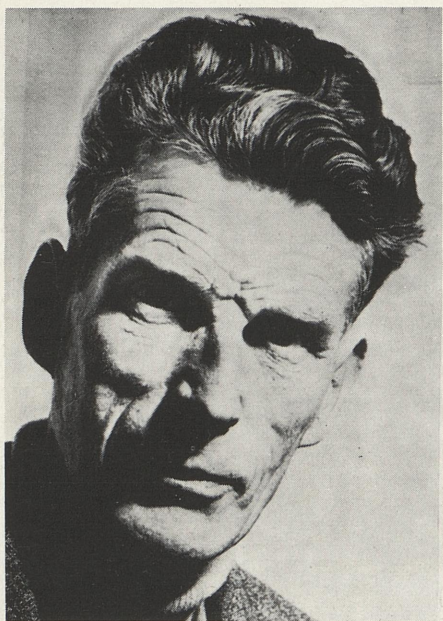
Og eg fell til jorda, utsliten av det heilt elementære.

....

Eg veit ikkje, eg får aldri vite, i stilla veit ein ikkje, ein må gå vidare, eg kan ikkje gå vidare, eg vil gå vidare.

BIBLIOGRAFI

- Whoroscope. Poem on Time.** Dikt. Paris 1930
Proust. Essay. (Skrive på engelsk.) Paris 1931
More Pricks than Kicks. Prosa. Paris 1934
Echo's Bones. Dikt. London 1935
Murphy. Roman. (Skrive på engelsk.) London 1938
Molloy. Roman. (Skrive på fransk.) Paris 1951
Malone meurt. Roman. Paris 1951
En attendant Godot. Skodespel. Paris 1952
Watt. Roman. (Skrive på engelsk.) Paris 1953
L'Innommable. Roman. Paris 1953
Nouvelles et Textes pour rien. Paris 1955
Fin de partie. Skodespel. Paris 1957
All that Fall. Høyrespel. London 1957
Acte sans paroles I. Pantomime. Paris 1957
Embers. Høyrespel. London 1959
Krapp's Last Tape. Høyrespel. London 1959
Acte sans paroles II. Pantomime. Paris 1960
Comment c'est. Roman. Paris 1961
Poems in English. London 1961
Happy Days. Skodespel. London 1961
Collected Criticism. London 1963
Cascando. Høyrespel. (Skrive på fransk.) Paris 1963
Play. Ulm. 1963
Film. Film-manus 1965



Stockholm den 23. oktober 1969:

Svenska Akademien gjorde i dag vedtak om å gi årets Nobelpris i litteratur på 375 000 svenske kroner til irlendaren Samuel Beckett.

Når det gjeld skodespel og høyrespel, viser opplysningane i bibliografien til uroppføringa. Sidan Beckett skriv både på engelsk og fransk, er originalspråket nemnt der det ikke går fram av sjølvle tittelen. Som oftast omset Beckett sjølv verka sine til engelsk (eller fransk) frå den originale versjonen. Derfor kan det vere vanskeleg å avgjere kva som er originalen — ein kan seie det finst to originalar, ein på kvart språk.



Vladimir: På den andre sida kan det ikkje nektast for at vi også gjer ære på menneskets situasjon ved å stå her med krosslagde armar og vega for og imot. Tigeren rasar i veg for å hjelpe ein annan tiger, utan den minste refleksjon. Eller flyktar inn i djupaste jungelen. Men det er ei sak for seg. Spørsmålet er: Kva skal vi gjera her? For eit hell at vi veit det! Ja, midt i denne veldige forvirring er det ein ting som er tindrande klar: Vi skal vente på Godot.



Frå den kjende kritikaren Martin Esslins innleiing til «Absurd Drama» (Penguin Plays 1965), har vi sakså følgjande:

/.../ Grunnmuren under dei såkalla «well-made plays» er den uuttalte trua på at verda er fornuftig innretta, røyndomen sikker og solid, alle liner klåre, alle mål innlysande. Dei skodespela vi har klassifisert under merkelappen absurd teater, derimot, uttrykkjer ei kjensle av sjokk over tapet av slik klåre og veldefinerte system for tru og verdiar.

/.../ For mange kjenslevare og intelligente menneske hadde verda midt i det tjuande hundreåret rett og slett mista si ikkje finnast tvil: for mange kjenslevare og intelligente menneske hadde verda midt i det tjuande hundreåret rett og slett mista si meining. Tidlegare visse hadde løyst seg opp, dei fastaste fundament for von og optimisme hadde styrta saman. Plutseleg såg mennesket seg sjølv ansikt til ansikt med eit univers som både var skremmande og ulogisk — med eitt ord: absurd. Alle forsikringar om von for framtida, alle forklaringar om den endelege meining med tilværet hadde plutseleg blitt avmaska som forskrudde illusjonar, tomt prat, plystring i mørkret. Dersom vi freista å tenkje oss ein slik situasjon i dagleglivet, kunne dette resultere i at vi plutseleg ikkje skjøna samtalen i eit rom fullt av folk, det som syntest svært fornuftig eine augneblinken, kunne i neste bli til eit utydeleg babbel av stemmer på eit framandt språk. Med eitt ville den hyggelege, velkjende scena forvandle seg til eit gru-vekkjande mareritt. I og med tapet av kommunikasjonsevna ville vi tvingast til å sjå verda med dei same augo som ein fullstendig utanforståande — som ei rad skremmande bilete.

Ei slik kjensle av meningsløyse må føre til at det blir sett spørsmålsteikn ved det godkjende midlet til å **kommunisere** meining: språket. Følgjeleg er det absurde teater i stor grad opptatt av ein kritikk av språket, framfor alt av eit åtak på forsteina språkformer som har mista all meining. Ein samtale i eit selskap som den eine augneblinken synest å vere ei utveksling av opplysningar om veret, eller nye bøker, eller helse til dei ymse deltakarane blir plutseleg avslørt som ei utveksling om meiningslause banalitetar. Dei som talte om veret tenkte ikkje i det heile å utveksle verdfulle opplysningar om emnet, dei berre brukte språket til å fylle tomrommet seg imellom, for å dekkje over det faktum at dei eigentlig ikkje ønskte å seie kvarandre noko. Med andre ord, frå å vere eit edelt instrument for ekte kommunikasjon har språket blitt eit eit slag ballast å fylle tomrom med.

På same viset må dei pompøse og omstendelege freistnader på forklaring som vi kallar filosofi eller politikk synast som tomt prat i eit univers ribba for meining. I «Mens vi ventar på Godot» til dømes, gjer Beckett narr av og parodierer filosofien og vitskapen sitt språk i Luckys velkjende tale. Harold Pinter, som har gjenskapt samtalar mellom engelskmenn med så forbløffande aktsemd at det seiest han har ein bandopptakar innebygd i hjernen, avslører at storparten av våre daglegdagse samtalar er tomme for logikk og fornuft, faktisk berre tull. Når ein kjem til dette punktet, fell det absurde teater

Buster Keaton



Charlie Chaplin

saman med den høgste realisme. For dersom menneska sin verkelege konversasjon faktisk er absurd og utan meining, da er det «the well-made play» med sin polerte, logiske dialog som er urealistisk, mens det absurde skodespelet kan vere som eit bandopptak av røynda. Eller, i ei verd som er blitt absurd, er det absurde teater den mest realistiske kommentar til og den mest aktsame skildring av røyndomen.



Helan og Halvan

/.../ Ei dramaform som er opptatt av draumbilete og språkets nederlag, måtte òg finne inspirasjon i stumfilmen, med sine draumekvalitetar og sin gruvekkjande, marerittlike humor. Charlie Chaplins «lille mann» og Buster Keatons steinansikt av ein stoikar er blant dei sterke innverknadene forfattarar som Beckett og Ionesco opent innrømmer. Desse komikarane spring ut frå den eldste klovnetradisjonen, slik vi i talefilmen finn brødrene Marx, W. C. Fields og Helan og Halvan (Laurel and Hardy) som like innlysende delar av den tradisjonen som fører til det absurde teater.

/.../ Generelt sett presenterer skodespela i det absurde teatret eit desillusjonert, hardt og kaldt bilete av verda. Sjølv om dei ofte er pakka inn i ei ekstravagant og fantastisk form, er dei når alt kjem til alt realistiske, av di dei aldri vik unna realitetane i det menneskelege medvitnet med si fortviling, si frykt og si einsemd i eit framandt og fiendtleg univers. Det finst meir menneskeleg sanning i dei groteske og ekstravagante bileta i «Amédée» (av Ionesco) enn i mange lengre stykke innanfor den dramatradsisjon der den fotografiske kopi av livets overflate er det herskende prinsipp. Realismen i desse stykka er ein psykologisk og indre realisme, dei utforskar det menneskelege undermedvit i djupet heller enn å skildre den menneskelege eksistensens ytre overflate. Det er heller ikkje korrekt å seie at desse skodespela, sjølv om dei er djupt pessimistiske, ikkje er anna enn eit uttrykk for den ytste fortviling. Det er sant at det absurde teater i grunnen gjer åtak på dei komfortable «sanningar» i det religiøst og politisk ortodokse. Det tar sikte på å sjokkere publikum ut av velværet, å bringe det ansikt til ansikt med dei harde fakta i den menneskelege situasjon

slik desse forfattarane ser han. Men utfordringa bak denne budskapet vitnar om alt anna enn fortviling. Det er ei utfordring til å akseptere den menneskelege situasjonen slik den er, med alt sitt mysterium og all sin absurditet, og til å bere den med vyrdnad, edelt, ansvarsfullt, nett fordi det ikkje finst noka lett løysing på eksistensens mysterium, fordi menneska i siste instans står åleine i ei meiningslaus verd. Å kaste dei lettare løysingar til sides, og like eins dei komfortable illusjonar, kan vere smertefullt, men det etterlet ei kjensle av fridom og lette. Og det er derfor det absurde teater til sist ikkje framkallar lærer av fortviling, men frigjeringa sin latter.

Estragon: Eg drøymde at eg var glad



STORMEN

av William Shakespeare

regi: Krystyna Skuzanka
scenografi: Helge Hoff Monsen

Prospero: Johan Kjelsberg

«Stormen» er det siste stykket frå Shakespeares hand, skrive ca. 1611, eit poetisk testamente til verda og teatret. Instruktøren ser klare parallellar mellom Shakespeares tid og vår eiga, begge prega av ekspansjon, av ei oppløysing av tidlegare tiders faste normsystem, av ei varsom von for framtida og samstundes ei redsle for det ukjende.



ORESTIEN

av Aiskylos

regi: Ola B. Johannessen
scenografi: Arne Walentin

med m.a. Tordis Maurstad,
Svein Erik Brodal, Wenche Medbøe,
Øyvind Øyen og Jack Fjeldstad.

«Orestien», den einaste greske tragedie-triologien vi kjenner, har aldri vore spela i Norge. Handlinga utspelar seg kring sterke kjensler, hemn og kjærleik, lagnadstunge avgjerder, gudars raseri og gudars hjelp. I Ola B. Johannessen si oppsetjing er det enkle, storfelte i menneska, i deira kjensler og deira lagnad, teikna i store, kraftfulle liner, dei dramatiske episodane vekslar med korsener der Aiskylos' storslagne poesi herskar.



OPERETTE

AV WITOLD GOMBROWICZ

Première: primo november
regi: Aloysius Valente
scenografi: Guy Krogh

Witold Gombrowicz har i «Operette» nytta den klassiske wiener-operetta som ramme for eit spel om vår moderne sivilisasjons maskeball. Sjølv seier han: «Eg har alltid vore oppglødd for operetteforma, etter mi meining eit av dei lykkelegaste produkt teatret har bore fram. Med sin guddommelege idioti, sin himmelsk sjuke stringens, tar operetta til vengjene takka vere songen, dansen, gjestene, maskespelet – og synest for meg det perfekte teater, teatralsk perfekt.»



FOR BARN: EVENTYRKARUSELLEN

av J. Stitnicka/V. Veiselova. Regi: Karel Hlavaty. Scenografi: Nina Martins. Med m.a. Rolf Sand



Botney. 68