

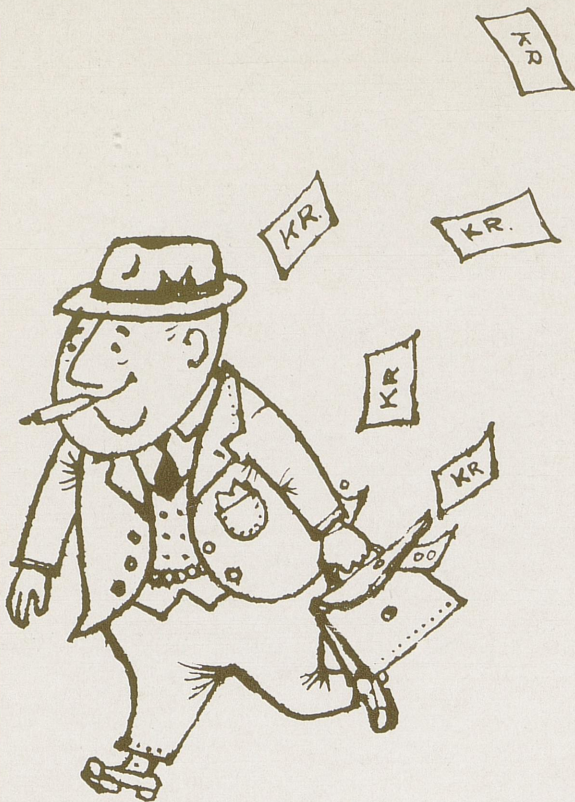
SKYT!

DEG,

SERJA!

av

NIKOLAJ ERDSTAN



Kontakt
Bergens Privatbank
og få orden i
Deres økonomi

**BERGENS
PRIVATBANK**



NIKOLAJ ERDMAN

Tegning av N. Akimov

Nikolaj Robertovitsj Erdman er født i 1902. Han begynte sin litterære virksomhet i begynnelsen av 1920-årene, og hørte da med blant de såkalte «Serapionsbrødrene», en gruppe yngre diktere som var særlig opptatt av formeksperimenter. Selv viste Erdman fra første stund en sterk interesse for eksperimentelt teaterarbeid, og da spesielt for farse og vaudeville. Han skrev i disse årene mellomspill til en rekke kjente stykker og bearbeidet flere operetter med henblikk på moderne oppførelser.

Hans første skuespill, «Mandatet» fra 1925, ble oppført 350 ganger på Meyerholdteatret (Teatr Imeni Meyerholda) og senere over hele Russland, — i 1927 også i Berlin. Det brakte ham selv og regissøren Meyerhold som her tok i bruk sin berømte dreiescene, stor ære. Maxim Gorkij hilste den unge forfatteren som «vår nye Gogol» — hvis komedier Erdman da også var tydelig inspirert av, og den store Stanislavskij var full av lovord med hensyn til oppsetningen. «Mandatet» er en komedie, flertydig, ironisk og underfundig. Den gir et innblikk i 1920-årenes Sovjet og har avgjort politisk brodd idet den latterliggjør overlevende trekk fra det kapitalistiske samfunn. Men først og fremst viser stykket forfatterens sterke engasjement i de rent menneskelige problemer som oppstod under den uklare situasjon i NEP-perioden (se side 10).

I 1928 skrev så Erdman «Selvmorderen» eller «Skyt deg, Senja» som Riksteatret har valgt å kalle aftenens forestilling. Som «Mandatet» hører dette stykket hjemme i grenselandet mellom farse og komedie. Det er breddfullt av lystige innfall og kjennetegnet ved en frodig humor, samtidig nyansert i sin karaktertegnning. Men undertonen i «Skyt deg, Senja» er bitter, og kritikken er rettet, ikke bare mot levningene av det gamle samfunn, men også mot det nye — byråkratiet som overser individet. Stykket ble ikke akseptert av Stalin-regimet, og også en senere Erdmankomedie ble undertrykt av sensuren. I slutten av 1930-årene blir det med ett helt stille om dikteren. Som millioner av dem som hevet røsten i kritikk — eller selvkritikk — Erdman f. eks. var overbevist kommunist, ble han arrestert og anbragt i tvangslair.

Nikolaj Erdman ble løslatt under krigen og virket da som kulturoffiser — ironisk nok iført det hemmelige politis uniform. Omkring 1956 trer han ut av skyggen, om enn ikke med blest om sitt navn. Det var på den tiden Krusjtsjov innvarslet et mildere politisk klima. I tiden som har gått siden da, har Erdman vært aktiv innen filmen, og han er medforfatter til flere filmmanuskripter. Men først og fremst har han virket ved teatret og skrevet music-hall revyer, intermedier og sketsjer. I 1957 dramatiserte han dessuten Dostojevskijs fortelling «Godset Stepantsjikovo» og i 1965, sammen med J. P. Ljubimov, Lermontovs roman «Vår tids helt» (se side 20) for teatret på Tanganka. Han har i disse årene levet tilbaketrasket i Moskva.

Når disse linjer blir skrevet — sommeren 1970 — ligger Erdman for døden på det sovjetiske videnskapsakademis sykehus i Moskva. I vår konstaterte legene at han lider av langt fremtreden lungekreft.

Nordmannen Per Egil Hegge som har truffet ham, forteller at Erdman som har sett døden i øynene så mange ganger, er preget av stoisk ro — en holdning typisk for hans generasjon russere, levet som de har i stadig trussel av terror og død. Resignert og stillferdig gir Erdman de venner som besøker ham glimt fra sitt livs omskiftelighet. Den dype, klangfulle stemmen som inspirerte Meyerhold, gjør fremdeles sterkt inntrykk.



Idet programmet går i trykken — i slutten av august — blir det opplyst at Nikolaj Erdman er avgått ved døden.

FRA «SKYT DEG, SENJA»

Jeg skulle ønske jeg kunne favne mitt ulykkelige fedreland . . . mil etter mil . . . ute på steppen . . . svøpt i ulveskinn . . . medottesang og kirkeklokkers klang . . . med den grå beverluen i nakken . . . i kretsen av sigøynere og med min yndlingshund ved min side. Jeg vil at gitarenes strenger skal bryte . . . at kusken skal gråte i sine hjemmestrikkede pulsvanter. Jeg vil slenge luen i luften, stå på hodet i en snødrive . . . og be og sverge og forbanne om hverandre . . . og så angre . . . helle i meg et glass iskald vodka og sette i et ljom hvis ekko skal høres over hele universet. Og fly! Ja, fly på vår måte . . . på vår russiske måte . . . så sjelen blir slynget inn i glohete helvete og jorden roterer som en snurrebass under sledemeiene og hestene strekker seg ut som fugler over viddene. Å . . . hester . . . for noen hester dere er! Og der er troikaen. . . og ikke bare troikaen . . . men Russland . . . båret på den guddommelige inspirasjonens vinger. O Russland! Hvorhen . . . hvorhen? Svar!

HELGE REISS og ERLING LINDAHL som Semjon og Aristarch.



DRAMAET RUNDT «SKYT DEG, SENJA»

«Skyt deg, Senja» måtte vente i 41 år på sin uroppførelse som fant sted i Sverige i fjor. Historien om dette skuespillet er et stykke virkelighet, rik på dramatik. Her er en del fakta: I en avisartikkel trykket 27/12 1928 uttaler Vsevolod Meyerhold, den store russiske instruktør, at han er glad for at hans teater på neste års repertoar har fire nye stykker av fire meget talentfulle moderne diktere. Et av disse stykkene er «Samoubijca», direkte oversatt «Selvmorderen»,¹ av Nikolaj Erdman. Det er ikke underlig at Meyerhold, med suksessforestillingen «Mandatet» i friskt minne, så frem til nytt samarbeid med Erdman, som nok på mer enn én måte har virket inspirerende på ham. I sin bok «Møter med Meyerhold. En samling erindringer» (Moskva 1967) gir for eksempel skuespilleren Erast Garin — han spilte hovedrollen i «Mandatet» — følgende glimt fra stykkets første leseprøve: «Det viste seg at «Mandatet»s forfatter hadde en vidunderlig evne til å lese sine egne verker. Han hadde sin egen, liksom lidenskapsløst fortellende rytme, opplyst av en indre høy-intellektuell energi. Hans komedies personer hadde, slik forfatteren leste den, en overdrevent nøyaktig diksjon — den fikk en til å tvile på de handlende personers intelligens. Meyerhold lyttet usedvanlig oppmerksomt til forfatterens måte å lese på, til dens rytmiske egenart. Denne egenskap, denne forfatterens gave, tok regissøren som grunnlag for arbeidet med alle rolle- innehaverne». Da Stanislavskij hadde sett dette stykket, uttalte han om tredje akt — «Meyerhold har her klart det jeg drømmer om».

Men mens oppførelsen av «Mandatet» i ett og alt syntes fulgt av hell, så stjernene skjevt til Erdmans neste stykke «Selvmorderen», selv om både Meyerhold og Stanislavskij straks det var skrevet, viste sterk interesse for det. Meyerhold var ergerlig over at hans gamle lærer — og, mange motsetninger til tross, venn gjennom livet — hadde fått tak i stykket til sitt teater, Kunstnerteatret. Han gikk til og med så langt som til i en tale å utfordre Kunstnerteatret til «sosialistisk konkurranse»! Talen er trykket i K. Rudnickij's bok «Regissøren Meyerhold» (Moskva 1969), og her er et utdrag som avspeiler både den spente

¹ Riksteatret har liksom Nyan i Malmø valgt å kalle stykket «Skyt deg, Senja». På Göteborgs Stadsteater, der urpremierer fant sted, ble skuespillet kalt «En Självmördares Vedermödor», mens det i de tysktalende land der det hittil er blitt oppført, har hatt tittelen «Der Selbstmörder».

teatersituasjonen i Moskva og Meyerholds stridbare gemytt: «Jeg utfordrer Moskvas Kunstnerteater til sosialistisk konkurranse (applaus) vedrørende Erdmans stykke «Selvmorderen», således at denne sosialistiske konkurranse vil bli formulert ikke på det kunstneriske plan, men på det politiske. Og jeg er ikke redd hvis Markov (leder for Kunstnerteatrets litterære avdeling) og alle de andre lederne for Kunstnerteatret forsøker å tråkle sammen «Selvmorderen» før oss. Jeg vil ikke skynde meg noe særlig, men arbeide omhyggelig, og før eller senere skal jeg i alle tilfelle legge dette teatret i bakken. (Applaus. Latter.)» I 1931 begynte Meyerhold prøver på stykket med I. Il'jinskij i hovedrollen som Semjon Podsekalnikov. Imidlertid skulle det vise seg at Erdmans stykke, om opptakten var frisk og lovende, ikke lenge seilte i medvind. Glavrepertkom — Hovedkomiteen for kontroll med forestillinger og repertoar — fant stykket «politisk falskt og ytterst reaksjonært», og denne meningen fant klangbunn i de høyeste kretser. Maxim Gorkij forsøkte å overtale Stalin til å la stykket bli oppført, men da prøver hadde pågått i et og et halvt år, ble det forbudt og tatt av repertoaret. Det ble likeledes strøket av Kunstnerteatrets repertoar. «Vi», sa Meyerhold 2. oktober 1932, «viste komedien for våre kamerater, eldre partimedlemmer, som ikke fant det mulig å tiltale den, på grunn av alskens upassende ting som skal finnes der, og stykket falt bort». Både Meyerhold og Erdman underkastet seg sensuren med tungt hjerte. Og etter dette nederlaget som ikke kom lenge etter proteststormen i forbindelse med Majakovskijs stykker «Veggelusen» og «Badstuen», tok ikke Meyerhold for seg flere moderne komedier.



Den sosiale bakgrunn for Erdmans stykke finner vi i forholdene i Sovjet-Samveldet de årene man forsøkte å gjennomføre Lenins nye økonomiske politikk, NEP, som stod for et slags blandingssystem der ren planøkonomi var myket opp med visse former for fritt initiativ og privathandel. Pasternak har sagt om denne perioden at den er den falskeste i Sovjets historie. Alle former for opportunistiske former grobunn. I «Skyt deg, Senja» lar Erdman satiren først og fremst gå utover de småborgerlige levesett og livsvaner — den potensielle selvmorder Semjon Podsekalnikovs tanker om en ønsketilværelse er ikke nettopp preget av den ideale fordring. Han nærer seg på hemmelige

drømmer om eggetoddy og bonede gulv. Og når han velger å dø — idéen kommer til ham ad omveie — for kunsten, for kjærligheten, for sannheten eller hva det nå måtte være, er det tanken på helteglorie og en storslått begravelse som lokker. Enhver ideologi er den gode Semjon ganske fremmed. I «Skyt deg, Senja» står det gamle samfunn, det revolusjonen ville gjøre det av med, for oss i megen usselhet, og vekker gang på gang latter, overbærende latter. Vi må ikke glemme at Erdman var overbevist kommunist. Men det som gjorde at Stalin og hans drabanter ikke kunne akseptere stykket var at det også — indirekte, men tydelig — rettet skyts mot det nye samfunn. Selvkritikken er tydelig, og her hever ingen røst seg i uhildet tro på partiets program. Her finnes intet av den ukritiske og påtvungne optimisme som RAPP (Det russiske forbund av proletar-diktere) gjorde seg til talsmenn for. Fremfor alt: skuespillet mangler en positiv helt. Semjon er jo et eksempel på nettopp det motsatte — på en «antihelt».

Det er blant annet denne tydelige dobbeltironi, vi finner den også i «Mandatet», som gjør at Erdmans stykker så helt sprenger rammen for det vi vanligvis forbinder med moderne politisk teater. I «Skyt deg, Senja» er det først og fremst den menneskelige hverdagssituasjonen det gjelder, eller som Erik Mesterton har uttrykt det: «Hvad livet betyder for människor som ingenting betyder». For så vidt innebærer dette skuespillet en kritikk av alle samfunn der en politisk ideologi ligger som en tvangstrøye og skaper åndenød og angst blant folket. Derfor er skikkelsene på scenen slik de står for oss i sitt menneskeverd og i sin ynkelighet langt viktigere enn selve idéene som kommer til uttrykk. Personene i «Skyt deg, Senja» er mennesker, ikke grovt optrukne typer — slike vi vanligvis finner i farsen. Stoffet tåler å graves i; det er over dette skuespillet «noget af livets uryddige tilfældighed» for å bruke Nils Kjærs uttrykk. Under prøvene til kveldens forestilling har instruktør og skuespillere sammen lett seg frem i stykkets mangfold og varierte muligheter. Det er nok så at vi ler av Semjon, men han vekker også vår undring. I øyeblikk er han sterk og fri overfor liv og død. Og Aleksander, opportunisten som tenker på egen fordel i alt, er opptatt av å skaffe til veie den basstubaen som kanskje kan redde Semjons liv. Denne undertone av tvetydighet er i særlig grad karakteristisk for humoren som gjennomsyrrer stykket, dette ko-

miske spill om liv og død. «Skyt deg, Senja» har en slags Chaplinsk kvalitet. Klovnene vekker vår medlidenhet. Og bare den lite lydøve vil le en hård latter.



For Meyerhold, Stanislavskij og Gorkij var «Skyt deg, Senja» godt teater. For Stalin, Litovskij og Kaganovitj kjetteriske idéer. 36 år gikk før det neste gang dukket opp. Ved et tilfelle kom den tsjekkiske dramaturgen, Eugen Dromola, over manuskriptet i Moskva. Han tok det med hjem til Prag, dette var under det politiske tøværs periode. Man begynte prøvene, og premieren skulle finne sted høsten 1968. Så kom august-invasjonen med sitt tragiske etterspill. For annen gang stoppet russerne stykket.

Imidlertid, på sensommeren hadde Dromola feriert i Bohuslän og der truffet Göteborgs Stadsteaters dramaturg, Carl-Edward Nattzén. Slik kom manuskriptet til Sverige, der det altså, 41 år etter sin tilblivelse, fikk urpremiere i Göteborg, og kort tid etter ble spilt også i Malmø. Sin tyskspråklige premiere fikk «Skyt deg, Senja» i Zürich i vår. Nylig ble det oppført i Wien, og skal i nærmeste fremtid spilles på en rekke teatre i Vest-Europa.

I januar i år lykkedes det for noen av Erdmans venner å få tak i de svenske avisers anmeldelser av urpremieren på «Skyt deg, Senja». Kritikken — alle positive — beredte Erdman stor glede. Han hadde inntil da, bare hørt rykter om at stykket skulle oppføres. Kjennte han til dets videre historie?



Som det fremgår av Martin Nags artikkel annet sted i dette program, er det Teatret på Taganka i Moskva som under instruktøren Ljubimov søker å føre Meyerhold-tradisjonene videre. Og i 1965 finner vi Erdman virksom her. Hva tenkte han mon tro, om det som skjedde i år, i februar 1970? Da ble den unge forfatteren Andrej Voznesenskij's skuespill «Vern eders ansikter» strøket av repertoaret etter tre oppførelser. Dette skjedde etter ordre fra kulturministeriet som hadde funnet «ideologiske mangler» både ved selve stykket og i oppsetningen. Ljubimov, som ved premieren holdt en tale i Meyerholds ånd om teatrets rett til å eksperimentere, har fått en kraftig advarsel. Kulturbarometeret er igjen for nedadgående. Kommentarer synes overflødig.

Serafima:
RAGNHILD MICHELSEN

RAGNHILD MICHELSEN,
HELGE REISS og
KARI SUNDBY som
Serafima, Semjon og Maria.





RAGNHILD MICHELSEN, HELGE REISS og KARI SUNDBY som
Serafima, Semjon og Maria.

NEP — i korte drag.

I manuskriptet til «Skyt deg, Senja» gjør Nikolaj Erdman uttrykkelig oppmerksom på at den forestilling vi skal se i aften utspiller seg «et sted i Sovjet-republikken i slutten i 1920-årene», altså i den perioden man forsøkte å gjennomføre NEP — Lenins nye økonomiske politikk.

I tiden som fulgte oktoberrevolusjonen 1917, og ennå mens verdenskrigen og borgerkrigen raste, søkte de kommunistiske lederne å gjennomføre en konsekvent planøkonomi. All industri ble gjort til statseidendom. Fabrikkene, ledet av bedriftsråd, fikk råstoffer og kull fra staten. Arbeiderne mottok ikke kontant lønn, men fikk «matlapper», som de leverte inn mot matvarer fra statens lager. Det oppstod imidlertid forholdsvis snart en krisesituasjon da industriproduksjonen gikk sterkt tilbake på grunn av krigstilstanden i landet, og på grunn av ukyndig ledelse og dårlig arbeidsdisiplin ved fabrikkene. Uten å få industrivarer som vederlag ville ikke bøndene levere fra seg korn og kjøtt. De holdt sine produkter unna eller lot være å drive større gårdsbruk enn det som var nødvendig for å dekke egne behov. I tillegg førte en sterk tørke i 1920 til nedsatte avlinger, og en grusom hungersnød fulgte. En serie opprør våren 1921 tilkjennega tydelig den uro og panikkfølelse som nå hersket blant folket. Lenin lanserte da det økonomiske system som er blitt kjent som Den Nye Økonomiske Politikk, eller for korthets skyld NEP.

NEP står for et slags kompromiss mellom de kapitalistiske og sosialistiske økonomiske systemer. Det var en slags blandingsøkonomi der mindre bedrifter, de med ca. 20 ansatte, gikk tilbake på private hender, mens de største fabrikkene forble statseidendom. Også transportvesenet forble statsdrevet. Bøndene fikk igjen selge korn for fortjeneste, om enn under kontroll, og all slags småhandel blomstret opp, blant annet fordi utlandet igjen slapp friere inn på markedet. For det av kommunismen så forhatte borgerskap ble NEP-årene således en innbringende periode.

NEP brakte en viss økonomisk stabilitet i sitt spor. I 1926 var produksjonen igjen på samme nivå som i førkrigstiden. Rubelen var stabilisert, varemangelen rådd bot på. Faren for opprør over.

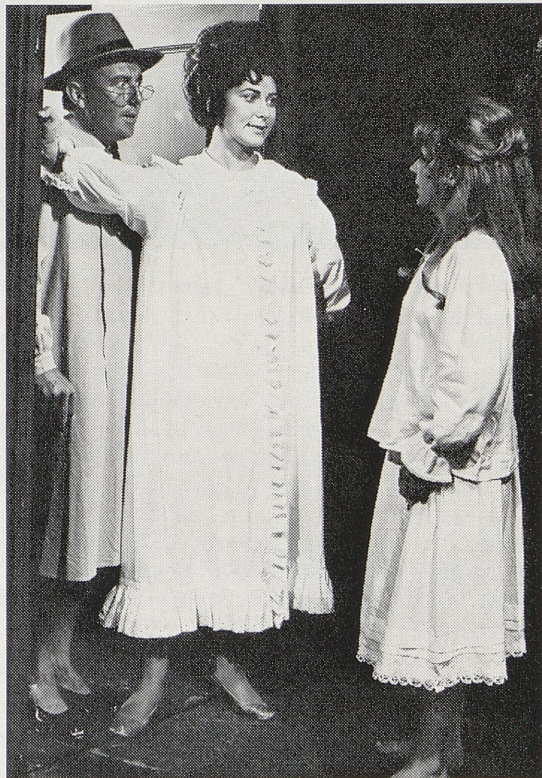
Lenin hadde således gått kompromissets vei. Hans linje førte imidlertid til splid innen partiets rekker. Blant annet hevdet Trotskij at Lenin gjennom NEP sviktet Marx og revolusjonens idealer. Det er hevet over tvil at NEP-årene på mange måter skapte en

uklar og tvetydig situasjon. For mens lederskapet i størst mulig grad, og på det teoretiske plan, offentlig ofte gjorde seg til talsmenn for ren planøkonomi, så det seg altså nødtvunget til å støtte mange former for fritt initiativ og privathandel. Og denne tvetydighet førte til atskillig dobbeltmoral og opportunisme — samt ren menneskelig forvirring.

Det er denne brogede bakgrunnen, som gjorde det så vanskelig for enkeltmennesket å orientere seg i samfunnet og livet generelt, Erdman hadde i tankene både da han skrev «Mandatet» og «Skyt deg, Senja». Men at hans skuespill er bundet til tid og sted, forhindrer ikke dette at de også er allmenne i sitt siktepunkt — sentralt står medfølelsen med det enkle hverdagsmenneske. At vi kjenner noe til NEP-periodens utvikling og preg kan kanskje utdype vår opplevelse av «Skyt deg, Senja», men slik kunnskap er ikke en forutsetning for å forstå stykket.

Alexander, Margarita, Maria:

SVEIN BYHRING, GURI SEM, KARI SUNDBY.





HELGE REISS og KNUT ØRVIG som
Semjon og Den døvstumme.

SEMJON:

Hva tror du, unge mann . . . Nei, ikke avbryt . . . for Guds skyld . . . tenk først. Forestill deg at du i morgen kl. 12 tar en revolver i hånden. For Guds skyld avbryt meg ikke . . . Fint. Anta altså at du tar . . . og så stikker munningen inn i munnen. Nei, nei . . . inn. Ja. Anta at du stikker den inn. Sånn. Og idet du stikker den inn, så tikker et merkelig lite sekund. La oss betrakte det lille sekundet filosofisk. Hva er det for noe? Ett sekund? Tikk-takk. Tikk-takk. Men mellom tikk og takk reiser det seg en mur. Akkurat. Og den muren er revolvermunningen. Forstår du? Her er altså munningen. Her er tikk . . . og her er takk. Og på tikk, forstår du, unge mann, på tikk finns ennå allting, — men på takk finns det ikke noe mer. Ingenting! Forstår du? Hvorfor? Jo, fordi det finns en hane. La oss betrakte denne hanen filosofisk. Se her. Nå betrakter du den. Og så trykker du av. Så smeller det. Piff-paff. Og piff — det er altså på tikk . . . men paff, det er allerede takk. Og alt det som har å gjøre med tikk og piff . . . det forstår jeg, men alt det som har med paff og takk . . . det begriper jeg overhodet ikke. På tikk har jeg enda meg selv, min kone, solen, luften og vannet. Det fatter jeg. På takk . . . er jeg plutselig uten hustru. Nåja . . . uten hustru . . . det kan jeg til en viss grad fatte. Men uten meg selv? Det er komplett ufattelig. Hvordan da? Uten meg selv ? ? ? ? Fatter du: Jeg. Jeg, jeg selv, Podselkalnikov. Et men-ne-ske. La oss så betrakte mennesket filosofisk. Darwin har påvist at mennesket er et bur. For Guds skyld . . . ikke avbryt. Mennesket er et bur. Og i dette buret vansmekter sjelen. Det begriper jeg. Så skyter du . . . buret går i stykker av skuddet . . . og ut flyr sjelen. Flyr altså. Ut. Og synger: «Hosianna, hosianna!» Og så tar Gud den til seg altså. Og spør: «Hvis sjel er du? Podsekalnikovs?» «Du har lidd.» — «Ja, — jeg har lidd.» «I så fall kom inn til dansen!» Og sjelen begynner å danse og synge. «Ære være Gud i det høye . . . fred på jorden . . .» Det der begriper jeg. Men hvis nå buret er tomt? Hvis det ikke er noen sjel? Hva så? Hva blir det til da . . . etter din mening? Finnes det et liv på den andre siden av graven eller finnes det ikke? Finnes det et liv etter døden. Jeg spør deg. Det er deg jeg spør. Finnes det eller finnes det ikke? Svar! Svar!

Fra «Skyt deg, Senja».

TIL — OG OM SKUESPILLEREN

Da Konstantin Stanislavskij (1868-1938) i 1898 grunnla Kunstner-teatret i Moskva, begynte han for alvor å eksperimentere med skuespillerens uttrykksform og arbeidsmetode. Fylt av opprør mot den teaterkonvensjon som dominerte skuespillerkunsten i hans samtid, søkte han seg fram mot en arbeidsform som kunne hjelpe skuespilleren med å bygge opp rollen innenfra — til å «bli» den skikkelsen han skulle skape. «Kunstnerisk realisme» var hans slagord som teaterkunstner; ved å skrelle bort det deklamatoriske, de store fakter — det falske teatraliske — søkte han å fremelske en naturalistisk spillestil. Blant Stanislavskijs mest kjente elever var Vsevolod Meyerhold (1874-1940) og polakken Richard Bole-slavsky (1889-1937). Begge erklærte de seg i dyp takknemlighetsgjeld til Stanislavskij, men de var også selv skapende og avvek fra ham i meget. Som sin store lærer uttrykte de seg både i teori og praksis, og ga i klare sentenser sitt syn på skuespillerens oppgave og forhold til sin kunst. Alle tre har hatt avgjørende innflytelse på arbeidsformene i vår tids teater.

Hvis De blindt og fullstendig underordner Dem forfatteren, hvis De har altfor stor tillit til ham, da gjentar De tekstens ord på en formell måte og skaper en fremmed skikkelse og fremmede handlinger — i stedet for å skape Deres egen skikkelse, som er analog til den forfatteren har forestilt seg.

De skal aldri trenge Dem inn i en rolle med makt, De skal aldri gå til studiet av den under påtrykk. De må selv velge og utføre i den fremstilte livssituasjon bare det — om det er aldri så lite — som De fra først av kan stå inne for.

Det nye trekk i min metode består i at det hjelper til **å grave fram fra sjelen til den skapende skuespiller, hans eget levende, indre materiale som tilsvarer rollens materiale.** Det er det eneste materiale som gjør det mulig å skape en levende sjel i det menneske som skal bli fremstilt.

Rollens sjel består av delene i skuespillerens levende sjel, av dens menneskelige ønsker, målsetninger og lengsler.

Fra «En skuespillers arbeid over rollen»
av K. S. Stanislavski.

Anstreng dere med å finne gleden ved utførelsen av deres sceniske oppgave. Det er grunnregel nr. 1.

Teatret kan sammenlignes med musikk. Det er i selve sitt vesen bestemt til å være en stimulans til aktivt liv. Bevegelsen gir stemme til følelsen — på scenen finnes det plastiske problemer som i virkeligheten er musikkalske problemer.

Skuespillerens spill er som melodien og iscenesettingen som harmonien.

Det å vite hvorledes man skal kunne tilpasse kroppen i rommet, er en av spillets fundamentale lover.

De to viktigste betingelser for skuespillerens arbeid er improvisasjon og evnen til å kunne begrense seg. Jo mer sammensatt og mangfoldig kombinasjonen av disse to evner er, dess større er skuespillerens kunst.

Ikke så høyt. Alt skal sies med en mye lavere stemme! Når skuespillerne skriker, har de ingen mulighet for å nyansere. Da jeg var ung arbeidet jeg sammen med Stanislavskij. Han betraktet meg som en forferdelig skrålhals og påla meg konstant å dempe stemmen. Selv var jeg ikke i stand til å forstå det, og på den måten begrenset jeg mine egne muligheter.

Det fundamentale problem i nåtidens teater består i å bevare den improvisasjonsevne som skuespilleren har, men uten at det strider imot den presise og kompliserte form som iscenesetteren har gitt forestillingen.

Vsevolod Meyerhold.

Ovenstående tanker og betraktninger er nedskrevet av Alexander Gladkov, venn og medarbeider av Meyerhold, og hentet fra **Teatrets Teori og Teknikk**. Nordisk teater-tidsskrift nr. 12.

Skuespillkunsten er menneskesjelens liv, født og opplevet gjennom den kunstneriske inspirasjon. I det skapende teater er menneskesjelen målet for skuespillerens konsentrasjon.

En scenekunstner kan ikke eksistere uten et sinn som er så vidt utviklet at han gjennom viljens minste impuls er i stand til å utføre enhver handling eller omstilling som kreves av ham. Skuespillerens sjel må med andre ord kunne leve seg inn i enhver situasjon som forfatteren foreskriver.

Rollens følelser er det eneste området hvor forfatteren må gi scenekunsten fritt spillerom, her må han innordne seg under skuespillerens tolkning. En skuespiller er berettiget til å tillempe forfatterens ord sin personlige oppfatning for å kunne oppnå det best mulige resultat av sin egen følelsesmessige tolkning av rollen.

Fra «Skuespillkunst»
av Richard Boleslavsky.

SKYT DEO

Av NIKOLAJ ERDMAN

Instruktør: GUDRUN WAADELAND
Scenografi: EVA-ELEONORA SELIGA
Kostymer: RAGNHILD ENGBRET
(etter skisser av Eva Seliga)
Musikk: ERIK JOHNSON
TOR HULTIN
Turnéleder: KNUT ØRVIG
Fotograf: PER ALFSEN
Teaterforlag: ARLECCHINO

Et sted i Sovjet-republikken i slutten av 1920-årene.

Pause ca. 15 minutter mellom aktene.

Norgespremiere 5. september 1970 i Drammen.



G, SENJA!

Oversatt av JON LENNART MIJØEN

Semjon Semjonovitj Podsekalnikov:	HELGE REISS
Maria Lukjanovna: (hans hustru)	KARI SUNDBY
Serafima Iljinitjna: (hans svigermor)	RAGNHILD MICHELSEN
Alexander Petrovitj Kalabusjkin:	SVEIN BYHRING
Margarita Ivanovna Peresvjetova: Konen:	GURI SEM
Raisa Filippovna	
Jegor Timofejevitj: (ekspressbud, marxist)	KNUT ØRVIG
Den døvstumme:	
Kleopatra Maximovna: Mademoiselle:	LILLIAN LYDERSEN
Valdemar Aksentievitj Pugatjov: (slakter)	EGIL LORCK
Aristarch Dominokovitj Galosjtjapov: (intellektuell)	ERLING LINDAHL
Fader Jelpidij: (ortodoks prest)	CARL HABEL
Viktor Viktorovitj: (forfatter)	ODD REMEN
Sigøynersken: Blømssterpiken:	KJERSTI ALVEBERG
En trekkspiller:	STURE ROGNE



OM ERDMAN OG MEYERHOLD

Dramatikeren Nikolaj Erdman har allerede sikret seg en plass i sovjetisk teaterhistorie, ikke minst på grunn av sitt nære samarbeid med Vsevolod Meyerhold. Jeg vil derfor først si noen ord om Meyerhold.

Meyerhold er den store eksperimentator i russisk teater i det 20. århundre, — læremester for en Piscator, en Brecht og en Nordahl Grieg. Meyerhold begynte som elev av Stanislavskij: Både som skuespiller og instruktør absorberte han det beste i den psykologiske realisme Stanislavskij sto for. Men Meyerhold gikk et skritt videre — etter hvert i flere retninger:

Til å begynne med forsøkte han seg med en symbolistisk teaterform, bl. a. gjennom oppsetninger av «Hedda Gabler» (1906) og «Ved rikets port» (1908); han spilte selv Kareno. Deretter skapte Meyerhold en før-ekspressionistisk teaterform og satte bl. a. (i 1914) opp Bloks «Den ukjente kvinne» og «Markedsboden».

Etter revolusjonen (Meyerhold ble medlem av det kommunistiske parti i 1918) satte han seg som mål å skape et sosialistisk, et politisk teater. I begynnelsen av 1922 satte han bl. a. opp «Et dukkehjem» ut i fra revolusjonære prinsipper. Det ble en stor skandale, — de revolusjonære var redde en revolusjon i teatret!

Meyerhold hadde allerede i 1906 satt opp «Et dukkehjem» — og spilte den gang selv rollen som dr. Rank. Senere hadde han satt opp stykket flere ganger (i 1918 i Petrograd og i 1920 i Novorossijsk). Men nå hadde han delt «Et dukkehjem» opp i en rekke mindre enheter og hadde endog gitt stykket en ny tittel: «Tragedien om Nora Helmer, kvinnen som foretrakk uavhengighet og arbeid fremfor en borgerlig familie»!

Meyerhold hadde anvendt en slags montasje-teknikk, — et grep Eisenstein samtidig eksperimenterte med og videreutviklet innenfor film, Majakovskij — innenfor poesi: De tre russiske renessanse-skikkelser både stimulerte hverandre og supplerte hverandre. — Kanskje opptrådte Meyerhold som en «nihilist» overfor klasikerne Ibsen. Men undres om det ikke ligger ubrukte muligheter akkurat her? Ja, kanskje vi kan forstå Meyerhold bedre i dag, da vi på ny er begynt å tenke konstruktivistisk — dvs. tenke i «strukturer», i «modeller»? Egentlig foregrep Meyerhold det «ny-enkle» teater.

Oppsetningen av «Mandatet» (1925) — er det mest berømte resultat av samarbeidet Erdman—Meyerhold. (Meyerhold hadde opprettet sitt eget teater i 1922). — I komedien «Mandatet» tar Erdman bevisst utgangspunkt i Gogols «Revisoren»: Hans helt, Pavlusja — snarere en anti-helt — er en falsk proletar som proklamerer at han — på vegne av det sosialistiske byråkrati — har fått et viktig «mandat», et slags *carte blanche*. Dette fantom av et mandat benytter han så til å lure sine medmennesker opp i stry: Han er en kommunistisk Khlestakov; han benytter moderne, «marxistiske» metoder! — De komiske situasjonene hadde nok en aktuell brodd, men samtidig var stykket almenmenneskelig i sitt siktepunkt. Majakovskij dro nytte av erfaringene fra oppsetningen av «Mandatet», da han skrev sine to siste gogolske groteske skuespill, «Veggelusen» og «Badstua». Noen år senere fortsatte Erdman og Meyerhold samarbeidet: De gikk i 1932 i gang med Erdmans skuespill «Selvmorderen». Men sovjet-byråkratiet — med Stalin i spissen — var nå på vakt: Etter generalprøven ble «Selvmorderen» forbudt. — Det er dette skuespill som endelig er oppdaget i Vesten, og som i oppsetningen på Riksteatret har fått tittelen «Skyt deg, Senja».

Erdman var virksom ennå en stund. Undres om han ikke også var å finne blant de ledende skuespillforfatterne Nordahl Grieg møtte i Moskva våren 1933? Kulturminister Lunatsjarskij holdt nemlig da (like før sin død) en stor mottagelse spesielt for Grieg («bent frem for meg»). Som vi vet, dukker navnet Erdman opp i «Vår ære og vår makt» . . .

Etter «Mandatet» gikk Meyerhold, «logisk» nok, tilbake til Gogols «Revisoren»: Han delte — i 1926 — komedien opp i 15 deler og la hovedvekten på det symbolsk-fantastiske moment. I 1928 omfunksjonerte han Gribojedovs klassiske drama «Forstand bringer ulykke». Han endret også originaltittelen fra «Gore ot uma» til «Gore umu». Han lot bl. a. hovedpersonen, Tsjatskij, ha direkte kontakt med dekabristene, — alt til stor forskrekkelse for alle filolog-filistre og andre filistre. Endelig anvendte Meyerhold i 1935 en montasjeteknikk også på Tsjekhov, da han satte opp tre farser — «Frieriet», «Bjørnen» og «Jubiléet» — som én helaftensforestilling. En helt ny opp- og inndeling ble antydnet allerede i den komiske tittelen: «33 besvimelser».

Men midt i 1930-årene begynte Meyerhold å få alvorlige vanskeligheter. Til og med Grieg ble en smule betuttet, da Meyerhold i 1934 satte opp Dumas' «Kameliadamen». Meningen var naturligvis å fremheve et sosialt drama. Men Grieg var enig med Stalin, som syntes at resultatet nok ble altfor meget psykologisering og estetisering.

I 1938 ble Meyerholds teater stengt. Den aldrende Stanislavskij opptrådte modig og gav Meyerhold en ny jobb. Men den 20. juni 1939 ble Meyerhold arrestert. Han døde i leir den 2. februar 1940, 66 år gammel. Erdman ble arrestert i 1938, men han slapp ut etter fire år — midt under krigen. I ti år holdt han seg borte fra offentligheten.

I 1957 dramatiserte han Dostojevskijs mini-roman «Godset Stepantsjikovo og dets beboere».

— Erdman har forøvrig i årenes løp skrevet en lang rekke sketsjer og «music-hall»-tekster, og han har i det hele tatt spesialisert seg på sceniske miniatyrer.

— Nikolaj Erdmans bror, Boris Erdman (1899—1960) var en ledende sovjetisk teatermaler — med åndelig rot i den konstruktivistiske retning i 1920-årene.

I 1964 ble Teatret på Taganka opprettet i Moskva med Jurij Ljubimov som sjef: En rekke unge entusiaster ville videreføre Meyerhold-tradisjonen. Karakteristisk nok var Nikolaj Erdman nå aktivt med her: Hans dramatisering av Lermontovs «Vår tids helt» var en av dette teatrets første oppsetninger (i 1965). Jeg har selv sett forestillingen; den er effektivt anti-retorisk, ned-jekket; dette er episk teater, à la Brecht! Noen lermontovske motiver var ganske enkelt montert sammen — helt i Meyerholds ånd! Og de unge russere var begeistret: Her var det virkelig vår tids helt som talte, — lavmælt, men intenst. En revolusjonær grunnholdning hadde fått et revolusjonært uttrykk.

Meyerhold-impulsen — bl. a. formidlet av Erdman — har vært en viktig katalysator for det nye som har vokst frem i russisk teater i de siste ti år.

Martin Nag.



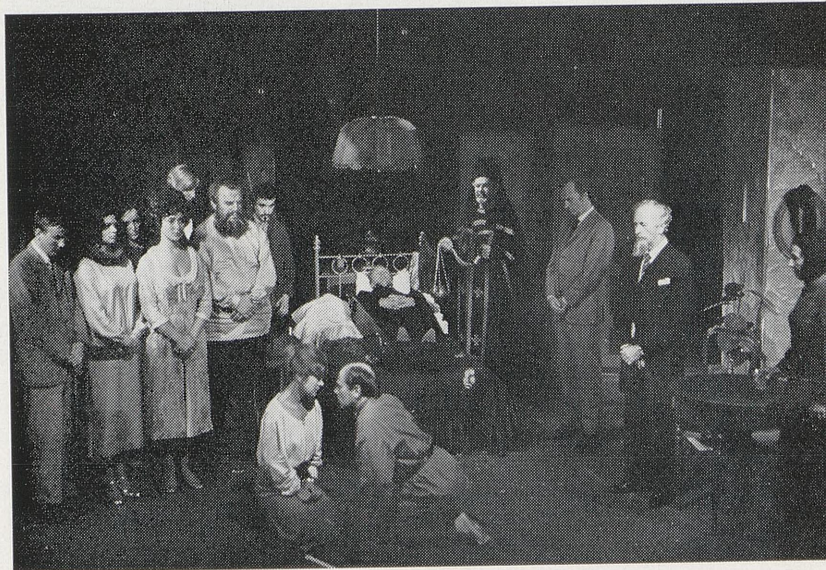
HELGE REISS
som Semjon.



Mademoiselle Henriette,
modist — Lillian Lydersen
— prøver hatter på
«enken» — Kari Sundby.



Alle tror Semjon er død . . .



ORDET ER NESTEN FRITT!

Hermed åpner Riksteatret spalteplass for meninger om teater, gjerne provoserende syn. Alle — eller nesten alle — med interesse for teater, reagerer på teater. Vi er interessert i innlegg fra salen om det som foregår i rampelys, samt det som foregår bak scenen. Til denne spalten kommer vi til å invitere skribenter, men vi regner med at alle — eller så godt som alle — som her ved bli utordret til å gi sitt besyv med i laget, vil skrive. Riksteatrets programmer kommer forholdsvis sjelden — kanskje et slikt ordskifte som det vi her oppfordrer til kan danne grunnlag for et teatertidsskrift? Det skjer så meget i teater i dag — i Norge så vel som ute i verden. La oss bli engasjert, for teater er uttrykk for rikt og fulltonende liv.

Vårt første innlegg er ikke provoserende i tonen, men en redegjørelse for den teatersituasjon Norge nå står overfor. Vi håper imidlertid at det som der står utkrystalliserer problemstillinger som kan gi grunnlag for debatt.

EN NY TEATERSITUASJON I NORGE

Den 29. mai 1970 la Teaterkomitéen av 1968 fram sin innstilling — spennende og solid på samme tid — en utfordring til hele Norge. Åpen for det som rører seg i vår tids teater, for nye former og idéer har Hellesenkommitéens åtte medlemmer på et beundringsverdig vis diskutert teater generelt i forhold til Norge spesielt — som hadde den arbeidet med kartet på bordet! Spørsmålet om hvorledes teatret skal nå ut til de isolerte samfunn er noe av det som har engasjert dypest, og det er dette vi vil konsentrere oss om i følgende kortfattede diskusjon og redegjørelse. I Kapittel 7: Målsetting og Framtidsperspektiver for Norsk Teatervirksomhet heter det:

Komitéen har vært sterkt opptatt av at teatervirksomheten bør sees i landsmålestokk og at teatertilbudet bør fordeles slik at alle befolkningsgrupper og strøk av landet kan få del i teatret. Komitéen mener at teaterstrukturen i Norge i de nærmeste 10 år bør fastlegges slik at målsettingen om et mer desentralisert teaterliv kan bli oppfylt. (Side 41.)

Dermed er desentraliseringstanken, et av nøkkelbegrepene i denne innstillingen, lansert. Det er Komitéens faste overbevisning, grunnet på solide undersøkelser, at vår nåværende teaterstruktur med teatre i de store byene og Riksteatrets turnéforestillinger til landet for øvrig ikke vil kunne dekke fremtidens teaterbehov. Og ut fra denne forutsetning legger den så fram konkrete planer for hvorledes norsk teater, sett i langtidsperspektiv, bør organiseres.

Den sentrale idé i den teaterpolitiske linje Komitéen på dette felt trekker opp, er regionteaterplanene. Her har Komitéen og dens rådgivere tenkt nytt og skapende. Om regionteater allerede er prøvet, f. eks. i Sverige, er forholdene i Norge annerledes, og det vil ikke nytte med blind etteraping. Uten nær kontakt med norske realiteter — det gjelder både sosiologiske, geografiske og økonomiske forhold — ville Komitéens forslag lett ha kunnet fortone seg som ideelle krav uten mulighet til å kunne virkeliggjøres. Slik det er, drøftes regionteateridéen i et jordnært og saklig perspektiv. Siktetpunktet er, som sagt, klart og entydig: hvorledes skal teatertilbudet ute i distriktene kunne økes. Komitéen ønsker på ingen måte å bryte alle broer, men å bygge videre på det bestående i så høy grad som mulig. Derfor foreslår den f. eks. at Riksteatret, som jo hittil er vårt eneste teater som har arbeidet i landsmålestokk, «bør stå sentralt i den framtidige organisering av teatervirksomheten». I det den skisserer noe av Riksteatrets framtidige rolle og funksjon, gir Teaterkomitéen også en foreløpig definisjon av regionteatret. Vi siterer:

Riksteatret bør settes i stand til å opprette regionteatre i distrikter som har vist kulturpolitisk initiativ og som har et fruktbart miljø. Oppbygging av regionteatre forutsetter et lokalt engasjement, men Riksteatret bør ha den kunstneriske og administrative ledelse av regionteatre. Regionteatrene bør ha en stasjonær scene, men hovedvirksomheten bør være å drive turnéteater i regionen. Regionteatret skal ikke bare drive turnéteater av vanlig forestillingstype, men også oppsøkende teatervirksomhet i skoler, foreninger, sykehus osv.

Regionteatervirksomhet i Riksteatrets regi kan også tenkes oppbygd omkring teatergrupper som spiller teater for skolene. Utviklingen vil da vise om skoleteatervirksomheten kan være begynnelsen til et fast regionteater, som da bør få fem hovedoppgaver, nemlig

- 1) å spille for skolene,
- 2) å spille på den stasjonære scene,
- 3) å drive turnévirksomhet,
- 4) å spille oppsøkende teater,
- 5) å stimulere og være til hjelp for amatørteatervirksomheten. (Se side 41 og 42)

Ovenstående sitat synes å gjøre det helt klart at Komitéen ikke tenker seg regionteatervirksomheten låst fast i noen form for skjema — den kan springe fram under forskjellige forhold og ut av ymse former for initiativ. Likeledes vil oppgavene være mangeartede og vokse fram med behovet. Eller ettersom man blir seg behovet bevisst. Dette inntrykket blir bestyrket etterhvert som vi leser videre i Teaterkomitéens innstilling:

Komitéflertallet¹ vil ikke antyde hvilket befolkningsmessig underlag et regionteater bør ha, særlig fordi et regionteater først og fremst er avhengig av det lokale engasjement og miljø, men også fordi det kan komme til å dreie seg om ulike former for regionteatre. (Side 43)

Etter Komitéens forslag vil regionteatret arbeide innenfor et geografisk sett meget begrenset område. Det vil ta sikte på å dekke et lokalt behov, og virksomheten vil måtte avpasses etter de lokale forhold. Videre vil virksomheten ved regionteatre betinge et aktivt lokalt engasjement og en effektiv samordning med de øvrige kulturtilbud innenfor regionen. (Side 44)

Slik plasserer Komitéen Riksteatret i det framtidige mønster den trekker opp for norsk teaterliv:

En utbygging av regionteatre vil endre Riksteatrets turnéteaterorganisasjon fra å være et sentralt organisert turnétilbud til å bli en kombinasjon av

- 1) turnévirkosomhet distribuert fra regionteatre og
- 2) turnévirkosomhet organisert fra sentralt hold.

Det er da forutsetningen at Riksteatret fra sentralt hold dekker steder uten fast teater eller regionteater. (Side 43)

I februar offentliggjorde Riksteatret sine planer om å flytte til Drammen med hele sin administrasjon og hele sitt produksjonsapparat. Viktige drivkrefter i arbeidet med disse planene var Riksteatrets behov for en fast scene slik at teatret skal kunne utnytte sine forestillinger i produksjonstiden. Dessuten, med en hjemmescene vil det lettere kunne skape et stimulerende miljø for sine skuespillere og øvrige ansatte.

¹ Seks av åtte medlemmer.

Og med utgangspunkt i en fast scene vil Riksteatret få langt større muligheter til å føre en mer bevisst kunstnerisk og administrativ politikk, f. eks. når det gjelder ønsket om å kunne øke teatertilbudet ute i distriktene. Drammen-planen ble møtt med interesse av Teaterkomitéen, der tanken straks fenget. Følgende sitat er hentet fra side 44 i Innstillingen:

Som et ledd i sin planlagte desentraliseringslinje har Riksteatret lansert et forslag om å flytte teatrets administrasjon til Drammen og samtidig bygge opp en regional scene der. Planene er drøftet med de lokale myndigheter, og flertallet ser en eventuell flytting av Riksteatrets administrasjon til Drammen som et positivt skritt i utviklingen mot regionteatre og en ny organisering av Riksteatrets turnévirkosomhet.

Her har vi et eksempel på den parallelltenkning som på mange områder har funnet sted mellom Teaterkomitéen og Riksteatret, og som gjør det naturlig for teatret å satse fullt på Komitéens linje.



I Komitéens tenkesett og måte å drøfte problemene på ligger en utfordring og en appell til de lokale miljøene, til hele det kulturbevisste Norge. Teaterkomitéen har lagt spillet til rette. Nå når saken skal videre til Kirke- og Undervisningsdepartementet og til Stortinget, gjelder det å følge den opp med interesse og engasjement. For distriktene gjelder det å plassere seg i forhold til regionteaterplanene ved å gjøre opp status quo og se kulturlivet i langtidsperspektiv. For det bevisste enkeltmenneske venter oppgaver i form av å skape debatt rundt de mange problemer som det vil ta tid og kreve tanke å løse. Komitéen har fremmet et ungt og dynamisk forslag — i realistiske vendinger og etter klok vurdering. Den nøkterne grunnholdning, som blant annet kommer til syne i drøftingen av sakenes finansielle side, gir grunn til å tro at planene lar seg realisere. Men dette vil kreve helhjertet innsats og bestrebelse på å tenke i samme konstruktive baner som Komitéemedlemmene har gjort.

Det sier seg selv at Riksteatret har mottatt Komitéens innstilling med særlig glede, ettersom det nå ser muligheten av å kunne løse sine oppgaver. I løpet av sitt vel tyveårige virke kom Riksteatret til å føle,

STATENS TEATERSKOLE

gir ungdom som vil gå teaterveien en solid grunnutdannelse for skuespilleryrket.

Undervisningen skal være preget av en fagskoles grundighet og av teaterkunstens spennende mangfoldighet.

Rolleinnstudering står sentralt i undervisningsbildet. De andre fagene samler seg rundt, inspireres av og munner ut i rolleinnstudering. Norske og utenlandske teaterpedagoger underviser i:

improvisasjon, rolleinnstudering,
vers- og prosalesing, diksjon og stemmebruk,
plastikk, rytmelære, stildans, jazzteknikk,
fekting, akrobatikk, sang, sminkelære,
teaterhistorie, skuespillkunnskap,
norsk, kunst- og stilhistorie.

STATENS TEATERSKOLE utdanner først og fremst skuespillere. Utdanning for instruktører, teknikere, pedagoger er i emning. Dagens teater har stort behov for unge skuespillertalenter. Oppgavene er mange og rike innen film, teater, radio, fjernsyn og innen kulturlivet generelt.

Skolen tar hvert år opp nye aspiranter. Utdannelsen er gratis. Studielån kan søkes.

Opptakingsprøver arrangeres i begynnelsen av juni. Søkefrist: Ca. 15. mai. Søkerne må være fylt 17 år og bør helst ikke være over 24 år.

Skoleåret begynner ca. 1 september og varer til ca. 20. juni. Statens Teaterskole er 4-årig.

Skriv til:

STATENS TEATERSKOLE
Sørkedalsveien 106, Oslo 3.
Reidar Skagestad, rektor.

stadig sterkere, behovet for å kunne være noe mer enn en fugl som fløy forbi. Skal sans for teatrets verdi holdes vedlike og videreutvikles blant publikum, må teater bli noe mer enn en sjelden anledning. Det må integreres i daglig liv og virke. Det er nettopp dette regionteaterplanene synes å skulle gjøre til virkelighet, og ved Riksteatret arbeider man nå ivrig på å utarbeide i større detalj de forslag som Komitéen har lagt fram. Samtidig belager teatret seg på å kunne tilpasse seg sine nye oppgaver, «tenke» i pakt med sin nye stilling.

A. M.



I programmet for «Anne Pedersdotter» vil Knut M. Hansson, formann i Norsk Skuespillerforbund, skrive om «Skuespilleren i dag og i morgen».

Velkommen i teatret! Her er teatrenes repertoar for høstmånedene 1970:

RIKSTEATRET:

Egne oppsetninger:

«Skyt deg, Senja» av Nikolaj Erdman
Instruktør: Gudrun Waadeland.
Scenografi: Eva Seliga.

Turné over store deler av Østlandet, Trøndelag og Nord-Norge
fra 5/9 til 10/11.

«Anne Pedersdotter» av Hans Wiers-Jenssen.
Instruktør: Elisabeth Bang.
Scenografi: Per Fjeld.

Turné over store deler av Østlandet, Sørlandet og Vestlandet
fra 29/9 til 28/11.

Fra de andre teatrene kommer følgende turnéer:

Fra NATIONALTHEATRET:

«Din Egen Vri» — en popmusical av Donald Driver, Hall Hester
og Danny Apolinar.
Instruktør: Kirsten Sørlie.
Scenografi: Guy Krohg.

Turné til Nord-Norge fra 8/10 til 14/11.

«Dødsdansen» av August Strindberg.
Instruktør: Edith Roger.
Scenografi: Arne Schau etter idéutkast av Per Schwab.

Turné på Østlandet fra 26/10 til 31/10, muligens forlenget.

Fra DET NORSKE TEATRET:

«Sølvi», ein musikalsk revy med Sølvi Wang og orkester under
leiing av Egil Monn Iversen.
Instruktør: Barthold Halle.
Scenografi: Per Lekang.

Turné til Sørlandet og Vestlandet fra 1/9 til 17/9.

For barn:

«Pippi Langstrømpe» av Astrid Lindgren.
Instruktør: Rolf Daleng.
Scenografi: Snorre Tindberg.

Turné på Vestlandet og i Trøndelag fra 1/11 i ca. 30 dager.

Fra DEN NATIONALE SCENE:

«Peer Gynt» av Henrik Ibsen — i ny og forkortet versjon.
Instruktør: Sigmund Sæverud.

Turné til Nordland, Troms og Finnmark fra 24/8 til 29/9.

For skolene:

«Alice i Underverdenen» av Klaus Hagerup, og Sverre Bergh.
Instruktør: Sven Henning.
Scenografi: Ulf Borge.

Turné på Vestlandet fra 31/8 til 23/9.

Fra TRØNDELAG TEATER:

«Din Egeri Vri» — en popmusical av Donald Driver, Hal Hester og Danny Apolinar.
Instruktør: Stein Winge.
Scenografi: Peter Berg.

Turné i Trøndelag og Vestlandet fra 1/9 til 17/9.

Fra OSLO NYE TEATER:

«Plaza Suite» av Neil Simon.
Instruktør: Toralv Maurstad.
Scenografi: Kaare Hegle.
Turné på Vestlandet fra 23/11 til 1/12.

En kabaretforestilling med Arve Opsahl, Rolf Just Nilsen, Aud Schønemann og Willie Hoel.
Turné på Østlandet fra 22/11 til 4/12.

Fra Tandarica Marionetteteater — Bukarest:**For barn:**

«Den Nysgjerrige Lille Elefanten» etter Rudyard Kipling.

For voksne og ungdom:

«Don Christobals Tre Koner» etter F. Garcia Lorca.
Turné til Østlandet og Sørlandet fra 10/11 i ca. 30 dager.

Er De i Oslo, kan De se disse forestillingene:**NATIONALTHEATRET — hovedscenen:**

«Samfundets støtter» av Henrik Ibsen.
Regi: Magne Bleness.

«Bygmester Solness» av Henrik Ibsen.
Regi: Arild Brinchmann.

«Cher Antoine» av Jean Anouilh.
Regi: Kirsten Sørlie.

«Scapins Skøyerstreker» av Molière.
Regi: Elna Kimmestad.

«Toller» av Tankred Dorst.
Regi: Janken Varden.

«Den spanske flue» av Franz Arnold og Ernst Bach.
Regi: Hans Dahlin.

Amfiscenen:

«Din Egen Vri» eller — hva du vil — Popmusical av Driver/Hester/Apolinar.
Regi: Kirsten Sørlie.

«Sandkassen» av Kent Andersson.
Regi: Janken Varden.

«Mordernes natt» av José Triana.
Regi: Jan Bull.

«Dødsdansen» av August Strindberg.
Regi: Edith Roger.

«Hjemkomsten» av Harold Pinter.
Regi: Arild Brinchmann.

DET NORSKE TEATRET — hovedscenen:

«Harry» av Magne Thorsen.

Regi: Gunnar Bull Gundersen.

«Stormen» av William Shakespeare.

Regi: Krystyna Skuszanka.

«Orestien» av Aiskylos.

Regi: Ola B. Johannessen.

«Mens vi venter på Godot» av Samuel Beckett.

Regi: Bjørn Endreson.

«Operette» av Witold Gombrowicz.

Regi: Aloysius Valente.

Barneteatret:

«Eventyrkarusellen» av J. Stitnicka — V. Veiselova.

Regi: Karel Hlavaty.

OSLO NYE TEATER

«Plaza Suite» — lystspill av Neil Simon.

Regi: Toralv Maurstad.

«Dyden i fare» — komedie av Sir John Vanbrugh.

Regi: Kjetil Bang-Hansen.

«Du kan ikke ta det med deg» — komedie av Moss Hart og Georg S. Kaufman.

Regi: Toralv Maurstad.

«August, August» — sirkuskomedie av Paul Kohaput.

Regi: Barthold Halle.

Barneteatret:

«Ridderen av den brukne lanse» — komedie av Evert Lundström.

Regi: Aloysius Valente.

Dukketeatret:

«Nyfødt Andersen og rampegutt» — av Anne Cath Vestly.

Regi: Kari Sundby.

Er De i Bergen, kan De se disse forestillingene:

DEN NATIONALE SCENE — hovedscenen:

«Den politiske kannestøper» av Ludvig Holberg.

Regi: Knut Thomassen.

«Gamle Winckels testament» av Øyvind Bolstad.

Regi: Lothar Lindtner.

«Hair» av Jerome Ragni, James Rado og Galt MacDermot.

Regi: Sven Henning.

Lille scene:

«Arkitekten og keiseren av Assyria» av Fernando Arrabal.

Regi: Sven Henning.

«Mordet på Marat» av Peter Weiss.

Regi: Otto Homlung.

Barneteatret:

«Huset i skogen» av Anne Cath Vestly.

Regi: Arne Jacobsen.

Er De i Trondheim, kan De se disse forestillingene:

TRØNDELAG TEATER — hovedscenen:

«Den stundesløse» av Ludvig Holberg.

Regi: Ellen Isefjær.

«Mor Courage» av Bertholt Brecht.

Regi: Jon Heggedal.

«Loppen i øret» av Georges Feydeau.

Regi: Stein Winge.

Biscenen:

«Arkitekten og keiseren av Assyria» av Fernando Arrabal.

Regi: Haakon Qviller.

«Lille Malcolm og hans kamp mot evnukkene» av David Halliwell.

Regi: Arne Aas.

Turné:

«Din Egen Vri» av Driver, Hester og Apolinar.

Regi: Stein Winge.

Barneteatret:

«Kalle og Tytta» av Axel Holland.

Regi: Karen Randers-Pehrson.

Er De i Stavanger, kan De se disse forestillingene:

ROGALAND TEATER:

«Mens vi venter på Godot» av Samuel Beckett.

Regi: Arne Thomas Olsen.

«En somernattsdrøm» av William Shakespeare.

Regi: Ingrid Tønsager.

«Min søster og jeg» av Ralph Benatsky.

Regi: Bertin Thiwång.

«Cleng Peerson» av Alfred Hauge.

Regi: Arne Thomas Olsen.

Barneteatret:

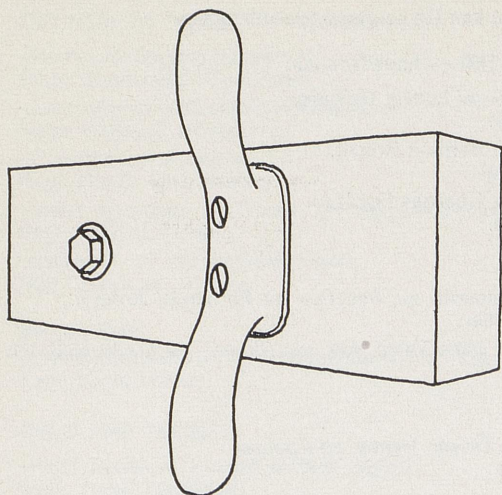
«Trollmannen fra Oz» av Frank Baum/J. Harryson.

Regi: Sverre Bentzen.

«Reisen til julestjernen» av Sverre Brandt.

Regi: Erik Svendsen.

KRYSSHOLT



Dette er en av de mange viktige detaljene De må ta med i planleggingen av nye scener, eller ombygging av gamle. Det står om den i Riksteatrets håndbok VI RIGGER EN SCENE. Den har masse detaljtegninger og behandler størrelsen av scenen, rigging, lysstyr og garderobeforhold.

Vi sender den til Dem gratis.

Vår arkitektkonsulent hjelper med råd og veiledning om scenen og skuespillergarderobene. Men det er viktig at vi kommer med i planleggingen så tidlig som mulig. Enten De skal bygge nytt, eller forbedre et gammelt hus, enten vi skal spille der eller ikke, kontakt oss så snart planene foreligger.

Hilsen

RIKSTEATRET

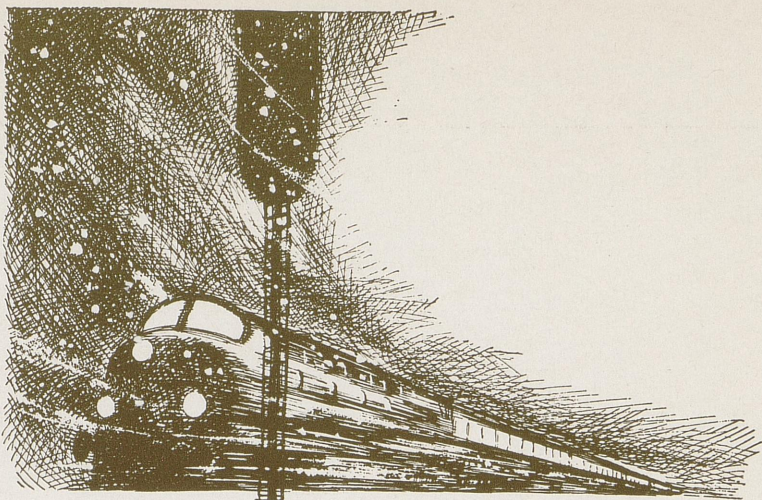
RIKSTEATRETS STYRE:

Storingsrepresentant Einar Hovdhaugen, formann, Venabygd. Storingsrepresentant Per Magnus Karstensen, viseformann, Mo i Rana. Forfatterinnen Ebba Haslund, Blommenholm. Lærer Liv Midttun, Darbu. Stud. mag. art. Gunnar Magnus, Asker.

Varamenn: ordfører Petter Pettersson, varamann for formann, Molde. Skolestyrer Mathias Skrede, varamann for viseformann, Nordfjordeid. Skuespiller Pål Bucher Skjønberg, Haslum. Fru Randi Nilssen, Tromsø. Fru Ragnhild Aasberg, Dagali.

ADMINISTRASJON:

Teatersjef Eivind Hjelmtveit. Organisasjonssjef Rolf Falkenberg Smith. Produksjonsleder Erik Frisch. Salgskonsulent Arvid Storm Torstensen. Pressesekretær Anne Midgaard. Kunstnerisk konsulent Gudrun Waadeland.



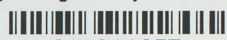
Stasjonens sindrige systemer
for togenes ankomst og reise
skjelver usynlige i kvelden.
Signalene roper og svarer.
Rødt mot den ytterste grense
blaffer til grønt under skyer
av frådende damp.
Oljede lokomotiver
ligger som glinsende rovdyr
ferdig til spranget mot mørket.
Stålskinner dirrer under uhørlige lykter
grådig mot tyngdens ekstase . . .

Utdrag av Astrid Tollefsens jernbanedikt «Reisekveld».



Til alle tider — i all slags vær — det går alltid et tog!

Skyt deg, Senja! : av Nik



21g011657