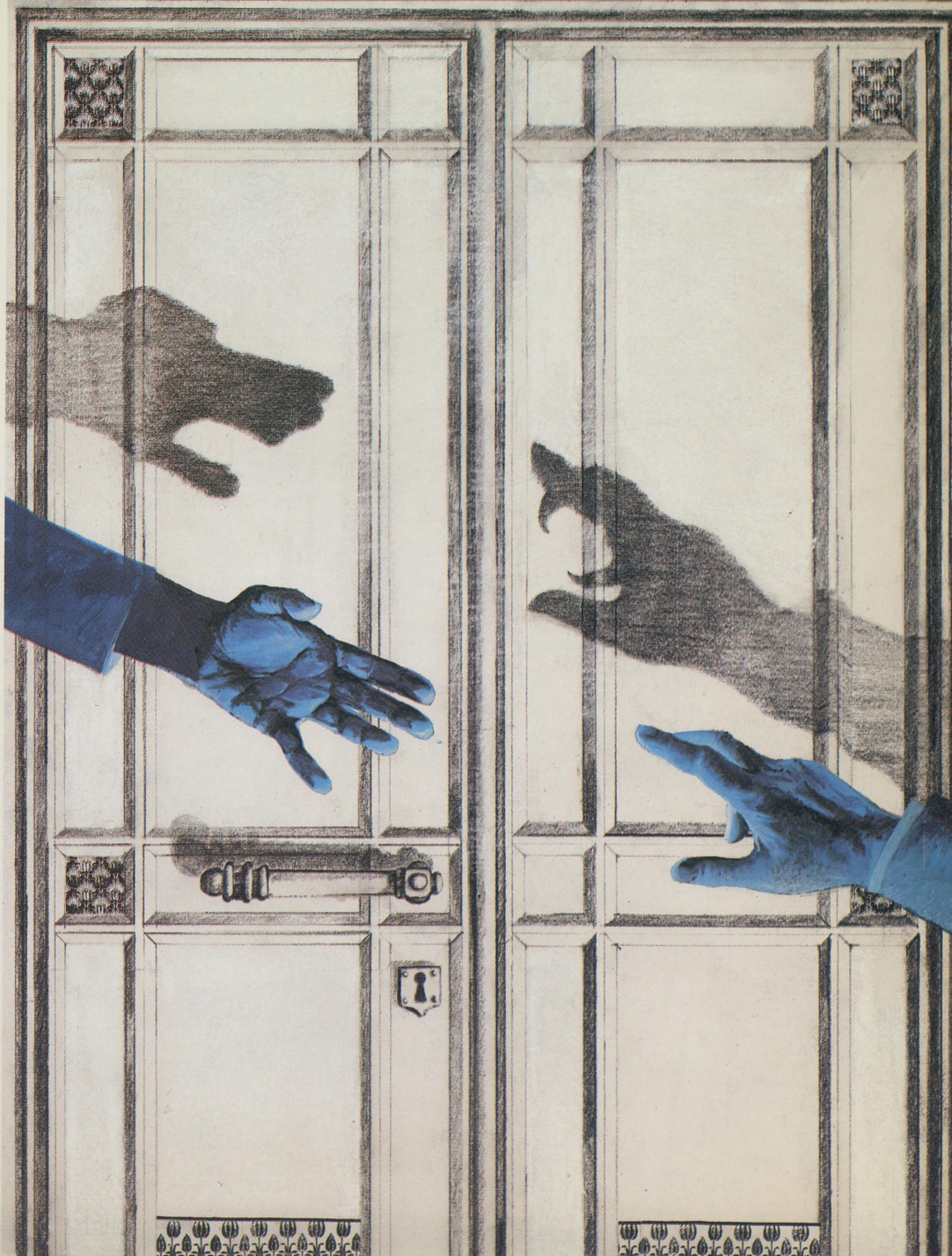


KONTRAKTEN

av *Sawonir Moxek*





Det er ikkje mange forfattarar som har kjensle for spenninga mellom ord og handling på scenen, og det er ikkje mange som er interesserte i den heller. Aller minst på teatret. Folk vil ha «idear» i staden. Skodespelarar og regissørar vil også ha «idear». Ein ape kan sykle, det er interessant! Men eit menneske som talar til eit anna menneske, skulle det vere interessant på teatret i dag?

Slawomir Mrozek

Slawomir Mrozek

I år er det 25 år sidan Mrozek først vart presentert for eit norsk publikum. Det skjedde med skodespelet *Politi*, som vart sendt av Radioteatret i 1961. Sidan har Mrozek vore den polske dramatikaren som oftast blir spela i Noreg, både på teatra og i NRK. Elleve skode- og hørespel har det blitt gjennom åra – *Kontrakten* det tolvte. At ingen av dei ligg føre trykt, burde det vera uturvande å seie.

I heimlandet vart Mrozek først kjend som forfattar av humoristiske småhistorier, der han – ofte med egne illustrasjonar – dreiv gjøn med pussige og meiningslause sider ved kvardagslivet i femtiåra. I førstninga var det godlyndt skjemt, utan brodd mot systemet, for Mrozek høyrde til dei mange unge som omkring 1950 vart forførte av kommunismens suggestive evangelium. Men den stalinistiske raptusen vara ikkje lenge. Snart fekk Mrozek spott ein kvassare og meir underfundig tone. Samlinga *Elefanten*, som kom i 1957, vart enormt populær og sikra forfattaren ein varig plass i bokheimen. I desse satiriske stubbane og småstykkja, der ein heile tida anar ein filosofisk dobbelbotn, vart livet i stalinismens Polen teke på kornet. Med bitande ironi utleverte Mrozek angiveri og spyttlikkeri, reddhug og konformisme, skjematinking og mentale anakronismar, og avslørte dei språklege manipulerings- og tilslø-

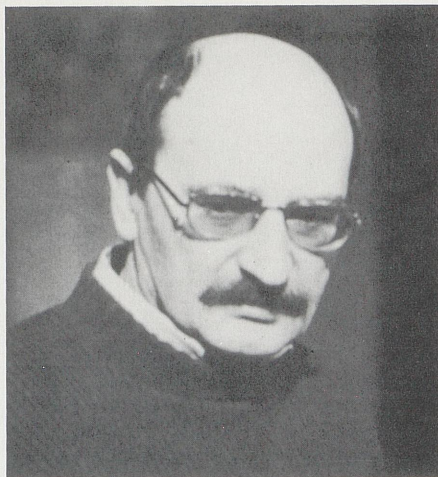


Foto: Bernard

ringsmekanismane som spela ei så stor rolle i den stalinistiske maktutøvinga.

I andre halvta av femtiåra byrja Mrozek også å skrive for teatret. De første stykkja hans nærmar seg i komposisjon og teknikk sterkt moraliteten eller den filosofiske fabelen. Dei er variablar – x, y, z, osv. – i eit komplisert reknestykke som Mrozek virtoust løyser for oss på scena, med ein logikk som strengt underordnar seg det utgangspunktet forfattaren har valt. Mrozek lét seg ikkje affisere av at svaret kan synast absurd, for det er røyndommen òg når ein vågar å gå han nærmare etter i saumane. Mrozek fører her vidare tradisjonane frå Witkiewiz og Grombrowicz, men han tek utgangspunkt i etterkrigsrealitetane, som utan tvil

har skjerpt sansen hans for spriket mellom språket og røyndommen.

Det er ikkje noko lyst bilete av verda og mannelivet som teiknar seg i Mrozek's dramatikkk frå seksitiåra. *Karol* (1960) handlar om jakta på innbilte «fiendar» og freistinga til å bli angivar for å hytte sitt eige skinn, og *Strip-tease* (1961) viser korleis mennesket er utlevert til framande og uskjonlege krefter som skaltar og valtår med det etter godtykke. Men sjølv om Mrozek går til åtak på ymse former for «establishment», med deira skiftande, men alltid undertrykkjande hierarki av menneskelege resolusjonar, øygnar han heller inga berging i «revolusjonar», anten siktemålet opphavleg er å gjenopprette ein meir ordna tilstand i eit normlaust samfunn ved vilkårleg å dekretere bestemte verdiar, som *Tango* (1964), som mange reknar som Mrozek's hovudverk – eller berre å rive ned, som i einaktaren *Ei lykkeleg hending* (1972).

Den groteske Mrozek-komikken, med personar som ikkje er individ, men nærmast marionettar å kalle, todimensjonale berarar av visse eigenskapar, må i syttiåra til dels vike for ei meir nyansert menneskeskildring. *Emigrantane* (1974) er forankra i ein konkret røyndom, med individualiserte hovudpersonar – ein havaret intellektuell, som drøymer om å skrivle sitt livs verk, og ein primitiv halv-analfabet, som slit livet av seg

for å skrape saman pengar til eit sutlaust liv i heimbygda.

Også i *Ambassadøren* (1980), som vart spela i Polen i Solidaritet-perioden, er personane tredimensjonale, ikkje flate. Dessutan gjennomgår tittelpersonen ei personleg utvikling, og dét er noko eineståande i Mrozek's dramatikk!

Mrozek var sjølv til stades ved premiereframsyninga av *Ambassadøren* i Warszawa i 1981. For om han sidan 1963 har budd i Vest-Europa, først i Italia og frå 1968 i Paris, blir han framleis både spela og trykt i Polen – også etter den 13. desember 1981. Mrozek er i det heile eit godt døme på kva ein polsk forfattar i dag kan tillate seg, berre han er berømt nok. Rett nok vart det for mykje for Gomulka da den polske publikumsyndlingen i august 1968 sende eit brev til Le Monde der han prote-

sterste mot den polske medverkinga til invasjonen av Tsjekkoslovakia, men svartelistinga, som blant anna førte til at prøvene på einaktaren *Testarium* vart innstilte, varte ikkje meir enn fire–fem år, og enda med eit desto meir strålende comeback da Axers oppsetjing av *Ei lykkeleg hending* i Warszawa hausten 1973 vart sesongens store teaterevenement. Jaruzelski-regimet har synt seg enda meir liberalt og konsekvent gjort gode miner til slett spel, sjølv om Mrozek etter innføringa av krigstilstanden har vore flittig bidragsytar til emigranttidsskriftet *Kultura* og på ingen måte stukke under stolen kva han meiner om makthavarane i heimlandet.

Kontrakten er det tredje Mrozek-stykket som blir spela i Noreg i 1980-åra. Etter *Ambassadøren*, som har vore framsynt både på

scena og i fjernsynet, følgde i fjor Radioteatrets oppføring av *Ein sommardag* frå 1983, ein tekst som kompositorisk sluttar seg til den tidlege Mrozek-konvensjonen, med personane som typar og handlinga underordna ein komisk-absurd, men samstundes nifs logikk. I motsetning til dette er *Kontrakten* eit skodespel av same type som *Emigrantane* og *Ambassadøren*, med ei veristisk ramme og tredimensjonale personar. Ja, Mrozek går i dette stykket faktisk lenger enn nokon gong før når det gjeld å plassere handling og aktørar. Dei to personane har namn – noko vi elles berre finn i *Tango*. Begge namna byrjar på same bokstav. At denne bokstaven er M, kan kanskje tyde på at det finst noko av forfattaren i dei begge. . . .?

Ole Michael Selberg.

Mrozek om seg sjølv

Eg vart fødd så tidleg som før krigen (1930), fordi ein må ha eit utgangspunkt i eit eller anna. Utdanninga eg fekk, var så nokonlunde. Den største delen av livet mitt har eg budd i Krakow og nær Piaskowa Skala. Eg er polakk. Og det er ikkje noko å gjere med det. Som menneske er eg fullstendig fri, takk vere at eg fort vart klar over at fridom er å vite kva som er nødvendig – og på den andre sida å vite kva som er tvang. Derfor passar eg meg for å få mental kortslutning slik at eg hamnar i eit slags fangenskap. . . .

Eg har skrive skodespel i om lag tjuve år. Så det som var korrekt på eit tidspunkt, er ikkje lenger så korrekt ved eit seinare tidspunkt. Da eg byrja mitt medvitne liv, var det absurde teatret ei svært stor sak – Ionesco, til dømes. Men kven bryr seg om absurd teater i dag? La meg illustrere dette med eit eksempel. Eg er ein svært flittig avislesar. I byrjinga på syttitalet las eg om den der japanske gruppa som på PLO sine vegner skaut ned nokre portugisarar i Israel i den trua at dei var jødar. Det eg meiner, er at når japanarar i teneste hos arabarar myrdar portugisarar i Israel fordi dei trur at desse portugisarane er jødar, da er det ikkje lenger nokon større grunn til å prøve å finne opp eit surrealistisk teater. Det hadde kanskje ei meining så lenge japanarar myrda japanarar og arabarar





myrda jødar, men i dagens fullstendige kaos – neppe.

Nei, eg meiner berre at vi er så utan orden i dag – kven blir sjokkert av litterære bragder, når livet sjølv er eit slikt virvar.

Og om vi no talar om mitt forhold til det absurde, så har eg eigentleg aldri vore nokon absurd forfattar i klassisk tyding, heilt enkelt fordi eg kjem frå ein del av verda der spørsmålet om dei grunnleggjande livsbehova står i sentrum. Eg meiner: verdiane der er ganske enkle. Som barn av Aust-Europa har det alltid vore umogleg for meg å tenkje at teater skulle vere noko som handlar om seg sjølv. Så om eg bruka absurd teknikk, var det snarare kamuflasje, eller ein måte å smugle inn ein slags ironi over regimet på. Eller også var det eit desperat krav om noko så enkelt som litt vanleg, enkel fridom. Eg var aldri nokon retteleg absurdist.

Eg reiste frå Polen på eige initiativ, og så vart eg berre verande. Ingenting dramatisk i det. I dag er eg fransk statsborgar.

Men eg skriv framleis på polsk. Eg må, for det er morsmålet mitt – og da eg forlet Polen, var eg alt trettitre, så det var absulutt for seint å byte språk.

I Polen hadde eg alt etablert meg som ein betydeleg dramatikar.

Ikkje berre i Polen, som vel var, eg byrja også å bli ganske kjend utanlands. I alle fall nok til

at eg skulle kunne leve av inntektene eg fekk som forfattar.

Eg har hatt flaks. Men i rettferda sitt namn skal det seiast at eg var meir eller mindre under isen før eg byrja å tene pengar sjølv.

Eg må nok åtvare deg mot å identifisere stykka mine med forfattaren. Naturlegvis forandrar eg meg med verda. Men for at dette ikkje skal bli alt for allment, la meg ta Polen som døme. Polen er eit land der det kvelande systemet ikkje har lykkast i å ta fullstendig knekken på alt liv. Og om ein organisme er levande, tyder det at den utviklar seg og forandrar seg også under tilhøve som prøver å skape eit maksimum av passivitet, stabilitet og ein gong for alle setje reglar. Livet held fram under overflata. Ja, ikkje eingong i Sovjetunionen trur eg at det har stoppa heilt. Men lenge var eg absolutt sikker på at ingenting skulle hende i Polen, at det eingong for alle var slutt med samfunnet, eg meiner til skilnad frå staten. Og eg vart svært overraska over «Solidaritet». Her var eit levande døme på at livet er sterkare enn all menneskeleg overtyding. Og det er nok ein slags optimisme hos meg.

Det som intresserer meg mest her i verda, er det vanlege, dei små sakene. Og den store litteraturen. Men alt dette er svært relativt. Eg har til dømes eit djupt forhold til Marcel Proust, og har lese romanen hans *På sporet av den tapte tid* fleire gonger gjennom åra. Det er ei svært personleg

glede. Men eg innser at folk i Uganda ikkje ville få så mykje ut av Proust, sidan dei har fullt opp med å prøve å unngå å bli skotne, eller også med sjølve å ta livet av einkvan.

La oss snakke om Polen. Før situasjonen vart som den er i dag, arbeidde eg for den polske månadsavisa *Dialog*. Eg skreiv nokre sider i månaden. Og der skreiv eg noko profetisk. «Her skriv eg kvar månad», skreiv eg, «om ditt og datt, men tenk om noko forferdeleg hender, ein katastrofe eller liknande. Kven skulle i så fall trenge det eg skriv no? Naturlegvis», heldt eg fram, «skulle folk trenge noko, men ikkje på mellomnivået der eg oppheld meg. Dei skulle ha behov for to ting. For det første påliteleg informasjon, klare fakta – kva for fluktveggar står opne? Er det krig? Er flyangrepet over? – og for det andre, dei store verka, Bibelen, Proust osv., men neppe noko derimellom». Eg har no slutta med å skrive for *Dialog*.

Sitat frå:

Otto Mannheimer «Den förlorade vissheten»

Göteborgsposten 15. mars 1984

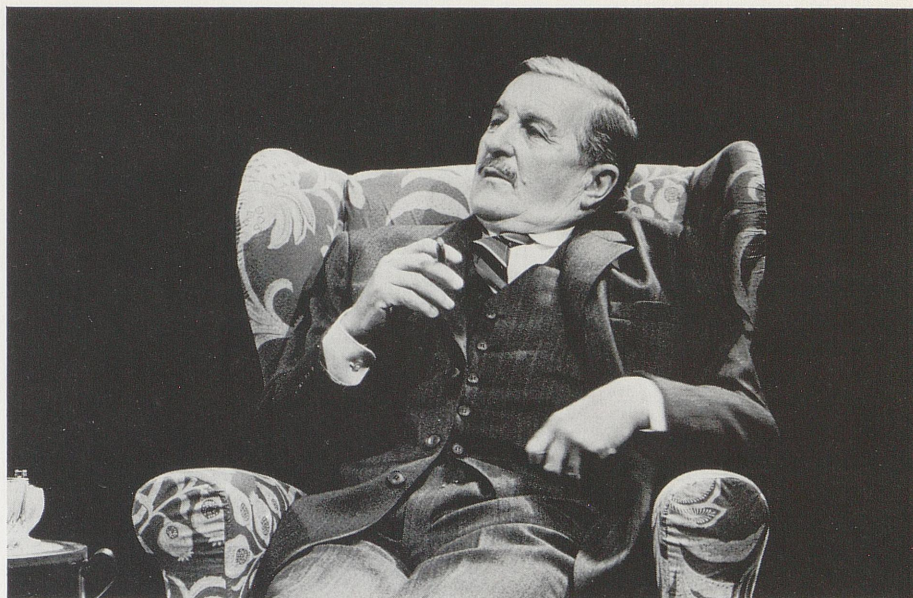
Det polske tidsskriftet «Dialog»

Jack Fjeldstad

har vært grundig feiret med all slags oppmerksomhet som den prima syttiåring han er. Ivrig og offensiv står han på scenen igjen, nå som før oppsatt på en ny utfordring. Denne gangen i et stykke av absurdisten Slawomir Mrozek. Utfordringer er som det skal være for ham og teatret, og aller mest for oss. Vi nede i salen har alltid kunnet stole på hans sikre kultur som skuespiller og instruktør, og det har også alle NRKs lyttere og seere. Han er den tradisjonsbevisste kunstner som tør prøve noe nytt.

På Det Norske Teatret hører Jack Fjeldstad idag til urbefolkningen. Slik kjennes det for dem som har fulgt hans innsats fra forestilling til forestilling i en mannsalder. Språklig årvåken og trygg i et målføre som langt fra var hans da han i de siste mellomkrigsårene kom i lag med Edvard Drabløs ved hans sommer-teater på Folkemuseet. Denne lavmælte mannen var også i samvær en hel teaterskole og litt av et språkakademi. Drabløs kom fra Sykkylven, Jack fra Lilleaker, og den fullvoksne kunstneren og den bråmodne nybegynneren fant hverandre i en opplevelse av språkføringens vellyst når alt klaffet.

Neste år er det et halvsekel siden Jack Fjeldstad første gang sto på en scene – foreløpig i en statistoppgave på Nationaltheatret. Den egentlige debuten fikk han i



1939 på Søylen Teater i *Ansikt til ansikt*. Det var Arne Skouens debut som dramatiker. For oss som var deres samtidige ble handlingen i stykket en konfrontasjon med virkeligheten. Krigen nærmet seg. Slike skuespill som på kloss hold krever oss til regnskap ble det mange av i Fjeldstads repertoar både på Stavanger Teater straks etter frigjøringen og især på Folketeatret, hvor han med Hans Jacob Nilsen som sjef fant seg til rette i høyst forskjellige oppgaver, kanskje helst i realistiske roller. Da Folketeatret måtte gi opp, spilte han et par år på Nationaltheatret og kom så i 1962 til Det Norske Teatret for å bli der så det kjentes. Stadig søkte han å utvide sin kunstneriske skaperkraft både som skuespiller og instruktør.

Utenfor teatret hadde han alt i flere år tatt på seg skremmende utfordringer i Arne Skouens filmer. Hans mesterverk ble hovedrollen som Jan Baalsrud i *Ni liv*, beundret av halve kloden.

På teatret spilte han Ibsen og Strindberg og Aiskylos like gjerne som Holberg og Shaw, og for ny norsk dramatik var han på offensiven sent og tidlig. Fremstillingen av slåsskjempemester Snekkersveen i Alf Prøysens *Trost i taklampa* var folkekomedie, menneskelighet og faenskap i samme utspill! Men han kjente også en økende lengsel etter den stillferdige og innadvendte, nesten tause rollen hvor han kunne nærme seg det ukjente i menneskesinnet. Det kunne være gamle Ekdal i *Vildanden* som lytter mer til skogen enn til men-

neskene. Eller patriarken Abraham i Finn Carlings *Gitrene* hvor han først ga rollen en sløv, dyrisk tyngde og etterhvert fylte den med menneskelighet, nesten umerkelig varsomt.

Gjennom mange sesonger har Jack Fjeldstad vært den selvsikre ekspert på Oskar Braatens komedier. Han opplever stoffet som sakkyndig, men godlynt realisme: slik *var* folk på østkanten i Oslo, bra mennesker og glad i ungene sine! Her greide han som instruktør å lytte seg frem til en slags barsk, virkelighetsnær sentimentalitet. Det ble noe nytt i teatrets Braatenstil.

Fjeldstad kjenner Sartres spaltede personer fra egen sceneerfaring som Herodes i *Skitne hender*, en ensom ulv. Slike roller *ser* han der han skal se dem – i miljøet.

I *Rør* av Henkel gjorde han seg kjent med en mann som hele sitt liv hadde malt underjordiske røropplegg, og han følte på hele seg at rør var blitt mannens verdensbilde. I denne livsskildringen var det sandelig perspektiv. Vi glemmer ikke Davies i *Vaktmesteren* av Harold Pinter, en av de hjemløse i samfunnet, sykkelig snakkesalig og likevel ytterst sky og tilbakeholden. Her nådde Jack Fjeldstad inn til selve livsangsten. Med full oppslutning fikk han kritikerprisen for denne skarpsynte menneskefremstilling som rommet både lojalitet og avsky. For min del er jeg ennå fulgt av stemmen til denne vaktmesteren, og det er tolv år siden jeg hørte den.

Odd-Stein Anderssen



KONTRAKTEN

av Sławomir Mrożek

Omsett av Ole Michael Selberg

Magnus
Moris

Jack Fjeldstad
Vidar Sandem

Regi
Scenografi

Gerhard Knoop
Lubos Hruza

Inspisient
Rekvisitør
Sufflør
Maske

Krzysztof Seliga
Martin Musto
Sygne Kristin Teigen
Doro Walstad

Framsyninga blir spela utan pause

Skandinaviapremiere 16. september 1986 i Drammen

Oslopremiere 24. oktober 1986 på Scene 2

Originaltittel:
Teaterforlag:
Omslag:
Foto:
Programredaksjon:

Programdesign og trykk:

Kontrakt
Arvid Englund. T.F.
Lubos Hruza
Mike Cechanowicz
Cecilia Olveczky og
Ranveig Hoel
Otto Falch as





Vidar Sandem

avslutta utdanninga si ved teaterskolen i 1972, og vart tilsett ved Den Nationale Scene i Bergen. Etter tre år flyttet han til hovudstaden og vart engasjert av Fjernsynsteatret. Sidan 1977 har han vore knytt til Det Norske Teatret. Vidar Sandem er ein mangesidig skodespelar. Han song og dansa i oppsetjinga av musikalen *Hair* på Den Nationale Scene, og spela tittelrolla i *Mäster Olof* av Strindberg i Fjernsynsteatret. Han fører seg like truverdig i Oskar Braatens arbeidarmiljø (Julius i *Ungen*) som mellom dekadente sørstatsmennske i Tennessee Williams stykke (Tom i *Glassmenasjeriet*), berre for å nemne nokre eksempl.

Dette er heller ikkje første gongen Vidar Sandem møter den mrozekske verda. Han spela Otello i Det Norske Teatrets oppsetjing av *Ambassadøren* i 1982. Eit drama og ei rolle som har mange felles trekk ved kveldens stykke. Vidar Sandem er svært glad for å kunne spele mot Jack Fjeldstad i denne spirituelle tomannsframsyninga. Dei kan sjå tilbake på mange felles prosjekt – både som motspelarar og i oppsetjingar der Jack Fjeldstad har hatt regien. Vidar Sandem får stadig oppgåver i radio, film og fjernsyn, og han tar også iblant fri frå sitt faste teater for å møte nye utfordringar ved andre teater.



Reise heim eller ikkje?

Hanen, Reven og eg var på ferie da det skjedde eit maktskifte i hovudstaden. Vi kom saman for å rådslå.

– Mine herrar – sa eg. Dei førre styresmaktene var sånn passe, verken bra eller ille for oss. Men no har det kome nye, som altså kan vere anten betre for oss eller verre. Før vi reiser heim til hovudstaden, må vi altså absolutt få greie på korleis dei er.

– Men for å skaffe seg greie på det lyt ein først reise heim – kom det frå Reven.

– Og for at det skal vere risikofritt å reise heim må dei nye styresmaktene vere betre for oss og ikkje verre – supplerte Hanen.

– Men det finn vi ikkje ut om dei er, før vi reiser heim – konkluderte eg.

Det vart stilt.

– Men enn om berre ein av oss reiste heim og sonderte terrenget? Så kunne han etterpå underrette dei andre?

– Kven av oss? – spurde Hanen, og gjorde det dermed klart at han ikkje akta å melde seg som frivillig.

– Den som har dei beste kvalifikasjonane. Ein som er lur og utkropen og snar i snuen.

Auga våre fall på Reven. Våre, det vil seie Hanens og mine.

– Meiner de verkeleg at eg passar til det? – prøvde Reven å forsvare seg. Hykkelsk som han hadde for vane. For det var opplagt at som Rev hadde han alle dei nemnde eigenskapane som måtte krevjast av ein rekognosør.

– Er du Rev eller er du ikkje?

Reven lutte med hovudet. Det kunne han ikkje nekte for at han var.

Neste dag tok vi farvel med Reven. Vi var rørte, men tøynde oss mandig.

– Du greier deg nok – sa Hanen barskt og la den eine foten på aksla hans. – Du er den sløgaste Reven som finst. Det kan eg stadfeste, og ingen forstår seg betre på Revar enn eg.

– For ikkje å snakke om dersom det skulle vise seg at det ingen fare er. Kven veit – kanskje dei tek imot deg med opne armar?

– Nettopp. Du kan iallfall vere viss på ein ting: vi kjem til å minnast deg på beste måte.

Reven reiste. Det gjekk ei tid utan at vi hørde frå han. Vi byrja alt å bli urolege da det til sist kom eit telegram.

«Ikkje ille for Revar. Reven».

Vi sukka letta. Letnaden hadde likevel vore monaleg større dersom ikkje telegrammet ikkje hadde vore så knapt. Om meg og Hanen stod det ikkje eit ord. Sant å seie slutta vi å kjenne oss letta alt etter den første sukken.

– For Revar. . . – grunda Hanen mismodig. – Det er fint for Revane. Men kva med Hanane?

– Kanskje det gjeld for Hanane òg?

– Kanskje, men det er ikkje sikkert. Det står ikkje eit ord om meg i telegrammet.

– Ikkje om meg heller.

– Den Reven er ein bra tosk – brast det iltert ut or Hanen. Så reiv han telegrammet sundt.

Vi venta på neste melding. Etter ei stund kom ho. «Hanar velkomne.Reven»

Denne gongen pusta Hanen letta ut, og heldt òg fram med å puste slik. Han kom i godt humør og fekk høgare tankar om Reven.

– No skjønar eg kvifor han ikkje nemnde noko om meg før. Han var ikkje sikker når det galdt meg, men det er han no. Den Reven er ikkje dum, og han er ein god kamerat.

– Men kvifor skriv han framleis ingen ting om meg?

– Fordi han enno ikkje veit noko sikkert om deg. Du får berre vente, men eg reiser no straks.

Eg rådde han til å gje tol litt, for eg hadde ikkje lyst til å bli att åleine. Men han ville ikkje høyre på det øyret.

– Er eg velkomen, så er eg velkommen. Sjå, her står det med reine ord. Og i det ligg det jamvel at framtidsutsiktane for

Hanar er enda betre enn for Revar. «Velkomen» – skjønar du? Det tyder sympati.

– Men enn om telegrammet er forfalska? – Umogleg. «Hanar velkomne» – det lèt seg ikkje forfalske.

Da vi skildest, gav Hanen uttrykk for at han vona eg snart ville følgje etter, så vi kunne møtast igjen i hovudstaden alle tre. Det var pent av han å hugse på meg, enda han var så oppslukt av tanken på karrieren som venta han, lykkeleg spent og uttolmodig. Som den Hane han var.

No venta eg einsam på det tredje telegrammet. Kvar dag gjekk eg på posten og spurde om det hadde kome. Ein dag kom eg som vanleg innpå postkontoret og fekk sjå eitt portrett på veggen som ikkje hadde vore der før. Det førestelte ein velvaksnen mann i naturlege fargar.

– Kven er det? – spurde eg posttenestemannen og peika på portrettet over hovudet hans. Tenestemannen såg seg omkring. Så reiste han seg, stilte seg i givakt og svara med tenesterøyst:

– Det er den nye, høgt elska styraren vår. Deretter sette han seg og la til privat:

– Det kom i dag tidleg.

Eg mønstra portrettet. Leiaren var i paradeuniform. På hovudet hadde han ein tsjako, prydd med ein fjørdusk av hanefjør, og ved sida ein sabel, utstasa med ein revehale.

– Jau, her er det noko til Dykk – heldt tenestemannen fram og rekte meg eit telegram.

Eg takka og gjekk. Først ute på gata braut eg telegrammet og las:

«Du får det òg bra. Kom straks. Hanen og Reven».

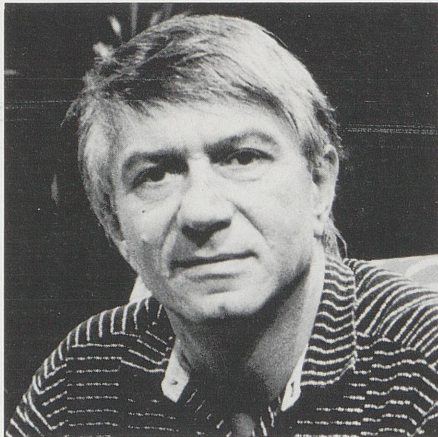
Likevel held eg meg framleis i dekning. Eg veit nemleg ikkje om eg har eller ikkje har noko som den nye, høgt elska leiaren vår kunne putte inn einkvan stad, eller henge på seg.

Omsett av Ole Michael Selberg.



Gerhard Knoop

fekk teaterutdanninga si i Denver, Colorado og debuterte som instruktør ved Rogaland Teater med *En handelsreisendes død* i 1950. Deretter følgde mange oppgaver ved Oslo-teatra, Riksteatret, Fjernsynsteatret og Radioteatret, til han vart rektor ved Statens Teaterskole i 1963. Han har sett i scene mange klassiske skodespel – Ibsen, Strindberg, Tsjekov, men var òg med på å introdusere det absurde teater i Noreg da Axel Otto Normann i 1955 hadde Noregspremiere på *Mens vi venter på Godot* på Det Nye Teater – før stykket hadde nådd London og New York. Knoop var sjef for Radioteatret fra 1973 til 1984, og er framleis tilsett der som instruktør. På Det Norske Teatret har Knoop vore gjesteinstruktør fleire gonger, seinast på Scene 2 i 1983 med *Kjøp ikkje Dondi* av Cora Sandel.



Lubos Hruza

er fødd i Tsjekkoslovakia og utdanna scenograf og arkitekt ved Kunstakademiet i Praha. Frå 1956 arbeidde han som målar og scenograf ved teatret Petra i Ostraava og Cinoherni Klub-teatret i Praha, som m.a gjesta World Theatre Season i London. Dei mest kjende oppsetjingane hans frå denne tida er *Revisoren* av Gogol og *Forbrytelse og straff* av Dostojevskij. Sidan 1971 har Hruza vore fast engasjert ved Nationaltheatret i Oslo, der han m.a. har gjort fleire Ibsenoppsetjingar – *Fruen fra havet*, *Når de døde våkner*, *John Gabriel Borkman* m. fl. Hruza arbeider også ofte utanlands. Han har hatt oppdrag i England, Vest-Tyskland, Italia, Holland, og i alle dei nordiske landa. Vi nemner gjerne nokre av dei seinaste scenografiane hans: *Sørens barn* av Gorkij og *Peer Gynt* av Ibsen i Malmö, og samar-

beidet med Royal Shakespeare Company. Han vart tildelt sølvmedalje ved kvadriennalen for scenografi i Praha i 1967, og kritikerprisen i Noreg for scenografien til *John Gabriel Borkman*.

Slawomir Mrozek:

Når ein ikkje trur på eit evig liv, kan ein vere mildare og meir velvillig stemt andsynes verda enn om ein hyser ei slik tru. Det som ikkje varar, lid like mykje som det som er blitt lova liv i all æve, og attpåtil utan nokon slik lovnad. Dersom det som foregår, er vakkert, vert det berre enda meir kostesamt av di det er uvarig. Fortener ikkje da alt som er døydeleg større omsyn enn alt som er evig?

Desperasjon er òg ei form for tidsfordriv.

All menneskeleg verksemd går ut på å fylle att eit hol som ikkje lèt seg fylle. Det holet er vi sjølve.

Det var med nauda eg kom levande frå det da eg uvarande villa meg ut mellom dei susande bilane. Men pulsen slo ikkje eit slag fortare for det, eg var like kald.

Så gjekk eg inn på eit kontor for å ordne ei lita sak. Funksjonæren behandla meg uhøflig. Straks vart eg bleik i andletet, hjartet hamra og det vara lenge før eg kunne roe meg.

Kva skulle vi gjere dersom vi ikkje hadde allmenne emne å klage over? Ei elendig regjering, økonomiske kriser, den sørgjelege tilstanden i styre og stell – kor vel treng vi dei ikkje. Utan dei ville vi bli nøydde til å tala om oss sjølve, om den like sørgjelege tilstanden i våre personlege forhold, om vårt privatlivs pinlege og ynkjelege sider. I så

fall ville det rå togn i salongar, kaféar og familieselskap. Ja, jamvel mot seg sjølve ville folk vere fæmælte.

Difor klagar vi, letta og oppliva, og når vi har klaga frå oss og gått kvar til vårt, kjenner vi eit sug av tomlaik. For vi tala ikkje om det som verkeleg låg oss på hjartet.

Kor gjerne avstår ikkje menneska frå seg sjølve. Eigentleg er det forståeleg så vanskeleg som det er å stå ut med seg sjølv. Mengder av individ søker ein profet, men som oftast finn dei ein «Førar». Så snart dei har funne han, er dei lykkelige.

Eit urovekkjande døme: nokre hundre sjølvmdarar (hendinga med den amerikanske sekta for ikkje så lenge sidan) døydde i ekstase – så vel døden som ekstasen hadde dei sin åndelege leiari å takke for. For dei ikkjetruande var han ein elendig bajas. Før dei tok livet av seg, drap sjølvmdarane ein del personar, og det var berre eit tilfelle at det ikkje vart fleire. Andre truande drep heller andre framfor å gjere sjølvmd. Når dei finst i millionvis – drep dei millionar. Dei skapar statar og system bygde på tru, og som blir leia av Førarar som dei utropar til profetar.

Dei er ikkje seg sjølve, fordi dei gir seg over til Føraren og er lykkelege med ei slags lykke som er ein katastrofe for andre, før det sluttar med ein katastrofe for dei sjølve. Eg vil heller på eiga hand

vere uvitande om korleis ein skal leve, enn å bli tatt hand om av nokon for å få vite det. Visst er det ikkje så makeleg, men heller ikkje så farleg – for meg og for alle – som det andre alternativet. Rett nok er det vanskeleg å leve med det, men kor som er så døyri ein ikkje av det.

Slawomir Mrozek

fødd 1930 i Borzecin, Polen. Studerte arkitektur og kunstmåling ved Kunstakademiet i Krakow, og seinare orientalsk filosofi. Byrja sin karriere som teaterkritikar, journalist, satirisk teiknar.

Gjennombrot som dramatikar i 1958 med stykket *Politi*. Totalt har han skriva om lag tjue skodespel, m.a.

<i>Karol</i>	1960
<i>Kalkonen</i>	1960
<i>Strip-tease</i>	1961
<i>Tango</i>	1964
<i>Waltzlaff</i>	1970
<i>Emigrantane</i>	1974
<i>Pukkelryggen</i>	1977
<i>Skreddaren</i>	1979
<i>Til fots</i>	1981
<i>Ambassadøren</i>	1981
<i>Ein sommardag</i>	1982
<i>Alfa</i>	1983
<i>Kontrakten</i>	1985

Forutan teaterstykke har Mrozek skriva radiodramatik, TV-stykke, noveller og artiklar.

Den første novellesamlinga hans, *Elefanten* kom ut i 1975 og er omsett til fleire språk. Det er òg dei seinare novellene han har skriva, samla under tittelen *Beiske humoreskar*

Mrozek reiste frå Polen i 1963 og oppheldt seg først ei tid i Italia. Sidan 1968 har han budd i Frankrike.

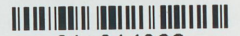
Slawomir Mrozek på Det Norske Teatret:

Tango 1966, regi Barthold Halle, dekor og kostyme Guy Krogh

Pukkelryggen 1979, regi Ingebjørg Sem, dekor og kostyme Madla Hruza

Ambassadøren 1982, regi og scenografi Bjørn Endreson

Kontrakten : av S?awomir



21g014023

Det Norske Teatret