

Historier frå
Wienerskogen



NB Rana
Depotbiblioteket



ÖDÖN VON HORVÁTH

1901

9. desember blir Edmund (Ödön) Josef von Horváth fødd i Fiume, noverande Kroatia. Faren var tilsett i diplomatiet, og familien flytta mykje rundt dei første åra.

1919

immatrikulert ved Ludwig-Maximilian Universitetet i München.

1920

møter komponisten Siegfried Kallenberg og skriv sitt første litterære verk, *Das Buch der Tänze*.

1922

Das Buch der Tänze kjem ut og blir oppført på ein litterær-musikalsk kveld i München. Horváth kjøper seinare heile restopplaget og øydelegg det.

1923

Das Buch der Tänze blir uroppført på Stadttheater Osnabrück. Kritiken er negativ.

1924

Revolte auf Cote 3018 har urpremiere i Hamburg. Horváth omarbeider seinare stykket og kallar det *Die Bergbahn*.

1929

Die Bergbahn blir oppført i Berlin. Han blir tilboden kontrakt av eit forlag og kan dermed leve av forfattarskapen. Han skriv farsen *Rund um den Kongress*. Urpremiere på *Sladek* – som provoserer nasjonalsosialistane.

1930

Horváths første roman *Der ewige Spiesser* blir utgitt. Han skriv *Italienische Nacht*.

1931

Italienische Nacht får urpremiere i Berlin. Same året skriv Horváth *An der schönen, blauen Donau (Geschichten aus dem Wiener Wald)* og urpremierer i Berlin blir ein avgjerande suksess for Horváth. Blir oppmuntra av Max Reinhardt til å skrive revy. Planane strandar, han skriv i staden folkestykket *Kasimir und Karoline*. Får Kleist-prisen saman med Erik Reger.

1932

Kasimir und Karoline blir oppført i Leipzig og Berlin. Han skriv *Glaube Liebe Hoffnung*. Oppføringa av dette og andre stykke blir stansa av nazistane. Horváth reiser frå Tyskland, først til Salzburg, seinare til Wien. Han

skriv *Die Unbekannte aus der Seine*. Reiser til Budapest for å halde på statsborgarskapet sitt. Giftar seg med songarinna Maria Elsner i Wien, men ekteskapet blir oppløyst året etter.

1934

Reiser til Berlin for å studere nasjonalsosialismen. Inntrykka finn ein i utkastet til *Der Lenz ist da!* og i romanen *Jugend ohne Gott*.

1935

Forbodet mot å spele Horváth i Tyskland fører til økonomiske vanskar, og han skriv lystspelet *Mit dem Kopf durch die Wand*.

1936

Skriv ferdig skodespelet *Der jüngste Tag*, deretter kjem *Figaro lässt sich scheiden* og *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Bur i Austerrike. *Glaube Liebe Hoffnung* får urpremiere i Wien.

1937

Horváth distanserer seg fra alle sine tidlegare skodespel og skriv *Ein Dorf ohne Männer* og *Pompeji* – to lystspel

framhald side 6



SAGT AV HORVÁTH

... eg hadde kanskje vore inne på tanken: eigentleg kunne du bli forfattar, du går jo t.d. gjerne på teater, har alt vore med på ein heil del, protesterer gjerne og ofte, og rett som det er, kjenner du ein merkeleg trong til å skrive noko - eit teaterstykke eller ei novelle eller til og med ein roman - og så veit du jo også at du alltid er utan kompromiss og at det i grunn og botn er likegyldig for deg kva folk seier om deg - om alt dette brukar patetiske sjeler den vakre nemning «diktarkall».

framhald frå side 4

– som blir innlemma i den nye planen hans om å skrive ein "menneskets komedie". *Figaro lässt sich scheiden* har urpremiere i Praha. Horváth skriv romanen *Jugend ohne Gott* som blir ein ubetinga suksess. Utallege utanlandske forlag vil ha romanen omsett. Horváth skriv sin neste roman *Ein Kind unserer Zeit*.

1938

Horváth lir under sterke depresjonar. Han er misnøgd med det kunstnarlege og har store økonomiske vanskar. Er uroleg og reiser mykje. Vennene i Wien har flykta. Horváth dreg til Paris for å diskutere filmplanar til romanen *Jugend ohne Gott*. 1. juni kl. 19.30 blir han drepen – lynet slår ned i eit tre i nærleiken av Theatre Marigny. Ei grein blir broten av og treff Horváth i bakhovudet. Han blir gravlagd på St. Ouen nord i byen den 7. juni.

.. det at eg ikkje har noko verkeleg fedreland, bryr eg meg ikkje om - berre av og til, for inst inne er eg berre eit sentimentalt medmenneske.

... Du må kjenne att deg sjølv! Da får du humor av det slaget som gjer livs- og dødskampen lettare. Rett nok kan ikkje ærlegdomen heve deg over deg sjølv (det ville vere ei innbilling), men den plasserer deg ved sida av deg sjølv. På den måten kan du kikke på deg, ikkje ovanfrå, men framifrå, attanfrå, frå sida og nedanfrå!

... ein ballade fylt av stille sorg, gjort mildare gjennom humor, dvs. den kvar dagslege innsikta: døy må vi alle!

... det finst berre to ting som eg skriv mot: dumskap og løgn. Og to som eg slåst for: fornøyt og ærlegdom.

... motviljen mot stykka mine hos ein del av publikum har vel samanheng med at dei kjenner igjen seg sjølve i personane på scenen.

... Demokratiet er gammalt. Men fascismen er heller ikkje noko nytt.

... for igjen å vise denne kolossale kampen mellom individ og samfunn, denne ustanslege slaktinga, der det aldri vil bli fred - i høgda nyt individet nokre augneblinkar ein illusjon om våpenkvile.

SAGT OM HORVÁTH

Av dei yngre dramatikarane verkar det som Horváth er den mest gåverike, han har elles det klaraste hovudet og den mest særeigne personlegdomen. (...) Uttrykket hans er aldri middelmådig - det han gjer har format - , blikket hans er eigenrådig, ærleg og omsynslaut...

Ein må tru at han vil tilføre teaterkunsten, som alltid og utan grenser er og blir mennesket- og ordet sin kunst, nye og livgevande verdjar.

Carl Zuckmayer 1931

Som reine formspel kan eg nok bere over med stykka til Brecht, som uverkelege, men likevel gripande juleeventyr fordi dei gir meg ei enkelheit og ein orden som ikkje finst. Da vel eg heller Ödön von Horváth og hans uorden og ustiliserte sentimentalitet. Dei forvirra setningane til personane hans skremmer meg, modellane hans for vondskap, hjelpeløyse og forvirring i eit bestemt samfunn blir mykje tydelegare hos Horváth. Og eg likar desse vanvittige setningane hans som syner spranga og sjølvmotseiingane i medvitet vårt, noko ein elles berre finn hos Tsjekhov eller Shakespeare.

Peter Handke 1968

Horváth kjende eit heilt spesielt ansvar for figurane sine og dermed også for teatret. Teatret skal vere politisk, det må vere det, fordi det spelar for folk og syner fram folk, og det er eit tilhøve som fungerer heilt eminent politisk. Her er arbeida til Horváth eit førebilde, han forrårder ikkje figurane sine, han glorifiserer dei ikkje, han praktiserer... Horváths stykke er, i alle fall no for tida, meir politiske og meir framtidsretta for den nye dramatikken enn Brecht sine.

Frank Xaver Kroetz 1971

Nokre historiske data

1918

I november kapitulerer Tyskland og Austerrike-Ungarn med sine allierte for vestmaktene. Donaumonarkiet blir oppløyst, og i staden kjem dei mellom-europeiske statane (Polen, Tsjekkoslovakia, Jugoslavia osv.). Ungarn og (det tyskspråklege) Austerrike vart reduserte til om lag dei same områda som dei har i dag.

1920

Forfatninga til den nye republikken Austerrike trer i kraft, fram til 1933 som parlamentarisk demokrati med borgarlege regjeringar, under leiing av Det kristeleg-sosiale partiet. Det herskar sterke spenningar mellom dei borgarlege og sosialistiske blokkane, som begge har væpna militsstyrkar.

1927

Blodige samanstøytar i samband med arbeidardemonstrasjonar og brannen i Jesuittpalasset i Wien.

framhald side 8

framhald frå side 7

1933

4. mars oppløyser parlamentet seg sjølv. Forbundskanslaren Engelbert Dollfuss, frå den mest klerikale og konservative delen av det kristeleg-sosiale partiet, regjerer diktatorisk med hjelp av det halifascistiske Heimevernet på grunnlag av unntakslover frå 1917. Styret hans vender seg både mot sosialistane og nazistane.

1934

Etter blodige stridar i februar, særleg i Wien, vart det sosialdemokratiske partiet knust. Alle parti så nær som den s.k. Fedrelands-fronten vart oppløyste. For å verje seg mot nazistane og den tyske Anschluss-politikken gjorde Dollfuss ein avtale med Mussolini og i mai ferda han ut ei grunnlov som gjorde Austerrike til ein klerikal og autoritær sambandstat på korporativt grunnlag. Dollfuss stod framleis mot nazistane, særleg på grunn av den tyske kyrkjepolitikken. Under ein mislukka freistnad på statskupp den 25. juli, trengde ein del nazistar seg inn i kanslarpalasset og myrda Dollfuss. Hitler tok avstand frå kuppforsøket da italienske styrkar marsjerte opp ved Brennerpasset.

1938

13. mars hadde regjeringa Schuschnigg planlagt folkeavrøysting, men Hitlers ultimatum 11. mars og hans innmarsj i Austerrike kvelden den 12. mars kom før folkeavrøystinga. Austerrike med ei nasjonalsosialistisk regjering under Seyss-Inquart vart «tilslutta» (Anschluss) det s.k. Stortyske riket, som hadde vorte forbode ved fredsavtalane i Versailles og Saint-Germain 1919 og 1920.

OM HORVÁTHS FØDSEL

– for 100 år sidan

Da Ödön von Horváth blei beden om å skrive litt om seg sjølv til teaterprogramma for stykka hans, var dette det han sende inn:

Eg vart fødd den 9. desember 1901, i Fiume (i dag Rijeka) ved Adriaterhavet, klokka kvart på fem om ettermiddagen (i følge ei anna overlevering klokka halv fem). Da eg vog trettito pund, forlet eg Fiume og flakka omkring, dels i Venezia og dels på Balkan, og opplevde alle slags ting, m.a. mordet på kong Alexander av Serbia og gemalinna hans. Da eg var blitt 1,20 høg, drog eg til Budapest og budde der til eg var 1,21. Var der på staden ein ivrig vitjar av dei talrike leikeplassane for barn og verka påfallande på grunn av mitt drøymande og skadefro vesen. Da eg hadde nådd ei høgde på om lag 1,52, vakna Eros i meg, men i byrjinga utan å valde meg særleg bry – (min kjærleik til politikk var alt da ganske påtakeleg).

Mi interesse for kunst, og da særleg for litteraturen, vakna relativt seint (ved ei høgde på om lag 1,70) men først ved 1,79 vart det ein trong, visseleg ikkje ein uimotståeleg trong, men likevel noko som fanst der. Da verdskrigen braut ut, var eg alt 1,67 og da den slutta, var eg alt 1,80 (eg skaut i veret svært raskt under krigen). Da eg var 1,69, hadde eg mi første utprega seksuelle oppleving – og i dag, da eg for lengst har slutta å vekse (1,84), tenkjer eg med eit mildt vemod attende på desse dagane fulle av aning og voner. I dag veks eg berre i breidd – men dette kan eg enno ikkje fortelje Dykk om, for det ligg enno for nær, ser De.

Sjølvbiografisk notat.

OM HORVÁTHS GRAVFERD

Ödöns gravferd vart ei grotesk blanding av tragedie og satyrspel. Etter døds messa i ei katolsk kyrkje i sentrum av Paris drog vi i ei lang rekkje med drosjebilar ut til kyrkjegarden, langt borte, i nærleiken av den nordlege stasjonen - alle emigrantane som var busette i Paris, dei fleste av dei håplaut splitta i innbyrdes stridar og uvennskap. Alt medan vi samla oss, hadde dei mest vanvittige diskusjonane braka laus, om rekkjefølgja av talarar ved grava, for dei utanom dei som dei nærståande direkte hadde bede om å tale - det var Franz Werfel, Walter Mehring og eg - så ville alle dei kome til orde som tykte at røysta deira burde høyrast ved eit slik høve. Det var ein stor skare, og mellom desse var no det store spørsmålet kven som skulle kome føre kven eller kven som det kunne tenkjast å sære kven, dersom han tala først. Eg gjorde framlegg om at ein skulle ordne talarlista alfabetisk - det hadde eg størst fordel av sidan eg kom sist, for ingen Zweig, Stefan eller Arnold, var til stades.

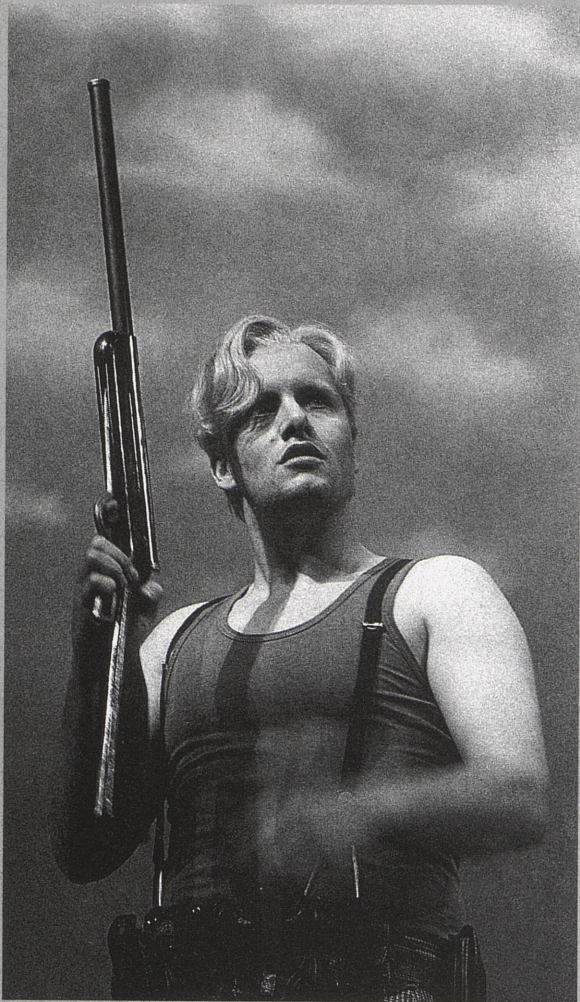
Det hadde funnest berre ein ledig gravplass, ved den bortaste enden

av kyrkjegarden, og etter at vi hadde gått ut av bilane, drog altså gravfølgjet gjennom heile det vidstrekke området, heilt fram til der marka låg naken og trelaus. Bak kista gjekk foreldra, alvorlege og vørnadsfulle, faren og den einaste broren til Ödön, som han var sterkt bunden til. Så kom den franske presten, saman med ein ungarsk kapellan som var komen med fly frå Budapest - ein personleg venn av familien. Etter dei to unge kvinner, som begge meinte å ha vore Ödöns siste kjærleik. Og så kom vi - ein skrøpeleg skare med sjaskute stormfuglar, jamvel om vi nok hadde skikkelege ganglede og heile lågskor. Der halta Rudolf Leonhard, ein no nesten gløymd forfattar frå den tidlege ekspresjonismen; han støtta seg på ein stav og hadde ein haug med ullskjerf rundt halsen, av det ubestemmelege, slitne slaget, som brukar å vere eit signal om misere; der stabba Joseph Roth, den høgt vørde diktaren, totalt full, som alltid på den tida, med tilsulka dress, og støtta seg på to ungdomelege ovundrarar. Og på heile toget fall det ustanselege pariserrignet, som gjerne blir kalla

sølvskimrande. Men det var berre vått og skittent-grått.

Borte der grava var, gjekk det jernbanespor til ein godsstasjon, og heile tida under dei lengre eller kortare talane kunne ein høyre skramlinga og bremselyden frå togvogner som skifta spor, og dei høge ropa og hojinga til banearbeidarar som sende ordrar til kvarandre, kom med sine vitsar og på lang avstand ropa meldingar til kvarandre: «Kvar skal du ta veggen, Gaston?» - «Gå og hent ein øl til meg!» - «Ja, men skund deg, da!» - og så vidare, med skarpe røyster som overdøyvde dei talarane som hadde dårlegare stemmeustrustning. Ödön ville ha ledd seg forderva, tenkte eg. Til slutt steig den vesle uanselege ungarske kapellanen fram til grava, tok ein liten papirpose opp frå lomma, lét innhaldet sakte falle ned på kista og sa med låg røyst: «Jord frå Ungarn.» Men alle høyrde han. Det var som om alt brått hadde vorte stilt på jernbanestasjonen.

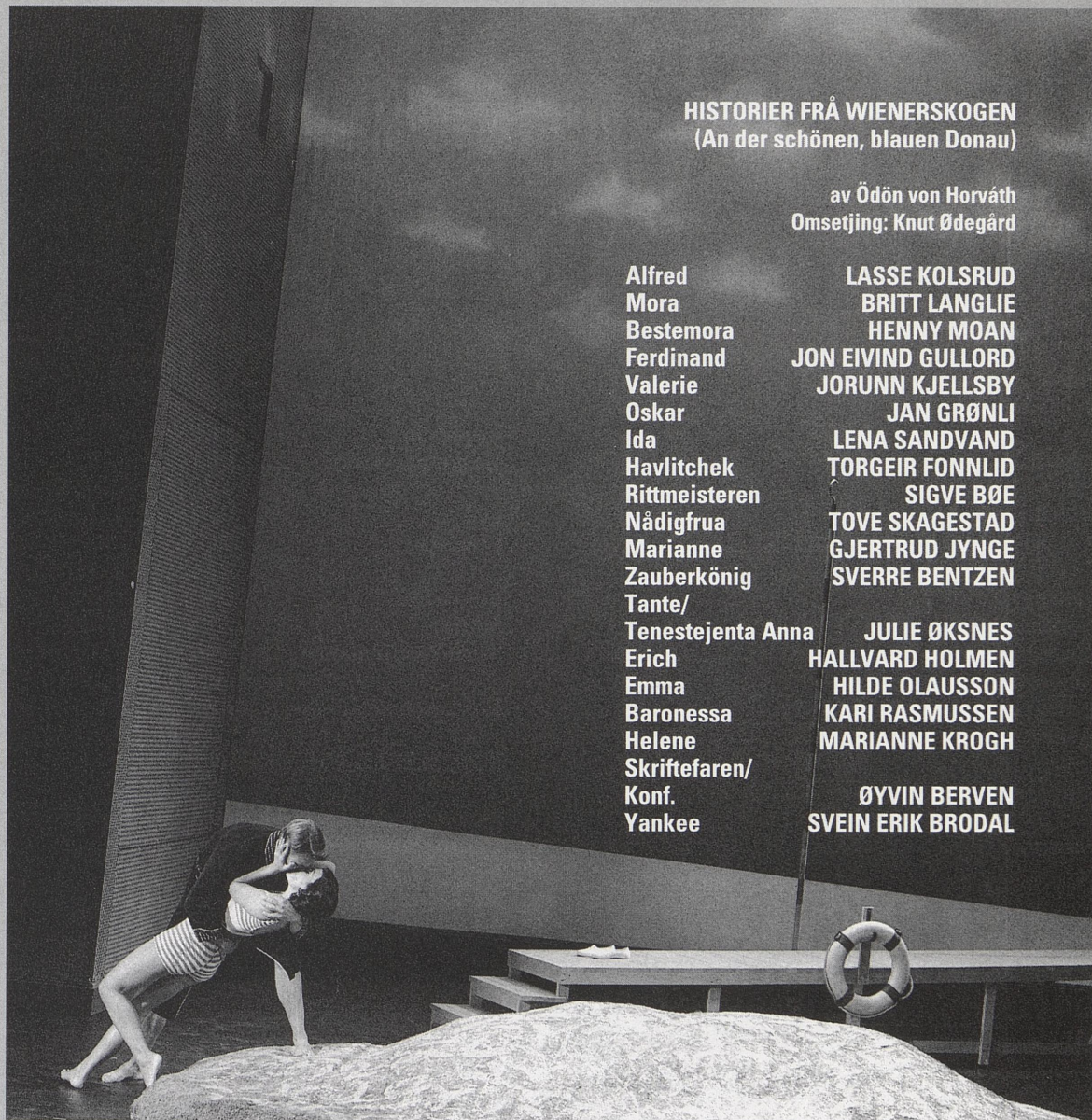
*Av Carl Zuckmayer
(Omsett av Leif Mæhle)*



HISTORIER FRÅ WIENERSKOGEN
(An der schönen, blauen Donau)

av **Ödön von Horváth**
Omsetjing: **Knut Ødegård**

Alfred	LASSE KOLSRUD
Mora	BRITT LANGLIE
Bestemora	HENNY MOAN
Ferdinand	JON EIVIND GULLORD
Valerie	JORUNN KJELLSBY
Oskar	JAN GRØNLI
Ida	LENA SANDVAND
Havlitchek	TORGEIR FONNLID
Rittmeisteren	SIGVE BØE
Nådigfrua	TOVE SKAGESTAD
Marianne	GJERTRUD JYNGE
Zauberkönig	SVERRE BENTZEN
Tante/	
Tenestejenta Anna	JULIE ØKSNES
Erich	HALLVARD HOLMEN
Emma	HILDE OLAUSSON
Baronessa	KARI RASMUSSEN
Helene	MARIANNE KROGH
Skriftefaren/	
Konf.	ØYVIN BERVEN
Yankee	SVEIN ERIK BRODAL



Statistar:

PER KRISTIAN BRÆNDØ
TORE BERNTZEN GRANÅS
MAIKEN OSTERMANN
CHARLOTTE HOLBERG SVEINSEN
AUD ELIN TUSET
BJØRN ANDRE WIDVEY
ERLEND STAMNES

Nattklubbansarar

KJERSTI BRYN
MERETE OLSEN
IDA CAROLINE ØDEMARK

Orkester:

Kapellmester/piano	STÅLE SLETNER
Fiolin/trekkspele	LENA RIST-LARSEN
Trompet/tuba/ flygelhorn	LASSE ROSSING
Slagverk	LAGE THUNE
	BØRRESEN/ GUNNAR BERG- NIELSEN
	EGIL MONN-IVERSEN

Arrangør

Instruktør
Tolk/regiass.
Scenograf
Kostyme
Dramaturg
Lysdesign

TAMÁS ASCHER
ZSOFIA DOMSA
ZSOLT KHELL
GYÖRGYI SZAKÁCS
CECILIA ÖLVE CZKY
DAG SIGURDSON

Inspisient
Maske/parykkar

Lyd
Lysmeistrar

Rekvisitør
Sufflør
Scenekoodinatorar

Kostymekoodinator

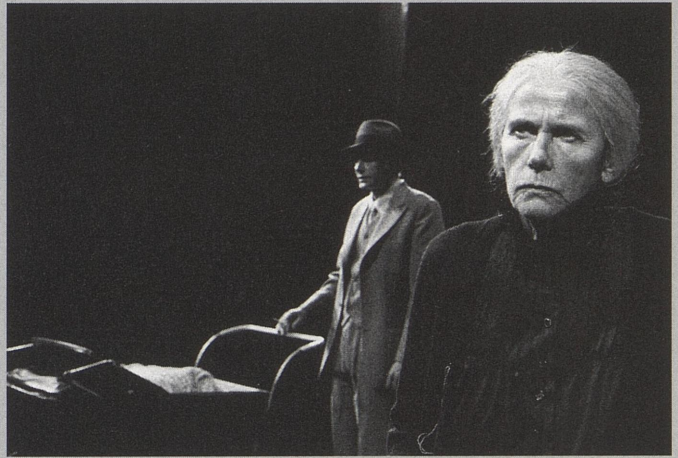
Foto: MARIT-ANNA EVANGER

Forlag: Nordiska Strakosch Teaterförlaget APS
Originaltittel: *Geschichten aus dem Wiener Wald*

Storparten av tilfanget i dette programmet er redigert ut frå artiklar av Axel Fritz.

Première 8. september 2001 på Hovudscenen

Programredaksjonen: Cecilia Ölveczky, Ida Michaelsen, Signe Bjørvik
Grafisk formgjevar: Knut-Jarle Hvitmyhr
Trykk: Falch AS



OM DEI «FOLKELEGE» STYKKA TIL HORVÁTH

Illusjon og røyndom

Når ein i den tyskspråklege dramatikken talar om «folkelege stykke» (Volkstück), og ikkje berre «folkklustspel» som på svensk, har det samanheng med at den folkelege dramatikken - særleg i Austerrike - har djupe tradisjons-røter heilt tilbake til 1700-talet. Og den oppfattar ikkje berre lystspel og vådeviller, men også alvorlege stykke og tragediar. Det er såleis denne tradisjonen Horváth har samanheng med, men han ville òg tilpasse den til menneske i si eiga samtid og deira tidstypiske problem og måte å oppføre seg på, i ei blanding av alvor og ironi, som han seier. Alvoret ligg i den triste og snuskute røyndomen som kjem fram gjennom den lite komiske handlingsgangen i stykka, ironien i den måten Horváth punkterer dei eventuelle illusjonane om denne røyndomen på, både hos scenefigurane og hos publikum. Ei aning om dette får ein gjennom dei tilsynelatande gemyttlege og litt sentimentale titlane som skal lokke publikum til teatret; der blir dei konfrontert med

noko langt mindre uforargeleg. I det stykket vi skal sjå i kveld, blir dei tristaste og mest snuskute hendingane - egoisme, hykleri, svik, uforsonlege menneske, tjuveri og barnemord - alt dette blir innramma av valserytmar, og saman med sjølvasteaden og omgivnadene, Wienerwald og Wachau med den slett ikkje blåe, men skitne, brunaktige elva Donau som har blitt til ein turistmyte.

«Medviten demaskering»

Men ikkje nok med Donau. Horváth når også fram til menneska med strålekastarane sine. Forfattaren lét nemleg personane sine ustanseleg avsløre seg sjølv heilt inn til margen: dei meiner ein ting, seier noko anna, motseier samtidig seg sjølv - og gjer ein tredje ting. Den blide slaktaren Oskar som hyklar om si døde mamma, har likevel lystkjensler (om ikkje akkurat no) framfor slaktedyra, og slaktarsveinen hans, Havlitscheck, overfører dette utan å nøle på den

vesle jenta som har vore nasevis nok til å kritisere blodpølsa hans; den citerspelande mormora nøler ikkje ein augneblink med - like stille som effektivt - å forvandle Alfreds og Mariannes barn til ein liten engel i himmelen. Men spaltinga går ikkje berre mellom tanke, uttrykk og handling, men også tvers igjennom språket, t.d. når Oskar uttalar at Marianne ikkje skal «unngå hans kjærleik».

Det er som om Horváth tek til orde for «demaskering av medvitet» gjennom eit floskelprega og uekte språk som er «sant» berre i kommunikasjonssituasjonen mellom scene og salong, ikkje på scenen. Dei faktiske Goethe- og Nietzsche-sitat som Alfred og Oskar pyntar talen sin med utan den minste aning om kvar dei kjem frå, gir språket deira eit preg av «dannings-sjargong», som Horváth meinte hadde avløyst språket i dei opphavelege folkestykka. Her må ein tenkje seg at ei svensk eller norsk omsetjing ikkje kan vise at stykket i si originale form vart spela på det sterkt dialektfarga

kvardagsspråket som blir tala i ulike delar av det tyske språkområdet, særleg i dei sørlege delane av Austerrike. Da blir dei lånte fjørene i denne «dannings-sjargongen» også markert akustisk gjennom ei merkeleg forskyving til høgtysk språk - noko som hos Horváth signaliserer det uekte.

«Ingenting gir ei slik kjensle av det uendelege som dumskapen»

- dette er Horváths motto for stykket, og forfattarens fremste intensjon er å avsløre egoismen hos personane, det løgnaktige og illusjonane om andre og seg sjølve. I kampen mot dumskapen og løgna meinte han at ein forfatters fremste oppgåve ligg. I denne iveren etter å avsløre medvitet til personane kan ein spore den gjenklengen som Freuds teoriar tok til å få på 1920-talet. Den same inspirasjonskjelda viser også tankane hans om publikum, noko som har samanheng med liknande idear hos Brecht,

jamvel om dei er annleis motiverte hos han. Begge vil hindre at tilskodaren ureflektert og ukritisk lever seg inn i det han ser på scenen. Horváth kallar det «å forstyrre publikums mordinstinkt». Også her merkar ein Freud: alle menneske er fylte av asosiale drifter og instinkt utan at dei vil erkjenne det for seg sjølve. Men innlevinga i den høgre verdsdramatikken stadige myrding på teatret gir tilskodaren den indre reinsinga, den «katarsis» som Aristoteles tala om i sin *Poetik*, i avsnittet om tragedien. Likeins som Brecht og andre fornyarar av vår tids teater er Horváth motstandar av denne innlevings- og reinsingsestetikken, som både den borgarlege og det folkelege 1800-talsdramatikken hadde dyrka.

Dei folkeleg stykka til Horváth handlar om småborgarens - dvs. den potensielle Hitler-veljarens - faktiske vilkår og ideologiske tenkjemåte i desse depresjonsåra. Såra frå krigs- og kriseåra er enno ikkje lækte. Spøkjelsa frå ei tilbakelagd verd - rittmeisteren og baronen - finst der enno. Men

framtida sine menn, som Erich, er alt på plass. Og det er ikkje den minste tvil om at Oskar og Havlitscheck nokre år seinare kjem til å møte Hitler med jubel når han marsjerer inn i Wien; kanskje finn vi dei til og med som bøddlar i konsentrasjonsleiren Mauthausen. Også den låg «an der schönen blauen Donau».

(Omsett av Leif Mæhle)

ÖDÖN VON HORVÁTH - EIN KRITIKAR AV SI SAMTID

Engasjement i tida som spontan reaksjon på politiske hendingar, og kritikk av sosiale tilhøve, det er kjenneteikn for alt det Horváth skreiv. Iallfall delvis er bakgrunnen for dette kanskje at hans eigen livslagnad kan sjåast som eit produkt av den politiske utviklinga i Mellom-Europa dei første tiåra av 1900-talet - dei delane av kontinentet der den politiske og sosiale strukturen vart totalt forvandla etter den første verdskrigen og oppløysinga av Donau-monarkiet.

Stykka til Horváth er ikkje naivt livs-aksepterande, og heller ikkje stiller dei krav om ei forandring av storsamfunnet, slik tilfellet er i Brechts stykke. Den kritiske innsikta som Horváth vil lokke fram hos sitt publikum, gjeld meir den politiske, sosiale og personlege moral og tenkjemåte hos middelklassen. Like eins som Brecht brukte Horváth sitt nye folketeater som eit pedagogisk hjelpemiddel - men for å «demaskere medvitet», det som er «falskt» eller «feil», kunne ein seie.

Den borgarlege middelklassen har gjennom krig og inflasjon vorte frårøva si økonomiske stilling, men held hardnakka fast på sine illusjonar om sosial status, med ei hovmodig haldning. Og dette er lite i samsvar med dei nye økonomiske og politiske realitetane etter krigen. Dei trekkjer seg tilbake til det kulturelle området ved å slå vakt om den nasjonale åndsarven, ved flittig sitering og resonering. Dette henger også proletariatet seg på i sitt strev etter å bli akseptert av borgarskapet. «Danningsjargong» kallar Horváth dette middelklasse-snakket, som er samansett av forvanska restar av den borgarlege dannelseskulturen, blanda med halvforståtte frasar frå språket til politikken, trivillitteraturen og den psykologiserte reklamen. Det særmerkte ved Horváth som dramatar ligg først og fremst i den måten han bruker dialogen på. Det sørtysk-farga talespråket blir her karakteristisk meir for eit sosialt miljø enn for eit geografisk, som i dei tradisjonelle folkelege stykka.

I den middelklasse-mentaliteten av domskap og illusjonar som Horváth kjempa mot som forfattar, såg han ein tydeleg bakgrunn for den politiske utviklinga mot fascisme i Weimarrepublikkens Tyskland - dette kjem tydeleg fram i den beiske politiske satiren om den illegale «riksvernsmannen» Sladek eller dei forblinda sosialdemokratane i *Italienische Nacht*. Det kjem også tydeleg fram i dei andre folkelege stykka frå tidleg på 1930-talet - *Kasimir und Karoline* og *Geschichten aus dem Wiener Wald*, jamvel om Horváth i desse stykka legg meir vekt på samspelet mellom den borgarlege familieideologien og den sosiale og økonomiske strukturen elles i samfunnet.

Dette var i tida kort før Hitler overtok makta. Den borgarlege pressa, og framfor alt den legendariske Alfred Kerr, såg på Horváths dramatik som den positive lovnaden, ved sida av Brecht, medan den nasjonal-sosialistiske pressa i halvtydelege ordelag truga han på livet. Horváth

kjende seg tvinga til å forlate Berlin, der han hadde budd fast sidan 1934. Fram til 1938 heldt han seg for det meste i Austerrike. Ettersom stykka hans vart forbodne på teatra i Det tyske riket, var det berre dei få tyskspråklege teatra utanfor herreveldet til nazismen - mest i Tsjekkoslovakia - som kunne spele noko av dei ganske mange stykka hans, delvis slike med emigrasjonen som tema, som han paradoksalt nok skreiv under desse omstenda. Følgjene av å vere avskoren frå Berlin og det tidlegare arbeidsmiljøet var sørgelege på fleire måtar. Som alle emigrantar leid Horváth naud økonomisk og var avhengig av hjelp frå gode venner.

Da Hitler okkuperte Austerrike i mars 1938, vart Horváth for andre gong tvinga til å rømme. Etter ein mindre odysse gjennom dei delane av Europa som enno var frie, kom han i slutten av mai til Paris for å diskutere filmplanar med Hollywood-regissøren Robert Siodmak. Same dagen, 1. juni 1938, mista han livet på ein mildt sagt uvanleg måte:

han vart ihelslegen av ei grein som datt ned frå eit tre på Champs-Élysées i eit hardt toraver. Trass i dei rosande minneorda som dei litterære vennene hans gav han - t.d. Zuckmayer og Klaus Mann - undervurderte dei likevel hans eigenart og verkelege posisjon som forfattar og samfunnskritikar.

Det var først den litterære og politiske utviklinga i Vesttyskland i 1960-åra som opna vegen for ein brei renessanse for Horváth's verk, særleg for dei folkeleg stykka fram til 1933. Det er nemleg dei som best motsvarar kravet om sosial og politisk analyse og folkeleg form som vart stilt i kultursynet på 1960-talet. Dette tykkjer eg også er heilt logisk når ein går ut frå at den verdsomfattande samfunnsdebatten på 1960-talet, debatten rundt spørsmålet om sosialismen, kanskje er eit framhald av ein liknande diskusjon på 1920-talet. Dêr var ein debatt som vart stoppa med vald av utviklinga mot fascismen og stalinismen. For utan å setja liksskapsteikn kan ein likevel seie at

begge har hatt ein øydeleggjande verknad for den frie samfunnsdebatten.

(Omsett av Leif Mæhle)

“KAKANIEN”, EIN EUROPEISK KULTURKRINS

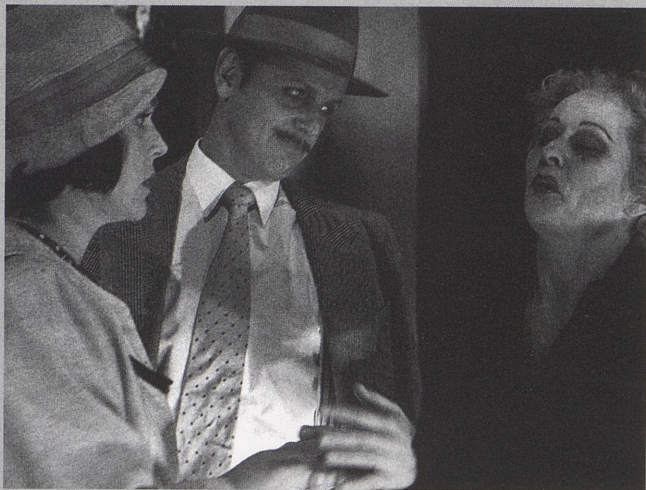
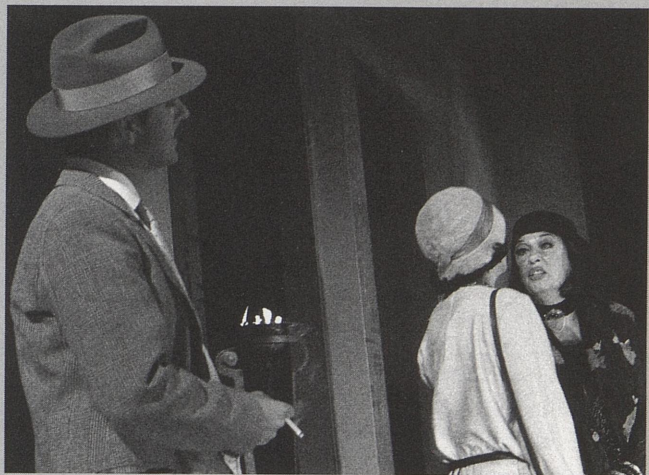
Både namnet Ödön von Horvath, den ungarske fødestaden Fiume i det noverande Kroatia og det at han heilt frå barnsbein av var tyskspråkleg og seinare skreiv alle verka sine på tysk, viser til det fascinerande og brokete kulturlandskapet som før 1918 var ein del av det keisarleg austerriske og det kongeleg ungarske dobbeltmonarkiet ved Donau. Forkortinga “k.u.k.”, uttala “ka und ka”, som stod framfor alle namn på offisielle institusjonar i dobbeltmonarkiet, inspirerte forfattaren Robert Musil til namnet “Kakanien” på denne kjempestore politiske konstruksjonen. Mang ein gong knaka det faretrugande i samanføyningane av etniske spenningar mellom ukrainarar, polakkar, tsjekkarar, slovakar, serberar, kroatar, slovenar, rumenarar og italienarar under austerrisk eller ungarsk herredøme, før heile bygget rasa saman for godt i november 1918.

Trass i det etniske og kulturelle mangfaldet og dei politiske motsetningane det førte til i nasjonalismens stordomstid, fanst det likevel band som knytte saman, det er blitt mykje tydelegare i ettertid. Vi kan sjå det enno i byggestilen eller kaféhuskulturen, denne leivninga frå eit anna fellesskap - tyrkarveldet. Også det jødiske kulturinnslaget var eit gjennomtrengande jæringssemne i monarkiet. Men den mest avgjerande faktoren var utan tvil tysken si rolle som forvaltings- og kulturspråk.

Den tyskspråklege litteraturen byr på fleire vitnemål frå denne epoken, som t.d. nobelprisvinnaren i litteratur i 1981, Elias Canetti. Dei siste 50 åra av livet sitt var han busett i England, dit han kom på besøk alt som liten gut, men var fødd som spansk jøde i Bulgaria. Bøkene sine skreiv han likevel på tysk, den avgjerande dannelsesarven frå mora, formidla av metropolen Wien.

Andre kjende døme er naturlegvis Franz Kafka, tyskspråkleg jøde i Praha, eller ein av dei største tyskspråklege lyrikarane i nyare tid, Paul Celan, fødd i 1920 i Tjernovstsy i det dåverande Romania, døyde i Paris i 1970.

(Omsett av Ola E. Bø)



ÖDÖN VON HORVÁTH OG DEN SPRÅKLEGE AVSLØRINGA

Ödön von Horváths livsveg kan ein sjå som eit produkt av den politiske og sosiale utviklinga i Mellomeuropa dei første tiåra av 1900-talet - dei delane av kontinentet der den politiske og sosiale strukturen vart grunnleggjande endra gjennom siste del av første verdskrigen og Donaumonarkiets samanbrot. Spørsmålet om ein skal rekne Horváth som ungarar, austerrikar eller tyskar og til kva for ein av dei tyskspråklege litteraturane han skal reknast, er det ikkje så lett å svare på.

At han ikkje tilhøyrer den ungarske litteraturen er nok allment kjent etter kvart, sjølv om det ikkje er så lenge sidan ein teaterkritikar i Wien trudde det og klaga over den dårlege omsetjinga....

Ein må ikkje gløyme at Horváth vart verande ungarsk statsborgar livet ut, men at han ved fleire høve la vekt på at han var "tysk forfattar" (ikkje "tyskspråkleg"). Den djupare forklaringa på desse tilsynelatande motsetningane ligg i det gamle "k.u.k."-monarkiet "Kakanien" si evne til både politisk

og kulturelt å foreine det tyske med slavisk og romansk til denne fascinerande blandinga som har fått fram såpass ulike temperament som Hofmannsthal, Kafka og Musil. Horváth kallar seg sjølv "ei typisk blanding av gammalausterrisk-ungarsk" i åndeleg og arveleg forstand, ungarar på farssida, men både tsjekkar og tyskar på morssida.

Det vart tala tysk i familien da barna var små, men å skrive og lese "morsmålet" sitt lærde han seg først i München som 13-14åring og hadde så vanskeleg for det at faren vart redd for karakterane hans og sende han til eit ungarsk realistgymnas i det dåverande Pressburg (Bratislava). Men da han ni år tidlegare skulle byrje på skulen i Budapest måtte han først ha privatundervisning i ungarsk for å kunne følgje med.

Når ein tenkjer på dette, kan ein lure på korleis skriftspråket hans er. Sjølv påstår han at han skriv sydtysk ("det einaste språket eg kan"), framfor alt i folkestykka, som det vi skal sjå i kveld. Med det

meiner han eit moderne, folkeleg talespråk mellom dialekt og skriftspråk som ikkje skal rettast filologisk, men sosiologisk. Det speglar att forskyvingane i det gamle klassesamfunnet etter første verdskrigen og fungerer først og fremst som danningssjargong. Slik karakteriserer Horváth det ueigentlege språket til det moderne storbyennesket, språket som ikkje uttrykkjer ein sjølv, men som på ein utilstrekkeleg måte gjengir den nye røyndomen, politisk, kulturelt og sosialt.

Men Horváth har òg skrive eit anna slag dramatik og framfor alt ein ypparleg prosa, der språket kan kallast normal tysk med sterke innslag av såkalla "austriasismar", ordval og vendingar som pregar den skrivne tysken i Austerrike. Ein kan altså med full rett kalle Horváth "austerrikar" i ei vidare åndeleg tyding, som ikkje drar noko skilje mellom tysk og austerrisk. Alt i det første stykket til Horváth, om arbeidskollektivet som bygde Zugspitzbanen (*Die Bergbahn*, 1929), finst det sosialkritiske temaet

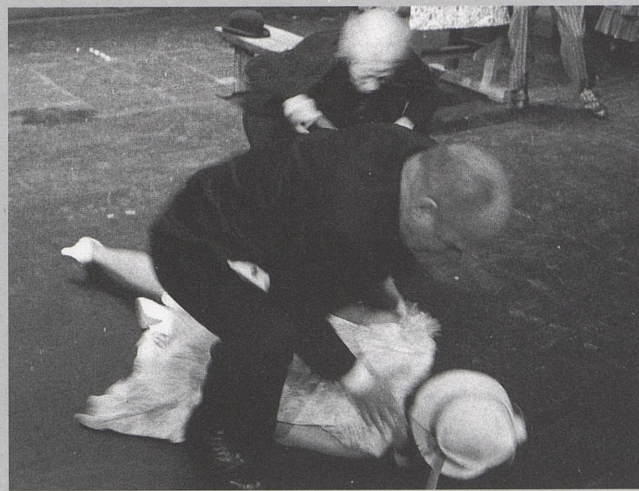
og det dialektfaraga språket som ber bod om fornyinga av folketeatret, noko også Zuckmayer, Friedrich Wolf og Brecht la vekt på under merkelappen “ny saklegheit”. Men Horvaths folkestykke er verken vitalt livsbejaande som stykka til vennen Zuckmayer, som forresten delte ut Kleistprisen til han i 1931, eller prega av ei optimistisk tru på samfunnsutviklinga som hos Wolf og Brecht. Som Brecht ser han rett nok det nye folkelege teatret som eit pedagogisk instrument for å fremje eit kritisk medvit hos tilskodaren. Horváth kallar dette “å forstyrre mordkjenslene” hos publikum, ei lufting av dei asosiale driftene som skjer gjennom identifikasjon med dei evige mordarane i den klassiske verdsdramatikken og som resulterer i ei kjensle av oppbygging. Her ser Horváth grunnen til at stykka hans vart dårleg likte av publikum, dei ville ikkje tillate denne forstyrringa. Han avslører publikum ved å la figurane avsløre seg sjølve. Horváth kallar dette for “demaskering av medvitet” gjennom

“kampen mellom det medvitne og det umedvitne”. Til tross for denne innvikla formuleringa var Horváth som menneske og forfattar i beste meining naiv, og uteoretisk av legning, også som samfunnskritikar. Det fascinerande er at han intuitivt oppfatta dei store sosiale forskyvingane som gjekk føre seg i oppveksten og dei første forfattaråra hans - verdskrigen som tok slutt og inflasjonen - og konkret omsette dei i handling og dialog som først i dag syner oss kor slåande riktig observasjonane hans er. Ikkje ulikt Canetti avslører han det gamle stendersamfunnet som verdskrigen på ingen måte raserte, men berre fekk på gli. Det gamle aristokratiet har som borgarskapet tapt pengane sine i krig og inflasjon, men den overlegne haldninga finst der enno og stemmer dårleg med dei nye tilhøva som dei berre delvis kan tilpassa seg, og stundom berre gjennom halvkriminell verksemd. Det småborgarlege er ikkje berre eit spørsmål om økonomi, men òg om mangel på innsikt og moralsk smålegheit, som ofte skjuler seg bak

ei truskuldig og gemyttleg maske. Her verkar det som Horváth ser ein viktig grunn til den sørgjelege utviklinga til det unge demokratiet i Weimarrepublikken, der sosialt nedervde haldningar florerte uforstyrtra blant akademikarar, dommarar og offiserar i det nye “riksvernet”, forresten eit kjært mål for Kurt Tucholskys satire.

Horváth deltok i samfunnsdebatten med det han skreiv slik Brecht, Wolf og Tucholsky gjorde det i den tyske kulturdebatten på 20-talet. Mange av dagens aktuelle stridsemne både i Vest-Tyskland og Skandinavia var oppe den gongen òg. Dagens unge generasjon har sett at spådommane han slo til og at det bildet han teikna av samfunnet langt ifrå er blitt ugyldig. Dette er nok ein av grunnane til at stykka hans igjen har opplevd spektakulære suksessar rundt om på europeiske scenar.

(Omsett av Ola E. Bø)



TAMÁS ASCHER

vart fødd i Budapest i 1949. Etter avslutta studium ved Budapest teaterakademi arbeidde han som regissør ved Csiky Gergely-teatret i Kaposvár. Seinare var han ved Nasjonalteatret i Budapest. Sidan 1983 har han hatt stilling som instruktør ved Katona József-teatret og vore kunstnarleg leiar i Kaposvár. Han har vore medlem i Den europeiske teaterunionen sidan 1989. Ascher underviser ved Teaterakademiet i Budapest.

Nokre av dei viktigaste produksjonane hans i Kaposvár har m.a. vore Brechts *Den kaukasiske kritringen* (1975), Ödön von Horváths *Historier frå Wiener-skogen* (1978), *Kasimir og Karoline* (1982), Samuel Becketts *Mens vi ventar på Godot* (1975, 1981, 1989), Molières *Georges Dandin* (1998) og Sondheims *Sweeney Todd* (1999).

Av produksjonane ved Katona-teatret kan ein særleg trekkje fram Tsjekhovs *Tre søstrer* (1988) og *Platonov* (1990), Bölls *Catharina Blums tapte ære* (1992), Wernes Schwabs *Presidentane*, Tom Stoppards *Arkadia* (1998), Tankred Dorsts *Herr Paul* (1999) og Brecht-Weills *Tolvskilling-soperaen* (2001). Som gjesteregissør har han utmerka seg med m.a. Mozarts *Idomeneo* (1979, Operaen i Budapest),

Ostrovskji's *A Profitable Position* (1980, Budapest, Nationalteatret), Dostojevskji's *Demonar* (1986, Budapest, Vígyszínház), Ödön von Horváth's *Historier frå Wiener-skogen* (1987, Helsinki, Nationalteatret), Erdman's *The Self-Murderer*, (1989, Helsinki, Nationalteatret), Mozart's *Don Giovanni* (1993, Operaen i Lyon), Gombrowicz's *Yvonne, Princess of Burgundy* (1994, Wien, Burgtheater), Ionesco's *Den skallete songerinna* og *Privattimen* (1997, Wien, Burgtheater), Moliere's *Misantropen* (1997, Helsinki, Svenska Teatern) og Moliere's *Tartuffe* (Berliner Ensemble, 2000).

Oppsetjingane hans har gått på over 40 teater over heile verda. I 1987, ved BITEF i Beograd, fekk hans *Tre søstrer* førsteprisen, på deling med *Brotsverk og straff* av Andrzej Wajda, og på festivalen i Caracas fekk han prisen som den beste utanlandske oppsetjinga det året (1990). I 1990 gav dei franske teaterkritikarane han førsteprisen for *Platonov*-oppsetjinga hans.

I Ungarn har han motteke mange prisar, m.a. har han fått han den ungarske kritikarprisen sju gonger og i 1992 mottok han den ungarske statens høgste pris for kunstnarar, Kossuth-prisen.

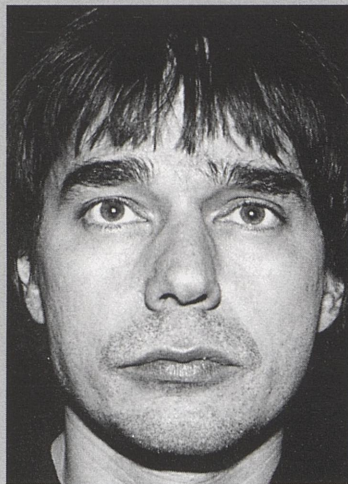


KHELL ZSOLT

er utdanna interiørdesignar frå Ungarn og har etter endt utdanning arbeidd både som designar og scenograf. Sidan 1986 har han vore tilsett ved Csiky Gergely Teatret i Kaposvár i Ungarn. Han har hatt store utfordringar og gjort scenografien til m.a. Brechts *Tolvskillingsoperaen*, *Den kaukasiske krittningen* og *Mor Courage og borna hennar*, Shakespeares *Romeo og Julie* og *Som du vil*, Dürrenmatts *Besøk av ei gamal dame*, Beaumarchais *Figaros bryllup* og *Czardasfyrstinnen* av Kálmán. I tillegg har han hatt store oppdrag i utlandet og hatt scenografien til Shakespeares *Hamlet* i Dubrovnik, Mozarts *Don Giovanni* i Lyon (opera), Gombrowicz' *Yvonne, prinsessen av Burgund* i Helsinki og Wien og Molières *Misantropen* i Helsinki – for å nemne nokre. I tillegg har han hatt ansvaret for scenografien i ein rekkje filmar og fjernsynsshow i Ungarn.

Zsolt har halde ei rad utstillingar og var representert ved kvadrennialen – verdas viktigaste møtestad for teaterscenografi - i Praha fleire gonger.

Zsolt har motteke mange prisar for sitt arbeide som scenograf, og har fått den ungarske kritikarprisen for Beste Scenografi fleire gonger.



GYÖRGYI SZAKÁCS

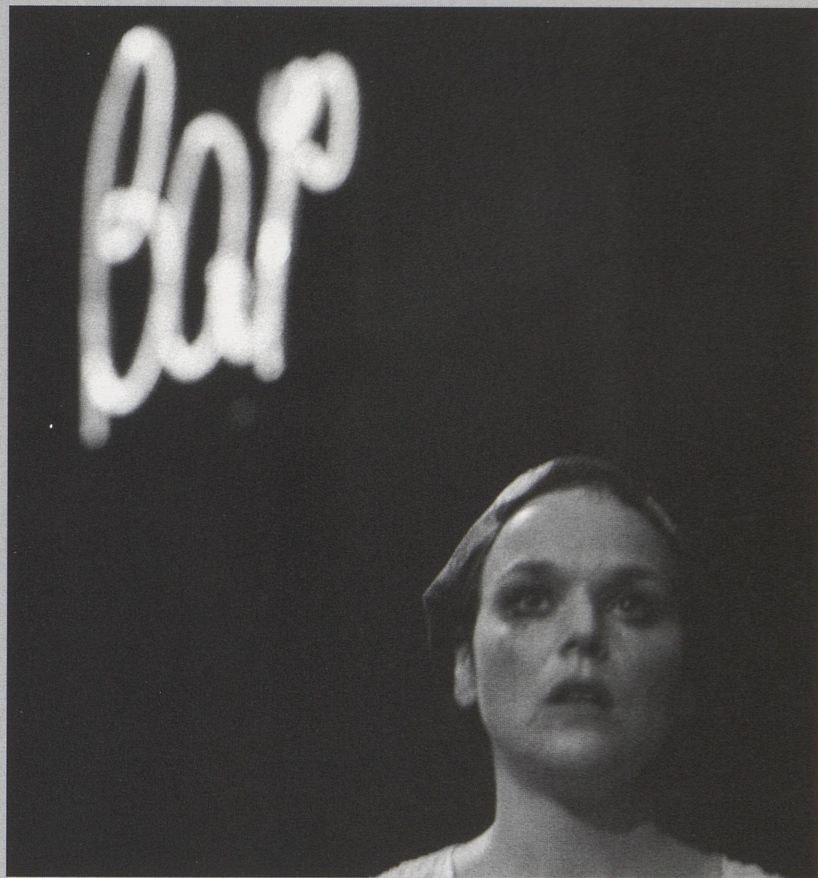
vart fødd i Budapest i 1951. Ho har vore kostymedesignar sidan 1976 og har arbeidd ved teatret i Kecskemét (76-79), i Miskolc (79-88) og ved Nationaltheatret i Budapest (89-91). Sidan 1991 har ho vore tilsett ved Katona József Teatret i Budapest.

Szakács har hatt ansvaret for kostyma ved meir enn tre hundre framsyningar. I Ungarn har ho ved sidan av arbeidet ved Katona József Teatret hatt flest oppdrag ved Csiky Gergely Teatret i Kaposvár i tillegg til fleire internasjonale oppdrag. Nokre av dei mest betydningsfulle oppdraga utan for sitt eige land har vore ved Operaen i Wien og i Operaen i Leipzig – begge saman med István Szabó – i Operaen i Lyon, ved Burgteatret i Wien og Nationaltheatret i Helsinki – saman med Tamás Ascher - og Schauspielhaus i Düsseldorf og Theater tri-bühne i Stuttgart – saman med Gábor Zsámbéki.

Ved sidan av teatret har Szakács arbeidd med film. Ho har laga kostymedesignet for 17 spelefilmar og har arbeidd tett med regissørar som Judit Elek, Ildikó Enyedi, Gyula Gazdag, Péter Gothár, Pál Sándor og Oscar-vinnaren István Szabó. Ho hadde ansvaret for kostyma på filmen *Sunshine* av

István Szábó med Ralph Fiennes i hovudrolla. Filmen vann Europa Prize i 2000. Ho hadde òg ansvaret for kostyma ved den neste filmen hans – *Taking side* – med Stellan Skarsgaard og Harvey Keitel i hovudrollene.

Szakács har motteke ei rad ungarske og internasjonale prisar for sitt arbeide. Ho har motteke den ungarske kritikarprisen for beste kostymedesign heile tretten gonger. I 1997 vann ho den ungarske statens høgste pris for kunstnarar, Kossuth-prisen.





Engasjert

Du vil vel at banken din skal ta initiativ som er til fordel for deg? Det vil vi óg.
For Fokus Bank vil meir.

Hovudsponsor for Det Norske Teatret

Fokus Bank

del av Danske Bank

Ol sd 31049



Depotbiblioteket



01sd 31 049



det norske teatret

www.detnorsketeatret.no