

*Scene fra «Dansen». Foran
Harald Brenna som Den
Fremmede, i bakgrunnen Per
Frisch som Dansen. (Alle
fotos er fra prøvene).*



KRAPPS SISTE SPOLE

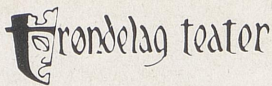
av Samuel Beckett

DANSEN

av Bertolt Brecht

I programmet:

Krappdansen	side 4
En mann uten medlemskap	» 5
Rolleliste	» 9
Klovnens latter	» 10
Det kritiske teater	» 13



Administrasjon:

Administrasjon:

Kjell Stormoen	teatersjef
Kjell Hagan	økonomisjef
Knut Jensen	produksjonsleder
Ola Moum	teatersekretær
Tove Dahle	salgssekretær
Johan Jensen	informasjonssekretær

Styre:

Svend Hokstad (formann)
Elsa Skjerven
Kaare J. Tapper
Ida Yttri
Bodil Skjånes Dugstad
Harald Brenna
Finn Erlandsen



Ola Moum har vært fast ansatt som sceneinstruktør på Trøndelag Teater siden 1973. Han har tidligere satt opp så vidt forskjellige ting som Ann Jellicoes «Knepet», Erik Torstenssons «Om sju jenter», José Triana's «Mordernes natt» og Wennerstens «Brødrene Østermanns huskors». Han har også vært sterkt opptatt av gruppeaktivitetene innenfor teatret. Siste sesong var han sammen med gruppen regi-ansvarlig for den oppsøkende forestillingen «Foreldrene» som fikk en meget positiv mottagelse både i avisene og rundt omkring i distriktene hvor den fortrinnsvis ble spilt.

Krappdansen

— Beckett og Brecht har tradisjonelt ikke vært noen lykkelig kombinasjon, de går liksom ikke sammen — sier man på teaterhold. Når man setter sammen enaktere skal de fungere som en helhet — sier man. Hvorfor det?

Vi startet arbeidsprosessen med å trekke en viktigere konklusjon: Ingen teaterstykker blir skrevet uten at dramatikerens behov for å skrive dem. Hva skaper dette behovet? Jo, dramatikerens omgivelser og den tida han lever i. Brecht skrev *Dansen* i 1939. Den 2. verdenskrig var rett rundt hjørnet, Brecht var i landflyktighet i Danmark etter å ha rømt det fasciststyrte Tyskland. For ham var fascistene kapitalismens løpegutter, og han så at krig og landerobringer var et spørsmål om markeder for Tysklands varer, altså en rendyrket imperialisme. Derfor skrev han *Dansen* og en rekke andre enakter på samme tema. Beckett skrev *Krapp's siste spole* i 1959, en periode de fleste av oss tenker på som «den kalde krigen». Dette var før den vestlige verden eksploderte i velferden, dengang man fremdeles kunne reise som turist i Europa for å se krigsruinene. Mennesket var opptatt av seg selv, «individet» ble et viktig ord. Å gå inn i enkeltmennesket og belyse dets indre var viktig for å forstå helheten. Derfor (?) skrev Beckett *Krapp* og fortsatte i sine senere stykker den samme granskningen med i den saftige, folkelige, irske humoren som det beste hjelpemiddel.

Men — med tyve års mellomrom skrev begge dramatikerne det vi kan kalle for klovnekomedier. Var det nødvendig? Kan man ikke bare lage vanlig «teater»?

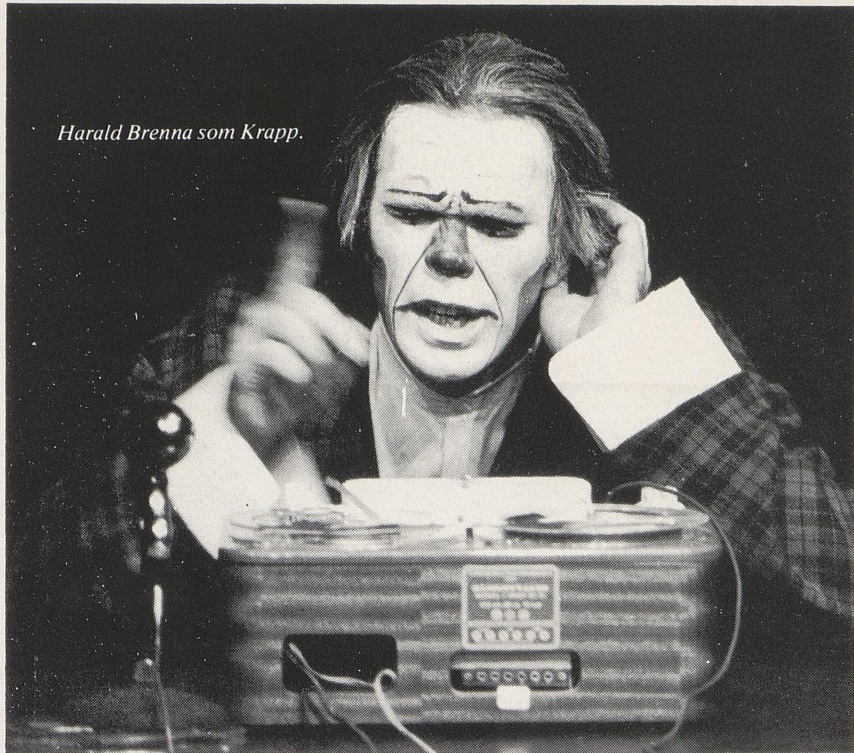
Klovnen er morsom og underholdende. Dette er viktig for både Beckett og Brecht. Teater skal være underholdende.

Klovnen er kanskje blitt en litt utvannet figur for oss, men opp gjennom historien har han vært en av de viktigste figurene i den folkelige kulturen, i massenes kultur. Klovnen er udødelig fordi man ikke blir kjent med (og trøtt av) mennesket bak masken, men tvertimot kan konsentrere seg om det som blir framvist, tema i klovneakten. Klovnen betrakter altså det han framviser, han har et synspunkt på det, og dette synspunktet vil han at publikum skal forstå at han har.

Da vi hadde funnet ut dette, begynte jobbinga.

Ola Moum

Harald Brenna som Krapp.



Bengt Holmquist, som er fast ansatt som kritiker i «Dagens Nyheter», skrev i fjor i anledning Becketts 70-årsdag en artikkel i sin avis under tittelen «En mann uten medlemskap». Artikkelen bygde på et møte Holmquist hadde med Beckett i Paris. I forståelse med forfatteren har vi tatt et utdrag av denne artikkelen som sto i «Dagens Nyheter» 4. april 1976.

En mann uten medlemskap

Allerede for ti år siden mente kjennere at hvis sekundærlitteraturen fortsatte å vokse i den samme grad som til da, så ville Samuel Beckett i år 2000 være nummer fire i rekken av verdenshistoriens mest omtalte figurer. Bare Jesus, Napoleon og Wagner kunne ventes å beholde et forsprang. Regnestykket virket en smule eventyrlig og var kanskje heller ikke helt seriøst ment. Men alvorpreget er blitt mer utpreget som tiden har gått og Beckett-filologien stadig har vokst. I den senere tid har den virket helt lavin-artet. Det kan godt tenkes at den savner sitt sidestykke, i hvertfall hvis man holder seg til personer som er i live og i full virksomhet.

Det virker som Beckett selv mer morer seg over situasjonen enn han tar den alvorlig. Han fnyser litt ved omtalen av en sørafrikansk forsker som for kort tid siden forsøkte å delegere analysen av «Uten» — en prosatekst fra 1969 — til en datamaskin ved navn Univac 1106, — som om dikt kan fungere uten en levende mottaker. Men han klager ikke.

I lengden har denne holdningen medført store fordeler. de fleste tenkbare teorier og fortolkningsmodeller, for ikke å snakke om alle utenkbare, har rullet å bli grundig utprøvd. En konsekvens av det er at Beckett nå til dags bare med stort besvær kan brukes til estetiske og litteraturpolitiske spesial-



Per Frisch som Den Fremmede

formål. Det har også blitt avskrekkende arbeidssomt å spille ut andre diktere mot ham. Hvem påtar seg i dag — f.eks. slik man forsøkte å gjøre på 1960-tallet — å dunke Beckett i hodet med Brecht? Nå da den marxistiske forskningen er kommet fram til at «Godot» er en genial avsløring av menneskers allienasjon i det varefetisjistiske samfunnet! På det viset har den akademiske okkupasjonen av Beckett ført til en frihet, en suverenitet som kan komme det fortsatt skapende til gode. Meget riktig gir derfor Beckett i dag (uansett mer utilgjengelige, mer avgjørende grunner) et inntrykk av uanstrengt vitalitet og balanserende kraft.

.....

Jeg trekker frem Mathias Henriksens voldsomt klovnlaktige versjon av «Krapps siste spole» på Dramatens Målarial for et par år siden. Dette interesserer Beckett, skjønt han er skeptisk til alle tolkninger som vender seg mot music-hallen. Da han selv satte opp stykket i Berlin i 1969 var han påpasselig med å tone ned farseinnslagene. Han ville ha en ren og strengt rytmisert forestilling. Berlin-utgaven av Krapp fins dokumentert (av Suhrkamp Verlag) i en regibok fra 1970 og i en trespråklig tekstutgave fra 1974. I den siste angis på tittelbladet at såvel den engelske originalen som Becketts franske og Elmar Tophovens tyske oversettelse er «gjennomgått og bearbeidet». Jeg har ikke sammenliknet nærmere med andre trykk, men kommer til å tenke på dette faktum og minnes også at «Sluttspill» nå foreligger i en liknende redigering. Hvilken tekst skal man egentlig holde seg til? Eller har Beckett begynt å beregne teksten etter teatrenes variabler, og i så fall innen hvilke grenser? Her blir Beckett ivrig. Spørsmålene er han tydeligvis innstilt på å avvise. Revisjonen har i begge tilfellene



Klaus Herm som Tilhøreren i «Den gang» i Becketts egen oppsetning ved «Die Werkstatt des Schillers-theaters» vinteren 1976.

for det meste dreid seg om sceneanvisningene; forøvrig kan filologene gjerne ha noe håndfast å sysle med. Men han vil ha sagt at det viktige er ikke litteraturen, ordene på den trykte siden, men det liv som vokser fram i selve skuespillet.

Slik kan Beckett gjøre, sier jeg til Beckett, liksom han kan tenke seg friheter som er utenkelige for andre oversettere når han tolker seg selv. Så mye viktigere at han virkelig gjør det da, sier Beckett.

Han har deltatt i praktisk teaterarbeid helt siden Roger Blin for første gang satte opp «Godot» i 1953. Han har lært mer og mer. Til slutt kjente han seg moden — og mer eller mindre tvunget — til å bli sin egen regissør. Det har han vært temmelig mange ganger siden han debuterte med å sette opp «Kommer og går», (Come and go) i Paris i 1966. Hans franske «Krapp» var forøvrig på gjestespill i London i begynnelsen av året. Der får man i løpet av våren presentert også hans tyske «Godot» fra 1975 — Becketts siste, og dessverre vel siste arbeid for Schillerteatrets «verksted» i Berlin. Det får i London selskap av to helt nyskrevne stykker. Om de to sier han ingenting, bortsett fra på direkte spørsmål, at etter hans nåværende oppfatning er de ganske stort lagt opp, — i begge tilfeller er spilletiden 15 minutter (for nå å sammenlikne med «Breath» fra 1966 som tar 30—35 sekunder). Men de får ikke trekkes ut over kvarters-grensen, det er viktig. Om en forestilling der «Ikke jeg» (Not I) — et stykke av samme format — ble tverret ut til 40 minutter, sier han kort og godt at den må ha vært uutholdelig. Beckett kommer ikke til å være regissør for de nye stykkene, i høyden kan han kalles regiassistent i denne omgangen. Men han ser forundret ut når jeg spør ham om han betrakter sine egne iscenesettelser som alternative forslag, — seg selv som en regissør blant mange andre. Han vil nok gjerne at hans egne asketiske versjoner skal oppfattes som normerende, som forbilder. Det synes som han på det punktet ikke resonnerer stort annerledes enn Bert Brecht.

Bengt Holmquist



*Krapp (Harald Brenna) og
Den Fremmede (Per Frisch).*



*Klovne-maske tegnet av Ida
M. Frederiksen, forestilling-
ens scenograf, for Harald
Brenna som Krapp.*

KRAPPS SISTE SPOLE

Skrevet av Samuel Beckett i 1959

Oversatt av Pål Løkkeberg

Personer:

Krapp : Harald Brenna

Den Fremmede (anno 1977) : Per Frisch

DANSEN

(Nordisk premiere)

Skrevet av Bertolt Brecht i 1939

Oversatt av Klaus Hagerup

Personer:

Dansen : Per Frisch

Den Fremmede : Harald Brenna

Regi og bearbeidelse: Ola Moum

Scenografi og masker: Ida M. Frederiksen

Musikk : Tor Halmrast

Scenemester : Audun Solbu

Lys : Trygve Olsen

Inspisient og rekvisitør : Pelle Arntzen

Lydopptak : Jan E. Indergaard

Sufflør : Anne Steen

Parykker : Jenny Krogstad

EN PAUSE

Premiere: 21. februar

Teaterforlag: Nordiska Teaterförlaget/Edition Wilhelm Hansen

Programomslaget tegnet av Ida M. Frederiksen

Programredaksjon: Ola Moum/Johan O. Jensen

Fotos fra prøvene: Roar Øhlander

Ansvarlig utgiver: Kjell Stormoen

Kostymer og dekorasjoner er laget i teatrets egne verksteder.

Fotografering og lydbåndopptak under forestillingen er ikke tillatt.



Scene fra «Dansen». Per Frisch i tittelrollen, Harald Brenna som Den Fremmede.

Klovnens latter — de undertryktes latter

Latteren er en av menneskenes grunnleggende uttrykksmidler.

Latteren er aktiv, og den representerer en avstand. Når vi ler, tar vi avstand. I latteren kan vi hente mot, handlekraft og vilje. Latteren kan være et middel til å løsrive seg fra en konflikt og til å overvinne et nederlag. Latteren kan derfor både være et forsvar og et våpen. I latteren og ved hjelp av latteren kan man forsvare seg selv og angripe motstandere.

Latteren er også en av kunstens viktigste virkemidler, og latterens hovedpersoner, som klovnen, har en lang og så godt som ubrutt historie i kunsten. Klovnen dukket nemlig ikke opp med sirkuset, slik vi gjerne tror. Klovnenes historie er flere tusen år gammel.

Klovnen er like gammel som, om ikke eldre enn, skuespilleren — og mens teatrets historie har hatt sine lange mørke perioder, har klovnen overlevet alle kriser. Mens teatret lukket seg inn hos konger og fyrster, henvendte klovnen seg til de store folkemassene i vertshusene og på torvene. Til alle tider har klovnenes kunst vært knyttet til folket, til de mange. Teatret til de få.

I teatret har latteren som regel vært rettet ovenfra og ned. Den har vært et forsvar for de besittende mot de eiendomsløse. Latteren har vært brukt som et våpen



RICHARD TARLETON
one of the first Actors in
SHAKESPEARS PLAYS.

Klovnen fant sin plass i det folkelige teater meget tidlig. Her ser vi et tresnitt fra det 16. århundre av klovnen og skuespilleren Richard Tarleton.

mot de undertrykte. Når vi ler i Holbergs komedier, ler vi med baronen og lar latteren overøse den stakkars Jeppe.

Klovnens, derimot, er de undertryktes figur. Klovnens retter tilskuernes latter nedenfra og opp. Derfor har han vært bannlyst i overklassens teater.

I latteren over de figurene klovnens fremstiller, har de undertrykte hatt et middel til å avklare sin egen situasjon og verdigrunnlag og til å finne sin identitet. Klovnens sier noe om virkeligheten gjennom de figurene han fremstiller. Det latterlige hos klovnens er at han fremstiller figurer som er ute av takt med omgivelsene og tiden. I sitt ytre er de iført fillete og lappede snippkjoler eller dresser, store og utgatte sko, og ansiktet er stivnet i en maske.

Klovnens grunnlag er motsigelsen mellom det figurene tror er tilfellet — og det som virkelig er. Når denne motsigelsen blir påfallende, blir den latterlig. Og den som ikke ser motsigelsen eller forsøker å skjule den for seg selv, er latterlig.

Klovnens kan utlevere sine figurer til publikums latter — eller han kan henvende seg til publikum og påkalle

Scene fra «Dansen»



deres aktivitet overfor de figurene og holdningene som presenteres for dem.

Beckett vil reservere seg mot at hans personer er klovner. Men hans personer, som Krapp, trekker seg tilbake fra virkeligheten. Krapp er ikke villig til å ta opp sitt grunnlag til revisjon. Fordi han rømmer inn i sin isolasjon, blir han representant for en uholdbar livsholdning. Men han har hatt muligheter til å vinne innsikt. Han har kunnet frigjøre seg fra den individualistiske bindingen. Men han viker unna. Ved å innføre klovnen på scenen, tar man også stilling til Krapp. Man latterliggjør ham og utleverer ham. Oppmerksomheten blir derved rettet mot hans situasjon. Fordi Krapp ikke tar standpunkt til denne situasjonen, blir han latterlig og vi tar avstand fra ham.

Brecht bruker derimot latteren bevisst. Han utnytter med hensikt og vilje klovnenes virkemidler. Vi skal ta avstand, vi skal le. Dansen lever i en historisk periode, imperialismen, som er preget av indre motsetninger. Disse forsøker han imidlertid å skjule, eller han nekter å innse dem. Han kunne ha fått innsikt, men viker unna. Fordi han nekter å se motsigelsen, blir han latterlig, og han kan utleveres gjennom klovnen.

Jon Nygaard

Harald Brenna som Den Fremmede og Per Frisch som Dansen.





Peter Lorre i Brechts egen produksjon av «Mann ist Mann» ved Berlin Staatstheater, 1931.

Er den kritiske holdningen en ukunstnerisk holdning?

1.

Det er klart at en hver teknikk som forutsetter den fullkomne innlevelse, kan lamslå tilskuerens kritiske evne. Kritikken oppstår bare om innlevelsen ikke finner sted eller opphører. Og som mål har den utelukkende denne forstyrrelsen. Under slike omstendigheter er det ikke til å forbauses over at den yrkesmessige avisreportasjen om teaterforestillinger, som fremdeles kaller seg for kritikk, mer og mer har sunket ned til å bli en samling kulinariske naturlyder, smattinger og oppstøt uttrykt i form for ord. Men for oss dreier det seg ikke om de yrkesmessige smaks-eksperters holdninger når vi snakker om kritikk. For oss gjelder det tilskuerens stillingtagen, — nærmere bestemt hans frigjørelse fra den «totale» kunstopplevelsen. Dermed skal man ikke uten videre tilby en erstatning for kunstopplevelsen. — Bare denne opplevelsens totalitet, fattig og tom på motargumenter, skal angripes. Skuespillerkunsten behøver ikke helt å unnvære innlevelsen. Men den må — og det kan den også uten å miste sin kunstneriske karakter — fremdeles gjøre det mulig for tilskueren å ha en kritisk holdning. Denne holdningen har ikke noe kunstfiendtlig over seg, slik man ofte tror. Den er full av både nytelse og følelse. Den er selv en opplevelse, og den er fremfor alt en produktiv holdning. Det er noe av det viktigste i det episke teaters teorier, at den kritiske holdningen kan være en kunstnerisk holdning. Tilskuernes kritikk er en dobbel kritikk. Den rammer skuespillerens fremstilling (har han rett med den?) og den verden som han fremstiller (skal den fortsette å være slik?) Og det gjelder å skape en teknikk for fremstillingen som — i motsetning til en hver teknikk som forutsetter den fullkomne innlevelse — sikrer tilskueren en slik kritisk holdning.

2.

Uten tvil forvandler avstandseffekten tilskuerens holdning fra å være en preget av bifall til å bli preget av kritikk. Av gammel vane setter man likhetstegn mellom kritisk og negativ holdning. For mange utgjør den kritiske holdningen forskjellen mellom vitenskapelig og kunstnerisk holdning. Man kan i forbindelse med kunstnyttelse tenke seg motsigelse og distansering. Naturligvis fins det også i den vanlige kunstnyttelsen et høyere nivå der man nyter på en kritisk måte, men kritikken gjelder her bare det artistiske. Derimot blir det noe helt annet når ikke den kunstneriske fremstillingen av verden, men selve verden skal betraktes kritisk under motstand og med avstand.

For å kunne innføre denne kritiske holdningen i kunsten må man uten tvil legge det foreliggende negative momentet i dets positive ytringer: denne kritikk av verden er en aktiv, handlende positiv kritikk. Å kritisere et elveløp betyr å forberede, å korrigere det. Kritikk av samfunnet er revolusjon. Det er avsluttende, utøvende kritikk. En kritisk holdning av dette slag er en del av produktiviteten, og som sådan fylt av en dyp nytelse. Og når vi i vanlig språkbruk kaller operasjoner som forbedrer livet for menneskene for kunst, hvorfor skulle da kunsten på sin side distansere seg fra slike kunstarter?

For å kunne starte vår undersøkelse har vi avstått fra å snakke om kunst i forbindelse med våre nye anstrengelser, — dette for at vi ikke skulle hindres av de gamle forestillinger som er knyttet til «kunsten». Vi har forsøkt å mane vekk forestillinger som bare den historiske, tilfeldige, momentane kunstutøvelse så sterkt knytter til begrepet kunst. Fra nå av innfører vi begrepet kunst ettersom vi behøver dette begrepet for å utøve det vi vil utøve. Vi klarer ikke å fremstille menneskenes liv sammen uten ved hjelp av kunst. Vi har behov for disse frie, skapende, fantasifulle ferdigheter, denne fortsettelse, denne letthet, denne evne til å uttrykke det vesentlige.

Bertolt Brecht

Per Frisch i «Dansen».



Neste forestilling på Teaterloftet:

«Morn'a Gary»

Neste forestilling (og siste forestilling denne sesongen) på Teaterloftet blir Allan Edwalls «Morn'a Gary» som forfatteren selv setter opp mens hans gjester i rollen som Stivhatten i «Kranes konditori». Men først skal forestillingen på turné i samarbeid med Riksteatret. Det blir premiere på Røros 22. april. Reiseruten er lagt til Trøndelag og Nordland, og turnéen avsluttes på Hemnesberget 8. mai. Først etter det blir «Gary» å finne på Loftet.

«Morn'a Gary» (tidligere spilt på Nationaltheatret under tittelen «Leve Gary») og på flere teatre i Sverige og Finland, er Allan Edwalls framstilling av og smule oppgjør med en type mennesker som man finner innenfor og som et produkt av det skandinaviske velferdssamfunnet. Handlingen er lagt til typisk arbeidsmiljø. Hovedpersonen er Gary som har fått fornavn etter helten i en «sangfilm» som hans mor så den gang hun var gravid. Gary er «en av-ideologisert produsent og konsument», for å bruke forfatterens egne ord. Likegyldig overfor sine medmennesker, en mann som gjør sin jobb uten å spørre etter arbeidets mening. Han er forlovet med Solfrid, som har en datter fra første ekteskap. Mot Gary står søsteren Inger som har funnet noe å slåss og arbeide for her i livet. Som Gary møter vi Arne Reitan. Ragnhild Sølvberg spiller Solfrid og Kine Bendixen søsteren Inger. Harald Brenna fremstiller vaktmesteren i huset, og Gary's mor og far spilles av Synnøve Strigen og Sverre Gran.

Bjørn Bjørnsson er ansvarlig for scenografien.

