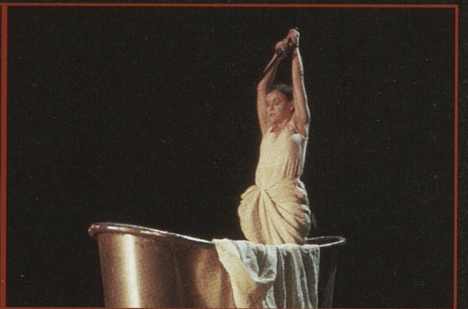


Aiskylos

# ORRESTIEN







# Middelhavsekspresjonisme

*Ser vi på karrieren din, Silviu Purcarete, finn vi mange klassikarar, særleg antikke – Aiskylos, Euripides, Seneca. Kva er grunnen til at du er så oppteken av desse?*

- Eg har aldri prioritert klassiske tekster på kostnad av samtidsforfattarar. På eit visst tidspunkt konstaterte eg heilt enkelt at eg vart meir rørt eller gripen av eldre tekster enn av *ferske* og enno varme tekster. Eg talar her om dramatisk litteratur. Eg spurde meg sjølv, utan verkeleg å finne noko svar, kvar eg hadde dette handikuppet frå. Eg trur eg treng det filteret som tid og avstand set mellom teksta og meg, mellom teksta og den tida eg lever i i dag. Når det gjeld dramatiske, politiske og sosiale hendingar, daglegdagse plager, forandringane i det moderne medvitet, vil eg i teatersamanheng heller sjå dei gjennom ein kikkert som skaper avstand. Mennesket har eigentleg alltid fortalt dei same historiene, frå dei eldste tidene til våre dagar. Det Aiskylos fortel, er historier av i dag, evige historier. Eg veit at dette ikkje er særleg originalt, men korleis kan ein unngå klisjeane når ein ein talar om dette emnet?

*Kor viktig er teksta for deg?*

- Teaterframsyninga må tuftast på eit eige språk, heilt sjølvstendig, ukueleg, ein syntese av spesifikke teikn; i syn, lyd og tekst. Talen, teksta, er berre eitt av elementa, kanskje det viktigaste, kven veit, men åleine kan den ikkje legitimere arbeidet på scenen. Dei hendingane vi er vitne til på scenen, er ikkje dei som blir fortalde av orda, men dei vi ser bak orda, i tilhøvet, i konflikten mellom ordet, biletet, lyden, hendinga, i brota som kjem fram mellom desse elementa. Eg synest dei antikke tekstene eignar seg betre til teaterspråket, nettopp av di orda kjem frå ei anna tid, av di dei er filtrerte, blir reflekterte i kulturspegelen, og dette gir dei meir vekt og reinleik. Eg vil gå så langt som til å seie at dess større avstanden er, dess sterkare er den modernitetsbodskapen som framsyninga kan formidle.

*Du har vore tilbakehaldande når det gjeld teaterforfattarane i samtida. Er grunnen til dette dei tema som samtidsforfattarane tek opp, eller er det sjølve måten som dei skriv på?*

- Dette handikuppet – eg tek opp att det – kjem av at eg manglar avstand til

desse forfattarane. Eg treng den vernande avstanden som eg har til, lat oss seie, ei tekst av Aiskylos, den avstanden som finst i tida, i historia, i kulturen. Samtidsteksta er for omnsvarm for min smak, den kan flamme bort i ein fei, og oska frå bålet gjer meg uvel. Kva meiner ein med *klassisk*? Kva meiner ein med samtidsforfattar? Alt heng nøye saman. Eg skulle til dømes gjerne ha sett opp Pirandello, men det har eg aldri gjort. Det kan hende at Pirandello i dag kan gi meg den slags avstand som eg treng. Han er sjølvsgatt ikkje ein samtidsforfattar. Han er nesten ein klassikar alt. Men akkurat når blir ein ein klassikar? Eg veit ikkje.

*Og dei store mytane?*

- Dei store mytane er dei som fortener å gjelde i samtida, som har ei mening for verda i samtida (ein klisjé igjen!). Alle blir tiltrekte av desse mytane, om dei finst i ei klassisk tekst eller i ei samtidstekst. Menneskeslekta har eit visst repertoar som ikkje har endra seg sidan verda var skapt. Teatret har ein særskild smak for mytane, same om det er i ei klassisk tekst eller i ei samtidstekst.

*Antoine Vitez skreiv i 1984 ein leiar i bladet til Théâtre National de Chaillot (medan han var teatersjef der), med tittelen Å vere glad i skodespelarane våre.*

- Å vere glad i skodespelarane, å vere glad i skodespelarane sine, det er eit krav, det finst ikkje noko alternativ. Du kan ikkje skape teater utan å vere glad i skodespelarane, utan å meine at teater blir skapt av skodespelarane. Når ein skodespelar stiller sitt liv, sin energi, si kunst til teneste for eit verk og gir ei meining til det, det er det eg likar. Den første kontakten med skodespelaren er svært interessant. Kjemien kan av og til vere litt dårleg, det hender ein ikkje er einig, men som oftast er det fryktelege spennande, å bli kjend med ein skodespelar for første gong. Denne spenninga endrar seg etter kvart, utviklar seg, veks, blir rikare. Det gode resultatet oppnår ein likevel saman med skodespelarar som er med på notane. Somme gonger, når skodespelarane som eg arbeider med, byrjar å forstå kva det er eg ønskjer av dei, puffar eg dei fram til kanten av stupet. Eg prøver å få dei ut av fatning ved å setje dei i absurde situasjonar der det ikkje er så lett for dei å stø seg på teksta. Dei prøver da å uttrykke noko anna, bortanfor orda. Eg kan vere meir eller mindre effektiv og heldig på den måten.

*Er du tilhengjar av ein viss metode i opplæringa av skodespelarane?*

- Eg er ikkje tilhengjar av nokon viss metode. Opplæringa er noko som interesserer meg, jamvel om eg ikkje trur at eg er spesielt eigna som pedagog, i den tradisjonelle meininga av ordet. Eg har jobba mykje med ungdomar utan opplæring i kunsta og har hatt glede av å sjå at dei har teke til seg bruken av teaterverktøyet og etter kvar bli til kunstnarar. Men å undervise, gi timar som ein lærar gjer, det trur eg ikkje eg er i stand til. Eg driv opplæring på same måten som Monsieur Jourdain skapte prosa, utan å vite det, medan eg utfører mitt arbeid, i praksis, i øvingane, utan nokon metode eller ein viss pedagogisk teknikk.

*Får du inspirasjon av den stanslavskiske tradisjonen som ofte er på mote i Sentral-Europa?*

- Eg meiner at den stanslavskiske tradisjonen framleis er den mest produktive, den som bør gi dei beste resultatane, dersom den blir skikkeleg gjennomført. Eg trur dessverre at det er mykje overflatisk snakk om denne stanslavskiske metoden – bortsett da frå hos russarane som eig denne tradisjonen og som dessutan har tid til å gå heile vegen, og kanskje også av og til hos amerikanarane, som har

plukka ut nokre bitar. Eitt av vilkåra for at metoden skal vere effektiv, er at den tek tid. Nokre månader med intensiv stanslavskisk opplæring, det går ikkje. Hos russarane er det eit femårsarbeid, ti til tolv timar kvar dag i skolane deira. Elles går det ikkje. Det er på ein måte litt som i orientalske skolar der det er tida som tel. Som tida går, blir det openberra for eleven kva det er han lærer, løyndomen blir avslørt.

*Noko av det karakteristiske ved din Académie Théâtrale de l'Union er at det blir sett i gang ein eksperimentalprosess tilpassa skodespelarutdanninga, der skoloringa skiftar mellom teori og praksis. Med fem års røynsle frå denne metoden, korleis ser du på denne vekselverknaden mellom rein opplæring og integrering i sjølv skapingsprosessen?*

- Dette akademiet som vi har starta ved byen Limoges, det ønskte eg nettopp fordi det gjorde det mogleg for meg å blande opplæring og arbeid på scenen. Det gav meg høve til å arbeide med unge skodespelarar og samtidig gi dei eit opplæringstilbod. Sidan vi ikkje hadde råd til å setje i gang ein teaterhøgskole, vart det første målet mitt å setje saman ei gruppe skodespelarar og å gi dei opplæring som eit lite ensemble. Vi tilbyr eit kursprogram,





praksisperiodar med eit tilsvarande eklektisk innhald som kan sprike i alle retningar. Vi gir dei ein tråd, så er det opp til dei å byrje å veve. Vi lèt dei få smake på ei mengd ulike og tilsynelatande motstridande ting, vi smittar dei med dei gode teatermikrobane. Vi gjer det samtidig mogleg for dei å vere direkte i kontakt med scenen, og det er vesentleg. Teateropplæring skild frå scenen er ei ny oppfinning. Tradisjonelt har teateropplæring alltid vore bunden til praksis. Det er det eg har vilja gjennomføre.

*Har du lyst på eit fast ensemble?*

- ...og samtidig på ein måte danne fast ensemble, ein familie som kunne dele ei felles skodespelarrøynsle litt lenger enn vanleg. Eg insisterte på at det ikkje skulle heite *skole*, men *akademi* i den etymologiske, klassiske tydinga av ordet: ein hage der ein spaserer. Gi unge skodespelartalar eit lite puff framover, litt *fødselshjelp*, om mogleg setje dei i første rekkja og deretter sleppe dei ut i naturen. Etterpå er det opp til dei sjølve å gå vidare med opplæringa si. For hos kunstnarane er opplæringa noko som stadig må gå vidare, ikkje sant?

*I mange av framsyningane dine spelar koret stadig ei viktig rolle. I dei antikke tragediane, sjølv sagt, men ikkje berre der. Kva funksjon har koret i teatret ditt?*

- No må eg finne ei forklaring, ein god grunn for noko eg gjer reint instinktivt! Eg veit ikkje kvar det kjem frå. Frå eit slags behov eg har til å få scenen til å pulsere med levande menneskekjøt, med menneskesjel. Frå eit behov til å veksle mellom eit tomrom og eit fullpakka rom. Frå ein plastisk og samtidig musikalsk impuls. I musikken må strengene spele opp etter ein solo, heile orkesteret må trå til. Og her talar eg ikkje om koret i den antikke tragedien, der eit visst tal personar i koret etter mi meining er ein uomgjengeleg del.

*Utover sjølve koret er det gjerne i heile teatret ditt generelt tett med folk.*

- Eg føler ofte til dømes eit behov for å mangfaldiggjere nokre av rollene som kroppar, som former. Eg multipliserer rolla, gir henne fleire andlet. Eg har verkeleg stor glede av å arbeide med ei gruppe som blir organisert frå ein plastisk synsstad, men òg med lyden i ein ny teaterheilskap, full av forsterka energi. Og – eg må gjenta det – det er nødvendig at fløyta skal veksle med orkesteret i eit symfonisk byggverk.

*Ei viss mengd er alltid viktig for deg.*

- Eg har sett iscenesetjingar av antikke tekster der *ein* einsleg skodespelar stod for koret. Reint dramaturgisk kan det sjå ut til å henge saman idet du

plukkar ut essensen av funksjonen til koret i høve til protagonisten. I alle høve talar koret samrøystes, uttrykkjer *ein* tanke, og ein einaste skodespelar er nok til å uttrykke det. Men gjer ein det på den måten, mistar ein nettopp det at denne eine røysta kjem ut av ei stor mengd med munnar, jamvel om koret talar samrøystes. Ja, mengda er svært viktig. Var føresetnaden femten koristar, må ein bruke femten koristar, fordi det er ei meining i det. Koret er eit manghovda monster, og i dette bur venleiken og redsla i det. I musikkverda ville ei slik forminsking vere utenkjeleg. Lat oss tenkje på ein opera av Verdi, der koret var berre ein einaste songar for kvar røyst: ein einaste tenor, ein einaste baryton, ein einaste sopran. Notehefta ville vere dei same, dei same notane ville bli sungne, men musikken ville bli øydelagd. Det er derfor eg meiner at talet på koristar er grunnleggjande, fordi scenen skal ha like mange kroppar som idear.

*Du forventar at skodespelaren stiller all sin energi og kunst til rådvelde i oppbygginga av stykket. Kva er rolla til regissøren i dette?*

- Ei teaterframsyning kan samanliknast med eit musikkverk. Regissøren må skape musikk av ulike element: bilete, volum, lydar. Eg kan absolutt ikkje sjå bort frå noko, alt skal vere med på heilt



fastsette plassar. Rørslene til skodespelarane eller tinga må vere plastisk samstemte, dei må gi rommet meining. Det er ikkje det same om ein skodespelar forflyttar seg til lengst bak på scenen eller heilt i front, om han/ho kjem frå høgre eller venstre. Jamvel om scenen oftast ser ut til å vere symmetrisk, er det heilt vesentleg om handlinga utspelar seg frå venstre til høgre eller frå høgre til venstre. Kjenner eg det slik at nokon skal kome frå venstre, kan eg absolutt ikkje la vedkomande kome frå høgre, og grunnen til dette er mystisk – eller kanskje eigentleg ikkje? Tenk på kvar helvete og paradiset vart plassert i skodespela i mellomalderen; det er alltid ei indre og til og med biologisk meining med venstre og høgre. Dette er ting som verkar, som er svært viktige, men som eg ikkje kan forklare.

*I byggverket ditt, kva plass gir du til scenografien, til kulissene, til lyset?*

- Eg har vanskeleg for å oppfatte *kulissene* som ei meir eller mindre nøytral ramme som handlinga spelar seg ut innanfor. Oppfatninga av det sceniske rom har utvikla seg i den europeiske tradisjonen, frå dei italienske kulissene (ei gate måla på eit lerret som scenebakgrunn i *commedia dell'arte*) eller frå den livlause ramma i det klassiske teatret, som gav ein abstrakt indikasjon om

kvar handlinga gjekk føre seg, gjennom dei romantiske kulissene, som skulle samsvare med liden-skapane til helten og spegle av uroa til sjela, vidare gjennom dei naturalistiske kulissene, skildrande, men livlause dei òg, til eit aktivt scenisk rom, homogent i estetisk perspektiv. Eg prøver å behandle scenen som ein absolutt homogen stad, ein stad der det ikkje finst nokon naturskilnad mellom skodespelar, handling og ting. Kwart menneske på scenen, kvar ting, kvart lys, kvar lyd er løfta opp og gjort om til ein sams substans; ein poetisk substans. Det finst korkje hierarki eller diskontinuitet. Veggen måla på ei papplate har same røyndomsstatus som rollefiguren. Det er eit absolutt krav at *kulissene* skal spele, på same vis som skodespelarane. Med det meiner eg ikkje at scenografien nødvendigvis skal røre på seg. Visst er det rørsler i mine egne teaterfram-syningar, men det er mogleg å førestelle seg ein statisk scenografi, som ikkje rører seg fysisk, som likevel er aktiv og spelar gjennom lyset og i det vedvarande tilhøvet til handlinga, til skodespelarane. Ein scenografi som er like uttrykksfull som rollefigurane og teksta. Det stemmer nok at eg alltid umedvite kjenner ein personleg trong til å få tinga til å røre på seg. Eg har vondt for å arbeide i stillbilete, i akter, i scenar. Eg har behov for at det skal flyte på scenen, eit ufråvikeleg krav på

meg til å binde tinga saman, til å få til ein mjuk overgang frå ei hending til ei anna. Det er derfor tinga rører seg; derifrå til å gi dei sjel er berre eit lite steg. Tinga kan ha sjel. Nei, dei *må* det.

*Og lyset er med i denne rørsla?*

- Som alt anna. Lyset er eit viktig scenografisk element fordi det gir relieff og atmosfære, det gir flyt til rørslene. Lyset skal vere eit aktivt element. Lyset sin funksjon er ikkje berre å kaste lys på. Det er ein rollefigur med ei røyst som kan høyrast, på same måten som scenografien og alt anna. Teater-scenen er eit animistisk tempel, eit lite panteon der det bur ei stor mengd med små gudar som gir seg til kjenne på ulike måtar, med lys, med rørsle, med lyd. Det er eit univers der mennesket ikkje er åleine, men er omgitt av alle desse mystiske skapningane som er til stades. Shakespeare sa det til oss gjennom røysta til Prospero.

*Musikken?*

- Det er på same måten med musikken. Musikken er som røysta til ein rollefigur som ikkje er nemnd i rollelista, men som trer tydeleg fram. Meir for å skape ein atmosfære og for å illustrere eit eller anna. Eg likar å bruke musikk som et forstyrrende element, eit strids-element, for å skape eit sidesprang,

ein avstand mellom det som skjer og det som det kan tyde.

*Hender det at du tingar eit verk hos ein komponist?*

- Det hender at eg samarbeider med komponistar, særleg med Vasile Sirli. Da er det eigentleg tale om bestillingsverk. Vasile jobbar mykje på scenen. Musikken hans er skapt med tanke på det som er mogleg for skodespelarane. Han er i stand til å kome med raste løysingar medan vi arbeider og er opptekne av at musikken skal vere verksam på scenen. Før tok eg meg av all lydarkitektur sjølv til framsyningane og brukte av den

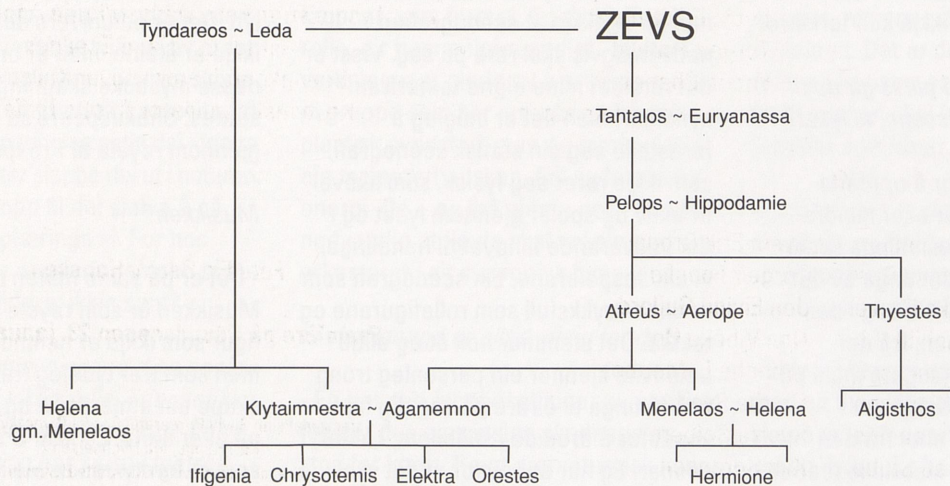
musikken som alt fanst. Eg brukte brotstykke frå Wagners *Tristan og Isolde* til *Orestien*. Til *Tre søstrer* brotstykke av Mahler. Eg har til og med komponert eller rettare sagt; med egne verkty skapt lydculisser til *Titus Andronicus*. Det var som tidlegare nemnt samanvovne stønn og klagande kviskring.

*Estetikken din har ein svært spesiell plass i det franske og i det vestlege teaterlandskap. Ein har tala om middelhavsekspresjonisme, om flamboyant ekspresjonisme.*

- Det er vakkert sagt, og eg går gjerne med på det. Men eg er ikkje sikker på

at det er akkurat dét det er. Det er i grunnen resultatet av alt vi har tala om, av at eg har brukt rørslene til kulissene, lyset, alt med same interesse. Alle desse elementa blir bland saman i eit uttrykk eg vil skal vere svært sterkt, sterkt krydra, og i så måte middelhavsk, pepra. Ikkje delikate rettar med berre ein knivsodd safran, men med chili, kvitlauk og pepar. Til og med i den siste framsyninga mi. Eit kryddersterkt cuisine.

Jean-Pierre Wurtz  
frå *Silviu Purcarete - images de théâtre*  
*Lansman Editeur, 2002*  
Omsett frå fransk av Bertrand Schmitt  
[Til nynorsk ved Leif Mæhle]



# ORESTIEN

Av Aiskylos

Bearbeidd av Silviu Purcarete

Omsetjing Tove Bakke  
Musikk Vasile Sirlu

Agamemnon/Pylades/Apollon	Paul-Ottar Haga
Klytaimnestra	Gjertrud Jynge
Orestes	Kim Sørensen
Aigistos	Sigve Bøe
Elektra	Line Verndal
Kassandra	Kirsti Stubø
Bodberaren/Atene	Svein Tindberg
Vaktmann/Amma/Prestinna	Jorunn Kjellsby
Dommarar	Svein Erik Brodal
	Torgeir Fonnli
Orestes som barn	Yacob Changezi/ Samuel Korsan Knudsen

Kor

Øyvind Berven	Svein Erik Brodal
Sigve Bøe	Torgeir Fonnli
Ulrikke Greve	Jon Eivind Gullord
Ragnhild Hilt	Unn Vibeke Hol
Trini Lund	Wenche E. Medbøe
Hilde Olausson	Grethe Ryen
Per Schaanning	Sverre Solberg
Kirsti Stubø	Kim Sørensen
Line Verndal	

Regi Silviu Purcarete  
Regiassistent Jan Grønli  
Scenografi Helmut Stürmer  
Kostymedesign Doina Florian  
Lysdesign Helmut Stürmer/Terje Wolmer  
Koreografisk assistanse Svenn Berglund

Inspisient Brita Gaarder  
Maskedesign Thorild Bratten  
Rekvisitør Helge Fykse  
Lyd Igor Zamarajev  
Lysmeistrar Pelle Dengsø/Rune Aspeggen  
Sufflør Gry Hege Espenes  
Scenekoordinator Yngvar Kollstrøm  
Kostymekoordinator Anette Hellenes

Foto Fin Serck-Hanssen

**Première på Hovudscenen 23. januar 2003**

Programredaksjon Silviu Purcarete, Cecilia Ölveczky, Ola E. Bø,  
Kari Hauge, Ida Michaelsen  
Grafisk formgjeving Knut-Jarle Hvitmyhr  
Trykk AS Merkur-Trykk





# Koret

I august 1989, for å berge stumpane av eit øydelagt liv, leigde eg eit halvårs tid eit rom i fjellandsbyen Filoti på øya Naxos i øygruppa Kykladane i Hellas. Ein laurdagskveld i september var eg gått så lei av det evinnelege preiket frå dei evinnelege gamle mennene på dei evinnelege kafenionane i landsbyen at eg pakka niste (brød, ost, oliven, vin) i ein ulltepperull for å kunne tilbringe natta åleine lengst muleg unna det evinnelege ståket rundt meg, eg ville overnatte i kapellet Ho Hayios Ioannis ho Prodromos, som låg godt synleg høgt over landsbyen, forlokkande fredfullt og kvitt på ein skarp nut nokre kilometers gang-avstand unna, på den andre sida av oliven- og appelsinlundane i fjelldalen. Men da eg vakna midt på natta liggande innrulla i ullteppet på steingolvet under dei kvite kvelva inne i det enkle kapellet, det stod ein tørr kvast blomar der oppi tuten på ei tomflaske i ein veggnisje, hadde vinden løya litt, og eg hørde forbløffande nok, forvregd av avstanden, forvregd av dalen, forvregd av trøyttleiken min, såpass at det tok ei stund før eg forstod kva fenomenet var, enno det same koret

av røyster som eg hadde forlate i landsbyen, dei eg hadde gått så drastisk til verks for å sleppe unna: røystene vart borne til meg tvers over dalen, av vindpusta, og eg hørde dei under kvelva som ei einaste kviskrande, vag mumling, der inga einskild røyst, ikkje noko einskild ord, kunne skiljast ut, men dei var på ein måte mykje nærare meg enn det dei før var, meir fortruleg til stades, til stades i mi nattlege einsemd, eg hadde dei på kloss hald, tett innpå livet, dei hadde smoge seg inn i mitt nakne nattlege medvit, som om dei snakka direkte til meg, slik mine næraste døde kan vende seg til meg når eg drøymer. Dette koret av røyster som eg hørde den natta inneber så mykje for meg: eg tenkte da, og det var slett ikkje første gong eg tenkte det, eller siste gong eg skulle tenkje det, at eg slepp aldri unna, her prøver eg på ny å flykte, og det er ingenting å flykte frå, det nyttar ikkje å prøve å sleppe unna. Skulle eg nytte denne for meg djupt følte og intense personlege lærdomen på eit vidare felt enn mitt personlege felt, kunne eg sei: staden, kva stad som helst, sjølv den minste vesle stad, den mest ubetydelege stad, er alltid viktigare enn det du er; og skulle eg nytte lærdomen på heile den gamle greske litteraturen, måtte eg nytte den på tilhøvet mellom dei individuelle lagnadane der og dei jernlovene som styrer dei individuelle

lagnadane, både i det greske dramaet, i dei greske mytane, og i dei store greske forteljingane elles. Det verkar logisk, dramaturgisk rett, at dei tilsynelatande sterkt individuelle lagnadane i det greske dramaet, la Ødipus vere eit døme, finn sitt avindividualiserte motstykke i koret: i koret kjem, kollektivt, all den skepsis, snusfornuft og konserverande livsvisdom til uttrykk som stiller ein individuell lagnad i relieff. Men denne innsikta er berre byrjinga, for det første fordi den individuelle lagnaden, la igjen Ødipus vere dømet, alltid er ein individuell lagnad *så vidt det er*, ja det er meningslaust i det heile å snakke om eit individ utan å nemne det ved individet som er upersonleg betinga: individet sitt opphav, som det slett ikkje er herre over, individets død, som det berre sjeldan er herre over, livsvilkåra elles, som det berre i svært liten grad rår over; for det andre fordi koret, mange kor, slik som koret eg forlét nede i landsbyen den septemberlaurdagen og så hørde att forvregt på avstand den natta eg sov i Ho Hayios Ioannis ho Podromos, er meir interessant enn individet det blir stilt i relieff mot, meir interessant fordi det står for det som varer, medan individet forsvinn, som regel utan å etterlate seg større spor.

Av Svein Jarvoll  
Til nynorsk ved Ola E. Bø

# Orestien

Segnhistoria som Aiskylos nyttar i Orestien, spelar seg ut i ei slekt som gjerne blir kalla Pelopidane, etter kong Pelops, som òg har gjeve namn til halvøya Peloponnes. Han hadde i sin tur to søner, Atreus og Thyestes, som ikkje skydde noko middel i striden om kongsmakta i Mykene. Atreus hadde mellom anna fått bror sin til å ete sine egne born utan at han visste det. Thyestes i sin tur lurte broren til å drepe sin eigen son og lyste ei tung forbanning over Atrevsslekta. Dette var den idylliske bakgrunnen for dei to Atrevssønene Agamemnon og Menelaos, som etter kvart sat som kongar i Mykene og i Sparta og hadde gifta seg med dei to døtrene til Sparta-kongen Tyrandeos; Agamemnon med Klytaimnestra og Menelaos med den vakre Helena. Men Helena slo seg ikkje til ro som dronning i Sparta, ho rømde med den trojanske prinsen Paris, son av kong Priamos. Det var dette som skulle hemnast da grekarflåten la ut mot Troja med kong Agamemnon som hærførar. Men flåten vart liggande utan vind i Aulis, og for å kome seg over Egearhavet til Troja, måtte Agamemnon ofre si eiga dotter Ifigenia til den ville

gudinna Artemis. Dette tilgav dronning Klytaimnestra aldri. Den hemntørste Aigistos, ein son av Thyestes, gjorde stormkur til dronning Klytaimnestra, og ho sa ikkje nei. Desse to styrte no i Mykene medan Agamemnon sloss i Troja.

Da Agamemnon reiste, hadde han avtalt med Klytaimnestra at han straks Troja var erobra, skulle melde frå om dette til Mykene med eldsignal. Dag og natt sat ein tenar på toppen av kongeborga og spana. Da Troja fall, fekk Klytaimnestra straks greie på det, og kunne byrje å planlegge velkomsten til heltekongen.

Agamemnon kom heim utan uhell på det farefulle havet, saman med den synske prinsessa Cassandra, som han hadde tatt i krigsbytte. Den svikefulle dronninga tok imot han med hyklende glede, og han vart ført i triumf til palasset og det rituelle velkomstbadet. Men i badet kasta ho over han eit nett som hindra han å verje seg, og drap han med eit sverd. Same lagnaden fekk Cassandra.

Orestes, son til Agamemnon og Klytaimnestra, kom seg i siste liten unna Argosborga og voks opp hjå kongen i Fokis, saman med son hans Pylades. Men syster til Orestes, Elektra, gjekk som ein slave i sin eigen heim. Da Orestes vart myndig, kravde gresk skikk og guden Apollon at han skulle hemne mordet på faren. Orestes drar til Mykene saman med Pylades og

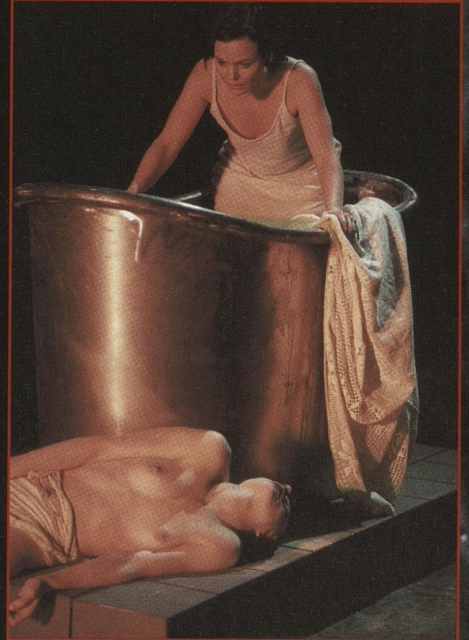
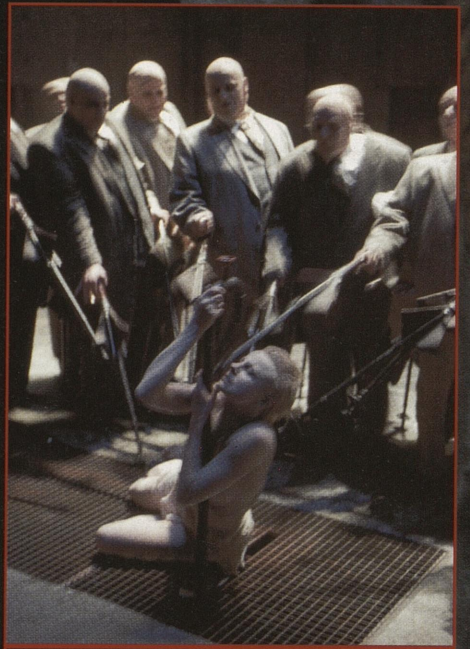
møter der Elektra, som har venta på hemnaren. Saman planlegg dei mordet på mora og elskaren Aigistos, og trass i store kvalar gjennomfører dei drapa. Sjølv om Orestes hadde vore lydig mot pålegget frå Apollon, sat han likevel att med blodskuld for mordet på si eiga mor. Og kven skulle no hemne Klytaimnestra? Nærast var Orestes sjølv. Hemngudinnene, erinnyene, eller furiene som romarane kalla dei, kasta seg no over Orestes og forfølgde han frå stad til stad.

I trilogien sin, *Oresteia (Orestien)*, syner Aiskylos kor ille det gamle rettsprinsippet med blodhemn er, og let i siste delen Orestes stige fram for Areopagosdomstolen i Athen, der sjølvaste Atene legg si røyst i vekt-skåla for han. Til å byrja med vart hemngudinnene forarga over nederlaget sitt og truga med å øydeleggje Attika. Men gudinna Atene lykkast i å blidgjere dei og få dei til å slå seg ned i landet, ikkje lenger som fælslege hemngudinner, men som vernegudinner, eumenider, dei velvillige.

I denne tragedien, som ein reknar med vart spela første gong i år 458 f. Kr. i Dionysosteatret i Athen ved dei årlege festspela, reiser altså Aiskylos eit forsvar for rettssamfunnet mot den vilkårlege blodhemnen. Ein har derfor gjerne sagt at *Orestien* handlar om demokratiets fødsel.







**Agamemnon** – son av Atrevs, kongen av Mykene. Etter drapet på Atrevs drog Agamemnon til Sparta og gifta seg med Klytaimnestra. Han returnerte til Mykene for å overta trona og blei den sterkaste regenten i Hellas. Etter at Paris forførte Helena, kona til broren Menelaos og søster av Klytaimnestra, leia Agamemnon dei greske troppane mot Troja.

**Aigistos** – son av Thyestes som fekk Aigistos med dotter si, Pelopia. Aigistos drap Atrevs og sette Thyestes tilbake på trona. Han forførte Klytaimnestra under den trojanske krigen og drap Agamemnon ved heimkomsten. Blei sjølv drepen av Orestes, son av Agamemnon.

**Apollon** - lyset, musikken og sanningas gud - den mest strålande figuren i den greske mytologien. Mest kjend som orakelgud, orakelet hans i Delfi var berømt langt utover den greske verda. Han er den høge beskyttaren av song og musikk. Han var òg gud for sol, lys, reinsing, poesi og spådomskunst.

**Araknefjell** – fjell i Hellas.

**Argos** – eit område i det austlege Peloponnes. Eit kongerike styrt av Atrevs og seinare av sonen Agamemnon med hovudsete i Mykene. I området låg òg byen Argos som

seinare blei større enn Mykene, og som nest etter Sparta var den politisk viktigaste byen.

**Atene** – gudinne for visdom og kunnskap.

**Atrevs** – far til Agamemnon og Menelaos.

**Atridane** – etterkommarane av Atrevs.

**Elektra** – dotter av Klytaimnestra og Agamemnon. Slave i farens hus under den trojanske krigen da Aigistos saman med Klytaimnestra regjerte i Mykene.

**Erinnyer** – furier, underverdas gudinner for hemn og straff (særleg for brotsverk som barn gjorde mot foreldra sine).

**Eumenider** – vernegudinner. Hos Aiskylos blir erinnyene forandra frå erinnyer (hemngudinner) til eumenider, forsoningsgudinner, *dei velvillige*.

**Gorgonar** – er dei tre skrekkelege søstre i gresk mytologi. I staden for hår hadde dei levande slangar, og nakkane var dekte av skjell. Dei hadde hoggtenner som villsvin, gylne hender og venger av bronse. Ein av gorgonane, Medusa, skal ha vore vakrare enn Atene, men gudinna for visdom skal ha blotta

hende for all venleik og forvandla henne til eit skrekkeleg monster. I motsetnad til søstrene, Stheno og Euryale, var Medusa dødeleg. Ho blei drepen av Perseus med hjelp av Atene og Hermes.

**Helena** – søster til Klytaimnestra, kona til Menelaos, den vakraste kvinna i verda. (*Den skjønne Helena*).

**Hera** – Zevs' kone, vernande gudinne for Argos. Familiens og dei gifte kvinnenes beskyttarinne.

**Hermes** – son av Zevs og Maja, ei av Atlas-døtrene, som ofte blir omtala som Pleiadane. Han har ei underordna stilling i det greske gudehierarkiet, men var likevel ein av de mest populære. I tillegg til å vere sendebodet for gudane, er han gud for handel, talekunst, landevegar, tjuvar og røverar.

**Idafjell** – fjellet i nærleiken av Troja, noverande Tyrkia.

**Ifigenia** – dotter av Agamemnon og Klytaimnestra. Faren let henne ofre for å få seglvind frå fastlandet over til Troja.

**Ilion** - Troja, blir òg kalla Ilios, Ilion og Ilium. Vi veit i dag at byen Troja er ein god del eldre enn det grekarane og romarane lenge har trudd, men den er

langt frå verdas eldste. Iliaden er historia om Odyssevs si heimferd frå Troja.

**Kalkas** – spåmannen som krev at Agamemnon ofrar dottera Ifigenia for å få ein gunstig vind på hærtoktet til Troja.

**Kassandra** – dotter av Priamos. Hadde eit forhold til Apollon som gav ho synske evner. Han kasta seinare ei forbanning over henne slik at spådommane hennar ikkje blei trudd.

**Klytaimnestra** – dotter av Tyndareos og Leda, søster av Helena. Gift med Agamemnon og mor til Orestes, Ifigenia og Elektra. Under den trojanske krigen levde ho saman med Aigistos og drap Agamemnon ved heimkomsten. Ho blei seinare drepen av Orestes.

**Leda** – dotter av Zevs og mor til Helena, Klytaimnestra og Foibe.

**Menelaos** – son av Atrevs, bror av Agamemnon. Konge i Sparta. Bortføringa av kona hans, Helena, blei hemna i slaget ved Troja.

**Mykene** – kongeborga til Agamemnon, bygd av dei einøygde gigantane som blir kalla Kykopolar.

**Orestes** – son av Agamemnon og

Klytaimnestra. Voks opp i Fokis som fri mann. Slik blodhemnen kravde, kom han tilbake til kongeborga i Mykene for å hemne drapet på faren.

**Palla Atene** (Zevs' dotter), **Hera** (Zevs' hustru) og **Afrodite** (kjærleikens gudinne) – tre gudinner som kom til Paris på Idafjellet og tvinga han til å dømme kven som var den vakraste. Han valde Afrodite, og som løn lova ho han den vakraste kvinna i verda, Helena, kona til kong Menelaos.

**Paris** – son av Priamos, konge over Troja. Han forelska seg i Helena, kona til kong Menelaos og dei rømde saman frå Sparta til Troja.

**Pelopidane** – etterkommarane av Pelops, far til Atrevs og Thyestes. Pelops gav namn til Peloponnes.

**Pylades** – son til kongen av Fokis, nær venn av Orestes, hjelpte han med drapet på mora, Klytaimnestra, og gifta seg seinare med Elektra, søster til Orestes.

**Pytia** – ei gudeleg prestinne som tente Apollon og som gav orakelsvar.

**Priamos** – far til Paris og Kassandra.

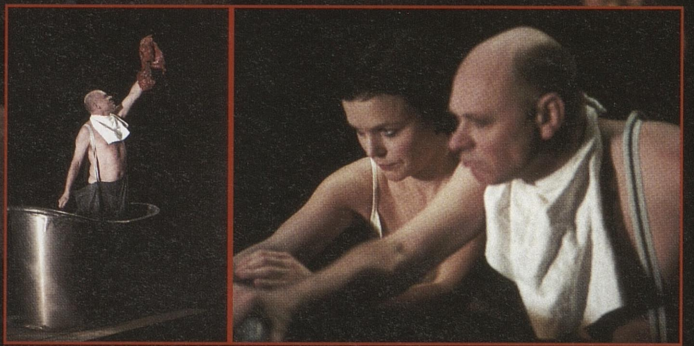
**Strymon** – ei elv i Edonia i Trakia, og ein lokal gud.

**Tartaros** – avkom av Gaia. Tartaros var ein region – denne regionen var nedre del av Underverda og låg like langt under Underverda som Jorda låg under Himmelen. Tartaros var stengt med sterke jernportar. Etter striden mellom titanane, da Zevs detroniserte Kronos, dømde Zevs Kronos og dei andre titanane som hjelpte han, til å vere fangar i Tartaros. Namnet blei ofte brukt synonymt med Hades om underverda.

**Thyestes** – Pelops son og Atrevs bror. Atrevs var rivalen til trona i Mykene. Thyestes forførte kona til Atrevs, Aerope, og fekk henne til å stele Atrevs gygne skinn. Da folket i Mykene avgjorde at eigaren av skinnet skulle bli konge, tok Thyestes trona. Zevs greip sjølv inn. Thyestes blei tvinga til å abdisere, og til å bli etterfølgt og utvist av broren. Da Atrevs oppdaga at kona hadde vore trulaus med Thyestes, kalla han tilbake broren, og serverte han dei to sønene hans som måltid. Thyestes la deretter ei forbanning over Atrevs og huset hans. Thyestes valdtok seinare dottera si, Pelopia, etter råd frå oraklet i Delfi. Ho fødte Aigistos, den vonde mannen som skulle kome til å forføre Klytaimnestra og drepe Agamemnon.

**Tyndareos** – svigerfar til Agamemnon, far til Helena, Klytaimnestra og Foibe.





## AISKYLOS

f. omkr. 525 f. Kr. i Eleusis, Attika, d. 456. Deltok i fridomskampen mot persarane, m.a. ved Maraton (490) og Salamis (480). Vitja fleire gonger Sicilia, der han levde dei siste åra av livet sitt som gjest hos kong Hieron av Syrakus. Han reiste frå Aten truleg på grunn av usemje med sine landsmenn. Aiskylos kan kallast den første representanten for det fullt utvikla antikke drama. Til og med i spørsmål om ytre ting som dekorasjonar og lignende var han ein nyskapar. Ein har kalla han filosof, eller til og med teolog; han respekterer lagnaden så sterkt at han, betre enn nokon annan, klarer å framkalle den skrekken for mysteriet i tilværet og det medlidande med menneska, som blir sett på som oppgåva til tragedien. Emna henta han oftast frå heltesogene – eit unntak er det samtidshistoriske *Persarane*. Språket er vakkert og rikt på bilete. Verk: *Den fjetra Prometeus*, *Dei sju mot Thebe*, *Persarane* (oppf. 472), *Orestien* (*Agamemnon*, *Gravofferet* og *Eumenidene*) (oppf. 458).

## SILVIU PURCARETE

er fødd i 1950, og studerte regi ved Academy of Theatre and Film i

Bucuresti. Han har sett opp stykke ved dei fleste større scenane i Europa, og oppsetjingane hans har turnert i alle verdsdelar. Særleg kjend er han for oppsetjingar av klassiske greske tekster og Shakespeare-stykke: til dømes *Romeo og Julie*, *Atridenes legender* etter tekster av Aiskylos, Sofokles og Euripides, *Richard III*, *Hecuba* av Euripides; *Lykkespelet* av Goldoni, *Decameron 645...46...47* etter Boccaccio, *Ubu Rex with scenes from Macbeth* etter Jarry og Shakespeare, *Fedra* etter Euripides og Seneca og *Stormen*. I 1997 hadde han regien på *Ein midtsommarnattsdraum* ved Det Norske Teatret, og hausten 2002 sette han opp *Et vintereventyr* på Den Nationale Scene i Bergen. I åra frå 1978 til 1992 underviste han i regi ved Teater og filmakademiet i Bucuresti. Dei siste åra har han vore kunstnarleg sjef ved Centre National Dramatique i Limoges, Frankrike.

## VASILE SIRLI

er utdanna ved musikkakademiet i Bucuresti. I tillegg til arbeidet som komponist innan ulike sjangrar og kunstformer, har han bak seg ein lang karriere som produsent for show og CD-ar. For teater har han til dømes komponert musikken til Lucian Pintilies oppsetjingar *Måken* og *Arden from*

*Faversham*, Petrika Ionescos *The Blue Monster* og Dan Micus *Brørne Karamazov* og *Som du vil*. Han har samarbeidd med Silviu Purcatete i ei årrekkje, og har komponert musikken til oppsetjingar som *Richard III*, *Il Campiello* (*Lykkespillet*), *Stormen*, *Don Juan*, *De Sade*, *La Femme qui Perd ses Jarretières*, og *Pilafs et Parfum d'Ane* og *Tête d'Afarit Grillées sur Lit de mort et de Poivon* (inspirert av *1001 natt*). Vasile Sirli laga òg musikken til Purcaretetes oppsetjingar av *Ein midtsommarnattsdraum* på Det Norske Teatret i 1997 og *Et vintereventyr* på Den Nationale Scene hausten 2002.

## DOINA FLORIAN

er utdanna ved Kunstakademiet i Bucuresti. Ho har mellom anna gjort scenografien til framsyningar som *Mirandolina* av Carlo Goldoni, *Måne for livets stebarn* av Eugene O'Neill, *Antigone* av Sofokles og *Kirsebærhagen* av Tsjekhov. På Drama og Film Daghøjskole i København har ho mellom anna vore scenograf for framsyningane *Kiss me Kate*, *Cabaret*, *Sweet Charity*, *Rottefangeren* og *Hair*. Ho har òg jobba mykje med dokke-teater, og hadde ansvaret for kostyme og dokker til animasjonsfilmen *Glods*

Hans. Purcarete og Florian har kjent kvarandre sidan gymnastida, og har samarbeidd fleire gonger. Ho var mellom anna scenograf då han sette opp *Ein midtsommarnattsdraum* på Det Norske Teatret i 1997 og likeins *Parsifal* i Glasgow. Ho gjorde òg kostyma til *Et vintereventyr* på Den Nationale Scene i Bergen hausten 2002. Doina Florian har hatt ei rekkje utstillingar av ikonmåleri på glas i København og Paris.

## HELMUT STÜRMER

har hatt store scenografioppgåver ved leiande teater i Tyskland, Austerrike, Frankrike, Sveits, USA og Australia. Han har gjort scenografien til stykke som *Nattasylet* av Maxim Gorki, *Flic Flac* av André Heller, *Meisteren og Margarita* av Mihail Bulgakov og operaen *Turandot* av Puccini. Han har òg samarbeidd med framstående regissørar som Liviu Ciulei, Roberto

Ciulli, Andrei Sherban – og Silviu Purcarete. I 2001 sette dei to opp eit stykke basert på tekster frå *1001 natt* ved Théâtre de l'Union i Limoges, Frankrike, og hausten 2002 *Et vintereventyr* ved Den Nationale Scene hausten 2002. Helmut Stürmer er utdanna scenograf ved kunstakademiet i Bucuresti, og har fått fleire nasjonale prisar for arbeidet innan film og teater i heimlandet. Sidan 1977 har han budd i Tyskland.

## KIM SØRENSEN

gjekk ut frå Statens Teaterhøgskole i 2001 og har vore halvanna år ved Den Nationale Scene i Bergen. Der har han spela store roller som Billing i Ibsens *Ein Folkefiende*, Glumov i *En svindler til besvær* av Aleksandr Ostrovskij, Michael i *Festen* av Thomas Vinterberg og Robin i *Renset* av Sarah Kane. Kim Sørensen debuterer ved Det Norske Teatret i *Orestien* og skal

seinare i vår spele i *Trette menn* på Prøvesalen. Han skal deretter over til Nationaltheatret, der eit treårig engasjement ventar. Kim Sørensen er kjend frå dramaseriane *Seier* og *Offshore* på NRK.

## LINE VERNDAL

gjekk ut frå Statens Teaterhøgskole i 1995. Dei to første åra som skodespelar var ho ved Oslo Nye Teater, der ho mellom anna spela Natasja Fillipovna i *Idioten*. Deretter reiste ho til Molde og Teatret Vårt for å spele den kvinnelege hovudrolla i *Romeo og Julie*. Seinare arbeidde ho tre år ved Rogaland Teater. Her spela ho mellom anna Masja i *Tre søstre* og Maria i *Rumenerne* av Lars Norén. Dei to siste åra har Line budd i Oslo. Ho har vore med i reality-parodien *Nissene på låven* og filmen *Ulvesommer*, og er for tida å sjå på TV-skjermen i rolla som Andrea i NRK-serien *Brigaden*. Line debuterer på Det Norske Teatret som Elektra i *Orestien*.



Depotbiblioteket



03sd 05 664

det norske teatret

