

RAMBUKU
AV JON FOSSE



RAMBUKU

av Jon Fosse

Musikk: Henrik Hellstenius

Ho RAGNHILD HILT

Han SVEIN ERIK BRODAL

Rambuku MORTEN ESPELAND



Regi: Kai Johnsen

Scenografi/kostyme: Kari Gravklev

Lysdesign: Terje Wolmer

Lyd: Vibeke Blydt-Hansen/Igor Zamarajev

Dramaturg: Ola E. Bø

Parykk- og maskedesign: Stig Wedvik

Inspisient: Pål Pande-Rolfsen

Rekvisitør: Marit Fjeldstad

Sufflør: Sissel Lillo-Stenberg

Scenekoordinatorar: Lars Vuttudal/Birger Kingsrød

Kostymekoordinator: Kirsten Høidahl

Foto: John Hughes

Bilda er tatt i prøveperioden

Urpremiere 2. februar 2006 på Scene 2

Programredaksjon: Kai Johnsen, Ola E. Bø, Margunn Vikingstad, Ida Michaelsen

Grafisk formgjeving: Knut-Jarle Hvitmyhr

Trykk: Merkur-Trykk AS



KVEN ER DET NO SOM TRENG HJELP

*ikkje hund, ikkje engel
men kanskje den vesle guten
Han med dei store hender
Han med den klåre tanke
Han med ei sorg
som lyden av klokker
og vatn
over den gamle bygda
Han ser mot huset og sjøen
og han tenkjer seg om før han smiler
Han er det no som treng hjelp
Han med dei dumme orda
som aldri får sagt
kva han tenkjer og kjenner
Han er det no som treng hjelp*

*Frå Hund og engel (1992)
Jon Fosse: Dikt 1986-1992.
Det Norske Samlaget, 1995.*

«EIN GOD TEATERTEKST FÅR TAUSHEITA TIL Å SNAKKE.»

Jon Fosse og Kai Johnsen har eit lite jubileum saman. Rambuku er Johnsens tiande Fosse-oppsetjing. Det må feirast med eit intervju, eller rettare sagt ein samtale dei imellom. Men først får diktaren, som møtte teatret med så stor skepsis, høve til å kjenne etter om han no reknar seg mest som dramatikar.

JON: Georg Johannessen såg eg alltid veldig opp til, eg meiner han var ein fandens stor lyrikar, kanskje den beste vi hadde. Georg skreiv tre veldig gode diktsamlingar på slutten av 1950-talet og i byrjinga av 1960-talet. Etter den tid ville han ikkje vere lyrikar. Han ville ikkje, rett og slett. Han nekta for det. Heile mannen var jo lyrikar, men det ville han faen ikkje vere. Og det er eit stort paradoks. At han hadde det talentet, for å bruke det ordet – eg brukar det gjerne – og det hadde Georg som lyrikar. Eg har aldri hatt noko stort ønske om å vere dramatikar. Eg har aldri hatt det, og har det framleis ikkje. Men likevel er det innlysande nok at det er som dramatikar eg i alle fall har lykkast klart best. Og eg kan jo begynne å lure på om det er der eg har talentet mitt. Men det er ikkje fordi eg vil ha det. Det er som med Georg, som ikkje ville vere lyrikar, eg ville ikkje vere dramatikar, for å seie det sånn. Men det ser no ut som at eg kanskje er det likevel. Og i motsetning til han, så vil eg finne meg i det. Men det betyr ikkje at eg ikkje vil skrive i andre sjangrar, vekselbruket gir meg ei slags kjensle av fridom.

- Er det det same som fascinerer deg ved ein Fosse-tekst i dag, Kai, som for tolv år sidan da du «oppdaga» han?

KAI: Det eg blei tiltrekt av, meiner eg å hugse, var møtet mellom ein slags indre monolog og ein ytre dialog. Altså ein konflikt i mennesket. Kven vender ein seg til? Vender ein seg til seg sjølv eller til verda? Det er ein grunnleggande dramatisk konflikt. Og eg oppfatta at han skreiv omkring den konflikten. Og det fann eg interessant. Altså nesten det motsette av innhald og det å vende seg ut og fortelje verda noko. Det er meir kampen for å fortelje noko i det heile tatt. Det var det eine. For det andre jobba eg den gongen mykje meir med repetisjonar, altså der språket blei ei meir musikalsk framstilling enn ei innhaldsmessig problemstilling. For meg var det slik at det stimulerte ein visuell fantasi, på ein eller annan måte. Eg blei nysgjerrig på korleis menneske som er i slike prosessar ter seg. Altså, det repetitive og konflikten mellom det indre og det ytre, det var det som gjorde at eg fekk lyst til å arbeide med tekstane til Jon Fosse.

JON: Begge elementa er viktige i min dramatik. Konflikten mellom det indre og det ytre er på eitt vis interessant. Personane mine seier sjeldan det dei meiner – eller dei seier det dei meiner, men det er likevel noko anna. Tinga fell aldri heilt på plass... Det har jo med det å gjere at den indre teksten og den ytre teksten aldri er identiske. Det trur eg òg gjeld vidare enn i dramatikken. Det liknar på livet. Og det repetitive eller musikalske, det er jo heilt grunnleggande i all skrivinga mi. At det ikkje er det tematiske, men det musiske – det er det det dreier seg om for meg som forfattar. Det handlar jo om noko til slutt. Men når eg skriv og når eg synest eg får det til, så har det veldig lite med saka å gjere. Det kan handle om mange ting. Men det tematiske trur eg er meir for dei som les det eller forhold seg til det enn for meg. Det gjeld all skriving, men eg ser at noko kan eg få til når eg skriv teatertekstar som eg ikkje får til slik eg skriv prosa, og omvendt. Til dømes i boka *Morgon og kveld*, så fører eg saman ting som eg tenkte det var umuleg å gjere i eit stykke, då eg skreiv det. Men samtidig er





nok den romanen heilt sikkert prega av at eg har skrive så mykje for teater. Det gjeld alt det eg har skrive av prosa dei seinare åra. Men fleire av dei tidlege romanane ligg òg veldig nær, ser eg no, det eg har skrive for teater. Mykje av den indre monologen finst i teaterstykket òg, kan du seie. Eit teaterstykke liknar jo òg på eit dikt, på ein måte. Det er veldig tett, det er ei rørsle. Men romanane mine er jo ikkje vanlege romanar, dei er meir dramatiske eller lyriske romanar.

KAI: Ein annan ting som fascinerte meg da eg las dei første bøkene til Jon, er kor avgjerande augeblinken er. Heile *Stengd gitar* handlar jo om ei dame som ser døra til leiligheita smekke igjen, og barnet hennar er innafor. Og alle konsekvensar som finst i den hendinga. Både metafysisk og som konkret problemstilling. Sånn er livet. Går vi til venstre her ute, eller går vi til høgre? Berre det er eit potensial for store konfliktar. Og etter at eg har lært litt om korleis Jon skriv, eller trur eg veit korleis han skriv, så er det noko som skin gjennom i tekstane. Du er ikkje med på ein ferdig uttenkt komposisjon. Du legg ut på ein slags ekspedisjon eller noko slikt, som kan gå forskjellige stader. Og det er ekstremt dramatisk å ikkje vite kva som skal skje. Så kan ein bearbeide komposisjonen etterpå. Men den grunnleggande skapinga er ei reise, setning for setning, inn i ukjent land.

JON: Ja, det er rett. Slik har eg skrive frå eg byrja å skrive. Og det er litt derfor eg har ein dramatikars legning, sjølv i prosa. Alt er i notid, alt kan bevege seg. Eg tenkjer ikkje store plot... eg skriv, og så lyttar eg meg framover. Det skjer i augeblinken.

- Det eine ordet tar det andre, bokstavleg talt?

JON: Ja, når eg skriv godt, så er det sånn. Det blir ein slags flyt i det. Og det er jo den eg søker i skivinga. Når den flyten er der,

så skriv eg godt. Så hamrar og tutlar eg og kjem ingen veg... Og så dukkar han opp igjen, den flyten. Og det fører jo òg meg til ukjent land. Det gjer det jo fascinerande, for det er ikkje slik at eg sit og tenkjer ut på førehand og rapporterer frå mitt liv. Eg diktar det opp. Det er flyten som skaper det. Når stykket er skrive, og i alle fall når det har fått nokre produksjonar, så begynner eg å få eit slags forhold til personane i stykket – at dei er sånn og sånn... Det er jo slikt som kjem etterpå. Dei fanst jo ikkje til i verda før eg skreiv dei. Anten det er *Ein sommars dag* eller *Vakkert*.

KAI: Viss vi ser på utviklinga frå Jons første stykke og fram til *Rambuku*, så har eg tenkt at viss Jon ikkje skreiv fleire stykke, at *Rambuku* blei det siste, så er det er ein slags tematisk samanheng mellom det første og det siste stykket hans. I *Nokon kjem til å komme* er det nokon som er på veg til eit hus. I *Rambuku* er dei på veg frå dette huset. Og kva er dette huset? På ein eller annan måte, meiner eg det er språket - altså evna til å formulere seg eller formulere livet, korleis språket kan tape meining i tilværet. Og på teatret der er det tausheit og tale bokstavleg talt, altså anten så held du kjeft, eller så snakkar du. Og kva er det som skjer der imellom? På ein eller annan måte er det ei slags reise til grensa mellom det meiningslause og det meiningsfulle. Og i kva grad vi klarer å formulere oss, i møtet mellom det meiningsfulle og det meiningslause. Tenkjer ein slik, er det nesten naturleg å ende i teatret, for det er den einaste staden der tausheita er noko konkret. På ein heilt annan måte enn når du les, er tausheita til stades i teatret.

JON: Og tausheita snakkar i teatret, og det har med mange ting å gjere. Teksten er viktig, sjølv sagt, ein god teatertekst får tausheita til å snakke. Og tausheita snakkar jo igjennom det fysiske i teatret, kroppane, scenebiletet... Alt det som er rundt



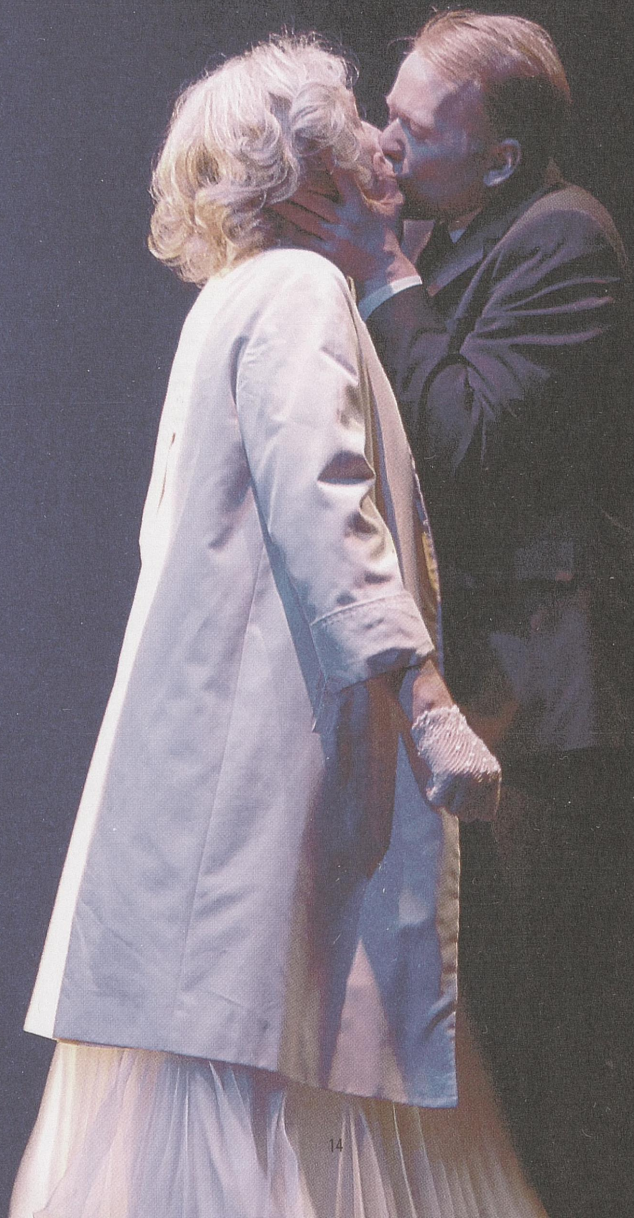
det å snakke... Ord og tausheit er ikkje noko skilt, det står nær kvarandre, som natt og dag.

- Opplever du sjølv i den dramatiske diktinga, eller i diktinga di generelt, at du er ein annan stad i dag enn da du begynte som dramatikar? Er du opptatt av andre ting?

JON: Både ja og nei. Og grunnen til at det har skifta, trur eg, har mest med det å gjere at eg er blitt eldre sjølv. Det er eit godt stykke frå... la oss seie romanen *Stengd gitar*, altså den ekstreme «heavy metal»... til sånne stykke som *Rambuku*. Det handlar om der du er i livet. Når du er 20, skriv du ikkje på same måten som når du nærmar deg 50. Men det musiske er framleis med. Det grunnleggande er det same.

KAI: Det er nesten så *Rambuku* kunne ha vore skriva for tolv år sidan. Eg har vore med på nokre av dei reisene Jon har gjort, og det har utvikla seg i forskjellige retningar... Men det finst nokre grunnproblematikkar. Språk og tausheit og det å snakke med tomheita. Å snakke med seg sjølv eller snakke med den andre. Ulike handteringar av dei grunnproblema. Eg hugsar veldig godt da du heldt på med dine første stykke, og det hadde komme ei ny omsetjing av Dantes *Divina Commedia*. Det andre stykket du skreiv, det som heiter *Og aldri skal vi skiljast*, det ville du eigentleg skulle heite *Som i ein død*, eit Dantesitat. No nærmar du deg igjen noko som var eit utgangspunkt for den dramatiske skrivinga di, tilstanden eller staden mellom det å vere død og å vere levande. Som er det mellom tausheit og tale eller det å formulere seg.

Ola E. Bø



DU STÅR I DITT ANSIKTS LYS

*der ein ny stillhet
har begynt sitt arbeid*

*du fortel ikkje historier, det blir
berre små forsagde glimt
av ein samanheng
så altfor lys for deg det er slik*

*du kan gjenfortelje
dine opplyste samanhengar, stille stille*

medan natta syng sine soler

*(og du må, om ikkje lenge, inn i den store rørsla
der dagen kjem med si sorg)*

Frå Hund og engel (1992)

Jon Fosse: Dikt 1986-1992.

Det Norske Samlaget, 1995.

BECKETT

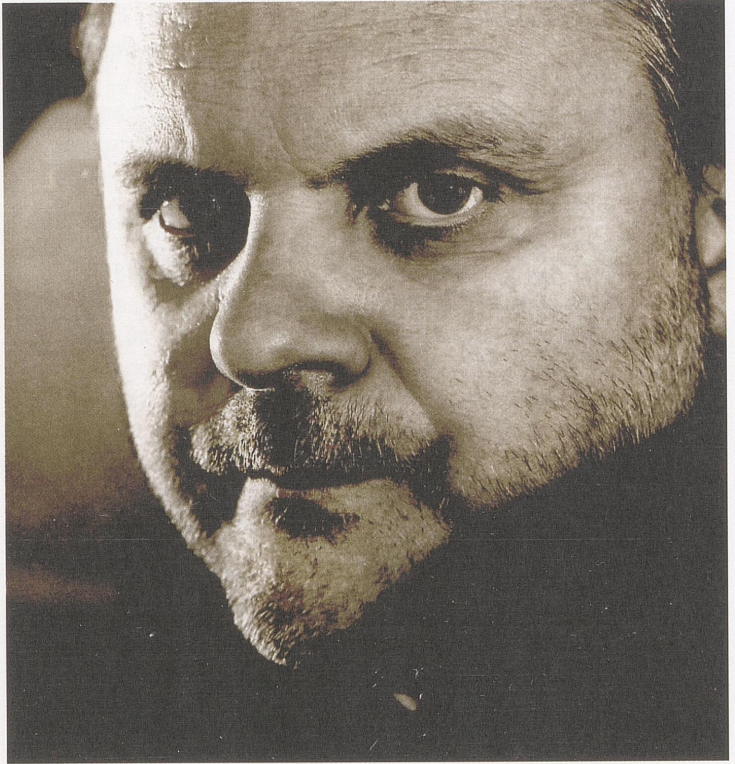
Ein tolvåring finn seg papir og blyant og set seg for seg sjølv og skriv. Han skriv det han trur er eit dikt. Og det er jo eit dikt, det ser han. Og han merkar at noko er sagt og at diktet tar sin plass i verda og det på ein ganske annan måte enn når ein berre seier noko. Diktet står der for seg sjølv, i verda. Og tolvåringen skriv setningar som set ein person i ein eller annan samanheng, der personen gjer og seier noko, og det som er rundt personen er med på å bestemme kva han gjer og seier, og så er det andre personar som også gjer og seier noko, og dermed er alt sett i rørsle. Alt saman liknar på verda, men det er ikkje ute i verda at det skjer, men i setninganes eiga verd. Ord sette saman i mønster til setningar. Det er ikkje orda i seg sjølv som gjer at alt skjer, det er setningane. Det er verda i setningane.

Eg trur eg kan skildre mine første røynsler med dikting omtrent slik. For ja mine første forsøk på det ein kan kalle for dikting, dei kom til då eg var omtrent tolv år. Og det må vel tyde at eg begynte å dikte omtrent samtidig med at puberteten tok tak i meg. Det må sjølvsgagt vere ein samanheng der, men korleis, det veit eg ikkje, men eg veit at eg fann fram til diktinga som ein hemmeleg plass i livet omtrent i dei år. Eg skreiv ikkje så mykje, men det hende, og dei heller få gongene eg gjorde det, ja dei var viktige, ja faktisk så viktige at eg ikkje, trettifem år seinare, har vanskar med å vere tilbake i den nyfikne og forventningsfulle stemninga eg var i då eg, slik kjendest det ut, braut ut og skreiv. For at det å skrive var ei slags utbryting, eit slags lovbrøt, det visste eg nok. Eg var ikkje tiltenkt slikt. Men så var det berre det at eg likte fælt så godt å gjere det eg ikkje

skulle gjere. Det var overskridande å skrive. Det overskreid mi bestemming i livet. Og mykje meir, det overskreid sjølve livet. Det var farleg.

Dei første åra skreiv eg sjølv sagt svært lite, og eg las lite og ingenting. I heile barndommen min las eg nesten ingenting. Men eg skreiv litt. Og etter kvart så festa skrivinga seg i meg og blei eit trekk ved personlegdomen min. Og dermed begynte eg også å lese andre som skreiv, dei som var diktarar og forfattarar. På skulebiblioteket fanst ein del bøker. Eg begynte å låne og å lese bøker. Ikkje så mange, men nokre, og nokon syntest eg var forferdeleg dårlege, dei prata og ville og var ikkje tilfelle, medan andre var heilt og fullstendig tilfelle og gjorde verda både sannare og større og så mangt anna. Knut Hamsun skreiv slik. Og Tarjei Vesaas gjorde det. Og så, for moro skyld, prøvde eg å skrive som Hamsun. Og eg prøvde å skrive som Vesaas. Og som andre. Eg blei eldre, og då eg hadde flytta heimifrå for å gå på gymnas, skreiv eg, i sekstenårsalderen, den første romanen min. Det er sant. Den var ikkje så lang, truleg seksti-sytti sider lang, og den likna veldig på ein roman av Tarjei Vesaas. På ein måte var det ikkje eg som skreiv romanen, det var ein som forsøkte å skrive som Tarjei Vesaas som skreiv den. Eg la den bort. Og der fekk den ligge.

Etter kvart skreiv eg nesten ikkje sjølv lenger. Eg studerte, blant anna allmenn litteraturkunnskap, og eg las mykje, norsk litteratur og verdslitteratur, og det eg vel blei mest fascinert av, særleg fordi eg ikkje forstod det, og det derfor stod der som noko høgt og uoppnåeleg som eg gjerne ville nå opp til, det var den modernistiske romanen, aller mest *The Sound and the Fury* av William Faulkner. Men også den, ja for no å kalle den det, den modernistiske dramatikken, som jo var litt enklare å forstå, særleg Becketts *Waiting for Godot*, opptok meg mykje. Eg las,



men skreiv gjorde eg ikkje, eller eg gjorde det, men dikta gjorde eg ikkje, for ved sida av studiane mine arbeidde eg som journalist i ei lita avis i Bergen, og no var det for den avisa eg skreiv, notisar, intervju, reportasjar. Eg likte den skrivinga. For det å skrive journalistikk var ganske likt på det å dikte, den eine store skilnaden var at ein måtte bruke levande personar og det dei sa og gjorde i setningane sine, i staden for dei oppdikta sjelene. Det passa meg fint.

Etter kvart begynte eg å dikte igjen. Og no merka eg at mykje av det eg hadde lese også var til stades i det eg skreiv, av og til direkte, men som regel berre som noko setninga eg skreiv løynt peika mot, eller at setninga eg skreiv blei peika på av ei anna setning. Det eg skreiv voks på det viset. Det blei del av ein stor fellesskap, av ein stor samanheng, av litteraturen. For litteraturen var slike samanhengar, samtidig som den var aldeles, forunderleg sjølvstendige, eigenarta stemmer, som jo ikkje var stemmer, men noko anna. Dei dårlege forfattarane forsvann ut i det dei visstnok trudde var røyndomen, medan dei gode forfattarane let sjela si bli verande att i skrifta når dei så å seie i sine setningars verd skreiv fram røyndomen slik den er. Det vil seie slik den er sett gjennom den avstanden den litterære skrifta har til røyndomen. Og denne avstanden tenkte eg meg at var sjela i litteraturen. Og denne sjela var så tydeleg til stades at sjølv når ein sterk forfattarar likna på ein annan forfattar, så pressa eigenarten seg så lysande igjennom. Det var nesten slik at dei forfattarane som ikkje hadde minningar om andre forfattarar, av litteratur, i det dei skreiv, det var også dei som hadde minst eigenart, minst sjel.

Det finst mange gode forfattarar. Men ein av dei som ganske tidleg stod tydeleg for meg var altså Beckett. Eg las ikkje så mykje av han. Og det meste han skreiv har eg framleis ikkje

lese, og eg kjem nok truleg heller ikkje til å gjere det. For det trengst liksom ikkje. Eg veit det alt, på eit vis. Når eg har blitt spurd om kvifor eg likar Beckett så godt, kan eg svare at det er fordi Becketts dikting er taparens siger. For som Beckett sa, til sist innsåg han at han ikkje måtte prøve å vere flink og å få det til i det han skreiv, han måtte skrive fram sitt nederlag. Det var først då han innsåg det, at han fekk til å skrive. «The vision at last,» som han sa. Men det svaret er kanskje ikkje så godt, så eg plar svare at eg likar Beckett så godt på grunn av sjela i setningane hans. Det er ikkje så verst svart, om det heller ikkje er så veldig godt sagt. Men sjølv sagt er heller ikkje det noko uttømmende svar.

Etter kvart – eg skreiv min første publiserte roman då eg var tjue år gammal, den blei utgitt då eg var tjuetre – blei eg altså sjølv forfattar. Og korleis vere forfattar? Det må ein finne ut av sjølv, men det finst jo mange som har gått føre ein, og som ein kanskje kan lære noko av. Eg har prøvd å lære av fleire, men også av Beckett. I mi eiga dikting har det nok hendt at eg har brukt Beckett som vegg, som noko eg kunne bruke til å skubbe ifrå, det ligg jo alt i ein tittel som *Nokon kjem til å komme*. Sant å seie har eg nok skrive meir mot enn med Beckett. Men fascinasjonen min for Beckett har ikkje berre med diktinga hans å gjere, men òg med livet hans, med den tverre og reine måten han ikkje berre skreiv fram, men òg levde fram, sitt bilete på.

Eg ser veldig opp til Beckett, og nettopp derfor er eg glad for at eg aldri trefte han, og, det er fælt å seie det, eg er også glad for at eg aldri kjem til å treffe han. Det er nok best slik.

Jon Fosse


Tidlegare trykt i *Theater der Zeit*



06-11314







Depotbiblioteket



06sd 11 314



det norske teatret



www.detnorsketeatret.no