

Det Norske Teatret

Hovudscenen sesongen 1975/76

INSEKTLIV



Josef og Karel Čapek

TROIKA FRÅ TSJEKKOSLOVAKIA

Zdenek Kaloc, kveldens instruktør, høyrer til den unge generasjonen i tsjekkisk teater. Han har solid formell utdanning, tok hovudeksamen i teater-regi ved Musikk- og Teaterhøgskulen AMU i Praha i 1961. Sidan har han arbeidd i Brno – ved Julius Fucik-teatret, Brørne Mrstiks teater, i teaterstudioet ved teaterhøgskulen JAMU (Janáceks akademi for musiske kunstarter), men først og fremst ved Statsteatret. Det var der hans teater-poetikk tok form, gjennom ei rad nyskapande oppsetjingar: Brandstaetters «Rembrandt», Aristofanes' «Riddarar» og «Kvinneringet», Sartres adaptasjon av «Trojanerinnene», «Nasehornet» av Ionesco, «Måken», hans eiga dramatisering av «Idioten».

Kaloc har eit djupt idealistisk syn på teaterkunsten: «I utgangspunktet for all **teater**-røynd står det skapande imperativ, som frir oss frå tyranniet til tida, rommet og alle fysiske lover. **Teatret** er ein lovsong til menneske si allmakt midt i vanmakta. Det står sterkt i **skodespelaren**, som er berar av verdsbiletet.»

Med denne metafysiske dimensjonen som utgangspunkt, freistar Kaloc frigjera teaterkunsten frå alle realistiske bindingar. Han arbeider med reine teatrale verkemiddel: eit detaljert lyd-rytmisk partitur, metaforisk og symbolsk arbeid med rekvisittane, utnytting av dei bio-mekaniske element i arbeidet med skodespelarane osb. Resultatet blir leikande teater, «barneleik for vaksne». Er vi nordbuar frigjorte nok til å ta del i ein leik som sprengjer grensene for det realistisk og psykologisk vedtatte?

Zdenek Kaloc er ein utfordrande instruktør. Han provoserer skodespelarane til å finne nye uttrykk for seg sjølve. Han nøyer seg ikkje med intellektuell analyse. Heile personlegdomen blir involvert i jakta på den kunstnarlege røynd som ligg skjult i diktarens tekst.

For skodespelarane på Det Norske Teatret har det vore inspirerande å bli utfordra av den suggestive, vitale og kunnige Zdenek Kaloc.

Til å forme den ytre ramma omkring Capek-brørnes «Insektliv», eit av dei mest sentrale verk innanfor det ekspresjonistiske drama, har han fått hjelp frå to av sine faste medarbeidarar i Tsjekkoslovakia: scenografen Albert Prazak og komponisten Zdenek Pololanik. Troikaen representerte i fjor heimlandet under Théâtre des Nations festival i Polen med dramaet «Jenúfa» av Gabriela Presová. Framsyninga vart svært godt motteken.

Troikaen burde heller ikkje vera ukjend for teaterinteresserte nordmenn: I 1972 arbeidde dei fram Erik Krag's skodespel «Den barnløse» til siger på Stats-teatret i Brno.

Albert Prazak er høgskuleutdanna — først og fremst scenearkitekt. Han arbeider meir med romverknader enn med måla kulisser. Lyset og rekvisittane spelar ei stor rolle i hans scenografi, som alltid er forma i geometriske proporsjonar.

Komponisten Zdenek Pololanik er organist i ein landsby utanfor Brno. Han er særleg kjend for sine konsertoperaer og ballettar. Teatermusikken hans er prega av enkle, folkelege klangverknader.

Her på Det Norske Teatret har vi fått inntrykk av at denne troikaen frå Tsjekkoslovakia står for gjennomført kvalitet.

Vi takkar for inspirerende samarbeid!

Svein Erik Brodal



Zdenek Kaloc.

Zdenek Kaloc:

FRÅ DAGBOKA TIL INSTRUKTØREN

Kvar sluttar insekt-håtten og menneske-håtten tek til? Kvar tek insekt-håtten til og menneske-håtten endar?

Eitt er sikkert: fødselen og døden sett grensa for alt levande. Vi, menneske, og de, små insekt-kroppar, alle vert vi kasta ut i Verda på fastsette psykofysiske vilkår, ei verd determinert av hundreåret, geografisk posisjon og samfunnsform. Og frå det allerførste andedrag, frå første slag med vengjene finst vi att i trollringen, i eit biologisk perpetuum mobile: du må eta, skal du leva, du lever for å avle og føde, føder for at etterkomaren din må leva, og han må eta ... Summen av instinkta våre held oss fast i rundgangen i vår altfor snøgge og altfor stutte flukt. Mennesket prøver å fri tanken sin i det minste ut av denne trolldomen. I tusenvis av år granskar det med vitet og med kjensla, med viljestyrke for å finne den endelege meininga med tilværet sitt. Ofte nok såg han målet, men det var fata morgana. Ofte nok greip han inn i tilværet sin sfære, berre for til sist å sjå botnen i ein gapande avgrunn.

Det menneskelege tek til i Don Quijotes strid med vindmøllene, i Ikaros' vilje til å vinne over tyngdekrafta, med den trassige Sisyfos som gong på gong rullar steinen sin mot fjelltoppen. Det tek på å vera menneske.

Freisting.

Alter ego: Du har sett nok.

Ego: Nok. Difor veit eg at eg ingen ting veit.

Alter ego: Gå! Opne døra til det sjuande romet. Du vil sjå berre ei dør til det åttande.

Ego: Eg går. Eg vil opne døra. Tenk om ... ?

Alter ego (ler): Nyfikna sløkkjer du aldri ein gong for alle.

Den kjem att som tørsten. Din tosk.

Vi leitar her i livet etter tru. Vi vil finne tru på livet.

Er mi livsens meining i kjærleiken som eg saknar? spør Vandraren. Kanskje. Og nett i same stund spelar ein flokk skodespelarar, ein slags mange-hovud-Mefisto, all ryggesløysa og all forderving, kjærleik som er degradert til berre insekt-instinkt. Vandraren jagar sommarfuglane og vil sjå idealet sitt i det gode kvardagsarbeidet, i sut for slekta og avkjømet. Men det bilete som syner seg er korleis den eine slit og

riv materia frå den andre, ein hard strid med ei einaste lov: retten til den sterkaste. Vandraren slår frå seg den andre utvegen. Det ser ut som han endeleg vil kunne finne livsens mål i eit offer for ein overpersonleg heilskap. Det som frå fyrst av såg ut som eit velorganisert samfunn av individ som arbeider for Heilskapen, syner seg å vera eit totalitært maskineri, der den einskilde er berre eit nummer. Gjennom ein-sidig verksemd utviklast han ein-sidig, kjenslene og lidenskap er manipulerte. Overdriven nasjonalisme går over i fascisme. Å myrde til fordel for staten blir då rekna for heltemot. Ironien til Vandraren frå dei fyrste bileta stig til eit fortvila skrik mot styrløyse, vald og krig. Og no spør Mennesket på nytt, ut frå mørkret, det grunnleggjande spørsmålet: Er her noko? Finst i det heile noko til? — Den siste von klamrar seg til det som fødest. Men sjølv ungdomen syner seg forgjengeleg og ustø i narkotika-rusen sin. Mennesket/Vandraren døyr. Men i det allersiste sekund, i eit siste blaff av kraft, uttalar han sluttreplikken: No veit eg å leva. —

K o r l e i s ? — Det er vår sak, og kvar av oss, vandringsmenn, må finne sitt eige svar. Kroppane våre er forgjengelege som døgnfluge-kroppar. Men tankar som tungt var vunne, dei lever etter.

Scenen skal ikkje vera marknadsbu for illusjonistar.

Bort med alle tricks og blendande maskineri. Skodespelaren er diktar i tid/romet. Med imaginasjonen sin finn han insekt-håtten i mennesket. Menneskeånd og menneskekropp er det fullkomnaste instrument som kan leva dei tusen og eitt liv, gjera fortid og framtid nærverande, gå over grensa til liv og død.

Skodespelar, podium, kostyme og rekvisittar. Så gamaldags! Ja. Som soloppgang, som flod og fjære. Og likevel! Kvar morgon har sitt nye åsyn, kvar flod let etter seg vrak av nye skip på stranda.

La skodespelarane koma fram for publikum nakne som dei er, slik som ein arkitekt ikkje gøymer betong-konstruksjonen med gipsfasade. La oss tru på skodespelaren som maktar å skapa ei Verd.

Milada Blekastad:

JOSEF OG KAREL CAPEK

Hovudpersonar:

Josef og Karel Capek med storesyster Helena, den viltre ungeflokken til lækjaren i den vesle fabrikkbyen Upipe i tsjekkiske fjell nord i landet.

Josef,

fødd i 1887, «guten som ville bli lirekassespelar, brannmann, sjøkaptein eller leiar av oppdagings-ekspedisjonar, var ikkje flink på skulen, og såleis trudde alle at det ikkje kunne bli stort ut av honom. Han vart send på fabrikkjen. Han smidde spikar, rekna, monterte maskiner, vov tallause meter med linserviettar og handklede, kilometervis med militærty for eksport til Kina og meir til; til sist fekk han slik lengt etter naturen at han rømde frå fabrikkjen og vart kunstmålar, noko som løner seg dårleg til denne dag,» skriv brørne i ei samling med barndomsminne som kom ut i 1929.

Karel,

fødd i 1890, var liten og veikhelsa, «guten som lika eit roleg liv og treivst med alle slag handverk; men sidan han var flink på skulen, vart han send på gymnaset; der vart han straks forelska, skreiv dikt under pulten, sette seg opp mot lærarane og reglementet, og då han hamna i ei særst lite morderisk gruppe av Anarkistar, måtte han seie farvel til det utakksame småby-gymnaset, djupt skaka i grunnsetningane sine.»

Dei fyrste ting Josef og Karel Capek gav ut

skreiv dei alltid saman. Eitt og anna barndomsminne ville dei kalle fram hjå kvarandre òg: «Heime såg du sår, sjukdomar, dødsfall kvar dag: dødsdansen var det fyrste biletet av verda du møtte. Døden stod i ei krå på venterommet bak eit forheng, eit reinsleg preparert skjelett; folk flest var redde honom, men du som helt ville vera, tok honom respektlaust i handa og helsa god dag. Kanskje ingen annan gutunge har sett så mange klistra hender og føter, så mange hengde, drukna, så mange opne sår og liding og naken, sukande, murrande, skrikande, brennande vond menneske-anatomi som du.»





«Medan du fylgde far til dei sjuke eller til liksjå, lærde du bygda å kjenne vidt omkring. Vakre turar over fjellet, gjennom skogane, førde til lidings-heimane, og vakre turar la dei bakom seg. Slik såg du livsens to andlet på ein gong.»

«Den fyrste tauvrande lesnaden din var ikkje Bibelen og ikkje heltekvad, la oss tilstå det, det var Den Store Illustrerte Naturhistoria. Derifrå fekk du dei fyrste opplevingane av den blide som av den harde håtten, du lærde å ane ein fare i kvar busk, vera varsam og redd ... Elles las du alt som var lovleg og ulovleg medan du låg på magen under senga eller svaia i krona oppe i lønntreet.»

Sjolv desse barndomsminne er dialog.

Brørne Capek vender seg alltid til eit konkret «du» her og no. Barnomsheimen miste dei med eitt slag då far deira braut saman i det altfor harde lækjar-yrket sitt. Foreldra selde huset i heimbygda, og saman med bestemor flytte dei alle til eit lite husvære i ei bakgate i hovudstaden Praha. Syster Helena var då alt gift i Brno, der Karel bodde då han tok artium. Doktor Capek gav seg til å studere på nytt ved universitetet og spesialiserte seg seinare som badeby-lækjar i sommarsesongen. Etter krigen slo han seg ned i Teplice i Slovakia, og såleis hadde brørne Capek ein heim i alle tre delane av landet.

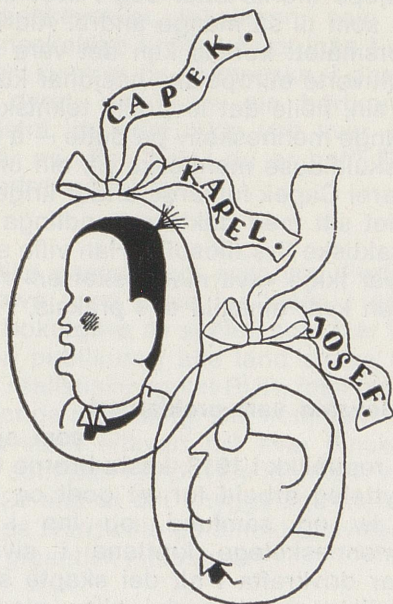
Desse to, målarer Josef og filosofi-studenten Karel kasta seg ut i livet i den framande storbyen Praha. Alltid i fylgje med kvarandre, med eit minimum av lomme pengar dei måtte be far sin om kvar gong; dei såg på utstillingar eller teater, og gjerne saman med bestemor som gjekk i bondebunad. På billege kaféar der unge kunstnarar og studentar kom saman, kunne dei to brørne frå landet stundom verke arrogante, respektlause og farleg slagferdige i debatten. Dei gav ut små forteljingar, essays og avisartiklar under teikna

Brørne Capek.

Brørne Capek.

«Korleis fekk dei det til? ... Forfattarane av desse småstykke gjorde tidleg innhogg i litteraturen, og det i eit tilstand av absolutt litterær villskap. Dei visste ikkje ein gong at det å skrive saman var noko utanom det vanlege. Dei kom frå landet, der dei hadde vakse opp saman, hadde ingen vener i Praha og måtte såleis ty til kvarandre. Dei

skreiv saman av di det fall lettare, og ingen av dei åtte sjølvtilitt nok til å våge det åleine,» fortel dei sjølve. «Seinare kom dei mange opplevingane, reiser, jobbar og interesser; nokon sa at den litterære utviklingsbana til dei to var full av svingar, men så innfløkt og ulogisk som livet sjølv var ho knapt. Berre dette synest å stå fast at ein i den fyrste ungdomstida ser skarpt og umåteleg mykje, med undring og spørsmål som forstørrar og forvregjer; men seinare i livet kjem ei tid då ein vert merksam på alle ting, ser audmjukt og lyder. Den tidlege ungdomen opplever berre uklårt det mangfelde og gåtefulle livet og prøver å løyse gåtene med friskt pågangsmot og fantasien retta mot det ukjende; først seinare lærer ein å sjå med granskande augo, der ein må skjelve i angst.»



Josef Capeks teikning av brørne.

På ei studiereise i Frankrike

møtte desse to endeleg moderne kunst i alle former. Karel gav seinare ut omsetjingar av moderne fransk dikting til eit forløyst tsjekkisk, som sette merke etter seg i tsjekkisk dikting i ettertida. Josef var oppteken av moderne målar-kunst, særleg kanskje av Edvard Munch og Picasso, av brukskunst og kulturen til primitive folkeslag. Saman skreiv brørne i Paris skodespel for amatørar heime i Praha. «Det lagnadstunge elskhugspel» var

det fyrste, det opna med ein prolog som uttalar deira teater-kunstnarlege program. Tankar som sjokkerte det gode publikum i Praha, den gongen vant til den intime realismen ved Nationalteatret, som stod Stanislavskij særleg nær. Capek-brørne ville rive ned alle illusjonar om ei kunstig verd oppe på scenen, dei ville leike ein leik der publikum var med.

Seinare synte det seg at den nye tsjekkiske teater-kunsten gjekk ut frå denne inspirasjonen. Zdenek Kaloc fylgjer den same intensjonen i denne iscenesetjinga av «Insektiv» på Det Norske Teatret. Ein del av prologen frå «Det lagnadstunge elskhugsspel» er med.

Den fyrste verdskrigen slo ned som eit lyn frå klåre himmelen. Sjøkket og dei fire tunge åra katastrofen vara, sette djupe merke etter seg i livet til Josef og Karel Capek som til så mange andre. Aldri meir vart dei kvitt spørsmålet: korleis kan det vera mogleg at så mange kultiverte europeiske nasjonar kunne bruke all energien sin, heile det lovpriste tekniske framsteget og så mange menneskeliv på dette — å øydelegge like mange skuldause menneske på ein umenneskeleg måte? Karel Capek fullførde under krigen det filosofiske studiet sitt med doktoravhandlinga «Pragmatisme, det praktiske livs filosofi». Han ville syne at det avgjerande var ikkje «kva mennesket er» reint teoretisk, men kven kvar einskild er i praksis, i det verkelege liv.

Då Tsjekkoslovakia vart proklamert

som sjølvstendig demokratisk republikk i 1918, kasta brørne Capek seg ut i eit utrøyttelag arbeid for alt godt og ekte menneskeleg i liv og samfund, og inn i ein strid mot dei umenneskelege kreftene i sivilisasjonen vår. Dette var drivkrafta i alt dei skapte som kunstnarar, journalistar og kva dei elles gjorde. Josef, målaren, var 31 år gamal og Karel 28 då krigen var slutt. Saman med fleire vener samlast dei i den fremste kultur-avisa i landet og var med på å byggje opp ein moderne demokratisk stat frå grunnen av. Denne generasjonen vart snart kalla «Capek-generasjonen» rett og slett.

Karel Capek var dessutan dramaturg

ved eit avant-garde-teater i Praha i nokre år. Der fekk han oppført det ungdomlege spelet sitt «Røvaren» i 1920, og robot-

tragedien RUR året etter. Det tsjekkiske ordet «robot», som Josef Capek hadde laga av «robota» (hoveri) vart internasjonalt, då dette spelet gjekk i alle delar av verda med stor suksess. Karel Capek vart verdskjend med eitt slag. Ut frå den same framsynte angst for misbruk av teknikken som dette spelet om robotopprøret mot menneske, skriv han dei to romanane «Atomkraft på ville vegar» 1922, og «Krakatit» 1924, som ingen tok alvorleg den gongen.

Insektlivet

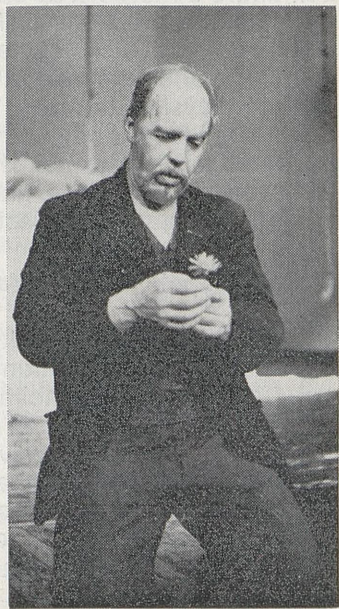
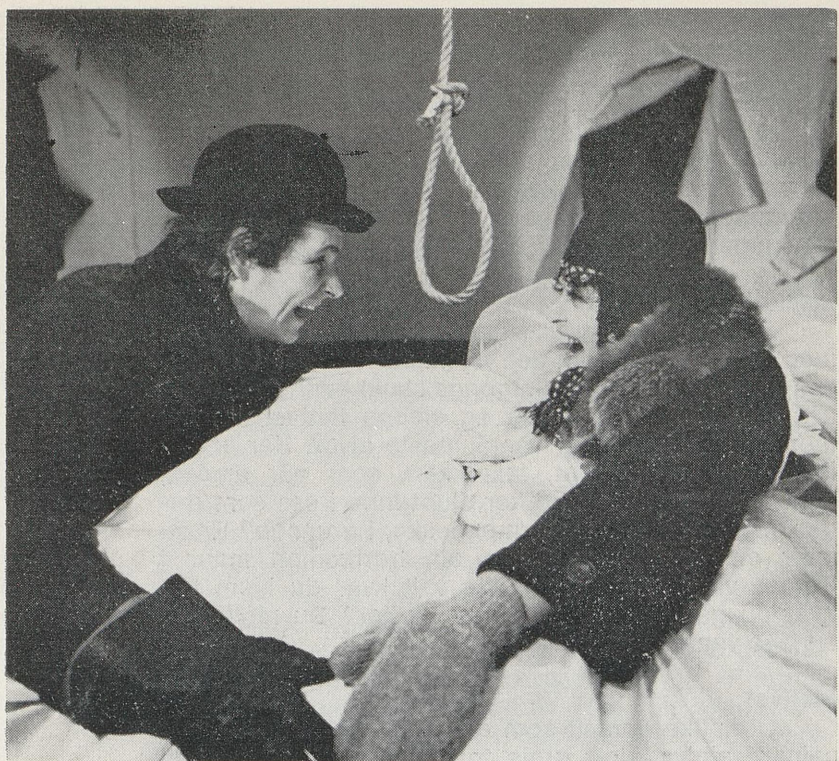
skreiv brørne saman snart etter suksessen med RUR, og dei fekk den tsjekkiske statsprisen i 1921 for det. For ein gongs skuld kunne dei leike fritt som då dei var små og sleppe fantasien laus, men visjonen dei såg, var djupaste alvor. Her er det ikkje menneskeverket, teknikken, som går amokk, men umenneskelege krefter djupt inne i oss som trugar eller ler: kven er du, menneske, i grunnen? Er du meir enn dyret, meir enn ein bortkomen maur i livsens villstrå, du som ikkje veit kvar du kjem frå, kvar du går av eller kvifor du er her? Du rastlause, ævlege vandrar på jorda!

Motivet

er like gamalt som eventyra. Forfatarane har seinare sjølve gjort greie for idéen i eit føreord til den andre bokutgåva av spelet, som står i dette hefte. Men medan publikum i alle land straks hadde gripe idéen i det realistiske spelet RUR, fekk Insektlivet fyrst ei heller blanda mottaking. Det kom som eit uvelkome sjokk og avsløra eitkvart hjå kvar einskild tilskodar personleg, som han knapt ville kjennast ved. Og kven kunne i 1921 ane at dei uhyggelege insekt-kreftene i menneske så snart ville gå amokk i sivilisasjonen vår, og det i så gigantisk målestokk?

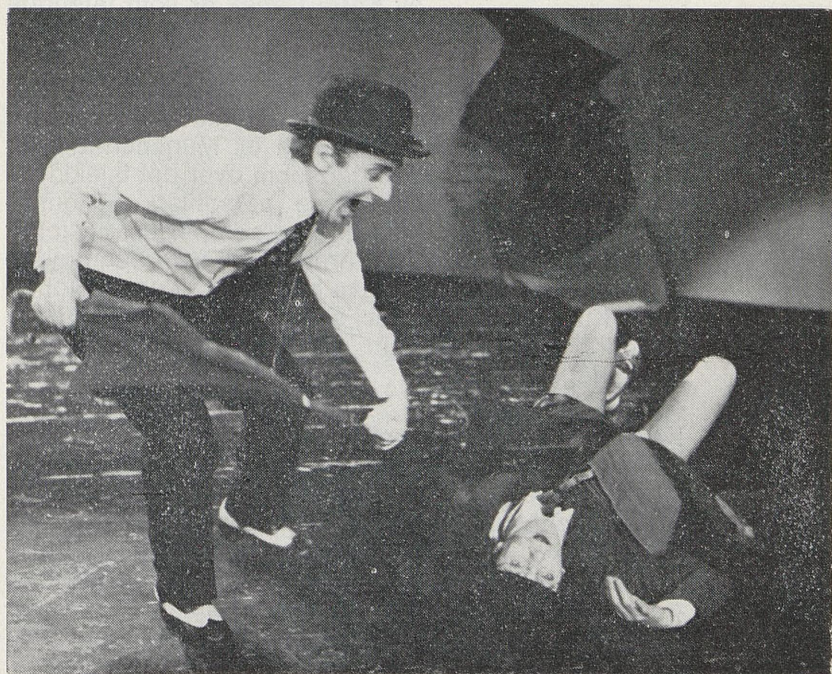
Brørne Capek var av dei framsynte

som arbeidde utrøyttelig for dei gode kreftene i kvar einskild, for menneskerettane i samfunnet, for rettferd, demokrati og «Den lille mann» i heile verda. Karel Capek mynta ut all si kraft og tid i den daglege tenesta i samfunnet, i avisa der han skreiv nesten dagleg, publiserte romanane sine som framhaldromanar, teikna og dikta eventyr for born, og humoresker for dyre- og hagevener. Det måtte gå utover helsa og den kunstnarlege konsentrasjonen til slutt, men sviike lesarane sine kunne han ikkje.





THEY ARE THE BEST





Capek-brørne

Medan voks Adolf Hitler

sitt «tredje rike» fram på den andre sida av grensa. Til den VIII. internasjonale filosofkongressen i Praha i 1934 gav Karel Capek ut «Samtalene med T. G. Masaryk», den store demokratiske tenkjaren og Tsjekkoslovakias fyrste president. Ein kvintessens av det som brørne Capek og heile den tsjekkiske «Capek-generasjonen» stod for.

Dei siste store verk

av Karel Capek er som fåfengde rop etter hjelp i ei tid då alt menneskeleg går under: romanen «Salamanderkrigen» i 1936, atter med dyremotiv, og tragediane «Den kvite pesten» 1937 og «Mor» 1938. I Noreg fekk dei atterklang, men stort sett vende verda det døve øyra til. München-avtalen om hausten 1938 var ein dødsdom over det tsjekkiske folket og over Capek-brørne personleg. I domarsætet sat vener og allierte, vesteuropeiske nasjonar som så ofte hadde feira Karel Capek som den største tsjekkiske forfattar og peika honom ut til neste Nobelpris. Kultiverte nasjonar som Capek-brørne hadde ovundra i heile livet sitt, så dei stundom vart kalla for dårlege patriotar.

Karel Capek hadde mot

til å sjå katastrofen beint i augo: «Vi ser gamle politiske realitetar gå til grunne; avtaler, vennskapspakt og politiske motsetningar gjeld ikkje lenger; på desse få dagane og vekene har Europa forandra seg djupare moralsk enn geografisk; — dei geografiske grensene til ulykke for oss; dei moralske til ulykke for alle,» skreiv han den 9. oktober 1938, då München-avtala var eit faktum.

Mange flykta i panikk,

Capek-brørne vart ståande på sin post. Men Karel hadde ikkje fysisk kraft til å bera meir — han dødde 1. juledag 1938. Josef var meire robust: han vart arrestert snart etter den tyske okkupasjonen av Tsjekkoslovakia i 1939, og døydd i konsentrasjonslægret Bergen-Belsen sist i april 1945, nokre dagar før freden kom.

Josef og Karel Capek:

OM INSEKTLIVET

Føreordet til andre utgåva

Denne komedien vart møtt med så mange både venlege og uvenlege ord i den stutte tida han er til, at forfattarane har vanskeleg for å leggje noko til denne forvirrande magerøystes konserten. Det er sagt at spelet er «ein fantastisk satire over kjærleiken, rikdomen og krigen», men òg at det er «eit stygt, kynisk og pessimistisk drama utan det plukk av sanning i seg» (Christian Science Monitor), «eit Johannes-Døypar-spel» (Freethinker) og «eit sadistisk, ureint stykke symbolisme» (Sheffield Daily Telegraph), «augne-opnar for frivole tilskodarar» og «ei likning frå ei tid føre syndfloa». »Drep dei,» skreiv ein kritkar i Berlin om forfattarane, medan Kerr helsa hjarteleg «dette framifrå bror-paret» — og slikt bortetter. Det ville føre for langt å plukke ut alle rosinene frå kritkar-kakene som vart baka både heime og i utlandet.

Godt, til alt dette har forfattarane til slutt særst lite å legge til. Berre i eitt vil dei gardere seg: spelet deira er kanskje stygt, men pessimistisk er det ikkje. Ein kritkar i Amerika skreiv at tilskodaren ved dette spelet må spørja seg sjølv om han ikkje like så godt skulle skjæra over strupen på seg med det same, dersom verda er så dårleg som det synest her. Forfattarane vil difor be både tilskodarane og lesarane inderleg at dei ikkje må finne på å gjera noko slikt; det var ikkje meininga deira å vilja skjæra over strupen på folk. Kven i heitaste tvingar dykk til å identifisere dykk sjølv med sommarfuglar, pilletrillarar, sirissar eller maur og døgnfluger? Er det då sagt at sidan desse skapningane er teikna som lathansar og egois-

tar, kjeltringar og frårsarar, militaristar og parasittar må ein automatisk tvingast til å tru det var meininga at dei skulle vera menneske? Dersom synet av den private og familiære eller statslege egoismen syner kor ussel han er, insekt-aktig, sadistisk, lusut — er det då eit prov på at alt menneskeleg er lusut? Står det ikkje kanskje eitt menneske i det minste i kontrast til insekta, vandraren, ein skapning som ser og dømer alt og leitar etter vegen? Kvar tilskodar eller lesar kunne heller prøve å finne seg sjølv i denne villande vandraren; men i staden — uroa aller støytt — trudde han å sjå sitt eige bilete, eller biletet av samfunnet sitt i dette småkryp som her vert gjort til berar av ulike dårlege eigenskapar — noko som rett nok med vilje gjer småkrypet urett. Men nett denne synskvervinga vitnar om at forfattarane ikkje har skrive dette «stygge og kyniske» spelet sitt fåfengt.

Det var ikkje meininga deira å skrive eit drama, men eit mysterium i den heilt gamaldagse og naive tyding av ordet. Som i eit mellomalder-mysteriespel der den lekamleggjorde Grådigskapen, Sjølvtråa eller Dygda sjølv kom inn på scenen, såleis er ulike moralske kvalitetar her personifiserte gjennom insekta: rett og slett for å gjera dei synlege. Sant nok, Dygda vantar; hadde forfattarane til dømes slept ei bie ut på scenen som eit bilete på Lydnaden, eller ei kongro som det personifiserte Smålæte, ville spelet deira kanskje ta seg mindre pessimistisk ut. At dei ikkje gjorde det, hadde dei sine grunnar til; spegelen dei reiste opp for tilværet, var med vilje skeiv og tendensiøs, han ville ha gjort fjeset skeivt på den allerfagraste Dygd. Og sjå, fantestreken lukkast uventa godt: tallause folk **kjende att** menneske i den skeive grotesken, og skjønna at det finst noko stygt, sadistisk og tomt sjølv der ein vanlegvis ikkje skulle tru. Vi skreiv korkje om folk eller om billene på marka: vi skreiv om nokre dårlege eigenskapar. Og det er ikkje, ved gud, nokon stygg pessimisme om det syner seg at dei dårlege eigenskapane er noko lusut og skite; dette er sjølv sagt ikkje opplyftande eller originalt, men **det** var heller ikkje målet her.

Og såleis hadde dei helst rett, dei som kalla denne komedien for «ein luvsliten allegori». Sant som sagt, allegorien er verkeleg sliten, så å seia kjøpt på loppe-marknad og sidan vrendt; men tru meg, det er vanskeleg å preike moral i smoking; smoking-moralen ville syne seg som noko heilt anna enn det vi ville ha sagt med dette spelet.





Josef og Karel Capek:

Til rollelista:

Draktene til insekta skal vera stort sett vanlege menneske-klede: hjå **Sommarfuglane** frå eit salongmiljø, hjå **Flåarane** frå kvardagen til alminnelege folk, hjå **Maurane** svarte eller gule arbeidsuniformer, tettsittjande og med belte. **Døgnflugene** i slør. Insekt-håtten kjem fram gjennom mimikken for det meste. Men heile tida må personane vera menneske, bortsett frå slikt som er insekt-arta hjå folk i det verkelege livet.

Ein del av Josef Capeks kostymeskisser til førsteoppføringa av «Insektliv»:



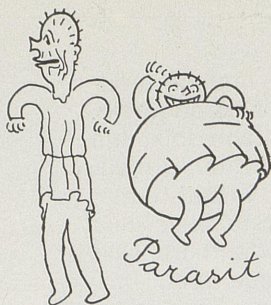
Otakar heiter her Papilio.



Herr og fru Siriss.



Pilletrillarane.

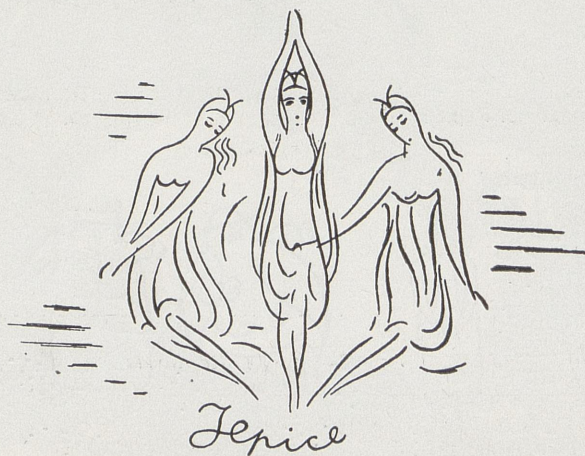


Rovkvefsar rundt puppa.



Maur.

Diktatormaur og Generalstabsjefmaur.



Døgnfluger.

INSEKTLIV

Josef og Karel Čapek

Omsett av	MILADA BLEKASTAD
Musikk av	ZDENEK POLOLANIK
Regi:	ZDENEK KALOC
Scenografi:	ALBERT PRAZAK
Koreografi:	NINA HARTE
Musikalsk leiing:	EGIL MONN-IVERSEN
Inspisient og regiassistent:	KRZYSZTOF SELIGA
Tolk:	SIGRID ROMUNDSET
Repetitør:	ÅSE FARESTVEIT
Parykkmakar:	DORO WALSTAD
Rekvisittmakar:	EGIL AARUM
Rekvisitørar:	IVAR VASAASEN/STINE RAMDAHL
Sufflør:	BERIT SCHJELDERUP

Musikken er spela inn på band av ROLF MALM, FINN ERIKSEN, ANDERS GRØTHE, SVEIN JOHANN OSE, GUNNAR AAS og EINAR IVERSEN.

Premiere 7. februar 1976

Teaterforlag: Carl Strakosch A/S & Olaf Nordgreen
Omsetjing: Milada Blekastad
Programredaksjon: Halldis Hoaas
Foto: Sturlason
Trykk: Norsk Prent L/L, Oslo

*dramentikkald
Gyraseer.*

Vandraren LASSE KOLSTAD

I. akt:

*Sammenfyller
forn: satyrer
uforskytne
for fan!*

Prolog, Satyr BJØRN JENSEG

Apatura Iris ANITA RUMMELHOFF

Apatura Clythia ULRIKKE GREVE

Papilio BJØRN FLOBERG

Felix ARE STORSTEIN

Viktor ODD FURØY

Vanessa ANNE-LISE TANGSTAD

Aglaja UNN VIBEKE HOL

Påfuglauga ØIVIND BLUNCK

Admiralen JOHAN KJELSBERG

Sommarfuglar LEIF R. BJØRNESETH

TROND BRÆNNE

RAGNAR DYRESEN

BIRGITTA REVOLD

ELISABETH SAND

TOVE SKAGESTAD

VIDAR WOLD

*Spennings lek
forundelig lek
dagens diskret-lek*

II. akt:

Første pilletrillar	ODD FURØY
Første pilletrillarkone	ANITA RUMMELHOFF
Andre pilletrillar	BJØRN FLOBERG
Andre pilletrillarkone	ANNE-LISE TANGSTAD
Puppa	TRINI LUND
Prolog og første rovkvefs	BJØRN JENSEG
Andre rovkvefsar:	LEIF R. BJØRNESETH TROND BRÆNNE RAGNAR DYRESEN ELISABETH SAND TOVE SKAGESTAD ARE STORSTEIN VIDAR WOLD
Gravekvefsen	JOHAN KJELSBERG
Larva	ULRIKKE GREVE
Siriss	ØIVIND BLUNCK
Fru Siriss	UNN VIBEKE HOL
Ein annan Siriss	ALF BJERKE
Barna hans	KJERSTIN, TERJE og GEIR MORDAL
Parasitten	DAG SANDVIK

PAUSE

III. akt:

Prolog

BJØRN JENSEG

Puppa

TRINI LUND

Den blinde maur

TROND BRÆNNE

Diktatormaur

BJØRN JENSEG

Generalstabsjefmaur

ODD FURØY

Propagandaministermaur

ØIVIND BLUNCK

Oppfinnarmaur

JOHAN KJELSBERG

Maurtelegrafist

ARE STORSTEIN

Maurjournalistar

ULRIKKE GREVE

ANITA RUMMELHOFF

ANNE-LISE TANGSTAD

Velgjerarmaur

DAG SANDVIK

Gul diktator

BJØRN FLOBERG

1. sendemann

RAGNAR DYRESEN

2. sendemann

LEIF R. BJØRNESETH

Maur

LEIF R. BJØRNESETH

DAG SANDVIK

(arbeidarar

ØIVIND BLUNCK

ARE STORSTEIN

og soldatar)

RAGNAR DYRESEN

VIDAR WOLD

UNN VIBEKE HOL

og statistar

BIRGITTA REVOLD

1. trommeslagar

GUNNAR AAS

2. trommeslagar

TERJE LEVIN

Epilog:

Puppa

TRINI LUND

1. døgnfluga

UNN VIBEKE HOL

2. døgnfluga

RAGNAR DYRESEN

Døgnflugekor

LEIF R. BJØRNESETH

DAG SANDVIK

ULRIKKE GREVE

TOVE SKAGESTAD

BIRGITTA REVOLD

ARE STORSTEIN

ELISABETH SAND

VIDAR WOLD

Prolog

BJØRN JENSEG

Skodespelarar

ØIVIND BLUNCK

JOHAN KJELSBERG

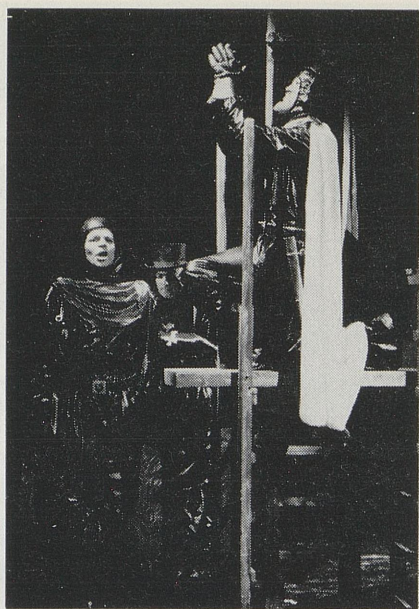
BJØRN FLOBERG

ANITA RUMMELHOFF

ODD FURØY

ANNE-LISE TANGSTAD





Karel Capek:

DYR SOM AKTØRAR

Den kjende granskaren Theodor Zell har skrivi ei heil bok under denne tittelen, der han samlar interessante og morosame fakta om korleis dyr kan skapa seg: kor dei ser skuldause ut når dei har gjort eller vil gjera eitkvart gale, korleis dei simulerer sjukdom når dei skal arbeide, kor lurt dei kan forstille seg når dei er ute etter byttet eller søker make. Alt dette er særst interessant, men det må ikkje kallast skodespelkunst. Sant nok, skodespelaren skaper seg, han òg; men bortsett frå gasjen gjer han det ikkje med praktiske eller egoistiske mål for auga . . .

Ofta vert dresserte dyr kalla «fireføtte aktørar», til dømes den slags ruggar av nokre løver som kan balansera ein ball eller ei lampe på snuten, eller bjørnar som drikk av flaska som gamle sjøulkar, eller elefantar som dansar, stakkar, ein wienervals eller kva. Med desse sirkusfenomen har skodespelarane ikkje anna å gjera, enn det at sume av dei drikk og sume dansar. Dresserte dyr er gjøglarar og ikkje skodespelarar; og forresten er skodespelarane som regel ikkje så lærenæme.

Og likevel kan ein tala om skodespelarstrekar i den rette tydinga av ordet hjå dyra òg: at dei syner seg fram i den ærekjære trå etter suksess hjå publikum. Nokre gonger jamvel hjå eit menneskeleg publikum. Ein annan ting er der dyr vil tene ros eller løn med å oppfylle sine tenesteplikter presis; det er vakkert, men har ingen ting med kunstnarleg skodespelarproduktivitet å gjera. Legg merke til at kvalpen leikar for seg sjølv, men ein vaksen hund leikar knapt når han er åleine: nokon må sjå på, skal han springe rundt i ring . . . briske seg med ein pinne som fangst mellom tennene eller med frykteleg glam storme ein stein eller stubbe som han for ei stund utstyrer med ei fiktiv sjel av ein verkeleg fiende. Han leikar, javisst, men for tilskodaren, som han skottar til med augnekroken: for han vil more honom og vinne suksess. Dette å tenkje på korleis leiken verkar på tilskodaren, det er spiren til all skodespelarkunst; og suksessen, ros, eit kjærteikn, det er berre ein utvertes konsekvens av denne sosiale trongen til å bli eit inspirerande brennpunkt for moroa til dei andre. Trongen til å ta seg ut er alltid ein trong til å vinne kjærleik . . .

La gå at hanen utfører krigsdansen sin berre for høna

og nattvaka syng ikkje for diktaren nede i buskane, men for maken sin. Hå hundene er Eros større: den femner både om herren til hundene og den vesle flokk av menneskeætta som hundene vil tekkjast. Han er glad for at han er mellom folk, og vil vinne dei for seg: sjå, folkens, kva eg kan! Her, i denne overstrøymande kjærleiken tek utviklinga til skodespelarkunsta til: ikkje som kunst for det fyrste; ikkje som forming av sjeler og lagnader enno; førebils berre som ein kjærleg og vill trong til å gje seg sjølv, som trong til ære eller tyrste etter kjærleik, som venskapleg trong til å vera til glede for andre.

Men sjølvsgt, skulle det ut av denne instinktive leiken bli verkeleg skodespelarkunst for menneskesjela, måtte han gå den underlege omvegen over religionen: over magien og mysterieritualet. Og dersom opphavet på den eine sida er dyreleik, er gudsteneste det på den andre; men dette er sjølvsgt eit heilt anna kapittel.

(Årbok for solist-laget ved teatret på Vinohrady i Praha 1924.)



Apatura Iris.

KJELDENE . . .

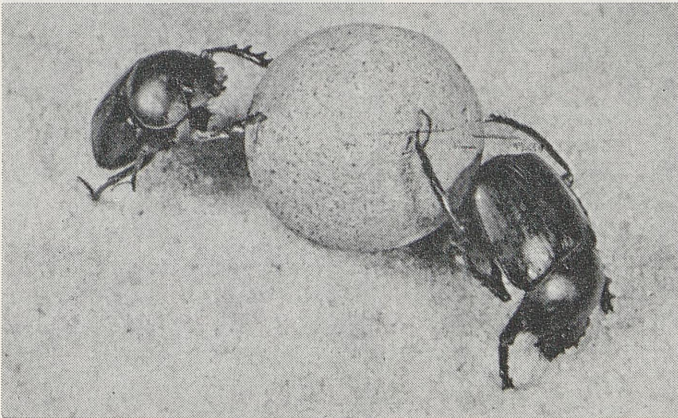
Capek-brørne har fortalt at dei som smågutar kasta seg over Den Store Illustrerte Naturhistoria og las og las . . . Her ligg utan tvil mykje av inspirasjonen til den insektverda vi blir presenterte for i «Insektliv». Milada Blekastad har omsett ein del utdrag frå J. H. Fabre, utdrag som fortel om ein del av dei smådyra vi møter i skodespelet:

Pilletrillaren

. . . Kva er dette for ein som kjem trippande der og bort til møkkhaugen, redd for å koma for seint? Det er den heilage scarabeus, pilletrillaren; han er heilt opp svartkledd, den største og mest namnkjende av møkkbillene . . . Han arbeider ved sida av kamera-tane sine som held på å laga ferdig kvar si møkk-kule med små slag av dei flate endane på dei lange framføtene sine, eller gjer ho større med å legge på eit nytt lag, før dei dreg seg attende og nyt frukta av arbeidet sitt avsides ein stad . . .

Når sola steikjer og det hastar med arbeidet, kan ein undrast over den febrilske iveren til pilletrillaren. Verket går snøgt framåt, det som nyleg var ei spinkel pille er no ei kule stor som ei nøtt, og snart kan ho bli stor som ei plomme. Eg har sett slukhalsar som laga seg kuler på storleik som ein knytneve. Dei sikra seg utkomet for mange dagar . . .

Pilletrillaren arbeider ikkje alltid åleine med trans-porten av den kostesame pilla si, ofte kjem det ein kamerat til hjelp . . . Desse to møkkbillene som med



Den heilage scarabeus i arbeid.

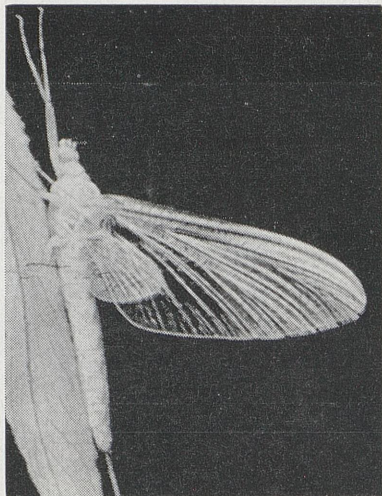
like stor iver støyte den tunge kula framåt, den eine framanfrå, den andre bakfrå, minte meg om dei to som i si tid gjekk omkring med lirekassa og song: «Kva skal vi finne på, vi to som vil setja bu? Vi trillar øltønna vi to, eg dreg og bakfrå skuvar du ... » Å laga ei kule av møkk krev både strengt arbeid og tålmod, men å stela ho, når ho er ferdig, eller i det minste trenge seg på som snyltegjest, er mykje lettare ... Eg har ofte spurt meg sjølv, kven det kan vera som lik Proudhon har planta inn i pilletrillarmoralen det famøse slagord: «Eigedom er rov», eller kva slag diplomat som har gjort den ville læresetninga: «Makt er rett» til rettesnor for møkkbillene. Men eg kan forsikre at rov er alminneleg skikk og bruk hjå pilletrillarfolket.

Det vitskapelege mord

Gravekvefsen må samle mange nok stykke vilt i hola si under jorda, til dei rekk til næring for larva som kjem ut av det egg han har lagt på provianthaugen ... Eit lik ville på ingen måte vera høveleg kost for larva hans, dette vesle utsyke som er så grådig etter friskt kjøtt at berre den minste snev av lukt frå livlaust vilt ville vekke uovervinneleg avsky hjå henne. Ho må ha ferskt kjøtt utan spor av lukt, som er det fyrste teikn på råttenskap. På den andre sida kan byttet ikkje gøymast levande i hola ... Her krevst, så sjølv-motseiande det enn kan synast, dødens vanmakt i samband med livsens friske safter. Overfor eit slikt



Gravkvefs.



Døgnfluge. I mellomstadiet av utvikling.

problem ville ein lækemann, om han enn sat inne med den høgaste opplysning, stå rådløs . . . La oss tenkje oss eit akademi av anatomar og fysiologar, la oss tenkje oss ein kongress kalla saman for å løyse dette problemet, der dei fremste vitskapsmenn i verda var til stades . . . Når ein veit, at det larva treng, er ikkje konservert, men levande kjøtt, men at det ikkje må røre seg, då måtte den lærde kongressen sjølv bli ståande urørleg og svarlaus. Ja, her har vi det! Viltet må gjerast urørleg, det må bli lama utan å miste livet. Men til dette finst det berre ein mogleg framgangsmåte: å såre, ta bort eller øydelegge nervesystemet til offeret, på det presis og sakkunnig utvalde punkt der det har sitt sentrum . . .

Etter at dette problem er løyst, reiser det seg eit nytt: utan kamp som kunne vera fårleg for honom sjølv, og utan å såre offeret sitt med så mange stikk som kanskje kunne ta livet av det, må gravekvefsen lame det med eitt stikk . . . Han må finne det einaste rette punkt å stikke brodden sin i, nett det punkt som berre ein sakkunnig fysiolog kunne peike ut — og heller ikkje dette er nok: kvefsen har enno større vanskar å vinne over, og han vinn over dei, forunderleg nok, med glans. Det nervesenter som gjer at insektet kan røre seg, er ikkje berre eitt, det er tre av dei . . .

Kvefsen må finne fram til biller med rørsle-sentra som ligg så tett saman at han kan lame dei alle tre med eitt einaste stikk av brodden . . . Og mellom alle dei tallause billeslag som kvefsen skulle kunne øve hærverket sitt imot, finst det berre to grupper som oppfyller dei absolutte krav: snute- og praktbiller. Og det er dei gravekvefsen driv jakt på, utan å bry seg om alle dei andre . . .

Gravekvefsen av sphex-arta derimot, som forsyner larva si berre med sirissar, veit at han må støyte offeret sitt ned med tre stikk, retta presis mot dei tre motoriske nervesenter . . . , seier Alfred Brehm i tillegg til Fabre.

Når gravekvefsen endeleg har fått fylt jordhola si med så mange lame dyr som skikken er, stappar han inngangen til med småstein . . . Men akk! Altfor ofte får ein snedig snyltekvefs lura seg til å legge eit egg eller ei larve inn, til forderv for den legitime eigaren av hola . . . Til kvar tid kan ein sjå snyltaren lure på staden der gravekvefsen har bygt ei hola til yngelen sin. Får han inn eit egg i hola, vil larva hans leva høgt på dei lame offer der inne, og til sist òg på gravekvefsen ei eiga larve . . .



KAREL CAPEK PÅ DET NORSKE TEATRET

Det Norske Teatret var svært tidleg ute med å introdusere Karel Capek for eit norsk publikum. Alt hausten 1924, premiere 17. oktober, kom «R.U.R.» — «Rossums Universelle Robotar». Handlinga gjekk føre seg «På ei øy langt uti havet, 1950—60»! Olav Dalgard har følgjande å seie om denne framsyninga i teatrets jubileumbok:

Til neste haustframsyning hadde fru Mowinckel valt ut det mest anti-realistiske ho kunne finne, Karel Capeks «R.U.R.», og med denne uhyggelege framtidsvisjonen om menneska som mekanisk produserte «robotar» — eit førebod til Huxleys «Brave new world» — gjorde teatret eit langt hopp ut over skigarden. Eksperimentet var så vel gjennomført at kritikken nær på gløynde alle innendingar mot det skamlaust dristige tiltaket. Det hadde verkeleg lykkast instruktøren og skodespelarane å blåse scenisk liv i robotane. Med Dagmar Myhrvold og Lars Nygard i brodden skapte dei i marionettestil ein illusjon av den komande maskinætta som utryddar menneska, men litt om senn blir omskapte til nye menneske, takk vere ei ung kvinne som greier å inspirere sjefsfysiologen, spela med sterk verknad av Eli Hoff og Martin Linge. Norlund representerte det fyrste robotmennesket som vaknar til medvit og kallar sine «klassebrøt» til opprør, og som saman med den fyrste robotkvinna, spela av Esther Sommerschild, sa fram den gripande epilogen som varsla ny jord og nye menneske. Nokre av kritikarane tok stykket for ein spøk, og meinte instruktøren hadde teke det altfor alvorleg — 25 år seinare skulle Det Norske Teatret spela andre delen av Capeks mene tekel over maskinsivilisasjonen, «Insektliv», i Hans Jacob Nilsens regi, og da såg nok alle som enno mintest «R.U.R.» kor djupt alvorlet stakk i denne nifse robot-komedien.

Om ikkje alle kritikarane evna å ta stykket alvorleg, gjorde oppsetjinga eit djupt inntrykk på mange av dei som såg framsyninga. Eit vitnemål om det fekk vi nyleg (12.1.) i Dagbladet, der Rolf Jacobsen i intervju med Harriet Eide m.a. fortel følgjande: «Det er blitt sagt at jeg har besunget teknikken, det er ikke riktig. Jeg har vært fengslet av den, redd, imponert. Jeg har beskrevet den, hele tiden redd for hva det kan føre til når den overtar. Lever vi i en verden av metall og betong, blir vi maskinmennesker, jeg er mest opptatt av balanseforholdet. I min ungdom så jeg Karel Capeks «Maskinmennesker» på Det Norske Teatret om robotene som gjorde opprør og tok makten. Maskinmenneskene vant og utryddet oss. Jeg tror det har preget min holdning gjennom alt jeg har skrevet.» Neste Capek-framsyning på Det Norske Teatret kom i 1937, da teatret den 1. desember hadde premiere på «Den kvite pesten». Vi gir ordet til Olav Dalgard på nytt:

Det gjekk no jamt tre månader til neste premiere, på Karel Capeks «Den kvite pesten», og framsyninga vart ikkje så god som ein kunne vente seg etter den rommelege prøvetida. Temaet for dette symbolske antikrigsstykket var høgaktuelt på bakgrunn av fascismens og nazismens sigersgang, og det stendig aukande trugsmålet om ein ny verdskrig: Ein lækjar som arbeider i fatigkvarteret til ein hovudstad i ein diktaturstat, har konstatert ein ny snikande pest som det har lykkast han å laga eit serum imot. Men før han gjev det frå seg, krev han at dei stendig aukande land skal slutte ein evig fred. Dette kravet blir avvist med forakt av dei som held krigen for nasjonens største kraftutfolding, og det endar med at serumet går tapt, og den kvite pesten marsjerer fram over alt og alle. Dramaet — som snart skulle vise seg å vera altfor sannspådd med sin pessimistiske utgang — var delt i 14 bilete, og baud på store vanskar for den vesle scenen, som teatersjef Hergel elles hadde lært å nytte ut med stor effektivitet. Drabløs spela dokteren med truverdig realisme, men utan at skapnaden fekk den symbolske tyding som forfattern nok hadde tiltenkt han. Tvinde greip sterkare som motmannen hans, den sleiske maktstrevande professoren, som ofte minte om sjølve Goebbels med sin kyniske maktfilosofi. Tveito hadde godt tak på rustningsbaronen Krüg, medan Haaland som marsjalen gjorde talentfulle freistnader på å agere i stil med dei to akse-førarane. Den medels gode framsyninga fekk ilter mottaking av dei som kjende seg saka. Finn Halvorsen slo såleis fast at «stykket er så blottet for menneskekunnskap og almindelig sunn fornuft, så grovt og naivt i sine virkemidler at man nærmest skulde tro det var skrevet av en gymnasiast ...» — Slik kunne stykket te seg når ein **såg bort** frå freidsidéen, og dei mange gripande scenane i framsyninga.

Karel Capek skreiv sjølv om grunnlaget for dette skodespelet, og seier da m.a. dette:

Det var ein ven av meg, ein lækjar, som for nokre år sidan gav meg fyrste tildrivet til å skrive dette stykket. Han fortalde meg nemleg ei «historie» om ein doktor som oppdagar «dødsstrålane», som samstundes kann lækje fårlege svullar og på det viset blir ein einveldig og ulukkeleg verdsfrelsar. Av dette emnet vart det sitjande att i meg tanken om ein lækjar, som på eit vis har lagnaden til menneskja i sine hender. Men i vår tid er det so mange menneske som har eller vil ha lagnaden til folka i sine hender, at eg aldri har havt serleg hug til å auke talet på dei med eit nytt eksemplar, dersom det ikkje hadde vore noko anna og meir tvingande som dreiv meg til det, nemleg vår eiga samtid. Eit av dei mest karakteristiske merke på menneskja i etterkrigstida er at dei har kome burt frå det dei mange stader mesta med vanvyrndnad kallar humanitet. I dette ordet er samla ein religiøs vyrndnad for livet og menneskerettane, kjærleik til fridom og fred, arbeid for sanning og rettferd og andre moralske postulat, som hittil vart rekna for innhaldet i menneskjeleg utvikling, i samsvar med ånda i dei europeiske tradisjonane. Som kjent har no ei heilt anna ånd kome til makta. Ikkje mennesket, men staten, nasjonen, rasen eller klassa er berar av alle rettar og er det einaste som blir halde i ære over alt anna: det er ingenting som står over desse omgrepa og kann avgrense dei moralsk i deira vilje og rett. Staten, nasjonen, regimet har allmektig autoritet. Den einskilde med sin åndsfridom og samvitsfridom, med sin livsrett og sitt menneskjelege sjølvråde er fysisk og moralsk beintfram undergjeven den sokalla kollektive, men i grunnen reint



Edvard Drabløs i «Den kvite pesten».

autokratiske og med makt pålagde styringsforma. Det er den politiske autoritetsånda som i dag går til åtak på den moralske og demokratiske humaniteten i den europeiske tradisjonen. Denne konflikten kjem klårare og klårare fram i dei millomfolkelege tilhøva, men samstundes er det eit indre spursmål hos kvart folk. Utetter kjem det klårast til synes i den trugande krigsfåren i Europa i dag og i ein veksande tendens til å løyse politiske spursmål med vald og mord.

Rett nok kann ein òg definere verdskonflikten av i dag i økonomiske og sosiale omgrep, eller i biologiske ordelag som ein «strid for livet». Men mest dramatisk syner han seg i samanstøyten millom to store motstridande ideal. På eine sida den ålmenmeneskjelege humaniteten, det moralske idealet, idealet om demokratisk fridom, verdsfred og yrdnad for liv og rett. På den andre sida eit dynamisk, antihumant maktideal, idealet om overmakt og nasjonal eller annan ekspansjon, som nyttar makta som eit velkome middel og menneskelivet berre som ein reidskap. Nyttar ein dei vanlege nemningane av i dag, so er det ein konflikt millom dei demokratiske ideala og dei uavgrensa og æresjuke diktatorideala. Og nett den tragiske aktualiteten til denne striden dreiv meg til å skrive «Den kvite pesten».

Capeks spådommar om konflikten mellom demokratiske og diktatoriske ideal, vart som vi alle veit sanning kort tid etter. Etter krigen, i 1947, kom eit tredje skodespel av Capek opp på Det Norske Teatret — det var «Insektliv», som hadde premiere 25. april. Hans Jacob Nilsen sette i scene, scenografien var ved Arne Walentin, Gerd Fimland Bugge hadde laga dansane, og mest heile ensemblet var i elden. Sigmund Moren skreiv i jubileumsboka:

Enda ein stor siger vann teatret denne spelbolken, med «Insektliv» av Karel Capek. Alt før krigen hadde Hans Jacob Nilsen

sett opp dette fantasifulle og originale tsjekkiske skodespelet på Den Nationale Scene i Bergen. Det var ein siger den gongen, og vart det ikkje mindre på Det Norske Teatret. Atter ein gong måtte ein undre og gle seg over den merkelege evna skodespelarane ved dette teatret har til å samarbeide og til å setja verdfulle eigenskapar inn for dei mest ulike oppgåver. Store skodespelarar også i små og «rare» roller; det blir stort teater når dei vil og kan finne glede i innsatsen.

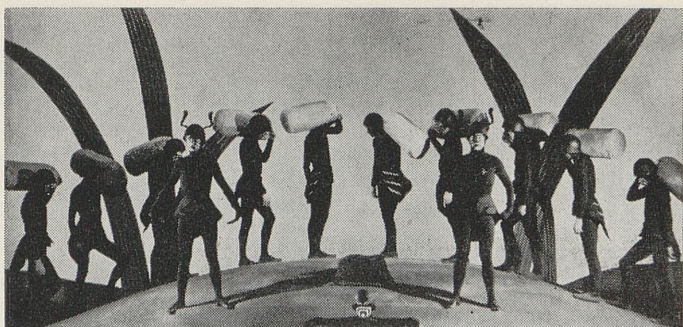


Elisabeth Bang, Asbjørn Toms og Julia Back som sommarfuglar i 1947.



Nils Hald og Ragnhild Hald som pilletrillarar.

«Insektliv» vart ståande på repertoaret lenge, og er ei av dei oppsetjingane her på teatret som det har



Arbeidsmaur.

gått gjetord om i alle år. Som «R.U.R.» gjorde det i si tid, har òg «Insektliv» sett spor etter seg hos dei som såg framsyninga. Så seint som i vår kunne ein i Sunnmørsposten lese følgjande, i ein artikkel som elles omhandlar einskildveljaren si stilling i vårt eige samfunn:

Karel hadde en litt eldre bror, **Josef**, som også var dikter. Kanskje var han enda større som dikter. I alle fall har aldri et skuespill gjort sterkere inntrykk på meg enn Josef Capeks drømmespill «**Insektliv**», som ble oppført på Det Norske Teatret en stund etter krigen. Jeg har aldri sett en bedre kunstnerisk gjennomført forestilling i det hele tatt på en norsk scene. Scenisk var den uhyre krevende, halvt drama og halvt ballett. Vi møtte en mann som la seg ned i gresset for å ta en hvil. Han så på «fivreldi» som svirret omkring ham og krøp rundt ham, og han falt i en drøm hvor insektene med alle sine blinde drifter ble til mennesker og menneskegrupper. Til slutt så han de blindt lystrende soldathordene i maurtuene som marsjerte mot hverandre og knuste og spiste alt på sin veg, ledet av dumpe gruppedrifter. Det var insektliv som ble til menneske- og samfunnsliv.

Josef Capek ville med sin kunst få frem det samme som broren Karel med sin «Salamanderkrig». Det var faren som truer våre levende, menneskebårne demokratiske samfunn gjennom av-individualiseringen, gjennom kollektiviseringens blinde, halvdrømmende masseinstinkter.

Og mannen som skriv dette, er Dagfinn Flem, ein av redaktørene i Sunnmørsposten.

Vi gjer merksam på at «Insektliv» har blitt omsett til norsk fleire gonger. Da Hans Jacob Nilsen sette opp stykket første gongen i Bergen, måtte Zinken Hopp gjere arbeidet unna i en fei — ho sette om frå engelsk og tysk. Førre oppsetjinga her på Det Norske var omsett frå tysk av Ragnvald Skrede. Olav Rytter har omsett skodespelet frå tsjekkisk, og no sist er det Milada Blekastad som har ansvaret for omsetjinga i samarbeid med Zdenek Kaloc. Omsetjaren har sendt mange takksame tankar til desse pionerane. Noka lett oppgåve var det ikkje! seier ho.



Sigrid Romundset og Zdenek Kaloc instruerer m.a. Bjørn Floberg under arbeidet med «Insektliv».

Zdenek Kaloc:

TEATER ER BARNELEIK FOR VAKSNE

Frå tidsskriftet DIVADLO (teater) nr. 1, 1970.
Omsett av Milada Blekastad.

Sjølvsbiografien

Farbror Rajmund var opphavet til ei av dei stundene i livet mitt som var sterkast ladd av angst.

Til denne dag veit eg ikkje om han berre ville plaga meg, eller om han representerte all fåfengd. Eg var ti år, klokka slo ti, han la eit reint papirark på bordet mitt, stakk ein blyant i handa på meg og sa: «Teikn!» Kva skal eg teikne, farbror? «Det er di sak.» Eg skulle til å begynne, då stogga han meg: «Men med ein strek. Du får ti minutt. Og ditt fyrste og siste papirark.» Eg vart redd: streken som eg byrjar på vil fortapa seg i ornament utan meining; om eg maktar å føre han attende til utgangspunktet, vil han rissa opp eit-kvart inkjeleg dumt. Farbror Rajmund såg på klokka og på ævinga mi med eit tyrannisk smil.

Ein dag dumpar menneske ut i verda. Lev! Frå utgangspunktet og fram til utgangspunktet! Og utan å kunne vende attende.

«Du kan velja,» plar onklane seia, men til verda kom du utan medvit og utan å sanse det, nett det og det

året, i det og det folk, i det og det samfunn, determinert på førehand ved gener og fysisk konstitusjon. Såleis vel du ikkje, men går med på det.

«Vi vil fullkomengjera deg,» plar onklane seia, som sjølve for ikkje så lenge sidan vart kasta ut i verda og vart fullkomengjorde etter kvart.

Ein støkk for sjansen ein får til å gjennomleva tida på ein einaste måte.

Å skapa, det er å frigjera seg frå denne støyken.

I.

Å leike teater

All **kunstnarleg skapande verksemd** er eit overskott. Ein av måtane å vera til.

Kunstnaren vil likjast Gud som skapte verda av godt humør, av overskott på kraft.

Leiken har si meining i dette å vera kva som helst, kvar som helst, når som helst.

Eg lura meg til å sjå på jentungane mine då dei leika.

Den eldste: Det er morgon!

(Båe strekkjer seg og geispar.)

Den yngste (med dokke-mål): Stå opp, mor!

(Båe kler på dokkene og kjemmer dei.)

Den eldste: Og no er det kveld!

(Båe kler av dokkene og legg dei til sengs.)

Den yngste: Det susar!

(Båe veiftar med armene og leikar englar.)

I utgangspunktet for all **teater-røynd** står det skapande imperativ, som frir oss frå tyranniet til tida, romet og alle fysiske lover. **Teatret** er ein lovsong til menneske si allmakt midt i vanmakta. Det står sterkt i **skodespelaren** som er berar av verdsbiletet.

II.

Skodespelar-personlegdom og dramatkar-visjonen

Ofte hender det at to ulike psykiske situasjonar vert forbytte med kvarandre eller tekne for å vera eitt og det same: prøvinga og spelet i ei ferdig framsyning.

Prøvinga er skodespelaren si leiting etter seg sjølv, ei utviding av seg sjølv, mangdoblning av seg sjølv. Eg tenkjer på dette at ein framand psykofysisk struktur, den dramatiske figuren, stig inn i skodespelaren sin psykofysiske struktur. I det dei har sams, vert dei til eitt, men framande element derimot kallar fram ekvivalentar som frå fyrst av var til stades berre latent, potensielt. Alle desse element til saman lagar ei **kunstig** røynd. Og den vert til byggjemateriale for den **kunstnarlege** røynda. Det gjeld å transponera skodespelaren sitt «eg» til diktar-visjonen sitt bilete.

Spelet til skodespelaren i den ferdige framsyninga derimot spring ut frå den «alternative eksistensen» han alt har funne, og alt skjer på eit høgare plan enn skodespelaren sitt «alter ego». Det som skjer, er diktar-instruktør-skodespelaren sin visjon. Det som verkar medan skodespelaren skaper, er ein prosess, retta ikkje berre frå skodespelaren mot figuren, men frå figuren til skodespelaren òg. For ein av konsekvensane i den skapande verksemda er å **overgå** seg sjølv. Evna til å skapa ein dramatisk figur har ikkje så mykje med den relative dimensjonen av skodespelaren sitt «eg» å gjera, som med styrken av talentet hans.

Skodespelar-talentet syner seg gjennom evna til transformasjon, evna til montasje og til å velja uttrycksform. Uttrycksformene er ein del av den kunstnarlege røynda, og samstundes gjer dei kommunikasjonen mogleg mellom skodespelar-figuren og publikum. Endeleg utforma og fullkomen vert den dramatiske visjonen fullkomen i det rom som skodespelaren sitt indre er.

Mellom skodespelaren og publikum voks det fram eit slags samband av undring, blanda med smilet over det barnslege i denne leiken.

III.

Skodespelaren og instruktøren

I si utvendige form er instruksjonen ikkje diktatur, men provokasjon. Skodespelaren og instruktøren er som samanhangande røyr (U-røyr) som går over i kvarandre utan synleg overgang. Impulsane strøymer i baa leier, ein tvifeld skapnad vert til, høgare og sterkare enn kvar av dei to delane før seg. Det let seg gjera å gå fram med vald og straks tvinge ein definitiv idé inn på alt og alle. På den måten får eg til berre ein atrapp som syner fram alt eg veit. Vil eg vita meir, må eg laga eit barn. Til det må vi vera to om å gje liv, men barnet vil ein vakker dag tala ut frå seg sjølv og reise seg mot oss. Ei elv er klemd i hop av to bardar, og di nærare dei kjem kvarandre, di villare strøymer elva. Mister ho ein av bardane sine, flyt ho ut i myr.

Ein skodespelar-prestasjon kan aldri vera ein kopi av instruktøren sin psyko-fysiske transformasjon.

Kva oppgåve har då instruktøren i den skapande skodespelar-prosessen? Han uttalar, saman med dikteren, det opphavelege skaparord. Han lokkar skodespelarane med vakre hypotesar om at den dramatiske figuren er til. Han reiser opp omkring skode-

spelaren slike impulsar som sett transformasjonsprosessen i gang. Og då fyrst stig den samlande instruktør-krafta fram. Han lagar montasjen og avgjer skalaen i uttrykksformene.

Om det i det heile let seg gjera å laga eit omtrentleg skjema over den skapande skodespelar-prosessen, kunne eg tenkje meg at den går fyre seg i tre fasar:

I den fyrste må instruktør-skodespelar-hypotesen om den dramatiske figuren verifiserast. Skodespelaren saman med instruktøren er i ein tilstand av improvisering over eit fastsett tema. Ting frå undermedvitet stig opp til medvit. Biletet vert til som av seg sjølv, men i forhistoria til skodespelar-prosessen vart det forma gjennom tankar over figuren, livsrøynsla. Det som boblar opp, ber med seg korn av skire malmar ved sida av slagget. Ved å oppdaga harmonien mellom dei ulike sikre element kjem ein fram til harmonien i heile figuren og tilslutt i heile inscenasjonen.

I den andre fasen kjem montasjen av dei ulike element og valet av uttrykksmidla: den **kunstige** røynda forvandlast til **kunstnarleg** røynd. Alle uttrykksmidla skodespelaren rår over, er ufråskiljande delar av psykofysiske fakta, og eksisterer alt i den fyrste fasen av prosessen. Når eg talar om valet av uttrykksmidlane, meiner eg berre den prosessen der figuren sine utvendige uttrykk går gjennom medvitet og vert skirsla og normerte som element i den synlege byggnaden.

I den tredje fasen, som for skodespelarane er den mest trøyttande og keisame, må alt fikserast. Alt det som vart plukka ut og montert saman til ein høgare einskap, må kunne takast opp att når som helst. Og det må takast opp att med all friskleik i den opphavelege visjonen. Fikseringa kan ein sjå på som på å skapa eit kompleks av betinga refleksar.

Den skapande skodespelar-prosessen er såleis ein veg frå ei mengd spontane einiskilde ting til ein spontan heilskap.

IV.

Den polyfone teaterkomposisjonen

Kvar komponent i det syntetiske teater er som eit høgtreaktivt atom. Han reagerer saman med andre atom til det til slutt kjem fram ei harmonisk form. Den reaktive styrken i kvart element kjem seg av at det er ufullkome, ute av stand til å eksistere åleine.

Sceneromet er ufullkome og uforståeleg, dersom ikkje ein skodespelar står fram i det. Og skodespelaren kan heller ikkje syne seg fram, der han ikkje har noko

rom. Det same med dans, song, kostymet, musikken, ljuset o.s.b.

Ei av dei viktigaste oppgåvene til instruktøren er å avsløre samanhengen mellom dei ulike komponentane i ein teaterkomposisjon. Er det slik at skodespelarfråsegn er det hovudsaklege element, då vil dei andre element forsterke fråsegna hans. Det er naudsynt å skapa vilkår for bindingar ikkje berre mellom dei ulike dramatiske figurane, men mellom dei og dei ulike objekt i romet, objekta sinsimellom, objekta og ljodane, ljoden og den dramatiske figuren. Til dømes: skodespelaren går gjennom sceneobjektet. Objektet verkar på handlingane hans med dimensjonane sine, med forma, materialet, fargen, lukta. Derimot verkar skodespelaren inn på objektet med den måten han fører seg, og han determinerer objektet med endeleg verknad.

Den kompliserte bindinga i det syntetiske teater gjer til sist den endelege bindinga mellom scenen og publikum mogleg.

Kva rolle spelar då **instruktøren** i maskineriet til det syntetiske teater?

Han er den beste dramatikar mellom skodespelarane, den beste skodespelar mellom muskarane, den beste muskar mellom målarane og den beste målar mellom dramatikarane.

Og **publikum**?

Ein eventyrar på risikabel oppdagingsferd utan den minste risiko.

Teatret og døgnfluga

Vi stoggar i ovundring framfor komposisjonen og funksjonane i ein døgn-fluge-kropp, framfor den precise utrekninga av bereevna til vengene, framfor økslings-gåta. Vi står støkte ved tanken på at alt dette er skapt for berre ein einaste dag.

Naturkrafta er ikkje avgrensa i tid og rom. Ho er ævleg. For menneske er det plagsamt å måtte legge sine beste krefter og den beste tida si inn på å skapa ei teaterframsyning som ofte vert teken av plakaten før det vart lagt merke til det beste ho hadde å gje. Men på same måten som nye og atter nye døgnfluger fødest til kvar tid for å døy når kvelden kjem, slik skaper teaterkunstnaren nye og atter nye framsyningar. Vi må tru at det er den same naturkrafta som gjennom oss gjev seg til å sverma. Og det faktum kan vera oss til trøyst at sett ut frå den avgrensa tid planeten vår har til å vara, er sjølv dei udøyelege verk dømde til å forgå.

SPELPLANEN PÅ DET NORSKE

Bertolt Brecht: DET GODE MENNESKET I SEZUAN

Bertolt Brecht fell heilt naturleg inn i det teatersynet som ligg til grunn for denne sesongen: samfunnskritikk på teatrele premissar. «Det gode mennesket i Sezuan» er stort poetisk-naivt teater og viser kor vanskeleg det er å vere gjennomført god og handle gjennomført moralsk i eit samfunn der blandingsøkonomi og dobbeltmoral er opphøgd til norm.

Gunnel Lindblom har instruert denne store oppsetjinga. Vi veit alle at Gunnel Lindblom er ei av dei fremste skodespelarinnene i sin generasjon i Sverige. Men dei færreste veit vel at ho dei siste to åra har gjort furore som instruktør, først og fremst med to heilt nyskapande Tsjekov-tolkningar: «Kirsebærhagen» i Norrköping og «Onkel Vanja» på Dramaten.

Det er svensk scenograf også: Jost Assmann. Paul Dessaus originalmusikk blir brukt. Britt Langlie sigra stort i dobbeltrolla som Shen Te/Shui Ta.

Paul Foster: ELIZABETH I

Amerikanaren Paul Foster har sitt teater-opphav Off-off-Broadway, og blir rekna som ein av dei fremste blant nyare amerikanske dramatikarar. Merkeleg nok har han aldri blitt spela her til lands — før no. I «Elizabeth I» er det ein skodespelartrupp på Shakespeareas tid som fører fram spelet om den store dronninga — og det er burlesk og frodig, lyrisk og grovt. Blømande renessanseskuplettar vekslar med velvalde anakronismar, heile tida i ei leikande og utfordrande teaterform. Og i røynda er det eit spel om makt! Ingebjørg Sem set i scene med Arne Walentin som scenograf, og skodespelarane i spelet er Bab Christensen, Britt Langlie, Elisabeth Bang, Astrid Sommer, Pål Skjønberg, Ingolf Rogde, Harald Heide Steen, Wilfred Breistrand, Odd-Jan Sandsdalen, Tom Tellefsen og Magnus Tveit. Først i mars blir det premiere.

Kjell Aukrust/Asbjørn Toms: DOBBELSATS OG FRESKE FRASPARK

Det er mange år no sidan striden om Per Sætermyrmoens heimstadsrett etter sigeren på 5-mila fekk latteren til å runge i Stortingsgata — vi ønskjer dei aukrustske avldølar hjarteleg velkomne attende! «Aukrust,» skreiv Skagestad i programmet førre gongen, «er eksponent for norsk bygdehumor på det mest barokke, ein humor som nærmar seg farsen, men likevel botnar i uvanleg realisme og observasjonsevne. Det må ha vore ein vaken gut som gjekk der oppe i Alvdal midt i 30-åra, med øyro og augo på stilk, og alt guten såg og opplevde er eit rikt råmateriale som berre ynglar di meir humoristen og teiknaren Aukrust auser av det.» Vi trur møtet med Embret og Sylfest, Bonden og Bror min og alle dei andre kjende og kjære figurane vil setje gapskratten i gang no som før! Asbjørn Toms har regien denne gongen òg, Dag Frogner er scenograf.

For barna:

ASKEPOTT

Runar Borge, ein av suksessmennene bak «Cirkus fem», er idé og tekstansvarleg for denne frie omarbeidinga av Grimm-brørnes klas- siske eventyr. Han fabulerer spenstig kring temaet — her er mykje humor, fine viser, sprelske koreografiske situasjonar. Stykket er ei utfordring til fantasiliv og leikeglede.

Tor Hultin har komponert musikken, Snorre Tindberg har laga de- koren, Randi Skahjem kostyma. Runar Borge sjølv har regi og koreografi. På rollelista står Ann Marie Nøddelund, Anita Rummel- hoff, Brit Elisabeth Haagenslie, Trini Lund, Dag Sandvik, Elsa Ise- fiær, Leif R. Bjørneseth, Birgitta Revold, Ragnar Dyresen, Svønn Berglund, Tove Edwards, Nina Harte, Roy Lindquist.

På Scene 2:

KVISKRING I VIND

er ein kammer-musical av amerikanarane John B. Kuntz og Lor Crane, omsett av Hartvig Kiran til norske tilhøve. I kjapt skiftande episodar følgjer vi ein gjennomsnittsgut frå foreldra møtest og stiftar familie til han sjølv blir forelska og skal gifte seg — sirkelen er slutta, eit nytt liv kan ta til. Komikk og alvor, sketsjar og viser vekslar om å vise oss vegen hans gjennom livet — tilhøvet til for- eldra, skolen, kameratane, prestasjonspresset, konfliktane, møtet med storbyen, einsemda, forelskinga. Musikken er lyrisk beat, på rollelista står Andreas Kolstad, Lars Klevstrand, Inger Lise Rypdal, Tone Ringen og Magne Lindholm. Runar Borge har regi og koreo- grafi.

HULDA GARBORG-PROGRAM

Hulda Garborg var ei kvinne med vidgreinte interesser, aktiv og vaken og med kraft til noko anna og meir enn å vere diktarkone. Ho skreiv sjølv òg — og det kan sakte vere på tide at det teatret ho skipa, heidrar henne med ein kveld viggd henne åleine. Tekstene er samansette av Halldis Moren Vesaas, og ho skal saman med m. a. Tordis Maurstad og Eva Sletto framføre dei og. Siri Rom er regiansvarleg, og premieren kjem midt i februar.

Per Olov Enquist: TRIBADERNAS NATT

Den svenske forfattern debuterer som dramatikar med eit smell — førsteoppføringa av stykket på Dramaten i haust vart ein siger for så vel forfattar som teater. Vi er på Dagmar-teatret i Køben- havn i mars 1889, der det er prøve på «Den sterkaste» av August Strindberg. Til stades er Strindberg sjølv (Odd Furøy), kona hans, skodespelarinna Siri von Essen (Wenche Medbøe), hennar lesb- iske venninne Caroline Marie David (ikkje klart), og den danske skodespelaren Viggo Schiwe (Johan Kjelsberg). Enquist vil ta ned den monumentale, gigantiske Strindberg til eit meir jordnært og menneskelig plan, og byggjer for ein stor del på Strindbergs pri- vate brev. Samstundes blir stykket eit oppgjør med dei kjønnsrol- lene samfunnet påtvingar oss — eit problem den uhyggjeleg kjenslevare Strindberg i høg grad var merksam på, jamvel om han ikkje greidde hanskast med det i alle høve. Jon Heggedal har regien, Einar Dahl er scenograf, og premiere blir det midt i mars.

Insektliv : Josef og Kare



21g018952