Det Norske Teatret

Hovudscenen sesongen 1975/76

DET GODE MENNESKET I SEZUAN

Bertolt Brecht

SPELPLANEN PÅ ANDRE TEATER:

Dostojevski/Camus: DE BESATTE, regi: Pål Løkkeberg, Henrik Ibsen: PEER GYNT, regi: Edith Roger, Moliere: TARTUFFE, regi: Eva Skøld, Noel Coward: VI BARE SPØKER, regi: Magne Bleness, Henrik Ibsen: CATILINA, regi: Per Bronken.

Amfiscenen

Tennessee Williams: EN SPORVOGN TIL BEGJÆR, regi: Sverre Udnæs, Helge Krog: OPPBRUDD, regi: Otto Homlung, Bernard Shaw: CANDIDA, regi: Magne Bleness, Bjørg Vik: TO AKTER FOR FEM KVINNER, regi: Kirsten Sørlie, David Storey: FARMEN, regi: Stein Winge, Sofokles: KONG OIDIPUS, regi: Stein Winge.

Colin Higgins: HAROLD OG MAUDE, regi: Mimi Pollak.

Unge Nye

Moliere: SCAPINO, bearbeidelse og regi: Frank Dunlop, Frank Wedekind: VÅRLØSNING, regi: Terje Mærli.

Tivoliteatret

Sverre Brandt: REISEN TIL JULESTJERNEN, regi: Jørn Ording.

Dukketeatret

Brian Wildsmith, bearbeidet og dramatisert av Kari Sundby: UGGLAN OG HACKSPETTEN, regi: Kari Sundby, Peder W. Cappelen: HØNA SOM MÅTTE TIL DOVREFJELL.

Gaetano Donizetti: DEN GIFTELYSTNE UNGKAR, regi: Per E. Fosser, W. A. Mozart: FIGAROS BRYLLUP, regi: Arne Hendriksen, Dimitrij Sjostakovitsj: KATERINA ISMAILOVA, regi: Lars Runsten, Richard Strauss: ROSENKAVALEREN, regi: Folke Albenius.

Ballettrepertoar

CONCERTO GROSSO av Charles Czarny, musikk: G.F.Händel, JOHANNES OG ANIMA av Kari Blakstad, musikk: Ralph Lundsten, NØTTEKNEKKEREN av Veinonen/Rona, musikk: Peter Tsjaikovskij, SYMFONI I C av George Balanchine, musikk: Georges Bizet.

TO SVENSKE GJESTER

GUNNEL LINDBLOM og JOST ASSMANN har forma denne oppsetjinga av «DET GODE MENNESKET I SEZUAN». Begge er Brecht-entusiastar, begge står sterkt i samtidig svensk teater.
Vi kjenner Gunnel Lindblom som ei av dei fremste skodespelarinnene i sin generasjon, særleg frå ei lang rekkje Bergman-filmar. Vi kjenner henne ikkje fullt så godt som instruktør. Men mange vil hugse den gripande framsyninga «Sjung vackert om kärlek» (om Gustaf Frödings tragiske lagnad) som Dramaten gjestspela Chat Noir med for to år sidan. Gunnel Lindblom stod regiansvarleg for den. Seinare har ho markert seg sterkt som instruktør, med to heilt nyskapande Tsjekov-tolkingar, «Kirsebærhagen» i Norrköping og «Onkel Vanja» på Dramaten, og opningsframsyninga på Dramatens lille scene no i haust, «Pappas hus» av George Bernard Shaw. Rett etter premieren på «Det gode mennesket i Sezuan» dreg ho til Bristol-teatret i København for å setja opp «Faderen».
Gunnel Lindblom er i dag ein etterspurd instruktør. Her på teatret er vi takksame for at ho fann tid til å gi seg i kast med Bertolt Brecht for første gongen. Logn ro, menneskeleg varme, sjølvsagt profesjonalitet er eigenskapar som særmerkjer Gunnel Lindbloms arbeid som instruktør. Ho har tilført miljøet på Det Norske Teatret fine verdiar.
Den urolege artisten Jost Assmann står ansvarleg for scenografien. Han er fødd i Berlin, men flytte til Sverige for femten år sidan. Assmann er utdanna arkitekt. Som scenograf har han styrken sin i å disponere scenerommet spenningsfylt, i å finne praktiske løysingar. Han har tidlegare samarbeidd med Gunnel Lindblom om oppsetjinga av «Kirsebærhagen» i Norrköping. Der har han òg arbeidd med Brecht: «Galileis liv». Elles har Assmann laga scenografien til fleire av Staffan Roos' oppsetjingar på Dramaten — t.d. «Föreståndaren» av Bengt Bratt og Ionescos «Macbett». No samarbeider dei to om «Borgar Schippel» av Carl Sternheim, som skal ha premiere først i desember.
Det har vore spennande å ha den vitale, fantasifulle, idérike, sosialt engasjerte Jost Assmann i huset.
Det Norske Teatret takkar dei to særmerkte svenske kunstnarane for godt samarbeid!

Svein Erik Brodal

BRECHT OM TEATER

Bertolt Brecht blir rekna som ein av dei viktigaste teaterteoretikarane i dette hundreåret. Det vesle skriftet der han legg fram tankane sine om det episke teatret, kalla han sjølv «Kleines Organon für das Theater». Nedanfor følgjer eit utdrag av dette skriftet, basert på Carl Fredrik Engelstads omsetjing til norsk under tittelen «Vår tids teater», utgitt i Cappelens upopulære serie i 1959. Utvalet er gjort av Gunnel Lindblom.

. . . . .

«Teater» er det at ein framstiller i levande bilete overleverte eller tenkte hendingar mellom menneske, og at ein jamvel gjer denne framstillinga til ei morosam oppleving. . . . . .

. . . . .

Som alle andre kunstartar har teatret frå dei tidlegaste tider hatt til oppgåve å underhalde folk. Det er framleis denne oppgåva som gir teatret sitt spesielle verde, teatret treng ingen annnan legitimasjon enn skjemten, men **den** treng det til gjengjeld absolutt. Ein ville avgjort ikkje kunna lyfte det opp på eit høgare plan ved til dømes å gjere det til ein marknadsplass for moralen, da måtte ein heller sjå til at det ikkje vart direkte fornedra. **Det** ville skje i same augneblinken det ikkje gjorde moralen morosam, og jamvel morosam for sansane — noko som moralen elles berre kan vinne på. Ein skal ikkje ein gong krevje at teatret skal vere lærerikt, i alle høve skal det ikkje lære folk noko nyttigare enn å nyte, åndeleg så vel som lekamleg. Teatret må nemleg fullt og heilt ha lov til å vere noko overflødig, noko som da rett nok tyder at ein lever for å ha overflod. Underhaldninga treng forsvar mindre enn noko anna.

. . . . .

Det finst svake (enkle) og sterke (samansette) former for underhaldning som teatret kan formidle. Dei sistnemnde — som vi har å gjere med i samband med den store dramatikken – når sine høgdepunkt om lag som samleiet gjer det gjennom kjærleiken, dei er meir forgreina, rikare på kontakt, på motseiingar og konsekvensar.

. . . . .

Det teatret vi har bruk for, skal ikkje berre gjere mogleg kjensler, impulsar og innblikk som spring naturleg fram av tilhøvet mellom menneske i den bestemte historiske situasjonen handlinga er lagd til. Teatret skal òg fange opp og føre vidare tankar og kjensler som i seg sjølve spelar ei rolle ved forandringa av denne situasjonen.

. . . . .

I vår tid, som skapar så mange forandringar i naturen, finst det ein trong til å forstå allting slik at vi kan gripe inn. Det finst så mykje som er mogleg for mennesket, seier vi, det kan gjerast mykje ut av det. Det kan ikkje halde fram å vere slik det er, det må ikkje bli sett på berre slik det er, men òg slik det kunne bli. Vi må ikkje berre gå ut ifrå mennesket, vi må òg gå laus på det. Men det vil i sin tur seie at eg ikkje berre kan setje meg i mennesket sin stad, eg må òg stille meg granskande andsynes mennesket, eg representerer da oss alle. Derfor må teatret skape «Verfremdung» overfor det teatret viser.
For å skape V-effektar må skodespelaren sleppe alt det han har lært når det gjeld å framkalle innleving i dei figurane han skapar hos publikum. Det er ikkje meininga han skal føre publikum i trance, derfor har han heller ikkje lov til å føre seg sjølv i trance. . . . .
Talemåten hans skal vere fri for deklamatoriske syngetonar og den sorten kadensar som berre lullar folk inn så dei går glipp av meininga. Jamvel når han spelar ein forgjord, må ikkje skodespelaren sjølv verke forgjord, korleis skulle elles tilskodarane kunna finne ut av kva den forgjorde eigentleg er forgjord av?

. . . . .

Oppgåva hans er berre å vise skapnaden, eller betre: ikkje berre å oppleve den; dette tyder ikkje at han sjølv må vere kald når han framstiller lidenskaplege menneske. Men hans eigne kjensler skal berre ikkje prinsipielt vere skapnaden sine kjensler, for at publikum sine kjensler heller ikkje prinsipielt skal bli skapnaden sine. Her må publikum stå fullstendig fritt.

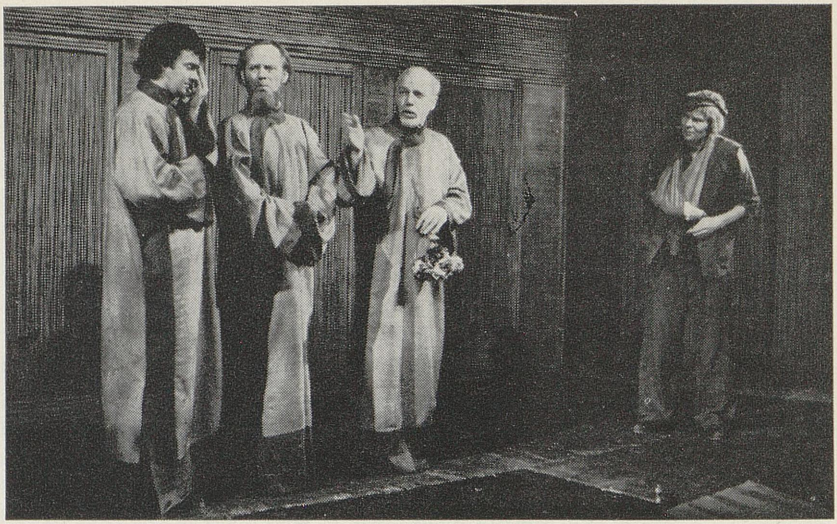
. . . . .

Det skal gå heilt klart fram av spelemåten til skodespelaren, at han «i byrjinga og midten av handlinga kjenner slutten», og han skal «heile tida halde på ein

roleg fridom». Han fortel historia til skapnaden sin i levande framstilling. Han sjølv veit jo nemleg meir enn skapnaden. Han nyttar ikkje sitt «her» og «no» til å skape fiksjon, tvert om, i spelet sitt skil han frå einannan si eiga tid og sin eigen stad frå dei i forteljinga; gjennom dette blir samanhengen mellom hendingane synleg.

. . . . .

Jamvel om innleving i skapnaden kan vere ein brukbar metode under prøvene (men noko ein må unngå under sjølve framføringa), må metoden berre nyttast som ein blant fleire når det gjeld å iaktta skapnaden. Den er nyttig under prøvene fordi denne metoden har ført til ei svært forfina karakterteikning, jamvel om metoden har blitt nytta heilt utan måtehald i teatret i vår tid. Likevel er denne metoden den mest primitive forma for innleving dersom skodespelaren berre spør: korleis ville eg reagere dersom det eller det hende meg? kva ville skje dersom eg sa eller gjorde ditt eller datt? — i staden for å spørje: korleis har eg alt høyrt eit menneske seie dette eller sett eit menneske gjere dette? og på den måten hente stoff overalt for å byggje opp ein ny skapnad som dette kunne hendt med — og enda noko meir. Einskapen i skapnaden blir nemleg bygd opp gjennom den måten dei einskilde eigenskapane hos han motseier kvarandre på.
Observasjon er ein viktig del av skodespelarkunsten. Skodespelaren ser på medmennesket sitt med alle musklane og nervane sine i ei etterlikningsakt som samstundes er ein tankeprosess. For etterlikning åleine ville ikkje få fram anna enn høgst det ein hadde sett. Og det er ikkje nok, for det originalen utseier, det utseier han med altfor låg røyst. For å kome over frå kopi til framstilling ser skodespelaren på menneska som om dei gjer det dei gjer for å vise han det, kort sagt som om dei rådde han til å tenkje over det dei gjer.
Det er ikkje mogleg å skape ei framstilling utan å ha visse synspunkt på og føremål med den. Utan kunnskap kan ein ikkje vise noko i det heile. Men korleis skal ein så vite kva som er verdt å vite? Dersom skodespelaren ikkje vil vere papegøye eller apekatt, må han skaffe seg den kunnskap tida eig om samlivet mellom menneska, og det gjer han ved å kjempe med i klassane sine kampar. Dette vil mange skodespelarar kan hende sjå på som ei fornedring, fordi dei — så sant betalinga er ordna — plasserer kunsten i dei



høgste sfærane. Men dei avgjerdene som er dei viktigaste for menneskeslekta, blir kjempa fram her på jorda, ikkje i dei høgare luftlaga, i «det ytre» og ikkje inni hovuda. Ingen kan stå over dei kjempande klassane, ettersom ingen kan stå over menneska. Samfunnet har ikkje nokon sams talsmann så lenge det er splitta i kjempande klassar. Å vere «upartisk» vil altså for kunsten seie det same som å høyre heime i det «herskande» partiet.
Valet av standpunkt er altså ein annan viktig del av skodespelarkunsten, og dette valet lyt ein ta utanfor kunsten. Omforminga av samfunnet er ei frigjeringsakt akkurat som omforminga av naturen, og det teatret bør formidle i ei vitskapleg tid, er gledene ved frigjeringa.

. . . . .

Alt er avhengig av «fabelen», den er det sentrale i alt som har med teater å gjere. For av det som går føre seg mellom menneska, oppstår alt det dei kan diskutere, kritisere og forandre på. Og når det særskilte mennesket som skodespelaren framstiller, representerer noko mykje meir enn seg sjølv og sin personlege lagnad, så er det i hovudsak fordi hendingane verkar så mykje sterkare når dei vedgår eitt bestemt menneske. Den store innsatsen til teatret er «fabelen», den samla komposisjonen av alle gestiske mønster, den inneheld dei fråsegnene og dei impulsane som i vår tid skal vere underhaldning for publikum.

. . . . .

Den eigentlege oppgåva til teatret ligg i å framføre «fabelen» og formidle den gjennom dei mest høvelege formene for «Verfremdung». Og skodespelaren skal ikkje gjere alt, jamvel om alt må gjerast i tilhøve til han. «Fabelen» blir framstilt og framført av teatret som heilskap, av skodespelarane, dekoratørane, maskeleggjarane, kostymeskreddarane, musikarane og koreografane. Alle samlar dei ulike kunstformene sine i det føretaket dei står saman om, rett nok utan at dei gir opp sitt sjølvstende av den grunn.
Når ein vender seg til publikum gjennom det musikalske, gjennom songane, strekar desse alltid under det allmenn-menneskelege i framstillinga, og går alltid hand i hand med dei spesielle hendingane som blir viste på scenen. Derfor bør ikkje skodespelarane framføre songane utan nokon slags overgang frå spelet elles, men skilje dei tydeleg ut. Dette får ein best fram

gjennom spesielle sceniske verkemiddel, som lyssetjing eller transparente titlar. Musikken på si side må bestemt motsetje seg den einsrettinga som vanlegvis blir forventa, og som reduserer musikken til ei tankelaus tenestejente. Musikken skal ikkje «følgje» handlinga, i så fall skulle det vere med kommentar. Musikken skal ikkje vere nøgd med å «uttrykkje» seg ved heilt enkelt å tømme seg for den stemninga handlinga utløyser i den. . . . . .

. . . . .

Musikaren får altså fridomen sin attende når han ikkje lenger treng å skape stemningar som gjer det lettare for publikum å gi seg haldingslaust over til det som skjer på scenen. På same måten får òg teatermålaren ein langt større fridom når han under oppbygginga av scenerommet ikkje treng ta sikte på å skape illusjonen av eit rom eller eit landskap. Det er nok å ymte om det. Til gjengjeld må dei gi meir av historisk og sosial interesse en det omgivnadene gjer i røynda. . . . . .

. . . . .

Også koreografien får igjen oppgåver som er realistiske. Det er eit mistak frå den seinare tida at koreografien ikkje har noko å gjere med ei framstilling av «menneske som dei verkeleg er». Om kunsten avspeglar livet, gjer den det med særlege speglar. Kunsten blir ikkje urealistisk berre fordi han forandrar proporsjonane, men berre når han forandrar dei på ein slik måte at publikum forliser i røyndomen når dei freistar nytte framstillinga praktisk til å få innblikk og impulsar. Det er rett nok naudsynt at stiliseringa ikkje opphevar det naturlege, men tvert om aukar det. I alle høve kan ikkje eit teater som heilt byggjer på det gestiske rå frå bruken av koreografien. Elegansen i ei rørsle og det yndige i ei oppstilling er alt med på å skape «Verfremdung», og den pantomimiske oppfinninga er ei stor hjelp for fabelen.
Alle dei kunstartane som er nærskylde med skodespelarkunsten bør altså dragast inn, ikkje for å skape eit «Gesamtkunstwerk» der dei alle saman oppgir og mistar seg sjølve, men for på kvar sitt vis å vere med å løyse oppgåva saman med skodespelkunsten. Og samspelet dei imellom går ut på at dei gjensidig medverkar til ei «Verfremdung».
Og her bør ein enda ein gong minne om at oppgåva går ut på å underhalde barna av den vitskaplege tids-

alderen, og det både sansbart og muntert. Særleg vi tyskarar kan ikkje ofte nok innskjerpe dette overfor oss sjølve, for oss rutsjar nemleg allting lett over i det abstrakte og utydelege, slik at verda løyser seg sjølv opp – og deretter byrjar vi å snakke om ei verdsoppfatning. Hos oss er det slik at kjønnsnytinga blir til ekteskaplege plikter; kunstnytinga skal tene oppsedinga, og ved det å lære forstår ikkje vi at ein glad til sinns skaffar seg kunnskapar, men at ein renner nasen mot eitt eller anna. Når vi gjer noko, er det aldri friskt og velopplagt, og vi fortel aldri kor mykje moro vi har hatt med ein ting, berre kor mykje slit det har kosta oss.

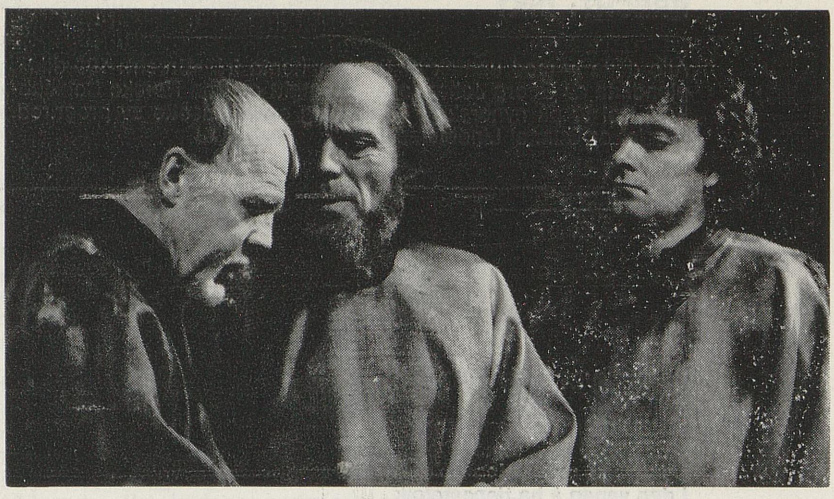
Det står att å nemne korleis det som er blitt bygt opp under prøvene, skal formidlast til publikum. Det gjeld at det under det eigentlege spelet ligg som eit mønster at her blir det utlevert noko som er ferdig. Tilskodarane står andsynes den delen av arbeidet som ikkje er blitt forkasta under prøvene, men godtatt og grundig gjennomarbeidd, og det ferdige resultatet må bli avlevert fullt og heilt vake, slik at det òg kan bli vake mottatt.

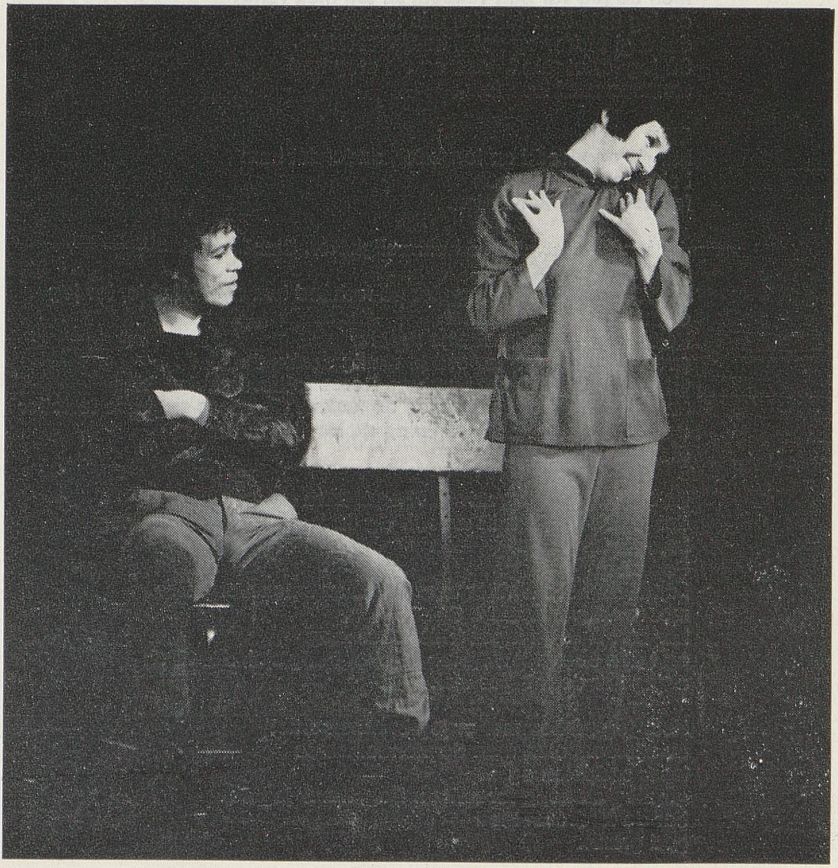
Sjølve framstillinga vil da tre tilbake for det som er blitt framstilt, nemleg samlivet mellom menneska. Gleda ved det fullkomne i framstillinga skal gå opp i den høgare gleda: at dei reglane som kjem til uttrykk i dette menneskelege samlivet blir handsama som førebels og ufullkomne. På den måten gjer teatret tilskodaren produktiv utover dette å sjå på. I teatret opplever han som underhaldning det skrekkelege og endelause slitet som skal skaffe han nok til å halde livet oppe, saman med skrekken for si eiga stadige forvandling. Her skal han produsere seg på den lettaste måten, for den lettaste måten å eksistere på finst i kunsten.

. . . . .

Teatret i ein vitskapleg tidsalder er i stand til å gjere dialektikken til ei nyting. Overraskingane i den logiske eller springande utviklinga, det ustabile i alle tilstandar, det vittige ved inkonsekvensane osb., alt dette skaper glede over det levande i mennesket, i tinga og i utviklingsprosessane og stimulerer så vel livsgleda som livskunsten.

Alle kunstartar medverkar til den største av alle kunstartar, livskunsten.





BRECHT: DIKT

Alle dikta — med unntak av to — er henta frå «Brecht: 100 dikt», gjendikta av Georg Johannesen og utgitt av Den Norske Bokklubben. Dei to på nynorsk er etter fattig evne omsette av progr.red. Utvalet er Gunnel Lindbloms.

FORDREVET MED GOD GRUNN

Jeg er oppvokst som sønn av
velstående folk. Mine foreldre har
bundet på meg snipp og oppdradd meg
i den vanen å ha tjenestefolk
og undervist meg i den kunst å gi ordrer.
Men da jeg var blitt voksen, så jeg meg rundt
og jeg likte ikke folk fra min klasse:
det å gi ordrer og det å ha tjenestefolk.
Så jeg forlot min klasse og slo meg ned
sammen med lave folk.

Slik
har de oppdradd en forræder, undervist ham
i sine kunster, og han
forråder dem til fienden.

Ja, jeg plaprer ut med hemmeligheter. Blant folket
står jeg og forklarer
hvordan det bedras, og sier på forhånd hva som vil skje, for jeg
er innvidd i deres planer.
Latinen til deres bestukne prester
oversetter jeg ord for ord til vanlig språk, da
viser den seg å være humbug. Deres rettferdighetsvekter
tar jeg ned og viser hvordan de fusker. Og deres angivere forteller
dem at jeg sitter sammen med de bestjålne, når de
diskuterer opprøret.

De har gitt meg en advarsel og tatt fra meg
det jeg tjente på mitt arbeid. Og da jeg ikke forbedret meg
kom de for å ta meg, men
da fant de
i mitt hus bare skrifter hvor deres sammensvergelser
mot folket var avslørt. Så
har de sendt en løpeseddel etter meg
og i den beskyldt meg for å ha en fattig sjel, det vil si:
at jeg har de fattiges sjel.

Hvor jeg nå kommer er jeg brennemerket
av alle som eier, men de eiendomsløse
leser seddelen og
gir meg en seng for natten. Deg, hører jeg da
har de fordrevet med
god grunn.

EN LESENDE ARBEIDERS SPØRSMÅL

Hvem bygde Theben med de sju portene?
I bøkene står noen kongenavn.
Har kongene slept på murblokker?
Og Babylon, ødelagt så mange ganger:
Hvem gjenreiste Babylon så mange ganger?
Lima strålte av gull: Hvor bodde
bygningsarbeiderne i Lima?
Den kinesiske mur ble endelig ferdig:
Hvor gikk murerne da?
Det store Roma er fullt av triumfbuer:
Hvem satte dem opp? Over hvem triumferte de?
Og i sangenes Bysantz: Bodde alle i slott?
Selv i sagnenes Atlantis brølte de drukne
på sine slaver den natten da havet kom.

Den unge Alexander tok India.
Han alene?
Caesar slo gallerne.
Hadde han ikke engang med seg en kokk?
Filip av Spania gråt da hans armada
gikk under: Var det ingen andre som gråt?
Fredrik den andre seiret i sjuårskrigen. Hvem
seiret bortsett fra ham?

På hver side: en ny seier.
Hvem kokte seiersmaten?
Hvert tiår: en ny stor mann.
Hvem betalte regningen?

Så mange historier.
Så mange spørsmål.

ROS AV DEN REVOLUSJONÆRE

Mange er for mange og er best når de er borte.
Men når han er borte, da mangler han.
Han organiserer en kamp om lønnspålegg
om tevann og om makten i staten.
Han spør eiendommen: Hvorfra kommer du?
Han spør ansiktet: Hvem bruker deg?
Der alle tier, der tar han ordet.
Der undertrykkelse hersker og det tales om skjebne
der gir han tingene navn.
Der han går til bords går misnøyen til bords.
Maten blir dårlig, at rommet er trangt erkjennes.
Der han blir jagd hen, der går et opprør.
Der han blir jagd fra er fortsatt uro.

TIL KOMMENDE SLEKTER

1

Sannelig, jeg lever i mørke tider!
Et troskyldig ord er dumt. En glatt panne
tyder på ufølsomhet. Den som ler
kan ikke ha oppfattet siste nytt.

Hva er det for tider, da
en samtale om trær nærmest er en forbrytelse
fordi den innebærer taushet
om så mange ugjerninger?
Han der som går rolig over gaten
kan vel ikke lenger nås av sine venner
som er i nød?

Det er sant: Jeg tjener ennå til mitt livsopphold.
Men tro meg: Det er tilfeldig. Ingenting
jeg gjør gir meg rett til å ete meg mett.
Tilfeldigvis er jeg blitt skånt. (Når min lykke tar
slutt, er jeg fortapt.)
Folk sier: Et og drikk! Vær glad at du har!
Men hvordan kan jeg ete og drikke, når
jeg tar fra de sultne det jeg eter, og
den tørste savner mitt glass vann?
Likevel eter og drikker jeg.

Jeg skulle også gjerne vært vis.
I de gamle bøkene står det hva visdom er:
Å holde seg unna verdens strid.
Å leve en kort tid uten å være redd.
Å redde seg uten vold.
Å gjengjelde ondt med godt.
Å glemme, ikke oppfylle sine ønsker.
gjelder som visdom.
Alt dette kan jeg ikke:
Sannelig, jeg lever i mørke tider!

2

Til byene kom jeg på forvirringens tid
da hungeren hersket.
Til menneskene kom jeg på opprørets tid
og jeg gjorde opprør med dem.
Så gikk den tid
man ga meg her på jorden.

Mat åt jeg mellom slagene.
Sov gjorde jeg mellom morderne.
Kjærligheten tok jeg tilfeldig.
Og naturen så jeg uten tålmod.
Så gikk den tid
man ga meg her på jorden.

Gatene gikk ut i myren på min tid.
Språket røpet meg for slakterne.
Jeg oppnådde lite. Men de herskende
satt sikrere uten meg. Det håpet jeg.
Så gikk den tid
man ga meg her på jorden.

Kreftene var små. Målet
lå langt borte.
Det var svært tydelig, men
jeg kunne ikke nå det.
Så gikk den tid
man ga meg her på jorden.

3

Dere som skal dukke opp av den floden
der vi gikk under
tenk
når dere taler om våre feil
også på de mørke tider
dere er kommet ut av.

For vi gikk gjennom klassekrig og byttet oftere land enn sko,
fortvilet fordi det bare var urett og ikke noe opprør.

Samtidig visste vi jo:
Også hatet til ondskapen
fordreier ansiktstrekkene.
Også vreden over urett
gjør stemmen hes. Nei, vi
som ville jevne jorden for vennskap
kunne selv ikke være vennlige.
Men dere når den tid kommer
at mennesket er en hjelp for mennesket
tenk da på oss
med ettergivenhet.

OM DEN STAKKARS B. B.

Jeg, Bertolt Brecht, er fra de svarte skogene.
Min mor bar meg til byene, før
da jeg lå i hennes liv. Og svartskogenes kulde
bærer jeg i meg til jeg engang dør.

I asfaltbyen er jeg hjemme. Fra første stund
utstyrt med ethvert dødssakrament:
Med aviser. Og tobakk. Og brennevin.
Mistroisk og lat, og tilfreds med alt hendt.

Jeg er vennlig mot folk. Jeg går med
en stiv hatt. Det pleier man.
Jeg sier: De er dyr med en merkelig lukt.
Og jeg sier: Det gjør ikke noe, jeg lukter likedan.

I mine tomme gyngestoler om formiddagene
plasserer jeg meg med noen kvinner til hygge.
Og jeg ser sorgløst på dem og sier til dem:
I meg har dere en på hvem dere ikke kan bygge.

Om kveldene samler jeg omkring meg menn.
Vi kaller hverandre «gentlemen». For:
De legger føttene på bordet mitt og sier:
Det går bedre, og jeg spør ikke: Når?

Om morgnene i grå demring pisser granene.
Og deres utøy, fuglene, begynner med skrikingen sin.
På den tiden tømmer jeg ut mitt glass i byen
stumper sigaretten og sovner urolig inn.

KVA NYTTAR DET GODE

I

Kva nyttar det gode
når dei gode straks blir drepne, eller dei blir drepne
som dei er gode mot?

Kva nyttar fridomen
når dei frie må leve blant dei ufrie?

Kva nyttar fornufta
når berre ufornufta kan skaffe den maten som alle og ein treng?

II

I staden for berre å vere god, strev for
å skape ein tilstand som gjer det gode mogleg, og betre:
gjer det overflødig!

I staden for berre å vere fri, strev for
å skape ein tilstand, der alle er frigjorde
og jamvel kjærleiken til fridomen
er overflødig!

I staden for berre å vere fornuftig, strev for
å skape ein tilstand, der ufornufta hos den einskilde
blir gjort til dårleg forretning!

DET ONDES MASKE

På min vegg henger et japansk kunstverk:
Masken til en ond demon, malt med gull-lakk.
Medfølende ser jeg
de svulmende årene i pannen antyde
hvor anstrengende det er å være ond.

EG, DEN OVERLEVANDE

Eg veit sjølvsagt: berre ved hell
har eg overlevd så mange venner. Men i natt, i draumen
høyrde eg desse vennene seie om meg: «Dei sterkaste overlever»
og eg hata meg sjølv.

DET GODE MENNESKET I SEZUAN

Bertolt Brecht

Provinsen Sezuan i fabelen, som representerer alle stader der menneske utbyttar menneske, tilhøyrer ikkje desse stadene i dag.

Musikk av	**PAUL DESSAU**
Omsett av	**HARTVIG KIRAN**
Regi:	**GUNNEL LINDBLOM**
Scenografi:	**JOST ASSMANN**
Musikalsk leiing:	**EGIL MONN-IVERSEN**
Alternerande kapellmeister:	**KNUT GUETTLER**
Repetitør:	**TOR HULTIN**
Koreografisk assistanse:	**RUNAR BORGE**

Inspisient:	**SIMEN REVOLD**
Parykkar og masker:	**DORO WALSTAD**
Rekvisittmakar:	**EGIL AARUM**
Rekvisitør:	**FINN KIRKEBY**
Sufflør:	**SISSEL LILLO-STENBERG**

Premiere 27. november 1975

Ein pause

Teaterforlag: Nordiska Teaterförlaget AB
Programredaksjon: Halldis Hoaas
Foto: Sturlason
Trykk: Norsk Prent L/L, Oslo

Handlinga utspelar seg i hovudstaden i provinsen

Vasseljaren Wang
Den fyrste guden
Den andre guden
Den tredje guden
Shen Te/Shui Ta
Fru Shin, ei enkje
Mannen
Kona
Brorsonen
Brordottera
Den halte
Svigerinna
Bestefaren
Den arbeidslause mannen
Snikkaren Lin To
Husverten fru Mi Tzü
Politimannen
Teppehandlaren
Kona hans
Ei gamal gatejente
Yang Sun, ein flygar
Fru Yang, mor hans
Barberen Shu Fu
Kelnaren
Presten

Barna blir spela av JESPER LINAAE REVOLD
nerande med MARIANNE LINAAE REVOLD, CHR

I orkestret:

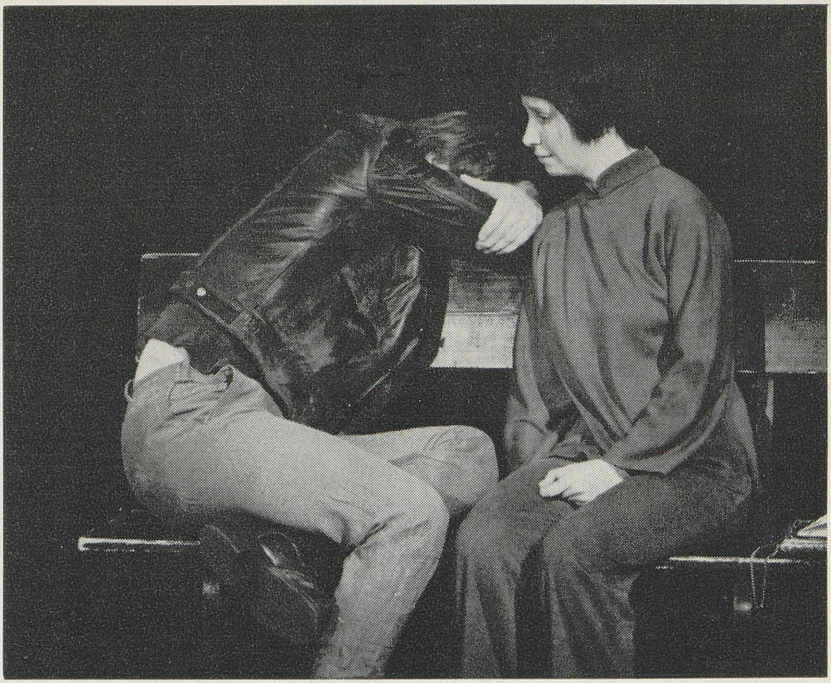
ROLF MALM (klarinett, fløyte og sopransaksofon),
(trekkspel, SVEIN JOHANN OSE (gitar), GUNNAF
og celesta).

Sezuan føre revolusjonen.

ODD FURØY
LASSE KOLSTAD
BJØRN JENSEG
ØIVIND BLUNCK
BRITT LANGLIE
SØLVI WANG
WILFRED BREISTRAND
ÅSTA VOSS
BJØRN FLOBERG
KARIN HELENE HAUGEN
TORGEIR FONNLID
RAGNHILD NYGAARD
JOHANNES ECKHOFF
MAGNE LINDHOLM
SVERRE WILBERG
ANITA RUMMELHOFF
ALF MALLAND
ØYVIND ØYEN
SIRI ROM
ELSA ISEFIÆR
NILS SLETTA
BAB CHRISTENSEN
JOHAN KJELSBERG
LEIF R. BJØRNESETH
SVENN BERGLUND

NINA SKJERVE og HILDE SKJERVE, alter-
STINE DUE MOLLATT og PERNILLE FRISCH.

), FINN ERIKSEN (trompet), ANDERS GRØTHE
R AAS (slagverk) og EINAR IVERSEN (piano



DATA: «DET GODE MENNESKET I SEZUAN»

1926 — Diktet «Matinee i Dresden», der motivet er tre gudar som kjem til ein by og ikkje får noko å ete der.

1927 — Planar for «Fanny Kress»: Ei hore forkler seg som tobakkshandlar.

1930 — Notisar til «Den sanne kjærleik», første utforminga av stykket.

Mars 1939 — Byrjar arbeide med stykket, no under tittelen «Det gode mennesket i Sezuan».

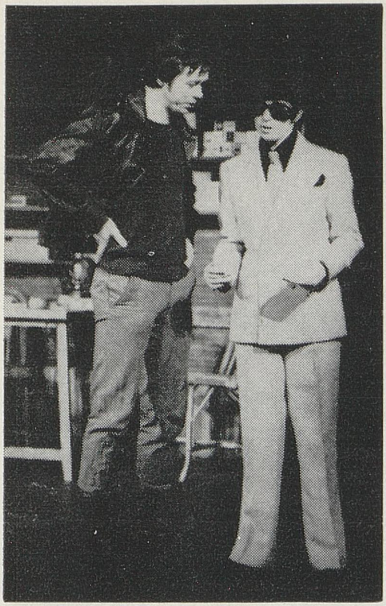
September 1939 — Omarbeider stykket.

Sommaren 1940 — Enda ei omarbeiding av stykket (den såkalla finske versjonen).

Januar 1941 — Dikta til «Det gode mennesket i Sezuan» blir til, ny omarbeiding med endring av namna. Brecht tileignar stykket Helene Weigel.

4. februar 1943 — Uroppføring på Schauspielhaus Zürich, med musikk av Huldreich Georg Früh, i Leonard Steckels regi og med Teo Otto som scenograf. Maria Becker spela tittelrolla.

18. september 1958 — Første norske oppsetjing, på Nationaltheatret. Arne Thomas Olsen instruerte, Liv Strømsted spela Shen Te/Shui Ta. Sidan har Trøndelag Teater spela stykket, hausten 1972, med Mona Jacobsen i den krevjande dobbeltrolla, gjesteinstruktør var Kurt-Olof Sundström. Riksteatret spela «Det gode mennesket» førre sesongen, med Gudrun Waadeland i hovudrolla, regi: Svein Erik Brodal. Den Nationale Scene følgjer med si oppsetjing til våren.




Camel
Camel

BERTOLT BRECHT — EIN KRONOLOGI

1898 — Berthold Eugen Friedrich Brecht fødd 10. februar i Augsburg, der faren var direktør på ein papirfabrikk.

Berthold Eugen saman med broren Walter i 1902.

1914 — Dei første dikta kjem på trykk i «Augsburger Neuesten Nachrichten».

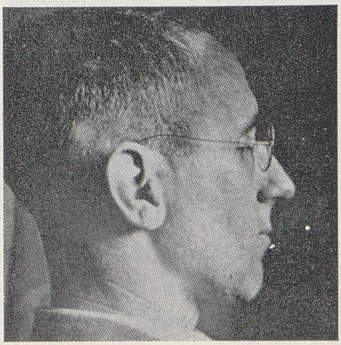
1917 — Byrjar studere medisin og realfag ved universitetet i München.

1918 — Blir utkalla til teneste i saniteten, arbeider ved eit lasarett i Augsburg. Lidenskapleg pasifist.

1919 — Byrjar som teaterkritikar i «Augsburger Volkswille». Medlem av ei litterær gruppe i Café Stephanie i München.

1921 – Publiserer noveller i «Neuen Merkur», München.

1922 — «Trommeln in der Nacht» får si uroppføring, og vinn Kleist-prisen. Giftar seg med skodespelarinna Marianne Zoff.



Brecht i 1926.

1923 — Dottera Hanne Marianne blir fødd. Brecht blir tilsett som dramaturg ved Münchener Kammerspiele.

1924 — Første regioppgåva, ved Münchener Kammerspiele: «Leben Eduards des Zweiten» — etter Marlowe, omarbeidd av Brecht og Lion Feuchtwanger. Flyttar til Berlin, der han saman med Carl Zuckmayer blir tilsett som dramaturg ved Max Rheinhardts Deutsches Theater. Sonen Stefan blir fødd. Skriv i åra frametter skodespel, noveller, dikt — og arbeider som instruktør.

1927 — Blir skild frå Marianne Zoff.

1928 — «Dreigroschenoper» (Tolvskillingsoperaen) uroppført på Schiffbauerdamm-teatret i Berlin.

1929 — Giftar seg med Helene Weigel. Skriv fleire lærestykke.

1930 — Får ei dotter, Maria Barbara.

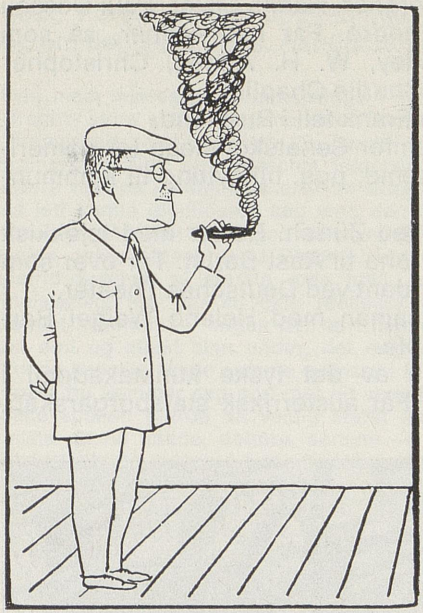
Brecht i 1931.

1933 — Heilt sidan 1923 i München, hadde nazistane Brecht på lista over farlege personar. Dagen etter Riksdagsbrannen, 28. februar, reiser Brecht saman med familie og nokre få venner frå Tyskland, dei flyktar over Praha og Wien til Zürich. Den 10. mai blir Brechts bøker offentleg brende. Brecht slår seg ned i Svendborg i Danmark.

1934 — Skriv for ulike emigrant-tidsskrift.

1935 — Reiser til Moskva. Blir offisielt fråtatt statsborgarskapen. Talar på den internasjonale forfattarkongressen i Paris. Reiser til New York for å sjå «Die Mutter» (Mora) på Civic Repertory Theatre. Er svært produktiv og reiser mykje i åra som følgjer.

1939 — Flyttar til Sverige, bur på Lidingö ved Stockholm.
1940 — Flyttar vidare til Finland, bur hos forfattarinna Hella Wuolijoki i Marelbäk.



Brecht karikert av Elizabeth Shaw.

Brecht saman med Paul Dessau i 1955.

1941 — Ettersom fleire og fleire tyske soldatar kjem til Finland, reiser Brecht med familien over Sibir til Vladivostok, derifrå til San Pedro i

California. Busett seg i Santa Monica, og kjem dermed saman med ei rad gamle venner frå Tyskland: Lion Feuchtwanger, Peter Lorre, Fritz Kortner, Fritz Lang, Max Rheinhardt, Elisabeth Bergner, Hanns Eisler, Paul Dessau og mange andre. Får nye venner, så som Aldous Huxley, W. H. Auden, Christopher Isherwood, Charlie Chaplin.

1943 — Brechts son Frank fell i Russland.

1947 — Må møte framfor Senatskomiteen for uamerikansk verksemd, pga. tilknytting til kommunismen.

1948 — Busett seg ved Zürich. Reiser med tsjekkisk pass over Praha til Aust-Berlin. Tar over som generalintendant ved Deutsches Theater.

1949 — Grunnlegg saman med Helene Weigel Berliner Ensemble.

1950 — Blir medlem av det tyske kunstakademi i Aust-Berlin. Får austerriksk statsborgarskap.

Helene Weigel som «Mutter Courage».

1954 — Berliner Ensemble blir tildelt «Theater am Schiffbauerdamm» — og vinn førsteprisen ved Paris-festivalen for si «Mutter Courage»-oppsetjing. Brecht får Stalins Fredspris.

1956 — Døyr 14. august.

BRECHT PÅ DET NORSKE

Det tok lang tid før Bertolt Brecht vart spela på Det Norske Teatret, men da han endeleg kom, kom han godt. Første Brecht-oppsetjinga var «Mor Courage», og om den skriv Johs. Aanderaa i jubileumsboka:

Den mest interessante framsyninga i denne sesongen var Bertolt Brechts store antikrigsdrama **«Mor Courage»**, sett i scene av Knut Thomassen, med premiere 29. januar 1955. Det var nok ikkje ei framsyning heilt etter Brechts teatersyn, han ville m. a. ha lagt større vekt på å «objektivisere» hovudpersonen, så publikum ikkje så lett kunne identifisere seg med den lidande og stridande Mor Courage. Men det var ei god framsyning likevel, og Arne Walentins enkle dekorasjonar var i Brechts ånd. Som Mor Courage fekk Astrid Sommer si største rolle hittil, og ho gjennomførte rolla meisterleg. Her var eit ekte realistisk opplegg, eit ruvande og robust kvinnfolk — krigen har lært henne å bli hard — men med eit ømt og mjukt sinn under, det evig ukuelege mennesket. Ein kunne kanskje sakne somme nyansar i førstninga, men mot slutten spela fru Sommer seg opp mot eit verkeleg monumentalt plan, og siste scenen gjorde eit veldig sterkt inntrykk. Mor Courage har mista alt ho hadde, dottera, sønene — krigen tok dei alle. Men likevel går ho vidare, i einsam resignasjon spenner ho selen over den gamle, krokete ryggen, slit seg framover med vogna si og skrik til soldatane: «Ta meg med! Ta meg med!» Ho har ingenting lært av krigen. — «Jeg tror det er noe av det sterkeste og mest virkningsfulle jeg noensinne har opplevd av teater,» skreiv Carl Fredrik Engelstad i Morgenbladet, og slutta slik: «Om det noensinne har vært på sin plass å oppfordre folk til å gå i teater, så er det her. **Gå mann av huse!!!** »

«Mor Courage».

Inga dårleg innleiing, og ikkje vart det dårlegare det som følgde — vi slepp Johs. Aanderaa til på nytt:

Den neste premieren kom 14. januar 1962, **«Den kaukasiske kritringen»** av Bertolt Brecht. Vi hadde sett fleire skodespel av Brecht her i landet før, og to-tre av dei hadde vore gode framsyningar. Men ingen av desse oppsetjingane hadde vore heilt etter Brechts eigne intensjonar. Skagestad satsa alt på å få ein iscenesetjar som i mange år hadde arbeidd saman med Bertolt Brecht ved Berliner Ensemble i Berlin. Og ikkje nok med det: Skagestad gav

«Den kaukasiske kritringen».

denne mannen — Peter Palitzsch — høve til å prøve i heile tre månader, meir enn dobbelt så lenge som vanleg her i landet, og bortimot halvparten av den vanlege prøvetida ved Berliner Ensemble. Når ein internasjonalt førande iscenesetjar arbeider så lenge etter ein systematisk metode, må det vice resultat. Langt på veg greidde Palitzsch å gjennomføre den spelestilen som Brecht hadde funne fram til, enda det var ein radikalt ny stil for ensemblet på Det Norske Teatret.

«Den kaukasiske kritringen» er i seg sjølv eit uvanleg drama, i samsvar med Brechts særmerkte teatersyn. Det går for seg i ei blodig revolusjonstid og fortel om ei ung jente, Grusje, som tek seg av eit lite barn da guvernørfrua rømmer frå det, og om den underlege soldatdommaren Azdak som til slutt tilkjenner Grusje retten til barnet, fordi ho har vist det sanne morskjærleiken. Framstellingsmåten er «episk», med 29 bilete og 106 roller. Det skal ein streng iscenesetjar til om ikkje eit slikt drama skal sprikje i alle leier. Palitzsch sleppte aldri heilskapen av syne, alle bilete hadde ein presis funksjon i samanhengen, samstundes som den minste scene var nesten vitskapleg utarbeidd i detaljane, og likevel fri og ledig. Både den episke forteljinga, den sosiale kritikken og ikkje minst lyrikken og humoren kom fullt til sin rett i framsyninga. Dei viktige songane hadde fått ei framifrå form i Hartvig Kirans gode omsetjing, og Arne Walentins dekorasjonar var like enkle og praktiske som draktene hans var kunstnarleg ekte i ei slik Brecht-framsyning.

Tapre, vesle Grusje vart spela herleg overtydande av Liv Ullmann. Det var eit fullstendig gjennombrot for den unge skodespelarinna. Her var eit register som kunne ta mælet frå ein, humor, varme, byrgskap, poesi, og ikkje ein einaste dissonans. Den kjende danske teaterkritikaren Harald Engberg skreiv i Politiken: «For at se denne norske Grusje ville jeg have rejst til Nordkap om det var nødvendigt.» Gjesten Hans Stormoen skapte eit frodig, grotesk portrett av dommaren Azdak, ruvande primitiv og likevel menneskeleg. Engberg skreiv: «Da dette kødberg og Liv Ullmanns splinkle seje moderskikkelse konfronteredes, steg spillet op i kunstens himmel og fornøjelsen steg til taget af Det Norske Teatret.»

«Den kaukasiske kritringen»« skreiv ikkje berre norsk, men nordisk teaterhistorie. Etter ei slik framsyning kan det spire og gro.

Etter ein slik siger var det naturleg å kalle Peter Palitzsch attende for fleire Brecht-oppgåver her på teatret, i 1964 følgde «Herr Puntila og drengen hans». Hans Stormoen kom attende til teatret for rolla som Puntila, Liv Ullmann spela dottera hans, og Joachim Calmeyer var drengen Matti.

«Herr Puntila og drengen hans».

«Svejk i andre verdskrigen».

Etter desse to epoke-gjerande oppsetjingane tok det lang tid før teatret våga seg på Brecht på nytt, men i fjor kom «Svejk i andre verdskrigen», sett i scene av Svein Erik Brodal, der Rolf Sand ifølgje kritikarane var «en stor opplevelse» som Svejk. Guy Krohg og Snorre Tindberg delte ansvaret for scenografien.

SPELPLANEN PÅ DET NORSKE

Hovudscenen

Kent Andersson: **GROPA**
– eit rykande ferskt og aktuelt stykke. Vi er i ein falleferdig leigegard i arbeidarkvarteret Hisingen i Göteborg, året er 1923. Her bur arbeidslause og svoltne menneske. Kvinnene har nettopp fått røysterett. Forventningane om ei betring, om eit vennlegare samfunn er store, men det er også resignasjonen og vonløysa. Verten i leigegarden bestemmer at det skal gravast ein brunn på gardsplassen, så kvinnene slepp å gå lange vegar etter vatn. Men det blir ikkje noko vatn, berre ei grop. Og denne gropa blir liggjande der, som eit symbol på godvilje utan praktiske utslag.
Det biletet Kent Andersson dreg opp er dobbelt aktuelt, fordi stykket i så stor grad handlar om røtene til det samfunnet vi sjølve lever i. Vi får spela fram for oss bakgrunnen for den sosialdemokratiske eksplosjonen mot velferd og trygder. Stykket er eit erindringsbilete, ei brei folkelivsskildring, boren oppe av Kent Anderssons varme humor og poesi.
Pål Skjønberg er instruktør, Snorre Tindberg er scenograf, og Egil Monn-Iversen er ansvarleg for den musikalske tilrettelegginga. På rollelista står Wenche Medbøe, Erik Øksnes, Astrid Sommer, Ingolf Rogde, Bjørn Sundquist, Einar Wenes, Eva Solbakken, Magnus Tveit, Julie Øksnes, Sverre Wilberg, Frimann Falck-Clausen, Odd-Jan Sandsdalen, Kari Rasmussen og Harald Heide Steen.

JACQUES BREL er her i kveld og bur bra i Paris
Suksessen frå Scene 2 i vår held no fram på Hovudscenen – «Blendende Brel!... Bli lykkelig med Brel!» skreiv hovudsstadspressa etter premieren. Æra for suksessen fell på Bjørn Endreson, som har omsett, instruert og laga scenografien, på Egil Monn-Iversen som har tilrettelagt musikken, på Einar Iversen som har den musikalske leiinga, og sjølvsagt først og sist på dei fire artistane som fører fram Brels viseverd på scenen: Tone Ringen, Lars Klevstrand, Sølvi Wang og Lasse Kolstad.

Josef og Karel Capek: INSEKTLIV
Capek-brørne nyttar ein parabel for å fortelje oss om menneska og tilhøva dei imellom: ein landstrykar fell i svevn i skogen, og i draume opplever han insektverda, med sine blinde drifter og instinkt – fivrelden med sin lystige, erotiske leik, den store maurkrigen, der dei marsjerande mot einannan knusar og et alt dei møter på sin veg. Stykket vart skrive i 1922, men temaet er diverre like aktuelt framleis. Det Norske spela stykket med stor sukess i 1947, no har vi henta instruktør, Zdenek Kaloc, scenograf, Albert Prazak, og komponist, Zdenek Pololanik, frå Tsjekkoslovakia for å gi oss ei ny tolking av det tidlause spelet. På rollelista står Pål Skjønberg, Anita Rummelhoff, Ulrikke Greve, Bjørn Floberg, Odd Furøy, Are Storstein, Johannes Eckhoff, Sølvi Wang, Bjørn Jenseg, Johan Kjelsberg, Trini Lund, Dag Sandvik, Unn Vibeke Hol og Øivind Blunck. Premieren kjem i andre halvdel av januar.

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 Shakespeares tid som fører fram spelet om den store dronninga — og det er burlesk og frodig, lyrisk og grovt. Blømande renessansekuplettar 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, Lasse Kolstad, 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, og på rollelista står Alf Malland, Ragnhild Hilt, Øyvind Øyen, Erik Øksnes, Nils Sletta, Torgeir Fonnlid, Einar Wenes, Frimann Falck Clausen, Sverre Wilberg, Karin Helene Haugen, Ulrikke Greve, Eva Solbakken, Ragnhild Nygaard, Julie Øksnes, Torbjørn Halvorsen og Bjørn Sundquist. Premiere sist i mars.

For barna:

ASKEPOTT
Runar Borge, ein av suksessmennene bak «Cirkus fem», er idé og tekstansvarleg for denne frie omarbeidinga av Grimm-brørnes klassiske 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 dekoren, Randi Skahjem kostyma. Runar Borge sjølv har regi og koreografi. På rollelista står Ann Marie Nøddelund, Anita Rummelhoff, Brit Elisabeth Haagenslie, Kjersti Alveberg/Trini Lund, Dag Sandvik, Elsa Isefiær, Leif R. Bjørneseth, Birgitta Revold, Ragnar Dyresen, Svenn Berglund, Tove Edwards, Nina Harte, Roy Lindquist.

På Scene 2:

Samuel Beckett: **6 BECKETT**
Bjørn Endreson går no i nærkamp med giganten Beckett, etter suksessframsyningane «Mens vi ventar på Godot» og «Sluttspel». Han

har laga eit utval på 6 einaktarar, som syner kor mange levande teatrale element den litterære Becket eigentleg opererer med. Han har òg ansvaret for omsetjing, regi og scenografi – som vanleg – og Bjarne Andersen og Tom Tellefsen følgjer han i denne tredje runden. Elles på rollelista finn vi Elisabeth Bang, Ulrikke Greve, Ragnhild Hilt og Vidar Wold.

SPURDE DU MEG...
Teatret meiner det er viktig å føre vidare den lyrisk-musikalske lina frå Tor Jonsson-programmet og Tone Ringens «So vandra dei til møte» på Scene 2. Vi har bruk for ein stille blå time. Og det finst mange episke og lyriske verk som Det Norske Teatret med sine tradisjonar innanfor den nasjonale kulturen bør kjenne eit ansvar for. «Spurde du meg...», Aslaug Vaa-tekster sett saman av Tone Ringen, var det tredje programmet på Scene 2 i haust. Bjørn Jenseg tok hand om oppsetjinga, Tone Ringen og Bjørn Skagestad fører fram tekstene, akkompagnerte av Henryk Lysiak/Yngvar Sofiedal og Tore Nordlie.

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 foreldra, 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 koreografi. Og premieren kjem sist i januar.

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 vigd henne åleine. Tekstene er samansette av Halldis Moren Vesaas, og ho skal saman med Tordis Maurstad, Eva Sletto og Kari Rasmussen framføre dei og. Siri Rom er regiansvarleg, og premieren kjem midt i februar.

Per Olov Enquist: TRIBADE-NATTA
Den svenske forfattaren 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 Dagmarteatret i København 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 lesbiske venninne Caroline Marie David (Kirsti Kolstad), 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 private brev. Samstundes blir stykket eit oppgjer med dei kjønnsrollene 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.

Lerner/Loewe: MY FAIR LADY, regi: Barthold Halle, Hans Wiers-Jenssen JAN HERWITZ, regi: Lothar Lindtner.

For barna

Barbra Ring: KONGENS HJERTE, regi: Rolf Daleng, Henny Skjønberg: KARI TRESTAKK, regi: Rolf Daleng.

Lille Scene

Slawomir Mrozek: EMIGRANTENE, regi: Alfred Radok, Johannes Heggland: HERBORG, regi: Arne Jacobsen.

trøndelag teater

Avery Hopwood: PIKEN I BILEN, regi: Kjell Stormoen, Ludvig Holberg: DEN VEGELSINNEDE, regi: Kurt-Olof Sundström, Olav Duun/Knut Hergel: MED-MENNESKE, regi: Sølve Kern.

For barna

Sara Lidman/Fred Hjelm: DE VILLE SVANENE, regi og bearbeidelse: Ola Moum.

Teaterloftet

Jøkul Jakobsson: MASKESPILL (Værelse 213), regi: Jens Bolling, Dario Fo: ANARKISTENS DØD (arbeidstittel), regi: Donya Feuer.

Rogaland Teater

Alan Ayckbourn: FULL FRES PÅ KJØKKENET, regi: Johan Fillinger, George Furth: TWIGS, regi: Toralv Maurstad.

For barna

Alf Prøysen/Asbjørn Toms: SIRKUS MIKKELIKSKI, regi: Elsa Nordvang.

Intimscenen

TENK HVOR I GAMLE DAGE - Stavangerviser, Robert Patrick: KENNEDY'S CHILDREN, regi: Johan Fillinger.

HÅLOGALAND TEATER

Henrik Ibsen: PEER GYNT, bearbeidet til nordnorsk av Magnar Mikkelsen, Nils Utsi og Sigmund Sæverud, regi: Stein Winge, Klaus Hagerup, Dag Skogheim og andre: VOR RET VI TAR, regi: Stefan Böhm.

TEATRET VÅRT

Henning Mankell i samarbeid med Hålogaland Teater: UKEPRESSE-STYKKE, regi: Henning Mankell, Edward J. Moore: SJØHESTEN (arbeidstittel), regi: Gunnar Bull-Gundersen.

TELEMARK TEATER

prøver for tida på neste oppsetjing.

Oskar Braaten: DEN STORE BARNEDÅPEN, regi: Jon Heggedal, Knut Hamsun: VICTORIA, dramatisering og instruksjon: Arne Thomas Olsen.