

OSLO
NYE

*Ah
for en natt!*

HOTEL PARADISO

EN FARSE AV

GEORGES FEYDEAU

GEORGES FEYDEAU

«Feydeau's stykker har tragediens kontinuitet, makt og kraft og den samme uundgåelige skjebne. I tragedien blir man nesten kvalt av skrekk. Hos Feydeau blir man nesten kvalt av latter..... Vi får av og til pusterom hos helten til Shakespeare og Racine, når de melodisk utgyder sin skjebne i vakre poetiske vendinger. Men hos Feydeau har heltene ikke tid til å beklage seg.»

Disse linjene er hentet fra Marchel Achards forord til Georges Feydeaus samlede verker, — en innledning som på mange måter gir oss et vittig og usminket bilde av en dramatiker som i høyeste grad har holdt seg aktuell for mange scener. Comédie Francaise i Paris, The National Theatre i London, Det kgl. Theater i København og Dramaten i Stockholm spiller alle Feydeau — enten det er «Loppen i øret», «Ta hånd om Amelie», «Damen fra nattkaféen» eller «Åh, for en natt». Feydeaus hårfint oppbygde farser fra omkring århundreskiftet er m.a.o. ettertraktet av de mest kresne teatre.

Georges Feydeau — født for over hundre år siden, nærmere bestemt i 1862, hadde en far som under det 2. keiserdømme var en kjent forfatter og god venn av så betydelige diktere som Gustave Flaubert og Theophile Gautier. Sønnen hadde også forfatter-ambisjoner, og 21 år gammel fikk han oppført sin første komedie med suksess.

På den tiden hadde han også lyst til å bli skuespiller. Det kom så langt at en Paris-direktør ville undertegne kontrakt. Heldigvis får man vel si kom direktøren for sent. Feydeau ventet noen minutter før han gikk og avskrev planene om en karriere på de skrå bredder. Senere sa han at den dagen innså han fordelene av å være upresis. «Jeg gav meg selv det





løfte for resten av livet alltid å komme for sent — og inntil nu har jeg holdt det».

Forfatterskapet til Georges Feydeau utviklet seg nærmest ved knoppskytning. Og med suksess kom pengene — og vanskelighetene. Han tapte store summer på børsen, og de økonomiske nederlagene tillot ham ikke å hvile på laurbærene. «Folk forteller at jeg har tjent millioner. Jeg har aldri sett 50 000 francs.»

Feydeaus styrke som dramatiker ligger i at handlingen er beregnet med matematisk nøyaktighet og logisk konsekvens. Dernest opererer han med et festlig figur-galleri, som boltrer seg i overraskende innfall og gags, — de hopper seg opp og øker stadig forvirringen.

Feydeaus første og viktigste bud er:

«Hvis to av mine figurer under ingen omstendighet må møte hverandre, kaster jeg dem i armene på hverandre så fort som mulig.»

Georges Feydeau skrev noen og tredve skuespill — han var nesten like produktiv som Alexandre Dumas og Edgar Wallace. Egentlig ville han leve et rolig liv. Men han ble så å si sparket inn i en verden av voldsom skaperkraft, som ved et spill av tilfeldigheter kom så vidunderlig ut av kontroll. Og enten man vil eller ikke, hans farser har fått betydning utover øyeblikket. Den gryende filmproduksjon — fra 1912 til 1927 — bygget for en stor del på farsen og dens elementer, som Feydeau hadde rendyrket og delvis foredlet, og gjort uimotståelig populær. Mange undret seg over at en enkelt hjerne kunne føde så mange vanvittige ideer og påfunn, så mye fornuftig nonsens uten å eksplodere.

Med George Feydeaus bortgang i 1921 endte den moderne farses æra.



URIMELIG- HETENS KOMIKK

Er det ikke paralleller mellom Georges Feydeaus farser og filmen?

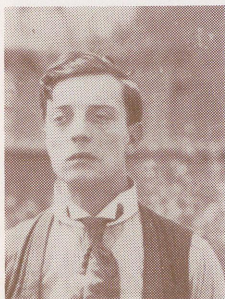
Enkelte teater-teoretikere har svart et ubetinget «ja» på det spørsmålet. De har villet se *stumfilmfarsen* som et muntert lite barn født i en av Feydeaus mange oppredde senger.

Filmens egne historikere er ikke fullt så sikre. Feydeaus farser på teatrene betinget skuespillere i rollene. Filmfarsen rekrutterte sine aktører mer tilfeldig fra gruppen av tryllekunstnere, klovner og sirkusakrobater. Den legendariske farseprodusenten Mack Sennett fant Chaplin i varietéen, Buster Keaton på sirkus, Harry Langdon i vaudevillen, Helan og Halvan i samme trupp som Chaplins. Harold Lloyd med de uadskillelige hornbrillene hadde heller ingen skuespiller-utdannelse.

Både teater- og filmfarsen hadde det til felles at skaperne prøvde å lage en verden, der alt hender — bortsett fra det sannsynlige. Det mer eller mindre organiserte vanvidd med alle mulige krumspring var alltid siktepunktet. Teaterfarsen og filmfarsen møtte hverandre i surrealisme og situasjonskomikk. Karaktertegning og menneskeskildring fortonet seg som ren politur.

I stumfilmens farser kom man langt med en sprutende haveslange, en ellevill jakt med politiet, den ufrivillige dukkertten, biler i fart gjennom gatene som moderne slalåmløpere osv.

Feydeau sverget til dører og skap som går opp og igjen, feil person som havner i feil seng, brev som sendes urette peroner, og elementer i borgerskapets liv som utroskap, løgn, småjuks, forfengelighet osv.

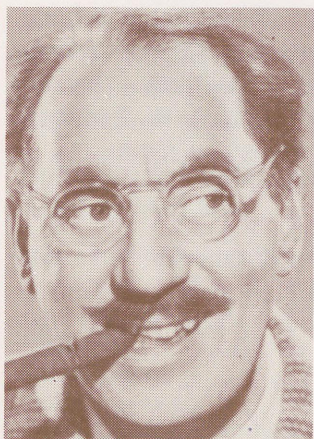


Buster Keaton



Helan og Halvan

FARSEN I VÅRE DAGER



Groucho Marx

Stumfilmfarsen fortsatte urimelighetens komikk etter at Feydeau var borte via ubendige Marx Brothers, Abott og Costello. Danskene dyrket Telegrafstolpen og Tilhenger'n, svenskene Nils Poppe.

Her hjemme er f.eks. Leif Juster og Ernst Die-sens «Pøsemaker'n» rangert som en typisk filmfarse sammen med «Fjols til fjells» etter teaterforstillingen «Bare jatt me'n».

Men all denne surrealistiske humor som nesten grenset til galskap ble etterhvert suget opp av det absurde teaters forkjempere. Ionesco, Beckett, Adamov har alle bedyret at de har en gjeld å betale til Georges Feydeaus dramatik. Men det er en annen — og lengre historie.

Veksten er såre spe. Derfor er det ikke så unaturlig at teatrene tyr til genrens mestre — som Feydeau med f.eks., «Loppen i øret». Arnold og Bachs uslitelige «Den spanske flue», og «Den grønne heisen» for å nevne noen.

Men det finnes dramatikere som idag dyrker farsen. Mens han levde skrev britenes Joe Orton bl.a. «Hva butleren så gjennom nøkkelhullet», den aldrende Ben Travers noen litt sofistikerte farser mens Brian Rex har overtatt soveroms-scenene fra la belle epoche og latt de amorøse krumspring ha den tone og form som et moderne publikum er fortrolig med på sin Londonscene Whitehall.

Men den fineste, mest artistiske er uten tvil italieneren Dario Fo — burlesk, vittig, logisk, fantasifull og med en vilje til å utdype personkarakteristikken og som titt og ofte bruker commedia dell'arte-stilen.

ALOYSIUS VALENTE

er ekte Oslogutt av italiensk herkomst. Han begynte som danser, og var en av de sterke personlighetene som i sin tid gjorde Ny Norsk Ballett til et så fargerikt ensemble.

Men danserens yrkesliv er kort og Norge er et lite land. Som den perfektionist han er, gikk Valente inn for å dyktiggjøre seg for en ny karriere. Han ble nordisk pendler mellom Sverige og Norge som koreograf og instruktør, først for en lang rekke operetter, musicals og revyer, senere også for TV-stykker og hørespill. For Oslo Nye Teater har Valente satt opp musicalen «Boy Friend», den originale «Tigeroperaen», den fine poetiske barneforestillingen «Prins Sorgfri», og nå altså «Åh, for en natt».

Feydeaus håndverksmessig perfekte farse skulle ligge godt for ham. Han er selv et nitid arbeidsjern, og han har en masse humor (ikke alltid mild).

Han er dessuten en stor kjenner av roser.

B.H.

ÅH, FOR EN NATT

FARSE AV GEORGES FEYDEAU

OVERSATT AV BENTE BØRSUM
REGI: ALOYSIUS VALENTE
DEKOR: HARALD MARTIN
KOSTYMER: GRETHE WANG
MASKER, PARYKKER: SVERRE NORWALLS

PERSONENE

Pinglet, byggmester	FINN SCHAU
Angelique, hans hustru	AUD SCHØNEMANN
Paillardin, arkitekt	PER LILLO-STENBERG
Marcelle, hans hustru	ELI ANNE LINNESTAD
Mathieu, advokat	IVAR NØRVE
Maxime, nevø av Paillardin	PER CHR. ELLEFSEN
Victoire	MARIT SYVERSEN
Boulot, vakt på Hotel Paradiso	GARD ØYEN
Bastienne, resepsjonssjef	SISSEL SELLÆG
Boucard, politiinspektør	BJARNE BØ
Mathieus døtre	PIA BORGLI GUNHILD KJÆRNES — GURI SCHANKE
Suffløse med ambisjoner	KARI-LAILA THORSEN
Musiker med tuba	ROGER FJELDET/GEIR LØVOLD
Inspisient	Roger Fossum
Rekvisitører	Ivar Grønhella/Elin Stoltenberg Dahl
Overscenemester	Finn Lewin
Overlysmester	Reidar Odd Horge





FARSEN

er først i de siste ti-årene akseptert som en særegen teaterform med en spillestil med absolutte krav til både regi og aktører. Den er arvegods fra en epoke — spesielt i fransk teater — og forsvant temporært etter mesteren Georges Feydeau.

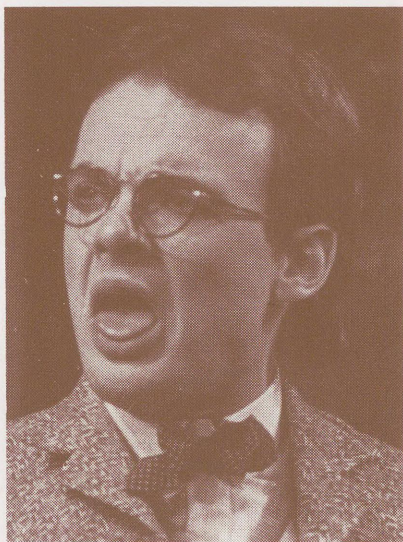
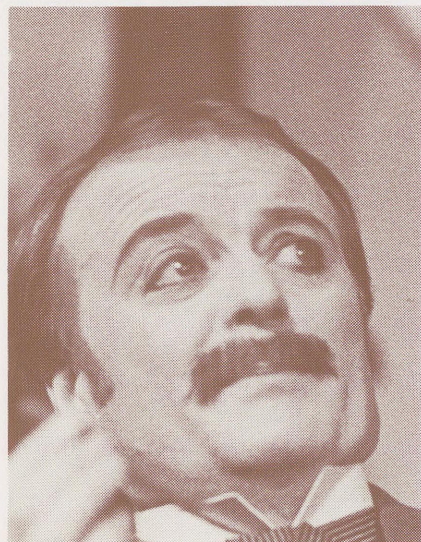
Men for å finne en av fedrene må vi tilbake til romertidens Plautus med sin helt — stamfiguren — den alltid kjappe og munnrappe slaven, som arbeidet hos den formuende og enfoldige borger med sin udugelige sønn. En viss satire spores i typetegningen og de menneskelige svakheter som vi også oppdager hos f.eks. Wodhouse eller folkekomediens burleske jubel i busken.

Plautus skrev fremfor alt farser med en frekk og utstudert komisk teknikk. Elementene er brevet som kommer i urette hender, de publikumsvennlige replikkene som avleveres avsides, de uventede møtene og ikke å forglemme forvekslingene! Heller ikke nødløgnen mangler, den plutselig påtvungne frekke usannheten, som slaven benytter for å greie en pinibel situasjon og dermed vinne tid. Av og til er den så freidig at publikum rent mister pusten, for løgnen må jo føre til nye forviklinger. Før man vet ordet av det er avsløringen snublende nær. Men slaven greier å få personen som dukker opp til å spille en annens rolle, og siden han ikke forstår hvorfor replikkene er fylt med spørsmålsteget uten at han kommer til orde, er det fordi slaven prater ustoppelig.

Dette er farsens kulminasjon, her når komikken sitt høydepunkt og setter skuespillernes



talenter og samspill på en krevende prøve. Tempoet må være høyt, entrées og utganger, og reaksjoner presise. Alle disse reglene kunne Plautus praktisere. Det forstod både Shakespeare, Moliere og Holberg å trekke fordeler av og senere dyrkere av genren, det franske triumvirat Labiche, Sardou og Feydeau.

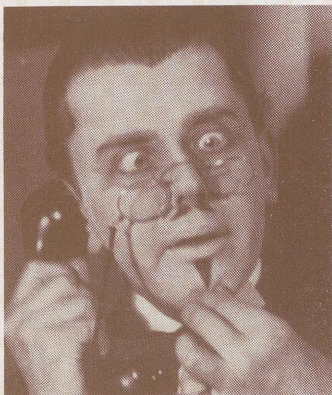






Fra «Skyskraperen». Ingeborg Steffens, Per Aabel, Wenche Foss og Thorleif Reiss.

CARL JOHAN TEATRET



Per Aabel

som snart er en saga blott, er den eneste norske scene som har rendyrket farsen. Det skjedde i sjefsperioden til Thorleif Reiss og Per Aabel før siste verdenskrig. To ganger pr. aften ble det spilt i det lille boulevard-teatret i Karl Johan-kvartalet, men så hadde også titlene — og farsene — en magnetisme i seg selv, som suget publikum inn fra trottoaren til et par timers uhemmet glede. «Ugler i mosen», «Piken i bilen», «Strømpebåndet» og selvfølgelig «Loppen i øret» hørte bl.a. til repertoaret som krevde en spillestil med tempo, presisjon og humor.

Carl Johan Teatret fortsatte senere som teater, Studioteatret spilte på scenen i flere år, så Det Nye Teater før lokalene igjen ble tatt i bruk som kino.



10g162705

