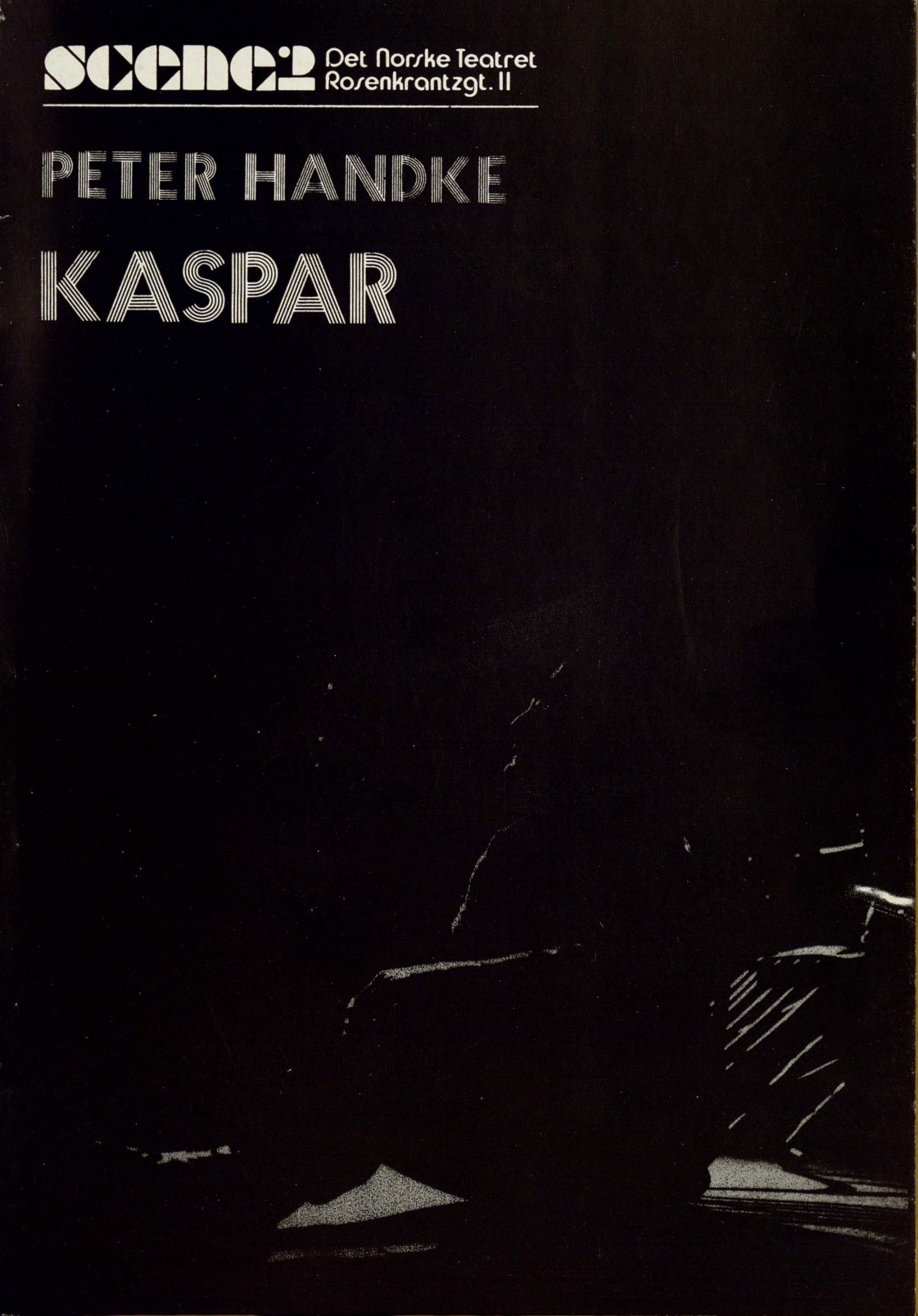


**scene2** Det Norske Teatret  
Rosenkrantzgt. 11

---

PETER HANDKE

KASPAR





b 15g 019 143

# PETER HANDKE KASPAR

**Kaspar**

**TOM TELLEFSEN**

**Dei andre Kasparane**

**SVENN BERGLUND  
LEIF BJØRNESETH  
RUNAR BORGE  
ARIL MARTINSEN  
SVEIN TINDBERG**

**Røystene**

**WILFRED BREISTRAND  
SVENN BERGLUND  
LEIF BJØRNESETH  
ARIL MARTINSEN  
DAG SANDVIK  
SVEIN TINDBERG  
RUNAR BORGE**

---

**Omsett av**

**Regi:**

**Dekor:**

**Kostyme:**

**Lyd:**

**Parykkmakar:**

**Inspisient:**

**Sufflør:**

**Rekvisitør:**

**ARNLJOT EGGEN  
HARALD HOAAS  
TOM BERRE  
RANDI SKAHJEM  
MENY BLOCH  
DORO WALSTAD  
SIMEN REVOLD  
BERIT SCHJELDERUP  
ELISABETH SAND**

## KORT PETER HANDKE-BIOGRAFI

- Fødd 6. desember 1942 i Griffin, ein liten by sør i Austerrike.
- Voks opp på landet, med unntak av åra 1944—48, da familien budde i Berlin.
- Byrja studere jus ved Universitetet i Graz i 1961, braut av studia i 1965.
- Gav ut den første romanen sin (Die Hornissen) i 1966; den vart godt motatt.
- Deltok i april 1966 i Gruppe 47's møte i Princeton, USA, som yngste medlem, og gjorde skandale ved å kritisere alle kollegaene for berre å kunne skrive skildrande prosa, utan fotfeste i røyndomen.
- I juni same året vart det første stykket hans (Publikumsbeschimpfung) oppført i samband med Frankfurts «experimenta l» teaterveke.
- Same haust følgde dei neste to teaterstykkka. Innan mars neste år hadde ti teater i sju land spela «Publikumsbeschimpfung».
- Fekk Gerhart-Hauptmann prisen frå Freie Volksbühne, Berlin, i 1967.
- I 1969 vigde det tyske litteraturtidskriftet «Text und Kritik» eit heilt nummer til analysar av Handkes verk, og forlaget hans gav ut det meste han til da hadde skrive i eitt bind, med det store publikum som siktemål.
- Handke var blitt akseptert — på sine egne vilkår. Saman med fleire andre unge tyske dramatikarar (Brock, Fassbinder, Forte, Henkel, Sommer, Sperr, Ziem) forma han det kooperative «Verlag der Autoren» i Hannover.



«Den vanlege litteraturoppfatninga set følgjande merkelapp på dei som nektar å fortelje historier, som leitar etter nye måtar å presentere verda på og freistar desse nye måtane i praksis: «dei bur i elfenbeinstårn», dei er «formalistar», dei er «estetar». Eg skal gladeleg godta den merkelappen at eg bur i elfenbeinstårn, fordi eg trur eg søker metodar, litteraturformer som vil få merkelappen realisme i morgon (eller dagen etter) . . . »

## FRÅ EIN SAMTALE MELLOM PETER HANDKE OG ARTUR JOSEPH

**Joseph:** Kva er grunnidéen bak skode-  
spela dine?

**Handke:** Å gjere folk merksame på  
teatret si verd — ikkje verda utanfor.  
Det er ein teatralisk røyndom som går  
føre seg kvar augneblink. Ein trol på  
scenen er ein teaterstol. Ein feiekost på  
scenen kan jamvel bere namnet til det  
teatret skodespelet blir vist i. Dekoren er  
utforma slik at den plasserer alle tinga  
på scenen — det vi kallar kvardagsting,  
ein stol, eit skåp — i eit slikt tilhøve til  
ein annan at dei ser ut som rekvisitt, ting  
i ei teaterframvisning. Dei er ikkje plas-  
serte i røyndomen, i ei realistisk arran-  
gert stue til dømes. På scenen har eit  
bord sin eigen teatraliske funksjon: det  
er ikkje eit bord å ete ved, som viser  
korleis eit svoltent menneske et — det er  
der for å demonstrere kva eit bord på  
scenen kan vere godt for. Eit bord kan  
fungere som ein pryding, som ei dør,  
som dekorasjon; det kan ha plass midt  
på scenen som eit symbol på orden.  
Sjølve den handlinga å setje seg på ein  
stol er broten opp i fasar, slik at funk-  
sjonen synest framandgjord. Tinga blir  
fråtekne sin normale funksjon i røyndomen.  
Dei har ein kunstig funksjon i eit  
spel eg tvingar dei til å spele. Dei liknar  
dei tinga ein sirkusklovn faktisk gjer  
uverkelege.

**Joseph:** Rytmen i stykka dine har ein  
sterk kjenslemessig verknad. Er dette in-  
tensjonen din?

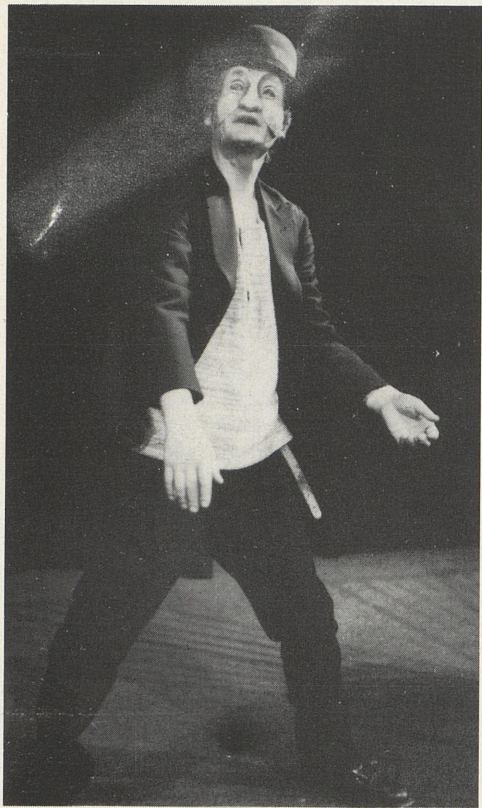
**Handke:** Eg kan ikkje skilje mellom  
rasjonelle og kjenslemessige effektar.  
Får ikkje ein slåande ny tanke, ei ny  
innsikt, eit nytt syn basert på Fornufta,  
ofte kjenslene til å velle opp i deg? Eg  
trur det som hender er at sjølve det nye,  
det nye perspektivet, fjernar det rasjo-  
nelle utsynet, og kjenslene kjem i staden  
— ei slags glede som du kan kalle kjens-  
lemessig. Men når det gjeld «Publikums-  
beschimpfung», var det mange tilskodar-

ar som ikkje ein gong hørde på kva  
som vart sagt. Dei hørde rytmane, og  
— tilsynelatande — reduserer rytmane  
på eit vis avstanden mellom dei som talar  
og dei som lyttar. Desse rytmane blir  
gjorde direkte om til kjensler, fører tinga  
nærmare.

**Joseph:** Tyder dette at du ønskjer å opp-  
løyse scenen som ein «moralisk institu-  
sjon»?

**Handke:** Moral er det minste av mine  
omsyn. Og det å nytte scenen som ein  
moralisk institusjon går meg på nervane.  
Eg plagast av det moralisk sjølv gode i  
teatret, av teatrets krav om å vere dom-  
mar i moralske spørsmål. Eg trur teatret  
kan fremje moralen, men etter mitt syn  
kan det ikkje fungere som nokon mor-  
alsk institusjon. Særleg fordi eg ikkje  
kan nytte ordet moralisk utan å referere  
til sosiale tilhøve. For meg er moral i  
eit samfunn som — same kor moralisk  
det påstår seg å vere — er hierarkisk  
oppbygd ganske enkelt ei løgn, eit alibi  
for den ulikskap som eksisterer i sam-  
funnet. Og eit teater som tenkjer på  
seg sjølv som ein moralisk institusjon, vil  
fungere som ein tryggingssventil overfor  
samfunnet. Kabareten er ofte ein trygg-  
ingsventil. Moralten er ein slags blind-  
tarm i samfunnet: du kan halde ut med  
han, eller du kan kutte han ut.

Dersom teatret gjer oss oppmerksame på  
at den makta menneske har over andre  
menneske, kan fungere på fleire vis og  
på fleire plan enn vi tidlegare kjende til,  
på vis vi før aksepterte av gammal vane;  
og dersom vi gjennom teatret, gjennom  
openberringar i språk, plutselig får syn  
for, gjennom grammatikalske formuleringar,  
at desse maktposisjonane korkje  
er Gudegjevne eller lovfeste av Staten,  
då kan teatret bli ein moralisk institusjon  
— men berre dersom tanken er å erstatte  
den eksisterande samfunnsorden med ein  
annan. Eg kan ikkje akseptere teatret  
som ein moralisk institusjon når det kriti-  
serer einskildindivid ut frå den teori at  
ein ved sakte å forbetre einskildindivid  
kan oppnå ei forbetring av heilskapen.



**Joseph:** Kva med det gjennomsnittlege publikum av abonnentar som eit subsidiert repertoar-teater må ta omsyn til?

**Handke:** For meg ville det ideelle vere om ein forkasta abonnentsystemet, for det passar ikkje mine skodespel. Det finst heilt enkelt ingen måte å integrere dei på. Ikkje noko teater ville våge å setje «Kaspar» opp i eit abonnent-repertoar.

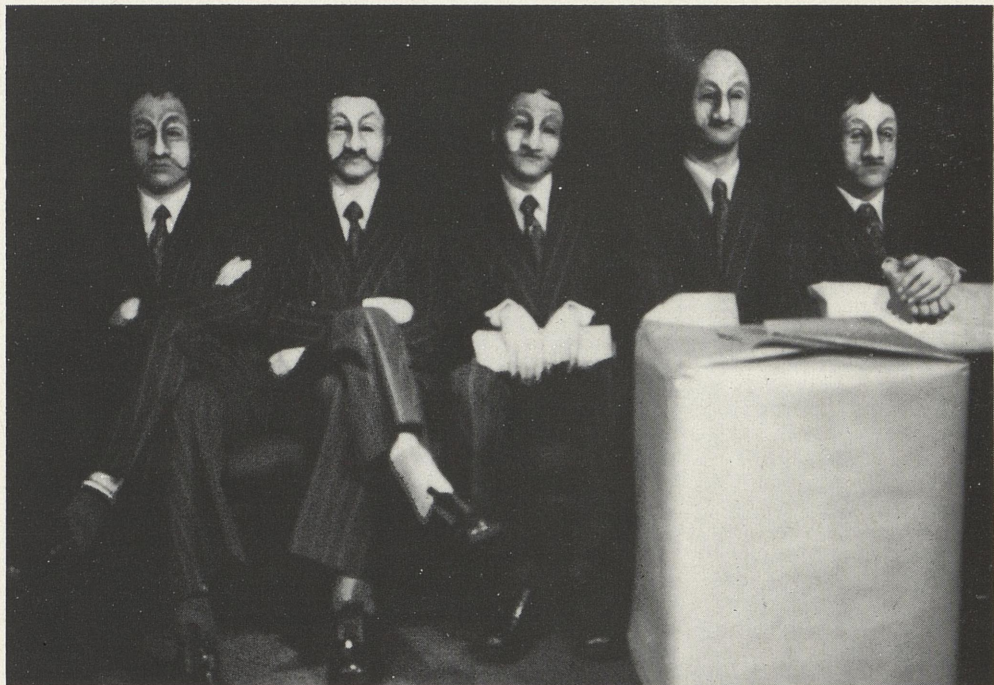
**Joseph:** Kvifor ikkje?

**Handke:** Denne typen dramaturgi er ikkje naturleg nok for folk som vil at kunsten skal vere naturleg før dei kan akseptere han. Når dei ikkje lenger kjenner seg knytte til sine gamle krav om realisme, aksepterer dei han, for da synest skodespelet realistisk for dei. Da Berlin Volksbühne sette opp Ionescos «Stolane», hørde eg ei kvinne seie til mannen sin ute i foajeen: «Ser du? Det er nett slik eg er saman med deg.» Ho hadde kjent at Ionescos absurde skodespel som eit korrekt, realistisk bilete av ein eigen situasjon.

**Joseph:** Finst det nokon samanheng mellom dei tidlegare «talestykk» (Sprechstücke) dine og «Kaspar»? Eller freista du noko nytt?

**Handke:** Det var ikkje noko nytt, det berre utvikla seg fordi eg igjen var tvungen til å skrive skodespel frå reint språk, der orda berre illustrerer seg sjølve. Orda, dei reine orda som først oppstod på scenen i «Publikumsbeschimpfung», er fortetta til ein person.

I Kaspar Hauser oppdaga eg prototypen på ein slags språkleg myte. Figuren gjorde med nyfiken. Eit menneske bur i eit knøttlite rom i seksten eller sytten år, møter plutseleg verda utanfor, og blir tvinga til å bli kjend med den verda, jamvel om han er ute av stand til å tale. Etter at han har forlate «fengslet» sitt, er Kaspar i eit rom ein eller annan stad og ser ut vindauga. Han ser dei grønne trea og trur dei er skodder, fordi han ikkje kan skilje mellom flate og rom. Han kan ikkje sjå skilnaden på det to-dimensjo-



nale og det tre-dimensjonale, kan ikkje skilje rom frå tid. Han kan ikkje snakke; han er så å seie ute av stand til nokon slags korrekt persepsjon. Han ser verda ikring seg som flat, som på eit kart; han trur stolane er ein del av mønstret i tapeten. For meg syntest denne Kaspar Hauser å vere ein mystisk figur, interessant ikkje berre som myte, men som eit døme på menneske på kant med seg sjølve og omgjevningane sine, menneske som kjenner seg isolerte. Han fascinerte meg heilt frå starten av. Han veit ikkje kva snø er, og første gongen snø fell på han, smeltar den i handa hans og brenn. Og fordi snøen er det første kvite han har sett, kallar han alt kvitt for snø.

For meg var dette eit døme på ein handlemåte, på korleis eit menneske vart oppbygd til å bli funksjonsdyktig i samfunnet ved hjelp av språk, ved å gi han ord han skulle gjenta. For å gjere han i stand til å kome vidare i livet, til å fungere, blir han gjenoppbygd av røyster, av språkmodellar, og av instruksjonar som gjeld tinga på scenen. Det er ikkje

noko metafysisk over røystene: dei kan sjåast som sufflørar som kjem til syne når stykket byrjar og klatrar ned i sufflørboksen utan å gøyme seg for publikum. På denne måten er dei teatraliske. Gradvis byggjer dei opp Kaspar. Dei fortel han kva han skal gjere med bordet, med skåpet, med stolen; korleis han skal sitje på scenestolen. Han veit jo ikkje. Han kan snautt gå; han har liggje på ryggen i sytten år. Du kan ikkje slutte det frå den historiske forteljinga. Eg tok situasjonen og la til sitat frå Kaspar Hausers sjølvbiografi. Han skildrar til dømes korleis han kjende det den første kvelden han kom ut i verda. Han kunne berre si setning: «Eg vil gjerne bli ein slik ryttar som far min var.» Han vaknar plutselig i eit framandt rom midt på natta og verkar fordi han aldri har gått før. Han ser ein grøn omn i rommet, som skin i natta, og ønskjer å tale med den, så han går over til den og fortel omnen den eine setninga si: «Eg vil gjerne bli ein slik ryttar som far min var.» Han veit ikkje at tinga ikke kan høyre han, at dei ikkje kan svare han. Han seier setninga når han er svolten eller når han er lykke-



leg. Han kan ikkje uttrykkje seg på nokon annan måte. Dette er modellen.

**Joseph:** I «Kaspar» er kritikken retta mindre mot teatret — slik som i «Publikumsbeschimpfung» — enn mot samfunnet, mot dyrkinga av orden, måten samfunnet er organisert på i det heile . . .

**Handke:** Det er vanskeleg å seie om, eller at, dette skodespelet kritiserer det universelle samfunnet eller noko samfunn i det heile, sidan det først og fremst er

bygd opp av setningsleikar og setningsmodellar som syner kor umogleg det er å uttrykkje nokon ting i språk — med andre ord, kor umogleg det er å seie noko som går ut over den spesielle setninga og over til å tyde noko, ha meining, vere viktig. Eg trur ikkje ei setning tyder noko anna: den tyder seg sjølv. Det som blir vist i «Kaspar», er språkets idioti. Det gir seg stadig ut for å uttrykkje noko, det uttrykkjer ikkje anna enn sin eigen kumskap.





I «Kaspar» kritiserer eg ikkje nokon konkret samfunnsmodell, kapitalistisk eller sosialistisk. I staden, ved å abstrahere frå talemåtane deira opphavlege grammatikalske element, peikar eg på vår tids form for språkleg framandgjerung. Eg siterer ikkje klisjear som ein kabaretartist ville gjere, eg abstraherer frå klisjéane deira opphavlege språklege form. Det dette viser, er at kvar setning ikkje berre er ein klisjé, men har ein klisjé, som trykksak — eller (som eg freista vise i romanen «Der Hausierer»): kvar setning er ikkje berre ei forteljing; kvar setning har ei forteljing. For å seie det konsist: i «Kaspar» er historia oppfatta som ei forteljing av setningar.

Det som plagar meg, er menneska si framandgjerung frå si eiga tale. På eit vis er dette det grunnleggjande problemet for unge revolusjonære i Tyskland: dei er framandgjorde frå sitt eige språk. Det er ikkje **deira** språk lenger, så dei kan ikkje eingong kommunisere. Måten dei talar på viser kor vonlaust innsnørte dei er i seg sjølve.

Før meg er i det minste dette sant: når folk er framandgjorde frå språket sitt og talen sin, som arbeidarar frå produktet sitt, er dei framandgjorde frå verda òg.

«Kaspar» er eit heilt ut anarkistisk skodespel: det uttrykkjer ikkje nokon samfunnsutopi; det berre nektar alt det kjem over. Eg bryr meg ikkje med om dette gir ein positiv utopi. Det einaste som opptek meg som forfattar, eller for å seie det mindre pompøst, som ein mann som skriv no og da — er kvalmen ved idiotiske talemåtar, og resultatet — brutaliseringa av menneske. Det ville sjølv sagt vekkje avsky hos meg om eg skulle fortelje nokon korleis dei skulle leve. Ein skulle lære å bli kvalm av språk, som helten i Sartres «Kvalmen» blir det av ting. Det ville i det minste vere ei byrjing til medvit.

(Artur Joseph: «Theater, unter vier Augen, Gespräche mit Prominenten», Kiepenhauer & Witsch, Köln 1969)



## KORT PETER HANDKE-BIBLIOGRAFI

### skodespel

#### «Publikumsbeschimpfung»

Kort, skrive 1965. Oppført første gong på Theater am Turm, Frankfurt am Main i samband med «experimenta I», 8.6. 1966

#### «Weissagung»

Svært kort, skrive 1964. Oppført første gong på Städtische Bühnen, Oberhausen (saman med «Selbstbezeichnung») 22.10. 1966

#### «Selbstbezeichnung»

Kort, skrive 1965. For første oppføring, sjå ovanfor.

#### «Hilferufe»

Svært kort, skrive ca. 1966. Oppført første gong i Stockholm, i samband med ei tysk-svensk teaterveke, av eit ensemble frå Städtische Bühnen, Oberhausen, 12.9. 1967



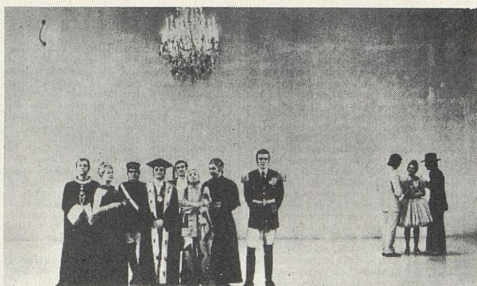
#### «Kaspar»

Heilafans, skrive ca. 1967—68. Oppført første gong samstundes på Theater am Turm, Frankfurt am Main og Städtische Bühnen, Oberhausen, 11.5. 1968



#### «Das Mündel will Vormund sein»

Kort, skrive ca. 1968. Oppført første gong på Theater am Turm, Frankfurt am Main, 31.1. 1969



#### «Quodlibet»

Kort, skrive ca. 1968. Oppført første gong på Basler Theater, Basel, 24.1. 1970



#### «Der Ritt über den Bodensee»

Heilafans, skrive ca. 1970. Oppført første gong på Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin, 23.1. 1971

### romanar

«Die Hornissen», roman 1966

«Der Hausierer», roman 1967

«Begrüssung des Aufsichtsrats», prosa-stykke 1967

«Die Angst des Tormanns beim Elfmeter», forteljing 1970

I tillegg til dette har Handke skrive ei rad høyrspel, eit TV-spel («Chronik der laufenden Ereignisse»), han har gitt ut to diktsamlingar («Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt» i 1969 og «Deutsche Gedichte» seinare same året) og skrive ei mengd essay og halde ei mengd taler. Det siste, gikk ut i år, er ein biografi om mor hans, «Wunschloses Unglück»: ei var og fin skildring av livet hennar, eit liv som enda i sjølv-mord. Det er ein freistnad på samstundes å skrive om mora og om vanskane som oppstår for han sjølv når han skal skrive om henne, ein freistnad på å vere heilt ut ærleg både mot henne og mot seg sjølv.

Andre pinsedag, den 26. mai 1828, mellom klokka fire og fem på ettermiddagen snubla Kaspar Hauser inn i verda — i dette tilfellet torget i Nürnberg. Han vakla avgarde kledd i vanlege bondeklede, han var svært utmatta, og blodet pipla ut av støvlane hans. Dei som først støytte på han, fekk ikkje noko forståeleg ut av han. Etter kvart synte det seg at han kunne seie ei setning: «Eg vil gjerne bli ein slik ryttrar som min far var.» (ä söchtene möchte ich wahn wie mei Votta wahn is — Reutä wahn). Han kunne skrive namnet sitt: KASPAR HAUSER. Men han visste ikkje kva anten namnet eller setninga tydde. Ei tid sat han på utstilling i fengslet i byen, til lått og spott og tidtrøyte for Nürnbergs borgarar — han var ein kuriositet, eit menneske fødd inn i verda i vaksen alder, utan omgrep om nokon ting. Ei sist vart han teken inn i huset til ein lærar, Georg Friedrich Daumer, ein uvanleg personlegdom som m.a. interesserte seg mykje for det vi i våre dagar kallar psykologi. Han følgde nøye med i Kaspars utvikling, og det han har skrive — ved sida av Kaspars eigen sjølvbiografi — er blant dei viktigaste kjeldene til kunnskap om denne merkelege historia. Ein annen framanstående borgar av byen interesserte seg òg for den unge guten med den merkelege lag-naden — Anselm V. Feuerbach, ein av dei fremste rettslærde i tida. Han var den første som byrja forske i Kaspars fortid og freista finne ut kven han var. Ingen har nokon gong med full visse kunna prove nokon teori om dette — til denne dag er opphavet til Kaspar Hauser ukjent.

Dei første seksten — sytten åra av livet sitt hadde Kaspar Hauser vore innesper-ra i eit knøttlite, trangt rom, der har sat på golvet, bunden til veggen på ein slik måte at han ikkje kunne leggje seg fram-over ein gong. Rommet var halvmørkt heile tida — han kjende ikkje skilnaden

på dag og natt. Brød og vatn — som var den einaste forma for føde han kjende — vart sett inn til han medan han sov. Tauet som batt han, var langt nok til at han kunne flytte seg bort til ei potte som stod i eit hol i golvet — buksa var utan bakdel, så han trong ikkje ta ho av seg om han skulle nytte potta. Av og til var det opium i vatnet, og medan han var umedviten vart han vaska, håret vart klipt og han fekk reine klede. Han hadde to små trehestar og ein trehund som han leika med, han hadde nokre raude og blå band som han kunne pynte dei med. Slik gjekk tida — og han var ikkje ulyk-keleg, sidan han ikkje kjende nokon annan eksistens, sakna han ikkje noko. Så ein dag vart han teken ut, han lærte den eine setninga og han lærte å skrive nam-net sitt, og han lærte å gå — etter måten. Deretter vart han boren inn i Nürnberg, og sleppt fri.

Alt i den nye verda gjorde vondt — føt-ene blødde av den uvante gåinga og av støvlane som klemte dei. Lyset skar han i auga, og alle lydane dundra i hovudet hans. Han ønskte seg nok i blant attende til det sikre tilværet i rommet sitt, attende til trehestane og dei farga banda. I byr-jinga lærte han fort, han tok alle inn-trykk inn over seg, og saug opp lær-dom. Men etter kvart vart han meir og meir apatisk, og alle dei som tok seg av han, fann han meir usympatisk etter kvart. Det var dei som trudde historia hans om dei innestengde åra var opp-dikta, og det var dei som trudde han var fyrsteson og tronarving og at det var grunnen til innesperringa.

Sanninga vil vi altså aldri få vite. Han døydde berre fem og eit halv år etter at han først dukka opp. Det hadde da vore fleire attentat mot livet hans — og det er ikkje ein gong sikkert om dei skadane han døydde av, var resultatet av eit nytt attentat eller om han tok sitt eige liv.

feletonen er meir langvarig enn gitartonen.

Eg vil gjerne bli ein slik ein som ein annan ein gong har vore. (KASPAR)



Du har alt ei setning som du kan få folk til å bli merksam på deg med. Du kan gjera deg merkande i mørkret med setninga, slik at dei ikkje held deg for å vera eit dyr. Du har ei setning, som du kan seia alt til deg sjølv med, det som du ikkje kan seia til andre. Du kan forklare deg sjølv korleis det står til med deg. Du har ei setning, og med den kan du motseie den same setninga.

Kvar sit du? Du sit still.  
Kva talar du? Du talar sakte.  
Kva pustar du? Du pustar jamt.  
Kva talar du? Du talar fort.  
Kva pustar du? Du pustar ut og inn.

Forkomen. (KASPAR)

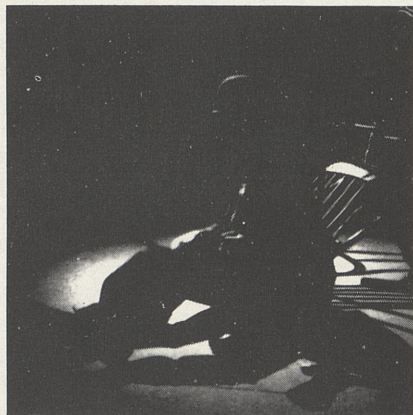


Om eg meg berre her iallfall seia noko vidare. (KASPAR)



Den gongen eg var borte her ifrå, hadde eg aldri så vondt i hovudet, og ingen har pint meg slik som no den tida eg har vore her. (KASPAR)

Merk deg det  
og gløym det ikkje!  
(KASPAR)



Kvar nyordning fører med seg uorden.

Det er ikkje for å more deg du er komen til verda.

Ein katt er ikkje noko å kome vidare med.  
(KASPAR)



Kvifor flyg det så mange svarte ormar omkring?  
(KASPAR)



Sei kva du tenkjer.

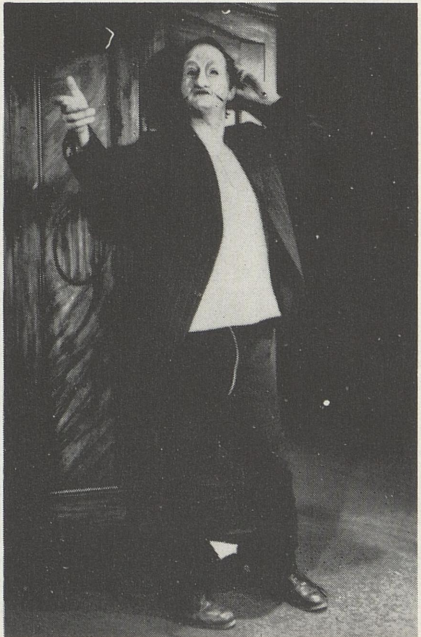
Du kan utvikle deg ordentleg.

Som eg er, var eg. Som er var, er eg. Når eg er,  
vil eg vera. Når eg vil vera, var eg. Enda eg  
var, vil eg vera. Enda eg vil vera, er eg.  
(KASPAR)

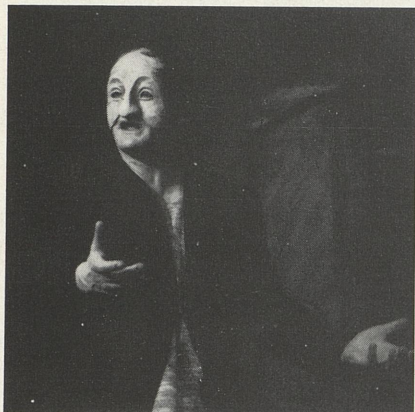
Du er knekt.

Eg er frisk og sterk. Eg er ærleg og smånøgd.  
Eg er ansvarsmedviten. Eg er flittig, tilbake-  
halden og smålåten. Eg er alltid vennleg.  
(KASPAR)

Eg er den eg er.  
Eg er den eg er.  
Eg er den eg er. (KASPAR)



Eg vil  
vera still  
og kvar ting  
som er meg utriveleg  
nemner eg som min  
og dermed held han opp  
med å vera utriveleg. (KASPAR)

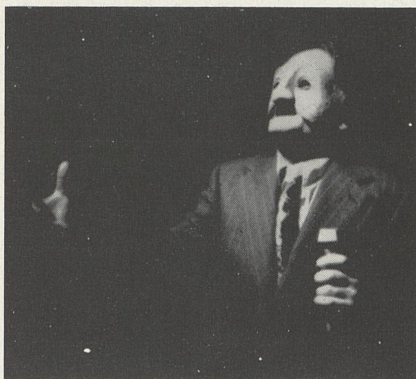


eg merka ingen ting  
av det som hende  
omkring  
før eg ende-  
leg  
møtte mi verd. (KASPAR)

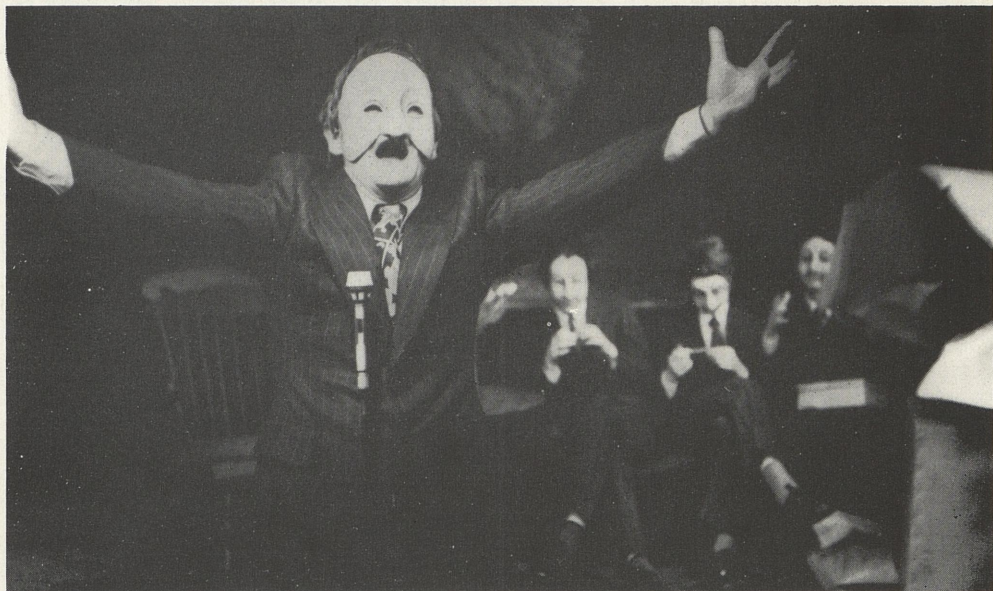


I staden for å dra seg attende  
og inn i seg sjølv  
eller bort frå fellesskapet vende  
skal no dei som er førte til orden  
verkeleg trakte  
etter å makte  
utan slag og tvang  
men av eiga kraft  
å vise nye vegar  
i det dei leitar  
etter alle gyldige setningar:  
dei ka n ikkje velja  
dei må velja  
og utan fraser og skryt  
og kyt  
må dei fortelja  
dei andre  
sanninga om seg sjølv:  
også dei andre  
skal endeleg kunne ville  
dei dei sjøve  
no vil kunne skulle.

eg gjorde meg vill  
slik at eg tulla meg bort  
blant ting  
køyrdde meg fast  
og i ring  
slik at når eg skulle utatt finne  
øydelde eg ting her inne. (KASPAR)



Alle må på post stå. (KASPAR)



Ingen skit på ein  
verkeleg stav  
alle ekte fingrar  
kan ein sleike av  
kvart punktleg tog  
er klart til start  
kvart verkeleg menneske  
har alt klart  
all frisk og ekte frukt  
blir kokt til mos  
alt som ikkje viktig er  
må dra sin kos. (KASPAR)

Kva har  
eg da  
nettopp sagt?  
Om eg berre vis-  
ste, kva det er, eg nettopp  
har sagt. (KASPAR)



Kvar setning går i katta. (KASPAR)

Eg var stolt av det første steget som eg tok, men av det andre skjømdest eg. (KASPAR)

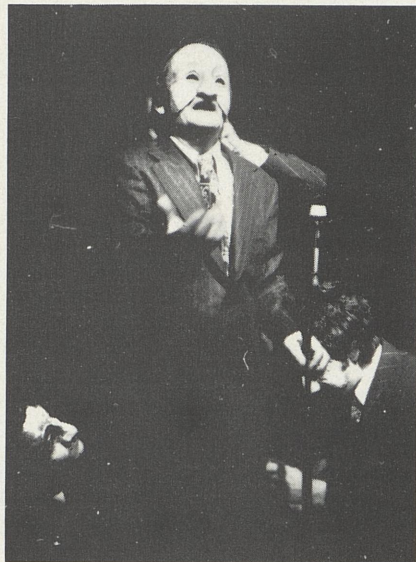
Ein gong sette eg meg på ei fluge. (KASPAR)

Alt med den første setninga gjekk eg i fella. (KASPAR)



Eg er driven til å tala. Eg er ført over i det verkelege. Høyrer de det? (KASPAR)

Eg kjem ikkje lenger laus frå meg sjølv: eg kastar hatten på slaktekroken. (KASPAR)



tida må halde opp: tankane blir heilt små: eg har nok opplevd meg sjølv: (KASPAR)

geiter og aper: geiter og aper: geiter og aper: (KASPAR)



eg:  
er:  
berre:  
tilfeldigvis:  
eg:  
(KASPAR)



## FRÅ EIN LITEN PRAT MED TOM TELLEFSEN

Tom Tellefsen har vore på Det Norske Teatret ei årrekke — vi skal ikkje røpe kor lenge. I denne tida har han hatt eit utal roller innan alle tenkjelege rollefigurar — frå folkekomedien via klassikarane til vår tids absurdistar. Berre på dei siste åra har vi sett han i så ulike roller som Estragon og Clov i Samuel Becketts «Mens vi ventar på Godot» og «Sluttspel», og i dobbeltrolle som Nils Tollvold jr. og musepulverdirektør Olsén i «Bør Børson jr.» Glimrande kritikk for alle tre prestasjonane! Ein skulle ikkje tru det var mogleg for ein mann å romme så mykje — men slik er altså ei ngod skodespelar. Vi spurde kva for roller han sjølv har sett mest pris på.

— Sjølv sagt først og fremst den eg arbeider med i augneblinken! Slik er det alltid — det er **den** du **må** vere mest oppteken av. Om eg tenkjer attende, er det så mange — Vasco, dei to Beckett-rollene, eg har spela så mykje rart, frå



Beckett og Ibsen til Prøysen og Aukrust! Det er umogleg å velje. Ofte er det roller av heilt ulik art som har vore viktigst for ein skodespelar, som har snudd opp-ned på biletet. Det kan vere ei mindre rolle like så vel som ei hovudrolle du utviklar deg vidare med.

— Du har spela same rolla — Estragon i «Godot» — både på Hovudscenen og på Scene 2. Var det vanskeleg å omstille seg frå det eine formatet til det andre?

— Sjølv sagt var det ei omstilling, vi måtte avgrense uttrykket, få det ned til det intime formatet her på Scene 2. Men eigentleg var det ingen skilnad! «Godot» kunne ha vore spela på ein veldig stor scene, slik at den vesle haugen med det einslege treet vart ei lita øy, slik at ein fekk kjensle av rom. Dette i motsetnad til «Sluttspel», som krev eit tett og innslutta rom, nett slik Scene 2 er det. Her var sjølve scenerommets kvalitet ei hjelp. Eigentleg er det kanskje lettare å gå frå ein liten scene til ein stor — å forstørre noko heller enn å forminske. Det trur eg gjeld dei fleste skodespelarar. Eg byrja med film — her på Scene 2 har kan hende det vore til nytte for meg. Filmen går jo heilt inn på deg — der finst ingen avstand, akkurat som her. Men eg **veit** jo ingenting — kjensler og inntrykk berre dukkar opp medan eg arbeider med rollene!

— Du har spela «Kaspar» ein gong tidlegare, i Radioteatret. Korleis er det å arbeide med same rolle i radio og på teatret?

— Det er jo ei verd av skilnad! Det gjeld i alle høve dette stykket. Ein ting er sjølv sagt det faktum av omsetjingane er ulike — i Radioteatret nytta vi Johan Borgen, her er det Arnljot Eggen. Men det seier seg sjølv at radioframsyninga i større grad måtte leggje vekta på røystene, på sjølve den språkproblematikken som er ibuande i stykket. Det er veldig interessant stoff å arbeide med. For meg dreier det seg i denne oppsetjinga først og fremst om **mennesket** — jamvel om det lever bak ei maske, må det leve, leve

gjennom maska. Eit rart stykke er det jo. Eg vonar vi greier å formidle noko av den spenninga vi har kjent medan vi arbeidde med stoffet. I eit stykke som dette her blir samarbeidet så intimt, vi har prata og diskutert. Jamvel om det er berre ein skodespelar på scenen det meste av tida, er dette teamarbeid i større grad enn dei fleste kan tenkje seg. Så vel inspisient som lysmeister har meir enn nok å hengje fingrane i. Og eg må seie det er litt av eit stykke å debutere med for ein instruktør! Når dei andre Kasparane er på scenen er sjølve den konsentrasjonen dei formidlar — jamvel om dei ikkje seier noko — i høg grad medskapande, når det gjeld å få til spelet framme på scenen. Her finst jo ingen av dei konvensjonelle «knaggane» ein kan hekte seg fast i og hjelpe seg med i andre framsyningar — alt må vere inne i deg, eg må vedgå at eg blir sliten av ei gjennomkøyring! Intenst arbeid for ein skodespelar — men eg er svært takksam for å ha fått denne rolle, eg har i det heile alltid vore heldig slik, fått så mange gode roller gjennom åra!



SPELPLANEN PÅ DET NORSKE

På Hovudscenen spelar vi no

## Brand

Henrik Ibsen

Omsetjing og regi **Bjørn Endreson**, scenografi **Arne Walentin** etter ein idé av **Bjørn Endreson**, kostyme **Randi Skahjem** og **Arne Walentin**, musikk **Finn Ludt**

Med m.a. **Svein Erik Brodal**, **Liv Ullmann**, **Magnus Tveit**, **Tordis Maurstad**, **Wenche Medbøe**, **Bjarne Andersen**, **Harald Heide Steen**, **Lasse Koistad**

Neste premieere kjem i byrjinga av april og blir

## Ungen

Oskar Braaten/Harald Tusberg

Regi **Barthold Halle**, scenografi **Arne Walentin**, kostyme **Randi Skahjem**, musikk **Egil Monnlversen**

Med m.a. **Britt Langlie**, **Sølvi Wang**, **Kari Rasmussen/Kirsti Kolstad**, **Ole A. Simensen/Bjørn Skagestad**

I mars kjem nokre få gonger

Erik Torstensson

## OM SJU JENTER

Regi **Ingebjørg Sem**, scenografi **Snorre Tindberg**  
Med m.a. **Wenche Medbøe**, **Kirsti Kolstad**, **Britt Langlie**, **Arne Lindtner Næss**

For barna:

Ein barnemusical av **Asbjørn Toms** med musikk

## VESLEFRIKK MED FEBA

av Tor Hultin

I tittelrolla **Nils Sletta**

Neste premieere på SCENE 2 kjem i byrjinga av mars og blir

Henrich Henkel

# for

Regi **Ole-Jørgen Nilsen**, scenografi **Snorre Tindberg**

Med m.a. **Jack Fjeldstad**, **Arne Lindtner Næss**



