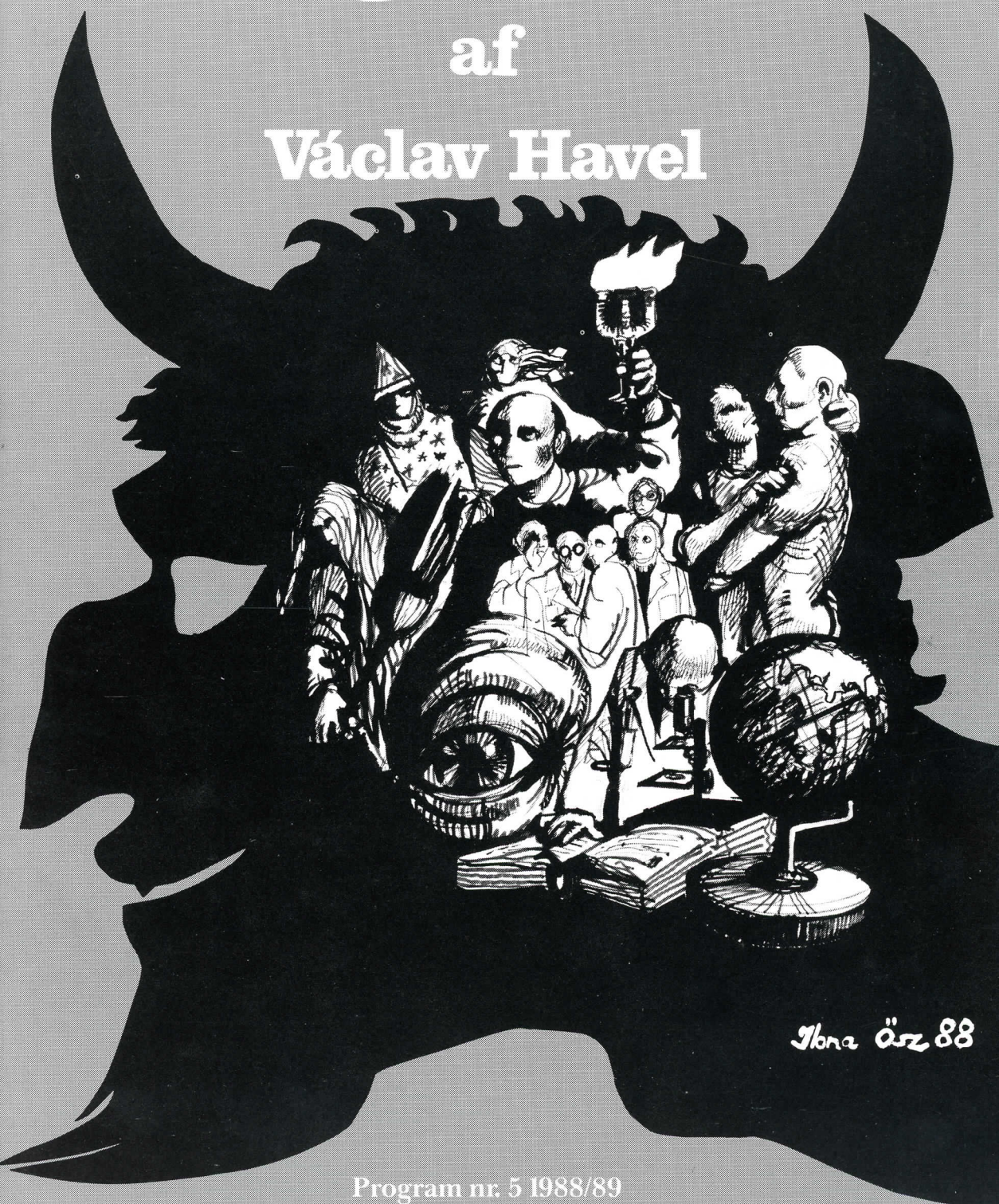


FRISTELSE

af

Václav Havel



Jirka Štěrba 88

Program nr. 5 1988/89

AARHUS TEATER STUDIO



Lennart Hansen og Annika Johannessen

Scenerne:

1. billede:

Instituttet

2. billede:

Foustkas lejlighed

3. billede:

Instituttets have

4. billede:

Vilmas lejlighed

5. billede:

Instituttet

- pause -

6. billede:

Foustkas lejlighed

7. billede:

Instituttet

8. billede:

Vilmas lejlighed

9. billede:

Foustkas lejlighed

10. billede:

Instituttets have

Forestillingsledere: Eva Dahl, Trine Tue Andersen
Suffli: Ingrid Gottschalck
Lys: Lise Lauridsen
Lys- og lydass.: Kim Engelbrecht, Orla Pind

Belysningsmester: Niels Emil Larsen
Tonemester: Jens Ravn
Scenemester: Kai Johansen
Malersal: Jens Anker Olsen
Skræddersal: Hanne Gissel, Mehmet Hilmi
Frisør: Joan Gylling
Rekvisitører: Viggo Bay, Steen Jonassen
Overregissør: Steen Boutrup
Teknisk chef: Jørn Walsøe
Teaterchef: Palle Jul Jørgensen

Foto fra afsluttende prøver: Rolf Linder
Plakat: Ilona Ósz
Programredaktion: Jørgen Heiner, Magnus Brandstrup
Tryk: Kannike Tryk A/S, Århus
Urpremiere: Wien 1986
Teaterforlag: Eva Lindekrantz, Teateragentur Scandia-Regi

Premiere 10. november 1988
Opføres frem til 10. december 1988
Aarhus Teater Studio

FRISTELSE

Af Václav Havel

Iscenesættelse: ASGER BONFILS

Scenografi: STEEN LOCK-HANSEN

Koreografi: CHRIS BLACKWELL

Kostumer: HANNE GISSEL og MEHMET HILMI

Oversættelse: PETER BUGGE

Medvirkende:

Dr. Foustka	LENNART HANSEN
Fistula	OLE WEGENER
Direktøren	ULF STENBJØRN
Vilma	MERETE HEGNER
Vicedirektøren	HOTHER BØNDORFF
Margarete	ANNIKA JOHANNESSEN
Dr. Lorencova	KAREN WEGENER
Dr. Kotrly	ERLING DALSBORG
Dr. Neuwirth	KARL ERIK CHRISTOPHERSEN
Fru Houbova	RUTH MAISIE
Danser	OLAF JOHANNESSEN
Petruska	TRINE RUNGE
Sekretæren	CHRIS BLACKWELL
Statister: Lene Zachariassen, Lars Berg, Trine Tue Andersen	

Forestillingens varighed ca. 2 tim. 15 min. (incl. pause)



Olaf Johannessen

Václav Havel

Václav Havel - tjekkisk forfatter. Født den 5. oktober 1936 i Prag som søn af en tidligere industridrivende, hvilket medførte, at Havel blev nægtet almindelig uddannelse i den stalinistiske periode efter anden verdenskrig. Ligeledes fik han ikke adgang til universitetet og højere uddannelse.

Havel er på mange måder selv-lærd. Han begyndte som scenearbejder i 1960, blev instruktørassistent og senere selvstændig sceneinstruktør og desuden rådgivende dramaturg og konsulent.

Journalistisk skabte Havel sig fra 1955 et renommé som teaterkritiker og essayist ved forskellige litteratur og teatertidskrifter - bl.a. det ansete magasin Divadlo, inden han debuterede som skuespilforfatter og blev tilknyttet Zábřadli-teatret som husdramatiker.

Efter den sovjetiske militærinvasion i 1968 fik Havel forbud mod offentliggørelse, og bort-



set fra en amatørøpførelse nær Prag af hans udgave af Beggar's Opera - en forestilling, der medførte politi-razzia og forhør - er Havel kun blevet opført i udlandet, i Wien, London, Sverige, Tyskland og mange andre steder.

I begyndelsen af 70'erne levede Havel som bryggeriarbejder i det nordlige Böhmen, men har derefter koncentreret sig om sit forfatterskab og om arbejdet for menneskerettighederne - som talsmand for og medforfatter af det berømte manifest Charter 77.

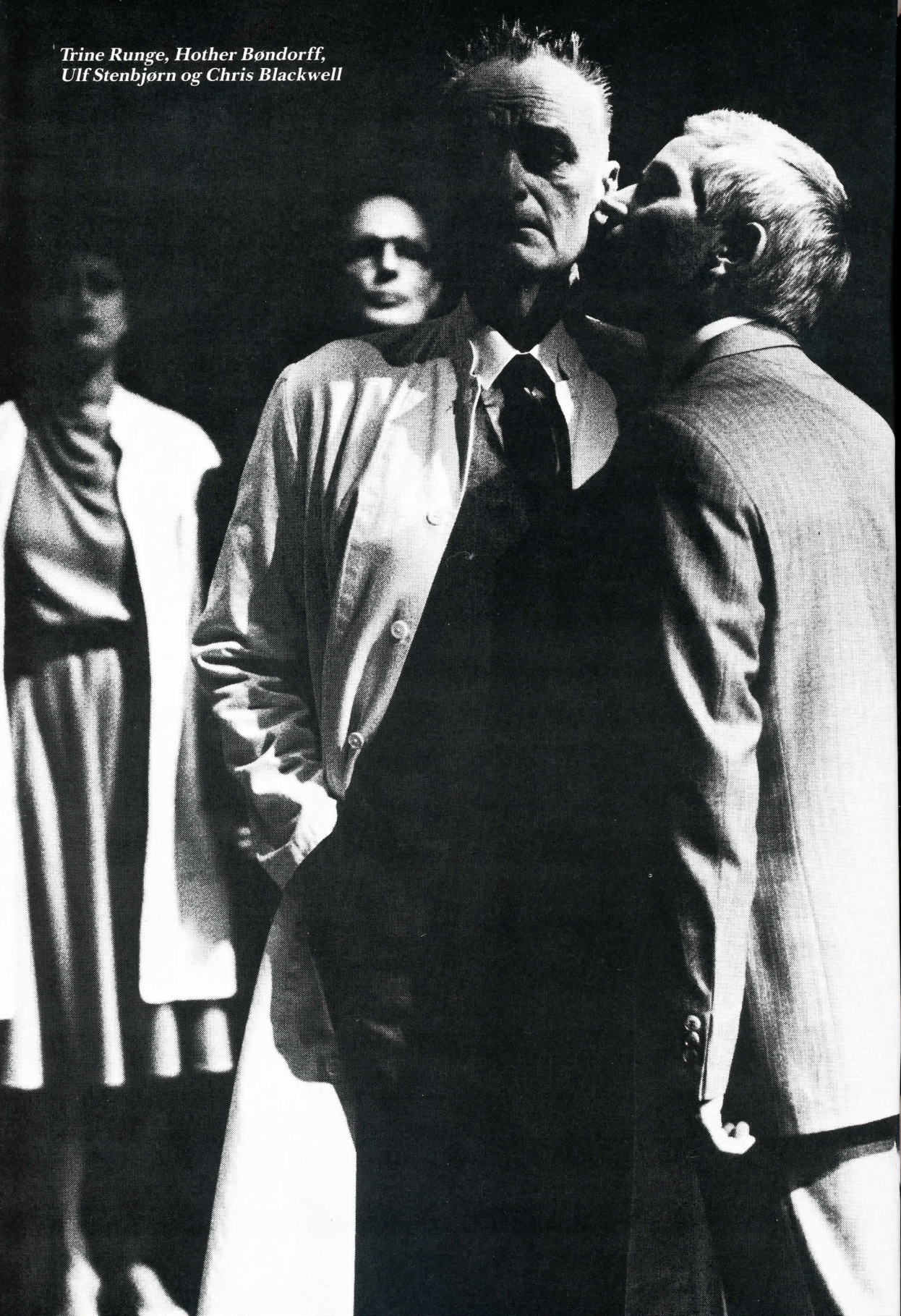
Som borgerrettsforkæmper og »politisk afviger« har Havel i

de sidste ti år konstant været under opsigt og desuden været indespærret i lange perioder - med og uden dom.

Efter løsladelsen fra fængslet i 80'erne begyndte en ny fase i Havels liv med bl.a. skuespillet Fristelse - hvis Faust-tema havde forfulgt ham allerede fra hans første arrestation i 1977.

I 1969 modtog Václav Havel Østrigs Europæiske Litteraturpris - i 1982 blev han udnævnt til æresdoktor med York-universitetet i Toronto, i 1986 tildelte Havel den ærefulde, nederlandske Erasmus-pris, og i 1987 Politikens og Dagens Nyheders Frihedspris. J.H.

*Trine Runge, Hother Bøndorff,
Ulf Stenbjørn og Chris Blackwell*



Teater trods alt - dramatikeren Václav Havel

Fristelse er Václav Havels næstnyeste skuespil, og på mange måder et højdepunkt i hans dramatiske produktion. Stykket er skrevet i oktober 1985, og betegner på en gang et nybrud og en tilbagevenden til temaer og miljøer fra Havels tidligere skuespil. Stykket er da også blevet spillet med stor succes adskillige steder siden urpremieren på Burgtheater i Wien i maj 1986.

Fristelse foregår på et ikke nærmere specificeret institut, en krydsning mellem et sygehus, et forskningscenter og en slags forvaltning. Dermed tager Havel tråden op fra sine to første stykker, *Havefesten* fra 1963 og *Cirkulæret* fra 1965. Begge foregår i bureaukratiske miljøer, hvor Havel med stor vitalitet afslører, hvordan disse systemer er blevet til selvkørende maskiner, der opsluger alt individuelt menneskeligt. *Havefesten* handler om en ung mands vej til succes, der går over den totale opløsning af hans personlighed. Da hans opstigning er fuldendt, er han så fremmed, at han vender hjem til far og mor for at besøge sig selv, uden at de kan kende ham, og uden at han kan besvare, hvem han er. *Cirkulæret* beskriver intriger og arbejdsgang i et stort bureaukrati, centreret om indførelsen af et kunstigt sprog, ptydepe, som kun få har adgang til eller kontrol over.

Plottet i begge stykker er tyndt, den dramatiske konflikt fraværende og personerne tegnet uden psykologi. Den virkelige hovedperson i stykkerne er nærmest *frasen*, den indholdstomme kliché, som blokerer for enhver ægte kommunika-

Af Peter Bugge

tion. Personerne bliver blot bærere af forskellige sprog, og netop den virtuose sprogbehandling er Havels særlige bidrag til det absurde teater.

Temaet depersonalisering er alvorligt nok, men stykkerne er skrevet med stort satirisk talent og det, Havel siden har kaldt en »munter demystificerende energi«. De mange barokke indfald og parodierne på det sterile officielle sprog virkede befriende, og stykkerne var på mange måder med til at skabe den lykkelige atmosfære, der pegede frem mod det euforiske og alt for korte Pragerforår i 1968. Havel kunne i hele denne periode arbejde ved et fast teater, *Gelænderteatret* i Prag, hvor han ikke blot var »husdramatiker«, men også havde andre funktioner fra instruktør til kulissemænd. Med de to stykker blev Havel en af hovedfigurerne i den absurde bølge, der også skyllede hen over Tjekkoslovakiet i de år, og stykkerne gjorde ham snart kendt langt ud over landets grænser.

I 1968 nåede han at få et tredje stykke op på Gelænderteatret, *Den vanskeliggjorte mulighed for koncentration*, hvor han fortsætter med sine absurde teknikker, men denne gang med focus på privatlivet. Den sociale satire er her mindre skarp end før, og stykket har ikke helt samme umiddelbare appel som forgængerne. Måske kan det ses som varsel om den krise, Havel løb ind i efter den sovjetiske invasion af Tjekkoslovakiet i august 1968.

Havel var en af de første kunst-

nere, det nye regimes skyts rettedes mod, og siden 1969 har hans stykker ikke kunnet spilles officielt i hjemlandet. Ligesom Havel ikke har kunnet rejse ud og se opførelser andetsteds.

Det var meget vanskeligt for ham at vænne sig til ikke at have noget teater at skrive for. Samtidig følte han, at han havde udtømt sine umiddelbare erfaringer og derfor måtte lede efter en »anden luft« - en ny måde at skrive på. Det kan mærkes i de næste tre stort anlagte stykker - *Konspiratorerne* (1971), *Tiggeroperaen* (1972) og *Bjerghotellet* (1976) - der hver for sig er mere »villede« og krampagtige end forgængerne. Mest spændende er nok *Tiggeroperaen*, der er en bearbejdning af John Gays klassiker - udenom Brecht! Stykket er lidt vel snakkesaligt og indviklet, men mere muntert end de to øvrige og med mange skarpe pointer. *Bjerghotellet* er omvendt et stykke helt blottet for handling, idet Havel blot afprøver en række absurde teknikker på et spinkelt sæt replikker og figurer, en slags spil om sig selv og en etude, der næppe har andet end eksperimentets værdi.

Havel både fandt sig selv og blev genopdaget med de små enaktere fra 1975, *Audiens* og *Vernissage*, som med et delvis selvbiografisk udgangspunkt viser scener fra en dissidents liv, i *Audiens* en samtale med en brygmester, i *Vernissage* med to bekendte, der har valgt at tilpasse sig. Stykkerne er blevet spillet overalt, også i dansk tv, og Havel selv forklarer deres succes med, at kun personlig

fortsættes næste side

Václav Havel dramatik - førsteopførelser og danske opførelser

På Tømmelfingeren (1961). Prag, marts 1961.

Havefesten (1963). Prag, december 1963.

Circulæret (1965). Prag, juli 1965. DR - TV, april 1968.

Den vanskeliggjorte mulighed for koncentration (1968). Prag, april 1968.

Konspiratorerne (1971). Baden-Baden, februar 1974.

Tiggeroperaen (1972). Trieste, marts 1976.

Audiens (1975). Wien, oktober 1976. Radioteatret, august 1978. Det Ny Teater, oktober 1980.

Vernissage/Fernisering (1975). Wien, oktober 1976. Radioteatret, oktober 1979. Det Ny Teater, oktober 1980.

Bjerghotellet (1976-dansk udg. 1977). Wien, maj 1981.

Protesten (1978). Wien, november 1979. DR - TV, september 1982.

Largo Desolato (1984). Wien, april 1984.

Fristelse (1985 - dansk udg. 1988). Wien, maj 1986. Aarhus Teater, november 1988.

Sanering (1987).

fortsat fra forrige side

autenticitet gør det muligt at skildre en almenlydig erfaring. I sin poetik har Havel samtidig dæmpet de absurde virkemidler og nærmet sig en form for realisme.

I 1978 nåede han at skrive endnu en enakter i samme stil, *Protest*, men kort efter blev Havels virke som dramatiske afbrudt af et langvarigt fængselsophold, som han først blev løsladt fra af helbredsgrunde i 1983.

Trods isolation, fængsel og manglende kontakt med teatret er Havel imidlertid blevet ved med at skrive, og det forbløffende er, at hans tre seneste stykker alle er spændende og umiddelbart *spillelige* - de er levende teater, ikke blot læsestykker.

Largo Desolato fra 1984 fulden-der på mange måder rækken af stykker om dissidenterfarin-gen. Det er en meget dyster skildring af en mand, der personificerer modstanden, men som er gået i stå og befinder sig på bunden. Der er selvbiografiske træk i hovedpersonen, der afspejler Havels nedtur efter løsladelsen fra fængslet, men netop det at beskrive denne håbløse tilstand var for Havel

også en måde at skrive sig ud af den på. Til gengæld var det svært at fortsætte i samme retning, og det var blandt andet det, der fik Havel til at vende tilbage til »mennesket i strukturerne« i *Fristelse*.

Men er rammerne de samme som i 60'ers-stykkerne, er indholdet et andet: En nærmere analyse af stykket afslører, hvor omhyggelig en konstruktør, Havel er, og hvor mange raffinerede virkemidler, han anvender. Men de absurde og mekaniske elementer er her underordnet den centrale historie om en mand, der bukker under for en fristelse og først for sent finder ud af - ikke blot at det er gået galt, men også hvorfor. Fra at være humoristisk bliver stykket mere og mere knugende alvorligt, og Havel fremstiller med stor indsigt den psykologiske konflikt i Foustka. Det er som om, det absurde alene ikke længere rækker til at udtrykke og forklare det, Havel i virkeligheden altid har haft som sit tema - den menneskelige identitet i forfald. Havel selv siger om 60'erne, at det dengang, paradoksalt nok, gav mening at beskæftige sig med tilværelsens absurditet, fordi alt endnu ikke var ligegyldigt. Trykket er større i 80'erne, og

det har fået Havel til at fokusere mere på mennesket og ikke blot på de mekanismer, det er indfanget af.

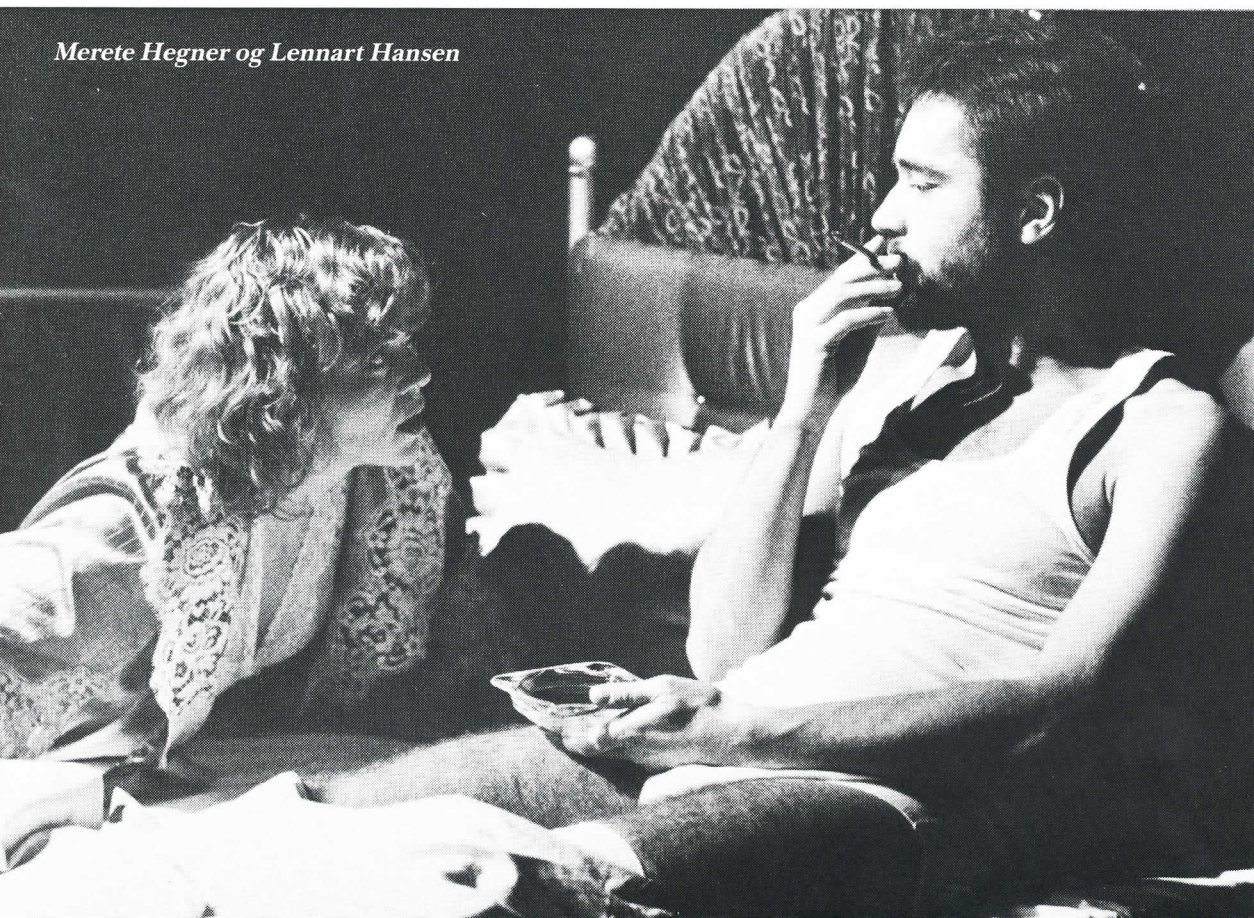
Denne udvikling mod det psykologiske fortsættes i hans foreløbig sidste skuespil, *Sanering*, fra 1987. I fem scener, der dækker fem faser i Tjekkoslaviets historie fra stalin-tiden til nutidens perestrojka, skildres konflikterne hos en gruppe arkitekter, der er sat til at sanere en middelalderby. Under de stadig skiftende vilkår kommer alle under pres og reagerer højst forskelligt. Også dette stykke har en tragisk dimension, og det er som om, Havels medfølelse med de mennesker han skildrer, er vokset. Han deler også vores elendighed.

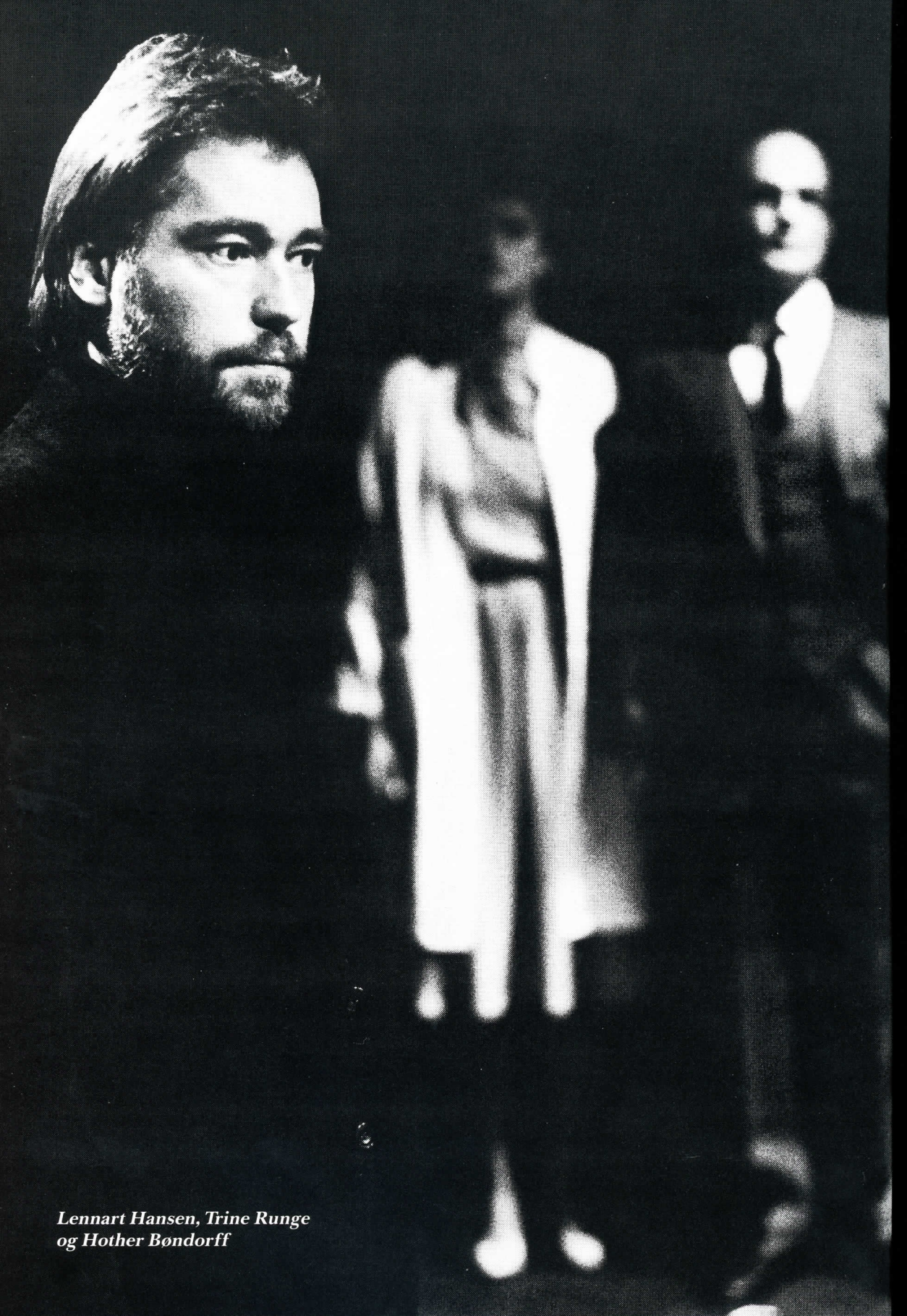
Trods nitten år fjernt fra teatret er Havel stadig spændende og relevant. Han fanger med skånselsløs indsigt konflikter og dilemmaer, vi alle kender også langt uden for Tjekkoslaviets grænser, og holder dem op for os til beskuelse. Havel vil hverken moralisere eller give svar, men giver os billeder til skræk og advarsel, som når han i bogstavelig forstand maler fanden på scenen i *Fristelse*. Den virkelige helt i Havels stykker bliver derfor netop den tilskuer, som tager udfordringen op.

Karen Wegener og Karl Erik Christophersen



Merete Hegner og Lennart Hansen





*Lennart Hansen, Trine Runge
og Hother Bøndorff*

De magtesløses magt - essayisten Václav Havel

Når Václav Havel ofte fremhæves som en af de vigtigste skikkelser i tjekisk åndsliv i dag er det ikke kun på grund af hans dramatik, men også en anerkendelse af hans civile engagement og omfattende essayistiske virksomhed. Bortset fra nogle eksperimenter med konkret eller grafisk poesi midt i 60'erne har Havel kunstnerisk set koncentreret sig helt om teatret, men fra 70'ernes begyndelse har han i stigende grad manifesteret sig med skarpe, både konkrete og mere filosofiske analyser af forholdene i hans hjemland.

»Normalisering« er den eufemisme, de tjekkoslovakiske myndigheder har brugt om den oprydningsproces, der fulgte efter den sovjetiske invasion, og som ramte kulturlivet særlig hårdt. Alle tidsskrifter blev lukket, over 200 forfattere sortlistet og deres bøger indtaget fra biblioteker o.l., ja, selv deres navne blev forbudt, som om de aldrig havde eksisteret. Over 100.000 mennesker - hovedsagelig i kvalificerede stillinger - mistede deres arbejde og blev henvist til forskellige manuelle småjobs. Med den form for eksistentiel terror lykkedes det at genoprette ro og orden, men til den pris, at alt offentligt liv visnede og forsvandt.

Med sit »Åbent brev til Gustav Husák« (1975) (Landets præsident og daværende partileder) gav Havel ikke blot en skarp analyse af det sterile samfund, der var groet frem, men hans mod til at kalde tingene ved deres rette navn var med til at få flere til at vove sig frem og formulere sig uafhængigt.

Af Peter Bugge

Mere dybtgående og filosofisk orienteret er analysen i det store essay *De magtesløses magt* fra 1977. Havel demonstrerer, hvordan den post-totalitære magt legitimerer sig ved at skabe et *panorama* af lykke og harmoni, hvor det afgørende ikke er, at folk *tror* på systemet, men at de lader som om, de gør det. Derved flytter magten så at sige ind i hver enkelt, for ingen er helt uden indflydelse på sit eget liv, og hver gang man vælger at deltage i de kollektive ritualer (valg uden valgmuligheder, taler uden indhold osv.), bliver man medansvarlig for tingenes tilstand.

Omvendt viser Havel, hvordan selv en symbolsk trodshandling, som på ingen måde truer regimet politisk, kan få enorm betydning, fordi den viser, at glansbilledet ikke holder. Om trent som den lille dreng i Kejserens nye klæder, der råber, at han jo intet tøj har på.

Dette essay blev en del af idégrundlaget for Charta 77, som Havel siden bevægelsens fremkomst har været meget aktiv i. Myndighederne reagerede med voldsomme forfølgelser, og i oktober 1979 blev Havel idømt 4½ års fængsel, angiveligt for »undergravelse af republikken«. Vilkårene i fængslet var meget hårde, men Havel holdt sig oppe ved at skrive breve til sin kone, breve der siden er udkommet samlet under titlen *Breve til Olga*.

Havel måtte kun skrive et brev om ugen og kun fire sider, som blev underkastet censur. Det var forbudt at tage notater, og

der var mange restriktioner på, hvilke temaer der måtte behandles. Alligevel er brevene blevet et fantastisk vidnesbyrd om Havels kamp for at overleve åndeligt under brutale forhold. Fra forvirrede og adspredte breve bevæger han sig efterhånden over til at skildre barndomsoplevelser og siden til at reflektere over de ting, der betyder noget for ham, fra teatret til hans civile engagement. Brevene får efterhånden karakter af rene filosofiske overvejelser, hvor Havels eksistentielle syn på moral og menneskelig identitet træder frem, og der er ingen tvivl om, at brevene hjalp Havel til at komme psykisk usvækket, omend fysisk nedbrudt, gennem fængselsopholdet.

Skriverierne er derfor fortsat, og titler som *Politik og samvittighed* eller *Fortællingerne og det totalitære* antyder, at Havels interesse for filosofi har fået ham til at fortsætte med mere almene refleksioner over tidens vilkår. I det sidstnævnte essay viser han, hvordan det totalitære projekt må være enhver fortælling fremmed, fordi det med sin sætten sandhedens og magtens centrum lig hinanden eliminerer en dialog og udelukker det uventede, hemmeligheden.

Havels forsvar for mangfoldigheden og hans dybt antiautoritære sindelag har i anden sammenhæng fået ham til at udtale, at boede han i Vesten, ville han nok høre til dem, der boycottede motorvejsbyggerier eller aktionerede mod pershing-raketter. Men ellers undgår Havel omhyggeligt at forbinde sig med konkrete programmer.

fortsat fra forrige side

Han opfatter sig stadig grundlæggende som forfatter og som et menneske, der engagerer sig mod meningsløsheden, i hvilke former den end fremtræder.

Den bedste guide til Havel er formodentlig det interview, en tjekkisk emigrantjournalist lavede med ham ved hjælp af kasettebånd og en række breve.

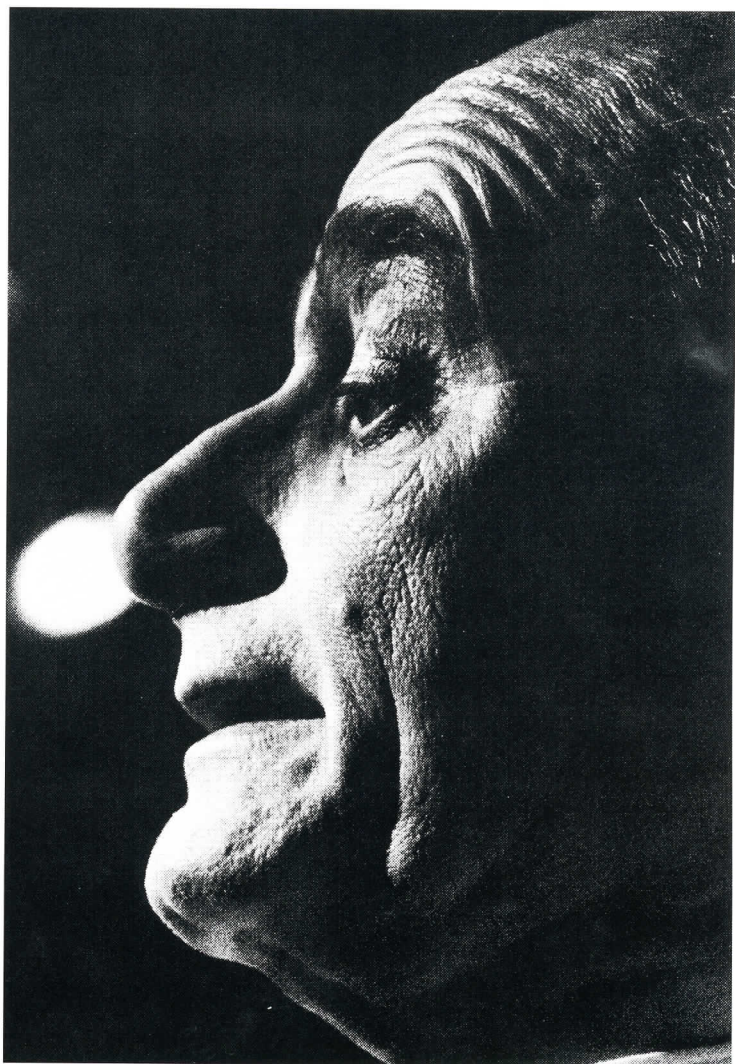
Bogen, *Fjernforhør*, rummer alt fra en kort selvbiografi til diskussioner af hans livsholdning, engagement i Charta 77, syn på alt fra 1968 til dagens politiske og kulturelle situation og ikke mindst mange spændende passager om Havels syn på teatret og dets rolle i dag. Han fremlægger sin egen poetik, kalder sig forfatter-konstruktør, og bekender sig ellers til det absurde teater, som for ham er den form, der bedst skildrer det moderne menneskes vilkår i al dets krisefyldthed. Absurd teater er for Havel hverken emfatisk, patetisk eller didaktisk, snarere sort spøgefuldt, men uden at være nihilistisk. For Havel er det afgørende, at teatret advarer:

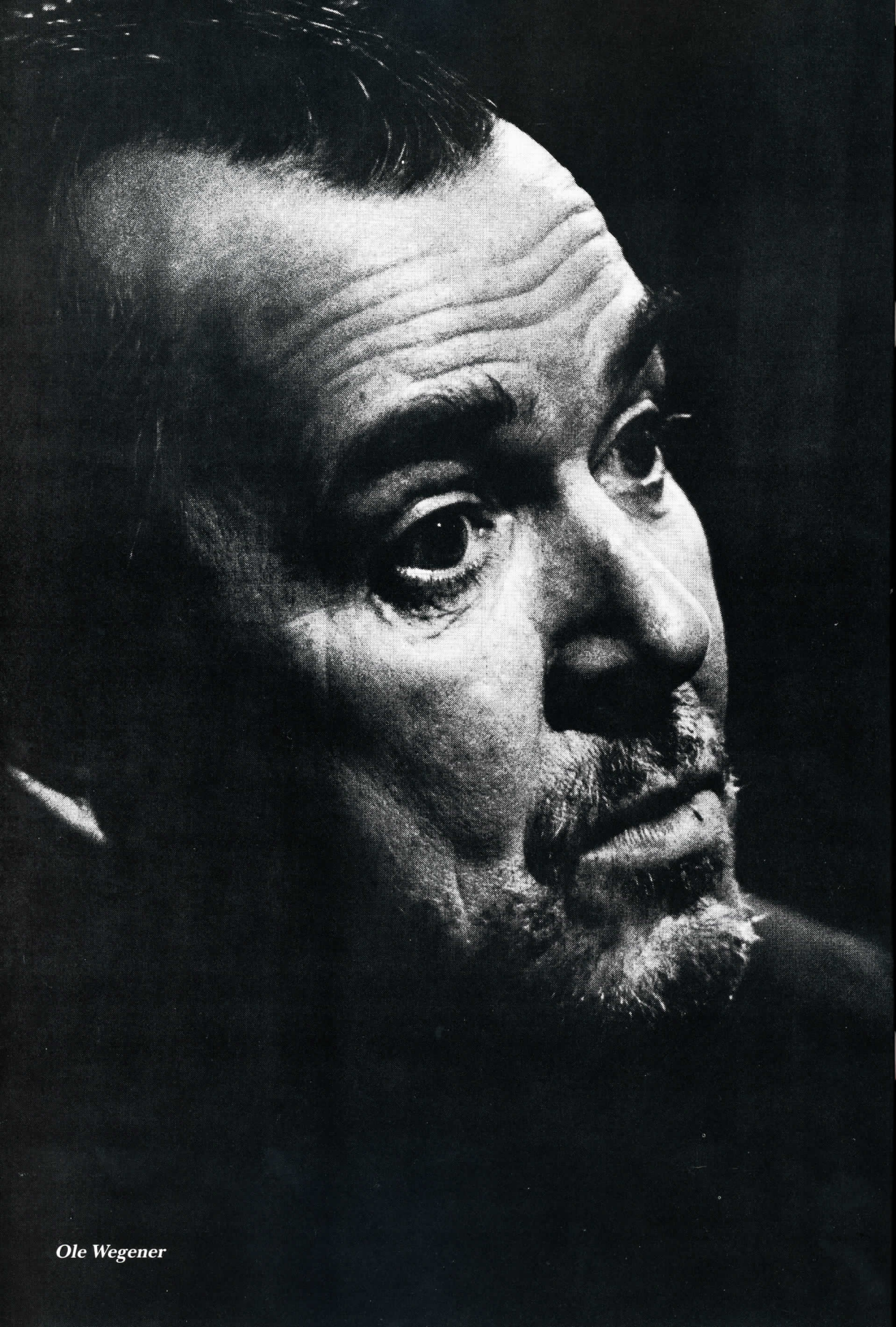
»Den absurde dramatiker har ikke nøglen til noget. Han anser sig ikke for bedre informeret eller mere bevidst end sin tilskuer. Han ser sin opgave i en plastisk formulering af det, vi alle pines af, og i en suggestiv påmindelse om den hemmelighed, vi alle står lige rådløse over for.«

Det kan lyde dystert, og Havel er ofte blevet bebrejdet, at hans stykker er udsigtsløse. Hans svar er altid, at alene det at skildre det onde kan have en katarsisk virkning, ikke mindst når oplevelsen af det er kollektiv som i teatret, og at man ikke må forveksle et sort skuespil med forfatterens egen sjælstilstand. Personligt og af natur er Havel optimist, og hans vilje til at leve i sandhed gør ham til en torn i øjet på nogen, en stor inspiration for mange andre.

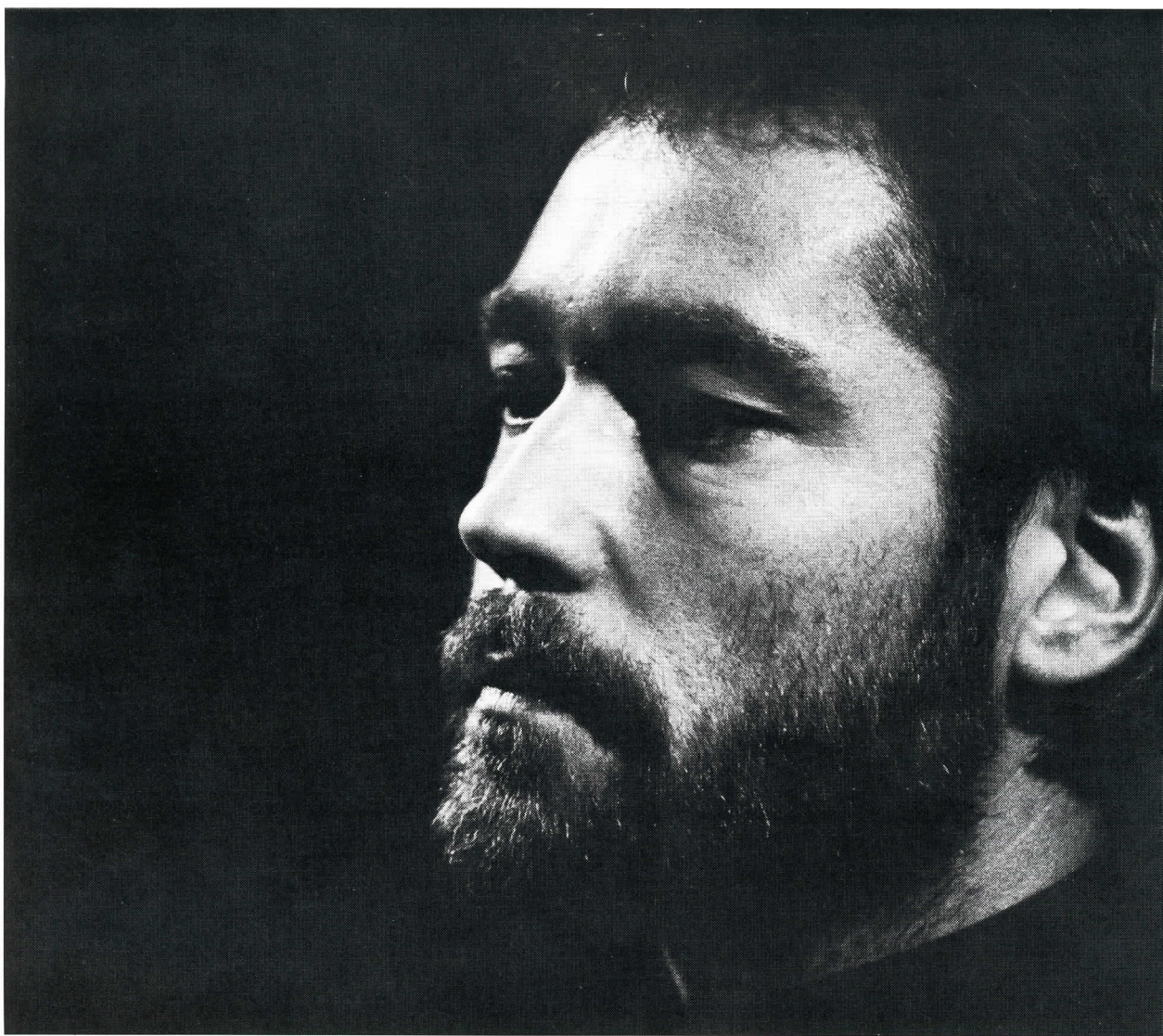


Ulf Stenbjørn





Ole Wegener



Lennart Hansen

Lennart Hansen



The Tragicall History of the Life and Death of Doctor F A V S T V S.

With new Additions.

Written by *Ch. Mar.*



Printed at London for *Iohn Wright*, and are to be sold at his
shop without Newgate, 1624.

*Titelbladet til 1624-udgaven af Christopher
Marlowes Dr. Faustus.*

Faust - en 500-årig historie

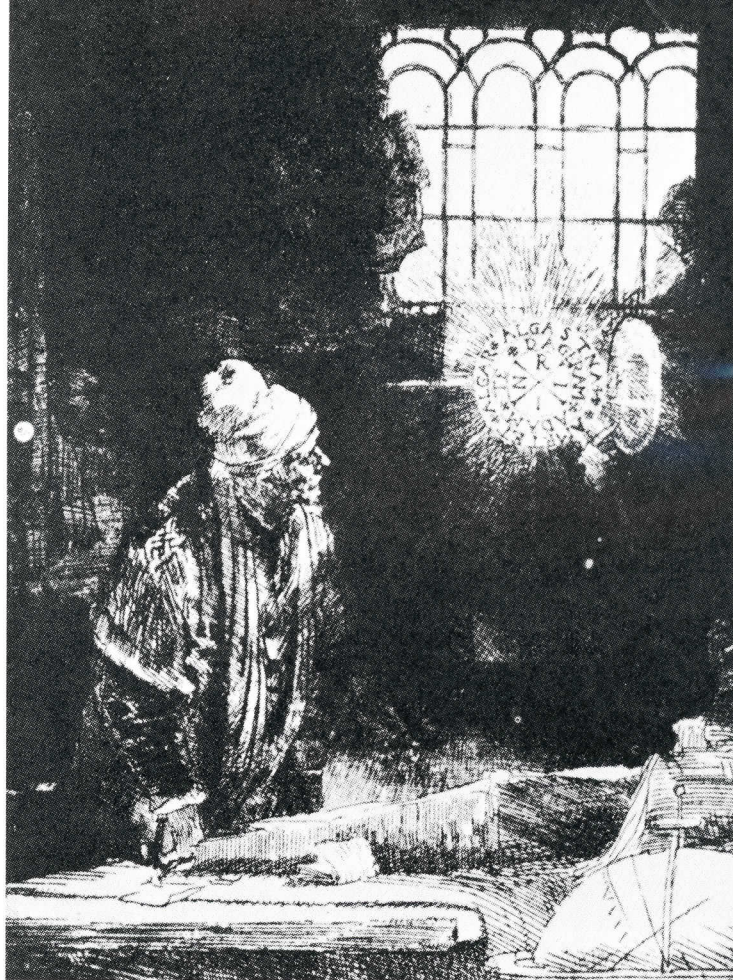
Faust-motivet som dramtisk, litterært og musikalsk sujet har gennem kulturhistorien inspireret til mange værker, og teaterhistorien kan opvise en interessant og kuriøs samling Faust-tekster - spændende fra den vildeste farce over komedier, feerier, balletter, syngespil, til operaer og tragedier. Heller ikke pantomimer, Mester-Jakel-spil og harlekinader mangler derimellem.

Sagnet om Faust hører oprindeligt til i Reformationens århundrede, hvor det opstod omkring en eksisterende person - Johannes Faust (o. 1480-1540), der besøgte tyske universitetsbyer, hvor han studerede tidens modevidenskaber - medicin, alkymi og astrologi.

Allerede i samtidens fantasifulde beretninger sættes han i forbindelse med trolddomsmagter - snart som magiker i Krakau - udsendende profetier, og snart som åndemaner i Venezia - inden han afhentes af djævelen i en hunds skikkelse.

Fausts bedrifter levede videre i folkemunde, og eventyrene om ham voksede i spænding og omfang - sammenfattet i *Folkebogen* fra 1587: »*Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler.*«

I Fausts hovmod og stræben forskriver han sig til Mefistofeles, og lover at efter firetyve år,



Af Jørgen Heiner

hvor hvert af hans ønsker går i opfyldelse, skal Faust tilhøre Satan.

Mange forunderlige episoder finder sted - Faust påtager sig således Muhammeds skikkelse, fremmaner Alexander den Store, besværger Sparta-dronningen Helena, maner hende frem for studenterne i Wittenberg, gifter sig med hende og avler en søn, Justus. Efter en stor selvanklage dør Faust i angst og bæven, og fantomerne forsvinder.

Interessant ved *Folkebogen* er også dens tendens. Faust bliver en art modstykke til Luther, der lyses i band, mens Faust - den fra den rette protestanti-

ske tro frafaldne - færdes hjemmemandt blandt papisterne i Vatikanet.

Folkebogen udkom i mange oplag og flere forskellige bearbejdelser, og blev tillige oversat til enkelte andre sprog - o. 1588, bl.a. til engelsk - hvor den blev inspirationskilde for Shakespeares samtidige dramatiker Christopher Marlowe.

»*The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*« er historien om Fausts åndelige oprør, hans trang til større viden og erkendelse, hans forkastelse af videnskaberne og hans menneskelige behov for nydelse.

Det var Marlowe, der skabte tradition for indledningsmonologen i studerekammeret, således som den genfindes hos Goethe 200 år senere.

Marlowes tragedie blev godt modtaget på det elizabethanske teater, hvor den blev opført fra 1594 og i løbet af et par år gik 24 gange - et efter tidens forhold anseeligt tal.

Faust-skikkelsen trådte snart efter også ind på de tyske scener, idet engelske vandretropper i rigt mål gæstede kontinentet i slutningen af 1500-tallet og i det følgende århundrede - bl.a. med Marlowes drama i mere eller mindre bearbejdet og omskrevet form - tilsat alle slags spektakulære og teatrale effekter til underholdning for et folkeligt publikum. Færre ord og mere handling var målet for disse rejsende teatres virke.

Også 1700-tallets markedsteatre havde folkeskuespil om Faust på repertoire, og det var sandsynligvis der, den unge Goethe mødte den skikkelse, som han skulle komme til at ar-

bejde med i tres år af sit liv. Men inden da havde en engelsk Faust-farce med maskefigurerne Harlekin og Scaramouche, samt en wiener-farce med de populære Hanswurst og Kasperl set scenens lys.

Det blev imidlertid den tyske digter G. E. Lessing, der i oplysningstiden, i anden halvdel af 1700-tallet, førte Faust-figuren tilbage til den tyske litteratur.

I sin kamp imod den fremherkende franske smag og for en national tysk digtning henviste Lessing således til gamle, gode, tyske skuespil. Og han udkastede selv to Faust-planer, hvormed han interesserede andre af tidens digtere for sagen - endda i en sådan grad, at Tieck følte sig foranlediget til at skrive en Anti-Faust for at imødegå inflationen i det populære emne.

Der er næppe tvivl om, at tidens litterære røre omkring Faust-emnet var medvirkende årsag til Goethes interesse - en interesse der skulle få altafgørende betydning for mange senere udformninger af stoffet: et sjaledrama mellem polerne nydelse og stræben, og et universelt drama om kampen mellem principperne for godt og ondt. Hos Goethe er det jo ikke blot Faust, der forskriver sig til Mefistofeles, men tillige Gud, der indgår et væddemål med Satan. Kærlighedshistorien mellem Faust og Margarethe bliver således kun en mindre væsentlig del af hele det store drama.

Førstedelen af Goethes Faust udkom i 1808, og i 1832 fulgte anden del.

Af Faust-digtning fra begyndelsen af 1800-tallet bør især to nævnes - den russiske romantiker Pusjkins version (1826) om tilværelsens meningsløshed og kedsommelighed, og den tyske romantiker Ch. D. Grabbes drama (1829), hvori han lader Faust og Don Juan mødes.

I 1814 var den første Faust-opera blevet opført, skrevet af den tyske komponist Ludwig Spohr, og deri var Faust lagt tæt op ad Don Juan-karakteren.

I løbet af 1800-tallet glider Faust-figuren over til musikteatret, især til musikdramaet, som netop havde brug for denne dramatiske og facetterede skikkelse.

I 1832 - i Goethes dødsår - greb to kunstnere med sans for ak-

fortsættes næste side



Havels antikoder - grafiske digte 1966

S	S
V	V
S V O B O D A S V O B O D A	
B	B
S V O B O D A S V O B O D A	
D	D
A	A

svoboda (frihet)

MANDAG	kontor	hvile	kino	søvn
TIRSDAG	kontor	hvile	fjernsyn	søvn
ONSDAG	kontor	hvile	kino	søvn
TORSDAG	kontor	hvile	fjernsyn	søvn
FREDAG	kontor	hvile	kino	søvn
LØRDAG	kontor	hvile	moro	søvn
SØNDAG	søvn	fjernsyn	fjernsyn	søvn
		kulturliv		

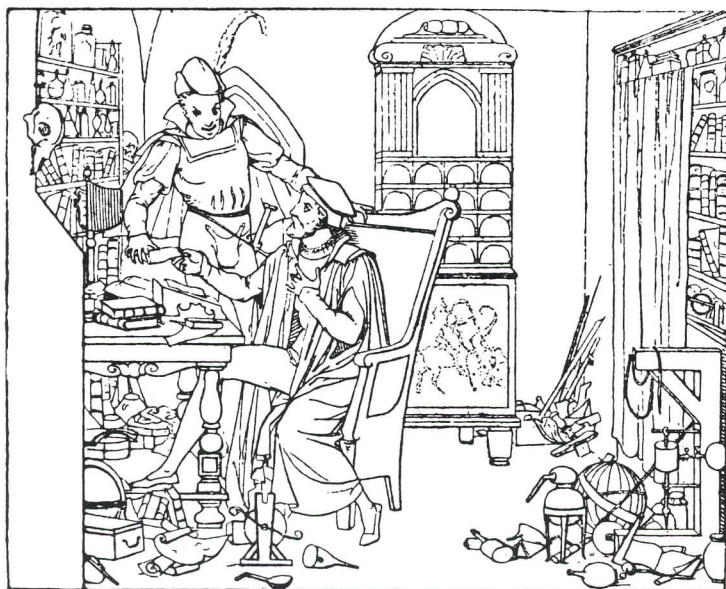
fortsat fra forrige side

tualitet fat om emnet: Donizetti skrev en opera og vor hjemlige Bournonville komponerede en moralsk ballet til »forbedring af Goethes dristighed«. Balletten blev så stor en succes, at der kort efter udkom en parodi, hvori Faust var barber og Mefistofeles danselærer. Sene-

re skabtes andre Faust-balletter af bl.a. Taglioni (1838) og Fokin (1927).

Da franskmændene for første gang stiftede bekendtskab med Goethes figurer gennem en Delacroix-illustreret oversættelse (1828), var populariteten snart slået fast i fransk musik. Berlioz skrev i 1849 sin »Fausts

Fordømmelse» (scenisk version 1908), og i 1859 kom Gounods sentimentale mesterværk »Faust et Marguerite«, hvori vægten er lagt på kærlighedstragedien. Først med italieneren Arrigo Boïtos opera »Mefistofele« (1868) drejedes indholdet fra det lyriske til det dæmoniske. Spændvidden i Faust-skikkelsen og de mange fortolkningsmuligheder inden for Faust-temaet ses i vort eget århundredes fornyede interesse for emnet, hvor det tages op af komponisterne Busoni, Reutter, Hanns Eisler og Niels Viggo Benzon, og fortolkes hos forfatterne Paul Valéry, Thomas Mann, Mikhail Bulgákov, Michel Butor og Václav Havel. Faust-figures kraft og overlevelsessevne synes ubegrænset - fra *Folkebogen* (1587) til Havels »Fristelse« - 400 år senere, men med Goethes poetiske og komplekse værk som det store tyngdepunkt og den rige inspirationskilde for generationers digtning, musik og malerkunst.





Annika Johannessen

Tanker i fængslet



- Tidligere var det ikke muligt for mig at formulere, ja præcisere, at en virkelig ansvarsfølelse over for vores menneskelige tilværelse rent faktisk kun er mulig, når man - og det kan nok ligne et paradoks - i sig selv føler en højere autoritet - en autoritet, som ikke kan associeres med det menneskelige.

- Det virkelige ansvar for vore næste, for andre mennesker, for samfundet, for verden overhovedet, overgår alle menneskelige forestillinger, al menneskelig indsigt og ethvert menneskeligt behov.

- Vi må lære at acceptere, at menneskets tilværelse rummer en forbindelse med noget, som ikke kan forklares, noget som ikke kan tænkes, noget som ikke er logisk, noget som ikke konkret eksisterer. Vi må acceptere, at der er noget ubegribeligt i verden, som imidlertid er af stor betydning.

- Jeg mener, at vi inden for Charta 77 bl.a. forsøger at skabe forståelse for en sådan mere rummelig opfattelse af tilværelsen, og samtidig kobler en sådan til dette at have og føle en ansvarlighed over for det samfund, vi lever i. Måske ser det for nogle ud til at være en næsten desperat handling, ja, et faktisk håbløst perspektiv.

- Det er som om vi i vort blod og i vore knogler har nogle fornemmelser af, at vore handlinger ikke fuldstændig forsvinder i det øjeblik, de finder sted, men at de bliver registreret og vurderet et eller andet sted. Det er som om, at handlinger, som i lyset af en dags begivenheder synes meningsløse, dog bliver meningsfulde på evighedens horisont.

Havel i Politisk Revy, dec. 1986.



Karl Erik Christophersen



Bogen/teater

Folk er for det meste ude af stand til at læse et teaterstykke (og hvorfor skulle de også kunne det? Ville teatret så ikke være overflødigt?) De er ikke i stand til - blandt meget andet - at sætte den radikalt anderledes kollektive oplevelse, der er teatrets, i stedet for den private læseoplevelse.

På scenen er alt virkelig lidt anderledes end hjemme i lænestolen!

På Gelænderteatret måtte jeg utallige gange følge mine egne stykker, når jeg havde opsyn med forestillingerne, og jeg havde altså ganske detaljeret lejlighed til at studere publikums reaktion. Og jeg blev atter og atter klar over, hvordan alt dér får fuldstændig anderledes dimensioner.

Hvis man læser et skuespil, hvor det onde benævnes, hvor alt ender skidt, og hvor der ikke er en eneste specielt positiv figur, kan man let blive helt igenem deprimeret deraf.

Men hvis man følger det samme stykke i teatret, i den ophidsende atmosfære af fælles forståelse, har man pludselig en helt anden følelse. Selv den hårdeste sandhed bliver med et, hvis den udtales højt og offentligt og foran alle, til noget befriende: i den skønne og kun teatret særegne ambivalens forloves her dens rædsel (hvorfor skule, at den på scenen er endnu mere rædselsfuld end ved læsningen) med noget helt nyt og fra læsningen ukendt:

med glæden (kollektivt gennemlevet og kun kollektivt oplevelig) over det, at »det endelig blev sagt«, at det er ude, at sandheden højt og offentligt blev artikulert.

I denne oplevelses ambivalens ligger netop det, som i umindelige tider har været forbundet med teatret: katarsis.

Mening og meningsløshed

Hvad angår modsætningen mellem mine stykkers verden og mit civile virke: jeg har allerede viet mig til temaet i mine breve fra fængslet, og jeg har

også strejft det en smule i denne samtale.

Derfor kun kort: hvis jeg ser bort fra den trivielle sandhed, at kunsten har andre lovmæssigheder end det civile liv eller essayistiske overvejelser, så må jeg atter henvise til det komplementære forhold mellem mening og MENINGSLØSHED: jo dybere oplevelsen af fravær af mening, altså af absurditet, er, jo mere energisk søges en mening; uden den levende strid med absurditetens erfaring ville der ikke være noget at sætte sig op imod; uden den dybe indre længsel efter mening ville omvendt meningsløsheden ikke give nogen sår.



Forfatter-credo

I *Fristelsen* siger Fistula: »Jeg giver ikke konkrete råd og jeg ordner ikke noget for nogen. Jeg stimulerer højest af og til«. Denne replik kunne jeg udgive for mit forfatter-credo. Enhver må selv ordne det alene i sig selv.

Hvis jeg kan provokere til, at man med øget vægt bliver sig bevidst, at der er noget at ordne, så har jeg opfyldt min opgave. At minde folk om deres dilemma, at understrege betydningen af et udrangeret og bortgemt spørgsmål, at fremvise, at der virkelig er noget, der skal løses. At stille mennesket over for sig selv.

Kun de udveje, han så selv finder, vil være de rette. De vil være hans, de vil være akter af hans skaben og skaben-sig-selv.

60'erne

Mine stykker fra 60'erne forsøgte at indfange almene sociale mekanismer og den almene situation for det menneske, der blev knust af disse mekanismer; de handlede altså - som man siger i dag - om »strukturene« og om mennesker i dem; temaet om mennesket, der er udstødt af strukturerne og samtidig imødegår dem, altså temaet om dissidentens trods, dukkede ikke op i dem.

Fraser

En frase er altid en frase; der findes ikke progressive og reaktionære fraser; jo »progressive« en frase er, og jo mindre den ser ud som en frase, jo mere interesserer den mig. Den mekanisering af dramatiske former, jeg talte om, henviser til et træk, som nok fra mine stykkers æstetiske synsvinkel er det vigtigste. Nemlig til, at stykkerne, når man tager det i grove træk, langt mere end på figurernes adfærd og handlingens gang er baseret på bevægelsen i betydninger, motiver, tanker, tegn, argumenter, begreber, teser og ord. Alt dette er ligesom blevet le-

vendegjort i dem og har i sidste instans frembragt sin egen handling, hvis man da stadig kan kalde det handling, og været den sande kilde til det dramatiske.

Deraf følger selvfølgelig nødvendigvis, at alle stykkerne i høj grad er tegnagtige, forkortede, skematiske. En anelse er de dukkespil. En anelse sådan nogle levendegjorte små maskiner. Mere end én kritiker og mere end én instruktør eller skuespiller har haft svært ved at forlige sig med det, mere end en af dem har kaldt på psykologi, på livets spraglighed og saftighed, på hemmelighed, på tilfældet, på uregelmæssighed.

Karen Wegener





Fristelse

Bevidst ville jeg vende lidt tilbage til atmosfæren fra mine gamle stykker; jeg var nysgerrig efter, hvad der ville komme ud af det i dag - efter alt, hvad der i mellemtiden var sket og ansigt til ansigt med tiden i dag.

Således udmålte jeg altså terri-

toriet. Det, som skulle udfylde det, har naturligvis sine egne og dybere rødder: allerede fra 1977, da jeg for første gang sad i fængsel, spøjte Faust-temaet så at sige ubestemt i mit hoved. Det daværende fængselsophold tog jeg nemlig, selv om det var relativt kort, af forskellige grunde meget tungt. Jeg vidste ikke, hvad der foregik

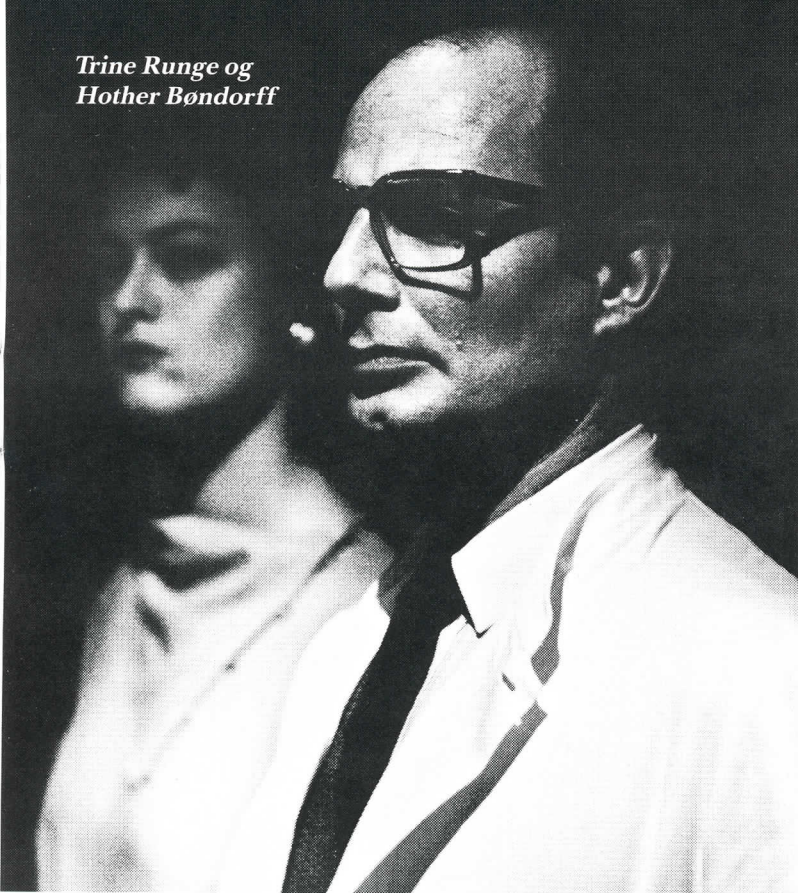
udenfor, jeg fulgte blot den af-sindige hetz mod Charta 77 i aviserne. Jeg blev bedraget af mine undersøgere og sågar af min forsvarer. Jeg kastede mig rundt i mærkelige, lidt psykotiske tilstande og følelser. Jeg havde det indtryk, at jeg som en af initiativtagerne til Charta 77 havde såret mange mennesker og ført dem i en skrækelig ulykke. Jeg påtog mig en upassende ansvarlighed, som om de andre ikke vidste, hvad de gjorde, og som om jeg kunne gøre for det hele.

I denne meget dårlige psykiske tilstand begyndte jeg mod slutningen af mit fængselsophold at forstå, at der var ved at blive sat en fælde for mig: en vis relativt uskyldig - i hvert fald opfattede jeg den dengang som uskyldig - udtalelse fra mig i en af ansøgningerne om løsladelse skulle i forfalsket udgave offentliggøres, og jeg skulle på denne måde hænges ud. Jeg vidste ikke, hvordan jeg kunne forhindre det, hvordan jeg kunne beskytte mig. Jeg gennemlevede nogle meget mørke stunder, og jeg begyndte at støde på nogle meget sære tilfælde.

Hvis jeg husker rigtigt, modtog jeg i cellen med ét - i stedet for den sædvanlige lektüre af typen *Fjernt fra Moskva* - Goethes *Faust* og straks efter *Doktor Faustus* af Thomas Mann.



Ruth Maisie



Jeg havde sære drømme og jeg blev forfulgt af sære indfald. Jeg følte, at jeg - meget fysisk! - blev fristet af djævelen. Jeg følte, at jeg var i hans klør. Jeg forstod, at jeg havde indladt mig med ham.

Den erfaring, at noget, som jeg virkelig havde skrevet, som jeg virkelig havde tænkt og som var sandt, sådan kunne misbruges, gjorde det med ny vægt klart for mig, at sandheden ikke kun er det, man tænker, men også under hvilke omstændigheder, til hvem, hvorfor og hvordan man siger det. Hvilket er et af temaerne i *Fristelse*.

Dengang fødtes vel tanken om på sin måde at bearbejde Faust-materialet. Jeg er i tidens løb vendt tilbage til det flere gange, men jeg smed altid alt det, jeg havde skrevet, væk bagefter, fordi jeg ikke syn-

tes om det. Egentlig helt til sidst vidste jeg ikke, hvordan jeg skulle nærme mig dette mangetydige og i sin substans arketyperiske tema. Sidste år i oktober fik jeg et bestemt indfald, jeg begyndte at lege med det og først, som jeg har for vane, at tegne grafer over optrin, billeder og scener, og endelig at skrive, og jeg skrev det virkelig færdig på ti dage. Således opstod altså *Fristelse*. Det er muligt, at jeg med stykket har fundet et nyt udgangspunkt, at jeg har opdaget mig selv påny, og måske er det virkelig begyndelsen på en ny etape af mit skriveri (mange mennesker har sagt til mig, at det er mit bedste stykke, hvad jeg virkelig ikke er i stand til at bedømme) - og muligvis er det tværtimod kun en rekapitulation af noget, jeg allerede har erfaret, en slags personlig revival for mig i skikkel-

se af et resumé af det, der var. Jeg ved det ikke, jeg er ikke i stand til at bedømme det, og jeg kan derfor ikke gøre andet end at stå fast på det, jeg allerede har sagt til dem om temaet om den evige søgen efter »den anden luft«.

Forfatter-konstruktør

I mine skuespil vil De have svært ved at finde noget fint spind af atmosfærer, stemninger, dufte eller nogen rig skala af nuancerede psykologiske situationer eller indblik i den menneskelige sjæls hemmelighedsfuldt komplicerede bevægelser.

De vil heller ikke finde en kunstfærdig tildækning af deres indre opbygning, af »hvordan de er lavet«, og endnu mindre vil de kunne virke på Dem som et flydende, spontant bånd af handlinger, svarende til livets naturlige gang. Jeg er forfatter-konstruktør; jeg bekender mig til skuespillets konstruktion, bevidst gør jeg det gennemskueligt, jeg understreger, afdækker, ofte giver jeg det ligefrem geometrisk retlinede og regelmæssige træk - alt sammen i det håb, at det ikke vil blive opfattet som klodsethed eller som et forsæt i sig selv, men at man også vil fornemme en vis mening deri.



Identitet

Om jeg vil eller ej, om jeg planlægger det eller ej, vender der altid - næsten påtrængende og altså slet ikke tilfældigt, men ud fra selve substansen i de aspekter af verden, der har udvalgt mig som deres tolk - et grundlæggende tema tilbage til mine skuespil: nemlig temaet om den menneskelige identitet.

Det er et tema, der traditionelt er forbundet med teatret: i sidste instans handler vel ethvert teater om, hvem én forekommer at være, og hvem han i virkeligheden er; processen med at afsløre, afdække, skelne et menneskes sande ansigt finder vi i ethvert teater fra antikken til i dag; spørgsmålet om identiteten er tilstede allerede i maskenfænomenet, ligesom i forklædningsfænomenet.

I mine stykker vender dette essentielle teatraliske eller dramatiske tema dog tilbage i sin noget mere specialiserede skikkelse: som temaet identiteten i krise. Det drejer sig altså ikke længere kun om en identitet dækket af en maske, en forklædning eller en social rolle, men om en identitet, der falder fra hinanden og forvitrer, opløses og forsvinder. Det er altså så meget desto værre en krise, fordi den er ureflekteret.

Symmetri

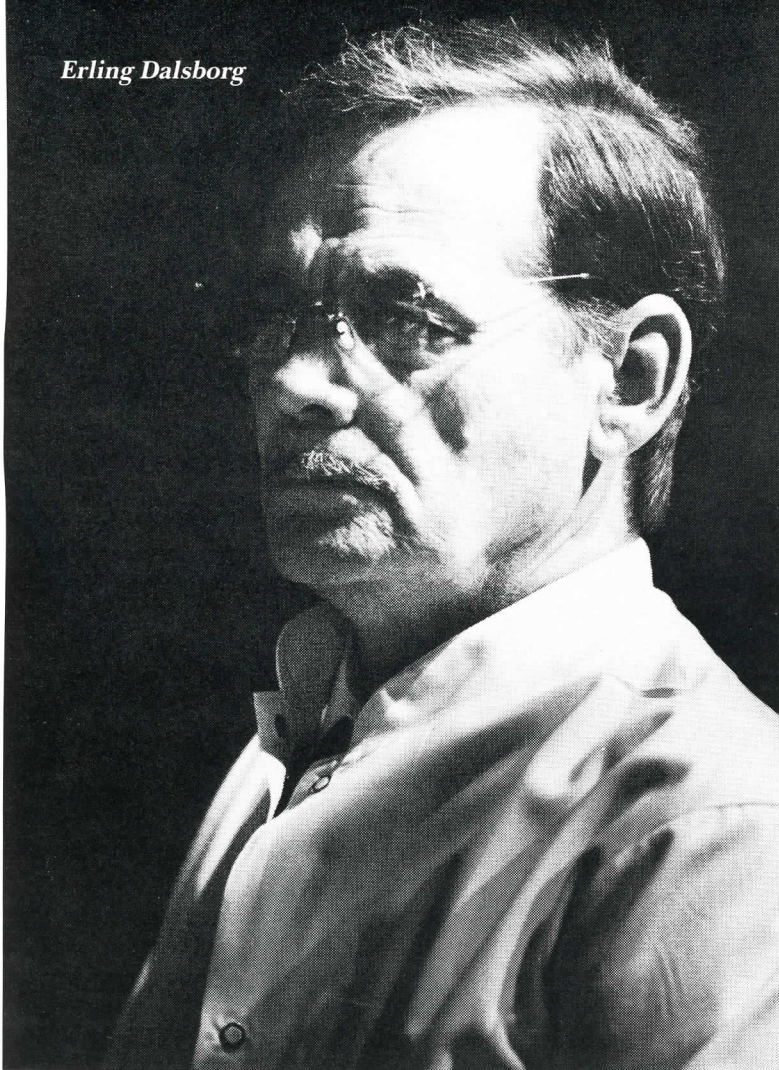
Jeg fornøjes meget af ting som alskens symmetrisk og i sidste instans symmetrisk asymmetrisk ind- og sammenfletning af motiver, deres rytmiske eller fasedelte udvikling, spejl-kombineringen af motiver med deres antimotiver.

Jeg fatter atter og atter forkærlighed for en analog struktur i dialogerne: tilbagevenden af

replikker og deres gentagelse, den ene figurs varierende og overtagelse af den anden figurs replikker og deres gensidige udveksling, tilbagevirkende dialoger eller dialoger, der løber i modsat retning, tryk på den rytmiske afløsning af konversationsmotiver og dermed på tidsdimensionen, alt det kan man finde i større eller mindre omfang i mine skuespil.



Merete Hegner



Ondskaben

Naturligvis kommer inspirationen til måden, hvorpå ondskaben virker i dette stykke, fra det totalitære system. Sådan er det. Enten kommer de til at affinde sig dermed, eller også lader de være med at opføre stykket. Jeg kan ikke skrive anderledes. Samtidig vil jeg gerne udtrykke min forsigtige overbevisning - eller snarere mistanke - at det hvorsomhelst forholder sig således: At den samme ondskab lurker påfaldende og i tæmmet form også i deres land. Kun måden, hvorpå den viser sig, er forskellig. Måske har de ikke institutioner, hvor

de ansatte hele tiden laver kaffe og beskæftiger sig med fjolde videnskabelige diskussioner. Måske angiver folk ikke hinanden på grund af småting og mistænker ikke uden videre hinanden for en sådan opførsel, men: Så meget værre for dem! I så fald er den tæmmede ondskab meget mindre åbenlys, mindre iøjnefaldende og derfor så meget farligere...

Prag, 16. marts 1986

Uddrag af et brev fra Havel til hans ven, eksil-tjekkeren Pavel Landvsky i Wien.

Sprog

En anden sag, som jeg nok burde nævne her, er interessen for sproget.

Jeg interesserer mig for dets ambivalens, misbruget af det, jeg interesserer mig for sproget som skaber af liv, skæbner og verdener, sproget som den vigtigste færdighed, sproget som ritual og trylleformular; ordet som bærer af den dramatiske bevægelse, som legitimation, som en måde for selvbekræftelse og for at sætte sig selv igennem.

Jeg interesserer mig for frasen og dens betydning i en verden, hvor den verbale vurdering, indlæmmelsen i en fraseologisk kontekst, den sproglige interpretation ofte er vigtigere end virkeligheden selv og således selv bliver den vigtigste virkelighed, mens den »virkelige virkelighed« kun er et derivat deraf.

Censur - selvcensur

Da dramaet i Polen stod på sit højeste, og netop som Solidarismen var blevet forbudt, modtog jeg et brev med stemplet *niecenzurowano*. Hvad betød disse ord egentlig? De skulde formentlig understrege, at det land som brevet var afsendt fra ikke har nogen censur. Men det kunne også betyde, at breve, der ikke er forsynet med dette stempel er censureret, en selektiv påmindelse fra det kontor, der åbenbart mistror bestemte borgere, mens det stoler på andre.

Det kunne naturligvis også betyde, at alle breve med dette stempel faktisk passerer igennem censorernes hænder.

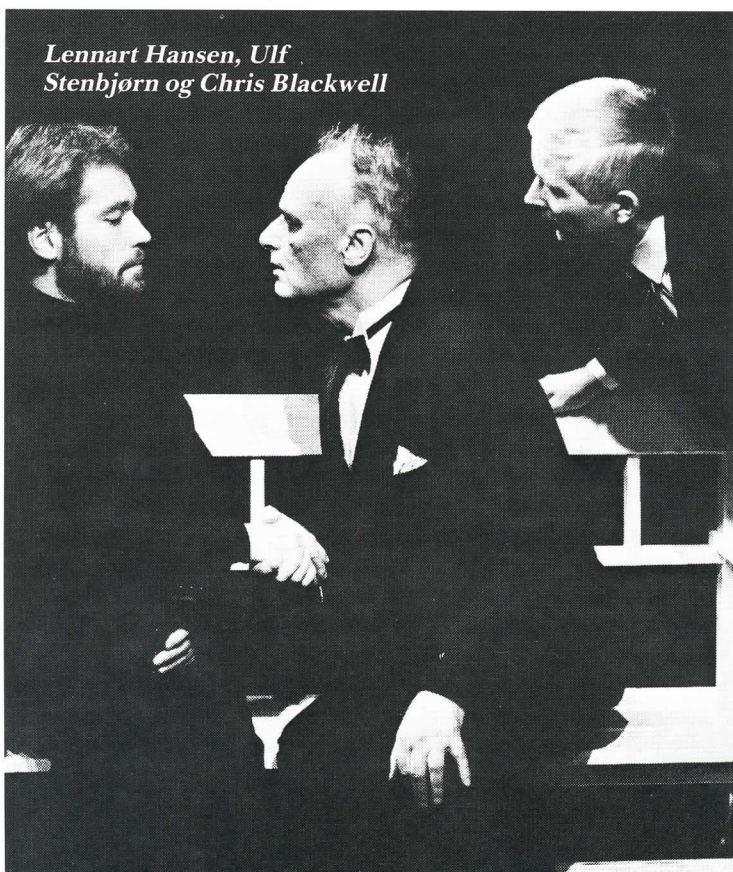
Under alle omstændigheder giver dette tvetydige stempel en dyb indsigt i censurens natur, der på den ene side ønsker at slå sin legitimitet fast, mens den på den anden side forsøger at camouflere sin eksistens. Det er jo sådan, at mens censuren anser sig selv for at være historisk nødvendig og en institution, bestemt til at forsvare den offentlige orden og det herskende politiske parti, så kan den ikke lide at indrømme, at den er der. Den betragter sig selv som et forbigående og nødvendigt onde i et system i evig krigsret-tilstand.

Censur er da kun en overgangsforanstaltning, der vil blive ophævet så snart alle de mennesker, der skriver (lad det nu være bøger eller breve) bliver voksne, politisk modne og således befrier staten og dens repræsentanter for at optræde som borgernes vogtere.

Siden censur øjensynlig er et resultat af »nødvendigheden« og derfor af streng temporær karakter kan den endog opfat-



*Lennart Hansen, Ulf
Stenbjørn og Chris Blackwell*



Danilo Kiš - jugoslavisk forfatter (citat fra et radiointerview med Niels Barfoed)

te sig selv som praktisk talt op hævet - som et overstået stadium. Den anerkender derfor ikke sin egen eksistens og forsøger at krybe i skjul bag demokratiske institutioner, der har helt andre funktioner - såsom forlag. Eller den maskerer sig som redaktør af aviser, bøger og antologier, eller som reporter, forelæser etc.

I tilfælde af, at undergravende signaler alligevel undgår de vågne øjne hos alle disse stedfortrædende censorer - der gør deres arbejde med ren samvitighed: de ikke er censorer, eller rettere ikke kun censorer - så er der en sidste udvej: typograferne, der som arbejderklassens mest ansvarlige elementer simpelthen vil nægte at trykke den mislibige tekst.

Denne tilsyneladende demokratiske foranstaltning er den hykleriske censurs mest kyniske aspekt.

Hvordan man end ser på det, er censur det ydre udtryk for en tilstand af sindslidelse - symptomet på en kronisk sygdom, der udvikler sig side om side med selvcensur. Usynlig men nærværende, fjernt fra offentlighedens blik, fortrængt til sjælens dybeste skjul gør selvcensuren sit arbejde grundigere end nogen censur. Mens de begge betjener sig af samme midler - trusler, frygt, afpresning - så camouflerer det andet länkens eksistens. Eller det tager i hvert fald ikke afstand fra den.

Kampen imod censuren er offentlig og farlig og derfor heroisk. Mens kampen imod selvcensur er anonym, ensom og uden vidner, og den vækker hos ofret en følelse af nedværdigelse og skam over samarbejdet.



Teatrets opgave

Teatrets opgave, sådan som jeg forstår det og forsøger at lave det, er ikke at gøre livet nemmere for nogen ved at fremføre positive helte, som man muntert kunne betroe alt sit håb til, eller at slippe nogen løs fra teatret med den sorgløse følelse, at heltene vil gøre noget for en. Det ville efter min mening være en bjørnetjeneste.

Jeg har allerede talt om, at enhver af os selv må finde det sande, virkelige og grundlæggende håb i sig selv. Det kan man ikke uddelegere til nogen.

Min ambition er ikke at berolige tilskueren med barmhjertig løgn og falsk at opmuntre ham med et tilbud om, at jeg vil løse noget for ham. Det ville jeg virkelig ikke hjælpe ham ret meget med. Jeg bestræber mig på noget andet: så drastisk som muligt at kaste ham ud i det spørgsmåls dybder, som han ikke burde undvige, og som han alligevel ikke kan undvige, at stikke hans næse ned i hans egen armod, i min armod, i vor fælles armod. Og dermed at minde ham om, at det er på tide at gøre noget.

Den eneste udvej, den eneste løsning, det eneste håb, som har værdi, er dem, vi selv finder, selv i os selv og selv for os selv. Eventuelt med Guds hjælp. Her formidler teatret

dog ikke, det er ikke nogen kirke.

Teatret burde - med Guds hjælp - være et teater. Og det burde hjælpe mennesket med en påmindelse om, at tiden er knap, at situationen er alvorlig, at vi ikke må tøve.

Alle citaterne er fra Václav Havel og Karel Hvíždalas bog *Fjernforhør*. Oversat fra tjekkisk af Peter Bugge.



Merete Hegner

Det sker på Aarhus Teater

Forestillinger:

»Det sker i familien«

Lystspil af Alan Ayckbourn
Opføres 28. oktober - 3. december på Store Scene og 6.-10. december på Scala
mandag-fredag kl. 20, lørdag kl. 16

»Lille Klaus og Store Klaus«

Børneteateret Filuren gæstespiller på Stiklingen for børn mellem 7 og 12 år.
Opføres 6. oktober - 31. januar
mandag-fredag kl. 15.30 og 17, lørdag kl. 13.30 og 15.30

»Heartbreak Hotel«

Turnus-Teatret gæstespiller med musikalsk forestilling om Elvis Presleys private og professionelle tilværelse.
Opføres på Scala 18. november kl. 20 og 19. november kl. 16.

RUNDVISNINGER

Offentlige rundvisninger bag kulisserne
hver lørdag kl. 10.00. Billetter à kr. 10,-

Forestillinger under indstudering:

»Indenfor Murene«

Henri Nathansens berømte skuespil - en aktuel historie om mødet mellem to kulturer.
Prøver fra 17. oktober - Premiere 16. december
Store Scene

»Thors Brudfærd«

Ny dansk ungdomsmusical af Bjarne Reuter og Allan Mortensen.
Prøver fra 7. november - Premiere 14. januar på Scala

SKUESPIL I BOGFORM

En række skuespil opført på Aarhus Teater er igennem flere år blevet udgivet i bogform. Senest har forlaget Kimære udgivet Václav Havels »Fristelse«, der opføres på Studioscenen. Skuespilbøgerne kan købes i Aarhus Teaters billetkontor og hos programsælgerne.



Sandhed og løgn

»- sandhed er jo ikke bare det, vi mener, men også hvorfor, til hvem og under hvilke omstændigheder vi siger det! -« (Fistula)

»- sandheden er ikke kun det, som på den ene eller den anden måde er bevist, men også, hvad det beviste tjener til eller hvad det kan misbruges til, hvem der slår om sig med det og hvorfor, og de omstændigheder, det er havnet i. Som videnskabsmænd ved vi godt, at vi ved at trække et givent faktum ud af alle dets bredere sammenhænge ikke blot helt kan fordreje eller forandre dets betydning, men også ligefrem vende det på hovedet og således gøre sandheden til løgn og omvendt. -« (Vicedirektøren)

»- at lyve for en løgner er godt, at lyve for den sandfærdige er tilgiveligt, men at lyve for selve den instans, som giver os kraften til denne løgn og på forhånd udstyrer os med straffrihed - det kan virkelig ikke passere ustraffet! -« (Fistula)