

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 03.06.25

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Lesedrama

(_sjanger, _skjønnlitteratur) Engelsk: “closet drama”. Dramatekster (med dialoger, akter osv.) som av forfatterne er ment å leses som bøker, ikke å framføres på en scene. Problemene for teatre som måtte ønske likevel å framføre et lesedrama, kan være lengden, antall personer/skuespillere, og i mindre grad miljøene og handlingen (personer som skal fly gjennom lufta og lignende). En framføring kan kreve så avanserte tekniske løsninger i teateret at skuespillet anses som “uspillbart”.

Skuespillteksten er bygd opp av akter og scener og skrevet med dialoger og noen ganger med regianvisninger, men er likevel tiltenkt boklesere. Forfatteren kan ha tenkt seg at stykket en gang i fjern framtid kan bli framført, men ser selv vanskene ved dette. Det kan være f.eks. fordi skuespillet har en overnaturlig handling, eller en svært stillestående handling (personene gjør ikke stort annet enn å snakke sammen), eller at det er innhold som bryter tabuer og dermed ville skapt en skandale.

“Læsedrama, en dramatekst, der af forfatteren ikke er skrevet mhp. scenisk fremførelse, fx Oehlenschlägers *Sanct Hans Aftenspil*, eller ikke anses for at være egnet til det, enten pga. de teatertekniske vanskeligheder, som dramateksten frembyder, eller på grund af dramaturgiske ufuldkommenheder i teksten. Hvad der på denne måde anses som L, skifter gennem historien, og man vil i forhold til vore dages scenekonventioner kunne hævde, at der ikke er den tekst, der ikke vil kunne danne grundlag for en opførelse, ikke engang telefonbogen. Goethes *Faust* blev oprindelig betragtet som et L pga. stykkets dramaturgiske og poetiske struktur. Men senere, med udgangspunkt i andre teaterkonventioner og opførelsespraksis, har stykket vist sig egnet til opførelse, fx som Peter Steins 23-timers *Faust I-II EXPO 2000*.” (Jørn Langsted i <https://teaterleksikon.lex.dk/l%C3%A6sedrama>; lesedato 16.05.25)

Det er vanskelig å avgrense det som forfatteren har ment ikke lot seg framføre på en scene i sin egen samtid, det som aldri av forfatteren var tenkt å bli framført, og det lesere oppfatter som skuespill som kun egner seg til å leses.

Slike teatertekster har vært en utfordring for teater- og filmregissører, men mange har blitt framført i en eller annen tilpasset/adaptert versjon (f.eks. kortet ned og med forenklet handling). Eventuelt blir de spilt som radioteater.

Lesedramaers “verkform” er skrift, bok, lesing, ikke levende scenekunst (Johannes Ullmaier i <https://www.germanistik.uni-mainz.de/lesedramen-lesen/>; lesedato 12.10.22). Men problemene med iscenesettelse forsvinner hvis stykkene blir framført ved dialogisk høytlesing eller som radioteater.

“The roots of closet drama can be traced to Plato. His philosophical work entitled *Apology* is a dialogue featuring Socrates, who was defending himself against charges of impiety. Due to its structure and style, *The Apology* is often regarded as a dramatic tragedy rather than a strictly philosophical document.” (Kama Offenberger i <https://study.com/academy/lesson/closet-drama-definition-examples-quiz.html>; lesedato 30.04.25)

Den romerske filosofen og dikteren Seneca sine tragedier fra det første århundret e.Kr. er ifølge forskere nesten med sikkerhet skrevet som lesedramaer. Det er bevart ti tragedier som kan være skrevet av Seneca (<https://www.britannica.com/art/Senecan-tragedy>; lesedato 03.05.25). “Passages describing action supposedly taking place onstage in Seneca’s plays have been used to support the contention that the plays were never intended for the stage. [...] This obviously proves nothing about Seneca, but it shows that such an effect was accepted by certain audiences and conceivably might have been Seneca’s audience.” (Leech 1964 s. 72)

Spanjolen Fernando de Rojas’ bok *Celestina* (1499, utvidet versjon 1502) blir av noen oppfattet som et lesedrama, av andre som en roman skrevet i dialogform.

Antologien *Closet Drama in Early Modern England: Theatre Without a Stage* (2025; redigert av Sophie Lemercier-Goddard og Aurélie Griffin) inneholder “critical scholarship on early modern closet plays performed in private non-playhouse settings between 1560 and 1670. Capturing a lively period of performance, this volume covers textual history, women’s writing and contemporary staging. Scholars highlight the radical choices made by playwrights who were actively seeking to create a new theatre, distinct from the characteristics of the public stage. Studying a wide array of plays from 1560 to 1670, the book interrogates the role of women writers in the development of closet drama, early modern racialisation, translation and the circulation of particular motifs across the Channel. It pays close attention to Elizabeth Cary’s *The Tragedy of Mariam* as a proto-feminist play that has become increasingly popular with teachers and directors. Contemporary performances of early modern closet plays such as *Cleopatra*, *The Tragedy of Mariam*, and *Love’s Victory* are discussed through interviews with scholars involved in performance revivals. By offering an extensive and detailed exploration of closet drama readers are invited to rethink early modern

theatre as a whole by looking beyond the public-private divide.” (<https://www.bloomsbury.com/au/closet-drama-in-early-modern-england-9781350455030/>; lesedato 03.05.25)

Margaret Lucas Cavendish var “a 17th-century polymath and aristocrat who wrote, among many other things, the closet drama, *The Convent of Pleasure*. [...] why did she not intend her brilliantly theatrical play for the stage? What is the relationship between the often woman-authored and performed household and court entertainments with which Cavendish was familiar, and the highly successful plays women (including Aphra Behn and Susanna Centlivre) wrote for the commercial stage in the years immediately following a period of political revolution? How might theater makers use our understanding of Cavendish’s work to imagine new staged futures for her drama, as well as for those plays by women that appeared on stage during her lifetime?” (<https://www.redbulltheater.com/the-closet-or-the-stage/>; lesedato 03.05.25)

“In the 1600s, there was a major upheaval in England’s literary and performance world. In 1642, public performances of plays were banned because they were seen as frivolous. Soon after the ban was lifted in 1660, John Milton published a closet drama called *Samson Agonistes*. The text was included in his publication of *Paradise Regained* in 1671. In Milton’s case, writing a closet drama was a means of ensuring that the dramatic form could continue regardless of whether public performances were permitted by the government.” (Kama Offenberger i <https://study.com/academy/lesson/closet-drama-definition-examples-quiz.html>; lesedato 30.04.25)

Den franske forfatteren Jean de La Fontaine skrev på 1600-tallet komedien *Clymène*, som han beskrev som et skuespill uten scener fordi det ikke var ment å bli framført (Clarac 1969 s. 75).

Aladdin, eller Den forunderlige Lampe (1805) av den danske dikteren Adam Oehlenschläger, inspirert av *Tusen og én natt*, var fra forfatterens side tenkt som et “læsestykke”, men har i likhet med mange andre av romantikkens fantasifulle skuespill senere blitt oppført på teater.

“The Romantics held imagination as something holy and pious. Therefore, there is nothing better than a play which could be read and then imagined on the stage of the mind. These writers believed that the reader’s own inner interpretation is more authentic and of much greater value than the interpretations that depend on the actions performed by the actors on the stage.” (Jaba K. Singh i <https://gyansanchay.csjmu.ac.in/wp-content/uploads/2021/11/Closet-Drama-1.pdf>; lesedato 03.05.25)

Et lesedrama har blitt definert som “a poem in dialogue, – conceived with no thought of the actual theatre. [...] a piece of literature, pure and simple, not

contaminated by any subservience to the playhouse, the players or the playgoers. It is wrought solely for the reader in the library, without any regard for the demands of possible spectators in the auditorium. Its essence is to be sought in the obvious fact that the poet who essays it is firm in the conviction that “the playhouse has no monopoly of the dramatic form.” Sometimes, indeed, the poet has gone so far as to declare his deliberate desire so to shape his work that its performance in the theatre would be absolutely impossible. Byron, for one, not only disregarded any playhouse, he violently rejected it in advance. Swinburne, it is true, seems to have thrust aside the theatre of his own time and yet to have believed that his dramatic poems might have been performed in the semi-medieval playhouse of three centuries ago. But, when all is said, we can rest on the definition that the closet-drama is specifically intended for the closet itself, for the library and not for the stage. It is something which has assumed the outer form of a play, but which is emphatically not to be performed in a theatre.” (Brander Matthews i <https://www.jstor.org/stable/pdf/25106077.pdf>; lesedato 30.04.25)

Lord Byrons *Manfred* (1817) er en blanding av dikt og drama der forskjellige stemmer taler; forfatteren tok med vilje ikke praktiske teaterhensyn under skrivingen (Müller 1981 s. 99). “Byron wrote eight plays of different kinds, none of which, with the possible exception of *Werner*, was meant to be performed.” (Raimond og Watson 1992 s. 50) Skuespillene av Byrons venn Percy Bysshe Shelley (først og fremst *Prometheus Unbound*, 1820) oppfattes av mange som lesedramaer.

Første del av tyskeren Johann Wolfgang von Goethes drama *Faust* ble publisert i 1806 og krever ca. 25 skuespillere for å framføres. Andre del, som ble skrevet ferdig på begynnelsen av 1830-tallet, krever ca. 100 skuespillere hvis teksten skal framføres i sin helhet (Neis 1981 s. 8).

“Questions about the performability of Goethe’s *Faust II*, and attendant questions about its genre, have perplexed its readers since the work first appeared (1827-1832). Eckermann, for example, frequently tried to prompt Goethe to talk about the possible staging of specific scenes in *Faust II*. But the master was curiously evasive on the subject and his remarks provide little in the way of guidance. Since then critics have proposed a number of traditional theatrical models for *Faust II*, attempting to define at once its genre and its proper mode of performance. [...] Of the various proposals, the baroque opera is probably the most satisfactory from a theatrical standpoint. With its supernatural settings, frequent scene changes, magical transformations, and musical accompaniment, the baroque theater has a number of obvious affinities with the style of *Faust II*. But the fact remains that many of the stage effects called for in *Faust II* are beyond the capabilities of even the most advanced baroque stage machinery. The aquatic pageant in Act II, for example, could – just possibly – be handled on a baroque stage, although the familiar scalloped wave panels that were jiggled back and forth from beneath the

stage for ocean scenes hardly seem adequate to the freewheeling fantasy of Goethe's pageant. But even ceding the Aegean festival to a baroque production, a considerable number of scenes would still be problematical. Euphorion's leaping through the air like Peter Pan, flying cranes battling with an army of dwarves, the titanic head and torso of Seismos emerging from the ground, fingerlings and giant ants swarming over the newly erupted mountain – for such fantasy effects the baroque stage was simply unequipped. The details of Goethe's stage directions leave little doubt that he conceived of *Faust II* as a theatrical play to be performed, not as a dramatic poem. But the question remains unresolved, whether it was conceived for any stage that existed before or during Goethe's lifetime. It is tempting to see the work as a visionary anticipation of a stagecraft that would only come into being in the future, or even of the cinema. But such projections are needlessly anachronistic. In fact, in the first quarter of the nineteenth century, artists and technicians were perfecting innovative devices for creating supernatural and spectacular scenic effects in the theater. The effects could be produced with mechanical means that were more efficient and more convincing than the cumbersome machinery of the baroque theater. [...] Goethe was fully aware of the latest innovations, and that they provided him with the knowledge that all the stage effects called for in *Faust II* were realizable in the theater of his own day.” (Neil M. Flax i <https://www.jstor.org/stable/1771130?seq=1>; lesedato 16.05.25)

Andre eksempler innen tyskspråklig litteratur på verk som lenge ble oppfattet som ikke-spillbare i et teater, er Michael Reinhold Lenz' anti-aristoteliske “komedie” *Soldatene* (1776, som er grunnlaget for tyskeren Bernd Alois Zimmermanns “uspillelige” antikrigsopera *Soldatene* fra 1965), Ludwig Tiecks meta-litteratursatire *Katten med støvlene* (1797), Oskar Panizzas *Kjærlighetens kirkemøte* (1894), Wolfgang Bauers “mikrodramaer” (1964), og i tillegg skuespill skrevet av dadaister, futurister og andre innen avantgarde-retningene i mellomkrigstiden (Johannes Ullmaier i <https://www.germanistik.uni-mainz.de/lesedramen-lesen/>; lesedato 08.04.25).

Den skotske forfatteren Joanna Baillies *The Martyr* (1826) er et lesedrama. Det var “intended for reading only. ‘The subject of this piece is too sacred,’ she says, ‘and therefore unfit, for the stage. ... Had I considered it as fit for theatrical exhibition, the reasons that withhold me from publishing my other manuscript plays, would have held good regarding this.’ ” (Margaret S. Carhart i <https://dn790004.ca.archive.org/0/items/lifeworkofjoanna00carhuoft/lifeworkofjoanna00carhuoft.pdf>; lesedato 03.05.25)

Den engelske dikteren Robert Brownings *Pippa Passes* (1841) er delt i fire: “The poem's sections – Morning, Noon, Evening, and Night – are linked by episodes that either comment on the preceding scene or presage the scene to follow. On New Year's morning, her only holiday for the entire year, Pippa, an impoverished young silk-winder, sings as she wanders aimlessly. In each section of the poem, people

who are at critical points in their lives make significant and far-reaching decisions when they hear Pippa sing as she passes by.” (<https://www.britannica.com/topic/Pippa-Passes>; lesedato 16.05.25)

Empedocles on Etna (1852) er et dramatisk dikt av den engelske litteraturkritikeren og dikteren Matthew Arnold. De andre personene enn Empedokles som har replikker i teksten, er Pausanias og Callicles. Den lyrisk-dramatiske teksten “is based on legends concerning the death of the Greek philosopher and statesman Empedocles (c. 490-430 BCE). Empedocles is portrayed in the poem as a man who can no longer feel joy. He considers himself useless, intellectually as well as politically, and plans to commit suicide by leaping into the crater of Mt. Etna. Two friends try to lift his depression and convince him that life is worth living. But all their persuasive skills fail to restore meaning to Empedocles’ life.” (<https://www.britannica.com/topic/Empedocles-on-Etna>; lesedato 16.05.25) “Arnold portrays the philosopher Empedocles, who committed suicide by throwing himself into the crater of Etna, on the verge of his last act. Empedocles expresses his intellectual doubts, dismissing the reassuring platitudes of religion and philosophy; man’s yearning for joy, calm, and enlightenment is in itself no proof that these things exist or can be attained. He grieves over his own ‘dwindling faculty of joy’, and finally, in a kind of triumph, concluding that at least he has been ever honest in his doubts, hurls himself to his death.” (<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095750108>; lesedato 16.05.25)

Atalanta in Calydon (1865) av den engelske dikteren Algernon Charles Swinburne “explores themes of fate, love, and honor, focusing on the characters of Meleager, Althaea, and Atalanta as they navigate the dramatic consequences of vengeance and familial conflict in the ancient land of Calydon. At the start of the play, we are introduced to the dire state of Calydon, cursed by the goddess Artemis for neglecting her in a sacrifice. Althaea, the mother of Meleager, recalls a prophetic dream during her pregnancy that foretold her son’s fate being linked to a burning brand. As the narrative unfolds, a fierce boar wreaks havoc in the land, prompting a great hunt in which the bold Atalanta participates. Tensions rise among the hunters, particularly involving Meleager, who becomes embroiled in conflict with his uncles, ultimately leading to a tragic chain of events driven by passion, vengeance, and familial duty.” (<https://www.gutenberg.org/ebooks/15378>; lesedato 16.05.25)

Den franske dikteren Alfred de Mussets skuespill *Den venetianske natten* (1830) ble en fiasko på scenen, særlig på grunn av dårlig innsats fra den sentrale skuespilleren. Etter dette bestemte Musset seg for å skrive lesedramaer (M. Martin i Musset 1984 s. 13). Han ville skrive skuespill uten hensyn til om de kunne oppføres og til publikums smak i hans samtid (Tieghem 1969 s. 30). Han ville ikke lenger finne seg i teaterpublikumets piping og latter, og bestemte at dramaene han skrev på begynnelsen av 1830-tallet ikke skulle oppføres. Han trengte da ikke å ta noen teatertekniske hensyn og kunne la “fantasien fly fritt i tid og i rom” (Tieghem

1969 s. 31). I 1832 skrev han *Begeret og leppene: Dramatisk dikt og Det jenter drømmer om*. I *Begeret og leppene* er det inkludert et kor slik som i de greske tragediene, og forbilder for stykket var Goethes *Faust* og Byrons *Manfred* (Tieghem 1969 s. 38). Flere av Mussets skuespill ble etter hvert likevel spilt på scenen, men i bearbejdet versjoner (M. Martin i Musset 1984 s. 31 og 93). *Lorenzaccio* (1834) er et lesedrama som først ble framført i sin helhet i 1952 (Ligny og Rousselot 2016 s. 82). Handlingen i *Lorenzaccio* finner sted i Firenze i 1537. Det er både et politisk og psykologisk drama, med en kompleks intrige, tidshopp, og behov for skifte av kulisser for hver scene.

Om sitt skuespill *En måned på landet* (1855) skrev den russiske forfatteren forfatteren Ivan Turgenjev i et brev at det ikke var skrevet for scenen og at det “scenemessig sett” var et “umulig” stykke.

Den svenske dikteren Carl Jonas Love Almqvists *Amorina* (1822) og *Drottningens juvelsmycke* (1834) framstår som blandinger av lesedramaer og romaner.

Skuespillforfatterne kan ha hatt “some vague, faint hope that perhaps some day a fit stage might present itself for their performance [...] George Eliot, for example, wrote the “Spanish Gypsy” [1868] after she had formed her infelicitous connection with Lewes, a dramatist himself and a critic of the acted drama. Did she write for the reader only, without any remotest expectation that some day her poem in dialogue might also move an audience in the theatre?” (Brander Matthews i <https://www.jstor.org/stable/pdf/25106077.pdf>; lesedato 30.04.25)

Et lesedrama som har blitt oppført på teater lenge etter Henrik Ibsens død, er Ibsens *Kejser og Galilæer* (1873). *Peer Gynt* (1867) var opprinnelig heller ikke ment for scenen. I *Drama from Ibsen to Brecht* (1971) skrev Raymond Williams om *Peer Gynt*: “The sequence of dramatic imagery, embodied in language and character, of course put the play beyond the technical capacity of the nineteenth-century theatre. What had there been imagined became technically possible only in film. It is, in that full sense, a dramatic poem: the organisation of language going beyond any available theatrical action, to create a new kind of dramatic action.” (sitert fra Gripsrud 2001 s. 120)

“In principle both *Brand* and *Peer Gynt* ought to lend themselves well to a transformation to the screens of cinema and television. They are dramas of epic structure that move through time and space, and are full of dramatic episodes that are impossible to realise fully in the theatre. [...] In a way it is possible to argue that Ibsen’s dramatic technique imagines what may be characterised a medium where the image and the word become one – something that did not come about till the invention of the sound film. The film is able to realise in concrete images the scenic imagery that the text itself brings forward, but that the theatrical stage only in a very limited way is able to do. Most of the many inventive scenic solutions to

the challenges posed by plays like *Brand* and *Peer Gynt* show the limitations of the stage. Thus the epic plays, which Ibsen wrote originally only to be read, not to be performed, in a way may be interpreted as comments on the relationship between literary genres – drama and the novel, and performance media – theatre and film, and the intersection between these.” (Helge Rønning i Gripsrud 2001 s. 121)

Karen Quigley har skrevet avhandlingen *If there is an Unstageable: A Synchronic Exploration* (2013), der hun skriver: “Ibsen’s *Peer Gynt*, has generated a range of writing which refers to the play in these terms [dvs. “unstageable”]. An example comes from Patricia Merivale’s article in *Comparative Literature* which, as part of a comparison between [Goethes] *Faust* and *Peer Gynt*, describes the use of music in the first production of the latter as a requirement ‘for the staging of the “unstageable” *Peer Gynt*’.” (Quigley i https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/portalfiles/portal/32789939/2013_Quigley_Karen_0735842_thesis.pdf; lesedato 17.12.24)

Om *Peer Gynt* har det “flere enn én gang blitt sådd tvil om stykket overhodet egner seg for scenefremførelse. [...] Jeg har bare én gang sett stykket fremført uten strykninger. Ingmar Bergman satte det opp i Malmö en gang i 1950-årene. Forestillingen tok seks og en halv time. Vi fikk varm mat i pausen. [...] Ibsen selv hadde skrevet “Peer Gynt” som et dramatisk dikt og knapt nok tenkt på teatret, og blant dem som advarte mot forsøket på en sceneoppførelse før urpremièren i 1876, var Arne Garborg: “Det er galt å oppfatte det som drama, det har jo egentlig ingen handling! – Tvertom, helten er en dådløs drømmer og dikter som mangler all vilje til handling.” Garborg ble grundig motsagt av Ibsen selv, for han hadde tatt affære i 1874. Han laget en forkortet sceneversjon med meget hårdhendte strykninger. Blant annet ville han stryke så å si hele 4. akt [...] en oppsetning i 1892. Planen var å spille stykket med små strykninger, over to aftener [...] på det nye Nationaltheatret i 1902, med Halfdan Christensen i titelrollen. Det ga Gunnar Heiberg anledning til å gjenta Garborgs tvil om hvorvidt “Peer Gynt” overhodet bør spilles på teatret: “Dramaet er Peer stykkevis. Han burde i støpeskjeen! Han beviste ikke sin sceniske raison d’être!” ” (Mentz Schulerud i *A-magasinet* 31. august 1985)

“For many years following its publication in 1902 *A Dream Play* [August Strindbergs *Ett drömspel*] was considered a reading drama that lacked dramatic action and presented instead ‘the spooky, contourless life of dreams’, which was great poetry but alien to the theatre (Bark 1981: 84). It was a play unlike anything that had been produced on the Swedish stage before. Even in the larger context of the European theatre the play was much ahead of its time and constituted a unique challenge to existing stagecraft. When in 1907 director Victor Castegren persuaded Albert Ranft, the owner of The Swedish Theatre (Svenska Teatern) in Stockholm, to put on the play, there were seemingly insurmountable difficulties to overcome. These included the challenge of creating a dream atmosphere on stage.” (Eszter Szalczer i <https://uat.taylorfrancis.com/chapters/mono/10.4324/9780203852880-22/dream-play-closet-drama-post-modern-performance>; lesedato 12.10.22)

Knut Hamsuns *Munken Vendt* (1902) “er et versedrama i åtte akter [...] Handlingen er lagt til Nordland på slutten av 1700-tallet. Munken Vendt er uekte sønn av en budeie. Han oppgir sine teologiske studier og hengir seg i stedet til et liv som jeger og kvinnebedårer, der han slites mellom den milde Blis og den mer lunefulle Iselin. Iselin gifter seg med den mektige Didrik, men hennes følelser for Munken Vendt og hans stadige fascinasjon for henne vedvarer. [...] *Munken Vendt* har form av et lesedrama, og kan kun ved sterk bearbeiding oppføres på en scene. Flere av dramaets sanger og vers fant imidlertid veien til Hamsuns senere diktsamling *Det vilde kor* (1904). Dramaet var opprinnelig tenkt som del av en trilogi, men Hamsun oppga planene etter å ha slitt med den strenge formen [knittelvers].” (<https://hamsunsenteret.no/no/knut-hamsun/bokene/work/19>; lesedato 05.03.20)

Østerrikeren Karl Kraus’ drama *Menneskehetens siste dager* (som ble til i årene 1915-22), ble publisert som en 700 siders bok der opplistingen av personene i skuespillet utgjør 13 sider. Skuespillet har ingen hovedperson og ingen enhet når det gjelder tid, sted eller handling (Heller 1963 s. 69). Kraus skrev i forordet at det ville ta omtrent ti kvelder å framføre replikkene. Skuespillet har tross alt blitt framført i ulike varianter en rekke ganger på teater og også blitt filmatisert. Det ble bearbeidet til en sceneversjon i 1929-30, som senere ble til radiohørspill. “In his monumental satire on World War One, *Die Letzten Tage der Menschheit*, Kraus [...] It is a seven-hundred-page play, with a thirteen-page cast of characters, and records Kraus’s reactions to the war minutely, incorporating whole speeches and editorials directly from the newspapers as they stood” (Janik og Toulmin 1973 s. 90).

Den tyske dikteren Gerhart Hauptmanns naturalistiske skuespill *Veverne* (1891) har en rekke sceneanvisninger som gjør det vanskelig å framføre stykket på en scene, men Hauptmann forsvarte dette med at stykket (og andre av hans dramaer) også ble lest (Poppe 1990b s. 82).

Britten Thomas Hardys *The Dynasts* (1903-08) veksler mellom vers og prosa, og ble av forfatteren beskrevet som “an epic-drama of the war with Napoleon, in three parts, nineteen acts and one hundred and thirty scenes”.

“Når en norsk dikter skriver et historisk drama fra italiensk renessanse, og dette dramaet er på 400 trykte sider, kan han da regne med å få det oppført på noe teater? Hans E. Kinck har skrevet to slike dramaer, *Den siste gjest*, om penneknekten Pietro Aretino, og *Mot karneval*, der den italienske dikter og statsmann Niccolio Machiavelli er hovedpersonen. Det siste er nylig framført i sin *helhet* på Tangen samfunnshus. Det ble spilt to ganger høsten -79, og er satt opp igjen nå. Det ble spilt 9/3 og 23/3. Forestillingen varer i ni timer med pauser. Men hvilket teater er det som påtar seg så store oppgaver? [...] Suttungteateret har blitt til ut fra et ønske om å få frem på scenen norsk dramatik som har vært lite eller ikke spilt tidligere. Det kan dreie seg om verker som enten er blitt betraktet som uhåndterlige, eller

verker man ikke har oppfattet de sceniske muligheter i. Teateret har tilpasset seg diktverkene, ikke omvendt. Man har tenkt at kunne de gamle grekere spille en trilogi pluss et satyrspill på en dag, må vel vi kunne fremføre ett Kinck-drama i sin helhet på en dag. Så har en lagt forholdene til rette med servering for publikum i pausene, utførlige programmer og pedagogiske innledninger foran aktene, en oppgave Aslaug Groven Michaelsen har skjøttet i alle år. [...] Ingeborg Refling Hagen er den drivende kraft bak Suttungteateret, som hun var det bak “Kinck-Wergelandteateret” i Oslo i 20-årene.” (Dagny Groven Myhren i *Aftenposten* 7. mars 1980)

Den britiske forfatteren Thomas Hardys svært omfattende drama *The Dynasts* (1904-08) “would be difficult to stage (Hardy announces firmly that his play is ‘simply for mental performance’)” (Merchant 1986 s. 81). Handlingen finner sted under Napoleons-tiden på 1800-tallet, og omfatter ca. 130 scener. Skuespillet, “called an ‘Epic-drama’ by its author, is very much a drama written by a novelist. It covers a considerable period (the Napoleonic Wars), in seven Acts, divided into one hundred and thirty-one scenes and employing over seventy-five speaking characters, not to mention the ‘Phantom Intelligences’, Spirits and Angels who have a similarity with the Chorus of a Greek tragedy.” (Merchant 1986 s. 82)

Østerrikeren Wolfgang Bauer ga ut *Mikrodramaer* (1964), som ifølge Bauer ikke lot seg spille på en scene. Disse miniskuespillene har titler som *Kleopatra*, *Richard Wagner* og *Wilhelm Tell* og vekker på grunn av navnene forventninger som Bauer bryter, f.eks. fordi det i et av stykkene skal være en menneske-etende gris på scenen.

Den amerikanske dramatiker William Inge var gjennom hele livet hemmelig homoseksuell. Han ble alkoholisert og begikk til slutt selvmord. I tillegg til relativt suksessfulle skuespill for et stort publikum på Broadway og andre steder, der et homoseksuelt tema mot slutten av hans liv blir antydnet i skuespillene, skrev han noen énakter-lesedramaer. I disse lesedramaene avslører han mer av sitt privatliv, men de ble publisert mange år etter at hans foreldre døde (George-Michel Sarotte i <https://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/515.pdf>; lesedato 15.08.22).

Johan Harstads skuespill *Osv.* (2010) “er drivende og sterkt som lesedrama, og kunne nok også fungert på skjerm. Men er teateret en sterk nok illusjonsmaskin til å holde dette universet oppe? [...] *Osv.* er blitt beskrevet som uspillelig.” (*Morgenbladet* 13.–19. september 2013 s. 42)

Finn Iunkers *Stemmer fra Israel* (2017) “er skrevet for scenen, men utgis også som egen bok, og lar seg fint lese som det. Teaterstykket/prosaverket består av rundt 40 korte tekster, noen av dem ikke lengre enn en side eller et avsnitt. De stammer fra den israelske veteranorganisasjonen Breaking the Silence, som gjennom vitnesbyrd fra soldater forsøker å spre kunnskap om forholdene i de okkuperte områdene.

Iunker har oversatt og skåret ned vitnesbyrdene, forsøkt “å gjøre stemmene så enkle og klare som mulig” ” (*Morgenbladet* 13.–19. oktober 2017 s. 62).

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>