

N O R S K

Shakespeare

T I D S S K R I F T



Makt og legitimitet i rosekrigenes tid * Dag Solstad
Harold Bloom * Stephen Greenblatt * Stein Winge
Kenneth Branagh * Terry Eagleton

Nr. 1-2000 kr. 75,-



Om bidragsyterne:

Baden, Torkil Olav, musikkjournalist og kritiker i Musikkredaksjonen NRK Kultur, tidl. kritiker i bl.a. Dagbladet, VG, Vårt Land og Morgenbladet. Høgskolelektor Kunsthøgskolen i Oslo. Leder Norsk kritikerlag. torkil.olav.baden@nrk.no

Bjørneboe, Therese, kritiker, journalist, tidl. kulturred. i Klassekampen. Redaktør for Norsk Shakespearetidsskrift og styremedl. i Det norske Shakespeareselskapet. dsolstad@online.no

Christiansen, Rune, forfatter og poet. Siste utgivelse: etter alltid, dikt, 1999

Decreus, Freddy, klassisk filolog, universitetet i Gent. Publisert artikler bl.a. om postmoderne nyskrivninger av klassikere, feminisme og klassisk litteratur, didaktikk og klassiske språk. freddy.decreus@rug.ac.be

Emanuelsen, Marius, hovedfagsstudent i litt.vitenskap, UiO, red.medl. i Norsk Shakespearetidsskrift og styremedl. av Det norske Shakespeareselskap j.m.emanuelсен@inl-stud.uio.no

Evanger, Marit Anna, fotograf/teaterfotograf, red.medl. i Norsk Shakespearetidsskrift.

Hagerup, Henning, essayist, oversetter og litteraturkritiker. Siste bokutgivelse: Skjelett og hjerte, om Tor Ulvens forfatterskap, Tiden, 2000

Høgghaug, Leif, hovedfagsstudent i litt.vitenskap, UiO. Litteraturkritiker i Morgenbladet, redaksjonsmedlem i Norsk Shakespearetidsskrift og leder i Det norske Shakespeareselskap lhogghaug@hotmail.com

Kristensen, Kari, engelsklektor ved Kongsbakken vidrg. skole i Tromsø kari.k@kongsbakken.vgs.no

Løddesøl, Julie M., journalist og hovedfagsstudent i teatervitenskap, UiO. Styremedl. i Det norske Shakespeareselskap. juliejml@online.no

Solstad, Dag, forfatter. Siste utgivelse: T. Singer, roman, Forlaget Oktober, 1999 dsolstad@online.no

Storebø, Lars Harald, cand.philol., norsklektor og kritiker. hastoreb@online.no

Aass, Janne, skribent og dramatiker

Vi takker: De norske bokklubbene, Aschehoug Forlag, Gyldendal Forlag, Oktober Forlag, Nationaltheatret, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening, som har tegnet støtte-medlemskap i Det norske Shakespeareselskap.

Redaktør: Therese Bjørneboe.
Adr.: Norsk Shakespearetidsskrift, c/o Therese Bjørneboe, Drammensvn. 68, 0271 Oslo.
Tlf.: 22 44 96 28, e-post: dsolstad@online.no
Det norske Shakespeareselskap, adr.: c/o Norsk kritikerlag, pb. 352 Sentrum, 0101 Oslo
Leder av Det norske Shakespeareselskap: Leif Høgghaug. Adr.: Gaupefaret 14, 0773 Oslo. Tlf.: 22 04 75/ 90 94 96 68 (mobil).
e-post: lhogghaug@hotmail.com

Lay-out: Nina Lykke. Trykk: Preutz Grafisk AS, Larvik. Opplag: 1000. Papir: 115 Multiark Silk

Leder

I dette nummeret er Shakespeares historiske skuespill tema. Bakgrunnen for dette valget er bl.a. at Stein Winge i inneværende sesong har iscenesatt tre av disse skuespillene (i en fri bearbeidelse) under tittelen *Det blodiga parlamentet* på Dramaten i Stockholm. Samtidig som Luk Percevals adopsjon av hele syklusen, fra og med *Richard II*, *Henry IV,I* og *II Henry V* (den såkalte Henriaden) opp til *Henrik VI, I,II* og *III* og *Richard III* spilles i Tyskland, etter den belgiske bearbeidelsen fra 1997/98. Det er blitt en ti timers forestilling som vi også bringer omtale av i herværende nummer. The Royal Shakespeare Company innleder denne sesongen tusenårs-markeringen med å iscenesette de historiske stykkene, fra *Richard II* til og med *Richard III*, i kronologisk orden, og det er første gang i RSC's historie at stykkene spilles på den måten.

Nesten alle nyere tolkninger kan leses opp mot den innflytelsesrike analysen *Shakespeare's History Plays* (1941) av E.M.W Tillyard, selv om mange polemiserer mot den. I Tillyards lesning kan det se ut som om stykkene konstruerer eller er med på å konstituere et tragisk og heroisk, nasjonalistisk epos over Englands historie. Shakespeare skal, i følge Tillyard – under innflytelse av samtidens historikere, og spesielt av Edward Halle – ha gjengitt det historiske stoffet slik at stykkets hendelser utvikler seg i henhold til et fundamentalt sett religiøst skjema, som knytter Englands forening og «forsoning» sammen med Tudor-dynastiet tronbestigelse. Slik skrev Shakespeare, i følge Tillyard, innenfor den såkalte «Tudor-myten».

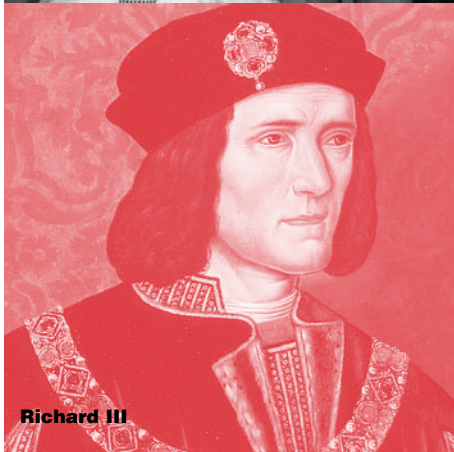
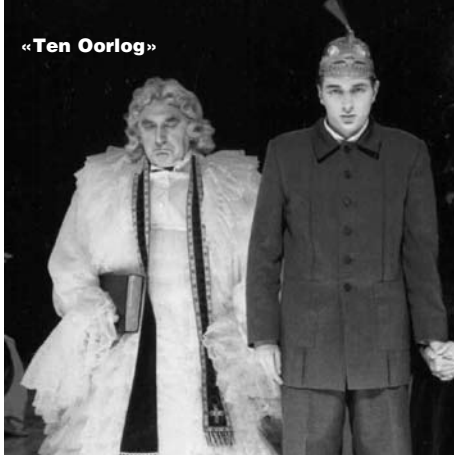
Polakken Jan Kott skrev i sin like epokedannende bok *Shakespeare – vår samtidige* (1963) at Shakespeare gjennom stykkene fremstiller historien som Den store Mekanisme, og menneskene som historiens fanger. Flere moderne lesninger vil tilsvarende også (og i motsetning til Tillyard) si at Shakespeare stykker stiller oss overfor en machiavellisk beskrivelse av politikk og makt, der politikken er et spørsmål om tilpassning og overlevelse.

Nyhistorismen, for bare å ta én av de mange retningene som preger dagens Shakespeare-forskning, er ute etter de marginale eller «små fortellingene», og leser litterære tekster opp mot andre tekster eller dokumenter som ble produsert på samme tid, men som ikke har blitt «privilegert» gjennom tidenes «ahistoriske» tilnærming til diktningen og dikteren. På den måten har Shakespeares skuespill generelt blitt gjenstand for fornyet historisk interesse, og i tilknytning til bl.a. en foucault-inspirert eller marxistisk makt- og ideologikritikk. Disse aspektene diskuteres i tidsskriftets presentasjon av Terry Eagleton, og hans såvel poststrukturalistiske som marxistisk-influerte lesninger, og i essayet om Harold Blooms og nyhistoristen Stephen Greenblatts svært ulike tolkninger, eller egne «iscenesettelser», av Shakespeares *Henrik IV*.

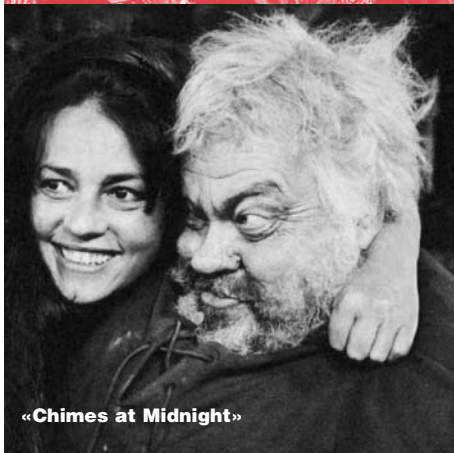
Det sies at Shakespeare oppfant eller var med på å grunnlegge det engelske historiske drama. Men selve sjangerbetegnelsen dukket ikke opp før i den posthume folioutgivelsen av Shakespeares skuespill (1623). Det er også uvisst hvorvidt Shakespeare tenkte på stykkene som en helhet, eller som helt enkeltstående skuespill, bl.a. fordi de ble skrevet over et lengre tidsrom og i ikke-kronologisk rekkefølge. Som Dag Solstads gjennomgåelse av slektstavler, og drøftelse av makt og legitimitet, vil vise, sto Shakespeare overfor enorme utfordringer da han ga materialet form.

Det er blitt skrevet at Shakespeares komedier beskjeftiger seg med mennesket som et *sosialt vesen*, tragediene med det *moralske* eller etiske, og de historiske skuespillene med *det politiske mennesket*. Når stykkene ved utgangen av det 20. århundre pådrar seg fornyet interesse, skyldes det ikke minst dette perspektivet. Med det foreliggende tidsskriftet ønsker vi gjennom dagens tolkninger av stoffet nettopp å belyse dette.

Therese Bjørneboe



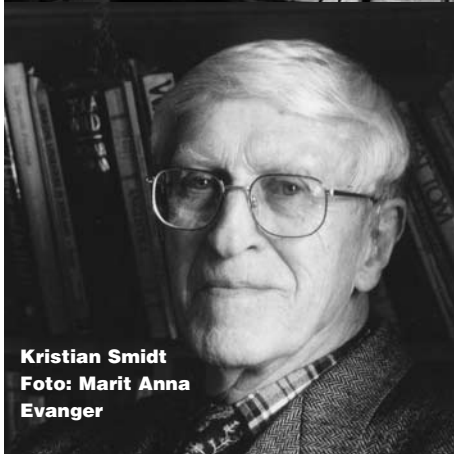
Richard III



«Chimes at Midnight»



«Det blodiga parlamentet»



Kristian Smidt
Foto: Marit Anna
Evanger

innhold

- 4 «Dirty Rich the motherfucker»
møter C.G.Jung Teateroppsetningen «Ten Oorlog»/ «Schlachten»
- 9 Dag Solstad: «Makt og legitimitet i rosekrigenes tid»
- 20 «Den fortsatte historien om kong Henry IV» i fem akter.
Medv.: Harold Bloom, Stephen Greenblatt, Brian Vickers, Sir John Falstaff,
Prince Hal, Marius Emanuelsen, m.fl.
- 31 «Hvorfor låse dikterne inne i språket
fra i forgårs?» Henning Hagerup: Shakespeares
King Henry VI, I,II,II, i gjendiktning ved Arthur O. Sandved
- 38 Stein Winges «Det blodiga parlamentet», teateranmeldelse
- 44 Intervju med Stein Winge
- 47 Verdis *Macbeth* på Den norske opera
- 48 *Shakespeare Lost*, anmeldelse av *Danser med Shakespeare*
- 50 Intervju med Kenneth Branagh
- 54 Lars Harald Storebø: Intertekstualitet i Paal Brekkes *Skyggefektning*
- 60 «Jeg raser når ordet 'filolog' blir brukt
som en nedsettende betegnelse»
Intervju med Kristian Smidt
- 65 Leif Høghaug: Terry Eagletons marxistiske lesninger av Shakespeare
- 73 *Som Svein Sturla vil*, teateranmeldelse
- 75 Intervju med Ellen Stewart ved LaMaMa
- 77 Shakespeare i det 21. århundre, seminar i Stratford-upon-Avon
- 78 «Bare tull og Tøys», Kjartan Fløgstads *Evig varer lengst*, teateranmeldelse
- 79 seeds of time

Schlachten!

– eller en fundamental historie om Enhver

Luk Percevals bearbeidelse av Shakespeare gir oss en fullstendig ny historie. Det er en fantastisk og forferdende opplevelse, en moden kunstnerisk visjon, presentert i et teatralt språk som er redusert til det essensielle.



Regissør Luk Perceval og manusforfatter Tom Lanoye

Under tittelen *Schlachten* ble *Ten Oorlog* iscenesatt under Salzburger Festspielen, juli 1999, og i oktober 1999, som en coproduksjon mellom Salzburger Festspiele og Deutschen Schauspielhauses, Hamburg. *Schlachten!* blir også vist under Theatertreffen i Berlin, mai 2000.

Ten Oorlog/Schlachten! av Luk Perceval og Tom Lanoye etter William Shakespeares *Richard II*, *Henry IV*, *Henry V*, *Henry VI*, *Richard III*

Regi: Luk Perceval

Med: Thomas Thieme, Andreas Grothgar, Oda Thormeyer, Ronald, Renner, Nina Kurzendorf, Wolfgang Pregler m.fl.

Blauwe Maandag Compagnie
Première, Belgia, 1997/98

Oktober 1996. Luk Perceval, regissør ved Flanderns viktigste teatergruppe, Blauwe Maandag Compagnie (BMC), forbløffer pressen ved å annonsere et nytt prosjekt som han kaller *Ten Oorlog*: «Atten skuespillere, fjorten måneders prøvetid, ti timers teater, dette vil bli en opplevelse som dere kommer til fortelle om til deres barnebarn.» I følge Perceval ville det være tredje gang Shakespeare åtte kongedramaer ble iscenesatt i sin helhet, som en syklus, og *Ten Oorlog* ville av disse være den første ikke-engelske produksjon. Peter Hall var først ute med sin tredelte, politisk inspirert iscenesettelse, kalt *The Wars of the Roses* (1964) med The Royal Shakespeare Company, mens Michael Bogdanov på slutten av 80-tallet var dristig nok til å produsere en forestilling med samme navn, med sitt nyetablerte The English Shakespeare Company.

Titlene på de tre delene av Percevals produksjon, *In the Name of the Father and the Son*, *See the Maiden of the Lord* og *And Deliver us from Evil*, pekte allerede mot hans hovedvisjon. For Perceval er teatret et rituale hvor hovedpersonene og handlingen i hver visning fortolkes i flukt med Carl Gustav Jungs visjon om arketyperne.

Fornyere

Perceval var en ung mann i begynnelsen av fortiårene (f. 1957), da han påbegynte denne storsatsningen. Sammen med Guy Joosten (i dag en berømt operaregissør) skapte han i 1984 BMC, på bakgrunn av sin totale avsmak for det gjengse teaterspråket. Det flamske teatret måtte fornyes; de gamle kulturklisjéene hørte hjemme i et «kirketårn» som mentalt sett måtte rives, for at man skulle bli i stand til å konfrontere teatrets reelle problemer. Det er det

AV FREDDY DECREUS

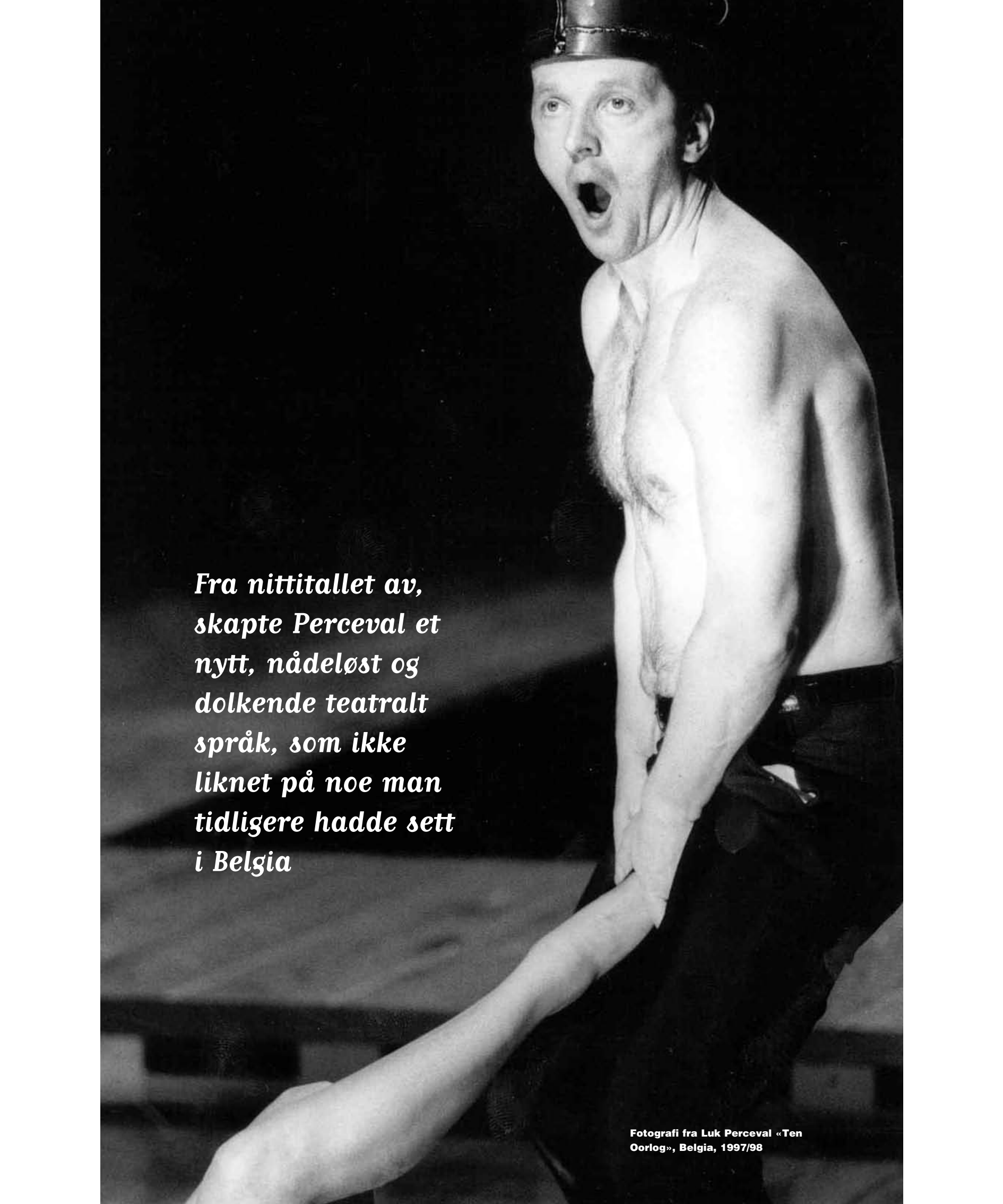
kroniske hat/kjærlighets-forholdet til hans eget land som fikk Perceval til å legge ut på reise hvor iscenesettelsen av livets banalitet og sublimitet også skulle medføre en utfordrende analyse av «familien».

I tolkningene hans blir teksten nesten alltid grunnleggende omarbeidet, og originalversjonen aldri respektert som sådan. For å kunne spore opp og dernest fjerne all den anekdotiske ballasten, var det nødvendig med store omarbeidelser, strykninger og tilpasninger av stoffet.

Fra nittitallet av, skapte Perceval et nytt, nådeløst og spiddende teatralt språk, som ikke liknet på noe man tidligere hadde sett i Belgia. Noen av de tekstene han iscenesatte – skrevet av dramatikere som Tsjekhov, O'Neill, Strindberg og Norén – strippet de gamle, klisjéfylte og kvelende familierelasjonene. Denne emosjonelle (og i siste instans ideologiske) bearbeidelsen av de følelsene som konstituerer den personlige og logiske identiteten, ble påbegynt gjennom Tsjekhovs *De meeuw* (1988), forlenget med *Voader/Faderen* av Strindberg (1990), *Strange Interlude* (1990) av O'Neill og *O'Neill*. *And give us the shadows/Och ge oss skuggorna* (1994) av Lars Norén. Mens en rekke symboler som hørte hjemme i den tradisjonelle og undertrykkende katolske moralen, såvel som i lokal dårlig smak (*Wilde Lea*, 1991; Boste, 1992) fikk plass i revy; gamle regninger måtte betales.

Ritualer

Det andre hovedtrekket ved Percevals produksjoner er hans forkjærlighet for universelle ritualer. Mennesket er alltid større enn den lokale identiteten det er tvunget til å påta seg, og av den grunn har det også en rolle å spille i en universell søken etter menneskelighet. Mens Perceval iscenesatte



*Fra nittitallet av,
skapte Perceval et
nytt, nådeløst og
dolkende teatralt
språk, som ikke
liknet på noe man
tidligere hadde sett
i Belgia*

Fotografi fra Luk Perceval «Ten
Oorlog», Belgia, 1997/98



De åtte tragediene var ikke ment å fungere som en leksjon i engelsk historie, men tjente hovedsakelig til å uttrykke en helhetlig visjon av mennesket og menneskeheten, dens galskap og blindhet

Drydens *All for Love* (1992) studerte han de antropologiske betingelsene som tvinger en person til å bli en virkelig kvinne eller mann. Ved å gjenopplive alle de arketyriske trekkene som konstituerer de to kjønnene, må teatret i følge Perceval undersøke modeller for en rituell gjenforening, og forsøke å rekonstituere et samfunn som – all teknologi og fremskritt til tross – gjennomgår en vanskelig overgangsperiode. Topors forvirrende tekst *Joko* (1994) anskueliggjorde det smertefulle ved et moderne initieringsrituale: Forsøket på å forlate barndommens og ungdomstidens emosjonelle kaos, kampen mellom eros og thanatos, barnlig uskyld og evig skyld.

Ideen om at teatret bør fungere som et antropologisk rituale karakteriserte *Ten Oorlog* helt fra starten av. De tre avdelingene og titlene som allerede er nevnt, *In the Name of the Father and the Son*, *See the Maiden of the Lord* og *And deliver us from Evil*, pekte åpenbart mot en bearbeidelse av *The Wars of The Roses*. De åtte tragediene var ikke ment å fungere som en leksjon i engelsk historie, men skulle hovedsakelig tjene til å uttrykke en helhetlig visjon av mennesket og menneskeheten, dens galskap og blindhet. Adapsjonen av teksten ble foretatt av en av våre dristigste forfattere og skuespillere, Tom Lanoye, som kalles det belgiske teatrets Nana Mouskouri, som gjorde en meget fri bearbeidelse av den engelske teksten. Det resulterte i en hybrid miks mellom et forenklet femtenhundretalls engelsk og et moderne lavkultur-idiom. De tyske «oversetterne» av Schlachten, Rainer Kersten og Klaus Reichert, ble sterkt fascinert av den postmoderne bearbeidelsens ulike registre, og besluttet seg for å gjøre noe tilsvarende på tysk. Å tørke støvet av den gamle mester innebar både en grunnleggende korrupsjon og en dyptgående frigjørelse, og i hendene på Lanoye skulle det medføre en søken etter et eget språkspill i hver enkeltstående tragedie.

Språket

Dette skulle komme til uttrykk ved at jo nærmere hver enkelt tragedie kom sin egen slutt, desto mer forvirret ble språket generelt. Fra begynnelsen med *Richard II* til avslutningen med *Richard III* innebar den generelle utviklingen av de åtte stykkene en

degradering av språket, en degradering av diksjonen og en degradering av handlingen. Siden alle stykkene på forskjellig måte dreier seg om maktkamper, kunne psykologien i de enkeltstående stykkene overføres i form av nye, språklige virkemidler. Richard Deuxième utvikler seg fra å være en person med et fast språklig grep om tingene, til å være en som mangler enhver kontakt med virkeligheten. *Henrik Vier/Henry IV* illustrerer sin egen transsynthet gjennom formelle og snevre, rimende stanza'er som peker mot hans degraderende begjær om å kontrollere alt («*Ihr Untertanen, die ihr meine Kinder seid, / Wir leben in entsetzlich schlimmer Zeit*»). Stadig bare et barn, er Henrik VI fullstendig overlatt til sin tante Leonora. Han tilegner seg maktspråket meget raskt, men skal til slutt flykte inn i et fullstendig religiøst språk og forvandles til en vandrende Bibel («*Madame, / Vor Gott und uns ist Eure Sünde gross. / Die Strafe dieser Schuld, wie ein Gesetz / Und Gottes Wort vorsehn, sie ist: Der Tod*»). De to siste tragediene, *Eddy the King* og *Dirty Rich Modderfocker der Dritte*, utgjør siste halvpart av *And Deliver us from Evil*, og avslutter den på en svært spektakulær (språklig) måte, da de to dramaene flørter med Tarantino-filmene og tv-såpens amerikanske engelsk, med fuck-vokabularet, rap-musikkens rytmer og det internasjonale pop-vokabularet. I *Eddy the King* skal denne miksen mellom høy- og lavkulturen flyte på en veldig underholdende og stilisert rytme; som lysende eksempler på den postmoderne og faktiske MTV pep talk, leder det over i en serie drap som rydder scenerommet på en definitiv måte (*Eddy*: «*Yo, Warwick-Buddy! Dude of Dudes! Tu mir'n Gefallen! / See if there is a prisoner of war – / A whore, a nun, a stinknormales Weib, / As long as she has fokking tits and ass / And groans like him, doch dann vor geiler Lust? Go!*» ... *Rich*: «*Hey! Can you get satisfaction, werter Freund?*»). Den samme hybride miksen blir brukt i det siste stykket, som vitner om hvordan det totale kommunikasjonstapet, meddelt gjennom en urytmisk tale, konstant skal underminere sin egen mening. Av den grunn illustrerer *Ten Oorlog/Schlachten* hvordan språket skaper karakterer, og tillater diktatorer – som lever i både et naturlig rom og et symbolsk rom –

å konstruere sine egne identiteter på begge områder og å sammenblende dem.

Kvinnene

Ofte er kvinnene den eneste motsetningen til språkspillene mennene skjuler seg bak. De kvinnelige stemmene til La Falstaff og Margaretha di Napoli er meget vitale krefter, slik Perceval ser det; og de eneste som er istand til å utfordre og forstyrre den patriarkalske orden på en dypere måte. Helt fra han iscensatte sin første forestilling (1984-5; spesielt Strindbergs *Faderen*, 1990) har Luk Perceval beskjeftiget seg med det jungianske opposisjonsparet anima-animus. De aller første scenene av *Richard Deuxième* presenterer den virile opposisjonen mellom Henry Bolingbroke og den frivole og sanselige Richard. Det er en prosess som skal fortsettes i *Henry IV*, hvor La Falstaff blir presentert som en reinkarnasjon av Richard II. I de tre første tragediene blir følgelig den politiske krigen betraktet som en vedvarende krig mellom kjønnene. For å være istand til å bemektige seg reell, patriarkalsk makt må alle mennene slåss mot konkrete kvinner, såvel som mot de kvinnelige sidene i seg selv. Perceval og Lanoye er åpenbart ute etter å avgi noen grunnleggende statements; og man kan bevitne det vestlige patriarkatets fødsel og den fundamentale angsten menn har for kvinner i disse første tragediene. La Falstaff personifiserer hvordan den kvinnelige stemmen blir undertrykket av menn, og hun blir noe av en publikumsfavoritt slik hun blir fremstilt både fra regissørens og fra oversetterens side. I 2. del blir seksualiteten fremstilt som et våpen: både Leonora og Margaretha forkroppsliger den farlige anima-projeksjonen hos en femme fatale, og oppfattes som en trusel for patriarkatet gjennom sine krav og lyst, men de beslutter seg til slutt for å trekke seg tilbake fra det råtne mannlige maskineriet. I tredje del blir misogynien installert som endelig løsning. Richard III/Dirty Rich Modderfocker, den definitivt vanskapte mannen, prøver ut den verst tenkelige forførelse gjennom sin essensielle frykt og sitt hat mot det kvinnelige. Hans erobring av Lady Ann viser at mannen er istand til å tilintetgjøre kvinnen. Verken hennes seksuelle attraksjon eller forførelseskunst fungerer når den blir stilt

overfor den totale mannlige galskapen. Mannen triumferer overfor de våpnene som kvinnen har til rådighet.

Vestens historie

Ved å lese *The Wars of the Roses* på denne måten, forteller Perceval publikum Vestens historie som en historie om bitter destruksjon og gjengjeldelse, som har opphav i en frykt for kvinnen. Maktbegjæret er en meget mørk mekanisme i menns liv, men tydeligvis også en vesentlig kraft i hele samfunnet. Under den kongelige suksesjonen skal det ikke trekkes noen lærdommer, historien er ikke den beste av alle skolebøker. Siden patriarkatet ikke bare påvirker statens organisasjon, men også familierelasjonene på en dyptgripende måte, skal hvert individ preges av denne krigstilstanden. Iscenesettelsen av Topors *Joko* (1994); en ung mann fåfengte forsøk på å bli del av de voksnes ufattelig grusomme verden, viser seg å ikke være så forskjellig fra historien til de individene som spiller hovedrollene i Percevals rosekrig.

Av den grunn forteller også Percevals monstruøse produksjon på en symbolsk måte Historien om Enhver. Etter hans syn beretter syklusen historien om menneskets inkarnasjon, de tre fasene i livet: barndommens og ungdommens verden, de voksnes verden og visdommens verden, eller – for å benytte hans egen terminologi: krigen mellom fedre og sønner, krigen mellom kjønnene og selvets krig. På denne måten forteller de åtte tragediene en historie om hver og en av oss, og om de grusomme konfliktene som raser i oss. Shakespeares tragedier illustrerer også på en underlig måte den (personlige og kollektive) historien om tap og isolasjon, som karakteriserer den faktiske vestlige europeiske sivilisasjon. Som en kommentar til den vestlige mannens vekst og fall, reflekterer tragediene konsekvensene av broderdrapet (allerede tilstedeværende i *Richard Deuxième*); av å etablere en sterk mannlige autoritet og å bannlyse anima-bilder. Det konstante fraværet av en moderlig kjærlighet som kunne hjelpe de unge kongene til å bli harmoniske menn, viser seg å være en fatal gave til den vestlige, monarkiske idé. Skjønt en av de kvinnelige bildene som dominerer scenen, La Falstaff, er vitterlig både en incestuøs



Fra begynnelsen med Richard II til avslutningen med Richard III viste stykkene en språkets degradering, en degradering av diskusjonen og degradering av handlingen

Dramaene flørter med såpe-seriene og Tarantino-filmenes amerikanske engelsk, fuck-vokabularet, rap-musikkens rytmer og det internasjonale pop-vokabularet

morsfigur og en Moder Maria-figur, og slik symbolet på den dydige og underordnede kvinne, en av de viktigste representasjonene av kristen helgenlighet; men Perceval iscenesetter henne som en transvestitt og avleverer dermed en besk kritikk av hvordan denne kvinnen er blitt utropt til helgen. Det vestlig patriarkiet har alltid hatt store problemer med å forholde seg til den normale, ordinære kvinnen. Som Henrik IVs sønn, og dømt til å bli hans etterfølger, må Henrik V gi avkall på den moderlige beskyttelsen til en omsorgsfull kvinne, til fordel for å kunne bli en viril mann og kriger. Den unge prinsens inntreden i de voksnes verden er betinget både av hans evne til å formulere seg og hans tilegnelse av den voksne seksualiteten: Å tilegne seg språket er ensbetydende med å tilegne seg fallos. For å kunne bli et virkelig subjekt og tilegne seg et maskulint styresett, må den unge prinsen fornekte moren, hustruen, den elskede. Gjennom alle tragediene er avvisningen av positive anima-bilder en toll som må betales. Ute av stand til å bli en virkelig mann, skal Henry V overdra beslutningene til en mindreårig, søt ingenting, Catherine. Lille Henry VI trues med å tilintetgjøres av Leonoras virile styre, og under denne prosessen blir bibelen brukt til å fylle hodet hans med negative kvinnebilder. Margaretha di Napoli tilpasser seg mannsrollen for å kunne overleve i mannens verden, og utvikler seg til å bli det verst tenkelige eksemplet på en elskende kvinne. Det eneste alternativet til å bli en virkelig mann er å kultivere bildet av en macho-mann, slik det skjer med Eddy the King, som ganske enkelt tilintetgjør

alle kvinnene og behandler dem som rene begjærs-objekter. Til slutt skal regningen presenteres for Dirty Rich Modderfokker, det største ofret for en stygg verden, født med alle stigmata av et ødelagt liv, hvis rop om kjærlighet er oppløst av og gjennom et språk som ikke lenger fungerer. Som en destruktiv Kristus-figur, skal denne martyren av et fullstendig feiloppfattet liv, fortære siste måltid i total ensomhet og som et siste vitne til et rituale som blir tilkjennegitt som en grandios katastrofe; en Golgata-vandring uten mening eller ende.

Ny Shakespeare

Betraktet slik er produksjonen *Ten Oorlog/Schlachten* en bitter kommentar til vår nåværende levemåte, en refleksjon av fraværet av Store Fortellinger i postmoderne tid. Denne nyfortolkningen av åtte av Shakespeares tragedier har samme formål som de greske tragediene hadde; å kommentere den eksistensielle tilstanden i deres egen samtid. Den eksponerer en meget kritisk visjon av vår egen sivilisasjon og forsøker å forklare hvorfor og hvordan den har kjørt seg fast i en slik blindgate, hvorfor individet savner kjærlighet, forståelse og varme. Den prototypiske mannen, best representert av den døende Dirty Rich, er et negativt eksempel på mannen som søker selvinnsikt og selvrealisering, og på den måten reflekterer avslutningen av et ti-timers teater, årsaken til katastrofen, hans katastrofe, men også vår. For Perceval representerer denne syntesen en provisorisk avslutning på tyve års søken, og en vedvarende tilbakevending til samme tematikk: Hvordan den nådeløse vestlige mannen totaliserer mas-

kuline dyder som aggresjon, maktbegjær og selvbekreftelse, og mister all dypere kontakt med det kvinnelige.

Derfor gir denne syntesen oss en fullstendig ny historie, der Shakespeare er totalt omskrevet, og Shakespeare snudd på hodet, men også forfrisket på en grunnleggende måte. Mytologien blir fortalt på ny, og på en måte som berører sjelen. Det krever en moden instruktør å utføre en slik tour de force, men også et menneske med dype kunnskaper om menneskesjelen og den verden som han lever i. Applausen har vært like stor i Belgia, Salzburg og München, og folk er blitt like dypt fascinert av en teatermaker som åpner sjelene så nådeløst. Denne produksjonen betyr et steg videre i forhold til fortolkningen til Hall og Bogdanov, den er teater, rite og mytologi på samme tid. Listen av utmerkelse er imponerende, og den fortsetter å øke for hver måned. Den unge gutten fra Antwerpen som på midten av sekstitallet var for sjenert til å åpne munnen i klassen, skulle ved århundrets slutt presentere en fortelling om sitt eget plagete sinn. For hans felles reisende på veien til himmel og helvete, var det en fantastisk og forferdende opplevelse, en moden kunstnerisk visjon om livet presentert i et teatralt språk som er redusert til det essensielle: Essensen av livet, essensen av teatret.

(Overs. fra engelsk av Therese Bjørneboe)

Den døende Dirty Rich står som et negativt eksempel på mannen på leting etter selvinnsikt og selvrealisering, og reflekterer årsaken til katastrofen; hans katastrofe, men også vår

Makt og legitimitet i rosekrigenes tid



Selv om Kongemakten i England svært ofte ble vunnet gjennom utfoldelse av rå makt, på slagmarken i kamp mot en utfordret Konge, under det tidsrom Shakespeare skrev hele fem historiske skuespill fra, og som vi kjenner som Rosekrigenes tid, og som dreier seg om perioden fra 1398 til 1485, et tidsrom på 85 år, så er det likevel betegnende, og oppsiktsvekkende, i hvilken grad legitimistiske spørsmål har vært avgjørende for erobringen av makten. En hver ny Konge måtte begrunne sin rett til tronen gjennom legitimistiske krav, som ga ham førsteretten til tronen, og som samtidig avviste legitimiteten til den forrige, og beseirede, Kongen.



Richard II (til høyre) gir opp tronen til sin fetter, Henrik Bolingbroke (Henrik IV - til venstre) i 1399.

Rosekrigenes tidsalder begynte med at Henrik Bolingbroke, sønn og arving etter John av Gaunt, hertug av Lancaster, gjorde opprør mot Kongen, hans fetter Richard II, beseiret denne i slag og avsatte ham. Deretter lot han seg utrope til ny Konge under navnet Henrik IV. At Henrik gjorde opprør mot, og avsatte kong Richard, var lett å begrunne, i det Kong Richard gjennom sine handlinger hadde forspilt sin rett til å være Konge. At den som leder opprøret så selv tar kongsnavn, er noe som kan konstateres som et faktum, i sær når den nye Konge viser seg langt bedre skikket til å være Konge enn den detroniserte, og dette var klart allerede før Henrik hadde beseiret Richard på slagmarken, og Henrik IVs senere regjeringstid bare bekreftet dette. Likevel var Henrik IV nøye med å begrunne på legitimistisk vis at han hadde retten til tronen, ja sogar førsteretten, en begrunnelse han ikke bare kom med ved sin overtakelse av makten, men stadig gjentok gjennom hele sin regjeringstid.

RICHARD II VAR eneste sønn av

Edvard, prins av Wales (The Black Prince), som igjen var arving til tronen etter sin far, Edvard III. Da Edvard, prinsen av Wales, døde ett år før sin far ble det Richard som arvet tronen etter sin bestefar. Henrik på sin side var også sønnesønn av Edvard III, i det han var sønn av John av Gaunt, hertug av Lancaster, en annen av Edvard IIIs sønner. Man skulle tro at når Henrik avsatte den udugelige Richard og selv satte seg på tronen, så ville det, i kraft av den rettferdige maktutøvelse, og Henriks egen arverett til tronen, gjøre spørsmålet om streng legitimering til et svært akademisk spørsmål. Slik var det imidlertid ikke, og

nettopp spørsmålet om Henriks legitimitet til å være Konge, var den utløsende faktor i alle de innbyrdes maktkamper som fant sted i England, i de fire generasjonene som fulgte, og som, som vi skal se, også hang i, og bestemte handlingene til huset Tudor, ihvertfall så sent som opp til Henrik VIII, og som også var en levende realitet da Shakespeare skrev sine historiske skuespill.

Da Edvard III døde, i 1378, ser arveregistret etter ham slik ut, barn og barnebarn (utelatt tre døtre, og deres etterkommere, da ingen av dem får noen innflytelse på det senere utfall):

Edvard
Prince av Wales
d. 1377

|
Richard

Lionell
av Antwerpen
d. 1386

|
Philippa

John
av Gaunt
hertug av
Lancaster

|
Henrik,
Elisabeth
Philippa

Edmund
hertug av York

|
Edvard
Richard
Constance

Thomas
hertug av
Clarence

|
Anne

NÅR DEN barnløse Richard beseires, og avsettes, i 1399, skulle det ikke by på så uoversiktlige problemer at hans beseirer besteg tronen under navnet Henrik IV. Henrik er faktisk nærmeste arving til Richard, beregnet utifra en mannlige arverett, hvor tronen arves gjennom mannsledd, og ikke kvinneledd, som ikke var noe særegent i middelalderen. Men i England gjaldt en annen lov, og etter den gikk arveretten til tronen ikke til Henrik Bolingbroke, men gjennom Philippa, datter av og arving til Lionell, hertugen av Clarence, Edvard III's nest eldste sønn. Jeg sa gjennom Philippa, for Philippa var på dette tidspunktet, 1399, død, hun døde i 1382, og selv om hun hadde vært i live så ville hun sannsynligvis, på dette tidspunkt, i 1399, ikke blitt regjerende dronning, men overlatt tittelen til sin sønn, hvis hun hadde noen, kronen gikk ikke automatisk til henne, men gjennom henne.

I 1399 var arvingene etter Philippa, og hennes mann, Edmund Mortimer, jarlen av March, d. 1381:

Roger	Edmund		
Mortimer	Mortimer	Elisabeth	Philippa
jarl av			
March			
d. 1398			
Edmund,			
jarl av			
March			
Roger,			
Anne,			
Eleanor			

Rett arving til Englands trone er altså den lille gutten Edmund, jarl av March, Philippas dattersønn, og tippoldebarn av den siste verdige Konge, Edvard III. I en slik situasjon skulle man tro at Henrik ikke trengte å bry seg med noen formell legitimering av sin rett til tronen, men nøye seg med å nikke samtykkende til det som ble uttalt fra klerikalt hold: Vårt stolte England kan ikke regjeres av en gutt. Det må regjeres av en mann. Men Henrik søkte en legitimering, og den senere historie viste at det også var nødvendig for ham å gjøre det.

OG HENRIK SØKTE en legitimering

innafor den gjeldende arvelov. Han søkte sin legitime førsterett til tronen gjennom sin mor, Bianca av Lancaster, ikke gjennom sin far John av Gaunt. John av Gaunt, Edvard III's tredje sønn, hadde selv blitt hertug av Lancaster, og derigjennom Englands rikeste mann, gjennom sin hustru Bianca, som var arving etter sin far hertugen av Lancaster. Man må tro at det var mer enn nok for John av Gaunt, men det var det ikke for hans sønn Henrik Bolingbroke, som nå hadde latt seg utrope til Kong Henrik IV av England. For Bianca nedstammet fra Henrik III's sønn Edmund, den første jarlen av Lancaster, og bror til Edvard I. Edmund døde selv i 1296, men nå begrunnet Henrik IV sin rett til tronen ved å henvise til at han var Edmunds arving. Men det ga jo ingen rett til tronen, for Edmund hadde bare vært sønn nr 2, og tronen hadde i sin tid, i 1272, gått til hans eldre bror Edvard I. Men Edmund hadde blitt kalt Edmund Crouchback (er vel krokrygget, jmf. Inge Krokrygg), og Henrik påsto nå at han egentlig hadde vært den eldste sønn, men var blitt forflyttet til å bli nr. 2 på grunn av at han var vanfør, og derfor ikke i stand til å utøve Kongeverdigheten i en tid hvor en Konge var en mann i full rustning høyt til hest. Derfor krevde Henrik tronen som rettmessig arving etter Edmund Crouchback, en begrunnelse han holdt fast ved gjennom hele sin regjeringstid. Dette var Henrik IV's formelle begrunnelse for å være Konge, den hadde neppe holdt hvis han ikke også de facto var Konge, på alle måter.

HVORVIDT HENRIK IV's begrunnelse på legitimitet overbeviste samtiden skal vi ikke ta opp her, det som er interessant er at han kom med denne historien om forflytting, og at han åpenbart følte seg presset, og tvunget, til å komme med den, til tross for at han satt relativt ubestridt på sin trone. Det viser hvor sterkt kravet om legitimitet innen den gjeldende arvelov var. Henrik sto ikke overfor valget mellom å godkjenne den, og dermed finne på denne fantastiske historien, eller eldgamle ryktet, om tronarvingsbyttet, eller å åpent forkaste den, men mellom å godkjenne den (altså komme med den fantastiske historien) eller fortie legitimitetsspørsmålet

Ikke få av landets stormenn hadde kommet til sine titler, eiendommer og prakt, gjennom nettopp denne loven om arv gjennom kvinneledd

helt og holdent, gjennom å vise til at han var Konge og Mann og at England ikke kunne regjeres av en ubetydelig gutt, et ubetydelig og fjernt oldebarn av Edvard III. Det siste hevdet han ikke, til tross for at England var midt oppe i sin skjebnesvangre krig med Frankrike, som til nå hadde foregått i over tredve år, og som også var en viktig årsak til at Henrik hadde hatt full støtte i å gjøre opprør mot Richard II, som i overført betydning bare var en gutt på tronen. Men det gjorde han altså ikke. Han begrunnet sin rett til tronen med å henvise til gjeldende tronfølge.

DET ER TO GRUNNER til at han måtte gjøre det, en innenrikspolitisk, og en utenrikspolitisk. Den gjeldende lov var kommet i stand for 260 siden, og som kompromiss etter en innbyrdeskrig. Da Henrik I døde i 1135 gikk tronen over til hans eneste gjenværende barn, datteren Matilda, som ble utropt til dronning. Hun ble imidlertid fratatt tronen av sin fetter Stephen som krevde den, og fikk den, under henvisning til at han var nærmeste mannlige arving etter Henrik I, og en innbyrdes krig endte i et kompromiss som gikk ut på at Stephen skulle være Konge i sin livstid, men at tronen deretter skulle gå (tilbake) til, ikke Stephens eldste sønn, men Matildas eldste sønn. Det var denne loven Henrik nå ikke bestred, men bøyde seg for, gjennom sitt omstendelige og overraskende legitimeringskrav. Det viser at kravet på legitimitet sto meget sterkt i England under denne perioden preget av rå

Den Konge som Henrik IV krevde sin arverett etter, hadde han jo selv fraskrevet retten til å være Englands Konge

makt og rå maktutøvelse. En av grunnene til at han ikke kunne gjøre det, se bort fra legitimitetsspørsmålet, var at han da kunne krenke landets stormenn. Ikke få av dem hadde kommet til sine titler, eiendommer og prakt gjennom nettopp denne loven om arv gjennom kvinneledd. Henriks far, John av Gaunt, var bare ett eksempel på det, 1460-årenes ledende magnat Jarlen av Warwick er et annet.

Men en annen grunn til at Henrik IV ikke kunne bryte denne lov, med åpne øyne, men tvert imot gjorde alle mulige krumspring for å bøye seg for den, var at han var krigerkonge. Han var Kongen av England, i spissen for sine menn i en skjebnesvanger krig mot Frankrike. Englands Konge krevde Frankrikes trone, og kravet på den ble begrunnet, og kjempet for, på slagmarken i tiår etter tiår, med at Englands Konge, som arving etter Edvard III, gjennom sin mor, var rettmessig arving til å være Konge av Frankrike. Derfor måtte han bøye seg for denne loven, for forkastet han denne loven som legitim i sitt hjemland, hvordan skulle han da forsvare å kjempe i år etter år for sin rettmessige krav etter den samme loven på Frankrikes jord?

MAN SER LIKEVEL her en selvmot-sigelse. I kravet på Englands trone må Henrik IV henvise til sin rett, gjennom sin mor, etter den forbigåtte Edmund, Kong Henrik IIs rettmessige arving, mens han i kravet på Frankrikes trone måtte henvise til sin rett som sønnesønn av Edvard III, den samme mann som han i sin begrunnelse for å kreve Englands trone, og være

Henrik IV, hadde detronisert, i og med at denne hadde arvet denne etter sin far Edvard II og sin farfar Edvard I, som jo var en usurpator, som urettmessig hadde fortrenget sin vanføre bror Edmund, som jo Henrik IV av England krevde sin arverett fra. Den Konge som Henrik krevde Frankrike som sin arverett etter, hadde han jo selv fraskrevet retten til å være Englands Konge, ja kanskje måtte Edvard IIs ekteskap med Isabella av Frankrike regnes som ugyldig, i og med at Isabella av Frankrike hadde inngått det på sviktende premisser, sett på bakgrunn av nødvendige justeringer som må foretas for at Henrik Bolingbroke kan bli Konge av England under navnet Henrik IV på rettmessig vis. I hvert fall kunne en tenke seg at det franske hoff kunne tenke i de baner, hvis Henriks begrunnelse for sin legitimitet ble offisielt slått fast. Men det ble den aldri. Jeg tror ikke det var fordi begrunnelsen var så hårreisende for dem som hørte den, tvertimot, den forekommer meg nokså plausibel, husk igjen Inge Krokrygg, borgerkrigen mellom Harald-sønnene midt på 1100-tallet startet nettopp fordi Kong Inges to halvbrødre bestred hans rett til å være Konge fordi han var Krokrygg. Hvis man i tillegg peker på at Edmund Crouchback fikk oppsiktsvekkende rike len til bare å være sønn nr. 2, som en kompensasjon – ?, kan man øyne en nokså plausibel omrokking av tronfølgerrekken. Men fordi den kunne føre til slike uønskede konklusjoner på den motsatte siden, ved det lærde franske hoff, ble Henriks begrunnelse for sin legitimitet ikke avvist, den ble bare lagt til side.

DET VAR IKKE det at Edvard III i så tilfelle ikke hadde vært Englands rettmessige Konge som var problemet. Det var ikke den engelske Kongetittelen som hadde vært bakgrunn for hans krav på den franske krone, men at han gjennom sin mor, uansett om han var engelsk Konge eller bare engelsk jarl, var den rettmessige arvingen til tronen etter sin morfar Kong Filip IV av Frankrike. Men Henrik IV var ikke Edvard IIIs første arving. Det var den lille jarlen av March. Han var nå, gjennom Henriks begrunnelse for makten, stengt ute fra den engelske kronen, for den går jo tilbake til arvingene etter den forbigåtte

Edmund Jarl av Lancaster, og til ham har March ingen forbindelse. Men når det gjaldt arveretten etter usurpatoren Edvard III av England, så vær så god, den har lille March, det kan ikke Henrik bestride. Men følgelig er Edmund, jarl av March, eslet til å bli Kong Edmund av Frankrike. Det går neppe an å komme bort i fra det. De eneste som kan komme bort i fra det er det franske hoffet, som jo har benektet den Saliske arvelov, nå kunne de forsåvidt la akkurat det spørsmålet stå åpent, og heller konsentrere seg om å erklære den franske prinsesse Isabells ekteskap med bedrageren for ugyldig.

HENRIKS LEGITIMISTISKE knebøy skaper problem på problem, hvis man tenker på hva det innebærer. For det første en gavepakke til lovfortolkerne ved det franske hoff. For det andre at selv om Henrik er den rettmessige Konge av England, så er det lille March som er den rettmessige arving til den franske trone, og for hvis rett England kjemper sin skjebnesvanger krig.

Det var neppe tvil angående sannsynligheten i Henriks beretning om forflytningen og aldersforfalskningen mellom de to Kongesønnene Edvard og Edmund, som fikk samtidens stormenn og lærde til å prøve å fortie Henriks begrunnelse for sin legitimitet som Konge. Henrik IVs påstand føyer seg faktisk inn i et mønster som ikke var uvanlig i samtida, noe vi kommer tilbake til senere, og sannhetsgehalten i påstandene ble ikke målt etter utsagnetenes troverdighet eller beviselighet, men etter helt andre kriterier. Henrik IVs begrunnelse ble overhørt på grunn av de konsekvenser de fikk, hvis man tenker dem gjennom, bit for bit, og som man nok kunne regne med at ihvertfall det franske hoff, og også mulige tilhengere av Richard IIs rettmessige arving, jarlen av March, ville gjøre. Senere Konger og tronpretendenter av huset Lancaster gjentok dem da heller ikke. Men at Henrik IV selv holdt fast på den, viser seg i andre forhold, bl.a. i hans forhold til sine halvbrødre, John av Gaunts sønner med Katharine Swynford.

Mens John av Gaunt ved Edvard IIIs død i 1377 bare hadde hatt tre arvinger, hans barn med Bianca av Lancaster (samt en

datter med en annen hustru, som jeg ikke nevnte) så har han ved Richard IIs fall, i 1399 disse arvingene med Bianca av Lancaster:

Henrik Henrik, Prince av Wales, Thomas senere Hertug av Clarence, John senere Duke av Bedford, Humphrey duke av Gloucester	Elisabeth g. med John Holland	Philippa g. med Kongen av Portugal
---	-------------------------------------	---

Også Elisabeth, gift med hertugen av Exeter og Philippa gift med Kongen av Portugal, har etterkommere, i 1399, som vil bli arvinger til tronen, hvis linjen etter Henrik IV skulle utdø, ihvertfall ifølge Henriks egen begrunnelse for sin rett til Englands trone. Med Katherine Swynford:

John Beaufort	Henry Beaufort	Thomas Beaufort	Joan Beaufort
------------------	-------------------	--------------------	------------------

Disse fire var ikke blant John av Gaunts arvinger i 1377, enda de fleste var født da. For de var bastarder, født av John av Gaunts elskerinne, Katherine Swynford, utenfor ekteskap. John av Gaunt giftet seg imidlertid med Katherine Swynford etter at hans 2. hustru var død, men barna ble ikke legitime for det. Men i 1398 ga Richard II John av Gaunt et charter hvor han erklærte disse barna for legitime. Dette for å sikre John av Gaunts fortsatte støtte for hans vaklende trone. Henrik IV prøvde aldri å forstøte dette charteret, gitt som bestikkelse av en desperat Konge, men han avholdt seg fra å innrømme dem arverett til tronen, neppe fordi han anså dem for bastarder, for da kunne han ha omstøtt Richards charter, men fordi de ikke stammet fra Bianca av Lancaster, som ham selv og hans to søstre. Senere skulle lancaster-partiet bli nødt til å gi etterkommerne legitimitet, men det er ikke til å komme fra at de opprinnelig var bastarder, avlet utenfor ekteskap.

MEN NÅ TILBAKE til Henrik IV. Til tross for at han satt støtt på tronen, sett i historisk perspektiv, så fantes det hele

tida under hans fjortenårige regjeringstid tendenser til opprør mot ham under det formål å restaurerer enten Richard IIs Kongedømme, eller å sette hans arving jarlen av March på tronen. Det første skjedde alt året etter tronbestigelsen, og ble slått brutalt ned, lederne ble henrettet og den avsatte Kong Richard II myrdet. Blant lederne for dette første opprør var hertugen av Exeter, John Holland, og hans bror Thomas Holland, hertug av Surrey. Hertugen av Exeter var Henrik IVs svoger, gift med hans ekte søster Elisabeth, og hvorfor havnet han og hans bror, på den galei? Fordi Holland-familien var legitimistisk? De stammet fra Edvard IIs bror, Edmund, jarl av Kent, som ble henrettet i 1330, og var altså høyfornemme. De var i direkte slekt med Richard II, hvis mor var deres grandtante, og deres søster enke etter Roger Mortimer, sønn av Philippa, og altså mor til den lille jarlen av March. De hadde altså valgt den tilknytningen framfor tilknytningen til huset Lancaster, som John Holland var inngiftet i. Etter henrettelsen av John Holland ble hans sønn gjort arveløs, og tittelen hertug av Exeter ble gitt til Thomas Beaufort, Kongens halvbror. Det er denne hertugen av Exeter som opptrer i et av verdens mest storsalgne heldedramaer, *Henrik V*, av Shakespeare. Etter at Thomas Beaufort dør barnløs får imidlertid John Hollands sønn tilbake hertugtittelen, som går i arv til hans sønn igjen, som ender sitt liv under tragiske omstendigheter, på de tapendes parti, og satt utenfor sin rettmessige posisjon, som deres fremste talsmann, fordi han er bundet på hender og føtter, av feil slektsbånd, det er i 1471, og mer om det siden, det nevnes her, fordi den Exeter som forekommer i *Henrik V*, er han som bryter inn i Holland-familiens hertugdømme, Thomas Beaufort.

Men der spiller han rollen som den ærverdige gamle gentlemannen, den nye Kongen, Henrik Vs onkel. I begynnelsen av dette stykket skjer det atter et forræderi, et opprør, mot Kongen. Rett før Kongen skal avsted til Frankrike, og det heroiske slaget ved Agincourt, blir et forræderi blant tre adelsmenn avslørt. I følge Shakespeares stykke har de gjort forræderi for pengenes skyld, de er betalt av Frankrike. Men kan-

skje har deres opprør også et legalistisk perspektiv, som er vel så sentralt som deres eventuelle pengebegjær? For en av de tre forræderne er Richard, jarl av Cambridge.

HVEM ER RICHARD, jarl av Cambridge?

Han er sønn av den nå, i 1415, avdøde Edmund, hertug av York, Edvard IIIs tredje sønn, og altså medlem av en familiegren, som legalistisk sett, kommer etter Henrik IV og Henrik V i retten til Englands trone. Hans svoger, Thomas Despencer, jarl av Gloucester, gift med hans søster, var blitt henrettet i år 1400, for sitt opprør mot Henrik IV, for å gjeninnsette Richard II på tronen. Det kan tyde på at York-huset er legitimister, og på prinsipielt grunnlag, siden den legalistiske linjen jo ikke går i deres favør.

Det erklærte formålet med opprøret av 1415, to år etter Henrik Vs tronbestigelse, var å restaurere den legale tronarvingen Edmund, jarl av March, som nå var blitt myndig. Denne hadde vokst opp under Henrik IVs beskyttelse, i en slags finere husarrest. Han var klar over at mange så på ham som Englands rettmessige tronarving, men han var temmet, og viste selv ingen interesse for å framsette sine krav, ihvertfall ikke å risikere livet for å framsette dem. Tvert imot, da han var blitt kjent med opprørsforsøket mot den nye Kongen, Henrik V, gikk han selv til Kongen og røpet planene.

Henrik IV og Henrik V var to av Englands mest betydningsfulle Konger, Henrik V selve heltekongen, og de ligger begravet bak selveste tronstolen i Westminster Abbey, i år 2000. Når den mannen som skulle være legitimistenes tronarving selv avstår fra denne ære, så er det klart at et opprør mot huset Lancaster, som nå feirer triumf på triumf, i krigen mot Frankrike, og Henrik V oppnår sitt mål, å bli arving til Frankrikes trone, som den som skal etterfølge den aldrende Karl VII, har ytterst dårlige vilkår. Det tar da også 40 år fra Richard, jarlen av Cambridge blir henrettet, til et slikt legalistisk opprør mot huset Lancaster blir mulig, og da er det ikke noen av huset Mortimer, som jarlen av March representerte, som stiller som tronpretendent. Da er det hertugen av York.

Selv om Henrik IV er den rettmessige Konge av England, så er det den lille jarlen av March som er den rettmessige arving til den franske trone, og for hvis rett England kjemper sin skjebnesvangre krig



Henrik V, heltekongen som vant en knusende seier i slaget ved Agincourt i 1415.

HVORDAN KAN DET ha seg? York kommer jo etter Lancaster, sett fra en legalistisk synsvinkel. Jarlen av March døde i 1425, og hvis linjen gjennom Philippa, til Lionell av Antwerpen, Edvard IIIs annen sønn er utdødd, i likhet med linjen fra Edvard IIIs eldste sønn, så er det jo linjen fra Edvard den IIIs tredje sønn, John av Gaunt, og ikke fra hans fjerde sønn, Edmund av York, som har førsteretten til Englands krone. Det vil si at huset Lancaster har blitt de rettmessige arvinger til Englands trone. Men linjen fra Lionell av Antwerpen døde ikke ut med den siste jarl av March.

Den lever videre gjennom kvinneledd. Blant annet gjennom Elisabeth Mortimer, som ektet Henry Percy, den kjente Hotspur i Shakespeares drama *Henrik IV*, og som ble henrettet i 1403, for å ha reist enda en fånytted opprørsfane mot Henrik IV, for restaurasjonen av den legitimistiske linjen han selv hadde giftet seg inn i, og som han selv skulle bli en livskraftig fornyer av gjennom sine etterkommere jarlene av Northumberland og lordene Clifford. Men denne linjen ble aldri de første arvinger til de rettigheter som etterkommere av Lionell av Antwerpen kunne påberope seg, om ikke reelt, før 1450, så ihvertfall formelt. Førstearvingene var, etter 1425, hertugen av York, jarlen av Cambridges sønn.

Huset York hadde foretatt en enkel, men genial, sving innen den legitimistiske rangering av Edvard IIIs arvinger. Edvard IIIs fjerde sønn, Edmund hertugen av York, hadde to sønner, Edvard, som etterfulgte sin far som hertug av York i 1402, og Richard jarl av Cambridge. Denne siste, Edmunds yngste sønn, giftet seg inn i linjen etter Lionell av Antwerpen, Edvard IIIs annen sønn, som etter at linjen etter Edvard IIIs eldste sønn, hadde dødd ut, var sanne arvinger til Englands trone. Richard av Cambridge giftet seg med jarlen av March's eldste søster, Anne Mortimer, og rykket fram om, ikke til Rådhusplassen, jarlen av March levde jo ennå, så ihvertfall til Ullevål Hageby. Det er i denne posisjonen han begår det som Shakespeare i sitt storslagne drama *Henrik V* framstiller som et nederdrett forræderi, og han blir henrettet, rett før det store slaget ved Agincourt. Men han etterlater seg to små barn, datteren Isabel,

og sønnen Richard. Denne Richard, forræderens sønn, i følge Shakespeare, arver siden tittelen hertugen av York, etter sin barnløse onkel, som lider heldedøden under slaget ved Agincourt, både i virkeligheten og i Shakespeares drama. Og da hans onkel jarlen av March dør barnløs i 1425 blir overhodet for huset York også igjennom sin mor Anne Mortimer, overhodet for det hus som stammer fra Lionell av Antwerpen, og følgelig, legitimistisk sett, rettmessig arving til Englands trone, nå i barnekongen Henrik VI's tredje regjeringår.

SELV ER HAN bare et barn, i likhet med sin slektning Kongen, og det skal gå 25 år før han blir i stand til å framsette sine legitime krav. Da er barnekongen Henrik VI blitt myndig for lengst, vist seg udugelig, tidvis direkte sinnsyk, og har vært gift med sin dronning Margaret av Anjou i ni år uten at ekteskapet hadde bragt England noen arving til tronen. Spørsmålet om hvem Henrik VI, eller hans rådgivere, ville utpeke som tronfølger var blitt prekært. Det er til denne stilling, som arving etter Henrik VI, at hertugen av York fremmer sitt kandidatur, ikke til tittelen Konge av England, han reiser ikke opprørsfanen, men melder seg på som arving. Skal York arve Lancaster? Hva har skjedd med huset Lancaster, har de ikke noen egen arving? Henrik IV hadde jo fire sønner, i tillegg hadde John av Gaunt tre Beaufort-sønner.

Å, det er bare ætlinger av beaufort-sønnene igjen av huset Lancaster nå. Av Henrik IVs fire sønner var det bare Henrik V som etterlot seg en arving, en ni måneder gammel sønn. De tre andre dør alle uten livsarving. Den nærmeste kandidat huset Lancaster har nå er Edmund Beaufort, hertug av Somerset, og tredje sønn av den eldste av de opprinnelige beaufort-sønnene, John Beaufort. Og han er heller ikke, legitimistisk sett, den første i rekken av arvingene etter beaufortene, som altså er blitt arvinger til Huset Lancaster. Det er lady Margaret Beaufort, en liten pike, som er datter av John Beaufort, annen sønn av den første John Beaufort, men hun er foreløpig glemt. Det er hertugen av Somerset som presser på, og venter å bli erklært som tronarving. Det er mot ham hertugen av York gjør sitt krav gjeldende. De to

presenterer på dette tidspunkt, litt etter 1450, to klare og fiendtlige partier i engelsk stormannspolitik, og det er beaufortene som har Kongens gunst, men han har ennå ikke bestemt seg for å utrope hertugen av Somerset til tronarving. Så skjer det et mirakel. Dronningen blir gravid, og føder etter ni måneder en sønn, som den sinnsyke Kongen først ikke er i stand til å vedkjenne seg, men som han godtar da han friskner til igjen. Det er Edvard, prins av Wales.

LEGITIMISTISK SETT: det er ikke mindre sannsynlig at Edmund Krokrygg ble forflyttet fra å være eldste sønn til å bli sønn nr. 2 av sin far Henrik III, enn at Edvard, prince av Wales er den etterlengtede sønn av Henrik VI etter ni års venting på en tronarving. Sannsynligvis er den fantastifulle historien Henrik Bolingbroke i sin tid fortalte for å vise til sin legitime rett til Englands trone langt mer troverdig, og står ihvertfall i sin samtids bevissthet langt sterkere enn den historien som dronningen av England, Margaret av Anjou, nå kan fortelle, selv om hun altså står med en baby i sine armer. Sannsynligvis betyr tilsynekomsten av Edvard, prince av Wales, at hertugen av York styrker sin posisjon som engelsk tronpretendent. Ihvertfall starter krigen mellom huset York og huset Lancaster først nå. Det første slag blir vunnet av hertugen York. Hertugen av Somerset, som etter fødselen av prinsen av Wales, ikke lenger er lancaster-partiets tronpretendent, faller. Kong Henrik VI kommer i hertugen av Yorks hender. Hva gjør hertugen av York? Han avsetter ikke Henrik VI. Derimot fremsetter han et krav om å bli tronfølger. Etter Henrik skal tronen gå over til hertugen av York og hans sønn. Dette kravet godtar Kongen i første omgang.

Det er ikke det at Henrik VI godtar et krav fra hertugen av York som desavouerer hans egen erklærte sønn som sin arving som her er bemerkelsesverdig, men at hertugen av York framsetter det. Forklaringen på det henger sannsynligvis sammen med at York er legitimist, hans krav på tronen er bundet i legitimistiske anordninger som strekker seg tilbake helt til 1135. Men det er ennå ikke oppportunt å framsette dem som krav om tronen. Henrik VI er sønn av heltekongen Henrik V og regjerer i kraft

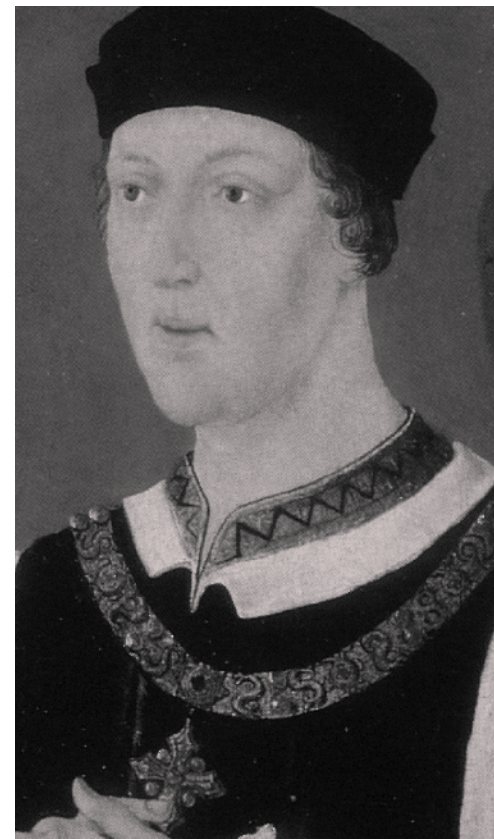
av denne heltestatus. Richard av Yorks far forrådde heltekongen. Richard av York har svoret Henrik VI troskap, han kan ikke løpe fra denne eden nå. Hans troskap til heltekongens sønn er overordnet hans egen legitime rett. Først seks år etterpå er hertugen av York i stand til å reise opprørsfanen, selv om han har denne i sin makt, kan han kreve tronen også formelt, og faller ved slaget ved Wakefield i 1460.

HERTUGEN AV YORK etterlater seg en rik etterslekt, tre sønner og tre døtre. Edvard, den eldste, blir ny hertug av York, og tronpretendent. Huset York har helt siden begynnelsen av dette århundre hatt den formelle, legitime, rett til Englands trone, men på grunn av huset Lancasters uomtvistelige makt, har det ikke lyktes dem å erobre tronen. Det er ikke nok å ha rett, en trone må også erobres. Under Henrik IV og Henrik V, falt slike forsøk på sin egen urimelighet, under Henrik VI er situasjonen endret. Henrik VIs regime har vært en katastrofe for England. Ikke bare er Kongen personlig ute av stand til å regjere, men regimet har også under Henrik VIs regjeringstid mistet alt, absolutt alt, hans forrædere hadde vunnet. Tiden er kort sagt overmoden for et regimeskifte. I 1461 blir Edvard av York Konge av England under navnet Edvard IV.

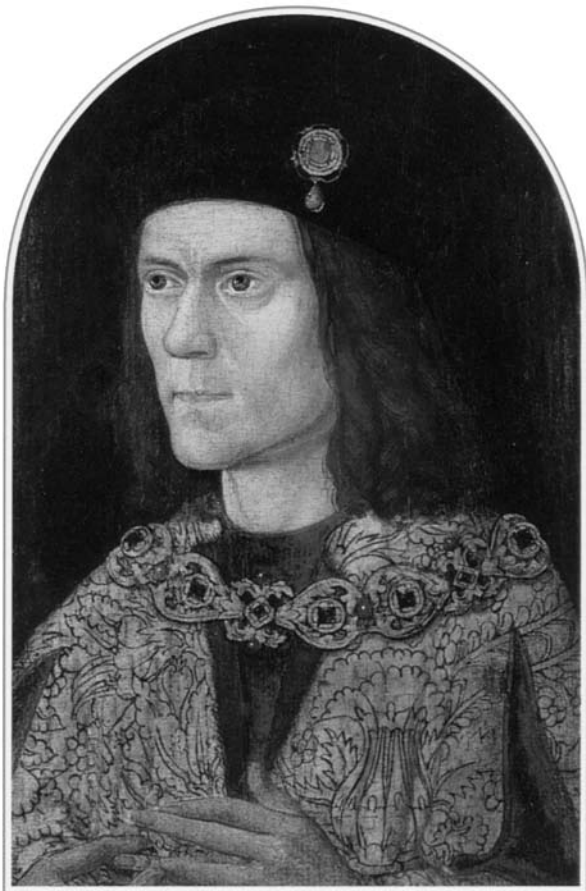
OG DERMED KUNNE denne historie fra engelsk seinmiddelalder vært til ende. Alt har falt på plass. Man kan sette opp slektstreet etter Edvard III, og alt faller på plass. Der Kongens plass skal være der finner man Kongens plass. Edvard av York har blitt Edvard IV av England, England har fått en Konge om hvem man ikke kan sette det minste spørsmål ved har legitim rett til tronen, ut fra 350 års rett.

Men i 1470 ble Edvard IV avsatt, og Henrik VI restaurert på tronen, etter et slag hvor lancaster-partiet seirer, og Edvard må flykte. Hvordan kunne det skje? Edvard hadde jo vist seg som en handlekraftig Konge, og burde ha sittet trygt på sin trone. Men han hadde gjort en stor feil. Han hadde gjennom sitt ekteskap med Elisabeth Wydville skapt splittelse både i sitt eget hus, blant de magnater som opprinnelig hadde støttet ham, og blant peerene generelt.

Det er klart at et opprør mot huset Lancaster, som nå feirer triumf på triumf, i krigen mot Frankrike, har ytterst dårlige vilkår. Det tar da også 40 år fra Richard før et slikt legalistisk opprør mot huset Lancaster blir mulig



Henrik VI, den tidvis sinnsyke, siste Konge av huset Lancaster.



Richard III, regjerte i perioden 1483 til 85, som andre og siste konge av huset York, etter sin bror Edvard IV.

Huset York hadde føretatt en enkel, men genial, sving innen den legitime rangering av Edvard IIIs arvinger

Henrik VI har vist seg udugelig, tidvis direkte sinnsyk, og har vært gift med sin dronning Margaret av Anjou i ni år uten at ekteskapet hadde bragt England noen arving. Spørsmålet om hvem Henrik VI ville utpeke som tronfølger var blitt prekært

Gjennom dette ekteskapet ble Wydvillene en maktfaktor i engelsk politikk, og de ble betraktet som inntrengere blant makteliten, både dem som støttet York, og dem som støttet Lancaster. Den avsatte Kongens hustru, den franskfødte Margaret av Anjou, greide å utnytte dette til å reise en befrielseshær til fordel for Henrik VI. Kong Edwards eldste bror, George, hertug av Clarence, satte ut ryktet om at Edvard var en bastard, han var ikke sønn av Henrik av York, men en annen mann, og hvis det forholdt seg slik så var det jo ham, hertugen av Clarence, som var Englands rettmessige Konge. Han flyktet fra London, og sluttet seg til den avsatte dronningens følge, hvor det snart gikk opp for ham at han var lengre fra maktens sentrum enn noensinne. Ingen tenkte på George som Englands Konge, *det* var i den leir han nå var Henrik VI og hans arving prinsen av Wales. Dette førte til at hertugen av Clarence, etter sin brors fall fra tronen, sluttet seg til ham igjen, da denne kom tilbake for å gjenerobre tronen.

Det lyktes for Edvard. I slaget ved Tewkesbury i 1471 vant hans tropper en tilintetgjørende seier over lancaster-partiet. Den unge prinsen av Wales falt, det samme gjorde en rekke stormenn som fulgte ham. Henrik VI ble fanget, og siden myrdet. Edvard satt fra da av trygt på tronen. Huset Lancaster var knust.

JA, Huset LANCASTER var knust. Av ætlingene etter Henrik Bolingbroke, den senere Henrik IV, var ingen igjen. Av hans halvbrødres, beaufortenes, slekt, var det også få igjen. Av John av Gaunts tre beaufort-sønner etterlot bare den eldste, John Beaufort, seg barn. Av dennes fire sønner hadde så bare to etterlatt seg livsar-

vinger. Det var John, den første hertug av Somerset, som hadde etterlatt seg datteren Margaret Beaufort. I sitt annet ekteskap, med Edmund Tudor, hadde hun nå fått sønnen Henrik, jarl av Richmond. Også John Beauforts bror Edmund, den annen hertug av Somerset, den fhv. tronpretendenten, hadde etterlatt seg arvinger, fire sønner. Men alle disse var enten blitt eksekutert eller falt i slag i perioden 1463-71, og ingen hadde livsarvinger. Deres søster, Margaret, hadde i sitt annet ekteskap med jarlen av Devon fått tre sønner som også alle hadde blitt henrettet eller falt i slag i samme periode. Edmund annen hertug av Somersets seks døtre hadde fire etterkommere i live. Den eldste av dem hadde vært gift med Humphrey Stafford, eldste sønn av den første hertug av Buckingham, og hennes sønn, den 17-årige Henrik, siden 1460 den annen hertug av Buckingham, måtte nå anses som legitim arving etter den forhenværende tronpretendenten for huset Lancaster, Edmund, den andre hertugen av Somerset, og altså den som nå var eslet til å være huset Lancasters overhode, hvis huset Lancaster fortsatt skulle overse rettighetene til den første hertug av Somerset, Margaret Beaufort og hennes sønn.

Den passet godt, fordi den unge hertug også var å anse som overhodet for den andre linjen tilbake til Edvard III som utgikk fra dennes femte og yngste sønn Thomas av Woodstock, hertug av Gloucester. Ikke bare som lancaster-ætling, men også Edvard IIIs ætling skulle unge Henrik stå sterkt. Hvis spørsmålet om beaufortenes illegitime bakgrunn skulle dukke opp igjen, noe man måtte anta ville skje, så kunne Henrik altså peke på sin høyst legitime

bakgrunn som ætling av kong Edvard III, og som den mann som kunne reise hans verk opp til dets gamle høyder igjen. Men beklageligvis var Henrik Stafford, hertug av Buckingham, alt inngiftet i den nåværende Kongefamilien, i det han var blitt gift med Katherine Wydville, søster av Edvard IVs dronning. Det skulle også bli hertugen av Buckinghams skjebne, han kom til å bli sittende fast hos huset York, til slutt som en av tronrøveren Richard IIIs mest betrodde menn, inntil han ble henrettet i det han endelig, til slutt, forsøkte å slutte seg til huset Lancaster igjen, det hus han kunne ha blitt overhode for, men som nå var ledet av Margaret Beauforts sønn Henrik, jarl av Richmond, til endelig seier i denne hundreårige strid om makta og legitimiteten. Men foreløpig er unge Richmond i eksil i Frankrike.

DEN UNGE HERTUGEN av Buckingham, oppslukt ved fiendens hoff, og den unge Richmond, tidligere forbigått av beaufortene, i eksil i Frankrike. Fantest det flere emner? Da må vi gå tilbake til John av Gaunts *datter* med Katherine Swynford, Joan Beauforts og henne ætlinger i ekteskap med Ralph Neville, 1. jarl av Westmoreland. Der hadde denne grenens overhode, både reelt og legitimistisk sett, den mektige jarlen av Warwick, falt i slaget ved Tewkesbury, i likhet med sin bror, jarlen av Northumberland. Jarlen av Warwick etterlot seg to døtre, begge fanget ved huset Yorks triumferende hoff, den ene som hustru til Kongens bror, hertugen av Clarence, den andre som enke etter prinsen av Wales, Henrik VI's sønn, men nå i ferd med å inngå et nytt ekteskap med kong Edwards yngste bror, Richard, hertug av Gloucester. Umulig. Nei, selv om det fantest etterkommere etter John Beaufort, så var ingen av dem i en slik alder, eller i en slik posisjon, at de kunne framstå som overhode for lancaster-partiet, her må man først og fremst betrakte at Joan Beauforts ætlinger kommer langt ute i rekka i å hevde sine første rettigheter etter huset Lancaster.

Men lancaster-partiet kunne ha lett etter sitt overhode utenfor beaufortene. Henrik IV hadde to søstre. Rett nok går etterkommere etter beaufort-sønnene foran dem

hvis man godtar beaufort-sønnenes legitimitet, men det kunne man godt la være, hvis man nå skulle være tjent med det, eller om man ønsket å vende tilbake til Henrik Bolingbrokes begrunnelse for sitt krav på tronen, da var det bare John av Gaunts barn i ekteskap med Bianca av Lancaster som var arveberettiget. Den ene av disse søstrene Lancaster, Philippa, var gift med Kongen av Portugal, og å komme med en tronpretendent som er Konge av Portugal, er noe søkt for ikke å si umulig. Den andre derimot, Elisabeth, ble gift med John Holland, hertug av Exeter, som ble henrettet for opprør, nettopp mot huset Lancaster, alt i år 1400. Slekten fikk tilbake hertugtittelen under Henrik VI's første år, og den henrettede John Hollands sønnesønn, Henry Holland, var nå hertug av Exeter. Han var riktignok gift med Kong Edwards søster, Anne Plantagenet, og hans nå 16-årige datter, og eneste barn, var gift med Dronningens sønn (av et tidligere ekteskap), så han hadde også slektsmessig rotet seg inn i umulige bånd, sett fra lancaster-sidens synsvinkel. Men han hadde hele tida vært huset Lancasters trofaste mann. Ved Tewkesbury hadde han blitt hardt såret, men hadde greidd å flykte, og lå nå hjemme på sitt gods og pleiet sine sår. Han hadde kunnet bli huset Lancasters overhode, men han ble ikke spurt. Huset Lancaster var knust. Huset Lancaster trengte intet overhode nå. Huset Lancaster hadde ingen tronarving å komme med. Ikke nå. Ikke før i 1483, og da hadde hertugen av Lancaster vært død i seks år.

DA EDVARD IV DØR i 1483, blir han igjen beskyldt for å ha vært bastard, og hans yngste bror Richard, hertug av Gloucester, utroper seg til Konge under navnet Richard III. Hans begrunnelse for å gripe tronen er legitimistisk, i det Edvard IV utropes som bastard. Som sønn av en bastard på tronen, har følgelig ikke Edvard IVs arvinger krav på tronen, slik settes barnekongen Edvard V og hans bror ut av spill. To ganger har altså Edvard IV blitt utropt til bastard, begge ganger av sine egne, ja av sine egne brødre, først Clarence omkring 1470, deretter av Gloucester i 1483, så noe må det vel ha vært i det, kan man forestille seg at samtida tenkte.



Henrik Richmond, senere Henrik VII, første konge av Huset Tudor.

Sannsynligvis står den fantastisk historien Henrik Bolingbroke i sin tid fortalte langt mer til troende, enn den historien som dronningen av England, Margaret av Anjou, nå kan fortelle, selv om hun står med en baby i sine armer

To ganger har Edvard IV blitt utropt til bastard, begge ganger av sine egne, ja av sine egne brødre, først Clarence, deretter av Gloucester, så noe må det vel ha vært i det, kan man forestille seg at samtida tenkte

Richard kom ihvertfall på tronen under den legitimistiske forutsetningen at hans eldste bror var en bastard. Denne begrunnelsen diskvalifiserer ikke Richard fra å få tilslutning til sin egen arverett. Man må også tro at mang en mektig magnat med glede hørte på denne påstanden, og sluttet seg til den. For den løste utvilsomt et problem: Wydvillenes makt. Hvis Edvard var bastard, så var Wydvillene fratatt enhver innflytelse ved hoffet og i staten, huset York hadde frigjort seg fra deres onde ånd: Enkedronningen og hennes mangfoldige slekt, som hadde benyttet sin makt til å trenge seg inn, gjennom giftemål, i de fineste slekter, som f.eks. med hertugen av Buckingham, med hertugen av Exeters datter, for bare å ta et par eksempler. Men Richard så bort fra to ting, som begge felte ham. At bastardbeskyldningene igjen, slik som i 1470, førte til splittelse innad i det tross alt skjøre grunnlaget som huset Yorks maktgrunnlag bygde på. Og at dette legitimistiske argument ikke var nok til å gjøre ham til Konge. For det var ikke ham som sto først i rekken av ætlinger etter Lionell av Antwerpen. Rett nok var hans eldre bror George, hertugen av Clarence, blitt henrettet i 1478, men han hadde etterlatt seg to

barn, sønnen Edvard og datteren Margaret. Rett tronarving, hvis Kong Edvard IV var en bastard, var Edvard, jarl av Warwick. Det var til ingen nytte for ham å erklære sin eldste bror bastard. Han var en tronrøver uansett hvordan han begrunnet det. Hans eneste rett til tronen gikk gjennom rå makt. Det var forsåvidt nok til at han erobret kronen, men ikke nok til at han greidde å beholde den. To år senere ble en ny Konge kronet, Henrik VII, den tidligere jarl av Richmond, som erobret makten i spissen for en stor hær av misfornøyde magnater, hvorav mange hadde forlatt den siste Konge av huset av York, og sluttet seg til restene av det fordums så sterke lancaster-partiet.

HENRIK VII's legitimitet var stor nok til at han kunne fremme krav på tronen, men ikke stor nok til at det ikke kunne reises store spørsmålsteget ved den, hvis maktforholdene i England skulle bli slik at spørsmålet kunne reises. Hans legitimitet bunner helt og holdent på Richard II's charter av 1398 til John av Gaunt, som legitimiserte hans beaufort-barn med tilbakevirkende kraft. Og det gjør ham bare til lancasterhusets Konge, som bygger på det histor-

ske faktum, at Henrik IV og Henrik V og Henrik VI har vært Konger, og ikke kan begrunne denne rett på legitimistisk måte, ihvertfall ikke så lenge det finnes ætlinger etter Lionell av Antwerpen, som ikke er bastarder. Og det gjør det. Og dessuten er bastard-stemplet på Edvard IV ugyldig nå som Richard III har mistet tronen. Da er det etterkommerne etter Edvard IV som er de rettmessige arvingene til Englands trone. Nå er begge hans sønner drept, men Edvard IV har etterlatt seg fire døtre. Den eldste blant dem er Elisabeth. Hun er den rettmessige arving til Englands trone. Da gjør Henrik av Tudor et genialt trekk, han gifter seg med den rettmessige arving til Englands trone. Han som har makten gifter seg med henne som har rett til makten, og 85 års stadige kamp mot Englands trone er over.

DET BETYDDE ikke at legitimistiske bekymringer skulle slutte å oppsøke regentene av huset Tudor. Selv om de som kunne tenkes å fremsette mer eller mindre rettmessige krav på tronen etterhvert døde ut, enten på naturlig eller annen måte, for å si det slik, eller deres posisjon var blitt så svekket at deres krav vel nærmest ble redu-

Da gjør Henrik av Tudor et genialt trekk, han gifter seg med den rettmessige arving til Englands trone



Kroningen av Henrik VIII's sønn, Edvard VI

For Henrik VIII utgjorde de legitimistiske bekymringer til og med en dominerende del av hans politiske personlighet

sert til familieanekdoter, slik som Henrik Bolingbokes krav opprinnelig må ha vært, så hang de legitimistiske bekymringer ved. For Henrik VIII utgjorde de til og med en dominerende del av hans politiske personlighet, og det viktigste varige resultatet av hans regeringstid, adskillelsen av den engelske kirken fra Pavedømmet, må sees som et uttrykk for Kongens legitimistiske bekymringer. Selv var han utvilsomt en handlekraftig Konge, og han satt, for sin del, trygt på tronen. Men han nærret utvilsomt frykt for de spørsmål, og svar, som kunne tvinge seg fram angående huset Tudors legitimitet. Den geniale alliansen mellom huset York og huset Lancaster hadde sine hemmeligheter. Hans far hadde erobret tronen, med makt, og sikret den gjennom sitt ekteskap, og langt bak i Henrik VIIIs aner ligger en tvilsom legitimitet, i det hans rett til tronen, som sin fars sønn, bunner i en meget lemfeldig omgang med det faktum at John av Gaunt hadde avlet sine barn utenfor ekteskap. På den tid hans stamfar John av Beaufort den første, ble født, var John av Gaunt gift med høyfornemme Constance av Portugal, som hadde født ham en datter, Katharine, som senere ble gift med Kongen av kastilien og hvis arving nå, omkring 1530, var Karl V, den tysk-romerske keiser og tillike Kongen av Spania. På omtrent samme tid som denne fornemme prinsen ble født, avlet altså John av Gaunt, i synd og hor, en illegitim sønn, en bastard, som huset Tudor hevder er deres stamfar og etter hvem de begrunner sin rett til å være Konger av England! Den legitimiteten Richard IIs charter ga dem, med tilbakevirkende kraft, var syltynn. Men Henrik VIII kan hevde sin rett gjennom sin mor, og den er uomtvistelig, hadde det bare ikke vært for en, nei to ting. Det er ikke så lett å komme bort fra det faktum at to engelske prinser av huset York, med femten års mellomrom, hadde krevd å få overta Edvard IVs krone, fordi denne var født bastard. Dette hadde de offentlig framsatt krav om, og det til tross for at begge disse prinsene

dermed skjendet sin egen mors ære på en måte som man knapt kan få seg til å tro at noen vil gjøre. Og hadde Edvard vært født bastard, da hadde hans datter, Elisabeth av York, Henrik VIIIs mor, heller ingen rett til tronen, og ei heller Henrik VIII, gjennom henne. Spørsmålet om legitimitet gjennom fødsel var ikke et akademisk spørsmål, det kunne avgjøre spørsmålet ikke bare om hvem som hadde rett til å sitte på Englands trone, men om hvem som faktisk satt der, selv om de spørsmål som kan støte en mektig Konge, eller hans etterkommere, ned i avgrunnen, bygger på faktiske hendelser, eller ukontrollerbare påstander opp til 150 år tilbake i tid. Man må derfor ikke glemme at den mektige Kong Henrik VIII hadde sin dynastiske frykt plantet inn i sine gener, og aner, gjennom generasjoner. Det er på den bakgrunnen vi må se hans frykt for framtida hvis hans frukt fra ekteskapet med Katharina av Aragon, Maria, skulle bli det eneste og endelige resultatet av hans dynastiske bestrebelse. Hans forsøk på å få pavelig godkjenning til skilsmisse fra Katharina av Aragon var politisk helt nødvendig. Det ville alltid være tvil om dette ekteskapets legitimitet fordi Katharina hadde vært hans brors, tronarvingens hustru, og selv om han med rette kunne hevde at dette ekteskapet aldri var blitt fullbyrdet, kunne påstanden om det motsatte også framsettes, og få stor oppslutning. På grunn av det mulige bastardstempelet som kunne settes på hans datter, tronarvingen Maria, måtte skilsmisse tvinges gjennom, og det nær sagt for enhver pris. For han måtte skaffe en tronarving det ikke kunne settes det minste legitimistiske spørsmålstegn ved. Og det måtte være en sønn. For bare en sønn kunne komme foran den i framtida mulig illegitime datter Maria i arverekkefølgen til tronen. Bare slik kunne han sikre sitt eget dynasti.



Henrik VIII

På omtrent samme tid, avlet altså John av Gaunt, i synd og hor, en illegitim sønn, en bastard, som huset Tudor hevder er deres stamfar og etter hvem de begrunner sin rett til å være Konger av England!



Prince Hal (Keith Baxter)
og Falstaff (Orson Welles)
fra *Chimes at Midnight* (1967).

Den fortsatte historien om kong Henrik den tredje

med slaget i Akademia mellom Prins Hal og Lord Henrik Percy, også kjent som Hotspur, han fra Nord, med de festlige påfunnene til Sir John Falstaff, hans utdrivelse og mulige apoteose.

NEDTEGNET OG REGISSERT AV MARIUS EMANUELSEN

I ROLLENE:

Stephen Greenblatt	som	Prins Hal, snart Kong Henrik V
Harold Bloom	som	Sir John Falstaff, en feit gammel ridder.
Michel Foucault	som	Kong Henrik IV, prins Hals far.
Brian Vickers	som	Henrik «Hotspur» Percy, rebellen fra Nord
Marius Emanuelsen	som	Nell Quickly, vertinne.
Ingen	som	William Shakespeare
(med Alle som reserve)		

The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited: Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men.

Hamlet – 2. 2

Akt I: FALSTAFF, KRITIKKEN OG PENGENE.

Scene i: Ved fronten

William Shakespeares beste skuespill tvinger sitt publikum til å ta parti for eller mot sine fiktive skikkelser, selv der bunnløs ironi synes å gjøre klare valg umulige. Kritiske skoler og tradisjoner har dannet seg, konfrontert hverandre, vokst seg mektige eller dødd ut som en følge av dette merkelige imperativet. Ingen steder har frontene vært hardere enn omkring de stykkene vi kaller Henriaden eller Falstaffiaden¹, alt etter hvem av de to dramatiske karakterene – Henrik V eller Falstaff – vi tar parti for. Stridens kjerne er forholdet mellom den uregjerlige Prins Hal og hans gamle venn, skurken, drukkenbolten og fettberget Sir John Falstaff, en av de morsomste figurene som har stått på en scene. I første akt av det første *Henrik IV*-stykket finner vi dem sammen, kjærlig kjeklende. Falstaff og hans kumpaner overtaler prinsen til å bli med på et landeveisrøveri, men når prinsen blir igjen alene på scenen, avslører han at han slett ikke har tenkt å beholde kjeltringvennene sine i all fremtid:

Jeg kjenner dere, og vil se en stund med smil til deres tøylesløse tomhet. I dette vil jeg imitere solen, som lar de lave, pestbefengte skyer få mørklegge hans skjønnhet for all verden til han påny vil stå frem som seg selv; for var han savnet, blir han mer beundret idet han bryter frem fra gustne dunster og damp som synes å formørke ham. Om hele året var en leken fridag, var spas blitt like kjedelig som slitet; men det som kommer sjelden, kommer ønsket, / (...)/ Og lik et blankt metall mot dyster bakgrunn, vil omvendelsen overstråle synden og glitre desto mer, og trekke blikk

langt mer enn det som mangler slik kontrast. La feilen være storslått, mer enn stor; så bøter jeg for den når minst folk tror.

Og prinsen viser seg å holde sitt løfte. I det øyeblikk han blir kronet til konge, i annen dels siste akt, avviser han Falstaff brutalt. Her skiller kritikerne lag. Halvparten jubler over at prinsen viser seg å være en skikkelig gutt allikevel, mens den andre halvparten påpeker at det er utilgivelig å ofre venner for egen vinnings skyld, og særlig så morsomme og sjarmerende venner som den gamle fete. Shakespeare, hevder de, kan slett ikke ha vært på den kalde prinsens parti, men heller på den subversive Falstaffs.

Akt I , scene ii: I utkanten av såret

En av de aller vakreste passasjene i hele litteraturkritikkens historie finner vi i Sir Walter Raleighs *Shakespeare* fra 1907. Det handler om forholdet mellom Hal og Falstaff:

It is the measure of the Prince's inferiority that to him Falstaff seems «rather ludicrous than witty», even while all the wit that passes current is being issued from Falstaff's mint, and stamped with the mark of his sovereignty. The disparity between the two characters extends itself to their kingdoms, the Court and the Tavern. The one is restrained, formal, full of fatigues and necessities and ambitions; the other is free and natural, the home of zest and ease. There are pretences in both, but with what a difference! In the one there is real, hard, selfish hypocrisy and treachery, in the other a world of make-believe and fiction, all invented for delight. It is no wonder that Falstaff attracts to himself the bulk of our sympathies, and perverts the moral issues. One critic, touched to the heart by the

casting-off of Falstaff, so far forgets his morality as to take comfort in the reflection that the thousand pounds belonging to Justice Shallow is safe in Falstaff's pocket, and will help to provide for his old age.²

Den navnløse kritikeren som Raleigh her referer til – kanskje er han fiktiv – lever seg i den grad inn i stykket at han begynner å dikte videre på det, for å rette opp Shakespeares skandaløse avslutning. Denne viderediktningen er, slik jeg leser den, uttrykk for en ambivalent kjærlighet til teksten. Kritikeren identifiserer seg med en tekst som i siste instans svikter ham, og kritikken blir et forsøk på å komme teksten til unnsetning gjennom å dikte videre på den. Og kanskje er dette noe av grunnen til at Shakespeare har vist seg å være så fantastisk produktiv i forhold til våre liv og vår kultur. Shakespeare sårer oss, han bringer oss ut av balanse slik at vi føler oss kallet til å svare, til å forsvare både oss selv og det dramaet vi så sterkt identifiserer oss med. Gjennom en lesning av de tre litteraturkritikerne Stephen Greenblatt, Brian Vickers og Harold Blooms lesninger av så vel Henriaden/Falstaffiaden som av hverandres kritiske tekster, vil jeg forsøke å sirkle inn noe av den voldsomme fascinasjonskraften Shakespeares tekster fortsatt utøver på oss alle.

AKT II : DEN NYE HISTORIENS TID Scene I: Den nye kongen, i koloniene

Stephen Greenblatt, lederen for den såkalte Nyhistorismen, skriver om Henriaden i *Shakespearean Negotiations* fra 1988³. Greenblatt leser Shakespeares Henriade side om side med Thomas Harriots *Briefe and True Report from the New Found Land of Virginia* (1588), en dokumentær skildring av den første engelske kolonien i den Nye Verden. Harriot var en fremra-



Falstaff (Orson Welles) og Prince Hal (Keith Baxter) i *Chimes at Midnight* (1967).

gende matematiker, optiker, og kartograf som gjennom hele sitt liv ble anklaget for å drive politisk og teologisk undergravende virksomhet, og Greenblatt forsøker å lokalisere *det* i Harriots *Report* som kan ha gitt næring til disse mistankene. Hensikten med denne koblingen mellom tekster er, ifølge Greenblatt, at å forstå «the relation between orthodoxy and subversion in Harriot's text will enable us to construct an interpretive model that may be used to understand the far more complex problem posed by Shakespeare's history plays» (Greenblatt 1988, s 23). Greenblatt vil forstå maktstrukturene som både finnes i det elizabethanske samfunnet og i Shakespeares tekster. Gjennom å bruke det foucaultske begrepsparet ortodoksi / subversjon som tolkningsnøkkel mener Greenblatt å finne en maktens retorikk i tekstene. Det bestående samfunnet er til enhver tid nødt til å produsere motstrømninger, slik at det kan kontrollere dem, og dermed befeste sin makt. Dette fungerer omtrent som når man i siviliserte samfunn

viser frem en tiger i bur, man sier *se! tigreren finnes, den er mektig, et stykke vill natur, men vi har temmet den og satt den i bur, og derfor er sivilisasjonen mektigere enn naturen. For selv om tigreren er vakker ville dere vel ikke likt å ha den gående rundt blant dere, så dere har oss å takke for alt, at dere trygt kan beundre tigreren, at den ikke spiser dere opp, at den er her i det hele tatt, ja om vi ikke skal være beskjedne kan vi vel nesten si at det er vi som har skapt tigreren – for dere!*

Gjennom møtet med den Andre relativiserer og blottstiller *A Brief and True Report* maktstrukturer og fordommer i Harriots eget samfunn, påpeker Greenblatt. Men slik bidrar teksten også til å temme eller demme opp for det potensielt subversive nettopp ved å vise det fram, å reproducere det i skrift. Kan man definere det farlige kan man utnytte det. Derfor er det vi oppfatter som subversivt i dramatikken som Shakespeares *Henriade* kanskje ikke egentlig subversivt, bare Makta som produserer

motstand for å temme den og vokse seg sterkere. Greenblatts prosjekt blir å vise hvorfor prins Hal faktisk er helten i stykket, ikke bare *på tross av*, men like mye *på grunn av* den sjofle måten han oppfører seg på. (jf. Greenblatt 1988, s 41.)

Akt II, scene to: I mørkets hjerte

Power, Makta, er allestedsnærværende i Greenblatts foucaultske univers, den blir nærmest en transcendental størrelse. Greenblatt personifiserer Makta så den framstår som en selvstendig aktør, en ond-sinnet guddom: «But why, we must ask ourselves, should power record other voices, permit subversive enquiries, register at its very center the transgressions that will ultimately violate it?» (Greenblatt 1988, s 37). Dette får konsekvenser for Greenblatts lesning av Shakespeares tekst. For Greenblatt finnes det jo ikke noen autonom forfatter, forfatteren er et samlingspunkt for en rekke såkalte sosiale energier. I større grad enn Shakespeare skriver selv, *blir Shakespeare skrevet* av det elizabethanske

samfunnet han lever i, slik at Makta på sett og vis skriver Shakespeare. Og innenfor selve dramaet fungerer jo Hal som figur for Makta, slik at Greenblatt nærmer seg en lesning der Prins Hal kanskje skriver alt, inklusive Falstaff og Shakespeare!

Når Greenblatt skriver om alle de folkelige stemmer, tonefall, dialekter og temperamenter som i så stor grad spiller med i disse stykkene, og som vekker i sitt publikum «a dream of superabundance», kan han bare konkludere med at «[t]hese voices exist and have their apotheosis in Falstaff, but their existence proves to be utterly bound up with Hal, contained politically by his purposes as they are justified aesthetically by his involvement» (Greenblatt 1988, s 43). Falstaff blir slik et produkt av Hal, den tigreren Hal produserer for å kunne heve seg over den. Første del av *Henrik IV* kulminerer i slaget ved Shrewsbury, og her merker Greenblatt seg at troppen Falstaff fører består av nettopp det befolkningssegmentet Makta advarte borgerne mot: løsgjengere, småkriminelle og andre slusker: «But here they are pressed into service as defenders of the established order, «good enough to toss,» as Falstaff tells Hal, «food for powder, food for powder» (4.2.65-66). For power as well as for powder, and we may add that this food is produced as well as consumed by the great» (Greenblatt 1988, s 43). Her er Falstaff med i stykket fordi også han er «good enough to toss», bare en feit og blodig biff på de rikenes bugnende bord.

Når Hal blir Kong Henrik V og hjerteløst avviser Falstaff offentlig, er dette – ifølge Greenblatt – riktignok «unpleasant», men det er ikke nok til at vi helt tar avstand fra ham. Tvert imot, det er dette sviket som er autoritetens adelsmerke i *Henriaden*. Selv om vi ser alle Hals mer tvilsomme sider, bidrar dette til syvende og sist bare til å øke vår fascinasjon for den kalde kongen: «the play's central figure seems to feed on the doubts he provokes. (...) the very doubts that Shakespeare evokes serve not to rob the king of his charisma, but to heighten it, precisely as they heighten the theatrical interest of the play» (Greenblatt 1988, s 63). Og selv om Makta neppe helt kan kontrollere den subversiviteten den selv produserer er det altså ingen grunn til å rope

hurra. Greenblatt avslutter essayet med en dyster omskrivning av et Kafkasitat: «There is subversion, no end of subversion, only not for us» (Greenblatt 1988, s 65).

AKT III: REBELLEN GÅR TIL ANGREP

Scene i: På slagmarken

Brian Vickers, redaktør for seksbindsverket *Shakespeare: The Critical Heritage, 1623 – 1801* (1974-81), rykker i boka *Appropriating Shakespeare* fra 1996 kraftig ut mot Greenblatts lesning av Shakespeares *Henriade*. Greenblatt er ahistorisk, hevder Vickers, han begår en anakronisme når han trer de foucaultske begrepene om ortodoksi og subversjon ned over Shakespeare og den elizabethanske kulturen. Verken Shakespeare eller elizabethanerne er opp tatt av denne dikotomien, hevder Vickers, og sår tvil om begrepsparets relevans for lesning av kunst overhode. Formelen er så vag og udifferensiert at den «forklarer» alt og ingenting: «In effect, every play which comes to a coherent conclusion, and ends neither in uproar, nor advocating anarchy or the burning of London, can be said on Foucault's principles to 'enact order' and hence 'support state power' – if you are ready to agree that all events other than riots can be seen as legitimising the state» (Vickers 1996, s 220).

Greenblatts lesning av Shakespeares samfunn og tekst får dermed noe ufrivillig kolonialistisk over seg. Akkurat som den Harriot Greenblatt skildrer i teksten sin, er Greenblatt selv ute etter å kartlegge, temme og kontrollere et felt slik at han kan projisere sine egne politiske fordommer inn i det. Greenblatt bemerker at det som virker subversivt for oss i dag (som kongens uinnskrenkede makt), er det motsatte av det som må ha virket subversivt på Shakespeares tid, men en slik lesning kan ikke unngå å redusere det elizabethanske samfunnet til et vrengebilde av vårt eget.

Akt III, Scene ii: Kongens garderobe, et sted i Akademia

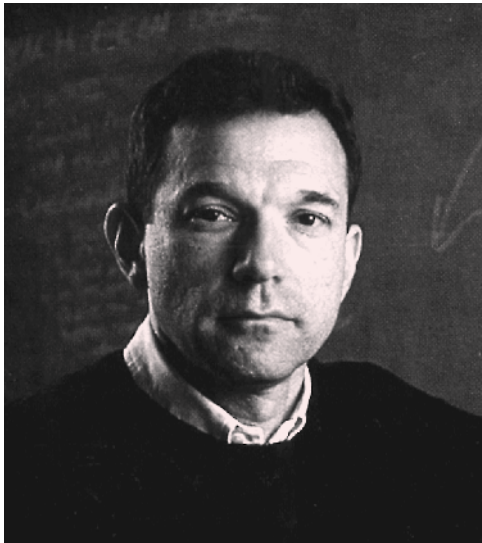
Etter slik å ha erklært nyhistoristenes metode og historiesyn ugyldig, konkluderer Vickers med at det som står igjen av Greenblatts tekst er et gammeldags karakterstudium, «old fashioned character criticism», en håp-

løst utdatert form for litteraturvitenskap som isolerer en enkelt aktør fra stykket han er en del av på bekostning av kontekst og struktur. I iveren etter å markere sitt eget politisk korrekte ståsted tegner Greenblatt et så machiavellansk bilde av prins Hal at stykkets helt ender opp som den store skurken. For å få til dette må Greenblatt, ifølge Vickers, ignorere både de positive aspektene ved Hal som finnes i stykket, samt det historiske bildet vi har av ham en legitim hersker. Hals far hadde jo knabbet kronen fra Richard II, og dette førte til misnøye blant folket. Vickers fortsetter: «But, by a sleight of hand in the Tudor historians, one sometimes feels, when Hal succeeded to the throne he cast off his father's guilt and became the legitimate ruler, Henry V, whose achievements in war and peace assured England prosperity throughout his reign, and great victories in France» (Vickers 1996, side 259). At det er dette tvers igjennom positive bildet av Hal Shakespeare feirer i sine historiske dramaer, må enhver fornuftig leser forstå.

Akt III, scene iii: På karneval

I sin gjennomgang av historiens gang her merker Vickers seg i forbifarten den noe *tilfeldige* måten historikerne presenterer Hals plutselige status som legitim hersker på. Men det faller ham tilsynelatende ikke inn at Shakespeare kan ha vært interessert i å forsøke å forstå hvorfor akkurat Henrik V viste seg å bli Englands redningsmann. Da måtte Vickers beveget seg inn på Greenblatts spesialområde, maktkamper og strategi, og selv risikert å gi en heller ambivalent framstilling av den karismatiske prinsen. Nei, insisterer Vickers, Henriaden har ingenting med Machiavelli å gjøre. Grunnen til at Hal henger rundt på kneiper og horehus med tyver og dagdrivere er rett og slett at han hygger seg, «he is actually enjoying himself», han slapper av før han må ta på seg den tunge oppgaven det er å være konge for et folk.

I Vickers lesning blir ikke Falstaff engang en biff, bare en løsbikkje som prinsen forbarmer seg over og leker med en stund, før han avliver den på en human måte. Hal er hele tiden sjefen: «Falstaff shares, indulges [Hal's] delight in improvisation and fantasy», skriver Vickers, og henviser til kanskje



Stephen Greenblatt

den flotteste scenen i hele Henriaden: annen akt, scene fire i Første Henrik IV. Det er her Prinsen og Falstaff iscenesetter et «play within the play», et spill i spillet. Først spiller Falstaff kong Henrik IV mens Hal spiller seg selv. Vi kommer inn i stykket der to har byttet roller. Nå spiller Hal faren sin, mens Falstaff er prinsen:

PRINS HAL: Banner du, fordervede gutt? Vis deg ikke for mine øyne mer. En ond makt har trukket deg bort fra nåden, en djevel har hjemsøkt deg i en fet gammel manns skikkelse, en tønne av en mann er din kumpan. Hvorfor holder du selskap med en slik kagge kroppsvæsker, en slik svinsketens siktesil, en esende blære av vattersott, en diger dunk sekt, en innmats-stinn vadsekk, en helstekt markensokse med magen full av fyll, en slik ærværdig last, gråhåret synd, faderlig niding, aldrende forfengelighet? Hvor er han god, unntatt i å smatte og drikke sekt? Hvor hel og skjær, unntatt i å skjære og fortære en kapun? Hvor kyndig, unntatt i knep og kunster? Hvor kunstferdig, unntatt i usselhet? Hvor ussel, unntatt i alt? Hvor verdig, unntatt i intet?

FALSTAFF: Gid Deres nåde vil opplyse meg: Hvem mener Deres nåde?

PRINS HAL: Denne kjeltring, denne avskyelige ungdomsforfører, denne gamle hvithårede satan, Falstaff.

FALSTAFF: Høye herre, den mannen kjenner jeg.(...) Men å si at jeg vet mer ondt om

ham enn om meg selv, ville være å si mer enn jeg vet. Gammel er han, og desto mer å ynke, som hans hvite hår vitner om. Men at han – om kongen tillater – skulle være noen horebukk, det benekter jeg tvert. Skal sekt og sukker fordømmes, så Gud hjelpe alle de fordervede! Er det en synd å være gammel og glad, må mang en god krovert jeg kjenner være fordømt. Skal vi hate den fete, må det være faraos magre kyr vi skal elske. Nei, høye konge: forvis Peto, forvis Bardolf, forvis Poins – men hva gjelder gode Jakk Falstaff, snille Jakk Falstaff, trofaste Jakk Falstaff, tapre Jakk Falstaff – og desto taprere, siden han er **gamle** Jakk Falstaff – forvis ikke ham fra Deres Henriks selskap, forvis ikke ham fra Henrik; forviser De tykke Jakk, forviser De hele verden.

PRINS HAL: Det gjør jeg, det skal jeg.

Vickers avviser enhver kritikk av Hal her. Dette er en festlig karnevalsscene i beste bakhtinske tradisjon, triumferer han, bare de dumme ideologisk orienterte leserne skjønner ikke det. (Vickers 1996, s 263). Og langt på vei har Vickers rett, men samtidig bommer han fullstendig. Denne passasjen fra Bakhtin skulle antyde hvorfor denne scenen er en av de vondeste i Shakespeare:

När två människor genom vänskap kommer varandra närmare och avståndet mellan dem minskar, så förändras efterhand deras sätt att tala till varandra: de duar varandra, använder smäknamn, ibland till och med öknamn och tilmälen, allt för att visa den tillgivenhet dom känner för varandra; de börjar förlöjliga varandra (utan en djupare vänskap kan förlöjligheten bara gälla en tredje person), de klappar varandra på axeln och till och med på magen (en typisk karnevalsgest), de bekymrar sig mindre om den språkliga korrektheten och de språkliga förbudene, oanständiga ord och uttryck dyker upp i deras samtal osv (Bakhtin 1986, s 26).

Vennskapets adelsmerke er den gjensidige latterliggjøringen, den vennlige volden. Men uten vennskap blir hånen morderisk. Scenen når sitt vendepunkt når det som tilsynelatende er karneval og lek mellom venner viser seg plutselig å være ramme alvor, når kjærligheten som sanksjonerer

skjellsordene avsløres som hat. Det grøsser i meg hver gang jeg leser denne siste linjen, der prinsen med fire skarpe enstavelsesord punkterer alt som kan ha vært av kjærlighet mellom dem: Du kan ikke avvise meg, din venn, trygler Falstaff. *I do. I will*, svarer prinsen. Falstaff er blitt en «tredjeperson» for Hal. Dette er dramaets kjerne, dets sorte hull, og jeg synes Harold Bloom oppsummerer scenen best når han skriver: «Hal has fallen out of love» (Bloom 1998, s 302). Vickers lesning har ingen plass til slik ambivalens. For å få lesningen sin til å gå opp, må han postulere en Hal som morer seg forpliktelsesløst, omtrent som når vår egen Haakon Magnus besøker Quartfestivalen i Kristiansand hver sommer. Han står igjen med et stykke som mangler dramatisk struktur og indre nødvendighet, med en moralsk plettfri helt som vi kan beundre på trygg avstand, og en overflødig klovn som heter Falstaff.

Vickers skriver det rett ut: «Hal betrays no one» (Vickers 1996, side 264). Avvisningen av Falstaff er en ren formalitet, Hal har jo aldri lovet den feite gamle gubben noe som helst, han har til og med vært grei nok til å si fra på forhånd at han kommer til å avvise ham! Vickers trer nå inn i sitt mest kongelige modus og irttesetter Greenblatt for ikke å ha møtt stykket med et åpent nok sinn, da ville han jo skjont at «Falstaff, despite all his engaging qualities, is the great predator, an unscrupulous parasite who never has a good word to say about anyone, and, if he had the power, would corrupt the whole state. Falstaff is not «betrayed», he betrays himself.» (Vickers 1996, side 264-65) Prins Hal kunne knapt nok sagt det bedre, med den forskjellen at Hal faktisk i stykket har et ambivalent forhold til Falstaff som dramatisk sett rettfærdiggjør de harde ordene. Hva har Vickers å vinne på å konkurrere med Hal her? Hvor sårer Falstaff kritikeren Vickers?

Akt III, scene iv:

I Sir Walter Blunts smil

Jeg spekulerer nå, men det aner meg at det kan ha å gjøre med Sir Walter Blunts smil. Her er Hal og Falstaff på Shrewsbury's slagmark, den ene irttesetter den andre fordi han tar en pust i bakken, og Hal ber

Falstaff om å gi ham sverdet hans. Sverdet mitt får du ikke, sier Falstaff, men her, ta pistolen min. Prinsen trekker «pistolen» ut av hylsteret og finner at det er en flaske sekt. «Hva, er dette tiden til skjemt og spas?» roper prinsen, kaster flasken på Falstaff og går. Falstaff står alene igjen på scenen:

FALSTAFF: Vel, hvis Percy er i live, skal jeg lage pørse av ham. Kommer han i veien for meg, ja vel - men kommer jeg i veien for ham frivillig, så la ham lage hakkemat av meg. Jeg liker dårlig slik glisende ære som sir Walter har. Gi meg liv -, og kan jeg berge det, så bra - om ikke, kommer æren ubedt, og det får være det.⁴

Sir Walter ligger død ved Falstaffs føtter. Smilet hans er hodeskallens nakne flir. Ved heller å ta med en flaske sekt enn en pistol på slagmarken, ved å identifisere æren med døden og le den opp i ansiktet, river Falstaff et stort stygt hull i all politikk, alt hodeløst heltemot. Opp mot dette setter han livet, livet for en hver pris. Bloom oppsummerer denne siden av Falstaff slik, med klar adresse til Stephen Greenblatt: «The immortal Falstaff, never a hypocrite and rarely ambivalent, decidedly not a counterfeit like Hal, is essentially a satirist turned against all power, which means turned against all historicisms - explanations of history - rather than against history» (Bloom 1998, s 277).

Æren Vickers forsøker å gjenopprette for Hal blir i Henriaden først og fremst assosiert med Harry «Hotspur» Percy, rebellen fra nord, som i stykket blir kalt «the king of honour». Kong Henrik IV fantaserer om at Hal og Hotspur ble forvekslet ved fødselen, at den staute, ureflekterte Hotspur var hans egentlige sønn, og ikke den veike og uregjerlige Hal. Der Hotspur naivt tror på det han selv sier og identifiserer seg med samfunnets verdisystem, vet den pragmatiske Hal bedre. Han skjønner at språk, mennesker og konvensjoner lar seg manipulere. Når han i sin «programtale» legger fram planene sine, fremstiller han sitt opphold blant de småkriminelle som spektakulært *show*, en iscenesettelse som skal skaffe ham økt ry:

Og lik et blankt metall mot dyster bakgrunn, vil omvendelsen overstråle synden og glitre desto mer, og trekke blikk langt mer enn det som mangler slik kontrast.

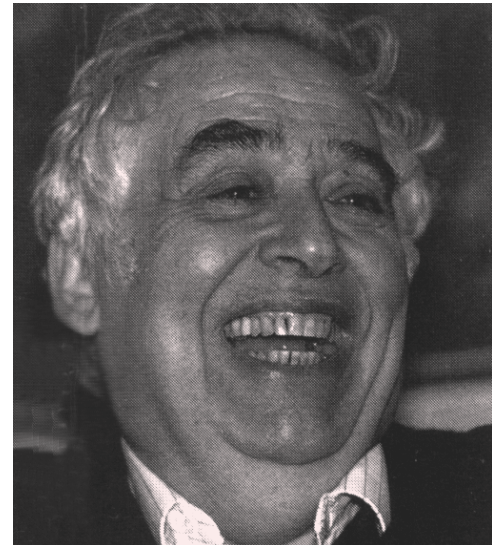
Når Vickers siterer Hals programerklæring, passer han på å klippe bort akkurat disse linjene, for ikke å sette helten sin i dårlig lys. For å redde Hals ære må Vickers omforme ham til å bli den Hotspur Henrik IV ønsker var hans sønn. Vickers groveste innvending mot Falstaff er at han tar æren for å ha felt Hotspur, noe alle vet at det er Hal som har gjort. Men det er nettopp det æresbegrepet Hotspur legemliggjør i stykket Falstaff så grundig tømmer for mening på Shrewsburys slagmark. Falstaffs fremste våpen er språket, og enhver leser som er i stand til å kjenne igjen en metafor skjønner at det faktisk *er* Falstaff som ekspederer Hotspur, og ikke fekteferdighetene til skuepilleren som gestalter Hal.

AKT IV: FALSTAFFS HEVN

Scene i: I eksil

I sin siste bok, *Shakespeare, the Invention of the Human*, forsøker Harold Bloom polemisk å gjeninnføre nettopp det karakterstudiet Brian Vickers håner Greenblatt for å drive med: «[w]hile it is true that Shakespeare's persons are only images or complex metaphors, our pleasure in Shakespeare primarily comes from the persuasive illusion that these shadows are cast by entities as substantial as ourselves», skriver Bloom, og Falstaff og Hamlet er de to som framstår som aller mest levende for oss (Bloom 1998, s 280).

Bloom vil forsøke å revitalisere den delen av litteraturvitenskapen som i de siste tretti årene har blitt marginalisert og latterliggjort. I et intervju definerer Bloom sin stilling i den litterære offentligheten slik: «Jeg har ikke bruk for såkalt poststrukturalistisk teori, og det er en stor misforståelse å tro at jeg har noe med dette å gjøre; jeg er en slags komisk kritiker. Min helt er som kjent Shakespeares Sir John Falstaff fra *Henrik IV*, som jo først og fremst er en humorist.» (Røssaak 1996, s. 45) Som Falstaff etter Hal opererer Bloom fra et slags eksil, hans jobb blir å undergrave det poststrukturalistiske hegemoniet i shakespearforskningen slik Falstaff undergraver maktstrukturene



Harold Bloom

i Henrik IVs verden. For Bloom er Falstaff, lik ham selv, først og fremst den store læreren, en Sokratesfigur, «a dishonoured mentor». Et sted omtaler Bloom ham til og med som «the old professor!» (Bloom 1998, s 302).

Blooms Falstaff-identifikasjon trenger selvsagt en Hal for å bli komplett: «Jeg er jo Greenblatts tidligere lærer. Han elsker ikke Shakespeare, og vi har svært lite bruk for hverandre» (Røssaak 1996, s 47). Når Bloom virkelig skal slå på stortromma og fortelle verden hvor ond og smålig Greenblatt er, forteller han bittert om hvordan hans tidligere elev en gang i Carnegie Theater, foran tusen publikummere kunngjorde at 'I was indeed many years ago Professor Bloom's student, but I'm delighted to tell this audience that I never learned anything from him'.⁵

Akt IV, scene ii: I skjæringspunktet

Leseren begynner vel allerede nå å ane at en Falstaff som først og fremst er et produkt av Hal, av Makta, ikke er tilstrekkelig for Bloom. Den feite gamle læreren er imidlertid for smart til å bare reversere dramaets handling, til å avvise sin Hal blankt. Først definerer han læreren Falstaffs fremste egenskap slik: «Falstaff, who is free, instructs us in freedom - not a freedom in society, but *from* society» (Bloom, 1998, side 276). Falstaff representerer friheten fordi han ikke lar seg påvirke av Maktas retorikk. Når en talsmann for rebellene før slaget ved Shrewsbury overfor kongen



Falstaff (Orson Welles) og Doll Tearsheet (Jeanne Moreau) i *Chimes at Midnight*, (1967)

hevder at han slett ikke har vært ute etter bråk, svarer Falstaff tørt: «Rebellion lay in his way, and he found it.» Hal hysjer på ham, det passer seg ikke med frekkhet i slik en stund, men Falstaff har aldri brydd seg om kotyme. Bloom antyder at «subversiviteten» til Greenblatt slår feil fordi den hele tiden er tenkt og definert fra Maktas ståsted, og derfor alltid allerede ufarliggjort. Dette verdensbildet blir rett og slett for symmetrisk til å kunne fange opp originaliteten Falstaff representerer *som litterær og dramatisk representasjon*. For verken Makta eller noen andre har noen gang klart å skape en så kompleks og fascinerende litterær skikkelse som Falstaff. Bloom setter dette ureduserbare nye ved Falstafffiguren opp mot de totaliserende maktstrukturene til nyhistoristene. Shakespeares originale skikkelser inkorpo-

rer eldre dramatiske og litterære modeller på nye og uforutsigbare måter. Derfor kan Falstaff si mer om Makta enn Makta kan si om Falstaff. Bloom er eksplisitt på at det er denne respektløse holdningen til retoriske og litterære tradisjoner og konvensjoner som har provosert kritikere opp gjennom tidene og fått dem til å gå så hardt til angrep på Falstaff: «Those who do not care for Falstaff are in love with time, death, the state and the censor. They have their reward» (Bloom 1998, s 288). Det er disse kyskhetsbeltene ingen kan presse den voluminøse Falstaff inn i.

Akt IV, scene iii: I et veikryss

Men nettopp den friheten Hal lærer av Falstaff er det han vender mot ham: «Hal is Falstaff's masterpiece: a student of genius who adopts his teacher's stance of freedom

in order to exploit a universal ambivalence and turn it into a selective wit. (...) what is Hal except Falstaff's evil genius?» (Bloom 1998, s 276–277) Denne gesten fra Blooms side blir en slags prosperosk «this thing of darkness I acknowledge mine.» Hal er riktignok et monster, sier Bloomstaff her, men først og fremst er han mitt monster. Dermed har han reversert Halblatts maktforhold, det er ikke lenger Hal som produserer Falstaff, men omvendt.

Akt IV, scene iv: I smykkeskrinet

Vi begynner nå å ane hvor avhengige av hverandre Falstaff og Hal er, hvordan de hele tiden produserer hverandre, men også hva som skiller dem. Hal håner hele tiden Falstaffs feighet, men Bloom er skarp nok til å lokalisere Falstaffs mot nettopp i hans akk så sårbare forhold til prinsen:



Courage in Falstaff finds expression as a refusal to acknowledge rejection, even though Sir John is aware, as *Henry IV, Part One*, opens, that Hal's ambivalence has resolved itself into a murderous negativity. Hal's displaced paternal love is Falstaff's vulnerability, his one weakness, and the origin of his destruction. Time annihilates other Shakespearean protagonists, but not Falstaff, who dies a martyr for human love. Critics have insisted that this love is grotesque, but they are grotesque. The greatest of all fictive wits dies the death of a rejected father-substitute, and also of a dishonoured mentor. (Bloom 1998, s 272)

Kjærligheten til Hal er Falstaffs akilleushæl, det som menneskeligjør ham og det som feller ham. Samtidig blir denne vonde kjærligheten et motstandsfelt i Henriaden, noe som aldri helt kan assimileres, kontrolleres

og manipuleres. Vi merker det best i Hals avsky overfor Falstaff. I avvisningstalen kommer denne forakten, som kan minne mistenkelig om selvforakt, tydelig fram:

Jeg kjenner deg ikke, du gamle mann.
Be heller bønnen! Hvite hår kler dårlig
en tåpe og en narr. – Jeg drømte lenge
om slik en mann, så fet av vellevnet,
så gammel og ugudelig, men nå
som jeg har våknet, avskyr jeg min drøm.
(*Annen Henrik IV, V.v*)

Hal identifiserer Falstaff med Forfengeligheten. «O, I should have a heavy miss of thee / If I were much in love with vanity» proklamerer Hal i sin «nekrolog» over den skinndøde Falstaff i teltet på Shrewsbury. Å forkaste Falstaff blir å forkaste et uansvarlig, estetisk liv, for å tre inn i en høyere,

etisk orden. Vickers kjøper Hals selvframstilling her når han skriver at «Hal's abandonment of 'vanity' shows his underlying virtue, making the prophesy of his conversion to the responsibility of office a coherent ethical motif with which Shakespeare organized both plays» (Vickers 1996, s 261). Avvisningen av Falstaff blir et kantiansk moralsk imperativ, noe vi alle burde strebe etter.

Men hvor forfengelig er egentlig Falstaff? Første gang vi møter ham blir han skjelt ut av Hal for at han ikke bryr seg om tiden! Solen, tiden og historien er av liten betydning for den feite gamle, som bare er opptatt av her og nå, og som hele tiden gjør narr av sin egen fremtoning. Hals gjentatte anklage må handle om Falstaffs forfengelige håp om at kjærligheten til Hal faktisk er gjengjeldt. Denne kjærligheten er det Hal



Falstaff (Orson Welles) i *Chimes at Midnight* (1967).

aldri gjør plass til, og denne kjærligheten er det verken Greenblatt eller Vickers tar høyde for i lesningene sine.

Kanskje er ikke Falstaff så blind for Hals utvikling, så upåvirket av Hal som vi liker å tro. Vi kan ikke se bort fra at i hvert fall noe av Falstaffs *showmanship*, av hans kreative energi og selvironi springer ut fra en fortvilet innsikt i at Hal ikke elsker ham lenger. Når Falstaff på slagmarken tømmer æresbegrepet for mening, stilt ansikt til ansikt med den sinnsyke nedslaktingen, ligger noe av det fortvilte i at det er nettopp dette Hal forlater ham for. Er det dette du vil ha? spør Falstaff implisitt. Er du så dum at du velger ære framfor liv, blod på sverdet i stedet for i en varm kropp? Falstaff reduserer Ære til luft, og fra Predikerens Bok husker vi hvordan forfengelighet er definert som tomhet og jag etter vind.

AKT V: TENNERS GNISSEL

Scene i: til hundene

Der Greenblatt hele tiden søker integrering og assimilasjon, virker Bloom besatt av avvisning, utstøtelse, det som ikke lar seg fange opp. Vi husker hvordan Greenblatt definerte soldatene Falstaff ledet i slaget ved Shrewsbury som det segmentet av befolkningen som Makta advarte borgerne mot: løsgjengere, småkriminelle og andre slusker: «But here they are pressed into service as defenders of the established order, «good enough to toss,» as Falstaff tells

Hal, «food for powder, food for powder.» Bloom merker seg at Falstaff selv beskriver soldatene sine slik:

«[...] – slaver alle som en, like lurvete som Lasarus på veggteppet, der slukhalsens hunder slikket sårene hans, folk som knapt nok har sett en soldat, bare oppsagte tyvaktige tjenere, yngre sønner av yngre brødre, bortløpne øltappere og arbeidsløse stallknekter – utvekstene på en satt verden og en langvarig fred, like lasete som en sønderskutt fane, og ti ganger uslere. (...) du skulle tro det var hundre og femti fillete fortapte sønner nyss tilbake fra svinestien, hvor de har levd av skylter og skolmer» (*Første Henrik IV*, 2. 4).

Også Bloom understreker den nære forbindelse mellom Falstaff og hans flokk av overfødige menn. Falstaff leder disse mennene i slaget, understreker Bloom, han er der, på slagmarken, og risikerer livet sammen med dem. Men der stopper også likheten mellom lesningene. Der Greenblatt er opptatt realpolitikken i Shakespeares samtid, skriver Bloom om hvordan Falstaff forbinder sine menn med den merkelige parabelen som hjemsøker hele Falstaffiaden, lignelsen om Lasarus og den rike mannen i Lukas 16:

Der var en rik mann, og han klødde sig i purpur og kostelig linklæde og levde hver dag i herlighet og glede. Men der var en fattig mann ved navn Lasarus, som var kastet for hans port, full av sår, og hans attrå var å få mette sig med det som falt fra den rikes bord; men endog hundene kom og slikket hans sår. Men det skjedde at den fattige døde, og at han blev båret bort av engler i Abrahams skjød; men også den rike døde og blev begravet. Og da han slo sine øine op i dødsriket, der han var i pine, da ser han Abraham langt borte og Lasarus i hans skjød. Da ropte han: Fader Abraham! forbarm dig over mig og send Lasarus, forat han kan dyppe det ytterste av sin finger i vann og svalde min tungel for jeg pines storlig i denne lue. Men Abraham sa: Sønn! kom i hu at du fikk ditt gode i din levetid, og Lasarus likeså det onde! men nu trøstes han her, og du pines.(...)

Falstaff plasserer gjennom allusjonen både seg selv og sine menn i Lasarus sted her,

påpeker Bloom, og fortsetter: «Sir John's cognitive contempt for the entire enterprise is his true offence against time and the state;» (Bloom 1998, s 312). Falstaffs forakt for krigens ære gjør det vanskelig å plassere ham i den rike mannens sted. Likevel er det klart, som også Bloom påpeker, at den viktigste grunnen til at denne parabelen så sterkt slår inn i teksten er forbundet med Falstaffs frykt for å bli avvist. Når den nykronede Kong Henrik V avviser Falstaff offentlig kan lignelsen leses som en implisitt kommentar til spetakket: Den purpurkledd riksmannen stenger ute den sårede Falstaff og avspiser ham med smuler fra de rikes bord.

Akt V, scene ii: På veien tilbake

Lignelsen om Lasarus og den rike er langt fra den eneste interteksten som spiller inn i stykkene. I Lukas 15, 11-32, rett foran Lasarus og riksmannen, finner vi lignelsen om den fortapte sønn. Falstaff alluderer til de to lignelsene i samme åndedrett i talen jeg nettopp siterte: «du skulle tro det var hundre og femti fillete fortapte sønner nyss tilbake fra svinestien, hvor de har levd av skyller og skolmer.» Den fortapte sønn løser ut farsarven sin, reiser hjemmefra og øder sin eiendom i utlendighet. Når pengene tar slutt og sulden for alvor melder seg, reiser han angrende hjem til faren, som tilgir ham og slakter gjøkvalven til ære for ham. Broren til den fortapte blir imidlertid sur fordi faren viser ødelandene så mye større ære enn ham selv. Faren svarer: «Barn! du er alltid hos mig, og alt mitt er ditt; men vi burde fryde og glede oss fordi denne din bror var død og er blitt levende, var tapt og er funnet.» Det er denne lignelsen Hal modellerer sin politiske karriere etter. Ved å gå frivillig ned i underverden slik at alle tror han er fortapt, gjør han gleden over at han vender tilbake mye større enn den ellers var. Hals «fortapte periode» gjør det mulig for ham å bli Englands heltekonge, og ikke bare sin tvilsomme fars sønn.

Om dette virker vel og bra, er det imidlertid et par skår i gleden. Når Hal imiterer den fortapte sønn for egen vinnings skyld, risikerer han å undergrave Skriftens moralske eksemplaritet. Bare noen avsnitt unna lignelsen, i Lukas 14.17, finner vi følgende moral: «for hver den sig selv ophøier, skal

fornedres, og den sig selv fornedrer, skal ophøies.» Hals selvfordrelse er spill, hans selvopphøyelse ekte. Og Falstaffs beskrivelse av troppene sine minner oss om at det finnes nok av ekte fortapte sønner som stiller Hals lille rollespill i et noe dårlig lys.

Akt V, scene iii: i den utro tjenerens lomme

Vi vender nå gradvis tilbake til det innledende sitatet til Sir Walter Raleigh og de tusen pundene i Falstaffs lomme. For prinsen er ikke den eneste som forsøker å imitere skriften til egen fordel. I det den nykronede kong Henrik V avviser sin beste venn, nekter ham å snakke til ham og beordrer ham til i all fremtid å holde seg minst ti miles unna, sier plutselig Falstaff til Justice Shallow, som han har lånt pengene av: «Master Shallow, I owe you a thousand pound.» Kritikerne har i alle år vært forbløffet over denne gesten fra Falstaffs side, har han plutselig blitt ydmyk nå når Hal har avvist ham? Kan Falstaff virkelig forandre seg? Svaret er nok mer komplisert enn som så. Mellom lignelsene om den fortapte sønn og Lasarus, i Lukas 16, finner vi den dunkle lignelsen om den utro tjeneren som en dag plutselig blir angitt for sin herre og mister sin stilling. Tjeneren blir fortvilet, men finner en måte å få nye venner på:

Og han kalte til sig hver især av sin herres skyldnere, og sa til den første: Hvor meget er du min herre skyldig? Han sa: Hundre anker olje. Da sa han til ham: Her har du ditt gjeldsbrev; sett dig ned, skynd dig og skriv femti! Derefter sa han til en annen: Og du, hvor meget er du skyldig? Han sa: Hundre tønner hvete. Han sier til ham: Her har du ditt gjeldsbrev; skriv åtti! Og Herren roste den urettferdige husholder for at han hadde båret sig klokt ad; for denne verdens barn er klokere mot sin egen slekt enn lysets barn.

Jeg leser Falstaffs gest overfor Justice Shallow som et forsøk på å imitere lignelsens utro tjener. Nå er det ingenting som tyder på at Falstaff klarer å overbevise noen – unntatt publikum! – om at han fortjener å bli tatt inn i varmen igjen. Men allusjonene reiser ubehagelige spørsmål rundt ansvar og moral, spørsmål som kanskje ikke så lett lar seg besvare. Når Herren roser den

urettferdige husholder, når den fortapte sønn feires på bekostning av sin gode bror, når rikmannens bønner blankt avvises og han må brenne til evig tid åpnes et dyp også under Shakespeares skuespill, en grusom uforutsigbarhet rundt aktørenes handlinger og deres forhold til de bibelske tekstene de forsøker å bruke. Rollene Hal og Falstaff forsøker å ta på seg er hele tiden i bevegelse. Det er slett ikke sikkert at Falstaff er i Lasarus sted og Hal i den rike mannens, Falstaffs stadige referanser til lignelsen kan ikke *bare* tolkes, slik Bloom forsøker, som en høyst realistisk frykt for avvisning. Når Bloom kommenterer scenen der Falstaff alluderer til lignelsen om Lasarus første gang, der han sammenligner den røde nesa til Bardolph med en *memento mori* og rikmannens kappe, flammene i helvete, ildkule og lyktemann, fakkeltog og St. Hansbål og helt til slutt en skinnende salamander, konkluderer han: «Falstaff, the greatest of Shakespeare's prose poets, leaps from metaphor to metaphor so as to remind us implicitly that the parable's «burning, burning» is metaphor also, albeit a metaphor he cannot cease to empty out» (Bloom 1998, s 311). Her aner vi hvor ambivalent Bloom er til Shakespeares behandling av Falstaff. For Bloom vet at de metaforene vi må tømme for mening gang på gang er de som plager oss mest. Når vi aldri helt klarer å bli ferdig med uttømmingen er det fordi vi aldri er helt sikre på at metaforen lar seg tømme, fordi den kanskje ikke «bare» er metafor. Avvisningen blir i Falstaffiaden nærmest en transcendent størrelse, en frykt eller et traume som hele teksten dreier rundt, og som ikke så lett lar seg temme. Dette betyr ikke at Shakespeare her er en ortodoks kristen forfatter som skriver et moralsk mysteriespill. Men det kan virke som om Shakespeare selv har tatt seg nær av disse lignelsene, og at han forsøker å bearbeide dem. Jeg tror ikke han søker entydige løsninger, men at han forsøker å ta inn over seg de ekstremt vanskelige og kanskje umulige forestillingene om personlig og politisk ansvar som finnes i lignelsene. Kanskje han jobber videre med dem, ikke ulikt det Sir Walter Raleighs navnløse kritiker gjør i sitt møte med Shakespeares Henriade. Shakespeare leser Bibelen som litteratur, men han tar litteraturen på alvor.

Han svarer den gjennom å dikte videre, alltid videre.

Akt V, scene iv: I Arthurs skjød

Vi nærmer oss slutten. Falstaff er avvist av Henrik den femte, og i skuespillet som er oppkalt etter den nye kongen, dets tredje scene i annen akt, dør han off stage. Den nærmeste diagnosen som blir angitt i stykket er Nell Quicklys «the king hath killed his heart.» Vi får aldri se kongens reaksjon på hans gamle lærers død. Alt vi har er et høyst usikkert vitnemål fra Nell, som driver kneipa Walter Raleigh omtalte som Falstaffs «kingdom». Da Bardolph får høre om den gamle vennens død utbryter han: «Skulle ønske jeg var hos ham, hvor han nå enn måtte være, i himmel eller helvete.» Nell Quickly kommer den døde ridderen til unnsetning slik:

Å nei, han er sikkert ikke i helvete. Han er i Arthurs skjød, om noe menneske har gått til Arthurs skjød. Han fikk en bedre ende og vandret som om'n var et nydøpt barn. Han gikk bort akkurat mellom tolv og ett, akkurat da tidevannet snudde – for etter at'n begynte å famle med sengeteppe og liksom plukket blomster og smilte til fingertuppene sine, skjønte jeg at det bare kunne gå en vei. For nesen hans var spiss som en fjærpenn, og så bablet han om grønne enger. «Hvordan går det, Sir John?» spurte jeg. «Mist ikke motet, mann! Hold ut!» Da ropte'n høyt: «Gud, Gud, Gud,» tre eller fire ganger. Så, for å trøste'n, sa jeg at han ikke skulle tenke så mye på Gud. Jeg håpet at'n ikke trengte å plage seg med slike tanker ennå. Så ba'n om å få flere tepper over føttene. Jeg stakk hånden min innunder og kjente på dem, og de var kalde som en hvilken som helst stein. Så kjente jeg på knærne hans og videre oppover og oppover, og alt var så kaldt som en hvilken som helst stein.

Falstaffs død forblir et mysterium, og er et av de beste eksemplene på i hvilken grad Shakespeare frustrerer sitt publikums håp om entydighet og klarhet, og sårer oss slik at vi må dikte videre, dikte vekk. Vi får aldri se Falstaffs død, og Nell Quickly er den største feilleseren i hele Falstaffiaden. Om det går an å vri og vende på noe gjør hun det, uten å mene noe vondt. I denne

fremstillingen er det flere dunkle punkter, og jeg skal kort nevne de viktigste av dem:

1. Er Nell Quickly her vitne til en omvendelsesscene? Blir Falstaff en god kristen siste øyeblikk? Forbanner han Gud, eller kaller han til Ham? Lar tigeren seg temme til slutt? Eller anstrenger Nell seg for å lage en forsonende avslutning på Falstaffs liv, å fortrenge hans liv i synd? Det er en viss fare for at Shakespeare sender Falstaff til Helvete. At han har et ambivalent forhold til ridderen, trenger en ikke gå lenger enn til *the Merry Wives of Windsor* for å se.
2. Nell feilsiterer lignelsen om Lasarus og rikmannen. Vi husker at Lasarus endte i Abrahams skjød, men Nell hevder hardnakket at Falstaff ender i kong Arthurs skjød. Er dette en bommert fra hennes side, eller sier det noe vesentlig om Falstaff og det folkelige England han i stykkene så klart representerer? Blir Jesu lignelse noensinne den samme etter at Nell har tuklet med den?
3. Det finnes bare en annen dødsskildring i den vestlige verdens litteratur der noen undersøker om det er liv i en kropp ved å begynne å kjenne på de kalde føttene for så å bevege seg oppover. Den finner vi i *Faidon*, og det er Sokrates som dør. Hvorfor sammenligner Shakespeare Falstaffs død med Sokrates?
4. Når Sokrates dør og man kjenner på de kalde beina hans, stopper man allikevel før man når testiklene hans. Nell antyder at hun gir opp i det hun ikke får liv i Falstaffs lem. Ufint som dette enn kan høres ut, er det det samme trikset man i Bibelen bruker for å få liv i en annen karismatiker, Kong David, her i 1. Kongebok, rett før han skal dø: *Nu var kong David gammel og høit til års, og de dekket ham til med tepper, men han kunde ikke bli varm. Da sa hans tjenere til ham: En skulde lete efter en ung pike for min herre kongen, en jomfru som kan stelle for kongen og pleie ham og ligge i din favn, så min herre kongen blir varm. Så lette de i hele Israels land efter en vakker pike, og de fant Abisag fra*

Sunem og førte henne til kongen. Det var en meget vakker pike; hun pleide kongen og tjente ham, men kongen hadde ikke omgang med henne.

5. Når Falstaff på dødsleiet, forlatt av den han elsker mest, roper «Gud, Gud, Gud,» er det vanskelig å ikke tenke på Jesus, korsfestet blant røvere, som på korset plutselig utbryter «Min Gud! Min Gud! hvorfor har du forlatt mig?» Er Falstaff det nærmeste vi kommer Jesus i Shakespeare? I så fall: Gud hjelpe de dydige!

Som leseren vil forstå gir disse implisitte referansene en viss dybde til den gamle fyllikens død⁶. Men samtidig er det ikke til å komme unna at *vi ikke kan vite hva som egentlig skjer*. For det er Nell Quickly som forteller oss dette, og hun er ikke bare et virrehode, men også glad i den gamle skurken, og i dialogen som følger skjønner vi at hun aktivt forsøker å fortrenge de mørkere sidene ved Falstaffs død. En gutt som var til stede hevder at Falstaff mot slutten skyldte på kvinnene og «sa de var djevelens geliker.» Nell feilleser med en gang kommentaren: «Han kunne ikke fordra neliker, det var fargen han ikke likte.» Vi ser her den aller første Falstaffkritikeren, som i likhet med Sir Walter Raleighs navnløse kritiker dikter videre på Falstaffs endelikt, fordi tanken på hans mulige vanskjebne er for vond å konfrontere ansikt til ansikt. Resultatet er en av de vakreste og mest komplekse talene i Shakespeare.

Før Doktor Johnson, den moderne tids første Shakespearekritiker, fantes Nell Quickly, Vertinne og Shakespearekritiker, kanskje en fjern slektning av Hamlets Horatio. Begge er de vitner. Nells kreative feillesninger innstifter Shakespearekritikken, og dermed også den moderne litteraturkritikken, som godt kan leses som et forsøk på å demme opp for en katastrofe, en representasjon av det menneskelige så original at den truer med å rive i filler alle tidligere representasjoner, de modellene vi forsøker å forme livene våre etter. Jeg tror ikke han skjønte det selv, men kanskje – bare kanskje – kan dette bety at Falstaff hadde en enda bedre elev enn prins Hal: en vertinne som heter Nell.

FOTNOTER:

- ¹ Disse stykkene eller syklusene omfatter grovt sett de stykkene Shakespeare skrev mellom 1594-98, som starter med *Richard II* ender med *Henrik V*. Henriaden innbefatter *Richard II*, *Henrik IV* del en og to, samt *Henrik V*. Falstaffiaden består av *Henrik IV* del en og del to, samt den forferdelige komedien *The Merry Wives of Windsor*, som like gjerne kunne hett *Falstaff får juling*.
- ² Et utdrag av Raleighs tekst er trykket i Blooms Falstaff-antologi. Sitatet overfor er hentet derfra.
- ³ For en grundig og god innføring i begreper som «nyhistorisme», «kultumaterialisme» og «kulturell poetikk», les Leif Høghaugs essay i *Shakespearetidsskriftet* nummer 1/99.
- ⁴ Oversettelsen er her basert på Bugge Høverstads, men forandret noe av meg.
- ⁵ jf. intervju med Bloom på http://www.informinc.co.uk/LM/LM120/LM120_CW_Bloom.html
- ⁶ Michael Platt skriver mer om dette i essayet «Falstaff in the Valley of the Shadow of Death» i Blooms Falstaff-antologi.

LITTERATUR:

Bibelen, Norsk Bibelselskap, 1930
William Shakespeare: *Henrik IV, del 1 og 2*, Aschehoug 1997, oversatt av Torstein Bugge Høverstad
William Shakespeare: *Henrik V*, Aschehoug 1995, oversatt av Stian Grøgaard.
Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*, Clarendon Press 1988
Harold Bloom: *Shakespeare, the Invention of the Human*, Riverhead Books 1998
Harold Bloom, ed., *Falstaff*, Chelsea House 1992
Eivind Røssaak: *Skruejern, kanoner og trojanske hester*, Aschehoug 1996
Michail Bakhtin: *Rabelais och skrattets historia*, Anthrosos 1988
Brian Vickers: *Appropriating Shakespeare, Contemporary Critical Quarrels*, Yale University Press, 1993

Av Shakespeareversjonene på originalspråket har jeg forholdt meg til Arden-utgaven.

Rosene brenner

Om «Kong Henrik VI, 1-3» og Arthur
O. Sandveds gjendiktning

AV HENNING HAGERUP

William Shakespeare
«Henrik VI, del I»
«Henrik VI, del II»
«Henrik VI, del III»
Gjendiktet av Arthur
O. Sandved
«Shakespeares samlede
dramaer». Aschehoug,
1996

**David Warner som
Henry VI, i Peter Hall
og John Bartons «The
Wars of the Roses»,
RSC, 1964**

DEN TYSKE 1800-tallsforfatteren og Shakespeare-gjendikteren Ludwig Tieck mente, oppsiktsvekkende nok, at de tre delene av *Henrik VI* overgår alt annet Shakespeare har skrevet, i alle fall når det gjelder selve konsepsjonen. Denne ideen er Tieck temmelig alene om, og det er sannsynligvis ingen Shakespeare-entusiaster i dag som ville finne på å sette disse dramaene høyest av det dikteren skrev, hverken konseptuelt eller språklig. Det er nok heller ikke mange som ville akseptere Hans E. Kincks karakteristikk av *Richard III* som Shakespeares «vældigste drama», men det er i det minste mulig å begripe hva som ligger bak en slik vurdering: Som en historisk fundert (og historisk diskutabel) fremstilling av maktbegjær og tyranni, er *Richard III* utvilsomt imponerende; stykket er dessuten svært effektivt dramaturgisk sett. Hva *Henrik VI* angår, kan man imidlertid ikke uten videre hevde noe tilsvarende; til det bærer de tre dramaene litt for mye preg av å være et svennestykke. Trilogien viser en forfatter som er i ferd med å finne frem til et kunstnerisk idiom og en egen dramatisk karakteriseringskunst, og slik sett er den av adskillig interesse når man vet hva som kom etterpå. Men hadde disse dramaene vært alt som var bevart av Shakespeare, ville han ikke blitt betraktet som en stort viktigere dramatiker enn John Marston eller Thomas Heywood.

LEST SOM forutsetninger for de senere arbeidene har derimot *Henrik VI* mye å by på, og del 2 og 3 har også en rekke kvaliteter i seg selv (jeg synes man bare i svært betinget grad kan si det samme om del 1). Shakespeares fremstilling av Rosekrigene maner virkelig frem et England «out of joint», hvor leseren/tilskueren får fornemmelsen av at en konge av Lancaster-slekten sitter på tronen den ene dagen, York overtar dagen etter, og neste dag er Lancaster på plass igjen – før York nok en gang sørger for å få avsatt ham. Den mest oppsiktsvekkende enkeltscenen i Første del (I,

IV) skildrer hvordan Richard Plantagenet (senere jarlen av York) og jarlen av Somerset (av huset Lancaster) velger seg ut henholdsvis en hvit og en rød rose for å markere sin uenighet, og tilhengerne av de to partene følger deres eksempel. Dermed sitter man igjen med en lettere avsendig idé om at en av de største innenrikspolitiske konfliktene i Englands historie tilsynelatende startet med noe så uskyldig som blomsterplukking: *Rough winds do shake the darling buds of May.*

DEL II OG III befatter seg inngående med de svært lite rosenrøde (eller -hvite) konsekvensene av denne symbolske handlingen, og det bildet som oppstår er blitt fint beskrevet av William Hazlitt: «During the time of the civil wars of York and Lancaster, England was a perfect bear-garden, and Shakespeare has given us a very lively picture of the scene.» Ordet *bear garden* kan bl.a. bety «rabaldermøte», men opprinnelig henspilte det på et sted hvor den sjarmerende aktiviteten bjørnehissing ble utført, og man kan notere seg at bjørne-metaforer faktisk forekommer hyppig i stykkene. Det kunne følgelig vært spennende å analysere bruken av ordet *bear* (også verbet) gjennom hele trilogien, men det er fare for at en slik bjørnejakt ville ende med at man fløy av sted etter et helt annet dyr – dvs. havnet i det som på engelsk kalles *a wild-geese chase*. Jeg skal derfor nøye meg med et eksempel fra del II, hvor det henspilles på bjørnen som var avbildet i huset Warwicks våpenskjold. Her sier Lancaster-tilhengeren Lord Clifford til sin fiende jarlen av Warwick at han vil «bear a greater storm / Than any thou canst conjure up today» så lenge han kan se jarlens våpenskjold på slagmarken. Bjørnen mer enn sover i Cliffords valg av verb, og replikkvekslingen fortsetter med aktiv bjørnehissing:

WARWICK
Now, by my father's badge, old Neville's

crest,
The rampant bear chained to the raggéd staff,
This day I'll wear aloft my burgonet,
As on a mountain top the cedar shows,
That keeps his leaves in spite of any storm,
Even to affright thee with the view thereof.

OLD CLIFFORD
And from thy burgonet I'll rend thy bear
And tread it underfoot with all contempt,
Despite the bearherd that protects the bear.
(V, I, 202-210)

I Arthur O. Sandveds norske versjon har replikkene fått denne utformingen:

WARWICK
Ja, ved min faders, Nevilles, skjold og merke,
en bjørn, oppreist og lenket til en stake,
høyt skal jeg løfte hjelmen denne dag
– som sedertreet høyt på bergets topp
bevarer alt sitt løv tross alle stormer –
så bare synet av den skremmer deg.

CLIFFORD
Og jeg skal rive bjørnen av din hjelm
og trå den under fot i dyp forakt,
tross bjørnepasserens beskyttelse.

Dramaene gir i stor grad inntrykk av at ukontrollerte, villdyraktige krefter står mot hverandre uten at noen – minst av alle den meditative kong Henrik VI – er i stand til å stagge dem. Trilogien ender med at kongen myrdes av Richard, jarl av Gloucester, mens Gloucesters bror Edvard overtar tronen, og man trenger neppe mye historiekunnskap for å begripe at det her ikke ligger an til noen varig fred: Gloucester er ingen ringere enn den beryktede skikkelsen som snart skal åpne et nytt bloddryppende drama med de ironiske linjene «Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York...»

Å GJENDIKTE *Henrik VI* kan ikke være enkelt; på sett og vis er det en mer utakk-

Trilogien om Henrik VI viser en forfatter som er i ferd med å finne frem til et kunstnerisk idiom og en egen dramatisk karakteriseringskunst

nemlig oppgave enn å overføre *Hamlet* eller *Macbeth* til et annet språk. Dilemmaet med *Henrik VI* ligger i å skulle fange inn Shakespeares stil før den var blitt fullt utviklet, dvs. å ikke skape et inntrykk av at Shakespeare er like retorisk og poetisk briljant her som i senere dramaer. I del 1 må gjendikteren til og med bestrebe seg på å reprodusere flere riktig dårlige partier; for hva som enn måtte være Shakespeares andel i dette (melo)dramaet, kan det umulig klassifiseres som noe mesterverk. I etterordet til den norske utgaven argumenterer Olav Lausund tappert for at stykket har «betydelige dramatiske og dikteriske kvaliteter», men dette virker mer som en forsiktig trosbekjennelse enn som en litteraturkritisk bedømmelse. Dramaet blir båret frem av bombastisk, patriotisk retorikk, og den generelle tendensen kan oppsummeres omtrent slik: «Når en brite slakter ned fiender på slagmarken, er han en helt. Når en franskmann gjør det samme, er han en banditt og en sviker.» I tråd med dette har forfatteren forsøkt å skape en tvers igjennom edel og gloriøs hero i krigsmaskinen Lord Talbot, men resultatet er ikke blitt fullstendig som intendert: En stort mer ulidelig figur enn denne blodtørstige kraftpatrioten er vanskelig å forestille seg, han er ikke engang i nærheten av å bli det Hazlitt betegnet hovedpersonen i *Henrik V* som – «a very amiable monster» –, for Talbot er hverken «amiable» eller «monster», men simpelthen dundrende selvgod og usympatisk. Noen linjer fra Talbots egen beskrivelse av tiden da han ble holdt som fange i Frankrike, gir et passende innblikk i hvilket uttrykksnivå han normalt beveger seg på:

Then broke I from the officers that led me,
And with my nails digged stones out of the
ground, /
To hurl at the beholders of my shame:
My grisly countenance made others fly;
None durst come near for fear of sudden
death. / In iron walls they deemed me not

secure;
So great fear of my name 'mongst them was
spread, /
That they supposed I could rend bars of steel,
And spurn in pieces pots of adamant...
(I, IV, 44-52)

Sandved gjengir skrytet slik:

Jeg brøt meg løs fra dem som vocket meg,
grov opp med mine negler gatesten
og kastet dem mot dem som så på meg.
Mitt barske ansikt skremte andre bort;
og ingen våget for sitt bare liv
å komme nær. Selv i et bur av jern
var jeg en fare for dem, mente de.
Så stor var frykten for mitt navn iblant dem
at alle trodde fast jeg kunne knekke
stenger av stål og spenne stenpilarer
i småbiter.

En mann som omtaler seg selv på denne måten, skal vi altså akseptere som dramaets suverene helteskikkelse. Falstaff er ofte blitt karakterisert som en *miles gloriosus*, men etter hva jeg kan se, gjør Talbot seg minst like fortjent til å utstyres med en slik merkelapp – selv om skrytet hans refererer til bragder han faktisk har utført. I de siterte linjene synes jeg Sandved har lykkes pent i å overføre rautingen hans til norsk; hele partiet er upåklagelig redselsfullt, slik heltens språk gjennomgående er i dette besynderlige dramaet. Da Talbot til slutt kreperer (selvsagt etter edel kamp mot en tallmessig overlegen fiende), vil nok mange lesere trekke et lettelsens sukk: Endelig ferdig med «krigens store Herkules, / den tapre Talbot, jarl av Shrewsbury». Så til de grader karikert er denne figuren at han alene er et tungtveiende argument for å spille hele stykket som en farse, noe jeg uansett er tilbøyelig til å mene at man burde gjøre. Talbots fremste kjennetegn er at han er en mester i å slakte ned franskmenn, og hans ukuelige krigsiver er blottet for den overstadige (og selsomt tiltalende) fatalismen Hotspur gir uttrykk for i *Henrik IV, Første del* «Come, let us take a muster speedily. /



Alan Howard som Henry VI, i Terry Hands' oppsetning av «Henry VI, Part I, II, III» på RSC, 1977

Doomsday is near. Die all, die merrily.» DEN MEST vitale skikkelsen i del I av *Henrik VI* er Jeanne la Pucelle, dvs. Jeanne d'Arc, og hun får delvis sin vitalitet på tross av forfatterens iherdige bestrebelse på å fremstille henne som en heks og en hore. Dette var naturligvis en gjengs britisk oppfatning av Jeanne på Shakespeares tid, så forfatteren av *Henrik VI, Første del* skal ikke beskyldes for noe annet enn for å ha holdt seg til det kildematerialet han anvendte. Holinshed hevder – ikke uten gru – at Jeanne var «possest of the feend», og i dramaet danner denne opplysningen utgangspunktet for et par av de minst tiltalende scenene som figurerer i noe Shakespeare-skuespill overhodet. I den første (V, II) påkaller Jeanne diverse djevler og demoner, bare for å oppdage at de ikke kan støtte henne lenger i krigen mot britene. Hun blir tillagt replikker av typen «My body shall / Pay recompense, if you will grant my suit», mens de onde åndenes aktiviteter fremgår av forholdsvis bisarre sceneanvisninger: *They walk, and speak not. They hang their heads. They*

Olav Lausund argumenterer tappert for at Del I har «betydelige dramatiske og dikteriske kvaliteter», men dette virker mer som en forsiktig trosbekjennelse enn som en litteraturkritisk bedømmelse



Helen Mirren (Margaret) og Alan Howard (Henrik), i Terry Hands' oppsetning av «Henry VI, Part I, II, III» på RSC, 1977

shake their heads. They depart. I den andre scenen (V, IV) blir Jeanne dømt til døden og ført bort for å brennes, etter at hun både har fornektet sin egen far og oppgitt to forskjellige fedre til barnet hun bærer på. Hun ender med å gå til sin død med en solid forbannelse på leppene: «[May] darkness and the gloomy shade of death / Environ you, till mischief and despair / Drive you to break your necks or hang yourselves!» (89-91) Det er langt fra dette til det som skal ha vært den historiske Jeanne d'Arcs ord på bålet: «Ja, mine stemmer var av Gud! Mine stemmer har ikke bedratt meg!» Det er også langt til de Jeanne d'Arc-skikkelsene som opptrer hos Schiller, Shaw og Anouilh, men Shakespeares Pucelle har i det minste en verbal intensitet som langt på vei er fraværende ellers i dramaet. Forbannelsen hun utstøter mister imidlertid litt av sin kraft hos Sandved, til en viss grad fordi

han gjør hele replikken én linje lengre enn i originalen, men hovedsakelig på grunn av ordvalget: «må mørke kun og dødens dystre mulm / omslutte dere alle, inntil mismot / og ulykke har drevet dere til / å henge dere eller brette nakken».

Ikke at Jeannes forbannelse er oppsiktsvekkende original; på norsk blir den i alle tilfelle iført for dannede gevanter – «kun», «dødens dystre mulm» og «mismot» vrir den i retning av det sirlige. Sandveds ordvalg blir litt for ofte dogmatisk thorleif dahlsk; han tyr flere steder til en språklig bienséance som kan avvike ganske sterkt fra Shakespeares egen språkbruk («helvede» for «helvete» er f.eks. en ganske traurig blanding av arkaisme og eufemisme; det er utrolig hvor mye skade en enslig stemt konsonant kan utrette). I del 1 er det som regel Jeannes replikker dette går utover – -skjønt flere av dem også har fått en vellykket utforming. Det siste gjelder alt i alt svaret hun gir en engelsk adelsmann som dukker opp da Talbot er død og spør etter helten mens han redegjør for alle adelstitlene til lordene. Jeannes svarreplikk punkterer hele den pompøse retorikken:

Here is a silly-stately style indeed!
The Turk, that two-and-fifty kingdoms hath,
Writes not so tedious a style as this.
Him that thou magnifiest with all these titles,
Stinking and fly-blown, lies here at our feet.
(IV, VII, 73-76)

Hør for en dåreaktig fornem tittel!
Selv tyrken, som har to-og-femti riker,
har ikke så kjedsommelig en tittel.
Han som du smykker med så mange navn,
ligger her stinkende og fluespist.

Den første linjen tangerer riktignok det sirlige, men resten av replikken er forholdsvis godt turnert. Lausund skriver at man «kan forestille seg at dikteren her et øyeblikk har trukket på smilebåndet av sin egen rungende stil». Sant nok; man kan til og med forestille seg at det er i slike skarpe, uventede

formuleringer at det virkelig shakespears'ke dramaet har sitt utspring. Jeanne er bare en skisse, og knapt nok det, men hun kan ha gitt forfatteren en innsikt i at en livskraftig kjeltring er langt mer spennende å fremstille enn en gudfryktig og tilsynelatende feilfri engelsk jarl.

LA MEG få med at Sandved har funnet en utmerket løsning på stykkets mest idiotiske ordspill – misforståelsen som oppstår under det første møtet mellom jarlen av Suffolk og den fremtidige dronning Margaret:

EARL OF SUFFOLK (*aside*)
I'll win this Lady Margaret! For whom?
Why, for my king! Tush, that's a wooden thing!

MARGARET
He talks of wood. It is some carpenter.
(V, III, 126-128)

Slik lyder den stupide vittigheten på norsk:
SUFFOLK (*avsidet*)
Ja, jeg skal vinne Margaret! For hvem?
For Kongen! For en mannsling tørr som tre!

MARGARET
Han nevnte «tre». Han er nok tømmermann.

I et drama så fullt av bombastisk språkbruk mottas slikt vås med stor takk. Det som står fast angående del 1, er at Sandved i det store og det hele har klart å gjøre akkurat det man burde kunne kreve i denne sammenhengen: Han har levert en ujevn gjendiktning av et ujevnt skuespill, og i gjendikterens tilfelle er «ujevn» her ment som et honnørord. Sandveds generelle forkjærlighet for arkaisk språkbruk skal jeg ta nærmere for meg senere, men det kan nevnes at grepet er mindre sjenerende i del I enn i de to andre dramaene – ikke minst fordi det bidrar til å fremheve den hule patosen i stykket.

DEL II OG III inneholder mer kom-

Det er langt til de Jeanne d'Arc-skikkelsene som opptrer hos Schiller, Shaw og Anouilh, men Shakespeares Pucelle har i det minste en verbal intensitet som langt på vei er fraværende ellers i dramaet

plekse skikkelser enn del I. Her har vi å gjøre med gode, om ikke nettopp perfekte, dramaer, og siden det er Rosekrigene som er temaet, forsvinner heldigvis også alle foranledninger til nasjonalsjåvinistisk storsnutethet. Likevel, og til tross for Cambridge-utgiveren Michael Hattaways forsikring om at del 2 er «without doubt, a major play», må jeg si meg enig i Harold Blooms bedømmelse av hele Shakespeares tidligste fase i *The Western Canon*: «... the Shakespeare of the early histories and farcical comedies and of *Titus Andronicus* is only distantly prophetic of the author of *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* and *Macbeth*». At avstanden til disse dramaene er så stor, skyldes bl.a. at Shakespeare i *Henrik VI* fremdeles benytter seg av en rekke konvensjonelle retoriske grep; den språklige plastisiteten som senere blir så karakteristisk for ham, er bare tilstede i enkelte passasjer. Da jarlen av Warwick har fått banesår i del 3 lar f.eks. Shakespeare ham ytre et par linjer som ville vært utenkelige i dramaene fra den senere perioden:

Why, what is pomp, rule, reign, but earth and dust? / And live we how we can, yet die we must.
(V, II, 28-29)

Sandved skal ikke beskyldes for å ha gjort linjene mer imponerende enn de er i originalen (og dette er ikke ondsinnet ment – de skal ikke klinge spesielt bra):

Å, hva er prakt og makt? Jo, muld og støv;
vi lever litt – og dør som høstens løv.

Prøver man å tenke seg dette lagt i munnen på Hamlet, Lear, Macbeth eller Cleopatra, vil man raskt oppdage at det ikke lar seg gjøre. Det samme gjelder Warwicks avskjedsord til sine venner: «Fly, lords, and save yourself, for Warwick bids / You all farewell, to meet in heaven.» Så kan man sammenligne jarlens utsagn med replikker disse fire andre skikkelsene leverer idet

døden nærmer seg – når det gjelder Hamlet, Lear og (sannsynligvis) Macbeth, dreier det seg om det aller siste de sier:

HAMLET

But I do prophesy th'election lights
On Fortinbras. He has my dying voice.
So tell him, with th'occurents more and less
Which have solicited – the rest is silence.

MACBETH

Yet I will try the last: before my body
I throw my warlike shield: lay on, Macduff;
And damned be him that first cries, 'Hold,
enough!'

LEAR

Pray you undo this button. Thank you, sir.
Do you see this? Look on her! Look, her lips!
Look there! Look there!

CLEOPATRA

I am fire, and air; my other elements
I give to baser life.

Mens Warwicks utsagn kunne vært frem sagt av hvem som helst, bidrar de fire andre replikkene til ytterligere understrekninger av skikkelsenes karakter. De fremhever det enigmatiske hos Hamlet, Macbeths faenivoldske mot, Lears (på dette tidspunktet) oldingaktige ydmykhet og Cleopatras majestetiske stolthet. En slik replikkunst var ikke tilgjengelig for Shakespeare på den tiden da han skrev *Henrik VI*, og kanskje noe av det høyeste en forfatter kan oppnå, er å individualisere mennesker idet de nærmer seg en tilstand som har som sitt fremste kjennetegn at den utsletter alle individuelle trekk.

MEN SELV om skikkelsene som opptrer i del II og III av *Henrik VI* ikke kan måle seg med Shakespeares mest sublime frembringelser, er flere av dem noe langt mer enn pappfigurer. Nettopp Warwick er tross alt en av de mest fengslende av dem; det er vanskelig å ikke bli fascinert av en



**Peter Benson som Henry VI, Jane Howells
Henry VI, I, II, III, BBC, 1982**

mann som bruker mesteparten av sin tid til å avsette og innsette konger, for det er intet mindre enn det som er hans hovedbeskjeftigelse i del II og III. Hertugen av York, hans sønn Richard (den senere Richard III) og markien/hertugen av Suffolk er også utstyrt med hver sin markante personlighet, og kong Henriks ambisiøse dronning Margaret er en skikkelse som definitivt gjør inntrykk, bl.a. fordi hun kan virke som et tidlig utkast til eller en prefigurering av Lady Macbeth. Dronningen er en av de skikkelsene i dramaet som i størst grad har fått et eget språk; hennes beinharde karakter kan komme ganske krast frem i billedbruken hun anvender (i partiet nedenfor reflekterer dessuten et par av bildene tilbake på henne selv):

Free lords, cold snow melts with the sun's hot beams.
Henry my lord is cold in great affairs,
Too full of foolish pity; and Gloucester's show

Jeanne er bare en skisse, men hun kan ha gitt forfatteren en innsikt i at en livskraftig kjeltring er langt mer spennende enn en gudfryktig og feilfri engelsk jarl



er sjargong, ikke dikterisk språk. I linje 10 blir i tillegg betoningen noe forsert, her krever «nok» et hovedtrykk de færreste ville finne på å gi ordet i denne sammenhengen. At Sandved foretrekker former som «kold» og «sne» burde jeg egentlig ikke legge meg for mye oppi – og «kold» er udiskutabelt et ganske kaldt ord –, men de går inn i en helhet som har sirligheten og velanstendigheten som sitt uuttalte, men ufravikelige mål. Hvis man gjengir Barnardos utsagn i åpningsscenen av *Hamlet*, «'Tis bitter cold, / And I am sick at heart», med følgende:

Det er så koldt, og jeg er hjertens syk

– vil grunnbetydningen være bevart, men omtrent alt annet er borte. Det er ikke primært et spørsmål om ordformer – jeg har ingen prinsipielle innvendinger mot at folk skriver «efter» og «sne» og «kold» –; men det er et faktum at valget av de mest konservative formene ofte er en indikasjon på at mye energisk språkbruk er blitt satt på indeks. Derfor er det både overraskende og lettere befriende å støte på formuleringer som disse hos Sandved:

Din svarte heks! Din trollkvinne, hold kjeff!

(Fell banning hag, enchantress, hold thy tongue! Del 1, V, III, 42)

Vi skritter villig vekk, så han får tatt de skritt som trengs for å nå frem til skrittet.

(Ay, good leave have you; for you will have leave
Till youth take leave and leave you to the crutch. Del 3, III, II, 34-35)

Her har Sandved tatt noen skritt selv og gjort de norske versjonene litt rære enn originalen. Det er slett ikke alltid en praksis som bør anbefales, men i en så høflig gjendiktning som denne er det grunn til å ønske slike valg velkommen. PÅ DEN annen side får Sandved vanskeligheter når han skal levere prøver på det han oppfatter som folkemålet. Hele akt IV i annen del er viet den originale opprø-

ren Jack Cade, som bl.a. ønsker å innføre dødsstraff for alle som kan lese og skrive:

CADE

(...) Dost thou use to write thy name? Or hast thou a mark to thysself, like an honest plain-dealing man?

CLERK

Sir, I thank God I have been so well brought up that I can write my name.

ALL

He hath confessed: away with him! He's a villain and a traitor.

CADE

Away with him, I say! Hang him with his pen and inkhorn about his neck.
(IV, II, 94-101)

Sandved:

CADE

(...) Kan du skrive navnet ditt? Eller bruker du bumerke sånn som skikkelige, ærlige folk?

SKRIVEREN

Jeg takker Gud fordi jeg har fått så god opplæring at jeg kan skrive mitt navn.

ALLE

Han har tilstått! Vekk med'n! Han er en kjelt-ring og en forræder.

CADE

Bort med'n, sier jeg! Heng'n med pennen og blekkhuset rundt halsen.

Det meste her er det ingenting å utsette på, men de sammentrukne formene («Vekk med'n», «Bort med'n», «Heng'n») er irriterende typiske for bienséanister som forsøker å imitere folkelig språk. Slike sammentrekninger kan forekomme i alle sjikt av befolkningen (vi har f.eks. hatt statsministere som fortrinnsvis sier «med'n» – om ikke «heng'n»), og i en litterær kontekst virker de temmelig meningsløse når de ikke medfører en større språklig konsekvens. For selv om Cade her skal snakke et slags

Beguiles him, as the mournful crocodile
With sorrow snares relenting passengers,
Or as the snake, rolled in a flowering bank,
With shining checkered slough doth sting a child
That for the beauty thinks it excellent.
Believe me, lords, were none more wise than I –
And yet herein I judge my own wit good –
This Gloucester should be quickly rid the world,
To rid us from the fear we have of him.
(Annen del, III, I, 223-234)

Hos Sandved leser vi:

Ved solens hete stråler smelter sneen;
i store ting er Henrik kold som sne
og full av uklok miskunn; Gloucesters spill
har lurt ham slik en sorgtung krokodille
kan narre milde vandringsmenn med tårer;
og slangen kveilet i en blomstereng
med blank og broget ham, vil hugge barnet,
som står og fryder seg ved slangens skjønnhet.
Tro meg, var ingen klokere enn jeg
– dog tror jeg meg klok nok i denne sak –
ble verden snart befridd for denne Gloucester
og vi befridd for all vår frykt for ham.

Man kan ikke si noe på meningen; med et par begripelige vrier er den godt ivaretatt. Verre er det at det målbevisst poetiske (delvis alliterative) norske ordvalget tenderer mot å annullere poesien: «uklok miskunn», «blank og broget ham», «står og fryder seg», «dog»... disse uttrykkene trekker partiet i retning av det pseudo-poetiske – dette

Sandved har levert en ujevn gjendiktning av et ujevnt skuespill, og i gjendikterens tilfelle er «ujevn» her ment som et honnørord

gatespråk, benytter han seg ellers av de foreskrevne thorleif dahl'ske formene og den like foreskrevne thorleif dahl'ske syntaksen: «Vær også dere modige når deres anfører er det. Han lover store forbedringer. I England skal syv halvskillingsbrød herefter selges for en skilling...» Slik snakker Cade til de andre opprørerne tidligere i denne scenen, og også de benytter seg av det samme idiomet. Da den arme skriveren blir halt inn, virker det som om de øvrige tilstedeværende kommer på at dannet tale ikke er noe for dem, så plutselig skifter alle sammen uttrykksform: «I lomma har'n ei bok med røde bokstaver i.» «Da er'n trollkyndig.» «Detta bli'kke greit for deg.» Etc. Nei, det bli'kke greit, særlig ikke når disse røffe gutta likevel insisterer på å bruke former som «etter», «vidner» og «helvede». «Jeg har funnet på det selv,» sier Cade et annet sted; Sandveds dilemma er muligens at han har finni på litt for lite sjæl, men holder seg rigid til den uskrevne boken *Skikk og bruk i Shakespeare-gjendiktninger*.

FLERE AV de lengre monologene på vers har Sandved imidlertid fått til gode gjengivelser av – en av de mest effektive er den tiraden kong Henrik slynger ut mot Gloucester, den fremtidige Richard III, som er kommet for å myrde ham i Tower. Jeg siterer fra annen halvdel av originalen:

The owl shrieked at thy birth – an evil sign;
The night-crow cried, aboding luckless time;
Dogs howled, and hideous tempests shook
down trees;
The raven rooked her on the chimney's top,
And chattering pies in dismal discords sung;
Thy mother felt more than a mother's pain,
And yet brought forth less than a mother's
hope,
To wit, an indigest, deforméd lump,
Not like the fruit of such a goodly tree.
Teeth hadst thou in thy head when thou wast
born,
To signify thou camest to bite the world...
(Del 3, V, VI, 44-54)

Denne utskjellingen i høystil er blitt ganske

glefsende på norsk også, selv om jeg for min del skulle ønske Sandved hadde unngått formen «moder» i linje 7:

En ugles ul lød i din fødselsstund,
nattkråken skrek sitt dystre varselrop
og hunder hylte, stormen veltet trær,
på skorstenspipen vagler raven seg,
og skjærer skvatret i et mislydskor;
mer smerte fikk din mor enn mødre flest,
men fødte mindre enn en moders håp,
et misfoster, en formløs, vanskapt klump,
helt ulik frukt av slikt et vakkert tre.
Du hadde tenner alt da du ble født
til tegn på at du fødtes for å bite.

Sandved legger seg tett opptil originalen og unngår enjambement, slik at de fleste av disse invektivene blir nøyaktig så tettpakket som de bør være. Man kan riktignok beklage at uttrykket «thou camest to bite the world» er blitt til det mer omtrentlige «du fødtes for å bite», men alt kan ikke en gjendikter få med seg, og meningen fremgår vel tydelig nok uansett. Blant andre monologer som har fått en vellykket utforming på norsk, kan nevnes kongens lange meditasjon da han sitter på en haug og er passiv tilskuer til krigshandlingene i Tredje del, akt II, scene V -monologen inneholder bl.a. litt klassisk pastoral lensel:

Gives not a hawthorn bush a sweeter shade
To shepherds looking on their silly sheep,
Than doth a rich embroidered canopy
To kings that fear their subjects' treachery?
(42-45)

Gir ikke hagtornbusken bedre ly
for hyrden, der han ser på sine får,
enn rikt broderte baldakiner gir
for kongen, redd for undersåtters svik?

Dette er ikke nettopp oppsiktsvekkende betraktninger, men Sandved har et pent håndlag med slik retorikk: Der Shakespeare holder seg til konvensjonene, gjør Sandved det samme, med ytterst konvensjonell poesi som det mønstergyldige resultatet. (Det bør dessuten anføres at det er helt riktig å ikke gjengi uttrykket «silly

Selv om Cade skal snakke et slags gatespråk, benytter han seg ellers av de foreskrevne thorleif dahl'ske formene og den like foreskrevne thorleif dahl'ske syntaksen

sheep» med noe à la «dumme sauer»; silly brukes her i betydningen «enkel», «hjelpeløs».)

DET LAR SEG likevel ikke benekte at Sandved sliter med det gjendiktningssyndromet jeg et par ganger har koblet til Thorleif Dahls navn i denne omtalen. Det er ikke helt lett å fatte hvorfor Shakespeare – og en lang rekke andre klassikere – må gjengis slik at det lyder som om de levde og virket innenfor det dannede norske borgerskap en gang på 1920-tallet. Grunnen til at klassikerne stadig må gjendiktes på nytt, er som kjent at gjendiktninger raskt blir foreldet fordi de, med få unntak, er ettertrykkelig forankret i en bestemt epokes språk og uttrykksformer – en skjebne originaltekstene er lykkelig spart for. Hvorfor i all verden velger man da å gjøre nøyaktig det man har tatt sikte på å unngå – å låse dikterne inne i språket fra i forgårs? Nå har *Henrik VI* ikke tidligere foreligget på norsk, så det er første gang vi får dramaet presentert i 1920-tallsspråk, og godtar man dette utgangspunktet er Sandveds versjon mer enn habil nok. Så kan vi jo håpe at noen – om en 70-80 års tid – vil besørge en gjendiktning som gir leserne inntrykk av hvordan man snakket i Norge rundt år 2000.

Hvorfor i all verden velger man å gjøre nøyaktig det man har tatt sikte på å unngå – å låse dikterne inne i språket fra i forgårs?

...Och ge oss skuggorna

I «Det blodiga parlamentet» viser Stein Winge oss en verden hvor makt fungerer selvlegitimerende. Det er en kraftig og rik, og i enkelte partier også forunderlig sjelfull forestilling.

AV THERESE BJØRNEBOE



Kong Henrik VI (Staffan Göthe) i åpningsscenen av Stein Winges forestilling
Det blodige parlamentet. Foto: Roger Stenberg

«Det blodiga parlamentet»
Tre kungdramar
etter William Shakespeare
Gjendiktet av Ulf Peter Hallberg
Regi: Stein Winge
Scenografi: Tine Schwab
Lys: Hans-Åke Sjöquist
Musikk: Bebe Risenfors

Det blodiga parlamentet hadde premiere på Dramatens elverkscene i slutten av januar. Det er en nokså fri bearbeidelse av Shakespeares *Henrik VI, 3 del* og *Richard III*, supplert med utdrag fra *Richard II*, og regissør Stein Winge, oversetter Ulf Peter Hallberg og dramaturgen Ulla Åberg har strøket med hard hånd for å korte det omfangsrike stoffet ned til en forestilling som skal vare i ca 3, 5 time.

Teaterhistorisk går det en linje fra *Det blodiga parlamentet* tilbake til Peter Hall og John Bartons iscenesettelse *The Wars of the Roses* fra 1963. Det var riktignok en syklus på tre forestillinger som adopterte alle de tre *Henrik VI*-stykkene, samt *Richard III*, men også iscenesetteren Barton tok seg store friheter med stoffet, og skrev blant annet inn over tusen egne linjer med pastisjer på Shakespeares vers. *The Wars of the Roses* innevarlet en politisk vending og nyfortolkning av de historiske stykkene, og bar preg av å være influert av Brecht og Jan Kotts den gangen helt ferske *Shakespeare – vår samtidige* (som Peter Hall leste før den utkom i bokform).

Siden jeg ikke kjenner Barton/Halloppsetningen annet enn gjennom omtale, skal jeg ikke gå nærmere inn på den i denne sammenhengen. Ideen med å iscenesette *Henrik VI* og *Richard III* i samme forestilling er altså ikke ny (jmf. også omtale av Luk Percevals *Schlahcten/Ten Oorlog*, foran i tidsskriftet), men ikke desto mindre en det en svært suggestiv og effektiv måte å nærme seg stykkene.

Montasjer

Ulf Petter Hallbergs svenske oversettelse har et rikt klanglig register, i forlening med et enkelt, moderne og funksjonelt vokabular, og danner et godt utgangspunkt for det moderne scenespråket. Manuskriptet inneholder i alt 24 (sterkt forkortete) scener, og slik fremheves både episodiske og det underlig fluktuerende ved hendelsesforløpet, spesielt i *Henrik VI, 3 del*.

Scenen er (i første del av forestillingen) omgjort til et digert og avlangt vannbasseng. Det lange strekket innover i bassenget skal gi rike muligheter til å isolere mellom flere syns- og spillefelt, og i Hans Åke Sjöquists lysdesign utnyttes mulighetene i vannet på en frapperende måte som

understreker illusjonen om tåkedriv og de gjørmete slagmarkene i borgerkrigsherjete England. Bassenget henspiller også på natur-metaforene i teksten, en metaforikk som blant annet knytter seg til de repetitive slagscenene: «*än slår det hitåt som ett mäktig hav,/ som floden tvangar trotsa vindens makt,/ än slår det ditåt som när samma hav/ tvingats tilbaks av vindens raseri.*»

Ideen med bassenget ligger på grensen til å virke plump, fordi det gjør en klisjé av regnværet i England. Når skuespillerne plasker rundt i vannet, drukner dessuten ofte teksten, bokstavelig talt. På den andre siden er det noe fascinerende ved at den historiske realiteten gjengis i et bilde som på en konkret måte skaper motstand for personene.

Men la oss starte med begynnelsen. Forestillingen intonerer i et avmektig og sorgfylt toneleie, idet kong Henrik VI (Staffan Göthe) kommer inn og plukker opp en krone og en veltet stol (les: trone) som ligger i det store vannbassenget scenen for anledningen er omgjort til.

Deretter går Henrik fremover i vannet, med tunge skritt:

Har någonsinn en kung av jordisk tron
haft mindre glädje av sitt liv än jag?
Just när jag hunit kravla upp ur väggan,
knapt än ett år, så kröntes jag till kung.
en vanlig människas dröm om kronans glans
är inget mot min dröm om vanlighet.

Staffan Göthes Henrik er moderne kledd og minner snarere om en akademiker eller kontorist enn om en konge. Mens han fremsier monologen tørker han distré brillerglassene med skjorteflaket, og med denne banale gesten som stadig gjentas gjennom forestillingen, gis det uttrykk for noen viktige personlighetstrekk. Henriks teoretiske og idealistiske livsanskuelse, og hans tilpasnings-udyktighet i forhold til sin egen samtid. Like etterpå gjør dronning Margaret entré, bærende på sin elskers (Suffolks) hode, mens hun slynger forbannelser ut over «ni» («dere»).

Begge disse sekvensene er sakset fra *Henrik VI, 2 del*, og er eneste eksposisjon av forholdet mellom de to ektemakene. Denne scenen etterfølges av introduksjonen av tilhengerne og medlemmene av huset York,

Richard, hertugen og hans tre sønner, Edward, George og Richard (den senere Richard III). Nå skal imidlertid det avhogde hodet (som stadig ligger i bassenget) av yorkene bli identifisert som Somersets.

Stein Winges tablåmessige og montasjeaktige fortellerstil fremhever det uoversiktelige og kaleidoskopiske ved stoffet, mens inversjoner – som det avhogde hodet – gir en antydning om det sirkulære eller repetitive ved stykkenes forløp.

De to dramaene følge hverandre uavbrutt før pause, slik at første del avsluttes etter *Richard III*s åpningsmonolog, fengslingen av Clarence og Richards frieri til Lady Anne. Når Richards åpningsmonolog følger rett på hans drap av Henrik skal det føre til et dramatisk klimaks, som det i andre del etter pause skal vise seg vanskelig å komme i nærheten til.

Emblematisk

Den første delen er imidlertid så kraftfull og rik, mangefasettert og fremmedartet, at den gir et løft som sitter i etter at forestillingen er over – og på tross av de tålmodighetsprøvene man stilles på i andre del.

På den tiden da Shakespeare skrev stykkene ble de ikke benevnt med de samme sjangerbetegnelse som de har fått siden (i folioutgavene), og det er interessant å ha in mente i forhold til både den tekstlige bearbeidelsen og Stein Winges iscenesettelse. For spesielt *Henrik VI, 3 del* fremstår i denne tolkningen som en miks mellom et historisk skuespill, en absurd groteske og tragedie. Et annet trekk ved forestillingen er fremhevelsen av den språklige selvbevisstheten i Shakespeares tekst, slik dette blant annet kommer tilgjennom spenningene mellom det mimetiske og det påfallende kunstferdige ved personfremstillingen og språket. Den til dels didaktiske personkarakteristikken (bl.a. profetiene og gjentagelsene) viser likhetstrekk med middelalderens moralspill, som renessansens historie-dramaer blant annet er en videreutvikling av. Men det er også fristende å se Shakespeares spenningsfylte språk i lys av postmoderne litteraturteori og språkfilosofi, noe som kanskje indikerer at deres innsikter ikke bare er nye, og at renessansediktningen til dels foregriper dem.

Gjennom en serie drap og scener som frem-

stiller oss for de pårørendes sorg og tap, fremstilles døden i stykkene (særlig Henrik VI) på en symbolsk eller emblematiske måte, idet den peker på flere historier samtidig, og på det evigvarende kretsløpet av gjengjeldelse og hevn. I Stein Wings iscenesettelse skal det billedlige stå tilsvarende i fokus, og i likhet med billedbruken forsterkes også det gjentagende ved handlingsgangen av at de mindre rollene ikke blir individualisert gjennom et psykologiserende karakterspill. Formspråket stiller store krav til skuespillerens tekst-beherskelse, som dessverre ofte ikke innfris. Men når det lykkes skuespillerne å gi teksten et poetisk løft, er resultatet lysende.

I scenen der Henrik VI går omkring på slagmarken og er vitne til den likplyndringen som pågår blant soldatene, blir det moralske og politiske sammenbruddet fremstilt mer symbolsk enn noe annet sted i skuespillet. Først skal én soldat oppdage at den mannen han har drept er hans egen sønn, og dernest en annen se at det er sin egen far han har «köpt» gullet fra, med «minst hundra hugg».

I denne oppsetningen pådrar scenen seg en spesiell vekt, fordi Staffan Göthe synes å foregripe det moralske sammenbruddet vi er vitne til blant de menige soldatene, gjennom tolkningen av Henriks monolog om det enkle gjeter-livet han drømmer om, i scenen før:

[...]

Å Gud! Det vore allt ett härligt liv,
om man fick leva som en bondpojke
och karva på sitt solur, punkt för punkt
och se på hur minuterna förgår.

Hur många av dem gör en timme hel?
Hur många timmar går det på en dag?
Hur många dagar går det på ett år?

När jag vet det, kan tiden delas upp:
så många timmar vallar jag min hjord,
så många timmar till at pusta ut,
så många timmar får jag tänka själv,
så många timmar får jag roa mig.

[...]

Minuter, timmar dagar, veckor år,
går alla mot det slut de skapats för
och bär ett askgrått hår till gravens rand.
Å vilket Liv! Så skönt! Så underbart!
Ger inte hagtorbusken bättre skydd
åt herden när han vaktar dumma får,

än vad en rikt broderad baldakin
ger år en kung som fruktat folkets svek.

Monologen kan bringe tanken til Shakespeares sonetter, der f.eks. fysisk skjønnhet på en emblematiske måte viser til forestillinger om forgjengelighet og tidens makt. Den mantraliknende monotonien i replikken forsterkes av den hule klangen i Staffan Göthes stemme, og etterlater seg en følelse av uvirkelighet og tap. Slik fremheves det fåfengte i Henriks forsøk på å omskrive livet og gi en metaforisk mening til sin egen ulykke. Det er som om stemmens intensjonalitet (dens besvergelse) blir fremhevet av den repetitive formen, og slik blir også det potensielle eller faktiske gapet mellom språket og det det refererer til fremhevet. Språket trekker i for mange retninger til at det blir mulig å tro på det han sier, slik det emblematiske bildet av hyrden/gjeteren peker på for mange potensielle betydninger til at fortellingen kan fastholdes som enhetlig.

Bearbeidelsen har strøket de bibelske allusjonene, i slutten av Henriks monolog og i kristus-referansen i scenen med de to soldatene. Slik går selvfølgelig noe av symbolikken i teksten tapt, men den bibelske allusjonen i den pastorale gjeter-monologen er der uansett, og den moderne gjendiktningen unngår at slike allusjoner klinger av en gammel og forgangen tid.

Henriks replikk i den påfølgende scenen med soldatene gjør det i forlening med hyrde-monologen nærliggende å fortolke det som skjer som en symbolsk abdikasjon. Göthes Henrik later imidlertid ikke bare til å abdisere fra konge-rollen, det er også som om han gjennomgår en invertert individualisjon. Han gir avkall på all vilje, all drift om selvoppretteholdelse. Det er et Brechtsk moment (også) i dette, det er umulig å være humanist i en umenneskelig verden:

Om jag nu bara vore lika stor
som sorgen eller mindre än mitt namn!
Och kunde jag sen glömma vem jag är!

Richard II

Stein Wings iscenesettelse har langt på vei valgt å anonymisere de mindre rollene, såvel som de politiske intrigene som utspiller seg. Slik jeg forstår det er det fordi han

har ønsket å konstruere forestillingen rundt en bærende kontrast av de to kongene – den hensynsløst ambisiøse Richard III og den altfor svake Henrik VI – som både kontrasterer dem mot hverandre og mot den tiden som de lever i. Men for å få til det, har manusforfatterne måttet utvide Henriks rolle, for at den skal kunne balanseres mot den enorme plassen Richard har. Det er i denne sammenhengen at adopsjonen har lånt flere av Richard IIs monologer, i tillegg til et utdrag av abdikasjonsscenen fra *Richard II*.

Jeg er usikker på hvordan dette virket på publikumene som ikke kjente tekstene fra før, for det skurrer i mine ører når Henrik plutselig, etter hyrde-monologen, fremstår med flere av Richards karaktertrekk, som hans evne til selvbedrag og beregning eller viljestyrke. Shakespeares Richard II har en ekstremt utviklet evne til å omskrive virkeligheten og til å lade enhver situasjon med en figurativ betydning, samtidig som han jo på en helt annerledes måte er splittet i sin selv-bevissthet, fordi han ikke klarer å la være å betrakte seg som en slags semi-sakral konge, selv etter å ha blitt forstøtt fra tronen.

Henriks åpningsreplikk (siteret over) svarer dårlig med linjer som «*inte ens allt vatten i ett stormigt hav/ kan skölja oljan från en utvald kung*», eller med utdraget fra abdikasjonsscenen i *Richard II*, som Winge og co har flettet inn:

Edward [Bolingbroke]:

Jag trodde ju du ville avgå nu.

Henrik [Richard]:

Som kung, javisst, men sorgen varar än.

Min krona får du, staten likaså,
men kung av sorg, det är jag ju ändå.

Og det samme kan sies om monologen etter at Henrik VI er tatt til fangenskap i Tower, og han (henvendt fangevokteren) fremsier Richards monolog, som ender med linjene: «*För ni har aldrig vetat vem jag var:/ jag äter bröd som ni, och jag gör fel,/ bär sorg, vill ha en vän – ja, sån är jag./ Hur kan ni säga att jag är en kung?*»

Bortsett fra at disse lånene er forståelige fordi blant annet Henriks abdikasjon, strammer opp plotet, kan en annen grunn

til at bearbeidelse tilskriver Henrik nesten schizoide trekk være at den vil unngå den potensielle «helgenlikheten» til Henrik VI. På tross av det fremstilles begge de to hovedrollene til dels apologetisk, fordi begge – i kontrast til samtiden – blir fremstilt som ærlige i forhold til hvem de er og hva de tror på. Hvilket bidrar til at tolkningen også får en tragisk dimensjon.

Richards ærlighet blir betonet ved av at bearbeidelsen har dempet de mest iøyenfallende markeringene av Richards hykleri og maskespill, nemlig det religiøse hykleriet som han fremstilles med hos Shakespeare. I flukt med dette er den eksplisitte referansen der Richard – henvendt publikum – hevder å ville «set the murderous Machiavelli to school» (i *Henrik VI, 3 del*) strøket, da denne replikken også inneholder en påpekning om Richards Promethevs-karakter. Stein Winges nedtoning av Richards «skuespilleri» skal gå på bekostning av den teatraliske og melodramatiske humoren i *Richard III*, selv om Reine Brynulfssons fremstilling i visse øyeblikk påkaller seg en tilsvarende latter. Men den forsonende humoren har bare adgang i én scene i forestillingen, nemlig under Edwards frieri til lady Grey (Elisabeth Woodville). Her skal Edward plutselig dukke ned i et vannbasseng på forscenen og hente en champagneflaske (til stort morskap for publikum). Men denne scenen har også en kontrastfunksjon, fordi den foregriper Richards frieri til kronprinsens enke, lady Anne. Og slik får også Edwards frivolit et fordreid ekko i det makabre opptrinnet som følger siden.

Stein Winges iscenesettelse understreker at Richard lever i en tid der det ikke lenger er nødvendig å forstille seg, verken legitimistisk eller religiøst, for å tilkjempe seg makten. Slik sett kan forestillingen sies å presentere oss for en tid som egentlig er mye verre enn den Shakespeare fremstiller i stykkene. Når selv det machiavelliske hykleriet er blitt overflødig, er makten blitt selvlegitimerende. Dette minner mer om moderne kapitalisme, enn føydalisme eller renessanse.

Sammenstillingen av de to stykkene viser kontinuiteten ved maktkampen, mens tolkningen nedtoning av Richards religiøse hykleri og det melodramatiske ved plotet, bidrar til at han ikke fremstår som et uhyre

som søker makt for å tilfredsstille sine egne, mørke drifter. Jeg tror snarere vi stilles overfor en Richard som føler seg tvunget til å legitimere seg selv og sin egen eksistens gjennom å streve etter makt. Slik blir de politiske ambisjonene et spørsmål om makt som en selvopprettholdelses-strategi, hvilket kontrasterer Richards ambisjoner mot Henrik VI's svake jeg og manglende selvopprettholdelsesdrift.

Det legges et psykologisk grunnlag for denne tolkningen av Richard i forestillingens første del, ved at Richard sosialt blir fremstilt som underdog, alltid på et par skritts avstand fra de andre. Bortsett fra at den venstre armen henger ned som en slapp pendel, ser vi lite til den deformiteten som Richard skildres med i teksten. Reine Brynulfssons blikk henger tungt ved de andre personene på scenen, som han følger med en servil og uutgrunnelig interesse. Denne passiviteten skal gjøre hans forvandling nærmest atavistisk, når han forklarer seg for publikum med utsagnet: «Jag är ju jag, ensam» i scenen etter Edwards frieri. Utover i forestillingen skal Richard bli stadig mer fysisk utagerende, og etter åpningsmonologen i *Richard III*, er han i uopphørlig aktivitet. Oppbygningen av rollen kan ytre sett minne om Ian McKellens filmversjon av stykket, som for øvrig i likhet med Stein Winge også delte Richard III's åpningsmonolog i to, og la inn en fortettet og lummer erotisk spenning i frierscenen, da Richard skal trekke (forlovelses)ringen av fingeren med munnen.

På bakgrunn av Richards aksellererende vitalitet bygges det også opp mot et omslag i andre del, under kroningsseremonien. Her skal Reine Brynulfssons frenetisk utagerende spillestil avsløre at Richard har nådd toppunktet. Hans gestikulering med den friske høyrehånden virker blind og formålsløs, han har ikke en gang en Gud å kjempe med – bare sitt eget mørke.

Historien

Det kan være på sin plass med noen ord om hva forestillingen har valgt å forandre eller kappe. Tittelen *Det blodiga parlamentet* er hentet fra første scene i *Henrik VI, 3 del*, der Henrik VI lar seg presse til å avstå sin sønns rett til tronen etter ham. Her er imidlertid dialogens referanser til

Richard II strøket, og dermed får man i svært liten grad fornemmelsen av de historiske og politiske konfliktene som lå til grunn for rosekrigene. I følge tudor-tidens historikere dannet Bolingbrokes (Henrik IVs) maktovertagelse opptakten til rosekrigene mellom husene Lancaster og York, og Shakespeare lar i denne scenen snedig nok Henrik VI innrømme at lancasternes arverett står svakt. Dialogene i parlamentsscenen begrunner forøvrig ikke Henriks manglende legitimitet med henvisningen til Bolingbrokes maktovertagelse, men i at (den nødvendige) abdikasjonen til Richard II ikke avklarte spørsmålet om den videre arveretten til tronen. Stein Winge og co har også strøket tilsvarende referanser til Richard II senere i stykket (hele scenen i Frankrike er kuttet ut). Når bearbeidelsen sløyfer de referansene som reiser spørsmål om makt og legitimitet, og allerede fra begynnelsen av fremhever den rå maktkampen, får ikke publikum opplevelsen av at svik og forræderi er noe som genereres av og forsterkes gjennom handlingsgangen. Sagt på en annen måte blir Edwards replikk «*men för ett kungarike bryts var ed;/ jag bryter tusen för ett år som kung*» ikke så mye en personkarakteristikk (av den innbilske og ikke så altfor oppvakte Edward), men en overheading for stykkets verden. Replikken der Henrik «visjonært» skal spå at Richmond (Henrik VII) en dag skal «smykke kongetronen» (fjerde akt, 6. scene) har derfor også bearbeidelsen, av forståelige grunner, utelatt.

I forhold til tolkningen av hovedrollene, understreker bearbeidelsen Henriks svakhet, eller avmektige politiske «pragmatisme», slik at de moralske og sympatiske trekkene ved skikkelsen (eller hans respekt for loven) ikke kobles til det fortidige, politiske og historiske scenariet, men til en diskusjon om maktvilje og individualisme. Tilsvarende gjør strykningene det vanskelig å forstå Richards (Richard III) snedige tilbakevisning av paktens gyldighet, i scenen etter, og replikken får heller ikke den dramatiske og ironiske betydningen den har i teksten. Når Henrik IV's anseelse faller enda dypere blant hans egne etter parlamentsscenen, forsterker bearbeidelsen også Henriks isolasjon blant sine egne, av den enkle grunn at den lojale Exeter er kuttet ut



Richard (Reine Brynolfsson) og Henrik (Staffan Göthe) i Henrik VIs dødsscene og Richards frieri til Lady Anne. Foto: Roger Stenberg

av rollelisten.

På bakgrunn av slike valg dempes den historiske og politiske motsetningene mellom oligarkiet/adelen og autokratiet/kongen, noe som gir mindre fokus til den førte kategorien og deres innflytelse på handlingen. I flukt med dette fremstilles også ekteskapet mellom Edward av York og Lady Grey (Elisabeth Woodville) på en noe forenklet og mindre kontroversiell måte enn i originalteksten, fordi Winge og co har strøket George (Clarences) anklage om at Elisabeths familie blir privilegert gjennom lukrative ekteskap, på bekostning av Richard og ham selv. Dette er utslagsgivende for at Clarence nå skifter side og tar parti for Henrik VI (huset Lancaster), men det fremhever også i hvor sterk grad adelens maktkamper og ambisjoner, jmf. Warwick, spiller inn på handlingsgangen.

I forestillingens andre del, er nesten alle de religiøse referansene, bl.a. i scene 7 fra tredje akt utelatt, der Richard med en teatralt slående og ironisk forstilling, gir inntrykk av ikke å ønske å bli kronet som konge. Clarences dødsscene skal bli fremstilt episodisk, uten den dramatiske oppbygningen som drømmen skaper, ved å vise hans plagete samvittighet og ironiske foregripelser av sin egen død. Tilsvarende er også de moralske anfeltelsene som de mindre rollene, det vil si «folkets talefører», gir uttrykk for, kuttet ut (den ene leiemorderen, skriveren og fangevokteren). På denne måten forsterkes naturligvis det enstonige ved maktkampen.

Stein Wings oppsetning mister imidlertid mye av spenningen etter pause, da scenen møbleres som et borgerlig interiør. Denne «realismen» kler verken spillestilen eller tolkningen for øvrig, for når de mindre rollene er blitt så anonyme skal det mye til for å redde intensiteten i det politiske intrisepillet. Winge krydrer fremstillingen med realistiske detaljer, som når Hastings ikles en silkeslåbrok, og det antyde at han er homse, eller mordet på Clarence iscenesettes med en thriller-aktig, filmatisk realisme. Kvinnerollene kommer i liten grad til sin rett i denne oppsetningen (bortsett fra Elisabeth under frierscenen), noe som også skyldes at formspråket i liten grad gjør det mulig å gi dem dybde gjennom karakterspill, mens teksten allerede fra Shakespeares side har

preg av monotoni. Det oppleves f.eks. bare trettende når Margaret skal repetere alle drapene og tragediene i *Henrik VI*, siden vi allerede er kjent med stykket.

Den hybride miksen av forskjellige sjangre og dramatiske nivåer har, som nevnt, vært et bevisst valg fra Stein Wings side. Men det gir seg ulike, og ikke alltid like heldige, resultater, og i andre del av forestillingen skal det gå altfor langt mellom de menneskelige identifikasjonspunktene.

Jan Kott

Det kan virke paradoksalt at bearbeidelsen ikke legger større vekt på de politiske konfliktene, siden sammenstillingen av *Henrik VI, 3 del* og *Richard III* byr på en så god anledning til å anskueliggjøre de politiske konstellasjonene og maktsillet, og derfor til å sette hendelsesforløpet (ikke minst i begynnelsen av *Richard III*) inn i et større historisk perspektiv.

Hos Shakespeare begrunnes konfliktene fortløpende både politisk og personlig, men disse konfliktene blir også satt i relieff av tekstens flertydige fremstilling av de historiske drivkreftene. Vilkaøret og tilfeldighetene kan synes å styre hendelser som Warwicks fall, eller Edwards ukloke beslutninger (slik de kommer til uttrykk i mesalliansen med Lady Grey), mens alle tilbakeblikkene på de tidligere hendelsene, frempekene og profetiene, skaper et inntrykk av at hendelsene utvikler seg i henhold til en større orden. Stein Wings iscenesettelse er ikke motivert av interesse for de historiske konfliktene på rosekrigenes tid, men når også plotet og de mindre personene blir nedtonet, gir heller ikke forestillingen så mye rom for den politiske machiavellismen. Vi stilles ikke overfor en tid som krevet politisk intelligens, tilpasningsdyktighet og list, men utelukkende rå maktvilje. Bak disse valgene, ligger det naturligvis en intensjon om å fremheve det statiske ved konfliktene, og tilsvarende fjerne den historiske ballasten som skulle forhindre Shakespeare fra å fremstå som «vår samtidig».

Når tolkningen ser ut til å ha større vanskeligheter med å tilpasse *Richard III* enn *Henrik VI, 3 del*, skyldes det nok i stor grad at forestillingen ikke gir den historiske ironien plass. I teksten fremstår Richard IIIs ambisjoner på en ironisk måte nettopp

fordi han tror at han gjennom manipulasjoner kan styre historiens gang. Stein Winges oppsetning viser oss også konflikten mellom den enkeltes forsøk på å realisere sin egen maktvilje og historien som en divergerende og uoverskuelig kraft, men her narres ikke publikum i samme grad til å dele Richards perspektiv og av den grunn fungerer ikke omslaget like effektivt. Noe som antagelig også er en følge av at tekstens «pekere» til visse (og gjerne paradoksale) historiske mønstre ikke gis den plassen de har i teksten.

Ikke så overraskende, kanskje, har Stein Winge likevel valgt å slutte forestillingen ironisk, idet den unge Richmond (den kommende Henrik VII) entrer scenen med en apparisjon av å være glansbildeversjonen av Forsynets utvalgte konge. Richmond er hvitkledd, pregløs og platinablond, og bringer tanken til de syngende deodorantene fra svenske melodi grand prix. Han utstråler en idiotsikker tro på sin egen legitimitet, som (heldigvis) gjør ytre seiersfakter overflødige. Når opptrinnet har en ironisk subtilitet skyldes det at Winge benytter seg av en dublering, da det er samme skuespiller som spiller Richmond som tidligere spilte Henrik VI's sønn (Edward, som ble drept av Richard under ett av slagene i *Henrik VI, 3 del*). Slik understreker iscenesettelsen det sirkulære ved Den store Mekanismen: «Kongenavnene kan skifte, men det er alltid en Henrik som dytter en Richard ned, eller omvendt,» som Jan Kott skrev.

Hellwig

Det er fristende å sammenlikne Stein Winges tolkning med Hilda Hellwigs svært ulike iscenesettelse av *Richard III* på Teatret vårt, 1999. I Hellwigs oppsetning ble tekstens religiøse overtoner problematisert av at forestillingen hadde en sirkulær dramaturgi, hvor Richard (Sven Nordin) hadde forteller-perspektivet. Forestillingen åpnet med at Richard, foran slaget ved Bosworth, satt ved et langbord og drakk vin, for å dempe allerede skadde nerver. Plutselig kastet Richard vinbegeret fra seg, slik at den hvite duken ble farget rød. Og dette «blodet» ga både foranledningen til Richards hallusinatoriske tilbakeblikk (på samme tidspunkt som han i teksten møter gjenferdene) og til det kommende slutt-

oppgjøret, da oppsetningen mot slutten koblet seg tilbake til det samme bildet. Men tablået henspilte også på det siste måltid eller Nadverden, og slik anskueliggjorde forestillingen Richards Promethevskarakter (som Richard benevner seg som i *Henrik VI*) og hans Gudsopprør.

De to tolkningene er svært forskjellige, også fordi Richards karakter av å være skuespiller ble så sterk understreket på Teatret Vårt, hvor Richards flirt fikk publikum til å sette latteren i halsen, ettersom råskapen på scenen økte. Hilda Hellwig la for øvrig også stor vekt på kvinnerollene og tidens kvinneundertrykkelse (bl.a. ved å vise voldtekter), mens allusjonen til nadverden også ga oppsetningen en bærende metafor i forhold til iscenesettelsens lesning av de semi-sakrale, historiske repetisjonene i teksten. Stein Winges iscenesettelse mangler begge disse elementene, slik blant annet utskiftningen av vannbassenget med et realistisk interiør gir vink om.

Men når det er sagt, er likevel *Det blodiga parlamentet* en forestilling som gjør sterkt inntrykk. Med en helt egenartet sjellullhet skal de beste partiene, og spesielt Staffan Göthes fremstilling av Henrik VI, gi forestillingen et løft som gjør det til en stor teateropplevelse og til en spennende utforskning av Shakespeares historiske dramaer. *Det blodiga parlamentet* kan nok synes å stille seg lagelig til for hugg fordi den fokuserer så ensidig på maktforhold. Men det nesten schopenhauerske ved forestillingens diskusjon av vilje og selvhevdelse, setter vår tids glatte karrièrisme og fascinasjon for makt og ambisjon i et groteskt og tragisk relieff. Slik forestillingen også belyser den politiske handlingsslammelsen og intellektuelle avmakten i en tid hvor kapitalisme og liberalisme har ideologisk hegemoni.

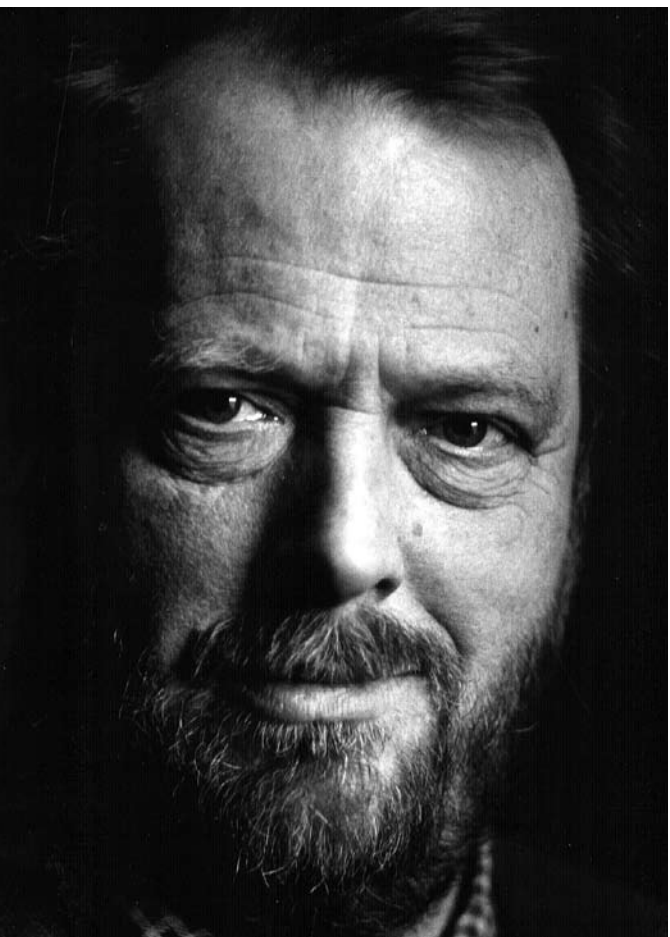


Edwards frieri til Lady Elisabeth Grey og Richard med Somersets avhogde hode. Foto: Roger Stenberg

Teksten bruker han som han vil

– Vi nordmenn er så fise-
fine og alvorlige! Husk at
for Shakespeare var teatret
brød og sirkus, sier Stein
Winge, som med liv og lyst
frisker opp den gamle mes-
ter med å snu og vende på
teksten i verkene. Og med-
gir at det har hendt han har
gått over grensene.

AV JULIE M. LØDDESØL



FOR Shakespeare-interesserte har Stein Winge vært veldig tilstede det siste året: *Macbeth* på Det Norske Teatret våren 1999, *Hver sin lyst* på Trøndelag Teater høsten 1999 og i vinter både *Det blodiga parlamentet* på Dramaten i Stockholm og *Macbeth* på Den norske Opera. Vår samtale fant sted i februar, mens innstuderingen av *Macbeth* på operaen var i full gang.

De færreste stiller seg likegyldige til Wings oppsetninger, og også i dette blad har han fått kritikker. Tildels negative. Før vi snakker om kritikere, egne feilgrep og om hvor grensene går for hva man kan gjøre med en dramatikers tekst, spør jeg ham om det i det hele tatt er fruktbart å snakke om hans egne oppsetninger. Er det ikke noe i kunstverket som unnslipper oss fordi vi bruker ord? En teaterforestilling er vel mer enn tekst?

– Jeg føler meg mange ganger klossete når jeg uttaler meg om mitt eget arbeide. Det blir lett teknikk, på overflaten, og det er vanskelig å formulere seg greit om det. Fantasien, idéene – hvorfra kommer de? De kan komme på latterlige måter. Ta Strindbergs *Dødsdansen* som jeg kan godt, og allikevel leser og analyserer igjen og igjen, – uten å ha fått en ny idé. Det er når jeg har gitt opp at idéene kommer, og da kommer de gjerne etter ti minutter. Hva er det? Presset letter, du ser på luften fra Nesoddbåten, kanskje. Men du må ha en stor kunnskapsmengde på forhånd, og ha jobbet med teksten. Det holder ikke bare å ha fått oppdraget, og så tro at idéene kommer av seg selv, sier han.

**Shakespeare er min lærebok, og jeg blir aldri ferdig med ham, sier Stein Winge.
Foto: Fin Serck-Hanssen**

Etter en pause:

– Jeg vet ikke om jeg svarer på spørsmålet ditt?

– Kanskje – jeg mente vel heller å finne ut om du som teaterregissør har det som en del andre kunstnere som ikke har ord som sitt uttrykk. Musikere, keramikere – mange kan ha vanskelig for å uttrykke seg bokstavelig om sin kunst, nettopp fordi deres uttrykk er et annet. Teater er mer enn tekst, og kan vi dermed «fange» forestillingen med ord?

– Jeg føler meg fri og assosierer ganske fritt i forhold til teksten. Jeg legger meg ikke ærbødig ned for forfatterens føtter. Når Glenn Gould spiller Mozart gjør han det utifra sitt ståsted. Det samme gjør jeg.

Lojalitet til teksten

– Så det ligger ingen fasit i teksten?

– Nei, når jeg har materialet foran meg vet jeg ikke alt. I prosessen er jeg åpen for de andre kunstnerne jeg møter, og har ikke en ferdig mal som jeg planter på de jeg skal jobbe med – slik som Ingmar Bergman, for eksempel. Jeg mener alt kan snus. Alt er mulig. Sånn som i *Det blodiga parlamentet*, der tøyer jeg begrepene veldig. Hvorfor bryter jeg for eksempel opp åpningsmonologen til *Richard III*, og legger en fest midt i den? Fordi det er et innholdsmessig brudd i Richards enetale, og fordi jeg også gjør *Henrik VI* i samme forestilling, slik at monologen i denne oppsetningen kom like før pause, i stedet for tradisjonelt å åpne forestillingen. Å kjøre hele talen i ett ville derfor bli en showstopper. Jeg har moro av å gjøre slike ting. Jeg bruker teksten som redskap – men man må være lojal mot forfatteren.

– Hva betyr det? Er Øyvind Berg for

eksempel lojal mot Shakespeare når han i oversettelsen av Hamlet bruker ord som platåsko som tilhører vår samtid og ikke Shakespeares?

– Det er lojalt. Det er derfor han lever videre. En arkaisk Shakespeare ville ikke nå frem.

– Men det gjør jo det i England?

– Ja, men de misunner oss som er friere i forhold til teksten og får laget nye gjendiktninger. Det engelske publikummet forstår heller ikke alt som sies, de får med seg 65 prosent av innholdet, for å være stygg. Nei, det er ikke å være illojal å bruke teksten slik vi gjør, tvert om, det gjør Shakespeare frisk.

– Hva er det å være illojal overfor forfatterens tekst, mener du?

– Å gjøre dårlige forestillinger er illojalt.

– Har du noengang vært illojal?

– Det er jeg som får svi, ikke Shakespeare! Men jeg har tatt gale valg, – jeg kan bli for ivrig, og en del ting skulle jeg ønske ugjort. I 1981 gjorde jeg for eksempel *Richard III* på Trøndelag Teater, og det var da kredittkort var helt nytt. Jeg lot Richard gi Tyrrel et kredittkort for å komme inn til Tower for å drepe de to prinsene. Det var et litt plump grep. På den annen side ser jeg ofte kjedelig Shakespeare, og dét er en forbrytelse. Husk på at han var i underholdningsbransjen, det var brød og sirkus. Han tillot seg hva som helst, og spørsmålet var ikke om det går an, men at det når frem. Derfor er det moro å se nå på Dramaten at *Parlamentet* selger bra og at det kommer mange unge. De ser dette nærmest som MTV, for scenene skifter så raskt i første del, særlig.

Kulturincest

– Peter Brook har holdt et foredrag om hvorfor Shakespeare ikke er gått ut på dato, og sier der: «Each line in Shakespeare is an atom. The energy that can be released is infinite – if we can split it open.»

– Teksten hans eksploderer, ja, og vi må bruke bildene. Skuespilleren må våge å uttrykke alt, detonere bomben, så å si. Hvis du ser Peter Zadeks oppsetninger eller Taboris *Othello*, ser du det. Vi er så fisefine her i Norge, vi er redde Shakespeare. Jeg gjorde *Troilus* og *Cressida* på Det Norske Teatret for noen år siden, og da fant vi på

mye rart. Skuespillerne sklei i dritt, sloss med pappsverd og vi tok ingen hensyn til hva som er normen for oppsetninger av Shakespeare. Men det finnes ingen humor på det i Norge, folk er så alvorlige! Man må også kunne se det positive i at noen våger å bryte barrierer. Jeg lærte mye av den oppsetningen, sier Winge. Han tenker seg litt om:

– Ikke at man skal ha gode kritikker på død og liv. Jeg leser anmeldelser på 10 cm i VG med setninger uten komma og treningkast 2. Men hvorfor oppsetningen er dårlig, får man ikke vite.

– Hva skal til for at nivået på kritikkene blir bedre?

– Kritikerne burde bruke de tre H'ene vi lærte på Teaterskolen: Hva, hvorfor, hvordan. Det gjøres i utlandet hvor jeg får mange grundige kritikker. Hva mener for eksempel anmelderen i Norsk Shakespeare-tidsskrift når han anmelder min *Macbeth* på Det Norske Teatret utifra et litt lettvent intervju i Aftenposten?

– Det var der du sammenlignet *Macbeth med Milosevic*. Har du ikke et visst ansvar for hva du sier i forhåndsomtaler? Da skaper du jo forventninger hos publikum?

– Joo, men kritikeren må vaske ansiktet sitt før premiere, og våge å blottstille seg og være åpen for forestillingen. De må ikke bli ergerlige og sure for noe som ikke er der, og ha som holdning: nå skal vi se hvordan dette stemmer med teksten og det vi er vant til.

Stein Winge sier at han lærer mer av utenlandske kritikker fordi anmelderne der diskuterer grundig og alvorlig det tilbudet han kommer med i form av en ny oppsetning. Han fortsetter:

– Norge er preget av kulturincest. Alle kjenner alle og kritikerne er uten horisont. Man får ikke lov til å gjøre noe anderledes, men er plassert i bås. Jeg kan legge om stilen min her uten at noen ser det! Da jeg satte opp *Peer Gynt* for Riksteatret nylig, la jeg inn replikker fra Hakkebakkeskogen uten at noen tok det. Men nå fikk den god kritikk da... Allerede i Sverige er dette anderledes. Med *Det blodiga parlamentet* har jeg bearbeidet tekstene i ett år, og der har kritikerne lett i manuskriptene og fått

Når Glenn Gould spiller Mozart gjør han det utifra sitt ståsted. Det samme gjør jeg

med seg de endringene jeg har gjort. De leter seg frem, sier Winge.

Brød og sirkus

Han synes det er for tidlig å trekke lærdom av *Det blodiga parlamentet*, det er for kort tid siden premiéren. Om *Macbeth* på Det Norske Teatret, derimot, sier han:

– Jeg lærte at spillestilen kanskje var for ekspressiv for det lille rommet. Men folk jeg kjenner fra Finland, Berlin, Sverige syntes oppsetningen var svært sterk, så sannelig om jeg vet... Selv likte jeg blodbruken veldig godt. Noen syntes den var for ekspressiv. Min intensjon var faktisk mye stillere enn den ble. Det har med prosessen, med kjemien mellom aktørene og meg, å gjøre. Endelig et stykke uten humor, tenkte jeg, men vi hadde det veldig gøy. Jeg tror forestillingen ble for designet, det ble for fikst – jeg tenker på disse lukene i gulvet som gikk opp og igjen, kanskje på bekostning av teksten. Jeg lider av at man på teatret ikke tør si til meg at man går for langt. Jeg er et slags offer for min status som regissør også på teatret. Det gjør at folk kvier seg for å si fra når jeg er på gale veier.

– Apropos gulvet i *Macbeth*, også i *Det blodiga parlamentet* hadde du gjort spesielle kunstneriske valg. I første del var spillestedet et basseng fylt med vann, omtalt også i tidsskriftets anmeldelse av forestillingen. Basseng som spillested for kongedramaene – det er vel nytt. For det første; når du lager dine regigrep, funde-

Endelig et stykke uten humor, tenkte jeg

Kritikerne burde bruke de tre H'ene vi lærte på Teaterskolen: Hva, hvorfor, hvordan.

res de i teksten?

– Nei, jeg trenger ingen begrunnelse i teksten. Utgangspunktet var at jeg vet at under rosekrigene i England kjempet soldatene under jævlige forhold. Hvis de ble liggende igjen på slagmarken, kunne de fryse fast til rustningene sine, de ble skåret hodet og pikken av – det var grusomt. Vi ville lage en psykofysisk forbindelse mellom tekst og bilde, og så er dette også brød og sirkus, ikke sant.

– Hvordan fikk du idéen til bassenget?

– Den kom da scenograf Tine Schwab og jeg satt i Elverket (en biscene ved Dramaten i et nedlagt elektrisitetsverk. Red. anm.) første gang og så at det så ut som et jævla bad. Nå må jeg si at når jeg forklarer meg etterpå føler jeg meg pretensios hvis jeg tolker meg selv, men idéen om vann ville blant annet gi et fantastisk lys, og så tente folk i miljøet på det med en gang. Luken i gulvet som Edvard og Lady Grey bruker, fantes der allerede. Min idé var at noen av de drepte skulle synke i vannet og skli vekk og bare forsvinne, men det ble for kostbart. Det går med mange gummistøvler, ja, og teatret måtte gå til innkjøp av tørketromler. Skuespillerne måttet ha tre skift med klær til prøvene, for jeg forlangte vann i bassenget fra første prøvedag i Elverket. En del skuespillere sa på prøvene: «Jeg legger meg ned i vannet i morgen, jeg» og da ertet jeg dem med: «tenk om det hadde vært i historiske kostymer».

– Var det derfor kostymene var fra vår tid, altså av praktiske grunner?

– Nei, det var det ikke.

– Bassenget forsvant etter pausen, og fra da av foregikk spillet på et stuegulv. Hvorfor?

– Jo, for Richard, som den siste delen dreier seg om, er ikke i krig, det er mer «hjemme hos». Der er det først en slagscene mot slutten. Stoffet kledde rett og slett ikke å bli spilt i et basseng.

– Mitt inntrykk av denne oppsetningen var at den var strammere enn det man er vant til hos deg. Du økonomiserte mer med virkemidlene. Er du enig?

– Ja, men det rare er at anmelderne så ting som ikke er der. Dagens Nyheter klaget over at det var så mye blod, men man så knapt blod i forestillingen. Eller at det var så mange våpen – vi hadde tre dolker i bruk. Vi prøvde faktisk med mer blod, men så at det var overflødig. Kanskje det var fordi vi hadde 3,5 måneders prøvetid, hvilket er lenger enn vanlig.

For Stein Winge bar det fra *Richard III* rett over til *Macbeth* på Den Norske Opera. Til tredve spillekåte hekser, som han sier, og en helt moderne oppsetning med stram scenisk ramme. Hvordan klarer iscenesetteren å unngå å gjenta seg selv når han har gjort flere oppsetninger av samme stykke?

– Det viktigste er å slåss med seg selv. Alt jeg gjør er min teaterskole, og jeg tvinger meg selv til nye løsninger, ny fordypelse. Selvsagt er det samme tankegods bak hver oppsetning, men jeg bruker helt andre uttrykk. Peter Brook sier: stikkordet for virkelig godt teater er å være interessert. Det er ikke nok å bare være nysgjerrig, man må være genuint interessert. Det å ville noe, vedvarende, og ikke være makelig anlagt. Man må hele tiden stille spørsmål, og så må man ikke tro man kan noenting, men hver gang føle seg ny og naken. Det ligger mye krevende psykologi i det, særlig overfor et nytt ensemble. Jeg gjør en fem – seks oppsetninger i året, og det er for mye, sier Winge, og ser meget fornøyd ut.

Ubarmhjertig?

Minen endres ikke når han konfronteres med sitt rykte som en ubarmhjertig instruktør.

– Jeg er mild, men streng. I mine tidlige dager var jeg mer rasende og utålmodig. Regien må ha krav, selvsagt, og mot slutten av prøvetiden har også skuespillerne krav

til meg. Da har de krøpet under huden på rollefiguren sin, og vet mer om karakteren enn jeg gjør. Det foregår en vekselvirkning mellom mine intensjoner og dem, og dermed øker dialogbredden, kan du si.

– Operakoret elsker deg!

– Det er mange regissører som er livredde for koret, du vet, det er mange øyne som ser på deg. Men de har så mye å by på, så dem må man ikke være redd, sier han. I *Macbeth* spilles heksene av alle korets damer, og de er morsomme, mot hans vilje. Skylden legger han på Verdi, som var ung da han skrev denne operaen, og gjorde heksemusikken for lystig, å la *La Traviata*. *Macbeth* er et møte mellom en ung Verdi og en gammel Shakespeare, sier regissøren, og fastslår:

– Når først en opera treffer, er det sterkere enn noe annet. Men teater er en vanskeligere prosess. Der er regissøren helt alene, og du må bygge intensjonene i hver eneste replikk.

I januar 2001 er det premiere på Verdis *Falstaff* på operaen i Oslo, også i Winges regi. Han har appetitt på enda mer Shakespeare:

– Jeg har akkurat fått teksten til *Edward III*, det stykket som de nå mener kan være et ukjent Shakespæredrama, og som ble spilt i Köln i Tyskland nylig. Dessuten har jeg lyst til å gjøre *Titus Andronicus*. Det passer min blodsmak, sier han og flirer.

Nei, jeg trenger ingen begrunnelse i teksten

Macbeth i Verdis og Winges grep

AV TORKIL BADEN

Stein Winges grep på *Macbeth* på Den norske opera er ikke like vellykket som det han hadde på *Otello* for noen år siden. Men det kan også være Verdis skyld.

Macbeth – Opera i tre akter av Giuseppe Verdi
Tekst: Francesco Maria Piave. Regi: Stein Winge
Scenografi: Tine Schwab. Lys: Franck Evin
Den norske Opera. Premiere 9. Mars 2000

Da Stein Winge fikk kritikerprisen for sesongen 1996/97, var det musikkritikernes pris og ikke teaterkritikernes. Også musikkritikerne hadde sans for en operaregi som fornyet en svært tradisjonsbundet kunstart. Han lokket frem en ny lidenskap hos Desdemona, Jago, Otello og i hele ensemblet. Jeg satt på balkong på premieren, men jeg husker grangivelig at jeg følte meg våt på føttene da teppet gikk opp og orkestret og koret skildret stormen utenfor den kypriotiske kyst!

Koret

I Verdis operautgave av Shakespeares skuespill *Macbeth* er ikke hovedpersonene i den grad i fokus som de er i *Otello*. Verdi lar koret rykke frem på scenen like mye som hovedpersonene. Disse får hos Verdi bare begrenset mulighet til å vise sin utvikling. Og det skal svært mye til for at store folkemengder på scenen fremstår troverdige. En del instruktørinnfall virker mer pussige enn overbevisende, men flere steder i musikkdramaet lykkes det. I det store fedrelandskoret i siste akt nærmer Verdi seg sitt berømte Slavekor (i operaen om jødernes fangenskap hos Nebukadnesar). I *Macbeth*



Ronnie Johansen gir både scenisk og sanglig et rystende innblikk i Macbeths vandring på maktens vei. Foto: Erik Berg

gir Winge i denne scenen et sterkt glimt inn i de forfulgtes skjebne til alle tider og skaper assosiasjoner både til veien til gasskamrene noen tiår tilbake og til flyktningestrømmene på Balkan for noen måneder siden. Også i åpningsbildet og sluttbildet tar Winge oss ut av det tidsbundne. De døde krigens ofre i begynnelsen og den drepte tyrannen i slutten – alle klynges de opp til spott og spe i et makabert kretsløp. Og vi tvinges til å spørre oss om vi selv er med på å fortsette dette voldens kretsløp.

Så får vi heller bære over med at regien beskjefteget koristene så voldsomt at de bare unntaksvis fikk anledning til å følge dirigentens (slovakiske Peter Feranecs) innsatser. Men når de først hadde begynt å synge litt hulter til bulter, var det mye flott korsang å glede seg over, både hos soprannene og altenes hekser og tenorenes og basenes soldater.

Rystende

Hovedpersonene fyller både Verdis parti-

tur og Winges personinstruksjon. Det er en udelt glede at Ronnie Johansen igjen er gjest på Den norske opera. Denne ruvende barytonbegavelsen fyller tomrommet etter pensjonistene Tennfjord, Skram og de andre barytonene i forrige generasjon. Johansen gir både scenisk og sanglig et rystende innblikk i Macbeths vandring på maktens vei. Så får det heller være Verdis skyld at det blir mye fortissimo og mindre nyanser.

Glimrende russiske gjester fyller andre sentrale roller. Og forøvrig er det all grunn til å fremheve Kjell Magnus Sandves tenor med en ny fasthet og kraft av europeisk format.

Tine Schwabs scenografi kan umulig ruve noe særlig på budsjettet. I begynnelsen virker den temmelig spartansk med store, tomme rom, men etter hvert blir denne enkelheten monumental.

Dette er den andre av 3 Shakespeare-Verdi-Winge-produksjoner på Den norske opera. Vi gleder oss til Falstaff neste år.



Natascha McElhone (Rosaline) og Alicia Silverstone (prinsessen), m.fl. i *Love's Labour's Lost*.

Shakespeare lost

om Kenneth Branaghs film «*Love's Labour's Lost*» AV RUNE CHRISTIANSEN

«Teaterets fryktelige vaner»

Robert Bresson; Kinematografiske nedtegnelser
(1975)

«*There's one did laugh in's sleep, and
one cried 'Murder!'*»

William Shakespeare; *Macbeth*

William Shakespeare: *Love's Labour's Lost*/
Danser med Shakespeare

Regi og bearbeidelse: Kenneth Branagh
Brit. Distribusjon: SF-Norge

I 1908, I VITAGRAPHS atelierer, filmatiserte James Stuart Blackton (1875-1941) Shakespeare så det suste: *Macbeth*, *Romeo og Julie*, *Richard III*, *Antonius og Cleopatra*, *Kjøpmannen i Venezia* og *Julius Caesar*; alle disse ble «foreviget» på film og projisert stumt mot hvitt lerret, og året etter kom *Kong Lear* og *En midsommernatts drøm*. Det ble liksom skrevet en kontrakt mellom det nye mediet og the Bard og denne kontrakten definerte på mange måter filmens dramaturgiske strategier, det er fristende å si at Shakespeare sto for filmens oppdragelse og filmens dannelse som scenisk uttrykk. Shakespeare var og er anvendelig som ingen andre. Dette skyldes

nok i stor grad at man kan gå hvilket som helst av stykkene hans i møte uten spesi- fikke forkunnskaper, men først og fremst ligger nok forklaringa i det ubestridelige faktum at Shakespeare var i besittelse av en helt enestående begavelse når det gjalt å hanskes med dramaets og menneskelivets både myldrende og svært karakteristiske muligheter og konvensjoner.

SHAKESPEARE har fulgt filmhistoria som et nødvendig og tilsynelatende uut- tømmelig brensel; og det har vært vellykka på varierende premisser: fra Griffiths ambi- siose *The Taming of the Shrew* (1908), via Kurosawas klassiske, nærmest emblema-

tiske *Throne of Blood* (1957), til Luhrmans oppdaterte «acid-house-versjon» av *Romeo and Juliet* (1996). *Taming of the Shrew* ble til musicalen *Kiss me Kate* (1953), vi har hatt Science-fiction setting for *The Tempest* i *Forbidden Planet* (1956), Greenaway kom opp med sin hyper-visualisering *Prospero's Books* (1991) og nå har altså Kenneth Branagh gjort musical av *Love's Labour's Lost*. Ifølge Harold Bloom er dette Shakespeares første absolutte bragd: «Ingen annen forfatter har noensinne vært i nærheten av Shakespeares språklige ressurser, som er så blomstrende rike i *Love's Labour's Lost* at vi føler det som om mange av språkets grenser er blitt nådd en gang for alle.» skriver Bloom i *Vestens Litterære Kanon* (1994).

HAN OM det; på tross av veldreid timing og sobert språk er *Love's Labour's Lost* likefullt en av de mest fluffige og daterte av Shakespeares romantiske komedier, og når Kenneth Branagh monterer stykket utenfor rekkevidde av teaterets og scenerommets fortryllelse, når han til og med gjør anakronisme av det ved å flytte hele herligheten til 1939 uten å forandre språkføring og uten å omdanne en håpløst avleggs intrige, da framstår det i beste fall som kuriøst, i verste fall som en grandios misforståelse. For i motsetning til den tidløse, universelle utforskninga av menneskets lodd som utspiller seg i f.eks. *Kong Lear*, *Macbeth* og *Når trollet skal temmes*, er *Love's Labour's Lost* uløselig bundet opp i for lengst avlagte konvensjoner. Kanskje ville det være lettere å akseptere disse konvensjonene hvis Branagh hadde gjort dette som et streit, klassisk kostymedrama eller kanskje det hadde gått an å omskrive det, finne en annen struktur, en annen sammenheng for intrigen? Jeg mener: Kongen av Navarre har, sammen med sine tre nærmeste venner, nettopp avlagt et løfte om bl.a. ikke å involvere seg med kvinner før de tre-årige studiene er tilbakelagt, da en fransk prinsesse ankommer med sine (nettopp) tre kvinnelige følgesvenner. Ikke lenge etter danses og synges det over en lav sko, mens filmen anstrengt forsøker å opprettholde illusjonen om at en tilnærming mellom kjønnene er en svært komplisert affære. Det blir det verken romantikk eller dramaturgisk nerve av, det blir bare til tant

og fjas og reint sukkerspinn. Og når ikke Branagh stoler på inderligheten og patosen i så utsøkte standardlåter som f.eks. «The way you look tonight», «Cheek to cheek» og «They can't take that away from me», da brister også det materialet han velger å lade Shakespeares drama med. For det er påtagelig i hvor stor grad det er sangtekstene og ikke Shakespeare som bringer inn den smule substans filmen framstår med.

DEN FRANSKE filmskaperen Robert Bresson sa engang at det fins to typer filmer: de som tar i bruk teaterets ressurser (skuespillere, regi osv.) og som bruker kameraet til å reproducere, og de som tar i bruk kinematografiens ressurser og bruker kameraet til å skape. Branagh er av første kategori, han tenker teater også når han lager film, han får selvfølgelig et mye større publikum ved å sette opp stykkene på lerretet, men det er teatermann han er og det er for så vidt en grei sak. Men i *Love's Labour's Lost* har han tydelig hatt hastverk, eller også har han tenkt «penger i kassa», når det gjelder castingen. Alicia Silverstone er til tider keitet og pinlig ufokusert, Mathew Lillard er skrikende karikert i sitt kroppsspråk. Branagh sjøl er velformulert og ganske elegant i humøret, Natascha McElhone (Rosaline) skulle trekkes mer i forgrunnen, hun besjeler rollen sin med stor bestemthet, og Geraldine McEwan og Richard Briers er upåklagelige som Holofernia og Nathaniel.

MEN SELV om det skal sies at det virka som om de medvirkende hadde det morsomt, er *Love's Labour's Lost* en energisk kalkun, en påkosta russerevy, en film som ikke tror på sine grunnleggende premisser. Branagh har tatt på seg oppgaven å gjenopplive en genre som har liggi død i 40 år og det gjør han ved å levere en rekke surt framførte sang- og dansenummere (med unntak av Lester's altfor korte oppvisning i «I've got a crush on you») og ved til de grader å tydeliggjøre hvor katastrofalt det kan være å bringe teateret til lerretet. Det som kunne ha vært en luftig og munter sceneoppsetting er blitt en todimensjonal og selvførelsket film, en ikke særlig vellykket musicalpastisj, til sjuende og sist en film som aldri underbygger sin raison d'être.



Fotos fra filmen *Love's Labour's Lost*

Nostalgisk Branagh

– Jeg er alltid skeptisk overfor folk som er definitive når det gjelder Shakespeare, sier Kenneth Branagh, som innrømmer at hans hang til nostalgi kanskje smitter av på filmene han skaper.

AV THERESE BJØRNEBOE OG
MARIUS EMANUELSEN

I FEBRUAR VAR Kenneth Branagh i Oslo for å lansere sin siste film, *Love's Labour's Lost/Danser med Shakespeare*, som hadde verdenspremière i Norge i midten av mars. Det er den fjerde shakespeare-filmen Branagh regisserer, og den irskfødte skuespilleren har posisjonert seg som selve frontfiguren i de siste tiårenes Shakespeare-bølge. Det skyldes ikke bare Branaghs ferdigheter som regissør, men også at han gir fenomenet et ansikt. I likhet med forløpere som Orson Welles og Laurence Olivier før ham, spiller han helst både den mannlige hovedrollen, regisserer filmen og utfører tekstadaptasjonen selv. Kenneth Branagh er født i Dublin, av protestantiske foreldre, og utdannet ved Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) i London. Han slo tidlig igjennom som teaterskuespiller og har gestaltet en rekke av Shakespeares store roller. Allerede som 23-åring (en usedvanlig ung alder) spilte han tittelrollen i *Henry V* på *The Royal Shakespeare Company*, etter å ha imponert med Henrys berømte tale foran slaget ved

Agincourt, under en improvisert audition i et møte med regissøren og teatersjefen. Monologen kunne han utenat, etter å ha drillet den på skolen, men Henry har altså fulgt ham siden. Da han som 29-åring regisserte sin første Shakespeare-film, var det nettopp *Henry V*. Siden har han filmatisert *Much Ado About Nothing* og *Hamlet*, *Love's Labour's Lost*. Nå arbeider han med en (mulig) filmadaptasjon av *Macbeth*, men planlegger visstnok også *As You Like It*.

Shakespeare-bølge

– *Så sent som 1985/6 regnet man faktisk med at shakespeare-filmene var på tilbakegang?*

– Ja, og Roman Polanskis *Macbeth* fra 1972 var nok slutten på en bølge, med bl.a. Zeffirellis *Taming of the Shrew* og *Romeo and Juliet*. Før det hadde man Orson Welles og Olivier, den russiske *Hamlet*-filmen m.fl. Det virker som om filmene ofte har kommet i bølger på tre og tre...

Skal jeg være ubeskjeden, var vel vår *Henry V* starten på en ny slik bølge. Men det har antagelig vært større aktivitet i dette tiåret enn noen gang, i alle fall siden stumfilmversjonene. Det er en hel del stilistiske forskjeller mellom dagens filmer og de tidligere filmene, f.eks. Oliviers, som ofte viste sterke likhetstrekk med datidens teater. I løpet av de siste årene er filmene blitt langt friere.

– *Hva skyldes det?*

– Det er vanskelig å si. Jeg vet simpelthen ikke. Men det later til å ha sammenheng med kulturelle mønstre. Skal jeg være brutalt ærlig, så hadde jeg nok en sterkt følelse av at vi trengte nye filmer og at slike milepæler som Oliviers *Henry V* og Zeffirellis *Romeo and Juliet* sakte men sikkert hadde

begynt å bære preg av å være barn av den tiden de ble skapt i. På den andre siden har nok også teatret blitt mer filmatisk, både med hensyn til dekorasjonene, tekstadaptasjonene og andre ting.

Filmatiske instinkter

– *Kan man lese inn en metakommentar om dette, når du lar Koret (i Derek Jacobis skikkelse) åpne Henry V i et filmstudio; mens Laurence Olivier åpnet sin filmversjon av Henry V på en elisabethansk teaterscene?*

– For å være helt ærlig, var det ikke egentlig min idé. Jeg hadde forestilt meg at åpningen skulle foregå i et tomt, moderne teater, og at kameraet skulle følge Koret gjennom teatret og ut en dør bak scenen. Men filmens director of photography sa «hør her, vi befinner oss i et filmstudio og det har akkurat samme appell til fantasien. Så hvorfor kan du ikke være ærlig med hensyn til det du gjør?» Som fotograf hadde han forresten ved en rekke anledninger en sterk intuisjon for hvor og når filmen burde flyttes utendørs. For eksempel i scenen der Koret snakker om forræderne (i begynnelsen av stykket), hvor vi endte opp med å fotografere Jacobi på toppen av de hvite klippene i Dover. Opprinnelig hadde jeg lagt denne scenen inne. Men fotografen hevdet at denne scenen måtte være utendørs, og at filmen av rent rytmiske årsaker trengte «pust». Jeg tror denne typen observasjoner bunner i en dyp forståelse av mediet, selv om jeg ikke tror det finnes absolutte regler.

– *Tror du ikke at film-regissører har hatt liknende instinkter før?*

– Vel, jo... men de ble uttrykt i datidens vokabular og filmspråk. Franco Zeffirelli

Skal jeg være brutalt ærlig, så hadde jeg vel personlig en sterkt følelse av at vi trengte nye filmer

har en enormt rik og overdådig fantasi, og i sin *Romeo and Juliet* fanget han opp noe veldig latinsk, lidenskapelig og varmblodig. På en måte er det et veldig sterkt spirituelt slektskap mellom Zeffirellis og Baz Luhrmanns film. Begge har sterke instinkter for lidenskaper, vold og kaos.

Samtidig inviterer jo *Romeo and Juliet* iscenesetterne til å være modige, både på teatret og på film. Og det er jo et stykke som kommuniserer veldig sterkt til ungdom. I Michael Bogdanovs *Romeo and Juliet* på Royal Shakespeare Company husker jeg at det ble kjørt en sportsbil inn på scenen, som Tybalt skrapte i lakken med en nøkkel eller noe slikt. Det har i det hele tatt blitt gjort mange ville, radikale ting, som viser at det også har eksistert sterke filmatiske instinkter på teatret. Dessuten har jo spillestilen forandret seg, og kanskje forut for den siste shakespeare-bølgen. Det er mulig at filmen har beveget seg parallelt med at teatret har utviklet en mer filmatisk spillestil. I Olivier-filmene er spillestilen etter mitt syn veldig teatralisk, men det betyr jo ikke at den er usannferdig.

Det har vel alltid inntruffet øyeblikk hvor regissørene har tatt filmens språk til seg. Åpningsscenen i slaget ved Agincourt i Oliviers *Henry V* er en slik vidunderlig og uendelig lang sekvens – på én [engelsk] mil eller hva det kan ha vært. Slike tagninger fungerte nok antagelig som en form for filmatiske ankerfester. Skjønt det kan jo hende at jeg ikke har rett med hensyn til hva som er filmatisk gode bilder...?

Henry V

– Jeg starter alltid arbeidet med et filmmanuskript lang tid før jeg er igang med den faktiske produksjonen, fortsetter Kenneth Branagh. Og bildet fra slutten av første del av *Hamlet*, hvor man ser dette enorme panoramaet og soldatene i bakgrunnen, er f.eks. et bilde som jeg hadde hatt i hodet i mange år før jeg laget filmen. Sekvensen på slutten av slaget i *Henry V*, hvor man ser Henry plukke opp den døde gutten, er



– Intensjonen min var ikke å etterlate et heroisk bilde av Henry, selv om jeg skjønner at det kanskje kan virke sånn, sier Kenneth Branagh om sin filmversjon av *Henry V* (bildet).

**Det kommer til et punkt da ordene ikke lenger strekker til.
Det må noe fysisk, eller noe åndelig til: for eksempel sanger**

Jeg synes det er mye lettere å uttrykke politikk og sosiale forhold gjennom masken eller illusjonen av en annen periode



Kenneth Branagh (f. 1960)

også et slikt bilde. Det er slike øyeblikk, da filmen nesten blir ordløs...

– I et essay i forrige nummer av *Norsk Shakespearetidsskrift* hevder Pamela Mason at din versjon av Henry V, i likhet med Oliviers, har en patriotisk slagside. Du har blant annet også kuttet referansen til Henrys drap på de franske fangene. Vil du kommentere det?

– Jeg aksepterer kritikken. Absolutt. Intenjonen min var imidlertid ikke å etterlate et heroisk bilde av Henry, selv om jeg skjønner at det kanskje kan virke sånn. Den gangen mente jeg at filmen introduserer tilstrekkelig mange tvetydigheter underveis, opp til dette punktet. Helt fra første øyeblikk, der kirkens menn blir presentert, blir det kastet tvil over legitimiteten ved engelskmennenes krav på den franske tronen. Vi understreket også Henrys labilitet og unge alder, blant annet ved å vise hvor lidenskapelig han rea-

gerer overfor forræderne (i begynnelsen), og sårbarheten hans i nattescenen.

Men den viktigste årsaken til at jeg strøk referansen til de franske fangene, var at det rent dramatisk var vanskelig å tilpasse til filmens fortellerstil. Dessuten så jeg det nok heller ikke historisk sett som tvingende nødvendig. Det er mulig at denne utelataelsen fikk Henry til å fremstå heroisk, og som en «handlingens mann», ved slutten av stykket... Det er en berettiget kritikk, men spørsmålet opptok meg ganske mye.

Musicalformen

I Kenneth Branaghs *Danser med Shakespeare* er handlingen lagt til 1939, like før utbruddet av andre verdenskrig. Filmen gjennomsyres av sanger og henspillinger til filmmusicalene fra Hollywoods storhetstid, som Kenneth Branagh i mange sekvenser har lagt inn istedet for originalteksten.

– Var det Shakespeares egen musikalitet eller lysten til å leke med filmhistorien som inspirerte deg til å iscenesette stykket som en musical-pastisj?

– For det første har jeg spilt stykket på scenen med stor glede. Det er et skuespill som er blitt neglisjert og relativt sjeldent spilt. Det ble jo overhodet ikke oppført i de to første århundrene etter Shakespeares død. Det har også vært relativt få betydelige oppsetninger i vårt århundre, på tross av at det har gjenoppdaget stykket. Men jeg likte den spesielle kontakten som stykkets nyhetsverdi ga med teaterpublikum.

Jeg ønsket å sette stykket inn i en verden der premisene kunne vekkes på en spennende måte. Så det første jeg bestemte meg for var plasseringen i tid. Og jeg har bestandig vært fascinert av mellomkrigstiden, da folk fortsatt bar på minnet om den gamle krigen og fryktet at verden skulle snus på hodet en gang til. Det fikk dem til å opptre på mange originale og besynderlige måter. Jeg har ikke noe problem med å tro på det, når kongen i stykket, en idealistisk ung mann, forsøker å unngå trusselen ved å bestemme seg for at han – uansett hvor kort tid det er igjen – vil bruke den til noe rent, oppbyggelig og på en måte idealistisk.

Da perioden var satt, ble også musical-ideen mulig. Først og fremst skyldtes det at jeg opplevde ånden i stykket som en blanding

av overfladisk boulevard-komedie og en melankolsk observasjon av kjønnskampen og forholdet mellom mann og kvinne. Hollywood-musikalen er også en lett form, men også ofte overraskende gripende. Siden kom eksperimentene med å finne ut det fantes øyeblikk – i den forkortete versjonen – hvor sangene kunne oppstå av teksten på en organisk måte.

Musikken hos Shakespeare

– Først forsøkte vi å skrive våre egne sangtekster, men det gikk ikke, sier Branagh smilende. Den kvalitative avstanden til Shakespeare var for stor, og det var litt pinlig... Deretter så jeg etter ukjente sanger av Gerswin og Cole Porter, men det fungerte heller ikke... for det var jo en grunn til at de ikke er kjente. Det viste seg at det bare var klassikerne som kunne fungere ved siden av Shakespeare. De er vittige, nyter sitt eget selvbedrageri, og de snakker om samme emne som ham; romantisk kjærlighet. Jeg begynte å adaptere dette vokabularet, slik at jeg ble istand til å se når det oppstod øyeblikk der sangene kunne smelte sammen med situasjonene i stykket. Den første sangen kommer når kongen klandrer Berowne for ikke å ville bruke «intellektet», men bare «more seg» – som kan bety: «du vil heller danse». Slik falt «I'll rather charleston, charleston» naturlig inn...

De hyppige referansene til musikk og dans hos Shakespeare, legitimerte også en slik bruk av sangene. I Shakespeares komedier er ofte dansen en integrert del av bryllups-scenen under avslutningen av stykket. Men det finnes også dans og sanger spredt utover i tekstene. Og dessuten finnes det øyeblikk hvor Shakespeare synes å antyde at det – enten i stykket, eller i karakterenes liv – er kommet til et punkt da ordene ikke lenger strekker til. Det må noe fysisk, eller noe åndelig til: for eksempel sanger. Igrunnen var det litt merkelig med hvilken relativ letthet sangene ga seg.

Nostalgi

– Det finnes en nostalgi som løper gjennom i oppsetningene dine, enten handlingen er plassert i slutten av forrige århundre, eller (som her) til årene før andre verdenskrig, og dette blir temmelig eksplisitt på slutten av LLL. Man får følelsen av at noe har

passert som aldri vil komme tilbake. Og av en fortid som aldri egentlig kan fullbyrdes. Det samme gjelder i en film som Dead Again, som du også spilte i.

– Jeg tror det stemmer, selv om det ikke er bevisst eller forsettlig fra min side.

Det ligger nok definitivt en form for nostalgi etter en tidsånd i filmene, og det bidrar til at romantikken blir så intens. Jeg er sikkert naiv – men det er slik jeg ønsker at livet skulle være... istedet for å være så rotete som det er nå. Jeg skulle ønske at alle var vakre, forelsket seg og levde happily ever after... jeg burde kanskje være født inn i en annen historisk periode.

– Men, om det er av det gode eller onde, så har nok denne nostalgien noe med barndommen min å gjøre. Noen av de tidligste minnene mine knytter seg til gamle hollywood-filmer med Gene Kelly og Fred Astaire som jeg så på tv, hjemme i Belfast, og opplevelsen var så direkte, så ren og full av glede... Jeg var relativt uskyldig på den tiden... og derfor er den sjarmen og magien som jeg legger i dem av stor betydning. Og det er vel også noe som jeg ønsker å gjen-skape i dag.

– *Love's Labour's Lost handler jo også om virkelighetsflukt?*

– Javisst, så alt dette belyses faktisk også i stykket. Kongen forsøker å flykte til noe som verken er tillatelig eller realistisk, og når parene forelsker seg, opplever de et stjålet øyeblikk av en lykke, som bare ikke kan vare ved. Og i neste øyeblikk er det krig. På et annet nivå belyses det også når kvinnene spør mennene: «hvordan kan jeg tro deg? – for litt siden sverget du på at du skulle studere i tre år!...».

Men min hang til nostalgi, romantikk – eller hva du vil kalle det – er vel nokså intens.

Politisk Shakespeare?

– *Det kan lyde som om du ikke deler intensjonen om å vise Shakespeare som «vår samtidige»?*

– Det er bare en skinn-motsetning. Jeg har alltid foretrukket å forholde meg til politikk og samfunnsspørsmål (særlig politikk!) på en viss avstand, og synes det er mye lettere å uttrykke slike forhold gjennom masken eller illusjonen av en annen periode. Men jeg tror også at det er mulig å være mer

«samtidig», i forhold til det følelsesmessige innholdet i et stykke, ved å nærme seg teksten sånn. Hittil har jeg i alle fall gjort det, men jeg har nærmet meg vår egen tid... og i *Love's Labour's Lost* har jeg gått lenger i forhold til å spesifisere tiden enn noen-sinne. Min neste film vil kanskje være helt samtidig.

– *Du har begynt å tenke på Macbeth... sies det?*

– Ja, kanskje.

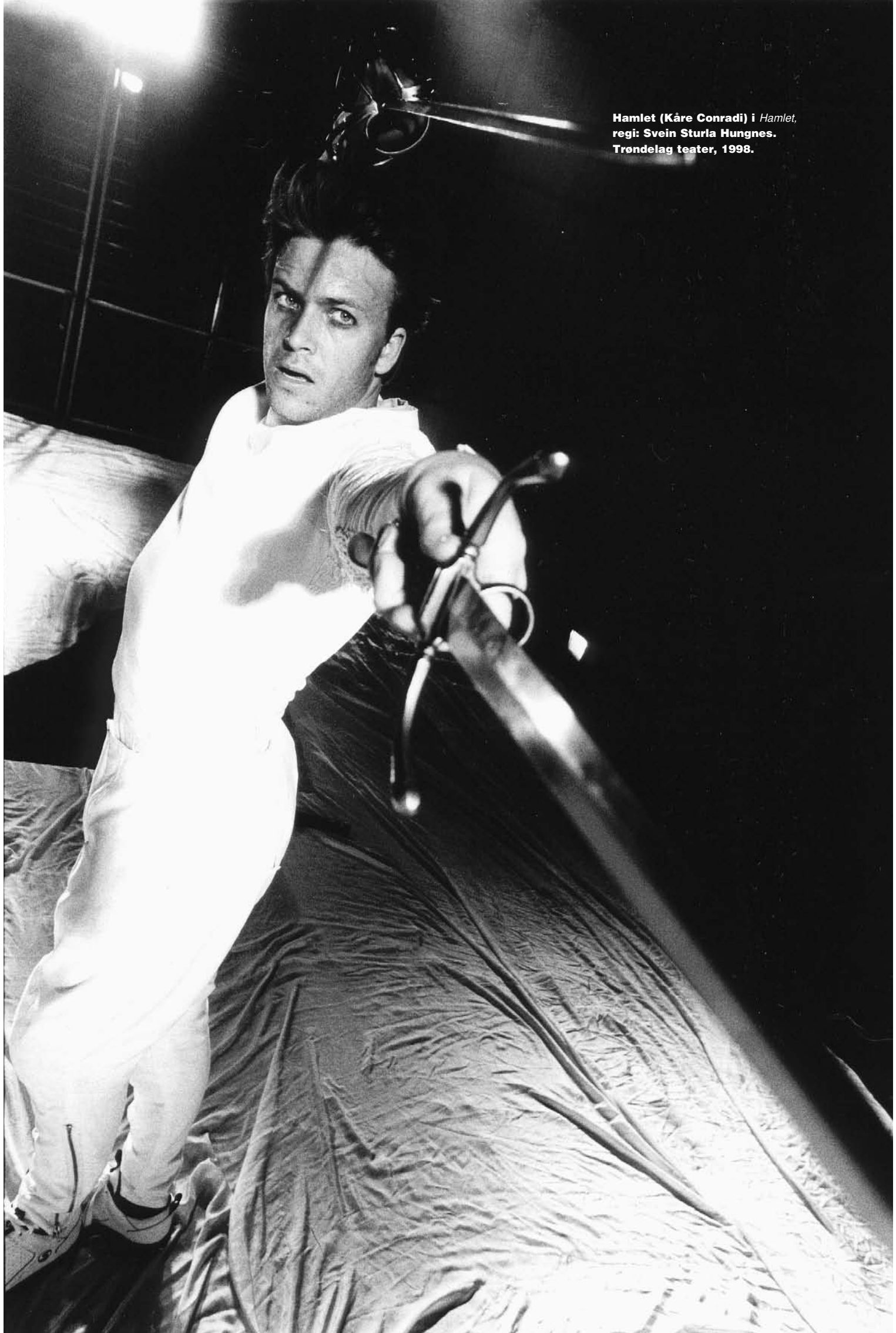
Imidlertid tror jeg at det er umulig å være fullstendig samtidig med hensyn til ånden og det intellektuelle og følelsesmessig fabrikatet i Shakespeares skuespill. Av den grunn tilstreber jeg å frigjøre stoffet så det kan fortsette å være like rikt og variert som det er i teksten. På den måten frigjør jeg også eventuelt mye som jeg ikke skjønner selv, men jeg ønsker ikke å presse stykkene inn under et reduktiv idé – som overfladisk sett kan være veldig effektivt og direkte. Man kunne for eksempel sette *Romeo and Juliet* til Belfast på slutten av 60-tallet, og la feiden utspille seg mellom katolikkene og protestantene. Det kunne fungere veldig direkte og være noe folk umiddelbart skjønte. Men da har man allerede forandret stykket, gjort det til en religiøs vendetta og ikke en familiefæide. Dét kan man selvfølgelig si er legitimt, men det reduserer jo også stoffet. Den virkelige utfordringen er å få stykkene til å oppleves samtidige, og av den grunn tar det lang tid å marinere dem. Det vesentlige er å få teksten til å lette, slik at alle ideene kan komme opp til overflaten. Og den er rikere enn noe som jeg selv kunne kommet på.

– *Synes du at feministiske eller politiske lesninger av Shakespeare er dogmatiske eller «akademiske»?*

– Ikke nødvendigvis, men jeg er alltid skeptisk overfor folk som er definitive når det gjelder Shakespeare. Alt som kan kaste et interessant lys over skuespillene er spennende, men jeg er redd for dogmer. Feministiske lesninger behøver jo ikke å være dogmatiske, selv om de kan ofte vil være provokative. For meg gjelder det å frigjøre stoffet og å stimulere publikum.

Jeg ønsker ikke å presse stykkene inn under et reduktiv idé – som overfladisk sett kan være veldig effektivt og direkte

Hamlet (Kåre Conradi) i Hamlet,
regi: Svein Sturla Hungnes.
Trøndelag teater, 1998.



Modernismens adoptivfar og tradisjonalismens odelsønn?

– Fadermord, brodermord og Shakespeares *Hamlet* i Paal Brekkes diktskyklus *Skyggefektning* AV LARS HARALD STOREBØ

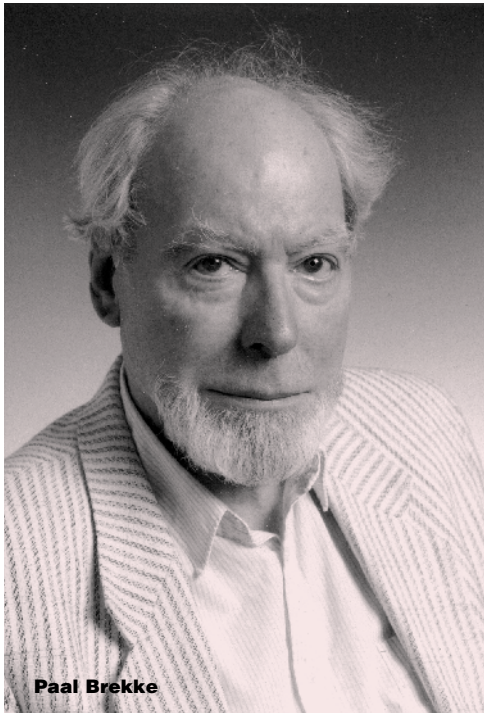
LITTERATURHISTORIKERNE tilde-ler Paal Brekkes diktskyklus *Skyggefektning* (1949) en sentral og selvfølgelig plass i norsk litteraturhistorie. Med frie vers, oppbrutt syntaks, rytmisk uregelmessighet, ustadige jeg-refleksjoner, paranteser med innlagte kommentarer og assosiasjoner, paradokser, retoriske spørsmål, innslag av tørrvittig humor m.m, er det kanskje ikke så merkelig at Paal Brekkes diktning ble fremhevet som det modernistiske formspråkets gjennombrudd i Norge, da *Skyggefektning* ble lansert bokhøsten 1949. Selvsagt kunne man ikke benekte at han stod i vesentlig gjeld til en rekke internasjonale litterære størrelser og strømninger, til 1800-tallets franske symbolisme, Baudelaire's prosalyriske urbane provokasjoner og Rimbauds surrealistiske friversbetraktninger, og hele det storbypregede, dekadente *fin de siècle*-miljøet. Man så ellers forbindelseslinjer til den norske nyromantikken på 1890-tallet. Man kunne risse opp linjer bakover til mellomkrigstiden og eksempelvis Rolf Jacobsens debutsamling *Jord og jærn* fra 1933, der observasjoner og erfaringer av jord og natur kontrasteres med et stadig voksende scenario: Den moderne storbyvirkelighet etter at det industrialiserte Europa er et faktum. (Et hovedtrekk ved Jacobsens debutdikt er derfor motsetningen modernisme-tradisjonalisme.) Likevel, til tross for at linjene bakover var klare som dagslyset: Hver gang Brekkes diktskyklus fra 1949 nevnes i litteraturhistorien, gjøres det for å poengtere dens rolle som et epokeskapende, fasekonstituerende verk. Det gir litteraturhistorikeren et perfekt påskudd for å starte et nytt kapittel med

ny overskrift i kursiv. Timingen var ikke mindre perfekt: Boka kom ut da verdenskrigen nettopp var avsluttet og etterkrigstiden med gjenoppbyggingen av landet var i gang. Tiden kalte på nye navn, og disse skulle fremstå i et nytt klima, i det markerte skillet mellom tilbakelagt krig og nyervervet fred. Et navn ble ufrivillig påklebet merkelappen «modernismens far i Norge».¹

SELVSAGT SKREV Paal Brekke om den katastrofiske tiden, som så mange som hadde opplevd verdenskrigen enten fra konsentrasjonsleirene eller, som Brekke, fra eksiltilværelse i Sverige. Selvsagt var erfaringene av verdenskrig og jødeutryddelser uutholdelige. Men skulle litteraturen virkelig overgå denne kaoserfaringen og sjokkerte folk ytterligere i måten den fremstilte den på? For Paal Brekke selv var det neppe det å sjokkerte som var intensjonen bak publiseringen av diktskyklusen. Det hadde han heller ingen grunn til, for han var fullt ut bevisst at han brakte med seg gammelt nytt. For Paal Brekke var eksperimenteringen med språket mer en tillært affære, han hadde gått i skole hos folk i utlandet som hadde gjort dette før. I 1922 kom T.S. Eliots diktskyklus *The Waste Land*, som Brekke gjendiktet til norsk (*Det golve landet og andre dikt*, Aschehoug 1949) og James Joyces roman *Ulysses*, begge regnet som milepæler i tidlig 1900-talls litteraturhistorie. I tillegg brakte han med seg vesentlige erfaringer fra Sverige, der han stiftet bekjentskap med de svenske førtitallistene. Med navn som Erik Lindegren (1910-68) og Karl Vennberg (1910-) i forgrunnen, etablerte

førtitallismen seg som en litterær skole med et eksperimenterende, tidsanalytisk og problematiserende utgangspunkt. Også den danske Heretica-kretsen, en revolterende og kjettersk litterær bevegelse knyttet til tidsskriftet *Heretica* (heretica=gr. heresi, vranglære, kjetteri), øvde innflytelse på en litterat som Paal Brekke. Men deres ideologi var ikke bare opprørsk og generasjonskritisk; den omfattet også en ny tro på poesien som et forløsende og meningsskapende erkjennelsesredskap. En viktig skikkelse, Paul la Cour, bidro i sin bok *Fragmenter af en dagbog* (1948) i høy grad til å formulere denne *poetikken* som Heretica-kretsen samlet seg om.

SÅ DE VOLDSOMME utslagene på Richters skala i den norske litterære offentlighet i tidlig etterkrigstid var nok drøy kost for en skarve poetelev. I spenn med forfatter- og kritikerkollega Erling Christie var nok Paal Brekke fullt ut tilfreds med å spille *introdušorens* ofte underkjente, men viktige rolle, men som kjent var det andre i det norske litterære miljøet som i større grad oppfattet formeksperimenteringen som veslevoksent kjekkaseri. Og hva var innholdet i den «nye» litteraturen? Snikk-snakk og innholdstomt babbel, mente kritiske røster. Det endte som kjent opp i en av norsk etterkrigshistories flaueste litteraturdebatter – «Tungetaledebatten» i 1954 – med Arnulf Øverland og André Bjerke som de fremtredende modernismekritikere. Paal Brekke var blant dem som stod laglig til for hogg, en annen var Erling Christie, som i en lang rekke essays og artikler hadde gjort utførlig rede for den nye skri-



vemåten.² At det intellektuelle og kulturelle miljøet i Norge ennå ikke var modent for å ta inn over seg den skrivemåten særlig Brekke og Christie forsøkte å viderutvikle, er i seg selv et sørgelig faktum. I Norge tar det som kjent lenger tid enn ellers i Europa før novasjoner får anledning til å feste seg, og nettopp her ligger grunnlaget for den utbredte misforståelsen om at Brekke trådte inn som «modernismens far» i 1949.

SÅ SPØRSMÅLET ER altså: Hvor viktig er det da å poengtere at Brekke som «modernismens far» når det praktisk talt dreide seg om å ha adoptert en allerede velutviklet skrivemåte fra utlandet, først og fremst fra det britiske kontinentet, Sverige og Danmark? Er det så at dette markante, tydeliggjorte modernistiske formspråket legger ut visse fortolkningsmessige feller – slik at vi reproduserer den verkforståelse som enhver litteraturhistoriker med respekt for seg selv og sitt faglige ståsted leverer? Nemlig at *Skyggefektning* kan betraktes som et helsvart og meningsnegerende uttrykk for det fremmedgjorte moderne menneskes splittelse og angst? For Brekke selv var ikke like positiv til å bli tildelt farskapet til et barn han ikke hadde vært med på å unnfange – modernismen – men altså adoptert fra utlandet og bidratt til å ikle en norsk språkdrakt. For det følger gjerne en plagsom bidragsplikt

i kjølvannet av en slik farskapstildeling. Og hvorfor skulle noen tildeles farskapet til et barn som ikke lenger var et barn, men allerede hadde eksistert i over femti år? «Modernismens adoptivfar» kunne man kanskje kalle Brekke, men også det å innta en slik posisjon overfor et over femti år gammelt, høyst internasjonalt og utbredt fenomen er i seg selv urimelig.

Tradisjonisme

I likhet med sin inspirator og åndsfrende – den amerikansk-britiske lyrikeren, dramatikeren og kritikeren T.S Eliot (1888-1965) – var Paal Brekke opptatt av klassisk litteratur og filosofi fra antikken og framover, og denne skoloringen bruker han aktivt i lyrikken, på en slik måte at verk og mytologiske forelegg spilles ut mot hverandre og står i et dialogisk forhold til hans egne tekster. Eliot og Brekke er således utpregede tradisjonsbevisste eller historisk bevisste forfattere, men de forholder seg til fortiden tidsnært, dvs. de er bevisst sitt samtidige utgangspunkt. T.S Eliot formulerer det slik i sitt berømte essay «Tradisjonen og det individuelle talent»³:

«Historisk sans forutsetter at man kan oppleve fortiden som tilbakelagt tidsrom, men som nærværende tid. Historisk sans tvinger et menneske til å skrive ikke bare med sin egen generasjon som erfaringsmateriale, men med en følelse av at hele Europas litteratur fra Homer, og dermed hele hans eget lands litteratur, har en samtidig eksistens og danner et samtidig hierarki. Denne historiske sans som betyr sans for det tidløse som det nærværende, og for disse ting samtidig, er det som gjør en skribent tradisjonsrik. Og den er samtidig det som gir skribenten den mest adekvate fornemmelse av hans plass i samtiden, av hans egen tidsmessighet. Ingen dikter, ingen dikter i noen kunstart, har sin mening bare i seg selv. Hans betydning, hans verdi er verdien av hans forhold til en rekke døde diktere og kunstnere.»

Et annet aspekt som også sjelden eller aldri blir nevnt i forbindelse med Eliot og Brekke, er at de aldri gjennomfører det modernistiske formspråket fullt ut i diktsyklusene/diktksamlingene – flere steder dukker det opp dikt med tradisjonelle formmønstre,

strofer med faste rim og rytmer – ikke minst blir *sonetten* brukt aktivt. Hvor ble det av dikteren som ikke kunne rime?

PÅ BAKGRUNN AV dette kan man si at Paal Brekkes lyrikk er et dannelsesprosjekt der den europeiske åndsarv ivaretas og revitaliseres, noe jeg oppfatter som et langt mer positivt og forløsende utgangspunkt enn hva vi forbinder med den pessimistiske og defaitistiske modernisten vi hører om i litteraturhistoriene. Litteraturen oppvurderes som et tidløst og meningsskapende fenomen. Denne tradisjonsbevisste Brekke blir sjelden nevnt som et vesenstrekk ved hans forfatterskap. Den mest åpne holdningen til denne siden ved forfatterskapet står Irene Engelstad for, i artikkelen «Dikterisk metode og virkelighetsholdning i Paal Brekkes diktsyklus *Roerne fra Itaka*».⁴ Engelstad redegjør utførlig om det dialogiske samspillet mellom Homers *Odysseen* og Brekkes *Roerne fra Itaka* (1965), og viser hvilken funksjon dette forholdet får for Brekkes holdning til det modernistiske meningstapet. Men dette gjelder altså en diktsyklus som kom omtrent femten år etter *Skyggefektning*. Ellers i resepsjonen av Brekke, og da særlig i den som tar for seg *Skyggefektning*, nedtones eller undervurderes tradisjonisten for å fremheve eller tydeliggjøre Brekke som den kompromissløse og eksperimenterende modernisten. Forklaringen er gjerne pedagogisk. Det letter tilnærmingen og forståelsen for leseren av litteraturhistorien. Men forenkling er ikke alltid av det gode, i hvert fall ikke når resultatet blir at det blir tradisjon å se etter det man *vil* se.

Hamlet og brodermordet

I *Skyggefektning* er allusjonene til særlig klassisk litteratur, historie og mytologi mange og komplekse. Sentralt står altså Shakespeares hevnetragedie *Hamlet*. De direkte, konkrete sitatene er det ikke mange av; den skjulte siteringen er viktigere. Avgjørende er det at tittelen på Brekkes diktssyklus refererer til et konkret sted i teksten der jeget fekte vilt om seg, som i blinde, drevet av et avsindig raseri som igjen alluderer til hovedskikkelsen Hamlets fektning etter skygger bak forheng:

[...]

Da jeg trakk korden ut igjen
Fra forhenget
Var spissen rød og dryppende
Som Hamlets⁵
[...]

Handlingen i Shakespeares stykke er lagt til et slott i kongeriket Danmark i middelalderen. Kongehuset er hjem søkt/rammet av en fryktelig katastrofe: Kongen er forgiftet og drept av sin bror, Claudius, og dronningen, Gertrude, har giftet seg med drapsmannen. Claudius har dermed overtatt kongehuset og den politiske styringen av landet. Prinsen i riket, Hamlet, som er tilbake etter et studieopphold i Wittenberg, sørger over farens bortgang og innser at «the time is out of joint», men får en natt en visjon av farens gjenferd – som befaler ham å hevne drapet. Under Claudius er Danmark preget av splittelse og uro. Det er blitt et «Waste Land». Den drepte kongen var en garantist for ro og orden i sin styringstid. Men Claudius driver et renkespill uten like overfor sine nærmeste. Hamlets arverett er tilsidesatt, og Laertes, bror til Ophelia, truer kongemakten og Danmark er involvert i en politisk intrige med Norge. Dronningen lever i et amoralsk seksuelt forhold. Tilstanden i både samfunn og kongehus er kaotisk. Hamlet får i oppgave å gjenopprette orden, og det vil si å hevne drapet på faren. Hamlet må handle etter de klassiske helteidealer som gjelder i tiden. De sier at å gjengjelde drap med drap er i overensstemmelse med den moralske standarden. Hamlet dreper Polonius, Ophelias far, og forverrer situasjonen. Mot slutten av stykket makter han å felle Claudius, men faller selv for Laertes sverd. Stykket ender i et blodbad og en dødsfokusering etter oppskrift av skrekkdramatiker Seneca; Gertrude dør fordi hun drikker av et giftbeger, Hamlet dreper Claudius, Laertes og Hamlet dreper hverandre. De politiske maktforholdene endres på nytt; norskekongen Fortinbras overtar styringen av Danmark.

SHAKESPEARES STYKKE reiser en serie moralske og filosofiske problemstillinger der stikkordene er brodermord, hevnaksjon og faderløshet. Hamlets eget hevnbegjær flammer opp etter gjenfer-

dets fremtreden, stykkets igangsettende moment, og skaper ytterligere forviklinger. Hamlet opprettholder uorden i stedet for å skape orden; han fungerer som en intrigemaker, selv om han i sine monologer fører en dialog med sitt hjerte. Hamlet uttrykker ønske om å rette opp en verden som er gått ut av ledd, men livsviljen er ikke i overensstemmelse med handlingsmåten, etter vår tids moralske standard.

Den intrikate intrigen på mikroplanet i Shakespeares stykke blir en analog til storpolitikkens konflikter på makroplanet i det 20. århundret. I *Skyggefektning* blir Hamlet en representant for et handlende nåtidsmenneske som feker i blinde. Full av harme over konsekvensene av sin mors handlinger rammer Hamlet hos Shakespeare en uskyldig person, Polonius, som står gjemt bak et forheng. Polonius blir offer for konfliktene mellom stykkets sentrale antagonister. På tilsvarende måte er menneskene i det 20. århundret ofre for konflikter på den storpolitiske arenaen, men deres offerroller er usynlige for de aggressive politiske aktørene og skjult bak de store tallene. Ikke sjelden er konfliktene resultater av hevnaksjoner og historiske oppgjør (jf. en stat som rustet opp militært for å gjenerobre et landområde den mistet tidligere.) Dette hamletske handlingsmønsteret avspeiler en uavvendelig dialektikk: Dersom noen utfordrer ens interesser, skal det svares med samme mynt.

DETTE AT BREKKE bruker Shakespeares tragedieskikkelse Hamlet så aktivt og problematiserer hans moralkodeks vitner om en revitalisert tillit til det moderne mennesket. Til tross for konsentrasjonsleirene og atombombene; mennesket er fortsatt i stand til å handle i tråd med vestlig konsekvensetikk og kristen-humane prinsipper nedfelt i den nystentamentlige tradisjonen. Den sier at det er galt å drepe. De tradisjonalistiske modernistene Eliot og Brekke er i dialog med fortiden, klassikerne revurderes i lys av den nye tid, uten at deres estetiske kvaliteter forringes.

Brodermordet i Shakespeares stykke får også sin parallell i det universelle brodermordet hos Brekke. Den enkelte morderen bærer Kainsmerket på sin panne og står ansvarlig for de forbrytelser som er begått



overfor menneskeheten til alle tider. Følgelig heter det således i del B i syklusen, «Flukten mot en lukket ring», i en visjon av dødsriket og brodermordernes sjelelige lidelser:

Men opp av denne avgrunn bar du med deg
Et merke på din panne –
Kains
Og alle brodermorderes, de uutryddelige
som i uren tross
har båret dette jordliv på sin nakke – [...]⁶

Fadermordet

Det er en kjensgjerning at drapet på kongen av Danmark i Shakespeares stykke er vel så mye et drap på Hamlets far, altså et *fadermord*, som et brodermord. La oss se litt nærmere på åpningsscenen i *Hamlet* der farens gjenferd trer frem og proklamerer overfor sin sønn at han vært utsatt for en voldshandling som har snudd verden på hodet:

[...] Now Hamlet,
hear:
'Tis given out, that, sleeping in my orchard,
A serpent stung me; so the whole ear of
Denmark /
Is by a forged process of my death
Rankly abus'; but know, thou noble youth,
**The serpent that sting thy father's life
Now wears his crown.**⁷

Dette tekstudraget fra *Hamlet* viser bakgrunnen for at Brekke skriver dette fadermordmotivet inn i sin diktskyklus *Skygge-*

fektning. Forholdet mellom far, sønn og onkel i *Hamlet* har sin åpenbare parallell i den kristne forestillingen om en kosmisk konflikt mellom Gud, Kristus og Satan som en bakenforliggende årsak til menneskenes konflikter nede på jorden. Brodermordet og det reverserte maktforholdet mellom den opprinnelige, nå avdøde kongen og den nye, Claudius, svarer til Satans opprør mot Gud og overtagelsen av herredømmet/gudstronen over jorden. «Serpent» er det engelske ordet for slange og alluderer til 1.Mosebok og syndefallsmyten, der Satan gjør seg om til en slange som frister Adam og Eva til å spise av kunnskapens tre i Edens hage. Setningen 'Now wears his crown' viser til at Satan nå er i besittelse av Guds krone. I *Skyggefektning* forekommer en tilsvarende analogi til den genetiske og den himmelske far i følgende linje: «Hvem ser du, blinde Hamlet, din *skapers* gjenferd?» Diktsyklusen innledes også med en vignett med et John Milton-sitat som refererer til syndefallsmyten. Etter at gjenferdet av faren har gitt sine instruksjoner overfor sin sønn i Shakespeares stykke, hviler ansvaret for situasjonen nettopp på Hamlets skuldre. Denne klare «maktfordelingen», som jo opptrer som et åndelig vesen i stykket, og *Hamlet*, avspeiler det elizabethanske og middelalderske hierarkiske verdensbilde: Mennesket har en klart underordnet plass i forhold til himmelen, men står likevel i en nøkkelposisjon som vesen som utfører handlingen. Rangordningen i dette verdensbilde var soleklar: Gud – Menneske – Dyr. Elizabethanerne trodde de statlige forhold var et speilbilde på en kosmisk orden, slik at orden i himmelen avspeilte orden på jorden. Men var det uorden i det kosmiske universet, var det menneskets skyld. Dette spenningsfeltet mellom et kosmisk univers og dets jordisk analogi er også sentral i Brekkes *Skyggefektning*. Hvor finner mennesket sin plass i det universelle hierarkiet i det nå svundne 20. århundret? Grunnleggende filosofiske spørsmål kverner rundt i poetjegets bevissthet, spørsmål av typen: «Hvem er vi egentlig, hvor er vår plass / i hvilken sammenheng.» Har mennesket noen reell innflytelse på utviklingen, eller som den gamle jeg-skikkelsen i Eliots *The Love Song of J. Alfred Prufrock* formulerer det: «Do I dare / Disturb the universe?»

/In a minute there is time /For decisions and revisions which a minute will reverse.» Er mennesket overlatt til seg selv og følgelig ene og alene ansvarlig for sine handlinger, lever det i et faderløst univers, eller er det offer for en kosmisk konflikt mellom gode og onde makter som avspeiler seg i det jordiske anarki?»

HAMLETS FILOSOFISKE monolog og dialog med sitt hjerte inneholder i sannhet gripende eksistensielle refleksjoner over menneskehetens skjebne. En parallell finner vi i jeg-monologen «Bare dette har jeg lært» i Brekkes *Skyggefektning*. Men denne humanismen hos Hamlet står altså i et motsetningsforhold til den heroismen som ridderidealene legger opp til. Hamlets blindhet, hans hevnbegjær, svarer i Brekkes fiksjon til det nåtidige menneskets maktbegjær og vilje til å begå onde handlinger for å hevde sin rett. Brekkes *Skyggefektning* viderefører konflikten mellom humanisme og heroisme i Hamlet, en konflikt som svarer til brytningen mellom det gode og onde i mennesket, og mellom orden og kaos. Ut fra det vi har sagt her ser vi ganske klart at Hamlet-motivet berører kjernen i samlingens tematiske innhold: Ondskaperen i mennesket. Mennesket er tilsynelatende nådd et eksistensielt nullpunkt, men nettopp mens det befinner seg i destruksjonens hengemyr fins en vilje til oppreisning. Tre enkle ord blir stående som den eneste lærdom jeg-et har tilegnet seg – «på tross av»:

Bare dette har jeg lært
 Av nederlagene
 Som løfter sin forrevne tornehekk
 Om mine søyler,
 Av drømmene
 Som drypper sine torner, røde
 Lik nattergalens hjerteblod igjennom
 Grenene,
 Av tankene som puster, puster
 Mot vinduet
 Mot skønne kalde isroser av nederlag –

På tross av.

Hva er viljen bak det vilde,
 Motivet bak motivet, hvilket sentrum
 Trekker sine radier

Igjennom mine armer, hender, sprellemannens
 Hender, hjerte, tarmkanal
 Og skjoldbruskkjertel
 Hvilken passer
 Tegner sirklene om alle ting, konsentriske
 I alltid nye sfærer
 Av det tilsynelatende. Mens handlingen
 Ruller mot meg, fra meg, mot meg
 Som en hvileløs torden, søkende
 Sitt lyn.

Bare dette har jeg sett
 I de skiftende mønstres skiftende
 Bortforklaringer,
 Illusjonene av tomhet eller av
 Overflod, og overfloden eller tomhetens
 Desperasjon.
 I flukten bakover, som heter
 Vold
 Og flukten framover, som heter vold
 I flukten mot den lukkede ring, den innerste
 sirkel, /
 Fallet gjennom vårt hjertes
 Nullpunkt, svimlende
 Mot intet eller oppvåknen –
 Bare dette: på tross av.⁸

Med referanse til den kosmiske far-sønn-relasjonen blir Hamlet-skikkelsen en representant for menneskeheten. Karakteren blir en parallell til kristendommens lære om menneskesønnen som stiger ned på jorden for å ordne opp i kaos ved å rense verden for dens synd, på oppdrag for Gud. Hamlet får i oppdrag fra gjenferdet å rense kongeriket for den synd det er skjemet av. Men en sønn som blir utkalt fra sin far til å *begå en hevngjerning* for å rense sin verden for synd, står i skarp kontrast til kristendommens lære om Kristi frelsesgjerning på jorden og stedfortredende lidelse på korset. Forholdet mellom far og sønn i *Hamlet* innebærer således en forvridning av den nytestamentlige beskrivelsen og den kristne forståelsen av relasjonen mellom Gud og menneskesønnen.

En oppsummering

Vesentlig hos Brekke, og ikke minst T. S. Eliot, er at de problematiserer det moderne opplyste (vestlige) menneskets sekulariserte menneskebilde. Fra opplysningstiden er mennesket drevet i retning av en mer instrumentell og mekanisert virkelighets-

oppfatning – der mennesket ser seg i stand til å løse ethvert problem virkeligheten kan by på. Grensene er overskridet ikke minst i vårt eget århundre – atombombe, globalisering, måneferd, virtuell datateknologi osv. Som en konsekvens av dette, eller i alle fall parallelt med dette, skjer også en meningsnegering, universet er tomt, det finnes ingen gud enn mennesket selv. Hva betyr det så at Brekke/Eliot kontrasterer tidligere gudebilder – som det elizabet-hanske – opp mot den opplyste tidsalders

manglende gudsforestilling? Kan det leses som at mennesket trenger å skape en ny forståelse av universet rundt seg, at det har behov for å skape seg nye gudebilder? For når det kan dokumenteres at et fenomen som Holocaust ville vært umulig uten et byråkratisk system produsert av det opplyste og rasjonell mennesket, hvem våger da å sette sin lit til moderniteten?⁹ Støtter vi oss til Paal Brekkes og Erling Christies artikler og essays om sin skribentvirksomhet er det poesien og littera-

turen i seg selv, den gamle og den nye, som kan tette igjen meningsgapet – som et verktøy til erkjennelse, erindring, uro og håp.¹⁰ Litteraturen er til for mennesket. Litteraturens råstoff er mennesket. Eller som Paal Brekke skriver om dikteren i artikkelen «Den vanskelige lyrikken» (Diktets venner, nr. 1959): «Han bærer mennesket med seg, og mennesket er for ham helheten [...]»

FOTNOTER:

¹ Harald Beyer/Edvard Beyer i Norsk litteraturhistorie (1977) antyder en viss positiv tendens i sin omtale av diktsyklusen *Skyggefektning*, men dette står litt i skyggen av vurderingen av verket som et uttrykk for en splintret virkelighetsoppfatning: «Med *Skyggefektning* slo både Brekke og etterkrigsmodernismen igjennom i norsk lyrikk. [...] En livskjensle som både er tidstypisk og personlig – vanmakt, lammelse, rådvillhet – og en splintret virkelighetsoppfatning er her formidlet i et formspråk som selv er splintret, forvirrende, full av brå sprang, «upoetiske bilder» og trivielle situasjonsglimt, ironisk plasserte sitater og allusjoner, avbrutte setninger, standardreplikker, løsevne erindringsbrokker osv. Men midt i kaos skimter vi også en lengsel «imot en drøm/ i drømmen», og med lange mellomrom dukker drømmen fram igjen – ‘men likevel, /på tross av’ – og den finner styrke i kjærligheten, som også kan forløse naturopplevelser av ekstasisk art; «– katedraler i en vandrdrape, /svimlende dyp i et strå –» (s. 452)

Willy Dahl fokuserer i sitt litteraturhistorieverk Norges litteratur, bind III: *Tid og tekst 1935-72* (Aschehoug, 1989) på den modernistiske strofeformen, før han forsøker å summere opp innholdet i diktsyklusen. Han er opptatt av sitateteknikken og dens språklige effekt, men nevner ingenting om den kan ha en meningsskapende funksjon: «Strofeformen er ‘slått i stykker’, normalsyntaksens regler gjelder ikke, det vrimler av skjulte sitater, rim og faste metrum brukes bare for å gi spesielle effekter, og ordene løses opp, som når en gramfonplate skraper ‘om den tapte gener apte rapte / sjon asjo nasjon.’ Samlingen er en syklus med brokker av en historie om oppvekst – fra barneårene i en normal borgerlig familiesituasjon vrent om i absurditet, over ungdomsårene i krig, fredsdagene med hornmusikk som ‘stønner hest / igjennom gatene’ – og fram til en kaotisk om meningsløs nåtid.»

Ettbindsverket *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer* av Fidjestøl, Kirkegaard, Aarnes, Aarseth, Longum og Stegane (LNU/Cappelen forlag, 1994) går ikke konkret inn på enkelt-samlinger og enkelt-dikt av Brekke, men sier mer om tiden og Brekkes øvrige aktivitet i det litterære miljøet – hans funksjon som oversetter, kritiker, konsulent, antologiredaktør. Men forfat-

terne bak dette verket fremhever at kjærlighetsdikt også har en plass i Brekkes forfatterskap, uten at de nevner noe om akkurat *Skyggefektning*.

Øystein Rottum er kanskje den som i sterk grad modererer bildet av modernisten Paal Brekke og utdypes totalbildet, i sitt bind 6 av *Norges litteraturhistorie* (red. Edv.Beyer), fra Brekke til Mehren (Cappelen forlag, 1995) Han peker på Brekkes språkbevisste innfallsvinkel der det poetiske språket blir satt opp som en motsetning mot samfunnets ideologisk betingede uttrykk for farsautoriteter. Han nevner også kort at Brekke «forholder seg dialogisk til verdenslitteraturens klassikere» og videre at *Skyggefektning* tross alt munner ut i en forventning om en mulig harmonitilstand. Men ellers bringer Rottum med referanse til en svensk kritiker hovedkonklusjonen om mannen som stadig vekk er belemret med merkelappen «modernismens far i Norge»: «Samlingen gir ekspressive uttrykk for «sjælens ubotlige ensamhet», og fremmedgjøring og meningstap er de sentrale temaene.» (s. 217)

I en litteraturhistorie som er mye brukt i norsk-faget i videregående skole i dag – Halvorsen/Jemterud/Semmen: *Tekst og tanke. Norsk for VKI og VKII* (Universitetsforlaget) heter det om Brekke som omtales som «modernismens formidler»: «Diktsyklusen *Skyggefektning* (1949) og romanen *Aldrende Orfeus* (1951) bryter tydelig med tradisjonelle skrivemåter for sjangrene. Opprevet strofeform, ulogisk syntaks, absurde bilder og merkelige ord gir leseren en kaotisk og forvrengt gjengivelse av virkeligheten. Noen syntes disse virkemidlene nettopp klarte å beskrive den kalde og fremmedgjørende verden de følte rundt seg. Andre mente denne litteraturen var ‘rabbel og snikksnakk’, og at en dikter som ikke kunne rime, var udugelig i sitt håndverk.»

² Jf. Særlig boken *Mens vi venter. Av en dagbok fra femtallet*, Aschehoug 1958. Christie er inspirert av tankene til danske Paul la Cour og Hereticagenerasjonen, der en advent-holdning, en venten på at poesien igjen skal få en forløsning funksjon er vesentlig. Hos la Cours tekster har bibelske konnotasjoner. Poesien skal frigjøre og frelse det moderne, opplyste mennesket.

³ T.S Eliot: «Tradisjonen og det individuelle talent»,

i: *Uvalgte essays*, oversatt til norsk av Niels Chr. Brøgger. Ernst G. Mortensens forlag, Oslo 1968, s. 13-23, s.14-15. Paal Brekke gir uttrykk for lignende tanker nå han sier følgende i artikkelen «Å skrive dikt i dag», *Vinduet* nr. 2 1967, s. 139: «Det er i dette spillet mellom tradisjonen og de nåtidige forutsetninger, at dagens diktere først aner sin dikterrolle.»

⁴ *Vinduet*, nr. 1 1987. Engelstad peker ikke minst på vesentlige forbindelseslinjer mellom Brekkes tekster og tradisjonsrike førkristne fruktbarhets- og gjenfødselsmyter, også en videreføring av T.S Eliots poetiske teori og praksis.

⁵ Paal Brekke: *Dikt 1949-1972* (Aschehoug, 1978)

⁶ Paal Brekke: *Dikt 1949-1972* (Aschehoug, 1978)

⁷ William Shakespeare: *Hamlet*, i: Complete Works, Storbritannia 1991, s. 877. (Min kursivering.)

⁸ Paal Brekke: *Dikt 1949-1972* (Aschehoug, 1978)

⁹ Jf. Zygmunt Bauman: *Modernity and the Holocaust*, Polity Press, Storbritannia 1989.

¹⁰ Erling Christie sier i sin artikkel «Poesien og det virkelige», *Vinduet*, 1955: «For i dens streben etter helhet i erkjennelsen, ligger også poesien streben etter tilværelsens mening – man kunne si dens tapte mening, fordi man i dag sitter inne med en uhyggelig følelse av at tilværelsen har oppløst seg selv i sine enkelte bestanddeler. Og som tenker kan poeten ikke avfinne seg med denne tilstand. Noe som fører til at hans diktergjerning ofte får preg av å være en eneste søken etter en norm, etter det universelle prinsipp.»

Shakespeare og inspirasjonen



Shakespeareforskningen i Norge holder ingen høy mediaprofil. Hvem er forskerne? Hva representerer de?

Kristian Smidt er utvilsomt en av de viktigste Shakespeare-forskere i Norge noensinne. Gjennom en mannsalder har han beskjefteget seg med sentrale Shakespearske problemstillinger.

AV LEIF HØGHAUG
FOTO: MARIT ANNA EVANGER

Kristian Smidt har skrevet flere bøker, bl.a. *Injurious Impostors and Richard III* (1964), og en firebindsserie under fellestitelen «Unconformities» (1982 – 1993). I 1994 gav han ut boken *Shakespeare i norsk oversettelse: En situasjonsrapport*. Smidt er professor emeritus ved Institutt for britiske og amerikanske studier, Universitetet i Oslo.

– Det var jo bare komikk, sier Smidt, som forteller om sitt første møte med Shakespeare, som åtteåring. Møtet fant sted i et menighetshus i London; der ble et utdrag fra *En midtsommernattsdrøm* fremført, til glede for barn og voksne. – De spilte med fynd og klem – ja, det var virkelig svært fornøylelig.

– Og fra da av har du fulgt Shakespeare med stor glede?

– Ja visst!

– Du har skrevet bok om James Joyce, og du skrev doktoravhandling om T.S. Eliot. Eliot var jo en tilhenger av nykritikken...

– Vel, Eliot var en av dem som inspirerte den såkalte nykritikken – men at han var tilhenger er litt farlig å si; han hadde reserverasjoner overfor mange av representantene for nykritikken. Men han blir jo gjerne tatt til inntekt for hele den retningen i moderne litteraturtenkning.

– I hvor stor grad ble du påvirket av Eliot; hva hadde hans teorier å si for deg da du begynte å forske på Shakespeare?

– Det var nok heller snakk om et brudd. Jeg var i Princeton i årene 1951–52, og da studerte jeg nykritikken. Jeg reiste rundt, og jeg traff de fremste representantene for nykritikken i Amerika. Men i Princeton fulgte jeg også Shakespeare-forelesninger; jeg hadde stor glede av å følge forelesningene

til «the grand old man» i amerikansk Shakespeareforskning, Gerald Bentley. Senere skaffet Bentley meg et stipendium til The Folger Shakespeare Library i Washington DC, det fremste spesielle Shakespeare-bibliotek i verden. Jeg arbeidet der med Shakespeare et helt år – og siden har jeg hatt Shakespeare som mitt hovedemne. Nåvel, at jeg brøt fullstendig med Eliot og mer moderne litteratur, er en sannhet med modifikasjoner; i alle disse årene har jeg også arbeidet innenfor det feltet.

Tekstforskning

– Hva gikk ditt første Shakespeare-studie ut på?

– Jeg ble fanget av tekstforskningen. Jeg leste en bok om Shakespeares *Richard III*, hvor vedkommende forfatter, David Lyall Patrick, hevdet at folio-utgaven i den samlede utgaven av verkene, var redigert etter den gamle kvart-teksten. *Richard III* har så mange som seks kvart-utgaver før vi kommer til den første folio-utgaven, som ble gitt ut i 1623. Jeg syntes ikke at Patricks argumentasjon holdt, og jeg begynte å se nært på *Richard III*, og sammenlignet folio-utgaven med kvart-utgavene. Resultatet ble boken *Injurious Impostors and Richard III*, og dessuten en vitenskapelig tekstutgave av selve skuespillet, hvor jeg satte opp folioteksten og den første kvart-teksten på motstående sider, for slik å kunne vise forskjellene mellom tekstene. Det var et interessant studium; jeg lærte mye om trykingsprosesser på Shakespeares tid – av og til kunne forskjeller i tekstene rett og slett skyldes setterne; de hadde et enormt ansvar når de skulle få en tekst til å henge sammen. I Washington traff jeg en av tekstforskningens foregangsmenn, nemlig Charlton

Hinman, som oppfant et lysapparat som kunne fokusere på to boksider som egentlig skulle være identiske, men hvis det var en liten forskjell – om så bare et komma, et punktum – så ville lyset flimre på det stedet. Ved hjelp av denne mekaniske metoden, kunne Hinman bla seg gjennom alle de niogsytti folio-utgavene. Hinman fant frem til de beste trykte sidene i alle folio-utgavene og satte dem sammen til en faksimiliegave av Shakespeares samlede verker, som han gav ut i 1968.

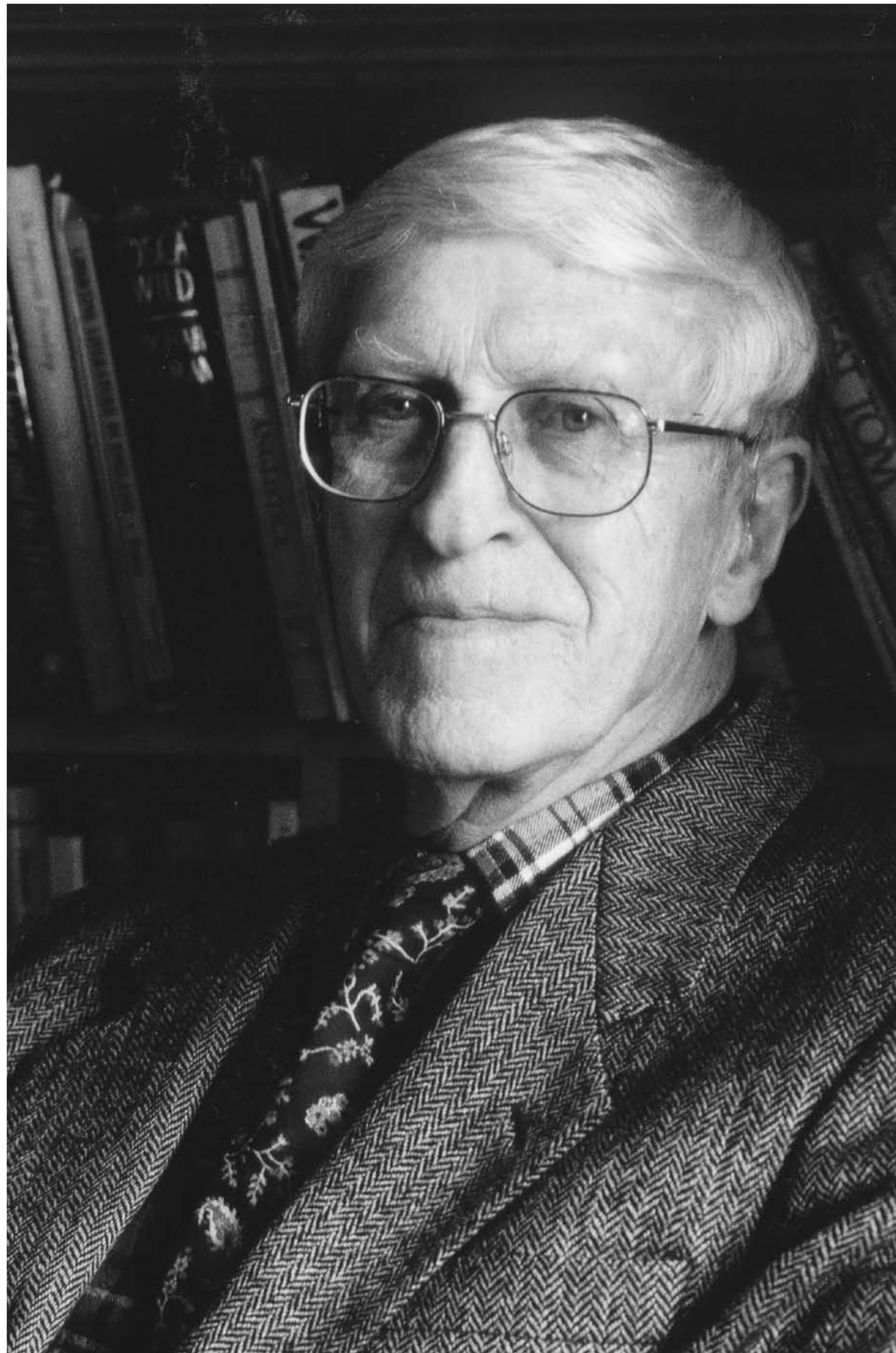
– *Men ettersom det finnes så mange tekstutgaver; er det ikke forferdelig vanskelig å finne frem til det man mener er originalen?*

– Jo, det er det. Vi har ikke noen av Shakespeares egne manuskripter, så det er vanskelig å rekonstruere Shakespeares endelige versjoner. Og det er store forskjeller i de opprinnelige utgavene; mange forskjellige formuleringer. De som leser Shakespeare nå til dags, forholder seg gjerne til moderne redigerte utgaver. Leserne glemmer at det opprinnelig har vært forskjellige versjoner; man tenker ikke over at de tekstene som trykkes i dag er satt sammen av forskjellige utgaver. Men så er det også forskere som har hevdet at Shakespeare ikke brød seg så mye om å skrive én tekst; kanskje Shakespeare har revidert med hensikt, så det at *Kong Lear* nå blir gitt ut i to utgaver, en basert på kvart-teksten og en basert på folio-utgaven, kan være en måte å sette Shakespeare inn i en mer opprinnelig sammenheng. Sluttreplikkene i *Kong Lear* blir da fordelt på forskjellige personer i de forskjellige utgavene. Uansett: man må treffe et valg, og man kan ikke alltid være sikker på at det ene er bedre enn det andre. Dessuten trykket man opprinnelig alt det som kanskje ikke skulle vært med, det som Shakespeare kanskje ville stryke eller forandre på, men som er blitt beholdt enten fordi trykkerne ikke tok det ut eller fordi de forholdt seg til avskrifter som ikke var Shakespeares egne papirer.

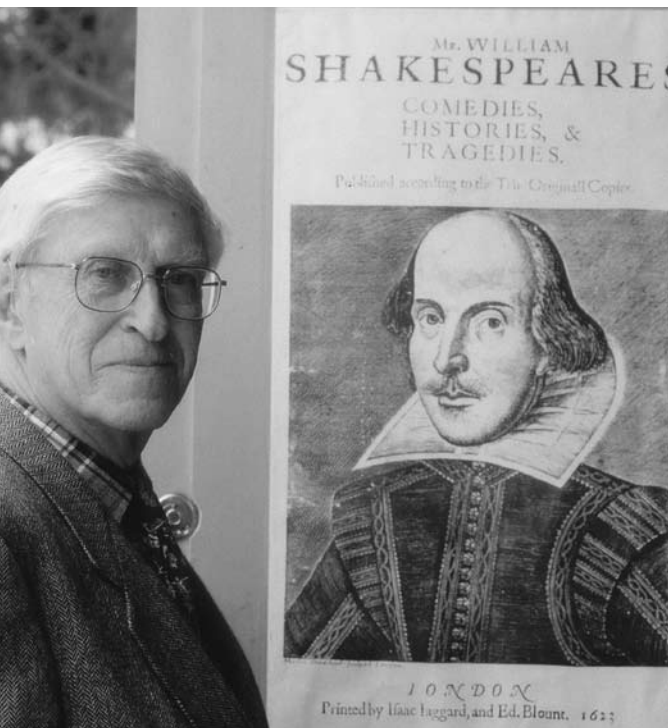
Filologi

– *Så det var slik du begynte dine Shakespeare-studier. I filologien...*

– Filologien? Altså, jeg merker at jeg noen ganger blir kalt filolog – og det er noe merkelig. Det er så fristende for mange



– **Min hensikt med studiet av Shakespeares «Unconformities» var bl.a. å gi et mer realistisk innblikk i hans teknikk, sier Kristian Smidt.**



– Joda, jeg finner Shakespeare overalt, jeg, sier professor emeritus Kristian Smidt.

forfattere og andre å bruke ordet 'filolog' som betegnelse på en som har et begrenset synsfelt, en som kun ser på leksika og slike ting, og som utover det ikke har poetisk sans; ikke sans for de store poetiske vyer. Jeg raser når dette ordet 'filolog' blir brukt som en nedsettende betegnelse. Kritikere kommer slengende med at en filolog bare er opptatt av om en oversettelse er riktig eller gal filologisk sett. Vel, jeg er filolog i den forstand at jeg har gjennomgått et filologisk studium; men jeg regner meg ikke som filolog; jeg er ikke språkforsker, lingvist. Jeg har vokst opp med engelsk – det var i mange år mitt morsmål mer enn norsk; så selvsagt: jeg er jo språkinteressert. Men det er også en del av litteraturstudiet; at man er opptatt av språket. Jeg kaller meg litteraturforsker.

– Men når man skal studere litteratur, er det vel et poeng at man er opptatt av begrensningene; man bør da ikke kunne foreta seg hva som helst?

– Hvis man skal stille med oversettelser, som jeg nylig har gjort med Ibsen, så er det klart at filologien er viktig – filologien er et grunnlag. Men man skal ikke stoppe ved filologien. At man er inne i filologien er en forutsetning for at man skal kunne gå videre.

Jeg raser når dette ordet 'filolog' blir brukt som en nedsettende betegnelse

– Problemet med en del nyere litteraturvitenskap er nettopp at man forsøker å få tekstene til å bli nettopp det man ønsker at de skal være...?

– Ja, det finnes noen farlige retninger innenfor litteraturvitenskapen; dette at språket skal være flytende og upålitelig – at språket plutselig ikke lenger skal bety det man tror; at det finnes en mengde betydninger enn det som forfatteren ville formidle – og derfor leter man heller etter andre betydninger som ligger i bestemte sosiale sammenhenger osv., osv. Det der synes jeg går for langt – men det er selvsagt viktig å ta med dette perspektivet også; språket er ikke nødvendigvis entydig, og en tekst kan selvsagt uttrykke noe annet enn det forfatteren har villet uttrykke.

– Og i Shakespeares tekster aner vi mangfoldet; kampen med språket...?

– Det må jo ha kommet veldig lett for ham; jeg sitter og fordyper meg i Shakespeare, og prøver å se hvordan han har fått til disse fantastiske formuleringene. Shakespeares utrolige evne til å tumle med det språklige – et veldig vindfang, vil jeg kalle det; evnen til å fange inn fra alle vinder, det som strømmet inn i tankene hans.

Oversettelser og «unconformities»

– Du har også arbeidet med norske Shakespeare-oversettelser...

– Det er blant det mer nylige, kan du si. Jeg kom med denne lille boken om norske Shakespeare-oversettelser, *Shakespeare i norsk oversettelse: En situasjonsrapport*. Den er blitt mindre aktuell etter at Aschehoug kom med sin nye serie, som blant annet baserer seg på André Bjerkes oversettelser. Jeg ble involvert i disse nye utgivelsene; jeg kom med forslag til endringer, noe som var helt nødvendig; ikke det at André Bjerke hadde så mange feil akkurat, men han hadde ganske mye som lå noe på siden, og det var riktig å antyde at en del kunne sies på en annen måte. Men vanskeligheten var jo den at man heller ikke burde forandre for mye på Bjerke – det var kun snakk om detaljer. Så slik

var det. Men før jeg arbeidet med oversettelser, hadde jeg skrevet fire bøker med fellestittelen *Unconformities*, som kom ut på Macmillan; jeg skrev om strukturene og sammenhengen i stykkene; jeg skrev om selve innholdet, og i mindre grad om det tekniske og det tekstuelle. I disse bøkene går jeg gjennom alle skuespillene i kronologisk rekkefølge, og jeg grupperer etter generer.

– Og du gjennomfører tolkninger?

– Jeg tolker dem ikke for den generelle tolkningens skyld; jeg går ut fra at Shakespeare i sin arbeidsmetode – eller skrivepraksis – ikke alltid hadde en helt ferdig plan å gå etter. Tradisjonelt har de fleste tenkt at Shakespeare arbeidet svært planmessig, at han nøye gjennomførte det han satte seg fore. Etter min mening må Shakespeare ha arbeidet etter en fortløpende inspirasjon; under arbeidet må han ha latt seg føre hen av en ny tanke, en ny retning, og at han av og til kunne etterlate seg brutte sammenhenger, for så å gå over i en ny fortsettelse – eller at han rett og slett glemte det han hadde sagt om en person, for deretter kanskje å si noe motstridende. Skuespillene er fulle av slike brudd, det jeg kaller *unconformities*. Og dette synes jeg det er viktig å se i øynene, dels fordi det er en måte å forstå Shakespeares arbeidsmetode på; hele tiden så Shakespeare nye sammenhenger, han var åpen; og du kan si han var stor nok til å være inkonsekvent; stor nok til ikke å ta altfor store hensyn. Min hensikt med å påvise alt dette var å kunne få et mer realistisk syn på Shakespeares teknikk, men delvis også for å kunne fremheve at han fant frem til måter å kompensere på, eller dekke over eller skjule disse bruddene.

– Eksempler på slike brudd?

– Jeg siterer gjerne fra begynnelsen på *Henrik IV*; der sitter kongen nokså løst på tronen, og det er opprør i Nord-England, og det er særlig én tronpretendent som har sterke krav på tronen, han heter Edmund Mortimer, og blir støttet av Hotspur, sønn av Northumberland-jarlen. Og så får vi stadig høre om denne Mortimer som har

At man er inne i filologien er en forutsetning for at man skal kunne gå videre

krav på tronen; han dukker selv opp i en svært sentral scene som foregår i Wales; Mortimer og opprørerne møtes for å dele England mellom seg, og Mortimer skal da ha hoveddelen, med London og det hele. Så vet de som der møtes at kongen har samlet sine tropper, og de har bestemt seg for å møte kongen i slag. Dit skal de ri den påfølgende dag, og Edmund Mortimer er den ivrigste av alle. Men i slaget er ikke Mortimer tilstede. Han er droppet, helt droppet! Og hans allierte er ikke engang overrasket over at han ikke møter opp. Så istedenfor Mortimer, får vi helt andre personer, som for eksempel kongens sønn, kronprinsen – og han blir fremstilt som Hotspurs motsetning, og det er disse to, Hotspur og kronprinsen, som blir krigsheltene. Og dessuten kommer den fete ridder Falstaff inn på scenen. Så det er mulig at Shakespeare tenkte seg at Mortimer ikke var interessant nok; derfor fant Shakespeare på noe helt annet. Shakespeare droppet Mortimer, selv om skuespillet i begynnelsen har pekt mot at Mortimer skulle være kongens hovedmotstander. Og dette er et eksempel på det jeg kaller *unconformities* – altså: brudd, eller snarere: forkastninger. Og i *Henrik IV* er det også forkastninger i behandlingen av Falstaff, som i den første delen av dette todelt skuespillet er på vei til slaget; men i den andre delen er han på vei til et helt annet salg – og disse to reisene blir blandet sammen. Og i *Stormen*, helt i begynnelsen, der Prospero forklarer til sin datter Miranda hvordan de kom til denne øya; Prospero sier: «Nå skal jeg forklare deg dette», hvorpå Miranda svarer: «Ja, jeg har jo aldri brydd meg med å spørre.» Så gjentar Prospero: «Nå er det på tide at jeg forklarer», og så sier hun: «Jeg har jo gang på gang spurt.» Og her har vi to helt mot-

stridende utsagn fra Mirandas side, men de blir stående i teksten – og jeg kan ikke skjønne annet enn at Shakespeare har villet stryke det ene eller det andre.

– *Hva Miranda angår, handler det da kanskje om trykkingen; at ting skjedde litt for fort?*

– Nettopp. Tenk også på at trykkerne kanskje av og til forholdt seg til nesten uleselige manuskripter. Så ofte er det vanskelig å avgjøre hvorvidt Shakespeare selv har hatt med en åpenbar feil å gjøre. Men det er opplagt at han selv la inn inkonsekvenser og brudd.

– *Uansett: hovedpoenget ditt er at han skrev med løpende inspirasjon?*

– Ja, han skrev, skrev videre, istedenfor å sitte å passe på at alt stemte overens med en plan.

– *Og dette blir viktig for tolkningene av stykkene...?*

– Jeg tror det. Og det er viktig å påpeke at det Shakespeare etterhvert forandret på, faktisk var til det bedre, så man skal ikke legge ham til last at han foretok endringer. Jeg tror for eksempel at graverscenen i *Hamlet* var en sen idé; den må ha kommet med før kvart-utgavene ble trykket, for scenen er med i alle utgavene – men under arbeidet, mens *Hamlet* ennå var et manuskript, tror jeg Shakespeare kom på ideen med graverscenen, Ophelias begravelse og alt det der. Mange ting tyder på det; for eksempel at Hamlet sender bud på Horatio: nå må Horatio skynde seg så fort han kan, for prins Hamlet har noe viktig å meddele, noe som ikke kan vente et øyeblikk. Men istedenfor at Hamlet forteller om sin reise og sine meritter når han møter Horatio, så taler Hamlet meget avslappet om død og begravelse. Først etter Ophelias begravelse, har vi samtalen mellom Hamlet og Horatio

der Hamlet forteller om reisen til England. Så jeg tror at denne begravelsesscenen, som vi selvsagt ikke vil unnvære, faktisk er et innskudd i den handlingen Shakespeare først skrev ned.

– *Flere har argumentert for at det f.eks. i Macbeth finnes scener som er fullstendig løsrevet fra handlingen.*

– Hecate-scenen er antagelig innført, og ikke av Shakespeare. Og det finnes ikke noen tidligere utgave av *Macbeth*; stykket ble ikke trykket i kvart-utgaven, men kom først i folio-utgaven – så også her er det vanskelig å finne frem til Shakespeares egen tekst. Det kan godt tenkes at de som redigerte folio-utgaven satt der med et uferdig *Macbeth*-manuskript.

– *Alt dette griper vel også inn i genrepblematikken...?*

– Kritikere på Shakespeares tid forholdt seg til klassisistiske regler, men dramatikerene satte seg suverent utover disse reglene, ikke minst Shakespeare. Ben Jonson derimot, var klassisist – så Jonson og Shakespeare stod noe mot hverandre. Men Marlowe ligger nærmere Shakespeare; Marlowe hadde en voldsom fantasi, så han var på mange måter en forløper for Shakespeare – ikke minst fordi Marlowe hamret ut dette blankverset som Shakespeare gjorde ledigere og til et finere instrument. Men Marlowe døde i ung alder; hvem vet hva som hadde skjedd hvis han ikke hadde blitt drept.

Personen Shakespeare

– *Bli Shakespeare – som person – synlig i det han skriver?*

– Jeg synes han er synlig i sonettene – der blir han nok veldig personlig. En vanlig oppfatning er at han skriver ut ifra seg selv til bestemte personer som vi i dag ikke vet hvem er. Jeg mener det er veldig farlig å

Men vanskeligheten var jo den at man heller ikke burde forandre for mye på Bjerke – det var kun snakk om detaljer. Så slik var det

Etter min mening må Shakespeare ha arbeidet etter en fortløpende inspirasjon; under arbeidet må han ha latt seg føre hen av en ny tanke, en ny retning, og at han av og til kunne etterlate seg brutte sammenhenger

legge vekt på det personene i hans skuespill sier, for slik å gjette på hva han selv mente, men når det gjelder spørsmål om religion og det evige liv, tror jeg at han nærmest må ha vært agnostisk. Han kan ha svært sterke uttaleleser, både katolske og kjeterske, hos personene sine, men jeg kan vanskelig forene det med at han har noen sterk forankring i noen doktrinær religion. Og samfunnsmessig; dette at han trodde på lov og orden og hierarkisk struktur – vel, jeg tror nettopp det fremgår i kongsstykkene; at Shakespeare tror på monarkiet og en sterk ordensmakt i samfunnet, men samtidig er han enormt kritisk overfor misbruk av monarkisk myndighet, og han går langt i sin kritikk, så langt at dronning Elizabeth begynte å lure på hvor langt han

kunne gå. Eksempelen er avsetningsscenen i *Richard II* – og det var vel det stykket som ble satt opp av Essex' tilhengere da Essex forsøkte å gjøre opprør mot dronningen i 1602. Stykket ble satt opp på teatret for å hisse opp stemningen. Merkelig nok slapp skuespillerne lett fra det. Så det er den ene siden: Shakespeares tro på orden, og Shakespeares samfunnskritikk. På den annen side har han enorm forakt for den uopplyste massen; ikke det at han er ufolkelig og snobbete; men han kan ikke fordra den store massen som altfor lett lar seg bevege. *Julius Cæsar* har et typisk eksempel på det, hvor folket først lar seg bevege av Brutus' tale på Forum og så av Antonios' tale. Antonios' tilhengere raser av gårde, og vil drepe alle konspiratorene osv. Det

finnes mange scener som ligner på denne; og man kan ikke se bort fra at det er Shakespeares egen kritikk av massene som her kommer til syne. Ikke en kritikk som retter seg mot almuen og den jevne mann og kvinne, men en kritikk som retter seg mot selve bevegelsen, «det tusenhodede trollet».

– Det handler om manipulasjon; Shakespeare bruker vel manipulatorene Iago for å kunne vise hvor galt det kan gå...?

– Dette er rett og slett en psykologisk interesse hos Shakespeare; dette å finne ut av hvordan mennesker lar seg manipulere.

– Og så det at Shakespeare selv velger å manipulere – på scenen...

– Nettopp. Joda, jeg finner Shakespeare overalt, jeg. Han

hadde en fantastisk evne til å sette seg inn i det meste; tanker og fantasier. Og hvor han satte grensen mellom andres opplevelser og sin egen integritet, er det ingen gitt å si, tror jeg. Vi kjenner ham jo ikke; vi kjenner ham ikke godt nok. Hvordan reagerte han i den og den situasjon? Han vitnet i en rettsak, men det sier oss så veldig lite. Og hans testamente er blitt tolket på så mange underlige måter. Til sin kone etterlot han sin nestbeste seng – og hva skal det bety? Noen sier at hustruens rettigheter var så bestemt at de ikke trengtes å bli nedskrevet i testamentet – og det betyr altså at hun ikke bare ble avleid med hans nestbeste seng; hun hadde sine rettigheter som var tydelige nok. Andre sier at det stormet i ekteskapet, og at Shakespeare ikke hadde noe godt forhold til sin kone. Men det er så lite å slutte seg til – bortsett fra de sonettene der han uttrykker begeistring for denne unge mannen, og der kommer vi selvsagt inn på spørsmålet om homofili. Jeg mener at sonettene viser at Shakespeare ble utsatt for tilnærmelser fra denne unge mannen han beundrer, men jeg vet ikke om han lot seg forføre. Det jeg tror, er at han senere led av en fryktelig skyldfølelse, og at det er det han bearbeider i noen av sonettene.

– Men det kan jo være at det dreier seg om imitasjon av antikkens måte å uttrykke skjønnhet på; skjønnhet som en maskulin størrelse...?

– Selvfølgelig er det mye imitasjon av antikken i Shakespeares tekster. Og dette at han i sonettene vil bevare vennens ry og trekk til evigheten; det er en klassisk formulering som ihvertfall går tilbake til Horats, så det er riktig gammelt. Uansett: Shakespeare er nok tilstede – på sin måte.

NORSK LITTERATURFESTIVAL
Lillehammer 18 - 22 mai 2000

NORSK LITTERATURFESTIVAL

- en møteplass for lek og lærd!

Landets største litteraturfestival
inviterer til seminarer,
skrivekurs og
over 40 åpne forestillinger
bygd over årets tema

**Dårskap
og
diktere**

Tlf.: 61 28 89 91

www.maihaugen.museum.no/litteraturfestival
e-post: littfest@maihaugen.museum.no

Om bl. a: ludvig holberg • amalie skram • svein jarvoll • alf prøysen hans aanrud • Med bl. a: rune belsvik • tore renberg • kjartan fløgstad kjell askildsen • trude marstein • SISU • herborg kråkevik • beate grimsrud karl ove knausgård • arne nordheim • kristine næss • olle adolphson ove røsbak • henning hagerup • einar økland...



Coveret til én av de mange
maxistisk influerte stuiene
av Shakespeare: «Materialist
Shakespeare. A Study», red.: Ivo
Kamps, Verso, 1995

Bare Marx og Shakespeare, Shakespeare og Marx

– Om det marxistiske forsøk, om Terry Eagletons bok «William Shakespeare», og om alvor og humor.

AV LEIF HØGHAUG

I. Marx

Heller ikke Karl Marx kunne unngå å legge merke til den helt spesielle verdensanskuelse som William Shakespeares verker synliggjør; ifølge Isaiah Berlin, antagelig den viktigste Marx-biografen, var den unge Karl svært så begeistret for dikteren fra Stratford-Upon-Avon, og i *Das Kapital*, Marx' definitive hovedverk, er Shakespeare tilstede, i hvert fall i et par vektige fotnoter. Og senere, gjennom hele det tyvende århundre, har den ene marxist etter den andre kommet i berøring med det shakespeareanske univers; la meg nevne Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin og Raymond Williams. Marxistiske lesninger av Shakespeares verker har forsøkt å vise hvordan den shakespeareanske tekst gestalter eller fremviser hvordan mennesket forholder seg til den materialitet som i utgangspunktet setter betingelser for selve menneskelivet. Lukács gjorde seg til talsmann for en streng realisme, og i det lukácsianske system er Shakespeare et uttrykk for en tidlig-borgerlig litteraritet som ad dialektiske veier peker frem mot den (ifølge Lukács) største av alle store realister, nemlig Honoré de Balzac. Man kan skrive langt og utførlig om Lukács' litteraturhistoriske fremstilling, og man kan lure på om ikke Shakespeare er like realistisk som Balzac; eller man kan argumentere for at Balzac er like urealistisk som Shakespeare. Vel, jeg skal spare mine Lukács-studier til en annen gang; her nøyer jeg meg med å minne om at den marxistiske litteraturteorikorpus vi har sett etter Lukács ikke uten videre kan identifiseres med et ideologikritisk studie av den litterære realisme. Marxister av ymse slag har heller konsentrert seg om å gjennomføre realistiske lesninger, dvs lesninger som vil vise frem hvordan enhver tekst fremstiller et forhold mellom – nettopp – menneske og

materialitet. Marxisten må anta at teksten aldri kan frigjøre seg selv fra den materielle verden; teksten er bundet, bundet til arbeidet, praksis; menneskets omforming av materien. Teksten, det tekstlige arbeid, er derfor med på å konstruere forestillinger om menneskets daglige kamp for å gjøre livet levelig – en kamp om det egentlige, om menneskets vesen, menneskets essens. For Marx ligger arbeidet nedfelt i menneskenaturen; mennesket er og blir et arbeidende vesen. Det er menneskets lodd å gripe muligheten, skape kultur av natur. Marx, og flere av hans etterfølgere, har tenkt at Shakespeare må ha hatt en sterk forståelse for hva denne muligheten består i; hanskemakerens sønn – som, fordi han fikk muligheten, valgte å skrive for scenen – må ha sett hvordan de materielle betingelser så å si åpenbarte seg selv i enhver dagligdags hendelse. Shakespeare oppdager menneskets mulighet idet han innser at mennesket er fanget; innenfor rammene av den harde realitet, settes mennesket igjen og igjen på en hard prøve; mennesket må ikke bare omforme naturen; mennesket må også forsøke å forstå sin egen plass i tilværelsen; mennesket må sette ord på tingene, begrepsliggjøre virkeligheten. En teksts forestillinger skriver seg inn i dette forsøket på begrepsliggjøring, og følger vi Raymond Williams, vil vi hevde at det vi *først og fremst* leser ut av Shakespeare er ideologiske forestillinger om forholdet mellom ideologi (overbygning) og materialitet (basis). Etter Williams har flere tenkt videre på hvordan tekster produserer virkelighetsforståelse. Blant de mest markante av dagens marxistiske teoretikere, finner vi irske Terry Eagleton, professor i engelsk ved the University of Oxford.

II. Shakespeare

I 1967 gav den da 24 år gamle Terry Eagleton ut boken *Shakespeare and Society: Critical Studies in Shakespearean Drama*, en bok som i stor grad ble skrevet under påvirkning av Raymond Williams strukturalistiske fremgangsmåte. I *Shakespeare and Society* prøver Eagleton å vise hvordan Shakespeare avslører den maktstruktur som holder det elizabethanske England sammen; Eagleton argumenterer for at Shakespeare i seg selv er ideologikritisk; Shakespeare dissekerer, og viser vei inn til maktens aller innerste. Maktideologien er helhetlig, totaliserende, og består av strukturer som er hierarkisk ordnet. Vi ser for oss det hamletske hoff, maktsenteret i «the state of Denmark»; vi ser hierarkiet, og vi ser hvordan hoffet selv er underlagt bestemte strukturer: Claudius hersker; prins Hamlet kjemper en håpløs kamp mot makten; og Ophelia må lide; systemet gjør henne gal, dreper henne. Shakespeare, slik han fremstår i Eagletons ungdomsverk, er en totaliserende tenker som lar sin kunst følge i dialektiske mønstre. Den unge Eagleton føler at han er på trygg grunn når han taler om Shakespeares dialektikk.

Men hva med Eagleton selv? Hva slags dialektikk – eller fremadskridende historie – finner vi i Eagletons egen tekstproduksjon? Ett kan man med sikkerhet slå fast: Eagleton har sjelden stått stille; forfatterskapet beretter om en Eagleton som har våget å konfrontere de marxistiske dogmer med flere nye litteraturvitenskapelige teorier og metoder. Konfrontasjonen kommer kanskje klarest til syne idet strukturalismen får store problemer med å legitimere seg selv. Mot slutten av sekstitallet – og særlig på begynnelsen av syttitallet – ble store deler av litteraturvitenskapen rammet av en voldsom skepsis. Flere litteraturvitere hev-

Det er selvsagt tøv å kalle Marx en poststrukturalist, men ikke tøv å si seg enig med Terry Eagleton. Den poststrukturalistiske skepsisen springer ut av en radikal kritikk som ønsker å rive ned de ideologiske illusjonene som får mennesker til å forveksle skygger med virkelighet

Den politiske semiotikeren vil aldri prøve å skjule at visse projiseringer av ideologisk art vil finne sted i arbeidet med teksten

det at en tekst ikke uten videre kunne leses som et strukturelt og enhetlig verk. Nå stilte man seg tvilende til ideen om totalitet, og man mente at strukturene undergravet og oppløste sin egen legitimitet. Derfor kunne man vanskelig snakke om et verks egentlige mening; fra nå av snakket man om hvordan tekster utsetter mening; man snakket om «the free play of the signifier», språktegnet frie spill, og man argumenterte for at teksten i hovedsak refererer til seg selv – seg selv og sitt eget spill, og ikke verden; ikke historien, samfunnet og individet. Denne overgangen, fra strukturalisme til poststrukturalisme, innebar en krise for den marxistiske litteraturvitenskapen – for hvordan skulle marxistene, totalitetstenkerne, forholde seg til dette at en hel litteraturvitenskapelig industri satte historie, samfunn og individ i en heller taus parentes? Terry Eagleton valgte å ta de nye innsiktene på alvor, og fra midten av syttitallet arbeidet han for å tenke poststrukturalismen inn i den marxistiske fortolkningspraksisen. Eagleton hentet viktige momenter fra den franske filosofen Jacques Derrida, som av mange ble (og fortsatt blir) regnet for å være blant de viktigste av poststrukturalismens grunnleggere. Derridas dekonstruksjon viste seg å være et nyttig redskap for de tekstkritiske lesningene Eagleton ønsket å gjennomføre; den marxistiske dekonstruktøren Eagleton tenkte seg at tvilen på at de hierarkiske strukturer i det hele tatt finnes, kunne gi støtet til en ideologikritikk som først og fremst skulle konsentrere seg om å avsløre, dvs dekonstruere, de illusjonene som tekster, lingvistiske konstruksjoner, formidler til sine lesere. Aldri før hadde fiksjoner blitt sett på som mer løgnaktige; en fiktiv tekst var ikke lenger en vei til erkjennelse; snarere tvert imot var fiksjonen en vei til ironi, nullpunkter og språklig oppløsning – og for Eagleton var det et poeng å gjøre oppmerksom på at denne type tenkning

faktisk kunne skrives tilbake til Marx selv. Det er selvsagt tøv å kalle Marx en poststrukturalist, men det er overhodet ikke tøvete å si seg enig med syttitallets Terry Eagleton; man må bare innrømme at den poststrukturalistiske skepsisen springer ut av en radikal kritikk som ønsker å rive ned de ideologiske illusjonene som får mennesker til å forveksle skygger med virkelighet. Marx hadde vist hvordan kapitalismen skaper falsk bevissthet; i det kapitalistiske samfunn påtvinges mennesket et verdensbilde som ikke stemmer overens med menneskets naturlige vesen. Den poststrukturalistiske kritikken ville slå ned på alt som kunne spores av falsk bevissthet, men i motsetning til Marx hadde ikke poststrukturalistene noen særlig stor tro på at mennesket skulle være i besittelse av et såkalt naturlig vesen – for hvordan skulle isåfall menneskets naturlighet kunne komme til uttrykk? Poststrukturalistene slo ikke bare ned på det man kunne spore av falsk bevissthet; man slo også ned på det man kunne spore av kritiske forsøk på å beskrive mennesket som noe annet enn et dyr som vises frem på kapitalismens store sirkusforestilling – og dermed er det sagt at poststrukturalismen rettet hard kritikk mot marxismen. Marxismens utopiske element – troen på fremtiden, troen på en rettferdig verden – ble tømt for mening; også marxismen var, når alt kom til alt, en lingvistisk konstruksjon, en fiktiv størrelse uten evne til å referere til noe annet enn sitt eget språkspill. Vel, dette siste, at marxismen intet annet var enn en håpløs fiksjon, kunne den gode Terry Eagleton selvsagt ikke være med på, og når han over tyve år etter poststrukturalismens inntogsmarsj, skriver boken *The Illusions of Postmodernism* (1996), en bok om hva som er riv ruskende galt med både poststrukturalistisk, postmoderne og neopragmatisk tenkning, så er det klart at han vil fortelle sine lesere (som det



Terry Eagleton underviser i kritisk teori ved universitetet i Oxford, og har bl.a. skrevet bøkene «Shakespeare and Society: Critical Studies in Shakespearean Drama» og «William Shakespeare».

Det finnes frigjørende øyeblikk hvor man tror at Eagletons politiske semiotikk stemmer overens med Shakespeares egne språklige og diskursive innsikter



- I did love you once.
- Indeed my lord, you made me believe so.
Hamlet (Laurence Olivier), Ophelia (Jean Simmons), i «Hamlet», regi: Laurence Olivier, Two Cities Film, 1948

Hamlet er nesten pinlig alvorlig – så alvorlig er han at han ikke klarer å unngå å være ironisk

etterhvert er blitt svært mange av) at han aldri, til tross for at han tok poststrukturalismen alvorlig, har sett på seg selv som en overbevist poststrukturalist. I ethvert av sine møter med det poststrukturalistiske kunnskapsfeltet, har Eagleton uttrykket skepsis overfor poststrukturalismens skepsis; Eagleton har ironisert over ironien, og arrogant har han parodiert den måte som svært mange poststrukturalister har valgt å ordlegge seg på; i mange av Eagletons tekster er den poststrukturalistiske jargon blitt omformet til god gammeldags svart britisk humor.

Og det er med humor han ti år før *The Illusions of Postmodernism*, nærmere bestemt i 1986, gir seg i kast med et vanvittig krevende Shakespeare-studie, et studie som ble til boken *William Shakespeare*. Eagletons innledning begynner slik:

The Monty Python team once presented a 'Summarize Proust' contest, in which competitors were given twenty seconds to summarize the plot of Proust's novel, first in bathing costume and then in evening dress. The present project seems only slightly less foolhardy. I have made no attempt to deal with the whole of Shakespeare's work, though I have written, however briefly, about most of what are generally agreed to be the major plays. This is done with only rough respect for chronology and no particular attention to generic divisions, the importance of which seems to me overrated. On the whole I have written about the plays which interest me, with the aim of developing a particular case about Shakespearean drama, one centred on the interrelations of language, desire, law, money and the body, which can be taken further into Shakespeare's work by anybody concerned to do so. The book is in no direct sense an historical study of its topic, but is, I suppose, an exercise in political semiotics,

which tries to locate the relevant history in the very letter of the text.

Å støtte seg til Monty Python er kanskje ikke det dumme en Shakespeare-kritiker kan finne på å gjøre, for antagelig vil man kunne finne både den ene og den andre merkelige linje som går fra den shakespeariske humor til John Cleeses «silly walk». Og hva selve prosjektet angår, har Eagleton antagelig helt rett: Å øve seg på «political semiotics» – å finne ut av hvordan språk, begjær, penger etc griper inn i hverandre på alle mulige måter –, og å la Shakespeare være prøvekanin, er nok bare litt mindre latterlig enn Monty Pythons Proust-konkurranse. Ikke vet jeg om Eagleton først skred til verket iført badetøy, for deretter å skifte til et passende og akk så borgerlig ettermiddagsantrekk, men etter å ha lest *William Shakespeare*, sitter jeg igjen med et inntrykk av at Eagleton heller ikke her kunne dy seg; Visst bringer han poststrukturalistisk visdom til torgs; visst taler han om ville språkspill og mangel på mening; visst tar han skeptikerne på alvor – men aldri er det slik at han riktig vedkjenner seg salget, dvs: leseren får et inntrykk av at Eagleton ikke ønsker å selge en poststrukturalisme han selv aldri har kjøpt. Eagleton må heller oppfattes som en tyv; i *William Shakespeare* stjeler han det han trenger for å kunne gjennomføre sitt politisk-semiotiske forsøk. På sett og vis minner boken om Kjartan Fløgstads roman *Det 7. klima* (utgitt samme år som *William Shakespeare*); i likhet med Fløgstad, demonstrerer Eagleton hvordan rene språkhandlinger får politiske følger – overalt er det slik at språket er uløselig knyttet til det politiske felt; ingen steder er det slik at språket frigjør seg fra ideologisk meningsdannelse. Litteraturen kan vri og vrenge på det meste, og man må ikke se bort fra

at en litterær tekst faktisk kan være i stand til å sette referansen til det utenomtekstlige i parentes – allikevel kan man ikke uten videre ta det for gitt at litteraturen bare er noe «i seg selv» eller «for seg selv»; idet man skriver, idet man leser, og idet man skriver om det man leser, er man med på å sette litteraturen inn i en helt bestemt historisk og samfunnsmessig sammenheng. I *Det 7. klima* parodierer Fløgstad et språk som leker med seg selv; Fløgstads stil er karnevalistisk, og til tider brutal mot den stakkars leseren som vil følge med og få med seg meningen. Eagleton er kanskje ikke fullt så karnevalistisk; til gjengjeld er han svært brutal, ofte nesten fullstendig utilgjengelig. Leseren bør ha lest både psykoanalytikere av typen Jacques Lacan og Julia Kristeva, og en viss kjennskap til Michel Foucaults diskursteoretiske verker er heller ikke å forakte. Men det kan godt tenkes at brutaliteten og utilgjengeligheten forteller oss noe viktig om det samfunnet Terry Eagleton selv er et produkt av: et samfunn som, fordi kapitalen flyter fritt, daglig overfalles og terroriseres av kulturuttrykk som spriker i alle mulige retninger; kulturuttrykk du kjøper og konsumerer – rått. Hvis Georg Lukács hadde fått muligheten til å si noe i dag, ville han kanskje sagt at det vi virkelig leser i Eagletons bok, er en pseudo-realistisk fremstilling – en pseudo-gestaltning – av det vestlige kapitalistiske samfunnet slik dette helt bestemte samfunnet ser ut idet det tyvende århundre går over i det enogtyvende. Jeg er ikke sikker, men noe i meg sier at Eagletons *William Shakespeare* handler om vår egen tids ironiske problem. Ja visst; Eagletons språk er ironisk; problemet er bare at han skriver i en epoke der ironien – som grep, som kritisk virkemiddel – står i fare for å bli fullstendig overkjørt av en kulturindustri som har oppdaget hvordan ironi kan benyttes for å selge det ene mote-

Kanskje er man allerede gal; kanskje har man ikke forstått at «to be» er det som ikke er, og at «not to be» er det som er

Iago fryder seg over at språktegnet flyter fritt; at han kan kjøpe – stjele, tilrane seg – språket

riktige produkt etter det andre. Reklamen er ironisk; Hollywoodfilmen er ironisk; popmusikken spyr ut en masse ironisk støy – osv. Det kan godt hende at det er sant; at ironien ikke lenger har noen rolle å spille i den ideologikritiske diskursen, ganske enkelt fordi ironien er blitt kjøpt opp av populærkulturens sleske kremmere. Det kan godt hende – men samtidig må man forstå at det er vanskelig – eller umulig? – å frigjøre seg fra det språk man er omgitt av. En kritiker som Terry Eagleton må innse at han selv er en del av markedet; pengene og transaksjonene. Motspråket blir til innenfor maktspråket. Kapitalen rår, og ironien består. Uansett: Eagleton forsøker; han forsøker å lese Shakespeare med sine egne briller, sitt eget blikk.

III. Marx

Det er vanskelig å skrive om Eagleton uten samtidig å parafasere ham, og mine lesere skal vite at jeg i dette essayet prøver å omskrive Eagletons skriftuttrykk – en omskrivning som (selvsagt) ikke er fritatt for – nettopp – ironi og parodi. Jeg gjør også oppmerksom på at jeg til en viss grad allegoriserer, for slik å kunne skape et bilde av det inntrykket Eagletons tekst har gitt meg. Men for all del; at jeg parafaserer og allegoriserer, betyr ikke at jeg her intet annet gjør enn å spille Eagletons språkspill. En analytisk distanse til Eagletons prosjekt er helt nødvendig, og jeg spør, som man skal og må spørre: Hva skjer med Shakespeare i Eagletons bok? Er Shakespeare noe mer enn en prøvekanin? Eller er det rett og slett slik at Eagleton projiserer sin politiske semiotikk på Shakespeares tekster? Jeg har sagt det før, i andre sammenhenger, og jeg sier det igjen: Ingen kan lese uten teori; enhver lesning du gjennomfører, er preget

av dine egne for-dommer og verdier. Er du, som Eagleton, en selverklært marxist, vil dine lesninger avsløre deg; alltid vil du være tilstede i det du leser. Man er bundet, fanget, og leseren må, i likhet med ethvert strebende menneske, gjøre seg bevisst sine egne begrensninger – og muligheter. Den politiske semiotikeren vil aldri prøve å skjule at visse projiseringer av ideologisk art vil finne sted i arbeidet med teksten; en Eagleton vil uansett lete etter sine egne verdier og overbevisninger i den Shakespeare han leser. En lesning beveger seg i sirkler, hermeneutiske sirkler – og det må leseren vite. Allikevel skal man ikke glemme at Eagleton ikke hadde skrevet boken hadde det ikke vært for at Shakespeares tekster faktisk foreligger. Tekster som *Hamlet* og *Othello* er og blir historiske; tekstene springer ut av en bestemt historisk situasjon, en bestemt historisk epoke: renessansens England slik det utviklet seg under Elizabeth I og senere under James I. Dagens leser – hva han enn velger å kalle seg; neomarxist, poststrukturalist, dekonstruktør, nyfeminist, neopragmatiker etc – kommer ikke utenom den kjensgjerning at fortidens tekster *også* alltid vil være noe annet, og leseren må være forberedt på at det er mye ved og i den fortidige teksten som enten ikke kan overføres til vår egen tids forhold og problemstillinger eller ikke vil gjøre seg tilgjengelig for det lesende blikk. Og alt dette har Terry Eagleton selvsagt forstått; selvbevisstheten er så absolutt tilstede i den teori Eagleton legger frem for sine lesere. Eagleton viser at snakket om historiens fravær ikke er fullstendig meningsløst; det historiske samfunn og det historiske individ vil, hvis man med disse to størrelsene mener historiske realiteter, være fraværende i en tekst i den forstand at hverken det historiske samfunn eller det historiske individ selv er en tekst – dvs: teksten er ikke identisk med historiens samfunn og individ, like lite som du og jeg bare er språklige konstruksjoner. Men så må man snu hele problematikken, og man må se hvordan de samme størrelsene – det historiske samfunn og det historiske individ – faktisk åpenbarer seg for oss, vi som lever nå. Historien kommer til oss i hovedsak i form av tekster; vi leser historien, og vi skriver historien – det er gjennom tekstlig arbeid at vi forsøker å si

noe vesentlig om fortiden. I likhet med den amerikanske marxisten Frederic Jameson, prøver Eagleton å redegjøre for hvordan Shakespeare bedriver ideologisk aktivitet på forskjellige plan. Grovt forenklet dreier det seg om to plan: for det første reproduserer Shakespeare renessansesamfunnets egen ideologiske diskurs; for det andre fremmer Shakespeare en knusende kritikk av det samfunn han er et produkt av. Eagleton vil derfor ikke argumentere mot det han skrev om den ideologikritiske Shakespeare i *Shakespeare and Society*; forskjellen mellom 60-tallets Eagleton og 80-tallets Eagleton ligger i synet på hva ideologi er, og hvordan ideologien fungerer. La meg for sikkerhets skyld presisere: Strukturalisten tenker ideologi som en homogen størrelse; poststrukturalisten tenker ideologi som et ustabil system. Og for Eagleton, som altså tok poststrukturalismen på alvor (– eller rettere: som altså tok poststrukturalismen på komisk alvor), ble det etterhvert et poeng å markere at man nå, innenfor marxismens litteraturvitenskapelige felt, var i ferd med å skrive ideologikritikken om til ideologisk diskurskritikk, språkkritikk. Og Eagleton var aldri alene; han hadde mange teorivenner i forskjellige leire; venner som kalte seg nyhistorister, kulturmaterialister, postkolonialister etc – noen iført badetøy, andre passende ettermiddagsantrekk.

IV. Shakespeare

Man går i sirkel, ingen tvil om det – og situasjonen kan virke håpløs. Hvem taler? Og hvordan er talen konstruert? Hva er historie? Samfunn? Hva er en tekst? Hvem er jeg? – Osv., osv. Men heldigvis: Det finnes frigjørende øyeblikk i *William Shakespeare*; det hender man glemmer både poststrukturalisme og fortolkningsmessige problemer; det hender man tror at Eagletons politiske semiotikk stemmer overens med Shakespeares egne språklige og diskursive innsikter. Det hender man tror at Eagleton kommer på innsiden, på innsiden av både system og mening, og det hender man har problemer med å skille skarpt mellom en Terry Eagleton og en Hamlet. Den danske prinsen er – kanskje – en troende, en teoretiker, som aldri gir opp søkenen etter tilværelsens indre mening – søkenen etter det værende. Hamlet kjemper, nøler, kaster seg

ut i forvirrende språkspill, og kjemper igjen. Prinsen benytter seg av sine kunnskaper; han benytter seg av språket, diskursene, og selv om han stadig tviler på språkets evne til å formidle noe som helst av betydning, så er han ekstremt skeptisk til en påstand om at meningen er fullstendig fraværende i den verden han er en uadskillelig del av. Intet annet enn døden kan skille ham fra de ting og de mennesker han er omgitt av; det handler om «å være eller ikke være», «to be or not to be» – det er spørsmålet. Og velger man å være, ja da velger man å forsøke å sette ord på alt dette som livet – det værende – er innhyllet i. Det er galskap å tenke at språket er frigjort fra den materielle verden; materien er der, den er på plass. «When individuals wander out of place,» skriver Eagleton, «so does language; and for speech to unhinge itself from the world is another name for madness.» Man kan ønske at allverdens kjødighet kunne smelte og bli til intet – ja, man kan ønske; men idet man ønsker, ønsker seg noe som ikke er, må man tenke nøye gjennom hva det er man ønsker; man må tenke at man ønsker å leve et liv i galskap, eller man må tenke at man ønsker å dø. Forferdelige tanker; men antagelig uttrykker de noe sant: sannheten om realitetens tvang, en sannhet om de rammer og betingelser mennesket er dømt til å forholde seg til. Det finnes ingen post-strukturalister som er i stand til å overbevise en hel verden om at denne sannheten, når alt kommer til alt, ingenting annet er enn en illusjon, en abstrakt diskurs. Hamlet – eller er det Eagleton? – ser med forferdelse på hva som skjer når man begynner å tro på alle de forklaringsmodellene, ønskene, man snubler over på sin vei. Hamlet er nesten pinlig alvorlig – så alvorlig er han at han ikke klarer å unngå å være ironisk. Og hvem kjenner seg ikke igjen i det? Eagleton, som kjemper seg gjennom den ene Shakespeare-tekst etter den andre, vet så altfor godt at han må anstrenge seg for å kunne holde fast på sitt eget subjekt og sine egne overbevisninger. Eagleton må kjempe, og igjen og igjen må han føre prosjektet – som kanskje er et hamletsk prosjekt – til det punkt der han ønsker at også hele den marxistiske teorikorpus kunne smelte og forsvinne fra jordens overflate. Eagleton skriver: «The closest thing to paranoia,

Freud commented dryly, is philosophy; and both are characterized by what he named 'epistemophilia', a pathological obsession with hunting down hidden knowledge, plucking out the heart of mystery so as to master and possess it.» Altså: marxisten står, som alle andre filosofisk skolerte, alltid i fare for å ende opp som paranoid – ingen kan garantere at det man jakter på i realiteten er «the heart of mystery». Også det man er overbevist om at må være, kan vise seg å være fraværende i virkelighetens verden. Den selvbevisste marxisten – eller for den saks skyld: den selvbevisste hamletianer – lever alltid med angsten for at det man tror på er identisk med det som ikke er. Kanskje er man allerede gal; kanskje har man ikke forstått at «to be» er det som ikke er, og at «not to be» er det som er. Kanskje misforstår man livet, og kanskje misforstår man døden. Hvem vet; kanskje er Hamlet på sitt mest rasjonelle når han utbryter: «O that this too too solid flesh would melt» – kanskje, hvem vet? Men hvis kroppen – kroppen og det språk som vil forklare hva kropp og liv er; hvis kroppen forsvinner, hva skal Hamlet, Eagleton og du og jeg da forholde oss til? Ingenting.

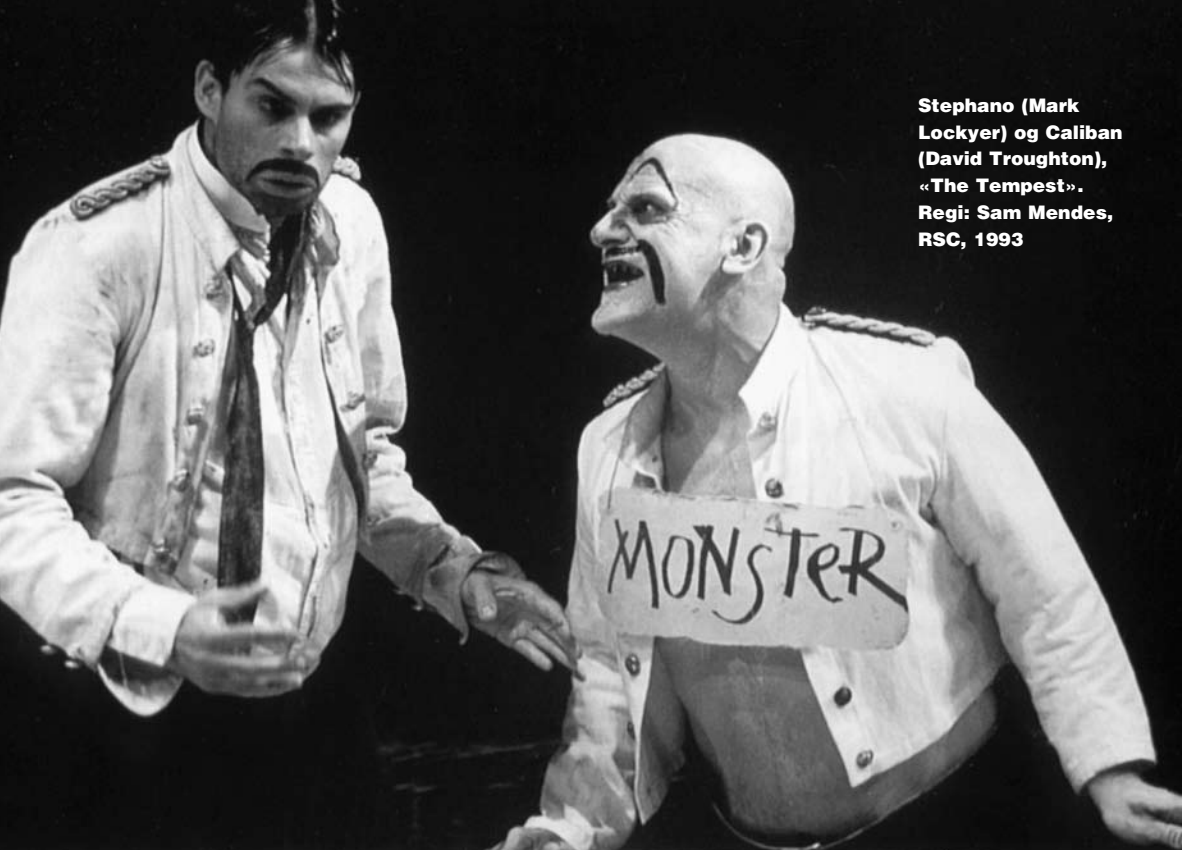
Et spørsmål om ingenting, «nothing»; et spørsmål som ikke berører en *ting*; et spørsmål om *ingen* ting. Eagleton skriver: «But nothing for Shakespeare is *but* sign: the signifier is always active in respect of its meaning, not some hollow container to be discarded at will.» Shakespeare frykter dette «nothing», og med skikkelsen Iago demonstrerer han hvor fatalt det er å gi seg hen til «nothing» og likegyldigheten. Iago er likegyldig overfor sannhet; Iago er en pragmatiker som skjønner at han kan oppnå enormt mye ved å spille på menneskets ofte naive og ukritiske forhold til språket og det som blir sagt. For Iago er referanser fullstendig uinteressante – og dess flere parenteser han kan sette omkring det som andre finner viktig, dess bedre er det. Iago fryder seg over at språktegnet flyter fritt; han fryder seg over at han kan kjøpe – stjele, tilrane seg – det språk og de uttrykk som, er han hellig overbevist om, vil være i stand til å styre verden i bestemte retninger, nærmere bestemt i de retninger som vil tilfredsstille Iagos begjær; hans lyster og hat. Språket, og ikke materien, er



Iago (Bob Hoskins) fra «Othello», regi: Jonathan Miller, BBC, 1981

Othello forholder seg så positivt til språkhandlinger at han ikke klarer å skille mellom språk og verden, tegn og realitet

Iagos første premiss; mestrer man språket, mestrer man materien. Og det er her, i denne voldsomme troen på det manipulerende språket, at Iagos tragedie er å finne. «Iago fails to see,» skriver Eagleton, «that all bodily appetite is caught up in discourse and symbolism, which are not 'superstructural' pieties but part of its inward form.» Heri ligger utvilsomt en kritikk av post-strukturalismen; den poststrukturalistiske teoretiker, som har lurt seg selv til å tro på språktegnet frie flyt, oppfører seg som om han var en pratesyk etterkommer av Iago, manipulasjonens mester som med nødvendighet må gå under og bli til intet. Othello derimot, hvis etterkommere gjerne kaller seg realister og rasjonalister, forholder seg så positivt til språkhandlinger at han ikke klarer å skille mellom språk og verden, tegn og realitet. For Othello er språket så å si alltid uttrykk for sannhet; Othello tror på nesten alt som blir sagt til ham – derfor blir han et lett bytte for Iagos listige spill.



Stephano (Mark Lockyer) og Caliban (David Troughton), «The Tempest». Regi: Sam Mendes, RSC, 1993

Caliban har lært Prosperos språk. Til tross for at verden ser på ham som et demonisk dyr, er han alltid innenfor systemet og dets virkelighetsforståelse

Et spill om løgn og bedrag, et spill om ingenting. Shakespeare – selv en realist og rasjonalist, men frigjort fra realismens og rasjonalismens naivitet – vil kanskje være å finne et sted mellom Iago og Othello – hvem vet; kanskje Shakespeare merket hvordan han ble trukket mellom de to; kanskje Shakespeare forstod at både Iago og Othello kunne forklare hvem og hva han var. Eagleton, som aldri riktig klarer å bestemme seg for om han anser Iago eller Othello for å være hovedperson, har ingen problemer med å innrømme at en fortolkingspraksis stadig vil pendle mellom Iagos manipulasjon og Othellos realisme. – Det er m.a.o. Shakespeare selv som sier

at vi i vår sannhetssøken aldri vil klare å frigjøre oss fra manipulasjoner, projiseringer, ønsketenkning og begjær.

V. Eagleton

Hva kunne Marx lære av Shakespeare? Og hva var det Marx faktisk lærte? Spørsmålene er vanskelige – kanskje tause, ettersom det for oss er umulig å finne frem til klare svar. Derimot har man ingen grunn til å tie om Shakespeares enorme innflytelse på marxisten Terry Eagleton. Prospero, språkmesteren i *The Tempest*, lykkes langt på vei i sitt forsøk på å kultivere en kaotisk og uforutsigbar natur; Prosperos språk er et maktspråk – i kraft av språkets definitoriske mulighet, vil Prospero regjere over en hel verden. Ariel – ånden, Prosperos tro tjener – blir sendt ut for å sette havet i bevegelse; det stormer, og en skute havarerer. En helt bestemt skute: ombord finner vi Antonio, Prosperos svikefulle bror. I stormen blir Antonio og hele mannskapet overlatt til bølgene og usikkerheten. Stormen er Prosperos verk – Prosperos hevn, Prosperos språkhandling – , men er han klar over hva slags krefter han har satt i gang? Neppes. Stormen, hevnen, som også må leses som et bilde på den omformede natur, tar fullstendig overhånd; stormen truer det den skal tjene, nemlig Prosperos kultivering. Stormen viser seg å være en ny materiell betingelse som også Prospero selv må kjempe imot. Prospero må kjempe

imot *språkets* materialitet. Og Terry Eagleton – leseren som velger å skrive; leseren som påkaller en ikke helt ubetydelig marxistisk storm – blir selv innhentet av det han skaper, konstruerer: Forestillinger; tekster, trykksaker – *ting*.

Men konstruksjonen er god, og Eagleton stormer i godt selskap. Shakespeares språk er en storm; språket vil kultivere, begrepsliggjøre, sette tingene på plass. At det er storm og kaos som tvinger frem kultiveringen, er selvsagt ikke uproblematisk; ideelt sett skulle nok språket vært noe helt annet – en fønvind i mai, for eksempel. Men språket er en storm, og det er uhyre vanskelig å forstå seg på språkets makt. Hva gjør språket? Og hva gjør den materielle verden med det språk som igjen og igjen forteller om alt mellom himmel og jord? Man må kunne stille slike spørsmål, og man må kunne komme med svar som motsetter seg Iagos ville filosofi. Kanskje svaret finnes nederst på rangstigen; kanskje det er Caliban, Prosperos slave, som til syvende og sist svarer. Caliban er et offer for maktspråkets fortellinger – men det betyr ikke at Caliban aldri har mulighet til å kjempe for sin egen sak. Caliban har lært språket, Prosperos språk; Caliban er, til tross for at verden ser på ham som et demonisk dyr, alltid innenfor systemet og dets virkelighetsforståelse. Hva er Caliban uten Prosperos språk? Ingenting – dvs: uten Prosperos språk kan ingen, ikke engang Caliban selv, si hva slags «ting» – kropp – Caliban er. Jeg skal ikke påstå at Eagleton, når alt kommer til alt, spiller Calibans rolle; men det er ingen tvil om at Shakespeare og Prospero ligner på hverandre; heller ikke Shakespeare er klar over hva slags krefter han har satt i gang – og det er ingen tvil om at den som vil forstå seg selv i det Shakespearske univers, må benytte seg av det språk som allerede foreligger; Shakespeares språk, historiens språk – og det er dette, tror jeg, Terry Eagletons bok om William Shakespeare handler om.

Midtsommernatt i Arden

AV THERESE BJØRNEBOE

Shakespeare: «Som du vil»

Omsetjing: Edvard Hoem

regi og bearbeiding: Svein Sturla Hungnes

Scenografi: Even Børsum

Kostyme: Ane Aasheim

Musikk: Gisle Kverndokk

Det norske teatret

Harvey Granvell Barker karakteriserte i sin tid *Love's Labour's Lost* som «a fashionable play, 300 years out of fashion». I oppsetningen av *Som du vil* på Det norske teatret, kan det se ut som om regissøren har lest sitatet, men applisert det på feil stykke. Underlig nok, for *As You Like It/Som du vil* er jo så langt ifra «gone out of fashion». Tvert imot har det vist å ha en usedvanlig levedyktighet. Siden Jaques' monolog 'all the world's a stage' av forståelige grunner vant i popularitet på det sene 1700-tallet, til man i vår tid ikke minst har beskjefteget seg med stykkets behandling av identitet og kjønn. I sin tid skrev George Bernhard Shaw at det var tre grunner til hovedpersonen Rosalinds enorme popularitet på scenen: At hun sjeldent snakker blankvers, at hun bare er iført skjørt i noen få minutter, og at hun «makes love to the man instead of waiting for the man to make love to her.» Hvilket gir en uhøytidelig oppsummering som også sier en del om stykkets popularitet ved forrige århundreskifte.

Lekent

Det er tydelig at Svein Sturla Hungnes' intensjon har vært å presentere Shakespeare på en fri og leken måte, samtidig som han også har villet betone de mørke aspektene i stykket. Forestillingen åpner da også (mens publikum inntar sine plasser) med at bryte-

ren Charles i en akrobatisk og imponerende utført brytekamp, «brekker nakken» på en ung mann – en hendelse som bare omtales i teksten (den «eventyrlige» historien om den gamle faren og hans tre sønner). På tross av en teatralt sett lovende begynnelse, er dette dessverre blitt en Shakespeare pakket inn i en tablåmessig piktorialisme, illustrativ musikk og kostymer som i alle fall jeg slet hardt med å utvinne noen mening av. Både ved hertug Fredricks hoff og i Arden bringer kostymene oss inn i en pompøs Fantasy-verden, som blant annet tapper stoffet for dets sosiale dimensjoner. Orlandos sosiale utsøtthet, blir f.eks. ikke signalisert, og i forlening med strykninger i teksten, forvanskes fabelen samtidig som oppsetningen tapper stoffet for dets egne kulturelle og tekstuelle referanser. Bryteren Charles' allusjon til Robin Hood, som foregriper de senere scenenes fremstilling av Arden, er f.eks. kuttet.

Hungnes har villet frigjøre det lekne og spontane gjennom en til dels akrobatisk spillestil. Men selv om skuespillerne mestrer formen, virker de bundet på hender og føtter av en overstyrende regi. Kostymene markerer gjentatte ganger likheten mellom personene, og forhindrer slik tilskuerne fra å identifisere deres personlighet og rolle. Prøvestein (Jan Grønli) og Jaques (Hallvard Holmen) er f.eks. frisert og kledd nesten likt, med glattbarbert hode, artistisk skåret skjegg og østlig-orientalske klær. Skjønt nettopp disse to skikkelsene, parodisten og narren Prøvestein og satirikeren og melankolikeren Jaques, er svært viktige å portrettere på en individualiserende måte – hvis det overhodet skal være noen vits i å undersøke forholdet mellom ulike

Svein Sturla Hungnes' iscenesettelse av «Som du vil» viser lite vilje til å gå i dialog med stykket, og skjeler istedet til skjemadet fra «En midtsommernattsdrøm».



Hertug Fredrick (Stein Roger Karlsen) og Rosalind (Nina Woxholt) Foto: Erik Berg

livssyn og forskjellige temperament. Celia og Rosalind er identisk kledd i første akt, men etter å ha iført seg forklædninger skal begge to få guttesveis. Likedan er Oliver og Orlando iført samme kostyme (bare i forskjellig farge).

Tekst og bilde

I *Som du vil* er dialogen et langt mer spenningskapende element enn den ytre handlingen. Selv ikke Rosalind – som er en slags «regissør» for de forviklingene som utspiller seg i Arden – foretar seg stort annet enn å snakke. Hun «skaper» riktignok Hymen i siste akt, men publikum ser fint lite av dette tryllesnummeret. Tilsvarende ser vi heller ingen av de dramatiske opptrinnene i skogen, verken hjorte-jakten eller møtet med den aggressive løven. Svein Sturla Hungnes lar imidlertid forestillingen skjære klar av slik «idyll», i det han originalt nok innfører en scene som fremstilles oss for *gamle Adams begravelse*. Det skjer enda

Skuespillerne virker bundet på hender og føtter av en overstyrende regi

til i den scenen hvor forbrødringen mellom Orlando, Adam, og den fordrevne hertugen og hans menn, av Shakespeare fremstilles symbolsk ved at de inntar et måltid sammen. Isteden for å signalisere harmoni og generøsitet, skal opptrinnet forsterke dysterheten i Jaques' monolog «Heile verda er ei scene», som her blir fremført sterkt emosjonelt, og ledsaget av et illustrativt melankols tonefølge. Når teksten nettopp ikke fremstiller døden som et faktum eller scenisk hendelse, burde man anta at er en grunn for det (hans hovedkilde Thomas Lodge la derimot inn både død og dramatik i sin Ardennerskog, i prosafortellingen *Rosalynde*). Hos Shakespeare blir døden på en subtil måte bare knyttet til personenes språk og virkelighetserkjennelse – noe som gir stykket et eksistensielt moment, i tilknytning til at døden i denne magiske skogen ikke later til å finnes til. Skal man lete etter korrektiver til den pastorale idyllen i teksten, burde det være i Rosalinds realisme, og ikke i Jaques' distanserte livsforakt.

I Svein Sturla Hungens' oppsetning kan det se ut som om han har villet fremheve døden for å skape et symbolsk bakteppe for erotikken, noe som ikke minst skyldes fremstillingen av hyrdeparet Silvius (Sverre Solberg) og Phebe (Elisabeth Matheson). Isolert sett er scenen en av det morsomste og mest sjarmerende i hele oppsetningen. Men betoningen av Phebes narsissisme (hun henger over sitt eget speilbilde i et vannbasseng på forscenen), så vel som Silvius' faune-liknende kostyme (à la Puck eller en Pan) gir dette (satirisk fremstilte) paret en katalysatorfunksjon som bringer tanken til den forvillede og «blinde» erotikken i *En midtsommernattsdrøm*. Slik den nesten tvillinglike fremstillingen av de unge elskende skal gjøre det nærliggende å tenke på Helena, Hermia, Lysander og Demetrius.

Også i *Som du vil* ironiserer Shakespeare over kjærligheten, men dybden oppstår i større grad av hvordan personene manipulerer og narrer, eller belærer, hverandre gjennom dialogene, enn av den ytre handlingen. Disse nyansene går dessverre her altfor ofte tapt. I Ganymedes/Rosalinds irretesettelse av Orlando, er f.eks. referansene til Troilus og Leander strøket. Slik gir ikke publikum anledning til å følge resonnementet opp til den pregnante konklusjonen: «Menn har døydd frå tid til annan og makken har ete dei, men ikkje av kjærlaik.» Det er i slike sammenhenger man får inntrykk av at Hungnes verken stoler på Shakespeares tekst, eller på publikums literære dannelse og lyst.

I likheten replikkvekslingen med Orlando, skal også Rosalinds dialog med Jaques (like før) få preg av å være en meningsutveksling, uten at publikum fornemmer karakterenes fundamentale temperamentsforskjell:

JAQUES

Novel, det er godt å vera alvorleg og ikkje seia nokon ting.

ROSALIND

Novel, da er det godt å vera ein gjerdestolpe.

[...]

ROSALIND

Ein ferdamann! Mi sann, De har god grunn til å vera trist. Eg ottast for at De har selt Dykkar eigne gods for å sjå andres. For å ha sett mykje, men eige ingenting, er å ha rike auge og fattige hender.

JAQUES

Ja, eg har gjort mine røynsler.

ROSALIND

Og røynsle Dykkar gjer Dykk trist. Eg ville heller hatt ein narr til å gjera meg lystig enn røynsle som gjorde meg trist, og så måtte reise for det attpåtil!

Det er en av mine favoritt-dialoger fordi den formidler Rosalinds sterke kjærlighet

til livet og Jaques' passive temperament og livsanskuelse, på en så livaktig og musikalsk måte. Slik viser også dialogen i hvor sterk grad personkarakteristikken oppstår i språket, forutsatt at dialogen får et naturlig preg, og ikke lyder som replikkvekslingene i en farse.

Rosalind

For igjen å si det med Shaw, Rosalind er ikke et «komplett menneske» (les: romanperson), men «en ekstensjon i fem akter av de fem mest hengivne, lykkelige og nytelsesfylte minuttene i en sjarmerende kvinnes liv». Å gi substans til det som Shaw kortfattet definerer som «sjarmer», er lettere sagt enn gjort. Hun er jo ikke en Shirley Temple.

Men det kler Shakespeares heltinne dårlig å bli presentert i en spillestil som er så gjennomregissert som det man ser på Det norske teatret. Det virker som om Nina Woxholt spiller for regissøren, ikke oss, når hun agerer som Ganymedes ved å innta forskjellige «mannfolkpositurer». Slik befinner vi oss dessuten i et teater som ligger tiår etter vår egen tid, hvor vi kan se unge «Ganymedeser» på en hvilken som helst t-bane. Det var forøvrig vanlig at skuespillerinnene betonte Rosalinds «egentlige», kvinnelige vesen i iscenesettelser helt opptil 1960-tallet, da det av naturlige grunner ble mer inciterende å utforske skikkelsen androgynitet. Når dette aspektet mangler, tror jeg ikke det skyldes at Hungnes ikke ønsker å politisere stoffet, men ganske enkelt i at den utvendige regien forhindrer publikum fra å tro på den illusjonen som skapes i Shakespeares tekst.

For å tro på illusjonen må man også identifisere et alvor i forelskelsen, ikke minst når Ganymedes/Rosalind prøver ut hvorvidt forelskelse er en «ekte ting» (for å parfrasere Audrey). Men spilt som mer eller mindre farseliknende forviklinger, inviteres publikum isteden til å betrakte Rosalinds forkledning som en teaterklisjé og del av bagasjen fra forrige århundre.

Vi befinner oss også i et teater som ligger tiår etter vår egen tid, hvor vi kan se «Ganymedeser» på en hvilken som helst t-bane

Teatermamma Ellen Steward

LaMaMa, Experimental Theatre Club, på lower east side, er et avatgardist-teater på førtiende året. Gründeren selv, en fargerik kvinne på 81, ringer forestillingene inn med en kubjelle.

AV JANNE AASS, NEW YORK



– Jeg bruker mye intuisjon når jeg bestemmer meg for hva som skal settes opp. Men ikke å gå på noen kompromisser, har truet oss med nedleggelse utallige ganger, sier Ellen Steward.

Det sies i New York at du ikke kan kaste en stein uten å treffe en skuespiller som har vært involvert ved LaMaMa. Teaterhuset på fire etasjer som rommer tre scener og et kunstgalleri.

Ellen Steward kommer rett fra India med jet-lag. Der har hun satt opp en to timers versjon over det indiske eposet *Ramayana* med indiske amatører og profesjonelle i alle aldre. Skuespillerne har fått eksperimentere med verbal improvisasjon i tilknytning til handlingsforløpet, likestilt med innslag av indisk dans (med dansere innen dette feltet). Hinduismens mest populære epos *Ramayana* blir fremført over hele India under den årlige *Ramayana*-festivalen. Det tar gjerne ti dager, fra morgen til kveld. – Jeg har laget en kortversjon, ler Ellen. De kaller den *Lamamarama-yana*.

Jeg spør henne hvordan stykket ble motatt. Eposet er tross alt som en bibel innen religionen. Hun opplever at indere generelt er nysgjerrige og åpne når det kommer kunstnere fra andre land med sine tolkninger av hinduistiske verker. Peter Brooks versjon av *Mahabharata*, som utgjør det mest sentrale epos ved siden av *Ramayana*, vekket stor interesse blant borgerskap og intellektuelle i India. Når man har en religion med 42 millioner autoriserte guder, hvor stadig flere blir kanonisert, er det kanskje lettere å være generøs enn når man kun har den eneste rette å forsvare.

«Politiske» Guddommer

Ellen Steward trekker frem at begge eposene har gått som såpeoperaer i hjemlandet. Her er det søken, intriger, kamp og triumf. Folk av mer primitiv skolering tror det er de ekte gudene de ser på skjermen. Flere hun-

dre mennesker kan stimle sammen foran en liten tv-skjerm på torget. Politikere betaler skuespillere for å gå ut og støtte deres partier. *Ramayanas* prinsesse Sita og prins Rama, hinduismens heltinne og helt nummer en, kan skaffe langt flere stemmer enn noen politisk kampsak. At det konservative nasjonalistpartiet i hovedsak skodde seg på disse skuespillerne, satte filmskaperen Ramanand Sagar svært liten pris på. Sagar ble forsøkt kanonisert som gud, men nektet. Overalt hvor han kom la folk seg på marken og tilba ham. Dette sier noe om hvor sterke følelse religionen og disse eposene vekker. Den dag i dag skrives det stadig nye versjoner over eposene, som finnes i flere tusen varianter. Disse mytiske fortellingene er en utømmelig kilde til inspirasjon innen teater, litteratur, dans og musikk, hvor de fleste sider ved menneskelivet er blitt diskutert filosofisk, samtidig som vi har et dramatisk og eventyrlig handlingsforløp. Det er en tradisjon at nye diktere tar fatt i gamle epos og myter, også med satirisk intensjon. Dette gjør at mytene og religionen er direkte levende i vår tid, sier Ellen. Modernister i India har vært opptatt av eksistensialisme, surrealisme (som mytene selv virker å være spekket med, fra tidenes morgen), og ikke minst marxisme med en sterk samfunnsengasjert tilknytning. Psykologi, individualitet og moralsk ambivalens har aldri kommet i forgrunnen. (I Norge har *Ramayana* vært aktuelt ved at Tor Åge Bringsværd har skrevet eposet for teater, og Hålogaland teater har satt opp én versjon. Arne Garborg gjendiktet eposet, i kortversjon, i 1922).

Ellens *Lamamarama-yana* stykke skal nå turnere rundt i India.

Teaterlivet begynte med at storebror ble refusert på Broadway. Hun leide en kjeller

Kosmopolitt

Ellen Steward er legendarisk kjent for å samarbeide med kulturer fra hele verden og bringe det hun finner interessant til New York. En bulgarsk *Medea*, kroatisk *Moon over Alabama*, gresk *Fedra* og kabuki Kanadehon *Hamlet*, samt Odinteatret fra Danmark, er hverdagskost på LaMaMa.

– Å dyrke fram teater med røtter fra hele verden, variert og sammenfallende, har vært målet helt fra starten av. Denne kulturutvekslingen startet vi allerede på sekstitallet, da ingen hadde gjort det før. Reiste utenlands med produksjoner hvert år, eller laget nye på stedet. Jeg har blitt kritisert og nektet økonomisk støtte, for å være uamerikansk, for ikke å ha gjort noe spesifikt for afro-amerikanerne. Men jeg tenker multikulturelt. For meg finnes det bare én rase, og den tilhører vi alle. Teater er et universelt språk, en energi med det essensielle tyngdepunktet alle steder, i tekst, kroppsspråk, musikk, dans, sensualitet, spontanitet.

– *Du ansatte en gang en gruppe pygméer fra Den sentralafrikanske Republikk?*

– Ja, jeg dro langt inn i jungelen for å høre musikken og ble nesten spist opp av maur. Dessverre fikk de ikke lov til å forlate landet av regjeringen.

I fengsel

Ellen Steward, født 1919 i Louisiana, kom til New York i 1950 og tok jobb i et motehus. Hun var den første negroide på atelieret som gikk uten uniform. Den høyeste posisjonen en farget kunne få den gangen, var å betjene heisen, forteller hun. – Da jeg fikk jobb med å designe, var det ingen hvite som ville ha meg som sjef. Men jeg samarbeidet med eminente jødiske kvinner, immigranter som hadde overlevd Holocaust.

Teaterlivet begynte med at storebror ble refusert på Broadway. Hun leide en kjeller hvor stykket skulle spilles i 1961.

– Naboen i bygget ringte helsedepartementet og sa en negresse drev prostitusjon med seksten hvite menn. Mange unge menn hjalp til å sette inn gulv o tak, få lokalet til å bli et rom. Husverten slo ut en vegg for å få oss til å forsvinne. Han var rabbiner. Den jødiske poeten Allan Ginsberg forsøkte seg med en appell, men vi ble kastet ut begge to. Flere ganger tilbragte jeg natten i fengsel for å spille uten lisens.

Mange år og lokaler etterpå ble Ellen sponset av Ford Foundation, og fikk det teatret hun har i dag.

Pinter og Grotowski

Unge talentfulle mennesker som jobbet eksperimentelt med teater strømmet til LaMaMa. Blant dem dramatikere som Sam Shepard, Andy Warhol, Paul Foster. Skuespillere som Robert De Niro, Bette Midler, Nick Nolte, osv.

– *Men dere fikk ikke mye oppmerksomhet til å begynne med?*

– Vi fikk ingen kritikere til å komme ned i vår kjeller, og heller ingen stykker publisert uten kritikker, så jeg fant ut at vi måtte reise til Europa for å få kritikker og ta dem med hjem til New York. På et stipend, 118 dollar, dro vi, seksten mennesker med 22 nyskrevne stykker med oneway-ticket i september '65. Vi sov ute og på låver og spilte for mat og drikke. Kritikerne skrev at de ikke skjønte hva vi snakket om, og at vi knapt kunne spille teater, men at de likte oss. Du kan vel si det var avantgarde.

– *Du er kjent for å ta sjanser og kjører ingen sikre kassasuksesser?*

– Suksess er en flyktig og provisorisk til-

stand, å jobbe med god kunst tilhører det langsiktige prosjekt. Og for at kunsten skal blomstre, trenger den en dose kjærlighet. Essensen for meg er å hjelpe kunstnere til å få kunsten frem. Jeg bruker mye intuisjon når jeg bestemmer meg for hva som skal settes opp. Men ikke å gå på noen kompromisser, har truet oss med nedleggelse utallige ganger.

LaMaMa har hatt over 1800 forestillinger fra hele verden side de startet opp. Harold Pinter ble først introdusert i Amerika på LaMaMa, det samme med instruktører som Grotowski og Kantor. Ellen Steward har nærmere hundre priser fra hele verden, samt 14 æresdoktorgrader i kunst fra forskjellige universiteter i USA. Hun har startet LaMaMa-grupper i Frankrike, Israel, Tyrkia, Japan og Italia, samt LaMaMa Thrid World Institute for Theatre Arts Studies. For noen år siden fikk hun McArthur Foundation «Genius Award» på rundt to millioner kroner, og kjøpte en eiendom utenfor Roma. Der kan opp til 25 personer av gangen bo gratis og jobbe med alle aspekter av teaterkunst.

Kritikerne skrev at de ikke skjønte hva vi snakket om, og at vi knapt kunne spille teater, men at de likte oss. Du kan vel si det var avantgarde

Shakespeare i skolen

«Undervise i Shakespeare: Hvordan gjøre klassisk litteratur relevant i det 21. århundre.» Dette var tittelen på et kurs i Stratford 15. – 21. februar 2000.

AV KARI KRISTENSEN

Arrangør av kurset var Europarådet i samarbeid med British Council og Shakespeare Birthplace Trust. I Norge var det Statens lærerkurs som sto for den første utslingen av søkere, og jeg var den heldige i år sammen med 34 andre deltagere fra 24 land. De fleste var lektorer fra videregående skoler, men noen var rektorer eller jobbet i eksamenssekretariat og lignende. For første gang var også Hviterussland og Armenia representert. Det var et hektisk og variert program hvor Teresa O' Connor fra Shakespeare Birthplace Trust var ansvarlig for det faglige innholdet.

Deltagerne hadde ulik erfaring – noen underviste i hele skuespill, noen leste bare utdrag, mens andre ikke underviste i Shakespeare i det hele tatt. For noen var det også første gang de besøkte England. Derfor var det nok på sin plass med introduksjonsforelesninger om blant annet Life and Times



Robert Smallwood (til venstre) betrakter Shakespeare som internasjonalist og kosmopolitt, i både setting og i kildemateriale. Smallwood er hovedforeleser og leder for The Shakespeare Educational Centre i Stratford. Foto: Therese Bjørneboe

of William Shakespeare og skolesystemet i England etterfulgt av skolebesøk og tur til Mary Ardens hus. Vi fikk dessverre ikke besøke biblioteket, men fikk utdelt en webliography med mange gode URL adresser.

Dramatisering

Ellers var det lagt opp til workshops, bla om Shakespeares språk, ledet av Andrew Wade, «voice director» ved Royal Shakespeare Company. Vi fikk en smakebit på hvordan han jobber med skuespillerne når de nærmer seg et nytt stykke. Med utgangspunkt i for eksempel en monolog eller en dialog, jobber han med stemmebruk. Ved å lese et utdrag med forskjellig stemme (visken, hvesing, rop, sakte, fort), kan man se hvordan dette fungerer, og så finne en lese måte som passer til det man ønsker å formidle. Man kan også la en skuespiller/elev lese en monolog høyt mens de andre lytter og gjentar et ord de merker seg i hver linje - ord som på en eller annen måte gjør inntrykk. Dette kan skape en økt bevissthet om ordvalg. Vi fikk prøve oss som elever og gikk for eksempel rundt i rommet og leste høyt fra en monolog. Ved hvert pausetegn byttet vi retning. Poenget var å anskueliggjøre hvordan flyten i språket reflekterte en persons sinnstemning. Vi prøvde videre å «fryse bilder» eller lage tablåer i grupper, og de andre skulle gjette hvilket stykke vi prøvde å vise. Hvis man for eksempel skal gjenskape *Romeo og Julie* ved hjelp av 5 tablåer, må man i gruppa bli enige om hva som er viktig å formidle.

Dette var ukjent terreng for de fleste av oss og vi følte oss både usikre og litt dumme. Mange språklærere kan lite om drama som metode (jeg vet at Elisabeth Ibsen ved Univ. i Oslo kurser norsklærere i dette), og vi går

ofte mer analytisk til verks helt fra starten. Fordelen med en dramatisk tilnærming tror jeg er at den gjør klassisk litteratur litt mindre skremmende for elevene. Mange er av den oppfatning at Shakespeare er vanskelig, og det kan jo absolutt ha sammenheng med hvordan man jobber med teksten. Disse øvelsene kan brukes selv om man ikke leser et helt drama, og de utelukker selvfølgelig ikke en fordypning i handlingsforløp, karakterstudier osv. etter hvert.

Internasjonalist

Robert Smallwood ved Shakespeare Birthplace Trust holdt en interessant forelesning om Shakespeare og Europa. Smallwood så Shakespeare som internasjonalist og kosmopolitt i både setting og i kildemateriale. I motsetning til for eksempel hos Ben Johnson, foregår de fleste av stykkene alle andre steder enn i samtidens England, og er Shakespeares svar på ting som skjedde utenfor England. *Henry V* er kanskje det mest nasjonalistiske stykket, men invasjoner (*King Lear*, *King John*, *Richard III*, *Richard II*) er som regel velkommen i Shakespeares stykker, og disse invasjonene bidrar til ro og orden, godhet (*Cordelia*) og legitimitet. *Cymbeline* (fra romertiden, rett etter *Julius Cæsar*) er om Storbritannias relasjoner til resten av Europa, og i følge Smallwood er det tydelig at Shakespeare ser Storbritannia som en del av et større Europa.

Smallwood trakk paralleller og kontraster mellom Shakespeares og dagens Storbritannia. Den trangsynte nasjonalismen Shakespeare viser oss, kan vi i dag se blant annet i Murdochs tabloidaviser, og temaer som rasisme og fascisme er like aktuelle i dag som på 1600-tallet. Disse betraktningene ble særdeles godt mottatt av tilhørerne fra hele Europa, og vi satt igjen med følelsen

Deltagerne fra Balkan følte at det ble for nært deres egen krig og ville foretrukket tradisjonelle kostymer

av at Shakespeare kom oss nærmere. Smallwood viste for øvrig til Oswald Lewinters bok *Shakespeare in Europe* for de som ønsket å lese mer om dette emnet.

I tillegg til forelesninger, skolebesøk og workshops, var det lagt inn to teaterbesøk. Vi så Nigel Hawthorne som kong Lear i Yukio Ninagawas regi og vi så Gregory Dorans oppsetning av *Macbeth*. Dagen derpå hadde vi et møte med skuespilleren Antony Sher (som spilte Macbeth) og vi kunne stille han spørsmål. Det var spennende å høre hvordan han som skuespiller forbereder seg og nærmer seg et stykke. Jeg vil ikke her gi noen anmeldelse av de to forestillingene, bare fastslå at det var flott å se to så ulike produksjoner og også to så ulike scener. Et mindre, intimt teater som the Swan gir en egen nærhet og en annen atmosfære enn den store hovedscenen, og dette ble godt utnyttet i Dorans regi av *Macbeth*.

Diskusjonen gikk høyt etter forestillingene, og med deltagere fra så mange ulike land og teatertradisjoner, var det ikke uventet mange meninger. Noen reagerte sterkt på det japanske preget over *King Lear* – musikken, kulissene, kostymene og den japanske narren, men *Macbeth* skapte kanskje de sterkeste reaksjonene. Macbeth og hans menn var kledd i moderne uniformer. Deltagerne fra Balkan følte at dette ble for nært deres egen krig og ville foretrukket tradisjonelle kostymer. Dette er en problemstilling vi fra vest ikke tenkte over, men som det så absolutt var verdt å diskutere.

Har det så noen verdi å bruke så mye penger på et slikt kurs? Ja, så absolutt. Nå er det jo Europarådet som betaler gjennom sitt Council of Europe In-Service Training Programme for Teachers, men for et slikt kurs skal være vellykket, må innholdet utformes av de som kan det, i dette tilfelle Teresa O'Connor ved Shakespeare Birthplace Trust. I dette tilfellet var det et særdeles vellykket samarbeid. Kanskje kunne man med utgangspunkt i Ibsen (og Ibsenfestivalen) lage noe lignende i Norge?

Faglig påfyll kan man jo aldri få nok av, men en annen viktig bieffekt er møtet med mennesker fra andre land. Vi har mye til felles gjennom utdanning og yrke, men er også preget av våre forskjellige kulturer. Meningsutvekslinger i slike fora er kjempespennende, enten de foregår i planlagte grupper eller uformelt rundt et middagsbord.

Bare tull og tøys

AV DAG SOLSTAD

Kjartan Fløgstad: «Evig varer lengst»

Regi: Catrine Telle

Scenografi/kostymer: Helge Hoff-Monsen

Det norske teatret

KJARTAN FLØGSTAD debuterer som dramatiker med *Evig varer lengst*. Stykket som spilles på Scene 2 på Det norske teatret i Oslo kunne vel like gjerne ha hett *As You Like It*, hvis ikke denne tittelen hadde vært opptatt. Det dreier seg om en farse, og i god shakespearesk ånd dreier det seg bare om tull og tøys alt sammen. Dette i motsetning til virkelighetens farser, i media, politikk og samfunnsliv, hvor farsen har det alvorlige, viktige, og ytterst påtrengende formål å promovere dem som står bak den, eller er såkalt aktør i den.

DERFOR OPPLEVDE JEG denne teaterfarsen som befriende. Jeg moret meg kostelig under hele forestillingen, ikke minst fordi jeg slapp å ha en eneste tanke i hodet, slik som man i anstendighetens navn ikke kan unngå å ha når man betrakter virkeligheten, uansett hvor mye iscenesatt den er, ja ikke minst derfor. Å kunne betrakte det farseprede, uten anstendig, men hensiktsløs, kritisk distanse, er en både sjelden og befriende opplevelse. Det er Kjartan Fløgstads store fortjeneste at han har skjønnet dette, og tatt teatret i bruk for å gi oss det vi vil ha.

Jeg moret meg kostelig under hele forestillingen, ikke minst fordi jeg slapp å ha en eneste tanke i hodet

AT IKKE FLØGSTAD har skrevet for teatret før! Her virker hans blødmer. I skriften kan de ofte ha virket et litt anstengte, ihvertfall har jeg sett det sies fra kritikerhold. Men slengt ut i rommet så må man bare gi seg over og humre. Av Harry og Harryett, av Sarathustra og Harrystoteles, og av alle de øvrige forvekslinger, opptrinn og ordspill.

Og skuespillerne virker som om de er med på løyene. Her skal igjen stjerne fødes, her skal ingen ny kjendis stå fram, her er ingen bærekraftig utvikling som vi bare må bøye oss for, her er bare tull og tøys, forhenværende teatersjefer som danser, og en Torgeir Fonlid dystert tilstede, for anledningen iført mørk dress, og mye mer av samme slaget.



Programillustrasjon, fra oppsetningen på Det norske teatret.

Seeds of time

Høsten 2000 setter Den Nationale Scene opp **Kong Lear**, i regi av Yngve Sundvor, og med **Bjørn Sunquist** som Lear og Kjersti Rekvik som Narren. Stykket er gjendiktet av Edvard Hoem, og premiere siste lørdag i september. I den anledning vil **Det norske Shakespeareselskap** arrangere en teatertur for medlemmene, og billetter er reservert til lørdag 4. november. Stykket spilles på småscenen, som har 150 (unummererte) plasser, det kan derfor være lurt å være ute i god tid. Vi skisserer rammen for et opplegg. Interesserte bes kontakte Julie M. Løddesøl (som bestiller reise/hotell/teaterbillett-pakke), innen 10. oktober. e-post: juliejml@online.no eller tlf. 22 69 62 35/ fax 22 69 29 33

*

Vi minner om Det norske Shakespeareselskaps Studie- og teatertur til Stratford-Upon-Avon, 6. til 13. august i år. Det er fortsatt mulig å få plass på turen, ved påmelding i løpet av mai. Turen består av daglige teaterbesøk ved The Royal Shakespeare Company, og repertoaret er som følger: **Henry IV** part I, **Henry IV**, part II, **Romeo and Juliet**, **As You Like It**, **The Rivals** og **The Comedy of Errors** (se detaljer om oppsetningene under). Det blir i tillegg forelesninger ved forskere tilknyttet The Shakespeare Institute, the University of Birmingham, bl.a. Robert Smallwood (se artikkel annet sted i tidsskriftet) og diskusjoner i gruppen etter forestillingene. Vi lover en utbytterik tur og en uhyøytidelig atmosfære. Det kreves ingen spesielle forkunnskaper, men det anbefales at man leser skuespillene på forhånd. Prisen for reise, teaterbilletter og overnattinger på Bed & Breakfast, er ca 9000 kr. pluss enkeltroms-tillegg. Henvendelse til: Elisabeth Enger e-post: elisab-e@online.no eller telefon: 22 20 71 12/ eller Maria Dahl, tlf.: 22 38 26 68/ 92 66 72 75. Man kan også kontakte Det norske Shakespeareselskap, se adresse side 2.

*

The Royal Shakespeare Company spiller i Stratford-Upon-Avon i sommer og høst et repertoar med hovedtyngde i Shakespeares historiske skuespill. Årets «histories» er: **Richard II**, i regi av Steven Pimlott, med David Killick som Richard og David Troughton som Bolingbroke, premiere var 20 mars, siste forestilling 6 oktober. **Henry IV, Part 1 and 2**, (som to forestillinger), i regi av Michael Attenborough, og med David Troughton som Henry IV og Desmond Barrit som Falstaff, fra 21. juni til 7. oktober **Henry V** i regi av Edward Hall, fra 24. august

til 7. oktober. Forestillingene vil siden spilles på The Barbican Centre i London, og neste vår fortsettes satsningen med **Henry VI, I, II og III** og Richard III. På sommerens repertoar står ellers: **La Lupa** av Giovanni Verga i regi av Simona Gonella (22. juni til 7. oktober), **Back to Methuselah** av George Bernhard Shaw, i regi av David Fielding (24. august til 7. oktober). **The Rivals** av R.B.Sheridan, i regi av Lindsay Posner, (23. mars til 7. oktober), og Shakespeare-stykkene **As You Like It**, i regi av Howard Harrison med Alexandra Gilbreath som Rosalind (15. Mars til 5. oktober), **The Comedy of Errors**, i regi av Lynne Parker med bl.a. David Tennant (11. april til 6. oktober) og **Romeo and Juliet** i regi av Michael Boyd, med Alexandra Gilbreath som Juliet, David Tennant som Romeo og Adrian Schiller som Mercutio, fra 23. juni til 7. oktober.

*

Det norske Shakespeareselskap arrangerer i samarbeid med Nationaltheatret et heldagsseminar, lørdag 1. april, under tittelen «**Shakespeare i tiden**». Henning Hagerup, Edvard Hoem, Morten Krogstad foreleste og kåserte om Shakespeare i gjendiktning, mens professor Keith Brown, Øyvind Berg og **Håvard Rem** deltok i paneldebatt under første halvpart av seminaret. I tillegg leste skuespillere fra Nationaltheatret og Det norske teatret utdrag fra stykkene, bl.a. Hamlets «To be or not to be»-monolog på engelsk og i forskjellige norske versjoner. Det norske Shakespeareselskap og Nationaltheatret diskuterer nå muligheten av å gjøre seminaret til et fast, årlig evenement, og blant de aktuelle temaene til neste år er «Shakespeare og Ibsen».

*

Det norske Shakespeareselskap har i løpet av høsten 99/vinteren 2000 arrangert tre lesninger av Shakespeares skuespill. Det åpnet med Øyvind Bergs gjendiktning av Hamlet, dernest Morten Krogstads Macbeth og Edvard Hoems Som du vil. På to av lesningene har gjendikterne selv vært tilstede, og deltatt i diskusjon. Høstens lesninger starter med **Richard III** i Inger Hagerups gjendiktning, 13. september, på avd for teatervitenskap, UiO dernest blir det 9 oktober lesning av Edvard Hoems gjendiktning **Kong Lear** på Det norske teatret. På nyåret skal det fokuseres på sonette-gjendiktninger, men dato er foreløpig ikke satt. Med forbehold om endringer i programmet, bes interesserte kontakte Julie M. Løddesøl på e-post: juliejml online.no eller tlf. 22

69 62 35/ fax 22 69 29 33

Nationaltheatrets Ibsen-festival byr bl.a. på Gjengangere i gjestespill fra Danmark, med bl.a. Ghita Nørby; **De unges forbund**, som åpner festivalen og settes opp på Hovedscenen som musikalsk lystspill i Edith Rogers regi og med Kåre Conradi som Stensgård. Fruen fra havet i Peter Langdals regi har premiere 1. september, og dagen etter er det premiere på en ny dramatisering av dag Solstads roman **Genanse og verdighet** med Kai Remlov i Marit Moum Aunes regi. Det vil også bli gjestespill fra Litauen og Storbritannia.

*

Thespateatret følger i sommer opp fjorårets Shakespeareoppsetning av Som dere vil ha det, med en iscenesettelse av **Stor ståhei for ingenting**. Forestillingen spilles i friluft, i Taulowhullet, i Tønsberg, og har premiere 6. juli. Det blir spilt 10 - 15 forestillinger. Regissør er David Mowers fra USA, som bl.a. har jobbet med Camp Shakespeare ved Georgia Shakespeare Festival, og off-Broadway.

Hovedrollene som Beatrice og Benedict spiles av Tone Maustram og Mads Jørgensen.

*

Tema Teater i samarbeid med Vestre Toten Kommune og Norge 2000 setter opp **Som du vil** av William Shakespeare som utendørs forestilling i Minneparken på Raufoss (Vestre Toten) 18. - 20. august. Regi og bearbeidelse: Gro Ann Uthaug. Musikalsk tilretteleggelse og komposisjon: Gunnar Jess Gjendikter: André Bjerke Med: Rolf Arly Lund, Hallvard Lydvo, Gro Ann Uthaug og 20 amatører samt hester og sauer. for mer info. kontakt Tema Teater: tlf: 92 42 39 08 eller tematea@online.no

*

Tema Teater søker samarbeidspartnere (regi, dramaturg, skuespillere, eller andre teater / litteraturinteresserte) til forestillingsprosjektet **Hekser og heltinner – Shakespeare som feminist!** Tema Teater planlegger premiere vår/høst 2001 med målgruppe videregående skoler. Er du interessert i å være med på å utvikle dette prosjektet, ta kontakt med Gro Ann Uthaug på mob.tlf: 92 42 39 08 eller tlf: 61 16 18 68 eller E-post: tematea@online.no http://www.temateater.no

*

Sigrid Undset-dagene på Lillehammer avholdes 18. til 22. Mai, og tema i år er «Dårskap og diktere». Tid og sted for de forskjellige arrangementene finnes

på www.maihaugen.museum.no/litteraturfestival. Av arrangementene nevner vi: Hovedseminaret på Nansenskolen: Ludvig Holberg og Amalie Skram, Svein Jarvoll. «Den gjensidige snyltinga mellom borgar og bohem», foredrag ved Solveig Aareskjold. Sigrid Undsetforelesningen 2000 holdes av Den norske Forfatterforenings leder, Karsten Alnæs Litteraturkafé; Nobelt og prisverdig? Astrid Sæther: «Om Sigrid Undsets tyskerhat - dårskap eller sunn» skepsis? Bernt Neumann: «Günter Grass og Gruppe 47 – et oppgjør med nazismens dårskap?» Utdeling av Dobloug-prisen og Eckbos Legaters Kulturpris. Kjartan Fløgstad foredrar over temaet «Groteskens grenser». Seminarer: «Å vrikke versefoten» (for inviterte forfattere, kritikere og oversettere), debutantseminar. Opplesninger: Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Ari Behn, Rune Belsvik, Trude Marstein, Kristine Næss og Tore Renberg, Kjell Askildsen, Mia Berner, Klaus Hagerup, Svein Jarvoll, Ole Robert Sunde, Stig Sæterbakken, Hanne Ørstavik, Solveig Aareskjold, Einar Økland, Beate Grimrud og Ragnar Hovland, Øyvind Berg, Magnhild Bruheim, Erik Bystad, Jonny Halberg og Arne Hugo Stølan. Teater: Mester Gert Westphaler, teaterpremiere eller «Den meget talende barbér». En Holberg-komedié av og med Morten Jostad og Lillehammer Amatørteater. Bakgårdsteater i Julingården på Maihaugen. «Den lille klassefesten»; Frøydis Armand, Erik Lie og Eigil Berg, «Emilie og den umulige mammaen» av Gro Dahle ved Janne Langås. Morten Jostad og «Det hemmelige teater» framfører bl.a. «En byreise» av Hans Aanrud. Familieforestillingen «Radiobølger» med Geirr Lystrup. Film: Blikktrommen, Markens grøde - en stumfilmkonsert. Lillehammer Byorkester spiller Leif Halvorsens musikk til «Markens Grøde» (1921). Introduksjon ved Vigdis Lian, Norsk Filminstitutt.

*

Der Name/ (Namnet) av Jon Fosse, i regi av Thomas Ostermeier, og i Hinrich Schmidt-Henkels tyske oversettelse, har premiere 6. august 2000 in Salzburg, og overflyttes deretter til Schaubühne i Berlin i september. På Schaubühne spilles fortsatt også Lars Noréns **Personenkreis 3.1**, som hadde premiere i januar i år, også i regi av Thomas Ostermeier

Medlemsskap og abonnement

Pressen skriver om Norsk Shakespeare tidsskrift:

«**Lista legges såpass høyt at tidsskriftet fremstår som et must for de som jobber med teater...**» MORGENBLADET

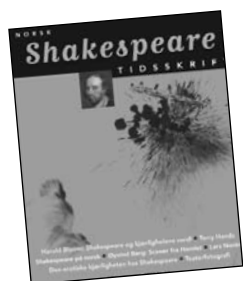
«**ny norsk tidsskrift setter Shakespeare som standard ... ett imponerande sommarnummer**» EXPRESSEN

Norsk Shakespearetidsskrift er et tverrfaglig norsk tidsskrift med tyngdepunkt i William Shakespeares verk. Tidsskriftet er på 80 sider og inneholder essays, kritikk, debatt og intervjuer, mest om Shakespeare – men også annen dramatikk og aktuelt teater. Med medlemsskapet følger to numre av Norsk Shakespearetidsskrift i året fritt tilsendt, samt nyhetsbrev. Som medlem får du også blant annet tilbud om å delta på studie- og teaterturer til Stratford-Upon-Avon

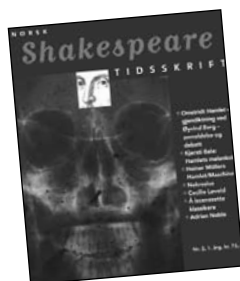


Tegning:
Arne Nøst

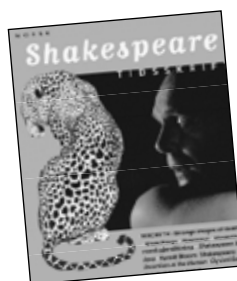
Tidligere numre:



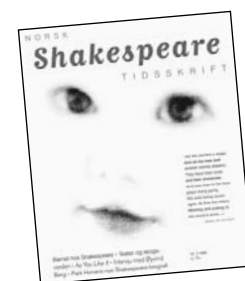
Fra tidligere numre:
Nr. 1/1998: Harold Bloom: «Shakespeare og kjærlighetens verdi» (essay), intervju med Terry Hands, Kristian Smidt: Den erotiske kjærligheten hos Shakespeare (essay), om Shakespeare i norsk oversettelse, m.m.



Nr. 2/1998: «Hamlets melankoli» (essay), «Hamlet ved Berlinmurens fall»; Heiner Müllers *Hamlet/ Maschine* (essay), debatt om Øyvind Bergs nye norske gjendiktning av *Hamlet*, Stephen Greenblatts *Shakespearean Negotiations*, russisk avantgarde: Daniil Kharms, Cecilie Løveids *Østerrike* (anmeldelse), intervjuer med bl.a. Stanley Wells og Adrian Noble, m.m.



Nr. 1/1999: «*Macbeth*; Strange images of death» (essay), Stein Wingses *Macbeth*, Eimuntas Nekrosius' *Macbeth* i Lithauen (anmeldelse), gjendiktning-debatt, intervju med Hilda Hellwig, Jonathan Dollimore og Allan Sinfields *Political Shakespeare* (anmeldelse), Harold Bloom *Shakespeare: The Invention of the Human* (anmeldelse), Stephen Greenblatt om *Shakespeare in love*, Harold Pinters dramatikk, m.m.



Nr. 2/1999: «Teater og skogsverden i *As You Like It*» (essay), *As You Like It* i norske oversettelser, Stein Wingses *Hver sin lyst* (anmeldelse), Pamela Mason: «Barnet hos Shakespeare, om filmen og teatrets bruk av barn som sentimentale kulisser» (essay), Park Honans nye Shakespeare-biografi (anmeldelse), intervju med Kai Johnsen og Franzisca Aarflot om ny, norsk dramatikk, Lars Noréns *Skuggpojken*, m.m.

Neste nummer – nr. 1-2000 – kommer 9. mai!

Jeg vil bli medlem av Det Norske Shakespearesekskap, kr. 250,- pr. år, abonnement på Norsk Shakespearetidsskrift inkludert.

Jeg vil **kun abonnere** på Norsk Shakespearetidsskrift, kr. 150,- pr. år.

Navn:

Adresse

Tlf/e-mail:

Bestilling av tidligere numre
(Før 75,- nå 50,- pr. stk.)

Nr. 1/1998stk

Nr. 2/1998stk

Nr. 1/1999stk

Nr. 2/1999stk

Abonnement koster kr. 150, pr. år for to numre, fritt tilsendt i posten. Tidligere numre koster kr. 50,- og vil ved bestilling sendes i postoppkrav. Send slippen til Det norske Shakespearesekskap c/o Norsk kritikerlag, postboks 352, 0101 Oslo, eller send bestilling til Therese Bjørneboe, på e-post: dsolstad@online.no