

N O R S K

Shakespeare

T I D S S K R I F T



MACBETH «Strange images of death»
* Stein Winge * Nekrosius * Macbeth
i norsk gjendiktning * *Shakespeare in
love* * Harold Bloom: *Shakespeare: The
Invention of the Human* * Øyvind Berg
svarer Kristian Smidt

Nr. 1-1999 kr. 75,-

NORSK Shakespearetidsskrift er inne i sin andre årgang, og det foreliggende er tidskriftets tredje nummer. Noe overraskende har disse tre numrene vist, at det som skjer på teater- og bokfronten i tilknytning til Shakespeare har gjort det vanskelig for oss å leve opp til målsetningen om å også inkludere annet stoff om drama og teater.

I dette nummeret blir et sentralt navn fra vår egen tid, Harold Pinter, belyst, men for øvrig har vi nesten måttet redigere med et skohorn for å gi plass til aktuell debatt og bestilte bidrag omkring Shakespeare.

Vi ønsker å gi et bredt inntrykk av de aktivitetene som pågår i tilknytning til Shakespeare her til lands, men har langt ifra dekket over det hele. Å vise bredden og å gå i dybden er to målsetninger vi forsøker å innfri, med de begrensninger som er satt av en anstrengt økonomi (herunder en apologi til de teateroppsetningene vi ikke har rukket over).

Foreliggende nummer av Norsk Shakespearetidsskrift har *Macbeth* som tema. Det foreligger to nye norske gjendiktninger av *Macbeth*, en på bokmål/riksmål og en på nynorsk. I tillegg skulle Stein Winge iscenesette stykket på Det Norske Teatret, og den lithauiske instruktøren Eimuntas Nekrosius sette det opp i Vilnius. Det er noe av bakgrunnen for at vi valgte å følge forrige *Hamlet*-nummer opp med et nytt om *Macbeth*.

I sin siste bok, *Shakespeare: The Invention of the Human*, skriver Harold Bloom: «den

estetiske storheten til *Macbeth*, kan ikke betviles. Stykket utfordrer ikke bredden og dybden i *Hamlet* og *Kong Lear*, eller den briljante smerten i *Othello*, eller det «verden-uten-ende»-panoramaet som møter oss i *Antony and Cleopatra*, likevel er det min personlige favoritt blant alle de store tragediene.»

Vel, Bloom er neppe alene om å sette *Macbeth* høyt på listen. Likevel er *Macbeth* et eklatant bevis på at det å sette et drama høyt ikke er det samme som at dets beundrere leser «samme tekst».

Macbeth låner seg nemlig lett til svært forskjellige tolkninger. Både politisk og religiøst, det siste i begrep av at *Macbeth* forstås både som et religiøst og som et religionsløst stykke.

Vi bringer et lengre essay og debattinnlegg om Winge's *Macbeth* som stiller spørsmålstegn ved måten oppsetningen blir koblet til krigen.

Nok en gang viser m.a.o. Stein Winge at han vekker debatt med sine valg og sine oppsetninger. Stein Winge har selv fremholdt i forbindelse med sin iscenesettelse på Det Norske Teatret, at *Macbeth* er et stykke som får fornyet aktualitet (for å si det med en floskel) av krigen som utspiller seg i Serbia og Kosovo. Man trenger ikke å lese inn noen postulater om at Milosovic er lik Macbeth og motsatt, for å relatere stykket til den aktuelle situasjonen. Det er kanskje vel så mye pro-

pagandakrigen som gjør *Macbeth* relevant. Noe av det problematiske ved stykket er dets propagandering for den såkalte stuartmyten, idet den regjerende kongen James I. er siste ledd i en kjede som utgikk fra den Banquo som vi møter i Shakespeares stykke.

En engelsk oppsetning av *Macbeth* lot stykket avsluttes med at Malcolms kroning ble ledsaget av sekkepipe-akkompagnement til Skottlands nasjonalhymne *Oh Flower of Scotland*, men melodien skulle umiddelbart druknes i tonene av *God save the Queen*. Det er mulig at en slik vri på stykket kan virke banal, men moderne regissører velger svært ofte å forandre slutten. Det gjør også Eimuntas Nekrosius i sin oppsetning, som vi og omtaler i dette nummeret.

I Roman Polanskis film ser vi hvordan den nye kongens – altså Malcolms – bror, Donalbain, får hesten til å gjøre holdt da han blir var noen lyder nede i en steinrøys. Det er selvfølgelig heksene som frister ham. Slik viser filmen at det onde ikke opphører med *Macbeth*.

For lesere som ikke er fortrolige med stykket skal det endelig nevnes at Arnstein Bjørkly – i tillegg til å reise mange sentrale spørsmål til teksten – gir en eksposisjon av handling og intrige, i det essayet som innleder dette nummeret.

Therese Bjørneboe

Bidragstere i dette nummeret:

Øyvind Berg, poet og gjendikter. Siste utgivelser: *Kjærlighet*., dikt, Kolon Forlag, 1997; *Hamlet*, gjendiktning, Kolon Forlag 1998

Arnstein Bjørkly, forlagsredaktør på Aschehoug Forlag, skribent og red, for antologien *Filmkunstnere om film*, Oktober Forlag, 1995

Therese Bjørneboe, litteratur- og teaterkritiker, red. av Norsk Shakespearetidsskrift, tidl. kulturred. i Klassekampen.

Keith Brown, professor ved UiO, teaterkritiker bl.a. i Times Literary Supplement; forfatter av biografien *Shakespeare Mannen*. Tiden. Verket, Aschehoug Forlag, 1996

Rune Christiansen, romanforfatter og poet, siste utgivelse: *etter. alltid.*, dikt, Oktober Forlag, 1999

Jo Eggen, poet og gjendikter, siste utgivelse: *Eksildikt: Idyller*, Gyldendal, 1990

Marius Emanuelsen, hovedfagsstudent i litteraturvitenskap, UiO, skriver oppgave om Shakespeares *Macbeth*

Stephen Greenblatt, forsker ved Berkeley University, forfatter bl.a. av boka *Shakespearean Negotiations*. Regnes for grunnleggeren av retningen New Historicism.

Henning Hagerup, litteraturkritiker, forfatter av essay-samlingen *Vinternotater*, Tiden Forlag, 1998. Tidl. redaktør i Vagant

Leif Høghaug, litteraturkritiker, hovedfagsstudent i litteraturvitenskap, UiO.

Kristian Smidt, professor emeritus, UiO. Shakespearegjendikter *Cymbelin*, Aschehoug Forlag, 1996, og fagkonsulent for Shakespeares samlede dramaer, Aschehoug, 1995 - 97. Har også skrevet: *Shakespeare i norsk oversettelse. En situasjonsrapport*, Uio, 1994

Vi takker: De norske bokklubbene, Aschehoug, Gyldendal, Oktober, Nationalteatret, Det Norske Teatret, Oslo Nye Teater, Norsk Oversetterforening og Norske Dramatikeres Forbund, som har tegnet støtte-medlemskap i Det Norske Shakespeareselskap. Tidsskriftet utgis med støtte av Norsk kulturråd.

Redaktør: Therese Bjørneboe. Adresse: Norsk Shakespearetidsskrift, c/o Therese Bjørneboe, Drammensveien 68, 0217 Oslo. Tlf.: 22 44 96 28. E-mail: dsolstad@online.no

Lay-out: Nina Lykke. Trykk: Preutz Grafisk AS, Larvik. Opplag: 1.000. Papir: 115g Multiark Silk.

Forside: Jan Grønli (Macbeth). Foto: Per Maning. Poster fra Nekrosius' *Macbeth*, Vilnius, 1999.

INNHOOLD

Macbeth, Banquo
og heksene, fra
Holinshed, 1577



**«'Ondskapen' er tydeligvis
tidløs, ettersom Milosevic
er Macbeths 'speilbilde'»**

– MARIUS EMANUELSEN OM STEIN WINGES «MACBETH»

- 4 *Strange images of death*, essay av Arnstein Bjørkly
15 Macbeths krig, essay
17 Eimuntas Nekrosius' *Macbeth*, teateranmeldelse
22 Hoems og Krogstads norske *Macbeth*, gjendiktninger, anmeldelse

**«Når larmen i Blooms bok
stilner, hender det ofte at
han dekker sitt ansikt til
med sin kappe; og andak-
ten avføder noe selv hans
motstandere burde kunne
medgi at er stor og verdi-
full litteraturkritikk.»**

–HENNING HAGERUP

- 28 *Political Shakespeares*, kulturmaterialistenes Shakespeare
34 Stephen Greenblatt om *Shakespeare in love*
37 *Shakespeare in love*, anmeldelse
40 Harold Blooms *Shakespeare: The Invention of the Human*
55 Intervju med professor Olav Lausund
58 Debatt: Øyvind Berg svarer på Kristian Smidts kritikk av
Bergs *Hamlet*-gjendiktning
65 Intervju med teaterinstruktør Hilda Hellwig
70 Debatt: Innlegg ved Jo Eggen og Kristian Smidt
74 Essay om Harold Pinters dramatik
76 *Romeo og Julie*, Den Nationale Scene
78 *Hamlet*, Nordland Teater
79 Seeds of time, kalender



Teodor Janson (Hamlet), Nordland Teater.

**«Smidts argumentasjon er gyldig hvis,
og bare hvis, Shakespeare skrev et
flatt, blodfattig og snevert
engelsk.»**

– S. 58; DEBATT: ØYVIND BERG SVARER PÅ KRISTIAN SMIDTS KRITIKK AV BERGS
HAMLET-GJENDIKTNING

«Strange images of death»

Åtte innhogg i *Macbeth*

AV ARNSTEIN BJØRKLY

I Glamis, and Thane of Cawdor: The Greatest is behind

MACBETH er dramaet om en mektig mann som vil bli enda mektigere ved å tilrane seg kongenavnet. Slik skal det også gå, ved en kombinasjon av skjebnens magiske spill, kvinnelig vilje og fatalt valg. Så mektig blir Macbeth at han ikke bare fremstår som stykkets dominerende skikkelse; han substituerer endog i en viss forstand den Gud som i dette dramaet bare er nærværende gjennom sitt fravær: Handlingene hans gir gjenlyd i naturen, en natur som stadig viser underlige tegn på ubalanse, en «unatur». Handlingsuniverset preges, etter hvert som det hele forløper seg, stadig mer av dramaets magiske adjektiv, *strange*. «I *Macbeth* virker historien uklar og sammenhengsløs, slik et mareritt gjør det», sier den polske Shakespeare-kjenneren Jan Kott¹ – mareritt er et nøkkelord. En berømt metafor fra *Hamlet* kan transponeres over til den skotske tragedien: «The time is out of joint», tiden er ute av ledd; Macbeth og Skottland er ute av ledd, naturen er ute av ledd. Alt i dette universet dreier seg om Macbeths onde maktbegjær – et begjær han fullt og helt deler med sin Lady; og en serie av grusomme handlinger som følger en paranoid logikk (Macbeth er en av de store mistenksomme hos Shakespeare, ved siden av Othello og Hamlet, og den eneste av dem som har *valgt* det onde – eller, for alt vi vet – blir valgt av det onde). «Murder is the characteristic action of *Macbeth*»,



Lady Macbeth og Macbeth i en scene fra Luc Bondys oppsetning, i Tyskland, fra 1982.

sier Harold Bloom², og mange kommentatorer har sagt noe lignende. Jan Kott, for eksempel: «*Macbeth* begynner og slutter med myrderier. Det blir mer og mer blod, alle vasser i det; det oversvømmer scenen.» Den abstrakte, fjerne volden i de tidligere kongedramaene er transformert til et høyst konkret mareritt. Men det morderiske og marerittaktige er forunderlig vakkert fremført. *Macbeth* blir en av verdenslitteraturens utpreget poetiske mordere – poetisk sann uten å være filosofisk reflektert: «False face must hide what the false heart doth know». Lady *Macbeth* ligger ikke langt etter: «Look like the innocent flower, but be the serpent under't». Det onde, sublimerte maktbegjær – det begjær som mareritt veves av – gir dramaet sterk koloritt, både i visuell og metaforisk forstand. *Macbeth* kan sies å metaforisere mordet, men vi kan også, med den danske litteraturforskeren Claus Bratt Østergaard, snu på mynten og si at «mordet er en metafor for metaforens oppløsning og sprogets manglende afstand til tingen. Omkring *Macbeth* vokser derpå dyngerne af lig, som billeder på en metaforisk proces, der er gået amok.»³

NORTHROP Frye⁴ har satt utviklingslogikken i tre av de store tragediene på en frapperende sann formel: Kong Lear igangsetter og innordner seg under en *logic of abdication*, Hamlet en *logic of revenge* og *Macbeth* en *logic of usurpation* [en tronranerlogikk], til den bitre slutt. Ingen av disse logikkene er så altoverskyggene som den i *Macbeth*; dette er et gravalvorlig og monomant stykke, sammenlignet med de andre store tragediene, særlig med *Hamlet*, som rommer store øyeblikk av genreblanding, «tragical-comical-historical-pastoral», som Polonius sier til skuespillertruppen. *Macbeth* er lite åpen for genreblandinger (bare portnerscenen; *Knock, knock, knock!* – heksenes griseprat og det grovkornede, men godlynte ordspillet mellom Lady Macduff og sønn, like før de myrdes, har en overvekt av humor). Derimot preges stykket av

veksling: den mørke realismen, daglig så vel som nattlig, alternerer med overnaturlige krefter som dukker like naturlig opp til alle døgnets tider. Det veksles også hyppig mellom ulike former for settinger, tablåer, fra kammerspill til vaiende faner og mange statister. Stykket er som skapt for film. *Macbeth* ville se Skottland i fugleperspektiv fra *kongeørnens* synsvinkel. Til slutt er det froskeperspektivet, en markkrypersk sub-realisme som skal vinne, idet heksenes siste spådom blir oppfylt.

II

HVA ER det som er så stort med William Shakespeare? Hvorfor sier nesten alle ja og amen når Harold Bloom utroper ham til «kanons sentrum?» Jeg velger å fokusere på følgende: Han billedgjør det underlige med forunderlig letthet:

Your face, my Thane, is as a book where men / may read strange matters.

Han er en mester i å poetisere det tvetydige, paradoksale, og særlig i dette stykket: «When the battle's lost and won», sier heksene i første scene. «So foul and fair a day I have not seen», sier *Macbeth* til Banquo i første akts tredje scene, som et ekko av heksenes «Fair is foul and foul is fair». De fleste sentrale linjer i *Macbeth* møter sitt eget speilbilde eller vrengebilde. Like mesterlig som Shakespeare er uti det ambivalente, er han til å metaforisere melankoli eller sorg. Her er en av flere «life-as-fire metaphors»⁵ i hans produksjon, et lite utsnitt av hans svar på nyheten om Lady *Macbeths* død: «And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle!» (I Edvard Hoems gjendiktning: «Og kvar ein gårdsdag har lyst veg for narren / til død og støv. Brenn ut, du korte lys!»)⁶

I EGENSKAP av historiespill og drama har *Macbeth* en situering og et forløp for poesien. Vi befinner oss i Skottland, på

1000-tallet. I 1040, kunne vi for letthets skyld si, men Shakespeare har kombinert to beretninger om kongemord fra *Holinsheds Chronicles of Scotland*: Slottsherren *MacDonwalds* m/frues mord på kong *Duff* i 972, og thanen [jarlen] *Macbeths* mord på kong *Duncan* i 1040. Stykket ble skrevet i 1606 og oppført i London kort tid senere, med bl.a. kong *Jakob* (James) 1. *Stuart* (og sannsynligvis *Kristian 4.* av Danmark-Norge) blant tilskuerne. På trykk kom det imidlertid først i 1623, i den utgaven som kalles *First Folio*.⁷

HER FØLGER hva jeg vil kalle et resonnert handlingsresyme, slik at det blir lettere å relatere de følgende kommentarer; samtidig tar jeg høyde for at en slik omfattende handlingsgjengivelse tenderer mot en tolkning.

Skottland, cirka tusen år siden. *Duncan* er konge. Han har to sønner, *Malcolm* og *Donalbain*. Vikingkongen *Sweno* (Svein), «Norway Himself, / With terrible numbers» angriper Skottland, støttet av en mektig forræder, thanen av *Cawdor*. *Duncans* generaler *Macbeth* og *Banquo* bidrar avgjørende til seieren, og slik blir *Macbeths* soldatbragd beskrevet av en kaptein:

Macbeth; hvis ry for mot er vel fortjent – / han trosset skjebnen, og lot stålet svinge, / så sverdet dampet hett i blodbadet; / en Tapperhetens yndling der han hogg / seg frem til kreket, / og verken bød ham hånden eller sa / far vel, men spjæret ham fra navlen opp / til kjeften; plantet hodet hans på skansen.

Etter slaget møter *Macbeth* og *Banquo* tre hekser på en hei. Vi har allerede møtt disse «weird sisters» i første scene. *Macbeth* hilses som than av *Glamis* og av *Cawdor*, og kommer således *Duncans* sendebud i forkjøpet. Heksene forespeiler også *Macbeth* at han skal bli konge, men ikke far til konger. Med *Banquo* forholder det seg omvendt.⁸ Heksene har talt sant, *Macbeth* er blitt dobbelt-jarl idet han overtar forræderen *Cawdors* tittel.

***Macbeth* blir en av verdenslitteraturens utpreget poetiske mordere – poetisk sann uten å være filosofisk reflektert**



Lady Macbeth i Gustav Kindemanns oppsetning, 1906.

Mang en Shakespeare-kommentator lar seg — naturlig nok! — så til de grader fascinere av personene at det går på bekostning av tekstens eget nettverk

Et skår i gleden er at Malcolm samtidig blir utnevnt som arveprins:

Prins av Cumberland! Eit trinn min fot / må bykse over, eller snuble mot.

Lady Macbeths maktappetitt øker. Hun frykter imidlertid at ektemannen i sitt vesen

eier altfor mye / av menneskehetens milde melk, / til å ta snarveier.

– dvs: til at han skal kunne manne seg opp og rydde kong Duncan av banen. Men hun driver ham fremover, og mordet finner sted under et gjestebud for Duncan på Dunsinane Castle, Macbeths borg. Macbeth dreper ham selv, med dolk, og dreper vaktene i neste nu (Andre akt, 1. scene). To adelsmenn, Macduff og Lenox, banker på, Macbeth viser dem resultatet av udåden. Er det vaktene skyld? Kongssønnene flykter, Malcolm til England og Donalbain til Irland (og dermed ut av dramaet). Macduff aner ugler i mosen: Hvorfor var det nødvendig å drepe vaktene? Macbeth skal komme til å drepe flere. Han krones til konge. Men i begynnelsen av tredje akt har også Banquo begynt å mistenke Macbeth. Banquo blir overrumplet og myrdet, men sønnen Fleance klarer å flykte. Banquos gjenferd viser seg for Macbeth under et gjestebud. I fjerde akt møter Macbeth heksene igjen. Ser syner. I disse synene får Macbeth vite at han skal passe seg for thanen av Fife, Macduff. Men det andre syn beroliger ham, enn så lenge: Ingen mann født av en kvinne kan skade ham. Det tredje syn sier:

Macbeth skal aldri se sin overmann / før store Birnam skog til Dunsinan / marsjerer mot ham.

Macbeths leiemordere myrder nå Macduffs familie. Macduff selv har sluttet seg til Malcolms hær i England. Femte akt: Lady Macbeth angrer. Hun som var pådriversken for det onde prosjekt synes nå at ektemannen har gått for langt. Ladyen henfaller til melankoli, søvngjengeri og repetisjonstvang, og hun fremfører replikker som ligner på triste barnevers:

The Thane of Fife had a wife: where is she now? Hun blir søvnløs og gal. Lady Macbeth

tar sitt liv mens alliansens hær nærmer seg Dunsinane under dekke av Birnam-skogens grener. Og den som tar livet av Macbeth er nettopp en som ikke på vanlig vis er født av en kvinne: Macduff er brakt til verden ved keisersnitt,

from his mother's womb / Untimely ripp'd.

Med Macbeths hode i hendene roper Macduff til Malcolm:

Hail King! for so thou art.

Skottland synes å ha gjenvunnet sin harmoni. Men finnes det noen harmoni i det som udiskutabelt er Macbeths univers, selv om anti-helten er tatt av dage?

Macbeth ender sitt liv på samme måte som den norske soldaten han tok livet av i stykkets åpning: med hodet på en stake. Slik er det i alle fall tradisjonelt blitt fremstilt på scenen.

III

CLAUS Bratt Østergaard beskriver på grunnlag av Terry Eagleton det tvetydige i Macbeths handlemåte, den er som

to sider af en mønt, hvor den ene forholder sig antitetisk til den anden: enhver handling, Macbeth foretager sig, er en negation af sig selv.

Macbeth vil, iflg. Eagleton, det gode, men det gode ble til det onde. Kanskje. Macbeth vil noe, men kan han ville det han vil?

Dramaet som tekstuell og scenisk mekanisme har forrang over det univers som dramaet produserer, og universet er viktigere enn dramaets skikkelser, dramatis personae. Personene er nettopp ikke personer, men *personae*, masker for dramaets skaper. En slik rigorøs formalistisk tilnærming trenger et supplement: Dramaets skikkelser er ingenlunde uvesentlige, de er det stoff drømmer og mareritt blir vevd av, og de mimer menneskelige følelser, ikke minst via skuespillerne som gestalter dem. De må bare ikke forveksles med *individer*, utstyrt med sjel, dvs. et autonomt pasjonelt-kognitivt system og en forhistorie, arvede reaksjonsmønstre etc (for ikke å

snakke om ødipuskompleks). Denne presiseringen er i en viss forstand banal, likevel ikke: Mang en Shakespeare-kommentator lar seg – naturlig nok! – så til de grader fascinere av personene at det går på bekostning av tekstens eget nettverk. Den kommer kanskje klarest frem gjennom det spill av gjentakelser og ekkovirkninger teksten selv – direkte eller indirekte – insisterer på.

REPETISJONER, gjenklang og foregripelser av utsagn bidrar til å utdype, besjele *dramatis personae*, forlene dem med noe ekte, tragisk og fatalt; samtidig er insisteringen på slike effekter det klareste tegn på at skikkelsene er bundet sammen i en tekstvev, som relasjonelle størrelser i et skjebnefellesskap. Slike repetisjonseffekter er en av hovednøkklene til *Macbeth*-universet. I form av gåtefulle forutsigelser:

Macbeth skal aldri sjå sin overmann / før Birnam's skogar går til Dunsinane / i marsj imot han.

Merkelig nok skal jo Birnam-skogen komme til å gjøre nettopp det! Eller Macbeths tale om søvnen i andre akt:

Glamis hath murther'd sleep, and therefore Cawdor / Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more!,

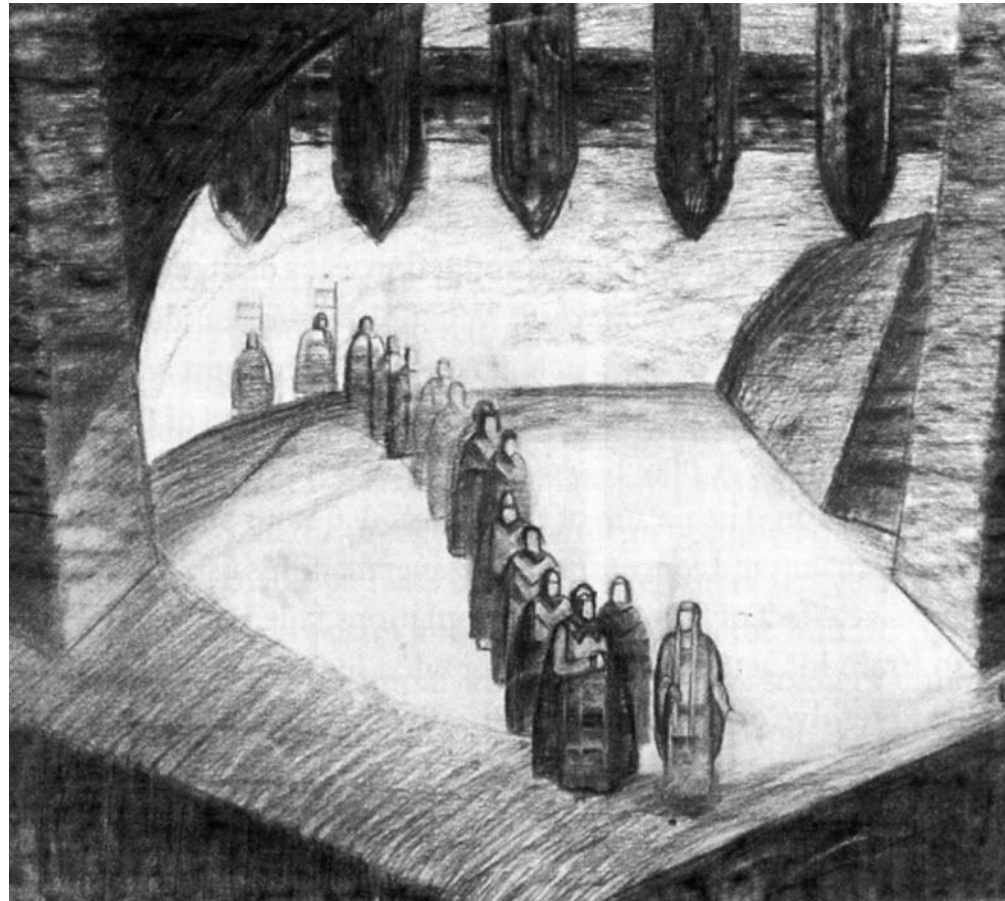
den sprer seg søvngjengersikkert gjennom teksten, i Lady Macbeths replikk:

du mangler visst naturens krydder, søvn.

(tredje akt), og leder frem til Lady Ms akutte søvnproblemer i femte akt – og alt dette er forutsagt av heksene i I,3:

Sleep shall neither night nor day / Hang upon his penthouse lid ...

Eller, foregripelsen kan være mer skjult, som Macbeths linje om at selv havet (Neptun) ikke kan vaske blodet av hendene i (andre akt, scene 1), en replikk som foregriper Lady Macbeths sykelige forhold til *flekken* i femte akt – blodflekken som ikke lar seg vaske vekk. Kapteinen som skildrer det innledende slaget, snakker om doble skudd, «double cracks»,



Skisse til scenografien i Richard Weicherts oppsetning av *Macbeth*, Tyskland, 1923.

som «Doubly redoubled strokes upon the foe». I Lady Macbeths falske vertinne-konversasjon med Duncan, får vi et ekko:

Om all / vår tjeneste ble doblet, så fordoblet, / var det for smått å regne mot den dype / og høye ære Deres Majestet...

osv. Og heksenes gryte-refreng i åpningen av fjerde akt lyder slik:

Double, double toil and trouble:
Fire, burn; and, cauldron, bubble

– en replikk som gir gjenklang av tallmagien i første akt:

trøytt sju netter, nigong ni.

I femte akts første scene blir den forrykte ladyen en løpsk repetisjonsmaskin; hun gjentar linjer fra den angrende Macbeth, fra den intetanende Duncan og fra seg selv, i løpet av en kort replikk:

Til sengs, til sengs, einkvan bankar på porten.

Bare en umenneskelig stemme kan spille rollen som det mer-enn-menneskelige, en høyst nødvendig rolle i en fiksjon gjennomsyret av ondskap

Kom, kom, / kom, kom, gje meg handa di, det som er gjort kan ikkje / gjerast om. Til sengs, til sengs, til sengs.

Vi skal senere se på enda flere interessante eksempler på ekkovirkninger i teksten. Men hva vil jeg med dette? Ikke desavuere personenes roller, men oppvurdere tekstspillet. Kort sagt: Gjentakelseeffektene nedtoner indirekte personenes hovedrolle, idet de gjør *dramaet* til en levende organisme. Repetisjonene fremkaller en stemme, eller rettere sagt et spøkelse i maskineriet som binder stykket sammen, bak dramauniversets sceneteppe. Harold Bloom er inne på noe av det samme når han sier om Macbeth-skikkelsen:

Great utterance continuously breaks through his confusion, and a force neither divine nor wicked seems to choose him as the trumpet of its prophecy.

Er da personene å betrakte som Shakespeares buktalerdukker?

Kenneth Muir formulerer det britisk og fornuftig, når han diskuterer Macbeth-skikkelsens privilegerte ekspressivitet:

If we (...) pretend that this poetic imagery is a proof that Macbeth had a powerful imagination, that he was in fact a poet, we are in danger of confusing real life and drama. Every character in a poetic play may speak in verse, may speak poetry: but this poetry does not necessarily reflect their poetic dispositions – it is merely a medium (...) it must be emphasized that because Shakespeare makes Macbeth talk as only a great poet could write, we are not to deduce that Macbeth is a great poet: he is merely part of a great poem.

MEDIUM, ok, ikke dukke. Macbeths replik-

ker, som utsier hans ambisjoner, maktbegjær, nøling, grusomhet, frykt, anger, sorg og nihilisme, det er dikterens representasjon av ekte følelser *som har funnet sitt medium innenfor dramaet*.⁹ Uten sammenligning for øvrig: Her ser vi forskjellen mellom Macbeth og en annen masse-morder og poet, Radovan Karadzic: Sistnevnte utgir mytenes tale for å være sin egen, dypfølte. Men like lite som poesien kan frikjenne Karadzic, kan Shakespeares poesi frikjenne Macbeth innenfor det fiksjonale univers. Stykket minner oss indirekte om at poesi og ondskap ikke er uforenlige størrelser. Men tilbake til stemmen bak personene, «spøkelset i maskineriet»; Den bedriver sorgarbeid overfor leseren, minner oss om det alt det i livet som er bedre enn krig – poesi og metaforer, for eksempel. Bare en umenneskelig stemme kan spille rollen som det *mer enn-menneskelige*, en høyst nødvendig rolle i en fiksjon gjennomsyret av ondskap.

Likevel: Macbeth ber om, ja *insisterer* på å bli tatt alvorlig som person, særlig fordi han deler sine «innerste» tanker med oss. Det blir ofte sagt at Macbeth-skikkelsen overskrider stykket, at den er «larger than the play». Harold Bloom leverer et populistisk forsvar for denne tesen i sin *Shakespeare. The Invention of the Human*:

Formalist critics of Shakespeare – old guard and new – insist that no character is larger than the play – since a character is «only» an actor's role. Audiences and readers are not so formalistic.

Hvorfor klarer vi ikke å la være å identifisere oss med Macbeth? spør Bloom. Og han svarer pragmatisk-tørt: Fordi han dominerer stykket i en slik grad at vi ikke har noen andre å vende oss til. Dette virker tilforla-

telig, han har ca. en tredjedel av stykkets replikkmasse, selv om han er fraværende fra en rekke scener¹⁰ (deriblant den lange tredje scene i fjerde akt med Macduff, Malcolm og Rosse, der vi blir minnet om at «logic of usurpation» slår over i en «logic of revenge» i skuespillets to siste akter). *Lady Macbeth* er i lange partier stykkets magnet, med en *unheimlich* tiltrekningskraft. Gjør det voldsomme nærværet hennes i store deler av skuespillet henne til en identifikatorisk kraft? Bloom overdriver nok en smule når han påstår at Shakespeare rydder henne av scenen etter tredje akt – bortsett fra hennes korte gjenkomst i begynnelsen av femte akt. Jeg vil heller knytte an til Bratt Østergaard, nokså frikoblet fra hans semiotisk-psykoanalytiske diskurs, med mine egne ord: *Lady Macbeth* er langt på vei *Macbeths alter ego*, gjennom navnet de har felles, gjennom deres fellesprosjekt, gjennom alle egenskaper og tilbøyeligheter (fra mord via søvnløshet og hallusinasjoner til en nihilistisk dødsdans) som metonymisk glir fra den ene skikkelsen til den andre. På sett og vis blir de én og samme person. En slik tolkning gir mye mer mening for meg enn bombastisk å slå fast at *Lady Macbeth* kommer entydig i skyggen av *Macbeth* – stykkets viktigste person, sant nok – fordi han har flere replikker enn henne og står et hakk nærmere dramaets navn. Hva med de øvrige skikkelsene? Bloom, nok en gang:

Shrewdly, Shakespeare does little to individualize Duncan, Banquo, Macduff and Malcolm. The drunken porter, Macduff's little son, and Lady Macduff are more vivid in their brief appearances than are all the secondary males in this play, who are wrapped in a common grayness.

Lady Macbeth er langt på vei Macbeths alter ego, gjennom navnet de har felles, gjennom deres fellesprosjekt, gjennom alle egenskaper og tilbøyeligheter (fra mord via søvnløshet og hallusinasjoner til en nihilistisk dødsdans) som metonymisk glir fra den ene skikkelsen til den andre

DETTE er langt på vei riktig: Selv om Banquo får uttrykke sin mistanke om at Macbeth er en falskspiller i åpningen av tredje akt, er han «grå» i den forstand at hans rolle utelukkende er å respondere på og reagere i forhold til Macbeth (og heksenes spådommer, selvfølgelig). Men det er jo ikke så rent lite. Bratt Østergaard evaluerer Banquo ganske så forskjellig fra Bloom: Banquo bruker mange av de samme metaforene og uttrykksmåtene som Macbeth. De har også delt en rekke skjellsettende opplevelser, som møtet med heksene. Banquo blir en farlig motstander fordi han sitter inne med mye av den samme viten som Macbeth, og fordi spådommen gjør ham til rival.

Kenneth Muir innrømmer at den allmenne «flattening of minor characters» i *Macbeth* gjør handlinger og replikker i scener der Macbeth ikke opptrer «rather dull», men ser dette primært som et klokt dramaturgisk valg, for å fokusere mest mulig på hovedpersonene. Adelsmenn og andre mindre skikkelser i stykket kan betraktes som et slags *kor*.

Men det som ifølge Bloom i aller størst grad bidrar til å privilegere Macbeth-skikkelsen, er den forutsigelsens innbildningskraft [proleptic imagination] som spiller med ham, og som spiller ham et puss. Bloom fremfører overbevisende at forutsigelser, forutanelser og foregripelser overdeterminerer stykkets (reelle) handling, og heksene spiller en ikke uvesentlig rolle i denne sammenheng.

IV

HEKSENE – the weird sisters¹¹ – er et sterkt fascinasjonselement i *Macbeth*, og de åpner ballet. Avslutningen av den prolog-aktige åpningsscenen gir gjenlyd i hele stykket:

Fair is foul and foul is fair: / Hover through the fog and filthy air.

Hvorfor fascinerer heksene så sterkt? Primært, selvfølgelig, fordi de inkorporerer noe magisk, mytisk, hedensk, keltisk og diabolisk fra en fjern fortid som muligens sto i mer intim kontakt med elementene enn vi gjør (dog ikke så fjern: heksetroen var ennå høyst levende da Shakespeare skrev sine store tragedier¹²), noe magisk som vi i

dag kan virtualisere eller henvise til en sci-fi-kontekst.

Da jeg valgte Polanskis filmatisering av *Macbeth* foran Hitchcocks *Frenzy* i København, juli 1972 (pussig sammentreff: de aktuelle kinoene lå rett ovenfor hverandre i en gate like ved Hovedbanegården, dessuten hadde én og samme skuespiller – Jon Finch, hvem har senere hørt noe om ham? – hovedrollen i begge filmene) var det nysgjerrigheten på den visuelle representasjonen av heksene som var det store spenningsmomentet – tidligere hadde jeg bare hørt dem, i form av britiske skuespillerstemmer, i 3. gym på Sortland, der min engelsklektor Elling Michelet holdt en fremragende permanent digresjon rundt *Macbeth* gjennom skoleåret 1971/72.

TILBAKE TIL heksenes status og rolle: La oss slå fast at de eksisterer, ikke bare for Macbeth, men også for Banquo. De er altså ikke psykologiske projeksjoner eller halusinasjoner, noe som derimot kan sies å være tilfelle med dolken Macbeth ser foran seg, eller gjenferdet av Banquo. Heksene er imidlertid ikke synlige for alle: Når Lenox kommer og forteller at Macduff er flyktet til England, spør Macbeth om han så *the weird sisters*. Nei, det gjorde han ikke. Nå sier scenehenviingen at heksene allerede er forsvunnet – vel, dette er nok et bevis på tvetydighetens fremskutte posisjon hos Shakespeare.

Harold Bloom trekker en rasjonalistisk demarkasjonslinje og slår fast at hekseriet ikke kan forandre fysiske hendelser, og at de ikke innpoder noe i Macbeths sinn som ikke er der fra før – likevel øver de utvilsomt en stor innflytelse på hans «ambisjose innbildningskraft». I hvilken grad forteller heksene Macbeth noe han ikke vet fra før? For det første: De synes å påvirke språket hans. I stykkets tredje scene, like før han og Banquo skal møte heksene, sier Macbeth:

So foul and fair a day I have not seen. – Så stygg og fin ein dag eg aldri såg.

Heksenes paradoksale spådommer i fortsettelsen skal prege hele skuespillet: Bloom mer enn antyder at heksene skulle ha en overnaturlig [preternatural] kjennskap til Macbeth – han kjenner imidlertid ikke dem,



En scene fra Heiner Müllers oppsetning av *Macbeth*, Tyskland, 1972.

og når Bloom fremholder at «he is not so much theirs as they are his», antyder han da en variant av projeksjonsteorien? Her blir Bloom nesten like gåtefull som Shakespeare selv.

Heksene er primært et mystifiserende Verfremdungs-grep (avant la lettre og contradictio in adjecto attåt, men likevel!). De er strålende pauseklovner og konferansierer, og de serverer noe av det morsomste grise-preik i litteraturhistorien: «A sailor's wife had chestnuts in her lap...» Supernatural *poésie naturelle*.

V

Unnatural deeds

Do breed unnatural troubles

Scottish Doctor, femte akt

NATUR er et ord det insisteres mye på i dette dramaet. Selv om vi ser bort fra all tale om 'nature' i betydningen *karakter* (ladyens enetale om Macbeths karaktersvakhet i første akt, for eksempel), manes naturen påfallende ofte frem. Uten å være noen ekspert på renessansens naturbegrep eller folkelige naturforestillinger rundt 1040 og 1606, kan i alle fall følgende bemerkes: Den fremherskende naturoppfatning er selvfølgelig før-romantisk, lite svermerisk, men også pre-rasjonalistisk: Naturen er mektig, beåndet, truende. Den er nær menneskene, nær Gud og nær djevelen. Naturen er en semiotisk, tegngivende mekanisme, full av demoner og skrømt: Naturen rommer det overnaturlige. Folk flest tror på hekser, også flertallet av Shakespeares tilskuere.

Først er han bare Macbeth, så blir han Glamis, deretter arver han — o tvetydighet — på ærlig vis en forræders navn, Cawdor

Men de lever også i en viss harmoni med den livgivende natur. Derfor værer de alle tegn på *unatur* og tolker tegnene.

Naturen ifører seg overnaturlige gevanter i heksescenene. Når Macbeth mottar «this supernatural soliciting», hører at han også er blitt jarl av Cawdor, hamrer hjertet hans «i strid mot all natur». Hvorfor? Fordi han allerede forestiller seg, *fristet* av «redselsbilder som får håret til å løsne». Men det er først etter drapet at det *naturstridige* blir et hovedmotiv. Bloom kaller Macbeth en «naturpoet». Men det er ikke bare Macbeth som fremfører naturpoesi. Lady Macbeths berømte *unsex me*-monolog er ett eksempel, der ber hun demonene om å forvandle henne til ond unatur. I andre akt, scene 4 sier adelsmannen Ross[e] til en gammel mann:

se hvordan himmelen, brydd av menneskets spill, / truer dets blodige scene ...

og når Rosse er ferdig med sin naturpoetiske analogi, svarer den gamle mannen:

Det strider mot naturen, som den udåd / som er blitt øvet her. På tirsdag ble / en falk i flukt lett bytte for en ugle.

Strange images of nature! I samme scene betegner termen 'naturstridig' noe typisk shakespearsk tvetydig, når Rosse kommenterer Macduffs nyhet om at kongssønnene har rømt og at mordmistanken rettes mot dem:

Det også strider mot naturen – / forsluken ærelyst som fråtser i / sitt eget opphav.

Er det flukten eller mistanken (og de falske spor som ligger bak) Rosse sikter til her? Avsky eller ironi? Det kan vi ikke vite sikkert, men vi kan med visshet si at replikken er et tidlig varsel om motkrefter i emning: Allerede i samme scene får vi vite at Macduff ikke skal overvære kroningen, og han tar avskjed med disse ord:

Vel – måtte alt gå vel – i nye klær / som sitter like godt som disse her.

Den u-naturlige uglehistorien får sitt ekko og motbilde når Lady Macduff kritiserer sin manns flukt til England:

[...] Selv gjerdesmuttern, / den aller minste iblant fuglene, / vil slåss mot uglen for de små i redet.

Mennene hevner, familien blir ofret.

Naturens festebrev [nature's copy] er ikke evig,

sier Lady Macbeth når mannen hennes forteller at sjelen hans er «full av skorpioner» ved tanken på at Banquo og sønn lever. Banquos gjenferd fremtrer selvsagt som «unatur», men Macbeths replikk sier mest om hvor lite han har lært: Når gjenferdet står frem med «tyve dødelige sår i skallen», er det «mer unatur enn selve drapet». Bedre enn noen annen linje Macbeth fremfører etter drapet på Duncan forteller denne oss, tvetydig-utvetydig, at selv om angeren plager ham, stikker den ikke dypt: Det er spøkelsene – udådens tegn – han frykter, mer enn sin egen udåd, en udåd som har gjentatt seg så ofte at den ingenting lenger betyr – «signifying nothing», for å bruke Macbeths egen formulering fra den berømte monologen han holder like etter Lady Macbeths død.

Det strider imot naturens orden å motta søv- nens velsignelse og samtidig opptre som om man er våken,

sier legen snusfornuftig når Lady Macbeth begynner å gå i søvne. Hvorpå ladyen duk-

ker opp og begynner å snakke om *flekken* – et tegn på galskap. Ordet 'fleck' minner meg om termen «u-merke» [démarque] i filosofen Gilles Deleuzes monumentale filmverk *Cinéma*.¹³ Flekken, «u-merket», et tegn på unatur, noe som er råttent i kongeriket. Dette bildet bruker Deleuze til å illustrere og klassifisere en kunstner fra dette århundre som lenge hadde lyst til å filme Shakespeare, nemlig Alfred Hitchcock. Første måke som angriper Melanie i *The Birds* lager en blodfleck på hansken hennes. Slike foregripelser eller symboler på at noe er muffens i fiksjonsuniverset, fins det mange av hos Hitchcock: Vindmøllen som beveger seg feil vei i *Foreign Correspondent*, det lysende melleglasset i *Suspicion*, vinflaskene fylt av uran i *Notorious*, plantene som har vokst *nedover* i den mistenktes hage (*Rear Window*), halsbåndet i *Vertigo*, osv. Men sjelden har hele *naturen* markert seg så de-markert som i *Macbeth*.

VI

DRAMAETS mest frapperende ironiske øyeblikk er den skjeve oppfyllelsen av hekse- nes nest siste profeti: Ingen mann født av en kvinne utgjør en trussel mot Macbeths liv. Når alliansens styrker nærmer seg Dunsinane og kongen ikke ser trærne for bare skog, blir Macbeth stadig mer forhekset av denne spådommen, og idet han feller unge Siward, kommenterer han hånlig:

Av sverd eg smiler, våpen hånar eg / som kvinnefødde svingar imot meg.

Macduff, derimot,

vart skoren ut av moders liv / før tida hennar kom.

Det er mye snakk om barn og fødsel i *Macbeth*. Medynk blir av thanen sammenliknet med et nyfødt barn, det skjer idet han er i ferd med å snu. Men ladyen svarer nådeløst:

(...) Eg har gitt bryst, / og veit kor kjær det vesle barnet som syg er, / eg ville, mens det enno smilte mot meg / rykt brystet bort ifrå ein tannlaus gomme, / og krasa hjernen, om eg hadde svore / som du.

Claus Bratt Østergaard kommenterer dette presist:

I barnet billedliggjøres mordets absolutte ondskap,

m.a.o.: barnemord er det *ultimate* mord. Men det er også et bilde som vender seg mot Macbeth og peker på hans svakhet: svak på terskelen til udåden (ifølge Lady Macbeth), men enda mer svak for sin egen gjentagelsesmani.

Også heksene er interessante i forbindelse med barn/fødsels-motivet. I første akt spør de at Macbeth ikke skal bli far til konger, men at Banquo skal bli det. I gryte-scenen (fjerde akt, første scene) havner mange «uhumskheter» oppi gryta, fra «øgleauge, froskelankar» til «tartarmunn og tyrkarnase», og sammen med alt dette, «fingeren frå barneliket, / strøpyt og kasta i eit dike / av ei tøyte (...) .» En antydning om at lady Macbeth har drept et nyfødt barn? Abortert? Det forblir uvisst og tvetydig (selv om Shakespeares kilder overleverte ham en Lady Macbeth som allerede har første ekteskap bak seg, og sorgen over et dødt barn fra dette ekteskapet intakt), i likhet med spørsmålet om hun «virkelig» har gitt bryst – og denne uvissheten tjener metaforrikdommen.¹⁴

EROTIKK? Alt vi vet er at metaforikken er erotisert – sublimert? Macbeth er «Bellona's bridegroom», han har inngått en symbolsk ektepakt med krigsgudinnen, og forholdet til Lady Macbeth synes å være en symbolsk (eller symbiotisk) relasjon med fokus på et felles prosjekt: I brevet han har skrevet til henne, og som hun leser som sin første replikk, blir hun kalt «my dearest partner of greatness». Hennes overrumplende kommentar til brevet reformulerer fellesprosjektet – «barnet» deres – fra storhet til kongenavn via mord. Bratt Østergaard kommenterer det slik: «Mordet på kongen er deres felles 'barn'. Barnet er et fantasme, der flyder rundt (?) («striding the blast») som en metafor løsnet fra sine forankringer i forældrenavnet, et bilde på sin egen abort fra et legeme, der er besat af mordet. Barnet i *Macbeth* er det barn, der ikke er der.».

Sublimeringsaspektet blir aksentuert av Lady Macbeth, like før mannen vender tilbake fra slaget og møtet med heksene, i den berømte *unsex me*-talen:

(...) Come, you Spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me, from the crown to the toe, top-full
Of direst cruelty! make thick my blood,
Stop up th'access and passage to remorse;
That no compunctious visitings of Nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th'effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murth'ring ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on Nature's mischief! (...)

Dette fremstår som et av stykkets aller sterkeste monologer, idet den konkret og allegorisk blander erotisme, ondskap, blod, unatur, heksekunst og kompromissløs hengivenhet til et fremtidsprosjekt, et symbolsk svangerskap, som begynner i selvsamme øyeblikk:

Thy letters have transported me beyond / This ignorant present, and I feel now / The future in the instant.

sier hun til den nyss ankomne

Great Glamis! worthy Cawdor!

Etter å ha holdt sjelesorg over Macbeth, gir Shakespeare ladyen fritt utløp. Når Lady Macbeth mister kontrollen, er det Macduffs *hustru* hun sørger over («The Thane of Fife had a wife: where is she now?»), men formen – barnereglen – uttrykker medynk for *barnet*, Lady Macduffs og hennes eget, navnløse.

VII

«GREAT Glamis! worthy Cawdor!» Barnet har metaforer, Macbeth har mange navn. Han har en klansnavn, en tapper krigers navn, og han arver en forræders navn. Forrædernavnet Cawdor foregriper udåden som gir ham kongenavnet.

Navnet kan være kilde til glede og ære hos Shakespeare, men det har også en fatal evne til å adskille to elskende. Vi husker alle Julies

Det er altså de for- heksede omsten- digheter med sine strange images of death som gjør det umulig for Mac- beth å reflektere, tenke filosofisk

poetiske klage over navnene Capulet og Montague:

(...) O be some other name! What's a Montague?
It is nor hand, nor foot, nor arm, nor face,
Nor any part belonging to a man.
What's in a name? That which we call a rose
By any other name would smell as sweet.

Claus Bratt Østergaard har ut fra denne replikken – *Hvad er et navn* – skrevet en skattekiste av en bok om navneproblematikken hos Shakespeare. Bratt Østergaard er en særdeles teoretisk skolert mann som i lange avsnitt taler innenfor en psykoanalytisk, lacaniansk forståelseshorisont, og som stadig reiser nye, kompliserte spørsmål ved de dramaene han tar opp – jeg skal bare stoppe ved noen få aspekter som kan utdype min egen common-sensuelle tilnærming.

Macbeths navn står i sentrum for dramaet. Egennavnet er som det ofte er tilfelle hos Shakespeare, tvetydig. Først er han bare Macbeth, så blir han Glamis, deretter arver han – o tvetydighet – på ærlig vis en forræders navn, Cawdor. I et drama der det lik som i et mareritt er vanskelig å slå fast hva som igangsetter de vonde begivenhetene, er Bratt Østergaards forslag langt fra det minst interessante:

Fra det erhvervede navn udgår dernæst et (for-
ræderisk) imperativ om også at erhverve kongens
navn. Macbeth vil, at kongenavnets symbolske

værdi skal blive manifest i hans personlige krop. Egnavnet er hos Shakespeare metafor for substitution mellom det symbolske og det reelle. Hver gang navnet dukker op, fremkaldes dette dilemma. I *Macbeth* er denne substitution fremstillet som det reelles absorption af symbolet. Benævnelsen af navnet blir dermed dæmonisk – mange steder formuleret som et spørsmål om navnets kontrol over det virkelige. Macduff bemærker således om mordet på Duncan, at det er en ugæring, som hjertet «cannot conceive or name»; heksene udfører «a deed without a name»; Macbeth beskrives af Malcolm som en tyrann, «whose sole name blisters our tongues», etc.

Macbeth vil gjøre sitt navn autentisk, sier Østergaard med basis i Terry Eagleton: Navnet skal ikke bare være nominalistisk, men realistisk (i skolastikkens forstand), tre i forbindelse med virkeligheten bak navnet, med ham selv. Dette er en slags parallell til Lady Macbeths hekseaktige forvandlingsbesvergelse: «*unsex me here ...*»

VIII

UTEN ET markant drag av tvetydighet og flertydighet hadde ikke Shakespeare vært Shakespeare. Gode fiksjoner og gode dikt kjenntegnes ikke minst ved at de aldri gir entydige svar på alle interessante spørsmål: Eksisterer det noen direkte forbindelse mellom heksene og Lady Macbeth? Det kan vi bare spekulere i. Det er selvsagt en form for hekseri – konkret eller metaforisk, ladyen fremfører i sin «unsex me here»-monolog. Hun gjentar noen

av heksenes ord, men om også hun har hatt hemmelige møter med skjebnesøstre, vites ikke. *The rest is silence*. Vi kan heller ikke si *hvem* Macbeth er.

Derimot kan vi si noe presumptivt presist om *hva* han er, hva Shakespeares linjer gjør ham til. Noen ting gjenstår å si: I disse krigeriske dager er det på sin plass å trekke frem at Macbeth allerede er en drapsmann før han blir morder. Vi husker scenen med vikingen han drepte,

han verken helste eller sa farvel / men spretta
han frå navlen heilt til kjeften, / og stilte skol-
ten hans på skansen vår.

Macbeth tilhører en grusom epoke, som ligner litt på Shakespeares egen tid, og dessverre ikke så rent lite på våre dager. Men like mye som Macbeth er en *natural killer*, er han også en *natural poet*, sier Bloom. Poetisk, men ikke reflektert, sa jeg i innledningen. Bloom uttrykker dette forholdet overbevisende: Macbeth (...)

«cannot reason and compare, because images beyond reason and beyond competition overwhelm him.

Det er altså de forheksede omstendigheter med sine *strange images of death* som gjør det umulig for Macbeth å reflektere, tenke filosofisk. Men Hamlet hadde også et spørsmål å hankes med – bare ett, riktignok, men til gjengjeld hans egen far og konge – og han er like mye en språkfilosof som en

dikter. Bratt Østergaard har sagt det på en uhyre sitatverdige måte:

Før faderen genopstod, var prinsen eksistentialist; efter genfærdet må han blive semiotiker.

Vi har altså å gjøre med to helt forskjellige, nesten diametralt motsatte skikkelser, og Macbeth kjennetegnes mest av alt av at han lar seg henføre av ordenes blodige, lyriske strøm.

OGSÅ Shakespeare er sterkere som poet enn som tenker, selv om han har gitt oss flere verdifulle kontemplasjoner og betenkninger om liv, kjærlighet og død enn noen andre. Klangfarger og drømmestoff er viktigere for ham enn rasjonelle avveininger og metafysiske reisverk. Diktning er også viktigere enn fakta: Blant mine yndlingslinjer i *Macbeth* er et utsnitt fra heksenes lange tale før spådommen om Macbeths og Banquos fremtid:

Her husband's to Aleppo gone, master o'th
Tiger.

Det er en eksotistisk linje som ingen mening gir i sammenhengen – dessuten er det umulig å komme direkte til Aleppo, Syria, med skip ('Tiger' er et tidstypisk skipsnavn). I *Vintereventyret* klarte Shakespeare å utstyre Böhmen med en kystlinje. Det kan vi tilgi ham! Tilgir jeg ham også at han poetiserer et morderisk par? *I'll do, I'll do, and I'll do ...*

NOTER:

1 Jan Kott: *Shakespeare – vår samtidige*, Gyldendal 1995 (1966), s. 94 – 105.

2 Harold Bloom: *Shakespeare. The invention of the human*, Riverhead Books 1998, s. 516 – 45 (alle senere henvisninger til Bloom knytter an til dette verket).

3 Claus Bratt Østergaard: *HVAD ER ET NAVN? Shakespeare i renæssansen*, Tiderne Skifter, København 1994. Alle følgende henvisninger til Bratt Østergaard er fra denne boken.

4 Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press 1973 (førsteutg. 1957), s. 212.

5 Uttrykket – og eksemplet – er hentet fra George Lakoff and Mark Turner: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, The Chicago University Press, 1989, s. 30-31. Mange Shakespeare-metaforer blir drøftet her.

6 Edvard Hoems gjendiktning er utgitt av Oktober Forlag,

1999 (tospråklig utgave). I fortsettelsen alternerer jeg mellom å sitere fra denne utgaven og fra Morten Krogstads bokmåls-gjendiktning (Aschehoug, 1996). Enkelte sitater lar jeg stå på engelsk, med basis i Arden-utgaven, The Arden Shakespeare, 1994 (1964).

7 For videre opplysninger om stykkets historikk, genese, relasjon til autentiske, historiske hendelser og plassering i Shakespeares helhetsverk, kan man begynne med de to fine etterordene til de norske gjendiktningene fra 90-tallet: Kristian Smidts etterord til Aschehoug-utgaven (1996) og Therese Bjørneboes til Oktober-utgaven (1999), og fortsette med Kenneth Muirs forord til Arden-utgaven.

8 Nå ble ikke Banquos sønn Fleance konge, men Banquo var ifølge tradisjonen ansett som stamfar til Stuart-slekten.

9 Men også de mindre skikkelser fungerer som medier, også en flat character som adelsmannen Lennox uttrykker seg som poet, det være seg a minor poet: «Or so much as it needs / To dew the sovereign flower, and drown the weeds. / Make we our march toward Birnam.» (Og selv Caliban i *The tempest*

har sine poetiske øyeblikk...)

10 Macbeths fravær er nesten like langt som Ladyens: Forskjellen er bare at han er tilstede i fjerde akt, scene 1 (siste heksescene), mens Lady Macbeth er borte fra hele fjerde akt.

11 we'rd har mer å gjøre med 'skjebne' enn med 'merkelig' her. I Arden-utgaven siteres Holinshed i note 32: «the weird sisters, that is (as ye would say) the goddesses of destinie.»

12 Se Kristian Smidts etterord til Aschehoug-utgaven av 1996, s. 177 – 78.

13 Cinéma 1: L' image-mouvement, Minuit Paris 1983, kapitlet «L'Image-Relation». Engelsk og tysk utgave foreligger.

14 Therese Bjørneboe tar opp lignende aspekter i sitt etterord til Hoem-gjendiktningen av Macbeth (Oktober 1999), s. 244 – 45.



INGEN HAR vel unngått å legge merke til at oppsetningen av *Macbeth* på det Norske Teatret 1999 har blitt satt i forbindelse med krigen som for tiden raser i Europa. Alle artikler om og anmeldelser av oppsetningen jeg har kommet over har på en eller annen måte koblet de to fenomenene. Det virker som om det er regissøren selv som har etablert denne lesningen, som media så har kastet seg over. Hvordan er en slik lesning av William Shakespeares (heretter WS) tragedie mulig? Hvilke konsekvenser får denne koblingen for *Macbeth*? Og hvilke konsekvenser får den for vår oppfatning av krigen?

Macbeth er Milosevic, Milosevic er Macbeth.

I et intervju med Aftenpostens Ruth Krefting Enger den 7. april, altså en uke før

premieren, uttaler regissør Stein Winge (heretter SW) : «Jeg må helt ned i dypet av Macbeths ondskap. Så går jeg hjem og ser speilbildet i TV; Slobodan Milosevic. Det er forferdelig.»ⁱ

For SW er altså *Macbeth* et stykke om «ondskap». Denne ondskapen er tydeligvis tidløs, ettersom Milosevic er Macbeths «speilbilde». Journalisten biter på kroken, og en myte er skapt: «Men aldri har vel *Macbeth* hatt en så uhyggelig aktualitet som nettopp i dag. En krig utkjemper i vår egen verdensdel, hundretusener er på flukt fra Kosovo, hele landsbyer brennes og menneskene fordrives eller drepes. I maktens og ondskapens navn med Slobodan Milosevic som en grusom Macbeth», skriver Krefting Enger. Denne lese måten vil prege resepsjonen av stykket denne våren. Det styggeste eksempelet er vel Truls Lies voldsomme

«Macbeth, Milosevic og ondskapens problem», som sto på trykk i Morgenbladet 23. april i år. Der sammenlikner Lie Milosevics karriere og psykologi med Macbeths nesten scene for scene, uten nevneverdig distanse til sitt eget prosjekt.

Nå kan man selvsagt spørre om hva som egentlig er i veien med dette. Enhver tid må nødvendigvis gjenoppfinne sin egen *Macbeth*, det finnes jo ikke noen opprinnelig, entydig mening bak stykket som man må eller bør eller kan bygge sin lesning av stykket på. Og det er jo selvsagt sant. Men når jeg allikevel kritiserer SWs *Macbeth*oppsetning og medias *Macbeth*mottakelse våren 1999, er det fordi jeg mener at denne lese måten fører til en dårlig forståelse både av WS' tragedie og av krigen på Balkan. Og når jeg skriver et essay om dette fenomenet, er det fordi jeg tror denne lese måten alle-

rede er kritisert i tragedien, og at *Macbeth* dermed kanskje allikevel kan lære oss et og annet om verden i dag.

Kongemorderen vs. Vennemorderen

SW er ikke alene om å mene at *Macbeth* er et stykke om «ondskap». Denne tolkningen har lenge vært gjengs. Jeg skal ikke gå gjennom stykkets resepsjonshistorie i dette essayet, den oppgaven blir for stor. I stedet vil spør jeg: Hva mener SW når han hevder at stykket handler om «ondskap»? Macbeths ondskap består for SW i hvert fall ikke i at han dreper kongen: «Det som ødelegger Macbeth, er ... Å drepe den sittende



Der Spiegel, 16/19.04.1999.

kongen, det er et symbol; det er ikke greit, men gjør han uten for mange kvaler. Kona har ikke så mange.»ⁱⁱ Denne analysen vil nok virke merkelig for de aller fleste som kjenner stykket. Dreper virkelig Macbeth Duncan «uten for mange kvaler»? Mesteparten av stykkets første halvdel handler jo om disse kvalene! Kongen er Macbeths fetter, hans gjest, hans konge, hans symbolske far og Guds representant på jorden. Allikevel er ikke dette nok for SW, som i oppsetningen på Det Norske Teatret velger å bagatellisere kongemordet. Det er derfor «Shakespeares milde kong Duncan spilles som en narraktig godfjott av Svein Erik Brodal.»ⁱⁱⁱ Og jeg tror det er derfor SW vel-

ger å gjøre det stikk motsatte av WS, han viser publikum mordet på Duncan! Det er oppsiktsvekkende nok at WS ikke dramatiserer dette mordet på scenen. Ellers er han jo ikke redd for å vise blod og gørr. Men akkurat dette drapet er så fryktelig at han velger å la det foregå *off stage*. Slik oppnår WS, som Harold Bloom har påpekt, at publikum i *likhet* med Macbeth er nødt til å *forestille* seg dette «symbolske» drapet.^{iv} Dermed knyttes publikums synsvinkel opp mot Macbeths, og vi blir delaktige i det fantasmagoriske kongemordet. Macbeth lider under en «proleptisk imaginasjon», skriver Bloom, han forestiller seg noe, og det skjer. Macbeth ber: «Stars, hide your fires! Let not light see my dark and deep desires;» (1.4.50-51). Når Duncan myrdes nekter natten å lette:

ROSS: Ah, good father,
Thou seest, the heavens, as troubled with man's act,
Threaten his bloody stage: by the clock, 'tis day,
And yet dark night strangles the travelling lamp:
Is't night's predominance, or the day's shame,
That darkness does the face of earth entomb,
When living light should kiss it? (2.4.4-9)

Dette er altså ikke nok for SW. For ham ligger Macbeths virkelige forbrytelse et annet sted: «Ja, for han dreper sin beste venn. Banquo, kamerat og blodsbror gjennom mange år. Da begynner det å rakne for alvor. For han går over grensene.»^v Hvor har SW dette fra? Hvor i stykket står det noe om at Banquo og Macbeth er kamerater og blodsbrødre gjennom mange år? Tenker han kanskje på gjestebudscenen, der Macbeth mister besinnelsen da Banquos spøkelse sitter på tronen hans? Dette er jo ikke fordi Macbeths virkelige forbrytelse er å myrde vennen sin, men for å vise at det i fremtiden er Banquos avkom og ikke slekten til den barnløse Macbeth som skal regjere. Denne tanken er det som hjemsøker Macbeth. Når SW forskyver tyngdepunktet fra Kongemord til Vennemord svekkes stykkets 'vertikale' akse, dets 'figurlige' og sakrale dimensjoner til fordel for den 'bokstavelige' og sekulære 'horisontale' aksene: «Det er dynamikken i stykket: en blodstrøm. Som kler tiden nå, vil jeg si.»^{vii} Og blod er det nok av i SWs *Macbeth* oppsetning, så langt har vel alle kritikerne vært

enige. I scenen der Macbeth oppsøker heksene må han bade i Banquos blod mens han voldtas av en heks. Voldtekt og blod. Det er noe forferdelig *bokstavelig* og velkjent ved disse symbolene slik SW bruker dem som får meg til å tenke på tabloidene mer enn på WS. SWs symboler kan liksom ikke feiltolkes. *Macbeths* dynamikk er en blodstrøm. Macbeth er en blodets mann. Altså må han bade i blod. Aller helst mens han voldtas av en heks. Disse sterke bildene blir litt for sterke, velkjente og overtydelige. De kveler totalt det overskuddet av fantasi eller imaginasjon som den ulykkelige visjonære Macbeth lider under gjennom hele stykket, og bryter forbindelsen mellom publikum og hovedperson. Dermed forsvinner tragedien ut av *Macbeth*. Macbeth står igjen som en hvilken som helst morder og tyrann. Slik kan han identifiseres med Hitler og Milosevic, men ikke med deg og meg. Macbeth blir et bilde på det totalt fremmede, det vi ikke vil ha noe med å gjøre. Han blir med Lady Macbeths ord «a painted devil». (2.2.54)

Hvor mange barn hadde Lady Milosevic?

En effekt av denne sekulariserende lesningen er at heksenes rolle blir redusert: «Heksene må jo gestaltes på scenen. Men det er jo mye i hans indre monologer at man møter heksene. Men det er jo abstrakt, og må gis en form. Kanskje man ikke kan se forskjell på vanlige mennesker og hekser. Så jeg ser ikke for meg heksene med gryter de koker små dyr i... Det viktigste er at de motiverer skjulte drifter hos personene.»^{viii} Logikken er som følger: Moderne mennesker tror ikke på hekser. Altså må heksenes rolle nedtones og oversettes til et språk vanlige folk kan forholde seg til. Derfor er det ikke overraskende at de blodbadende, voldtagede heksene til SW leser tabloidavis. Når heksene psykologiseres og rasjonaliseres bort, skjer det samtidig noe med tyngdepunktet i stykket. Lady Macbeth, og med henne *det kvinnelige*, demoniseres ytterligere. SW har mer enn ett sted parallellført dronningen med kona til Milosevic, treffende karakterisert som «en kvinne som ikke er til å spøke med». Her er SW på sitt mest reflekterte: «Han ble satt på

det av andre, ikke minst kona. Macbeth er en jævla ordentlig fyr, en helt (...) For hun skal bare bli dronning! Hun er fornøyd, hun! Hun går rundt på slottet og kjeder seg mens han er ute og slåss. Fotball-enke!»^{ix}. Og Truls Lie i *Morgenbladet* tar opp tråden: «Milosevic må ha forespeilet seg selv som 'konge', i *Macbeth* var det heksene som tente fantasien om dette^x. Men det sto kvinner bak. Lady Macbeth var nok ikke verre enn Milosevics kone – begge så til de grader med på enhver beslutning. Milosevic rådfører seg med sin medsammensvorne, og den andre lady dro den tvilende Macbeth inn i ondskapens helvete. (...)Det er mulig at lady Milosevic i dag også vasker hendene for blodflekker. At hun kjenner angsten fra blodsølet, at ekteparet i Beograd også kjenner angsten for sin egen angst. 'Vil disse hendene aldri bli rene? ... Her luktar det framleis blod...'. Hun tok selvmord til slutt. Lady Macbeth. En heller ikke ukjent sak i Milosevics familie.»^{xi}

Disse påstandene er selvsagt så absurde og patetiske at vi helst bare burde oversett dem. Vi står igjen med myten om en udefinert, evig ondskap. Stykket blir ahistorisert, og det blir krigen også: «Shakespeare skildrer hvordan et enkelt ektepar kan ødelegge et helt land. Et despotisk og begavet par, som motiverer et helt folk. Hitler gjorde det. Milosevic gjør det, tydeligvis også han med en kvinne ved sin side som ikke er til å spøke med. Uhyggelig og skremmende.»^{xii} Ved siden av å demonisere Lady Macbeth og fru Milosevic på en rimelig banal måte, sluttet en uhellig sirkel i disse postulatene, der *Macbeth* reklamerer for NATO og NATO reklamerer for *Macbeth*. Fair is foul and foul is fair, som heksene så treffende uttrykker det. Mennene bak heksebrygget er altså en av landets mest respekterte regissører, som snart skal overta som sjefsregissør i Den norske operaen, og den ansvarlige redaktøren for landets eneste «kulturavis».

En blodstrøm som kler tiden nå.

«Folk får se hva som skjer ute i verden. Etter hva jeg leser i pressen har stykket enda flere paralleller til virkeligheten. Fru Milosevic er visst ikke til å spøke med, hun heller.»^{xiii} Virkeligheten blir her definert som 'Pressen'. Er

ikke dette en betenkelig holdning fra en av landets ledende kulturpersonligheter? SW er selvsagt ikke alene om denne oppfatningen. Selv når en representant for Virkeligheten, dvs. Pressen, slakter SWs oppsetning, gjør hun det på de samme premisser: I sin anmeldelse i *Dagbladet* skriver Anette Mürer at «når denne Macbeth som teatret selv utgir for å være 'ein nærstudie i menneskeleg avsjeling', gjør mindre inntrykk enn en hvilken som helst rapport fra Kosovo, viser det at teater som etterligner virkeligheten ufarliggjør seg selv.»^{xiv} (min utheving) Også for Anette Mürer er virkeligheten lik medias definisjon av virkeligheten. Men dette er verken WS' eller Macbeths definisjon av virkeligheten. Og det er her det store slaget må stå. Slaget om Macbeth, mannen og stykket, om kunsten og om krigen, slaget om hvordan vi definerer virkeligheten.

Den døde slakteren.

Det er påfallende hva SW legger til i stykket og hva han stryker. Jeg har allerede vist hva som skjer når SW dikter inn kongemordet i stykket. Jeg skal her bare ta for meg ett eksempel til, slutten. I sin *Brandoppsetning* nå nylig slettet regissøren stykkets siste scene og fjernet slik en del av stykkets teologiske dimensjon. Med *Macbeth* forsøker han det samme, også her må sistescenen vekk for at SW skal få det som han vil.

I WS' originaltekst feker Macbeth med Macduff. De to forsvinner av scenen, der Macbeth blir drept og halshugget. Macduff kommer inn på scenen med Macbeths hode på en stake. Macduff og Malcolm, den nye kongen, holder taler over den døde tyrannen, hvis styre nå er over:

Re-enter MACDUFF, with MACBETH's head

MACDUFF

Hail, king! for so thou art: behold, where stands
The usurper's cursed head: the time is free:
(...)

MALCOLM

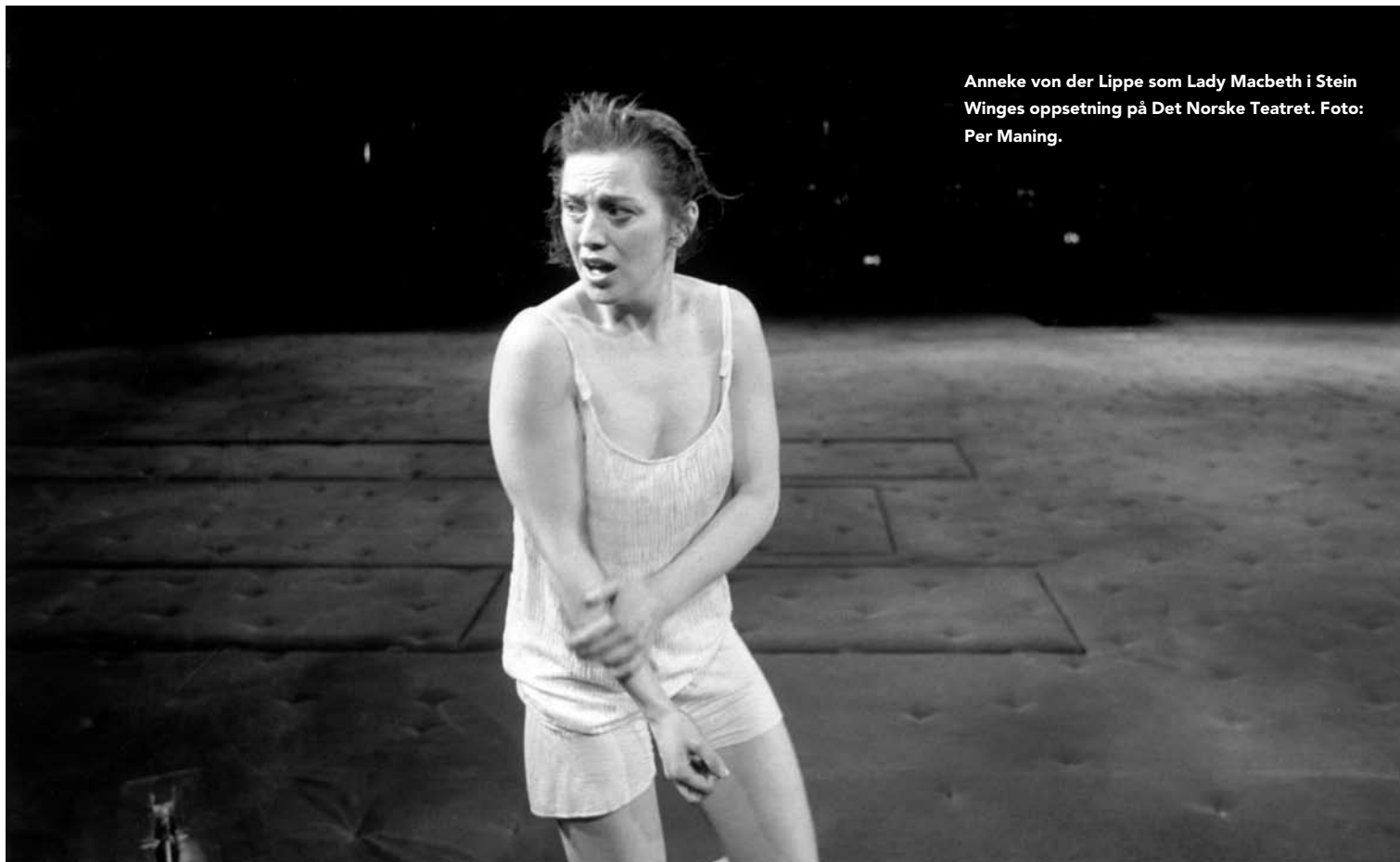
We shall not spend a large expense of time
Before we reckon with your several loves,

Ved siden av å demonisere Lady Macbeth og fru Milosevic på en rimelig banal måte, sluttet en uhellig sirkel i disse postulatene, der «Macbeth» reklamerer for NATO og NATO reklamerer for «Macbeth»

And make us even with you. My thanes and kinsmen,
Henceforth be earls, the first that ever Scotland
In such an honour named. What's more to do,
Which would be planted newly with the time,
As calling home our exiled friends abroad
That fled the snares of watchful tyranny;
Producing forth the cruel ministers
Of this dead butcher and his fiend-like queen,
Who, as 'tis thought, by self and violent hands
Took off her life; this, and what needful else
That calls upon us, by the grace of Grace,
We will perform in measure, time and place:
So, thanks to all at once and to each one,
Whom we invite to see us crown'd at Scone.

Flourish. Exeunt (5.9.20-21, 25-41)

I SWs oppsetning skjer ikke dette. Macduff og Macbeth kjemper for åpen scene. Det ender med at Macduff knivstikker Macbeth i magen. Tyrannen faller og blir liggende. Seierherrene samler seg på scenen. Den nye kongen småtripper og hopper rundt på scenen en stund i stillhet, før han bryter ut i et «yeah!». De seirende går jublende av scenen. Macbeth



Anneke von der Lippe som Lady Macbeth i Stein Wings oppsetning på Det Norske Teatret. Foto: Per Maning.

ligger igjen, og heksene kommer inn på scenen igjen og bærer den døde kongen ut. I WS' tekst blir den siste scenen en ironisk gjentakelse av en av de første scenene i stykket. Når Macbeths hode plasseres på en stake, husker den observante tilskuer at det var nøyaktig det samme som skjedde med stykkets første forræder, the merciless Macdonwald (1.2.9). Macbeth selv red mot forræderen og «unseam'd him from the nave to th' chops / and fix'd his head upon our battlements.» (1.2.23) Da var Macbeth helten, nå er han skurken som ikke fortjener bedre behandling selv. Legg også merke til skred-dermetaforen her, Macbeths bukspretting av Macdonwald kan lett føre tankene hen til Macduff, den eneste som, ifølge heksene, kan skade Macbeth fordi han ble tatt med *keisersnitt*. Det er i tråd med denne merkelige ekkoeffekten at de fleste som ser eller leser stykket vil stusse ved den nye kongens karakteristikk av den gamle: «this dead butcher, and his fiend-like Queen» (5.9.35). For selv om Macbeth utvilsomt er morder, selv om han utvilsomt har begått de grusomste

handlinger, er han allikevel stykkets sentrale skikkelse, som de fleste som opplever stykket vil identifisere seg med, enten de vil eller ikke. Som Anette Mürer skriver i sin anmeldelse: «Shakespeares tema er sant nok mord. Men det er morderne han har diktet for oss.» Og rett før Macbeth faller, holder han sin sterkeste enetale:

She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word.
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (5.5.17-28).

Dette kommer som en direkte reaksjon på dronningens selvmord. Her, i en av de mørkeste talene som noen gang er skre-

vet, fremstår Macbeth kanskje på sitt *mest* menneskelige. Koblet med det urovekkende ekkoet fra stykkets første akt, ser vi altså at seierherrenes propaganda, deres forsøk på å gjøre Macbeth til en slakter og *bare* en slakter står i fare for å slå tilbake på dem selv. For kanskje er det slett ikke slik SW hevder, at det er Macbeth som avsjeler seg i løpet av stykket. Kanskje er det riktigere å si at *vi må avsjele ham* for å kunne avlive ham, for å kunne gjøre ham til det ondskapens eksempel som vi trenger for å kunne fortsette som før, for å kunne tro at noe slikt aldri kunne skjedd med oss, for selvsikkert å kunne rope «the time is free!» når vi selv står i blod til knærne.

Med Wings løsning skjer noe annet. Den slaktede Macbeth med hode er noe annet enn Macdonwald uten. Malcolms «yeah!» blir kanskje en ironisk allusjon til krigen i Kosovo, men bidrar vel ikke nevneverdig til å stille spørsmål ved seierens kvalitet. Men når seierherrene forlater scenen og heksene bærer Macbeths lik ut, er det fristende å lese SWs tolkning slik: Macbeth er ikke lenger en

del av den menneskelige verden. Fra nå av tilhører han heksene. Dermed legger Winge seg tett opp til den ortodokse lesningen av stykket, ved at Macbeths ondskap presenteres som udiskutabel og naturalisert. Ja vel, tenker tilskueren. Det var vel slik det måtte gå. Han solgte sjela si og betalte prisen. Men dermed nedtones et av de viktigste aspektene ved stykket, et som SW som teatermann burde kunne sette pris på: hovedpersonenes motstand mot å identifisere seg med den rollen de har fått utdelt. Malcolm og de andre 'heltene' er nødt til å skrive seg selv og Macbeth inn i et frelseshistorisk, allegorisk skjema. Macbeth er en djevel eller en heks som innfører kaos i en ordnet verden. Heltene er lysets krefter, som må gjenopprette den tapte orden, det Malcolm i sin avslutningstale kaller «measure, time and place» og rimer med «Grace», Guds nåde. Men det er verdt å merke seg at det slett ikke er Macbeth som innfører kaoselementet i stykket. I det teppet går opp befinner vi oss er sted der «fair is foul and foul is fair», der kongen ikke lenger vet hvem han kan stole på. Når Macbeth tar på seg rollen som kongemorder, tar han også på seg rollen som syndebygg, han gir ondskapen et beleilig ansikt, han blir et symbol på selve ondskapen. All stykkets ondskap polariseres i ham som person, med den følgen at hans personlighet, hans menneskelighet utslettes, i hvert fall for alle som velger å se Macbeth på denne måten. Macbeth forsøker selv så godt han kan å leve opp til konvensjonene. Det er motstanden mot å tre inn i denne rollen som er stykkets egentlige kjerne. «The nature that Macbeth most strenuously violates is his own,» skriver Bloom.^{xv} I *Macbeth* ser vi nettopp det som faller utenfor den moraliserende lesningen til Malcolm og SW, det den ikke klarer å glatte

over. Vi ser ikke ikke bare ondskapens pris, men også *godhetens*. Seierens omkostninger antydes i det øyeblikket Macbeth oppsummeres i uttrykket «denne døde slakteren». Ute av stand til å se likheten mellom den døde tyrannen og seg selv, mellom slakteren og dem som har slaktet ham, kategoriserer de ham som den fremmede og demoniske totalt Andre. Som det som ikke har med oss å gjøre. I dette øyeblikket ser vi Malcolm og hans medsammensvorne som hyklere. I *Macbeth* er det altså tittelfigurene som i første rekke henges ut fordi de er hyklere. Det engelske ordet for hykler, hypocrite, betyr også skuespiller. Skuespilleren sier noe annet enn det han egentlig mener. Det samme må gjelde skuespillforfatteren. WS viser oss umuligheten av å ikke være en hypocrite, umuligheten av å ikke si mer eller mindre eller noe annet enn det man mener. Det er påfallende at Lady Macbeth, denne grusomme, demoniske kvinnen i SWs og Lies lesninger, snakker som en skuespiller som gjør seg klar for sminking når hun skal forvandle seg til et morderisk monster:

Come, you spirits

That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty! make thick my blood;
Stop up the access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose (...)(1.4.38-44)

Senere, når kongemordet er utført, tror hun at «a little water clears us of this deed» (2.2.66). Blodet er for henne ikke noe verre enn sminke, noe som kan vaskes bort.^{xvi} At Ladyen tar grusomt feil her, kommer fram i søvngjengerscenen i femte akt, der hun fortvilet må spørre: «What, will these hands

ne'er be clean?» (5.1.41) Ladyen klarer ikke å fylle rollen som heks, menneskeligheten hennes skinner igjennom enten hun vil eller ikke.

Ladyens «a little water clears us of this deed» kunne stå som motto for SWs *Macbeth*oppsettning våren 1999. For å få stykket til å bli NATO-propaganda, må SW gjøre det samme med *Macbeth* som Malcolm må gjøre med Macbeth. Han må rense stykket for alt som faller utenfor hans egen snevre visjon. Som Ladyen vasker sine hender, forsøker SW å vaske vekk stykkets siste scene, og alt som ligger utenfor det moderne, tabloidlesende menneskets forståelseshorison. Regissøren ønsker å fjerne all sminken, stykkets bevissthet om sin egen, og dermed livets, teatralitet. «Stykket er viktig,» mener SW, «og innholdet fortjener hele oppmerksomheten. Jeg vil for enhver pris unngå at den indre spenningen flyter vekk i overdådige kostymer.»^{xvii} For SW er det sentrale med stykket «at det er så sant og så negativt som det er»^{xviii}. Men *Macbeth* lar seg, i likhet med med stykkets hovedpersoner, aldri redusere til verken negativt eller positivt. Når hovedpersonen fortviler over at «life's but a walking shadow», er han uvitende om at Malcolms hær, og dermed Livets krefter, er på vei bærende på greiner fra Birnamskogen. Livet *er* altså bokstavelig talt en vandrede skygge. Helter som skurker er dømt til å kjempe i spennet mellom ytre og indre, visshet og uvisshet, lys og skygge. Malcolm og heltene taper krigen i det de definerer vekk Macbeth fra sin egen virkelighet. For Macbeth er det fremmede noe han hele tiden må leve med, en uslokkelig del av ham selv.

NOTER

- i Ruth Krefting Enger, Macbeth i lys av Kosovo-konflikten, Aftenposten 070499, http://www.aftenposten.no/kul_und/kultur/d76216.htm
- ii Leseforeningen 120399, <http://www.nrk.no/nrk2/leseforeningen/arkiv/990312.html>
- iii Elisabeth Rygg, Macbeth uten tragedien Aftenposten Søndag 180499
- iv «Imagination (or fancy) is an equivocal matter for Shakespeare and his era, where it meant both poetic furor, as a kind of substitute for divine inspiration, and a gap torn in reality, almost a punishment for the displacement of the sacred into the secular.»

- (Harold Bloom, Shakespeare, The invention of the human, Riverhead Books 1998, side 516-517)
- v Alle sitater er fra Macbeth, The Arden Shakespeare, 1997, Ed. Kenneth Muir.
- vi SW i Leseforeningen 120399
- vii Leseforeningen 120399
- viii SW i Leseforeningen 120399
- ix Leseforeningen 120399
- x Et annet sted i samme artikkel spinner Lie videre på denne tankerekken: «Slik heksene fikk plantet ondskapen i ekteparet Macbeth, har også noen religioner en del å svare for.» Her ser vi den sekulariserte Macbeth i sin ytterste konsekvens: religionen har skylda, leve den nye verden, the time is free!
- xi Truls Lie, Macbeth, Milosevic og ondskapens pro-

- blem, Morgenbladet 230499.
- xii SW i Elisabeth Rygg, Macbeth uten tragedien, Aftenposten Søndag 180499
- xiii Hanne Askbo, Åndenød på åpen scene, Osloposten, <http://www.osloposten.no/kultur/ku1404991.html>
- xiv Anette Mürer, Teaterblodbad, Dagbladet 180499, <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/04/18/163086.html>
- xv Bloom 1998, side 521.
- xvi For mer om dette, les Howard Felperin, Shakespearean Representation, Princeton 1977, s 118 - 144
- xvii Hanne Askbo, Åndenød på åpen scene, Osloposten, <http://www.osloposten.no/kultur/ku1404991.html>
- xviii Leseforeningen, 120399

Macbeth som moderne skjebnedrama

Ved å vektlegge skjebne-dramaet i stykket, blir Nekrosius' *Macbeth* et stykke om synd, og ikke om en ondskap vi forstår fornuftsmessig.

AV THERESE BJØRNEBOE

WILLIAM SHAKESPEARE

MAKBETAS (MACBETH)

REGI: EIMUNTAS NEKROSIUS

SCENOGRAFI: MARIUS NEKROSIUS

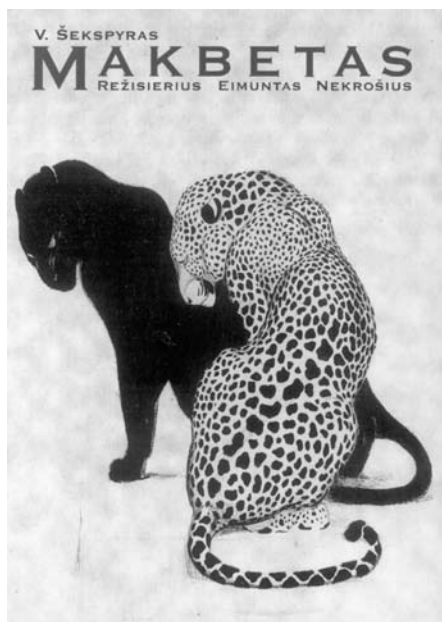
KOSTYMER: NADEZDA GULTIAJEVA

MACBETH: KOSTAS SMORIGINAS

LADY MACBETH: DALIA STORYK

PRODUSERT AV MENO FORTAS

PREMIERE 22 FEBRUAR, 1999 I VILNIUS



EIMUNTAS Nekrosius' oppsetning av *Hamlet*, som gjestespilte på Nationalteatret i fjor høst, ble scenebildet konstruert ved hjelp av en metaforikk knyttet til is og ild. I sin nye oppsetning av *Macbeth*, som hadde premiere i Vilnius, Lithauen, i februar i år, bruker Nekrosius på en liknende måte tre, stein og speil.

Et fellestrekk mellom de to shakespeare-tolkningene er betoningen av skjebne. Men i *Macbeth* reises spørsmålet gjennom *måten* Nekrosius' oppsetning konfronterer og visualiserer spenninger i stykkets metaforikk. *Macbeth* er derfor blitt en kanskje vanskeligere tilgjengelig oppsetning. Dessuten: *Hamlet* er en figur som publikum vil identifisere seg med, nesten uavhengig av hvor kritisk skikkelsen blir tolket, mens publikums identifikasjon med hovedpersonen nødvendigvis er avhengig av tolkningen av teksten, eller kanskje snarere *gir* tolkningen av *Macbeth*. Det er ikke minst av den grunn at Nekrosius' *Macbeth* er blitt en tidvis tung, svært dyster reise.

Nekrosius har strøket mye i teksten, også hele scener (f.eks. ved slutten), og forholder seg i det hele tatt svært fritt i forhold til hvordan Shakespeares situerer stoffet (historien) gjennom stykkets plot. Formspråket bidrar til å legge avstand/øke spenningen mellom person og situasjon, og mellom stykkets stoff (historie) og språk. Slik legger iscensettelsen blant annet vekt på det tvetydige som hefter ved forholdet mellom 'person' og 'rolle'. Og 'person-fremstillingen' finner vi i *språket*,

ikke i en naturalistisk psykologi. Som f.eks. i scene iv, I. akt, der Kong Duncan hedrer Macbeth og Banquo for deres innsats under slaget, og overrekker Macbeth mursteiner, en hel stabel. Og mens Duncans soldater ler, mister Macbeth fotfestet og segner sammen under vekten. Æresbevilgningene er blitt til stein.

Heksene

Forestillingen åpner med en nesten naken scene. Aller forrest står det en jerngryte, og nederst i rommet henger en robust treplanke horisontalt fra noen wirere i taket. Planken blir satt i bevegelse: Pendelen går.

Inn kommer det tre kvinner, kledd i trikotter, svarte skjørt og med fargete tørklær på hodene. Disse heksene ser ut som ordinære bondejenter; kanskje med et folkloristisk preg. De gir seg til å løpe, inn og ut og inn igjen, de bykster opp på gryta og speider vidt omkring. De synes å forkroppslige en ubendig, overflødig energi.

(Disse heksene skal medvirke i hele forestillingen, blant annet som et slags usynlig tjenestefolk i Macbeths hus, og blir fulgt av gåseskvatter over lydsporet. De sitter forvent og røyker nederst på scenen, snuser tobakk og nyser som småunger. I ett av de underligste og mest betagende bildene i oppsetningen, slynger de tre heksene armene omkring hverandre, og om den døde Lady Macbeth. Som barn som er blitt trette av å leke).

I *Macbeth* møter vi først de tre heksene, i den såkalte «prologen», deretter kommer

Kostas Smoriginas (Macbeth).



soldatene i første scene, og dermed eksponeres vi for «handlingens» tid og sted. Shakespeares «doble» begynnelsen initierer stykket med en rar, haltende rytmikk, og betoner slik at heksenes tid og handlingsverden både kan være identisk med og en annen, enn den 'egentlige' tid og handlingsverden. Nekrosius' langdryge åpningsbilde kontrasterer heksenes sanseløse energiutfoldelse mot det tomme rommet. Slik synes bildet å markere at den 'begynnelsen' som vi forventer, ikke lar seg lokalisere i en suksessiv utfoldelse av tid.

I bibelen heter det «I begynnelsen var Ordet». Men dette teleologiske, formålsrettede tidsbegrepet er bare ett aspekt av *Macbeths* metaforikk, og i Nekrosius iscenesettelse blir det spilt ut mot andre, som også er en del av tekstens meningsdannelse.

Trærne

En nøkkelscene i oppsetningen er Nekrosius' fremstilling av skjebnefelleskapet mellom Banquo og Macbeth. I scene ii, første akt, lar han det komme inn en soldat inn på scenen, tett etterfulgt av neste, som er til forveksling lik. Begge har helskjegg, svarte bukser, hvite ullstrømper, en slags kutter på hodene og på ryggen bærer de på hvert sitt tre. En slik entré bringer tanken til et sagn, eller til folkeeventyrene, og den ytre likheten mellom dem betoner en tvetydighet i teksten – som skal forsterkes enda mer ved at Nekrosius lar heksene henvende seg til Banquo, *før* de spår Macbeth.

Det er ingenting i teksten som tyder på at Macbeth fra begynnelsen av er mer maktkåt og ærgjerrig enn sin kamerat og våpenbror. Senere lar Macbeth seg forføre av heksenes profeti; men 'skjebnen' har en finger med i spillet, da Macbeth blir utropt til thane of Cawdor (som heksene allerede har fortalt at han skal bli). Det er først etter denne hendelsen at Macbeths eventuelt naturlige disposisjoner; hans inntrykksømheter og ettergivenerhet (bl.a. overfor sin kone) blir markert.

Det er verdt å bemerke at når Nekrosius velger å dvele så lenge ved at Banquo og Macbeth er tvillinglike i første scene, kan han synes å gå tilbake til Shakespeares forelegg for stykket, nemlig *Holinsheds krønike om England og Skottlands historie*. I *Holinsheds* gikk nemlig Banquo og Macbeth sammen om kongemordet, mens Shakespeare kombinerte historien om Banquo og Macbeth med en annen og eldre beretning om et kongemord. Shakespeares revisjon hadde, foruten kunstneriske, sin forklaring i at stuartene førte slektstret sitt tilbake til krønikens Banquo, og derfor kunne rimeligvis ikke Banquo bære brorparten av skylden for et kongemord.

Nekrosius billedspråk betoner både 'naturen', 'skjebnen' og 'tilfellet': Trærne Banquo og Macbeth har bundet fast på ryggen bærer røde blomster, som er et tvetydig symbol. Rødfargen viser til det dyriske, til begjær og blod; blomstene fra gammelt av til kongekronen. Men blomster er også et symbol på våren, på forvandling og det som ennå ikke

har modnet og tatt form.

Trærne de to soldatene bærer på ryggen gir imidlertid en mer konkret assosiasjon i teksten, da de foregriper Birnam wood: Den vandrende skogen, som vi hører om til slutt i stykket. Malcolms fotsoldater inntar Macbeths borg bak trær som de bruker som forskansning. Men for publikum varslers de også om Macbeths død og undergang, fordi Birnam wood har en magisk mening, som er foregrepet gjennom heksenes profeti: «Macbeth shall never vanquish'd be, until/Great Birnam wood to high Dunsinane hill/ Shall come against him.» (V,i).

Den ekkoeffekten som utgår av Nekrosius' bilde klinger også mot andre, viktige motiv i stykket, og lar assosiasjonslikheten mellom Banquo og Macbeth – i den ene enden av stykket, og Malcolms fotsoldater i den andre; få begge til å samles i et felles bilde: Soldater som forkler seg/ er utrustet med naturemblem.

Forkledning

Eksemplene på en slik forkledningsmetaforikk er legio i teksten: «The Thane of Cawdor lives: why do you dress me/In borrow'ed robes?» (I,ii) – «Was the hope drunk, /Wherein you dress'd yourself?» (I,vii), er bare to eksempler, som begge fokuserer på Macbeth; hans 'rolle' kontra hans 'person'.

Nekrosius' iscenesettelse innfører en simultanitet i teksten, en likhet mellom før og etter, som tilfører de visuelle speilingene mellom scenene og assosiasjonene de er



Kostas Smoriginas (Macbeth).

svangre med, en serialitet, slik at hendelsene og handlingene virker uten egentynge; og meningen forskyves, fremover og bakover; alltid mot et annet sted. Slik foregriper den metaforiske strukturen allerede Macbeths store monolog til slutt i stykket: «And all our yesterdays have lighted fools/ The way to dusty death. [...]» (V,v).

Forestillingens diskusjoner av skyld og skjebne, minner oss om hvor lite vi egentlig vet om Macbeths natur eller karakter. Men alle speilingene vitner om at Macbeth i liten grad kan skjelne mellom hva han er og hva han ønsker, frykter og begjærer.

I et sentralt bilde i oppsetningen, etter at Macbeth og Banquo er blitt spådd av heksene, befinner Macbeth seg (i motsetning til hos Shakespeare) alene, da heksene griper om ham og vender ham rundt, slik at han sier (avsidet)replikken: [...] My thought whose murder yet is but fantastical,/ Shakes so my single state of man,/ That function smother'd in surmise,/ And nothing is but what is not» (I,ii) – med beina sprikende i været, og ansiktet vendt ned mot gulvet.

Det er en talemåte å si at det hviler *et kors* over en bestemt person. Med dette bildet settes det et enkelt, grafisk kryss ved Macbeth. Figuren kan minne om et menneske som er tjoert fast på et hjul under tortur, og slik om skjebnen eller om en omvendt korsfestelse. Sekvensen utspilles (naturligvis) uten at Kostas Smoriginas (Macbeth) gir tegn på å merke hva som skjer.

Symbiotisk kjærlighet

Det fins ingen mangel på god vilje, i oppsetningens fremstilling av Macbeth og Lady Macbeths kjærlighet. I den første scenen mellom Macbeth og Lady Macbeth bærer han henne på ryggen (jmf. treet), de bryter med armene filtret i hverandre, og i en lang sekvens fremstår de bokstavelig talt som sammenvokste, slik at vi ser to ansikt på én kropp. Macbeth kysser hendene til sin kone, og det lyder utålmodige rovdyrknurr på lydsporet. Macbeth forsøker å skjenke Duncans beger fullt med vin, samtidig som han betrakter hånden og en del av ansiktet sitt i et speil han holder utstrakt foran seg: «Is that a dagger, that I see before me?» spør

Macbeth: «come let me clutch thee» (II,i). Det er Lady Macbeth som utfører kongemordet, som ikke bare gestaltes ved at hun planter en øks i kongens rygg, men som – ved fordoblinger – gjentas ved at flere menn går over et bord og stuper ned.

Kongemord var tabu på Shakespeares tid, men Nekrosius legger større vekt på at Macbeth drepte 'uskylden', idet han myrdet en som sov – når det i Macbeths egen forestillingsverden åpner seg avgrunner som vitner om en grenseoverskridelse, en synd han identifiserer mordet som: «But wherefore could not I pronounce the word 'Amen'?» (II, ii). Etter mordet sitter mannen og kvinnen overfor hverandre, de kysser og lener seg intenst mot hverandre; da en boblende barnelatter bryter inn over scenen. Uopphørlig skal dette barnet le og ler; og barnelatteren er også en av forestillingens emblemer.

På samme måte som billedbruken skaper også lydsporet i oppsetningen en avstand mellom person og situasjon. Lydene avstedkommer speileffekter som fremhever Macbeths selviakttakelse. Lydsporet formidler også hvordan angsten driver Macbeth og Lady Macbeth fra hverandre. I en frapperende scene, etter gjestebudet der Banquos gjenferd skaker opp Macbeth, skal Macbeths søvnløshet («you lack the seasons of all nature; sleep») illuderes av at Lady Macbeth ligger ved siden av ham og spiser på et eple, mens denne knaskingen med mangedobbelt lydstyrke kastes rundt i rommet.

Døden

Hvis livet eller livsviljen fremstilles tvetydig i Nekrosius' *Macbeth*, gjelder det samme i høyeste grad også døden. I flukt med den 'eksternaliserende' billedbruken og den simultane tiden, forvandles Banquo til et gjenferd allerede innen han blir drept. Han skal plutselig skifte gange og gå stivbent som en dukke, mens Macbeth står parallelt med ham på scenen og iakttar ham. Slik forsterker Nekrosius Macbeths forutanelse eller viten om at det han frykter ikke lar seg drepe. Kong Duncans gjenferd gir aldri Macbeth fred, han kommer stadig vekk tilbake – men med et lykksalig smil om munnen. Gestaltningen av gjenferdene gir oss noen visuelle sjokk, uhyggelig og suggererende: Døden er en lysning og befrielse, og tilsynelatende et bilde på at Macbeths

livsmot har forsvunnet med det første mordet.

Det er blant annet i denne overraskende og originale tolkningen, at Nekrosius viser sin styrke. For dette er ikke bare frapperende teater – som virker langt mer oppskakende enn synet av mord og blod – men det viser også Nekrosius fortrolighet med Shakespeares billedverden. For tolkningen er bare en fremhevning av et språk som allerede ligger der. I en replikk – rett etter mordet på Duncan – forbinder Macbeth døden med søvnen; både i begrep av Duncan som sov, men også sin egen sjelefred: «Me thought I heard a voice cry, 'Sleep no more'/ Macbeth does murder sleep,' – the innocent Sleep;/ Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care/The death of each day's life, [...], great Nature's second course, [...]» (II,ii).

Nekrosius gestalter på en tilsvarende måte døden gjennom metaforer som kan henpeile på både liv og død. Her skal Banquo ikke vise seg som gjenferd under gjestebudet; derimot står det et tre – det samme som han bar på ryggen tidligere – i det som skulle være Banquos stolsete. Mordet på Banquo blir bare markert ved at flere mann én for én planter øksene sine i en trebjelke.

Slik møter vi enda en gang treet, ikke som ekkoet av de marsjerende soldater, som en død i livet, eller som en allusjon til syndefallet, blant annet gjennom det eplet Lady Macbeth spiser, men lar treet assosieres også til en kristen eskatologi.

Den *lyse* døden Nekrosius viser oss, er derfor bare en annet aspekt av forestillingens apokalyptiske fremstillingen av *synden*. Nekrosius lar det regne gråstein ned på scenen med dumpe drønn, idet Macbeth gir ordre om å utsette familien til Macduff. Steinene, som veltes ut av noen kistelignende stålkar som henger oppe under taket, skal fylle hele scenegulvet, før heksene fyller frakkelommene hans, og steinene får frakken til å stå som et stivt seil om Macbeth mens han vagger ut fra scenen.

Nekrosius gir både Lady Macbeth og Macbeth en verdig død. Under galskapsscenen bærer heksene Ladyen først inn på et bord, og spenner derpå opp et rep mellom seg og henne. Heksene plasserer deretter en øks etter hodet oppå repet; før Lady Macbeths selvmord illuderes ved at hun slipper tak i det. Et av de mest gripende øyeblikkene i

denne oppsetningen, er det blyge smilet Lady Macbeth møter døden med.

Før sin død marsjerer Macbeth som en slags stivbeint automat, med høye skritt, omkring på scenen. De tre heksene bærer inn en keramikkovn på et bord. Ovnsdøren åpnes og åpenbarer en rødglødende masse, og Macbeth legger hodet på skafottet foran bødde-len, uten noen geberder eller synbare affekter. Brent til stein, blir Macbeths hode derpå kastet ned i den sydende heksegyten. I den aller siste scenen i oppsetningen ligger alle på gulvet som døde, men i hendene holder de pinner som stikker opp likesom korsene på en kirkegård.

Nekrosius gestalter ikke Birnam wood eller tvekampen mellom Macbeth og Macduff til slutt i stykket, og heller ikke kroningen av Malcolm. På denne måten reviderer oppsetningen stykkets plot, men – enda viktigere – knyttes ikke teleologien i stykket opp imot den ytre virkeligheten (plotets situering av historien), men lar dramaet utspille seg uten at det gis klare demarkasjonslinjer om slike grenser mellom det indre og det ytre, mellom Macbeths jeg og verden utenfor. Derfor gis det heller ikke noe svar på om det er blind tilfeldighet eller – eventuelt – Macbeths «onde tro», som gjør ham til kongemorder.

Den mytisk-religiøse billedbruken kan gjøre det nærliggende å forstå Nekrosius' iscenesettelse som en syndefallsberetning, såvel som en allusjon til den stedfortredende død på korset. Så kan man spørre om det innebærer en reduksjon av teksten, og fratrar *Macbeth* noe av dets provokative kraft?

Jeg mener nei. For selv om billedbruken lar oss kjenne Macbeths persepsjoner innenfra, ser vi likefullt 'rollen' og de grusomheter den begår. Når steinene regner nedover scenen forvandles mordet til noe abstrakt, og det er umulig å kjenne sympati med den Macbeth som vagger ut av scenen. Når Nekrosius så allikevel gir rollen en slags oppreisning til slutt, kastes spørsmålet tilbake på oss selv. Nekrosius' *Macbeth* kan også være en allegori over vår egen tid, og over et århundre hvor de politiske forbrytelsene ofte nettopp har fulgt i kjølvannet av menneskers vilje og ønske om å sloss for en god idé.

Shakespeare

Mannen Tiden Verket – Keith Brown

«**Forfriskende lesning**»

– *Klassekampen*

«**...oversiktlig og spennende bilde uten å banalisere eller forenkle**»

– *Arbeiderbladet*

«**...nysgjerrighetspirrende a-ha-opplevelser**»

– *VG*

Ny billigutgave kr. 148,-

Aschehoug



Anneke von der Lippe som Lady Macbeth i Stein Winges oppsetning på Det Norske Teatret.
Foto: Per Maning.

«*Macbeth*» i *nye kostymer*

Med tre års mellomrom har vi fått to nye versjoner av Macbeth, den ene ved Morten Krogstad (1996), den andre ved Edvard Hoem (utgitt i år). Generelt er nok Edvard Hoem den stødigere gjendikteren av de to, skriver vårt anmelder.

AV HENNING HAGERUP

WILLIAM SHAKESPEARE:
MACBETH
GJENDIKTET AV MORTEN KROGSTAD
I SHAKESPEARES SAMLEDE DRAMAER,
ASCHEHOUG, 1996

WILLIAM SHAKESPEARE:
MACBETH
GJENDIKTNING VED EDVARD HOEM
OKTOBER FORLAG, 1999

DEN NOE særegne språklige situasjonen i Norge har sin avgjorte effekt når det gjelder gjendiktningsslitteraturen: Det kan virke som om det er et underliggende ideal at de viktigste utenlandske klassikerne skal foreligge på begge de to norske skriftspråkene (som om bokmålsfolk ikke kan lese nynorsk og vice versa), men dette idealet er i så fall langt fra realisert: *Divina Commedia* finnes f.eks. bare i akseptable nynorske gjendiktninger, mens *Don Quijote* utelukkende er tilgjengelig i Kjærs og Grønvolds riksmålsgjengivelse. En fullstendig nynorsk oversettelse av Prousts store romanverk må vi sannsynligvis se langt etter, og det er vel bare rabiater forkjempere for målsaken som ville finne på å hevde at en slik versjon er uomgjengelig. Til tross for det underliggende idealet, burde én god gjendiktning av et klassisk verk – enten til nynorsk eller bokmål – være tilstrekkelig i et såpass lite språksamfunn som det norske.

FOR dramatikernes del er imidlertid forholdet noe annerledes. Det faktum at vi har en nynorsk hovedscene i Oslo, samt flere regi-onteatre hvor nynorsk er den naturligste målformen, krever oversettelser/gjendiktninger av dramatikere til begge språkformer – noe som ikke minst har gitt seg utslag i Shakespeares tilfelle. Gjendiktninger til både bokmål og nynorsk har floreret siden mellomkrigstiden, og i det siste har vi – med tre års mellomrom – fått to nye versjoner av *Macbeth*, den ene ved Morten Krogstad (1996), den andre ved Edvard Hoem (utgitt i år). Et spørsmål som uten videre melder seg, er om vi virkelig trenger dem, i og med at dramaet ble gjendiktet til bokmål av Inger Hagerup i 1958 og til nynorsk av Hartvig Kiran i 1962/66. Sannsynligvis gjør vi det; tidens tann tærer ubønnhørlig raskt

på gjendiktninger i bunden form, gårsdagens idiom kan virke beklemmende foreldt i dag. Hva Hagerup angår, må jeg (med all sønnesønnlig respekt) for øvrig medgi at hun har gjennomført den diskuterte praksisen å utvide antallet linjer i Shakespeares drama betraktelig; flere av replikkene er hos henne påtagelig mye lengre enn i originalen. Her er et par eksempler – som også Kristian Smidt slår ned på i sin tidvis nidskjære bok *Shakespeare i norsk oversettelse. En situasjonsrapport*:

He's here in double trust.

Her hos meg
bør han ha dobbelt årsak til å føle
seg sikker.

Who can be wise, amaz'd, temperate and furious,
Loyal and neutral, in a moment? No man...

Hvem kan i ett og samme øyeblikk
være forstandig og bestyrtet, sindig
og rasende, trofast og likegyldig?
Det kan vel ingen mann.

Meningen kommer selvsagt frem, men gitt den språklige økonomiseringen og tettheten i *Macbeth*, er det ikke særlig heldig å tvære ut replikkene på denne måten. Kirans gjengivelser ligger slik sett nærmere originalen:

Han er her med tvifeld trygd...

Kven kan vel vera vis, vill, fredsam, frå seg,
trufast og likesæl på ein gong? Ingen.

Hos Krogstad og Hoem har passasjene fått denne utformingen:

Nå er han meg betrodd i dobbelt tillit.

Hvem kan vel være vis, forvirret, rolig, sint
og trofast og nøytral i samme stund?
Ingen.

Han er dobbelt trygg...

Kven er vel vis og skræmd, roleg og rasande,
trufast og likesæl på ein gong? Ingen.

Scenens berømte avslutningsreplikk blir imidlertid temmelig flat i den nynorske versjonen: «Pent er stygt og stygt pent nok./ Flakse gjennom skodd og fjokk.»

I sin versjon av det første tekststedet tyr Krogstad av rytmiske grunner til invertert syntaks («meg betrodd»), mens han i det andre ved hjelp av et enjambement overskrider de to linjene i originalen – skjønt såpass lite at det ikke bør gjøres noe stort nummer av det. Hoem gjengir ytterst nøyaktig knappheten i det første utsagnet og utvider ikke linjeparet i det andre. Han får imidlertid visse problemer med metrumet: Skal blankverset overholdes, må «roleg» i første linje betones på annen stavelse, og linjen innholder seks trykksterke stavelser istedenfor fem. Alt i alt forblir Kirans gjengivelse av linjeparet den mest vellykte av alle fire, noe som ikke innebærer at dette også er tilfellet for hans gjendiktning som helhet, eller at den overgår årets nynorske gjendiktning. En inngående sammenligning av Kiran/Hoem – eller av Hagerup/Krogstad – skal jeg imidlertid ikke gi meg inn på her. Det får være tilstrekkelig å se nærmere på hvordan de to nye norske versjonene forholder seg til originalen og til hverandre.

NÅR MAN tar for seg en gjendiktning av *Hamlet*, er det formålstjenlig å bruke gjengivelsen av «To be or not to be»-monologen som en første stikkprøve. I forbindelse med *Macbeth* vil valget av stikkprøve nesten uten videre falle på kongens ord ved Lady



Edvard Hoem. Foto: Morten Brun

Hoem har et sikrere poetisk språk enn Krogstad, en større sans for ordenes stemninger og valører, samt et mer velutviklet alarmystem angående floskler og klisjeer

Macbeths død. Jeg har både sitert og diskutert partiet i en omtale av Harold Blooms Shakespeare-bok et annet sted i dette nummeret av tidsskriftet, men en virkelig god tekst kan aldri siteres for ofte. Slik tar «She should have died hereafter»-monologen seg ut i henholdsvis Krogstads og Hoems norske versjon:

Hun skulle dø en gang;
det ville nok blitt tid for slikt et bud.
I morgen, og i morgen, og i morgen,
slik kreker det seg frem fra dag til dag,
til siste stavelse i tidens bok.
Og alle dager har lyst narren vei
til dødens støv. Slukk, slukk, du korte lys;
vårt liv er kun en skygge, gjøgleren
geberder seg sin times tid på scenen,
og høres aldri mer. Det er et sagn
lest av en dåre, fullt av ståk og leven
uten noen mening.

Ho skulle døydd ein annan gong.
Det ville vore tid for dette bod.
I morgon, og i morgon, og i morgon,
kryp slik med småe steg frå dag til dag.
til siste staving i vår livsens bok.
Og kvar ein gårsdag har lyst veg for narren
til død og støv. Brenn ut, du korte lys!
Ein skugge er vårt liv, ein ussel gjøglar,
som spradar, ynkar seg, si stund på scenen,
og ikkje høyrest meir. Det er ei segn,
fortald av dåren, full av larm og vreide,
men utan meining.

Krogstad har kanskje ikke helt fanget kompleksiteten i den første linjen, som vel både kan bety «Hun skulle dødd en gang» og «Hun burde dødd på et annet tidspunkt», men denne dobbeltheten er ikke lett å få frem på norsk. Hoem greier imidlertid å antyde den i sin gjengivelse av linjen, og også den andre linjen i monologen er bedre løst av ham enn av Krogstad. I sistnevntes versjon tar det omtrentlige «nok» litt av kraften ut av originalens konstatering: «There would have been a time for such a word.» «Det ville ha blitt tid til slikt et bud» hadde vært mer originaltro her. Linje 3 må man være en usedvanlig fantasifull forkludrer for å ødelegge, og det har da heller ingen av de to gjendikterne prestert. Hoems «småe steg» i linje 4 ligger for så

vidt nærmere Shakespeares «petty pace» enn Krogstads formulering, men «slik kreker det seg frem» er ikke noen dårlig gjengivelse av det bildet som formidles. «...dusty death» i linje 7 er blitt forskjellig løst av de to, uten at noen av gjendikterne helt makter å få frem nådeløsheten og den bokstavelige tørrheten som kjennetegner originalen. Hoems «død og støv» deler uttrykket i to med en konjunksjon, Krogstad omdanner det til en lettere tradisjonell genitivkonstruksjon: Dødens støv er ikke helt det samme som støvete død. I begge gjengivelsene blir uttrykket noe mer ordinært enn i originalen. Skuespillerens eller gjøglerens aktiviteter blir tydeligere presisert hos Hoem enn hos Krogstad, og Krogstads «lest» i linje 11 gir mer feilaktige konnotasjoner enn Hoems «fortald» (i originalen står det da også «told»). Endelig synes jeg bokmålsversjonens «ståk og leven» er lovlig slapt sammenlignet med Shakespeares «sound and fury» – er det «fury» som av en eller grunn skal oppfattes som en form for «leven»? Hoems «larm og vreide» er langt å foretrekke her, og som helhet er monologen i mine øyne blitt sterkere i hans utgave enn i Krogstads – selv om heller ikke Krogstads gjengivelse er direkte dårlig.

EN ANNEN passasje som egner seg godt i en testsammenheng, er replikkvekslingen mellom Duncan og Banquo i akt 1, scene 6, idet de kommer frem til Macbeths slott. Dette er det eneste stedet i hele dramaet som er preget av en tilnærmet harmoni eller idyll – en idyll som viser seg å være usedvanlig flyktig eller falsk, siden mordet på Duncan følger kort tid etter samtalen. Stykkets videre utvikling skaper en grell kontrast til den stemningen av andektig fred som blir fremmanet her:

DUNCAN

This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
Unto our gentle senses.

BANQUO

This guest of summer,
The temple-haunting martlet, does approve,
By his loved mansionry, that the heaven's breath
Smells wooingly here: no jutty, frieze,

Buttress, nor coign of vantage, but this bird
Hath made his pendent bed, and procreant cradle:
Where they most breed and haunt, I have observ'd
The air is delicate.

Hos Krogstad er dette blitt slik:

DUNCAN

Ja, slottet har en skjønn beliggenhet;
og luften anbefaler seg så liflig
og sødmefylt for våre sanser.

BANQUO

Og denne vesle sommergjesten vår,
den tempelkjære svale, viser ved
sin vakre byggekunst at himmelens pust
forfører, for her finnes ingen utstikk,
pilarer, friser, knapt ett egnet sted
hvor denne fuglen ikke har hengt opp
sin seng til seg og vugge til sitt avkom.
Hvor svalen holder til og har sitt rede,
er luften alltid mild.

Dette er ikke så ille, men det tenderer likevel mer mot det konvensjonelle og stive enn originalen gjør. «Skjønn beliggenhet», «liflig», «sødmefylt» klinger en anelse for mye av presiositet eller språklig galanteri. Duncans innledende «Ja» virker dessuten litt umotivert – skjønt det godt kan være at motivasjonen simpelthen er rytmisk nød. I Banquos replikk foreligger det en tilsvarende tendens i utsagnet om at «himmelens pust / forfører», som blir for poetisk konvensjonelt sammenlignet med originalens friske bilde «the heaven's breath / Smells wooingly». Uttrykket «holder til og har sitt rede» innebærer dessuten en redundans som den engelske teksten ikke sanksjonerer.

Hoems versjon tar seg slik ut:

DUNCAN

Her ligg vel borga fagert til, og lufta
smyg søt og leiken inn og kjæler ømt
med våre sansar.

BANQUO

Sommargjesten, svala,
den kjære kyrkjegjengar, vitnar om
når ho finn bustad her, at himlens pust
angar av kjærleik her, kvar ark, kvar frise,
ja kvar pilar og kvart eit hjørne gjer
den fuglen til ei seng og avlingsvogge:

Der svala finn seg reir, det har eg merkt[,]
er lufta mild.

Hoem får frem den skjøre taktiliteten i Duncans beskrivelse; her smyger virkelig luften seg plastisk inn og kjærtegner sansene. Uttrykket «den kjære kyrkjegjengar» i Banquos replikk gir svalen mer liv enn Krogstads stivere «den tempelkjære svale» – til tross for at det siste er en mer trofast gjengivelse av ordlyden i originalen. «Tempelkjær» er imidlertid ikke helt det samme som «temple-haunting», og ordet «kjær» inngår i alle tilfelle i et noe alderstegent poetisk vokabular som bør anvendes med varsomhet. I tillegg er Hoems gjengivelse av «heaven's breath / Smells wooingly» blitt svært vakker, selv om han muligens kan beskyldes for å overfortolke utsagnet en tanke: «himlens pust / angar av kjærleik her». Påstanden om at himmelens pust skulle dufte av «kjærleik» på akkurat dette stedet, blir i alle tilfelle stående i et tragisk-ironisk lys tatt i betraktning av at de frykteligste blodsutgytelser snart skal utspille seg på slottet. Det som eventuelt trekker Hoems versjon noe ned, er at han kan bli for repetitiv i ordvalget: I Duncans replikk figurerer ordet «og» tre ganger, og i Banquos svar gjentas pronomenet «her» i to verselinjer rett etter hverandre, med nøyaktig samme rytmiske plassering i begge linjene. Jeg må likevel medgi at jeg synes Hoem har kommet bedre fra det også med dette partiet enn Krogstad har gjort.

PÅ ETT punkt sliter begge gjendikterne; rimene i dramaet later innimellom til å volde dem en del besvær. Krogstad starter for sikkerhets skyld hele gjendiktningen med et frapperende ikke-rim:

Når skal vi tre ses igjen?
I torden, lynild eller regn.

Gjennom resten av scenen rimer han greit nok, noe Hoem gjør fra starten av. Scenens berømte avslutningsreplikk blir imidlertid temmelig flat i den nynorske versjonen:

Pent er stygt og stygt pent nok.
Flakse gjennom skodd og fokk.



Morten Krogstad

Ut fra de siterte eksemplene ser jeg ingen grunn til å konkludere med at nynorsk er mer velegnet i Shakespeare-gjendiktninger enn bokmål

«Pent» er et svært tamt ord i denne konteksten, og Krogstads løsning er sannsynligvis å foretrekke her. Den ofrer imidlertid det chiasiske grepet i originalen («Fair is foul, and foul is fair»):

Stygt er skjønt og vrangt er rett:
svev igjennom skodden sur og tett.

Hecate-scenene – som flere forskere mener ikke er skrevet av Shakespeare selv – er fulle av rim, og her sliter gjendikterne innimellom



Macbeth på Det Norske Teatret, våren 1999. I Stein Wings regi og i gjendiktning av Edvard Hoem.
Foto: Per Maning

ettertrykkelig, både med rimene og med rytmen. Hoem gir opp å finne på et rim til det siste linjeparet i en av gudinnens replikker:

Høyr, mi ånd, ho ropar på meg,
sit på sky og ventar på meg.

Krogstad rimer her også, men nå er det fest-telegram-poeten som kommer til orde:

Hør, jeg blir tilkalt av min lille ånd
som sitter på en sky og venter sånn.

Det finnes flere slike mindre gode løsninger hos begge to, men det skal i rettferdighetens navn sies at både Krogstad og Hoem er i stand til å produsere fullt ut akseptable rim. Sammenfattende om de to gjendiktningene må imidlertid følgende sies: Et gjennomgående inntrykk av Krogstads gjendiktning er at den er litt blek, og er det noe som ikke er karakteristisk for dramaet *Macbeth*, er det nettopp blekhet. Krogstad benytter seg for ofte av stivbeinte ord av typen «dog» og «kun» (men heldigvis ikke av «ei») og er i det hele tatt tilbøyelig til å kle originalens tette, slående formuleringer i en konvensjonaliserende norsk språkdrakt – originalens rustninger blir transformert til sømmelige

grå dresser. Dette gjelder ikke hele veien, men tendensen er markant, og den skjemmer helhetsinntrykket. Hoem har et sikrere poetisk språk enn Krogstad, en større sans for ordenes stemninger og valører, samt et mer velutviklet alarmystem angående floskler og klisjeer. Det finnes uansett fine passasjer også i Krogstads gjendiktning; som eksempel siterer jeg Lady Macbeths replikk mens hun venter på at ektemannen skal myrde Duncan, etter at hun selv har gitt vaktene hans et sovemiddel. Jeg siterer originalen først:

That which hath made them drunk hath made me bold: /
What hath quenched them hath given me fire. –
Hark! – Peace!
It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,
Which gives the stern'st good-night. He is about it.
The doors are open; and the surfeited grooms
Do mock their charge with snores: I have drugg'd
their possets, /
That Death and Nature do contend about them,
Whether they live, or die.

Slik lyder passasjen i Krogstads gjendiktning:

Det som beruset dem har gitt meg mot;

det som har slukket dem har gitt meg ild.
– Hør, hysj! Der skriker uglen, dødens vekter,
og ønsker oss det strengeste godnatt.
Nå gjør han det. Og dørene er åpne til
de stinne tjenerne som spotter plikt
med snork. Jeg har hatt gift i nattdrikken,
så død og liv nå slåss om dem, om de
skal leve eller dø.

Rytmen halter riktignok noe i linje 5 og 7, men alt i alt er dette en effektiv gjengivelse av den forventningsfulle uhyggen som kjenner seg ut som originalpartiet. Det kunne innvendes at Krogstads «beruset» er en for dannet-sirlig oversettelse av «drunk», men det ville være utillatelig pirkete. Hoem har også prestert en vellykket versjon, skjønt han kan hende overdriver bruken av alliterasjon i linje 5 og 6:

Det dei vart drukne av, har gjort meg djerv:
Det dei vart sløkte av, har gitt meg eld.
Hysj, høyr! No, ugla skrik, den dødens vektar,
som helsar strengt god natt. No gjer han det.
Kvar dør er open, stinne sveinar spottar
si vakt med snork. Eg krydra nattedrikken
så død og liv no tevlar, anten dei
skal leva eller døy.

GENERELT er likevel Hoem sikrere enn Krogstad, noe som trer tydelig frem hvis vi sammenligner de to gjendiktningenes versjoner av den fabelaktige monologen Macbeth fremsier like før han myrder Duncan. Siden den er såpass lang, skal jeg nøye meg med å ta for meg en del av den, men det skulle være tilstrekkelig til å belyse forskjellene. Jeg siterer de første elleve linjene i originalen:

Is this a dagger, which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me
clutch thee: – /
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling, as to sight? or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?
I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.
Thou marshall'st me the way that I was going;
And such an instrument I was to use. –

Slik tar dette seg ut hos Krogstad:

Er det en dolk jeg ser her foran meg,
med skaftet mot min hånd? Kom, hit, la meg
få gripe deg. Jeg når deg ikke, selv
om jeg fremdeles ser deg. Onde varsel,
ufølsom for min hånd, men ikke for
mitt øye? Eller kun en dolk i sinnet,
et oppspinn i min feberhete hjerne?
Jeg ser deg ennå like gripelig
som den jeg trekker her.
Du leder meg den vei jeg skulle gå;
og nettopp slikt et instrument var valgt.

Og her ser vi hva Hoem gjør med det samme partiet:

Er det ein dolk eg ser her framfor meg
med skjefitet mot mi hand? La meg få tak!
Eg greip deg ikkje, enda ser eg deg.
Du varselhildring, er du ikkje merkbar
for kjensla, som for synet? Eller er du
ein dolk i hugen, berre, ei falsk vildring
ein brennheit hjerne no lar stige fram?
Eg ser deg enno, like klar i form
som den eg trekker no.
Du peikte på den veg eg skulle gå,
og slik ein reiskap var det eg laut bruke.

Både den hallusinatoriske uhyggen og besettelsen i passasjen er fint ivaretatt av Hoem, som fyller formuleringene med en nesten åndeløs, tranceaktig fascinasjon. Den abrupte henvendelsen til den visjonære dolken – «Come, let me clutch thee» – blir opprettholdt i Hoems «La meg få tak!», mens Krogstad tværer utbruddet ut ved å innføre et enjambement: «Kom hit, la meg/ få gripe deg.» Krogstads bruk av enjambementet har i det hele tatt en retarderende virkning her, mens uttrykk som «kun en dolk i sinnet» og «ennå like gripelig» trekker partiet i retning av det uttrykksmessig stive eller oppstyltede. Linjen «og nettopp slikt et instrument var valgt» blir for vag og upresis fordi aktøren – Macbeth selv – ikke blir nevnt; i Hoems gjengivelse er det ingen tvil på dette punktet: «og slik ein reiskap var det eg laut bruke».

UT FRA de siterte eksemplene ser jeg ingen grunn til å konkludere med at nynorsk er mer velegnet i Shakespeare-gjendiktninger enn bokmål – når Hoem har kommet bedre

fra oppgaven enn Krogstad, skyldes det vel snarere at han er i besittelse av en mer oppøvd poetisk teft. I metriske gjendiktninger har riktignok nynorsken den fordel at visse ord (som «ikkje» og «heller») kan forkortes uten at det skurrer – det som får preg av elisjon på nynorsk, virker som slurv og juks på bokmål –, samt at adverbet «ei» fremdeles er anvendelig. Bokmålet kan uansett brukes på en både smidig og økonomiserende måte, og flere av de mindre gode løsningene i Krogstads versjon kunne sannsynligvis vært unngått hvis fagkonsulenten for gjendiktningen – ingen ringere enn Kristian Smidt – hadde hatt et våknere blikk for hva som er litterært virkningsfullt på norsk. En gjendikter må naturligvis alltid ta filologiske hensyn, men den sant levedyktige gjendiktningen befinner seg alltid på den andre siden av filologien: Der filologens mandat tar slutt, begynner gjendikterens arbeid for alvor. En ansvarlig filolog ville kan hende vært fornøyd med en formulering som denne:

Av solens varme stråler er jeg trett
og ønsker verden sank i grus med ett.

Det platte rimet, den lett inverterte syntaksen i første linje og klisjeen «sank i grus» i den andre, fører i alle tilfelle til at dette dufter for mye av festtelegram-poesi. Det kan man så absolutt ikke si om originalen:

I 'gin to be aweary of the sun,
And wish th'estate o'th'world were now undone.

Hoem gir for sin del avkall på rimet, men utsagnet blir i det minste fylt med en resignert-nihilistisk kraft som er fraværende hos Krogstad:

Eg byrjar å bli trøytt av dagens sol,
og ønskjer verda kvarv i damp og os.

Krogstads versjon hadde trengt en ytterligere språklig innstramming for å bli helt ut vellykket. Både Krogstad selv og hans fagkonsulent burde ha gjennomgått den norske teksten med henblikk på å luke ut alt som minner om floskler og konvensjonelt støv. Flere partier her vitner om at gjendiktningen

kunne vært adskillig stødigere hvis den var blitt ytterligere bearbeidet. Krogstads gjengivelse av en av de mest brutale skildringene i dramaet gir bl.a. et hint om det:

Macbeth – hvis ry for mot er vel fortjent –
han trosset skjebnen, og lot stålet svinge,
så sverdet dampet hett i blodbadet;
en Tapperhetens yndling der han hogg seg
frem til kreket,
og verken bød ham hånden eller sa
far vel, men spjæret ham fra navlen opp
til kjeften; plantet hodet hans på skansen.

Dette er upåklagelig gruoppvekkende, slik det også skal være – beskrivelsen gir tydelige signaler både om Macbeths natur og om hvilket brutalt univers dramaet er henlagt til. I gjendiktningen av linjene går Krogstad direkte til verks, kan hende fordi en så rå passasje ikke innbyr til snirklerier og kvasi-poetiseringer. Når han andre steder blir beklemmende stivbeint, skyldes det muligens at han delvis henger igjen i en gjendiktningsspraksis som favoriserer det polert forskjønnende på bekostning av det reelt vakre og det patinapregede på bekostning av det legitime arkaiserende. Han er ikke alene om dette, og han er heller ikke den mest eklatante eksponenten for en slik praksis, men de dårligste partiene i hans versjon av *Macbeth* avspeiler i alle tilfelle et generelt dilemma innenfor den norske gjendiktningstradisjonen.

TIL SLUTT skal det nevnes at Hoems gjendiktning trykker den engelske teksten parallelt med den norske, samt at begge de to bøkene er utstyrt med etterord. I Krogstads versjon er etterordet ved Kristian Smidt, og det han har å si er for så vidt straight nok, uten at det bringer de helt nye eller overraskende perspektivene på Shakespeares drama. Etterordet i Hoems utgave inneholder en nyttig gjennomgang av deler av *Macbeth*-litteraturen, fra A.C. Bradley, via G. Wilson Knight, og frem til Harold Bloom, men jeg skal ikke uttale meg nærmere om det her. Det er skrevet av redaktøren av det herværende tidsskriftet, og jeg har ikke tenkt å prøve å få forhøyet honoraret for denne omtalen ved å skamrose det.

Shakespearsk politikk

Om kulturmaterialismens gjenerobringer

AV LEIF HØGHAUG

JONATHAN DOLLIMORE & ALAN SINFIELD
(ED.) *POLITICAL SHAKESPEARE*
MANCHESTER UNIVERSITY PRESS 1985,
1994

§1. Radikalisme

Da boken *Political Shakespeare*, redigert av Jonathan Dollimore og Alan Sinfield, for første gang kom ut i Storbritannia i 1985, var det ennå svært få som hadde fanget opp det nyeste nye i den akademiske del av den shakespearske verden. Hverken den britiske *kulturmaterialismen* eller den amerikanske *nyhistorismen* var begrepslig gripbare; de nye teoriene hadde vist seg fram, men ikke gitt klare signaler om hvor de ville hen med sine Shakespeare-studier, og både den ene og den andre «skeptiker» hadde gitt uttrykk for sin mistro og mistanke. Det var med andre ord på tide å gjøre det nye tilgjengelig; det var derfor Dollimore og Sinfield, to opprørske kulturmaterialister fra University of Sussex, nå ga ut en bok hvis tittel var klar og tydelig nok, og hvis forord, i manifestets form, ga en lettfattelig innføring i det som nå skulle komme. Redaktørene hadde samlet sammen elleve essays, elleve «essays in cultural materialism», og de hadde invitert marxisten Raymond Williams til å skrive etterord. *Political Shakespeare* skulle være

et radikalt alternativ til den kultur som rådet i det thatcheristiske Storbritannia; kulturmaterialismen – og nyhistorismen (i boken representert ved Stephen Greenblatt) – ville vise fram en *annen* Shakespeare, en Shakespeare som den borgerlige offentlighet lenge hadde undertrykt, en Shakespeare som talte et ganske annet språk. Dollimore og Sinfield var sikre i sin sak: «vår overbevisning er», skrev de, «at kombinasjonen av historisk kontekst, teoretisk metode, politisk engasjement og tekstanalyse byr på den kraftigste utfordring». Slik skulle det kulturmaterialistiske prosjekt bidra til kampen om å fremme sosialistiske verdier. Den politiske Shakespeare var nå – med ett – en uhyre viktig aktør i et revolusjonært spill. Tiden går, og etter fire nyopptrykk, blir boken, i 1994, gitt ut på nytt, supplert med to nye essays, et av Dollimore og et av Sinfield. Det er tydelig at noe har skjedd, at boken – og den teori den forfekter – har satt sine tekstlige og ideologiske spor; på andreutgavens omslag «reklameres» det med at dette er boken som enkelte akademikere, i 1985, hadde forsøkt å forhindre at ble publisert; *Political Shakespeare*, en mare for de konservative og reaksjonære, er boken som raskt ble radikalernes nye *klassiske tekst*.

§2. Materialisme, diskursivitet

En klassisk tekst, et klassisk *kampskrift*. Bokens essays tar for seg forskjellige strategier, forskjellige muligheter som Shakespeares dramatikk åpner opp for, – eller rettere: som Shakespeares dramatikk *kan* åpne opp for. I sitt introduksjonsessay peker Dollimore på tre svært sentrale begreper; han snakker om 1) *consolidation* (oppretholdelse), 2) *subversion* (svekkelse), og 3) *containment* (oppdemming). Dollimore skriver: «Det første referer, typisk, til de ideologiske virkemidlene som den dominante orden benytter seg av for å opprettholde seg selv; det andre viser til svekkelsen av denne ordenen, det tredje til oppdemningen mot de tilsynelatende undergravende pressmidler.» La meg i det følgende forsøke å utdype Dollimores påstander:

1) *Opprettholdelse*. Den dominante orden er selvsagt ideologien, maktens språk, det helt spesielle uttrykk (i 1985: thatcherismen og dens forgreninger) som i møtet med «noe annet» (her: Shakespeare) er i stand til å reproducere og få gjennomslag for sine egne og helt spesielle verdier. Den ideologiske opprettholdelse, eller makt, vil til stadighet forkynne et budskap om *stabilitet*, – kulturens stabilitet, nasjonens stabilitet, individets stabilitet, og, selv om ideologien ikke nød-

vendigvis gir direkte uttrykk for det: *seksualitetens* stabilitet. Det kapitalistiske samfunn er så å si rotfestet i en forestilling om det stabile; for den franske filosofen Michel Foucault, som både kulturmaterialismen og nyhistorismen står i stor gjeld til, er innføringen av borgerligheten (som vel å merke for alvor kommer inn *etter* Shakespeare) ensbetydende med disiplineringen av – nettopp – seksualitet; den borgerlige dannelsen ville overvåke dette man ikke skulle snakke om, og man overvåket, så til at reglene ble opprettholdt, ved å definere det ene kjønn i skarp motsetning til det andre; en mann var en mann, en kvinne en kvinne, ingen skulle være i tvil om *hva* de var og *hvordan* de var; i god kapitalistisk ånd var den enkelte i utgangspunktet kjøpt og betalt, – og dette, denne defineringen, denne kulturelle transaksjon, skulle skjue bak det borgerlige hjemslukkede dører; *familien* ble slik den viktigste dannelsesinstitusjon i det borgerlige og kapitalistiske samfunn.

2) *Svekkelse*. Men er nå denne ideologien til enhver tid så stabil og uforanderlig? Kan ideologien opprettholde seg selv uten samtidig å vise fram sin egen motsetning, sin egen – ja – *ustabilitet*? Dollimore ser en ideologi som alltid er truet, som alltid står i fare for å miste grepet om verden, – for verden er ikke en «ting» man uproblematisk kan håndtere og gjøre som man vil med. Kulturmaterialistene vil begynne sin undersøkelse med å hevde at det i denne verden eksisterer en rekke praksiser, *materielle* praksiser (herav begrepet: «kulturmaterialisme»), som kan være i stand til å undergrave ideologiens selvlegitimerende påstander. Kultur er alltid i bevegelse; kultur er arbeid; prosess og forandring. Dette lyder som klassisk marxisme – basis-overbygningsproblematikk –, og i stor grad *er* kulturmaterialismen en marxistisk teori, noe man derimot ikke kan si om nyhistorismen, som heller er preget av en «postmoderne/postmarxistisk» angst for å anskueliggjøre en helt bestemt politikk (– men antakelig var ikke denne motsetningen mellom kulturmaterialisme og nyhistorisme så lett å få øye på i 1985; at det var snakk om to forskjellige teoretiske retninger, ble klarere etterhvert, ikke minst da Greenblatt valgte å døpe sin nyhistorisme om til «kul-

turpoetikk»). For Dollimore – og han er klar i sin referanse til Raymond Williams, som forøvrig var den som allerede på sekstitallet brakte begrepet «kulturmaterialisme» inn i den marxistiske kulturteori – er det av avgjørende betydning at det finnes *materielle* – og *økonomiske* – betingelser for at kultur i det hele tatt kan oppstå og opprettholdes. Man må, i møtet med Shakespeare, ta for seg betingelser som teatrets økonomiske interesser, dets plass innenfor et kapitalistisk marked; skuespillerens materialitet: kjønn, kroppen, kostymene, og det at skuespilleren «selger seg», har en «vare å tilby»; og man må ta for seg *tekstens* materialitet; Shakespeare er *også* et produkt av boktrykkerkunsten; Shakespeares verker ble – og blir – trykket; Shakespeare tilhører det arbeid med materie – trykkeriets typer, blekk, papir osv. – som ligger forut for og i den konkrete publikasjon. Og det er alt dette – dette produktive og bevegelige – som skal være i stand til å svekke ideologien; det materielle «felt» forteller historier som aktivt motsetter seg ideologiens «metafysiske» beretninger om orden og dominans; det materielle forteller, kort sagt, om en materialistisk kultur. En kultur som ikke oppstår fra en på forhånd gitt mening, men som *produserer* mening, sin egen mening.

3) *Oppdemming*. Ideologien er sterk; dens diskurser (talemodeller) har kraftig overtalelseevne, og det sier seg selv at ideologien aldri er forsvarsløs; den har, som Dollimore sier, en helt særegen evne til å demme opp for de *tilsynelatende* undergravende tendenser. Og det er kanskje på dette punktet at kulturmaterialismen viser seg fra en annen – mer «postmarxistisk» – side. I det hele tatt er det snakk om en problematisering av basis-overbygningsproblematikken; for det viser seg, hevder kulturmaterialistene (og nyhistoristene med dem), at det i stor grad er ideologien selv som setter «ideologikritikken» på dagsordenen. Også den materialistiske kultur – «basis» – må komme til uttrykk, må omformes til diskursivitet, og det er i denne «handelen» fra materie til språk at ideologien for alvor griper inn og skaper en *forestilling* om opprør og annethet. Ettersom ideologien frykter sitt eget sammenbrudd, sin egen ustabilitet, så setter den, så å si, i



Jonathan Dollimore, kulturmaterialist, Shakespearefortolker og dissident. Foto: Jan Onodi.

«Political Shakespeare», en mare for de konservative og reaksjonære, er boken som raskt ble radikalerens nye klassiske tekst.

Det finnes ingen stabil mening i teksten selv, — igjen: den shakespearske mening blir til i den kulturelle produksjon og reproduksjon.

gang et diskursivt spill, en «fiksjonsproduksjon», som skal forsøke å garantere at det er den selv som fører ordet i samtalen om hva denne ustabiliteten faktisk er. Det blir derfor vanskelig – om ikke umulig – å skille klart mellom basis og overbygning; også den kulturmaterialistiske *materialismen* blir, til syvende og sist, et spørsmål om språk og talemønstre. Diskursteoretikeren Foucault er, for en Dollimore, like viktig som Williams og Marx. Kulturmaterialisten – og her er han helt på bølgelengde med nyhistoristen – velger å opptre som en «fjernleser», en som forsøker å lese ethvert kulturelt tegn og uttrykk; kulturmaterialisten forsøker å lese verden, verdens tekst, «fiksjonen», verdens kulturelle produksjon, den produksjon som «er» verden. Altså: de materielle betingelsene – pengene, kostymene, papiret etc. – er, for kulturmaterialistene og nyhistoristene, «tekster» – eller «tegn», «representasjoner» – som må leses, leses på *en annen måte*. Det er slik man, på foucaultianerens vis, vil beskrive hvordan den ideologiske dominans opprettholder seg selv; hvordan dominansen konstruerer og demmer opp for sin egen

motsetning. For Foucault er kunnskap makt; for kulturmaterialismen og nyhistorismen er *ethvert uttrykk* makt; *alt* er makt, og derfor: *alt er politikk*. Men dette betyr selvsagt ikke at ideologien til enhver tid har full kontroll over seg selv og verden; for selvsagt kan ideologiens subversive elementer benyttes på en måte som for alvor skaper problemer for den ideologiske makt. De tilsynelatende undergravende tendenser kan med andre ord vise seg å være faktiske. «Fiksjonen» kan være funksjonell.

§3. Dissidentlesninger

Hvem er så denne Shakespeare som spiller en avgjørende rolle i dette revolusjonære spillet? Forsøker kulturmaterialistene å vise oss den virkelige Shakespeare, – eller retttere: Shakespeares dramatikkk slik den virkelig ble oppfattet i renessansens England? Er det snakk om å anskueliggjøre renessansens diskursive og materialistiske situasjon; renessansens «sosiale tekst»?

Til en viss grad, ja. Vi har allerede sett at Dollimore og Sinfield forholder seg til historie; de snakker om *historisk kontekst*. Den første halvdel av *Political Shakespeare* er viet problemstillinger omkring historie; om det å «gjenvinne – eller gjenerobre – historien». I denne delen finner vi essays som vil lese Shakespeares tekster på en måte som aldri utelater den sosialitet som disse tekstene sprang ut av; Shakespeare leses inn i renessansen, og renessansen leses inn i Shakespeare. Det handler ikke om tekst og historie, men snarere teksten *i* historien; det historiske er ikke tekstens bakgrunn, horisont; det er heller slik at tekst er med på å *produsere* historie. Eller, slik nyhistoristen Louis Montrose annensteds har formulert det: man prøver «å historisere teksten, og å tekstualisere historien». I *Political Shakespeare* skriver Greenblatt om – nettopp

– «Renessansens autoritet og dens svekkelse»; Paul Brown leser *The Tempest* inn i den kolonialistiske diskurs; Dollimore tar for seg «Overskridelse og overvåking i *Measure for Measure*»; Kathleen McLuskie essay ser på Shakespeare med et (ny) feministisk blikk, og vil med sine lesninger kritisere den mer tradisjonelle feminismen; og Leonard Tennenhouse skriver om statlige strategier og politisk teater. I utgaven fra 1994 forsøker Dollimore å vise hvordan renessanseideologien, i sin egenproduserte motsetning, forsøkte å kontrollere talen om marginaliserte og «farlige» samfunns-skikkelser; essayet «Shakespearske stedfortredere: sodomitten, den prostituerte, transvestitten og deres kritikere» setter for alvor rammebetingelser for en kulturmaterialistisk metode.

Jeg skal ikke her gå nærmere inn på de enkelte essays; jeg vil heller forsøke å si noe mer generelt om den kulturmaterialistiske *lese-måte*. Vi har allerede sett hvordan kulturmaterialistene tenker Shakespeare i forhold til ideer om materiell kultur og diskursive praksiser; at de tenker *med* sentrale temaer i marxistisk og foucaultiansk teori. Men, kan man spørre; hvordan arter kulturmaterialismen seg i praksis? *Hvordan* leser en Dollimore og en Sinfield sin Shakespeare?

Den kulturmaterialistiske lesning skal gjøre Shakespeare radikal og revolusjonær; kulturmaterialistene går derfor aktivt inn for å snu-opp-ned – eller «dekonstruere» – de lese-måter som *andre*, før dem, har gjort til gjeldende norm – ideologisk norm – for enhver som enten vil sette seg ned med Shakespeares samlede verker eller gå i teatret for å forstå den Shakespeare de der møter, det borgerlige teatrets Shakespeare, den «dannede» Shakespeare, en Shakespeare som er reproduert av en regissør som så å si er fanget i ideologiens diskursive nett. Kulturmaterialisten er med andre ord alltid opp-

Den virkelige Shakespeare er med andre ord den Shakespeare som forskyver og omvurderer det gjeldende språk. Shakespeare er selv en dissident, en skuespiller som kan være både sosialist og homofil.

tatt av resepsjon; og derfor blir det noe galt å hevde at det kulturmaterialistiske prosjekt har et ønske om å finne fram til den egentlige Shakespeare, den egentlige renessanse; – i den grad det er snakk om historisk forskning med en slik «egentlighetsmålsetting», så skjer denne forskningen alltid gjennom en undersøkelse av hvordan Shakespeare er blitt brukt og konstruert, fra det øyeblikk han i et borgerlig Storbritannia ble kanonisert og videre gjennom historien, fram til den (i 1985 rådende) thatcheristiske ideologi. Det er med andre ord ikke bare forskerne, leserne, teaterpublikummet, regissøren osv som er fanget; Shakespeare *selv* er alltid å finne i en helt spesiell historisk tilstand, en *historisk-diskursiv* tilstand. Shakespeare er, som ethvert subjekt, alltid et resultat av diskursive formasjoner. Det finnes ingen stabil mening i teksten selv, – igjen: den shakespearske mening blir til i den kulturelle produksjon og reproduksjon.

Dollimore og Sinfield vil derfor kalle seg *dissident*; og lesningene vil de kalle «dissidentlesninger». Kulturmaterialistene går i mot bruken og resepsjonen; aktivt går de inn for å lese inn *noe helt annet* i Shakespeares tekster, – *noe helt annet* som, hevdes det, skal tjene en sosialistisk kamp mot undertrykking og urettferdighet. Framgangsmåten kan være svært enkel; man kan finne et moment i et stykke, noe oppsiktsvekkende, for eksempel det faktum at Othello er sort, og man kan lese dette inn i en politisk debatt om kolonialisme og ideologisk rasisme. Man kan ta for seg det shakespearske *play-within-the-play* (eksempel: Hamlets teateroppsetting), og man kan gjøre dette til et uttrykk for – akkurat – den kulturmaterialistiske idé om makt og diskursivitet, om dominans, svekkelse og oppdemming. Og Shakespeares mange hint om ustabile kjønnsrollemønstre, kan – og det er kanskje dette Dollimore og (særlig) Sinfield har vært flinkest til – brukes for å kunne kritisere den diskursivitet som fortsatt, i vår tid, er et hinder for homoseksuell frigjøring.

Dissidentlesningene er altså rettet mot historie og tradisjon, – i det hele tatt: mot den *humanistiske* historie og tradisjon, – men *effekten*, derimot, er tiltenkt samtiden, den samtidige kultur dissidentleseren befinner seg innenfor rammene av. Dissidenten

har alltid tanker om effekt; noe han kanskje med nødvendighet må ha, ettersom den dominante orden selv «tenker» effekt. Dette blir klarere i *Political Shakespeare* del II, «Reproduksjoner, intervensjoner». Den mest tilstedeværende her, er Alan Sinfield, som nettopp påpeker at kulturen – og dens mange produksjoner – i hovedsak *reproduserer* den eksisterende dominante orden. Kulturen konstruerer seg selv, igjen og igjen; kulturen skaper bestemte effekter, bestemte «fiksjoner» – og hvis man skal slå tilbake, gå til motangrep, så må man, slik Sinfield ønsker, konstruere en motkultur, en motproduksjon. Sinfield snakker derfor om «sosialistiske intervensjoner»; et sosialistisk engasjement skal blande seg inn og forstyrre ideologien; sosialisten – dvs dissidentleseren – må gripe fatt i ideologiens undergravende momenter, og tilføre disse en kraftigere og klarere pregnans. Innenfor maktspråket skal en opprørske bevegelse settes i gang; dissidentleseren må forsøke å utfordre – og ødelegge – ideologiens oppdemningsstrategier.

Sinfield tar for seg Shakespeare og utdanning; helt konkret går han inn på hvordan man underviser i Shakespeare, en undervisning som, i Sinfields øyne, kun handler om å reproducere ideologi. Han tar for seg «Royal Shakespeare»; teatrets reproduksjoner. Og i 1994-utgaven skriver han også om Shakespeare i forbindelse med tradisjon og marked. Ved siden av Graham Holderness' essay, om Shakespeare som film- og TV-fenomen, og Margot Heinemanns «Hvordan Brecht leste Shakespeare», skal Sinfields undersøkelser og argumenter så å si skape Shakespeare om til en samtidig kulturskikkelse hvis diskursive styrke er ensbetydende med den kulturmaterialistiske undergraving. Den virkelige Shakespeare er med andre ord den Shakespeare som forskyver og omvurderer det gjeldende språk. Shakespeare er selv en dissident, en skuespiller som kan være både sosialist og homofil. Shakespeare er produktet, varen; han er ingenting *i seg selv*. Humanistene tar feil når de peker på eviggyldige sannheter i Shakespeares tekster; det finnes ingen shakespearsk essens; Shakespeare er alltid den vi gjør ham til.

...for hvis alt bare er «tekst» og «metafor»; hva skal vi da med genuint kunstneriske praksiser som forlanger å være tekst og metafor i denne konkrete verden?

**§4. All the world's a stage,
And all the men and women merely
players (As You Like It II,7
Jaques til sine venner)**

– En kritisk kommentar til kulturmaterialismen

Jeg vil dvele litt ved det shakespearske *play-within-the-play*, for er det noe som kan gi oss grunn til å være enig med kulturmaterialistene, så er det nettopp dette helt spesielle litterære og teatraliske grepet. Det er som om Shakespeare vil si: «Alt er konstruksjon; det finnes ingen sannhet, bare masker, forkledninger; verden er en løgn.» Vi møter en prins Hamlet, og vi forstår at han nages av tvil og skepsis. Den omreisende teatertrupp kommer som bestilt; Hamlet setter opp sitt stykke, og han gjør det for å, ja, *avsløre*. Nå skal hoffet – og teaterpublikummet, offentligheten – få se hva slags historie kong Claudius – makten – forsøker å dekke over. I en annen scene leser prinsen en bok, og han sier at det han leser bare er «words, words, words»; bare ord; bare *ordspill*; ingenting annet. Eller vi beveger oss inn i den besynderlige verden som *A Midsummer Night's Dream* konstruerer, og vi får – raskt – en merkelig følelse av at dette *er* verden, en verden der alt er teater og manipulasjon, der alt

Kulturmaterialistenes «tragiske feil» er at de setter foran lesningen, altfor ofte retter oppmerksomheten mot helt andre spørsmål enn de spørsmål som teksten, i dette tilfellet Shakespeare, er opptatt av.

er *fiksjon*. En merkelig følelse, – og vi spør: Hvorfor vil Shakespeare gjøre oss oppmerksomme på selve teatersituasjonen? Hvorfor en slik teatralisk selvreferensialitet?

Kanskje er det på sin plass å tale om svekkelse og ideologikritikk; kanskje *vil* Shakespeare avsløre de mange maktstrukturer som konstruerer identitet og klasseforskjeller. Kanskje *bruker han* teatret for å kunne si det samme som Jaques: «All the world's a stage...». Vi må, selvsagt, kunne tenke slike tanker. Vi må kunne undre oss, og vi må kunne gi uttrykk for våre antagelser. Vi må kunne si at det finnes en politisk kraft i Shakespeares dramatik; kulturmaterialismen har helt rett: det finnes noe vi kan kalle en *Political Shakespeare*.

Men allikevel: Selv om vi kan akseptere kulturmaterialismens påstand om den politiske Shakespeare, så innebærer ikke det at vi uten videre aksepterer den *kulturmaterialistiske* politisering av Shakespeare; vi kan ikke uten videre akseptere den *kulturmaterialistiske politikk*. En kritikk av kulturmaterialismen kan derfor begynne med å spørre: Hva *gjør* kulturmaterialistene med Shakespeare? Hvordan blir Shakespeare *brukt*? For det er snakk om *bruk*, er det ikke? Vi har da tydelig sett at en Dollimore og en Sinfield *bruker* Shakespeare for å fremme noen helt spesielle interesser, for å oppnå en helt spesiell effekt?

Hovedinvendingen er kort og godt denne: *Shakespeare forsvinner*. Men, må man så spørre: Hva slags Shakespeare er det som forsvinner? Den *ene* Shakespeare? Den *stabile* Shakespeare? Jo, det kan man trygt si; man kan hevde at kulturmaterialismen (og nyhistorismen) setter i gang en bevegelse: fra «*the Shakespeare*» til «*the Shakespeares*», fra enhet til mangfold. Javel, men så har kulturmaterialistene skapt et nytt problem for oss: En radikal mangfoldighetens ideologi – kanskje en *relativismens* ideologi – settes

foran lesningen, tolkningen, og man kan lett gjøre seg skyldig i et misbruk like stort – om ikke like alvorlig – som den bruk den dominante orden har gjort til gjeldende norm. Videre kan man hevde at kulturmaterialistene ikke alltid er like klare i sin begrepsbruk. Hva mener de egentlig med «diskurs»? Hvor mye – eller hvor lite – legger de i dette begrepet? Er diskursen *alltid*, til tross for at den er «sterk», en ustabil – og utskiftbar – «fortelling» om verden? Det at man ikke skiller klart mellom språk og ting, at man så å si gjør den materielle verden diskursiv, *kan* få – nettopp – den *effekt* at verden og dens historie reduseres til en «tekst» eller «metafor», en reduksjon som blant annet får den implikasjon at det vi tradisjonelt kaller «tekst» og «metafor» mister signifikant betydning, for hvis *alt bare er* «tekst» og «metafor»; hva skal vi da med genuint kunstneriske praksiser som *forlanger å være tekst og metafor i denne konkrete verden*? Og sett at det er dette Shakespeare forlanger; å få konstruere fiksjoner i en verden som er alt annet enn fiktiv? Sett at han forsøker å gi fiksjonen en helt bestemt *verdi*? Sett at det shakespeareiske *play-within-the-play* vil vise oss *noe helt annet*, noe som ligger milevis unna enhver idé om de kulturmaterialistiske diskurser og «sosiale tekster»? Prins Hamlet sier at han med teatret vil *speile* verden, ikke produsere den. Speilmetaforen kan selvsagt leses inn i en produksjonssammenheng; men uansett: det er viktig å skille: speil og produksjon er ikke det samme.

Jeg vil si meg enig med den britiske kritikeren Christopher Norris, som påpeker at selv om en *fiksjon* (eksempel: *Hamlet*) også er et *narrativt* anliggende, så innebærer ikke dette at all narrativitet er fiksjon; visst er *historien* narrativ, men det er tøv å behandle historien *som om* den kun var en fiksjon (eller, slik kulturmaterialistene mer enn antyder: en «fiksjonsproduksjon»)

Man kan påstå at kulturmaterialistene ikke får med seg et viktig poeng: Historien om den humanistiske tradisjon er også en historie om dissidenter

Problemet med foucaultiansk diskursteori, ihvertfall slik den ser ut hos en rekke av Foucaults epigoner, er nettopp et slikt fiksjonalisert historiesyn; og man gjør det ikke lettere for seg når man også trekker inn et tredje begrep, «representasjon», og «leser» dette på nøyaktig samme måte: narrasjon, fiksjon, representasjon – *what's the difference?*

En annen markant kritiker, Harold Bloom, har heller ikke mye pent å si om Foucaults mange epigoner; Blooms kritikk – som i første omgang rammer amerikanske tilhengere av «sosiale tekster»; nyhistorister, postkolonialister, feminister og nymarxister – går, blant annet, ut på dette: man leser ikke lenger, man har ikke lenger evnen til å lese; i en tilstand av misunnelse på dem som er i stand til å gjennomføre «sterke lesninger» (jeg vil tro at Bloom oppfatter seg selv som en slik «sterk leser»), gjøres alt for å bryte ned en litteraturvitenskapelig og kritisk tradisjon som *alltid* har anstrengt seg til det ytterste for å få teksten i tale. For Bloom er det en dyd av selvsagthet å ta en høyst konservativ og borgerlig kritiker som Dr. Samuel Johnson alvorlig; Dr. Johnson (1709-84) er så å si kritikeren *per se*, den kritiker som for alvor forsto seg på Shakespeare, som forsto hvor viktig denne dikteren faktisk var. Og dette at Dr. Johnson forsto seg på Shakespeare, trenger ikke nødvendigvis bety at han kun produserte en resepsjon hvis retorikk mimet de ideologiske maktstrukturene; tradisjon og borgerlig offentlighet er ikke alltid av det onde. Man kan påstå at kulturmaterialistene ikke får med seg et viktig poeng: Historien om den humanistiske tradisjon er *også* en historie om dissidenter; størrelser som Hegel og Goethe – begge hadde sitt å si om Shakespeare – var, om ikke revolusjonære, så ihvertfall *radikale* i sine vurderinger – og, ikke minst, i sine *omvurderinger*.

Den rene bruk fører så altfor ofte til at litteratur og filosofi *kun* blir oppfattet som ting, ornamenter, rene former, – eller, slik vi ser at tilfellet er med kulturmaterialismen: ideologiske og politiske legitimeringsmidler. Kulturmaterialistenes «tragiske feil» er at det de setter *foran* lesningen, altfor ofte retter oppmerksomheten mot helt andre spørsmål enn de spørsmål som teksten, i dette tilfellet



The Tempest. Kolonialistisk diskurs, eller også noe ganske annet? Max von Sydow og Gyrlil Nri, 1988.

Shakespeare, er opptatt av. I det hele tatt er dette et litteraturvitenskapelig problem, et hermeneutisk problem, et epistemologisk problem; vi leser med våre briller, vår kunnskap, førforståelse, vår teori. Men det er alltid et spørsmål om styrke; om vi bruker de brillene vi ser godt med, eller om vi bruker briller som forvrenger det lesende blikk. Selv om jeg, som venstreradikaler, må innrømme at jeg i utgangspunktet har stor sympati for det kulturmaterialistiske engasjementet, så kommer jeg ikke utenom den kjensgjerning at kulturmaterialismens *dogme* om pragmatiske «dissidentlesninger» utvilsomt er en slik forvrengning av det lesende blikk, en forvrengning som skriver seg inn i en stadig voksende forvrengningens historie, historien om såkalt «postmodernisme», om såkalt «kultur-relativisme», «nypragmatisme» osv., osv. Mitt humanistiske sinnelag, som er like sterkt som det venstreradikale, sier meg at kulturmaterialismens politikk ikke er en Shakespearsk selvsagthet; også på den kulturmaterialistiske scene må Shakespeare spille en annen – og tilgjort – rolle. Det meste blir *tilsynelatende*, og det meste blir *reproduksjon*; kulturmaterialistene – og nyhistoristene, la oss for all del ikke glemme dem – gjentar og gjentar; igjen og igjen gjentar de *seg selv*. – I det hele tatt: i all denne gjentakelse er det ett spørsmål som alltid gjenstår; et essensielt spørsmål: *Hva sier Shakespeare?*

Prins Hamlet sier at han med teatret vil speile verden, ikke produsere den. Speilmetaforen kan selvsagt leses inn i en produksjonssammenheng; men uansett: det er viktig å skille: speil og produksjon er ikke det samme.



All American Shakespeare»

Hvordan kunne en ikke-demokratisk og uopplyst kultur for 400 år siden være mer tolerant overfor uttrykk for homoseksuell kjærlighet enn vår egen? **Stephen Greenblatt** om moderne filmstudioers favorisering av en «heterofil Shakespeare». En artikkel i anledning filmen «Shakespeare in love», tidligere publisert i The New York Times.



NOEN MILLIONER kinopublikummere som har latt seg sjarmere av mega-hit'en *Shakespeare in Love*, må nå være overbeviste om at Shakespeares henførende sonette «Shall I Compare Thee to a Summer's Day» opprinnelig ble skrevet til en blond og rik ung kvinne, Viola de Lessups; av utseende slående lik skuespillerinnen Gwyneth Paltrow. I en av de mest besnærende scene-

ne i filmen styrter den unge Will ut av teatret, hvor skuespillerne prøver på hans nye og bare delvis fullførte skuespill, «Romeo and Ethel, the Pirate's Daughter», mens han roper på veien ut: «Jeg har en sonette å skrive!» Noen minutter derpå, etter et glimt av ham i kvistværelset, skrivende som en gal, med en fjærpenn stukket mellom blekkflekkete fingre, ser vi Miss Paltrow

smelte over sonetten som bærer tilegnelsen «Til Lady Viola de Lessups». Poeten har funnet sin muse.

Problemet med den ellers så fortryllende scenen er at én av de ganske få tingene som forskerne vet om Shakespeare – rent bortsett fra hans eiendoms-transaksjoner, mindre søksmål, og testamenteringen av den nestbeste sengen til hans kone – er at dette diktet (nummer 18 i 1609-utgaven) tilhører en gruppe på 126 sonetter som tilsynelatende ble skrevet til en lyshåret, rik, ung mann. For å holde oss på den sikre siden, angir ikke språket sonetten er skrevet i hvorvidt den elskede er en mann eller en kvinne; men de sytten første sonettene er tydelig adressert til en mann, og de følgende sonettene, før *The Dark Lady* gjør sin inntreden i den 127. sonetten, synes samtlige å fokusere på poetens forhold til en person som han provokativt betegner som «the master mistress of my passion». Manusforfatterne, Marc Norman og Tom Stoppard, har ganske enkelt løftet «Shall I Compare Thee to a Summer's Day» ut av den rekkefølgen den inngår i, og omdressert den til en mottaker som det moderne kinopublikum – eller snarere, filmstudioene som forsøker å nå dette publikum – anser som passende. Hva kan det komme av at en jammerlig udemokratisk, uopplyst kultur for 400 år siden kunne være mer tolerant overfor uttrykk for homoseksuell kjærlighet enn vår egen? Svaret ligger tildels i at det elisabethanske England faktisk ikke var mer tolerant; våre lover om seksuelle forhold er, hvor utilstrekkelige de enn måtte være, forbilledlige dersom man sammenlikner dem med de grusomme statuttene i lovbøkene fra 1590-tallet. Men det eksisterer betydelig vitnesbyrd for at disse statuttene sjelden, om noen gang, ble tatt i bruk: Få anklager ble reist; juryene viste en konsekvent motvilje mot å foreta faktiske straffeutmålinger, og mange av de politisk mektigste skikkelsene på feltet lot til å ha et avslappet forhold til uttrykk for begjær rettet mot samme kjønn. I kontrast til dette har vi framtrepende politikere som majoritetslederen i Senatet, Trent Lott fra Mississippi, som slår til lyd for at homofili er artsbeslektet med alkoholisme og kleptomani. Hvordan skildre Avons Søte Svane som avviker?

For noen år siden oppsøkte Marc Norman

Vår kultur tilber de som kan hoppe høyere, løpe ras- kere, slå ballen lengre enn noen annen, og våre populær kunst- nere har skapt myter om hvordan beskjedne talent skapes om til ruvende helter

meg på Berkeley, California, inviterte meg til lunsj på Chez Panisse, og fortalte at han ønsket å skrive et filmmanus om Shakespeare, noe i stil med den populære filmen om Mozart, *Amadeus*. Han spurte meg om ting i Shakespeares liv som kunne være utgangspunkt for et godt film-plot. Jeg svarte at det er svært lite av det vi faktisk vet om Shakespeares liv som virker egnet for film: Han skrev to skuespill i året for kompaniet sitt, unngikk fengsel (i motsetning til Ben Jonson og mange av hans andre dramatikere-kolleger), tjente penger, investerte fornuftig, og trakk seg endelig tilbake til hjembyen hvor han hadde kjøpt seg ett av de fineste husene. Fra et kino-synspunkt sett: Et stort gjesp. Det beste ville være, fortalte jeg Norman, å fokusere på den perioden av Shakespeares liv som vi nesten ikke vet noe om – det sene 1580- og tidlige 90-tallet, årene etter at han forlot Stratford og før han etablerte seg i Londons teaterverden.

Norman spurte om det var noe fra disse årene som kunne danne utgangspunkt for et mulig plot. Jeg foreslo først at han kunne gjøre Shakespeare delaktig i tidens mørke-

lagte og farlige religiøse konflikter. (Når alt kommer til alt var 1588, da Shakespeare var 24, året for den Spanske Armada; det fins tegn på at Shakespeare kan ha vært involvert i, eller i det minste kjent, hemmelige, katolske sirkler; han kan ha overvært demonutdrivelser, forfeilede intriger mot dronningens liv, vært vitne til henrettelsen av jesuitter, osv.) Slik forestilte jeg meg noe i likhet med handlingen i *Elizabeth*, en annen av årets suksessfilmer; men Norman falt ikke for en slik idé.

Etterpå – over dessert og kaffe – fikk jeg en annen innskyttelse. Den virkelig spektakulære skjebnen fra slutten av det sekstende århundre var ikke Shakespeares, men tilhørte hans venn og rival Marlowe: Spion, blasfemiker, ateist, bølge og bråkmaker, dobbeltagent, homoseksuell, såvel som en brilliant dramatikere og dikter, myrdet i en alder av 29 år. En offisiell undersøkelse fastslo at Marlowes død – forårsaket av et knivstikk over øyet – fant sted under en vertshuskrangel over regningen. Men moderne undersøkelser har funnet indisier på at mordet var overlagt, og muligens planlagt av lederen for Elisabeths hemmelige politi, Francis Walsingham. Hva med å la Shakespeare, hvis seksuelle legning var tvetydig, ha en affære med Marlowe, og senere være innblandet i Marlowes død på en eller annen måte? Man kunne la dødsfallet tjene som et vendepunkt i Shakespeares karriere, i og med at de virkelig store skuespillene så dagens lys først etter mordet. Før 1593 hadde Shakespeare skrevet skuespill som *Henry VI* og *Two Gentlemen of Verona*, men etter dette begynte han å skrive skuespill som *A Midsummernight's Dream* og *Romeo and Juliet*, og hadde ennå *Hamlet*, *Lear* og de andre mesterverkene lysende framfor seg.

Rent lotteri, sa Norman; ingen studioer ville kjøpe det. Og dette var før noen i dette landet hadde hørt om Trent Lott.

Hvorom allting er. *Shakespeare in Love* fant noe som alle amerikanere kan bejuble. Ikke politisk etterretning, ikke religiøs fanatisme, ikke kompliserte moralske spørsmål, ikke engang kjærlighet; men oppvisningen av suveren, overlegen evne.

Vår kultur tilber de som kan hoppe høyere, løpe raskere, slå ballen lengre enn noen annen, og våre populære kunstnere har

skapt myter om metamorfoser, i historier som forteller om hvordan personer med beskjedne talent transformeres til ruvende helter. Men det er langt enklere å dramatisere hvordan en basketball-spillers ferdigheter vokser, enn tilsvarende en dikters. Norman og Stoppard har ønsket ut en genial måte å formidle til et bredt publikum hvordan en dramatikere gjennomgår utviklingen fra å være den talentfulle sliteren som skrev *Two Gentlemen of Verona*, til å bli den ruvende dikteren som skrev *Romeo and Juliet*. Tapet av den elskelige Gwyneth Paltrow blir finurlig parert av det forbausede uttrykket som står skrevet i ansiktene til det første publikummet av Shakespeares tragedie; et publikum som vet at det står overfor et ferdighetsnivå det aldri tidligere har kunnet forestille seg at var mulig. Og suksessen som denne talentoppvisningen avstedkommer, inntreffer – som filmen utførlig viser – på den sydende, kapitalistiske markedsplassen.

Shakespeare ville sannsynligvis forstått det ubehaget som fikk manusforfatterne til å surre med faktaene, for i sine egne historiske skuespill gjorde han det samme på en høyst spektakulær måte. Men filmstudioene har kanskje undervurdert i hvor stor grad amerikanere elsker talent; for selv om filmen hadde skildret en Shakespeare som skrev sin sonette til en vakker ung mann, ville muligens publikum likevel latt seg begeistre av den overveldende suksessen.

(Artikkelen er gjengitt med forfatterens tillatelse. No.overs. Therese Bjørneboe).



Judi Denchs (Dronning Elizabeth) tørre, ironiske humor under et fryktinggydende ytre, er godt rotfestet i en virkelighet som filmen leker med. Her sees hun sammen med Lord Wessex (Colin Firth).
Foto: Laurie Sparham.

Shakespeare in love: Om å skrive Shakespearsk

Er *Shakespeare in love* bare et stykke romantisierende, sorgløst Hollywoodtull, en lett blanding av kitsch og komedie, eller har filmen også et mer seriøst siktemål?

AV KEITH BROWN

FILMEN *Shakespeare in Love* er ingen nyhet lenger. Den er blitt en publikumsfavoritt, anmeldt og applaudert over alt, har vunnet 7 Oscarpriser & 13 nominasjoner – og selvfølgelig blitt bebreidet for feighet (eller uærlighet) når det gjelder homofili. Så nå kan det kanskje være på tide å prøve å få litt perspektiv på komedien. Vi kan like godt ta det siste poenget først.

Det ligger i vår tid at det skulle bli beskrevet som feigt og villedende at denne filmen ikke gir et bilde av Shakespeare som aktiv homofil. Sannsynligvis er det nytteløst å påpeke 1.) at sonettene gir meget klare indikasjoner på at Shakespeare i denne perioden av sitt liv ikke bare gikk til sengs med sin Dark Lady (etter først å ha fått tre barn i Stratford) men faktisk var besatt av akutt fysisk begjær for henne. 2.) At sonett 20 gjør det klart at fysisk sex med en annen mann var utenkelig

for ham. 3.) At normer for sosial og seksuell adferd — og dermed oppfatninger om begreper som homoseksualitet — ikke ligger fast for evig tid og har endret seg adskillig siden 1590. I dag kan kvinner som en selvfølge beundre hverandres utseende uten dermed automatisk å bli ansett for lesbiske; men mange «vet» at enhver mann som åpent berømmer en annen manns utseende, «må» være «homofil». Selv det mest intellektuelle vennskap mellom to menn begynner nå å bli sett som indikasjon på noe annet. Men dette var simpelthen ikke tilfelle på Shakespeares tid; da var begrepet homofili langt mindre inklusivt (for ikke å si totalitært) og dét forandrer alt – særlig i en tid da alle ble opplært til å se på Antikkens kultur som det store forbildet.

Ikke desto mindre, de som kritiserer *Shakespeare in love* for sosioseksuell naivitet, undervurderer filmen. På Dronning Elizabeths tid kunne unge skuespillere utkledd

«SHAKESPEARE IN LOVE». MANUS: TOM STOPPARD OG MARC NORMAN. REGI: JOHN MADDEN. WILL SHAKESPEARE: JOSEPH FIENNES. LADY VIOLA DE LESSUPS: GWYNETH PALTROW. DRONNING ELISABETH: JUDI DENCH. VIOLAS AMME: IMELDA STAUNTON. JARLEN AV WESSEX: COLIN FIRTH. PHILIP HENSLOWE: GEOFFREY RUSH. CHRISTOPHER MARLOWE: RUPERT EVERETT. BURBAGE: MARTIN CLUNES ROSALINE: SANDRA REINTON. JOHN WEBSTER: JOE ROBERTS. M.F.L. PRODUKSJON: UNIVERSAL PICTURES 1998

«Shakespeare in Love» kan oppsummeres som et vellykket forsøk på å kaste en spillende Shakespeare direkte i fanget på et vanlig kinopublikum — folk som ikke kjenner ham, men likevel er overbevist om at han er kjedelig, intellektuell og snobbete

som kvinner bli tatt for kvinner også ute på gaten, og det må stundom ha ført med seg underlige tanker hos dem som arbeidet tett sammen med dem. Setter ikke nærbildene av Viola som Romeo i nært prøvespill med en maskulin Juliet slike tanker tydelig nok frem? (Selvfølgelig kan enhver likevel hevde at sonett 20 bare viser at forfatterens homofili er ekte, men «undertrykket». Men det er bare et spørsmål om definisjon. I filosofi i dag erkjenner man ugyldigheten av påstander som ikke lar seg teste – dvs. som i prinsippet ikke kan vises å være feil.)

LA OSS da heller ta opp et annet spørsmål. Filmens handling er en fantasi som bygger på identifiserbare historiske personer fra en godt dokumentert kultur. Og til tross for fantasielementet henger fortellingen forholdsvis godt sammen, historisk sett. Vir-

keligheten blir tuklet med, men ikke bare kastet overbord. Allikevel kan det av og til være litt vriert å forholde seg til enkelte av filmens historiske «glipp».

Eksempler på slike korte «glipp» er lett å ramse opp: Når, for eksempel, så mye arbeid er nedlagt i å fremkalle et så ekte bilde av Elizabeths London — herlig å se bindingsverk hus uten moderne svart/hvitt maling – hvorfor da gi en så shabby og lite overbevisende fremstilling av omgivelsene ved teaterforestillinger i Whitehall Palace? Og hvorfor i all verden torpedere både illusjonen og atmosfæren i filmen med den meningsløse fremføringen av en skjeggete Shakespeare i kvinneklær – med bare et tørkle foran ansiktet å skjule seg med – for Dronningen selv i Greenwich? (Det stilte Gwyneth Paltrow i en umulig situasjon, i en rolle der hun først og fremst skulle spille realistisk.) Dessuten er det utenkelig at Dronningen skulle kunne besøke et offentlig teater (noe filmen selv viser nok historisk sans til å si indirekte), og ingen jarl ville ha nedlatt seg til å duellere med en simpel skuespiller, hvor forbitret han enn var. Vakre Viola er ingen Lady selv om hun stadig ble slik titulert, og Shakespeare & Co. levde ikke i Tarantino-land — Philip Henslowe ville aldri ha blitt torturert midt på lyse dagen i sitt eget teater, av en morderisk pengeutlåner og hans håndlangere. (Tonen var riktignok ironisk-spøkefull i denne åpningssekvensen, men likevel. Hvorfor liker vi så godt å overføre vår tids syke voldsmentalitet tilbake til fortiden? Kanskje vi skulle spørre forfatteren av *Titus Andronicus*.)

EN SLIK LISTE med «feil» kunne lett utvides, men faller i praksis i to deler. Så lenge de er holdt innen rimelige grenser, vil ingen bekymre seg over ahistoriske detaljer, som dronningens teaterbesøk, som utgjør del av handlingen. Og det ville være absurd å reagere mot freidige små anakronistiske vitser som «Follow that boat!» Men når det dreier seg om andre rifter i det teppet av generelt realistisk bakgrunn som det er meningen at fantasibildet skal ses mot, hva da? For mange vil de selvfølgelig passere helt ubemerket, og siden filmen er så underholdende, vil de fleste andre bare ønske å overse dem. Men burde regissøren selv kanskje ha vært

litt mer grundig, når han først hadde lagt så mange ressurser i å etablere disse historiske kulissene? Svaret er egentlig avhengig av hva man mener filmen virkelig dreier seg om. Er den bare et stykke romantiserende, sorgløst Hollywoodtull, en lett blanding av kitsch og komedie, eller har *Shakespeare in Love* også et mer seriøst siktemål?

Og det har den da til fulle. Det er neppe irrelevant at en av filmens to manusforfattere er Tom Stoppard, en kjent dramatiker som tydeligvis har lært en god del mer om Shakespeare siden sin tidlige suksess med *Rosenkrantz og Guildenstern are dead*. *Shakespeare in Love* kan faktisk oppsummeres som et vellykket forsøk på å kaste en spillende Shakespeare direkte i fanget på et vanlig kinopublikum – folk som ikke kjenner ham og hans stykker fra før, men likevel er fullstendig overbevist om at han er kjedelig, intellektuell og snobbete. Og det som først og fremst gir forsøket vitalitet er at filmen selv er en moderne analog til en Shakespeare-komedie, både i tone og teknikk – proppfull av Shakespearske knep.

DET ER for eksempel karakteristisk for Shakespeares dramaer at de nesten alltid gjør mer enn én ting av gangen. Og hva kunne vel være mer «Shakespearsk» enn denne filmens smilende mangfold av hentydninger på flere nivåer? Sett på én måte er filmen enda en lett ironisk reprise, skreddersydd for en Oscar, av Hollywood/Broadways entusiastiske feiringer av Teaterets Vidunderlige Verden. Skuespillere er fantastiske mennesker, og når du en gang har fått innpass i Thalias haller, har Teateret magisk kraft til å gjøre deg til et nytt og bedre menneske (akkurat som Shakespeares egen *Forest of Arden*.) Den truende pengeutlåneren blir det snilleste lam når han får spille Romeos apoteker. Og hentydninger til Teaterets Shakespeare-myter blir selvfølgelig tatt med i dette. Når vi ser en kvinnelig tilskuer, revet med av handlingen, som roper ut til Juliet på scenen, dekker hun ikke bare over et litt ubeleilig kutt i Shakespeares vers på dette punktet; hun minner oss også om legenden om kvinnen som ropte ut et varsko til Othello. Raske glimt av hester som blir holdt utenfor teatrene gir andre ekko.

PÅ SAMME TID blir denne versjonen av Elizabethansk England også brukt som redskap for skyts mot vår moderne verden, omtrent slik som brev fra fiktive kinesiske reisende ble brukt til å gjøre narr av det neoklassiske Europa. Colin Firths intelligente fremstilling av Wessex har bare overfladisk likhet med en virkelig Elizabethansk jarl, men er en treffende oppsummering av en bestemt type moderne engelskmann fra overklassen. Og Shakespeares personlige Elizabethanske psykiater er en herlig *reductio ad absurdum* av den moderne profesjonen. Men trafikken går også i motsatt retning, og manuset har mye moro med våre gjengse oppfatninger om «Good Queen Bess's England». Som dronningen selv, for eksempel, er Judi Denchs tørre, ironiske humor og velvilje – under et fryktinggydende ytre – godt rotfestet i en virkelighet som enda en gang blir lekt med, men ikke bare forkastet. Og det er tydelig at filmskaperne har tiltro til at mange av publikum vil vite nok til å ha sans for denne leken. Det er *dette* spillet som historiske «glipp», utenom de som er nødvendige for handlingen, kan sparke ben under.

MEN HVIS man ikke vet nok til å delta i denne leken i det hele tatt, hva da? Det blir ofte hevdet at Shakespeare nådde slike høyder tildels takket være sitt behov for å nå frem til alle lag i et høyst sammensatt publikum. I ett og samme stykke måtte han engasjere og tilfredsstillende både høyt utdannede, sofistikerte medlemmer av hofset og den gemene hop av «groundlings» ved Globe-teateret. På moderne vis er dette nøyaktig hva Norman og Stoppard tar sikte på. Generelt sett vil denne filmen synes vittigere og mer underholdende jo bedre kjent man er med Shakespeare, hans teater og hans tid. Men moderne «groundlings» uten slik kunnskap kan likevel hygge seg – og få med på kjøpet en tiltalende smaksprøve av Mesterens arbeid, samt et førsteinntrykk av Shakespeares England som nok er en pastisj, men ikke så verst likevel som en begynnelse. Og de vil ha møtt i Normans/ Stoppards regi rollefigurer presentert med den smilende, forståelsefulle sympati som også er et av Shakespeares varemerker.

FILMENS presentasjon av *Romeo og Juliet* er helt i tråd med dette. Vi har sett glimt av prøvene på forestillingen, hvor tempoet og spenningen stadig har økt. Og nå får vi se biter av den nye tragediens første fremførelse på scenen, mens Shakespeare-Viola-Wessex trekantens problemer fortsetter. (Hun er blitt «solgt» som brud til jarlen.) Disse glimtene av tragedien kulminerer i en nokså lang sekvens fra akt V.iii – de elskendes død – spilt av Shakespeare og Viola, som selv må skilles for alltid når stykket tar slutt. Denne scenen, Shakespeares egen poesi, treffer både i kinosalen og i det Elizabethanske teateret med full styrke; nesten alle jeg har snakket med innrømmer at de ble rørt. Kraften i språket, nydelig fremført, hever seg triumferende over forestillingens litt naive konvensjoner – som når «Juliet» trekker ut et blodrødt tørkle fra kjolen for å illudere såret fra kniven. Faktisk gjør denne kontrasten at man på en eller annen måte blir enda mer slått av poesien og kraften i verselinjene. Ved teaterstykkets slutt er det tettpakkede Elizabethanske publikum totalt revet med, og vi i kinosalen kan sympatisere med dem. De to former for virkelighet – filmens og teaterets – som er blitt stadig mer og mer sammenflettet gjennom hele filmen, har smeltet sammen.

MEN HVORDAN har filmskaperne greid det? Slike tragiske høydepunkter blir vanligvis forberedt og underbygget av rytmen og strukturen i den forutgående handlingen. Her er det meste av tragediens forutgående handling utelatt, og det er overraskende at en lettversjon eller et surrogat, Shakespeare-Viola romansen kan synes å erstatte den så bra. Naturligvis er det flere grunner til dette. Ikke minst det inntrykket vi får – om enn vagt og sentimentalisert – av hvordan det må være for en kunstner av rang å oppleve en slik bølge av kreativitet, gir mye psykisk energi til filmen. Men i bunn og grunn dreier det seg mest om «*heightening by contrast.*» Kinopublikum blir simpelthen overrumplet når tragediens ubrutte strøm av besettende veltalenhet så brått slår inn i et heller lett og episodepreget filmmanus. De uventede avgrunner i Julies purunge fortvilelse synes enda dypere når de ses i kontrast med måten filmens elskende mes-

De to former for virkelighet – filmens og teaterets – som er blitt stadig mer og mer sammenflettet gjennom hele filmen, har smeltet sammen

trer sine knuste hjerter på. Hva kunne være mer i Shakespeares ånd enn en slik teknikk? Sammenlign for eksempel den forsterkede virkning av Henrik Vs adelige språk, plassert mellom de absurde utgydelsene fra Pistol og Fluellen.

SHAKESPEARE IN LOVE kan også sies å være i Shakespeares ånd på en annen måte. Shakespeare både leste mye – og som forfatter lånte mye, uten å si noe om det. Ingen bebreider ham for dét. Det var standard praksis den gang, og alt han lånte ble skapt på nytt uansett.

ET ELLER ANNET sted bak *Shakespeare in love* må ligge en sjarmerende og vittig bok som heter *No Bed For Bacon*. Boken kom ut først i 1941, og gjentatte ganger deretter frem til 1986. Stoppard selv har fortalt at han lånte den mens hans holdt på med manuset. En engelsk avis har utgitt en liste over tydelige likhetspunkter mellom filmen og boken: de nevner ti ting, og burde ha nevnt minst elleve. Heller ikke i dette tilfellet kan det bli noe snakk om tyveri eller plagiat, alt som er lånt er omskapt på nytt av en briljant forfatter. Men det er litt leit at filmens endeløse 'credits', som finner plass til å navngi hver eneste tekniker og snekker, ikke gir et vennlig vink til denne forgjengeren.

En kritiker møter sin gud

Når larmen i boken stilner, leverer Harold Bloom stor og verdifull litteraturkritikk.

AV HENNING HAGERUP

HAROLD BLOOM: SHAKESPEARE. *THE INVENTION OF THE HUMAN*, NEW YORK 1998. 745 SIDER.

HAROLD BLOOMS bok *Shakespeare. The Invention of the Human* er et massivt verk på 745 sider, ca. 200 sider lengre enn den famøse *The Western Canon* fra 1995, hvor professoren gjennomgikk 26 sentrale vestlige forfattere, inkludert Shakespeare. Det er helt i tråd med Blooms tidligere uttalelser at Shakespeare nå alene krever et større antall sider enn hele denne kanoniserte forsamlingen, for også i den kontroversielle 95-utgivelsen erklærte han forbeholdsløst at dikteren fra Stratford er «the center of the canon» og «the largest writer we ever will know». Disse påstandene gjentas og utdypes inntil besettelse i *Shakespeare. The Invention of the Human*, men det er lite sannsynlig at boken vil kunne gi støtet til en tilnærmet like opphisset debatt som *The Western Canon* gjorde. Mens kanon-boken var ment som et polemisk litteraturpolitisk innspill, et innspill som utvilsomt gav full uttelling (enkelte norske akademikere later ennå ikke til å ha kommet seg helt etter bataljene), er *Shakespeare. The Invention of the Human* bare unntaksvis polemisk

– skjønt det som foreligger av polemikk er temmelig glefsende. Siden denne boken som helhet ikke først og fremst er konsipert som et oppgjør med akademiske og intellektuelle strømninger forfatteren misliker eller hater, vil færre føle seg kallet til å gå til motangrep, men helt friksjonsfri har ikke mottagelsen av verket vært. I en krass anmeldelse av boken i Times Literary Supplement, bekjenner Denis Donoghue at han nå er ettertrykkelig lei av Blooms poserende, selvframhevende stil – og her er han definitivt ikke nådig: «Partly, the impediment to reading Bloom's new book with appreciation is his ham actor's style, louder than ever. Like Pavarotti, he has been abusing a great voice, straining for the biggest fortissimo.» Dette effektmakeriet var nok enda mer fremtredende i *The Western Canon*, som Donoghue gav en alt i alt rosende omtale av, men det er en del stjernetenor- eller stjernebass-bravura i visse partier i *The Invention of the Human* (skjønt det er lovlig stygt å sammenligne Bloom med nettopp Pavarotti). Også jeg, som har en viss sans for den klovnaktige siden ved professoren, synes nok at han med fordel kunne ha dempet seg litt; til tider lager han minst like mye rabalder som heltedyrkeren Thomas Carlyle, en skribent han for øvrig vedstår seg et visst slektskap med. Hadde jeg hatt noen som helst mulighet til å påvirke Bloom, ville jeg valgt en tilsvarende taktikk som den Sandemose en gang anvendte overfor Alf Larsen og oppfordret ham til å meditere litt over en passasje i Første Kongebok (19, 11-13), hvor Herren åpenbarer seg for Elias. Først går en storm, et jordskjelv og en ild forbi, uten at

Herren befinner seg i noen av disse naturfenomenene – men etter ilden kommer lyden av en stille susen: «Og da Elias hørte den, dekket han sitt ansikt til med sin kappe og gikk ut og stod ved inngangen til hulen. Da kom det en røst til ham og sa: Hva vil du her, Elias?»

Alas (for nå å ty til et av Blooms favorittord), tenk om professoren hadde lært mer av sin barndoms Gud, slik han fremtrer her, og ikke fullt så mye av Nietzsche, Carlyle og Emerson! Fyrverkeri er fint, men bør forbeholdes festdager; en «stille susen» – eventuelt et pianissimo – kan gjøre vel så dypt inntrykk som torden eller det Carlyle i *Sartor Resartus* kaller en «Baphometric Fire-baptism». Litt mer fred hadde ikke vært av veien i enkelte av Blooms utlegninger, men overfor et slikt krav ville Bloom ha kunnet si med Bjørnson – som han, heldigvis, ikke kjenner til: «... Fred er ei det Bedste, men at man Noget vil».

ALL LARMEN i Blooms bok bør likevel ikke gjøre oss blinde (dvs. døve) for at forfatteren av *Shakespeare. The Invention of the Human* besitter både en litterær intelligens og en forfriskende originalitet som trer klart frem når man ser bort fra deler av det egosentrerte rammeverket. Som litteraturleser og interpret er Bloom fortsatt en av de fremste, i langt større grad enn Donoghue vil gå med på i TLS-anmeldelsen (Donoghue later til å være svært sliten og enda mer innstilt på fred enn meg). Blooms ekstravagant formulerte generelle erklæringer har i det hele tatt fått mange til å overse hvor innsiktsfullt han er i stand til å lese når han stanser opp og tar seg tid med en tekst. Når



Sir John Falstaff alias Harold Bloom. Foto: Ørjan Ellingvåg/Klassekampen.



Isabella Glyn, Cleopatra, 1849.

Det er såpass mange eksempler på genuin kritikerintelligens og -sensitivitet i boken at jeg alt i alt ikke synes det er vanskelig å bære over med de fleste av Blooms mer manierte og anmassende strategier.

larmen i Blooms bok stilner, hender det ofte at han dekker sitt ansikt til med sin kappe og lytter andektig-oppmerksomt, og andakten avføder noe selv Blooms motstandere burde kunne medgi at er stor og verdifull litteraturkritikk. På sitt beste behersker han kunsten å levere lapidarisk formede innsikter som kaster et nytt, oppklarende lys over de forskjellige dramaene: Han karakteriserer f.eks. *Love's Labour's Lost* som «a festival of language, an exuberant fireworks display in which Shakespeare seems to seek the limit of his verbal resources, and discovers that there are none» (121), han omtaler *Richard II* som «an extended metaphysical lyric» (249), hevder at utgangspunktet for *Othello* er «the Fall of Iago, which sets the paradigm for Satan's Fall in Milton» (435) – Iago er «a true believer whose trust has transmuted into nihilism» (472) –, og han insisterer på at Edgar i *King Lear* er en større gåte enn Edmund, samt at «the later Edgar is Edmund's unintended creation». (489) Det er såpass mange eksempler på genuin kritikerintelligens og -sensitivitet i boken at jeg alt i alt ikke synes det er vanskelig å bære over med de fleste av Blooms mer manierte og anmassende strategier.

ALLUSJONEN til Første Kongebok har sin relevans også på et annet plan, for Bloom innrømmer uten å blunke at han ser på Shakespeare som en sekulær gud: Shakespeare, skriver han, «is our Scripture, replacing Scripture itself...» (501). Blooms virksomhet kan, slik han selv sier, klassifiseres som Bardolatri, dvs. Idolatri of the Bard eller Shakespeare-dyrkelse, et gammelt og velkjent fenomen som professoren ikke er den eneste representanten for i dag – til tross for at han flere steder i boken prøver å overbevise leseren om at det er nøyaktig det han er (når han omtaler seg selv som «Bloom Brontosaurus Bardolater, an archaic survival among Shakespearean critics», synes jeg imidlertid, i motsetning til Donoghue, at han er ganske morsom). The Bardolaters er i alle tilfelle en sekt med et imponerende historisk medlemskapsregister; blant medlemmene finner vi Milton, Samuel Johnson – som riktignok også hadde sine klassisistiske funderte innvendinger –, Coleridge, William Hazlitt, Shelley, Keats, Stendhal,

Victor Hugo, Wergeland, brødrene Schlegel, Hegel, Kierkegaard (som på grunn av manglende engelskkunnskaper leste Shakespeare på tysk), Carlyle, Nietzsche, Browning, Swinburne, Joyce... for bare å nevne noen få navn i den overveldende mengden av forfattere og intellektuelle som har latt seg trollbinde av dikteren fra Stratford-upon-Avon. En Bardolater av det mest ekstatiske slaget, var den unge Goethe (den eldre ble litt mer måteholden og fremsatte en ualminnelig kortsynt kritikk av Shakespeare som teaterdikter); i talen «Zum Shakespeares-Tag» fra 1771 hadde den 22-årige dikteren bl.a. dette å si om – og delvis til – sitt store forbilde: «Shakespeare, min venn, hvis du ennå var blant oss, kunne jeg ikke levd noe annet sted enn sammen med deg, hvor gjerne ville jeg ikke spilt birollen til en Pylades, hvis du var Orestes, heller enn den aktede skikkelsen til en yppersteprest i tempelet i Delfi.» I vår egen tid har Anthony Burgess manifestert seg som en solid Bardolater, noe hans avsluttende kommentarer i Shakespeare-biografien han utgav i 1970 bærer eklatant vitnesbyrd om. Shakespeares talent, skriver han her, «is a talent which, more than any other that the world has seen, reconciles us to being human beings, unsatisfactory hybrids, not good enough for gods and not good enough for animals. We are all Will. Shakespeare is the name of one of our redeemers.» Blooms bok er båret oppe av en lignende totalbegeistring, slik det fremgår allerede av forordet: «The plays remain the outward limit of human achievement: aesthetically, cognitively, in certain ways morally, even spiritually. They abide beyond the end of the mind's reach; we cannot catch up to them. Shakespeare will go on explaining us, in part because he invented us, which is the central argument of this book. I have repeated that argument throughout, because it will seem strange to many.» (xvii-xviii)

JO DA – it will seem strange too many. Uansett hvor høyt man setter Shakespeare, kan man ikke annet enn å gruble over om professoren har rett i at forfatteren av *Hamlet* virkelig har oppfunnet det menneskelige. *The Invention of the Modern Human* eller *The Invention of the Literary Human*

ville sannsynligvis vært mer eksakte titler på boken (en annen variant er naturligvis *Shakespeare. The Invention of the Bloomian*), men siden Blooms foretrukne retoriske figur er og blir hyperbolen, nøyer han seg ikke med slike nyanserte overdrivelser: Shakespeare har funnet oss opp, og begriper man ikke dette, skyldes det etter alt å dømme at man tilhører den fryktelige hærskaren av dekonstruksjonister, Lacan- og Foucault-tilhengere, feminister, nyhistorister etc., m.a.o. det Bloom kaller *The School of Resentment* og som han har ført et flammende enmannskorstog mot i noen år nå. Det må i rettferdighetens navn innrømmes at Bloom er i stand til å fremsette sin egen påstand med adskillig vidd, og heller ikke uten et anstrøk av selvironi: «To accuse Shakespeare of having invented, say, Newt Gingrich or Harold Bloom, is not necessarily to confer any dramatic value upon either Gingrich or Bloom, but only to see that Newt is a parody of Gratiano in *The Merchant of Venice* and Bloom a parody of Falstaff.» (s. 725) Man kan følgelig gi seg til å studere på hvilken rolle i hvilket Shakespeare-drama man faktisk spiller, dvs. er en parodi på; all the world is Shakespeare's stage, men hvem er jeg? Selv håper jeg at jeg i det minste ikke er Osrice eller Shallow eller – Gud forby! – Dogberry, men sannsynligvis er jeg simpelthen, slik T.S. Eliots Prufrock sier om seg selv, «an attendant lord».

En konsekvens av Blooms svære bok er nettopp at den lokker leseren inn i slike selvrefleksjoner, ikke bare på grunn av bokens grunntese, men også fordi professoren her er så å si eksklusivt opptatt av personlighet – innimellom på bekostning av handling, struktur, kontekst, språk og omtrent alt annet man kan forestille seg. Som nevnt setter han dessuten hemningsløst sitt buldrende jeg i forgrunnen når han gjennomgår Shakespeares dramaer, en litteraturkritisk teknikk han selvsagt ikke er alene om. At en slik metode blir gjennomført akkurat i forbindelse med Shakespeare – som kanskje er den mest målbevisst selv-løse av alle store forfattere –, er for så vidt temmelig paradoksalt, skjønt Bloom nok mener at hans egen tese gir tilstrekkelig sanksjon: Shakespeare har funnet opp

ham også, derfor er det bare rimelig at han gir seg til å geberde seg som en av de store skikkelsene i et drama av mesteren – og Falstaff er altså den rollen han mener han er tiltenkt.

DET VISER SEG uansett at den påstanden som signaliseres allerede i tittelen, ikke er fullt så ekstrem som den kan virke med en gang. Det Shakespeare ifølge Bloom har oppfunnet – «kartlagt» kunne man også kalt det, men det synes Bloom åpenbart blir for moderat – er en selverkjennelsesprosess basert på indre dialog med ens eget jeg, en prosess hvor jeget forandrer seg som et resultat av dialogen. Mennesket utvikler sin personlighet ved å høre seg selv snakke – til seg selv. I sin mer historisk orienterte tid, f.eks. for 30 år siden, ville Bloom sannsynligvis ha satt dette tettere i sammenheng med den radikale, puritanske tradisjonen og dens fokusering på inderlighet og introspeksjon («det indre lys») i forbindelse med opplevelsen av det guddommelige. I sekularisert utgave bidrar senere denne tradisjonen til å frembringe romantikken, og dermed også moderniteten. Den nederlandske psykiateren J.H. van den Berg, som Bloom henviser til, tillegger Luther farskapet for «det indre mennesket», en idé professoren i all sin åndshistoriske monotisme selvsagt ikke kan dele. Det ville uansett ikke vært til forkleinelse for Shakespeare å se utviklingen av det indre jeget som en sammenføring av flere strømninger, eksemplifisert ved bl.a. Meister Eckehart, Luther, Montaigne, Bacon, ved fremveksten av naturvitenskapene og ved Shakespeare selv, for så å betrakte Stratford-dikteren som den suverene syntetiseringskunstneren vis-à-vis disse strømningene. I essayet «Shakespeare und kein Ende» kalte Goethe Shakespeare for en «epitomator [en sammenfatter] av naturen»; han kan med fordel også ansees for å være en epitomator av bevissthets- og indre-jeg-forståelser. I forbindelse med Shakespeare vil det ikke være galt å snakke om en bevissthetenes alkymi.

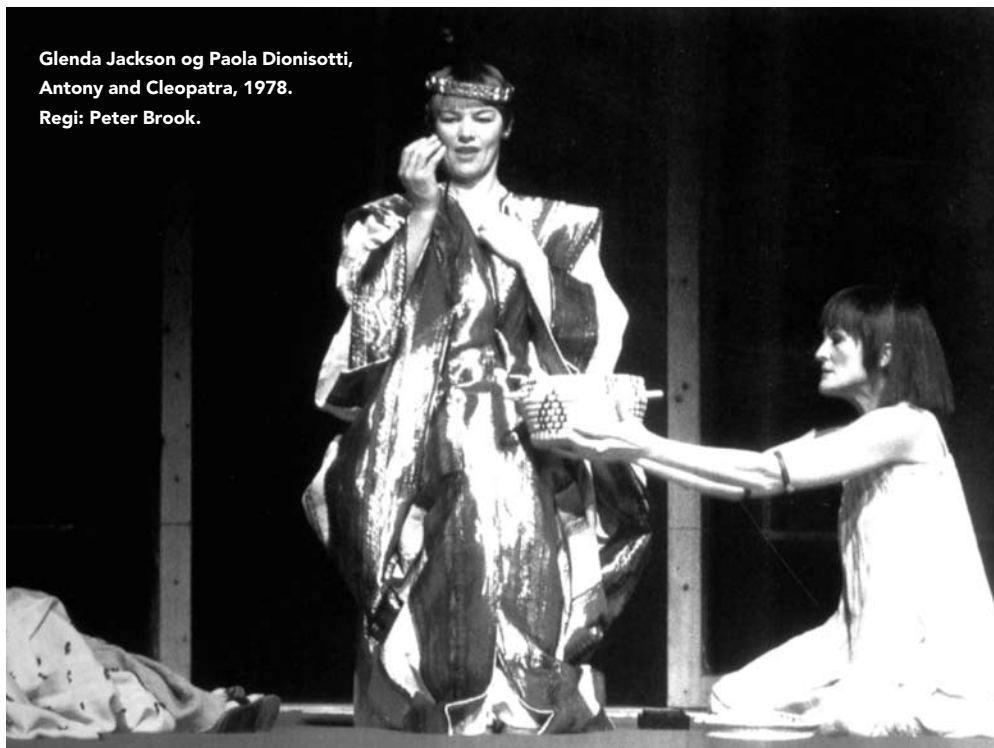
AT BLOOM ikke vil gå mer historisk til verks enn han gjør, er synd; det gir tesen hans mindre umiddelbar substans enn det som ellers kunne ha vært tilfellet. For min egen del er jeg neppe noe særlig mindre av

en Bardolater enn professor Brontosaurus, og en av de tingene som alltid har slått meg som mest oppsiktsvekkende og imponerende ved Shakespeare, er at han, for å vri litt på et berømt Ben Jonson-sitat, «was of an age and for all time». I *Twelfth Night* har Maria en kjapp karakteristikk av Malvolio som med ett slag – og nærmest i forbifarten – plasserer leseren midt i den elisabethanske hverdagen: «He does smile his face into more lines than is in the new map with the augmentation of the Indies.» Replikken alluderer til Emmeric Mollineux' verdenskart fra 1599, og bak Marias utsagn aner leseren forundringen over dette nye kartet; ved å inkludere «the Indies» har det bidratt til å utvide verden visuelt: O brave new world. På den annen side gir sammenligningen et konsist bilde av den arme Malvolio, som på dette tidspunktet har latt seg lure til å gjøre kur til Olivia – i all sin iver legger han oppsynet i så mange smilende folder at det inneholder flere rynker enn et kart har kompasslinjer. Bildet er permanent i sin komiske gyldighet, og det blir ikke mindre



Henry Irving (Hamlet), 1910.

Glenda Jackson og Paola Dionisotti,
Antony and Cleopatra, 1978.
Regi: Peter Brook.



Som fortolker av Shakespeares utforskning av relasjonene mellom kjønnene, er Bloom rett som det er mesterlig – så mesterlig at jeg gjerne hadde sett at han ytret seg enda mer inngående om tematikken.

slående av å henvise til én bestemt hendelse i Shakespeares egen tid. Man behøver ikke være nyhistorist eller kulturmaterialist for å se at Shakespeare er rotfestet i det sene 15- og det tidlige 1600-tallet, men man behøver heller ikke å være en Harold Bloom for å se at han med letthet beveger seg langt utover sin egen samtid og setter litterære og intellektuelle standarder som de fleste som er født lenge etterpå bare kan drømme om å nærme seg. I en antologi med engelsk renessanselitteratur minner Frank Kermode og John Hollander om et i og for seg elementært faktum som både Bloom og Stephen Greenblatt kunne hatt utbytte av å tenke over: Shakespeares utrolige talent er udiskutabelt hans eget, men han levde i en kulturell blomstringstid som i høy grad gjorde det mulig for dette talentet å komme til full utfoldelse. 100 år tidligere kunne et tilsvarende geni fått langt større vanskeligheter med å finne den rette formen, det rette mediet og det riktige språket.

STRAKS ALT dette er sagt, strekker jeg langt på vei våpen. All verdens historiseringer og kontekstbaserte forbehold, kan ikke tilsløre det faktum at det er noe mirakuløst ved Shakespeare; hos ham foreligger det en litterær magi som kan gi leseren en overveldende

fornemmelse av å ha støtt på litteraturens essens og værensberettigelse – intet mindre. Etter Shakespeares død ble dette antydning av dikterens venn og klassisistisk skolerte rival Ben Jonson, som skrev at Shakespeares verker er av et slag som «neither man nor Muse can praise too much», samt at «Nature herself was proud of his designs», mens han i tillegg understreket at Shakespeare var en grundig arbeidende kunstner, ikke et naturbarn som sang anelsesløst i vei (flere Bardolaters på 1700- og 1800-tallet hadde en tendens til å glemme denne påminnelsen). Alle de beundrende Shakespeare-kommentarene som er blitt skrevet opp gjennom århundrene, aksentuerer til sammen en spørsmålsstilling som er akutt for enhver som har lest dikteren inngående: Hvorfor er det slik at alle møter med nesten en hvilken som helst Shakespeare-tekst gir deg inntrykk av å ha blitt konfrontert med litteratur som uten videre overgår omtrent alt annet som er skrevet i Vesten? Hvorfor er Shakespeare, slik Olof Lagercrantz skriver, så voksen?

BLOOMS tilsynelatende hyperbolske påstand – at Shakespeare har funnet oss opp – er når det kommer til stykket, ikke så mye en hyperbol som en anskueliggjørende metafor. Det finnes knapt nok en bevissthetstilstand som Shakespeare ikke har befattet seg med, og ved å ta for seg et uoverskuelig antall av bevissthetstilstander, har han også gjort oss ytterligere oppmerksomme på at de eksisterer – eller har en potensiell eksistens. Bevissthetstilstandene blir både mer nyanserte og mer distinkte hos Shakespeare enn hos så å si noen annen forfatter; når de dessuten settes i sammenheng med et ufattelig rikt og like nyansert/distinkt persongalleri, er det lett å forstå et av Alexander Popes utsagn i forordet til hans egen Shakespeare-utgave: «... had all the speeches been printed without the very names of the persons, I believe one might have applied them with certainty to every speaker». Samuel Johnson modifiserte dette litt, siden det finnes flere replikker hos Shakespeare som ikke har noe spesielt karakteristisk ved seg – men, la han til, «though some may be equally adapted to every person, it will be difficult to find

any that can be properly transferred from the present possessor to another claimant. The choice is right, when there is reason for choice.» Shakespeares suverene karakteriseringkunst er blitt lagt merke til av mange kritikere før Bloom, og professoren plasserer seg beskjedent/ubeskjeddent (alt ettersom man ser det) innenfor en kritikertradisjon som inkluderer Johnson, Coleridge, William Hazlitt, Carlyle, A.C. Bradley og A.D. Nuttall. Shakespeares mest originale bidrag til litteraturen, finner altså Bloom i utviklingen av personligheten, i oppfinnelsen av «the human as we continue to know it», men han er samtidig klar over at det ikke bare er dette som utgjør den shakespears'ke eminens: «To catalogue Shakespeare's largest gifts is almost an absurdity: where begin, where end? He wrote the best poetry and the best prose in English, or perhaps in any Western language. That is inseparable from his cognitive strength; he thought more comprehensively and originally than any other writer...» (xviii)

Jeg underskriver dette, men faren ved et så idoliserende utgangspunkt som Blooms, er selvfølgelig at man lett kan havne i tomt frasemakeri og festtaler-retorikk. Jeg synes imidlertid Bloom stort sett unngår den fallgruben; flere av de individuelle lesningene hans er svært gode, og til dels glitrende. Han har i tillegg mange fine generelle kommentarer, som når han hevder at Shakespeare – med enkelte unntak (som Hamlet og Falstaff) – later til å like sine heltinner bedre enn sine helter og at de fleste av heltinnene hans gifter seg med menn som er dem underlegne både hva intellektet og den emosjonelle modenheten angår. Det siste gjelder i høy og beklemmende grad for den groteske alliansen Helena/Bertram i *All's Well That Ends Well*, men det holder også stikk for Portia og Bassanio i *The Merchant of Venice*, for Rosalind og Orlando i *As You Like It* og for Imogen og Posthumus i *Cymbeline*. Blooms lesning av *The Taming of the Shrew* aksentuerer at det samme forholdet gjør seg gjeldende også i dette dramaet, samtidig som han argumenterer for at det i siste instans er Kate som går av med seieren i den kjønnskampen hun og Petruchio utkjemper. Når Bloom senere sier at Macbeth og Lady Macbeth er det eneste lykkelig gifte paret hos Shakespeare, kan

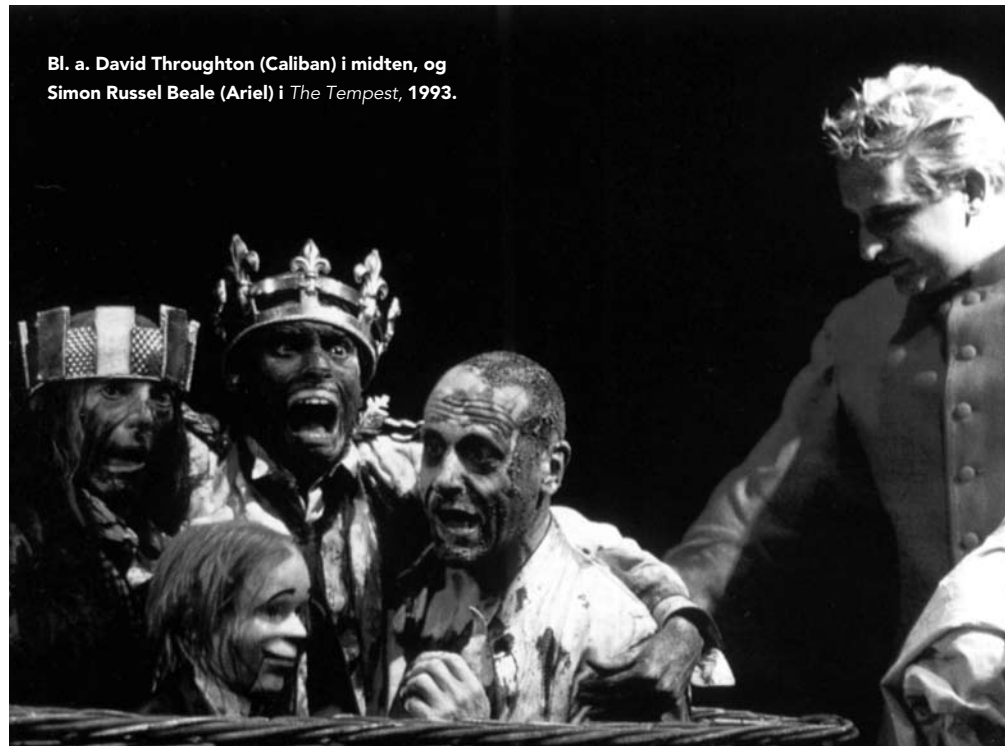
leseren vanskelig reagere med noe annet enn forbløffelse, men resonnementet er ikke uten tyngde: «The sublimity of Macbeth and of Lady Macbeth is overwhelming: they are persuasive and valuable personalities, profoundly in love with each other. Indeed, with surpassing irony Shakespeare presents them as the happiest married couple in all his work. And they are anything but two fiends, despite their dreadful crimes and deserved catastrophes.» (518) Så vidt jeg kan se kommer den dype kjærligheten mellom de to bare til uttrykk i intenst ambivalente passasjer hvor eros og maktbegjær går opp i en fatal enhet (eller et fatalt kaos), men dette ugyldiggjør ikke Blooms poeng: Macbeth og hans Lady er som skapt for hverandre, og hvis dette paret utgjør selve innbegrepet av ekteskapeleg lykke hos Shakespeare, burde det fortelle oss en del om hvilket syn på ekteskapet som lar seg lese ut av dramaene hans. Både fremstillingen av disse to og de mange intellektuelle og emosjonelle mesalliansene i komediene, vitner om en gjennomgående negativ oppfatning av hele institusjonen. Dermed kan man lese adskillig bitter ironi inn i en av Helenas replikker i *All's Well That Ends Well* – en replikk som har forsynt stykket med dets tittel, og hvor ironien ikke blir mindre når man husker hvilken idiot av

en mann Helena forsøker å erobre. «Leaves» ekskluderer ikke «thorns» og «sweet» eliminerer ikke «sharp» i disse linjene; som i Macbeth er det vel snarere slik at «fair is foul, and foul is fair»:

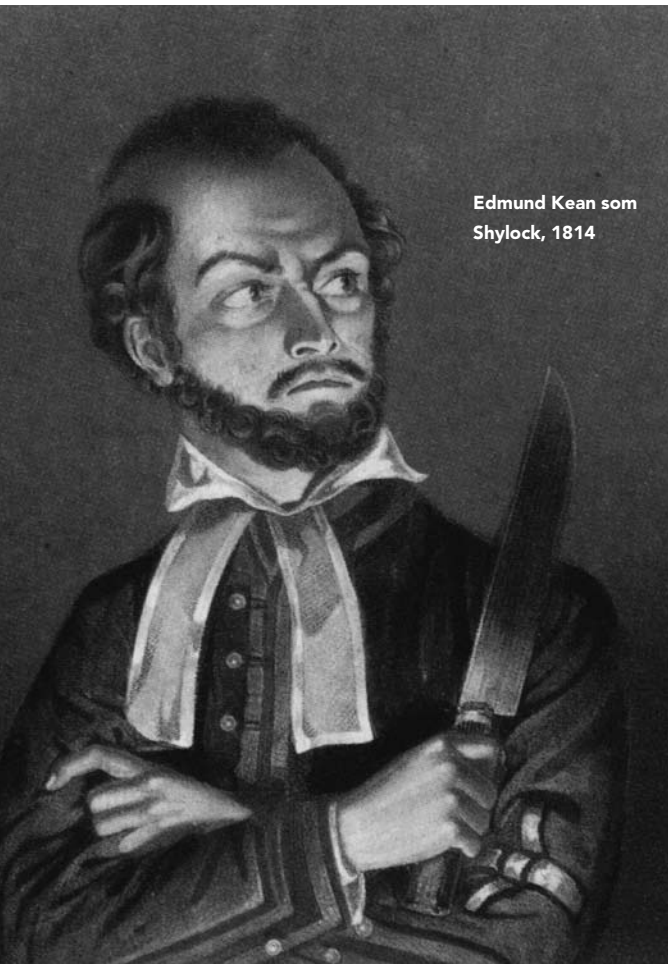
Yet, I pray you.

But with the word the time will bring on summer,
When briars shall have leaves as well as thorns
And be as sweet as sharp. We must away;
Our wagon is prepared, and time revives us.
All's well that ends well; still the fine's the crown.
Whate'er the course, the end is the renown.

Som fortolker av Shakespeares utforskning av relasjonene mellom kjønnene, er Bloom rett som det er mesterlig – så mesterlig at jeg gjerne hadde sett at han ytret seg enda mer inngående om tematikken. Det ligger i kortene at et av Shakespeares anliggender er å konstruere en erotikkens anatomi i dramatisert form (Bloom har jo en stund ment at Freuds innsikter i driftslivets mørke er derivert så å si direkte fra Shakespeare), og hadde forfatteren av *The Invention of the Human* vært litt mindre monomant opptatt av enkeltstående personligheter, kunne han fått dette enda tydeligere frem. Men slik boken er blitt, ansporer den i det minste lese-



Bl. a. David Throughton (Caliban) i midten, og Simon Russel Beale (Ariel) i *The Tempest*, 1993.



Edmund Kean som
Shylock, 1814

ren til å tenke videre rundt dette feltet.

Kjærlighet er for øvrig – og selvfølgelig – ikke bare et ekteskapelig fenomen, noe Bloms fortannede lesning av *King Lear* får tydelig frem. Her er det familiekjærligheten som blir fremstilt og gransket, og hele lesningen fortøner seg som en beskrivelse av en smertefull erkjennelsesprosess for fortolkerens egen del: «What the drama of King Lear truly outrages is our universal idealization of the value of familial love – that is to say, both love's personal and love's social value. (...) Labouring this point is painful, but everything about the tragedy of Lear is painful. To borrow from Nietzsche, it is not that the pain is meaningful but that meaning itself becomes painful in this play. We do them wrong to speak of Lear's own permutations as being redemptive; there can be no regeneration when love itself becomes identical with pain. Every attempt to mitigate the darkness of this work is an involuntary critical lie.» (484-485) Shakespeare viser kjærlighetens kolossale dramatiske og

estetiske verdi samtidig som han «divests love of any supposed values of its own» (487), en subtil uttømmingstaktikk som får en større – og uhyggeligere – nedslagsradius enn freudianske begreper som ødipuskompleks og familieroman. I *King Lear* opererer kjærlighet-som-smerte over en universell skala, og følgelig finnes det ingen kur; heller ikke i kunsten selv. Hvis Freuds syn på kunsten kan betraktes som en domestisert aristotelisk poetikk – kunsten får en sublimerende og beskyttende dagdrømfunksjon innenfor en borgerlig sfære –, nekter *King Lear* å gi leseren /tilskueren enhver tenkelig form for katharsis. Dramaet fremmaner både redsel og medynk i slike mengder at det sannsynligvis overgår alt Aristoteles kunne ha forestilt seg, men den foreskrevne eller forønskede renselsen uteblir. Ikke uventet får gnostikeren Bloom lest inn en forståelse av at syndefallet er identisk med skapelsen i Shakespeares drama, men om dette strengt tatt er korrekt eller ikke, har han rett i at selv en tilnærmet optimistisk lesning av *Lear* vil grunnstøte på sin egen urimelighet: «You have to be a very determined Christianizer of literature to take any comfort from this most tragic of all tragedies. The play is a storm, with no subsequent clearing.» (493)

DET TALER dessuten til Blooms fordel at han tør å konfrontere det kinkige dilemmaet med *The Merchant of Venice* direkte; allerede i det første avsnittet i kapitlet om stykket går han rett på sak: «One would have to be blind, deaf and dumb not to recognize that Shakespeare's grand, equivocal comedy *The Merchant of Venice* is nevertheless a profoundly anti-Semitic work.» (171) Det forandrer ikke stort på saksforholdet at Bloom når det gjelder mennesket Shakespeares egne overbevisninger, «would exclude the possibility that he was personally either anti-Semitic or philo-Semitic» (175). Den sorgfulle konklusjonen på kapitlet blir derfor at «it would have been better for the last four centuries of the Jewish people had Shakespeare never written this play». (190) En smart antisemittisk propagandaminister ville f.eks. raskt innse at Christopher Marlowes Barabas i *The Jew of Malta* er for mye av et overdimensjonert uhyre til at særlig mange kan ta ham

alvorlig som en typisk representant for det jødiske – noe som skulle fremgå bare av de tre første linjene av hans mest kjente monolog: «As for myself, I walk abroad a-nights, /And kill sick people groaning under walls. / Sometimes I go about and poison wells». Som Bloom skriver, er Barabas «no more Jewish than the play's Christians are Christian or its Muslims Muslim» (174); med Shylock ligger det dessverre annerledes an. Ikke at han heller på noen måte inkarnerer «det typisk jødiske», men Shylock har ikke desto mindre kommet til å innta plassen som selve Den Litterære Jøden i leseres og tilskueres bevissthet: Nettopp Shakespeares nyanserte karakterskildring, hans evne til å utstyre sin griske og hevtørste pengeutlåner med problematiserende, humaniserende trekk, bidrar til å gjøre Shylock langt mer potensielt effektiv i propagandaøyemed enn et parodisk monster som Barabas. Man kan mene at Bloom i innledningskapitlet nok en gang tangerer det hyperbolske, idet han konstaterer at «*The Merchant of Venice* may have been more of an incitement to anti-Semitism than *The Protocols of the Learned Elders of Zion*, though less than the Gospel of John» (17). Likevel er det u diskutabelt at han har spissformulert en problemstilling som ikke er til å unnsnippe i drøftelsene av Shakespeares mørke og komplekse komedie.

ET ANNET område hvor Bloom snakker med autoritet, er i redegjørelsen for det generelle forholdet mellom Shakespeare og Marlowe. Blooms mangeårige virksomhet som gransker av litterær påvirkning og det han kaller «the anxiety of influence», gjør ham ekstra godt skikket til å se hvordan den unge Shakespeare strevde for å komme seg ut av Marlowes skygge. Bloom hevder at han først var i stand til å gjennomføre dette da han begynte å skape skikkelser som hadde en annen fylde, en annen kompleksitet enn Marlowes relativt endimensjonale figurer – en fylde og en kompleksitet som langt på vei er betinget av utviklingen av det indre jeget. Det var som kjent ikke Marlowe som oppfant det engelske blankverset; den æren tilfaller Henry Howard, jarl av Surrey, som senere døde på skafottet – riktignok ikke på grunn av blankverset, men på grunn av



Kevin Miles, Vivien Leigh, Lee Montague i *Titus Andronicus* 1955. Regi: Peter Brook.

høyforræderi. Marlowe var imidlertid den første som for alvor brukte blankverset innenfor dramatikken, og da Shakespeare overtok den andre dikterens form, overtok han også mye av hans voldsomme, effektive og tidvis bombastiske retorikk («A wound is nothing, be it ne'er so deep; / Blood is the god of war's rich livery», for bare å sitere et par linjer fra Marlowes *Tamburlaine*). Bloom ser svakhetene ved *Henry VI* i lys av denne påvirkningen; her er Marlowe blitt ufullkomment assimilert og ennå ikke overvunnet. Det Bloom hører i del 1 av dramaet, er «Marlowe's mode and rhetoric appropriated with great zest and courage but with little independence, as though the novice dramatist were wholly intoxicated by the *Tamburlaine* plays and *The Jew of Malta*». (43) Den Marlowe-påvirkede perioden når sin kulminasjon i *Titus Andronicus*, som Bloom oppfatter som et stykke litterær eksorsisme: «Though I am fascinated by *Titus Andronicus*, I do see it as exploitative parody, with the inner purpose of destroying the ghost of Christopher Marlowe» (78) – i tråd med dette inneholder drøftelsen av stykket bl.a. en klargjørende sammenligning av en av maureren Aarons monologer med

Barabas-monologen jeg siterte litt fra ovenfor. Blooms lesning gjør det lettere å forstå eksistensen av dette bloddryppende dramaet, som vel strengt tatt knapt nok er leselig eller spillbart – selv om Jan Kott mener at Peter Brook klarte å få i stand en vellykket oppsetning av det på 50-tallet (Bloom er, ikke uventet, dypt uenig i vurderingen; han hater både Brook og Kott). Bloom er hard mot de kritikerne som tillegger dramaet annet enn slike parodisk-eksorsistiske kvaliteter, men han ser på *Titus Andronicus* som et helt nødvendig, avsluttende stadium i Shakespeares agon med «his brilliantly heartless precursor». I og med *Romeo and Juliet*, *Richard II* og *Love's Labour's Lost* får Shakespeare Marlowe ut av systemet, skjønt den første markert ikke-marlow'ske skikkelsen han skaper, er bastarden Faulconbridge i *King John* (Bloom mener likevel at dette dramaet som helhet blir ødelagt av forgjengeren). Og når Shakespeare etter hvert kommer frem til den demoniske triaden Iago, Edmund og Macbeth, skaper han dessuten en type «arch-villains» som ligger langt hinsides rekkevidden av hva Marlowe kunne prestere. Skikkelsen Marlowe fortsatte likevel å forfølge Shakespeare, slik det

fremgår av de mange Marlowe-allusjonene i *As You Like It*, samt av Blooms pregnante lesning av Prospero som en «anti-Faustus» (navnet Prospero er, slik Bloom noterer seg, den italienske ekvivalenten til det latinske faustus – «den begunstige» eller «den velsignede»). Bloom kan naturligvis også ha rett i at Edmund i *King Lear* er et portrett av mennesket Christopher Marlowe, men dette er biografisk spekulasjon og fullstendig umulig å dokumentere. Som hypotese er i det minste ideen interessant (det samme er unektelig ideen om at Malvolio er et portrett av Ben Jonson).

IFØLGE BLOOM er det den tidligere omtalte utviklingen av personligheter som fører til Shakespeares endelige frigjøring fra Marlowe. Marlowes skikkelser er virkningsfulle og ofte storslåtte karikaturer, dynamiske på overflaten, men grunnleggende sett statiske – de forandrer seg ikke mens den dramatiske handlingen utspiller seg. Shakespeares store skikkelser, fra og med Faulconbridge, er utstyrt med en indre dynamikk, en dynamikk i dybden, samt en evne til å gjennomgå overraskende transformasjonsprosesser i løpet av dramaenes gang. Jeg har ingen alvorlige innvendinger



Bob Hoskins, Iago (Othello),
1981. Regi: Jonathan Miller.



Laurence Olivier og Vivien Leigh, Macbeth, 1955.
Regi: Glen Byam Shaw.

mot en slik tese; det er likevel mulig at den kunne trenge å kompletteres litt. På den ene siden er f.eks. Macbeth en skikkelse av et helt annet, langt mer sammensatt, slag enn Marlowes Tamburlaine, men på den annen side er det kan hende ikke bare forskjellene i protagonistenes personlighet som gjør Macbeth til et uendelig mye mer rystende drama enn noe Marlowe skrev – uansett hvor imponerende Marlowe kan være. For sammenligningens skyld sidestiller jeg to passasjer av dikterne; først noen linjer fra Tamburlaines sorg-monolog ved hans elskede Zenocrates død:

Black is the beauty of the brightest day;
The golden ball of heaven's eternal fire,
That danc'd with glory on the silver waves,
Now wants the fuel that inflam'd his beams,
And all with faintness and for foul disgrace,
He binds his temples with a frowning cloud,
Ready to darken earth with endless night.
Zenocrate, that gave him light and life,
Whose eyes shot fire from their ivory bowers,
And temper'd every soul with lively heat,
Now by the malice of the angry skies,
Whose jealousy admits no second mate,
Draws in the comfort of her latest breath,
All dazzled with the hellish mists of death.

Deretter Macbeths berømte monolog da han hører om Lady Macbeths selvmord; den tåler godt å bli sitert om og om igjen – i morgen og i morgen og i morgen:

She should have died hereafter:
There would have been a time for such a word. -
To-morrow and to-morrow and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time:
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Her kan jeg ikke annet enn å ty til et klassisk bloom'sk grep og si at den som bedømmer disse to passasjene som like verdifulle litterært sett, ikke eier begreper om hva litteraritet er. Tamburlaines monolog er et stykke

virkningsfull retorikk som hverken beveger seg ut over elegiens konvensjonelle krav eller utover den situasjonen den blir fremsagt i – den er i tillegg full av «strong lines», men styrken stanser hele veien ved linjeslutt. For Macbeth forholder det seg fullstendig annerledes; Bloom sier at vi i denne monologen ikke hører en elegi over Lady Macbeth, men «a nihilistic death march, or rather a creeping of fools, of universal victims» (541), og det er en relevant kommentar. Det samme kan man si om Blooms betoning av den tomme verdenen hele dramaet fremmaner, en tomhet som kommer oppsummerende epigrammatisk til uttrykk i Macbeths reaksjon på dronningens død: Verden blir fremstilt som fullstendig tom eller innholdsløs – ikke svart eller sølløs, som i Tamburlaines mer tradisjonelle utlegninger –, men i hvor stor grad er Macbeths erkjennelse av dette knyttet eksklusivt til hans personlighet? Har ikke Macbeth på dette tidspunktet nådd frem til et stadium hvor jeg-et så å si opphører, hvor ideen om en personlighet fremstår som kanskje enda mer absurd enn noe annet, slik bildet av skuespilleren gir indikasjoner på? Det sjokkerte ved passasjen springer ikke minst ut av at Macbeth, av alle skikkelser, plutselig får karakter av å være en dypt desillusjonert utgave av middelalderdramaenes Everyman – han snakker ut fra en brutalt vergeløs posisjon og med en innstendig, renskåret verbalitet som inkluderer leserne eller tilskuerne i vergeløsheten. I linjer som dette åpner det seg svimlende perspektiver hinsides jeg-ets opptrukne grenser, og monologen eksemplifiserer samtidig hva Walter Benjamin, i et forholdsvis tidlig, fascinerende notat med utgangspunkt i *As You Like It*, kan ha ment da han sa at ingen annen engelsk dikter har hatt et så «ubevæpnet øye» som Shakespeare.

Blooms lesning av *Macbeth* er i alle tilfelle en av de beste i boken. Slik Bloom ser det, er Macbeth i besittelse av en «proleptisk imaginasjon», en ubarmhjertig fremadrettet forestillingskraft: «He scarcely is conscious of an ambition, desire or wish before he sees himself on the other side of the shore, already having performed the crime that equivocally fulfills ambition.» (517) For Macbeth er det m.a.o. slik at ikke bare blir tvangstankene hans virkelighet; han oppfatter dem som

realisert til og med før de er blitt det – han bebor et troll-i-ord-inferno av negativ forestillingskraft helt fra stykkets start.

OGSÅ I flere andre lesninger er Bloom på høyden. Metoden hans går ut på å konsentrere seg om de mest interessante skikkelsene i dramaene og spinne ut mer utførlige analyser rundt dem, og dette fører uunngåelig til at stykkenes handling eller struktur får forholdsvis liten oppmerksomhet – samt at spenningsforholdene mellom skikkelsene innenfor de forskjellige dramaene ikke alltid blir tilstrekkelig belyst. Fremgangsmåten avgir uansett noen oppsiktsvekkende fine resultater når Bloom virkelig lykkes i å nærlese litterære bevisstheter – et foretagende som skulle være hasardiøst nok under de fleste omstendigheter. Om Cleopatra sier han at det ikke lar seg gjøre å trekke grensen mellom hennes «inwardness» og hennes «outwardness», en grense mange vil oppfatte som illusorisk når det dreier seg om en person i et litterært verk, men utsagnet gir mening som en ytterligere understrekning av dronningens enestående teatralitet. Bloom hevder også at hun grunnleggende sett er «an ironic humorist, even a parodist» (551), noe som skulle fremgå på et sublimt-absurd vis av samtalen hun fører med bonden som bringer henne slangene hun skal bruke til å ta livet av seg med: «Will it eat me?» spør Cleopatra om giftslangen, like før hun hengir seg til en av de mest praktfulle dødsmonologene litteraturen har å by på («I am fire, and air; my other elements / I give to baser life»). Blooms analyse får følgelig frem hvor effektivt Shakespeare vet å blande tragikk og komikk – hvordan han lar komikken foregripe selv den dypeste tragikk – og gir samtidig et hint om at *Antony and Cleopatra*, slik han selv sier, kan hende er Shakespeares mest uklassifiserbare, mest genreløse drama.

I FORBINDELSE med Rosalind i *As You Like It* merker Bloom seg at hun er «the most gifted» av alle Shakespeares komedieheltninner, «as remarkable in her mode as Falstaff and Hamlet are in theirs»; hun fremstår som en «normative consciousness, harmoniously balanced and beautifully sane...» (203) Karakteristikken blir



Charles King, King Lear, 1858.

Hinsides alle akademisk-ansvarlige ideer om fiksjonsfigurers status, later Bloom til å bevege seg i en verden hvor Arden-skogen og Hamlets Helsingør både er virkeligere og varigere enn Manhattan eller Yale-universitetet.

belagt gjennom analysen, og jeg forstår godt the Bardolater når han senere betror leserne at han, på grunn av sin lidenskap for Rosalind, personlig foretrekker *As You Like It* fremfor *Twelfth Night*. (Akk, Harold, jeg er også forelsket i Rosalind, men det er den noksagten Orlando som stikker av med henne!) Bloom bekjenner videre at han ikke liker Touchstone, mens en annen narr – Feste i *Twelfth Night* – for ham er «the most charming of Shakespeare's fools, and the only sane character in a wild play». (244) At samtlige skikkelser i *Twelfth Night*, med unntak av Feste, er mer eller mindre gale, ligger til grunn for Blooms gjennomgåelse av dramaet, og ideen knytter *Twelfth Night* til et senere, langt mørkere verk som *Measure for Measure*, og også til *Macbeth* – hvor «reason is elsewhere», for å bruke Blooms egen formulering. Om straffangen Barnardine i *Measure for Measure* sier Bloom at han har «the wisdom to stay perpetually drunk because to be sober in this mad play is to be madder than the maddest». (359) Når det gjelder verker som disse får m.a.o. Blooms metode også frem aspekter ved stykkene som helhet: Her er virkelig verden «out of joint»; på et relativt harmløst vis i *Twelfth Night*, med uhyggelige implikasjoner i *Measure for Measure*, hvor den generelle galskapen er rett ved å få de mest brutale konsekvenser. Men selv om kapitlet om *Measure for Measure* er blant de beste i boken, gjør Bloom seg her skyldig i en glipp som styrker mistanken om at han innimellom glemmer at Shakespeare tross alt ikke har skapt hele verden. Han er forståelig nok dypt fascinert av den enestående og bokstavelig talt galgenhumoristiske scenen hvor Barnardine nekter å bli henrettet fordi han er søvnig og dessuten er altfor full: «You rogue, I have been drinking all night. I am not fitted for't.» «I swear I will not die today for any man's persuasion.» Bloom lar uheldigvis fascinasjonen løpe av med seg, for han anbefaler fangene i de amerikanske dødskorridorene å følge Barnardines eksempel: «Let them not consent to die, for any man's persuasion, and so force us to beat out their brains with blocks of wood, as Barnardine aptly suggests.» (378) Kanskje noen bør informere Bloom om at det allerede er nok av dem som forsøker å følge

Barnardines eksempel (uten at de trenger å ha hørt om ham av den grunn), og at det ikke foreligger ett eneste kjent tilfelle der dette har ført frem. *Measure for Measure* lar seg kan hende ikke kategorisere som en komedie, men i sin oppbygning følger den løselig den klassiske komediestructuren – i motsetning til det som utspiller seg i de amerikanske dødskorridorene. Dem har ikke Shakespeare funnet opp, og takk og pris for det.

DET ER HELDIGVIS ikke så mange tabber av dette slaget i *Shakespeare. The Invention of the Human*; over en større skala er det imidlertid visse ting å anføre. Blooms lesning av *Hamlet*, er beklemmende svak, kapitlet er et av de dårligste i hele boken og befinner seg langt under det Bloom selv presterer i den korte diskusjonen av dramaet i *Ruin the Sacred Truths* fra 1989. Dette er desto mer problematisk fordi Hamlet-skikkelsen, sammen med Falstaff, står helt sentralt i Blooms argumentasjon: Disse to er de mest omfattende personlighetene Shakespeare skapte (Falstaff er i tillegg den mest omfangsrike); Bloom slår flere ganger fast at de hver på sitt vis aldri blir overgått av noen andre i Shakespeares persongalleri – heller ikke av slike uutgrunnelige skikkelser som Iago og Cleopatra. Når Bloom gir seg direkte i kast med Hamlet-skikkelsen, blir imidlertid ikke resultatet en inngående gransking av Hamlets enigmatisk personlighet, men en serie med bombastiske postuler som sier alt og ingenting: Hamlet er «unsurpassed in the West's imaginative literature» (384), «a charismatic of charismatics» (384), han er «the most intelligent character in all of literature» (388), han er «a universal instance of our will-to-identity» (420), et menneske med en «all-but-infinite consciousness» (421), han avler romantikken og han er (i akt I-IV) også den første ekte nihilist; i tillegg er hans «Freud's mentor». Alt dette er greit nok; hva romantikken og nihilismen angår, er det lett å se hvordan prinsen går igjen i et mylder av litterære skikkelser på 18- og 1900-tallet, samt i flere antihelter fra vårt eget århundre. Man kan etterspore noen av hans mest iøynefallende egenskaper hos disse skikkelsene – som blandingen av melankoli og



Orson Welles, Falstaff, Henry IV, 1964. Regi: Orson Welles.

vidd, til tider også av vidd og kynisme -, og et representativt trekk ved en del av dem, er at Hamlets påståtte passivitet og ømfintlig-idiosynkratiske sinnelag blir overaksentuert (som hos Goethes Werther, Novalis' Heinrich, Byrons Childe Harold og den navnløse helten i Shelleys Alastor). Dette kunne gitt Bloom anledning til å nærme seg *Hamlet* med støtte i sin egen teori om kreativ feillesning, men han velger en helt annen taktikk og lanserer en svak feillesning isteden. Han tyr til Peter Alexanders hypotese om at Shakespeare selv skrev en *Ur-Hamlet* en gang mellom 1589 og 1593 – noe som i beste fall er ytterst usikkert – og hevder at dette tapte verket så skal ha influert Thomas Kyds blodhevn-melodrama *The Spanish Tragedy*

(Kyds håpløse verk regnes vanligvis som en inspirasjonskilde for *Hamlet*; sett med Brontosaurus-blikket forholder det seg altså stikk motsatt). Shakespeares opprinnelige tekst mener Bloom delvis er innarbeidet i og delvis totalt transformert innenfor den utgaven – dvs. de utgavene – vi har av *Hamlet* i dag, og her lokaliserer han en av grunnene til at den danske prinsens sinn er så motsetningsfylt: Det er en eldre og en yngre tekst som møtes; på den ene siden et tradisjonelt, primitivt hevndrama, på den annen side et sofistisert, filosofisk drama som favoriserer tenkning fremfor handling. Gjenferdet er en typisk reminisens fra det eldste verket, noe som gir samtalen mellom det og prinsen et påtagelig symbolsk

preg: «The Ghost expects Hamlet to be a version of himself, even as young Fortinbras is a reprint of old Fortinbras. Ironically, the two Hamlets meet as if the Edda were encountering Montaigne: the Archaic Age faces the High Renaissance, with consequences as odd as any we might expect.» (387)

Denne motsetningen mellom det gamle og det nye – mellom et arkaisk hevnrav og den nye tids humanisme – har kommentatorer notert seg så mange ganger at den nærmest er blitt en klisjé. For meg er det ubegripelig hvorfor Bloom må støtte seg til en udokumenterbar tese for å kunne påpeke den, og når han, med utgangspunkt i Stephen Dedalus' utlegninger i *Ulysses*, i tillegg kommer trekkende med spekulasjoner rundt

Selv kan jeg ikke annet enn å bli litt rørt over at en faglitterat kan nære så sterke følelser overfor fiktive skikkelser; det forlener mannen med en tiltalende barnlighet som burde få flere av hans kolleger til å tenke nærmere over hva det opprinnelig var som fikk dem til å oppdage litteraturen.



Julia Nelson, *Rosalind*, 1896.

Shakespeares avdøde sønn Hamnet og også rundt dikterens avdøde far, blir konsekvensene nettopp «as odd as any we might expect». Tvilsumme tekstlige grublerier blander seg med tvilsumme biografiske grublerier og går opp i en høyere form for salig røre. Jeg kan uten videre se for meg en fortelling av Borges som baserer seg på lignende ideer, sentrert rundt en ivrig professor som bruker hele sitt liv på å argumentere for eksistensen av Shakespeares *Ur-Hamlet* – kanskje professoren til og med hadde vært i stand til å begå et litterært falskneri for å bevise teorien. En slik fortelling ville vært svært underholdende, og Bloom er også underholdende; hans reelle bidrag til *Hamlet*-forståelsen er i dette kapitlet likevel tilnærmet lik null. Jeg tar med meg en og annen fin formulering der-

fra, en og annen intelligent enkeltbemerkning som hever seg opp over det allmenne virvaret, men ellers slutter jeg meg til Ophelias kjente replikk: «O, what a noble mind is here o'earthrown!»

En annen grunn til at Blooms lesning av *Hamlet* blir så utifredsstillende, er at han nekter å se prinsen i relasjon til noen av de andre skikkelsene i stykket. Selv om Hamlet er langt mer interessant enn noen av dem som omgir ham, og selv om Bloom på mange måter har rett i at prinsen transcenderer det dramaet som bærer hans navn, er han fortsatt en aktør i et skuespill, og hans rolle trer tydeligere frem hvis man studerer hvordan han opptrer overfor sine medaktører. Helt uten interesse er disse medaktørene for øvrig ikke; hverken Claudius, Gertrude, Ophelia eller Laertes er utpregede «flat characters», mens Polonius i det minste må betegnes som en ytterst tvetydig tegnet karikatur (eventuelt en tragisk karikatur). Blooms gjennomgåelse av *Henry IV* er for så vidt også belempret med en monoman trang til å betrakte Falstaff isolert, men dette kapitlet er langt mer givende enn kapitlet om *Hamlet* – både fordi Bloom ikke kan unnlate å kikke nærmere på forholdet mellom Falstaff og prins Hal og fordi han har et adskillig fastere grep på «Fat Jack» enn på prinsen av Danmark. Blooms kjærlighet til Falstaff er så kolossal at den – som tidligere nevnt – nærmer seg en total identifikasjon; flere steder får leseren nesten inntrykk av at det er Falstaff som skriver boken (det burde derfor ikke overraske noen at Bloom føler like stor avsky for Falstaff-degradasjonen i *The Merry Wives of Windsor* som A.C. Bradley gjorde). Dette er neppe verdens beste grunnlag for en nyansert lesning av *Henry IV*, men Blooms apologi for Falstaff lykkes godt i å få frem skikkelsens hedonistisk-jordnære visdom og overdådige verbalitet: «Wit is Falstaff's God, and since we must assume that God has a sense of humor, we can observe that Falstaff's vitalizing discourse, his beautiful laughing speech (as Yeats said of Blake), is truly Sir John's mode of devotion.» (275) Alle den omfangsrike ridderens tilhengere er 'patafysikere' skriver Bloom, de vet at «Falstaff's is the true science of imaginary solutions» (306). De vet også at prins Hal er en uutholdelig figur, en bortskjemt, selvrett-

ferdig sviker som lærer alt han kan om retorikk av Falstaff og siden forstøter sin læremester, før han, i *Henry V*, utvikler seg til det Hazlitt karakteriserte ham som – «a very amiable monster». Hvis Falstaffs motto, slik Bloom mener, er «Gi meg liv», må Hals endelige motto være «Gi meg død», og han etterlever mottoet både under sitt krigstokt i Frankrike og i behandlingen av sine gamle venner Falstaff og Bardolph. Freudiansk, det vil ifølge Bloom si shakespeareansk, kan følgelig Falstaff oppfattes som den legemliggjorte libido, mens Hal/Henry V etter hvert blir den legemliggjorte dødsdrift.

Bloom viser dessuten hvordan lignelsen om den rike mann og Lasarus er et ledemotiv i forbindelse med Falstaff, hvordan lignelsen følger ham helt frem til beretningen om hans død i *Henry V*, der det hevdes at han er «in Arthur's bosom», slik Lasarus blir «båret bort av engler i Abrahams skjød». Bloom leser dette som ironi, og han har vel rett: Transcendens er ikke Sir Johns domene; tvert imot er han så ettertrykkelig av kjøtt og blod at tanken på at han skulle kunne sveve opp mot noen høyere sfære umiddelbart dementerer seg selv som en absurditet. I denne absolutte sekulariteten ser Bloom Falstaffs fremste kvalitet; Falstaff er «supremely immanent», slik Hamlet er «eminently transcendent» (280). Hadde Blooms *Hamlet*-lesning vært stødigere, kunne han i større grad ha maktet å demonstrere hvordan Shakespeares to mest omfattende personligheter befinner seg i et komplementært forhold til hverandre. Slik det er nå, får Sir John stå frem i all sin jublende velde, mens Hamlet glipper ut mellom hendene på sin fortolker og forblir like gåtefull som alltid. Kan hende rammes Bloom selv av en ironi han ikke kan overskue her: Så til de grader har han identifisert seg med Falstaff at det nesten er følgeriktig at han skal lide en skjebne som minner om hans. Sir John blir forstøtt av sin elskede prins Hal; interpreten Bloom – som ser en repetisjon av Falstaff/Hal-relasjonen i forholdet mellom Oscar Wilde og Alfred Douglas – blir forstøtt av en annen prins og har i denne omgangen ikke stort annet å foreta seg enn å gjenta forbildets siste ord til Hal: «My King! My Jove! I speak to thee, my heart!»

TOTALT SETT bidrar imidlertid Blooms lesninger til å understreke noe mange har festet seg ved opp gjennom århundrene: Den franske litteraten Émile Legouis – som var ekspert på britisk litteratur – skrev en gang at Shakespeares skikkelser har «en større livskraft enn mange av de vesenene vi tilbringer våre liv blant», og Blooms lidenskapelige forhold til personene i dramaene blir i seg selv en illustrasjon på at denne iakttagelsen rommer adskillig sannhet. Leseren får uvegerlig følelsen av at professoren fører daglige samtaler med Faulconbridge, Juliet, Rosalind, Feste, Hamlet, Iago, Edgar, Macbeth, Cressida, Barnardine, Cleopatra samt en lang rekke andre Shakespeare-skikkelser – mens det uunngåelig råder en viss usikkerhet når det gjelder Falstaff: Snakker han med ham eller i kraft av å være ham? Hinsides alle akademisk-ansvarlige ideer om fiksjonsfigurers status, later Bloom til å bevege seg i en verden hvor Arden-skogen og Hamlets Helsingør både er virkelige og varigere enn Manhattan eller Yale-universitetet. Slik finner Bloom et litteraturskapt smutthull i tiden, en instans han i god gnostisk tradisjon stiller seg mildest talt ambivalent til. «Those who do not care for Falstaff are in love with time, death, the state, and the censor,» heter det i en av professorens mange forsvarstaler for Sir John (288), en uttalelse Denis Donoghue sannsynligvis synes er bombastisk inntil det uutholdelige. Selv kan jeg ikke annet enn å bli litt rørt over at en faglitterat kan nære så sterke følelser overfor fiktive skikkelser; det forlener mannen med en tiltalende barnlighet som burde få flere av hans kolleger til å tenke nærmere over hva det opprinnelig var som fikk dem til å oppdage litteraturen. Jeg kan heller ikke la være å bli ganske inntatt når Bloom avslører en av sine privat-litterære fantasier: Falstaff døde ikke, Rosalind ble ikke gift, men de to møttes og levde siden et lykkelig liv sammen i Arden-skogen.

På den annen side: En konsekvens av det intense forholdet til personligheter, er at Bloom får merkbare vanskeligheter med dramaene Shakespeare skrev etter *Antony and Cleopatra*. De to tittelfigurene i dette dramaet «seem to conclude the major phase of Shakespeare's preoccupation with the inner self» (547), et faktum som volder

Bloom en viss sorg: «I am the most Bardolatrious of critics and yet even I find that after Antony's collapse and Cleopatra's apotheosis, Shakespeare was wary of even further quests into the interior.» (547) The Bardolater vet simpelthen ikke helt hva han skal gjøre med Shakespeares siste dramaer, som han er tilbøyelig til å betrakte som negasjoner av dikterens suverene evne til å skape komplekse personligheter. *Coriolanus* karakteriserer han som en freudiansk (det vil igjen si... en shakespeareansk?) reaksjonsdannelse, som et forsvar mot Shakespeares egen Antonius, mens Timon i *Timon of Athens* ikke er mer enn en «vivid cartoon» (591). I det sistnevnte dramaet aner Bloom dessuten «an immense personal bitterness», noe som vel må innebære at om ikke Shakespeare har skapt noen stor personlighet i verket, lar han til gjengjeld sin egen personlighet skinne igjennom i tittelfiguren – på et forholdsvis bisart vis klarer m.a.o. professoren å finne det han er ute etter her også. Hva de fire «romansene» angår, mener Bloom at en egen litterær modus overtar på bekostning av utviklingen av personligheter: «... even Imogen, Leontes, and Prospero are on the border between realistic personality and symbolic being. Perhaps Caliban and Ariel are personalities, but then Caliban is only half-human, and Ariel is a sprite.» (582) Den siste betraktningen er ikke uten sjarm, og Bloom har alt i alt flere interessante kommentarer til de sene dramaene: Han leser *Cymbeline* som en eksessiv parodi på store deler av Shakespeares tidligere produksjon, lar seg rive med av skikkelser som Imogen og av Leontes og Autolocys i *The Winter's Tale*, analyserer som nevnt Prospero som en anti-Faust, og gjør pent rede for hvilken tettpakket, ekstremt vanskelig poesi som foreligger i de partiene av *The Two Noble Kinsmen* som er skrevet av Shakespeare. Hovedinntrykket er uansett at Bloom nå, som Wordsworth, føler at han må «tread on shadowy ground», og ikke helt vet hvilken vei han skal gå i halvmørket.

T.S. ELIOT, som Bloom har et såpass insisterende aggressivt forhold til at det virker som om adskillig anxiety er involvert, skiller i essayet «The Music of Poetry» to forskjellige stadier i Shakespeares utvikling:

«During the first, he was slowly adapting his form to colloquial speech (...) The first period (...) is from artificiality to simplicity, from stiffness to suppleness. The later plays move from simplicity towards elaboration. The late Shakespeare is occupied with the other task of the poet – that of experimenting to see how elaborate, how complicated, the music could be made without losing touch with colloquial speech altogether, and without his characters ceasing to be human beings. This is the poet of *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *Pericles* and *The Tempest*.» Å anbefale Bloom å reflektere over noe Eliot har skrevet, er vel omtrent som å anbefale Satan å meditere over Det nye Testamente, men en større fokusering på det språklige uttrykket, og på dramaene som helhetlige utsagn, ville sannsynligvis gjort det lettere for Bloom å håndtere Shakespeares siste fase. Bloom indikerer at Shakespeare etter *Antony and Cleopatra* hadde nådd en grense i fremstillingen av det indre jeget, en grense selv han ikke våget å overskride, og dette kan naturligvis være riktig. På den annen side er det ikke mange påtagelige tegn på frykt av noe som helst slag i de siste stykkene; de vitner snarere



Edmund Kean, *Timon of Athens*, 1816.



Emma Croft, *Rosalind*; film fra 1992. Regi: Christine Edgard.

om en ytterligere kunstnerisk dristighet, en ytterligere vilje til utforskning – ikke hovedsakelig av det enkelte menneskesinn, men av tenkningens og det verbale uttrykks mest radikale muligheter. Bloom er inne på slike ideer i kapitlet om *The Two Noble Kinsmen*, hvor han skriver at han her ser ansatsene til «a new Shakespeare, who chose to abandon writing after touching, and transgressing, the limits of art, and perhaps also of thought» (694). Men egentlig arbeider vel alle de senere dramaene seg frem mot en slik «transgressing», ved hjelp av en teknikk som (til tross for vitale og tiltalende skikkelser som Autolycus) stort sett favoriserer tanke og konsept fremfor personlighet.

I det korte notatet jeg har henvist til tidligere, skriver Walter Benjamin at Shakespeares største fortjeneste var å oppdage og erobre uendeligheten innenfor diktningen, på samme måte som Cusanus oppdaget den i filosofien og Leonardo og Michelangelo i maleriet. For Benjamin er Shakespeare en renessanse-romantiker, og uendelighetsforståelsen er tett knyttet til denne klassifiseringen (som avspeiler Schiller-Schlegel-Novalis-oppfatningen av den engelske dikteren): «Romantikkens uendelighet har ingen bærer, romantikerne kjenner ikke noe uendelig, men bare det uendelige selv. Det uendelige er universet, det er alle tings vesen.» Benjamin går videre til å si at i *The*

Tempest er «uendeligheten kommet tilværelsen så nær at mennesket mister pusten. Prospero legger fra seg tryllestaven, vinden blåser ikke lenger as you like it [wie es euch gefällt], eller i og med at den igjen gjorde det denne ene gangen, får dere ikke lov til å høre mer. Shakespeares skaperverk dør av uendelighet.» Nå var som kjent *The Tempest* faktisk ikke Shakespeares siste ord, men slike tanker er relevante for hele den kognitive og musikalske kompleksiteten som kjenner utegner dikterens avslutningsfase. Bloom ville kan hende reservere seg mot den unge Benjamins idealistisk-metafysiske betraktninger; de sier i alle tilfelle noe om hvilket ekstremt ekspanderende betrakterblikk som gjør seg gjeldende i Shakespeares sene dramaer, og ikke bare i *The Tempest*. For et slikt blikk blir den individuelle personlighet et for trangt rom. Man kan skimte en utvikling fra Macbeths «I 'gin to be weary of the sun» til den vakre elegien «Fear no more the heat o' th' sun» i *Cymbeline*, samt til en bevegelse Benjamins registrerer; han skildrer hvordan Shakespeares blikk «møter himmels uendelige blå og fritt svevende fortaper seg i den» – en beskrivelse som nærmest lar blikket bli identisk med eller et substitutt for solen. Det lar seg kanskje ikke gjøre å følge en dikter helt ut hit, og slik Bloom antyder, var muligens heller ikke Shakespeare i stand til å følge seg selv lenger da han nådde dette stadiet. Den nærmeste parallellen er Dante,

som setter punktum for sitt hovedverk idet han begynner å skue det uoverskuelige.

DERMED ER VI tilbake der Bloom begynte, da han i forordet konstaterte at Shakespeares dramaer «abide beyond the end of the mind's reach; we cannot catch up to them». *Shakespeare. The Invention of the Human* blir i seg selv en demonstrasjon av sannhetsgehalten i disse utsagnene, både når Bloom lykkes i å kaste noen skarpsindige lysglimt over sitt forgydede objekt, men også når han famler i mørket eller går seg vill. En passende oppsummering av hans eget og av andre leseres forhold til Shakespeare kan følgelig være de siste linjene i Theseus' avslutningsmonolog i *The Two Noble Kinsmen*. No concluding lines elsewhere in Shakespeare seem to me nearly as comforting;» bekjenner Bloom, og jeg erklærer meg dypt og inderlig enig med ham:

O you heavenly charmers,
What things you make of us! For what we lack
We laugh; for what we have are sorry; still
Are children in some kind. Let us be thankful
For that which is, and with you leave dispute
That are above our question. Let's go off,
And bear us like the time.

Hadde Bloom kjent til Bjørnson, kunne han godt ha funnet på å sette i gang en forrykende rehabiliteringskampanje, og det er ikke vanskelig å forestille seg deler av argumentasjonen: «It is nothing less than a cultural scandal that the greatest Norwegian poet after the astonishing Wergeland, the greatest playwright of the 19. century after Ibsen, the greatest novelist in the language before Hamsun, and certainly the greatest personality ever to appear on the Norwegian literary scene, remains absurdly neglected in his own country and is scarcely known abroad. It is, alas, unthinkable that the sublime Bjørnson will get much recognition today, since personality now is banished from every Western university, and most modern intellectuals respond with fear and trembling whenever they encounter true literary greatness and high, soaring rhetoric.» (Fra Bjørnson. *The Invention of the Norwegian*, New York & Oslo, 2004)

«Vår forståelse av kompleksiteten...»

Olav Lausund er professor ved Institutt for britiske og amerikanske studier, Universitetet i Oslo. Han har arbeidet mye med Shakespeare; blant annet har han vært ansvarlig for Aschehousgs norske Shakespeare-utgivelser. I sin ungdom studerte Lausund i USA; og der ble han kjent med selveste Harold Bloom.



AV LEIF HØGHAUG

– Du har hatt Harold Bloom som lærer; i hvor stor grad er du påvirket av Bloom?

– Ja, for lenge siden, da jeg fremdeles var «undergraduate» ved Yale University. Han var da en forholdsvis ung mann, og slik jeg oppfattet det, sett på med temmelig skeptiske øyne av det nykritiske «establishment». Hans hovedinteresse var på den tid slett ikke Shakespeare, men de romantiske dikterne (han skrev sin doktoravhandling, som jeg kan huske jeg satt flere kvelder i biblioteket og leste, om Shelley). Han var en inspirerende (forholdsvis «ene-talende») lærer, og alle måtte lære mye av Bloom – lærte mye av Bloom, om Coleridge, Shelley, osv. Dessuten introduserte han meg til Northrop Frye, som Bloom den gang hadde den største aktelse for, og som var en meget betydelig Shakespeare-kritiker lenge før Bloom ble det. Og Frye har påvirket min holdning til Shakespeare i høy grad. Blooms romantiske, for ikke å si rapsodiske, syn på Shakespeare er det langt vanskeligere å forholde seg til, og den siste boken hans, *Shakespeare: the Invention of the Human*, er for meg ikke så lite av et antikklimaks.

– Javel, så dette er ikke en bok du vil anbefale?

– Vel, man må gjerne lese den. Bloom er sjelden likegyldig, men som sagt: dette blir for romantisk og spekulativt.

Nyhistorisme

– Fra Bloom og over til et annet amerikansk fenomen; nyhistorismen. Nyhistorismen er blitt en svært populær retning innenfor litteraturvitenskapen; nyhistoristene forsøker å sette Shakespeare inn i en større kontekst; med klar referanse til Michel Foucault ser de på renessansens «diskursive felt». Men dette er et prosjekt som også blir møtt med stor motstand; Bloom, for eksempel (vi blir visst ikke helt ferdig med ham), kan ikke fordra nyhistorister. Jeg vet at du allerede på åttitallet trakk nyhistorismen inn i dine forelesninger. Hvordan stiller du deg til denne lesepraksisen?

– Nei, Bloom har ikke noe godt å si om «nyhistorismen». For ham er den en del av det «misunnelsens universitet» som i de siste 25-30 år har fortrent det ansvarlige, saklige humanistiske universitet over hele den vestlige verden – sammen med en rekke andre ideologisk inspirerte «ismer», feminisme, ikke minst, og såkalt postkoloniale retninger. I Blooms kraftfulle retorikk kan dette få et visst apokalyptisk drag – et preg av kulturelle endetidsvisjoner som passer bra med at vi nå nærmer oss slutten av ikke bare et sekel men et millenium. Ja da, jeg benyttet meg tidlig av tanker fra «nyhistorismen», først og fremst i hovedfagsseminarer om Shakespeares komedier. Der finnes det jo en rekke



Olav Lausund. Foto: Leif Høghaug.

Her i Norge tror jeg det er vanskelig å snakke om trender. Forskningsmiljøet er meget snevert og har alltid vært det.

spenstige essay, både av selveste ypperstepresten for retningen, Stephen Greenblatt og mange andre. Greenblatts essay om *Helligtrekongersaften* er jo en ren *tour de force* som man gjerne leser for dens egen skyld, dens egenverdi som et briljant, spennende og lett pirrende essay.

– Men blir det noe «mer» enn ren spenning?

– La meg si det slik: Hva «gir» den slags studier leseren, hva har man igjen? En god del, vil jeg si – bl.a. om det samfunn og den tankeverden som Shakespeares verker er sprunget ut av, og om hvordan kunstverk (og ganske spesielt kunstverk i teateret) formes ikke bare av diktergeniet, men av en rekke komplekse sosiale krefter og forhold. Og det gjelder naturligvis generelt, og ikke bare for Elizabeth-tiden. «Nyhistorismen» har også gjort oss mer oppmerksomme overfor visse temaer, «androgyny», for eksempel, eller

makt. Det «program» Greenblatt formulerer i innledningskapittelet til *Shakespearean Negotiations* er spennende – men vanskelig å leve opp til i praksis, noe hans egen bok vel til en viss grad viser. Og nyhistoristenes omgang med sine kilder har dessverre ikke alltid vist seg å være helt betryggende. Men som sagt, jeg er overbevist om at retningen har gitt varige bidrag til studiet av vesentlige sosiale kontekster for Shakespeares verker.

– Men...?

– Jeg er mindre sikker på om nyhistoristisk tilnæringsmåte tar oss særlig dypt inn i det enkelte diktverk. Bloom har jo helt rett i at diktningen har en estetisk dimensjon, som slett ikke er spesifikt sosial, og får man ikke med den – Shakespeares geni, det unike i hans språk, konstruksjon og karaktertegning – ja, da blir Shakespeares storhet langt på vei et postulat.

– Igjen: nyhistorismen er vel først og fremst et amerikansk fenomen...?

– Ja, det er nok riktig å si. Men den er også temmelig utbredt i Storbritannia, i hvert fall ved visse universiteter. Nyhistorismen har jo også en britisk søster, såkalt «cultural materialism» – mer direkte påvirket av marxistisk tenkning og mer fokusert på hvordan litteraturen, dramaet, utfordrer den rådende, offisielle ideologi i samtiden.

Shakespeare på norsk

– Hva med Norge; hva slags trender vil du si at vi finner her?

– Her i Norge tror jeg det er vanskelig å snakke om trender. Forskningsmiljøet er meget snevert og har alltid vært det. Men det er levert mye god forskning (det store navnet er selvsagt Kristian Smidt). Mye av den har vært innrettet mot fundamentale, tekstkritiske problemer – og det er jo grunnlaget for alt. Hvis man først skal plassere forskningen i forhold til en «isme», må jo det bli «historisme» vidt og tradisjonelt tolket. La meg også føye til at Shakespeare har en bred plass i undervisningen, først og fremst på mitt eget institutt, til glede for mange studenter. Og vi forsøker, på ulike nivåer, å dekke en rekke av stykkene og motvirke en tendens som sterk fokus på teori som regel fører med seg,

nemlig en drastisk innsnevring av kanon til en håndfull tekster.

– Du hadde ansvaret for Aschehougs norske Shakespeare-utgivelser. Kunne du si litt om dette arbeidet, om det å gi ut en norsk Shakespeare?

– Det var en stor og spennende oppgave, et kjempeløft som tjener kulturforlaget Aschehoug og deres ansatte til enorm ære, synes jeg. I en liten kultur som vår, som er så avhengig av impulser utenfra, er kvalitetsoversettelser nødvendige. Et visst kjennskap til engelsk begynner å bli ganske allment i Norge, men det er ikke så mange som kan lese Shakespeare på hans egen engelsk med noen særlig høy grad av språklig forståelse. De fleste er faktisk avhengige av gode oversettelser. Harold Bloom (for å komme tilbake til ham) var med på selve lanseringen i september 1995, og kalte det en litterær begivenhet av største betydning. Og det synes jeg det er god dekning for. Det er den første fullstendige Shakespeare-oversettelse på norsk, og hvis vi sammenligner oss med andre europeiske kulturnasjoner, kom en slik oversettelse temmelig sent i Norge. Dessuten var det hyggelig å se at vi har så mange gode oversettere som er i stand til å gjøre norsk til et adekvat redskap for Shakespeares rike diktning.

– Og så fikk vi altså «månedens Shakespeare»...

– Opprinnelig var det planen at utgivelsen skulle strekke seg over 36 måneder, med ett skuespill hver måned, men av forskjellige forlagsmessige grunner, ble det to skuespill pr. måned. Tradisjonelt har man regnet med at det er 36 Shakespeare-skuespill som har overlevd. Men nå er det vanlig i utgaver å ta med ett til, *The Two Noble Kinsmen*, der Shakespeare utvilsomt hadde en betydelig hånd med. Kanskje Aschehoug burde vurdere å få utgitt det også, for første gang i norsk språkdrakt? Men heller ikke flere, tror jeg. Cambridge-utgaven har riktig nok nylig med brask og bram publisert *Edward III* under Shakespeares navn, men det forekommer meg å være meget svakt fundert, for å si det forsiktig.

– I Norsk Shakespeare-tidsskrift finner det nå sted en debatt om giendiktning; i for-

rige nummer reagerte Kristian Smidt på Øyvind Bergs Hamlet-gjendiktning, og i dette nummeret forsvarer Berg sin egen gjendiktning. Din kommentar til en slik debatt...?

– Jeg synes det er fint at en slik debatt finner sted, uten at jeg skal si noe konkret om akkurat denne diskusjonen. Jeg kjenner ikke Bergs *Hamlet*-oversettelse. Teatrene, både her i Oslo og mange andre steder i landet (ikke minst i Molde), setter jo heldigvis stadig opp Shakespeares skuespill, og det er nødvendig at de da har oversettelser som de kan forholde seg til og føle seg vel ved – noe som er mindre høytidelig, litt mer på det jevne, enn mange tidligere oversettelser. Men det går grenser for de friheter man kan ta seg, og her bør bl.a. akademikere ha noe å bidra med. Man når et punkt da det ikke lenger er Shakespeare – og det når man et godt stykke før man er kommet til *Macbeth* eller *Kong Lear* som tegneserie med talebobler. Kvalitetsoversettelser trenger vi som sagt, og vi ser jo at dette er noe som presens anmeldelser bruker svært lite tid på, utvilsomt av mange grunner, akseptable og mindre akseptable grunner. Og overfor de største klassikerene må akademikere føle et betydelig ansvar. Jo, jeg synes det er bra.

Den etiske Shakespeare

– *Jeg har tidligere intervjuet Kirsti Minsaas; hun snakket om Shakespeare og etikk. Etter flere år med Shakespeare-studier; hva slags tanker gjør du deg om den etiske Shakespeare?*

– Som veileder for Kirsti Minsaas' doktorgrad, har jeg jo fulgt hennes tanker i en del år – og finner dem interessante. Også for meg har opplevelsen av Shakespeare avgjort en etisk dimensjon – selvfølgelig har den det. Og det vil jeg tro de fleste som i en eller annen forstand oppfatter seg selv

som «humanister» vil mene. Andre også. Ikke slik å forstå at jeg tror at Shakespeare presenterer oss for «helter», eksempler til etterfølgelse. Kanskje mente han å gjøre det gjennom prins Hal i de to *Henrik IV*-stykkene, prinsen som senere blir konge i *Henrik V*. Men det er vanskelig for de fleste i vår skeptiske tid å følge en slik linje, hvis da Shakespeare virkelig mente at det var slik kong *Henrik V* skulle forstås. Laurence Olivier klarte det naturligvis, men det var i 1944 da de allierte styrker var i ferd med å innta Hitlers «Festung Europa». Og muligens følte protestantiske engelskmenn, stilt overfor en truende katolsk overmakt på kontinentet, noe lignende i 1599. Men om Shakespeare ikke har «helter», så har han «heltinner» – slik kunstkritikeren John Ruskin hevdet med stor patos i ca. midten av forrige århundre. Den lysende Rosalind i *Som dere vil ha det*, f. eks. – eller de dramatiske sett mindre utviklede datter-skikkelsene i de siste stykkene Shakespeare skrev. Vi er nok ikke lenger fullt så sikre som Ruskin var når det gjelder enkelte av hans andre kvinneskikkelser, som f. eks. Portia i *Kjøpmannen i Venedig*.

– *Den etiske Shakespeare finnes...?*

– Alle skuespillene – komediene, historiespillene og tragediene – stiller oss stadig ansikt til ansikt med etiske konflikter og valg. Ta *Stormen*, for eksempel, Shakespeares siste skuespill, i hvert fall det siste han skrev alene. Mot slutten, i siste scene, har hovedpersonen Prospero alle sine fiender i sin makt og kan ta den hevn han lenge og med sterke grunner har ventet på og ønsket. Det er et vanskelig øyeblikk – og han trenger visst råd fra luftånden Ariel. Men han konkluderer til slutt med at «the rarer action is in virtue than in vengeance». Kanskje ikke noe sensasjonelt utsagn i seg selv, og variasjoner av det finnes i mange andre skuespill, ikke minst i

komediene – tenk på Portia i den berømte rettsscenen i *Kjøpmannen i Venedig* eller Isabella i det eksistensielt sett dypt intense *Like for Like!* Men i sammenhengen, i en situasjon gjennomsyret av de mange ironier som *Stormen* bygger opp, er det for meg et sterkt og etisk tankevekkende utsagn. Og som sagt, dette er bare ett eksempel blant så mange.

– *Men Harold Bloom har ingen tro på at man blir et bedre menneske av å lese Shakespeare...?*

– Og det kan meget godt være han har rett. Men det er et veldig vanskelig spørsmål, og de færreste vil ha problemer med å nevne høyt utdannede mennesker som har lest f. eks. Shakespeare og likevel gjort de uhyrligste ting. Man skal være ikke så lite naiv for å tro at det bare er å gi folk et passende utvalg Shakespeare-skuespill (eller *Synnøve Solbakken*, *Peer Gynt* og *Haugtussa*) å lese, og så blir de gode mennesker. Det ligger selvsagt mye «sweetness and light» (for å benytte Matthew Arnolds ofte siterte ord) både i Shakespeare og annen diktning, men hva den til sist gjør med oss, er alt annet enn lett å si.

– *Kanskje umulig...*

– Ja, men jeg liker å tro at studiet av Shakespeare – et nært studium som du virkelig går opp i, og der du tar verkene inn over deg – i det minste må bidra til å øke vår forståelse av kompleksiteten i det å være en del av et menneskelige fellesskap og gjøre det litt lettere å møte våre medmennesker med en viss sympati og et minstemål av toleranse. Eller for å si det med Hamlet i et av hans mange muntert-bitre øyeblikk, «use every man after his desert, and who should 'scape whipping».

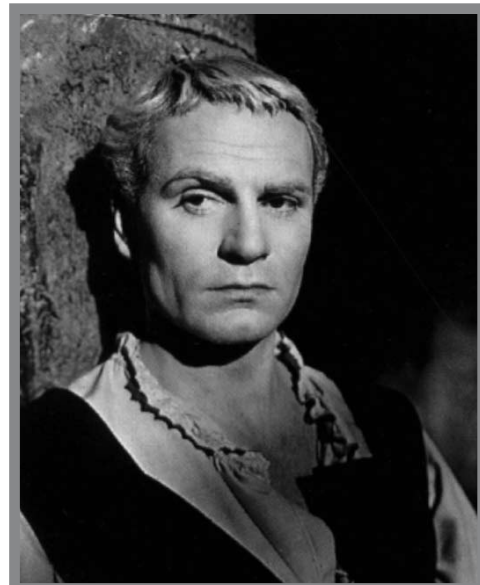
...jeg liker å tro at studiet av Shakespeare [...] i det minste må bidra til å øke vår forståelse av kompleksiteten i det å være en del av et menneskelige fellesskap og gjøre det litt lettere å møte våre medmennesker med en viss sympati og et minstemål av toleranse.



Hamlet 1897; John Forbes-Robertson



Hamlet, 1925; Polonius, Laertes og Ophelia



Hamlet 1948; Laurence Olivier

Det er ofte vanskelig for ettertidens lesere å oppdage de heterogene elementene – fordi man, rett og slett, er blitt forført. Og har havna i en lesekonvensjon, som aldri kan være noe annet enn hemmende

og ikke for Smidt. For jeg tror at en mann som kan kommentere f.eks. Bjerkes «Vår siste konge,/hvis bilde nettopp viste seg for oss,» og undertegnedes «gamlekongen,/han som vi nettopp så en hildring av,» med det lakoniske: «Og noen mere moderne stil enn Bjerkes kan man ikke spore» – en mann som har såpass dårlig gangsyn i språkøret, han kan ikke spore annet enn av, i denne sammenheng.

Granville-Barker skrev om Shakespeare, at «his verse was not only conceived as speech, it was so to be born and only so meant to exist». Det gjelder m.a.o. å sette foten ned i det muntlige, det som kan godtas som talespråk her og nå. I scenen mellom Hamlet og Gertrude sier hun:

Ay me, what act,
That roars so loud and thunders in the index?

Bjerke:

Hvilken gjerning roper
med denne tordenrøst fra syndelisten?

Anons rettelsesforslag:

Hvilken gjerning roper
med slik en tordenrøst til innledning?

Og Berg:

Tankens klare lyn
er fraværende i ditt forords torden.

For det første: Man trenger ikke å være lyriker for å se at «rettelsen» gir en – som vanlig – svekket muntlighet. Ordene «slik en» står kun som fyllekalk. På den annen side har Anon nesten klart å gjengi paradokset, at tordenen opptrer før opplysninga. Bjerkes «syndelisten» er en overtolkning, men egentlig ikke så gæærn. I min versjon kommer paradokset – som muligens kan leses som et zeugma? – klart fram, og se på muntligheten: Ordet «hvilken» er falt bort, og Gertrude får lov til å gå rett på sak. Som man gjør i en oppheta disput. Gjenkjennelsen, det at linjene relaterer til noe man kunne sagt sjæl, gir linjene dramatisk gyldighet. Jeg vil anta, at dette er et av de stedene Smidt henviser til, når han skriver at «Berg har mange heldige løsninger». Og jeg vil presisere, at dette ikke har mye med flaks å gjøre. Men mer om muntligheten. Hamlet forteller Horatio om skuespillet og komplottet han har lagt:

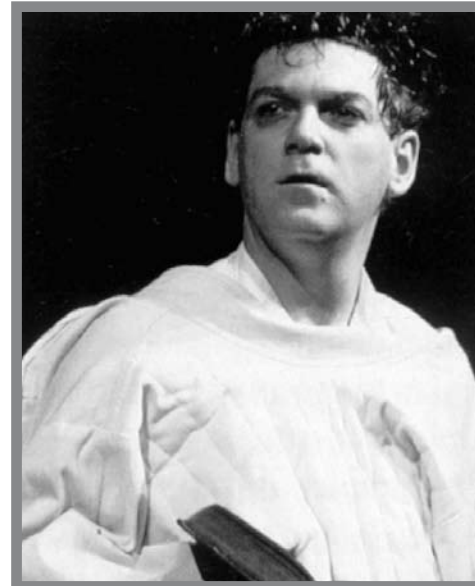
I prithee, when thou seest that act afoot,
Even with the very comment of thy soul
Observe my uncle. If his occulted guilt
Do not itself unkenel in one speech,
It is a damnéd ghost that we have seen,



Hamlet 1964; Innokenti Smoktunovskij



Hamlet 1989; Mark Rylance



Hamlet 1992; Kenneth Branagh

And my imaginations are as foul
As Vulcan's stithy. Give him heedful note;
For I mine eyes will rivet to his face;
And, after, we will both our judgements join
to censure of his seeming.

Bjerke:

Jeg ber deg nu iakttå
min onkel skarpt når denne scenen spilles.
Hvis ikke da en viss replikk vil bringe
hans skjulte skyld for dagen, har det vært
en djevel vi har sett. I så fall er
min fantasi så svart som smien til
Vulcanus. Vær på vakt! Jeg selv vil nagle
mitt blikk til kongens ansikt. Siden kan vi
jo sammenholde våre inntrykk av ham.

Anon:

Jeg ber deg nu iakttå
min onkel med din hele sjels vurdering,
når du ser dette optrinnet bli spilt.
Hvis ikke da en viss replikk vil bringe
hans skjulte skyld for dagen, har det vært
en usæl ånd som vi har sett. Da er
min fantasi så svart som smien til
Vulcanus. Gransk ham nøye! Selv vil jeg
nagle mitt blikk til kongens ansikt. Siden
kan vi så sammenholde våre inntrykk
og dømme om hans adferd.
Ut fra det naturlige språket, det vi snakker

hver dag, har det her skjedd mange ting som
knappt kan kalles forbedringer. En uspiselig
konstruksjon er f.eks. «din hele sjels vurde-
ring» i linje 2. «En usæl ånd» er ikke mulig å
oppfatte som noen trussel, og uansett er det
et uttrykk som ikke henger på greip i Norge,
anno 1814. At «nagle» blir stående og lage
en trokeisk linje kunne vært akseptabelt hvis
det hadde fortsatt med «blikket mitt», men
som det står nå må man lese nagLE, og dét er
ikke helt comme il faut. At
«rettelsen» også har beholdt Bjerkes for-
styrrende enjambements, at «unkenneled»
forsvinner – det er vanskelig å godta. Her er
min versjon:

Når du ser dette optrinnet, skal du
iakttå onkels sinnsbevegelser
med argusblikk. I en av talene
vil skyldfølelsen bli jagd opp som en rev;
hvis ikke har vi kun sett en demon,
og mine slutninger er skitnere
enn Vulkans ambolt. Se ham nøye an,
selv skal jeg nagle ham med blikket mitt,
og siden kan vi sammen avgjøre
hva dommen her må bli.

Her har vi, i kontrast til de to foregående, et
norsk som tar vare på både linjedeling og
bilder. På denne måten kan vi slå ned hvor
som helst i teksten, og en og annen gang
har jeg mista noe, javel, men jeg har tenkt

**Skal man komme
ut av kommersia-
liseringa som går
hånd i hånd med
den akademiske
tilstivninga, da
må man forsøke å
gjenskape gleden
ved nyformule-
ringene, og gleden
ved igjen og igjen
å utnytte det reto-
riske potensialet**

— Systemet er alltid sterke

Etter Hans Falladas *Kleiner Mann – was nun?* i Budapest, skal Hilda Hellwig til Molde og sette opp *Richard III*. Deretter skal hun med *Romeo og Julie* til Lilla Teatern i Helsinki. Alle de tre oppsetningene tematiserer menneskeskjebner i konflikt med systemet.

AV THERESE BJØRNEBOE



– Det gledet meg at kritikken bemerket at Fallada-oppsetningen kanskje er den eneste på dagens teaterrepertoar som har med den dagsaktuelle situasjonen å gjøre, sier instruktør Hilda Hellwig.
Foto: Therese Bjørneboe

BUDAPEST: NIENDE april hadde den ungarskfødte, svenske instruktøren Hilda Hellwig premiere med sin egen dramatisering av Hans Falladas roman *Kleiner Mann – was nun?* på Katona József Színház/(teater) i Budapest. En uke etterpå sitter vi sammen på Kafé New York, som har fått det gamle navnet sitt tilbake etter at restauranten ble omdøpt til Kafé Hungaria under den hardhendte og prteksjonistiske språkrøkten til forrige regime. Hilda Hellwig husker diskusjonene

over bordene på Hugaria, Budapests mest kjente kunstnerkafé, fra sin ungdom tidlig på 1970-tallet.

Men Hilda Hellwig snakker helst ikke om bakgrunnen sin. Hun ønsker ikke at biografien skal ta oppmerksomheten fra hennes arbeide. Hun gjengir likevel noen anekdoter, slektshistorier og barndomsminner, som kunne monteres rett inn i en historiebok. Men når vi sitter her i Budapest, med krigen bare noen steinkast borte, virker minnene hennes nærmest normale.



«Vi kommer aldri til å krangle. Så godt vi skal få det sammen, bare vi to – og pjokken.»



«Du må ikke glemme at mor er en vanlig arbeiderkvinne. Hun kan være litt grov i munnen, men hun mener det ikke så vondt.»



«Kameratene mine kommer ikke til å finne seg i at jeg blir avskjediget!»



«I dag morges har fra sjefen for varemagasinet gitt meg ordre om at hver ekspeditør skal selge for tjuv ganger så mye som han har i månedslønn.»



«I Amerika er en selger like munter om morgenen som om kvelden. Keep smiling!»



«Det er naturligvis ikke min hensikt å kjøpe noenting.»

Idyllisk er derimot historien om hvordan hun instruerte de andre barna i gata, og spilte hekse selv, fordi ingen av de andre jentene ville.

Hilda Hellwig har arbeidet som instruktør blant annet på Dramaten, Stadsteatern og vært kunstnerisk leder for Teater Aurora i Sverige. I Norge har hun gjort seg bemerket med iscenesettelser av *Othello* og *Onkel Vanja* på Det Norske Teatret, og *Huslæreren* på Nationaltheatret.

– *Du har dramatisert Fallada. Men er ikke romandramatiseringene en litt betenkelig trend i dagens teater?*

– Alle har gjort det, også Shakespeare. Vi kan ikke annet enn å knabbe de gode historiene! Sier Hilda Hellwig med et søtt smil. – Men man må gi avkall på de litterære kvalitetene, og låne tanken, intelligensen og historien.

Småborgeren

Hans Falladas roman utkom samme år som den tyske riksdagsbrannen, i 1933, og handler om deklasseringen av småborgeren Johannes Pinneberg. Først er Pinneberg kontorist hos en småbygrossist, som gir ham sparken, siden ekspeditør i varehuset Mendel i Berlin. En jobb han også snart rasjonaliseres bort fra etter innførselen av et nytt kvotesystem. I siste scene av stykket forsørger hans hustru, Lämmchen, den lille familien. Pinneberg er arbeidsløs på åttende måned, og de har måttet flytte ut i kolonihagen Fremtidshåp i utkanten av Berlin.

– *Hvorfor pekte Hans Falladas bok seg ut, nettopp her og nå, i Budapest?*

– Da jeg var her for ett år siden var den vulgære kapitalismen allerede svært tydelig. Og dem det går utover er særlig pensjonistene og barnefamiliene, men småborgerne og de intellektuelle har det også svært vanskelig. Småborgerens identitet er fare når det foregår store økonomiske og sosiale forandringer – når alt skal lønne seg; og her skjer det på en langt villere måte enn i andre land (selv om man merker presset i de skandinaviske landene også).

Noe av det spesielle ved den nyere, ungarske historien er at landet verken befant seg

på den ene eller andre siden under forrige krig. Tsjekkeren Milan Udhe har skrevet et stykke om dette, *En stille ave*, som handler om hvordan mennesker tvinges til å bytte identitet, noe sentraleruoepere – blant annet på grunn av krigen – har måttet gjøre igjen og igjen.

Men det er én ting til ved dette stykket. Det er en unik kjærlighetshistorie, fordi det handler om den trofaste kjærligheten. Og det tror jeg er en viktig årsak til at romanen har holdt seg så populær. Jeg kan ellers bare komme på *Romeo og Julie* som en tilsvarende historie hvor de elskende ikke sviker hverandre. Og dette er jo også en borgerlig drøm. Slik kjærlighetsekteskapet er en borgerlig oppfinnelse, og katalyserer forholdet mellom samfunn og individ; «den lilla» og «den stora världen», som Ingmar Bergman har kalt det. De to hovedpersonene i stykket sviker ikke hverandre, men forøvrig er deres tilværelse karakterisert av både flukt og svik.

– *På hvilken måte?*

– Allerede når Pinneberg arbeider som kontorist hos Kleinholz i Ducherow. Kleinholz beskylder en arbeider for å ha stjålet av hveten, noe både Pinneberg og hans kolleger fortier da lagerarbeideren ber om støtte fra dem.

– *Pinneberg foreslår likevel kort etterpå, overfor kontorist-kollegene sine, at de skal stå sammen mot Kleinholz som har varslet at han vil gi én av dem sparken?*

– Han er solidarisk med seg selv - eller sin egen gruppe. Det fins ingen entydige helter hos Fallada. Personene viser mange ansikter. De er trengt opp i et hjørne og risikerer å gli ned i arbeiderklassen.

– *Og en slik situasjon vises det likhetstrekk mellom dagens ungarene og 1920- og 30-tallets tyskere?*

– Ja. Jeg gir noen hentydninger til dagens Budapest i oppsetningen. I scenen hvor Pinneberg arbeider som ekspeditør i varemagasinet, skimtes en uteligger som legger seg utenfor døra, mens en politimann kommer og jager ham bort. Politimannen har moderne, ungarsk uniform. Og slike episoder utspiller seg hele tiden i bybildet i Budapest.



«Vi er jo to. Nesten alle mennesker i denne verden er ensomme. Det fins ingen som holder av dem, og selv holder de ikke av noen heller. Det er de virkelig fattige.»

Småborgerens identitet er fare når det foregår store økonomiske og sosiale forandringer – og i Ungarn skjer dette på en langt villere måte enn i andre land

I Richard III finner man kanskje for første gang i dramaets historie politikeren fremstilt som skuespiller

Man finner en rå kapitalisme – men uten at dette landet har en demokratisk tradisjon. Ungarn har tatt et direkte sprang fra et slags diktatur til dagens kapitalisme, og folk flest flykter inn i den «lilla världen».

– *Hvordan presenterte du disse tankene for skuespillerne?*

– Jeg snakket overhodet ikke om det på denne måten, men holdt meg utelukkende til pasjonshistorien. Teaterfolk er fortsatt redde for å snakke om politikk. Men jeg stolte på at det politiske ville slå igjennom, og jeg gir jo noen få, veldig sterke signaler. Men jeg ville ikke flombelyse det. Det går an å analysere menneskene ved å fokusere på kjærlighetshistorien. Derfor ble jeg spesielt glad da avisa Nepszava bemerket (11.04.) at denne oppsetningen kanskje er den eneste forestillingen på dagens teaterrepertoar som har med den dagsaktuelle situasjonen å gjøre. På tross av at iscenesettelsen ikke moderniserer teksten.

Og dette var målet med oppsetningen: At den skulle nå dagens publikum. Forøvrig ville det være mye smartere, sett fra et regi-synspunkt, å velge et stykke med få skuespillere og å konsentrere seg om det formale.

Rosa og lyseblått

– *Har du noe inntrykk av den ungarske samtidsdramatikken og hva den handler om?*

– I stor grad er nok dramatikerne fortsatt opptatt av oppstanden i 1956.

– *Har arbeidet på teatret bydd på kulturelle «oversettelses-problemer»?*

– Skuespillerne her befinner seg innenfor en naturalistisk tradisjon, selv om Katona-teatret i dag er i ferd med å forandre repertoarprofil, med oppsetninger som blant annet Gombrowicz' *Yvonne*. Det er likevel en tendens til å velge såkalte «gode» skuespill. Men for meg er det ikke nok å bare tenke form, eller å gjøre ting jeg vet at jeg mestrer.

En annen, spesiell «vanskelighet», smiler Hilda; det er å være kvinne. For teatret her er svært mannsdominert. At jeg også kom med en egen dramatisering – riktignok med en glassklar idé; men den visste jeg jo ikke om lot seg realisere – kan nok sies å ha vært noe utaktisk!

Forøvrig var en av de tingene som lokket meg hit det at de har ett så godt teater. Katona tilhører Europas beste.

– *Selv om Hva nå lille mann er et innholds tungt stykke, er oppsetningen din stram og formbevisst. Personene belyses blant annet ved hjelp av en del fremhevende klisjeer?*

– Jeg har villet la den småborgerlige «orden» være riktig så ordentlig og pen. Smågutter er kledd i lyseblått og småpiker i rosa. Det er noe rørende over det. Men selv om jeg flirter med denne kitschen, er det ikke meningen å ironisere. Som jeg sa til deg tidligere, har jeg hatt et bilde av en sånn glassouvenir som det snør inni når man snur den på hodet. Det er ikke ironi, men noe man både kan like og stille spørsmålsteget ved. Men i tillegg til porselens-paret har jeg også sett for meg den politiske plakaten av en svart støvel som tramper folk ned. Og dette bildet er det ikke noe komisk ved.

Mine oppsetninger pleier ellers å være mye voldsommere og grusommere enn denne. Men så har jeg ikke iscenesatt en virkelig kjærlighetshistorie før.

Romeo og Julie

– *Det fører oss over til neste tema: Romeo og Julie som du skal iscenesette på Lilla Teatern i Helsinki til høsten?*

– Ja, det blir spennende! Finland er et tospråklig land, og det kommer jeg til å bruke.

– *Er tanken å la familien Capulet (Julies) og Montague (Romeos) være henholdsvis finske og finsk-svenske?*

– Ja. Shakespeares stykke er en metafor – han skrev selvfølgelig ikke om Verona, antikkens Roma, eller om middelaldermennesker. *Romeo og Julie* er historien om noen unge gutter som er så kåte at de ikke vet hvilket hull de skal stikke verktøyet i – og i kontrast til dette er det en historie om kjærlighet som blusser opp i et uhyre motsetningsfylt miljø. Det er denne meta-situasjonen som gir stykket en så voldsom slagkraft.

– *Men du vil sette det i en dagsaktuell ramme?*

– Før jeg bestemte det studerte jeg finsk historie, og hadde mange konkrete ideer, blant annet på å legge det til en bestemt situasjon i forrige århundre. Som i alle små nasjoner er spørsmålet brennbart, det svenske forvaltningsspråket kontra det finske. Men jeg ønsket å forenkle det for å uttrykke metaforen i stykket. Legge det til en liten by, med kanskje bare én kirke, hvor den ene halvdel av befolkningen snakker finsk, den andre finlandssvensk.

– *Og tidsrammen, kostymeringen?*

– Den vil være femtitalls. Men dette er ikke så interessant. Det interessante er at skuespillerne er redde, og sier at det ikke eksisterer noen språkkonflikt i Finland. Samtidig viser undersøkelser at finske åttendeklassinger mener at finlandssvensker er mindre pålitelige enn finner. Dette gir meg et godt premiss å arbeide utfra. Og jeg tror at dette er den beste bearbeidelsen jeg har gjort.

– *Jeg må tilstå at jeg har sett få oppsetninger av Romeo og Julie som jeg virkelig har likt. Det virker vanskelig å gi både fremstillingene av gjengene og kjærlighetsforholdet troverdighet? Oppsetningene virker ofte enten gammelmodige, eller anstrengt moderniserte?*

– Det er tre viktige elementer som må være med, men det ene ofte kommer i forgrunnen for de øvrige. Stykket handler for det første gutter i puberteten som vil måle sine nyvunne mannskrefter, det er en kjærlighetshistorie og en historie om foreldregenerasjonen. Det ligger en tung vekt på

foreldrenes rolle i stykket, som man ikke må skussle bort. Det skal ikke være noen festlige slagsmål i min oppsetning, men ung, brå og grusom død. Julie er en meget spesiell ung jente, med en enestående tillit til sin egen seksuelle identitet. Det gjelder å ikke helle sirup over.

Politikeren som skuespiller

– *Men før Romeo og Julie skal du til Molde og Teatret Vårt og iscenesette Richard III?*

– Ja, og jeg kommer ikke til å lage en post-freudiansk fremstilling av krøplingens sjelsliv. Det har ikke noe med Shakespeare å gjøre. Det som interesserer meg med stykket er at man her – kanskje for første gang i dramaets historie – finner politikeren eller statsoverhodet fremstilt som skuespiller. Det er min hovedidé med oppsetningen.

– *De romerske keiserne, f.eks. Nero, var vel også i egne øyne en slags artister?*

– Men innenfor den kristne kulturen, og oppimot middelalderen, er Shakespeares fremstilling likevel noe helt nytt.

– *Richard utfolder seg ikke minst som skuespiller i sine direkte henvendelser til publikum?*

– Han er fremfor alt en skuespiller vis-a-vis publikum. Det offentlige er skilt helt fra det private.

– *Hvordan blir scenebildet?*

– Svært enkelt. En ruin som kunne være en vikingeborg, en nedbrent brakke i Auschwitz eller fabrikk i Kosovo. Og med blod på gulvet.

– *Er du dermed igang med å trekke paralleller mellom en Richard, en Hitler, en Milosevic? Noe tilsvarende av Ian McKellen's filmatisering av Richard III?*

– Jeg har ikke sett filmen. Men det er ikke poenget mitt. Jeg vil fremstille fenomenet politikeren som skuespiller, ikke slå ned på bestemte personlighetstyper. Som sagt, dette skal ikke være post-freudiansk!

Av samme grunn som jeg ikke ville legge *Romeo og Julie* til en spesiell historisk situasjon i Finland på 1800-tallet, vil jeg

ikke sette *Richard III* inn i dagens eller gårdsdagens Europa. Det er ikke det konkrete historiske det handler om, men det gjentagbare.

Shakespeare løfter stoffet og gir det en metafysisk kraft. Konflikten står alltid mellom personenes anskuelser om verden, og hvordan verden overkjører de samme personene.

Flashback

– Jeg vil åpne stykket foran slaget som kommer til slutt i stykket. Min Richard (Sven Nordin) skal være en skjønn djevel, en mordengel. Han sitter ved en digert langbord og drikker. Han føler seg usårbar, men det at han drikker avslører at han er usikker. Så dukker det opp en annen skikkelse på scenen, en krøpling... vinen spilles ut slik at den hvite duken blir farget rød.

– *Du vil la stykkets handling utspille seg som et flashback?*

– Mmm. Det gir meg gode kort for bearbeidelsen. Det gjenstår bare å diskutere strykningene med oversetteren Edvard Hoem...

– *Er de øvrige personene bare satelitter i forhold til hovedpersonen eller -rollen, Richard?*

– Jeg trodde det før jeg leste stykket igjen. Men så oppdaget jeg hvor mye mine kolleger har pleid å stryke i teksten. Nå føler jeg meg endelig voksen nok til å lese stykkene selv, og ikke støtte meg til hva andre har skrevet om dem! Elisabeth (Liv Steen) bærer mye av poesien i stykket. Man tenker seg at Shakespeare ikke skrev gode roller for middelaldrende kvinner, fordi skuespillerne som beklede kvinnerollene var svært unge. Men det viser seg ikke alltid å være riktig.

– *Shakespeares skrev jo stykket under dronning Elisabeths tid, og det passer hånd i handske med tudorenes propaganda. Stykkets morderiske Richard mangler muligens historisk fundament?*

– Det er et spennende aspekt, som vi dessverre ikke kan få med!

Men Shakespeares stykke viser konsekvensene av et voldelig regime, at vold avler vold avler vold. At det aldri stopper.

Jeg kommer ikke til å lage en post-freudiansk fremstilling av krøplingens sjelsliv. Det har ikke noe med Shakespeare å gjøre

– *Shakespeare er vel mest kjent for sine enkeltportrett Men Richard III er ikke det dypeste han tegnet?*

– Nei, men det var en gullgrube for hans kommende verker. I stykket fremstilles også Buckingham som en mini-richard, en som tror at han selv danner et unntak. At systemet gjelder for alle andre, men ikke for ham. Men systemet er alltid sterkere enn menneskene.

Shakespeares Sonette nr. 60

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crowned,
Crookèd eclipses 'gainst his glory fight,
And Time that gave doth now his gift confound.
Time doth transfix the flourish set on youth,
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow.
And yet to times in hope my verse shall stand,
Praising thy worth, despite his cruel hand.

Sonette nr. 60 gjendiktet av Åse-Marie Nesse:

Som bølger når dei bryt mot steinet strand,
flyt våre dagar i ein stendig straum.
Ein etter ein renn hastig ut i sand,
og jagar fram mot tidsens ytste saum.

Vår barndom, skinande i morgongry,
kryp sakte mot ein krans av mogne år.
Men stråleglansen svinn bak nattsvart sky,
og Tida krev tilbake det vi får.

Slik øyder Tida ungdoms blom ved rov,
og pløyer furer i det fagre kinn,
syg næring av den sanne livsens lov
og meiar ned med ljå og haustar inn.

Men mine vers vil vonleg halde stand
og prise deg, trass hans brutale hand.

Fra debatten om sonette nr 60

Åse-Marie Nesses gjendiktning av Shakespeares 60. sonette ble kåret som vinneren i Det norske shakespearesekselskaps sonette-konkurranse, i oktober i fjor. (se omtale: Norsk Shakespeare tidsskrift, nr. 2/1998) og Dagsavisens anmelder, Harald Kolstad, startet en debatt om gjendiktningen. Forfatteren Jo Eggens innlegg – som kom til å stå som det siste i debatten – fikk et svar fra professor emeritus Kristian Smidt, som Dagsavisen refuserte. Vi bringer med forfatterens samtykke de to debattinnleggene.

Shakespeares tid

Harald Kolstad får fram spenningen i originalen

AV JO EGGEN

I LIKHET med Bård Kranstads innlegg i diskusjonen om Shakespeares gjendiktning, synes jeg nok at professorene Sandved og Smidt undervurderer Harald Kolstads kritikk av Åse-Marie Nesses «Sonett nr. 60». Kolstad kommer med innvendinger som står helt sentralt i en diskusjon om oversettelse. Og det er i seg sjøl prisverdig at han har satt i gang en slik diskusjon. Hans eget forslag til gjendiktning inneholder sjølsagt

svakheter som han er den første til å peke på, den er jo også lagd på kort tid. Men hans versjon får i allfall fram mye av originalens fremmede og spennende univers, måten Shakespeare behandler tidens gang på. Det gjør den ved å følge originalens ordvalg mer nøyaktig enn Åse-Marie Nesse har gjort, hun gjør diktet til et hvilket som helst dikt om tidens gang. Hennes versjon tilhører en gjendiktningstradisjon som skiller mellom diktets *hva* og diktets *hvordan*,

og liksom vil gjengi diktets *hva*, innholdet, med mindre vekt på *hvordan*, ordvalget, preget av tiden dikteren levde og skrev i.

FOR DET er jo tiden som er det store temaet i Shakespeares sonett, tiden sett i sine mange avskygninger. Og Kolstad gir et godt utgangspunkt når han peker på at problemene begynner i første strofe, der Nesse erstatter minutter med dager, originalens «So do our minutes hasten to their

Mens dagen har noe naturgitt over seg, er minuttet et historisk fenomen og et fenomen uten trygg forankring

end» med: «Flyt våre dagar i ein straum». Jeg siterer den skarpsynte Kolstad: «Verre er det imidlertid at Shakespeares hektiske, hastende «minutter» (Vårt liv som raskt flyr bort) blir til oversettelsens dorske «dagar» som «flyt i stendig straum».

Nesse sporer av fra Shakespeares ubønhørlige kurs i denne retningen, der minuttene blir et sentralt begrep for tidens likegyldige oppsmuldring av forsøk på å gi livet betydning og midtpunkt. Og Kolstad byr på fin nærlesning av de to siste versene av første strofe: «Each changing place with that which goes before/ in sequent toil all forwards do contend.» Han nevner «Shakespeares nakne, strenge, nesten antipoetiske beskrivelse av minuttens gang.»

HVA LIGGER ellers i «minutes» i motsetning til «dagar»? Minuttet kan ikke tenkes uavhengig av uret, et mekanisk instrument som blir utbredt på Shakespeares tid. Mens dagen har noe naturgitt over seg, er minuttet et historisk fenomen og et fenomen uten trygg forankring, det er tiden kledd naken, som Kolstad er inne på, strippet for mening. Minuttets tilknytning til ur og urverk peker imidlertid mot en ny mening, vitenskapens, det mekaniske verdensbildet av årsak og virkning som er i ferd med å vinne fram i Shakespeares samtid. Og det peker mot en arbeides anonymitet som alltid har vært tilstede i poeters arbeid; språkets?

Hvordan følger så Shakespeare opp dette? Som Kolstad så riktig påpeker, er de to neste strofene i diktet «langt mer komplekse og vanskeligere å tyde». Det er som om sonetten strammer fjæra i et urverk til bristepunktet, ved å gjengi livet i nærmest brutal forkortelse. Den fødte kryper til modenhet, krones av den, men utsettes straks for fiendtlige planeter, «crooked eclipses», og tiden tar

igjen gaven sin, eller lar den drukne i kaos: «And Time that gave doth now his gift confound.» Øyeblikkets korte nå, «now», er et ord verken Nesse eller Kolstad har fått plass til. Tiden kryper, «crawls», som en minuttviser, og så er tiden plutselig omme, urverket er sprengt. Det ligger en sterk disharmoni i Shakespeares formfullendte, «sugary sonett», som Nesses versjon glatter over. Shakespeares astronomiske og astrologiske «Crooked eclipses» er komplekst. Kolstads «krumme skygger» er heller ikke helt bra, men hans bokstavelige gjengivelse gir iallfall mer av den voldsomme spenningen enn Nesses «nattsvart sky». Shakespeare uttrykker en verden i omveltning. En vitenskap som skyter fart på hans tid, er spionasjen, overvåkningen, dronning Elisabeths dunkle, krokete, hemmelige tjenester. Stjernene griper inn, i ei tid som preges både av rasjonalisme og overtru.

SHAKESPEARES tid ligger altså i diktet, ikke bare tidens gang i det store og hele. Kolstads skarpe blikk for det enkelte ordet, ordet «minutes», gir et utgangspunkt også for å tenke over hvor prekært livet var i dikterens tid, hvor brått det kunne ende. Men Shakespeares geniale dikt-urverk viser også en annen side ved tiden; brytningen mellom to tider, ei bygd på religiøs tro og adelig fødselsrett og ei som bygger på arbeid, «toil», og vitenskapens oppfinnelser, uttrykt i ord som minutes, eclipses, parallels, natures truth. Etter norsk tradisjon gjør derimot Nesses gjendiktning omtrent alt til natur. Der Shakespeare skriver; «Time doth transfix the flourish set on youth», skriver Nesse: «Slik øyder tidens ungdoms blom ved rov». Det fins en forbindelse mellom flourish og blomst, men ifølge en kommentar i en engelsk utgave av sonettene betyr «flou-

rish» hjelmbusk, altså en del av ridderens påkledning, et føydalt maktsymbol tiden (i form av nye våpen?) lett tilintetgjør.

Har Harald Kolstad sett det historisk konfliktfylte i Shakespeares sonett nr. 60, noe Åse-Marie Nesse kanskje vil oversette seg bort fra, i en hederskront norsk versjon? Det slår meg plutselig at Kolstad velger å gjengi «Crawls to maturity, wherewith being crowned» med «kravler mot modning, krones så av dén» jfr Shakespeares kongedramaer, mens Nesse velger det historie- og politikkfrie: «Kryp sakte mot ein krans av mogne år».

DET LIGGER et annet spor i Shakespeares sonett som kan være litt vanskelig å få øye på, arbeidets spor. Dette sporet kommer også klarere fram i Kolstads forslag, med ordet «strever» i første strofe, og som fortsetter i andre strofe i «kravler» (i en gruvegang?) og i «krumme skygger» (med ekkoet krumme rygger), «furer» og ljà» i tredje strofe, og da er kanskje også tidens hånd til slutt ei arbeidshand.

Time/times: «And yet to times my verse shall stand». Her viser tiden enda en fasett i denne svarte diamanten av et dikt. Har poesien klart å overvinne den ved å ta fra den store forbokstaven og spre den for vinden, i flertallsformen «times»? Dette siste tidsordet har verken Nesse eller Kolstad klart å få med, like lite som de har klart å få med verdien i siste linje: «Praising thy worth, despite his cruel hand», den verdien bare diktet kan finne og tildele, diktets ekko av verse og worth, som overlever enhver rikdom, ethvert pengetellende minutt.

(Innlegg i *Dagsavisen*, 13.12.1998. Gjengitt med artikkelforfatterens tillatelse).

Har Harald Kolstad sett det historisk konfliktfylte i Shakespeares sonett nr. 60, noe Åse-Marie Nesse kanskje vil oversette seg bort fra, i en hederskront norsk versjon

Tidsånden og Shakespeare – en annen spenning

Svar til Jo Eggen

AV KRISTIAN SMIDT

JO EGGENS innlegg i Dagsavisen 13.12 om tolkning av Shakespeares 60. sonette løfter diskusjonen opp på et plan hvor den begynner å bli interessant. Vi har tydeligvis svært forskjellige meninger om hvor skarpsynt Harald Kolstad er: jeg har sagt mitt om det og skal ikke harpe videre på det, for å bruke et shakespearesk uttrykk. Men Eggen fortjener et skikkelig svar.

Hans hovedargument er at Shakespeare trekker sin egen tid inn i diktet med all dens oppfatthet av ny vitenskapelig innsikt og teknisk fremskritt. Og med belegg i bruken av ordet «minutes» i sonettens andre verselinje («So do our minutes hasten to their end») finner Eggen en underliggende urverksmetafor i hele diktet: «Minuttet kan ikke tenkes uavhengig av uret, et mekanisk instrument som blir utbredt på Shakespeares tid. [...] Minuttets tilknytning til ur og urverk peker imidlertid mot en ny mening, vitenskapens, det mekaniske verdenbilde av årsak og virkning som er i ferd med å vinne fram i Shakespeares samtid.» I en annen strofe, hvor Shakespeare sammentrenger bildet av et livsløp fra fødsel til grav i noen få linjer, er det for Eggen som om fjæren i tidens urverk blir strammet til bristepunktet. «Tiden kryper, 'crawls', som en minuttviser, og så er tiden plutselig omme, urverket er sprengt». Det er klart at denne tolkningen gir en helt annen opplevelse av diktet enn om man først og fremst ser etter natursymbolikk, slik Åse-Marie Nesse i følge Eggen kritikkløst gjør. Hun oversetter bl.a. «minutes» med «dagar», og, sier Eggen, «Mens dagen har noe naturgitt over seg, er minuttet et historisk fenomen og et fenomen uten trygg forankring.»

DEN SISTE setninger er en fin observasjon. Og i det hele tatt er det noe besnærende ved Eggens tolkning. Men han må være på villspor. For det første er det aldri tale om noe

som minner om urverk i den 60. sonetten – bortsett da fra det ene ordet «minutes». Metaforen er Eggens egen. For det andre var klokker og til og med bærbare ur ikke noe nytt og særlig spennende i 1590-årene, da vi kan anta at sonetten ble skrevet. For det tredje og avgjørende: ur drevet med fjærkraft, som Eggen tenker seg, fikk ikke minuttvisere før ca. 1670, de viste bare timene. Klovnen Tuchstone i *As You Like It* trekker et ur opp av lommen og bemerker at klokken er ti, og for en time siden var den ni:

And so, from hour to hour, we ripe and ripe,
And then, from hour to hour, we rot and rot.

Minutter nevnes hos Shakespeare i forbindelse med klokker både i *Richard II* og den 77. sonetten, men her sies det ingenting om fjærdrift. Og hva som kanskje er vel så viktig: når det i sonettene generelt er tale om tidens ubønnhørlige gang mot døden, med eller uten klokke, er det gjerne timer og dager som nevnes, sjelden minutter (se f.eks. nr. 5, 12, 15, 19, 57).

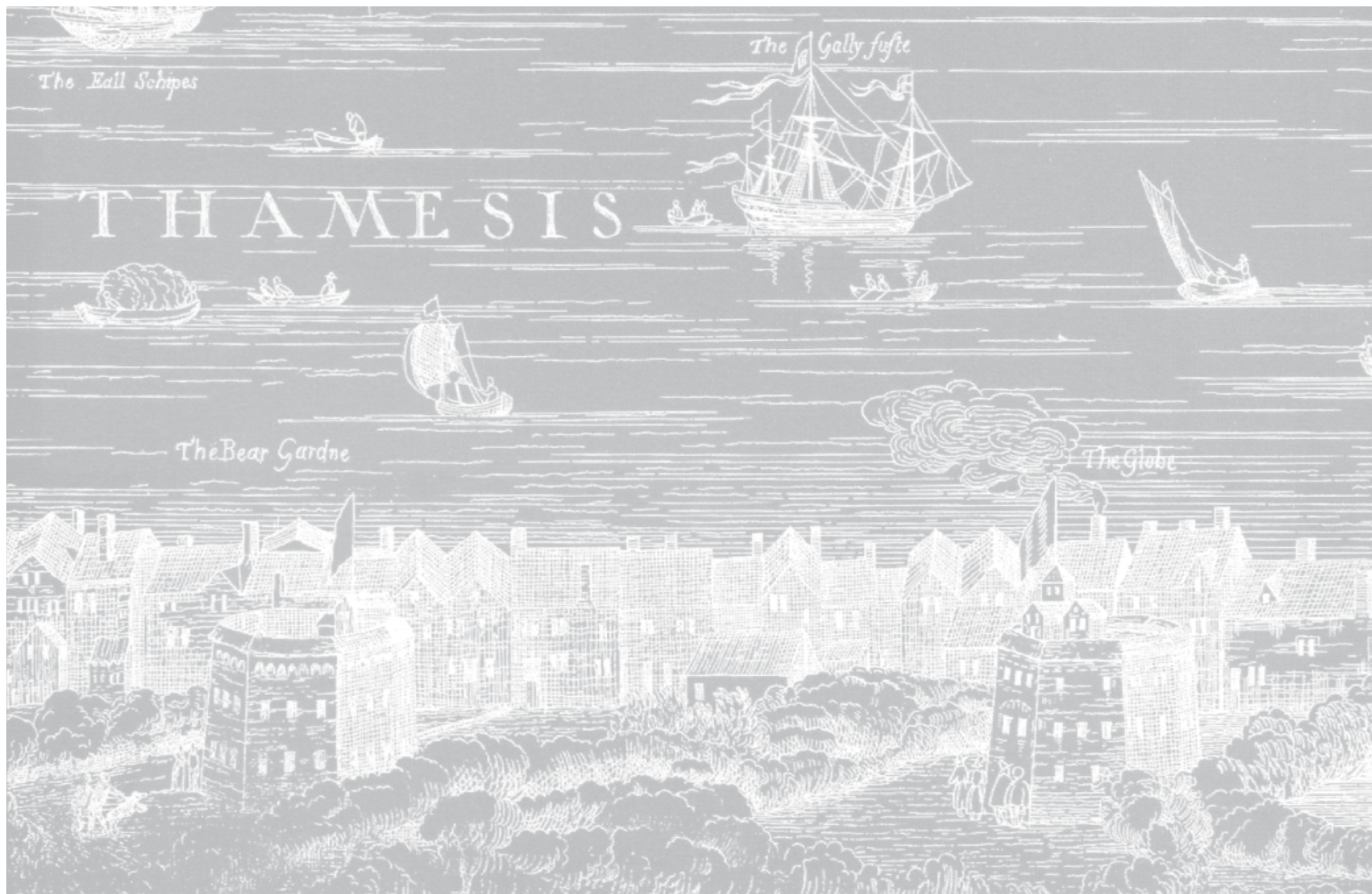
Jovel, minutter går raskere enn dager. Men dager kan også haste. Det er ingen grunn til å harsellere med at Nesse gir oss «dorske dagar». Hun sier tvertimot uttrykkelig at de «renn hastig ut» og «Jagar fram», der hvor Kolstad nærmest antyder at minuttene går langsomt («Fremad, i rekker, strever de seg trutt.»)

SONETTENES rekkefølge i den trykte samlingen av 1609 er omstridt. Var den planlagt eller tilfeldig? Den 60. sonetten har ingen tematisk sammenheng med den foregående eller den etterfølgende. Derimot knytter den seg nært til ikke så få andre sonetter som utmaler ungdommens og livets forgjengelighet og særlig tidens anslag mot dikterens vakre venn, for så å finne trøst i at diktet skal bevare hans minne uforanderlig. Og det billedspråket som brukes, er så

og si alltid hentet fra naturen, ikke minst fra blomsterverdenen. Et godt eksempel er den kjente 18. sonetten: «Shall I compare thee to a summer's day?». Tidens gang er naturens gang, som har død og liv i sitt følge, ikke en mekanisk fremadskriden. Den 60. sonetten begynner da også med et bilde av havets bølger, som dominerer den første strofen og dukker opp igjen i annen strofe i ordet «main» (= «det åpne hav»): våre minutter flyter som bølgene. Og sonetten slutter med et bilde som går igjen i mange andre sonetter: tiden, eller døden, som en slåttekar som svinger sin lå.

VI KAN MED vår sofistikerte moderne innstilling synes at Shakespeares «sugared sonnets» (slik en samtidig kritiker beskrev dem) av og til er for sukkersøte, men det bør ikke gjøre oss blinde for deres poetiske egenskaper eller for den sterke romantiske sonettetradisjonen som Shakespeare føyde seg inn i.

Det betyr ikke at Shakespeare bare føyde seg etter tradisjonen. Den 60. sonetten er verken sukkersøt eller romantisk, for såvidt har Eggen rett. Ord som «eclipses», «parallels» og «nature's truth» er ikke hva en uten videre ville kalle poetiske. Og Eggen er inne på én viktig tankegang når han søker et assosiasjonsmønster i diktets ordvalg. Slike mønstre er vanlige i hele sonettesekvensen. I dette tilfellet synes det å være ord med militære assosiasjoner som setter sitt preg på sonetten: «contend», «fight», «confound», «transfix», «parallels», «stand». «Transfix» betyr «gjennomføre», som for eksempel med et spyd, og hvis «flourish» ved siden av sin vanlige betydning av «blomstring» også kan bety «hjelmbusk», som Eggen foreslår (jeg kjenner ikke hans kilde), har vi i verset «Time doth transfix the flourish set on youth» et sterkt bilde på døden i krig. Ordet «parallels» ble brukt om tidens skyttergraver. Alt i alt en assosiasjonsrekke som underbygger



The Bear Garden og The Globe, utsnitt av Claes Janszoon de Visscers panorama av London, 1616.

tanken på Tidens herjinger.

OG MED hensyn til tiden med liten t: at tidsånden og tidens forestillingsverden danner en resonnansbunn for diktet, har Eggen selvfølgelig rett i. Shakespeares tid var fylt av krigshandlinger. Mot slutten av Elizabeths regjeringstid lå England i stadig kamp med Spania til lands og til vanns. I 1590-årene var den gloriøse seier over den spanske Armada friskt i minnet, og det har vært hevdet at den 107. sonetten med verselinjen «The mortal moon hath her eclipse

endured» henspiller på nettopp på denne seieren. Jeg vil tro at «Crooked eclipses 'gainst his glory fight» i den 60. også bærer minnelser om kampen mot Armadaen.

JEG FÅR ikke øye på den brytningen som Eggen finner i diktet «mellom to tider, ei bygd på religiøs tro og adelig fødselsrett og ei som bygger på arbeid, 'toil', og vitenskaps oppfinnelser og oppdagelser». Aner man her en viss trang til å smugle inn et politisk budskap? Jeg forstår heller ikke

helt hva Eggen mener med det «arbeidets spor» som han syns kommer så klart frem i Kolstads oversettelse -- med ord som «strever», «kravler» («i en gruvegang», tenker Eggen seg), osv. «Da er kanskje tidens hånd til slutt ei arbeidshånd», konkluderer han. Skal dette være til oppbyggelse for lesere av Dagsavisen, burde det være unødvendig. Her fjerner vi oss i alle fall temmelig langt fra originalteksten.

Men før vi kommer så langt på avveie, har Eggen pekt på langt interessantere spor.

Det billedspråket som brukes, er så og si alltid hentet fra naturen, ikke minst fra blomsterverdenen. Et godt eksempel er den kjente 18. sonetten: «Shall I compare thee to a summer's day?»

Ingens psykoanalyse

– et notat omkring Harold Pinter

«Who can see the great turtles swimming around one another in some aquarium tank, who can observe their slow curved flippers and their pouting, parrot-beaked mouths, without feeling that they are an embodiment of incurable melancholy, a funeral wake under water?»

– Angus Wilson; *Confessions of a Zoo Lover* (1964)

AV RUNE CHRISTIANSEN

Harold Pinter ble født 10. oktober 1930 i Hackney, England. Han er utdannet bl.a. ved The Royal Academy of Dramatic Art og begynte sin teaterkarriere som skuespiller. Han skreiv sitt første stykke *The Room* i 1957, men gjennombruddet kom først i 1960 med *The Caretaker*, et helt ut karakteristisk «Pintersk» drama med sin sammenveving av farse og underliggende trussel. Som i de fleste av Pinters dramaer møter vi, om ikke psykopatiske, så i hvertfall solipsistiske karakterer som, fordi kommunikasjonen bryter sammen, søker trygghet, selv-identifikasjon og bekreftelse gjennom patetisk narrespill, klisjéer, taushet og utpekulert manipulasjon. Med sine spenningsfylte og komiske plotstrukturer blir ofte Pinters dramaer relatert til det man kaller «absurd teater», men jeg finner begrepet «trusselens teater» mer treffende. Helt siden det korte stykket *The Room* via det første fulle dramaet, det klassiske *The Birthday Party* (1958) er det

nettopp trusselen karakterene utsettes for som belyser deres (les: vår) eksistens, deres tilstand, deres lodd om man vil. På overflata gestaltes denne trusselen på ulikt vis: Som ubearbeida og «erkjennelsesløs» erindring, som historieløshet, som uforløst nærvær osv. Men trusselens opphav befinner seg i kjerna av Harold Pinters skrift. Det er språket alt kretser omkring i et Pinter-drama, også når språket er fraværende, taust (i 1984 kom det en bok om Pinter med den treffende tittelen *You Never Heard Such Silence*). Det er som om hele erkjennelsesteksturen i Pinters dramaer er bygd på følgende prinsipp: Språk = trussel, stillhet = tvil. Og det er dette prinsippet som er karakterenes møteplass, virkelighet, univers – «åpenbaringsløst» snarere enn «meningsløst».

Do I know you?
You'll know me when you see me.
Do you know me?
(The Collection)

Jeg tar meg ofte i å gruble over det akutte ved Harold Pinters litterære uttrykk; som om karakterene, selv i de mest artikulerte øyeblikkene, bare makter å avdekke en eller annen form for erfaringsbrist; overgivelse uten forståelse, sammenbrudd uten tapperhet. Pinter har engang uttalt at det som finner sted i dramaene er realistisk, men at det han frambringer ikke er realisme; en distinksjon som underbygger noe av det vesentligste ved disse særegne dramaene: Ved å la karaktere-

ne artikulere en klar, nærmest naturalistisk, i alle fall høyst virkelighetstro dialog samtidig som de utviser en nesten total mangel på gjensidighet og forståelse:

Understanding is so rare, so dear.
(The Lover)

Pinter opererer med en dialogstruktur der f.eks. replikkene og pausene er lett identifiserbare som henvendelse, nøling osv. men inne i kjerna av sin pure realistiske framstilling brister de likevel, i Pinters subtile skrift omdannes de til en slags språkets kanter, talens uovervinnelighet. De stilles mot hverandre som fravær av persepsjon, som trussel, selv når henvendelsen besvares med logisk resepsjon slik som i følgende eksempel fra stykket *Old Times*:

Listen. What silence. Is it always as silent?
It's quite silent here, yes. Normally.
Pause.

Pinters karakterer fører en utelatelsens dialog; dvs. at den sterkt sammentrengte formen for kommunikasjon baserer seg på at noe er underforstått eller inneforstått. Problemet er bare at det ikke fins noen vei ned i dette «forståtte»; forståelsen, gjensidigheten og ikke minst empatien er uoppnåelig. Med dette språkdramaturgiske grepet har den politisk orienterte Pinter (i likhet med f.eks. John Osborne og Edward Bond) strippa vekk det britiske samfunnets fasade for å åpenbare

de kulturelt og sosialt «inneforståtte», men kyniske økonomiske og politiske realitetene. Verden er «inneforstått» snarere enn erkjent, identifisert, dermed er verden et annet sted.

DET VI STÅR overfor er en realisme som trekker oss mot identifikasjon bare for i neste øyeblikk å avspise oss med utilregnelighet. Det er virkelighet vi står overfor, men det er en virkelighet ute av ledd, ute av kurs. Der Beckett for lengst har tatt oppløsninga for gitt, registrerer Pinter den på kloss hold, han avdekker den, setter den i presens – vi befinner oss midt i sammenbruddet.

Det er utsøkte dramaturgiske grep Pinter benytter seg av; illusjonsløst, for all del, men like fullt med en gjennomgående elegisk klangbunn også der han er hardt politisk. Elegisk kanskje først og fremst fordi han i stykke etter stykke baserer samtalen på karakterenes egne avgrensede forråd av ensomhet, avstand, som om hver og en befinner seg innafor uoverstigelig avgrensede soner; avsondra, separate, utskilte. De er komiske, nærmest uten bakgrunn, dvs. det er den mysteriøseitet de er svøpt i som antyder forutsetning, underlag for alle spørsmålene de stiller, uten å få svar, spørsmålene er sånn sett en slags makabert repetert svarløshet, en gjentatt brist på mening, hensikt. Karakterene drømmer og de fantasierer, men uten konsekvens.

For å oppnå den spesifikke poetiske prosaen tar Pinter i bruk rytme og klang fra bl.a. music-hall tradisjonen og – satt opp mot det elegiske ritualer som preger Pinters dramaer – former dette en enestående, presserende og nærmest kosmisk visjon av menneskets situasjon – både pessimistisk og rystende, gåtefull og klargjørende:

How many reflections? Whose reflections? Is that what you consist of?

(The Dwarfs)

Det er den tragikomiske tradisjonen som ligger til grunn for Pinters dramatik. Med den tragikomiske tradisjonen mener jeg den linja som går fra Ibsens *Vildanden* (1884) og som strekker seg via Tsjekhov, Beckett og Ionesco fram til Pinter. Det Pinter tilfører denne tradisjonen, eller sagt på en riktigere måte; det som gjør han til en så original og

nyskapende dramtiker – ligger i den måten han makter å omdanne det realistiske feltet, ikke til magi, eller til en eller annen form for fantastisk realitet, men til en slags eksistensens uoppløselige dualitet: Pinters karakterer befinner seg i en slags urokkelighet, de sitter i klem mellom avgrunn og oppstigning. De er truet av «indre krefter» eller personer hvis intensjoner det er vanskelig å definere. Og for å holde denne trusselen på avstand forsøker de å beskrive sine posisjoner. Slik tvinges dialogen til å oppstå – denne usammenhengende, ulogiske, ofte manipulerende kommunikasjonen og slik bryter den også sammen og blir til taushet, nøling, mer eller mindre uttalt hjelpeløshet.

Sometimes I hear things. Then everything is quiet. When everything is quiet I hear my heart. When the terrible noises come I don't hear anything. Don't hear don't breathe am blind.

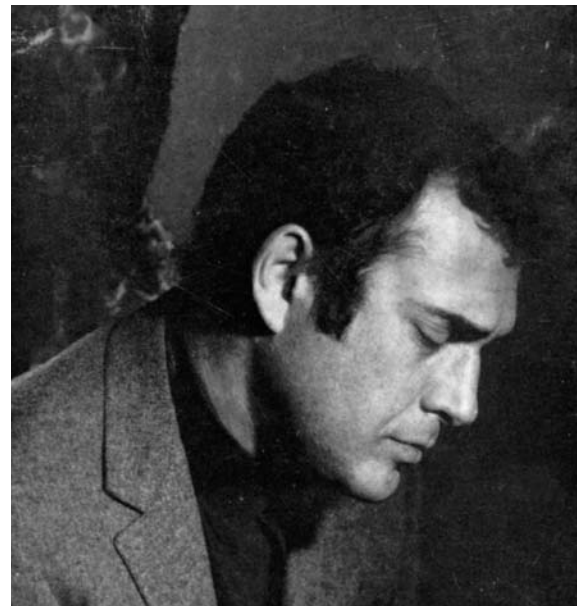
(Party Time)

«Struktur uten plot, intelligens uten mening», slik beskriver Leslie Halliwell *The Birthday Party*. Det kan høres ut som en avvisning eller redusering av verket, men er tvert om en meget nøktern og klartenkt hyllest. For beskrivelsen er god den; den sier noe om «det nye» Pinter bringer på banen både formelt og tematisk. Pinters dramaer er ikke bygd opp etter et eller annet handlingskjema, en tildragelse, en styrt retning for ytre begivenheter. Pinters dramaer er ikke utdypa anskuelse, diskurs omkring overbevisninger, de forsøker heller ikke å konstituere en eller annen mening, noe hensiktsmessig, logisk, empirisk. Men Pinters dramaer er både «struktureerte» og de er «reflekterte». De indikerer noe eksistensielt hinsides fortolkingas befrielse, de tilkjennegir språkets rammer, språkets ubønnhørlige begrensninger. Pinters karakterer er, som oss alle, utsatte, blottstilte, forsvarsløse i språket.

For I desired a summation of our efforts.

(Betrayal)

Kanskje er det nettopp fordi identifikasjonen av virkelighet ikke leder til gjenkjennelighet at Pinters dramatik oppnår en så ubønnhørlig og urovekkende kraft. Og ingenting



Harold Pinter. Foto: Antony di Gesù.

forenkles ved at han behandler kommunikasjon og tilstand i en gjennomgående amoralsk skrift. Med andre ord støter Pinters tekster fra seg enhver terapeutisk tendens (her skiller Pinter seg fra både Ibsen, O'Neill og Norén for å nevne noen); hos Pinter fins det ingen oppsummering, ingen oppstigning, ingen bekjennelse, ingen forsonings affinitet; altså ingen nåde.

Litteratur:

Quingley; *The Pinter Problem* (1975)
Hayman; *Theatre and Anti-Theatre* (1979)
Dukore; *Harold Pinter* (1982)
Almansi and Henderson; *Harold Pinter* (1983)
Bold (red); *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence* (1984)
Sakellaridou; *Pinter's Female Portraits* (1987).
Billington; *The life and work of Harold Pinter* (1996)

Romeo og Julie — såpeversjonen

Naturligvis går det an å grine på nesen, og anklage Bentein Baardson for publikumsfrieri. På den andre siden var det kanskje publikumsfrieri Shakespeare selv drev med?

AV IDALOU LARSEN

WILLIAM SHAKESPEARE:
ROMEO OG JULIE
BEARBEIDET AV BENTEIN BAARDSON
OG BODIL KVAMME
OVERSATT AV HÅVARD REM
REGI: BENTEIN BAARDSON
SCENOGRAFI: EVEN BØRSUM
KOSTYMER: INGTRID NYLANDER
MUSIKK: HÅKON BERGE
DEN NATIONALE SCENE

OM NOEN SKULLE ha tvilt på det, Bentein Baardson er en dreven teatermann. Et eklatant bevis på det er *Romeo og Julie*, som hadde premiere på Den Nationale Scene 6. mars. Bentein Baardson skriver i programmet at han ser det som en forutsetning at teatrets dialog med «et bredt og sammensatt publikum... preges av tillit», og han konstaterer at «første del av teatrets bevisste strategi har vist seg vellykket. Vårens rekordstore forsalg er en ytterligere bekreftelse på at DNS er på rett kurs». Allerede

før premieren var det omtrent ikke billetter igjen til *Romeo og Julie*. Akkurat som erkebergenske Helge Jordal trakk fulle hus til *Spelemann på taket*, er Jondals-stjerne Herborg Kråkevik den ideelle Julie for publikum i Bergen.

La det være sagt med en gang, *Romeo og Julie* er ingen stor kunstnerisk opplevelse på Den Nationale Scene. Men det er imponerende å se hvordan Bentein Baardson bevisst og målrettet har utnyttet både styrken og svakheten i ensemblet han har valgt seg, og fått til en ytterst effektiv, moderne og forenklet utgave av Shakespeares *Romeo og Julie*. Ja, så moderne er den at tragedien faretruende nærmer seg den melodramatiske såpeoperaen. Men mon tro om det ikke er akkurat denne appellen Bentein Baardson har ønsket å gi sin versjon. For bare å ta ett eksempel: Når Julie hos Shakespeare våkner opp i krypten etter å ha vært skinn-død i nærmere et døgn, har Romeo akkurat utåndet etter å ha tatt gift for å følge sin elskede i døden. Men på Den Nationale Scene er det fremdeles liv i Romeo når Julie våkner, og før Julie griper dolken og gjør slutt på sitt unge liv, klarer de to elskende sammen å gjenta Shakespeare-sonetten de fremsa under vielsen. Og i dødens siste krampetrekninger søker de mot hverandre og fletter fingrene sammen som symbol på den evige kjærligheten. «Fett», ville vi sagt for noen år tilbake. Når så foreldrene, fyrsten og den ulykksalige munken styrter inn, blir hele scenen mørklagt, mens de to unge døde, hun i skarlagensrød kjole med det gyldne håret flommende nedover skuldrene, han med sine mørke lokker, fryses fast i det siste favntaket som bades i et varmt og gyllent lys. Nesten enda «fetere».

Men, kanskje, effektivt – hvis det griper målgruppen.

Mister magien

Naturligvis går det an å grine på nesen, og anklage Bentein Baardson for publikumsfrieri. På den andre siden var det kanskje publikumsfrieri Shakespeare selv drev med. Han brukte sin tids virkemidler, Bentein Baardson bruker våre. Vi blir forskrekket, fordi vi er vant til å nærme oss Shakespeare med andektig ærbødighet. Men det kan tenkes at det nettopp her er Baardson som er tro mot Shakespeares ånd.

Problemet er at vi erfarne publikummere som kan vår Shakespeare, og tidligere er blitt grepet, kanskje ikke av handlingen i seg selv, men av den poetiske kraften den får gjennom Shakespeares tekst, vi opplever at i denne versjonen som fremhever handlingen til fortrensel for ordene, mister kjærlighets-historien sin magi. Dermed klarer vi heller ikke å tro på at historien om Romeo og Julie er en av vår sivilisasjons store kjærlighetsmyter. Vi blir rett og slett bare vitne til en heftig og antagelig forbigående forelskelse mellom to temmelig bortskjemte ungdommer, og blir ikke grepet.

Det hadde vært interessant å vite om denne *Romeo og Julie* klarer å gripe unge mennesker av i dag som kanskje ikke har noen forutinntatt oppfatning av *Romeo og Julie*. Men mange av dem har sett Leonardo DiCaprio som Romeo, og selv om filmversjonen, med Montague og Capulet-slektens ungdommer som motorsykelgjenger, tilsynelatende lysår fra Shakespeares Verona, ytte den Shakespeares vers rettferdighet, og dette ga møtet mellom de unge en betagende intensitet. Det er fare for at Gard Skagestad

Vi blir rett og slett bare vitne til en heftig og antagelig forbigående forelskelse mellom to temmelig bortskjemte ungdommer, og blir ikke grepet

og Herborg Kråkevik ikke klarer å leve opp til sine moderne forbilder.

Forenklet

Her som i Stavanger i slutten av 1980-årene har Bentein Baardson valgt en mørk og dystert ramme for sin *Romeo og Julie*. De moderne stålstillasene i Even Børsums effektive scenografi understreker at så vel det 16. århundres Verona som vår egen tid splittes av meningsløse, uforsonlige og blodige konflikter, mens stiliserte glassmalerier, massive steinmurer og smijernsporter sørger for tidlig renessanse-koloritten. Det gjør også Ingrid Nylanders vakre kostymer, bortsett fra i selskapet hos Capulet der alle er iført noen heslige nattserk-lignende gevanter. Og Håkon Bergs musikk vektlegger ytterligere oppsetningens melodramatiske grunntone. Som tidligere nevnt har Bentein Baardson skåret kraftig i teksten. Dermed forenkler han Julie-skikkelsen. Denne Julie er ingen uskyldig 14-åring, kjærlighetsspillet er henne ikke fremmed, og kysset hun veksler med Romeo når de møtes er nok ikke hennes første. Det stemmer heller ikke med hennes unge uskyld når hun og Romeo våkner etter sin korte bryllupsnatt, og Romeo sier at han må avsted, snur hun først ryggen mot ham med et tilfreds og sanselig smil om leppene. Det virker litt utenpåklistet når hennes



Gard Skagestad (Romeo) og Herborg Kråkevik (Julie) i Bentein Baardsons oppsetning, DNS, 1999.

ungdom skal fremheves ved at hun hopper og spretter og danser av glede når Romeo nærmer seg, og får voldsomme raserianfall når verden går henne imot. Men i Bentein Baardsons verden skal Julie først og fremst være en forelsket ung kvinne, og det klarer hun uten problemer, godt hjulpet av sin sjarm, sin ynde og sin utstråling. Regissøren kan ikke forenkles Julies rolle uten å gjøre det samme med Romeos. Når teksten sammenfattes til de grader, går det ut over den psykologiske troverdigheten, det er Romeos psykologiske sammenbrudd i hurtigtogs fart etter Tybalts død et godt eksempel på. Men de to unge er vakre og forelsket, så får vi heller tilgi dem at de er like endimensjonale som såpeopera-helter.

Trond Espen Seim er Romeos venn, den barokke og overdådige Mercutio. Han forsvarer rollen med bravur, men hans Mer-

cutio blir en temmelig bøllete bråkebøtte, og tolkningen gir ikke rom for Mercutios foruroligende og desperate poetiske alvor. Karl Bomann-Larsen er konstant forvirret som frater Lorenzo, mens ammen (Rhine Skånes) her kommer i skyggen av den grovkornete komikken som utspiller seg mellom tjeneren Peter (Jon Ketil Johnsen) og tjenestejente Phebe (Ragnhild Gudbrandsen), som egentlig ikke hører hjemme i stykket men er innhentet for anledningen.

Teatersjefen har bevisst gått inn for å lage en moderne og effektiv *Romeo og Julie* med bred publikumsappell og høyt oppdrevent tempo. For å få det til har han måttet ofre en del av stykkets kvaliteter. Men han har nådd målet han har satt seg.

(Anmeldelsen har stått i Nationen, 10.03., gjengitt med tillatelse av anmelderen)

Stor Hamlet

Teodor Jansons Hamlet er moderne og hverdagslig, og desto mer virkningsfull!

AV JO BECH-KARLSEN

WILLIAM SHAKESPEARE: *HAMLET*
NORDLAND TEATER, PREMIERE 15/3, I
SAMFUNNET BLACK BOX, HØGSKOLEN I
BODØ

– Å VÆRE eller ikke være, det er spørsmålet! Denne klassiske replikken fra prins Hamlets munn; hvor mange ganger har jeg ikke hørt den overtolket og gjort så betydningsfull at den mistet sin betydning! Ikke slik i Teodor Jansons moderne Hamlet-tolkning i Frode Rasmussens regi: her kommer det berømte utsagnet lavmælt, nesten hverdagslig, og helt uten den hamletpatos som har tynget så mange oppsetninger. Hamlet er en selvmordskandidat, knuget av sorg etter at faren er myrdet. Han finner ingen mening i livet, men har ikke motet til å ende det; til det er prins Hamlet for mye tenker. – Refleksjonen gjør oss alle feige! utbryter han, og i denne oppsetningen blir det en nøkkelreplikk. For Hamlet er en ung mann som strever med mer enn farens død og tanker om hevning. Han er i en livskrise som åpenbart går utover de brutale hendelsene, men har bevart en bemerkelsesverdig evne til ironisering og tvetydighet som er meget moderne. Ingen tvil om at det er dekning hos Shakespeare for denne tolkningen, som til og med henter opp noe av den unge 90-tallshu-moren i sin galskap og frekkhet. Teodor Jansons dobbelbunnede og hylende spill som den sinnssyke Hamlet er mesterlig gjennomført på en knivsegg! Shakespeare var moderne lenge før moderniteten; han evnet å se menneskets splittethet og bunnløse ensomhet. Det har instruktør og skuespiller sett – og fått maksimalt ut av.

Rensket for patos

Shakespeare har lenge vært i blesten, og akku-

rat nå går en film om hans liv på kino, *Romeo og Julie* spilles på DNS, *Hamlet* på Hordaland Teater og her på Nordland Teater i Frode Rasmussens meget sikre regi. Den store interessen må skyldes at tekstene hans angår mennesker i dag betydelig sterkere enn mange av de skuespill som ble skrevet på 1700- og 1800-tallet. Aldri har en *Hamlet*-oppsetning tatt fatt i meg på denne måten. Det er forunderlig hvor frisk og aktuell prins Hamlets livskamp kjennes nesten 400 år etter at stykket først ble fremført! Jeg har sett noen *Hamlet*-oppsetninger, og aldri riktig blitt grepet. Store skuespillere med enda større uttrykksbehov har ofte stått i veien for det menneskelige dramaet. Derfor er det så befriende å oppleve stykket rensket for falsk patos.

Frode Rasmussens oppsetning er ikke noen ren tragedie; den lekfulle ironiseringen preger ikke bare Hamlet, men hele regien. Det skyldes ikke minst Frode Rasmussen selv, som på ett døgn varsel hoppet inn i flere mindre, men sentrale roller (på grunn av sykdomsfravall). Som Polonius, Ophelias og Laertes intrigemaker av en far, innfører han en underkastende sleiphet som hele tiden er distansert og dobbel. Som gjøglerende hoffskuespiller viser han en fargesprakende farlighet i den viktige scenen der kong Claudius avsløres som brodermorder, men også her finnes en avstand til rollen, som minner om at det hele er spill og lek. Denne ironiske rolletolkningen er gjennomført, og virker nesten overraskende sterkt. Regigrepet vises fram til publikum i en scene der hoffskuespilleren skifter masker; temaet er gjøglerens mange masker som skjuler heslighetens ansikt. Maskene er gamle i teater, men betydningen av forholdet mellom menneske og maske er moderne erkjennelse. I dag kan man undre seg på om mennesket er annet enn de masker det tar på seg. Kanskje er det dette den intelligente og følsomme prins Hamlet har innsett, og som er hans egentlige eksistensielle krise? Som Kong Claudius, Hamlets svikefulle onkel, er Thomas Fasting inkarnasjonen av den smilende misnøye; han spankulerer omkring med sitt svette smil, men har samtidig sveklingens redsel like under svettegardinene. Fasting skaper et uhyggelig portrett av kamuflert angst. *Hamlets* intrige tør være velkjent, og er allerede antydnet: Den danske prins Hamlet sørger

over sin fars død, og aksepterer ikke at moren, dronningen, har giftet seg med farens bror, nå kong Claudius av Danmark. Når kong Claudius får mistanke om at Hamlet skjønner at han har myrdet hans far, sender han ham til England for å drepes. Men Hamlet lukter lunt, og kommer tilbake til fryktelige oppgjør. I det hele er vevet inn en kjærlighetshistorie mellom Hamlet og den underskjønne Ophelia. Hamlet avviser hennes store kjærlighet, og dermed sin egen, kanskje for å gjøre lidelsen fullstendig. Dermed står han alene igjen sammen med sin usvikelige venn Horatio. Det hele ender i en blodig fektekamp.

Farens stemme

Skuespillerprestasjonene er svært overbevisende: Som vakre Ophelia er Yvonne Øyen et syn. I lang, kremgul kjole gråter hun sine bitre kjærlighetstårer så inntrengende at ikke noe hjerte kan være uberørt. Men også hun har dobbelhet i sitt spill, og kan f.eks. være teenage-infant moderne i sine raserianfall. Når hun går inn i psykosene etter farens død, gjør hun det så lavmælt og innadventd at det svir. Monica Hjelle er maskesmilende overflatisk som dronning Gjertrud, og kontrasten blir desto sterkere i den store oppgjørssenen mellom sønn og mor, hvor Hjelle viser oss et sønderknust morshjerte befridd for alle masker. Håkon Karoliussen er varmt til stede som Hamlets venn Horatio, og overbevisende i Laertes' umodne raseri etter at Hamlet har drept hans far, Polonius.

Et genigrep i regien må nevnes til slutt: Hamlet, som *spiller* gal overfor onkelen, men som også er i galskapens grenseland, møter sin far kongen i en slags nattlige åpenbaringer. Som farsånden er Frode Rasmussens stemme mektig og stor, og den kastes mot Hamlet fra black box-scenens fire hjørner i form av digre lyskastere med et intenst hvitt lys. Disse scenene er uhyre effektivt organisert. I det hele tatt fungerer den enkle scenografien meget godt, med en sort og fleksibel plattning midt på golvet; den gir rom for såvel pompøs storhet som nære, intime scener. I den dramatiske sluttscenen, da døden innhenter så mange, viser scenografien sin styrke: med enkle grep blir den en meget funksjonell fektearena.

En stor *Hamlet*-forestilling, og bugnende rosebuketter til regissør, Hamlet-tolker og ensemble!

(Anmeldelsen har stått i *Bergens Tidende*, 17.03. Gjengitt med anmelderens tillatelse.)

Seeds of time

En ny filmversjon av **A Midsummer Night's Dream** har verdenspremiere i mai. Regien er ved Michael Hoffman, og i rollene møter man Kevin Kline (Bottom), **Michelle Pfeiffer** (Titania) og Rupert Everett (Oberon), Stanley Tucci (Puck). Royal Shakespeare Company har allerede offentliggjort sine oppsetninger kommende vintersesong. Den kjente japanske regissøren **Yukio Ninagawa** vil iscenesette **King Lear**, med premiere i september. Tittelrollen spilles av Nigel Hawthorne. Ninagawas *King Lear* har premiere i Japan, før det flyttes til the Barbican Theatre og deretter til Stratford-upon-Avon. Gregory Doran iscenesetter **Antony Sher** i tittelrollen til **Macbeth** i en oppsetning på the Swan Theatre i Stratford. Adrian Nobles oppsetning av C.S. Lewis' *The Lion, The Witch and The Wardrobe* settes også opp i Stratford. Mens Lindsay Posner har regien på **The Taming of the Shrew**, som spilles på The Pit, London, deretter i Stratford. RSC planlegger videre å iscenesette Shakespeares **Henry VI. i,ii,iii** på The Swan Theatre. I år 2000 planlegges videre en oppsetning av **Titus Andronicus** på The Shakespeare Theatre.

*

RSC's repertoar i sommer (i Stratford) og i høst (bl.a. i London) består av: **Antony and Cleopatra** i Steven Pimlotts regi. I rollene møter vi **Alan Bates** (Antony) og Frances de la Tour (Cleopatra), **A Midsummer Night's Dream** i regi av Michael Boyd og **Othello** i regi av Michael Attenborough, med bl.a. Ray Fearon, Richard McCabe og Zoe Waites. Foruten Shakespeare spiller RSC Ben Jonsons *Volpone* i regi av Lindsay Posner, Family Reunion av **T.S. Eliot** og i Adrian Nobles regi, med bl.a. Richard Corderly, og *Don Charlos* av Friedrich **Schiller** i regi av Gale Edwards. www.rsc.org.uk **The Globe Theatre** setter opp **Antony and Cleopatra** (premiere 30. juli) i en all-male oppsetning. Giles Rock har regien og teatrets kunstneriske leder **Mark Rylance** spiller rollen som Cleopatra. Mark Rylance har selv regien på teatrets oppsetning av **Julius Cæsar**,(premiere

20.mai) mens the Globes tredje og siste shakespeare-stykke *The Comedy of Errors* har premiere 3. juni. For øvrig viser teatret *Augustine's Oak* et versedrama og bestillingsverk av forfatteren Peter Oswald, om St. Augustins reise til England for å forene den keltiske og romerske kirke. <http://shakespeares-globe.org> I USA vil følgende **Shakespeare-festivaler** finne sted i sommer: Alabama Shakespeare Festival, Montgomery: www.asf.net, California Shakespeare Festival, Berkeley,(+ 510.548.9666) Oregon Shakespeare Festival, Ashland: www.or.shakes.org Pennsylvania Shakespeare Festival, Asl-lentown College: www.allencol.edu/psf

*

Odin Teatret i Holstebro, Danmark, arrangerer en «Odin Week» mellom 29. august og 5. september, der publikum inviteres til å overvære treningsøker og se hvordan teatret arbeider. Hver kveld blir det også spilt en forestilling. 24. til 27. september arrangerer teatret et nytt seminar, over temaet *Tacit knowledge – Heritage and waste*, i anledning teatrets 35. årsjubileum. Programmet inkluderer presentasjoner av fire av gamle teatertradisjoner, bl.a.japansk Nô-teater, koreanske shamanritualer. I midten av juni har 12. klassen ved Steinerskolen i Bærum premiere på **Kjøbmannen i Venedig**, i tillegg til Shakespeares vever oppsetningen inn tekst hentet fra Christopher Marlowes stykke **The Jew of Malta**. Det Norske Teatret har i høst norgespremiere Lars Noréns **Personkrets 3:1**, i regi av Bjørn Molander. For øvrig spilles bl.a. **Jon Fosses Ein sommars dag** og setter opp Holbergs *Jeppe paa bjerget* (regi: Oluf Lundquist). Oslo Nye Teater har urpremiere på *Hjalmar og Flode* av Trond-Viggo Torgersen; Tennessee Williams *Orpheus Descending* og urpremiere på Jo Strømgren Companis danseforestillinge *Ankomsten*. På Centralteatret viser Oslo Nye et nytt stykke av **Arne Berggren**, *Du ser så godt ut!* Ca. 6. november blir det premiere på **Daniil Kharms**-forestillingen *Knakk!* Som ble forskjøvet fra i våres (se omtale i forrige nummer av Norsk Sha-

kespearetidsskrift), andre oppsetninger: Shakespeares **Stormen** som figurteater i regi av Barthold Halle, og Tor Åge Bringsværds *De hellige tre konger*. Nationalteatret markerer sitt 100årsjubileum med bl.a. urpremiere på Petter Rosenlunds *Stor stue for ingenting*, regi: Cathrine Telle, **Holbergs Den stundesløse** i regi av Kim Bjarke, **Et dukkehjem** av Ibsen i Kjeril Bang-Hansens regi og *Et deilig sted*, en dramatisering av flere **Kjell Askildsen**-noveller, i Ole Anders Tandbergs regi. Juleforestilling blir et nytt stykke av Klaus Hagerup, *Maria og Julesnapperen*. På Amfi-scenen blir det premiere på et nytt stykke av Jon Fosse: **Draum om hausten** i Kai Johnsens regi, her fortsetter dessuten bl.a. *Sult* i Yngve Sundvors regi. På Torshovteatret spilles *Cave* av Sarah Cane i regi av Svein Sturla Hungnes.

*

Under årets jazzfestival, har Teatret Vårt 8. juli premiere på Shakespeares **Richard III**, i Hilda Hellwigs regi. **Sven Nordin** spiller Richard, Liv Steen Elizabeth. Til høsten har teatret premiere på 2000års-forestilling *Den fyrste song*, med tekst av Edvard Hoem og musikk ved Henning Sommero. Regien er ved Daniel Bohr, Stig Ryste Amdam har skrevet stykket **Hundredagar**, teatrets andre norske urpremiere i høst. Regien er ved Odd Christian Hagen. På Trøndelag Teater blir det mer Shakespeare, med premiere på **Som dere vil ha det** (As you Like it) 4.september, i **Stein Wings** regi. Kjersti Elvik spiller Rosalind, og i flukt med kjønnsbyttene i Shakespeares stykke, spiller Marit Østbye Jaques. Trøndelag Teater har også bl.a. *Stuart Ross's Forever Plyde* på høstens repertoar. Shakespeares **Romeo og Julie** i gjendiktning ved Håvard Rem, fortsetter å spille på Den Nationale Scene frem til 26. juni. Bentein Baardson har også regien på høstens oppsetning av Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* på teatrets småscene. Rogaland Teater setter opp 2 x **Thomas Bernhard: Ved Målet og Teatermakeren**, i regi av teatersjef Eirik Stubø, og *Georg Büchners Woyzeck* i Gábor Zsambekis regi, og med Fridtjov Såheim i tittelrollen. Ibsen Teatret i Skien har til høsten premiere på bl.a. **De ti bud**, i Yngve Sundvors regi.

DET NORSKE SHAKESPEARESELSKAP

Det Norske Shakespeareselskap ble stiftet 7. juni 1997. Selskapets formål er å øke kjennskapen til Shakespeares verk.

Virksomheten omfatter utgivelse av eget tidsskrift, og aktiviteter i forbindelse med Shakespeare-oppsetninger, -filmer og -bokutgivelser, samt teaterreiser i inn- og utland. Blant annet årlige studieturer til Shakespeares fødeby Stratford-upon-Avon. Ved innmelding følger fri tilsendelse av tidsskriftet, invitasjon til arrangementer m.m. Det norske Shakespeareselskaps årsmøte 1999 vil arrangeres i Molde i forbindelse med Bjørnsonfestivalen.



TEGNING: ARNE NØST

Ja, jeg vil bli medlem av Det Norske Shakespeareselskap. Send informasjon og giro til:

Navn:

Adresse

Kupongen sendes til Det norske Shakespeareselskap, c/o Teatret Vårt, Julsundvegen 4, 6400 Molde

Eller du kan betale medlemskontingenten, kr. 250,-, til konto nr. 9650 06 92429, Det norske Shakespeareselskap.