

N O R S K

# Shakespeare

T I D S S K R I F T



- \* Omstridt *Hamlet* – gjendiktning ved Øyvind Berg – anmeldelse og debatt
- \* Kjersti Bale: *Hamlets melankoli*
- \* Heiner Müllers *Hamlet/Maschine*
- \* Nekrosius
- \* Cecilie Løveid
- \* Å iscenesette klassikere
- \* Adrian Noble

Nr. 2, 1. årg. kr. 75,-



FØRSTE DEL AV DETTE nummeret er viet *Hamlet*. For første gang på 30 år er det utkommet en ny gjendiktning av stykket i bokform. Vi bringer anmeldelse av Øyvind Bergs gjendiktning, og et debattinnlegg som kan være en indikasjon på at Bergs *Hamlet* er minst like omstridt som den andre bokmål/riksmåls-varianten som blir spilt, nemlig André Bjerkes. Norsk Shakespeare-tidskrift mottar gjerne flere synspunkter på gjendiktning(e).

Kjersti Bales essay leser Hamlets berømte melankoli på en sosial- og idéhistorisk måte. Hennes essay kan forstås som et innlegg mot en oppfatning av Hamlet som romantikkens «melankolske prins» slik vi kjenner dette bildet og bærer det på netthinnen – enten vi vil det eller ikke. Det er et syn på skikkelsen som av ettertiden er blitt så sterkt identifisert med Shakespeares skuespill at man har hevdet at stykket *ikke* ville hatt en så enestående posisjon hvis det *ikke* var for lesningene i romantikken.

Høsten 1998 bød på to nye *Hamlet*-oppsetninger i Norge. Den ene signert Svein Sturla Hungnes på Trøndelag Teater, den andre Bentein Baardson på Nationaltheatret. Vi gjengir utdrag av pressens anmeldelser av oppsetningene. Et fellestrekk ved

de to forestillingene – som for øvrig var som natt og dag i stil og formspråk – var at begge modellerte oppsetningene rundt tittelrollen. Av pressemottagelsen å dømme resulterte det i gode hovedrolleprestasjoner, men konsentrasjonen om hovedpersonen synes likevel ikke å ha avfødt vesentlige nye perspektiver på den danske prinsen. Et annet spørsmål er det naturligvis om dagens publikum kan akseptere eller riktig forestille seg Hamlets eksepsjonalitet sett mot en bakgrunn av nesten skyggeaktige sosiale relasjoner, der de andre skuespillerne nærmest reduseres til statister (ifølge stor enighet i pressen). Hamlets anomali er kanskje en større scenisk utfordring enn noen gang.

At en ung skuespiller med fordel kan spille Hamlet er det mye som taler for. Kåre Conradi gjorde en fin innsats i hovedrollen, men man kan spørre seg om ikke oppsetningens sentimentaliserende generasjonskonflikten som et aktualitetsmoment i Shakespeares stykke. I likhet med Jan Kott synes også denne oppsetningen å referere til James Dean.

I essayet «Hamlet ved Berlinmurens fall» presenteres mer politiske *Hamlet*-oppsetninger fra den polske og tyske etterkrigstiden, opp til «No more heroes» som det het i

Heiner Müller-oppsetningen. Et poeng å ta med videre under lesningen av tidsskriftet!

I intervjuene med Sundvor, Tandberg og Nekrosius intervjues tre regissører som har preget teaterhøsten i Norge i 1998. Fra den mer akademiske arenaen presenteres Stephen Greenblatt, Shakespeare-forskeren som av Harold Bloom (som vi trykket i forrige nummer) er utropt til representant for «vredens skole» («The school of resentment») og som er en skyteskive for Blooms kritikk. Kirsti Minsaas disputerte i høst på en avhandling om Shakespeare, og hennes synspunkter må gjerne leses oppimot essayene om *Hamlet* og intervjuet med Sundvor og Tandberg.

Men siste ord om Shakespeares tragediehelter er helt sikkert ikke sagt!

I to oppslag denne gangen fokuserer vi på andre dramaer og forfatterskap som har aktualitet i norsk teater, Daniil Kharms og Cecilie Løveid. Til sist i nummeret presenterer vi to intervjuer der vi vender blikket mot Shakespeare i England.

THERESE BJØRNEBOE

Vi takker: De norske bokklubbene, Aschehoug, Gyldendal, Oktober, Nationaltheatret, Det norske Teater, Oslo Nye Teater og Norske Dramatikeres Forbund, som har tegnet støttemedlemsskap i Det norske Shakespeareselskap. I tillegg rettes en spesiell takk til Kjell Heggelund, Arthur O. Sandved, Torild Wardenær og Berit Bergestig.

Redaktør: Therese Bjørneboe. Adresse: Norsk Shakespeare-tidskrift, c/o Therese Bjørneboe, Drammensveien 68, 0217 Oslo. Tlf.: 22 44 96 28. E-mail: [dsolstad@online.no](mailto:dsolstad@online.no)  
Lay-out: Nina Lykke. Trykk: Preutz Grafisk AS, Larvik. Opplag: 1.000. Papir: 115g Multiark Silk.

Forsideillustrasjon: *Hamlet*, Kolon forlag, Egil Haraldsen.

# INNHOOLD



**«Ved nærmere ettersyn slår Hamlets melankoli oss med sin fremmedhet, snarere enn familiaritet»**

KJERSTI BALE

**«Det er synd at Hamlet studerte i Wittenberg. Det har forledet en hel nasjon til å tro at han er en av deres egne»**



**«Postmoderne litteraturkritikk har utartet til å bli en intellektuell lek»**

KIRSTI MINSAAS



**«1990-tallets Shakespeare er preget av kunstnerisk eklektisisme»**

ADRIAN NOBLE

- 4** Hamlets melankoli, essay
- 16** Øyvind Bergs *Hamlet*, anmeldt av Henning Hagerup
- 23** Konkurransen: Åse-Marie Nesse: Sonette nr 60
- 24** Debatt: Kristian Smidt om Øyvind Bergs *Hamlet*
- 30** Noen norske Hamlet'er. Enquete
- 33** *Hamlet*, høsten '98
- 34** *Hamlet ved Murens fall*.  
Heiner Müller, Jan Kott, Bert Brecht
- 44** Å iscenesette klassikere.  
Intervju med Y. Sundvor og A.O. Tandberg
- 51** Intervju med regissøren Eimuntas Nekrosius
- 56** Om Stephen Greenblatt, eksorsisme og Shakespeare
- 62** Fra scene til doktorgrad: Kirsti Minsaas
- 65** Cecilie Løveids *Østerrike*
- 70** Daniil Kharms - en russisk Beckett
- 74** Intervju med Adrian Noble, RSC
- 81** Om teaterkritikk. Intervju med Stanley Wells
- 85** Teatertur til Stratford

# Hamlets melankoli

Hamlets melankoli er en utfordring til våre dagers forståelse av hva denne affekten består i, og det er i denne utfordringen *Hamlets* aktualitet ligger, hevder Kjersti Bale i dette essayet.

AV: KJERSTI BALE

Storparten av de dramaer som ble oppført ved overgangen mellom 15- og 1600-tallet, er det få som kjenner til i dag. På denne bakgrunnen er det imponerende at Shakespeares *Hamlet* aldri synes å miste sin aktualitet – høsten '98 ble stykket satt opp både i Trondheim og Oslo. Tross en tidsavstand på snart 400 år later det til at Hamlets sortkledde, boklesende skikkelse, hans vakling mellom refleksjon og handling, hans opplevelse av at tiden er gått av ledd, hans døds lengsel, ja, kort sagt hans melankoli treffer oss hjemme. Ifølge A. C. Bradley er dette verken fordi *Hamlet* er Shakespeares største tragedie eller mest perfekte kunstverk. Årsaken er derimot at den romantiske idealismen ga stykket en unik posisjon nettopp på grunn av heltens melankoli. Hadde det ikke vært for romantikken, ville Hamlets melankoli neppe interessert oss, hevder han, etter å ha påpekt det tidstypiske ved den<sup>1</sup>.

Litteraturforskeren og kritikeren Roland Barthes skriver i et essay om den franske

1600-tallsdramatiker Jean Racine (som nylig var aktuell på Nationalteatret med et gjestepill av tragedien *Fedra*) at hans dramatikker krever en viss form for avholdenhet fra vår side for at den skal kunne bli levende. Den består i å gi avkall på å søke etter oss selv i denne dramatikken. Det som finnes der av oss selv, er nemlig ikke det beste verken av Racine eller oss, hevder Barthes. Det er først og fremst gjennom sin fremmedhet, og ikke sin familiaritet, at Racines dramatikker angår oss. Dens forbindelse med oss, det er dens distanse. Hvis vi ønsker å bevare Racine, la oss fjerne oss fra ham, avslutter Barthes<sup>2</sup>.

Ved nærmere ettersyn slår Hamlets melankoli en snarere med sin fremmedhet enn sin familiaritet. Jeg vil i det følgende presentere noen tanker omkring denne fremmede formen for melankoli<sup>3</sup>. Paradoksalt nok er det etter min mening en måte å levendegjøre eller gi stykket aktualitet på. For å si det med Barthes, så er *Hamlets* forbindelse med oss dets distanse. For ved å ta inn over oss det som er forskjellig og annerledes nettopp som forskjellig og annerledes, kan vi få nye perspektiver på oss selv, i motsetning til når vi assimilerer det som likt og det samme. Til forskjell fra Bradleys vil mitt utgangspunkt være at hinsides gjenkjennelse og identifikasjon representerer Hamlets melankoli en utfordring til våre dagers forståelse av hva denne affekten består i, og at det er i denne utfordringen *Hamlets* aktualitet ligger.

## Hamlets sorte galle

Skal vi identifisere oss med Hamlets melankoli, forutsetter det at vi tolker den individu-

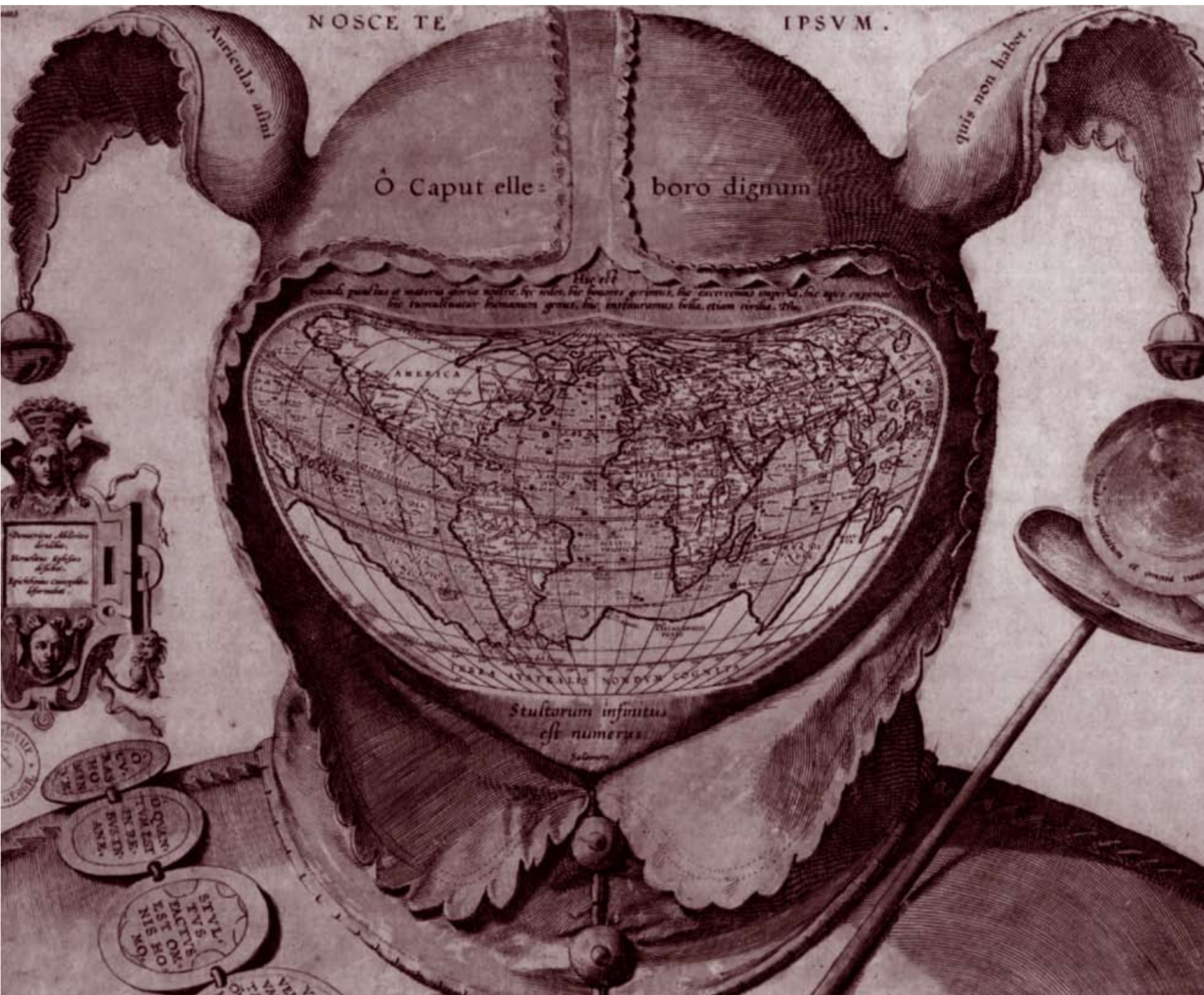
alpsykologisk. Det gjorde ikke Shakespeares samtidige. Affektene ble snarere betraktet som overindividuelle naturfenomener. Derfor kunne de beskrives innen rammen av en temperamentslære, der affekten tungsinnet tilhørte det melankolske temperament.

Ordet melankoli kommer av det greske *melagkholan*, som betyr å ha sort galle. Uttrykket er kjent fra den kroppsvæskelære som ble utviklet under den greske antikken<sup>4</sup>. Ifølge den fantes det fire kroppsvæsker, på engelsk humours: blod, flegma, gul og sort galle. Hvilken av dem som var dominant, avgjorde den enkeltes temperament. Var blodet den dominerende kroppsvæskan, ble man sangvinsk. Dette ble ansett som det beste av temperamentene og innebar livlighet og oppstemthet. Var slim den dominerende kroppsvæskan, hadde man et flegmatisk temperament. Man var dorsk, lat og treg. Var den gule gallen dominant, hadde man et kolerisk temperament, som gjorde en aggressiv og oppfarende. Og endelig, var den sorte gallen dominant, hadde man et melankolsk temperament. Det innebar nedtrykthet og tungsinnet.

Denne måten å dele inn temperamentene på, holdt seg levende selv etter at blodsirkulasjonen ble oppdaget i løpet av første halvdel av 1600-tallet. På Shakespeares tid gjorde den seg i høy grad gjeldende. I *Hamlet* benyttes flere steder begrepet *complexion*, som gjerne oversettes med karakter. Uttrykket kommer imidlertid av det latinske *complexio*, som betyr kombinasjon. Det refererer til blandingen av kroppsvæsker. Hvis vi med karakter mener noe stabilt og statisk, er det en uheldig oversettelse av *complexion*. For som i antikken anså man på Elizabeth Is

**Det ytre ble det sted hvor døden hersket. Og melankolien var den sinnsstemning som korresponderte med denne verdensanskuelsen. Under melankolikerens blikk lå verden øde**

**Hamlets ambivalens mellom handling og refleksjon, knyttes til skuespillerkunsten som blir sagt å være tidens krønike i fortetning, et speil for naturen som skal vise dyden og dårskapen deres eget bilde og samtidig dens preg og skikkelse.**



Et verdenskart inne i hodet på en narr. Fra ca 1590.



De fire temperamenter, graveringer av Virgil Solis (1514 - 1562).

## **Affektene ble snarere betraktet som overindividuelle naturfenomener. Derfor kunne de beskrives innen rammen av en temperamentslære.**

tid blandingen av kroppsvæsker bare delvis for å være medfødt. For eksempel skriver franskmannen Michel de Montaigne i 1580 at selv om én kroppsvæske er dominant, er dens overtak ikke fullstendig. I likhet med sjelen er kroppsvæskenes blandingsforhold lettbevegelig og smidig, slik at svakere impulser for en tid kan gjøre seg gjeldende. Montaignes bilde på dette er at en underlegen hær iblant kan vinne terreng og gjøre kortvarige angrep mot den som har herredømmet<sup>5</sup>. Hvilke påvirkninger som influerte på balansen mellom kroppsvæskene, var så ulike fenomener som diett, sted og miljø, vær og vind, alder, årstid, musikk, stjernenes konstellasjon, følelsesmessig tilstand og så videre. Så når Hamlet sier at han «har duens lever, mangler galde / til hett å bli forbitret over skjensel» (II.2, s. 107), betyr ikke det at han på grunn av medfødte karakteregenskaper ikke kan hevne faren, men snarere at han befinner seg under omstendigheter som balanserer gallen. Som han selv sier: «en mann kan preges av en lyte / som skyldes skjebnen [*Fortune's star*, dvs. tilfallet eller slumpen, her knyttet til det astrologiske] eller hans natur.» (I.4, s. 48)

Hver av kroppsvæskene var knyttet til særskilte lidelser eller symptomer. Her utmerket den sorte gallen seg ved i langt høyere grad enn de andre kroppsvæskene å være knyttet til symptomer på mental forstyrrelse. Fordi den sorte gallen ble ansett som særlig omskiftelig, sto disse i et sterkt motsetningsforhold til hverandre. Melankolikeren kunne i det ene øyeblikket være

eksaltert og utadvendt, i det neste dypt deprimert og innadvendt. Andre fremtredende symptomer var handlingslammelse, tungsindig grubling, selvmordstendenser og svartsyn. Melankoli var fra et medisinsk synspunkt synonymt med galskap.

Imidlertid hadde man lært fra Platons dialog *Faidros* at det fantes to former for vanvidd, den som kommer av menneskelige sykdommer, men òg den som kommer av guddommelig innskyttelse – entusiasme eller inspirasjon. Den andre av dem var igjen inndelt i fire former: profetisk, mystisk, poetisk og kjærlighets- eller erotisk vanvidd<sup>7</sup>. Det bidro til at samtidig som man anså melankolikerne som særlig tilbøyelige til galskap, tilla man dem bl.a eksepsjonell begavelse innen poesi, kunst, filosofi og statsforvaltning, særlige anlegg for boklig lærdom og profetiske evner.

I en tekst som lenge ble betraktet som skrevet av Aristoteles (og som derfor finnes i hans *Organon*), kalt *Problemata XXX.1*<sup>8</sup>, ble den medisinske oppfatningen av melankoli og Platons fremstilling av guddommelig vanvidd føyd sammen. Teksten er blitt stående som den mest innflytelsesrike i den over 2000 år gamle tradisjonen som betrakter melankolikeren som tilbøyelig både til galskap og genialitet. En annen svært innflytelsesrik tekst er renessansehumanisten Marsilio Ficinos melankolimonoграфи *Tre bøker om livet* (1489)<sup>9</sup>, der sort galle, guddommelig inspirasjon og planeten Saturns innflyttelse ble sidestilte årsaker til melankoli. Ficinos systematiske fremstilling fikk stor innflyttelse i England. To viktige oppfølgere var Timothy Brights *A Treatise of Melancholy* (1586)<sup>10</sup> og Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy* (1621)<sup>11</sup>. En hel rekke forskere har påvist at Brights bok må ha vært en kilde for Shakespeare da han skrev *Hamlet*.<sup>12</sup> De viser hvordan Hamlets påstand om at han bare er gal når vinden er på nord-nordvest kun er ett av flere eksempler på paralleller mellom *Hamlet* og *A Treatise*. Brights fremstilling er legens, men òg sjelsesørgerens. Han fremhever melankolikerens magerhet, huløydhet, sorthet, gråt, sukk og hulking, nedslåtte øyne, sardoniske falske latter, onde drømmer, tilbøyelighet til å se gjenferd og betrakte hjemstedet som et fengsel og en dyngje og hans misunnelse.

Blant kommentatorene er det imidlertid så vidt jeg vet bare Mary Isabelle O'Sullivan som har trukket fram at for Bright er melankolikeren like fullt en helt<sup>13</sup>. For slik gull raffineres når det blir bearbeidet under sterk varme, slik blir melankolikeren et mer strålende redskap for Gud etter at han har holdt ham i melankoliens varme og slik rensset ham, skriver Bright<sup>14</sup>. Dobbelttheten blir bare forståelig på bakgrunn av tradisjonen jeg har presentert ovenfor. Frances A. Yates påpeker innflyttelsen fra Ficino idet hun viser til hvordan Hamlet vakler mellom å betrakte synet av gjenferdet som resultat av seerevner eller galskap: Under samtalen med gjenferdet i første akt tiltaler Hamlet sin egen sjel som profetisk, men allerede to scener senere frykter han at synet er en hallusinasjon som vil lede til forderv<sup>15</sup>.

Hamlets melankoli er imidlertid også hans svakhet, for den gjør ham utsatt for galskap og dermed hallusinasjoner. «Den ånd jeg så, har kanskje / vært djeveln Ja, for djeveln kan jo anta / en liknende gestalt, og kanskje vil han / nu narre meg til mitt forderv idet / han spiller på min svakhet og mitt tungsinn [melancholy]. / Han har et eget tak på slike sjeler.» (II.2, s. 107-108) Både Bright og Burton påpeker hvordan djevelen forårsaker melankolsk galskap. Via melankolien er det altså fra første stund sådd tvil om hvilken status gjenferdets utsagn skal ha. All den stund det bare er Hamlet det

**Slik gull raffineres når det blir bearbeidet under sterk varme, slik blir melankolikeren et mer strålende redskap for Gud etter at han har holdt ham i melankoliens varme og slik rensset ham**



åpningen av stykket, forut for møtet med farens gjenferd. «Gid dette altfor faste kjød var flyktig, / og lot seg smelte løse opp i dugg! / Gid selvmord ikke hadde vært forbudt / av Den Allmechtige! Min Gud, min Gud: / Hvor alt er flatt og lavt og meningsløst / i denne usle verden! Fy! Den er / en ustelt have, overgrodd av ukrutt, / beseiret av en rå, robust natur.» (I,2, s. 29) Tungsinet motiveres ikke bare dobbelt, men trippelt. For den teologiske og temperamentsmessige årsaken til Hamlets melankoli er knyttet til en tredje årsak: morens svik overfor faren. Replikken ovenfor går direkte over i en sammenligning av kong Hamlet med Apollon og Claudius med en satyr. Likevel gifter moren seg med Claudius, noe som får Hamlet til å oppsummere: «Svakhet, / ditt navn er kvinne!» (sst.) Men som nevnt blir òg Hamlets melankoli betegnet som en svakhet. Den får i én forstand også ham til å svike den døde ved å hale ut gjennomføringen av kravet om hevn.

Hvorfor Hamlet ikke har skrupler med å drepe Claudius da han har sjansen til det, men senere resolutt stikker ned Polonius, er en av dramaets mange gåter. Men kanskje kan sammenvevingen av protestantiske og katolske tanker kaste lys også over dette.

Reformasjonen innebar autoritetskritikk. Den middelalderse forestillingen om en fast verdensorden innstiftet av Gud, ble utfordret. Politiske teoretikere har argumentert for at særlig utviklingen av kalvinismen bidro til dette. Calvin hevder nemlig at enhver hersker som overskrider sin gudegitte autoritets grenser, opphører å være rettmessig hersker, og antyder at dommere kan komme til å måtte aksjonere mot ham. Calvins refleksjoner var vage, men ble videreført av etterfølgerne hans, særlig i Frankrike etter massakrene på tusenvis av protestanter Bartholomeusnatten 1572. Pamflett etter pamflett hevdet at man må motsette seg tyranner, og engelske kalvinister som John Ponet og Christopher Goodman utviklet teorier om rettferdig kongedrap.<sup>19</sup>

På denne bakgrunnen har Hamlets forsett om kongedrap en viss berettigelse. Å drepe Claudius blir en plikt både overfor faren og Gud. Når han likevel nøler, er det utfra den gammeltestamentlige forestillingen om hevn som øye for øye og tann for



Jacob de Gheyn (1569 - 1629): «Melankoli», gravering.

**Etter massakrene på tusenvis av protestanter Bartholomeusnatten 1572, hevdet pamflett etter pamflett at man må motsette seg tyranner, og engelske kalvinister utviklet teorier om rettferdig kongedrap**

## Slik får den stoiske sinnsro en særlig status i tragedien, ikke minst som en måte å forholde seg til den omseggripende melankolien på

tann, kombinert med den katolske forestillingen om skjærsilden. For er det hevn å la Claudius unnsnippe den pine kong Hamlet må gjennomgå? Fordi Hamlets far ble drept «i sine synders blomstring, uforberedt og uten sakramenter», må han renses i skjærsilden, mens Claudius vil unnsnippe denne lidelsen om han blir drept mens han ber.

### Stoisk ro

Benjamin påpeker hvordan sørgespillene forener melankoli, (ny)stoisme og kristen morallære. Koblingen mellom melankoli og stoisme har sitt utgangspunkt i Senecas «Om sinnsro». Der skriver han om *taedium vitae*, livslede, som er melankoliens psykologiske ekvivalent. Til tross for at Seneca viser til *Problemata* XXX.1, blir den sorte gallen aldri nevnt. Livslede er dypest sett en angst for døden, som det i likhet med de øvrige lidenskaper, *pathes*, gjelder å unngå til fordel for indre likevekt og sinnsro, for en uforstyrrelighet han beskriver som «noget stort og ophøjet og næsten guddommeligt». <sup>20</sup> Mens de omstendigheter som kan fremkalle melankoli er knyttet til *fortune*, slump eller tilfeldighet, så er sinnsroen knyttet til troen på at det finnes et guddommelig forsyn i *Hamlet*. Selv om arven fra Seneca endret seg mye i tidens løp, er det denne teksten som kan få oss til å se sammenhengen mellom Hamlets melankoli og det at han mot slutten av tragedien kommer fram til om ikke et *remedium* mot melankoli, så en måte å forholde seg til den på.

Hamlets monolog «Å være eller ikke være ...» (III.1, s. 113-14) er et av de stedene i teksten hvor forestillingen om *fortune*, fremkommer. Monologen åpner med at Hamlet spør seg hva som er den rette holdningen overfor verdens fortredelighet – stoisk å holde ut eller å handle? Ingen av delene, er svaret, for bare døden kan sette en stopper for den elendighet livet er. Når vi likevel ikke velger døden, så er det fordi en så sterk affekt som dødsangsten lammer viljen; refleksjonen gjør oss feige, sier Hamlet. Hans handlingslammelse motiveres slik delvis utfra at han er i den melankolske affektens vold.

Men som sagt endrer dette seg mot slutten av stykket, nærmere bestemt i siste akt: «en guddom / vil forme våre skjebner [ends],» (V.2, s. 224) hevder Hamlet i samtale med Horatio. Han erkjenner at det finnes en plan i universet, en plan han ikke har funnet tidligere. I sin siste replikk før de som skal overvære fektekampen kommer inn på scenen, refererer han til den på ny, også nå i samtale med Horatio: «Forsynet råder også når en spurv faller til jorden. Skjer det nu, så skjer det ikke siden; skjer det ikke siden, så skjer det nu; og skjer det ikke nu, så skjer det allikevel en annen gang. Å være forberedt på alt er alt. Hvis intet på denne jord kan si oss når det er det rette øyeblikk å dø hvorfor da bekymre seg om det?» (V.2, s. 237) Guds veier er uransakelige. Den eneste adekvate holdning blir da standhaftighet. Horatio står for nettopp dette. Hamlet sier om ham:

For du har vært som om du ikke led i lidelsen, / en mann som mottar skjebnens slag og gaver / med samme takk. Lykksalig den som eier / en harmoni av hjerte og forstand, / og ikke er en fløyte som vil lystre / hvert minste grep av skjebnens finger. Gi meg / den mann som ikke er pasjonens slave; / ham vil jeg lukke inn i dypet av / mitt hjerte, ja, i hjertet av mitt hjerte, / hvor du nu er. (III.2, s. 123)

Disse egenskapene gjør Horatio ikke bare til Hamlets fortrolige, men til den som overlever tragedien og som får i oppdrag å fortelle hans historie. Slik får den stoiske sinnsro en særlig status i tragedien, ikke minst som en måte å forholde seg til den omseggripende melankolien på.

### Kjærlighetsmelankoli

«Gi meg den mann som ikke er pasjonens slave,» sier Hamlet. Pasjonen, lidenskapen eller affekten er da også hans svake punkt. Konflikten mellom affekt og affektkontroll fremkommer særlig i tilknytning til Ophelia. I den såkalte klosterscenen (III.1, s. 114-18), som viser stykkets første samtale mellom de to, avviser han pasjonen i form av kjærlighet, ekteskap og det å få barn. Dette er blitt tolket som en konsekvens av Hamlets dødsønske, som igjen betraktes som en konsekvens av at han på dette tidspunktet i tragedien ser at det onde og det gode er uløselig bundet til hverandre, slik Claudius og kong Hamlet er av samme blod, og at det onde vinner over det gode, slik Claudius har overvunnet kong Hamlet. Derfor må han ikke føre dette blodet videre. <sup>21</sup> Forholdet mellom Hamlet og Ophelia er imidlertid knyttet til nok et aspekt ved melankolitradisjonen, nemlig kjærlighetsmelankolien. Den åpner også for andre tolkningsmuligheter.

Et sentralt motiv i *Hamlet* er forstillelse. I utgangspunktet er dette noe han avviser:

Jeg skyr alt som 'virker'. Kjære mor: / Det er jo ikke denne sorte kappe, / og ikke trivielle sørgeklær / og ikke kvalte sukk og tåreflo-der, / og ikke disse sønderknuste miner, / og alle smertens fakter og geberder, / som viser hvem jeg er. Alt dette 'virker'. / Det er en rolle som enhver kan spille. Men jeg forkaster all den ytre prakt / som bare er en sorgens selskapsdrakt. (I.2, s. 27)

Også gjenferdet angriper illusjonen eller det som «virker» når han oppfordrer Hamlet til å avsløre Claudius' løgn og «to set it right». Ironisk nok er dette også det synspunkt Polonius legger frem for Laertes. Det gjelder å være sanntru mot seg selv, så kan man ikke være falsk mot andre, sier han. Imidlertid er Polonius nettopp den som aldri tror på at uttrykk og innhold korresponderer med hverandre. Så mistroisk er han at han til og med ber Reynaldo spionere på sin egen sønn. Dette er så «naturlig» for ham at han ikke engang har noe svar å komme med da Reynaldo spør *hvorfor* han skal spionere. Polonius kommer aldri lenger enn til å beskrive fremgangsmåten, så mis-

ter han tråden. Og da Ophelia forteller om de tegn hun har fått på Hamlets kjærlighet, håner Polonius henne: «Du tror på det du kaller 'tegn'? / ... Så skal jeg si det: at du er en unge, / som tar så falske 'tegn' for ekte vare.» (I.3, s. 44) Det er dette som blir hennes ulykke. For Hamlet går fra sin devise om å sky alt det som «virker». Han havner nemlig i det dilemma at for å oppheve «den løgn som skjendig har bedratt Danmarks øre», å bringe tegn og referanse i overensstemmelse med hverandre igjen, tvinges han til å gjøre det motsatte ved å forstille seg: «jeg vil kanskje finne det nødvendig / å opp- tre noe underlig [To put an antic disposition on] fra nu av,» sier han avslutningsvis i første akt (I.5, s. 63). Den maske han påtar seg, er kjærlighetsmelankoliens.

Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy* utkom først etter Shakespeares død, og kildekritikerne har derfor ikke interessert seg for den. Imidlertid kan den sees som uttrykk for et kulturelt fellesgods, i det minste blant de boklærde, i engelsk renesanse. Burtons fremstilling forholder seg i høy grad til melankolitradisjonen, blant annet er innflytelsen fra Ficino påtagelig. Dessuten er avhandlingen strukturert etter Platons fire former for vanvidd. Halve del tre er viet kjærlighetsmelankoli. For kjærlighet kan være en destruktiv pasjon når den opptrer som melankoli, dvs. galskap, etter som den angriper både forestillingsevnen og fornuften. Årsakene er stort sett de samme som for andre former for melankoli: diett, sted, uvirksomhet, stjernenes konstellasjoner. Men én årsak er særegen for kjærlighetsmelankolien: synet av skjønnhet. Og den kan forverres av samtaler, kyssing, sang, dans, brev og gaver, skriver Burton.<sup>23</sup>

De symptomer Ophelia beskriver hos Hamlet, er kjærlighetsmelankoliens:

OPHELIA: Kjære herre, / jeg satt og sydde inne på mitt kammer; / da kom prins Hamlet inn med åpen trøye / og uten hatt. Hans skitne strømper hang / omkring hans ankler uten hosebånd. / Blek som sin skjorte var han, knærne klapret, / og så ynkerdig var hans blikk som om / han kom fra helvete for å fortelle / om redsler ja, slik stod han for meg.

POLONIUS: Gal / av kjærlighet til deg?

OPHELIA: Det vet jeg ikke / men ærlig talt, jeg frykter det.

POLONIUS: Hva sa han?

OPHELIA: Han grep mitt håndledd hårdt, og gikk tilbake / så langt som lengden av sin arm. Han holdt / den andre hånden over pannen slik /, og hensank i betraktning av mitt ansikt / som for å tegne det. Slik stod han lenge. / Omsider rystet han min arm forsiktig; / tre ganger nikket han, og trakk et sukk / så dypt og fylt av pine at det syntes / å ville sønderrive hele kroppen / og ta hans liv. Så slapp han meg og gikk / med hodet vendt tilbake over skuldren. / Det var som fant han veien uten øyne / for uten deres hjelp forlot han rommet, / og blikket lyste mot meg til det siste. (II.1, s. 70-71)

Polonius diagnostiserer straks Hamlets oppførsel som kjærlighetsekstase og galskap. Ironisk nok tar han den altså for pålydende. Han bruker Hamlets brev som bevis, samt symptomene han har fått etter at Ophelia på farens befaling har avvist ham: tungsinn, matleihet, søvnløshet, svakhet, ørske, vanvidd. Dronningen har den samme forståelse når hun utbryter overfor Ophelia at hun håper hennes skjønnhet er grunnen til Hamlets galskap.

Da Hamlet og Ophelia konfronteres i den såkalte klostescenen, settes Hamlets dilemma på spissen. For å gjennomføre sin plan om å hevne faren, må han opprettholde masken som kjærlighetsmelankoliker, dvs. som gal. Det forutsetter at han kan opptre som forsmådd elsker, noe som ble mulig for ham da Ophelia returnerte brevene hans. Men når Ophelia nå indirekte røper at hun elsker Hamlet, bryter hun spillet hans. Som Burton sier: «The last and best Cure of Love Melancholy, is, to let them have their Desire».<sup>23</sup> Med andre ord: Hvis Ophelia elsker Hamlet, blir det usannsynlig at han skulle lide av kjærlighetsmelankoli. Som et mottrekk gjør han derfor hennes kvinnelige tilgjorthet til årsak. Men det er ikke nok til å lure den spionerende Claudius: «Nei, han er ikke syk av kjærlighet, / og det han sa, lød kanskje litt forvirret, / men ikke sinnssykt.» (III.1, s. 118) Slik kommer Hamlet til å opprettholde den råttenskap som besudler Danmark, nemlig løgnen, men uten å oppnå den tilsktede virkning, gjennom forstillelse

**Replikkene i galskaps scenen kretser i samme grad omkring kjærlighet og erotikk som død. «Her er rosmarin, den er for erindringen.» Som gjenferdet er Ophelia en påminnelse om de omkostninger det har når løgn og forstillelse får spre seg som smitte**

å få Claudius til å avsløre seg. Og ikke bare det, han sviker Ophelia.

Dermed utløses hennes kjærlighetsmelankoli. Det er en bitende ironi at den kjærlighetsmelankoli han spiller, blir hennes død. Ironien forsterkes ved at hun i likhet med ham sørger over sin fars død. Replikkene hennes i galskaps scenen kretser i samme grad omkring kjærlighet og erotikk som død. Samtidig ber hun i likhet med gjenferdet om å bli husket: «Her er rosmarin, den er for erindringen [remembrance] husk [remember] meg, min elskede!» (IV.5, s.188). Som gjenferdet er Ophelia en påminnelse om de omkostninger det har når løgn og forstillelse får spre seg som smitte.

### Den elizabethanske sykdommen

Lawrence Babb har kalt melankoli for den elizabethanske sykdommen. I en bok med samme navn viser han hvor hyppig motivet forekommer i engelsk litteratur fra perioden



Forholdet mellom Hamlet og Ophelia er knyttet til nok et aspekt ved melankolitradisjonen, nemlig kjærlighetsmelankolien. Ill.: «Inamorato» fra tittelsiden til Robert Burton: «The Anatomy of Melancholy», 1631.

1580 til 1642<sup>24</sup>. Bakgrunnen for at engelsk 1600-talls litteratur ble så preget av en dystre form for melankoli, er blitt belyst av L. C. Knights<sup>25</sup>. Dels hadde dette med en våknende interesse for «psykologi» eller snarere sinnets bevegelser å gjøre, dels var det knyttet til en intensivert opplevelse av døden, skriver han. I løpet av renessansen ble menneskets humanistiske verdier restituert, og dets dyder ble nå snarere knyttet til denne verden enn den neste. En ny tro på menneskets åndsevner var kommet til. Men slik ble forestillingen om døden som tapsopplevelse forsterket. Dessuten var 15- og 1600-tallet en periode av nærmest sammenhengende krigførsel på kontinentet, og både der og i England fortsatte pesten sine herjinger.

En ytterligere og kanskje viktigere årsak til at melankolien ble så dystre, var av sosioøkonomisk slag. Under Elizabeth I hadde andelen av befolkningen med utdanning økt betraktelig, noe som førte til økte forventninger. Det fantes imidlertid muligheter bare for noen få av disse innenfor den eksisterende statsorganisasjonen. Mange måtte se seg forbigått av de kongeliges favoritter. Fattigdom, skuffelse og melankoli var vanlig, så vanlig at forbindelsen mellom melankoli og fattigdom omkring 1647 var blitt en fast forestilling, ifølge Knights. Francis Bacon fremhever dette eksplisitt, og det gjør også Burton, kunne vi tilføye, som klager over de intellektuelles håpløse situasjon. De hundrede ambisjoner Knights skriver om, gjaldt imidlertid ikke bare ett sosialt lag. En samtidig skriver om Elizabeth Is yndling jarlen av Essex at etter hans mening leder ambisjoner som hindres i sin karriere raskt til lede og galskap.

De forhindrede ambisjonene resulterte i ufrivillig handlingslammelse. Sosiologen Wolf Lepenies skriver i *Melancholie und Gesellschaft* om hva han kaller kongsmekanismen.<sup>26</sup> Den dreier seg om balansering av maktforholdet mellom en eneviddig konge og hoffadelen. Skal adelen kunne avfinne

seg med at kongen er den reelle maktøver i den grad at den selv blir maktesløs, må adelens krefter avledes. I dette perspektivet blir leden en samfunnsbetinget form for melankoli som uttrykker adelens bevissthet om fravær av handlingsmuligheter. Melankoli blir dermed å oppfatte som en trussel mot kongemakten. Kongen har grovt sett to strategier til rådighet, som gjerne forenes. Han kan la etikette, seremonier og ritualer bli et tidsfordriv som forhindrer adelen i å erkjenne sin maktesløshet og sine manglende utfoldelses-, innflytelses- og avgjørelsesmuligheter. Lykkes han i å holde adelens oppmerksomhet beskjeftiget med regler og rettigheter som definerer den enkeltes posisjon i hoffets hierarki, opplever den ikke lede. Eller han kan la adelen finne utløp for de affekter som blir så strengt regulert ved hoffet i krigshandlinger.

Med tanke på statens økonomiske og sosiale organisasjon var tiden omkring 1600 en overgangsperiode i England, skriver Knights. Det forholdsvis stabile middelalderssamfunnet hadde gått under, samtidig som den nye økonomien ennå ikke ble forstått. Gjennom 1500-tallet hadde Tudorenes politikk bestått i å oppmuntre middelklassen på adelens bekostning. Men omkring 1600 hadde verken det nye aristokratiet eller den nye handelsstanden helt tilpasset seg de endrede betingelsene. Selv om begynnelsen for den industrielle revolusjon kan spores tilbake til denne perioden, var handel og industri ennå ikke tilstrekkelig utviklet til å kunne tilby attraktive karrierer. Lepenies' dynamiske modell for hvordan en sterk kongemakt kan lykkes i å binde adelens krefter, kan kanskje si noe om hvorfor det likevel ikke kom til avgjørende opprør mot kongemakten før senere, tross de litterære vitnemålene om frustrasjon og depresjon. Et unntak er interessant nok nettopp jarlen av Essex, som ble henrettet for å ha forsøkt å organisere opprør mot dronningen. J. Dover Wilson antyder at han kan ha vært modell for Hamlet.<sup>27</sup> Det later imidler-

## **Det er en bitende ironi at den kjærlighetsmelankoli Hamlet spiller, blir Ophelias død**

## **Kong Hamlets vellykkede kontroll med affektene ved hoffet bekreftes ved at han holdt seg med hoffnarren Yorick. Hoffnarrens oppgave består i å fordri- ve fyrstens melankoli og slik bekrefte hans privilegerte rolle som den eneste som kan tillate seg denne affekten**

tid til at Elizabeth I profiterte både på tidens preg av overgangsperiode, og dermed kamp om usikre posisjoner innen aristokratiet, og på den konstante trusselen om invasjon fra Spania fram til 1599.

Knights' og Lepenies' synspunkter får fram forbindelsen mellom melankoli og makt ved overgangen fra 1500- til 1600-tall. De påpeker et mønster man til dels kan gjenfinne i et stykke som *Hamlet*. Forholdet mellom makt og melankoli i denne tragedien kan kanskje betraktes som en refleksjon (men selvfølgelig ikke en direkte) av samtidige forhold, tross dramaets historiske karakter.

Etter farens død og morens nye giftermål har Hamlet fått redusert sin posisjon ved hoffet. Claudius har tatt hans plass i arvefølgen. Likevel opplever han tydeligvis Hamlet som en trussel. Mens Laertes får reise til Frankrike, blir Hamlet holdt tilbake. «Hva angår dette at du har til hensikt / på ny å gjenoppta ditt studium / i Wittenberg, så har vi meget mot det. / Vi ber deg lyde oss, og bli i landet, / trygt hegnet under våre milde øyne, / som hoffets fremste mann, vår sønn og frende.» (I,2, s. 28) Tross Claudius' makt til å holde Hamlet hjemme der han kan ha ham under oppsyn, fremstår den som ubefestet. Hamlet sammenligner faren med Apollon og Jupiter, og slik fremkommer det at som deres var kong Hamlets makt uomtvistet. I motsetning til Claudius var han en krigerkonge som på denne måten konsoliderte sin makt og holdt hoffet i age. Claudius derimot, har erstattet krigføring med spionasje. På denne måten

øker han sin paranoia og dermed sin sårbarhet i stedet for å befeste sin makt. Kong Hamlets vellykkede kontroll med affektene ved hoffet bekreftes ved at han holdt seg med hoffnarren Yorick. Ved den enevidige kongens hoff kan nemlig ingen uregulerte affekter tillates, for de kan lede til opprør. Hoffnarrens oppgave består i å fordri-ve fyrstens melankoli og slik bekrefte hans privilegerte rolle som den eneste som kan tillate seg denne affekten. Samtidig fordriver han den affekt som kunne hindre ham i å herske, hevder Lepenies. Ved Claudius' hoff er denne funksjonen redusert; restene er overtatt av Polonius. Hans rolle er imidlertid ikke å fordri-ve Claudius' melankoli, men gjennom

spionasje å forsøke å dempe kongens frykt. Dette røper Claudius' utsatte posisjon. Selv narren kjenner hans svakhet.

Hamlets forstillelse er en følge av møtet med farens gjenferd, som medfører at han reflekterer over seg selv som melankoliker og igangsetter sitt spill for å avsløre Claudius. Spillet i spillet, «Musefellen», fungerer både som trussel overfor kongen og blottstillelse av hans sårbarhet. Hamlets melankoli fungerer truende, som uttrykk for at han vet han forsøker å holde ham nede, og kongens frykt øker inntil han innleder det renkespill som dreper både Hamlet og ham selv. Denne tolkningen av Hamlets affekt bekreftes da Claudius orienterer Polonius om sin beslutning om å sende Hamlet til England umiddelbart etter klostescenen: «Han har noe i seg / han ruger over med sitt tungsinn [melancholy]. Kanskje / kan det



Forholdet mellom makt og melankoli i Hamlet kan betraktes som en refleksjon av samtidige forhold. Ill.: «Hypocondriacus» (Fyrstens melankoli), fra tittelsiden til Robert Burton: «The Anatomy of Melancholy», 1631.

## **Det språksyn som slik kommer til uttrykk, er skeptisismens: «tingene er ikke gode eller onde i seg selv; de blir hva vår tanke gjør dem til.»**

som klekkes ut i ham, bli farlig. / Det vil jeg forebygge. Jeg har truffet / en rask beslutning: Han skal dra til England / så snart som mulig. » (III.1, s. 118-19) Beslutningen gjenntas etter spillet i spillet. Da omtales Hamlet som en fritt omvandrende trussel som må lenkes.

Hamlet lykkes i å avsløre Claudius gjennom sitt eget spill og det han iscenesetter ved hjelp av skuespillerne. Men etter at Claudius har avslørt seg, synes forstillingen ikke lenger nødvendig. Seneca skriver om forstilling som livsledens ledsager i motsetning til den kunstløse naturlighet som er frydefull. Bacon diskuterer i essayet «On Simulation and Dissimulation» (1597) forstilling mer inngående. Han hevder blant annet at mens forstilling har den fordel at man slik bedre kan oppdage en annens sinn, så er den største ulempen at den berøver en det viktigste grunnlaget for handling, nemlig tro og tilitt.<sup>28</sup> Forstilling, lede og handlingslammelse går hånd i hånd. På denne bakgrunnen ser

det ut som Hamlets handlingslammelse avtar i takt med forstillingen. Han dreper Polonius, reiser til England, får ved sin rådsnarhet Rosenkrantz og Gyldenstern drept, angriper Laertes i Ophelias grav og duellerer med ham. At forstillingen som gal har tapt mye av sin funksjon etter at kongen har avslørt seg, fremkommer allerede i scenen med Hamlet og dronningen straks etter Polonius' død da han innrømmer overfor moren at galskapen bare er spill. Likevel velger han å opprettholde løgnet overfor Claudius – melankolien har vist seg som et nyttig våpen i kampen mot onkelen.

*Hamlet* er i én forstand et stykke om korrumpert makt, om herredømme i forfall, om et hoff befolket av dustemikler. Tiden er gått av ledd, og Hamlet dør uten å ha fått den i gjenge. Fortinbras' handlekraft har stykket igjennom kontrastert Hamlets handlingslammelse. Det komplementære ved dem understrekes ved at de begge er nevøer av regjerende konger og sønner av krigerkonger, og begge vil hevne faren. Likevel er det lite som tyder på at Fortinbras er den som skal kunne lege tiden. Horatio forteller at han benytter seg av lovløse menn, makt og tvang for å oppnå det han vil, kapteinen hans innrømmer at landet han vil vinne i Polen, er uten verdi, og Hamlet forbinder ærekjærheten hans med en abscess. Danmarks tilstand er blitt rått under Claudius' styre, og mye tyder på at Fortinbras er bærer av den samme smitten. Likevel spår altså Hamlet at Fortinbras vil få makten i Danmark. At Fortinbras' styre i likhet med Claudius' vil stå i voldens og dødens tegn, understrekes ironisk ved stykkets avslutning: Soldatene lar på hans kommando kanonskuddene drønne, slik Claudius i første akt lot det samme skje for hver skål han drakk! Men Hamlets melankolske

og reflekterte væremåte fremstår ikke som noe alternativ til Fortinbras' koleriske og krigerske. Hamlet dør i samme scene som både Horatio og Fortinbras erklærer hans kongeverdighet. Å forene personlig verdighet med rollen som konge synes umulig. Hamlets melankoli setter ham i stand til å se dette, men ikke til å gjøre noe med det. Innsikt og innsiktsfull handling blir uforenlige størrelser.

### **Språket som forvandlingens sted**

Hamlets melankoli får flere funksjoner i tragedien. Den markerer hans noblesse, at han er utvalgt og eksepsjonell, noe som gir ham tragisk fallhøyde og stykket dramatisk virkning. Samtidig forankres den i samtidens forståelse av melankoli som en overindividuell affekt. Hamlets ambivalens mellom affektutladning og stoisk ro, mellom handling og refleksjon, knyttes til skuespillerkunsten som blir sagt å være tidens krønike i fortetning, et speil for naturen som skal vise dyden og dårskapen deres eget bilde og samtiden dens preg og skikkelse. Dette gjør melankolien til utgangspunkt for en maktkritikk og stykket til et i én forstand historisk dokument. Det er den også i egenskap av verdensanskuelse, preget av samtidens svartsyn.

Hamlets språkspill blir blant dem som har påpekt hans melankoli knyttet til hva Bright har kalt melankolikerens sardoniske latter. Det sees altså snarere som uttrykk for negativ enn skapende melankoli. Like fullt er det klart at språket har en helt vesentlig funksjon i *Hamlet*. For er det noe som kjennetegner ikke bare Hamlet, men òg Polonius og graveren, så er det deres lekende omgang med språket. Ofte bidrar den til en komikk som setter de mer tragiske partiene i relieff – er ikke virkningen av Ophelias skjebne på

***Hamlets språkspill blir blant dem som har påpekt hans melankoli knyttet til hva Bright har kalt melankolikerens sardoniske latter. Det sees altså snarere som uttrykk for negativ enn skapende melankoli. Like fullt er det klart at språket har en helt vesentlig funksjon i Hamlet***

leseren eller tilskueren i høy grad betinget av de komiske scenene som omgir den? og slik konstituerer stykkets særegne dramatiske rytme. Videre kan språkspillet settes i forbindelse med den innsikt i det vilkårlige forholdet mellom tegnet og hva det refererer til som forstillingen utnytter. Det språksyn som slik kommer til uttrykk, er skeptisismens: «tingene er ikke gode eller onde i seg selv; de blir hva vår tanke gjør dem til.» (II.2, s. 89) Dette gir språket en helt sentral plass. Mens det univers vi presenteres for i *Hamlet* er et melankolsk univers i negativ forstand der det gode ikke kan løsrives fra det onde, og der det onde går av med seieren, så er språket et sted der ord kan tømmes for én mening for å fremstå med en ny. Gjennom Hamlets, Polonius' og graverens språkspill fremstilles og foregripes muligheten for et omslag, for en gjennomgripende forandring. Slik formidler stykket et håp, på tvers av den tragedie det er. På samme måte som språkspillet viser at ord og uttrykk kan vendes og endre betydning, kan kanskje Danmarks – eller Englands? råtne tilstand engang slå om til noe annet.

Hamlets melankoli er et felt der tendenser fra medisin, filosofi, teologi og politikk som gjorde seg gjeldende i Shakespeares samtid, krysser hverandre. Denne melankolien er ingen inderlig følelse, men et plastisk og bevegelig fenomen som uttrykker gjensidigheten mellom enkeltmennesket og dets omgivelser. I en tid som dyrker forestillingen om det enestående og selvtilstrekkelige individet i så høy grad som vår, kan det kanskje virke både tankevekkende og ikke minst gunstig for fellesskapet å bli konfrontert med en slik subjektoppfatning.

KJERSTI BALE DISPUTERTE HØSTEN 1996 FOR DEN FILOSOFISKE DOKTORGRAD MED AVHANDLINGEN *OUT OF MY WEAKNESS AND MY MELANCHOLY*, SOM I 1997 BLE BEARBEIDET TIL BOKA *OM MELANKOLI*, PAX FORLAG.

## NOTER

- <sup>1</sup> A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904). London 1964, s. 102.
- <sup>2</sup> Roland Barthes, «Dire Racine». Sur Racine. Paris 1963, s. 143-44.
- <sup>3</sup> Utgangspunkt for artikkelen er kapittelet «Denne prins med sølvblikk i sitt indre» i Kjersti Bale, *Om melankoli*. Oslo 1997, s. 132-44, der Hamlet-figuren sees i sammenheng med Walter Benjamins omtale av den i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). Gesammelte Schriften Bd. I.1. Frankfurt am Main 1974, s. 334-35.
- <sup>4</sup> Se Raymond Klibansky, Erwin Panofsky og Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*. London 1964 for den mest omfattende kulturhistoriske fremstillingen av fenomenet melankoli.
- <sup>5</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais*. Red. Pierre Villey/V.-L. Saulnier. Paris 1992, s. 234.
- <sup>6</sup> William Shakespeare, *Hamlet*. Red. Harold Jenkins. I serien *The Arden Shakespeare*. London 1982 er brukt som tekstgrunnlag. Henvisningene er til André Bjerkes oversettelse, Oslo 1991.
- <sup>7</sup> Plato, *Phaedrus*. Oversatt av Harold North Fowler. I serien Loeb Classical Library. London 1966, 265B.
- <sup>8</sup> Aristotle, *Problems*. Oversatt av W. S. Hett og H. Rackham. I serien Loeb Classical Library. London 1983.
- <sup>9</sup> Marsilio Ficino, *Three Books on Life/De vita libri tres*. Oversatt av Carol V. Kaske og John R. Clark. Binghampton, New York 1989.
- <sup>10</sup> Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie*. Faksimileutgave. Amsterdam 1969.
- <sup>11</sup> Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy I-III*. Red. Thomas C. Faulkener m.fl. Oxford 1989-94.
- <sup>12</sup> For en presentasjon se s. 106-8 i Harold Jenkins' introduksjon til Arden-utgaven av *Hamlet*.
- <sup>13</sup> Mary Isabelle O'Sullivan, «Hamlet and Dr. Timothy Bright». PMLA no. XLI (1926), s. 667-79.
- <sup>14</sup> Se Bright 1969, s. 3-4 i «To his Melancholicke friend: M».
- <sup>15</sup> Francis A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London 1979, s. 153-54.
- <sup>16</sup> Utgitt på norsk med tittelen *Det tyske sørgespillet opprinnelse*. Oversatt av Thor Inge Rørvik. Oslo 1994. Avsnittet om *Hamlet* s. 164-65.
- <sup>17</sup> Sst., s. 146-47.
- <sup>18</sup> Se Alister E. McGrath, *Reformation Thought*. Oxford 1993, s. 113.
- <sup>19</sup> Sst., s. 228-30.
- <sup>20</sup> Seneca, *Om vrede. Om mildhed. Om simmsro*. Oversatt av Willy Sørensen. København 1995, s. 99.
- <sup>21</sup> Se Jenkins' introduksjon s. 157.
- <sup>22</sup> Burton, s. 106ff.
- <sup>23</sup> Sst., s. 242.
- <sup>24</sup> Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*. East Lansing 1965.
- <sup>25</sup> L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Johnson* (1937). London 1962, s. 261-74.
- <sup>26</sup> Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1969, s. 47ff.
- <sup>27</sup> J. Dover Wilson, *What happens in Hamlet*. Cambridge 1935, s. 228.
- <sup>28</sup> Francis Bacon, *Essays*. London 1975.

**Denne melankolien er ingen inderlig følelse, men et plastisk og bevegelig fenomen som uttrykker gjensidigheten mellom enkeltmennesket og dets omgivelser**

# En ny, upolert og poetisk «Hamlet»

Så vidt jeg kan se har Øyvind Bergs norske versjon av *Hamlet* gode muligheter til å bli stående som en gjendikterbragd det er all grunn til å være glad for, skriver vår anmelder.

AV HENNING HAGERUP



Stort sett har Øyvind Berg (bildet) klart å respektere og gjengi de uendelig mange stilnivåene stykket byr på, skriver vår anmelder. Foto: Torunn Nilsen

WILLIAM SHAKESPEARE: *HAMLET, PRINS AV DANMARK* I GJENDIKTNING VED ØYVIND BERG. KOLON FORLAG, 1998.

I EN TID SOM USTANSELIG utroper selv den mest likegyldige bokutgivelse til en «begivenhet», kan det i alle fall slås fast at en ny gjendiktning av *Hamlet* uten videre fortjener å bli utstyrt med denne karakteristikken.

Øyvind Bergs norske versjon er den første som foreligger siden Hartvig Kirans gjendiktning fra 1966, og den første bokmålsversjonen siden André Bjerkes fra 1959. Om den vil erstatte denne siste som teater tekst, er det selvsagt for tidlig å si noe om, men Berg har utvilsomt levert en norsk *Hamlet* som i det store og det hele virker utpreget spillbar – hans mangeårige erfaring fra teatergruppen Baktruppen har åpenbart lært ham en hel del om hva slags språk som egner seg på scenen. At ikke alle løsningene her virker like heldige, er en annen sak, som jeg skal komme nærmere inn på etter hvert. La det uansett med en gang være sagt jeg som helhet betraktet synes Berg har kommet godt fra arbeidet med *Hamlet, prins av Danmark*. La det i tillegg være sagt at den perfekte gjendiktning av dette utrolig komplekse verket, er og blir en litterær utopi.

NÅR MAN SKAL FORHOLDE SEG til en ny gjendiktning av *Hamlet*, blar man nærmest automatisk frem til den mest kjente monologen i dramaet – og i verdensdramatikken overhodet – for å se hvordan gjendikteren har taklet den. Er *To be or nor to be*-monologen vellykket gjengitt, er det en klar indikasjon på at det også er tilfellet med resten av stykket. Den berømte innledningslinjen utgjør et problem for norske gjendiktere på grunn av det engelske språkets særegne tetthet og økonomi som gjør det mulig for Shakespeare å formulere den sentrale pro-

blemstillingen nesten utelukkende ved hjelp av enstavelsesord; det eneste ordet med flere stavelser som forekommer, er «question» ved linjeslutt. De norske ordene for «be», «or» og «not» har to stavelser, og oversetter man linjen ordrett, vil utsagnet kreve mer plass enn den ene linjen Shakespeare kunne nøye seg med. Bjerke løste oppgaven ved å gjøre bruk av enjambement og la formuleringen fortsette i den etterfølgende linjen:

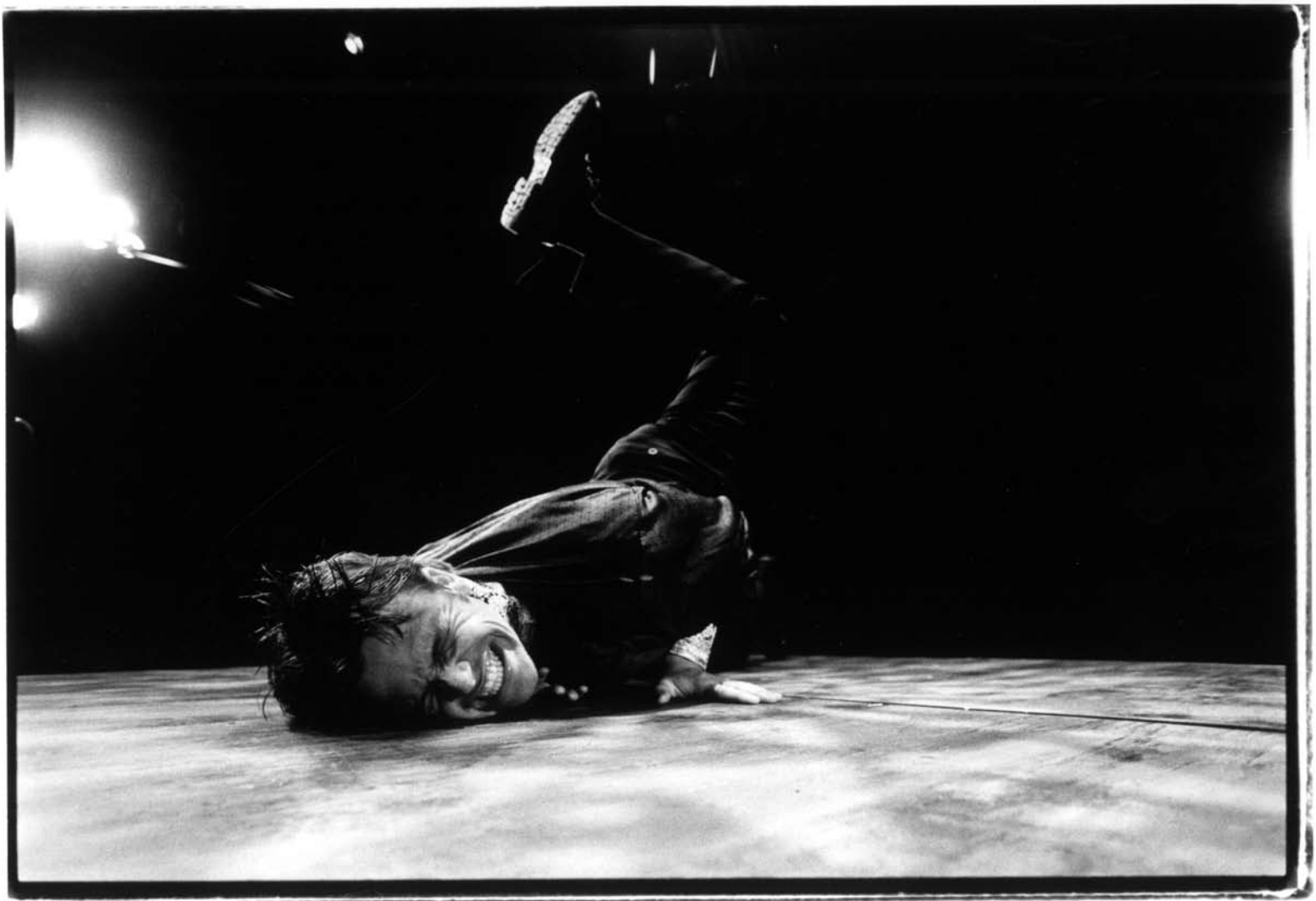
Å være eller ikke være: dét  
er spørsmålet.

Dette er korrekt gjengitt, og det er ingen dårlig løsning. Kiran bestrebet seg for sin del på å unngå enjambement og få hele utsagnet på plass i én enkelt verselinje. Hvor godt resultatet er blitt, kan nok diskuteres:

Å vera eller ei: d'er det det spørst om...

Selv om papirordet «ei» og bruken av forkortelser («d'er») er mer gangbart på nynorsk enn på bokmål, fører bruken av begge disse virkemidlene i samme linje til at gjengivelsen står i fare for å tangere det

**Øyvind Berg har levert en norsk Hamlet som i det store og det hele virker utpreget spillbar**



Kåre Conradi som Hamlet, i Svein Sturla Hungnes' oppsetning, som introduserte den nye gjendiktningen av Øyvind Berg, Trøndelag Teater, 1998. Foto: Studio Lasse Berre

parodiske. Det samme gjør det avsluttende «spørst om», som ikke nødvendigvis i seg selv gir assosiasjoner i retning av virkelig livsviktige spørsmål, men tvert imot virker ganske hverdagslig og platt («Det spørst om jeg får tid.»). Alt i alt minner Kirans løsning betenkelig om fleipe-gjengivelser av typen «Å værre eller la værre, d'er det som er greia.» Gjendiktningen hans inneholder mye fint, men akkurat her har han bommet på målskiven. Selv om meningen er den samme som i originalen, er den blitt ikledd en såpass håpløs språkdrakt at den poetiske verdien så å si forsvinner fullstendig.

OGSÅ ØYVIND BERG HAR fått utsagnet inn i én verselinje, og han har klart det ved å snu litt på originalens ordstilling:

Spørsmålet er – å være eller ikke...  
En purist kunne innvende at Shakespea-

re ikke har valgt å uttrykke seg på denne måten, og at blankverset ikke ville ha vært noe hinder for ham hvis han hadde ønsket seg en slik ordrekkefølge: The question is – to be or not to be. I mine øyne blir dette for puristisk; det er å underslå det fortjenstfulle ved at Berg faktisk gjengir meningen i en helt akseptabel form og at han i tillegg unngår å strekke setningen ut over mer enn én linje. Slik eksemplifiserer den nettopp det fenomenet han selv påpeker i en presentasjon av gjendiktningen i Lyrikkmagasin: «Kraften i linjene, det at hver av dem oftest hviler i seg selv med en avslutta mening og buldrende energi under.» Noen vil kanskje også hevde at den innledende korjamben (Spørsmålet er) truer med å gi linjen et for energisk-trokeisk preg, men metrisk harmonerer den fint med de påfølgende jambene – og trokeiske innslag er uansett ikke helt uvanlig hos Shakespeare. Også resten av

*La det være sagt at den perfekte gjendiktning av dette utrolig komplekse verket, er og blir en litterær utopi*



Svein Tindberg som Hamlet og Lise Fjeldstad som Gertrude, i Bentein Baardsons regi og i André Bjerkes gjendiktning, Nationaltheatret, 1998. Foto: Leif Gabrielsen.

monologen har fått en ypperlig utforming fra Bergs hånd:

Spørsmålet er – å være eller ikke:

Om det gjør mere storsinnet å tåle  
en voldsom skjebnes kast og pilregn, enn  
å ta til våpen mot et hav av sorger,  
og slukke dem i trass? Å sove, dø –  
mer er det ikke; si at søvnen slukker  
hver hjertesorg og tusen rystelser  
som kroppen arver – ja, et endelikt  
vel verdt å drømme om; å sove, dø.  
Å sove, kanskje drømme. Det er haken;  
for dødens drømmer følger dødens søvn  
når vi har snodd oss ut av livets skinn,  
og derfor stopper vi. Vi overveier  
og får et langt liv i elendighet.  
For hvem kan tåle verdens pryl og spott,  
tyranners trykk og arrogant forakt,  
en kjærlighet som hånes, rettslig sommel,  
betente embedsmenn og alle spark  
som avskum langer ut mot den som tier,  
hvis regnskapet kan slettes, gjøres opp  
med en sløv dolk? Hvem gadd å bære lasten,  
å slite livet ut med pust og pes  
hvis ikke angst for noe etter døden,  
et ukjent land som ingen reisende  
kan vende hjem fra, lamslo viljen vår,  
og gjorde at vi velger dagens nød  
og ikke flykter til den ukjente?  
Bevisstheten gjør alle til kujoner;  
og dermed vil den resolute glød  
lett blekne under tankens gustne skinn,  
og virksomheter som har kraft og mening  
vil bøye av og miste kravet på  
å kalles handling.

Det er en vakker plastisitet i versifikasjonen her som gjennomgående er tro mot Shakespeares velutviklede evne til å utforske og variere blankversets muligheter. Ett iøynefallende eksempel – som reproducerer originalens effekt temmelig nøyaktig – er linjene hvor Hamlet nevner muligheten til å gjøre slutt på livet med en dolk: «... *when he himself might his quietus make / With a bare bodkin?*» Her settes det inn et metrisk dolkestøt (eller «*et dolkestikk i øret*», slik Gertrude sier et annet sted), som forsvinner hos Bjerke: «*hvem orket dette hvis han selv formådde / å fri seg fra det med en liten dolk?*» Kiran får det imidlertid med: «*om rekneskapen kunne gjerast opp / med å dra dolken?*» Hos Berg settes støtet inn med stor kraft,

skjønt jeg lurer litt på hvorfor han omtaler dolken som sløv, når det engelske adjektivet er «bare» – som enten anvendes for å beskrive at dolken er trukket ut av sliren eller for å betegne den som «simpel», «enkel». Betydningen av «*might his quietus make*» – å kunne gjøre opp sin gjeld – kommer frem i bruken av ordet «regnskap», som også Kiran anvender (mens Bjerke faller ned på en mer generaliserende, omtrentlig løsning). Berg har dessuten valgt en assosiasjonsrik gjengivelse av «*When we have shuffled off this mortal coil*», ved å fokusere på bildet av slangen som kvitter seg med det gamle skinnnet sitt – «*når vi har snodd oss ut av livets skinn*». Hos Bjerke har uttrykket fått utformingen «*når vi har kastet dette støvets lenker*», mens Kiran benytter seg av en noe mer konvensjonell variant av slangebildet: «*når vi har kasta dette jordlivs ham*». Alle de tre løsningene må imidlertid sies å være gangbare, i og med at originalens «coil» kan bety opptil flere ting – kveil, tau, garn, nett, bånd – og hele uttrykket ikke entydig peker i retning av en slanges hamskifte, men like gjerne kan dreie seg om å kaste av seg et åk eller en byrde. Bergs variant er i alle tilfelle både visuell og relevant i forbindelse med det eksistensielle spranget Hamlet snakker om her.

GENERELT VIL JEG HEVDE at poesien i stykket er godt ivaretatt – som i et av de aller vakreste partiene, Gertrudes beskrivelse av Ophelias død:

LAERTES

Druknet? Hvor?

GERTRUDE

Et sted en pil står lutet over bekken  
som speiler pilens sølvskimrende løv.  
Hun kom dit med besynderlige kranser  
av hanekam og nesle, tusenfyrd  
og purpuraks, som hyrder har døpt...  
men kyske piker kaller død manns finger.  
Der klatret hun og hang opp kransene  
da en forræderisk tynn grein brått knakk;  
hun falt, med blomsterstasen sin, pladask  
i tårebekken. Klærne spredte seg,  
havfrueaktig holdt de henne oppe;  
hun nynnet bare noen gamle vers,  
som om hun ikke sanset ulykken –  
som om hun var et vesen født og skapt for

det våte element. En stakket stund  
til klærne sugde vannet opp i seg  
og trakk det stakkars barnets melodier  
i mudderet og døden.

Linje 5 i dronningens replikk virker riktignok litt forvirrende. «... *long purples / That liberal shepherds give a grosser name*», er hva originalen har å formidle om «purpuraksene», og ved hjelp av de tre prikkene og utelatelsen av den siste versfoten i linjen, ønsker Berg åpenbart å antyde hva dette «grosser name» kan være. (Arden-utgiveren Harold Jenkins lister opp noen alternativer). Imidlertid ville neppe Gertrude gått altfor konkret inn på dette navnet i en sammenheng hvor hun avleverer et dødsbudskap; det harmonerer heller ikke spesielt med hennes karakter for øvrig å gjøre noe mer enn å fortelle at et slikt «grovere navn» eksisterer. Jeg er også usikker på hvor lurt det er å bruke et ord som «pladask» i forbindelse med Ophelias fall ned i vannet, siden det har en tilnærmet komisk effekt som stikker seg for mye ut mot den elegiske grunnstemningen. Ser man bort fra disse to – mulige – skjønnhetsflekkene, har Berg maktet å gjengi den elegisk-naturmystiske stemningen på en ypperlig måte. Ophelias korte hedenske apoteose – hennes midlertidige opphøyelse til vannymfe eller naturgudinne – blir fint aksentuert i den norske versjonen av dette besnærende partiet.

EN NOE MER BLANDET suksess er Bergs gjengivelse av en av Ophelias mest kjente replikker:

Å, for et edelt sinn som er falt sammen!

En lærd soldat og hoffmanns øye, røst og sverd;  
den gode statens største håp og rose,  
et speil for skikk og bruk – et helstøpt vesen,  
beundret av oss alle – borte vekk.  
Og jeg, mer nedslått enn all verdens kvinner,  
som sugde honning fra hans ordmusikk,  
ser nå at stor og suveren forstand  
som rene klokke klinger falskt og surt;  
en usedvanlig ungdom i fullt flor  
avblomstret, gal. Umulig å forstå;  
jeg så hva jeg har sett, og ser det nå.

Til sammenligning siterer jeg Bjerkes versjon:

Å, hvilken edel sjel som her er styrtet!



Bjørn Sundquist som Hamlet i Stein Wings forestilling, som brukte Hartvig Kirans gjendiktning, noe bearbejdet av Svein Selvig. Det Norske Teatret, 1987. Foto: Leif Gabrielsen

Soldatens sverd og kavalerens tunge,  
en forskers øye, rikets håp og blomst,  
et speil for høviskhet, noblessens mønster,  
sett opp til av enhver – brutt ned, brutt ned!  
Og jeg, den mest elendige blant kvinner,  
som suget honning av hans løfters vellyd,  
er vidne til at denne høye ånd  
nu skurrer som et spill av sprukne klokke,  
og at hans ungdoms makeløse blomstring  
er visnet bort i vanvidd. Ve meg, ve!  
som så hva jeg har sett, og nu må se!

Den andre linjen i Bergs gjendiktning blir lovlign lang til blankvers å være – den har seks trykksterke stavelser. På den annen side tenderer originalen mot det samme, med sin hammerslag-aktige utgang på tre enstavelsesord: «*The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword*». Bjerke er, sin vane tro, versifikatorisk utjevner i den samme linjen; hos ham begrenser den seg til de fem foreskrevne versfottene. Hva som gjør seg best i forhold til originalens virkemidler, er ikke avgjort i en håndvending, men et dilemma med Bjerkes versjon er uansett at den glatter over den metriske variasjonen i linjen og mister Shakespeares grep med først å ramse opp de tre skikkelsene Ophelia lar Hamlet inkorporere og deretter nevne deres

# Bergs eget dikteriske idiom er preget av upolerte, respektløse uttrykksformer, ispedd dialekt- eller sosiolektord

karakteristika (skjønt ikke i en helt symmetrisk fordeling). Berg får dette frem i større grad, selv om han med uttrykket «en lærd soldat» slår sammen to av de skikkelsene som blir nevnt. Typisk for Bjerke når han er i det litt for elegante hjørnet, er formuleringen «*et speil for høviskhed, noblessens mønster*», hvor særlig «noblesse» skaper en presis effekt som det ikke er dekning for hos Shakespeare: «*The glass of fashion and the mould of form*». Her er Bergs løsning definitivt å foretrekke, ikke minst fordi den i større grad gjengir det originalteksten faktisk formidler – «*et speil for skikk og bruk, et helstøpt vesen*». Linjen «*som sugde honning av hans ordmusikk*», klinger fint, men her er Bjerke nærmere originalens «*That suck'd the honey of his music vows*» når han betoner at det var Hamlets løfter og erklæringer Ophelia sugde til seg: «*som suget honning av hans løfters vellyd*». Bergs «*borte vekk*» (for originalens «*quite, quite down*») er en diskutabel løsning; i sin noe malplasserte barnlighet står den i fare for å skape en tilsvarende virkning som bruken av ordet «pladask» i Gertrudes skildring av Ophelias død. Bjerkes «*brutt ned, brutt ned*» slår meg som mer akseptabelt her. Linjen «*som rene klokker klinger falskt og surt*», blir kan hende en anelse for absurd; en egenskap ved rene klokker er jo nettopp at de ikke klinger falskt og surt. Originalen skildrer en forandring ved klokkene, de var rene før, men nå lyder de grelt og umusikalsk: «*Like sweet bells jangled out of tune and harsh*» (eller «*jangled, out of tune and harsh*»). Bjerkes løsning er sannsynligvis mer klargjørende, selv om den mister den prosessuelt betingede motsetningen mellom «sweet» og «harsh». Bergs abrupte

«*avblomstret, gal*» er imidlertid en ypperlig vri på «*Blasted with ecstasy*», både av rytmiske grunner og fordi «ecstasy» i denne sammenhengen åpenbart er synonymt med «galskap». Bjerkes «*er visnet bort i vanvidd*» blir muligens litt vel glatt og pent, med den jevne rytmen og alliterasjonen på «v». Den avsluttende kupletten på rim har begge to løst på en tilfredsstillende måte, selv om Bjerke ligger nærmere grunnteksten når han gjengir «*O woe is me*» med «*Ve meg, ve*». Berg tolker relativt fritt her, men han har utvilsomt sanksjon for å la Ophelia utbryte at hun synes det hun opplever er «*umulig å forstå*».

NOE BERG GJENNOMGÅENDE lykkes med i større grad enn Bjerke, er å formidle en røff, direkte muntlighet når det er påkrevd. Det er det så absolutt i scenen med graverne, en scene gjendikteren virkelig har grunn til å være stolt av. Bergs eget dikteriske idiom er preget av upolerte, respektløse uttrykksformer, ispedd dialekt- eller sosiolektord. Det er et idiom som passer fortinnlig for de *memento mori*-raljeringene Hamlet setter i gang med da den ene graveren hiver opp en skalle av jorden:

... nå er han fru Orms, uten underkjeve, og kakkas i staupe av en gravers spade. Det er litt av en omveltning, hvis vi har øyne for sånt. Var det så billig å fostre disse knoklene at vi har råd til å spille kjegler med dem? Jeg får knokkelverk av å tenke på det.

Dette er en sprek og vital gjengivelse av originalreplikken:

... And now my Lady Worm's, chopless, and knocked about the mazard with a sexton's spade. Here's a fine revolution and we had the trick to see't. Did these bones cost no more the breeding but to play at loggets with'em? Mine ache to think on't.

«*Kakkas i staupe*» ivaretar den uærbødige skjødesløsheten i «*knocked about the mazard*», mens «knokkelverk» er et vittig begrep som passer fint inn i sammenhengen. Hamlets kommentarer da enda en skalle slenges opp, har fått en like stødig utforming:

Der er enda en, Det kan da godt være en

advokatskalle? Hvor har han gjort av sine spissfindigheter, sine ordkløyverier, sine presedenser og sine fiksfakserier? Hvordan kan han finne seg i at dette råskinn slår ham i knollen med en skitten spade, uten å stevne ham for legemsfornærmelse? Hm! Denne fyren kan i sin tid ha vært en stor jordspekulant, med panteskjøter, gjeldsbrev, dobbeltkausionister, grunnrenter og sikkerheter? Er det hans renters rente og hans sikkerhets sikkerhet, å få den gode skallen fylt opp med god møkk? Vil ikke kausjonistene hans, selv ikke de doble, kausjonere for mer enn lengden og bredden av et par kontrakter? Det er dårlig nok plass for jordskjøtene hans; får ikke eieren det litt mer romslig?

«*Dette råskinn*» for «*this mad knave*» og «knollen» for «*sconce*», er helt i tråd med originalens spøkefullt-sleivete språk, og «uten å stevne ham for legemsfornærmelse» er en pen og presiserende gjengivelse av «*tell him of his action of battery*». Hvis noen mener at det siste minner for mye om norsk juridisk språk på 1990-tallet og for lite om renessansens England, kan man replisere at det er viktig å bruke et begrep som gir juridiske konnotasjoner her og at den potensielle anakronismen i alle tilfelle ikke er plagsom. Legemsfornærmelsen som fenomen er som kjent dessuten av langt eldre dato enn Shakespeares drama, slik nesten en hvilken som helst antikk forfatter kan bevitne.

SOM KIRKEGÅRDSPOESI er hele denne scenen uovertruffen i verdenslitteraturen; den inneholder alt fra dødsforaktende lavkomikk til burleske filosofiske spekulasjoner, fra patos og sorg til glødende raseri. Berg har klart å modulere mellom de forskjellige nivåene på en overbevisende og sikker måte; han har ingen vanskeligheter med å mestre sprangene fra «*Alas, poor Yorick*»-betraktningene over til vittighetene om Alexanders støv og til opptrinnet ved Ophelias grav. I det store og det hele synes jeg også dette er representativt for resten av gjendiktningen, men det er likevel – uunngåelig nok – en del løsninger som ikke holder helt mål. En av Franciscos replikker i stykkets første scene kunne for eksempel blitt mer effektivt gjengitt, blant fordi den i all sin knapphet bidrar til å understreke og etablere den atmosfæren av uhygge som råder her. «*'Tis bitter cold, /*



Hamlet, Det Norske Teatret 1964 i Hartvig Kirans gjendiktning. Foto: Sturlason.

*And I am sick at heart,*» utbryter Francisco ved vaktavløsningen, og Berg oversetter med det litt for tamme «*Det er sprengkaldt, / jeg har fått mer enn nok*». «*Sick at heart*» gir konnotasjoner til adskillig mer enn at Francisco gleder seg til å komme innendørs etter vaktavløsningen, men det skal medgis at det er vanskelig å finne et norsk uttrykk som er like ladet som originalens. Bjerkes versjon utgjør så avgjort ikke noe bedre alternativ: «*Jeg er uvel, / og det er hundekaldt*» gir simpelthen leseren/ tilskueren inntrykk av at vakten må ha pådratt seg en lettere influensa eller noe lignende, og «*hundekaldt*» er knapt nok et eksisterende ord – det fortoner seg som en riksmåseufemisme for «*bikkjekaldt*». Men hvis Bjerke har en hang til å gjøre Shakespeares språk mer veloppdragent enn det er, kan Berg til tider gå for langt i motsatt retning. «*Peace, break thee off,*» sier Marcellus til Barnardo da gjenferdet dukker opp, et utrop Berg gjengir med «*Hold kjeft*» – det kan muligens forsvares, men det blir unødig bryskt i forhold til Shakespeares tekst. Uttrykket figurerer også, enda mer umotivert, i scenen hvor Hamlet ber Horatio og Marcellus om å tie stille med det de har sett i løpet av natten: «*But you'll be secret?*» er av en eller annen grunn blitt til «*Kan dere*

*holde kjeft?*» Om sin bror Claudius sier gjenferdet til Hamlet at han er «*a wretch whose natural gifts were poor / To those of mine*». Hos Berg blir dette til at han «*er et null / satt opp mot meg*», en språkbruk det ikke er helt enkelt å forestille seg i munnen på en hevntørst ånd. Da gjenferdet forsvinner mot slutten av første scene, har Marcellus en kommentar som T.S. Eliot alluderer til og imiterer i «*Little Gidding*»-delen av *Four Quartets*: «*It faded on the crowing of the cock.*» På norsk er dette blitt temmelig trivialisert: «*Det strøk sin kos ved første hanegal.*» At gjenferdet «*faded*» betyr vel snarere at det ble visket ut eller bleknet bort i det tidlige morgenlyset; å «*stryke sin kos*» er i alle fall ikke en aktivitet man umiddelbart forbinder med en ånd fra skjærsilden. I scene 2 forsikrer Horatio Hamlet om at han «*ville blitt totalt slått ut*» hvis han hadde vært til stede og sett farens gjenferd, noe som er en litt for bråkjekk gjengivelse av den alltid like høflige Horatios «*It would have much amaz'd you*». Like før har dessuten Berg utstyrt Hamlet med utbruddet «*Forbasket*» uten at det finnes noe forelegg for det i originalen. Til Reynaldo sier Polonius at han ikke må beskrive Laertes som en mann «*som skeier ut totalt*», en formulering som ikke pas-

**Shakespeare hadde en suveren evne til å velge riktig retorisk stilnivå, og det er like fåfengt å bryte med dette ut fra av en anti-skjønhetsestetikk som ut fra en konsekvent forskjønnende estetikk**

## **Berg har stort sett lagt seg svært tett opptil grunntekstens billedbruk – noe som fører til at kompleksiteten i Shakespeares språk kommer til sin rett også på norsk**

ser videre godt inn i hoffmannens ellers så omstendelige og snirklet-høviske uttrykksform. I originalen understreker han at Laertes ikke må omtales som «*open to incontinency*», og det hadde nok vært å ønske at Berg også her hadde lagt seg tettere opp til grunnteksten. Det er færre slike påfunn utover i stykket, det kan virke som om Berg etter hvert har innsett det unødvendige ved å skulle gjøre Shakespeares språk mer hverdagslig og røft – det trengs defintivt ikke siden det foreligger nok av partier i *Hamlet* hvor språket er alt annet enn salongfåhig. Shakespeare hadde en suveren evne til å velge riktig retorisk stilnivå på bakgrunn av situasjon, kontekst og karakter, og det er like fåfengt å bryte med dette ut fra av en anti-skjønnhetsestetikk som ut fra en konsekvent forskjønnende estetikk.

BERG OG BJERKE ER MOTPOLER på dette området, men heldigvis har ikke den første latt seg forlede til gjennomgående å sabotere høystilen og skjønnheten i dramaet. Mes-teparten av dette er blitt ivaretatt, og stort sett har Berg klart å respektere og gjengi de uendelig mange stilnivåene stykket byr på. Han har heller ikke falt for fristelsen til å oversette Hamlets «*Get thee to a nunnery*» med «*Kom deg til et horehus*», slik enkelte overivrige studenter av engelsk 1500-talls-slang har argumentert for. Denne uoffisielle betydningen av ordet kan nok være til stede som svak resonansbunn, men å opphøye den til hovedbetydning, ville være totalt i strid med Hamlets videre replikker til Ophelia. «*Gå i kloster*» er den eneste ansvarlige gjengivelsen av formaningen, og det er da også den Berg har valgt. Karak-

teristikken av Polonius som «fishmonger» bør derimot, slik Berg gjør, oversettes med «kjøtthandler», selv om originaltekstens ord kan ha andre konnotasjoner i tillegg. Hamlet spiller ganske eksplisitt på ideen om at Polonius handler med sin egen datters kjøtt, noe som også må fremgå av en gjendiktning.

BERGS HÅNDBLING AV blankverset er en sak for seg. Shakespeare utviklet det til en av de mest smidige og fleksible bundne former som finnes, og han fikk senere følge av sin beundrer og disippel John Milton. Berg har merket seg denne muligheten til frihet innen form, med – i det store og det hele – godt resultat, men av og til hender det at rytmen halter seg farlig langt bort fra blankverset: «*Du virker tent; / og ville vært mer dvask enn fett ugras,*» heter det i en av gjenferdets replikker, og her bryter det fete ugresset såpass kraftig med rytmen at det blir sjenerende. «*Så kast den nederdrektige halvdelen,*» sier Hamlet til Gertrude da hun utbryter at han har kløvet hjertet hennes i to, og skal man unngå rytmisk halting, er man henvist til å legge trykket på feil stavelse i det siste ordet: halvdelen. Det finnes noen flere slike rytmebrudd i teksten, men det samlede inntrykket er at Berg har klart å finne frem til en god balanse mellom norm og avvik, form og frihet, slik tilfellet også er i originalen. Han har i tillegg stort sett lagt seg svært tett opptil grunntekstens billedbruk – noe som fører til at kompleksiteten i Shakespeares språk kommer til sin rett også på norsk. Det bør tilføyes at han later til å ha hatt det usedvanlig morsomt med «the play within the play»; ved hjelp av opptil

flere vittige rim, samt en del bombastiske svada-vendinger, har han lyktes i å skape et ytterst underholdende mini-melodrama som ikke står tilbake for den burleske originalen.

SÅ VIDT JEG KAN SE har altså Øyvind Bergs norske versjon av *Hamlet* gode muligheter til å bli stående som en gjendikterbragd det er all grunn til å være glad for. Det sier seg selv at noe uvegerlig må gå tapt når et stort diktverk overføres fra et språk til et annet, og det finnes sikkert de som fremdeles vil foretrekke Bjerkes 40 år gamle gjendiktning fremfor denne. Berg har selv karakterisert Bjerkes *Hamlet* som en «rokokkoversjon», en karakteristikk som ikke er helt rettferdig, men som inneholder et element av sannhet når det gjelder Bjerkes polerte versifikasjon og til tider overdrevent presise billedbruk. Bergs *Hamlet* kan derimot overhodet ikke klassifiseres som rokokko; «barokk» er sannsynligvis en epokalbetegnelse som treffer bedre i hans tilfelle. En sammenligning av de to versjonene kan si oss adskillig om hvor mye Shakespeare har å gi sine lesere, og om hvor forskjellig to gjendiktere kan gå frem uten å øve alvorlig vold mot grunnteksten. Det får være opp til de enkelte lesere å avgjøre hvilken *Hamlet* de i siste instans verdsetter mest, men i Shakespeares hus er det mange rom – og det er plass nok der til både en André Bjerke og en Øyvind Berg.

(HENNING HAGERUP ER LITTERATURKRIKER OG TIDL. MEDREDAKTØR AV VAGANT, OG FORFATTER AV ESSAYSAMLINGEN VINTERNOTATER, TIDEN, 1998).

**Hvis Bjerke gjør Shakespeares språk mer veloppdragent enn det er, kan Berg til tider gå for langt i motsatt retning. «Peace, break thee off,» sier Marcellus til Barnardo da gjenferdet dukker opp, et utrop Berg gjengir med «Hold kjeft»**

# ÅSE-MARIE NESSE VANT SONETTE-KONKURRANSE

Lyrikeren og gjendikteren Åse-Marie Nesse har vunnet Det norske Shakespeareselskaps sonette-konkurranse for sin gjendiktning av Shakespeares sonette nr. 60



Åse-Marie Nesse

I forrige nummer av Norsk Shakespeare-tidsskrift ble det utlyst en konkurranse om beste norske gjendiktning av Shakespeares sonette nr. 60 eller nr. 23. Søknadsfristen var 1. oktober 1998.

Juryen besto av Kjell Heggelund, poet og litterær direktør på Aschehoug Forlag, Arthur O. Sandved, professor emeritus og gjendikter av bl.a. Shakespeares *Kong Lear* (1995), og poeten Torild Wardenær.

### Juryens begrunnelse:

«I sonetten som juryen har kåret til vinner merkes det en melodisk gjennomførelse, og gjendikteren har punkt for punkt holdt seg nær til originalen. Hun har samtidig lykkes i å gjenskape en tekst som lyder godt på norsk. Dette sees blant annet i linje 2 i kvartett 2: *kryp sakte mot ein krans av mogne år* (Crawls to maturity, wherewith being crow-

ned), og i linje 3 i kvartett 3: *syg næring av den sanne livsens lov* (feeds on the rarities of nature's truth).

Vinnerteksten viser en stor grad av nøyaktighet, og den strenge sonetteformen er ivarettatt i oversettelsen. Juryen vil også framheve gjendikterens bruk av rim og rytme, det kresne vokabularet og det pregnante poetiske uttrykket.»

Premien for beste gjendiktning er *Shakespeares samlede dramaer* i 37 bind, i norsk gjendiktning, (Aschehoug, 1995 - 97)

Det innkom i alt 40 forslag, fordelt på hhv 19 og 21 gjendiktninger av de to Shakespeare-sonettene som konkurransen stod om, nr. 23 og nr. 60.

### Sonette nr. 60

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.  
(Åse-Marie Nesse)

### Originalversjonen av W. Shakespeare:

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.

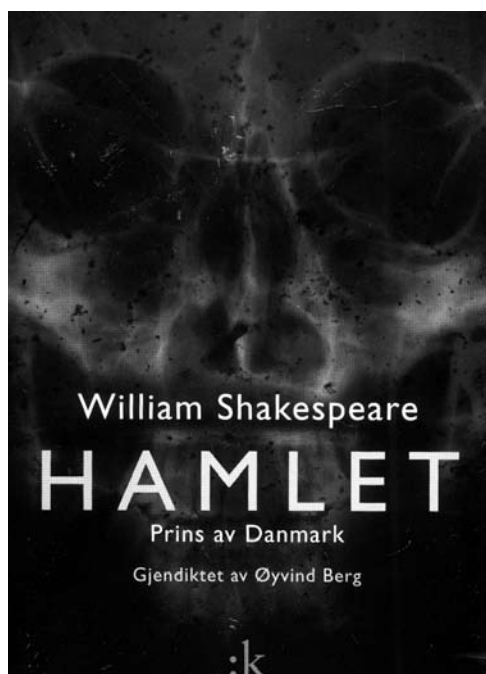
DEBATT:

# Om å fjornorske og fjornye Shakespeare

Tre utdrag fra *Hamlet* og tre oversettere

Hvor langt kan forenklingen gå uten at en gjendiktning mister kontakten med originalen? Hvor langt kan man modernisere uten å miste sansen for en nedarvet stilkultur? Spør Kristian Smidt i dette debattinnlegget.

AV KRISTIAN SMIDT



SHAKESPEARE SPILLER PÅ et stort og nyansert språklig register fra de enkleste og mest gjennomsluttede ytringer til de sjeldneste vendinger og mest kompliserte perioder. En av hans mest gripende blankverslinjer er Lears «Never, never, never, never, never», og et av hans underligste ord er det kvasilatinske «honorificabilitudinitatibus», det siste riktignok brukt på moro av en klovn. Det er ikke lett for en oversetter å følge ham i alle hans stilistiske krumspring, særlig hvis det skal tas hensyn til versemål og tekstens lengde, og det anses som regel som ønskelig. Men det hersker nok enighet om at der hvor han er mest komplisert i ordvalg og syntaks, må han forenkles om en oversettelse skal bli både ledig og forståelig. Dessuten er det alminnelig akseptert at hans elisabetanske engelsk må oversettes til moderne språkbruk, og oversettes på nytt fra tid til annen i takt med språkutviklingen og språkfølelsen i de respektive land.

Men hvor langt kan forenklingen gå uten å miste kontakten med originalen? Hvor langt bør man modernisere i retning av nye generasjoners uttryksmåter uten å miste sansen for nedarvet stilkultur? Og hvor ofte vil det være behov for oppdaterte oversettelser til erstatning for de eldre?

SPØRSMÅLENE ER AKTUALISERT ved at vi i fjor fikk en ny oversettelse av *Hamlet* til norsk bokmål ved Øyvind Berg, utgitt på Kolon forlag. Det er nesten førti år mellom denne og André Bjerkes riksmålsoverset-

telse, som kom på Aschehoug i 1959, og over tredve år tilbake til Hartvig Kirans nynorskoversettelse, som kom på Det Norske Samlaget i 1967. Man skulle kanskje tro at tiden var moden for en avløsning? Øyvind Berg har da også en bemerkning i programbladet til Trøndelag Teaters *Hamlet*-oppsetning om «André Bjerkes rokokko versjon», som han åpenbart opplevde som gammeldags i motsetning til «en nyere redigert og kommentert engelsk utgave», hvor «teksten brått framsto som samtidig» for ham. Det kan være av interesse å sitere noen utdrag av *Hamlet* på engelsk og sammenligne Bjerkes, Kirans og Bergs tolkninger av dem. For den engelske tekstens vedkommende følger jeg utgaven ved G. R. Hibbard i *The World's Classics*, OUP, 1994.

JEG HAR VALGT DE FØLGENDE utdragene først og fremst med tanke på problemene originalteksten kan fremby, og uten å skjelle primært til oversettelsene. Men jeg vil på forhånd nevne den erfaring jeg har gjort, at de tre oversetterne det dreier seg om, alle har begrenset seg omhyggelig – på noen få unntagelser nær – til Shakespeares antall verslinjer og til hans pentametriske versemål. Denne stramme formelle rammen har selvfølgelig ofte vært medbestemmende for oversetternes valg av ord og ordsammensetninger, og deres respekt for formen må regnes på pluss-siden i vurderingen av resultatene. André Bjerke ligger faktisk litt i underkant når det gjelder antall lin-

jer, men har til gjengjeld en uvanlig stor mengde vers med kvinnelig utgang, dvs. en ekstra trykklett stavelse på slutten av pentameteret, både i forhold til originalen og til de øvrige to oversetterne.

VI TAR FØRST FOR OSS et utdrag fra Horatios forklaring i åpningsscenen om årsakene til krigsforberedelsene i Danmark:

our last king,  
Whose image even but now appeared to us,  
Was, as you know, by Fortinbras of Norway,  
Thereto pricked on by a most emulate pride,  
Dared to the combat; in which our valiant Hamlet –  
For so this side of our known world  
esteemed him –  
Did slay this Fortinbras, who by a sealed compact,  
Well ratified by law and heraldry,  
Did forfeit, with his life, all those his lands  
Which he stood seized on to the conqueror;  
Against the which a moiety competent  
Was gagèd by our King, which had returned  
To the inheritance of Fortinbras,  
Had he been vanquisher; as, by the same cov'nant  
And carriage of the article designed,  
His fell to Hamlet.

Dette er en Wittenbergstudents nøyaktige men litt snirklete redegjørelse for en politisk vanskelig men juridisk klar sak. Og hva vil en observant oversetter merke seg før han går i gang med sitt arbeid? For det første at vi etter den innledende hovedsetningen («our last king was by Fortinbras of Norway dared to the combat») får et langt slep av avhengige ledd styrt av relative og andre bindeord («in which», «who», «against the which», «which», «as»); og at både hovedsetningen og disse leddene inneholder innskudd og tilføyelser som i seg selv kan være hele eller amputerte bisetninger («whose image ... appeared to us», «thereto pricked on...», «for so this side ... esteemed him», «well ratified...», «which he stood seized on», «had he been vanquisher»). En strukturelt sett svært så komplisert periode. Og åpenbart må det ryddes opp i det formelle flettverket. Dernest vil oversetteren måtte merke seg de omstendelige, kansellistiske uttrykkene som den studerte Horatio benytter seg av: «well ratified by law and heraldry», «a moiety competent», «returned to the inheritance of Fortinbras», «by

the same cov'nant and carriage of the article designed»: de er vanskelige å finne god dekning for på norsk. Han vil kanskje merke seg den kunstige figuren «most emulate pride» (med et sjeldent adjektiv). Han vil forhåpentlig se at «pricked on» er et billedlig uttrykk fra rytterverdenen («sporet» som en hest); og at Horatio, dvs. Shakespeare, varierer sitt ordvalg både med to forskjellige ord for «overenskomst», «compact» og «covenant», to for «seierherre», «conqueror» og «vanquisher», og to forskjellige ord for «tilfalt», «returned» og «fell».

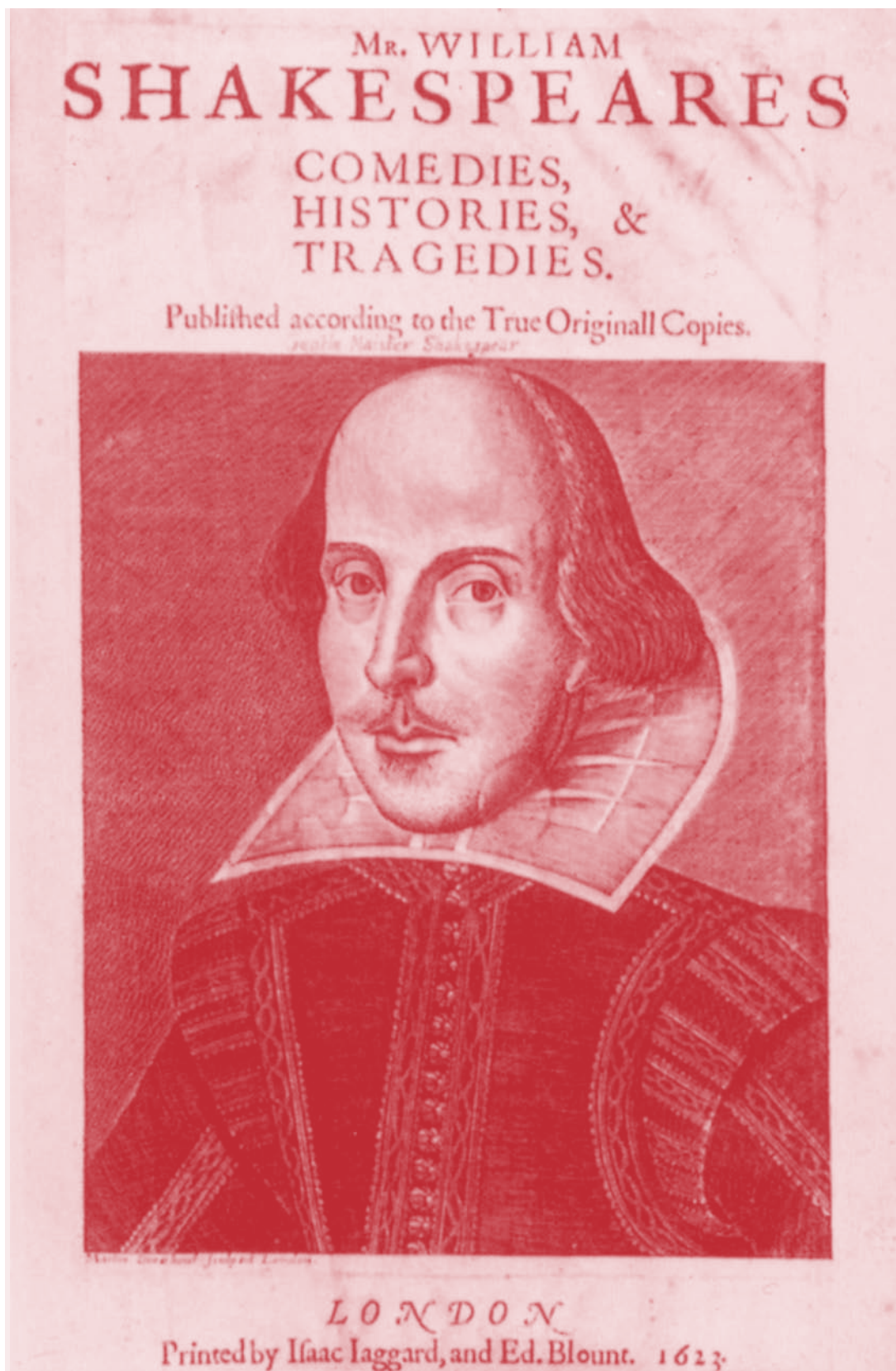
Og her har vi så Bjerkes tolkning:

Vår siste konge,  
hvis bilde nettopp viste seg for oss,  
ble som vi husker, utfordret til tvekamp  
av Norges Fortinbras, som selv var drevet  
av overmot. Der vant vår tapre Hamlet,  
– slik ble han kalt i denne del av verden.  
Han drepte Fortinbras, som ved en pakt,  
befestet gjennom lov og ridderløfte,  
straks avstod sine land til seierherren,  
såfremt den annen tok hans liv i kampen.  
Til gjengjeld ville da vår konge avstå  
et jevnstort land i arv til Fortinbras  
hvis han vant seier – slik hans egne land  
ifølge denne avtale er tilfalt  
konge Hamlet.

Det vi sannsynligvis først legger merke til, er at Bjerke i noen grad har løst opp det innfløkte mønster av over- og underordnede ledd og laget selvstendige hovedsetninger med punktum og store forbokstaver: «Der vant...», «Han drepte...», «Til gjengjeld ville...» Fremstillingen blir mer oversiktlig, men mister kanskje litt av sin opprinnelige spontanitet. I de første versene har Bjerke også normalisert ordstillingen, slik at den viktige opplysningen «utfordret til tvekamp» («dared to the combat») ikke lar vente på seg, men til gjengjeld taper noe av det ettertrykk som følger med plasseringen sist i setningen. Bjerke har måttet ofre en del nyanser, sikkert først og fremst av plasshensyn, bl.a. blir «pricked on by a most emulate pride» til det enkle «drevet av overmot», med et utfyllende «selv» foran; og «gaged by our King, which had returned To the inheritance of Fortinbras» blir forenklet til «ville da vår konge avstå ... i arv

til Fortinbras». Ordene «known», «sealed», «well», «all those» og hele verslinjen «and carriage of the article designed» blir borte i Bjerkes tolkning. Alt dette kan forsvares, siden norske ord breier seg ubeskjeden i versemål i forhold til engelske (se bare på de 15 engelske enstavelsesordene i «Did forfeit with his life, all those his lands Which he stood seized on to the conqueror»). På den annen side har Bjerke utvidet det pregnante uttrykket «with his life» til det unødige ordrike «såfremt den annen tok hans liv i kampen». Det eneste som virkelig er beklagelig når det gjelder utelatelser, er at de ordene som nærmere bestemmer Fortinbras' pantsatte land, nemlig «which he stood seized on», faller ut. Fortinbras skulle ikke avstå «sine land» rett og slett, slik Bjerke antyder, men de land han hadde underlagt seg ved erobring. (Her har den nye Aschehoug-utgaven et forslag til forbedring. Dessverre har G. R. Hibbard en villedende fotnote i den engelske Oxford-utgaven, men den kan ikke Bjerke ha sett). En del friheter i fortolkningen har Bjerke tillatt seg, men ikke større eller flere enn man må tolerere: «as you know» blir til «som vi husker», «esteemed» til «ble kalt» og «heraldry» til «ridderløfte». (Det siste er nok litt på siden: «heraldry» betyr vel noe slikt som bestemmelser knyttet til fyrstelig og adelig rangordning – jeg vil tro at «heraldikk» må kunne brukes på norsk.) Når det gjelder tolkninger av «emulate pride» og «did forfeit» finner Bjerke adekvate norske oversettelser («overmot» og «avsto»), selv om de ikke er helt synonyme med de engelske uttrykkene. Alt i alt ligger hans oversettelse forholdsvis nær opp til originalen, samtidig som den er formet på et ledig, lødig og moderne norsk. Litt

**Kolon forlag er  
skyldig i en alvorlig  
feilvurdering  
og har gjort Øyvind  
Berg en bjørnetj-  
neste**



Tittelsiden av Første foli, den første samlede-utgaven av Shakespeares skuespill.

blek i forhold til Shakespeare, men det er lite man for alvor kan utsette på den.

Så ser vi på Hartvig Kiran:

som de veit  
vart førre kongen vår, han som vi nett  
såg her som i eit syn, boden på holmgang  
av Fortinbras av Noreg, som var byrg  
og kappelysten; men vår staute Hamlet –  
slik var han verdsett på vår kant av verda –  
drap Fortinbras, som då, ved semje sett med segl,  
og stadfest gjennom lov og rikssymbol,  
gav frå seg (med sitt liv) alle dei land  
han ein gong rådde for, til den som vann;  
nett som vår konge våga for sin part  
ei jamstor landevidd, som hadde gått  
i arv og eigedom åt Fortinbras  
i fall han hadde vunne, slik som hans,  
i kraft av same pakt og same punkt,  
no gjekk til Hamlet.

Kiran har også flyttet opp restpredikaket i den første setningen, «boden på holmgang», for å få en tydeligere ordstilling, og har laget ny hovedsetning i den femte linjen med «men vår staute Hamlet...». Men ellers har han stort sett beholdt Shakespeares syntaks og struktur uten at det har gått ut over tydeligheten. Han har også fått med flere detaljer enn Bjerke («semje sett med segl», «vår konge våga», «alle dei land», «same pakt og same punkt») og i flere tilfelle kommet nærmere meningen i originalen («som de veit», «slik var han verdsett»). Kirans «rikssymbol» for «heraldry» er imidlertid uheldig. Noen bagatellmessige nyanser som «most», «known» og «well» har også Kiran sett bort fra. Litt alvorligere er kanskje tapet av «carriage» og «designed» i den nestsiste linjen. Og «dei land han ein gong rådde for» er også her misvisende i forhold til «those his lands Which he stood seized on». Men «byrg og kappelysten» og «arv og eigedom» må sies å være gode løsninger. Og alt i alt nærmer Kirans versjon seg en optimal gjenspeiling av originalteksten på godt og stilrent nynorsk.

**Øyvind Berg har mange gode løsninger, men han begår stadig både stilbrudd og misforståelser**

Øyvind Bergs bidrag lyder slik:

gamlekongen,  
han som vi nettopp så en hildring av,  
ble utfordret, som alle vet, til tvekamp  
av Norges Fortinbras, hans stolte men  
rangstridige rival; Hamlet den Djerve  
– som han ble kalt i denne del av verden –  
slo Fortinbras ihjel. I pakt med lov  
og hevd, i tråd med vedtatt ridderkodeks  
mistet Fortinbras sitt land med livet  
slik avtalen var kongene imellom:  
for under ett punkt satte kongen vår  
et jevnstort land i pant hos Fortinbras  
som denne ville arvet, hvis han vant;  
det følger av den samme klausulen  
som måtte fullbyrdes og dermed gi  
kong Hamlet alt.

Berg har delt opp i enda flere selvstendige hovedsetninger enn Bjerke, men her har det gått ut over tydeligheten. Fortinbras mistet ikke sitt land og sitt liv «i pakt med lov og hevd» eller «i tråd med vedtatt ridderkodeks», men etter en pakt mellom kongene ratifisert ved lov og ridderkodeks. Til overmål er «i pakt med» og «i tråd med» tautologisk, og meningen blir ytterligere gjentatt i uttrykket «slik avtalen var». Komplementet «under ett punkt» er Bergs oppfinnelse og tjener ingen hensikt. Og den siste setningen («det følger» osv.) er både klossete og uklare. Utsagnet «som måtte fullbyrdes» er muligens en misforståelse av Shakespeares «carriage», dvs. «innebyrd» – den kan i tilfelle Hibbard ha skylden for. Berg har ikke noe påskudd for å gi gamle Hamlet tilnavnet «den Djerve». Han sier misvisende at Fortinbras mistet «sitt land», som om det gjaldt Norge, og han sier ikke til hvem («to the conqueror»). Ellers skal det ikke underslås at Berg er alene om flere gode løsninger: «hildring» er et bra ord, og «rangstridige rival» lyder riktig, selv om adjektivet er uvanlig; men først og fremst er «ridderkodeks» en god oversettelse av «heraldry». Disse heldige løsningene kan likevel ikke oppveie det generelle inntrykket av skjødesløshet. Og noen mere moderne stil enn Bjerkes kan man ikke spore.

DET ANDRE UTRAGET vi skal se på, er fra begynnelsen av Kong Claudius' tale til rådet i I.ii:

Though yet of Hamlet our dear brother's death  
The memory be green, and that it us befitted  
To bear our hearts in grief, and our whole king-  
dom  
To be contracted in one brow of woe,  
Yet so far hath discretion fought with nature  
That we with wisest sorrow think on him  
Together with remembrance of ourselves.  
Therefore our sometimes sister, now our queen,  
Th'imperial jointress of this warlike state,  
Have we, as 'twere with a defeated joy,  
With one auspicious and one dropping eye,  
With mirth in funeral and with dirge in marriage,  
In equal scale weighing delight and dole,  
Taken to wife.

Her har vi et stykke mesterlig veltalenhet vel egnet til å bevege og overbevise. Innledningen er bygd opp som et resonnement for og imot, så følger en konklusjon med en virkningsfull bruk av gjentakelser. Syntaktisk har vi to tydelige perioder: den ene er lang men likefrem, sammensatt av bisetninger og hovedutsagn i tydelig rekkefølge (vi må tenke oss et underforstått «befitted» også til «our whole kingdom»); den andre også lang men mere omstendelig, med en rekke apposisjoner og innskutte adverbialledd før predikatet fullføres i emfatisk sluttposisjon med «Taken to wife» (det siste en parallell til plasseringen av «Dared to the combat» i foregående utdrag). De metaforiske uttrykkene er uproblematiske, og av de mer uvanlige vendinger er det vel bare «Th'imperial jointress» som kan volde besvær – det betyr noe sånt som «den fyrstelige arving». Man legger også merke til at Shakespeare legger fire forskjellige ord for sorg og tre forskjellige ord for glede i munnen på den veltalende Claudius: «grief», «woe», «sorrow», «dole» og «joy», «mirth» «delight».

Vi ser på André Bjerkes oversettelse:

Skjønt minnet om vår kjære, døde bror  
er like friskt, og skjønt det sømmer seg  
å bære sorg – skjønt hele riket burde  
slå rynker som en smertefuret panne,  
har vår fornuft tatt kampen opp med hjertet,  
så vi besindig sørger over ham,  
men uten at vi glemmer bort oss selv.  
Og derfor ektet vi vår fordums søster  
og dette stolte rikets enkedronning.

Vi handlet som i undertrykket glede:  
med ett forgrått og ett lykksalig øye,  
med fryd ved graven, sorg ved bryllupsbordet,  
og med vår lyst og kval i likevekt.

Bjerke har laget to setninger av den andre perioden og gjengitt uttrykket «taken to wife» med det ene ordet «ektet», som han så har flyttet opp (i likhet med «utfordret til tvekamp» i det tidligere utdraget) til den normale plass det ville ha i en prosasetning – både ved forenklingen og forskyvningen blir meddelelsen da mindre virkningsfull enn det vel var meningen den skulle være. Ved å erstatte «green» med «friskt» og utelate hjertet («bear our hearts in grief») bidrar han også, enda mer enn i det forrige utdraget, til å gjøre oversettelsen blekere enn originalen. «Hjertet» kommer riktignok inn i femte linje som oversettelse av «nature», og det er greit nok, selv om «naturen» kanskje ville vært vel så bra om det norske ordet kunne innpasses rytmisk. I denne linjen er forøvrig «so far» falt ut. Alt i alt er ordvalget ganske overbevisende: «besindig sørger» synes en bra løsning for «with wisest sorrow», «stolte rike» må kunne aksepteres for «warlike state» og «enkedronningen» for «th'imperial jointress», selv om «enkedronningen» skyver ut «now our queen» i linjen ovenfor. Man kan kanskje innvende at ordene «lykksalig», «fryd» og «kval» er sterkere enn nødvendig (det er også slike ord som kan gjøre oversettelsen en anelse gammeldags), men de fungerer brukbart. Bjerke har også langt på vei etterlignet Shakespeares variasjoner over begrepene sorg og glede med ord som «sorg», «smerte» («smertefuret»), «kval», «glede», «fryd» og «lyst».

Hartvig Kirans versjon lyder slik:

Om enn vår kjære broder Hamlets død  
står friskt i minnet vårt, så det var rettast om vi  
bar hjarta sørgjekledt, og heile riket  
var som ei åsyn skygd og stengd av sorg,  
har visdom kappast, likevel, med kjensle,  
så vi har mintest han med rett djup sorg  
utan å gløyme heilt vår eiga sak.  
Så har vi difor, som i avdøyd frygd,  
med tårevått, men endå vake syn,  
med gravøls song og bryllaups sørgjesalmar,  
så frygd og sorg liksom har vege jamt,

teke vår fordoms syster, no vår dronning,  
kongeleg arving til vår stridige stat,  
til ekte:

Det må bemerkes at den metrisk uregelmessige andre linjen er sanksjonert av originalen, men da har vel Kiran vært mer samvittighetsfull enn nødvendig – det er ikke sikkert at Shakespeares hypermetrum var tilsiktet. Ordstillingen i den andre perioden er noe forenklet – det kan være en fordel, all den stund Kiran får en god slutteffekt. Ellers har han ikke vært helt på høyden i denne passasjen. Han bruker tre ganger ordet «sorg», der Shakespeare varierer med «woe», «sorrow» og «dole», og to ganger «frygd», der Shakespeare har «joy» og «delight». Fjerde linje, «var som ei åsyn skygd og stengd av sorg», er en litt for fri parafrase av Shakespeares pregnante bilde, «To be contracted [«knyttet»] in one brow of woe»; «kappast» i femte linje er ikke noe godt ord for «fought»; «rett djup sorg» i sjette linje er langt fra det samme som «wisest sorrow»; og ordet «heilt» i syvende linje er overflødig og forstyrrende. Kontrasten mellom «auspicious» og «dropping» blir borte når «auspicious» blir til «vake»; «gravøls song» gir gale assosiasjoner; og «stridige stat» for «warlike state» kan i det minste diskuteres. Det beste som kan sies om denne oversettelsen, er at den gir et godt inntrykk av retorikken i Claudius' tale og gjengir meningen på en noenlunde adekvat måte.

Og så til Øyvind Berg:

Selv om vår elskede bror Hamlets død  
står friskt i minnet, og det sømmer seg  
å sørge tungt, så hele vår nasjon  
vil fures som én panne i tung kval,  
har vår natur blitt nedkjempet med kløkt  
så vi med klarsynt vemod minnes ham  
samtidig som vi husker på oss selv.  
Og derfor er vår søster, nå vår dronning,  
som arving til en krigsforberedt stat,  
hun er, som med en underkuet fryd  
– det ene øyet lo, det andre gråt –  
i bryllupsgru og lutter kisteglede,  
med lyst og smerte i balanse sto  
hun brud for oss.

I tredje og fjerde linje ser det ut som om det er sorgens tyngde som er det avgjørende, og «tung kval» er et for sterkt uttrykk. Leser vi videre, er det uklart uten referanse til originalen hva som menes med «har vår natur blitt nedkjempet med kløkt». I annen periode roter Berg seg helt bort: det er umulig å gjette seg til hva slags syntaks han har tenkt seg. Men det later iallfall til at det er dronningen, og ikke Claudius, som i følge Berg ler og gråter samtidig. Det er i så fall en lei misforståelse. «Krigsforberedt» er et ulenkkelig ord og en dårlig oversettelse av «warlike». Og hva skal man si til den gyseelige verslinjen «i bryllupsgru og lutter kisteglede»? Om denne versjonen gjelder nok «the less said the better».

VI GÅR OVER TIL NESTE utdrag, fra Laertes' formaninger til Ofelia i I.iii:

For nature crescent does not grow alone  
In thews and bulk, but as his temple waxes  
The inward service of the mind and soul  
Grows wide withal. Perhaps he loves you now,  
And now no soil nor cautel doth besmirch  
The virtue of his will; but you must fear,  
His greatness weighed, his will is not his own,  
For he himself is subject to his birth.  
He may not, as unvalued persons do,  
Carve for himself, for on his choice depends  
The sanity and health of the whole state;  
And therefore must his voice be circumscribed  
Unto the voice and yielding of that body  
Whereof he is the head.

Her er det ingen problemer med hensyn til syntaks og periodestruktur. Men noe som kan stille oversetteren på prøve, er de forholdsvise mange ordparene, hvor man i noen tilfelle kan spørre om i hvilken grad det dreier seg om synonyme begreper, og hvorvidt ett av de sammenstilte ordene kan unnværes. Slike ordpar er forøvrig karakteristiske for Shakespeares blankvers, ikke bare for Laertes' talemåter. Her: «thews and bulk», «mind and soul», «soil nor cautel», «sanity and health», «voice and yielding». Et lite problem kan man muligens også finne i billedkombinasjonen «temple» og «inward service».

Bjerke har oversatt slik:

Naturens vekst kan ikke bare spores  
i kjød og kropp. Mens dette tempel vokser,  
vil også sjelens indre kultusrom  
bli større. Kanskje elsker han deg nu,  
og smuss og svik har ennå ikke plettet  
hans rene vilje. Men betenk hans rang,  
og at hans vilje ikke er hans egen.  
For han er selv en slave av sin byrd,  
og kan ikke som folk av enkel herkomst  
få velge som han vil. På dette valg  
beror jo hele rikets ve og vel.  
Han er som hodet på en kropp: hans valg  
betinges av at kroppen gir sitt bifall.

Bortsett fra at ordet «kjød» nå kan virke avleggs, er sammenstillingen «kjød og kropp» for mye dobbelt opp. «Thews» går helst på muskler og styrke, «bulk» på størrelse og omfang, slik at Shakespeares to ord i dette tilfelle ikke er synonyme. Det ville kanskje vært en fordel om Bjerke hadde funnet plass til ordparet «sinn og sjel» for «mind and soul», men i den aktuelle sammenheng gjør vel sjelen alene tilstrekkelig nytte. «Smuss og svik» virker en tanke gammeldags, men er helt akseptabelt; mens «ve og vel» simpelthen byr seg frem som en naturlig gjengivelse av de bortimot synonyme «sanity and health». Og «bifall» gir god dekning for «voice and yielding». Ellers er «kultusrom» et typisk Bjerke-ord – litt kunstig. Det gir tydelig nok mening, men man må spørre seg om ikke «tjeneste» (som i «gudstjeneste») hadde vært vel så bra. Å si at prinsen er «slave av sin byrd» er iallfall overdrevet. Det engelske ordet «subject» betyr «underlagt», eller som substantiv «undersått», og har ingenting med slaveri å gjøre. Men alt i alt en klar og god tolkning.

Og her Kiran:

for liv i vokster veks i noko meir  
enn tåg og stylk; når pannekvelven vidnar,  
svell òg der inne tenesta av ånd  
og sjel. Han elsker deg kan hende no,  
og korkje flekk hell lyte skjemmer no  
den gode viljen hans; men hugs at i  
hans stilling kan han ikkje rå seg fritt;  
sjølv må han lyde det han føddest til;  
ta seg til rettes, slik som godtfolk flest,  
kan ikkje han; for statens ve og vel  
kan stå og falle med det val han gjer.

Grensa for valet hans er difor sett av fullt samtykke frå den organismen som han er hovud for.

Man legger straks merke til ordene «tåg og stylk». De er nok nyttige som korte enstavelserord, men det er den slags særnorske gloser eller skriveformer som gjør Henrik Rytters Shakespeare-oversettelser så vanskelige i dag. De burde kanskje helst vært unngått, ikke minst fordi de vel hører mere til planteriket enn til dyreriket. Ellers er det lite å utsette på ordparene hos Kiran. Man legger med glede merke til variasjonen i «veks», «vidnar» og «svell». Ordet «pannekvelven» har en minnelse om kirkehvelv i seg, men erstatter ikke helt tempelbilledet. «You must fear, His greatness weighed...» blir redusert til «hugs at i hans stilling». Her kan man si at både «fear» og «greatness» er underforstått, men når også «subject to his birth» blir forenklet til «lyde det han føddest til», går det ut over klarheten. Kirans oversettelse glir i det hele tatt lett, men kanskje litt for glatt.

Så Berg:

Naturen springer ikke bare ut i kroppsvolum; når dette templet svulmer gror også indre oppgaver med sinn og sjelsevner. Og elsker han deg nå, vil lyter og bedrag bli lutret av hans gode hensikter. Men du må frykte, en prins er heftet av stor ufrihet, for han er selv sin fødsels undersått. Han er forhindret fra, som andre folk, å velge selv, for statens sikkerhet og velvære er avhengig av ham; og derfor må hans valg innskrenkes av hva kroppen han er overhode for kan bifalle.

La gå med «kroppsvolum» og med «statens sikkerhet og velvære». De andre ordparene er bra behandlet. Men «indre oppgaver» er en tvilsom oversettelse av «inward service», og Berg har gjort kort prosess med «his greatness weighed». Ellers har han fått med både «you must fear» og «subject to his birth». Og alt i alt kunne dette vært en god, om enn noe fri, oversettelse hvis det ikke hadde vært for en opplagt misforståelse av

den engelske teksten i fjerde til sjette linje. Det er i originalen ikke tale om at lyter og bedrag vil bli lutret, osv., det sies at prinsens rene vilje nå (dvs. slik han er nå) er fri for lyter og bedrag.

HVIS JEG NÅ SKAL TREKKE en konklusjon av analysene, må jeg understreke at etter mitt kjennskap til de fullstendige oversettelsene som sitatene er hentet fra, er disse siste ganske representative for de respektive forfatternes arbeid som helhet.

En sammenligning mellom de siterte utdragene viser klart at Øyvind Bergs faller igjennom. André Bjerke og Hartvig Kiran er ujevne, men sjelden direkte dårlige, og på sitt beste er de her og der kanskje uovertrefelige. Begge skriver på det man kunne kalle et konservativt norsk, henholdsvis riksmål og nynorsk, men de virker ikke derfor foreldet. (Det er bare synd at Aschehoug ikke har fått tillatelse til å foreta noen små redaksjonelle forbedringer i Bjerkes tekster – de kunne i så fall blitt sikret enda bedre overlevelsensvilkår enn de har.) Øyvind Berg har mange gode løsninger, men han begår stadig både stilbrudd og misforståelser, og det særlig moderne i hans versjon ligger kanskje mest i en sleivete språkbruk han av og til presterer. Som når han lar Horatio utbryte som svar på Barnardos spørsmål om ikke gjenferdet lignet den gamle kongen: «Prikk lik, jeg fikk en støkk og blir helt paff» («Most like. It harrows me with fear and wonder»). Det koret av kritikere som sier han har gjort

Shakespeare mer forståelig, kan neppe ha satt seg særlig godt inn i tekstene.

Spørsmålet blir så om det fins noen grunn til å utgi en ny oversettelse av *Hamlet* som ikke er bedre enn sine forgjengere, eller i det minste annerledes på en interessant og forsvarelig måte? Mitt svar i dette tilfelle er at Kolon forlag er skyldig i en alvorlig feilvurdering og har gjort Øyvind Berg en bjørnetjeneste. Han kunne i det minste ha fortjent en bedre konsulent enn han kan ha hatt.

KRISTIAN SMIDT ER PROFESSOR EMERITUS, OG HAR SKREVET *SHAKESPEARE I NORSK OVERSETTELSE. EN SITUASJONSRAPPORT*, UIO, 1994, OG OVERSATT SHAKESPEARES *CYMBELIN*, ASCHEHOUG 1996. SMIDT VAR OGSÅ FAGKONSULENT FOR *SHAKESPEARES SAMLEDE DRAMAER*, ASCHEHOUG, 1997-97.

#### Rettelse:

Norsk Shakespearetidsskrift 1/198 inneholdt følgende korrekturfeil:

Enqueten under tittelen: Om «feilpasninger» og «svidde fingre», side 29: Kristian Smidt: «Jeg har alltid hatt glede av å lese skuespill både på norsk, engelsk og fransk, og i særdeleshet i en god oversettelse.»

Det skulle stå: «Jeg har alltid hatt glede av å lese skuespill både på norsk, engelsk og fransk, og i særdeleshet Shakespeare. Og hvorfor ikke da også i en god oversettelse?»

I Kristian Smidts essay «Den erotiske kjærligheten hos Shakespeare» sto det på side 48: «Han er ikke den som underkjenner det fysiske begjær. I skildringen av dette berømte kjærlighetsparet....»

Her skulle det stå:

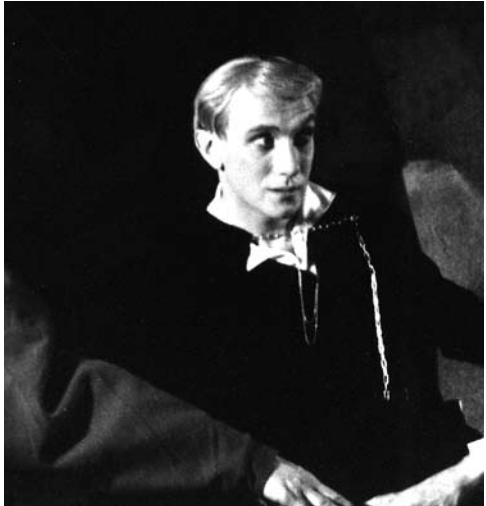
«Han er ikke den som underkjenner det fysiske begjær. Hans mest sensuelle skuespill er vel *Antonius* og *Kleopatra*. I skildringen av dette berømte kjærlighetsparet....»

Vi beklager.

Red.

# Noen norske Hamlet'er

Vi har spurt noen norske Hamlet-skuespillere om å fortelle om sin rolletolkning og om hvilke referanser de hadde til tidligere Hamlet'er.



**Espen Skjønberg, Hamlet på Det Nye teater, 1953, i regi av Alfred Solaas, og Riksteatret, i Johan Borgens regi, 1955.**

– Jeg fikk vite at jeg skulle spille rollen 1 - 2 år før. Det opplevde jeg som en stor gave. Det gikk veldig mye tid med til den praktiske siden, til å terpe blankvers, og instruktøren Alfred Solaas var også svært opptatt av form. På den tiden fantes det jo ikke noen teaterskole i Norge, så det vi lærte, lærte vi ved å prøve og feile. Den oversettelsen vi brukte den gangen, av Rolf Hjort Schøyen, var nokså snirklete sammenliknet med André Bjerkes senere versjon. For meg var det en god utfordring. Jeg ble tvunget til å være veldig klar.

Siden begge mine foreldre selv var skuespillere var jeg jo nærmest oppvokst med historier om Ingolf Schanches Hamlet, og hadde laget meg et bilde av ham. Han hadde jo vært en sensasjon i hele Norden. Jeg hadde sett Hans Jacob Nilsens Hamlet – og dette var de to referansene jeg hadde. Mitt utgangspunkt for tolkningen var Hamlets replikk i første akt (sitert etter hukommelsen): «Verden er gått av ledd, O ve, at jeg er den som fødtes for å rette den igjen.» Vi unge på begynnelsen av 50-tallet hadde jo vært gjennom krigen, og opplevde den kalde krigen som en enorm skuffelse. Denne fre-



den var jo ikke en fred! Grobunnen var lagt for nok en krig. For meg ble utgangspunktet for å spille Hamlet den skuffelse og rådløshet jeg kjente selv. Hvor skulle vi nå ta fatt? På slutten av prøvetiden fikk jeg se Lawrence Oliviers nye filmatisering av stykket, som jeg følte sterk opposisjon imot. Samtidig ga det meg en visshet om at jeg hadde funnet mitt eget fundament for rollen.

I oppsetningen av *Hamlet* på Riksteatret fulgte Johan Borgen regiboken til Hans Jacob Nilsen. Men den ble lagt tilside etterhvert, og vi fulgte i stor grad samme vei som jeg hadde gått opp året før.

## **Knut Wigert, Hamlet på Nationalteatret, 1959. Regi: Knut Hergel.**

«I 1959 skulle Knut Hergel feire sitt 25-årsjubileum som instruktør og valgte å sette opp *Hamlet* med meg i tittelrollen. André Bjerke skapte en fortrinnsfull gjendiktning og det var en fest å arbeide med de spill levende og smidige versene. Før jeg ga meg ordentlig i kast med rollen tok jeg for meg det Hamlet sier om skuespilleren:

«Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion/  
Could force his soul to his own conceit/  
That from her working all his visage wan'd;/

Tears in his eyes, distraction in s'aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting/  
With forms to his conceit? And all for nothing!»

André lærte meg å bruke «blankverset» ved å telle jambene som: lett, tung, lett, tung, for å få den rette rytmen. Derfor *streket* jeg under de tunge stavelsene. En femfotet jambe gir nemlig rom for pustepause på det rette stedet. Teknisk betyr det stor fordel hvor teksten forlanger et sterkt temperament. [...] Under prøvetiden på *Hamlet* sa Hergel til meg: «Når du begynner på 'Å være eller ikke være' – så sett deg direkte på sufflørkassa og snakk direkte ut til publikum som om du kommer med en betroelse.» [...] I de senere årene har vi sett mye galt instruktørteater, med scenografipåfunn som har stengt for skuespillerens mulighet til å *meneskeligjøre* rollen. Dette er ikke bare en gammel skuespillers ord, men jeg har hørt unge skuespillere som sier: «Vi må bort fra instruktørteatret. Skuespilleren må komme i fokus igjen.»

Danmarks store skuespiller Poul Reumert sier: «Skuespillerkunst er i sin dypeste analyse selvbekjennelse.» Det var dette jeg opplevde med Hamlet. Det å veie sin egen hevntørst mot overbærenhet og vidsyn, som det fremgår i monologen «å være eller ikke være». Ved å komme på baksiden av Shakespeares handlingsmønster og tankeverden, forløste det noe i meg. Uten «på-finneri» i iscenesetelsen, uten en såkalt nytolkning, opplevet jeg Reumerts ord om selverkjennelse.

[...] Mens vi spilte *Hamlet*, hadde Agnes Mowinckel en hvilepause (som hun kalte det) på Rikshospitalet, og jeg var oppe på besøk. [...] Da hun så meg, slo hun ut med armene og utbrøt: «Velkommen, Knut, du spiller Hamlet som en intellektuell mann. Det er det han er.»

(Sitert med forfatterens tillatelse fra Knut Wigert: Teater Hva du ga mitt liv, fortalt til Vera D. Wigert, Orfeus forlag, 1998, s. 66 -70).



Foto: Sturlason

**Svein Erik Brodal, Hamlet på Det norske teatret, 1967, i regi av Tormod Skagestad.**

– Jeg var ung da jeg spilte Hamlet – 28 år. Vi la vekt på Hamlets ensomhet, og forsøkte å legge et moderne lag rundt oppsetningen, der Hamlet sto som en tidløs representant for verdens ungdom. En som brått får øynene opp for verdens ondskap, men som overveldes sånn av det, at han ikke er i stand til å se noe annet. Tormod Skagestad gjorde en ny-realistisk oppsetning, og lot f.eks. gjenferdets replikker bli sagt av Hamlet. Selv om kostymene var i epoken, var spillet nærmere vår tid. Jeg husker at fektekampen var voldsomt realistisk.

Hamlet gir seg inn i et maskespill og gjør seg til en gåte, både for omverdenen og for seg selv. Men så er han med ett helt åpen i monologene. Det er mye døds lengsel i Hamlet. Disse motsetningene husker jeg som store utfordringer ved rollen. Så kan psykologene på sin side diskutere om den største hindringen ligger inn ham selv, eller i det ytre.

Da jeg spilte rollen hadde jeg sett Laurence Oliviers film, som gjorde et mektig inntrykk. Den var fantastisk. Og jeg hadde sett Espen Skjønberg og Knut Wigert.

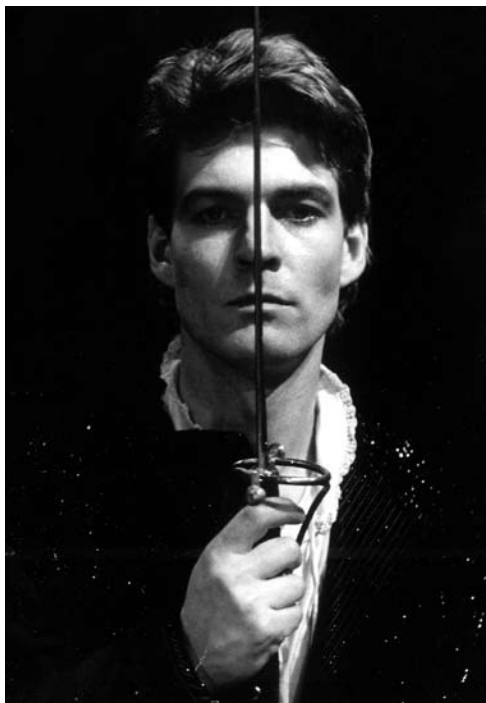


Foto: Frits Solvang

**Lasse Lindtner, Hamlet på Nationaltheatret, 1983. Regi: Toralv Maurstad:**

– Jeg var ny på Nationaltheatret, og husker at jeg ble møtt av Toralv Maurstad med ordene: «Morn, du skal spille Hamlet!» Når jeg ble for bekymret, skar han meg av: «Faen, dette er jo en thriller!» Jeg lyttet mye til John Gielguds Hamlet fra 1948. Jeg hadde bare vært skuespiller i tre år, og hadde mye å lære. «Jeg ser du sliter med rollen,» sa Toralv og ba meg om å bli med opp på sitt kontor. Der satte han på høytaleren med Richard Burton på full guffe. Jeg sank rett i gølv. «Hører du...? Jævla dårlig!!» sa Maurstad. Det var forøvrig en oppsetning med liten ytre staffasje, og nesten ingen kulisser. Ikke noe «kling-klang.» Det var nok ikke noen spesielt politisk *Hamlet*, men stykket handler jo om et ungt menneskes møte med en grusom verden. Jeg var også opptatt av det kameleonaktige ved Hamlet. Han er jo et moderne menneske. Fra Shakespeares hånd er figuren så rik, så begavet, at det ikke er mulig for et hverdagsmenneske å kunne gi uttrykk for alt sammen. Man må velge ut enkelte aspekter, og er dømt til ikke å favne over alt. Vi spilte en sytti forestillinger ensuite, og jeg tror jeg sov i fjorten dager etterpå.



Foto: Leif Gabrielsen

**Bjørn Sundquist, Hamlet på Det norske Teatret, 1987. Regi: Stein Winge.**

– Hamlet er kanskje den mest personlige rollen jeg har spilt. Men da Stein Winge spurte meg, trodde jeg det var en fleip. Jeg hadde riktignok sett Innokenti Smoktunovskijs Hamlet [i Kozintsevs film, 1964], men det var film, og på scenen hadde jeg vanskelig for å se for meg en Hamlet som ikke var den tradisjonelle, svakelige, danske prinsen. Da jeg leste stykket var det en Eureka-opplevelse. Jeg forsto Hamlet som et menneske som var i nød, og med god grunn. Og jeg skjønte at Hamlet godt kunne spilles av en fyr fra Finnmark. Det lyder fort litt svulstig, men jeg fant meg sjøl i Hamlet. Jeg brukte situasjoner i mitt eget liv, og mitt forhold til virkeligheten. Jeg hadde ellers sett Laurence Oliviers film, som jeg syntes var kjedelig, og Smoktunovskijs, som var fantastisk. Under prøvetida så jeg noen kutt fra Jurij Ljubimovs oppsetning på Taganka i Moskva, med Vysotskij i hovedrollen. Og den stjal jeg fra. For eksempel det at Hamlet brøler å være eller ikke være-monologen. Jeg tror at både Stein Winge og jeg har den holdningen at en forestilling får bære eller briste, og bruker både hjerte, sjel, kropp og sinn. Wings oppsetninger er alltid preget av at han bruker seg selv, sitt eget privatliv og sine per-



Kim Haugen. Foto: William Mikkelsen.

sonlige konflikter. Jeg tror dette er viktigere enn flinke konsepsjoner og politisk analyse; det følger av seg sjøl. Vi kranгла og kom oss gjennom. Men det viktigste var at det kom fra oss.

**Kim Haugen, Hamlet på Oslo Nye, 1992. Regi: Janken Varden.**

– Jeg hadde sett mange forskjellige Hamlet'er, blant annet Bjørn Sundquists og Mel Gibsons. Og jeg leste mye, så filmer, og besøkte Helsingør. Men til syvende og sist må man jo finne ut av rollen selv. Jeg jobbet mye med blankverset, som gir skuespilleren mye støtte. Det gir både regi og understreker teksten. Vi eksperimenterte forøvrig med å spille versetekst på prosa, og det ble helt meningsløst.

Hamlet er et ungt menneske som stiller spørsmål hele tiden. Han er ung, men ikke ung i betydningen å være en 14-15-åring. Han stiller jo de *avgjørende* spørsmålene. «Hva er et menneske» var en slags overskrift vi satte på forestillingen.

**Svein Tindberg, Hamlet på Nationalteatret, 1998. Regi: Bentein Baardson.**

– Jeg visste at jeg skulle spille rollen et års tid i forveien, og har vært med på strykningene og omarbeidelsene av teksten. Det vi ønsket var å sette det eksistensielle – tanken – i sentrum. Man sier jo ofte at «ordet» skal stå



Svein Tindberg. Foto: Leif Gabrielsen

i sentrum, men ord betyr jo tanke. Jeg har jobbet med blankvers, det kommer man ikke utenom. Et stykke som *Hamlet* bør aldri bli så realistisk at det virker hverdagslig. Men det er ikke det samme som å si at man skal fjerne det fra livet og fra hverdagen. Noe av det vanskeligste med å jobbe med Hamlet er å kvitte seg med forbildene, du har bare en sjanse når du har kvittet deg med gamle bilder. Det andre store problemet er kravet til originalitet.

Jeg har ikke vært så opptatt av å skape en tidsmessig Hamlet, det bør regien avspeile.

**Kåre Conradi, Hamlet på Trøndelag Teater 1998, i regi av Svein Sturla Hungnes:**

– Det første Svein Sturla Hungnes sa til meg var at Hamlet er en ung opprører, og da så jeg med en gang for meg en fyr som slåss på barrikadene og sånn. Men det fins flere former for opprør. Som det å bryte med noen som har stått deg veldig nær. Da jeg leste stykket forsto jeg at Hamlet er ung – i teksten er han ikke mer enn 30. Prins eller ei: Han har vokst opp i en trygg familie, og har hatt det godt. Siden jeg er ung selv, gjenkjenner jeg dette med å få en plutselig innsikt i at den tryggheten man har vokst opp med, med ett slag ikke er der mer. Og at den kanskje heller aldri var der. Det bare så sånn ut fordi man var en unge. Det medfører en voldsom ensomhet, du er for første gang fullstendig overlatt til dine egne dommer. Når fasaden først slår sprekker, begynner alt å rakne rundt ham. Hamlet ser jo at Ophelia blir brukt som en brikke i et spill, at hun blir manipulert, men han innser også at han



Kåre Conradi. Foto: Lasse Berre

ikke kan stole på noen mer. «Gå i kloster!» sier han. Selv om vi mener at vi er uskyldige, er vi fanget inn av dette spillet. Kanskje det kunne gått bedre? Men alt skjer jo i et voldsomt tempo. Svein Sturla Hungnes ville at forestillingen skulle være kjapp, for at folk skulle følge det tempoet som driver tankene i stykket. Men dette skulle kontrasteres med veldig rolige partier, og det likte jeg.

Jeg snakket mye med Øyvind Berg, og fikk se utkastene hans underveis. Berg hadde klare premisser for oversettelsen, han ville aktualisere humoren, leke med ordspillene og ikke være fullt så poetisk som André Bjerke. Og det var veldig befriende som en inngang til rollen. De kjente replikkene var dreid såpass mye på at de ikke lød som sitater. Jeg elsker å synge Sinatra, og jeg fant ut at jeg kunne forholde meg til Shakespeares vers på samme måte som til jazz. Du har den jevne rytmen som ligger i versefoten, samtidig som den gir deg en stor frihet til å leke med teksten. Jeg hadde en hel bokstabel som jeg leste i, og hadde sett Bjørn Sundquists, Mel Gibsons og Kim Haugens Hamlet tidligere. Jeg hadde en håndbevegelse på netthinnen fra Kim Haugens Hamlet. Etter Polonius' død, snakker Hamlet om mark med kongen – og Haugens arm og hånd ble til en mark. Jeg klarte ikke å kvitte meg med dette bildet, derfor stjal jeg det. Jeg synes det ofte er belastende å ha sett andre gjøre en rolle før, og derfor unngikk jeg å se flere Hamlet'er under prøveperioden.

# HAMLET '98: LITE NY-SKAPENDE HAMLET-HØST

AV THERESE BJØRNEBOE

Høstens to Hamlet-oppsetninger fikk blandete og langt fra entydig negative kritikker. Men kritikken vitner nokså samstemt om at oppsetningene ikke tilførte Shakespeares stykke vesentlig nye perspektiver.

I Svein Sturla Hungnes' oppsetning i Trondheim var *Hamlet* satt til vår egen tid, og handlingen foregikk på to nivåer. Gitterveggene på hver kortende av scenen ga rommet et urbant, moderne preg som ble understøttet av heftige lydkulisser med blant annet Einstürzende Neubauten, og av en episodisk og kryssklippende fortellerstil, med referanser til rockescenen eller tv-skjermen.

Mange av anmelderne mente at action og teknikk sto i veien for publikumsopplevelsen. Ikke bare fordi tempoet gjorde teksten «vanskelig tilgjengelig» men også fordi historien gled «ut av fokus».

Til de positive anmelderne hørte VGs Astrid Slettbakk, som blant annet skrev: «Det er en forrykende orgie i brodermord, hevner, kjærlighetssvik og galskap.» Dagbladets Hans Rossiné ga en svært negativ kritikk av forestillingen: «Må Shakespeares Helsingør slott likne en nattklubb i Transylvania [...] for at ungdom skal ta inn over seg Hamlet i dag?»

Likeså Elisabeth Rygg i Aftenposten: «I sin understreking av et samfunn i moralsk forfall blir [virkemidlene] mer originale enn klargjørende. [...] Det er i det hele tatt merkelig at Shakespeares vanvittig spennende historie kan fortelles så utvendig.»

Amund Grimstad i Dag og Tid hevdet at regissøren ikke så «ut til å stole verken på Shakespeare, Øyvind Berg eller Kåre Conradi [...]»

## Ødipus-konflikt?

Kåre Conradi fikk jevnt over positiv kritikk for Hamlet, også fra Dagbladet som skriver at «et teater først skal spille *Hamlet* når det har en Hamlet i skuespillerstallen.»

Men tolkningen av Hamlet og de relasjonene han inngår i, varierte:

«Kledt i grønn dress, og med 'Svakhet, ditt navn er kvinne' som en av sine første replikker, en setning han foraktfullt spytter ut, skjønner vi

raskt hvor Conradi's Hamlet er. [...] Ødipus-problemet vokser seg etterhvert stort og tydelig for Conradi's Hamlet, og kulminerer i en scene der [...] Hamlet desperat omfavner sin mor.» (Dagbladet). VG betoner også det emosjonelle og morsbundne ved Conradi's Hamlet: «Selv uten ord formidler han krystallklart hvor høyt han elsker Ofelia, og at sviket mot henne bunner i mistro mot alle kvinner etter morens svik mot hans far.» Men Slettbakk forstår ikke morsforholdet ødipalt, og insisterer nesten på en motsatt tolkning: «Han [Hungnes] lar alle forsøk på skolelink psykologisering ligge. Hans Hamlet kunne aldri tilfrisknet på en psykiaterbenk. For hans Hamlet er bare en redskap mot ursynden.» Aftenposten skriver som en tredje variant at forholdet til «den karnevallskledte moren (Hildegunn Eggen) er på det nærmeste ikke-eksisterende.»

Flere av de øvrige skuespillerne får gode anmeldelser i bl.a. VG: «Det ytes mye godt spill i ensemblet. Elisabeth Matheson berørte meg i Ofelias vanviddsscene.» Men de blir ofte avspist med få og negative adjektiver, mens konsepsjonen møtes med fullstendig slakt (kostymering, sminke osv.): «Hvorfor må hun [Ofelia] skvalpe i badekaret, både som levende og død? Mens den oppegående Ofelia er utkledd som en gatejente? Både Uskylden og tragedien forsvinner.» (Aftenposten)

## Nationaltheatret

Bentein Baardson lot *Hamlet* utspille seg i et noe abstrahert middelaldersk festningsinteriør. Ved hjelp av tre-fire «rammer» eller søyleganger ble det sentral-perspektivistiske forsterket på en måte som uthevet scenens billedpreg. Håkon Berges musikk var sakral og stemnings-skapende, og hadde innlagte korpartier med «De profundis» ved slutten.

Baardsons *Hamlet* fikk også blandet mottagelse. Men gjennomgående ble synspunktene på denne forestillingen luftet i mer avdempet form, slik at kritikken virket mindre «partisk», og muligens mindre engasjert? For å sitere noen av ytterpunktene, skriver Dagbladet «Blytung Hamlet [...] Som Shakespeare-oppsetning på Norges fremste scene, har i alle fall oppsetningen for mange svakheter til at den holder mål.»

Aftenposten og Bergens Tidende brakte anerkjennende kritikker: «Nationaltheatrets oppsetning er gjennomregissert. Den går til ordet og ikke all verdens utagerende og kvikt nytolkende krumspring.» (Aftenposten). Mens VG var svært negativ: «Fra Shakespeares side rulles det opp et thrilleraktig intrigespill [...] Men regissøren Bentein Baardson har ikke utnyttet denne kraften. Det blir mer en høflig og velformulert presentasjon av de impliserte enn et renkespill med skikkelig nerve.»

## Tenkeren

Hamlet stod også klart i sentrum for denne oppsetningen: «Hamlet [fremstår] som en voksen, grublende og dypt deprimeret person. Det gir en Hamlet med eksistensiell kraft. Svein Tindberg former en klok og intellektuell kongesønn.» (Aftenposten).

«Hamlet som eneren, så åpenbart overlegen at det ikke er forbausende at uhemmet selvhøvdelse og arrogant forakt overfor omverden er trekk ved hans personlighet.» skriver Bergens Tidende, og påpeker at Tindbergs Hamlet er «en prins som er sin samtid overlegen, både intellektuelt og moralsk». «Tindbergs monologer er tankefulle, dels analytiske, men de griper oss ikke, verken i dramatisk effekt eller affekt.» (Dagsavisen).

Foruten Peter Serck i Morgenbladet, som nevner oppsetningens metateatralitet, igangsatte oppsetningen få refleksjoner omkring hva regien ville uttrykke med forestillingen, bortsett fra å sette Shakespeares tekst i fokus. Et unntak er Elisabeth Rygg, Aftenposten: «Men teatret i teatret og spillet i spillet står sentralt i oppsetningen: Svein Tindbergs velutdannede prins utfører sin hevner med kunstnerens kløkt. [...] Han spiller sitt sinnsyke spill så godt at han selv går seg vill og stadig piskes nærmere katastrofen. Han er tvileren som motvillig tar på seg verdens ondskap. Med fokus på det aspektet blir Hamlet ikke bare en utkommandert hevner [...] men også et sinnbilde på teatret og livet som illusjon og virkelighet.»

Dette virker som en interessant utlegning. Men var i så fall dette aspektet godt nok integrert i forestillingen – all den tid det ikke ble gjort et større poeng av det i flere anmeldelser?

# *Hamlet ved Berlinmurens fall*

## OM EN DIALOG MELLOM POLSKE OG TYSKE HAMLET'ER

Om internasjonaliseringen av nasjonale selv-speilinger i *Hamlet*, etter Jan Kotts *Shakespeare – vår samtidige*, via Bertolt Brecht og Zbigniew Herbert, til Heiner Müllers 1990-produksjon av *Hamlet/Maschin*.

AV MANFRED PFISTER, BERLIN

En søndag i 1990 reiste jeg til Deutsche Theater i Øst-Berlin, den gang fortsatt hovedstad i DDR, for å se Heiner Müllers adaptasjon av Shakespeares *Hamlet* under tittelen *Hamlet/Maschine*. Etter nærmere åtte timers besnærende teater, sluttet forestillingen til min overraskelse ikke med Horatios og Fortinbras' begravellesforberedelser (5.2.377 - 408)<sup>1</sup>, men med at Hamlet resiterte et dikt over høytaleren som jeg har kjent og elsket siden jeg første gang stiftet bekjentskap med det på slutten av sekstitallet. Diktet var Zbigniew Herberts «Fortinbras' elegi» i Karl Dedecius tyske oversettelse fra polsk<sup>2</sup>. Jeg husket også at jeg hadde kommet over diktet i Czeslaw Milosz' oversettelse, kortet ned til to vers, i en helt annen kontekst, nemlig som epigrafi til essayet «Hamlet ved midten av århundret» i Jan Kotts *Shakespeare – vår samtidige*<sup>3</sup>.

Jeg var på denne tiden beskjeftiget med å skrive min andre artikkel om den tyske *Hamlet*-resepsjonen, som skulle utvide en tidligere artikkel jeg har skrevet om det 19. og tidlige 20. århundrets tyske lesninger av

*Hamlet* som et speil for tysk bevissthet og politikk, og bringe denne rekonstruksjonen fram til delingen av Tyskland<sup>4</sup>. Müllers innskrivning av en *polisk* tekst i en forestilling som umiddelbart framsto som et historisk øyeblikk i tysk *Hamlet*-resepsjon, gjorde meg på en måte ubekvem. Eller for å uttrykke meg mer positivt, tvang Müllers dialog med Herbert, og – med en forflytning; hans dialog med Kott – meg til å innse at mitt prosjekt hittil hadde vært altfor snevert opptatt av den tyske selv-speilingen, og at det foreligger en alternativ historie å fortelle, der Øst og Vest indikerer bredere horisonter enn de øst- og vest-tyske.

PÅMINNELSEN OM AT det eksisterer en dialog som ikke er begrenset til å være en dialog mellom en nasjonal kultur og Shakespeare, og at det utspiller seg en dialog mellom flere ulike kulturer, ble forsterket da en gruppe øst- og vest-europeiske Shakespeareforskere i 1993 møtte hverandre i Bulgaria for å diskutere «Shakespeare i det nye Europa». Det vi lærte av historiene vi fortalte hverandre var at det som er blitt

***Tyskland var ikke den eneste europeiske nasjonen som oppdaget mer enn den coleridg'ske «smack of Hamlet» i seg selv***



*Hamlet/Maschine*, i gjendiktning og regi av Heiner Müller, Deutsche Theater, Berlin, 1990.

gjort mot Shakespeare i Shakespeares navn, og at det de forskjellige nasjonale kulturer har gjort med Shakespeare, fra det nittende århundre til i dag, langt ifra er så forskjellig, selv om hver nasjonale kultur insisterer på *sitt* unike forhold til Shakespeare, og faktisk har brukt Shakespeare i oppbygningen av egen nasjonal og kulturell identitet.

#### **Europeisk drama**

Det viste seg *Hamlet* hadde en enestående posisjon i en slik kontekst. Nok en gang til min overraskelse, erfarte jeg at Tyskland ikke var den eneste europeiske nasjonen som oppdaget mer enn den coleridg'ske «smack of Hamlet» («snev av Hamlet») i seg selv, og som faktisk identifiserte seg så sterkt med den engelsk-skapte danske prinsen, at det gjorde ham til en nasjonal myte om frigjøring, og til et bilde på de forhind-

ringer og frustrasjoner som fins på veien til en politisk og kulturell identitet. Allerede på denne måten framsto *Hamlet* som det mest europeiske av alle Shakespeares dramaer, samtidig som stykket sågar har den europeiske dimensjonen skrevet inn i sin struktur. Det finnes knapt et europeisk land som det ikke refereres til i *Hamlet*, og det fins ikke noe annet skuespill av Shakespeare der tilsvarende mange europeiske land og nasjoner er trukket inn i plot'et. På tross av handlingens konsentrasjon innenfor interiørene og de umiddelbare omgivelsene av Kronborg slott, trekker skuespillet Norge og Danmark, England og Frankrike, Tyskland og Østerrike og, selvfølgelig, Polen inn i sitt kompass. Hvis jeg ikke tar feil er det faktisk det eneste av Shakespeares skuespill hvor både Polen og Tyskland forsyner plot'et med en viktig dramatisk kontekst. Tyskland

**«Something is rotten in the state of Poland»**  
**«Germany's a prison»**

med universitetet i Wittenberg, mens Polen er det landet som blir overfalt av Fortinbras. (Så mye for de seiglivede nasjonale stereotyper!) Det er disse erfaringene som har inspirert meg til å konstruere denne historien, med en lykkelig slutt. Det er historien om hvordan en monolog blir forvandlet til en dialog; om hvordan en tverrkulturell dialog mellom Øst og Vest har medvirket til å åpne de nasjonalt selvopplukkende og selvopptatte lesningene av *Hamlet*, og spesielt om hvordan den polske kulturen har tjent som jordmor i en slik prosess.

MIN STERKESTE BEGRENSNING er at jeg – i likhet med 99,99 pst av mine landsmenn – ikke har polsk, og verken snakker eller leser språket til mine nærmeste naboer. Det innebærer at mine kunnskaper om polske lesninger av *Hamlet* er annenhånds, og hovedsakelig overbragt meg gjennom Marta Gibinskas kompetente og generøse

eller to – kunne de tre setningene med samme gyldighet appliseres på tyske forhold. Den siste setningen kunne faktisk passere nesten uforandret: *Hamlet* hadde også en avgjørende innflytelse på den romantiske diktningen i Tyskland, og det har hatt en sentral posisjon i den tyske intellektuelle og kunstneriske bevissthet opp til vår egen tid. Både i Polen og i Tyskland har dets betydning også hatt politisk karakter. I begge land ble den melankolske renessanse-humanisten, som konfronteres med oppgaven å «set [...] right» (1.5.197) en korrumpert stat, et nasjonalt symbol, og speil på den tragiske kløften mellom den intellektuelle og den politiske sfære, mellom kunstnerisk og filosofisk kreativitet, og egen sviktende evne til å skape en liberal, forenet, uavhengig nasjonalstat. Bare i meget korte perioder har Marcellus' «Something is rotten in the State of Denmark» (1.4.90) og Hamlets «Denmark's a prison» (2.2.243) ikke straks

måte et musealt idéhistoriske fenomen, eller et slags kuriosum hentet fra det forgangne Europa, selv om liknelsens form har endret seg, og fortsetter å forandres. Det som framfor alt har forandret seg er at referansepunktet tilsynelatende ikke lenger er den kvintessensielt 'polske' eller 'tyske' nasjonale karakter, den «Deutsche Geist» (Friedrich Gundolf) eller den polske sjel; men den konkrete politiske situasjonen som land og folk befinner seg i.

### **Polske *Hamlet*'er**

Jeg vil gi noen få eksempler på hvordan tyske og polske *Hamlet*'er fra etterkrigstiden, er blitt lest og produsert i begrep av nasjonale kategorier. En viktig polsk inkarnasjon av *Hamlet* sent på 50- og tidlig på 60-tallet var den unge eksistensialisten som kjempet for å virkeliggjøre sin egen personlige frihet uavhengig av eller hinsides den politiske sfære. Den desillusjonerte, sinte unge mann som

## **Hamlet ble framstilt som Polens unge intellektuelle homo politicus, en person som kjemper intenst for å skape seg sitt eget og private perspektiv**

hender. Hun ledet meg gjennom speilkabinettet av etterkrigstidens polske *Hamlet*-lesninger i Sofia i 1935, og har gitt meg utkastet til sin studie «Polske poeter leser Shakespeare»<sup>6</sup>.

### **«Deutschland ist Hamlet»**

«*Hamlets* posisjon i polsk teater kan spores tilbake til W. Boguslawskis [...] adapsjon av stykket i 1798 i Lvov. Passasjer fra stykket var blitt publisert på trykk flere år tidligere. Siden har *Hamlet* hatt en fremskutt posisjon i det litterære og teatrale liv i Polen. Det skulle bli den viktigste inspirasjonen til den polske romantiske litteraturen, og har hatt en sentral betydning i polsk intellektuell og kunstnerisk bevissthet opp til vår egen tid.» Med disse ordene åpnet Marta Gibinska sin forelesning om «Polske Hamleter» for tre år siden. Det slo meg at med få modifikasjoner – ved å erstatte 'polsk' med 'tysk', og endre to egennavn og kronologien med ett tiår

blitt oversatt til *Something is rotten in the state of Poland* eller *Germany's a prison* av teaterpublikum. «Deutschland ist Hamlet» («Tyskland er Hamlet»), skrev den store liberale journalisten og poeten Ferdinand Freiligrath i 1844, og kritiserte den tyske liberalismen for sendrektighet, og manglende evne til «spontan og modig handling»<sup>7</sup>. Og i Polen publiserte den store poeten, dramatiker og maleren Stanislaw Wyspianski i 1905 et inciterende essay som kulminerte med utsagnet: «I Polen er *Hamlets* gåte hva som blir tenkt i Polen.»<sup>8</sup> Det den innflytelsesrike teaterregissøren Franz Dingelstedt skulle betegne som en «Nostrifizierung» [av it.: «nostro», «vår»] av Shakespeare og *Hamlet*, har også blitt argumentert for og realisert i Polen.

DENNE FORM for appropriasjon ved å bruke *Hamlet* som et speil for tysk og polsk natur, kultur og politikk, er ikke på noen

oppgir den siste rest av håp om at den politiske undertrykkelsen skal opphøre og korrupsjonen av staten og partiet etterforskes. Såvel Irena Babels Warszawa-produksjon av *Hamlet* i 1959, som Koszalins *Hamlet*, presenterte tittelrollen som «en projeksjon av Polens unge intellektuelle *homo politicus*, en person som kjemper intenst for å skape seg sitt eget og private perspektiv»<sup>9</sup>. Andrzej Wajdas første *Hamlet* i 1960 hører med i denne kategorien. Hans *Hamlet* sloss heller ikke lenger for nasjonal uavhengighet, men for sin egen intellektuelle integritet i en tid da en Kong Claudius blir etterfulgt av en Fortinbras som er tilsvarende brutal. De følgende *Hamlet*'ene ble i økende grad mer spesifikke, og brukte referanser som pekte mot tilstanden i landet. Gustaw Holoubeks Warszawa-produksjon fra 1961 presenterte *Hamlet* som en «grusom klovn», og antydte gjennom det at ironi og barsk humor «var best tilpasset en tid og situasjon i landet hvor

det å ta livet seriøst ville være selvmord.»<sup>10</sup> Jerzy Grotowskis 1964-*Hamlet* hadde en avmagret og hysterisk jødisk intellektuell i tittelrollen, og ved å benytte anti-semittismen som en trope [bilde] på en vulgær stigmatisering og kulturell stereotypifisering, besverget forestillingen gjennom sin bruk av referanser fra et sett stående allusjoner og sitater hele omfanget av Polens tragiske historie. Zofia Wierchowicz' og Jan Maciejowskis «Shakespeare maskin» resirkuler-te i Lodz i 1972 deres tidligere *Hamlet* fra Torún i 1970, og benyttet anledningen til å svare på nedskytingen av arbeidere i Gdansk som hadde funnet sted i tidsrommet mellom produksjonene i Lodz og Torún. Forestillingens militant moralske Hamlet og en Fortinbras som innfører et regime som ikke er mindre undertrykkende enn det foregående, reflekterte «det politiske klima i Polen tidlig på syttitallet etter Gomulkas fall: Ledsaget av massakren i Gdansk, ble ikke Giereks nye orden betraktet som videre lovende, og det oppsto en generell pessimisme med hen-syn til de politiske utsiktene.»<sup>11</sup>

### Øst- og Vest-Tyskland

Tilsvarende har det i Tyskland – eller de to tyskland'ene – etter annen verdenskrig – neppe eksistert en viktig historisk fase som ikke er blitt diskutert i begrep av Hamlet-myten eller som ikke er blitt reflektert i tolkningene og produksjonene av *Hamlet*. Det være seg «ødelands-situasjonen» av 1945, eller forsøket på «Vergangenheitsbewältigung» [«å komme tilrette med fortiden»]; de intellektuelles fremmedgjøring i Adenauer-perioden, eller spørsmålet om de venstrevridde professorenes medansvar for den politiske terrorismen på seksti- og syttitallet. Eller, hvis vi vender oss mot den andre Tyskland, DDR: Være seg prosjektet med å bygge et sosialistiske samfunn, dets kriser, den tvetydige rollen til den litterære intelligensiaen, eller oppkomsten av en ny ungdomskultur som frigjorde seg fra blendverket til en selvtilfreds, borgerlig materialisme og fra dobbeltmoralen i det visstnok «nye Tyskland» – og endelig dette regimets sammenbrudd eller implosjon. Det burde være tilstrekkelig å påpeke at de fleste *Hamlet*'er, både i DDR og BRD, ikke bare ble produsert i bevissthet om den tyske Hamlet-myten; de

reformulerte også denne bevisstheten, og gikk i dialog med liknelsen at «Hamlet er Tyskland». Historien om *Hamlet* i DDR kan – litt forenklet kanskje – beskrives i to faser. Den første avløste den pessimistiske liknelsen med en optimistisk versjon som kunne holdes opp som en modell for unge tyskere som skulle bygge sosialismen. Her mislykkes den humanistiske Hamlet tragisk fordi historien ennå ikke er moden for hans kamp og han er forut for sin egen tid, og siden; etter at den første modellen var blitt kanonisert midt på sekstitallet, fulgte en gradvis oppløsning som resulterte i desillusjonerte, ironiske og kyniske Hamlet'er som søkte frelse i en tilbaketreking til en privat verden – ikke ulikt sine brødre på den andre siden av elva Oder. Historien om de vest-tyske *Hamlet*'er er både mer komplisert og enklere. Mer komplisert fordi fraværet av kanoniske ledestjerner førte til en pluralisering av Hamlet-bilder som det er vanskelig å gi en tilfredsstillende oppsummering av, men også enklere fordi det tyske selv-bildet som «Volk der Dichter und Denker» («nasjonen av diktere og tenkere») som ligger til grunn for liknelsen om at Hamlet «er» Tyskland, hadde tapt troverdigheten så fullstendig at *Hamlet*-myten bare fungerte som en ironisk referanse. Der de gamle dyp-sindighetene fortsatt ble aksentuert – mest slående i Michael Grubers *Hamlet* på Berlin Schaubühne i 1982 – ble det gjort med et overmål av selvbevissthet, og som et ironisk sublimt rituale.

Året før hadde den kjente skuespilleren og regissøren Maximilian Schell gjort en henvendelse til det vest-tyske shakespeare-selskap, som megetsigende bar tittelen «Deutschland ist nicht Hamlet» («Tyskland er ikke Hamlet»)<sup>12</sup> der han utålmodig tilbakeviste slike omphaloskopiske [navle-beskuende] lesninger: «Det er synd at Hamlet studerte i Wittenberg. Det har forført en hel nasjon til å betrakte ham som en av sine egne.»<sup>13</sup>

### II. Ødeleggelsen av den nasjonale ramme: En polsk-tysk dialog

Verken i Polen eller i Tyskland har samtlige viktige lesninger av *Hamlet* i dette århundre utspring i nasjonale speilbilder. Det finnes andre lesninger som bryter ut av ramme-

verket til slike enfatiske tyske og polske *Hamlet*'er, og deres antall og relevans har økt de siste tiårene. Psykoanalytiske lesninger i kjølvannet av Freud, Jones og Lacan kan nevnes. Disse har hatt, og har stadig, en betydelig innflytelse. Men de er ikke mitt direkte anliggende her, hvor jeg vil dvele ved politiske lesninger av *Hamlet* – det vil si 'politiske' i en meget vid betydning. I denne konteksten impliserer det å overskride den nasjonale ramme en tverrkulturell eller internasjonal dialog, en forhandling over grensene, også over såvidt fryktingngytende grenser som jernteppet eller berlin-muren. Hva angår Polen og Tyskland har paralleiteten mellom den tyske og polske selvdannelsen i Hamlets bilde, forskjøvet seg mot en serie høyst signifikante, men likevel sporadiske skjæringspunkter eller transaksjoner.

DEN POLSKE LESNINGEN av *Hamlet* som har hatt størst effekt på det tyske teatret, såvel som på internasjonalt teater overhodet, er utvilsomt Jan Kotts essay i boka *Shakespeare – vår samtidige*. Selv om hans *Hamlet*-essay ikke kom til å bli fullt så banebrytende som hans lesning av *King Lear* som et absurdistisk *Endgame*, eller hans lesning av historie-skuespillene som iscenesettelser av historiens «Store Mekanisme», skulle det over en tiårs-periode vise seg å være få *Hamlet*-produksjoner i Vest-Tyskland eller i andre vest-europeiske land som forble uberørt av Kotts unge, eksistent-sialistiske *Hamlet*. Kott beskriver plot'et som «historien om tre unge gutter og en pike»<sup>14</sup> som konfronteres med det korrup-te, politiske maskineriet til den eldre genera-sjon, mens Fortinbras dreier den «Store

**Det er synd at Hamlet studerte i Wittenberg. Det har forført en hel nasjon til å betrakte ham som en av sine egne.**



Jan Kott

Mekanismen»s hjul, med «et inntagende smil»<sup>15</sup>. De fleste av disse produksjonene vedkjente seg Kotts innflytelse ved å trykke essayet – eller sentrale passasjer derfra – i programheftet. Og dersom dramaturgen skulle ha glemt å nevne Kott, visste kritikerne og anmelderne å gjøre oppmerksom på det. *Hamlet* er Shakespeares «Mona Lisa»; «*Hamlet* er som en svamp,» som øyeblikkelig «suger [...] til seg alle vår tids problemer,» «Fortegnelsen over studier som beskjefter seg med *Hamlet*,» er «dobbel så diger som telefonkatalogen i Warszawa»; disse og andre pregnante setninger fra Kotts essay, har gått inn diskursen med en større klangbunn enn man finner hos noen annen levende kritiker av *Hamlet*.

### Jan Kott i DDR

I Øst-Tyskland var forholdene svært forskjellige fra forholdene i Vesten. Her forløp dialogen med denne stemmen fra det «sosialistiske broder-landet» for en stor del under jorda. Det var en form for intellektuelt smuglergods som man kamouflerte, snarere enn skiltet med. Og tidlig på syttitallet oppstod det en offentlig kontrovers om hva som var den korrekte lesningen av *Hamlet*, som kan gi et talende eksempel på hvordan resepsjonen var i Øst-Tyskland.

DEBATTEN BLE FORANLEDIGET av at det på et tidspunkt gikk fire forskjellige iscenesettelser av stykket samtidig, i Leibzig, Magdeburg, Schwerin og Weimar/Jena, i 1973, og den ble utløst av en sammenliknende vurdering av de forestillingene,

skrevet av Liane Pfelling, en undersøkelsesassistent for «Zentralkomitee der SED», som ble publisert i det innflytelsesrike tidskriftet *Theater der Zeit*<sup>16</sup> i 1974. To av de omtalte produksjonene, Gert Jurgons' schwerinske *Hamlet* og den magdeburgske *Hamlet* av Werner Freese – var influert av Kotts modell, og de regissører, oversettere og kritikere som tok ordet i debatten var fullstendig på det rene med det. Men likevel: Kott blir ikke nevnt! Dialogen med Kott forblir en aldri uttalt undertekst og resonansbunn. Men det var hans modell som «ødelegger den poetiske kjernen i diktet» og som var «uforenlig med den marxist-leninistiske holdningen til kulturarven og det historiske framskrittet», og det var hans innflytelse som skulle refses som «innflytelsen fra en pessimistiske historiefilosofi eller ultra-venstre.»<sup>17</sup> Og sannelig, denne «lady doth not protest too much». Det var virkelig, blant annet, dette kritiske smuglergodset fra Polen som førte til korrupsjonen av den progressive klasse-forkjemperen som gikk under Hamlets navn i DDR, og som undergravde den «humanistiske kjernen» i skuespillet, som «en gang for alle» «forståelig og 'korrekt'» innen «den marxistiske litterære vitenskapen.»<sup>18</sup>

### Sartre og James Dean

Kott stimulerte ikke bare en ny overnasjonal dialog omkring *Hamlet*, han iscenesatte også en slik dialog i selve essayet. Ved første øyekast gir essayet imidlertid inntrykk av å skrive stykket inn i tradisjonen fra den polske hamletologien. *Epigrafen* er tatt fra den polske poeten Zbigniew Herbert; den første setningen sammenlikner *Hamlet*-bibliografien med trykkelsen på Warszawas telefonkatalog; det umiddelbare utgangspunktet for essayet er en Krakow-produksjon fra 1956, og essayet referer sågar Stanislaw Wyspianskis formative lesning av *Hamlet* som en stakkars gutt med en bok i hånden. Men ser man nærmere etter oppdager man at Kotts danske prins ikke er polsk når alt kommer til alt. Han er «en ung opprører med noe av James Deans sjarm over seg»<sup>19</sup> og boka han holder i hånden er «av Sartre, Camus eller Kafka.»<sup>20</sup> Selv den politiske frykten, undertrykkelsen og overvåkingen i kjølvannet av den 20. partikongressen i Sovjetunionens

kommunistiske parti, får en aktualitet som strekker seg utover en polsk eller sågar øst-europeisk, ramme. Referansen til Wyspianski understreker heller ikke den nasjonale aksentueringen av *Hamlet* som «de tanker som blir tenkt i Polen», men det gir en nasjonalt uspesifisert aksent til Hamlet som en person på konstant søken etter sannheten. Kott fjerner seg eksplisitt fra Wyspianskis «Polske Hamlet» som «pleide å lese de polske romantiske diktere» og erstatter ham med en Hamlet som «har lest *Menneskets lodd* av Malraux»<sup>21</sup> istedet.

### Brechts *Hamlet*

Videre lar Kott den polske teaterarbeideren Wyspianskis perspektiv, balanseres mot perspektivet til den tyske teaterarbeideren Brecht<sup>22</sup>, hvis *Kleines Organon für das Theater* han siterer en lengre passasje fra.

Dette er i seg selv en pregnant dialogisk gest som retter seg ut av den nasjonale konteksten – og så meget desto mer som referansepunktene i Brechts lesning også overskred hans egen nasjonale kontekst. Brecht var faktisk en av de første viktige dramatikerne og kritikerne i det tyske teatret som brøt med den tysk-hamletske selvspeilingen<sup>23</sup>. Den passasjen som Kott siterer betoner ett aspekt ved den brechtske revisjonen av *Hamlet*: Hamlet tenker ikke – slik den tyske myten ville ha det – for dypt til å være istand til å handle; Hamlet «misbruker sin nye kunnskap» og regresserer til blodsdådens atavisme. Det lerretet Brecht spente opp er ikke lengre Tyskland, men det langt bredere europeiske lerret, eller hele verden, i verdenskrigens klør.

DET DENNE LESNINGEN setter på spill er ikke lenger den «Deutsche geistesgesichte» men «Opplysningens dialektikk». Bak den konteksten som Kott refererer til umiddelbart, står m.a.o. Brechts iherdige lesning av *Hamlet* som løftet stykket ut av den snevre rammen av tysk selv-dannelse og relaterte det til et større anliggende, være seg hans egen samtid eller Shakespeares egen tid. Brecht forestiller seg for eksempel at Shakespeare utvikler plot'et i *Hamlet* i samarbeid med skuespillerne, og at de utfører eksperimenter omkring motivasjonen bak prinsens handlinger. Vi er i et laboratorium – ett av

# Brecht var faktisk en av de første viktige dramatikerne og kritikerne i det tyske teatret som brøt med den tysk-hamlet'ske speilbildet

mange, som Brecht skynder seg å legge til, i et Europa som ser oppkomsten av den moderne vitenskapen, basert på eksperiment og induksjon. Brecht peker analogt til Galileos laboratorium i Firenze, og Bacons laboratorium i London<sup>24</sup>. På denne måten har Brecht, og i dialog med ham, Kott, tilført noe jeg vil kalle for en ny «internasjonalisering» av *Hamlet*. Deres *Hamlet* er ikke lenger tysk eller polsk, det er en internasjonal, eller skal jeg si: europeisk *Hamlet*, som skreiver over grensen mellom øst og vest, det som også har vært en polsk-tysk grenselinje.

## Herberts Fortinbras

Hva med Herberts «Fortinbras' elegi» som Kott åpner essayet sitt med? Spørsmål fører meg tilbake til utgangspunktet, til Heiner Müllers *Hamlet/Maschine* i Øst-Berlin i 1990, som tonet ut i strofene fra dette diktet. Herberts dikt fortsetter der Shakespeares stykke slutter: det utvider Fortinbras åttelinjers nekrolog over den døde prinsen (5.2.400-408) til en fullt flyveferdig elegi på seksogtredve vers. Men elegi er kanskje ikke en helt dekkende betegnelse, da Fortinbras henvendelse til *Hamlet* er for intim og dialogisk for en elegi, og da den dessuten målbarer Fortinbras' intensjon og hans politiske program. Fortinbras – en nøkkelfigur i Brechts lesning av *Hamlet*, såvel som i Kotts – ser i diktet tilbake på Hamlets idealistiske, men ikke desto mindre ørkesløse heroisme, og fram mot sin egen, ikke-glamorøse, pragmatiske, og likevel nødvendige oppgave å rydde opp. «Resten er ikke taushet men tilkommer meg» – resten er «kanaliseringsprosjekt», «en forordning angående skjøger og tiggere», og «et bedre fengselssystem»! Det denne elegien, i form av en dramatisk monolog, oppnår er å skape en ubønhørlig, ironisk spenning mellom Hamlet og Fortinbras' holdninger, der Fortinbras' ironiske

nedlatenhet overfor Hamlet slår tilbake på ham selv som selvgod selvtrettferdighet og det illevarslende ved et brutalt pragmatisk ståsted. Den historiske konteksten og referansen her er «de stalinistiske årene i Polen»; likevel «leser [diktet] ikke noen løpende tekst i polsk politikk»<sup>25</sup> og unngår å bli en allegori over nasjonale kategorier. Diktet kan derfor fungere som en poengtert epigraf til Kotts essay, som – slik jeg også har forsøkt å vise – har relevans ut over en rent polsk kontekst. Essayet og det epigrafiske diktet konvergerer spesielt omkring to poeng: Herberts utvidelse av plot'et til å strekke seg inn i neste regime, og vendingen av Shakespeares tragedie til å bli et historisk skuespill som foretar en hel omdreining innenfor Kotts «Store Mekanisme»<sup>25</sup>. Og viktigere: Fortinbras' hensynsløse pragmatisme står for alt det som Hamlets unge eksistens trekker seg tilbake fra eller gjør opprør mot.

## Brechts Fortinbras

For både Kott og Herbert er Fortinbras en nøkkelfigur i Shakespeares skuespill – hvilket han også var for Brecht. I et notat om *Hamlet*, skrevet sent på 1920-tallet, finner Brecht det talende at Fortinbras' tilsynkomst i 4.4. regelmessig strykes i tyske produksjoner, som en ren distraksjon fra Hamlets filosofiske betraktninger. For Brecht er imidlertid dette et i sannhet «stort øyeblikk for det germanske drama». Det er her Hamlet begynner å avsverge den nye fornuftsfilosofien han har tilegnet seg i Wittenberg og faller tilbake til atavismen i grunnløs, blodig død. Brecht forestiller seg at Shakespeare tilfører denne scenen i etterhånd, fordi han vil klargjøre Hamlets motivasjon og motvirke en heroisering av den kjempende Hamlet i siste akt<sup>27</sup>; ti år etterpå skrev faktisk Brecht inn en scene som skulle skytes inn i forkant av 4.4.: «Fährenszene» (Ferge-scenen), som



Bertolt Brecht

skulle bidra til en klarere lesning av skuespillet og stykkets hovedrolle<sup>28</sup>. Fortinbras er tilsvarende sentral i Kotts og Herberts lesninger, men likevel på en annen måte. Han er ikke en negativ rollemodell for en primitiv, førmoderne, føydal irrasjonalisme, men tvert imot blir Fortinbras representant for en ny og svært moderne pragmatisme som får Hamlets idealisme til å virke utdatert.

## Hamlets 'alter ego'

Hvis vi nå vender oss mot Heiner Müllers *Hamlet* «Textfassung», hans oversettelse og adaptasjon av stykket, finner vi til vår store overraskelse – Müller var tross alt Brechts disippel – ut at Fortinbras har forsvunnet fullstendig fra rollelisten<sup>29</sup>. Teksten hans har imidlertid overlevd. I 4.4. blir Fortinbras og kapteinens replikker, som forklarer at de skal kjempe om en liten jordflekk i Polen, som ikke har annen verdi enn et navn (4.4.17f.), uttalt av Hamlet, eller mer korrekt av Hamlets stemme utenfor scenen, og tilsvarende blir teksten som erstatter Fortinbras' konkluderende ord hos Shakespeare, Herberts' «Fortinbras' elegi», ikke lagt i munnen på Fortinbras – men på Hamlet, som er vakt til live ved et tegn fra gjenferdet.

## Müller avviser ethvert begrep om et historisk framskritt

## «No More Heroes» er også det sarkas- tiske budskapet som Zbigniew Her- berts «Fortinbras» elegi»

«Hvem er denne unge norske fyrsten [Fortinbras]?» spør Kott, og besvarer spørsmålet med: «Det vet vi ikke.»<sup>30</sup> Men Müller gir et annet svar: Fortinbras er Hamlets alter ego, og kløften mellom dem går tvers igjennom Hamlet.

DET MAN SÅ PÅ SCENEN var imidlertid noe helt annet enn planlagt i Müllers «Textfassung». For å sitere bemerkningene til Maik Hamburger, dramaturg ved Deutsche Theatre: «Den siste scenen likner en rituell handling i et arkaisk ørkenland. De døende skriver sine navn på gravstøtter. [...] protagonisten kjemper på avstand i *slow motion*. Så stikker han ned alle de tilstedeværende før han dør. Hans kropp henger over scenekanten. Ophelia trer inn i auditoriet og bærer kroppen ømt opp på scenen. Endelig konsumeres hun av en flakkende flamme, mens hun – i Elektras navn [med tekst fra Müllers *Hamletmaschine*] – tar den verden hun har født tilbake. Fortinbras gjør entré i gullhjelme, åpenbart med en intensjon om å forskjønne det grå fengselet i Danmark. Mens Zbigniew Herberts vers over høytaleren anklager Hamlet for å ha valgt den letteste veien ut, dekker Fortinbras Hamlet ansikt med en gylden false.»<sup>31</sup>

Dette insisterer, slik «Textfassung» gjorde, fortsatt på en affinitet mellom Hamlet og Fortinbras, hvor Hamlet tilslutt tar imot Fortinbras gyldne avtrykk, men likevel er

dette nærmere Kott og Herberts vektlegging av Fortinbras' kupp som et historisk vendepunkt. En vending som er en tilbakevending til fortsatt undertrykkelse, enskjønnet mer pragmatisk effektiv, eller forskjønnet.

### Kommunismens fall

Slik slutten viser, projiserer Müllers *Hamlet* historien om den danske prinsen imot et lerret av kosmiske dimensjoner. Den integrerer sine referanser til den tyske *Hamlet*-myten, DDR's sammenbrudd, kommunismens fall i Øst Europa, og den internasjonale kapitalismens overtagelse, i et universelt historisk panorama. «I denne produksjonen tilbakelegger Hamlet jordens historie fra istid til hete-død.»<sup>22</sup> Det første sceneriet presenterer oss for en enorm iskupe som lekker smeltende vann; det siste med en ørken av rødlig sand der det er plantet skarpe metallplater som antyder spill eller gravstøtter. I tidsrommet imellom presenteres noen praktfulle scenerier av venezianske Erich Wonder. De lar forestillingen bevege seg ned gjennom menneskehetens historie og sivilisasjon, over den kortvarige italienske renessansekulturens blomstringstid og gjennom den tyske romantikkens mellomspill, til den langvarige nedgangstiden til den rustne og vanskjøttete øst-europeiske overvåknings- og fengselsteknologien, framstilt i sement og jern.

Utvidelsen av det historiske og kulturelle lerretet fastholdes tekstuelt og akustisk såvel som visuelt. Müllers oversettelse, som står i dyp gjeld til en oversettelse fra 1964 av Maik Hamburger og Adolf Dresden, går sterkt i rette med den tyske romantiske kjernen i standard-oversettelsen av Schlegel-Tieck, mens hyppige tekstuelle tiløyelser og lyd-effekter bryter med forventningene til publikum. For bare å nevne noen få eksempler på fremmedgjørende effekter som skaker opp den tradisjonelle tyske referanserammen: Gjenferdets entré i første akt ledsages av en lyd-collage som kringkaster Stalins begravelse – en effekt som øyeblik-

kelig fester Hamlets verden til samtidens-scenens seiglivede sorg over at utopiske håp har resultert i undertrykkelse. Hane-galet som varsler morgengry (1.1.142) er erstattet av en ulende sirene, Hamlets første monolog: «O that this too too sullied flesh would melt» (1.2.129ff.), blir akkompagnert av tonene fra en livlig argentinsk tango; Ophelia synger Albert Girauds dikt «Pierrot Lunaire»; rocke-musikk av bandet med det svært treffende navnet «Einstürzende Neubauten» («Nedstyrtende nye bygninger») fra Vest-Berlin og «The Stranglers» fra England ryster scenen og auditoriet, mellom – og noen ganger samtidig med – scenene, og annonserer blant annet «No More Heroes». «No More Heroes»: dette er også det sarkastiske budskapet som Zbigniew Herberts «Fortinbras' klage» skal la oppstå i forestillingens siste øyeblikk – en siste gest som griper ut over den tyske idealismen og romantikken.

### Müllers Katastrofe

Müllers tverrkulturelle og internasjonale *Hamlet* er ikke lenger en tragedie, det er snarere en prøve på en katastrofe av globalt og universelt format. Den er inspirert av det Müller en gang, i et intervju i forbindelse med hans *Die Hamletmaschine* fra 1978, kalte for «Lust an der Katastrophe» («Lyst til katastrofen»)»<sup>33</sup>. I Müllers produksjon er Shakespeares tragedie infisert av denne «lyst», og infeksjonen har spredd seg fra *Die Hamletmaschine* av 1978, som Müller nå har flettet inn i forestillingen han, i 1990, kaller for sin Shakespeare *Hamlet/Maschine*. Der Brecht skjøt inn sin «Fergescene» før scenen der Fortinbras masjerer mot Polen (4.4) for på denne måten å klargjøre Hamlets svik overfor Historiens Marsj, legger Müller sin *Hamletmaschine* inn etter denne scenen for å avvise ethvert begrep om et historisk framskritt. Det rå og giftige ved denne *Hamlet*-collagen er imidlertid ikke begrenset til dette innskuddet, det gjennomsyrer og avgir ekkoer under

## Hamlet/Maschine framstiller Hamlet-myten fra DDR's sammenbrudd og kommunismens fall i Øst Europa, til den internasjonale kapitalismens overtagelse



Hamlet/Maschine, Deutsche Theater, 1990

hele forestillingen, fra begynnelse til slutt. Den innskutte *Hamletmaschine* er i mindre grad en collage av Shakespeares tekst, enn det er en collage av det mest forskjelligartete og heterogene materiale, projisert mot den shakespearske *Hamlet*-folio. Dens fragmenterte sitater og allusjoner, som strekker seg fra Eliots *The Waste Land* til Dostojevskijs *Forbrytelse og straff*, fra *Det kommunistiske manifest* til Pasternaks *Doktor Zhivago*, fra den shakespearske tragedie til Müllers egne skuespill, konstruerer og dekonstruerer de patriarkalske mytene som Hamlet og Ophelia er fanget inne av. Begge er usikre på sin egen identitet, trekkes mellom rollene som forbrytere og ofre, og er besatt av en sartresk kvalme som brer seg fra det seksuelle til det politiske. De historiske referansene fokuserer på det 20. århundrets Europa, og spesielt på skismaet mellom det kommunistiske og det kapitalistiske Europa, Øst og Vest, og Hamlet, som skreiver over dette skismaet, responderer på det med «a plague o'both your houses» eller, enda sterkere; med en katastrofefølelse som ernærer seg av Nietz-

sches *Tragediens fødsel* og Artauds *Teatret og pesten*.

Polen blir ikke referert til i denne tverrkulturelle og internasjonale tilsølingen av *Hamlet*, det får vente til de siste øyeblikk av forestillingen, da Herberts «Fortinbras'elegi» slår an en enfatisk tone. Polen trekkes imidlertid tydelig inn gjennom det øst-europiske scenariet, som strekker seg fra oktoberrevolusjonen til den stalinistiske terroren, fra oppstanden i Ungarn og praha-våren til smertene fra de dødsdømte kommunistiske regimene. Og på samme tid er dialogen med de lesningene som er blitt foreslått av Herbert og Kott operative like fra begynnelsen av, til tross for at de ikke har en tydelig stemme før helt til slutt. De forfalne leir- eller fengselseksteriørene som de første scenene er satt til, synes å behøve en omlegging til «et bedre fengselssystem» slik Herberts Fortinbras planlegger gjennomført, og den truende, enskjønt nedkjørte overvåknings-teknologien som er strødd omkring på scenen, antyder Kotts fengsels-Helsingør hvor alle holdes under oppsyn av stats- og partiapparatet.<sup>34</sup>

**Müller iscenesetter en katastrofevisjon om evigvarende lidelser og feilgrep, fragmentering og underkastelse**



Hamlet/Maschine, Deutsche Theater, 1990

## Undergangsvisjon

Müllers *Hamlet*-prouksjon sluttet med et polsk dikt om Hamlet. Omvendt eksisterer det et polsk dikt om Hamlet som slutter med et sitat fra et tysk dikt, på originalspråket. Jeg tenker på Tadeusz Różewicz' «Samtale med prinsen» fra tidlig på 1960-tallet. Linjen det slutter med:

Das Hirn verwest genau so wie der  
Arsch!  
(«Hjernen råtner nøyaktig på samme  
måte som ræva!»)

er hentet fra Gottfried Benns ekspresjonistiske dikt «Fleisch» («Kjøtt»)<sup>35</sup>. Allerede Benns dikt henviser til *Hamlet* på dette punktet. I en likhus-setting roper en Hamlet-liknende «Jüngling» («Ungdom») desperat: «Geist enthülle dich!» («Ånd, åpenbar deg!») Diktet vender Hamlets metafysiske søken etter åndens realitet til en desperat materialistisk erkjennelse av at bevisstheten og hjernen, dens organ, er ren materie, og ikke vesensforskjellig fra ræva. Det er denne kontrasten mellom en verden som er strukturert etter et metafysisk verdihierarki, verdenen fra Shakespeares *Hamlet*, og en samtidig verden der alle verdier har falt sammen i ett og samme banale og vulgære materialistiske nivå, som Różewicz' «Samtale med prin-

sen» dreier seg omkring, og det er fra Benns sarkastiske linje at det når sitt nadir.

I LIKHET MED MÜLLERS produksjon bryter Różewicz Hamlets verden og ord gjennom en prisme av tekster hentet fra en rekke nasjonale tradisjoner. Og begge gjør dette gjennomgående, og ikke bare helt til slutt. Różewicz går så langt som til å la sin forteller resitere *Hamlet* i tysk oversettelse, i det han med den romantiske tysken fra Schlegel-Tieck-oversettelsen, henspiller på Polens modell for å skape en nasjonal Hamlet-myte. Og i sine overnasjonale dialoger med *Hamlet* alluderer både Müller og Różewicz til Eliot – i Müllers tilfelle den Eliot som skrev *Waste Land* og den bittert kjølige «Journey of the Magi»; i Różewicz' tilfelle den Eliot som skrev «Prufrock». Eliots Prufrock hadde allerede sett i øynene at han ikke kunne aspirere til Hamlets tragiske verdighet – «No, I am not Prince Hamlet, nor was meant to be» – og at den fulle rekkevidden av moderne middelmådighet er nådd med Rosencrantz og Guildenstern eller Polonius eller Narren<sup>36</sup>. Różewicz' poet-Polonius lider under den samme nedverdigen som Eliots Prufrock-Hamlet gjorde – og i dette ligger det en vesentlig forskjell mellom deres og Müllers behandling av *Hamlet*. Selv om de skaker opp de nasjonale rammer, og engasjerer seg i en

overnasjonal dialog med stemmer fra forskjellige kulturer, og konstruerer en *Hamlet* som legemliggjør en internasjonal kategori, bekrefter Różewicz de kulturelle verdiene og måler samtidens oppløsning av verdier og individualitet opp mot Shakespeares og Eliots og Benns storhet, mens Müller iscenesetter en katastrofe-visjon om evigvarende lidelser og feilgrep, fragmentering og underkastelse.

## Post Scriptum

Foregående teatersesong i Berlin bød på en spesielt rik Shakespeare-høst. Det gikk ikke mindre enn seks store scene-versjoner av *Hamlet* – og ingen av dem var tyske, verken i den enkle betydningen at de ble spilt på tysk, eller i den mer enfatiske betydningen at de relaterte seg til *Hamlet*-myten. To av dem var danseforestillinger, og derfor ordløse, men de tok ikke noen nasjonale hensyn<sup>37</sup>. Peter Brooks *Qui est la* var på fransk, ble framført av et multi-etnisk kompani og var en meditasjon over Stanislavskijs, Meyerholds, Gordon Craigs og Artauds teater-teorier. Robert Wilsons *Hamlet. A Monologue* ble spilt på amerikansk engelsk og viste Hamlets søken etter sin fortid. Robert Lepage's *Elsinore* foregikk på kanadisk fransk og utfoldet sin internasjonale media-teknologi. Romeo Castelluccis *Amleto*, en produksjon fra «Societas Raffaello Sanzio» fra Cesena,

ble konsentrert i én setning: «My name is Hamlet», uttalt med kraftig, italiensk aksent, og sperret den autistiske rollen inne i et besynderlig ansamling av underlige apparater. Etter at jeg hadde utsatt meg for en så uhørt internasjonalisering av *Hamlet*, trakk jeg meg tilbake for å skrive disse betraktningene om dialogen mellom polske og tyske *Hamlet*'er.

MANFRED PFISTER ER PROFESSOR I ENGELSK LITTERATUR VED FREIE UNIVERSITÄT BERLIN. HAN ER MEDREDAKTØR FOR *JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT*, OG FORFATTER AV *THE THEORY AND ANALYSIS OF DRAMA*.

ARTIKKELEN ER HENTET FRA (RED.: MARTA GIBÍNSKA OG JERZY LIMON) *HAMLET EAST-WEST*.

TEATRUM GEDANESE FOUNDATION, GDANSK 1998

(Artikkelen er oversatt, bearbeidet og noe forkortet av Therese Bjørneboe.)

## NOTER:

<sup>1</sup> Sitatene fra *Hamlet* er fra The New Arden Edition, ed. Harold Jenkins (London: Methuen, 1982)

<sup>2</sup> Zbigniew Herbert, *Inskrift, Gedichte aus zehn Jahren. 1956-1966*, ed. Og oversatt av Karl Deducius (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967), p42f.

<sup>3</sup> Jan Kott: *Shakespeare Our Contemporary*, overs. Til eng. av Boleslaw Taborski (Garden City, N.Y. Doubleday and Company, 1964), p 51.

[Overs.anm.: Jan Kotts *Shakespeare – vår samtidige*, overs. til no. Av Carl Fr. Engelstad, Gyldendal 1966 Notabene: i den norske overs. er ikke epigrafet som omtales tatt med.]

<sup>4</sup> «Germany is Hamlet: The History of a Political Interpretation», *New Comparison*, 2 (1986) pp.106-126; «Hamlets made in Germany, East and West», in Michael Hattaway/Boika Sokolova/Derek Roper (red.), *Shakespeare in the New Europe* (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994, pp76-91).

<sup>5</sup> Kfr. «Polish Hamlets: Shakespeare's Hamlet in Polish Theatres after 1945», i *Shakespeare in the New Europe*, pp. 159-173; kfr. også Krystyna Kujawska-Courtney, «Der polnische Prinz: Rezeption und Appropriation des Hamlet in Polen, Shakespeare Jahrbuch, 131 (1995), pp. 82-92.

<sup>6</sup> Overs. anm.: Essayet er publisert sammen med essayet vi gjengir av m. Pfister, i *Hamlet East – West*, red. Marta Gibinska og Jerzy Limon, Teatrums Gedanense Foundation, Gdansk 1998, ss. 157 -170

<sup>7</sup> «Hamlet» i Feiligrath: *Werke*, red. W. Ilberg, 4. Utg. (Berlin, 1980)ss. 74 -76

<sup>8</sup> Sitert etter Gibinska, Polish Poets reads Shakespeare - Refashioning of the National Tradition, *Hamlet East - West*, ss. 157 -170

<sup>9</sup> «Polish Hamlets» s. 165

<sup>10</sup> «Polish Hamlets» s. 166

<sup>11</sup> «Polish Hamlets» s. 168

<sup>12</sup> *Shakespeare-Jahrbuch* (Vest)(1982)s. 9-26

<sup>13</sup> «Deutschland ist nicht Hamlet», s. 26

<sup>14</sup> *Shakespeare Our Contemporary*, s. 60; *Shakespeare – vår samtidige*, s. 63

<sup>15</sup> *Shakespeare our Contemporary*, s. 65, *Shakespeare – vår samtidige*, s. 67

<sup>16</sup> Liane Pfelling, «viermal Hamlet und viele Fragen offen», *TdZ*, 29 (1974), ss. 24-29; debatten ble publisert i Manfred Nössing (red.) *Die Schauspieltheater der DDR und das Erbe* (1970-1974). *Positionen – Debatten – Kritiken* (Berlin: Akademie-Verlag, 1976), ss. 72-99, - (Jeg skylder Maik Hamburger en takk for å ha gjort meg oppmerksom på denne debatten. M.P)

<sup>17</sup> Liane Pfelling i *Die Schauspieltheater der DDR und das Erbe*, 78. Anselm Schlösser, en framstående Shakespeareforsker i DDR, støttet Pfellings argumenter med hele sin profesjonelle tyngde, i det han mer tydelig enn andre deltakere i debatten henspilte til den polske kritikeren: «wäre Shakespeares Drama eine Art 'Endspiel' [...] fiele [es]- so leid uns tut - nicht unter den Begriff des progressiven Erbes», «und es bestünde wenig Anlass, es ausgerechnet im fünfundzwanzigsten Jahr der DDR aufzuführen» (91).

<sup>18</sup> *Die Schauspieltheater*, s. 79

<sup>19</sup> *Shakespeare – vår samtidige*, s. 59

<sup>20</sup> *Shakespeare – vår samtidige*, s. 64

<sup>21</sup> *Shakespeare – vår samtidige*, s. 65

<sup>22</sup> *Shakespeare – vår samtidige*, s. 62

<sup>23</sup> Kfr. «German Hamletology and Beyond2, i. Isobel Armstrong/Hans-Werner Ludwig (red.), *Critical Dialogues. Current Issues in English Studies in Germany and Britain* (Tübingen: Narr, 1995), ss. 41 - 51

<sup>24</sup> Bertolt Brecht, «Der Messingkauf», *Gesammelte Werke* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967), vol.16, s. 589

<sup>25</sup> Marta Gibinska: «Polish Poets reads..», s. 164. En allusjon til Kotts berømte utsagn om Hamlet i Krakow-produksjon i Shakespeare - vår samtidige,

<sup>25</sup> Marta Gibinska: «Polish Poets reads...», s. 162

<sup>27</sup> B. Brecht: *Gesammelte Werke*, vol.15, s. 121

<sup>28</sup> *Gesammelte Werke*, vol.7, s. 3014 - 3017

<sup>29</sup> Ref. til Müllers «Textfassung», stilt til artikkelforfatterens disposisjon av Maik Hamburger, *Deutsche Theater*

<sup>30</sup> *Shakespeare – vår samtidige*, s. 67

<sup>31</sup> Maik Hamburger. «Hamlet at World's End: Heiner Müller's Production in East Berlin», i: Tetsuo Kitsi/Roger Pringle/ Stanley Wells (red.): *Shakespeare and Cultural Traditions* (Newark: University of Delaware Press, 1994), 278 - 282

<sup>32</sup> Maik Hamburger, s. 280

<sup>33</sup> Heiner Müller/Horst Laube, «Schreiben aus Lust an der Katastrophe», programhefte til des Schauspiels Frankfurt (Kammerspiele): *Die Hamletmaschine* (mars, 1980), s 5-13

<sup>34</sup> *Shakespeare – vår samtidige*, s.57

<sup>35</sup> Gottfried Benn, *Gedichte in der Fassung der Erst-drucke*, red. Bruno Hildebrand (Frankfurt a.M.: Fischer, 1982), s 90 -93

<sup>36</sup> T.S. Eliot, *Collected Poems. 1909-1962* (London: Faber and Faber, 1963), s. 17 (linjene 111-119)

<sup>37</sup> Jeg refererer til to gjestespill ved Hebbel Theatre, *Hamletszenen* til Tanztheater Bremen (koreograf: Susanne Linke) og *Hamlet I,II,III* av Tanztheater Weimar (koreograf: Joachim Schlömer).

## Fortinbras' elegi

Nå da vi er blitt alene prins kan vi snakke sammen som  
mann til mann  
skjønt du ligger på trappen og ser like mye som en død  
maur

det vil si en svart sol med brukne stråler  
Aldri har jeg kunnet tenke på hendene dine uten å smile  
og nå da de ligger på steinen som nedristede fuglereir  
er de like forsvarsløse som før Dette er nettopp slutten  
Hendene ligger for seg Kården for seg For seg hodet  
og ridderens føtter i myke sko

Din begravelse blir en krigers enda du ikke var soldat  
det er det eneste ritual jeg forstår meg litt på  
Ingen vokslys og sang bare lunter og drønn  
sørgeflor slept over brolegningen hjelmer jernskodde  
støvler

artillerihester trommehvirvler ikke særlig vakkert jeg  
vet det

slik blir min manøver før jeg tar makten  
byen må gripes i strupen og ristes litt

I alle fall – du måtte falle Hamlet du dugde ikke til livet  
du trodde på krystall-begreper ikke på menneskelig leire  
levde i stadige kamper som om du jaget kimærer i drømme  
glefset grådig etter luft og brekket deg straks  
intet menneskelig mestret du ikke engang det å puste

Nå har du fred Hamlet du har gjort hva som tilkom deg  
og har fred Resten er ikke taushet men tilkommer meg  
Du valgte den letteste del et virkningsfullt støt  
men hva er heldedøden mot evig våking  
på en høy stol med et kaldt eple i hånden  
og utsikt til en maurtue og en urskive

Farvel prins på meg venter et kanaliseringprosjekt  
og en forordning angående skjøger og tiggere  
dessuten må jeg tenke ut et bedre fengselssystem  
for som du bemerket er Danmark et fengsel  
Jeg går til min dont I natt blir det født  
en stjerne ved navn Hamlet Aldri mer skal vi møtes  
det jeg etterlater meg blir ikke stoff til tragedier

Vi skal verken ønske hverandre vel møtt eller by farvel  
vi lever på arkipeler  
og dette vann disse ord hva formår de hva formår de min  
prins

(gjendiktet fra polsk av Ole Michael Selberg, i Zbigniew Herbert: Herr Cogito, Solum Forlag, 1977)



Ole Anders Tandberg og Yngve Sundvor. Foto: Berit Bergestig.

# Å iscenesette klassikere

– Utgangspunktet mitt for å iscenesette *Lille Eyolf*, var at Ibsen har ødelagt mitt liv, sier Ole Anders Tandberg.

– Kanskje vi burde gripe fatt i andre tekster?  
Eller omvendt: Kanskje vi burde stryke forfatternavnene og gå løs på tekstene? Spør Yngve Sundvor.

AV THERESE BJØRNEBOE

Teaterregissørene Yngve Sundvor og Ole Anders Tandberg har begge to på hver sin måte markert seg med uortodokse iscenesettelser av klassikerne høsten '98. Yngve Sundvor, som har teaterskole-bakgrunn fra Moskva, med Shakespeares *Å temme trollet* på Teatret Vårt i Molde; Ole Anders Tandberg som har studert i England og studert og arbeidet i Sverige, med Ibsens *Lille Eyolf & co* med innlagte tekster av Øyvind Berg på Torshovteatret. Og mer kommer: I 1999 blir det premiere på Hamsuns romanklassiker *Sult*, dramatisert og regissert av Yngve Sundvor, og på en dramatisering av «samtidsklassikeren» Kjell Askildsen, i en dramatisering signert og instruert av Ole Anders Tandberg.

– *Hva var bakgrunnen for at dere knyttet Øyvind Berg til Lille Eyolf-prosjektet på Torshov? Hadde dere klare ideer om formspråket i forestillingen på det tidspunktet?*

OLE ANDERS TANDBERG: – Utgangspunktet mitt for å jobbe med stykket, var at Ibsen 'har ødelagt mitt liv'. Er jeg blitt den jeg er, fordi jeg er norsk og har vokst opp med Ibsen? Har jeg blitt en mann som aldri klarer å velge, fordi Ibsen ikke kunne?

Etter ti år i Sverige hadde jeg lyst til konfrontere denne arven. Jeg har iscenesatt ett av Ibsens symbolske dramaer tidligere, men uten å få det til. Det er vanskelig nettopp fordi det er så knakende god litteratur, men blir borgerlig drama så fort det kommer opp på scenen.

### Twin Peaks

Da jeg foreslo *Lille Eyolf* for Torshov-gruppen var deres reaksjon at de *ikke* hadde kommet dit for å spille Ibsen! Det «driver man jo hele tiden med på Nationaltheatret». Men da vi leste stykket rundt bordet oppsto det jubel for annenhver replikk. Folk identifiserte seg med det moderne, såpete, *Twin Peaks*-aktige... i stykket. Ibsen står veldig nær folk som Tarantino og David Lynch.

– *Hva slags fellestrekk er det snakk om?*

– Vel, David Lynch ville vel ikke i sin vildeste fantasi skrive noe slikt som Ibsen. Skrive et manus om en mann som i det samme øyeblikket han *ejakulerer* forteller kona (som han ikke elsker, men bare begjærer) at

han kalte lillesøsteren sin samme navn som de kaller sin sønn; nemlig lille Eyolf. Og som ikke det var nok faller *i samme øyeblikk* sønnen deres ned fra stellebordet og blir invalid. Det er jo mer Lynch enn Lynch.

– *Det er vel denne Ibsen-symbolikken som man har funnet litt pinling?*

– Ja, men vi er en generasjon som elsker Lynch. I alle fall de ti første episodene av *Twin Peaks*. Det var noe 'creepy' i *Eyolf*, som gruppen likte, og som igangsatte mange assosiasjoner.

Og så kom forslaget om å bruke noen moderne tekster i oppsetningen, og kontakte en forfatter. Øyvind Berg ble bl.a. foreslått på grunn av en linje i diktsamlingen *Kjærlighet* der det står at det viktige nå er at folk 'ikke rideranke på Ibsens skjelett'. Det kunne være et utgangspunkt og heading for prosjektet. Vi tenkte at dersom vi engasjerte Øyvind ville i alle fall ti pst av teksten bli annerledes, og noe som forhåpentlig ville tvinge oss bort fra å havne i den gamle salongen.

Ellers er min erfaring at selv med et motsatt utgangspunkt så kommer likevel den lammende «underteksten» snikende mens man jobber. Og så er man plutselig der at skuespillerne sier at «dette kunne aldri Almers gjøre» og glemmer at teater er så mye, mye mer enn denne måten å forholde seg til rollegestaltung på.

### Det litterære

– *Det settes et falsk likhetstegn mellom klassikerne, f.eks. Ibsens tekster, og teatertradisjonen?*

TANDBERG: – Ja, og det er fryktelig enerverende å lese påstander om at det fins en slik mal i tradisjonen. Såvidt jeg husker, skrev noen kritikere om Yngves *Å temme trollet* at «dette er langt fra Shakespeare.» Som om det fantes en mal. For meg ville malen være helt uinteressant, selv om det faktisk eksisterte. Det jeg forsøker er å skape et møte mellom teksten og et uttrykk som tilhører vår tid.

YNGVE SUNDVOR: – Vi snakker jo om dramatikere og teatermennesker som har vært de mest moderne i sin tid, og så får man ikke lov å gjøre dem såkalt moderne! Etter min oppfatning er det å sette Shakespeare opp i stilkostymer og slikt å gå

## Ibsen står veldig nær folk som Quentin Tarantino og David Lynch

OLE ANDERS TANDBERG

imot Shakespeare. På samme måte som det er å gå imot Ibsen når man klenger seg til en type logisk realisme. Forkrøplinga av Lille Eyolf er et veldig godt eksempel. Ibsen har ekstremt sære ting flettet inn i sin dramatik, så sære ting at han ikke turde å sette navn på det. I moderne dramatik heter det «Shopping and fucking», og i dag kunne Ibsen godt ha satt en sånn tittel på *Lille Eyolf*. Man glemmer denne linken, bare fordi han er blitt en såkalt klassiker. En klassiker burde være tekst som det viser seg at folk klarer å gjenvinne, en tekst som får livets rett fordi vi klarer å gjøre noe nytt med den. Hvis man bare kan gjøre én bestemt ting med et stykke, er det ikke lenger en klassiker i teatral forstand, men i en litterær forstand. Det sjokkerende er at det stort sett er litterater som forvalter tradisjonen. Men fattig er det diktet som bare har en tolkning.

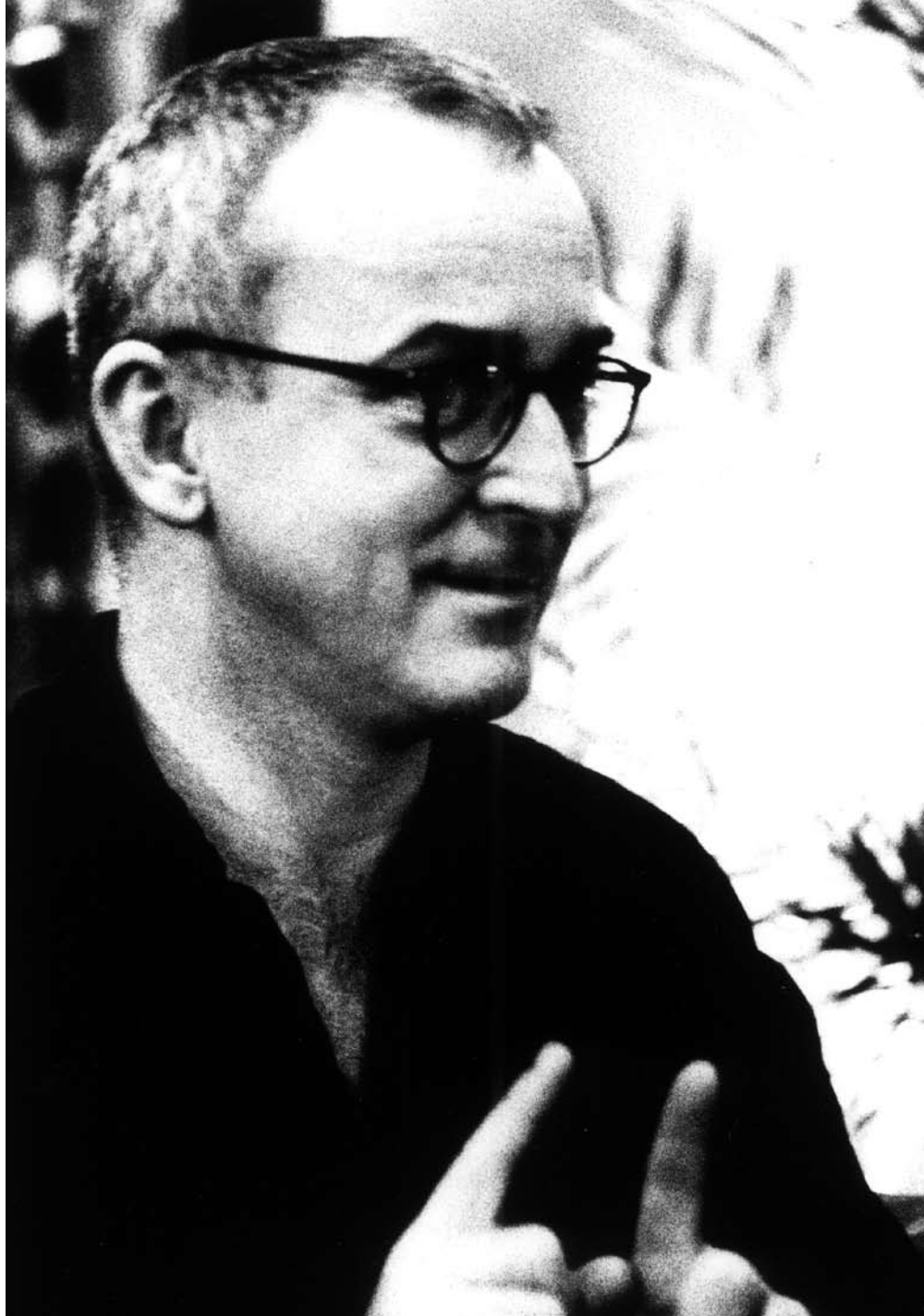
– *Litterater leser vel ikke nødvendigvis konvensjonelt?*

SUNDVOR: – Jeg mener ikke innenfor det litterære miljøet, men folk i teatret som hevder at en tekst skal leses slik eller slik. Det skjer uavhengig av yrkesbakgrunn, men gjelder teatersjefer, dramaturger, skuespillere, osv. Det kan være veldig vanskelig for en skuespiller å slå ihjel en byggmester Solness og bygge rollen opp på nytt.

TANDBERG: – Det tror jeg er fordi skuespillerne har en arbeidsmetode for å bygge opp en karakter. Jeg har respekt for det, men den har tendens til å legge seg som en eneste tjukk saus på Ibsens tekst. Det er lettere med Shakespeare som ikke har noen undertekst.

– *Er ikke dette veldig tydelige undertekst-spillet noe veldig norsk?*

TANDBERG: – Jeg tror nok at engelske skuespillere som har trent på Shakespeare-



Ole Anders Tandberg. Foto: Berit Bergestig

## **Kritikken ville ikke ha en lutrygget Macbeth, som ikke hadde diksjon til å si replikkene engang**

O.A. TANDBERG

monologer – som har lært å ikke puste før punktum, for at ikke meningen skal gå tapt – kan få til noe spennende hvis de appliserer det på Ibsen. Men det norske språket er jo konstruert slik at man stopper opp så fort man får sjansen til det.

SUNDEVOR: – Jeg tror at forholdet til klassikerne er nokså likt i alle land. Man ser f.eks. veldig få utfrika Tsjekhov-forestil-

linger i Moskva. Det er veldig rent og ryddig, litt hellig, med egne klassikere – eller så mangler man kanskje distanse. Det første stykket jeg satte der opp der borte, Pusjkins *Steingjesten*, fikk jeg mye motstand på til å begynne med, fordi jeg ga det en moderne form. Men til og med mesterlæreren min, som hadde tenkt til å sette det opp selv, skjønnte at han ikke burde det fordi han var

for låst til tradisjonen.

### **Shakespeare som såpe**

– *Hva var ditt utgangspunkt da du satte opp Å temme trollet på Teatret Vårt?*

SUNDEVOR: – Jeg startet vel med å spørre meg om hva dette stykket sier i dag. *Trollet* er sammensatt av short-cuts, korte episoder som ikke egentlig henger sammen. Jeg la rammen som om stykket var en italiensk såpeopera. Men målet var samtidig å lage en dybde i denne såpen. Jeg tror at Shakespeare kunne ha skrevet et såpestykke for tv i dag. Det passer hans form veldig bra. Den er episodisk, og forflytningmessig er det snakk om ganske lange strekk hos Shakespeare. Jeg synes at innholdet kom ut på den måten.

Når jeg løser et stykke ser jeg etter hva som kan være interessant for meg. Hva jeg har lyst til å diskutere. Det er viktigere enn å forsøke å finne det «riktige» svaret på en tekst. For det fins verken riktige svar på Ibsen eller Shakespeare, det fins bare mer eller mindre interessante løsninger. Jeg går aldri i teatret for å se Shakespeare, men for å se godt teater, noe som er interessant og gripende.

Jeg synes mange av Shakespeares stykker er gørr kjedelige, de har rett og slett en dårlig dramaturgi. Manuset til *Trollet* var f.eks. fullt av brister, og vi endte opp med 65 av 170 sider. Stykket skal jo også spilles, ikke bare sies.

– *Er «såpe» et helt nøytralt begrep for dere?*

SUNDEVOR: – Kanskje det er feil å si såpe og man heller burde kalle det for situasjonskomedie, både som en form og en type snekker-arbeid. Såpen eller situasjonskomedien har jo en eldgammel historie. De stammer fra gags og småhistorier som man har spunnet videre på. Men i vår tid blir alt som overlever hundre år eller mer, til noe opphøyd. I skoleperioden min i Moskva, fikk jeg beskjed om at det ligger en tanke bak hvert ord i Dostojevskijs romaner. Men man kunne lese telefonkatalogen på samme måte! Kanskje vi istedet burde gripe fatt i andre tekster? Eller omvendt: Kanskje vi burde stryke forfatternavnene og gå løs på tekstene.

TANDBERG: – Jeg snakker vel egentlig om såpeopera-ironien i *Twin Peaks*. Øyvind

Berg er jo ingen såpeforfatter, snarere tvert imot, han ligger jo nærmere... Shakespeare kanskje. Han har mailet meg et «halte-dikt til Tusten» i forbindelse med et nytt prosjekt jeg jobber med. Et slags «the return of Tusten», som skal spilles i dekorasjonen til *Fuglane*. «Du trenger ikke biceps for å digge fri-sex,» mailet Øyvind Berg. Biceps og fri-sex rimer jo ikke engang! Man skjønner ikke hvorfor det er noe likt. Men Øyvind Berg har en spesiell kjærlighet til ord og ordklanger, og med diktet har han nesten gitt et resymé av Tarjei Vesaas' forfatterskap.

Øyvind syntes at det var vanskelig å møte Ibsen. Alt han puttet inn, slo jo rett tilbake, ikke sant? Og det er umulig å kutte i teksten.

### Othello

SUNDEVOR: – I *Lille Eyolf* satte dere jo et veldig tempo på replikkvekslingen, slik at underteksten spilles i tillegg, og gir et veldig trykk på teksten som drivkraft i situasjonen videre.

TANDBERG: – Bortsett fra den første dialogen mellom Rita og Asta, spilte de Ibsens tekst like raskt som det tok oss å lese den på leseprøve. Og dette er én av fordommene vi har mot Ibsen. Jeg tror at han kan spilles som Shakespeare, som *Spoken thought*.

– Du har også satt opp Shakespeare, Ole Anders; og på en veldig utradisjonell måte. Din *Macbeth* var lagt til en arbeiderklasse-leilighet, der skottene drakk øl, tura og gikk i kilt?

TANDBERG: – I den andre, *Othello*, brukte vi bare to skuespillere. Vår forutsetning var at Iago ikke var ond, og ikke hadde noe anlegg for å være ond, mens Othello absolutt ikke hadde noe anlegg for sjalusi. De var bestevenner, hadde vokst opp sammen og hadde aldri hatt en eneste konflikt. Stykket åpner etter at de har hatt en work-out, og ligger på et bord og slapper av. Så sier Othello noe om Cassio, og Iago setter noe i halsen. «Hvorfor kremtet du?» spør spør Othello. «Nei, det gjorde jeg ikke,» sier Iago, «Jo, det gjorde du,» sier Othello. Og så utvikler det seg videre, det ene ordet tar det andre. Lommetørkle-historien er en løgn, som Iago må stå inne for, men som i det øyeblikk han sier det, avdekker sider i ham selv han ikke kjente til. Etter tjue minutter endte det med at en morder og



Ole Anders Tandberg. Foto: Berit Bergestig

**Man skal ha fjanden så gode grunner til å sette opp «Hamlet». Og man skal ha en regissør som virkelig må det, og må det akkurat NÅ** YNGVE SUNDEVOR

en angiver sitter på hver sin side av rommet. Desdemona er allerede drept; man trenger ikke vise det.

### Den tragiske helt

– Har du en aversjon mot «den tragiske helt»? Altså mot de opphøyde, nærmest overmenneskelige helter og/eller situasjoner?

TANDBERG: – Jeg tror absolutt ikke på å begynne med at noe er «bigger than life». *Macbeth* fikk vi jævla på pukkelen for, og den hadde et tilsvarende utgangspunkt. Kritikken ville ikke ha en lutrygget *Macbeth* med magesår og kilt, som bare brølte, og ikke hadde diksjon til å si replikkene engang. Men vårt utgangspunkt var å gestalte et litt banalt og forfallent miljø, og



Jonas Kippersund og Morten Faldaas, i *Å temme trollet*, Teatret Vårt. Foto: Stian Sønsteng

å skildre en masseundersøker fødsel utfra det. Det slo meg når Yngve sa at ville lage godt teater – at det vil ikke jeg. Jeg hadde nær sagt at jeg vil skape dårlig teater med denne oppsetningen. Og da har du kanskje rett i det med aversjon mot den tragiske helten. Vi ville undersøke den logikken som driver både Othello og Macbeth over grensen og inn i mordet. Og da stiller helten seg i veien.

– *Hvordan stiller du deg til «den tragiske helt», Yngve?*

SUNDEVOR: – Tragedien er jo en spissformulering: Et menneske må dø for at vi skal få innsikt. Heltens død er svanger med en mening om at det skal bli bedre. Men man behøver jo ikke løse det ved å lage et guddommelig bilde av en helt. Hva er i det hele tatt en «helt»? *Trollet* er riktignok en

komedie, men det er jo mer interessant å se på Petruccio som en nevrotiker enn som en bicepstype fra et treningsstudio. Jeg synes det er interessant med Anders som tar tak i *myten*, men ikke framstiller *mannen* på den vanlige måten. Stein Winge fortalte meg at det var sterke reaksjoner mot at Bjørn Sundquist skulle spille Hamlet, fordi han var for stygg! Min største drøm er å sette opp *Romeo og Julie* med de tilnærmet eldste, styggeste skuespillerne man har til rådighet. For poenget er ikke at de er så jævla vakre, men det vakre som de to ser i hverandre. Det er ofte mangel på fantasi som gjør at oppsetningene blir så kjedelige. Det er ingen som tør å utfordre idealbildet av disse heltene.

#### «Ordet i sentrum»

– *Hvordan reagerer dere på kravet om å la «ordet stå i sentrum», og «å la stykket tale for seg selv»?*

SUNDEVOR: – Jeg har en drøm om å gå opp på scenen og si at «i kveld skal teksten tale for seg selv.» Så ville jeg legge boka på scenen og gå. Etterhvert blir man jo nødt til å gjøre et slikt statement. Tekstene har *aldri* talt for seg selv! Vil man ha det på sin måte, kan man jo lese teksten selv.

TANDBERG: – Det ville være feil å si at ikke teksten kommer først, for det gjør den for meg. Men den beste Hamlet jeg har sett var døvstum! Robert Wilsons *Ett drømme* på Stadtsteatern i Stockholm åpner med at en glassplate begynner å sveve som et lite høstblad på oppdrift. For meg fyller det utrolig mye, en direkte åpning inn i Strindbergs verden. Jeg tror ikke at Wilsons moti-

vasjon var å lage såkalt «godt teater». Han hadde funnet noen bilder som rommet en slags gåte for ham. Noen amerikanske håndverksarbeider fra 1890-tallet. Og så har han lagt Strindbergs tekster oppå, slik at de befrukter hverandre som en slags kjemisk reaksjon. Slik ville jeg gjerne uttrykke mitt forhold til klassikerne.

SUNDEVOR: – For meg lyder det litt merkelig når anmelderne skriver at det å omarbeide og å gjøre teksten til sin egen, er «typisk for de store regissørene.» Det er jo det vi prøver på alle sammen. Jeg jobber aldri mot noe objektivt. Når jeg skal iscenesette Sartres *Bak lukkede dører* [Det norske teatret, 1999], ønsker jeg ikke å jobbe mot noen objektiv forståelse av Sartre. Jeg jobber med min filosofi, eller min mangel på filosofi.

Robert Wilson og Eimuntas Nekrosius [kjent bl.a. for gjestespillet *Hamlet* på Nationaltheatret] er begge veldig lite tilgjengelige. Jeg misliker elitært teater og tablåteater – og der har du Robert Wilson for meg. For norske kritikere er det «storhet», så snart man jobber med hele verden som arena. Stein Winge har gjort mange spennende oppsetninger, men det er først når han med *Brand* på Nationaltheatret begynner å bli kjedelig at han får ros. Først når han har satt teksten i sentrum, og ikke tar noen grep i det hele tatt. Det er jo en litterær opprøpsing. Dår- lig lest til og med.

#### Elitært teater

– *Jeg foretrekker ofte teater som jeg ikke forstår eller kan forklare helt. Som Nekrosius' Hamlet, som jeg mener at nettopp fikk en til å oppleve det fremmede ved teksten. Jeg er ikke så sikker på at synet på hva som er elitært og ikke, bare har å gjøre med om man er «teaterfestival-publikummer» eller «mann fra gata».*

SUNDEVOR: – Jeg snakker jo bare ut ifra meg selv. Men for meg blir det elitært som teater. Dessuten har Nekrosius gjort det mye bedre før. Selv om isklumpene han brukte var jævlig fine som bilde, kom jeg til et punkt hvor jeg følte behov for å bli fortalt historien i stykket. Jeg kjenner *Hamlet* bedre enn mannen i gata, men savnet likevel en trakt som lot deg komme inn i stykket. For meg var dette teater der du enten fant

**Jeg har kanskje aversjon mot den tragiske helten. Vi ville undersøke den logikken som driver Othello og Macbeth over grensen og inn i mordet. Og da stiller helten seg i veien**

Trond Høvik som Alfred Almers, med Andrine Sæther som Asta, i bakgrunnen, i Lille Eyolf & co på Torshovteatret. Foto: Per Maning

den nøkkelen du trengte, eller ble tvunget til å stå på utsiden.

TANDBERG: – Jeg er ikke enig. Erland Josephson forteller om da de var i Japan. Under forestillingen hørte de små kræsje fra salongen når høreapparatene falt ned i gulvet, da sovnet publikum (latter).

Josephson ble jo forferdelig ulykkelig og sa det til verten etter forestillingen. «Men har du aldri vært på kabuki?» spurte verten. «Jo,» sa Josephson. «Ja. Sovner du ikke der?» «Jo...» innrømmet Josephson. «Alle sovner på Kabuki. Man sovner og våkner til. Skal du frata japanerne retten til å sovne på deres forestilling?»

Robert Wilson setter opp forestillinger som går i syv dager simultant; man kan umulig få med seg alt. Jeg streber snarere etter å utvikle sånne ting i mine egne forestillinger. Jeg lengter mer etter det jeg ikke forstår, enn det som allerede er forklart. Ikke dermed sagt at jeg får det til selv. I *Macbeth* f.eks. forsvant mystikken og det ujevnbare i underbuksene og hverdagsrommet.

Men jeg elsker det når jeg kan skape en balanse mellom dette. Livets mysterium i hverdagen. Og der er Kjell Askildsen en mester.

### Kritikken

SUNDEVOR: – Magi er jo et viktig begrep for alle som jobber i teatret: «Det skjedde noe jeg ikke kan forklare». Jeg gir egentlig blaffen i formspråk og metode hvis en forestilling får til noe som bare teaterrommet kan skape. I likhet med spørsmålet om å gjenvinne klassikerne, dreier det seg om å gjenvinne teatret som et umistelig sted. Hvorvidt man tilhører «forskjellige leire» er egentlig helt uinteressant, så lenge det fins folk som våger å gå inn og lete. Og her har du dette med kritikerne igjen. Når kritikerne slutter å glede seg over at ting kan være annerledes, er det jo fryktelig synd. Det binder opp så mye energi. Helt ferske elever fra teaterskolen er allerede bundet av regler og konvensjoner. Allerede der stanger det. Det er en sånn redsel for å gjøre feil. Hvis vi ikke var så redde! Fikk vi bare



rydda opp i dette rommet...

Anmelderne vet ofte ikke hva de skal anmelde. Jeg skulle ønske at de istedet kunne skrive to linjer om at de ikke aner hva de så, men at det var jævla bra! Hvorfor skal de kvasi-intellektualisere så mye? Hvorfor ikke skrive et lite dikt istedet?

Det fins jo ingen fasitsvar i teatret. For hver forestilling blir man mer og mer idiot og hjelpeløs.

– *Har kritikerne så stor makt?*

SUNDEVOR: – Det er klart at de er springbrett for teatrenes publikumsbesøk. *Black Rider* [Det Norske Teatret] er ikke verdens mest geniale oppsetning, men det smeller, den har et formspråk, stil og en del sceneløsninger, gla'spell og løs snipp. Var jeg kritiker ville jeg si: Herregud, kom dere på dette da – istedet for *Dagskilje*, f.eks.

TANDBERG: – Hvis jeg skal si noe om norsk kritikk, er det vel at det *svaret* den gir er for dårlig formulert. Men jeg tror at det er umulig å skrive godt, så lenge de har dead-line samme kveld.

### Diamant

– *Er det utfordringen, belastningen eller prestisjen ved å sette dem opp, som er mest tungtveiende mht klassikerne?*

TANDBERG: – For meg som nordmann er det en nødvendighet å sette opp Ibsen. Jeg er tvunget til å forholde meg til det, nettopp fordi han ødelagt livet mitt og gjort meg til den jeg er. Og fordi han er grunnlaget for

mye av den teatervirksomheten som foregår i Norge. Men når det gjelder de andre, ligger det i to ting. Det ene er at tekstene kan inneholde passasjer som «Tomorrow»-monologen i *Macbeth*. Ingen har uttrykt dette mer fullkomment enn Shakespeare. Og derfor overlever det, og ligger der og venter på å prøves ut i nye former, til nye tider. Da blir instruktørens oppgave å manøvrere gjennom Shakespeares dramaturgi for å gjøre denne diamanten synlig. Men det er også en annen side som jeg opplever, og det er at det inngir en slags frihet som for meg som regissør har å gjøre med å jobbe mer underbevisst, billedmessig, à la Wilsons metode. Man kan sette sammen tilsynelatende motstridende elementer, og håpe at det oppstår kunst i dette møtet.

Nekrosius' *Hamlet* er et lysende eksempel på en slik arbeidsmåte. Når farens gjenerferd kommer igjen til slutt og skriker i smerte over sønnens død, ser man plutselig noe som teksten har gått svanger med. Det er ikke noe Nekrosius har funnet på, han har bare vasket det fram fra teksten. Og gjort det til et uttrykk for alle far-sønn relasjoner gjennom tidene. Man ser for seg hvordan en selv vil stå der en gang etter døden og skrike over den kontakten man ikke fikk med sin egen sønn. Dette er bare ett bilde fra en urgammel tekst. Det er drømmen om slike møtepunkter som er drivkraften for meg.

SUNDEVOR: – Jeg går etter tekster som jeg kikker på: *Dette* har jeg lyst til å snakke

**Jeg har en drøm om å gå opp på scenen og si at «i kveld skal teksten tale for seg selv.» Så ville jeg legge boka på scenen og gå** YNGVE SUNDEVOR

# Hvorfor skal anmelderne kvasi-intellektualisere så mye? Hvorfor ikke skrive et lite dikt istedet?

YNGVE SUNDVOR

om og sette opp. Og så gjelder det å finne et uttrykk som korresponderer med egne tanker.

Man skal ha fanden så gode grunner til å sette opp *Hamlet*. Og man skal ha en regissør som virkelig må det, og må det akkurat nå. I dag frister det meg ikke å sette opp *Hamlet*. Men om fem år har jeg sikkert sett lyset og skriker etter å sette det opp, jeg òg. Men da er det lett å falle i den grøfta at man skal gjøre det stort og nytt. Da må man spørre seg: Er det fordi jeg har funnet noe nytt som det er viktig å snakke om? Klarer jeg nå å forløse det jeg mener er *Hamlet*? Eller er det fordi jeg har forelska meg i denne vrien på stykket? Alle land har jo sine klassiske dramatikere. Det er et enormt materiale som det er naturlig å lete i; men man skal ikke sette opp klassikerne for deres egen skyld.

– Spilles det for mye klassikere?

SUNDVOR: – De spilles for ofte på uinteressante måter. Man setter det f.eks. opp igjen og igjen, fordi innholdet av *Hamlet* er så viktig. For meg er det i alle fall mer enn eventuelt aktualitetsstoff som må være beveggrunnen. Vi er jo ikke i dagspressen. Men aktualitet for meg som menneske, den er viktig.

## Dramatiseringer

– Du skal sette opp din egen dramatisering av Hamsuns *Sult* på Nationaltheatret?

SUNDVOR: – Ja, og jeg setter ikke opp *Sult* for å være objektiv, men fordi jeg tror jeg kan tilføre verket noe. Så får man heller si at jeg er stormannsgal som tror jeg kan tilføre Hamsun noe som helst. Men poenget er om dette er godt for teatret? For meg er det mye bedre enn å sette opp *Hamlet*, selv om *Hamlet*, for å si det slik, er stuertent,

mens jeg sikkert blir kritisert for å røre ved *Sult*. For meg er *Hamlet* bare en bok. Jeg ser det om og om igjen på scenen, uten at det griper meg.

– Blant de mange roman-dramatiseringene de siste årene, har det vært flere «illustrerte klassikere»?

SUNDVOR: – Jeg tror det bunner i redselen for ikke å legge til noe. Jeg prøver ikke å gi publikum en mann som ligger og kråler etter kjøttbein på gulvet. Det er ikke godt nok. Det jeg ønsker er å spille det som skjer inni hodet på et menneske ut på en scene. Å spille ut den dialogen han har med seg sjøl; som alle mennesker har med seg sjøl. Som er både veldig rasjonell og veldig irrasjell.

– Altså materialisere jeg-personens idiosynkrasier?

– Ja. Og man bør ha en veldig sterk grunn til å sette opp et bokverk på en scene. Det er veldig lett å falle i illustrert-klassiker-grøfta. På dårlige dager får jeg en sånn «objektivitets»-følelse. Men den fjerner oss fra Hamsun. Så må jeg ta meg sammen. Det fins sikkert en halv million nordmenn som har bedre kjennskap til Hamsun enn meg, men jeg må ikke tenke på det nå. Og jeg kan heller ikke lese Hamsun i ti år til.

TANDBERG: – Dramatiseringer handler også om å utvikle nye former for dramatisk tekst. Jeg forsøkte meg på en dramatisering av Dostojevskijs *De besatte*. Der var drømmen å overføre den polyfone strukturen til scenen, dvs at forestillingen skulle være mer polyfon en romanen. På scenen kan ting og tidsplan utspilles parallelt. *De besatte* ble ikke realisert, men det var det som satte meg på sporet av hvordan jeg kunne gjøre dramatik av Kjell Askildsens noveller.

– Lille Eyolf ble etterhvert veldig smertefull. For meg ble formen en måte å møte de virkelig svarte stedene i Ibsen?

TANDBERG: – Men som alltid kunne man jo kommet dypere. Man er takknemlig for at Ibsen klarte å formulere dette. Og man vil jo gjerne at det skal bli like gripende. Jeg kjenner det på samme måte med Ibsen som mange gjorde med *Fuglane*: Hvorfor kan ikke han få bli i boka? Han er jo så mye bedre enn på scenen! Men se på Tyskland, der gjør de stadig Ibsen brennende aktuell, og bruker ham helt fritt. Det dreier seg om å skape uttrykk for store og avgjørende kriser i et helt folk, et folk som

plutselig mistet sin identitet. I et tysk gjestespill av *Fruen fra havet*, brukte de fem minutter mellom hvert ord i frierscenen til slutt i stykket. Og de andre skuespillerne la seg ned for å sove. I Sverige begynte publikum å pipe og rope: «We want art». Men det var jo bare det, at denne stakkaren ikke klarer å få fram ordene.

Det ble plutselig her og nå.

– Hvis jeg skal komme med en innvending mot Eyolf, synes jeg kanskje at *Allmers ble for puslete*?

TANDBERG: – Noe av det vanskeligste ved å regissere er å holde igjen, når man f.eks. får en del veldig originale ting fra skuespillerne. Ting som er født helt spontant i arbeidsprosessen, men som kanskje ikke er så gode som man trodde.

– Du fikk masse kjæft for kvantiteten av påfunn, men lite ros for de gode overgangene og ensemble-spillet, Yngve?

SUNDVOR: – Jeg fikk jo masse kritikk på ikke å ha drept «my darlings» i *Trollet*. Men jeg hadde faen meg drept 90 pst av dem! Men jeg tenker også – særlig da dette var en folke- og situasjonskomedie – at nei! Jeg vil beholde mine darlings. Det har også med en overskuddskraft å gjøre. Ofte faller de verste død ned før premieren. Men man må riste skikkelig i treet. Det er forskjell på gags som driver en handling framover, og dem som er en show-stopper. Ofte kan gags ikke utvikles, men hvis de har en situasjon i seg som går videre, har det en funksjon uansett om det er morsomt i seg selv.

– Du har sagt at du har problemer med Ibsens lukkede struktur?

SUNDVOR: – Det er lite å fantasere videre på. Du skal lage veldig klare situasjoner. Jeg tror at det er viktigere å lete etter noe som kan fornye formen, enn å finne et nytt og voldsomt innhold. I dag blir det måten man forteller Ibsens historier på, som kan være interessant.

# - Jeg er et konser- vativt menneske

– Vi lever i en tid da tradisjonen og kanon brytes ned. For å lykkes trengs det aggressivitet og selvgodhet, sier regissøren Eimuntas Nekrosius. Aktuell med sin nye iscenesettelse av *Macbeth*.

AV OLGA JEGOSINA OG  
RASA VASINAUSKAITE

VILNIUS: I LITAUEN VET ALLE at Eimuntas Nekrosius havnet i teatret ved en tilfældighet. Det har regissøren selv fortalt gjentatte ganger. Slik han også har fortalt at han bare havnet der fordi han ikke hadde lyst til å avtjene verneplikten, og på tross av at det «tidlig ble klart at han ikke hadde naturlige anlegg for å bli skuespiller.» Han ble irritert over å skulle gjenta en tekst som andre hadde skrevet, og var dessuten en selvgod einstøing. «Derfor startet jeg istedet med å hjelpe andre i å spille». Dette er noe ikke bare teaterfolk vet om ham, og det er dessuten alment kjent at enhver skuespiller drømmer om å jobbe med Nekrosius – selv om det ikke bestandig er så lett. I Kunstfortet – Nekrosius' nye scene – prøves det for tiden på Shakespeares *Macbeth*, med planlagt premiere vinteren 1999, med Vidas Petkevicius [Cladius i *Hamlet*] i tittelrollen,

og Dalia Storyk [Jelena i *Onkel Vanja*] som Lady Macbeth. Allerede i august '98 viste de noen scener fra stykket i Gibelina (Sicilia) som del i det internasjonale prosjektet «Towards Macbeth».

## Enkelhet

– Velger du først stykke og siden skuespillerne? Du benytter deg sjeldent av «doubles», hvorfor ikke? [Man bruker som regel «doubles» i Lituaen, der forestillinger kan stå på repertoaret i opptil 15 år, red.anm.]

– Ja, jeg velger først stykke og siden skuespillerne. Jeg liker ikke å bruke «doubles» fordi jeg ikke ville ha likt systemet selv dersom jeg var skuespiller. Hvis man deler en rolle, får man mindre ansvar for den. Dersom en av våre skuespillere blir syk, venter vi, og dersom en kvinnelig skuespiller ligger i barselsseng – venter vi på henne òg. Skjer det noe ugjenkallelig, setter vi ikke stykket opp. Da jeg arbeidet på Det akademiske teatret, krevde de stadig at jeg skulle ta andre skuespillere i bruk i slike situasjoner. Men det har jeg alltid nektet. For en rolle blir utformet i overenstemmelse med en skuespillers egenart og evner. Jeg tror det viktigste er å velge ut en skuespiller man kan stole på, og av den grunn lever forestillingene mine ganske lenge. Både *Kvadratet* og *Pirosmani, Pirosmani* [et stykke om det georgiske kunstmaleren Pirosmani, red. anm.] kan spilles i dag, tror jeg. Disse stykkene trenger verken en politisk eller annen kontekst rundt seg. I sin enkelhet kunne de

utkonkurrere mange moderne teatereksperimentere. I dag finnes det en så voldsom sivilisasjonsflom, og disse stykkene kunne med fordel tjene som en motvekt. Temaene de tar opp er fortsatt like aktuelle.

## Hamlet

– Er *Hamlet* provosert fram av denne «sivilisasjonsflommen»?

– Ja. Den er moderne, mens de andre er sivilisasjonsløse.

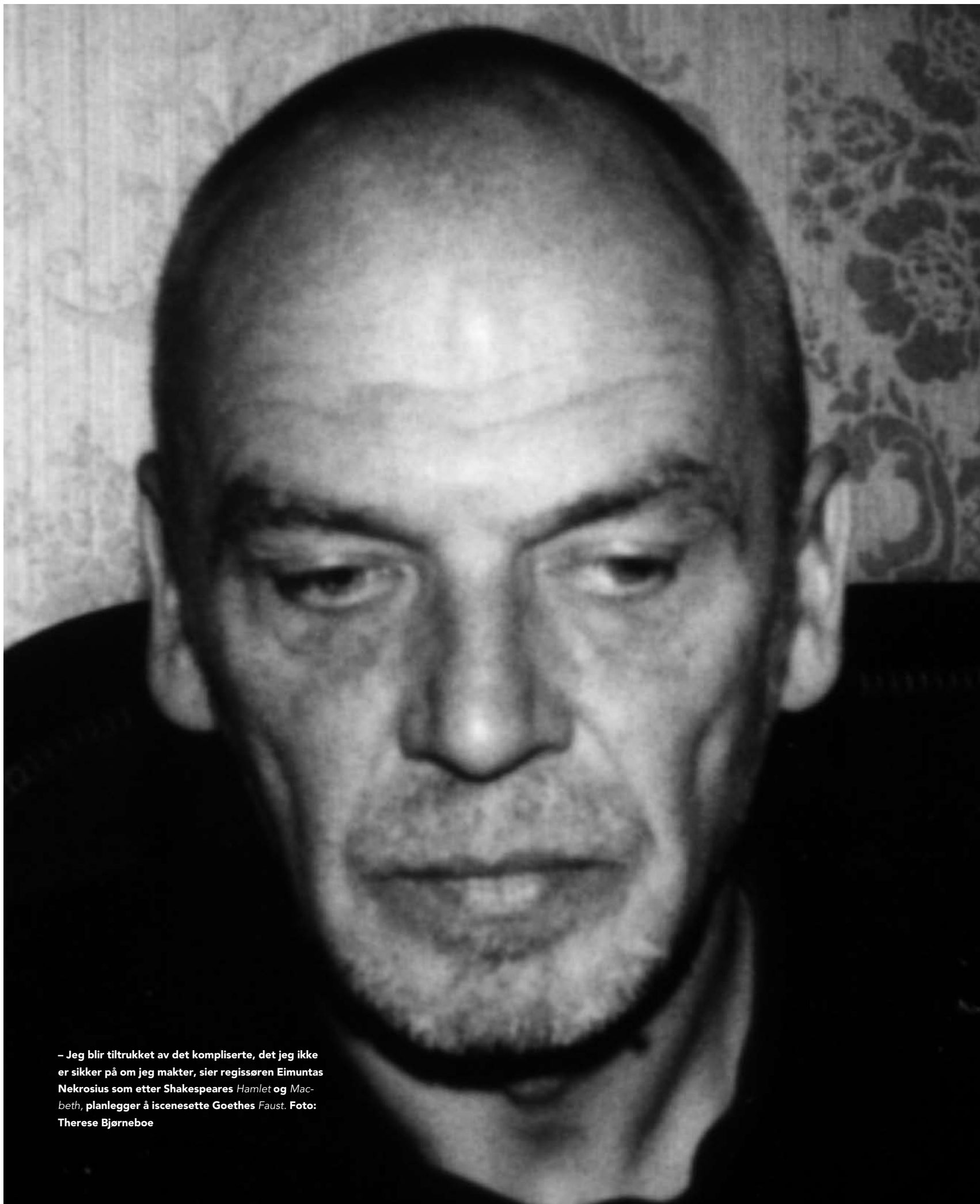
– Synes du at denne «sivilisasjonen»; eller den veldig kjappe rytmen i forestillingen, mengden av bilder og historier, fortrenger det viktigste, og de mest stillferdige øyeblikkene i stykket? Din *Hamlet* mangler pauser, og ga publikum få muligheter til å puste ut, slik at de ble fratatt fornøyelsen ved å ikke bare se, men også høre og tenke?

– Det er riktig, og får jeg det til vil jeg forsøke å gi dem en slik mulighet i *Macbeth*. Jeg vil tilbake til det minimalistiske og det enkle. For de minimale uttrykkene formidler mye mer enn moderne teknologi. Jeg vil forsøke... men jeg kan ikke garantere at jeg kommer til å lykkes...

– Det er vel vanskelig å stanse når man gir seg rytmen og farten i vold? *Hamlet* ble jo spilt slik den var tenkt – i ett åndedrag...?

– *Macbeth* er et forsøk på å bremse opp, men ikke bråstoppe. Kanskje det vil lykkes. Jeg håper det... Men kanskje jeg allerede er ødelagt. Det er en stor mangel på enkelhet, ro, menneskelige kunnskap – det er som

***Jeg er som en skilpadde. Jeg går langsommere men tilbake-  
legger den samme avstanden som andre***



– Jeg blir tiltrukket av det kompliserte, det jeg ikke er sikker på om jeg makter, sier regissøren Eimuntas Nekrosius som etter Shakespeares *Hamlet* og *Macbeth*, planlegger å iscenesette Goethes *Faust*. Foto: Therese Bjørneboe

# Jeg blir tiltrukket av det kompliserte, det jeg ikke er sikker på om jeg makter

en mangel på salt. Jeg kjenner en biologisk trang til å stoppe opp. Jeg vil aldri greie å gå i takt med nye trender og moteretninger, det kan de unge gjøre.

## Regi-diktatur

– Finnes det noe slik som en «nekrosius' skuespiller»?

– Mulig. Jeg liker å arbeide med «rare» skuespillere. I operaen er det noe som heter «en detonerende stemme». På samme måte er jeg glad i skuespillerens detonasjon. Jeg tror at et riktig, lytefritt og korrekt menneske, et menneske uten merkelige eller svake sider, er kjedelig – både i teatret og i livet. Profesjonaliteten er bare grunnlaget, det første trinnet. Men videre er det viktig at skuespilleren er en spennende person. Jeg skal si det litt ubeskjedent: jeg tror at skuespillere bare åpner, utfolder og utvikler seg overfor en regissør som har en sterk personlighet. Det er som med narkotika – man vil prøve det igjen og igjen. Og etter å ha jobbet med en ekte regissør én gang, vil skuespillerne gjøre det igjen. Ikke fordi de har for lite å gjøre, men fordi de kjenner et savn etter å ha «sin egen» regissør. Skuespillere kan mene hva de vil om regissørens diktatur, men uten dette faller alt fra hverandre.

– Liker du best å jobbe med ukjente, nye skuespillere?

– Tidligere trodde jeg at jeg bare kunne jobbe med folk jeg kjente godt. Men de siste årene har jeg blitt mer tiltrukket av ukjente skuespillere, noen jeg kunne vente meg overraskelser fra. Men de nye skuespillerne blir fort «husvarme», de smittes av en felles stemning og atmosfære. Jeg skjønner ikke at det skal være vanskelig å jobbe med skuespillere som tilhører en annen «skole». Jeg har aldri møtt et slikt problem.

## Prøvetiden

– Er det vanskelig for skuespillere å arbeide med deg?

– Jeg vet ikke, det får du spørre dem om. Jeg tror – ja. Det er slett ikke så morsomt når vi prøver. Jeg misunner dem som har det gøy under prøvetiden og får til allting lett. Når jeg prøver er det som å grave en gruve. Vi låser oss inne i et rom – og så er vi igang.

– Diskuterer du stykket med de andre, etter å ha valgt det ut?

– Vi samles og går igjennom de sterke og de svake sidene ved teksten, og så bestemmer vi oss for hvor lenge vi skal arbeide. Siden møter jeg bare de jeg trenger til den enkelte scenen. Jeg liker ikke å ha de ledige skuespillerne tilstede under prøvene, er redd for at de skal kjede seg og forstyrre de andre. Hele besetningen møtes først på scenen når vi forsøker å samle alle trådene i forestillingen. Jeg setter aldri opp en forestilling fra første til siste akt, av og til starter jeg med tredje, så fjerde, så første... som i film...

Vi diskuterer scenene detaljert, går gjennom alt, så prøver vi å gjøre det vi har snakket om. Av og til kan vi ha svært lange prøver, og noenganger bare på en halvtime. Hvis alt blir til slik vi vil, repeterer vi det ikke – alt er jo allerede klart, da... skuespillerne blir også fornøyde når vi slutter tidlig, akkurat som skoleelever som får fri.

– Dere prøver ikke på scenen?

– Alt skjer i et lite rom. Derfor søker vi ikke etter mange forskjellige løsninger på scenen. Bare det tekniske gjenstår til det, lyssetting og spørsmål omkring hvordan skuespillerne skal tilpasse seg et større rom. Fire skritt i prøvelokalet blir til syv på scenen...

– Instruktørene klager ofte over at det er vanskelig å formilde de nødvendige tilstandene, «rollebildene», til skuespillerne?

– Det er svært enkelt. Man må simpelthen formulere seg presist. Man må vite hva man vil ha og hvordan man skal oppnå det. Skuespillerne vil alltid få inntrykk av hvorvidt det blir bra, greit nok eller meget bra. Du kan til og med forklare deg på et fingerspråk – en slik løsning blir mislykket; en slik blir bra. Når du ikke selv vet hva du vil, da begyn-

ner du å skylde på skuespillerne. Men når jeg forteller nøyaktig hvordan jeg forestiller meg den og den, blir skuespilleren presis.

## Macbeth

– Du jobber for tiden med Macbeth...

– Vi har for eksempel prøvet på den scenen da lady Macbeth mottar brevet fra mannen sin. Hvordan skulle vi gjøre den? Man kan gjøre det helt enkelt – en postmann kommer og bringer henne brevet. Uinteressant, kjedelig. Men dersom Macbeth har plukket ut en kraftig soldat blant fangene, bundet ham, stukket brevet i hendene på ham, rullet ham inn i et dyrt teppe og sendt det til kona – blir det en annen historie. Kona ville rulle ut teppet, og der, istedet for fangen – en liten jente, en heks med brevet i hånden. Jeg har tre hekser med i forestillingen – den gamle, hennes datter og datterdatter. Når de forsvinner, vil Macbeth se digre, svarte fugler med gullringer rundt føtten. Han vil dra ut en fjær som han skriver brevet til kona med, og dra gullringene av dem og legge dem i lomma, senere vil han gi dem til lady Macbeth og hun vil bære dem uten å vite hvor ringene kommer fra. Og når Macbeth kommer hjem, lander det tre svarte fjær foran ham, og da får han øye på en liten heks blant hofffolkene sine. Slik vil det dukke opp nye linjer og betydninger, ved siden av plot'et til Shakespeare.

– Finner du på slike «miniplot» for prøvene?

– Før prøvene noterer jeg noe ned – det er liksom instruktørens hjemmelekse. Om kvelden pleier jeg å rable ting ned, og om morgenen mens hodet er uthvilt sjekker jeg hva det er jeg har funnet på. Dette sjekket om morgenen er veldig viktig. Jo mer presist scenen er formidlet, desto lettere blir det under prøvene.

## Lettvekter

– Holder du deg med hemmelige notater?

– Jeg har en sånn blokk der jeg skriver ned alt. Noen tidlige notater greier jeg ikke å forstå selv engang, fordi de er blitt brukt umiddelbart etter at jeg skrev dem. Jeg har lagt merke til at det finnes to typer regissører – praktikerne og teoretikerne. Teoretikerne kan fortelle om sine ideer på en glimrende måte. De gjenforteller forestillingene sine

utmerket. Det er kanskje derfor de ikke ser så godt ut når de blir satt opp. Praktikerne setter derimot opp stykker de ikke er i stand til å fortolke [verbalt, overs. anm.]. Jeg tror at instruktørens rolle og betydning er temmelig overvurdert. Det finnes tungvektere og lettvektere i boksing, og instruktøren er en lettveker. Det å instruere er et helt normalt arbeid. Det som kreves er at en instruktør greier å realisere sine ideer og å bestandig beholde roen. Ikke noe mer. For at skuespillene skal kunne kjenne denne roen. Han må vite at du står bak ham, at du alltid, uansett hva han gjør, vil hjelpe ham. Du er en garantist for at skuespilleren ikke skal spille dårlig eller se ynkelig ut. Instruktøren er ansvarlig for alt som foregår på scenen. Han forklarer hva han vil ha til skuespilleren, scenografen, komponisten, og hvis han forklarer seg på en grei måte, vil de gjøre alt slik de skal. Går noe galt har du deg selv å takke, for da har du ikke forklart deg godt eller funnet en god nok løsning.

– *Du er altså en instruktør-praktiker. Har du aldri tenkt på å oppgi instruktør-yrket og skrive skuespill på grunnlag av dine notater?*

– Nei. Jeg synes det er mer interessant å materialisere det som ligger i et stykke. Jeg vet ikke hvorfor valget faller på dette eller hint. Jeg vet for eksempel ikke hvorfor jeg valgte *Macbeth* og ikke en av novellene til Borchert, slik jeg trodde. Denne uvissheten er en vidunderlig ting. Akkurat som å skape... som livet – det er en god dag i dag, i morgen kommer det en dårlig.

– *Hva er drivkraften bak arbeidet ditt?*

– Jeg vet ikke. Det er bare et yrke som jeg verken elsker eller hater.

– *Du kunne jo finne raskere og mer lettvinde utveier enn det du gjør?*

– Jeg får det ikke til. Hvis en ting er enkel, gjør jeg den vanskelig. Slik er min karakter, min diagnose.

### **Å se teater**

– *Du er en glimrende psykolog. Havner du i skoene til den personen som du forsøker å forestille deg?*

– Psykologi er en del av dette yrket. Det hender nok at jeg ser på meg selv som en

eller annen person, men skuespillerne er flinkere! Som sagt forstår jeg fortsatt ikke hva skuespillerne gjør og tenker på når de skaper en rolle. Jeg spør dem til og med om hva de føler. Skuespillerkunsten er fortsatt en gåte for meg.

– *Mange instruktører liker ikke å se på sine egne forestillinger?*

– Jeg ser på alle forestillingene mine – det er en del av jobben. Man skal se hva man har gjort. Det er selvsagt tungt å se det samme ti ganger, men det er nødvendig. Det kan også være interessant. Da får man nye tanker, noen helt utenom forestillingen. Men det viktigste – hvis du selv synes at det er tungt å se på din egen forestilling, er spørsmålet om hvordan skuespillerne trives.

– *Hvordan liker du å se på andres forestillinger?*

– Det er veldig tungt. Jeg liker ikke å se en forestilling som publikummer fra salen. Det er mye greiere å sitte blant lysfolka og røyke. Jeg ville nok aldri bli en vanlig tilskuer. Jeg begynner å analysere en forestilling med det samme, og av og til når jeg ser at noe er godt kan jeg bli irritert. Jeg tror at middels gode eller dårlige forestillinger har større virkning på meg enn de gode. De stimulerer fantasien og tenkningen min mer. Men man kan ikke lære noe konkret av andres arbeid.

### **Ingen idealist**

– *Etter Hamlet, og til og med etter Tre søstre, har noen kritikere uttalt at det du gjør ikke er teater lenger?*

– Jeg vet ikke hva som hører til innenfor teatrets rammer. Kanskje ikke alt. Men hvis det foregår noe i den boksen og man ikke sovner mens man ser på – da er det teater. Det vil alltid være noen som glaner på noe. Men det er regissøren som har ansvar for at det blir forestillinger av det.

– *Jakter dagens teater for mye etter nyheter og nye trender at tilskuerne forsvømmes?*

– Når vi skynder oss gjør vi flere feil enn ellers. Det er som å skrive etter diktat, plutselig blåser du i gramatikken. I en roman beskrives hvem som kom, hvordan døra så ut, hvordan været var – og alt er viktig.

I teatret har man ikke en tilsvarende konsekvens, alt gjøres stykkevis og brudt. Jeg er interessert i det elementære, i detaljene. Men jeg synes det er interessant å følge med på hva de unge regissørene gjør.

– *Det å kunne organisere tid og rom, det å tenke og se som instruktør – er dette medfødt eller tilegnet?*

– Man kan lære mye, ikke alt, men særlig personinstruksjon kan læres. Det øvrige kommer fra sjelen, ånden. Man kan og bør instruere unge mennesker til å føle, føle om det blåser en kald eller varm vind, og om man skal snakke i et kaldt eller varmt toneleie. Greier man å se forskjellen, lære disse reglene, vil det gå bra. Det finnes også en teateretikk. Ens innstilling til arbeidet er viktig; er den negativ eller idealistisk?

– *Er du idealist?*

– Ikke noe særlig. Jeg skulle ønske at jeg var det, men jeg lykkes ikke helt. Det har med temperament å gjøre.

– *Du har sagt at du ikke tilhører noen bestemt skole eller generasjon?*

– Det er riktig. Jeg har lite kontakt med min egen generasjon. Verken et konkurranseforhold eller vannskskapsforhold. Og jeg er lite interessert i mitt eget ry.

### **Suksess**

– *Dine veier er uransakelige. Og man kan ikke forutse hva du gjør. Du har jo avbrutt påbegynte iscenesettelser, ombestemt deg angående stykker...?*

– Det skjer. Jeg ble ikke ferdig med *Kong Lear* og ikke *Carmen*. De unge skuespillerne sier at jeg er en galning, etter å ha sett opp-tak fra prøvene. Men humøren mitt var slik den dagen, og arbeidet forekom meg fryktelig. Verdig til Ng, eller dømt til suksess. Derfor avbrøt jeg det.

– *Hva med de økonomiske sidene ved å avbryte en produksjon?*

– Det var en del utgifter forbundet med det. En venn av meg, en teaterinstruktør, har fortalt meg om hvor mange som kommer på hans forestillinger, hvor godt publikum liker dem, og hvor spennende de er. «Er det slik du vil ha det?» spør jeg, det gjør ham taus. Det er meningsløst å bare søke

## **Når du ikke selv vet hva du vil, da begynner du å skylde på skuespillerne**

## **Jeg synes at man skal spille hjemme, for sitt eget publikum. Alt annet er kulturutveksling**

etter suksess. Plutselig blir det viktig å turnere i utlandet. Det liker jeg ikke noe særlig. Jeg synes at man skal spille hjemme, for sitt eget publikum. Alt annet er kulturutveksling. Det er viktig, men uinteressant. Jeg blir stadig spurt om jeg vil sette opp stykker i utlandet, men når jeg tenker på at jeg må omgås skuespillerne via en tolk, minner det meg om en familie der medlemmene kommuniserer ved hjelp av lapper på kjøleskapet. Men det er kanskje verdt å prøve?

*(Mens vi snakker blir Nekrosius oppringt av et teater i Warszawa og spurt om han vil sette opp Mickievizs. Nekrosius forklarer lenge at han ikke vil få det til, og puster lettet ut etter å ha lagt på røret.)*

– Jeg venner meg ikke så lett til nye folk. Misunner dem som kan tilpasse seg raskt og enkelt. Jeg er som en skilpadde. Jeg går langsommere, men tilbakelegger den samme avstanden som andre. På den annen side er det greiest for meg å jobbe med mine egne, med venner av meg. Hvorfor skulle jeg eksperimentere med min egen tilstand?

– *Hvordan forestiller du deg den ideelle tilskuer?*

– Jeg liker ballettpublikummet veldig godt. Ekte ballettkjennere, som forstår seg på alle nyansene i en dans, når danserinnen gjør et hopp, snur seg et sekund – har de rukket å merke seg det og vurdere. Jeg tror at det beste publikummet er folk som kan evaluere tolkningen, valg av skuespiller, noe uventet i handlingen, intonasjonen, altså det profesjonelle nivået i en forestilling. Av og til tror jeg vi jobber for oss selv...

### **Konservativ**

– *Hender det ofte at du er fornøyd og glad for dine egne oppsetninger?*

– Jeg ser realistisk og jordnært på alt. Det



Far klager over sin døde sønn. Sluttscenen i Nekrosius' *Hamlet*, som gjestespilte på Nationaltheatret i Oslo høsten 1998. Foto: D. Matvejev

fins en balanse i livet som ikke bør forstyrres. Etter at suksessen og berømmelsen er kommet, bør du kjenne en grense. Måtehold. Jeg pleier ofte å sitere Konfucius som sier at den rette og den krumme linjen er i harmoni med hverandre: kurven betyr ikke slutten på den rette linjen eller omvendt. Livet stiller de samme spørsmål til oss alle, men vi besvarer dem på hver vår måte.

Da jeg studerte i Moskva gikk jeg på mange forestillinger, også på de såkalt dårlige. I dag husker jeg dem med nostalgi – antagelig fordi det generelle kulturnivået var et annet. Det eksisterte felles regler, smak og en sans for måtehold i alt. Det generelle nivået har falt dramatisk. Spesielt er de middels gode forestillingene blitt veldig dårlige. Vi lever i en tid da tradisjonen og kanon brytes ned. For å lykkes trengs det aggressivitet og selvgodhet.

Jeg er en svært konservativ mann.

– *Kan vi skrive at du har tenkt til å sette opp Faust?*

– At jeg har tenkt – betyr ikke at det blir slik. Det er viktigere å finne ut om jeg kan klare det. Jeg blir tiltrukket av det kompliserte, det jeg ikke er sikker på om jeg makter. Jeg kommer ikke til å jobbe mer med Shakespeare i den nærmeste fremtiden, etter *Macbeth* og alt det der.

## **Når jeg tenker på å omgås skuespillere via en tolk, minner det meg om en familie der medlemmene kommuniserer ved hjelp av lapper på kjøleskapet**

– *Det er kanskje et dumt spørsmål, men. Har du noe mål?*

– Nei. Jeg vet at jeg må arbeide, jeg lever i dag, for jeg kan ikke tenke på hva som skjer i morgen eller om en uke. Det er det ingen som vet. Derfor kan jeg ikke planlegge noe.

(INTERVJUET ER HENTET FRA OG TRYKKET MED GODKJENNELSE AV DEN LITAUISKE UKEAVISA KULTURENS SYV DAGER. OVERSATT OG BEARBEIDET AV RASA ZIBURKUTE).

# Stephen Greenblatt

## OM SOSIAL ENERGI, EKSORSISME OG SHAKESPEARE

AV GERHARD YNGVE AMUNDSEN

### DEL I

William Shakespeare er en del av den vestlige litterære kanon. Det er det ingen som betviler. Men hvordan hans tekster skal forstås er langt mer uklart. Stephen Greenblatt presenterer i sin bok om Shakespeare fra 1988 *Shakespearean Negotiations - The Circulation of Social Energy in Renaissance England* et nyhistorisk perspektiv<sup>1</sup> på Shakespeares dramatiske tekster. Boken nærleser Shakespeares tekster og den engelske renessansekulturen. Den er essayistisk i formen, og består av fem deler eller essays som i og for seg godt kan leses hver for seg. Først kommer et essay som redegjør for grunnbegrepene og intensjonene i boken,

og deretter følger fire essays som tar for seg flere av Shakespeares skuespill inndelt etter genre; historiske skuespill, komedier, tragedier og «senere stykker». Boken har mottatt til dels svært gode kritikker og er prisbelønt.

#### «Poetics of Culture»

I forhold til det litteraturvitenskapelige landskapet plasseres boken vanligvis som en viktig representant for nyhistorismen, men flere har påpekt at boken også representerer et slag for et prosjekt han kaller «poetics of culture» – en utforskning av kulturens poetikk. Dette er omtalt slik i boken om Shakespeare: «Jeg har kalt dette generelle foretaket – den kollektive tilvirkningen av tydelige kulturelle praksiser og utforskningen av forholdet mellom dem – en kulturens poetikk».

Ifølge kritikere innvarsler dette en dreining bort fra nyhistorisme og mot en «kulturens poetikk»; en mer estetisk og formalistisk lesning av tekstene enn den nyhistoriske lesningen. En preferanse for «poetikk» fremfor «historie»<sup>3</sup>. Selv er Greenblatt (selv) ironisk i forhold til «skoletilhørighet». Når han i et interessant intervju i Samtiden (Aschehoug) blir bedt om å karakterisere sitt prosjekt svarer han unnvikende og ironisk, men også klargjørende<sup>4</sup>.

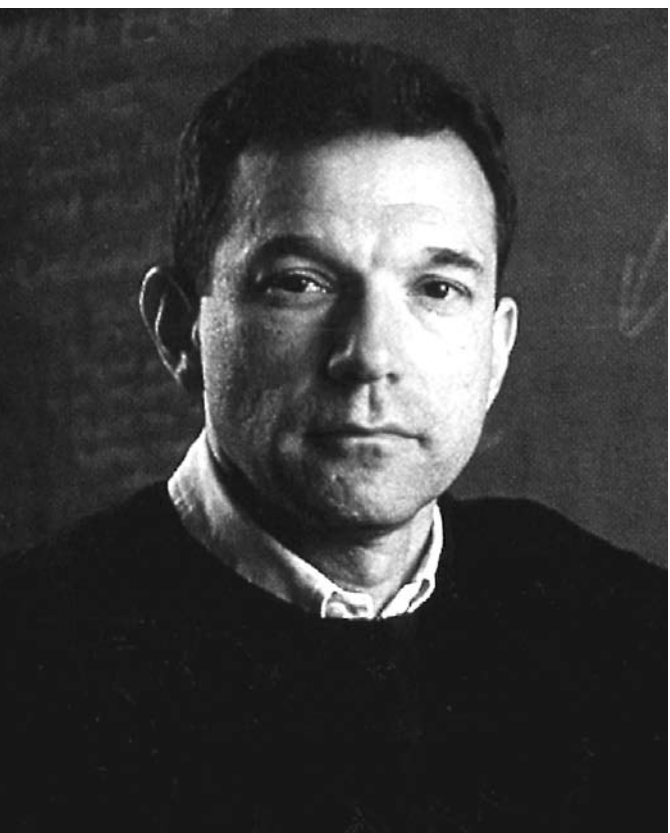
#### De døde

Å presentere boken er derfor en utrolig vanskelig jobb. Grunnene til dette er bokens retoriske karakter, usedvanlige følsomhet i forhold til motsetninger og dialektikk og dens «montasjeteknikk» nevnt ovenfor.

Som leser blir en «kastet ut» i et mangfold og mylder av anekdoter, historier, sidehistorier og refleksjoner. En vet f.eks. aldri om bokens retorikk skal tas bokstavelig eller ikke – en vet heller aldri om motsetningene skal forstås som radikale motsetninger eller om motsetningene er utvisket og forsonet. I intervjuet i Samtiden lanserer han riktignok seg selv som «naiv realist» med et referensielt språk, med historien og kroppen som referanse<sup>5</sup>. Men er ikke også dette retorikk? Et godt eksempel i så måte er hans bruk av «døden» i bokens første kapittel. Bokens første setning lyder slik;

«Jeg startet med et sterkt ønske om å snakke med de døde.»

Men er døden her retorikk eller har den forankring i historien og kroppen? Hans nesten pompøse innledning inviterer leseren til å fortolke boken eksistensialistisk, engasjert og som et brudd med all professoral litteraturvitenskap, i boken karakterisert som byråkratisk dekor for å skjule sitt sanne ansikt; nemlig at litteraturstudier egentlig er sjamanvirksomhet<sup>6</sup>. Hans eget «ikke-professorale» prosjekt går på den andre siden ut på å gjenskape en samtale med de døde, ved å lytte til deres stemmer som eksisterer i tekstuelle spor etterlatt til de levende. Hans tilnærming er m.a.o ikke preget av dekor, men den er vel heller ikke en sjamans tale? Hans egen posisjon synes å være et sted mellom sjamanvirksomhet og professordekor. Det er tegn i teksten som taler for at han er «primitivist» (sjaman), men det er også tegn som tyder på det motsatte (elegant og vit-



Stephen Greenblatt



I middelalderen ble demoner gjerne drevet ut (eksorsisert) gjennom bønn som på denne illustrasjonen av Kate-  
rina av Sienna.

tig retorikk, svært professoralt). Kort sagt; Greenblatt sier ikke at hans prosjekt er å drive sjamanvirksomhet, men han sier neppe det motsatte heller... Boken etterlater leseren med en fornemmelse av «primitive» tam-tam-trommer, men også av vilje til sivilisert beundring for autoritative kunstverker.

### Sosial energi

Innfallsvinkel til boken i denne artikkelen er begrepet «sosial energi». Dette er et nøkkeluttrykk for å forstå boken. Det er ment som (den retorisk) kraften som holder alt (gjenstander, tekst, historie, kunstverker, aksjeselskaper osv.) sammen i en helhet. Men helheten er ikke velavrundet og lett å begripe. Den er mangfoldig, flertydig og irriterende uoversiktlig. Det er avgjørende for Greenblatt at begrepet «energi» har sin opprinnelse i den greske retorikk-tradisjonen og ikke i fysikken. Implikasjonene av dette er at «energi» skal forstås som en sosial, historisk, men fremst en retorisk størrelse. Kilden er Aristoteles' *Retorikk*.<sup>7</sup> Den sosiale energien er noe menneskeskapt/generert som i en eller annen forstand beveger menneskesinnet, men energien er likevel vanskelig å isolere og kvantifisere (påvise direkte). Greenblatt sier at den kun kan erfares/ påvises indirekte, ved dens virkninger<sup>8</sup>. Den synes å være tilstede i alle kulturprodukter (i dette tilfelle; Shakespeare) og dermed tilstede i alt menneskeskapt; og den kan også etterlate seg spor i tekster som lar seg erfare i enkeltmenneskers indre liv, flere århundrer senere. At det forhandles i forbindelse med energiens bevegelse, betyr i denne sammenhengen at teateret tilegner seg energi som det raffinerer og senere returnere tilbake til den/de det hadde tilegnet seg energien fra. Dette kan teateret gjøre i konkret forstand ved å bruke klær det har kjøpt «på torvet» i stykkene eller f.eks. ved å «stjele» fra publikums hverdagsspråk og returnere det til dem i scenekunstform. Energien manifesterer seg i bestemte verbale, auditive og visuell spors evne til å produsere, forme og organisere kollektive fysiske og mentale erfaringer. En del kritikere har kommentert at dette minner om Michel Foucaults begrep om en «allestedsnærværende makt»<sup>9</sup>. Noe en ikke kan unnsnippe fordi alt omkring en (alle objekter, språk osv.) lar energien sirkulere?



### Arkeologi

Den sosiale energien er sterkest og mest intenst tilstede hos Shakespeare. Den har havnet der etter lange forhandlinger og byttehandler med samfunnet rundt teaterinstitusjonen. Energien avslører seg hos tilhøreren/tilskueren som glede og nytelse. Men også andre emosjoner som uro, smerte, spenning, undring, fortryllelse, osv., kan med stor sikkerhet sies å være resultatet av møtet med sosiale energien i estetiske objekter. Og Shakespeares tekster fortsetter å fremprovosere disse reaksjonene etter 450 år! Det er helt avgjørende for Greenblatt å undersøke og forstå de:

«forhandlingene som ligger til grunn for at kunstverkenes mottar og forsterker slik mekanisk energi»<sup>10</sup>.

Og hovedtanken er at kollektive forhandlinger, utvekslinger og byttehandler produse-

rer slike «sluttprodukter». Prosjektet er en slags arkeologisk utgravning der en søker de opphavlige forhandlingene.

Dersom en ønsker å trenge inn i disse forhandlingene og utvekslingene er det en «del fordommer en må kvitte seg med og andre fordommer en må knytte til seg»<sup>11</sup>. Hans punktvis program er klart gjennomstrømmet av tanken om et immanent univers hvor alt som er «utenfor» (transcendent) nesten bannlyses fra forskningen. Men det som forundrer meg er hvor dårlig hans indirekte forsvar for *sjamanen* passer inn i dette skjemaet. Men nok om det. Hva hans tilnærming til Shakespeare består i, skal jeg forsøke å utlegge nedenfor.

Jeg begrenser meg i denne artikkelen til essayet om Shakespeares tragedier: «Shakespeare og Eksorsistene».



Noen vitenskapsfolk har ment at hullene i hodeskallene kan være et resultat av at man ønsket å slippe demonene ut av de besatte.



## DEL II

### Eksorsisme i *Lear*

La oss se nærmere på Greenblatts postmoderne nærlesning. Hva finner han? Hva forteller hans analyser om for eksempel tragedien *King Lear*?

For Greenblatt er *King Lear* umulig å forstå uten kjennskap til historien og her spesielt; eksorsisme, utdriving av onde makter, i den engelske renessansen. Men historien skal da *ikke* bare forstås som en «bakgrunn» for teksten:

«historien kan ikke bare rett og slett forstås som en stabil bakgrunn eller antitese for litterære tekster»<sup>12</sup>.

Hvis «historien reduseres til dekor og bakgrunn» undervurderer man at «historien» og litterære tekster hører tett sammen.

Greenblatt siterer Montaigne for å anskueliggjøre dette poenget; «When I play with my cat», writes Montaigne, «who knows if I am not a pastime to her more than she is to me?» («Når jeg leker med katten min», skriver Montaigne, «hvem vet om ikke jeg egentlig er mer av et tidsfordriv for katten enn den er for meg?»)<sup>13</sup>. Det er m.a.o. ikke så lett å være sikker på grensegangen mellom kunst og samfunn. Låner Shakespeare fra eksorsistene, eller låner de fra ham? Det finnes ikke et opplagt svar på dette. Skal man besvare spørsmålet om hvordan Shakespeares dramatik har mye sosial energi, må man utforske den dynamiske relasjonen mellom litteratur og historie. Kanskje kan man da finne det Greenblatt drømmer om:

«Om man lengter, slik jeg gjør det, etter å rekonstruere disse forhandlingene, så drømmer man om å finne et opphavlig øyeblikk hvor mesterhånden formet den fortattede

sosiale energien om til det sublime estetiske objekt. Men letingen er ikke fruktbar, for det eksisterer intet opphavelig øyeblikk, ingen ren og uhindret forming av kunstverk. I stedet for en skinnende og ren tilblivelse får man etterhvert skimte noe som ved første øyekast ser langt mindre spektakulært ut: et subtilt og vanskelig tilgjengelig sett av utvekslinger, et nettverk av handel og byttehandler, en knuffing mellom konkurrerende fremstillinger og forhandlinger mellom felleseide teaterkompanier. Gradvis har disse kompliserte og uoppørilige lån og utlån, slik jeg ser det, blitt viktigere og mer avgjørende når det gjelder å forstå Shakespeares kunstverk, enn den åpenbaring som jeg kanskje hadde håpet på.»<sup>14</sup>.

Deretter leser Greenblatt Shakespeares tekst mot Samuel Harsnetts bok fra 1603 *Declaration of Egregious Popish Impostures*. Det er allment anerkjent at William Shakespeare



Øverst: «Den gale» (her i en kopi etter Breugel) var en emblematiske middelalder-skikkelse, som representerte verdens kaos, og spilte en viktig rolle i karnevallsritualene.

Midten: Et monster som er blitt manet fram av en heks.

Under: Hekser som er blitt forvandlet til dyr

leste nettopp denne boken mens han skrev tragedien *King Lear*. Fra boken låner Shakespeare bl.a. galmannsspråk, helvetesskildringer og en rekke frodige adjektiver for å beskrive «besatte» skikkelser i *King Lear*.

### Isenesettelse

Boken er en kritikk av og et angrep på eksorsisme. Harsnett er selv protestant og angriper eksorsistene, og særlig jesuittene. Men han hadde tidligere angrepet også puritanske eksorsister. Hva har så eksorsisme til felles med teateret? Greenblatt ser at Harsnett selv påpeker at eksorsismen er teatralisk. Den utfører utdrivelser av onde makter på landsbytorget med publikum til stede – akkurat slik teatertrupper kunne fremføre teaterstykker på torget. Harsnetts kritikk av eksorsismen legger også vekt på at den er innstudert og at den er en regissert forestilling som «iscenesetter» demonbesettelse og påfølgende utdrivelse. Harsnetts belegg i boken, er bl.a. en ung mann som tilstod å ha mottatt instruksjoner om hvordan han skulle reagere, overspille, få rykninger, spasmer osv. i bestemte øyeblikk, og William Sommers, som i 1598 tilstod at han hadde simulert symptomer på at han var besatt og at han hadde mottatt instruksjoner fra demonutdriveren Mr. Darrel om hvordan han skulle reagere. Harsnetts konklusjon er at eksorsisme er skuespill, ofte tragi-komedier, men at eksorsistene skjuler dette godt. Han knytter det til katolisismen (selv om også protestanter drev med demonutdrivelse) og det finnes en rasjonalistisk undertone hos Harsnett. Greenblatt mener Harsnett kritiske tenkning tømmer eksorsismen for innhold og verdi, og at han driver den ut av offentlighetens sentrum og ut mot periferien. Eksorsismen «brukes» av Harsnett og den «brukes» videre av Greenblatt. For Greenblatt er det ikke avgjørende at eksorsisme i og for seg blir avslørt, men at noe(n) som er teatralisk(e) i sitt vesen fordrives ut i periferien (og der «møter» en annen perifer virksomhet; teateret). Slik får en vite mer om renessansens syn på teateret/skuespillet og båndet mellom eksorsisme og teater. De kan begge, ved innstudert adferd påvirke folks bevissthet. At det i tillegg er slik at Shakespeare faktisk har lest Harsnetts bok gjør Greenblatts tanke om

at grensene mellom samfunn og kunstverk ikke er faste, klare og lik «vanntette skott», enda mer begrunnet.

Hvilke konklusjoner kan vi trekke av dette? At det er tette bånd mellom kunst og samfunn synes godt dokumentert i boken. At det finnes en sosial energi som beveger ser fra en «sfære» av samfunnet til en annen, er selsagt mer spekulativt, men la gå. Hvor bringer dette likevel vår forståelse av Shakespeares tragedier? Essayet ser ut til å ha synspunkter på dette.

### Helbredelse

Shakespeares teater tar imot Harsnetts konklusjoner med åpne armer. De importeres direkte inn i tekster (bruk av adjektiver osv.) men også som basistanker for å si noe om galskap/besatte personer og om disses muligheter for å gjenvinne den personlige balansen. Det ritualet som er tømt, dvs. uten en levende myte tilknyttet ritualet; «eksorsisme» blir utprøvd i teateret, men viser seg å være kraftløs. Den er et bedrag. Scenen hvor Edgar møter Gloucester og først overbeviser ham om at han står på kanten av klippene ved Dover, og deretter oppfordrer ham til å hoppe (han står jo på flat mark), hvorpå han kommenterer at demonen har forlatt ham (den hadde horn, øyne som to fullmåner osv.); viser – overfor publikum – at onde krefter er knyttet til hoff- og familieintriger og ikke til demoner. Shakespeare benytter seg av innsikten fra Harsnett, *men går et steg videre*. Når demonutdrivere ikke kan helbrede de besatte, hva kan da hjelpe? Greenblatt svarer (på vegne av Shakespeare og seg selv):

«Bare menneskestemmer svarer på menneskets livsspørsmål. Det er bare menneskets begjær som kan høre til ved menneskets hjerte og kun menneskets lidelser og fordervelse som kan vekke ærefrykt eller gru.»<sup>15</sup>

Lears galskap har ingen overnaturlig forklaring (eller overnaturlig helbredelse), og her er han på linje med Harsnett; den er knyttet til

«møte med elementene og ekstrem angst»<sup>16</sup>.

Det hjelper kun med søvn. Det er den eneste

medisin som virkelig hjelper, ifølge Shakespeare:

Naturens egen forstermor er hvile;  
det mangler han. Og til å gi ham det  
fins mang en virksom urt hvis kraft er slik  
at den kan lukke smertens matte øye.

Arthur O. Sandveds overs. Aschehoug, 1995<sup>17</sup>

For Greenblatt er den tette sammenhengen mellom Harsnett og Shakespeare et tegn på en gjentakelse av Harsnetts tanker, en gjentakelse som «antyder dypere uuttalte institusjonelle byttehandler»<sup>18</sup>. Denne utvekslingen konkretiseres i neste avsnitt:

«Den offisielle kirken kvitter seg med mekaniske mekanismer ladet med uønsket og farlig karisma; 'overlater' den til skuespillerne, som igjen bekrefter at disse mekanismene er teatraliske og dermed illusoriske»<sup>19</sup>.

Ifølge Greenblatt transformeres innholdet i Harsnetts tanker hos Shakespeare. Hans gjentakelse er *ikke* en direkte avbildning eller speiling av stoffet, men en slags for-

tolkning, hvor materialet (eksorsisme) kanskje først og fremst «tømmes» for verdi i en enda sterkere grad enn hos Harsnett. Hva betyr en slik omforming av sosial energi inn i et estetisk objekt? Essayet slutter ganske brått. Ingen klare konklusjoner fremkommer, men antydninger om helhet fremkommer:

«Shakespeares teater tømmer det som er i fokus i teaterkunsten, og i dets brutalitet (...) skaper det paradoksalt nok likevel en imitasjon av en fylde som vi bare kan erfare i den grad vi erkjenner at den er tapt (...)»<sup>20</sup>

## DEL III

### Flerstemt

Er det slik at kunsten skal ta *religionens* plass; som den institusjonen som gir mennesket helhetlige fortellinger, men hvor fortellingene hver for seg utgjør deler uten tilstrekkelig rom for en helhet? At dette er Greenblatts posisjon er vel tvilsomt. Han har kort og godt skrevet fire essays som

kan leses av alle som interesserer seg for sammenhengen mellom detaljer, anekdoter, odde historier og engelske skuespill fra slutten av 1500-tallet og begynnelsen av 1600-tallet. Boken er en billedteppe som kan leses fra mange perspektiver. Det er mange stemmer som slipper til i essayene. Det som binder denne boken sammen er William Shakespeares stemme. Men på den andre siden; ryktene vil ha det til at han ikke er en virkelig person... Hvem er det i så fall som taler? Kan en som ikke har levet være død, og er den som hører stemmer en sjaman? Hvem er vi som har lyttet til sjamans stemme?

Stephen Greenblatt har skrevet en bok som vever sammen mange stemmer. Han har hørt en *flerstemt* Shakespeare. Gjenfortellingen av stemmene vitaliserer Shakespeares tekster, slik få lærde humanister som doserer om de store livstemaene fra kateteret er i stand til. Og boken er aldri kjedelig, selv om den til tider er en prøvelse for forstanden. Men er det ikke også nettopp det Shakespeare er?

<sup>1</sup> Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*, Clarendon Paperbacks, Oxford 1997. I det følgende er alle sitater fra Greenblatt hentet fra denne boken dersom ikke annet er nevnt.

<sup>2</sup> s. 5 Greenblatt. Dette er et foretak han omtaler som «kulturens poetikk». Et eget essay om dette finnes oversatt i *Samtiden* 6/94. Essayet er publisert i *Learning to Curse. Essays in Early modern Culture* 1990.

<sup>3</sup> Se s. 91 John Brannigan *New Historicism and Cultural Materialism*, London 1998. Han mener Greenblatt ved dreiningen vektlegger kulturens tekstualitet fremfor teksters historisitet.

<sup>4</sup> S. 49 *Samtiden* nr. 6/94. Han ligner nyhistorismen med skjæra «som stjeler litt her og der». Han sier også at nyhistorismen utfører en form for montasje som kan «gjøre deg gal og være stimulerende» og videre heter det om nyhistorismen at «Den unnviker i hvert fall enhver form for ortodoksi, hvor det hele tiden gjelder å markere at man er rettroende. Jeg ønsker en større grad av åpenhet. Selv om verden ser ut til å bevege seg i en annen retning, er det viktig at kunsten og dermed litteraturkritikken står på samme side som toleranse, opplysning, skeptisisme og sekularisme.»

<sup>5</sup> S. 52 *Samtiden* nr. 6/1994

<sup>6</sup> S. 1 Greenblatt

<sup>7</sup> Se Aristoteles *Retorikk* (33.2.2). Henvisning er hentet fra fotnote 5) s. 165, Greenblatt.

<sup>8</sup> Greenblatt, s. 6

<sup>9</sup> Se for eksempel s. 159-163 i Paul Hamilton *Historicism*, London 1996 for en som antyder dette standpunktet. Linjene trekkes tilbake til M. Foucaults «depressive historisme». «Sosial energi» oversettes da med «Makt». Et standpunkt som John Brannigan *New Historicism an Cultural Materialism* London 1998 deler. Se f.eks s. 225.

<sup>10</sup> «negotiations through which works of art obtain and amplify such powerful energy» Greenblatt, s. 7.

<sup>11</sup> Bl.a.: «Forfattergeniet» skaper aldri kunstverker alene, det finnes ingen transcendent representasjon, ingen kunst uten sosial energi, mimesis er alltid ledsaget av forhandlinger og bytter. Mer om dette s. 12 Greenblatt.

<sup>12</sup> «history cannot simply be set against literary texts as either stable antithesis or stable background» Greenblatt, s. 95 Greenblatt.

<sup>13</sup> «If one longs, as I do, to reconstruct these negotiations, one dreams of finding an originary moment, a moment in which the master hand shapes the concentrated sosial energi into the sublime aesthetic object. But the quest is fruitless, for there is no originary moment, no pure act of utrammeled creation. In plaze of a blazing genius, one begins to glimpse something that seems at first far less spectacular: a subtle, elusive set of exchanges, a network of trades and trade-offs, a josteling of competing representations, a negotiation between joint-stock companies. Gradually these com-

plex, ceaseless borrowings and lendings have come to seem to me more important, more poignant, than the epiphany for which I had hoped.» Greenblatt, s. 95

<sup>14</sup> «Nothing answers to human questions but human voices; nothing breeds about the heart but human desires; nothing inspires awe or terror but human suffering and human depravity.» Greenblatt, s. 7

<sup>15</sup> «exposure to the elements, and extreme anguish» Greenblatt, s. 119

<sup>16</sup> Greenblatt, s. 119

<sup>17</sup> Our foster-nurse of nature is repose

The which he lacks; that to provoke in him  
Are many simples operative, whose power  
Will close the eye of anguish. *King Lear* (4.4.12-15),  
(i Arthur Sandveds norske overs.: *Kong Lear* (4. 3. 13 - 16), Aschehoug, 1995.)

<sup>18</sup> «signals a deeper and unexpressed institutional exchange,» Greenblatt, s. 120

<sup>19</sup> «The Official Church dismantles and cedes to the players the powerful mechanisms of an unwanted and dangerous charisma ; in return the players confirm the charge that those machinisms are theatrical and hence illusory» Greenblatt, s.120

<sup>20</sup> «Shakespeares theater empties out the center that it represents and in its cruelty, (...) paradoxically creates in us the imitation of a fullness that we can savor only in the conviction of its irremediable loss (...)».  
Greenblatt, s. 128

# Fra scene til doktorgrad

I høst forsvarte Kirsti Minsaas doktorgradsavhandlingen *Woe or Wonder: The Structure of Tragic Experience in Shakespeares Hamlet and Othello*. Et forskningsprosjekt som fokuserer på de etiske sidene ved Shakespeares tragedier.



AV LEIF HØGHAUG

Det begynte på scenen: etter å ha fullført Statens Teaterskole i 1974, jobbet Kirsti Minsaas (f. 1947) som frilansskuespiller noen år (blant annet med oppgaver på Nationalteatret) før hun valgte å forlate teatret for å gi seg i kast med universitetsstudier (Universitetet i Oslo). Her konsentrerte hun seg først og fremst om fagområder som etikk og idéhistorie, og etterhvert, etter hovedfag i engelsk, fikk hun en stipendiatstilling for å arbeide med et forskningsprosjekt på de etiske sider ved Shakespeares tragediekunst. Høsten 1998 kunne Kirsti Minsaas vise fram hva hun hadde funnet: den 26. september forsvarte hun doktorgradsavhandlingen *Woe or Wonder: The Structure of Tragic Experience in Shakespeares Hamlet and Othello*.

## To verdner

Men har Kirsti Minsaas egentlig forlatt teatret? Eller befinner hun seg et sted mellom tekst og teater? Etter å ha lest avhandlingen, er det slike spørsmål som først trenger seg på. Og jeg spør: I hvor stor grad vil du si at din teaterbakgrunn har preget det akademiske arbeide, Kirsti Minsaas?

– Det har preget mitt arbeid i den forstand at teateropplevelsen har vært et viktig utgangs-

punkt for meg. Før jeg begynte å studere Shakespeare på akademisk vis, tilbrakte jeg mye tid med å se og oppleve ham på scenen. Og det tror jeg har vært en fordel; at jeg, i forkant av lesningen, har fått et levende forhold til Shakespeares dramaer som teaterkunst og ikke bare som litteratur.

– *Selve lesningen var altså noe som kom etterhvert?*

– Vel, jeg leste noe dengang også – men hovedsakelig i norsk gjendiktning, og uten noen form for analytisk tilnærming. Det kom først senere.

– *Hvordan opplevde du å komme fra teatret og inn i den akademiske verden?*

– Overgangen var veldig stor. Teatret og academia er dessverre to verdner som ikke snakker så godt sammen, noe jeg tror skyldes at teaterfolk er preget av en viss anti-intellektualisme, mens akademikere har en tendens til å være redd for følelser. Innenfor academia skal man jo være vitenskapelig, men jeg opplever det som noe problematisk at man forsøker å studere kunst, det som er knyttet til opplevelse, som et vitenskapelig studieobjekt. Likevel syntes jeg at academia hadde mye å gi – at jeg ble bedre istand til å forstå Shakespeare – spesielt når det gjaldt det filosofiske idéinnhold i verkene hans. Dette var noe jeg følte manglet i teatret, hvor tolkningen av tekstene ofte kunne bli noe overfladisk. Men så begynte jeg å få en viss avsmak for de veldige og strenge akademiske teoribyggverkene – nykritikk, psykoanalyse, marxisme, dekonstruksjon, nyhistorisme, feminisme... Det hele ble for trangskodd, et ensidig og ofte dogmatisk forsøk på å presse Shakespeare inn i et ferdiglaget ideologisk skjema.

– *Føler du at academia er for mye opptatt av Shakespeare som litteratur?*

# Teaterfolk er preget av en viss antiintellektualisme, mens akademikere har en tendens til å være redd for følelser

– Til en viss grad. Men jeg er ikke med på at Shakespeare ikke er litteratur. Drama er i utgangspunktet litteratur – en type litteratur som skal omsettes i en levende teaterforestilling. Man kan derfor godt bruke litterære metoder for å tolke tekstene, også med tanke på teaterproduksjon. Forstå meg ikke dithen at jeg sier nei til enhver litterær metode, for tross alt: det er snakk om *tekster*. Både skuespillere og instruktører er fortolkere; de må forholde seg til teksten – for deretter å gå et skritt videre...

## «Katharsis»

– Da vil jeg over til *avhandlingen din*. Woe or Wonder: The Structure of Tragic Experience in Shakespeares Hamlet and Othello. Du skriver altså om tragisk erfaring. Hva består denne erfaringen i?

– Jeg tenker først og fremst på tilskueren, som gjennomgår en emosjonell og intellektuell prosess, nemlig *katharsis*. Jeg diskuterer nyere tolkninger av Aristoteles' katharsisbegrep, og jeg forsøker å vise hvordan disse nyere tolkningene kan være med på å forklare tilskuerens opplevelse av det tragiske. Katharsis har gjerne blitt forstått som renselse, det å kvitte seg med smertefulle følelser – en slags psykoterapi som inntreffer i det øyeblikk man er tilskuer til den tragiske hendelse. I motsetning til dette, prøver nyere tolkninger å se den emosjonelle opplevelsen som noe oppbyggelig. De følelser som Aristoteles mener er knyttet til den tragiske opplevelse, nemlig medlidenhet og frykt, er *positive* følelser, følelser som er moralsk dannende, og ikke noe man helst bør kvitte seg med... Selvsagt kan man fortsatt snakke om katharsis som en slags renselse – men da i betydningen: en intellektuell klargjøring. Tilskueren får en dypere forståelse for menneskets tragiske situasjon... gjennom det følelsesmessige engasjementet. Følelsene blir kilde til innsikt, til erkjennelse. Og dette, denne tolkningen av det aristoteliske katharsisbegrepet, føler jeg er noe som i høyeste grad angår teatrale presentasjoner av Shakespeares tragedier.

– Men å trekke inn Aristoteles er da ikke

*bare uproblematisk? Er han ikke noe for-eldet?*

– Mange vil nok tenke slik. Men etter min mening har Aristoteles' tanker om diktekunsten fortsatt gyldighet. Og dessuten: man kommer ikke utenom at all tragedieteori begynner med ham. Ønsker man å forstå Shakespeares tragedier som tragedier, som verker som tilstreber en bestemt tragisk effekt, er han et godt sted å begynne.

## Sympatisk lesning

– *Tragiske skikkelser som Hamlet og Othello er for deg skikkelser som i utgangspunktet er gode. Du sympatiserer med dem, og den lese måten du har valgt, kan kanskje kalles en «sympatisk lesning». Hva vil det si å lese sympatisk?*

– Den sympatiske lesningen er nært knyttet opp til nettopp katharsisbegrepet. For å kunne oppleve katharsis, så må du sympatisere med heltene; du må, selv om det også er hendelser i tragedien som gjør at du kan føle avsky og forskrekkelse over hva en Hamlet eller en Othello foretar seg, begripe at disse heltene faktisk er grunnleggende sympatiske. Og det er der medlidenheten ligger: istedenfor bare å fordømme dem, så vil du, til tross for all korrupsjon og alt ubehag, finne fram til forsonende elementer. Innenfor academia inntar man gjerne en altfor fordømmende holdning overfor skikkelser som Hamlet og Othello. Noen kritikere går så langt at de sier: Hamlet *burde* handlet slik og slik, Othello sånn og sånn – og dermed ender disse kritikerne opp med å moralisere på en negativ måte. Eller ta feministiske lesninger. Mange feministiske litteraturkritikere har en tendens til å gjenfinne sin egen kjønnsideologi i tekstene. Det fører ofte til at de leser det tragiske inn i kvinneskikkelsene... De forskyver det tragiske sentrum slik at bare kvinnene, som Desdemona og Ophelia, oppfattes som tragiske, mens mennene, Hamlet og Othello, tolkes som overgripere, gjerne kvinnehatere eller representanter for patriarkalske holdninger... Slike lesninger kan jeg ikke være med på. Tragedien er ikke lenger tragedie hvis man, som

tilskuer eller leser, motsetter seg helten, gjør ham til skurk.

## Tragisk dyd

– *Et spørsmål om dyd...? Heltens edle kvaliteter?*

– Ja, og jeg vil poengtere det jeg vil kalle en tragisk dyd, altså en egenskap som i en situasjon gjør helten stor, og som så, plutselig, når han forflyttes til en uvant situasjon, gjør ham hjelpeløs og sårbar. Othello er et godt eksempel. På slagmarken, i sin tilvante rolle som soldat, framstår han som en mann med



- Hvis alt man finner er bekreftelse av egen ideologi, slik tilfellet er med mange feministiske eller nyhistoristiske eller freudianske tolkninger, så er ikke Shakespeare stor lenger, hevder doktoranden Kirsti Minsaas. Foto: Frode Fosse Tandsether

## **Shakespeare er en motgift mot dogmatisme, selv om det er en motgift som ikke alltid virker, skal man dømme etter mye Shakespeare-forskning.**

full kontroll over seg selv, en slags stoisk vismann. Men de samme egenskaper som gjør ham uovertruffen på slagmarken, hans evne til rask og besluttsom handling, gjør ham sårbar i et privat kjærlighetsforhold, og derfor et lett bytte for Iagos manipulerende ondskap.

– Og Hamlet? Hamlets dyd?

– Hamlet er en helt annen type tragediehelt; han har den fleksibiliteten en skikkelse som Othello mangler, i en situasjon hvor dette blir katastrofalt. Mye har vært skrevet om Hamlets nøling, hans tendens til å gruble og reflektere, som om dette er hans svakhet, hans tragiske brist. Men nølingen er på en måte *også* hans dyd... I tradisjonelle hevndramaer på Shakespeares tid finner vi ofte hevner som kaster seg inn i hevndåden; de stuper hodeløst inn, og lar seg brutalisere, noe som gjerne ender med at de foretar forhastede og grusomme handlinger. Noe av det Shakespeare gjør i *Hamlet* er at han problematiserer hele hevnsituasjonen ved å la Hamlet strebe etter en 'rettferdig' hevn, en riktig måte å gjøre det på. Hamlet holder igjen, noe som på mange måter er moralsk riktig, men som også kan bli galt ettersom muligheten løper fra ham. Samtidig ser vi at Hamlet også, ved en anledning, velger å handle raskt og ureflektert, nemlig idet han dreper Polonius – og dette blir også galt, kanskje den handling som først og fremst bidrar til hans tragiske fall... Så du har begge deler:

Hamlet veksler mellom å være nølende og å være forhastet... Han finner ikke det riktige balansepunktet i sine handlingsvalg. Og det reiser spørsmålet: Hva skal man foreta seg i en slik situasjon? Skal man handle reflektert eller skal man handle raskt? For meg er *Hamlet* først og fremst en studie i hva det vil si å treffe et riktig moralsk valg – i en situasjon hvor dette kan synes umulig.

### **Etisk bevissthet**

– Tar jeg feil hvis jeg sier at den sympatiske lesningen er en etisk lesning?

– Det er jeg absolutt med på. Men jeg vil nødvendig bli sett på som moralist, og jeg vil ikke fremme en lesning som konkluderer med at Shakespeares tragedier er didaktiske – i den forstand at de formidler et bestemt budskap. Jeg vil heller si at stykkene – ved å utforske visse moralske problemsituasjoner, ved å vise kompleksitet, mangfold, de mange muligheter – kan være med på å høye leserens eller tilskuerens etiske bevissthet. Det handler med andre ord om å være villig til å åpne seg for Shakespeares tragiske verden – prøve å forstå hvordan et godt menneske kan komme til å foreta katastrofale handlingsvalg, kort sagt: studere den menneskelige tragedie. Etter min mening er altfor få litteraturkritikere villige til å åpne seg for tekstene på denne utforskende måten, til å la seg påvirke av hva Shakespeare har å si. Noen hevder til og med at det er kritikeren som er den egentlige dikter – at verket får mening gjennom kritikeren tolkning, uavhengig av hva dikteren har tenkt seg. Jeg vil gå i mot denne trenden. Når jeg leser Shakespeares verker, får jeg en følelse av at det er en sterk etisk bevissthet som har formet disse verkene, en bevissthet som forsøker å påvirke oss, å utfordre oss, uten direkte å belære oss. Shakespeare er en stor dikter, sier vi – men hvis alt man finner er bekrefte av egen ideologi, slik tilfellet er med mange feministiske eller nyhistoristiske eller freudianske tolkninger, så er han ikke stor lenger. Det store ligger i at han åpner våre øyne, at han får oss til å stille spørsmål ved våre fastgrodde forestillinger. Shakespeare er en motgift mot dogmatisme, pleier jeg

ofte å si – selv om det er en motgift som ikke alltid virker, skal man dømme etter mye Shakespeare-forskning.

– Det er ikke vi som yter motstand mot Shakespeare, men Shakespeare som yter motstand mot oss?

– Det kan du godt si.

### **Postmodernisme**

– Men kommer du ikke her inn på tanker som vi også finner hos mange postmoderne kritikere? De fremmer jo også tolkninger som er utfordrende, nedbrytende?

– I noen grad, men postmoderne litteraturkritikk har etter min mening utartet seg til å bli en slags intellektuell lek, et tomt og meningsløst spill med ord som jeg tror appellerer mer til akademikere enn til teaterfolk. Mitt inntrykk er at postmodernismen har hatt liten effekt på teaterverdenen. Teaterfolk er gjerne mer eksistensielt orientert, mer opptatt av det levende liv.

– Til slutt: du snakker altså om tilskueropplevelsen – og leseropplevelsen. Men hva med skuespilleren, han som spiller Hamlet, Othello? Er katharsis noe som også en skuespiller opplever?

– Jeg vet ikke om det er riktig å si at skuespilleren selv gjennomgår noen form for katharsis. Men han må bestemme seg for om han ønsker å spille sin rolle på en måte som avstedkommer en slik effekt i tilskueren – eller om han ønsker å tilstrebe dens motsatt, nemlig Brechts fremmedgjøringseffekt. Stort sett tror jeg det naturlige for en skuespiller er å velge det første, å prøve å leve seg inn i personen og dyrke den samme sympatiske lesningen – eller tolkningen – som jeg forsøker å ta til orde for... Selv om han ikke er klar over at det er det han gjør. Men det ville ikke skade... om han var klar over det. Slik jeg ser det, ville det være fint om en større bevisstgjøring om slike spørsmål kunne få innpass i teatret. Her, føler jeg, har teatret noe å hente fra akademia.

## **Selvsagt kan man fortsatt snakke om katharsis som en slags renselse – men da i betydningen: en intellektuell klargjøring**



Sterk rolletegning av Agnes, fremragende tolket av Gørild Mauseth. Foto: Marit-Anna Evanger.

# En vakker scene på teater

Jon Tombres oppsetning av Østerrike gjør stykket til et mindre interessant, mer borgerlig-konvensjonelt, og samtidig mindre sammenhengende og begripelig drama enn Cecilie Løveids.

AV WENCHE LARSEN

ØSTERRIKE,  
ET SKUESPILL AV CECILIE LØVEID  
URPREMIERE PÅ NATIONALTHEATRET  
UNDER IBSENFESTIVALEN 29. AUGUST  
1998.

REGI: JON TOMBRE  
PUBL. GYLDENDAL 1998

Cecilie Løveid er gjennom sin poetiske, billedskapende dramatik i ferd med å skape en egen nyekspresjonistisk form, der kroppen står sentralt i betydningsdannelsen. De iscenesatte «livsritualene» som hun selv kaller det, beveger seg dristig mellom indre og ytre rom og mange tids- og tekstplan, og gestalter derved en virkelighet som er større enn realismen, men mer realistisk enn tradisjonell symbolisme og ekspresjonisme.

Tidligere er det først og fremst kvinneskikkelser Løveid har iscenesatt gjennom en rekke dramatiske sjangrer, men i skuespillet

Østerrike er det filosofen Ludwig det handler om, med Wittgenstein som historisk forelegg.

Som tidligere, lar Løveid også her flere tider og flere fiktive og historiske personer og tekster inngå i en delvis åpen dialog med hennes egen. Av tekster er det først og fremst Wittgensteins dagbok fra Norge og Ibsens *Brand*, men også andre ibsensskuespill, skuespill fra europeisk samtidsdramatik og Freuds psykoanalyse, som spiller med.

En kvinne, Agnes, med trekk ikke bare

fra Agnes i *Brand*, men fra flere av Ibsens kvinneskikkelser, forsøker å trenge inn i filosofen Ludwigs ytre og indre landskap.

En kvinne reiser inn i Ludwig Wittgensteins norske filosofiske fjordlandskap. På det ytre handlingsplanet kommer hun, en ungdomsforsøkelse fra Wien, til ham i hytta «Østerrike» ved Sognefjorden som svar på det hun oppfatter som et frierbrev. Hun blir avvist, så godtatt, men reiser allikevel tilbake. På det indre plan kan reisen og dialogen mellom Ludwig og Agnes tolkes som uttrykk for at Agnes forsøker å finne en vei til Ludwigs indre. Hun klarer å åpne ham, men oppdager at det ikke er noen plass til henne der inne, og overlater ham til hans eget indre drama. Både på det ytre og indre dramatiske plan fungerer Agnes som et redskap. Hun åpner Ludwigs indre, forløser hans indre drama, og fungerer som veiviser i hans indre, imaginære landskap.

Mens det er konflikten mellom Ludwig og Agnes her og nå som utgjør handlingen på det ytre plan, er det forholdet til den avdøde kjæresten David, som veves inn i en traumatisk barndomsscene like etter farens død, som konstituerer dramaets handling på det indre plan.

å det ytre plan framstår konflikten mellom Ludwig og Agnes som en parallell til konflikten i *Brand*, idet den tematiserer den livsfjerne, livsudyktige og livstruende tenkeren, hvis liv og verdier utfordres av en mer livs- og kroppsnær kvinne, Agnes, som forsøker å redde ham ut av den livs- og kroppsfornektende åndelige fanatismen.

På det indre plan framstår imidlertid Løveids tenker som like erotisk kroppslig og styrt av seksuelle drifter som den seksuelt utagerende agnesfiguren på det ytre plan, og Løveid iscenesetter tenkerens indre drama på en måte som radikalt skiller seg fra Ibsens, og også Strindbergs dramatik, men som tilhører vår tid, til tross for at det følger en oppskrift vi kjenner fra Ibsens og Strindbergs samtidige, Sigmund Freud, med fokus mot et traume som synes å gripe inn i

og styre tenkerens indre og ytre liv.

Det er denne reisen innover og bakover mot det indre dramaets bristepunkt, som utgjør nerven i det dramatiske forløpet. Det er et traume som skal løftes fram i lyset. Allerede i den sterkt symbolske prologen, der Agnes, på hurtigruta inn Sognefjorden, nærmer seg Ludwig, får vi et hint om dette. Agnes forteller om *Brand*, som hun har fått tilsendt av Ludwig på norsk, og som hun tror er et fjell med en isbre formet som en omvendt katedral, som en mann får til å smelte med sin tåre, og en hulder løsner med et skudd.

Hun beskriver fjordlandskapet hun beveger seg inn i, som likner Ibsens sceneanvisning i *Brand*, med unntak av et stort ishus, som hun ikke finner i Ibsens anvisninger. Og hun har hørt at fjorden skal være dyp, dypest i verden. I båtens dyp ligger en kalv og gråter, som skriker når den løftes ut i lyset, og opp fra havdypet stiger et stort, skadet dyr – en enorm havskilpadde. «Det er som om alt skal opp fra dypet. Og jeg venter å få se flere underlige ting», sier Agnes.

### **En anelse helvete**

Mens Agnes stadig glir nærmere, sitter Ludwig alene og filosoferer over tragedien: «En tragedie kunne alltid begynne med ordene.../ ingenting ville ha skjedd, om ikke... om ikke...[...] Men... er ikke dette et ensidig perspektiv på tragedien, / hvis man bare lar den vise / at ett møte kan avgjøre hele vårt liv? [...] Jeg liksom oppfører alt på min sjels teater, men gjør det / sjelens tilstand bedre? / Det gjør ikke sjelens tilstand bedre, snarere mer avskyelig. / Avskyelig! / Du er avskyelig, Ludwig! / Og likevel tror jeg stadig det er mulig / å gjøre sjelens tilstand bedre. / Hvordan, hvordan. / Nei. / Gjennom en vakker scene på teater.»

Tankene blander seg med refleksjoner over hans egen tilstand, som han kaller «en anelse av helvete», og han lengter etter Agnes: «Et annet ansikt. / Den andres ansikt.

[...] Et eneste mulig menneske. Anstendig menneske. / Ja! / Jeg elsker henne. / Nei. / Jeg håper at jeg elsker henne. / Nei. / Skrive.»

Ute på en skrent bare med en løypestreng som fortøyningspunkt, møter han David, som står naken for ham ved et piano og smiler. Den nakne David ved pianoet er et gjennomgangsmotiv. Under Ludwigs refleksjoner og diskusjoner med Agnes fanger David stadig oppmerksomheten hans med pianospill. Mens Agnes forsøker å trekke ham ut mot ekteskap, arbeid, lek og liv på det ytre, sosiale plan, trekker David ham innover mot en forbudt erotikk som forbindes med død.

Ludwig kommer ikke Agnes i møte, men blir rasende fordi hun kommer og forstyrrer ham i tenkningen, og vil sende henne tilbake med det samme. Det er imidlertid to uker til Hurtigruta vender tilbake, og det finnes ikke noe passende losji for henne på stedet, så hun får likevel, under tvil, lov til å bli til da, selv om Ludwig ikke aner hva han skal gjøre med henne. («Alle her vet at jeg ikke snakker med kvinner. / Det går ikke an å snakke med kvinner. / Hva skal jeg gjøre med deg?»)

Det blir mye hamsunsk fram og tilbake. Ludwig holder stand: «Dersom navnet mitt kommer til å leve videre, / vil det være som endestasjonen / for den store vesterlandske filosofien. / Ikke i ...dine barn.» Men til slutt gir han etter for Agnes' store forførelseskunster: «Jeg kunne ligge under bordet og leke med kjønnsdelene dine. [...] Mens du destruerer hele den vesterlandske filosofien. / Over bordet,» og han ber henne frelse seg fra det «tankevrøvlet» som «avsondrer» ham fra «livets kilde». Ubehaget slipper tak i den heteroseksuelle leseren, som forventer seg en happy end.

### **Traumets scene**

Men det er ikke det vi har i vente. Tvert imot duker det for et «ritualdrap». Agnes skal hjelpe Ludwig å myrde – men hvem? Er det Agnes som skal drepes? Ludwig? Dramaet

***Det er først og fremst de symbolsk fortattede tablåene og den poetisk-afjektive, mangetydige dialogen som gjør Løveids dramatik så spesiell***

tetner seg truende til i overgangen mellom 7. og 8. scene, da himmelen endelig revner, og ekspolderer i det nordlyset som lenge har vært ventet.

Agnes skal spille den scenen i *Brand* som ikke står hos Ibsen, men som Ludwig har føyd til i det frierbrevet han engang sendte henne. Scenen som skal spilles, er en scene fra en periode i Ludwigs barndom der han vandrer alene i palasset og gjør sine første selvmordsforsøk og sine første skriveforsøk: «Det står en gutt og ser på farens lik. / Sammen med hunden sin. / Moren hans kommer inn om natten og slår liket og sier: / Du har ødelagt mitt liv.»

Agnes går ut ifra at hun skal spille moren og Ludwig gutten, men gutten som ser sin far og hører sin mor, er ikke med i Ludwigs scene. Ludwig vil derimot selv være både «det døde mennesket» OG moren, OG hunden, som også ser liket og hører hun som sier «Du har ødelagt mitt liv». Gutten dreper hunden. Deretter er scenen slutt; «Agnes beveger himmelen», og Ludwig ber henne bli hos seg, men bare hvis hun lover ikke å forsøke å ta himmelen med seg og forandre den med lakener eller gripe stjernene, men i stedet «mediterer i ensomhet over ditt liv og din situasjon under den» – som han. Hun avviser dette livsvalget, avkler seg agneskjolen som hun har ikledd seg for ham, og forlater ham.

### En vakker scene på teater

Her slutter handlingen på det ytre plan, men den mest betydningsfulle scenen venter: «En vakker scene på teater», som sluttscenen kalles. Dette er den vakre scenen på teater som kan gjøre sjelens tilstand bedre, som Ludwig tidligere har snakket om. Og det er en karakteristisk scene som vi finner parallell til i all Løveids dramatik, en sluttscene som forfatteren føyer til, som gestalter et symbolsk, rituelt tablå, som løfter stykkets handling ut over sin tragiske ytre slutt over i en transcendent, imaginær oppstandelses-scene. Gjennom disse sluttscenene foretar forfatteren et sublimt, gavmildt løft ut over det reelle, som gir menneskene det de har blitt nektet eller frarøvet i levende live. I *Østerrike* får Ludwig David i et tablå som synliggjør mønsteret i den komplekse imaginære veven som knytter Ludwigs forhold

til David sammen med forholdet til moren og faren, som floker seg sammen i traumet: David nærmer seg Ludwig, naken, på en langsom og intenst sansende måte. Hendene deres finner hverandre, de kjærtegner hverandre hengivent. David hjelper Ludwig på med agneskjolen. Han går til pianoet, klatrer opp, legger seg død og stiv, lysende hvit, slik Kristus fremstilles i Hans Holbeins maleri «Den døde Kristus i graven». Ludwig i agneskjolen nærmer seg. Han stanser og belyser liket, setter lyset fra seg. Ludwig klatrer opp på liket, kysser det, og oppfører seg som i en voldsom elskovsscene, skriker fortvilet. Begynner å hamre løs på liket, kaster seg ned på gulvet.

LUDWIG

Du har ødelagt mitt liv!

*Agnes snur seg, mens hun knuger Brand inntil seg som en hundevalp. Så åpner hun boken, river den opp i affekt, sier til den.*

AGNES

Du har ødelagt mitt liv!

*I mørket. En kvinne reiser ut av Ludwig Wittgensteins norske filosofiske fjordlandskap. Løypestreg. Sprukken langleik.*

SLUTT

### Den sublime hyperrealisme

En trenger ikke være instruktør eller skuespiller for å forstå at det er problematisk å realisere et stykke med tablåer, motiver, symboler og dialoger som dette på en teater-scene. Enhver oppsetning av ethvert drama er en individuell tolkning som innebærer et uendelig antall valg av konkrete, sceniske løsninger. I et åpent, poetisk drama av denne type blir imidlertid de konkrete sceniske løsningene desto mer avgjørende og kompliserte, fordi enhver løsning skal forsøke å tydeliggjøre noe som ikke er, og ikke skal være éntydig, realistisk eller konkret. De fysiske stemmene, kroppene og scenografien må også formidle en indre, symbolsk virkelighet.

En éntydig interiorisering eller symbolsk dramaturgisk framstilling vil imidlertid



Regissør Jon Tombre skal ha ros for bevisst å forsøke å ta vare på det indre dramaets logikk, bl.a. ved å spille stykket i et hvitt (imaginært) rom og gjennom en fysisk-ekspressiv spillestil. Gørild Mauseth (Agnes) og Henrik Mestad (Ludwig). Foto: Marit-Anna Evanger.

**Det finnes bare ett begjærsobjekt i denne oppsetningen, og det er Agnes**

## «Doktor Freuds sjarm, så forlokkende, så dragende, en prestasjon! / Det er synd at den brukes til å tilintetgjøre mennesker med.» Dessverre begår regissøren den samme feilen

være like mangelfull og misvisende som en éntydig ytre, realistisk framstillingsform. Spenningen i Løveids dramatikkk ligger i at den forholder seg til både en indre og en ytre virkelighet samtidig, noe som er enklere å få til språklig enn scenisk-visuelt. Det krever en intrikat blanding av realistisk og symbolsk iscenesettelse.

Etter min mening er det først og fremst de symbolske fortattede tablåene og den poetisk-affektive, mangetydige dialogen som gjør Løveids dramatikkk så spesiell. Det er en form for sublim eller magisk hyperrealisme, som gjør det mulig å nå sjeldne dybder i det dramatiske stoffet, menneskelivet, og visualisere kompleksiteten i dette stoffet. Det er imidlertid et problem ved dramatikkk av denne typen at vi ikke har de kreative krefter eller økonomiske ressurser som kreves for å realisere den scenisk i all sin poetisk-symbolske dybde og kompleksitet. Man mestrer ikke den dobbelte iscenesettelsen av det indre og ytre rom, en ytre handling med en realistisk OG poetisk fungerende dialog, full av symboler og metaforer, symbolske, rituelle handlinger og tablåer, og et komplekst tidsregister. Man mestrer ikke kroppsliggjøringen av alle disse ytre og indre, dramaturgiske og symbolske elementene på en slik måte at det hele går opp i en sublim, magisk enhet, en enhetlig, men kompleks og mangetydig virkelighetsillusjon, slik denne dramatikken krever.

### Villand som trekkoppdukke

Det vanligste dramaturgiske nødgrepet er å gjøre dramaet mer éntydig realistisk enn det egentlig er gjennom å fokusere på en enhetlig, ytre handling og skjære bort de mest symboltunge tablåene og replikkene, slik Bentein Baardson gjorde ved sin oppsetning av *Fornuftige dyr* for NRK Fjernsynsteatret og Hilde Andersen ved oppsetningen av *Vinteren revner* på Den nationale scene og Det norske teatret. Da får man Løveids dra-

matikk til å framstå som en triviell, forflatet versjon av seg selv.

Et annet gjentagende problem er det når regissøren skifter ut et tungt symbol eller en sentral figur med en annen, slik at den indre, symbolske logikken i stykket sprekker, slik Hilda Hellwig og Hilde Andersen gjorde i sine respektive oppsetninger av *Balansedame på* hhv Teater Aurora i Stockholm og Den nationale scene i Bergen, der det døde barnet i fødselsscenen i Løveids tekst forvandles til en levende villfugl, mens det hos Hellwig forvandles til en stein og hos Andersen til et gullstricketøy. Det er som om noen skulle finne på å forvandle Ibsens døde villand til en larmende trekkoppdukke. Metaforen taler imot stykkets indre logikk, og får hele den magiske virkelighetsillusjonen til å rase sammen.

Etter min mening rammes Jon Tombres uoppsetning av *Østerrike* av den samme kritikken. Både han, scenografen og skuespillerne skal riktig nok ha ros for bevisst å forsøke å ta vare på det indre dramaets logikk, bl.a. ved å spille stykket i et hvitt (imaginært) rom og gjennom en mer fysisk-ekspresiv spillestil enn vi har sett før ved Løveid-oppsetninger på institusjonsteatrene. Men flere vesentlige inngrep i teksten, omredigeringer, utelatelse og sammenblandinger forrykker, begrenser og tilslører den dramatiske, logiske kjernen i stykket, og gjør det til et annet, og etter min mening mindre interessant, mer borgerlig-konvensjonelt, og samtidig mindre sammenhengende og begripelig drama enn Løveids. Jeg synes med andre ord Tombre har gjort en dårlig tolkning av stykket, og misliker noen av de vesentlige regiinngrepene han har gjort.

### Agnes, Ludwig og – David

Når Jon Tombre lar Ludwig innlede dramaet istedenfor Agnes, og kutter ut de delene av Agnes-prologen som har et symbolsk innhold (isbreen, ishuset, kalven og skilpadda) og konsentrerer den om det som

er knyttet til den ytre, realistiske handlingen, forandrer han både Agnes' funksjon i dramaet, og toner ned det dobbelte, indre-symbolske perspektivet. Mens Agnesfiguren i Løveids tekst har en dobbelt funksjon som igangsetter / åpner av Ludwigs tragedie, og som hans – og vår – guide inn i Ludwigs indre landskap, samtidig som hun også deltar i handlingen på det ytre plan, velger Tombre å konsentrere seg om det siste, og reduserer dermed hennes funksjon og underordner rollen sin egen, innsnevrende tolkning. Langt alvorligere er det imidlertid at Tombre – av opplagte tekniske og ressursparende, men trolig også av borgerlig-heteroseksistiske grunner – fjerner den for dramaet så sentrale Davidfiguren. David får ingen selvstendig rollefigur i Tombres oppsetning, men skjules på en for meg ubegripelig måte i den anonyme Gartnerrollen, en figur som i Tombres versjon framstår som en utydelig, forvirrende blanding av en for handlingen ubetydelig hjelper fra nærmiljøet (en gartner med robåt som frakter mat), en kikker (en publikums representant på scenen) og en symbolsk ferjemann (som ror Agnes over fjorden fra Hurtigruta), som i tillegg skal ta vare på homoseksualitetsmotivet, men hvor dette framstår så abstrakt, utydelig og usammenhengende, at det forvirrer og tilslører mer enn det tydeliggjør og viser.

I Løveids tekst er det nettopp Ludwigs forhold til David, et forhold som er driftsmessig knyttet til det traumatiserte forholdet til foreldrene, som utgjør den dramatiske konflikts drivkraft. Det er dette forholdet som skal løftes opp i lyset. Det er det som driver handlingen framover, og det er mot dette forholdet dramaet søker i sin tragiske drift mot det endelige klimakset som utspiller seg i de to sluttscenene.

I Tombres tolkning er det imidlertid det heteroseksuelle forholdet mellom Agnes og Ludwig som står i fokus. Tombre får oss – med god hjelp fra den sterke rolletegning-

gen av Agnes, fremragende tolket av Gørild Mausest, og en dertil svak rolletegning av Ludwig, habilt tolket av Henrik Mestad – til å begjære Agnes, og Ludwigs avvisning av henne framstår som et uforståelig resultat av hans nære forhold til filosofien. Hans forhold til menn, uttrykt gjennom det bleke forholdet til Gartneren, forblir uklart.

### Freud og homotekstualiteten

Det homoseksuelle begjæret får med andre ord ingen plass i denne versjonen. Ludwigs konflikt framstår – som en parallell til Brand – éntydig som en konflikt mellom filosofien / ånden / det narsisistiske indre liv på den ene side og Agnes / det sanselige, sosiale ytre liv på den andre. Derfor fungerer ikke den viktige traumescenen, og den karakteristiske, for Løveids dramatik så betydningsfulle sluttscenen (En vakker scene på teater) er rett og slett kuttet vekk. Traumescenen virker på grunn av fraværet av Davidskikkelsen utenpåklisset og uforståelig i forhold til den konflikten mellom Agnes og Ludwig som vi har vært vitne til. Og hva verre er; Ludwigs homoerotiske følelsesliv antydes bare, foruten gjennom en forvirrende kysescene med Gartneren, gjennom Ludwigs selvforakt, som utydelig knyttes til borgerlig seksisme. Denne internaliserte homofobien får i Løveids tekst en motvekt i og med den gjentatte framstillingen av den nakne David ved pianoet som vekker Ludwigs – og vårt – begjær. Ludwig samtaler med David i vakre, melankolske vendinger, og allerede i prologen nevner Agnes at Ludwig bærer dyp sorg over tapet av sin eneste venn, den engelske testpiloten David. Også senere omtaler hun forholdet mellom dem idet hun beskriver paradisiske scener der de elsker eller omfavner hverandre, spiller Schubertsanger og løper etter havarete drager. Alt dette er strøket i Tombres versjon. Han gir ikke det homoseksuelle begjærsobjektet et begjærbart – utvalgt – ansikt og kropp. Det finnes bare ett begjærsobjekt for regissørens (= vårt) blikk i denne oppsetningen, og det er Agnes. Dermed sensuerer han den homoerotikken eller homotekstualiteten som kommer så sterkt til uttrykk i Løveids drama.

Men det er David som vinner Ludwigs hjerte i Løveids versjon, og som alltid har eid det, og vi får tilgang til dette begjæret

i Løveids tekst, begjæret får plass, det finner sted fordi David finnes der, og framstår (for Ludwig og oss) som erotisk, fysisk-åndelig tiltrekken. Bare han kan gjøre Ludwigs situasjon, hans konflikt og hans valg forståelig.

Tiltrekningen til Agnes er ikke like sterkt festet i Ludwigs indre i Løveid tekst, og det er først når Agnes forstår dette, at hun innser at slaget er tapt, at hun aldri kan oppnå en slik plass i Ludwigs indre som gjør det verdt å ofre seg og hen-gi seg til ham. Hun forstår at Ludwigs liv er knyttet til David like inn i døden, og at hun ikke har noen sjanse.

Fordi David, og dermed det homoerotiske perspektivet og begjæret, er fjernet fra stykket, framstår den traumatiske barndomsscenen, Ludwigs internaliserte selvforakt og hans kvinnelige psyke, slik den framstår i traumescenen, der han hoppedanser som ei lita jente kledd i Agnes' kjole, som en bekreftelse på den borgerlige sykelligjøringen av homoerotikken, godt hjulpet av den problematiske koblingen mellom Ludwigs homoerotiske følelsesliv og den traumatiske barndomsscenen.

Det er en skarp knivsegg Løveid beveger seg på ved å foreta en slik freudiansk sammenkobling mellom det voksne kjærlighetslivet og barnets forhold til foreldrene, en sammenkobling som i Tombres oppsetning nettopp havner i den psykoanalytiske fella, og bærer fram det implisitte – men i Løveids tekst langt mer komplekse – psykoanalyserende budskapet at homoerotikk er et symptom på en psykisk abnormalitet som må finne sin forklaring i et traume fra barndommen knyttet til forstyrrelser i det

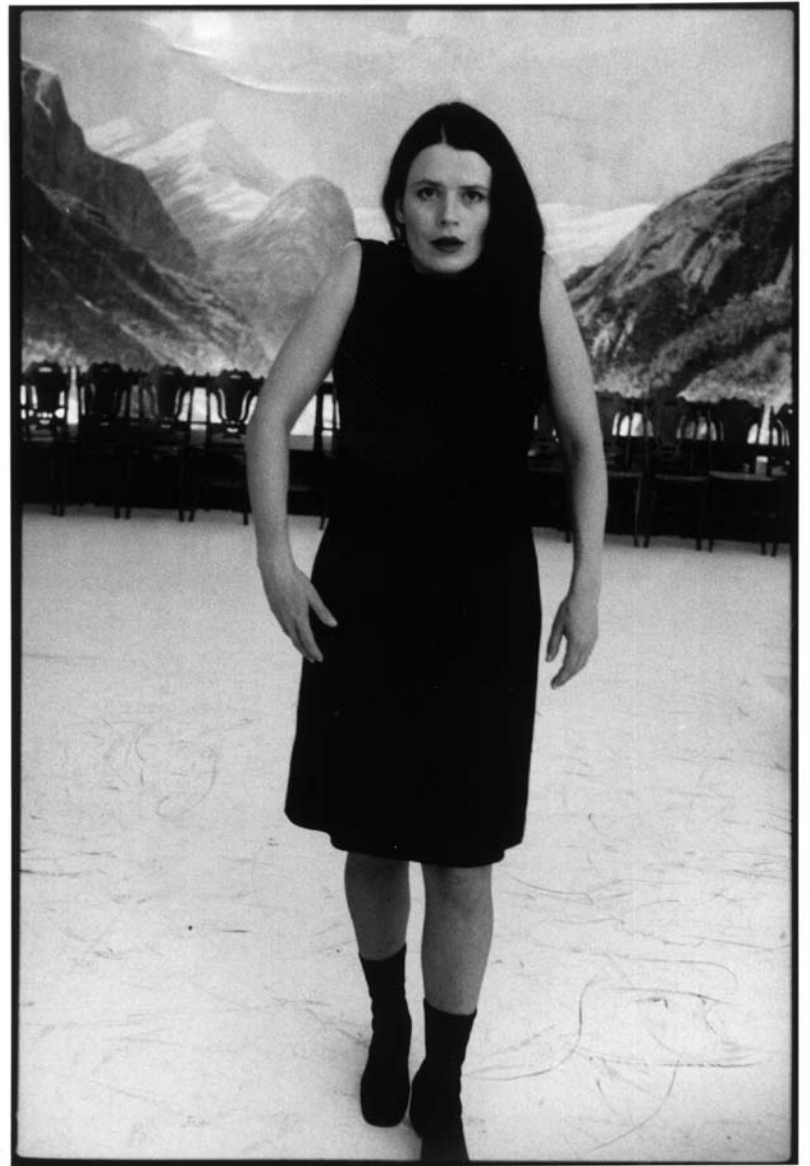


Foto: Marit-Anna Evanger.

driftsmessige, erotiske forholdet til mor og far.

Cecilie Løveid er tydeligvis bevisst faren ved en slik forenkende freudiansk tolkning, og gir oss, trolig derfor, en advarsel mot Freud som vi kan tolke som en implisitt advarsel mot å foreta en destruktiv, sykelligjørende kausaltolkning av det kompliserte antydede forholdet mellom mor, far, elsker og selv i Ludwigs indre: «Doktor Freuds sjarm, så forlokkende, så dragende, en prestasjon! / Det er synd at den brukes til å tilintetgjøre mennesker med.» Dessverre begår regissøren den samme feilen.

# Daniil Kharms

## FRA TEKSTER TIL TEATER



Som første teater i Norge vil Centralteatret våren 1999 presentere tekster av den russiske poeten og absurdisten Daniil Kharms (1905 - 1941).

AV THERESE BJØRNEBOE

Centralteatrets forestilling baserer seg på et scenario av den sveitsiske regissøren Michel Kullmann og dramaturgen og oversetteren Ulla Backlund. Noen av tekstene de har valgt ut er hentet fra boka *KNAKK! om fenomener og eksistenser*, i Ulla Backlunds og Thorvald Steens norske oversettelse fra 1997, noen er nyoversatt for oppsetningen.

Ulla Backlund og Thorvald Steens samarbeide om gjendiktningen strakte seg over noen år. Og som den russisk-kyndige av de to tilbragte Ulla Backlund et par år i Moskva mens hun arbeidet med oversettelsene.

– Den politiske og sosiale situasjonen i Sovjet på 1930-tallet hadde selvfølgelig et sterkt nedslag i tekstene. Det fantes ikke plass for litterær eksperimentering; enhver avviker ble stempet som kontrarevolusjonær.

Men for meg er det ikke det rent politiske som er mest påfallende ved Kharms

tekster, det som fascinerer meg er hvordan Kharms klarte å kombinere en langtgående språklig eksperimentering med en nådeløs skildring av menneskets eksistensielle angst og utsatthet, sier Backlund.

Daniil Kharms ble flere ganger arrestert, før han under uklare omstendigheter døde på et fengselssykehus i 1941.

### Samizdat

Med unntak av den skandaleombruste oppsetningen av Kharms skuespill *Elizavetha Bam* («Dette er da ikke kunst!») og Kharms bidrag til den russiske barnlitteraturen, fikk han bare publisert ett dikt mens han levde. Og i hjemlandet ble tekstene hans først gradvis publisert på 1970- og etter glasnost' på 80-tallet. Men før dette hadde Daniil Kharms tekster sirkulert under jorda, som «samizdat»:

*«Livet i Brezjnev-epoken var ikke ulikt Kharm's samtid: søppelhaugene i portrommene, de bitre gamle kvinnene som sloss i køene, mennene i de svarte dressene som forhørte folk som ikke skjønte hvorfor, aggressiviteten hos folk, den tragiske latteren som hjelper en til å ikke synke ned i fortvilelse, leserne følte seg i slekt med forfatteren, uttrykket «à la Kharms» gikk etter hvert inn i det russiske vokabular.»*

(Thorvald Steen i etterordet til KNAKK!)

### Språkfornyere

I dag er Daniil Kharms en høyt skattet forfatter og språkfornyere.

– Kharms vrir på russiske uttrykksformer på en måte som det er svært vanskelig å overføre, uten samtidig å kunne beskyldes for å skrive dårlig norsk. Han kan skrive f.eks. «en hendelse hendte», «han lo fra øre til munn»... Jeg må tilstå at når jeg nå holder på med å dramatisere Dostojevskijs *Kjellermennesket* for Det norske Teatret, føles plutselig Dostojevskijs tekst som enkel! Sier Backlund.

– Daniil Kharms tilhørte *Oberiu* (Foreningen for Reell Kunst), en kunsterguppe som omfattet representanter for alle kunstformer. I sin kunstneriske virksomhet og i sin estetiske verdensanskuelse utgikk Oberiutene fra

en helhetsoppfatning, hvor alle kunstformer var likeverdige representanter for «den reelle kunsten». Poesi, billedkunst, teater, musikk, film, sirkus og farse hadde alle sin gitte plass. De prøvde til og med å skape et eget språk «*zaum*» (bortenfor fornuften) med nye klan-ger, rytmer osv.

I dag er Kharms enormt kjent og elsket for disse eksperimentene. Det fins til og med en bok på russisk som heter *Nesten-Kharms*, og som består av anekdoter som urettmessig tilbakeføres til ham!

Oberiutene oppførte forestillinger der de for eksempel kunne annonsere en diktopplesning ved Kharms, uten at noe som helst hendte. Men samtidig sto Kharms på torget noen kvartaler borte og leste høyt for de passerende. En form for performance-teater lenge før det ble et begrep.

### Uten 4. vegg

På 1980- og 90-tallet er Kharms blitt oversatt til en rekke språk, og han introduseres gjerne som en russisk Beckett eller Ionesco.

– Jeg har sett mange oppsetninger som anvender seg av en veldig fysisk spillestil. Selv er jeg opptatt av at språket skal stå sentralt, av hvordan man skal formidle språket til publikum i en teatral form. For denne type tekster tror jeg det er svært viktig å spille uten «den fjerde veggen». Ikke late som om publikum ikke er der, tvert imot – alle skal vite at dette er teater. I Karl Valentin oppsetningen for eksempel, ble suffløren plassert på en barkrakk i dekorasjonen. Hun drakk tett i løpet av forestillingen og falt ned fra krakken i applausen... Der er også et både utilsørt og humoristisk erotisk aspekt i mange av Kharms tekster.

– *Blir Kharms mye spilt i Russland?*

– I Moskva finnes et teater, hvor de utelukkende spiller tekster av de såkalte Oberiutene. Der går fortsatt en oppsetning av Kharms som er over 10 år gammel – og dessverre også bærer preg av det. Ellers spilles han i dag over hele verden – fra Japan over øst- og vesteuropa til Amerika. Han er også spilt i de andre skandinaviske landene.

### Internasjonal

Ulla Backlund er noe av en internasjonalist i norsk teater. Hun har arbeidet som dramaturg ved The New Theatre of Brooklyn, og på The Eugene O'Neill Theatre Festival for nyskrevne dramatikker, men har et vel så solid fotfeste i den russisk- og franskspråklige verden.

Det hele begynte med at Backlund studerte russisk på Stockholms Universitet, og skrev en hovedoppgave om Aleksandr Fadejev – «som jeg hadde funnet en henvisning til i Maos lille røde...!» Etter å ha oversatt Fadejev, har Backlund siden oversatt en rekke skuespill fra russisk, fransk, tysk og engelsk.

I Norge har hun i to tiår jobbet som oversetter, produksjonsleder og dramaturg, på Rogaland teater, Hålogaland teater, Teatret Vårt, Teater Ibsen, Det Norske Teatret, Den Nationale Scene. For tida deler hun seg mellom HT og Oslo Nye.

– Jeg har sett på som en spennende og viktig oppgave å introdusere hittil uspilte forfattere på norske scener, som Heiner Müller, Karl Valentin og nå Daniil Kharms. Jeg ser viktigheten av å spille og utvikle den norske dramatikken, og jeg synes det finnes en lang rekke spennende dramatikere i Norge i dag, men, like lite som jeg vil fores utelukkende med norsk mat, vil jeg se bare norsk dramatikker.

– *Har skuespillere motstand mot å spille nye tekster?*

– Hvis de er gode – nei! Min erfaring er at skuespillere i Norge er sultne på nye ting og åpne for eksperimentering. Da f. eks. Michel Kullmann iscenesatte Müllers *Hamlet-maskinen* på Den Nationale Scene, syntes alle at teksten var totalt ubegripelig til å begynne med. Samtidig var de arbeidsvillige og nysgjerrige og sammen klarte vi å åpne teksten og skape en forestilling, som ble godt mottatt av publikum. Nei, det er heller teaterledelsen som er skeptisk overfor det ukjente. Mens de burde huske at også Beckett ble pepet ut i sin tid!

**Denne type tekster tror jeg det er svært viktig å spille uten «den fjerde veggen». Ikke late som om publikum ikke er der, tvert imot – alle skal vite at dette er teater.**

## En mislykket forestilling

Ut på scenen kommer Petrakov-Gorbunov, han vil si noe, men hikker. Han begynner å kaste opp. Han går ut.  
Pritykin kommer inn.

PRITYKIN: Den ærede Petrakov-Gorbunov er nødt til å kunngj...

(Han kaster opp og løper ut.)

Makarov kommer inn.

MAKAROV: Jegor... (Makarov kaster opp. Han løper ut.)

Serpukhov kommer inn.

SERPUKHOV: For ikke å... (Han kaster opp og løper ut.)

Kurova kommer inn.

KUROVA: Jeg ville være... (Hun kaster opp og løper ut.)

En liten pike kommer inn.

DEN LILLE PIKEN: Far har bedt meg si til alle at teatret er stengt. Vi spyr alle sammen!

Teppe

(1934)

## Begynnelsen på en svært vakker sommerdag

En symfoni

Rett etter første hanegal hoppet Timfej ut gjennom takluka og skremte alle som akkurat i det øyeblikket gikk forbi på gata. Bonden Khariton stoppet, tok opp en stein og sendte den av gårde mot Timofej. Timofej forsvant et eller annet sted. «For en luring!» skrek folk, og en viss Zubov tok fart og kjørte hodet rett i veggen. «Oi!» skrek ei kjering med tannbyll. Men Komarov ga kjerringa litt ekte tippel-tappel og med et hyl løp hun inn i et portrom. Feteljusjin gikk forbi og fniste. Komarov gikk bort til ham og sa: «Hør her, din isterbuk!» – og slo Feteljusjin i magen. Feteljusjin lente seg mot veggen og begynte å hikke. Romasjkin sto og spyttet ned fra vinduet sitt og prøvde å treffe Feteljusjin. Rett inntil holdt ei langneset kjerring på å slå ungen sin med en vaskebalje. Og en ung, litt tykkfallen mor gned ansiktet til den søte lille datteren sin mot en murvegg. En liten hund som hadde brukket ett av de tynne små beina sine, lå og slang på fortauet. En guttepjokk sto og spiste noe svineri fra en spyttebakke. Utenfor kolonialforretningen sto en lang kø etter sukker. Kjerringene kranglet høylytt og dyttet hverandre med veskene sine. Bonden Khariton, som hadde drukket seg full på rødsprit, sto foran kjerringene med åpen bukse og sa stygge ord.

Slik begynte denne vakre sommerdagen.

## Matematikeren og Andrej Semjonovitsj

MATEMATIKEREN (tar ut en kule av hodet):

Jeg har tatt en kule ut av hodet.

Jeg har tatt en kule ut av hodet.

Jeg har tatt en kule ut av hodet.

Jeg har tatt en kule ut av hodet.

ANDREJ SEMJONOVITSJ:

Legg den på plass.

Legg den på plass.

Legg den på plass.

Legg den på plass.

MATEMATIKEREN:

Nei, ikke på plass!

Nei, ikke på plass!

Nei, ikke på plass!

Nei, ikke på plass!

ANDREJ SEMJONOVITSJ:

Vel, la det være.

Vel, la det være.

Vel, la det være.

MATEMATIKEREN:

Ja, det gjør jeg!

Ja, det gjør jeg!

Ja, det gjør jeg!

ANDREJ SEMJONOVITSJ:

Vel, det er greit.

Vel, det er greit.

Vel, det er greit.

MATEMATIKEREN:

Ja, jeg har seiret!

Ja, jeg har seiret!

Ja, jeg har seiret!

ANDREJ SEMJONOVITSJ: Vel, så seiret du, men ro deg nå!

MATEMATIKEREN:

Nei, jeg roer meg ikke!

Nei, jeg roer meg ikke!

Nei, jeg roer meg ikke!

## Kjerringene som gikk på huet

På grunn av overdreven nysgjerrighet gikk ei kjerring på huet ut av vinduet, og slo seg i hjel.

Ei annen kjerring veltet seg ut av et vindu og begynte å glo ned på henne som hadde slått seg i hjel, men på grunn av denne overdrevne nysgjerrigheten gikk også hun på huet ut av vinduet, falt, og slo seg i hjel.

Så gikk ei tredje kjerring på huet ut av vinduet, så ei fjerde, så ei femte.

Da den sjette kjerringa gikk på huet, blei jeg lei av å se på dem og gikk bort til Maltsevmarkedet der det verserte rykter om at noen hadde gitt et strikket sjal i gave til en blind mann.

(1937)

## Et møte

Det var en gang en mann som skulle på arbeid, og på veien møtte han en annen mann som hadde kjøpt et polsk brød og nå var på vei hjem til seg selv.

Og det var egentlig alt.

(TEKSTENE ER HENTET FRA DANIIL KHARMS: KNAKK! OM FENOMENER OG EKSISTENSER, GJENDIKTET AV ULLA BACKLUND OG THORVALD STEEN, TIDEN 1997. GJENGITT MED TILLATELSE FRA FORLAGET).

ANDREJ SEMJONOVITSJ: Det kan så være at du er matematiker, men ærlig talt, klok er du ikke.

MATEMATIKEREN:

Jo, jeg er klok og vet veldig mye!

Jo, jeg er klok og vet veldig mye!

Jo, jeg er klok og vet veldig mye!

ANDREJ SEMJONOVITSJ: Mye, men bare pjatt!

MATEMATIKEREN:

Nei, ikke pjatt!

Nei, ikke pjatt!

Nei, ikke pjatt!

ANDREJ SEMJONOVITSJ: Jeg er lei av å krangle med deg!

MATEMATIKEREN:

Nei, du er ikke lei!

Nei, du er ikke lei!

Nei, du er ikke lei!

*Andrej Semjonovitsj vifter ergerlig med hånden og går. Matematikeren blir stående et øyeblikk, og så går han ut etter Andrej Semjonovitsj.*

Teppe

(11. april 1933)

# ADRIAN NOBLE:

## Kritisk og

## «mainstream»

– RSC hadde en langt mer enhetlig agenda på 1960 og 70-tallet enn i dag, sier kompaniets Artistic Director, Adrian Noble, som mener dagens Shakespeareoppsetninger er preget av en kunstnerisk eklektisisme.



– På en måte befinner jeg meg i en kurios posisjon, fordi jeg er kritisk, men på den andre side er en del av hovedstrømmen, sier Adrian Noble.

AV THERESE BJØRNEBOE

Adrian Noble har vært kunstnerisk leder ved engelske Royal Shakespeare Company (RSC) siden 1991, og selv er han instruktør og har ansvaret for et par av kompaniets oppsetninger i året. I 1996/97 iscenesatte han Ibsens *Lille Eyolf* og Shakespeares *Cymbeline*, og i 1997/98 *Twelfth Night* og *The Tempest*. Noble er i Oslo i anledning Ibsenfestivalen, der han og hans skuespillerkone, Joanne Pearce, samtalte med Ellen Horn i en Amfitime på Nationalteatret. Adrian Noble slår seg ned ved bordet i Dagligstuen på Hotel Continental, og legger programmet til Nationalteatrets *Brand* foran seg på bordet, synlig fascinert av omslagets portrett av Sverre Anker Ousdals *Brand*.

– *Brand* har samme tittel i engelsk oversettelse, men på engelsk betyr «to brand» «å brennemerke». Noe som leder tanken i retning av sosiale utskudd eller outsiders, og nettopp slike betydningsforskyvninger er jo noe av det fascinerende ved oversettelse, sier Noble – som gir inntrykk av å være en sjef med lav sigarføring, og ettertenksom og jovial av type.

– Har du iscenesatt Shakespeare i oversettelse?

– Lite. Men apropos oversettelse så hevder jo tyskerne, selvfølgelig, at Shakespeare er *best* på tysk! (latter).

Nei, jeg har ikke arbeidet så mye ute. Jeg har satt opp *Twelfth Night* i Japan, og har ellers arbeidet en del i New York, men det er vel det hele. Forresten iscenesatte jeg *The Duchess of Malfi* i Paris, da jeg var svært ung...

Peter Brook inviterte meg over etter å ha sett en engelsk iscenesettelse [The Royal Exchange Theatre Company, Manchester, 1980/81]. Jeg ble smigret, men burde så definitivt ikke ha gjort det... Saken med franske skuespillere er jo at de er nyhetsopplesere, flirer Noble.

### Kunstnerisk eklektisisme

– RSC har en sterk tradisjon og en «gullalder» osv. Det betyr vel at deres Shakespeare på godt og vondt er blitt institusjon. Er dette en belastning for dere?

– Jeg tror institusjonaliseringen av Shakespeare i stor grad skyldes at folk føler det som om han har tilhørt en spesiell gruppe, eller klasse. Og dét er selvfølgelig en myte. I en lang periode kom så å si alle instruktørene våre fra universitetet i Cambridge, mens iscenesettelsene i all hovedsak var inspirert av litteratur.

Jeg har ønsket å utvide kompaniets rekrutteringsgrunnlag, bl.a. for et mer fysisk teater. Jeg har i det hele tatt åpnet for flere iscenesettere, med ulike utgangspunkt og stil.

– Er 90-årenes Shakespeareoppsetninger på RSC preget av noen spesiell stil?

– Vi er inne i en eklektisk periode, en periode preget av kunstnerisk brogethet. Men etter en slik periode jeg tror det kommer en tid da det igjen blir nødvendig å skjerpe fokus, og å samles omkring en smalere, estetisk visjon.

### Institusjonalisering

– I «Ansikt til ansikt» sa du i samtale med Ellen Horn at Royal Shakespeare



Scott Handy som Ariel, i Adrian Nobles iscenesettelse av *The Tempest*, 1998. Foto: Zuleika Henry.

*Company for tiden gjennomgår en revolusjon?*

– Jeg vil heller kalle det en omstilling. En årsak er at RSC i dag har knappere ressurser enn vi har hatt på en generasjon. Vi har mindre penger, mindre publikum, færre produksjoner, færre skuespillere, lavere budsjetter.

En annen årsak er at jeg som kunstnerisk leder er kommet fram til at vi er nødt til å stille spørsmålsteget ved mye av det som RSC har bygget på hittil.

Vi har foretatt store organisatoriske endringer, endret spilleplanene og doblet eller tredoblet turnévirksomheten vår. Og vi har innført nye kontraktordninger med skuespillerne.

*– I en mer fleksibel retning?*

– Langt mer fleksibel. Tradisjonelt har Stratford-sesongen strukket seg over 2,5 år, og vi har vært hatt tre teatre i Stratford og to i London. I dag spiller vi mer i Londons West End, på The Barbican og Young Vic, mens skuespillerne kan arbeide for oss på kortere kontrakter.

Jeg foretrekker å snakke om dette i begrep av energi: Alle organisasjoner startet som en idé, som så blir til virkelighet, og slår ut i blomst. Men dersom man ikke er forsiktig, blir institusjonen institusjonalisert. Hvis man ikke er forsiktig, ender man i en situasjon der man lager teater fordi man har teatersaler som må fylles! Og da er man kommer ganske langt bort fra en visjon om å skape teater fordi det er et livsviktig behov!

*– Tunge bygninger som skal fylles opp kontra manglende fleksibilitet i systemet, er også velkjent problemstilling i Norge...*

– Ja. Man begynner å tjene en bygning i stedet for en kunststart. Det er selvsagt noe som hender overalt... men utfordringen er å foregripe det og å forandre før man tvinges til det.

Jeg vet ikke om det er like prekært hos dere og i andre land, men i England er konkurransen altfor hard til at Royal Shakespeare Company kan komme helskinnet igjennom en slik utvikling.

## Ombygging av RST

Jeg ser de kunstneriske spørsmålene i sammenheng med vår prosjekterte ombygging av Stratford-teatret, fortsetter Noble. Dagens hovedscene [hvor salen er ca dobbelt så stor som Nationaltheatrets] står fjernt fra instruktørens visjoner. Og det er faktisk få som er villige til å iscenesette der. En veldig dyktig ung instruktør sa for eksempel forleden til meg at han ikke kunne se én eneste grunn til å iscenesette på RST, bortsett fra karrièremessige. Teatret er så stort og publikum og skuespillere befinner seg så langt fra hverandre!

*– Betyr det at de fleste instruktørene deres foretrekker det mer intime The Swan Theatre?*



David Calder som Prospero og Scott Handy som Ariel, *The Tempest*, RSC 1998. Foto: Clive Barda.

– Ja, ja, alle vil dit. Trevor Nunn har det samme problemet på The Royal National Theatre i London, det er ingen som vil røre ved the Olivier. Dermed setter de opp musicaler og barneteater på hovedscenen.

## Knust speil

*– Kan du utdype hva du mener med at RSC er inne i en periode med kunstnerisk eklektisisme?*

– Vi kan for eksempel vise en veldig post-modernistisk *Richard III*, med design av Tobias Hoheisel; og i samme sesong vise en *The Taming of the Shrew*, signert Gale Edwards, i en veldig interessant, post-feministisk iscenesettelse. Og med en stand-up

comedian i rollen som Kate!

*– RSC's litt «såpete» Hamlet-oppsetning fra 1997, med Alex Jennings i tittelrollen, hører vel også til i denne kurven?*

– Ja absolutt. Ungdommen syntes den var fantastisk, og eldre folk kunne ofte ikke fordra den.

RSC hadde en langt mer enhetlig agenda på 1960 og 70-tallet. Jeg tror ikke det ene er «bedre» enn det andre, sier Adrian Noble, før han ettertenksomt korrigerer:

Skjønt... *personlig* beklager jeg at dagsorden er så vidåpen. Men det er jo den verden vi lever i! På sekstitallet trodde vi på fred, kjempet mot atomvåpen, var for Labour og mot Vietnamkrigen... I dag er dette speilet knust, og vår tids fragmentariske kunst reflekterer, og skal reflektere denne tilstanden.

## Avpolitisering

– Jeg vet ikke hvordan det er her hos dere, men jeg er bekymret for den avpolitiseringen som har funnet sted i England i de siste tjue årene.

Det har vokst opp en hel generasjon som er lært opp til ikke å bry seg om politikk. Politikken er tatt fra dem.

*– Ja. Man ser det jo på fotballtribunene...?*

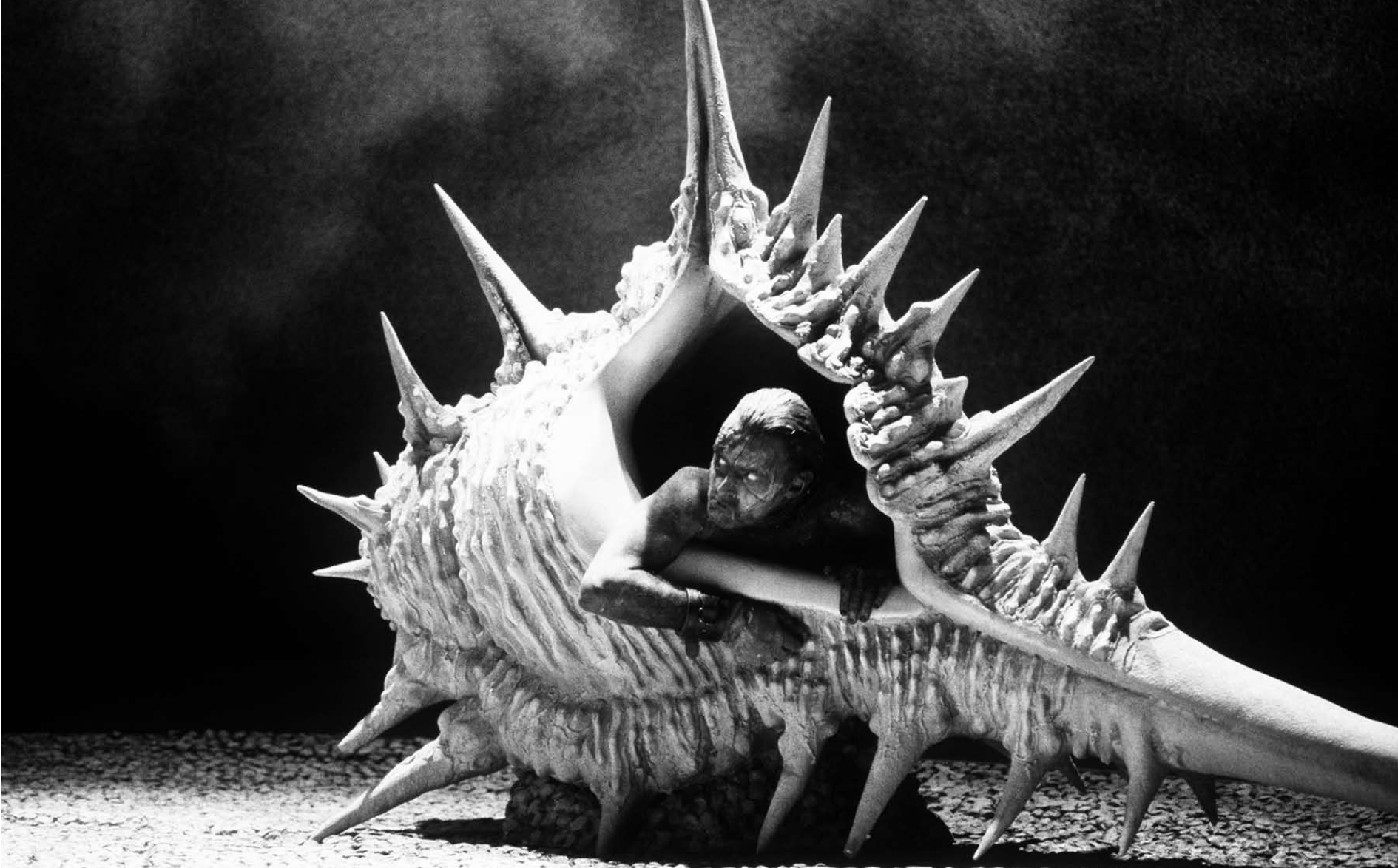
– Ja, men det er også i høyeste grad et middelklassefenomen. På seksti- og syttitallet var studentene politisk aktive. Men dette stoppet opp på 80-tallet. Jeg kjenner for eksempel en ung teaterinstruktør som jeg med sikkerhet kan si at ikke har gjort seg en eneste politisk tanke hele livet. Han har vokst opp i en verden der man ikke tenker på politikk overhodet!

De spørsmålene som har skapt den politiske energien i hele etterkrigstiden, nemlig spørsmålet om hvordan kapitalismen og sosialismen påvirkes av hverandre, er blitt hoppet bukk over av en hel generasjon. Man kan se det i teatret og på film, i mindre grad i billedkunst og romaner. Det er trist. Det truer med å gjøre teatret overfladisk.

*– Hvorfor slår avpolitiseringen så kraftig ut nettopp i teatret?*

– Vel, fordi... Det er et godt spørsmål! Jeg

***Hvis man ikke er forsiktig ender man med å lage teater fordi man har teatersaler som må fylles!***



Robert Glenister som Caliban i *The Tempest*, RSC 1998. Foto: Zuleika Henry

har ikke tenkt ordentlig over det. Da jeg var ung søkte alltid de mest radikale talentene seg til teatret. Jeg vet ikke om man kan si det samme i dag.

– De oppsøker istedet film eller billedkunst?

– Ja, eller performance og installasjonskunst.

– Kunstnerisk har teatret utviklet seg på 80-tallet, men kanskje helst utenfor institusjonene?

– Joda. Og jeg liker mye av det fysiske teatret fra 80-tallet. Kanskje fordi det spiller tidsrommet mellom første og andre verdenskrig, man kan kalle det introduksjonen av «masken» i Vestens teater. Dette var via Berliner Ensemblet avgjørende impulser for RSC, da det ble dannet.

#### **Spektakulært teater**

– De fleste forestillingene i Stratford i dag må kunne karakteriseres som spekta-

*kulære. Det virker slik sett langt mellom dagens RSC og Brooks «the white box» [A Midsummer Night's Dream, RSC 1970]?*

– Ja, det er et godt stykke, ikke sant? Engelsk teater er i ferd med å innhente seg selv etter at musicalene revolusjonerte teaterdesignen. Det var en ulykke, fordi sceneriet begynte å erstatte både skuespillerne og de skarpe politiske og kunstneriske analysene.

Shakespeare skrev jo faktisk for et teater som essensielt sett var fritt for design. Og det er klart at det eksisterer en nokså sterk spenning mellom dette og et kunstnerisk fellesskap der designerne har så mye makt!

Hos Shakespeare heter det at man skal «hear a play». Men i dag sier vi at vi skal «se» et stykke. Om litt skal jeg «se» Stein Wingses *Brand*. Forleden dag sa jeg til og med, at jeg «gleder meg til å se berlinerfilharmonien...»! flirer Adrian Noble og skjærer en grimase:

**Spørsmålene som har skapt den politiske energien i hele etterkrigstiden, er blitt hoppet bukk over av en hel generasjon. Man kan se det i teatret**

## **Teaterdesignen ble revolusjonert av musicalene. Sceneriet begynte å erstatte skuespillere og de skarpe politiske og kunstneriske analysene**

På den måten kan vi faktisk si at det ligger lysår mellom oss og det elisabethanske teatret –!

– Men samtidig oppmuntrer du vel et spektakulært teater på RSC?

– Fordi jeg elsker det med en del av meg! Som kunstnerisk leder er det min jobb å forme og dyrke fram. Men jeg kan ikke «skape» en industri som er forskjellig fra den jeg jobber i.

– Er du som kunstnerisk leder enerådig i utvelgelsen og ansettelsen av instruktører?

– Ja, og jeg kjenner ikke én eneste instruktør som ikke ønsker seg en slående scenografi. Av den grunn er det ikke så mye et spørsmål om hvem man ansetter. Slike preferanser dreier seg om den tilstanden det britiske teatret befinner seg i for øyeblikket.

Jeg inntar nok en kuriøs posisjon fordi jeg er kritisk, men også er en del av hovedstrømmen, fortsetter Noble, for når alt kommer til alt leder jeg jo det største teaterkompaniet i verden! Dette gjør meg til «mainstream» pr. definisjon; uansett om jeg liker det eller ikke. Rent kvantitativt er jeg i alle fall det. Kulturelt og estetisk stiller spørsmålet seg kan hende annerledes –?

– Ofte virker dagens scenografi heller litt gammeldags i forhold til moderne samtidskunst?

– Ja, du har rett i det. Men dette er også et arkitektonisk problem.

Dadaistene stilte spørsmål ved forholdet mellom produkt og konsum, og i årevis har kunstnere vært interessert i dette forholdet. Likevel befinner de aller fleste teaterforestillinger seg innenfor «gullrammen», og derfor er det spørsmål om de kan være avantgarde. Pr definisjon utfordrer jo ikke titteskapsteatret dette forholdet.

Det er en treghet i systemet. Noen steder mer enn andre; men når de fleste instruktører vil arbeide på steder som The Swan, er det bl.a. fordi at du der lettere kan redefinere dette forholdet.

### **Fjern patinaen!**

Adrian Nobles iscenesettelse av *Twelfth Night/Helligtrekongersaften*, fikk en stort sett kjølig mottagelse av en gruppe nordmenn, inklusive undertegnede, som deltok på Det norske Shakespeareselskaps teaterkurs i Stratford i mai 1998. Innvendingene gikk blant annet på at forestillingen og skuespillerne syntes ufrie og innestengte, og at den heller grelle scenografien kunne bringe tanken til en leketøysbutikk. Viola gikk kledd i en matrosdress da hun forvandlet seg til ung mann, Olivia minnet om en Barbie-dukke kledd i rosa silke. Nobles iscenesettelse av *The Tempest* gikk derimot rett til hjertet på de fleste. Ikke minst på grunn av en gripende Caliban og et samspill mellom Prospero og Ariel som var rikt på undertekst omkring diktning, magi og hva det vil si «å være menneske».

Anledningen intervjuet gir meg til å spørre Noble ut om disse oppsetningene, frister meg likevel mest til å ta fatt i *Twelfth Night*.

– I din iscenesettelse av *Twelfth Night* brukte du mange referanser til samtiden og populærkulturen. Kan du si noe om dine tanker bak oppsetningen?

– Jeg følte for det første at det var vokst fram en myte omkring stykket. Man lokaliserer gjerne *Twelfth Night* til et slags skoddefullt «Tsjekhov-land», hvor luften er stinn av stillhet og tap... Og stykket er alt dette. Men samtidig er Shakespeare essensielt sett en ikke-naturalistisk forfatter. Jeg forsøkte å gjøre et eksperiment. Jeg ville analysere

situasjonene én for én, og lete meg fram til så dirrende og dramatiske forløsninger av situasjonene som mulig.

Skipsforliset som stykker åpner med, tillegges f.eks. ofte en mytisk klangbunn. Og det har dét, men det har likevel ikke en bokstavelig mening. Jeg lar forestillingen åpne med blålys, og Viola våkne opp på et sykehus. Dette for at publikum umiddelbart skal kunne identifisere seg med henne. Dele den mirakuløse opplevelsen av å ha overlevd en bilulykke.

Tilsvarende spurte jeg hva hovedproblemet for en jente som kler seg ut som en gutt består i? Jo. Å gå på do!

– Som du har med i *dusjscenen*, der hun fortvilet befinner seg mellom nakne, unge menn?

– Ja. Jeg forsøkte å se etter slike ting, og å konstruere forestillingen annerledes enn dersom jeg hadde fulgt formelen «forestill deg at du er i tsjekhov-land der alle går kledd i hvitt... *if music be the food of love, play on*»! Jeg synes det kom noe interessant ut av det, selv om forestillingen ikke fungerte.

### **Uten konsept**

– Folk spurte meg om *hvorfor* jeg ikke gjorde det mer *tsjekhovsk*! Men jeg kunne ha gjort det «tsjekhovsk» før frokost! Det som er vanskelig er å forsøke noe helt friskt, å fjerne patinaen fra et stykke.

– *Narren Feste synger tilslutt: «When that I was and a little tiny boy,» var dette en regi-nøkkel? Mange elementer i oppsetningen kunne lokaliseres til et leketøy- og barndomsland?*

– Det var ikke egentlig slik jeg tenkte. Du ser etter et konsept, men jeg arbeider ikke med konsepter, har aldri gjort det. Folk tror jeg jobber med konsepter fordi jeg bruker veldig sterke bilder.

– *Men da du lot Malvolio bli sperret inne i et hundehus, hvorpå de andre tomte ekskrementer i hodet på ham, var det vanskelig å se på det som noe annet enn en referanse til noe (bare) barn kunne gjøre mot hverandre?*

– Ja. Det er noe barn kunne gjort. Men hvis du skulle latterliggjort noen, ville du

## **Jeg kjenner i alle fall én ung teaterinstruktør som ikke har hatt én politisk tanke i hele sitt liv.**



Øverst: Stephen Boxer (Feste) og Helen Schlesinger (Viola). Nederst t.v. Clare Holman (Olivia), Simon Scardifield (Sebastian) og Helen Schlesinger (Viola).

# Jeg kunne ha gjort det «tsjehovsk» før frokost! Det som er vanlig er å tjerne pannaen fra et stykke

plassert dem i «et mørkt rom» [som det står i teksten]? Det gir ikke i seg selv noen mening. Det er et dødt bilde. Plassér noen i et hundehus og bildet blir straks sprell levende.

Men som sagt hadde jeg ikke noe konsept. Forestillingen ble til ved hjelp av mange elementer, en avis her, et stykke silke der.

## Forelskelsens absurditet

– Var du ute etter å gå i dialog med en oppstykket media-verden?

– Konseptet ligger snarere i en slik dialog, ja. Med et konsept tenker jeg noe mer fastlåst, å la: «jeg skal legge det hele til en kz-leir», eller: «jeg skal legge det til en datsja».

– Er en episodisk form og vektlegging av det «sekvensielle» mellom scenene, en trend innenfor nye iscenesettelser av Shakespeare?

– Ja, jeg tror at dette er en av hovedkildene til energien i stoffet. Den andre er den vidunderlige absurde story'en i stykket. Jeg tror at Shakespeare nesten uten unntak betraktet forelskelse som noe absurd. Og jo

mer jeg har jobbet med Shakespeare, jo mer jeg har lest sonettene, og for den del: *Romeo and Juliet*, er jeg blitt overbevist om det.

Vi leser Shakespeare under et voldsomt historisk trykk, som får ham til å fremstå som tragisk, romantisk osv. Jeg tror at Shakespeare selv fant forelskelsen komisk. Shakespeare har stor medfølelse med menneskene, men han finner dem likevel komiske.

– Hvordan reagerer ungdom på Twelfth Night?

– Den er en stor hit. Og skuespillerne liker den også bedre etterhvert...

– Jeg vet du begynner å få dårlig tid. Kan du på tampen fortelle litt om arbeidet med *The Tempest*?

– Vi startet prøvene uten å ha sett klart, og vi hadde det ikke før halvveis ute i prøvetiden. Og vi gjorde den på 6 uker, så det hele var ganske skremmende. Det var imidlertid min tredje iscenesettelse av de senere skuespillene til Shakespeare. Den første var *The Winter's Tale*, andre *Cymbeline*.

Jeg har også iscenesatt *Lille Eyolf* og *Byggmester Solness* av Ibsen, og det var veldig interessant å iscenesette *Eyolf* og *Cymbeline* parallelt, fordi begge stykker representerer de senere forfatterskapene, og på stadier da begge hadde vært gjenstand for en massiv folkelig, økonomisk og kunstnerisk suksess. Både Ibsen og Shakespeare hadde hovedstrømmen bak seg: *Et dukkehjem* og de sosialrealistiske stykkene; *Hamlet*, *King Lear*, *Coriolanus* og de andre, store tragediene. Begge forandret seg mye i løpet av de siste 4-5 årene av sitt liv, og du kjenner deg menneskelig sett underlig nær dem i de siste

stykkene. Det har noe å gjøre med hvordan de forkaster ting, hvor skjodeløse de er. Begge beveger seg så raskt på slutten av sin karriere.

## RSC's repertoar

– Tilslutt: Er det økonomiske årsaker til at dere har valgt å sette så mange komedier på årets repertoar (1998)?

– Nei. Vi forsøker å skape et måltid som gir en ettersmak av både søtt og surt. Men at dette årets repertoar består av mange komedier, er det tilfelle –? Er *Measure for Measure* og *The Tempest* komedier? Og hva med samtidsstykker som *Roberto Zucco* eller de moderne, nokså vanskelige, irske stykkene [Synge: *Riders to the sea*, *The Shadows of Glen*, og Yeats: *Purgatory*]?

– Hvordan setter dere sammen repertoaret? Leter du f.eks. etter tematiske forbindelser mellom stykkene?

– Nei, i regelen ikke. Men det var naturligvis interessant å sette opp hevndramaene *Hamlet* og *The Spanish Tragedy* [av Thomas Kyd] side ved side. Dessuten finner man også ofte uventede tematiske tangeringspunkter mens man jobber med et repertoar. Da vi gjestespilte med en serie forestillinger i New York i fjor, så vi slektskap vi ikke hadde sett så tydelig før, mellom Beckett [*Krapps siste spole*] og moralitetem *Everyman*, som jo begge handler om isolerte individ. Hvis det da ikke er noe som all kunst handler om...? smiler Noble, før han løper ut og over gaten til Nationaltheatrets i høyeste grad isolerte Brand.

## The Royal Shakespeare Company

The Royal Shakespeare Company (RSC) ble startet i 1961, men dets historie går tilbake til siste halvdel av forrige århundre, da The Shakespeare Memorial Theatre åpnet i Stratford-Upon-Avon.

Barry Jackson som ledet kompaniet fra 1949, introduserte nye navn som regissøren Peter Brook og skuespilleren Paul Scofield, og under Anthony Quayles og Glen Byam Shaws ledelse på 1940 og 50-tallet økte teatrets berømmelse, mens store Shakespeare-skuespillere og stjerner opptrådte her, bl.a. Michael Redgrave, John Gielgud og Peggy Ashcroft, Vivien Leigh, Laurence Olivier og den unge Richard Burton.

I 1960 ble Peter Hall teatrets Managing Director, og det ble etablert en london-base i The

Aldwyik Theatre. Repertoaret ble åpnet til også å inkludere andre klassikere, samt moderne dramatik. Sekstitallet frembragte instruktører som Clifford Williams, John Barton, Trevor Nunn og Terry Hands, samt skuespillere som David Warner, Judi Dench, Ian Richardson og Janet Suzman. Legendariske iscenesettelser som John Bartons *The Wars of the Roses* og Peter Brooks *A Midsummer Night's Dream* ble skapt på RSC på 1960- og 1970-tallet.

Trevor Nunn tok over som Artistic Director i 1968, og studioscenen *The Other Place* ble åpnet i 1974. I 1978 ble Terry Hands Joint Artistic Director sammen med Nunn. I 1982 flyttet RSC sin london-base til the Barbican Centre i City, og åpnet the Barbican Theatre med

Henry IV del I og II. De samme forestillingene som åpnet The Shakespeare Memorial Theatre i 1879. I 1986 åpnet RSC The Swan Theatre i Stratford, i den gamle «Memorial»-bygningen, som var blitt ødelagt av brann i 1926. I 1986 ble Terry Hands Artistic Director, og etter ham Adrian Noble i 1991.

1980-tallet fostret navn som skuespillerne Brian Cox, Anthony Sher, Juliet Stevenson og Harriet Walter, og instruktører som Nicholas Hytner, Deborah Warner og Sam Mendes.

Mens bl.a. Jeremy Irons, Derek Jacobi, Michael Pennington, Ian McKellen og Kenneth Branagh har opptrådt på RSC på 1980- og 90-tallet.

# Teaterkritikkens nytte

– God teaterkritikk forteller deg hva som skjer såvel som hva kritikeren mener om verdien av det som skjer. Det er kritikk som forsøker å meddele leseren hvordan det var å befinne seg på teatret, sier Shakespeare-forskeren Stanley Wells.

AV THERESE BJØRNEBOE

## Stratford-Upon-Avon:

Stanley Wells er Shakespeare-forsker, redaktør for *Oxford Shakespeare Series* og *Complete Works*, og redaktør av den årlige antologien og kritikkjournalen *Shakespeare Survey*. Wells har utgitt en rekke bøker, senest *Shakespeare in the Theatre. An Anthology of Criticism*, (Oxford, 1997). Boken samler kritikker fra ca. år 1700 til 1996. Wells er tidligere leder av The Shakespeare Centre i Stratford-Upon-Avon, der han fortsatt har kontor og sporadisk gir forelesninger i tilknytning til senterets studietilbud.

– *Hvordan forholder britiske, akademiske forskere seg til teatret? I forrige*

*nummer av Norsk Shakespeare-tidsskrift påstod Terry Hands at akademikere leser Shakespeares skuespill som om de var tredimensjonale romaner?*

– Terry Hands er ca 70 år for sent ute med en slik kritikk. Men han liker jo å sette ting på spissen!

I de siste femti årene har mange akademikere begynt å skrive om Shakespeare i teaterfaglige begrep. På den annen side er det nok sant at noen; spesielt amerikanske akademikere, er jeg redd, har en tendens til å skrive om Shakespeares skuespill som om de var rene verbale dokument. Dette skyldes delvis at de ikke ser tilstrekkelig mye teater.

Eller, sagt på en annen måte, har de ikke Shakespeare-teatre med samme ressurser som The Royal Shakespeare Company (RSC) og the National Theatre, som produserer både seriøse og tilgjengelige oppsetninger. Men det er ikke det samme som å si at de skriver om skuespillene «som om de var romaner». Man må gå tilbake til 1904... eller der omkring, for å finne støtte for et slikt syn.

*Shakespeare Survey* er inne i sin 50. årgang, og hvert år trykker tidsskriftet teaterkritikker som forsøker «å teste» skuespillene som script oppimot skuespillene som forestillinger. Jeg mener at denne publikasjonen kan gi mange og gode eksempler nettopp på den *praktiske* teaterinteressen som akademikere har utviklet i løpet av de siste 30-40 årene.

## Nyttig kritikk

– *Hvilke kriterier fulgte du for antologien Shakespeare in the Theatre?*

– Jeg har ikke sett etter teaterkritikk som

primært gir uttrykk for om kritikeren mente forestillingen var «god» eller «dårlig». Jeg var ute etter kritikker som forsøkte å beskrive hva som hadde foregått på scenen, og som gir uttrykk for hvilken emosjonell effekt det hadde på publikum. M.a.o. kritikker som formidler interaksjonen mellom skuespillerne og publikum.

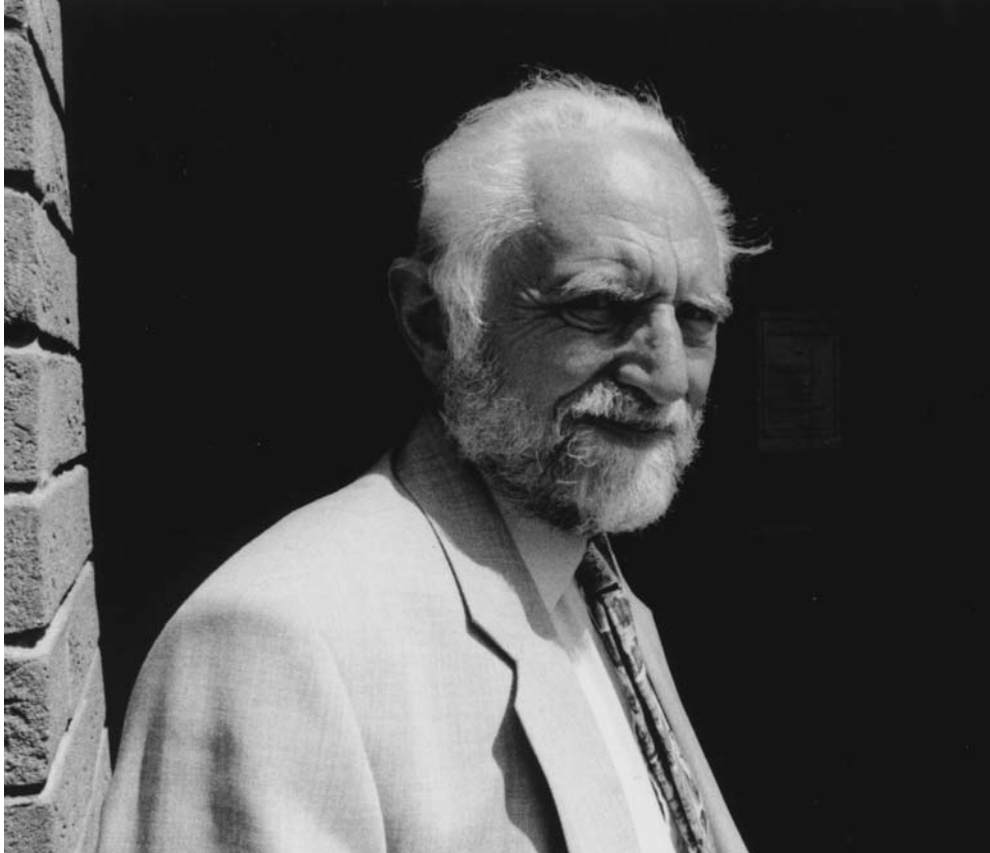
Videre var jeg ute etter kritikker som skaper en forståelse for hvilket spillerom av betydninger i teksten en produksjon aktiviserer. Og det er på dette punktet at kritikk er viktig.

Enten man er akademiker eller journalist, er teaterkritikeren mest nyttig når han kan etterprøve hvilken erfaring en gitt oppsetning av et stykke gir av teksten, mot erfaringen av å lese teksten. Samtidig bør kritikeren ha en bevissthet om hva som er skjedd med teksten i tidsrommet fra den ble skrevet til i dag. Det er gunstig å ha en oppfatning om hvilke betydninger den gitte teksten er blitt tillagt under teateroppføringer, historisk og tradisjonelt, altså bør kritikeren kjenne et stykkes iscenesettelseshistorikk. Helhetsinntrykket av en oppsetning betinges jo ikke bare av teksten, og heller ikke bare av denne produksjonen, men av det som har skjedd med stykket f.eks. siden Shakespeares tid.

## Shylock

– *Kan du gi et konkret eksempel på hvordan iscenesettelseshistorikken har påvirket vårt syn på et Shakespeare-stykke?*

– Shylock fra *The Merchant of Venice* (Kjøpmannen i Venezia) er et opplagt eksempel. Det er blitt en «stjerne-rolle» som besettes av berømte –, gjerne tragedie-skue-



**Jeg er ute etter å finne fram til kritikker som skaper en forståelse for hvilket spillerom av betydninger i teksten en oppsetning aktiviserer**

spillere. Dette forårsaker imidlertid ofte en viss mangel på balanse. Det ligger en klar forventning i publikum om at de skal se «en stor prestasjon i en bestemt rolle», snarere enn at de skal se et helt kompani av skuespillere. Vi ser at både regissørene og skuespillerne har problemer med å bryte et slikt forventningspress til stykket. *Kjøpmannen i Venezia* er dessuten også ofte blitt skrevet om, og Shylocks rolle gjort større enn det den faktisk er.

– Ja, og man har strøket i teksten?

– Ett av de lengre bidragene i min antologi handler om Henry Irvings Shylock. Mellom 1875 og 1905 ga Irving i alt over tusen forestillinger som Shylock, og det må jo være innlysende at det var en fremragende prestasjon. Men noen ganger kuttet han simpelthen ut siste akt, der Shylock ikke medvirker. Så til den grad var altså stykket blitt et redskap for én skuespiller! Den dag i dag er vi fortsatt under innflytelse av Irving-tradisjonen, men i slike sammenhenger burde en akademiker kunne medvirke til å formidle en mer moderne oppfatning.

– Hva forventer du deg av en avis anmelder?

– I de siste femti årene har mange akademikere begynt å skrive om Shakespeare i teaterfaglige begrep, sier Stanley Wells. Foto: Therese Bjørneboe

– Jeg vil i utgangspunktet håpe på det samme som jeg har nevnt. Og noen kritikere klarer å koble begge de to funksjonene. I tillegg knytter det seg noen bestemte utfordringer til den journalistiske teaterkritikken. Når jeg har skrevet for *Shakespeare Survey*, har jeg kunnet se en forestilling tre-fire ganger, mens jeg som aviskritiker i *Times Literary Supplement (TLS)* noen ganger har skrevet kritikken samme natt. Ellers skal aviskritikken være velskrevet, komprimert og appellere til hundretusener og ikke bare tusen lesere.

Jeg også tatt med et par avis anmeldelser, Paul Taylor fra *The Independent* og Michael Billington fra *the Guardian*. Billington er en kritiker med svært følsom vurderingsevne, og særlig i forhold til Shakespeare.

#### Dagens standard

– Jeg har hørt skuespillere her ved RSC beklage seg over at den engelske aviskritikken er blitt dårligere, og mer «tabloid»?

– Skuespillere er jo ofte ømtåelige overfor anmeldelser. Men de tenderer samtidig til ikke å lese de mer seriøse anmeldelsene, i og med at det er anmeldelser i aviser med høye opplag som har størst og mest umiddelbar effekt. Heller ikke regissørene bryr seg så altfor mye om det som står i TLS, som har en beskjedne sirkulasjon på ca 20.000. Derimot bryr de seg om *The Daily Telegraph*, kanskje *The Times*, *The Daily Mail*, og *The Sunday Times*; aviser som når ut til millioner av lesere. Når en skuespiller får dårlig omtale i en slik avis, hevder vedkommende at kritikeren som sådan er «dårlig». Jeg tror ærlig talt ikke at standarden er lavere i dag enn for 20-30 år siden. Bortsett fra det, er det jo alltid noen aviser som ansetter anmeldere som ikke er videre kompetente, men bare interessert i å skrive kvikt. De tar som oftest bastant standpunkt, og er derfor «lesverdige» for folk som ikke går i teatret.

Leserne burde lese flere kritikere, og gjøre seg kjent med deres holdninger. John Peter, i *The Sunday Times*, skriver svært godt,

men enten elsker han eller hater han det han ser. Jeg tror det skyldes at han er mest opptatt av å gjøre inntrykk på leserne. For folk *vil* jo gjerne at noe skal være enten godt eller dårlig! De er ikke interessert i en mer vurderende og balansert anmeldelse, der det heter at NN er svært god i *den scenen*, men ikke så god i *den* – slik mer akademisk orienterte kritikere kan skrive. Jeg inkluderte ikke John Peter i antologien, men da den allerede lå i trykken stod det en anmeldelse av The National Theatres *King Lear* med Ian Holm i tittelrollen, der Peter gikk av skaftet i begeistring. Men det var da også forestillingen verdt! Jeg skulle gjerne inkludert denne anmeldelsen. Forøvrig har jeg ikke ønsket å ta med kritikker som prioriterer lesbarhet høyere enn en balansert fremstilling.

### Hazelitt og Shaw

– Hvilke Shakespeare-(teater)kritikere setter du høyest?

– Vel. Det er flere store navn. William Hazlitt er én – han skrev under romantikken i forrige århundre, og spesielt om skuespilleren Edmund Kean. Han var heldig, fordi han hadde en skuespiller som han beundret, og som faktisk inspirerte ham til å skrive så godt. Leigh Hunt fra samme periode er nesten bedre enn Hazlitt. Ved århundreskiftet har du George Bernhard Shaw, som var en glitrende skribent og kritiker. Av og til var han nok mer opptatt av å vise hvor vittig han var, enn av objektet på scenen; men han visste svært meget om teater.

Shaw skrev godt om skuespillerinnen Helen Terry, som var elskerinnen hans en tid, og han skrev svært kritisk om Henry Irving; som også var elskeren hennes – og en heller *flashy* skuespiller. Shaw propaganderte for et teater Irving ikke likte. For eksempel Ibsen. Mens Irving hørte til i den romantiske, melodramatiske tradisjonen, og refuserte noen av Shaws egne skuespill. For alt dette angrep Shaw Irving noen ganger urettferdig, men det innrømmet han selv. Noen av Shaws Shakespeare-anmeldelser er glitrende. Man bør noen ganger ta ham med en klype salt, og kjenne til hvor fordommene hans ligger.

I vårt århundre er f.eks. Kenneth Tynan en inspirert kritiker. Akkurat som William



Hazlitt var inspirert av Edmund Kean, var Tynan inspirert av Laurence Olivier. Jeg plasserer ham høyt på listen. Men kritikere er også blitt overvurdert.

### Teatererfaring

– Kvalifiserer Shakespeare-forskning til å anmelde iscenesettelser? Ville du latt en forsker som er så i skuddet som Stephen Greenblatt skrive for deg?!

– Jeg beundrer Greenblatt, men ville ikke spurt ham om å anmelde for *Shakespeare*

**Folk vil jo gjerne at noe skal være enten godt eller dårlig! De er ikke interessert i mer vurderende og balanserte anmeldelser**

*Survey*. Han er mer interessert i den historiske perioden stykkene ble skrevet i, og i interaksjonen mellom Shakespeares samtid og skrivning.

For å skrive teaterkritikk trenger man en god del teatererfaring. Det holder ikke å være en god Shakespeare-forsker. Teaterkritikk er en meget spesialisert kunst som krever et eget vokabular.

Som lærer har jeg iblant spurt ungdommer om å skrive om Shakespeare-in-performance, men resultatene ble nesten alltid svake. Nå tilhører jeg et shakespeare-program på Internett, der en rekke folk over lengre tid har diskuterte Kenneth Branaghs *Hamlet*. Der leste jeg nylig et godt eksempel på ukvalifisert kritikk. Kritikerens syntes Derek Jacobi var en svir, at Branagh bare reklamerte for seg selv, at en tredje skuespiller var grunn, osv. Ingen analyse, ingen beskrivelse, intet forsøk på å begrunne meningene, kun en hel masse meninger!

Jeg ønsker m.a.o. en viss grad av objektivitet. En kritikk som henvender seg til lesere som ikke har anledning til å se en produksjon. Dessuten skrives jo kritikken også for ettertiden. Det lyder pompøst, men du forsøker jo på en måte å fiksere forestillingen, gi uttrykk for hvordan den var, hvordan den så ut og lød. Det er jo ikke bare «det fotografiske» du skal formidle, men også interaksjonen mellom publikum og scenen, det som er forestillingens liv.

### Dokumentasjonsverdi

– På hvilken måte er teaterkritikken historisk viktig?

– Når man ser gamle teaterfotografier kan man nesten alltid si hvilken tid de tilhører; for alle produksjoner tilhører sin egen tid. Det har med et helt visuelt system å gjøre. Hårklipp og en del slike ting, som, på en måte, ikke er autentiske, (latter).

Det samme er tilfelle med publikums reaksjoner. Og det er årsaken til at jeg mener at teaterkritikk er historisk viktig. Den beste kritikken gir deg faktisk et bedre inntrykk enn en video (dersom det eksisterte) av hvordan det var å se Laurence Olivier, Henry Irving eller Charles Kean. Video virker raskere out-of-date, og spillestilen, slik man ser den, kan noen ganger synes nærmest latterlig. Hvilket den faktisk gjør i Oliviers

*Othello*, som jo ikke er en film, men *filmet teater*.

Jeg har sett både forestillingen og filmen, og den gir virkelig ikke noe godt inntrykk. Du kan oppleve det samme med lydbåndopptak fra gamle oppsetninger. Det vil alltid mangle noe, og du får ikke inntrykk av hvordan det var å være der.

Olivier laget fine filmer av *Henry V* og *Richard III*. Jeg så ham spille *Richard III* på scenen i 1949, tror jeg, men da han filmet forandret han også konsepsjonen helt, og derfor er det en film som fortsatt fungerer. Men da *Othello* ble filmet i en studioproduksjon på én uke, ble resultatet slett. De filmet riktignok ikke oppsetningen direkte fra scenen; men de gjennomarbeidet den heller ikke med tanke på film. Det var en ulykke, for i dag ler moderne tilskuere av Olivier og gestene hans, som er for store for lerretet.

Hvis det lot seg gjøre å gå tilbake og se forestillingene fra fortiden, ville kanskje ikke vi synes at de fungerte. Men storheten deres ligger i det inntrykket de gjorde på sin egen samtid. Slikt kan bare nedtegnes gjennom en intellektuell og følelsesmessig respons. Derfor er det kritikerne som bevarer dem for ettertiden, ikke forskjellige tekniske opptak av dem.

### The Tempest

– Du har uttalt at Adrian Noble's *The Tempest* (Stormen) er den beste av RSC' oppsetninger denne sesongen. Kan du gi meg en minikritikk?

– Den forekom meg å være gjennomtenkt, og den hadde riktig balanse mellom å være både teksttro og teatralt spektakulær. La oss ta første scene som eksempel. Det er naturligvis enkelt å lage spektakulære effekter i stormscenen, og det kan virke fristende å bruke alle teatrets ressurser til å skape et naturalistisk skipsforlis. Noble gjør skipsforliset spektakulært, men orkestreringen lar samtidig publikum høre det som blir sagt, og fører de viktige ideene gjennom. Min hovedinnvending mot forestillingen er at den bruker en walk-way gjennom salen som skuespillerne kommer og går på. I maskespill-scenen for Ferdinand og Miranda, ser du dem ikke, fordi de er halvveis nede i salen. Scenen er ikke integrert, og derfor er heller alvorlig tabbe. Jeg synes ellers at det

var en helhetlig enkelhet over iscenesettelsen. Skuespillerne var gode, og Scott Handys Ariel var meget bra, på den måten at han ga deg inntrykk av å ha en overnaturlig og ikke menneskelig karakter. Han gjorde det delvis ved sitt desperate forsøk på å forstå hvordan det var å være menneske. Prospero er meget intelligent spilt, men mangler noe av det lyriske.

– Hvor står RSC i dag?

– RSC er jo noe av en institusjon i dette landet, og alvorlig under-finansiert, vil jeg si.

Deres kunstneriske sjef har måttet kjempe hardt for å holde teatret gående, på tross av økonomisk press. Jeg synes nok ikke RSC er like spennende som det har vært i visse perioder tidligere. Men noen av produksjonene er like gode nå som før.

Det er et press for regissørene deres at RSC tilbyr et begrenset utvalg stykker. I denne sesongen spilles det bare komedier, for eksempel. Det har bl.a. med skuespillere å gjøre: Man får ikke de internasjonalt store stjernene til å komme og spille de store tragedierollene med dagens kontraktordninger. Men RSC gjør forandringer, slik at skuespillere kan komme og spille i 6 mnd istedet for 18, som tidligere. Antallet virkelig store skuespillere er jo til enhver tid begrenset, og Shakespeare er særlig vanskelig for kvinner, fordi det ikke er mange gamle eller modne kvinneroller. Du har meget gode unge kvinneroller, men unge skuespillerinner har ofte ikke den erfaring og trening som trengs, og når de har erfaringen er de ofte blitt for gamle for rollene.

Judi Dench – den største shakespeare-skuespillerinnen i vår tid – spilte jo Lady Macbeth allerede da hun var temmelig ung.

– For oss kvinner er det i alle fall hyggelig å vite at Cleopatra er 38 år når hun møter Anthony?

– Javisst, men Judi Dench spilte Cleopatra da hun var i femtiårene!

# TEATERTUR TIL STRATFORD

Det norske Shakespeareselskap arrangerer igjen studietur til Stratford-Upon-Avon.

AV THERESE BJØRNEBOE

I slutten av juni, 1999 arrangerer Det norske Shakespeareselskap teater- og studietur til Stratford, etter fjorårets meget vellykkete arrangement. Teaterreisen som vil strekke seg fra søndag til søndag, inkluderer teaterbesøk med forestillinger av The Royal Shakespeare Company, forelesninger i forkant av hver forestilling og diskusjon i gruppen neste dag.

## Program

The Royal Shakespeare Companys repertoaret for sommeren 1999 var ennå ikke offentliggjort da Norsk Shakespeare-tidskrift gikk i trykken, men medlemmene vil orienteres gjennom selskapets nyhetsbrev så snart det er blitt kjent. Programmet byr på seks til syv forestillinger fra mandag til og med lørdag, og kan inkludere en mattiné.

I løpet av de siste helårs-sesongene har RSC spilt *Hamlet*, *Henry VIII*, *Cymbeline*, *The Merry Wives of Windsor*, *Much ado About Nothing*, *Romeo and Juliet*, *The Tempest*, *Twelfth Night*, *Measure for Measure*, *Two Gentlemen of Verona*, *The Merchant of Venice*, *Richard III*; i tillegg til forestillinger av Shakespeares samtidige som Thomas Kyds *The Spanish Tragedy*, og Ben Jonsons *Bartholomew Fair*, og en rekke moderne - bl.a. Ibsens *Little Eyolf* - og samtidige stykker, som f.eks. *Roberto Zucco*.

Om repertoaret kan det foreløpig bare spås at det *ikke* vil inneholde noen av Shakespeare-stykkene nevnt over, og sannsynligvis en annen elisabethansk klassiker, samt et stykke fra det mer moderne repertoar.

The Shakespeare Centre holder til i lokalene som knytter The Shakespeare Centre/ Birthday Trust til det stedlige Shakespeare-museum og Shakespeares eget barndomshjem.

Lederen av The Shakespeare Centre, Robert Smallwood, samt Stanley Wells o.a. – kjente og mindre kjente – Shakespeare-forskere holder forelesningene, og kombinerer faglig tyngde med pedagogisk innsikt, samt gode porsjoner (britisk) formuleringskunst og humoristisk sans.

## Shakespeares by

På programmet står forøvrig turer til gården der Shakespeares mor, Mary Arden, vokste opp, og hans vordende hustru Anne Hattaway's «cottage». Ikke minst er en guidet tur til *Mary Arden's Place* en historisk opplevelse, spekket som stedet er på informasjon om 1500-tallets levevis, gårdsbruk, boforhold... og kjønnsliv. Deltagere på turen har også anledning til å besøke The Shakespeare Centre's bibliotek.

Stratford-Upon-Avon ligger meget idyllisk til på bredden av Avon, der det stadig svømmer svaner; blant annet forbi teatrets ute-restaurant. Her kan man besøke den grammar-school Shakespeare gikk på, og kirken med Shakespeares gravsted, for å nevne bare noen av alle severdighetene omkring Shakespeares liv og fødeby.

The Royal Shakespeare Company disponerer tre scener i Stratford. The Royal Shakespeare Theatre, The Swan Theatre og én intimszene, The Other Place.

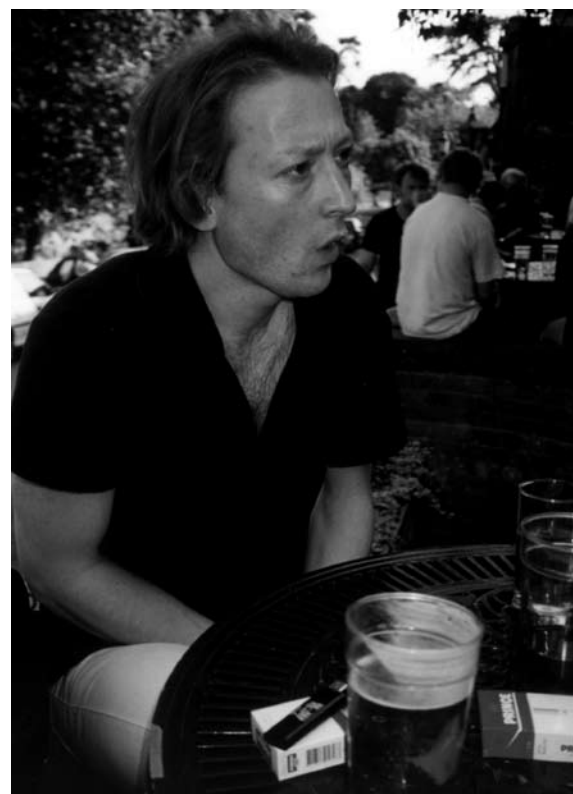
Prisen er med forbehold, ca. 9000 kr. Det inkluderer fly t/r Oslo/Bergen – London, buss t/r Stratford, tomannsrom eller enkeltrom med et mindre pristillegg på 'Bed and Breakfast' i nærheten av The Shakespeare Centre, samtlige teaterbilletter og kortere turer med buss og guider.

Da påmeldingene allerede er begynt, oppfordres interesserte til å kontakte Det norske Shakespeareselskap. Endelig frist for påmelding vil bli opplyst i selskapets interne skriv. Innmeldingsslipp: se baksiden.

Øverst: Liv Lundberg, Svein Jarvoll og Therese Bjørneboe. Foto: Mette Brantzeg.

Midten: Skuespilleren Scott Handy på puben. Foto: Mette Brantzeg.

Nederst: Robert Smallwood (t.v.) på Shakespeare-senteret. Foto: Therese Bjørneboe.



# Seeds of time

Shakespeares **Titus Andronicus** ble høst/vinteren '98 filmet i Cinecittà i Roma. Anthony Hopkins og Jessica Lange frontier rollelisten, og regien er ved **Al Pacino**. The **Royal Shakespeare Company's (RSC) London-sesong** fra februar til mai 1999 på The Barbican Theatre byr på **C.S. Lewis** The Lion, The Witch and the Wardrobe, i regi av **Adrian Noble**. Shakespeares **The Winter's Tale** i regi av **Gregory Doran**, som tidligere har iscenesatt bl.a. Henry VIII (1996/97) og The Merchant of Venice (se lenger ned) for RSC. De medvirkende er bl.a. Anthony Sher som Leontes, Alexandra Gilbreath (Hermione) Ken Bones (Polixenes) og Geoffrey Freshwater (Camillo). **Measure for Measure** i regi av **Michael Boyd**, som tidligere har iscenesatt bl.a. The Spanish Tragedy (1996/97). I de ledende rollene møter vi **Robert Glenister** (Vincencio), Stephen Boxter (Angelo) og Clare Holman (Isabella). **The Tempest** i regi av **Adrian Noble** og design av Anthony Ward. I de ledende rollene spiller David Calder (Prospero), **Scott Handy** (Ariel) og Robert Glenister (Caliban). **The Merchant of Venice** i Gregory Durans regi, i design av Robert Jones. Som **Shylock** møter vi Philip Voss, mens Helen Schlesinger spiller Portia. På **The Pit** spiller RSC Richard Nelsons **Goodnight Children Everywhere**, og Bernhard-Marie Koltés **Roberto Zucco**. Regien er ved James MacDonald, designen ved Jeremy Herbert og i tittelrollen spiller Zubin Varla. **Sir Richard Attenborougs** iscenesettelse av Ivan **Turgenjevs A Month in The Country**, (se under) spilles bare syv ganger, fra 4. til 8. mai. Robert Holmans **Bad Weather** spilles i regi av Steven Pimlott. A Trinity of Plays har John Crowley kalt **JM Synge** og **WB Yates**-trilogien under tittelen **Shadows**. Trilogien inkluderer **Riders of the Sea**, **The Shadow of Glen** og **Purgatory**, og spilles på The Pit. The Young Vic spiller Stephen **Poliakoffs Talk of the City**, i regi av dramatikerens selv, og **Ben Jonsons Bartholomew Fair** i regi av Laurence Boswell, og med bl.a. Zubin Varla, Tom Goodman Hill og Stephen Boxter. I samarbeid med The Lyric Theatre Hammersmith presenterer RSC **Pierre Marivaux' The Dispute** i regi av Neil Bartlett.

★

**RSC** spiller i **Stratford** t.o.m. 20. februar **Troilus and Cressida** i Michael Boyds regi. Boyd har tidligere iscenesatt bl.a. The Spanish Tragedy 1996/97, Measure for Measure 1997/98. Troilus and Cressida spilles The Swan Theatre i Stratford. Medvirkende er bl.a. Jayne Ashbourne (Cres-

sida), William Houston (Troilus) Darrell D'Silva (Achilles) og Roy Hanlon (Pandarus), på Royal Shakespeare Theatre i Stratford spilles t.o.m. 26. februar **The Winter's Tale** i regi av Gregory Doran (se over), og på The Swan vises t.o.m. 20. februar. Sir Richard **Attenborougs** iscenesettelse av **Ivan Turgenjevs A Month in The Country**, med Jayne Ashbourne, Darrell d'Silva, Sam Graham m.fl.

★

På **Comédie-Francais** i Paris spilles t.o.m. februar **Mère Courage et ses enfants** av Bertolt Brecht, regi: Jorge Lavelli. Ellers spilles Molières **Les Femmes savantes** i regi av Simone Eine; Nicolai Gogols **Le Revizor** i regi av Jean-Louis Benoit på nyåret. 27. februar er det premiere på **L'École des femmes** av Molière i Eric Vigners regi, 24. April på **Goethes Faust** i Gerard de Nervals oversettelse og i regi av **Alexander Lang**, skuespiller fra Berliner Ensemble. Fra april til juli vises Molières **Les Fourberies de Scapin**, i «reprise» i Jean-Louis Benoits regi. Til februar '99 spilles også Tom **Stoppards** **Arcadia** i regi av Jean-Marie Besset, og fra 5. til 28. mars Pierer Corneilles **Rodogune** i regi av Jaques Rosner. Man finner Comédie-Francais på internettsiden: [www.comedie-francaise.fr](http://www.comedie-francaise.fr)

★

**Gladsaxe Teater** i København spiller **Shakespeare**. Etter høstens En skærsommernats drøm, står Trolde kan tæmmes (premiere i mars) og Macbeth (premiere 12. desember '98) på repertoaret vinteren 1999. **Macbeth** er bearbejdet og regissert av Ole Bornedal og scenografien er ved Ralph Koltai. I de ledende rollene spiller Benedikte Hansen og Lars Bom. **Trolde kan tæmmes** spilles som musical, med tekst og musikk av Adam Price, og i regi av Kasper Holten. På **Det Kgl. Teater** i København står bl.a. 1600-talls dramaet **Det' en skam hun er en mæer ('Tis a Pity She's a Whore)** av **John Ford**, i Poul Borums oversettelse. I regi av Jan Maagaard og scenografi av Lars Juhl, er handlingen i stykket lagt til Mussolinis Italia. Medvirkende er Cecilia Zwick Nash, Nikolaj Lie Kaas (i hovedrollene), samt Rune Elers, Helle Hertz m.fl. **Astma** er en «besk folkekomedie» spilles i februar. Stykket er skrevet av Jess Ørnsbo og medvirkende er Aksel Erhardtsen, Vera Gebuhr og Helle Hertz. **Karen Blixens** eneste skuespill **Sandhedens Hævn** – en «marionettekomedie i legemsstørrelse» hadde premiere 12. desember '98, og oppføres på Stærekassen fra

14. januar. Stykket spilles i regi av Peter Langdal og scenografien er ved Karin Betz. Medvirkende er bl.a. **Ghita Nørby**, Ole Ernst og Bodil Kjer. **Ludvig Holbergs** Uden hoved og hale - en «clair-rovant komedie», hadde premiere 3. desember. Regien er ved Emil Hause. Fredrik von **Schillers Don Carlos** får premiere 20. mars 1999, og **Sergi Belbel** 1. april med **Jeg er grim**. I Det Kgl.'s lokaler i Turbinehallerne spilles våren '99 Henrik Krogholts Høsten (premiere 27. januar) og **Adam Oehlenschlägers** Fostbrødrene, med premiere 22. april. **Café Teater** i København hadde 12. desember premiere på Den gode tyv av **Conor McPherson**. Stykket handler om gangsterbossen Joe Murray fra Dublin, og medvirkende er Søren Malling, regien er ved Aslak Moe. I januar blir det premiere på **Babylon** av Jens-Martin Eriksen, en komedie om tre kvinner «som er lukket inne med seg selv og hverandre.» Regien er ved Jens August, scenografien ved Marianne Nilsson og i rollene møter man Mette Marckman, Rikke Weissfeld og Ellen Nyna. **SNACK** er et stykke «om kvinner, med kvinner og for kvinner»; og har premiere i februar. Regien er ved Emil Hansen og scenografien er ved Camilla Bjørnvad og Christian Lennartz. **Café Teater** arrangerer også teatersport på lørdagene. Teatret **Dr. Dante** spiller utelukkende **nyskreven** dramatik. 12. mars er det premiere på Søren Faulis **Almindelige problem**. Det er København 1999: Tre danske kunstnere kjemper for livet. Om suksess, penger og respekt. Og kvinner. Regien er ved Søren Fauli, scenografien ved Camilla Bjørnvad, og medvirkende er bl.a. **Sofie Gråbøl**, Mads Mikkelsen og Troels Lyby.

★

**Stein Winge** skal iscenesette Shakespeares **Henrik VI** og **Richard III** i en felles produksjon høsten 1999 på Dramaten i Stockholm. I forestillingen som kommer til å utspille seg over ca 5 timer planlegger Winge å bruke en kvinnelig skuespiller i rollen som Henrik VI. Vinteren '99 viser **Dramaten** fortsatt Bertolt **Brechts Den goda människan från Sezuan**, med **Lena Endre** i hovedrollen. Regien er ved Thorsten Flink. **Närmanden** av **Patrick Marber**, er en «smertefull storbykomedie» som hadde urpremiere på National Theatre i England, i rollene Melinda Kinnaman, Jacob Eklund m.fl. Regien er ved Stefan Larsson og scenografien ved Jens Stethzman. På Dramatens repertoar står også Samuel Becketts **Lyckliga dagar** med Margaretha Krook og Nils Eklund. Regien er ved Karl. I **Oscar Wilde – rät-**

**tergångarna** av Moisés Kamfman møter vi bl.a. Rikard Wolff i rollen som Wilde, og regien er ved Göran Wassberg. På Stockholms **Stadsteatern** står forestillingen Teater för alla; «komisk kammerspill i to akter i beste multimedia: «En farse, et stykke, et dokument, et manifest og en gjennomgang av 1900-tallet. De eksistensielle spørsmålene belyst en gang for alle.» Henrik Ibsens Hedda Gabler, spilles også under tittelen **Hedda**, i regi av Ragnar Lyth og med Anna Pettersson er Hedda, og Niklas Falk som Løvborg, oversettelsen er ved Klas Östergren. Stadsteatern viser videre **Robert Wilsons** iscenesettelse av **Strindbergs Ett drömspel**, med scenografi av Wilson og med Jessica Liedberg i rollen som Agnes. Mer **Strindberg** blir det med Stora landsvägen i regi av Niklas Westergren. **Richard Günthers** iscenesettelse av **Tennessee Williams' Linja Lusta** står også på repertoaret, og medvirkende er bl.a. Viveka Seldahl i rollen som Blanche og Ulf Friberg som Stanley Kuwalski. Scenografien er ved Peter Lundquist. Frigruppen **teater KAOS** i Stockholm har 29. januar stockholmspremiere på Demoner av **Lars Norén**. På **Malmö Stadsteatern** blir det i januar nypremiere på Folkmord - eller min lever är meningslös, av østerrikeren **Werner Schwab**. På programmet står også Cyrano og Molières **Misantropen**.

★

På **Det Norske Teater** skal **Stein Winge** iscenesette Shakespeares **Macbeth**, med premiere i april 1999. Jan Grønli spiller tittelrollen, og Anneke von der Lippe Lady Macbeth. I januar blir det premiere på **Jon Fosses** nye skuespill, **Ein sommars dag**, i regi av **Gunnel Lindblom**. Medvirkende er bl.a. Henny Moan og Sverre Solberg. I slutten av januar er det premiere på **The Master Class** av Terrence Mc Nelly, **Jean-Paul Sartre's** Bak stengde dører, i Marit Tusviks oversettelse, og i regi av Yngve Sundvor har premiere i februar/mars, mens Bjørn Sæther har regien i **Molières Hustruskolen**. **Oslo Nye Teater** satser på norsk litteratur, hhv. Med **Lars Saabye Christensens** egen dramatisering av sin suksessroman **Beatles**. Regien er ved Runar Borge og scenografien ved Per Olav Dolven, med premiere 6. Februar; Andreas Marcusson, kjent for Nr 13 på Tv, og 17. Mai på Oslo Nye, har skrevet et nytt teaterstykk om livet i en leiegård på Grünerløkka, med tittelen **Båt puss**, som iscenesettes i teatersjef Kjetil Bang-Hansens regi. Trond Brenne har skrevet barnestykket Fjernstyring. Det blir også svensk dramatik på Oslo Nye, med **Jonas Gardells** Mennesker i solen, og på Centralteatret en sceneversjon av russiske **Daniil Kharms** absurde prosa- og dramatiske tekster, fra stalintidas Sovjet, hentet fra Knakk, som utkom på norsk i

Thorvald Steen og **Ulla Backlunds** oversettelse i 1997. Sistnevnte står for dramatiseringen for Oslo Nye, og regien er ved Michel Kullmann. **Ingvar Ambjørnsens** roman **Elling**, skal også settes opp på Central, i en dramatisering Axel Hellstenius. På Oslo Nyes dukketeaterscene blir det møte med **Den lykkelige prinsen**, etter et eventyr av **Oscar Wilde**.

★

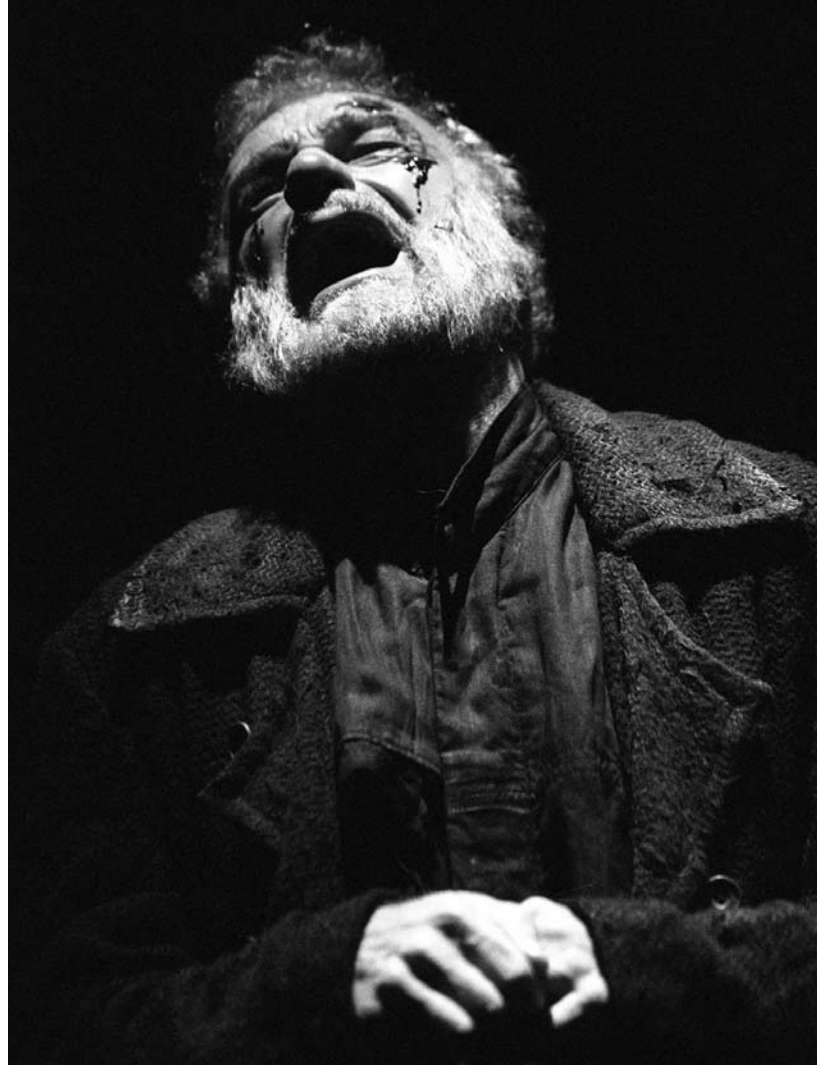
**Nationaltheatret** presenterer Yngve Sundvors egen dramatisering av Knut **Hamsuns Sult**, med **Gard Eidsvold** i hovedrollen. Februar '99. Her fortsetter Bert Brechts **Tolvskillingsoperaen**, i Svein Sturla Hungnes regi til februar, og Ibsens **Rosmersholm** i Terje Mærlis regi ut januar.

★

I mars 1999 blir det premiere på **Romeo og Julie** ved Den National Scene, i **Bentein Baardsons** regi. Herborg Kråkevik, som tidligere har spilt Eliza Doolittle i en oppsetning av My Fair Lady på DNS, spiller Julie og Gard Skagestad spiller Romeo. Stykket blir gjendiktet av **Håvard Rem**. Teatret Vårt presenterer våren '99 Shakespeares **Kjøpmannen i Venezia** som musical, med nyskrevet musikk av Egil **Monn Iversen**. Høsten '99 følger teatret opp sin Shakespeare-satsning med **Richard III**, i ny gjendiktning av Edvard Hoem, i regi av Hilda **Hellwig**, og med Sven Nordin i tittelrollen.

★

Trøndelag Teater har i mars premiere på **Dronningene** av Normand Chaurette, og i regi av Ola B. Johannessen. Stykket behandler intriger som er velkente fra **Shakespeares** Richard III, men i denne historien skrives historien på ny – sett fra kvinnenes synspunkt. Stykket hadde urpremiere i Canada i 1991, og er blitt kalt «en gave til skuespillerinner». I januar premiere på **Flettfrid tar saken** – en klarert folkekomedie fra Øvre Singsaker av Edvard N. Rønning. Med: Jacob Margido Esp, regi: Trond Lie. I januar har Teaterkjelleren på Trøndelag Teater premiere på Dostojevskijs **Kjellermennesket**, i regi av **Hans Henriksen**. På Hålogaland teater blir over nyåret premiere på en dramatisering av Karen Blixens **Babettes**



Philip Voss som Shylock og Julian Curry som Antonio, i RSC's The Merchant of Venice.

**gjestebud**. Regien er ved Thea Stabell.

**Agder Teater** i Kristiansand har både Knut Hamsun og **William Shakespeare** i vårrepertoaret 1999. Anne-Karen Hytten iscenesetter Hamsuns **Victoria**, som hun har dramatisert sammen med Bodil Kvamme. Scenografien er ved Erlend Birke-land mens William står for kostymer. **Hamlet** har premiere i mars og er en samproduksjon mellom Agder Teater, Hordaland Teater og Teatr Kukol i Russland. Forestillingen er «en stor produksjon hvor både dukker og skuespillere benyttes for å fortelle historien om prins Hamlet» og regien er ved russiske **Valeri Shadsky**.

★

Teater Ibsen i Skien presenterer våren '99 Oskar Braatens **Den store barkedåpen** som musikkteater med sangtekster av **Ole Paus** og musikk av Guttorm Guttormsen, De medvirkende er Eyvind Solås, Kirsti Sparboe, Anne Ryg, Ola Otnes, Sylvia Salvesen, m.fl. Repertoaret byr dessuten på Teaterspøkelset av Lars Vik, en familiefeststilling og et vandrespill rundt hele Festiviteten i Skien som forteller husets 100-årige historie. Teater Ibsen har i tillegg faste lørdagsarrangement, debattforum og Ibsen-foredrag.

# 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 Shakespeareoppsetninger, -filmer og -bokutgivelser, samt teater-reiser i inn- og utland. Blant annet årlige studieturer til Shakespeares fødeby Stratford.**

**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.