

NORSK shakespeare TIDSSKRIFT

Tema: Imitasjon

Bertolt Brechts Coriolanus

Günter Grass' Plebeierne prøver på oppstanden

Brecht om Shakespeare

Heiner Müller om Shakespeare

Øyvind Berg: Heiner Müller

Brechts/Müllers Arturo Ui...

Tom Stoppards Rosencrantz and Guildenstern are Dead

Brecht og det postmoderne teatret

Christoph Schlingensief: Hamlet med nynazister

Frank Castorfs Dostojevskij

Titus Andronicus

The Globe

The Tempest

BAK-truppen

Katherine Duncan-Jones

9 772327 618008 02

Nr. 2-2001 kr. 75,-

Bidragsytere i dette nummeret:

Berg, Øyvind, poet og gjendikter av bl.a. Mandelstham, Celan, Shakespeare (*Hamlet*), og Heiner Müller (*Wolokolamsker Chaussee*). Siste utgivelse: *Nede fortelling*, dikt, Kolon Forlag, 2000. verb@online.no

Bjørneboe, Therese, Cand. philol, idéhistorie, UiO. Kritiker, frilansjournalist, tidl. kulturredaktør i *Klassekampen*. Redaktør av *Norsk Shakespearetidsskrift* og styremedl. i Det norske Shakespeareselskap. dsolstad@online.no

Christiansen, Rune, lyriker og romanforfatter. Siste utgivelse: *På ditt aller vakreste,* roman, Oktober Forlag, 2000. rune@abonnir.com

Emanuelsen, Marius, Cand. philol. med hovedfag i litteraturvitenskap, UiO. Red.medl. i *Norsk Shakespearetidsskrift* og styremedl. i Det norske Shakespeareselskap. janmem@hotmail.com

Gran, Anne-Britt, Dr. philos., frilans akademiker, bl.a. i *Morgenbladet,* på NMH/ Handelshøyskolen BI og på Institutt for musikk og teater, UiO. a.b.gran@imt.uio.no

Hagerup, Henning, Essayist, oversetter, litteraturkritiker, fast freelancer for Morgenbladet. Siste bokutgivelse: *De dødes språk – en spøkelsesroman* (sm.m. Elin Brodin) brodin.hagerup@sensewave.com

Irmer, Thomas, sjefsredaktør i teatertidsskriftet 'Theater der Zeit'. Skriver også for flere tyske aviser om teater, politikk og samfunnsspørsmål, blant annet om forholdet Øst-Vest-Tyskland. tdz@mail.blinx.de

Moe, Christian Refsdal, hovedfagsstudent i teatervitenskap, UiO, skriver oppgave om Odin-teatrets forestilling MYTHOS. Teaterkritiker i Morgenbladet. c.r.moe@imt-stud.uio.no

Müller, Heiner, (1929 – 1995), dramatiker og poet, regnes for å være en av det 20. århundrets viktigste dramatikere, (*Philoktet, Die Hamletmaschine, Die Schlacht, Mauser, Wolokolamsker Chaussee, Quartett*, m.m.). Har også skrevet en rekke prosatekster, selvbiografien *Krieg ohne Schlacht* (1992), m.m.

Nicholas, Simon, student ved de Montfort University i Leichester, med PhD på *Hamlet* i tyske oversettelser. Foreleser i engelsk litteratur ved Universitetet i Tampere. simon.nicholas@uta.fi

Nordgård, Yngve, cand. philol. med hovedfag i litteraturvitenskap fra UiO, webredaktør i Det norske Shakespeareselskap, frilansskribent i *Ny Tid*. yngvenor@sensewave.com

Varty, Anne, tilknyttet English Dep. på Royal Holloway, University of London, der hun underviser i 'contemporary and postmodern drama'. Skrevet om kvinnelige samtidsdramatikere, spesielt Liz Lochhead, Oscar Wilde og kvinnelig journalistikk på 1890-tallet. Arbeider nå med viktoriansk teater. anne@carrick-varty.fsnet.co.uk.

Østby, Hilde, Cand. philol, idéhistorie med oppgave om *The Tempest,* UiO. Tidl. kulturansvarlig i *Universitas*, bokanmelder i *Klassekampen* og *Natt&Dag*. Kulturjournalist og teateranmelder i *Dagsavisen*. hilde.ostby@dagsavisen.no

Utgitt med støtte av Norsk kulturråd

Vi takker: Aschehoug Forlag, Gyldendal, Oktober, Nationaltheatret og Den norske oversetterforening, som har tegnet støttemedlemsskap i Norsk Shakespeareselskap.

Redaktør: Therese Bjørneboe
Adr.: Norsk Shakespearetidsskrift, c/o Therese Bjørneboe, Drammensvn. 68, 0271 Oslo. Tlf.: 22 44 96 28
e-post: dsolstad@online.no
Det norske Shakespeareselskap,
adr.: c/o Norsk kritikerlag, pb. 352 Sentrum, 0101 Oslo
Leder av Det norske Shakespeareselskap: Leif Høghaug
Adr.: Gaupefaret 14, 0773 Oslo.
Tlf.: 23 22 04 75/ 90 94 96 68 (mobil)
e-post: lhoghaug@hotmail.com

Forsidefoto: Fra Christoph Schlingensiefs *Hamlet*, Schauspielhaus Zürich

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

TEMA FOR DETTE NUMMERET er moderne Shakespeare-bearbeidelser. Vi har begrenset oss til noen forfatterskap, Bertolt Brecht, Heiner Müller og Tom Stoppard. I tillegg legger vi også vekt på å omtale teateradapsjoner, som blant annet Christoph Schlingensiefs *Hamlet*, hvor hans bruk av nynazister i Mousetrap-scenen har vakt sterke reaksjoner. Men det er en forestilling med provokatorisk kraft, både gjennom den anvendelsen den gjør av Hamlet og fordi den berører tabuer mht. til det vestlige, konsensuspregete samfunnets forhold til nynazister og outsidere. Poenget vårt har selvsagt ikke vært å gjøre noen vareopptelling over Shakespeare-bearbeidelser, men å fokusere på bestemte bearbeidelser og dramatikere som det ikke lar seg gjøre å overse. Den innflytelsen de har hatt på «vår samtidige» Shakespeare innen forskningen, og på det moderne og postmoderne (eller postdramatiske) dramaet og teatret, er uomtvistelig.

I teatret kan det riktignok se ut til at tiden maler langsomt. Som Øyvind Berg påpeker i teksten om Heiner Müller, er det en skandale at *Hamletmaskinen* ennå ikke er satt opp på noe norsk institusjonsteater. Det er også beklagelig at Müller i så liten grad er oversatt til norsk, og enda mindre utgitt i bokform. Vi er derfor spesielt stolte over å kunne presentere utdrag fra *Hamletmaskinen* og andre Müller-tekster som Øyvind Berg har oversatt spesielt for Norsk Shakespearetidsskrift. Øyvind Bergs egen tekst om Müller kan gjerne leses i lys av tema for dette nummeret, og som et eksempel på imitativ «fordøyelse» – en metafor fra antikken, som det blir redegjort for i Yngve Nordgårds essay om begrepet litterær imitasjon. I dette essayet vises det til en lang tradisjon, som – i likhet med Shakespeares drama – tilbakeviser det snevre originalitsbegrepet som ble innstiftet i romantikken, og som har fått ny aktualitet i det 20. århundre.

Mye av det som i dag preger det (mer eller mindre ikonoklastiske) tyske regiteatret idag – såvel som Heiner Müllers «postdramatiske» skuespill – begynte med Brecht. «Vi kan forandre på Shakespeare, hvis vi kan forandre på Shakespeare,» sa Brecht, og skar over en gordisk knute i teaterdebatten på 20-tallet: «Regissøren er forpliktet til å behandle de gamle verkene fra det gamle teatret som rent materiale, ignorere stilen deres, glemme forfatteren og sette avtrykket fra vår egen epoke på disse verkene som ble laget for tidligere epoker.» (1927).

Brechts forhold til Shakespeare var motsetningsfylt og mangfoldig. Brechts skrifter over Shakespeare har en både aforistisk og polemisk karakter, som gjør det vanskelig å se klare skiller mellom hva som er kritikk av det borgerlige teatrets appropriering av Shakespeare, og hva som er en kritikk av Shakespeare. Brechts skrifter over Shakespeare har indirekte vært like eller kanskje mer innflytelsesrike enn hans Shakespeares-bearbeidelser. Mens hans episke dramaturgi, f.eks. i stykker som *Mutter Courage*, har hatt en direkte påvirkning på moderne, politiske Shakespeare-iscenesettelser. Det episke teatret innebar også lån – det han identifiserte som anti-illusjonistiske virkemidler – fra det elisabethanske dramaet. I alle fall den unge Brecht, verdsatte Shakespeare som forfatter av «åpne drama», mens lærestykke-forfatteren, tragedie-kritikeren og marxisten Brecht, ikke videreførte den åpne dramaturgien til Shakespeare. Heiner Müllers (senere) stykker oppløser plotet og karakterene, og markerer et brudd med Brecht, men via og gjennom Brecht. Heiner Müller er fortsatt den mest radikale Shakespeare-bearbeideren i dagens teater. En annen tysk dramatiker, som vi gjerne skulle viet plass – men lover å komme tilbake til, er Botho Strauss. Han står på mange måter som en motpol til Müller og Brecht. Der Brecht bekjempet Shakespeare som tragiker, forflyttet Botho Strauss i skuespillet *Parken En midtsommernattsdrøm* til et urbant landskap og gjorde det til en elegi – ved å konfrontere det med «tomheten» og «lidenskapsløsheten» i den moderne verden.

Overgangene mellom iscenesettelses-tradisjonen og de dramatiske bearbeidelsene er flytende, også regi er en form for skrivning, og dramatikk handler om dramaturgi og teatrale imperativer. Slik Anne Varty skriver i essayet om Tom Stoppard, er de fleste moderne bearbeidelser drevet av en brennende interesse for politiske spørsmål i samtiden. De er også drevet av ønsket om å befri stoffet fra patinaen fra en forgangen tid, eller snarere fra en teatertradisjon. Komediene blir svartere (Freud, Kott), og tragedie-adapsjonene – som det forøvrig er langt flere av, over Edward Bond og Charles Marowitz, for å nevne noen – tar opp i seg en politisk eller sosialhistorisk, moralfilosofisk eller eksistensiell, kritikk av den tragiske helten. «Ulykkelig er det land som trenger helter,» skrev Brecht. Ferdige med det spørsmålet er vi ikke. I Hollywood videreføres en annen «arv» fra Shakespeare, jmf. *Gudfaren*-filmene. Dramaturgiske spørsmål er politiske spørsmål; det handler ikke om å lage politisk teater, men om å politisere teatret, som Müller skrev.

NYTT FORMAT: Norsk Shakespearetidsskrift utkommer nå i nytt format. Årsaken til at vi måtte legge om, er at postverket det siste året har skrudd portoprisene opp slik at distribusjonen i det gamle og tyngre formatet er blitt for kostnadskrevende. Vi har imidlertid benyttet anledningen til å forandre designen, slik at vi i det nye formatet kan tilby et enda bedre tidsskrift.

Therese Bjørneboe

Innhold


Brechts *Coriolan*

Kort innføring i begrepet litterær imitasjon av Yngve Nordgård 4
Oppstandens varianter, om Brecht, Grass, Müller, samt Shakespeares *Coriolanus* av Henning Hagerup 10
Utdrag fra Brecht om Shakespeare 18
Shakespeare en forskjell tale av Heiner Müller. 20
BRECHT dikt av Heiner Müller 21
Når blodbøken er grønn av Øyvind Berg 22


Heiner Müller. Foto: J.G. Rittenberg

Müller framstiller verden som begjær og forestilling. Begjæret er dyrisk åpent, forestillinga menneskelig vrang

ØYVIND BERG, S. 22

Om Heiner Müllers iscenesettelse av Brechts *Arturo Ui* av Therese Bjørneboe 26
Hvorfor Rosencrantz og Guildenstern ikke er døde av Anne Varty 32
Arven fra Brecht, prøveforelesning for Dr. philos.graden av Anne Britt Gran 38
Intervju med Christoph Schlingensief, om nynazisme og *Hamlet* av Simon Nicholas 46


Christoph Schlingensief
Foto: S. Nicholas

Man burde ikke overlate de nynazistiske ungdommene til verdikommisjonene. De trenger verdsettelse, ikke leksjoner

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, S. 46

En Hamlet som skaper tvil, intervju med Sebastian Rudolph av Simon Nicholas 51
Ut med nazistene eller aldri mer rene, teateranmeldelse av Thomas Irmer 53
Dostojevskij som Big Brother-tv på Volksbühne av Therese Bjørneboe 58
Møte med Peter Brook-skuespilleren Scott Handy av Therese Bjørneboe. 62
Titus, **filmanmeldelse** av Rune Christiansen 66
Problematiske Globe, sommersesongen 2001 av Simon Nicholas. 68
Marthalers *Twelfth Night* av Therese Bjørneboe 71
The Tempest **på Baronniet Rosendal, reportasje og anmeldelse** av Hilde Østby 72
Forfatteren som fornedret fetisj, teateranmeldelse BAK-truppen av Jon R. Moe 74
Catherine Duncan-Jones: *Ungentle Shakespeare,* **bokanmeldelse** av Marius Emanuelsen 76
Midtsommernattsdrøm på Dramaten av Therese Bjørneboe 78
Seeds of time 79



«Musikantene», mosaikk (43 x 41 cm.), Ciceros villa, Pompeii. Arkeologisk museum, Napoli

Kort innføring i begrepet

‘litterær imitasjon’

Imitasjon, eller etterlikning, er lite respektert og forstått innenfor dagens litteraturkritiske diskurs. Dette har sammenheng med at romantikkens originalitetsideal fortsatt er rådende. Denne artikkelen prøver å vise at imitasjonskonseptet er mer subtilt og krevende enn mange tror. Den ser på begrepets historiske utvikling fra antikken til i dag, eksemplifisert med noen av de mest sentrale teoretikerne.

AV YNGVE NORDGÅRD

BEGREPET *IMITASJON*, ELLER «etterlikning», har i kunstnerisk sammenheng negative konnotasjoner for mange mennesker i dag, noe det deler med begrepet *retorikk*. Begge har gjennom misbruk fått bibetydninger i den meningssfæren som omfatter inautentisitet. Det virker som om det er enighet om at det er imitasjonens antatte motsetning *originalitet* som er forutsetningen for estetisk kvalitet. Tanken om at kunsten skal være ærlig, autentisk og inderlig kommer delvis fra romantikken, med dens idealisme og idealer om originalitet og spontanitet, men også fra protestantismen. Begge deler en mistro til det ytre, materielle, og til ornamenter og seremoni. Det virker imidlertid som om man ikke ser at dette også i sin ytterste konsekvens er et argument mot kunsten i og for seg, som er *kunstig*, er noe annet enn natur. Ordet «kunstig» har da også fått negative konnotasjoner i våre dager. Retorisk bevissthet og opptatthet av uttrykksmåte er i vår tid kommet til å bli nærmest synonymt med i beste fall verbal pyntesyke, i verste fall forsøk på å skjule «sannheten». Denne tanken bunner i den etter min mening feilaktige troen på at det er et grunnleggende skille mellom innhold og uttrykk, mellom språk og idé, at «kausaliteten» så å si bare går fra tanke til ord, og ikke omvendt.

Plagiat

Imitasjon har imidlertid ikke alltid vært det som det nå blir oppfatta som; helt fram til slutten av det attende hundreåret var den vestlige poetikktradisjonen nemlig i all vesentlighet imitasjonsbasert. Det var først etter om lag 1770 at imitasjonsbegrepet for alvor begynte å bli kritisert, da det var i konflikt med romantikkens idealer. Det er i dag ikke uvanlig å kalle imitasjon for *plagiat*. Ordet kommer fra *plagiarius*, latin for «menneskетyv» eller «kidnapper». Den første som bruker det figurativt, i betydninga «litterært tyveri», er Martial, i *Epigram* I.52. Det er imidlertid viktig å være klar over at Martials epigram ikke var innretta mot de *klassiske imitasjonsprinsippene*; ifølge disse skal imitasjon åpent og stolt innrømmes, og det skal være ei åpen rivalisering. Og det ble regnet som en ære for en forfatter å bli imitert.

Topoi

Imitasjonens utgangspunkt var innafor retorikken. I retorisk teori betydde nemlig ikke invensjon (*inventio*) skapelse ut av ingenting. Den romerske retoren Marcus Tullius Cicero definerer invensjon i *De inventione* I.vii som «the discovery of valid or seemingly valid arguments to render one's cause plausible».[1] Disse kjensgjerningene eller argumentene samles under *loci*, «steder», på gresk *topoi* – dette er de felles (metafor-)områder hvor man henter argumenter fra, som for eksempel «kjærligheten som krig» og «kvinna som guddommelig vakker og uoppnåelig». Argumentene kunne hentes hvor som helst fra, og det var derfor ingen prinsipiell motsetning mellom imitasjon og invensjon.

I. ANTIKKEN

I antikken deltes idéen om at fortidas handlinger er en fellesarv seinere generasjoner kan forsyne seg av, og at originaliteten kommer ved å gjøre passende bruk av dette forrådet. I denne epokens tragedier og epos var den mytohistoriske handlinga kjent på forhånd av tilskuerne – spenninga knytta seg ikke til *hva* som kom til å skje, men til *hvordan* hendelsesforløpet ble løst av forfatteren. Innholdsmessig var ikke målet for litteraturen i antikken å uttrykke noe særegent, men noe fellesmenneskelig.

Klassisk imitasjonstypologi

Man skilte i antikken mellom minst to, og gjerne tre, typer imitasjon: den servile, usjølstendige, avhengige på den ene sida, og den (til en viss grad) uavhengige, autonome, nyskapende på den andre. Den første typen ble gjerne delt i to, *etterfølging*, som var lite aktverdig, og «ordinær» *imitasjon*, som ble respektert, men som ikke var så bra som den tredje, nyskapende typen, som gjerne ble kalt *emulasjon*. En som følger etter, heter på gresk *epigon* (egentlig «etterkommer»), et begrep som i dag gjerne brukes på all slags imitasjonsvirksomhet. Men som vi ser, er dette uhistorisk; imitativ virksomhet var mye mer enn epigoneri. Emulasjonen hadde som mål å *overgå* modellen. I sammenheng med den epigoniske, etterfølgende imitasjonstypen brukes ofte begrepet *dissimulatio*, «forstillelse». For dem som stjal uhemma fra andre til sine egne verk, var det nemlig viktig å late som om det man skreiv, var ens eget, og man prøvde da å skjule hvor man hadde henta det fra.

Metaforer

Ei rekke metaforer ble utvikla for å visualisere imitasjonsforholdet. Den romerske stoiske filosofen Lucius Annaeus Seneca den yngre sin 84. epistel er en sann katalog over imitasjonsmetaforer. Den mest kjente er kanskje *biemetaforen*, som står for *transformasjon*, å lage noe nytt fra et foreliggende materiale; den står i et nært forhold til *fordøyelsesmetaforen*: Slik bienes kropp forvandler nektar til honning og den menneskelige kroppen forvandler maten til energi, muskler og blod, bør også vi forvandle det vi leser. En annen kjent analogi som Seneca regnes som opphavet til,[2] er *far/sønn-metaforen*: Den imitative teksten skal likne modellen slik en sønn likner sin far, noe som vil si at man kun skal se *spor* av modellen i den aktuelle teksten.

I bok X av sin *Institutio oratoria* bruker den romerske taleren Quintilian en *veimetafor* til å dele imitasjon i tre typer, analoge med å *følge etter forgjenger / trå i hans fotspor* (underlegen), *ta ham igjen* (likeverdig), og *gå forbi ham* (overlegen). Uten de modellene som lesing gir, er skriving ifølge Quintilian som et skip uten styrmann som driver uten mål.

Det rådde ei form for utviklingsoptimisme i antikken, en tanke

Helt fram til slutten av det attende hundreåret var den vestlige poetikktradisjonen [...] i all vesentlighet imitasjonsbasert.



Den stoiske filosofen Senecas (bildet) 84. epistel er en sann katalog over imitasjonsmetaforer

om at man stod på forgjengernes skuldre. Dette bunner i en generell sivilisasjonsoptimisme, et ønske om å fjerne seg fra det naturlige, som ble sett på som «barbarisk».

Imitasjonsprosessen

Men imitasjon var ikke tilstrekkelig i den klassiske imitasjonspoetikken. Man skulle også være original, noe som i antikken innebar å kombinere gammelt og nytt materiale og uttrykke kombinasjonen på en ny *måte*. Dette ble ifølge renessanseforskeren Harold Ogden White oppnådd ved en tredelt prosess:
1) *Utvelgelse*. Man må være kritisk med hensyn til valg av modeller, og man bør bare imitere de beste tekstene hos en forfatter;
2) *Gjentolkning*. Man må også være kritisk til bruk av modeller; man skal uttrykke en gammel idé på en ny måte, og supplere og forvandle materialet, gi det ens eget særmerke;
3) *Forbedring*. Man skal forbedre materialet, gjøre det bedre enn modellen.[3]

Man skulle i tillegg være åpen med hensyn til modellene, og ikke ha for stor respekt for dem, ikke være servil.

II. RENESSANSEN

Å si at renessansens forfattere praktiserte litterær imitasjon er i en forstand overflødig. Renessansen var i sitt vesen imitativ – poenget var å gjenopplive en kultur man mente var mer verdifull enn den rådende. Den litterære imitasjonen var derfor del av en samfunnsmessig sådan. Dette ligger i ordet «renessanse», som betyr *gjenfødelse*. Renessansehumanistene ønsket å gjenopprette antikkens tapte kultur og praksis, og handle, skrive og leve som de gjorde i antikken. Som «nyhistoristen» (se nedenfor) Stephen Greenblatt peker på, var den litterære imitasjonen i renessansen del av en generell imitativ og «kunstig» kultur.[4] Årsaken til dette ønsket om å gjenopplive antikkens kultur var en følelse av at middelalderen hadde representert ei kulturell barbarisering, en regresjon i kunst, kultur, språk og samfunnsmessige forhold. Antikken ble oppfatta som en slags gullalder, da kulturen blomstra og menneskene var friere, mer opplyste og i mindre grad undertrykte av irrasjonelle autoriteter. Problemet for renessansehumanistene i Frankrike og England var imidlertid at disse landene ikke hadde ei fortid som kunne sammenliknes med den italienske i kultur og sivilisasjon. Renessanseforskeren Reed Way Dasenbrock peker på at imitasjon derfor i disse landene hadde svakere analogier i den politiske sfæren.[5]

Kontinentet

Vi trenger ifølge Dasenbrock å forstå den italienske renessansens imitasjonsidé for å forstå den engelske imitasjonen av italienske forfattere.[6] Italiensk imitasjonspoetikk kommer delvis fra den italienske forfatteren Francesco Petrarca (1304–74), som er blitt kalt den første renessansehumanisten. Han skriver lite originalt om imitasjon; mesteparten er henta fra Seneca, og han gjentar i stor grad dennes biemetafor. Petrarca mener at man bør være original. Problemet er imidlertid at få – om noen – er så begava at de klarer seg med dette alene. Man skulle ifølge Petrarca lage noe nytt ut fra flere kilder, og så skjule den prosessen som har produsert det. Petrarca følger for øvrig sjøl dette rådet når han legger det fram: Han alluderer til Senecas 84. epistel uten å gjøre oppmerksom på det. Petrarca legger imidlertid muligheten for allusjon åpen, slik at modellen har en mulighet til å gjenkjennes. Faren med imitasjon er ifølge Petrarca at det hender at han glemmer hvilken forfatter han har stoffet fra fordi han gjennom gjentatt lesning kommer til å identifisere seg med tankene og tro at de er hans egne. Forfatteren erverver ifølge Petrarca sin egen stemme gjennom imitasjon. Dette kan virke paradoksalt, men er det ikke først gjennom å vite hva man *ikke* er, at man vet hva man er? Man kan altså si at det dreier seg om en slags negativt individuasjonsprosjekt.[7]

Det var store kontroverser på 1500-tallet om litterær imitasjon og om dens verdi. Diskusjonene gikk på om man skulle ha én eller flere modeller, om man skulle imitere klassikerne eller naturen, om hvordan man skulle imitere og om den pedagogiske brukbarheta av imitasjonsøvelser. Den mest kjente er kanskje den om den såkalte «ciceronianismen». De som kalte seg «ciceronianere», mente at Cicero var det eneste forbildet som var verd å imitere. Den nederlandske filologen, humanisten og teologen Erasmus (ca 1469–1536) sin dialog *Ciceronianus* (1528) gir et godt inntrykk av striden mellom «ciceronianerne» og «anticiceronianerne». De to hovedkontroversene gikk ut på om det var legitimt å imitere andre forfattere enn Cicero (med hensyn til prosa), og hvordan man skulle imitere – etterlikne så nært som mulig eller skape noe eget, originalt ut fra «ånden» i det verket, eller hos den forfatteren, man imiterte. Mange påpekte at faren med for slavisk imitasjon var at den førte til en lammelse som kunne resultere i at intet nytt og vitalt oppstod.

Ciceronianus handler om den stakkars Nosoponus, som lider av *zelodulea*, «stilavhengighet».[8] Denne dialogens skarpe satiriske karakterisering av striden om imitasjon førte til store kontroverser mellom *les anciens* og *les modernes* – det dreide seg åpenbart om et følsomt emne.

Erasmus er imidlertid ikke motstander av imitasjon i og for seg, bare av den usjølstendige, servile varianten, en aktivitet han mener oppnår det motsatte av det imitatorene er ute etter når de imiterer slavisk. Det viktigste for Erasmus er at det ikke er *passende*, eller sømmelig, å imitere antikke forfatteres ordforråd og talemåte når samtida krever helt andre begreper og framstillingsmåter; det er et spørsmål om historisk *decorum*. Ingen taler godt

som ikke taler slik det sømmer seg, og det gjør man bare hvis det man sier, passer til samtidas forhold. Situasjonen på Erasmus' tid korresponderer ikke med den på Ciceros tid – alt er forandra: religion, styreform, lover, menneskers framtreden og så videre. Dermed kommer Erasmus fram til det paradokset at en taler blir mest lik Cicero ved å være *forskjellig* fra ham. Sjølmotsigelsen her er bare tilsynelatende, for hvis Cicero hadde levd på 1500-tallet, ville han ifølge Erasmus ha ordlagt seg annerledes.[9]

England

På slutten av 1500-tallet oppstod det i England ifølge White et stadig sterkere krav om originalitet, delvis på grunn av engelske forfatteres sjølbevissthet.[10] Ukritisk imitasjon av klassikerne og kontinentale mestere førte til underlegne verk. Man tenkte imidlertid ikke da på originalitet i den «moderne» betydningen av ordet, som «individuell fabrikasjon» – man oppfatta fortsatt originalitet i klassisk forstand, som individuell tilrettelegging, gjentolkning og, helst, forbedring av forbildene. White holder fram Shakespeare som det beste eksemplet på vellykka imitasjon; svært lite av Shakespeares materiale var originalt i betydningen at forfatteren hadde funnet på historien sjøl, men Shakespeare er ifølge White et eksempel på den klassiske imitasjonsteoriens tese om at estetisk kvalitet ikke avhenger av forfatterens evne til å fabrikkere plot, men til å gjøre noe originalt med plotet, uansett hvor han får det fra.[11]

Den engelske humanisten og diplomaten Roger Ascham var en av de viktigste intellektuelle figurene i den tidlige Tudor-perioden. I *The Scholemaster* (1570) sammenlikner han litterær imitasjon med språklæring. Han mener at på samme måte som man lærer språk ved imitasjon, lærer man å skrive ved å lese andre forfattere.[12]

Den «metafysiske» poeten John Donne uttrykker sin forakt for den litterære tyven på denne måten i sin andre satire:

> But hee is worst, who (beggarly) doth chaw / Others wits fruits, and in his ravenous maw / Rankly digested, / doth those things out-spue, / As his owne things; and they are his owne, 'tis true, / For if one eate my meate, / though it be knowne / The meate was mine, th'excrement is his owne.[13]

Donne identifiserer altså ufordøyde, uassimilerte lån med oppkast og avføring.

Dramatikeren og poeten Ben Jonson uttrykker (i *Epicoene*, 1609) størst forakt for den plagiatoren som hevder at han avskyr imitasjon. Jonson uttalte ifølge White i samtale med William Drummond at han «quintessenceth their [det vil si greske og latinske poeters] braines».[14] Dette er et godt bilde på den klassiske idéen om korrekt imitasjon.

Med Edmund Spensers første utgivelse, *The Shepheardes Calender,* ble det publisert en introduserende epistel og noter av en E. K.[15] Epistelen inneholder et forsvar for Spensers bruk av materiale og stoff fra andre forfattere, samt hans verbale arkaismer. E. K. skriver at Spenser ikke kunne unngå å imitere siden han har lest så mye, og han refererer Cicero, som i *De oratore* II.xiv.60 skriver at «just as, when walking in the sunshine, though perhaps taking the stroll for a different reason, the natural result is that I get sunburnt, even so, after perusing those books rather closely […], I find that under their influence my discourse takes on what I may call a new complexion».[16]



Ifølge Petrarca (bildet), erverver en forfatter sin egen stemme gjennom imitasjon av andre.

Renessansen var i sitt vesen imitativ – poenget var å gjenopplive en kultur man mente var mer verdifull enn den rådende.

At også de elizabethanske sonettsekvensforfatterne hadde et ambivalent forhold til imitasjon, viser følgende sitat fra Philip Sidneys sonett 15 i syklusen *Astrophil and Stella* (1591):

> You that do Dictionaries' methode bring / Into your rimes, running in ratling rowes; / You that poore Petrarch's long deceased woes, / With new-borne sighes and denisend wit do sing; / You take wrong waies, those far-fet helps be such, / As do bewray a want of inward tuch: / And sure at length stolne goods do come to light (V. 5–11).

Det ironiske er at det er allmenn enighet om at *Astrophil and Stella* er ei petrarkisk sonettsamling, altså ei som imiterer Petrarcas *Rime sparse.*

Men Sidney var ikke motstander av imitasjon. Han er svært opptatt av hvilken bruk som gjøres av materialet. Alt som er blitt skrevet, mener han er tilgjengelig for poeten. Men denne må gjøre det til sitt eget. Imitasjon er til og med ifølge Sidney en *essensiell* egenskap ved poesi, i tillegg til *arte* og *exercise*.[17] Sidneys berømte vers fra *Astrophil and Stella* 1, «Fool, said my Muse to me, looke in thy heart, and write,» signaliserer ifølge Robert Kellogg ikke, som noen tror, Sidneys frigjøring fra en oppbrukt tradisjon og konvensjon, for dens stadfesting av tillit til egen følelsesmessig erfaring går minst tilbake til Bernart de Ventadorns 1100-tallsdikt *Chantar no pot gaire valer*.[18] Å hevde at man ikke imiterer, er altså også ei form for imitasjon!
Beskyldninger om plagiat forekom i renessansen så vel som i

antikken, og debatten i renessansen repeterte den fra romersk poetikk. Majoriteten av teoretikerne i renessansen mente imidlertid at man bare kunne oppnå utmerkelse og originalitet ved kreativ imitasjon av klassiske modeller. De engelskmennene som skriver om imitasjon i renessansen, sier nesten ingenting nytt, men gjentar for det meste det som har vært konsensus helt siden antikken.

III. IMITASJONSTEORI I DAG

I løpet av siste halvdelen av det 20. hundreåret er det vokst fram ei stadig større bevissthet om umuligheta av ikke å imitere på en eller annen måte. Man innser i stadig større grad at ens praksis er betinga av historie og sosiokulturelle faktorer, og at språket er en felles entitet.

Den amerikanske litteraturhistorikeren Thomas M. Greene skriver at imitasjon kan ses som ei innsikt i, og en åpen erkjennelse av, tekstens historisitet og de komplekse overføringene mellom fortid og nåtid som skjer hver gang man leser en tekst.[19] Han mener at en litterær tekst som ikke trekker på sine forgjengere, er utenkelig, og at intertekstualitet (for dette begrepet, se nedenfor) derfor er en «universell litterær konstant». Man kan ikke unngå å forholde seg til all den litteratur som er skapt før en – slik er litteratur alltid nødt til å ta hensyn til den historiske konteksten, både den synkrone, altså si egen samtid, og den diakrone, altså den tradisjonen den står i.[20] Greene definerer imitasjon som et konstituert nærvær av en *subtekst* i den verbale strukturen, et nærvær som er en *essensiell* komponent i det aktuelle verket.[21] (Begrepet «subtekst», eller «undertekst», er en metafor som er henta fra tida da tekster ble trykt på pergament. Av økonomiske årsaker brukte man et pergament flere ganger, og man måtte da fjerne den originale teksten. Man greide imidlertid ikke å fjerne den helt, og man kunne derfor som regel se den gamle teksten gjennom den nye. Et slikt pergament med «dobbel» tekst ble kalt en *palimpsest,* et begrep som også brukes metaforisk om en imitativ tekst.) Det at det er et *konstituert,* altså et villet, heller enn et *tilfeldig*, nærvær, er viktig og kan sies å være det som skiller imitasjon fra annet subtekstuelt nærvær.

Historisme

Tradisjonsbevissthet er ifølge T. S. Eliot en historisk sans, en persepsjon av fortidas samtidige fortid og nærvær.[22] Ingen kunstner har sin komplette mening alene – vedkommende kan ikke vurderes isolert. Eliot er historist, og mener en kunstner tvert imot må vurderes med fortidas mål. Poeten er ifølge Eliot ikke en enhetlig «personlighet», men kun et medium hvorigjennom inntrykk og erfaringer kombineres på uventede måter. Her kan Eliot sies å foregripe Stephen Greenblatt og nyhistorismen. Eliot bruker begrepet «significant emotions» på de følelsene poesien skal uttrykke, følelser som er upersonlige;[23] dette ligger nært opp til antikkens kunstsyn.

Strukturalisme

Strukturalisten Jonathan Culler påpeker at man for å kunne skrive en forståelig tekst, må gå inn i fellesmenneskelige, fellesspråklige konvensjoner. En forfatter kan ikke bare ganske enkelt tilordne en tekst mening – vedkommende må muliggjøre meningsproduksjon for seg sjøl og for andre. Som Culler skriver, er det ei uklar grense mellom det bevisste og det ubevisste fra forfatteren, slik at sjøl om man ikke tror at man imiterer, eller har til hensikt å gjøre det, kan det likevel være imitative elementer til stede.[24]

Nyhistorisme

Ei litteraturvitenskapelig retning som særlig – kanskje i altfor stor grad – har tatt inn over seg innsikta om teksters gjensidige påvirkning, er den såkalte nyhistorismen, som Stephen Greenblatt er en av opphavsmennene til. Denne forsøker å lese litterære kunstverk ut fra deres kulturelle kontekst i stedet for som «autonome» entiteter. I stedet for en litteraturteori, har nyhistorismen ambisjon om å være en «kulturpoetikk». Ifølge Greenblatt er ingen mennesker uavhengig av den kulturen de er en del av. Han skriver:

> A literary criticism that has affinities to this practice [dvs «a more cultural or anthropological criticism»] must be concious of its own status as interpretation and intent upon understanding literature as a part of the system of signs that constitutes a given culture; its proper goal, however difficult to realize, is a poetics of culture.[25]

Ingen kunstner har sin komplette mening alene – vedkommende kan ikke vurderes isolert

Han påpeker at språket er en *kollektiv* konstruksjon og at tolkningsaktiviteten må prøve å gripe konsekvensene av dette ved å undersøke både den litterære tekstens sosiale nærvær i verden, og verdens sosiale nærvær i den litterære teksten.

Intertekstualitet

Men samtidig som innsikta i at kunsten er sosialt, kulturelt og historisk betinga, har økt, er forfatteren og dennes intensjon blitt sett på som stadig mindre viktig. Særlig har man i første halvdel av 1900-tallet hatt en tendens til å se på kunsten som *autonom*, «sjølstyrt», uavhengig av samfunnsmessige forhold. Denne tanken har kommet både med nykritikken, i form av for eksempel W. K. Wimsatt og Monroe C. Beardsleys «The Intentional Fallacy» (1946), og med strukturalismen, med Roland Barthes' «Forfatterens død» (1968).

Oppfatningen av kunsten som historisk betinga kan synes å motsi den at tekster er autonome entiteter, men de to tankeretningene blir kombinert i tendensen til å erstatte begrepet *imitasjon* med *intertekstualitet*. Man håper med dette blant annet å unngå «spekulasjon» omkring forfatterintensjon, og psykologisering, samtidig som man tar hensyn til umuligheta for en tekst av ikke å bli påvirka av andre tekster. Den litt absurde konsekvensen av denne frykten for det «uvitenskapelige» ved intensjon er at man må snakke om «tekster» i stedet for «verk», og at man må hypos-

tasere tekstene, late som om de kommer ingen steder fra, at de så å si skaper seg sjøl (eller, som nyhistoristene hevder, at de blir skapt av «sosiale energier»).

Begrepet «intertekstualitet» ble først brukt av Julia Kristeva i 1966/7 i artikkelen «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman». En intertekst defineres av den tyske litteraturforskeren Heinrich F. Plett som en tekst *mellom* andre tekster.[26] Den er karakterisert av attributter som overgår den; dens konstituenter refererer ikke til ei ekstern virkelighet, men til konstituenter i andre tekster. Interteksten har en tofoldig sammenheng: en *intra*tekstuell, som garanterer den immanente integriteten i teksten (denne deles sjølsagt i prinsippet av alle tekster), og en *inter*tekstuell, som skaper strukturelle relasjoner mellom den sjøl og andre tekster. Alle tekster er ifølge Plett intertekster i større eller mindre grad. En tekst som ikke står i noe som helst forhold til andre tekster, er autonom, sjøltilstrekkelig og sjølidentisk. Men den vil ikke være kommuniserbar. (Det samme gjelder for øvrig intertekster som fullstendig mangler intratekstuell sammenheng.) Plett skiller mellom *materiell* og *strukturell* intertekstualitet. Førstnevnte er representasjon av tegn, for eksempel sitat, mens sistnevnte er representasjon av konvensjoner, som i stilimitasjon. Disse overlapper imidlertid, da de er gjensidig avhengige, og en intertekst representerer derfor som oftest både tegn og konvensjoner.

Plett skiller mellom fire typer verdier, eller evaluative holdninger, i intertekster: bekreftelse, negasjon, inversjon og relativitet. Den *bekreftende* holdningen ser intertekstualitet som noe positivt. Den *negative* er avvisende til intertekstualitet, som den romantiske holdningen. Den *inverterte* holdningen er en «ludisk», eller lekende, type som undergraver intertekstualitet innenfra, som *parodi*. Den *relativistiske* holdningen blander alt, alle posisjoner er like gyldige, noe som er blitt assosiert med postmodernismen.

Mange såkalte «anti-intertekstualister» vil hevde at begrepet «intertekstualitet» ikke betegner noe nytt, at seriøs litteraturforskning har drevet med det hele tida.[27] Dasenbrock er en av disse. Han legger vekt på at litteratur består av *verk*, ikke tekster, skrevet av individuelle forfattere på spesifikke tidspunkt i historien. Han mener at dette situasjonsaspektet, det kontekstuelle, lett blir borte når man fokuserer på (inter)tekstualitet. For ham er intensjonaliteten – det at det litterære verket er skapt, villet – viktig.[28]

Det kan virke som om dagens imitasjonsteoretiske diskurs i hovedsak beveger seg mellom «tradisjonalister», som avviser enhver tale om «tekstualitet» og som legger stor – kanskje for stor – vekt på individet, og «postmodernister», som avviser individets relevans i tekstproduksjonen. Denne tvedelinga gjør seg også gjeldende på andre områder i litteraturdebatten. En «gyllen middelvei» er slik jeg ser det mer fruktbar. En slik ville ta hensyn til faktisk foreliggende kontekstuell informasjon (det vil si om for eksempel samfunnsforhold, og forfatterens lesning og intensjon), og verkets intra- og intertekstuelle elementer og disses interaksjon, hele tida på verkets estetiske og semantiske premisser – alt i et forsøk på å få verket i tale på en mest mulig omfattende måte.

(Artikkelen er basert på forfatterens hovedoppgave i litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo våren 2001, «Such art of eyes I never read in bookes. Renessansens imitasjonspoetikk med fokus på Edmund Spensers Amoretti».)

NOTER

1 Marcus Tullius Cicero. 1976. *De inventione*. I: G. P. Goold, utg. Cicero, bd. II: *De inventione, De optimo genere oratorum, Topica*. Loeb Classical Library. William Heinemann. London. S. 19

2 Det er delvis anakronistisk og feilaktig å snakke om hvem som er «opphavet» til imitasjonsmetaforene; disse var, som annet litterært materiale, felles eiendom i antikken. «Opphav» stipuleres her som den første som gjorde metaforen kjent gjennom skrift.

3 Harold Ogden White. 1965. *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance. A study in critical distinctions*. Octagon Books. NY [1935]. S. 8f

4 Stephen Greenblatt. 1980. *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare*. The University of Chicago Press. Chicago og London. S. 162

5 Reed Way Dasenbrock. 1991. *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore og London. S. 5–6

6 Dasenbrock 1991:20

7 Francesco Petrarca, *Rerum familiarum libri*

8 Desiderius Erasmus. *Ciceronianus*. 1986. Betty Knott, eng overs. I: *Collected Works of Erasmus,* bd. 28: *Literary and educational writings*. Toronto. S. 342

9 Erasmus 1986:383

10 White 1935:118–20

11 White 1935:106

12 Roger Ascham. 1970. *The Scholemaster* (1570). I: William Aldis Wright, utg., *English Works of Roger Ascham*. Cambridge University Press. Cambridge. S. 264

13 John Donne. 1949. *Complete Poetry and Selected Prose*. John Hayward, utg. London og NY. S. 125

14 I *Ben Jonson's Conversations with William Drummond of Hawthornden* (1618–19); White 1935:145

15 Dennes identitet er ikke etablert.

16 Marcus Tullius Cicero. 1942. *De oratore*. Engelsk oversettelse ved E. W. Sutton. I: G. P. Goold, utg. Cicero, bd. III: *De oratore*, bok I og II. Loeb Classical Library. William Heinemann. London. S. 243

17 Elizabeth Porges Watson, utg. 1997. Sir Philip Sidney: *Defence of poesie, Astrophil and Stella, and other writings*. Everyman. London. S. 120

18 Robert Kellogg. 1968. «Thought's Astonishment and the Dark Conceits of Spenser's *Amoretti*.». I: John R. Elliott, jr., red. *The Prince of Poets. Essays on Edmund Spenser*: 139–52. NY og London. S. 140

19 Thomas M. Greene. 1982. *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. Yale University Press. New Haven og London

20 Greene 1982:16

21 Greene 1982:37

22 Thomas Stearns Eliot. 1948. «Tradition and the individual talent». I: *Selected essays*: 13–22. Faber and Faber. London. S. 14–20

23 Eliot 1948:22

24 Jonathan Culler. 1997. *Structuralist Poetics*. Routledge. London [1975]. S. 117–18

25 Greenblatt 1980:4–5

26 Heinrich F. Plett. 1991. «Intertextualities». I: Heinrich F. Plett, red. *Intertextuality*: 3–29. Walter de Gruyter. Berlin og NY. S. 5–7

27 Plett 1991:4

28 Dasenbrock 1991:11–12.

I tillegg til nevnte verker, har følgende artikler av George Pigman vært til uvurderlig hjelp: «Versions of imitation in the Renaissance» i *Renaissance Quarterly* 33 (1): 1–32, og «Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' *Ciceronianus*». I: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 9 (1979): 155–177.



Oppstandens varianter

Om Brecht, Grass, Müller, samt noen ord om Shakespeares Coriolanus – og et par ting til.

AV HENNING HAGERUP

Aufidius (Hilmar Thate) og Coriolan (Ekkehard Schall) i Brechts Coriolan, regi: Manfred Wekwerth og Joachim Tenschert. Berliner Ensemble 1964

SPØRSMÅLET OM HVA som gjør en klassiker «aktuell» kan aldri gis noe entydig svar, men fuglene skal vite at historiens fortsatte gang med jevne og ujevne mellomrom bidrar til stadig nye reaktualiseringer. Shakespeares *Coriolanus* er preget av militært språk og generelt aggressiv retorikk – noe som i skrivende stund ikke er mangelvare rundt omkring i verden. En landsmann av Shakespeare, gentleman-kjekkasen Tony Blair, uttrykte seg nylig på denne måten:

> Noen sier at vi ikke må straffe uskyldige. Men det er de skyldige vi leter etter. Det vi gjør skal være riktig dimensjonert, og mot de riktige målene. Vi vil gjøre alt som står i vår makt for å unngå at tilfeldige, sivile skal lide. Men vær klar over hvilken oppgave vi står overfor. Tenk på telefonene fra passasjerene på de kaprede flyene. Tenk også på barna til alle dem som fikk beskjed om at de skulle dø. (Gjengitt etter *Aftenposten*)

Underteksten i de siste setningene er så brutal at overflaten slår sprekker: Skulle sivile afghanere stryke med under USAs og NATOs angrep, skal vi bare tenke på de sivile amerikanerne som ble rammet under terroraksjonene i New York og Pentagon. Da vil vi straks innse at det egentlig er rett og rimelig at noen uskyldige liv går tapt i Afghanistan – det er beklagelig selvsagt, men slik er krigens lov. For å lage omelett av bin Laden og Taliban, må man knuse noen andre egg i samme slengen. I skrivende stund har våre allierte «feilbombet» og truffet et boligområde, etter først å ha bombet huset til mulla Omar, som imidlertid ikke var hjemme for øyeblikket. Det var derimot hans ti år gamle sønn – som ikke hadde anledning til å snakke med noen over mobiltelefonen.

Det beinharde, kyniske språket til Bush og Blair ville Coriolanus ha kjent igjen, og hadde Shakespeares tittelfigur påberopt seg å være «a loving guy», ville det virket omtrent like vanvittig som da Bush omtalte seg selv med disse hjertevarme ordene, slik mesteparten av det Coriolanus sier i dramaet demonstrerer. På den annen side ville både Bush og Blair etter all sannsynlighet blitt alvorlig betenkte over å skulle ha en fyr som ham med i administrasjonen; hva man ellers måtte mene om Coriolanus – en publikumsfrier eller smigrer av folket er han i alle fall ikke, og de to nevnte herrene søker massenes bifall. På slagmarken kunne imidlertid de samme herrene hatt stor nytte av Coriolanus; skulle det bli aktuelt med bakkekrig, ville han uten å nøle ledet en liten, utvalgt tropp rett inn i Kabul, slik han gjorde under beleiringen av Corioli. Her kunne historien ha gjentatt seg, om ikke nettopp som farse.

CORIOLANUS DREIER SEG ikke minst om et menneskes avgrunnsdype forakt for det vi i dag omtaler som «sivilbefolkningen». Tittelfigurens hat til plebeierne er så monomant gløDende at det ikke veies opp av de (muligens) gode egenskapene han er bærer av: Krigsdelirikeren er utvilsomt i besittelse av mot, av en viss lojalitet, samt av en velutviklet beskjedenhet som i mine øyne er et av hans få reelt forsonende trekk. Dramaet om ham er ytterst interessant, om ikke et av de Shakespearestykkene det er mulig å bli direkte glad i; skulle noen si til meg at han elsker dette stykket, ville jeg stirret på vedkommende med stor forvirring. Helten er alt annet enn sympatisk, og de språklige virkemidlene er, skjønt ofte superbe, av en slik art at de holder leseren på flere armlengders avstand. I et foredrag fra Shakespeare-året 1964 skriver Günter Grass at stykket ikke mangler poesi, «men denne poesien skrider frem i iskald rus,» og som eksempel siterer han fra en av Volumnias replikker: «Angers's my meat. I sup upon myself / And so shall starve with feeding.» (IV, 2, 50-51)

Man kunne trukket frem et utall av passasjer for å illustrere Grass' påstand, som karakteriserer språket i dramaet langt bedre enn enkelte kritikeres utsagn om at Shakespeare her benytter seg mer av retorikk enn av poesi – for den som prøver å sette et krystallklart skille mellom disse to fenomenene, vil raskt få vanskeligheter med bevisførselen. Også den vakreste poesi benytter seg av retoriske virkemidler, selv om enhver retoriker ikke nødvendigvis behøver å være en poet, i alle fall ikke en god poet. Vår avtroppende utenrikslyriker Thorbjørn Jagland har f.eks. ikke gitt oss særlig mange bevaringsverdige dikt, heller ikke i form av de «åpne brev» han offentliggjør hver gang noe sier klikk i skallen hans.

Hos Shakespeare er plebeierne langt på vei pøbel; hos Brecht våkner de til stadig større klassebevissthet

Midt oppe i den akselererende politiske turbulensen som omgir oss, har jeg påtatt meg å skrive noen ord om tre tyske forfattere fra det 20. århundre – Brecht, Günter Grass, Heiner Müller –, delvis også om shakespear'ske nedslag i tekstene deres. Det trøster meg tross alt at det ikke er snakk om bombenedslag (den effekten vil heldigvis aldri litteraturen få), men om tre dypt intelligente skribenter som hver på sin måte forholder seg til politiske og etiske problemstillinger. De tekstene jeg skal diskutere her, kan godt oppfattes som innlegg i en fortløpende tysk debatt, en debatt som pågår i et land der samfunnsmessige spørsmål er et anliggende for så å si enhver forfatter med respekt for seg selv. Ideen om forfatteren som Privatmann vil ikke få noen nevneverdig utbredelse i Tyskland med det første.

BERTOLT BRECHT SKAL HA vært opptatt av Shakespeares siste tragedie siden begynnelsen av 1920-tallet, og i 1951-53 beskjeftiget han seg med en egen versjon av stykket – en blanding av oversettelse og bearbeidelse. Teksten forelå i ufullført, men spillbar form, ved Brechts død i 1956 og blir til tider gitt den forkortede tittelen *Coriolan*, for å skille stykket fra Shakespeares original (i min utgave anvendes imidlertid den uforkortede tittelen). I likhet med forelegget er dramaet på alle



Menenius (Wolf Kaiser) forteller plebeierne liknelsen om magen. *Coriolan*, **Berliner Ensemble 1964**

måter interessant, om ikke et av Brechts mest vellykkede verker. Grass skriver, med dårlig skjult skadefryd, at denne gangen «holdt skytsengelen for alle tyver av åndelig eiendom seg langt unna», det var ikke like enkelt å stjele fra Shakespeare som det var å stjele fra Villon, Marlowe, John Gay, og til en viss grad har han rett. Brechts *Coriolanus* er bedre enn Grass vil gå med på, men stykket lider av en brist i sin egen logikk. Det plager ikke meg at Brecht forsøkte å omdanne en Shakespeare-tragedie til et marxistisk lærestykke, men ønsket om å skrive idealiserende klassehistorie kolliderer alvorlig med fremstillingen av tittelskikkelsen: Til tross for at Brecht gjør Coriolanus til en mindre storslått figur enn han er hos Shakespeare, bevarer han såpass mye av originalens frenetiske Übermensch at det underminerer sentrale deler av handlingen.

Grunnstemningen i dramaet er imidlertid godt ivaretatt hos Brecht; også hos ham beveger vi oss i en kald, gjennompolitisert verden, skjønt tendensen naturligvis er radikalt annerledes. Shakespeares tittelskikkelse er alt i alt en klassisk tragisk helt som faller som følge av en ganske original form for hybris, eller, som Kirsti Minsaas sier i sitt etterord til Bjørn Alex Herrmans gjendiktning av dramaet – han faller fordi «hans dyd blir hans last», fordi Coriolanus' romerske tapperhet gjør ham til en umulig figur innenfor det romerske samfunnet. (Minsaas tviler på om dette kan kalles hybris, men en overdreven, antatt god, egenskap, en «dyd» som blåses opp til den sprenger alle kjente grenser, lar seg nok lokalisere i det landskapet.) Hos Brecht er Coriolanus en dyktig, uredd soldat, og samtidig et farlig, reaksjonært element som stiller seg i veien for en samfunnsmessig lovmessighet, for utviklingen av et innflytelsesrikt, selvbevisst romersk borgerskap. Brecht benytter seg av visse ekstraopplysninger for å underbygge dette, det er f.eks. ikke bare kornprisene Coriolanus vil skru i været, men også prisen på oliven, et poeng som trekkes inn allerede helt til å begynne med, i den første samtalen mellom borgerne. Diskusjonen av matvareprisene spiller i det hele tatt en enda mer fremtredende rolle hos Brecht enn hos Shakespeare, selv om kornprisen er viktig også i forelegget. Gaius Marcius/Coriolanus skal ifølge kildene ha brukt kornet som et politisk våpen; Titus Livius virker temmelig betenkt i sin omtale av hans innstilling på dette området og forteller at han skal ha erklært at hvis folket ville ha korn til den gamle prisen, måtte de også gi overklassen dens gamle privilegier tilbake: Plebeierne hadde all grunn til å føle seg truet hvis Marcius fikk ture frem – «han tilbød dem valget mellom død og slaveri».

Hos begge dramatikerne blir i alle tilfelle Menenius' fabel om magen og de andre legemsdelene ironisk inntil det absurde; slik forholdene er, får den – fra Menenius' side – en utilsiktet bokstavelig betydning. Overklassen beholder matvarene selv, men sprer blod og kraft til sine undersåtter gjennom et besynderlig konkretisert system av statlige innvoller, noe undersåttene i alle fall ikke blir mettere av. Ironien/komikken videreføres da Menenius forsikrer om at Cominius' bestrebelser på å gjøre Coriolanus mildere stemt overfor romerne, slo feil fordi helten ikke hadde spist godt nok: «... He was not taken well; he had not dined» (V, 1, 31) (Brechts variant: «... er hatte nicht gefrühstückt»). Hvis Menenius anerkjenner dette som et grunnlag for å avvise enhver henvendelse fra den romerske adelen, burde hans neste trekk bli å akseptere alle krav fra de sultne plebeierne; they have not dined.



Krisgsscene fra Brechts Coriolan, koreografi: Ruth Berghaus, regi: Manferd Wekwerth og Joachim Tescher. Berliner Ensemble 1964

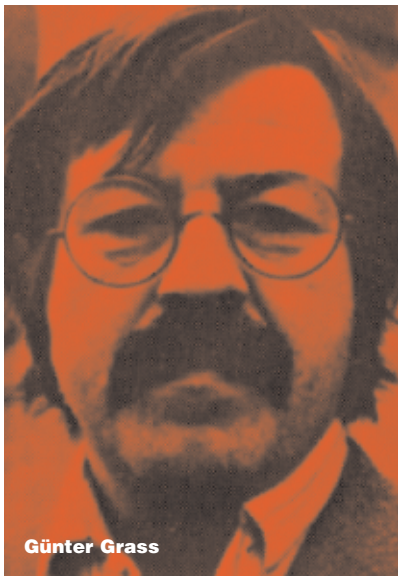
Et iøynefallende resultat av skjerpingen/radikaliseringen av klassetematikken er at Brecht må forandre ganske drastisk på Shakespeares folketribuner. I Brechts stykke kan ikke Brutus og Sicinius fremstilles som de aldrende intrigemakerne de er i forelegget, men må i større grad gjøres til intelligente politiske taktikere og bærere av en samfunnsmessig visjon. Følgelig er det, slik Grass merker seg, påkrevd at en av Menenius' råeste karakteristikker av dem utgår; dette her kan ikke inkluderes i et drama som gir tribunene en viktig historisk betydning:

> When you are hearing a matter between party and party, if you chance to be pinched with the colic, you make faces like mummers, set up the bloody flag against all patience, and, in roaring for a chamber-pot, dismiss the controversy bleeding, the more entangled by your hearing. (II, 1, 68-73)

Om nå dette er sant eller ikke, stiller det de to gubbene i et idiotisk lys. Hele scenen er sterkt forkortet og omredigert hos Brecht; bl.a. lar han Sicinius si, tidlig i scenen, at uansett hvilke nyheter som kommer fra slagmarken, vil det være dårlige nyheter: «For enten har volskerne seiret, da er de herrer i Rom, eller så har Gaius Marcius seiret, da er han herre.» Valget står mellom pest og kolera, og det vil i alle tilfelle bli folket som taper.

Et par andre endringer peker i samme retning – noen steder dreier det seg om omredigeringer og rokeringer, andre steder om nyskrevet stoff: Da Coriolanus regner med at han har sikret seg sin plass som konsul, må han, etter et krav fra folketribunene, redegjøre direkte for sitt politiske program overfor plebeierne. Sicinius spør ham om hva han vil foreta seg med kornskipene fra Antium og får til svar at å gi korn til de fattige er ensbetydende med å oppfordre til ulydighet og opprør, før han går i gang med å skjelle ut både folket og tribunene. «Åpent forræderi,» sier Brutus, og folkets røst istemmer: «Han der som konsul? Aldri!» Også i Shakespeares drama har helten noen tilsvarende amokløpende utlegninger, men ikke i nærvær av plebeierne – som først blir informert om Coriolanus' vedvarende steile holdning da Sicinius og Brutus forteller dem om den. I scenen hvor det blir kunngjort at Coriolanus marsjerer mot Roma i spissen for volskerhæren, angrer ikke plebeierne på at de har forvist ham, slik de på typisk vis gjør hos Shakespeare. Isteden får vi en replikkveksling mellom Sicinius og en borger, der sistnevnte sier at han gjerne skulle hatt et våpen og får et ubetinget ja fra folketribunen da han spør om det var klokt å forvise hærføreren. Mest talende av alt er det kan hende at Brutus mot slutten av stykket slipper den nedverdigende behandlingen han blir utsatt for hos Shakespeare, mens romerne venter på utfallet av samtalen mellom Coriolanus og kvinnene: I Shakespeares drama forteller en budbringer at plebeierne har fått kloa i Brutus og at de «hale him up and down, / all swearing if / The Roman ladies bring not comfort home / They`ll bring him death by inches» (V, 4, 36-38). Èn ting er, som Grass skriver, at dette er å betone tribunenes stakkarslighet på en måte som ville bryte for mye med Brechts fremstilling av dem; en annen ting er at stykkets klasseanalyse ikke kan tillate seg slike stridigheter mellom plebeierne og deres representanter – men heller ikke et folk som opptrer så vankelmodig feigt


Bertolt Brecht


Günter Grass

at det hyller tribunene i det ene øyeblikket og angriper dem korporlig i det neste. Hos Shakespeare er plebeierne (dette lar seg ikke benekte) langt på vei pøbel; hos Brecht våkner de til stadig større klassebevissthet og forståelse av sin egen rolle.

MAN KAN MENE HVA MAN VIL om dette; jeg synes ikke noe av det bidrar til å tappe Brechts stykke for dramatisk kraft, den politiske tendensen har jeg heller ikke noe imot. Det største dilemmaet ved bearbeidelsen trer frem et annet sted, i Brechts håndtering av de lange Volumnia-replikkene som får Coriolanus til å bestemme seg for ikke å angripe Roma likevel. Hos Shakespeare gir Coriolanus etter fordi moren appellerer til hans familiefølelse, hans æresbegreper og til hans håp om et plettfritt ettermæle, men aller mest fordi morsbindingen hans er så ettertrykkelig sterk som den er – noe som også har fremgått av tidligere scener. Aufidius rammer Coriolanus' akilleshæl da han litt senere foraktelig kaller ham for «a boy of tears» («Muttersöhnchen» hos Brecht); akkurat dette vil ikke Coriolanus ha sittende på seg, nettopp fordi det rommer for mye sannhet, den store helten er innerst inne en mammadalt av ikke uanseelige dimensjoner. Et pussig poeng i denne sammenhengen er at det ifølge de eldste kildene ikke var Coriolanus' mor som bar navnet Volumnia, men hans hustru (hos Livius heter moren Veturia), så når navnet fra og med Plutarch gis til moren isteden, understreker det, anakronistisk nok, en velkjent freudiansk idé: Coriolanus' far er godt og bekvemt død, og sønnen har fått oppfylt drømmen om å gifte seg med moren – som på sin side utviser en påtagelig, stedfortredende penetreringsstolthet vis-à-vis sønnen (kfr. de vanvittige utlegningene om alle sårene han er blitt påført).

Freudiansk eller ikke; at Shakespeares Coriolanus bøyer kne for moren, blir gitt en psykologisk forklaring, men i Brechts drama legges tyngdepunktet et helt annet sted – gjennom Volumnias formaninger blir han gjort oppmerksom på at Roma er sterkere bevæpnet enn han har vært klar over, i og med at plebeierne er i ferd med å smi seg våpen. Coriolanus må ikke regne med å se underkastelsens røyk stige fra byen, men snarere røyken fra smiene, «die jetzt Schwerter / Wider dich schmieden, der den eignen Volk den / Fuss auf den Nacken setzt» (V, 4). Moral (banket inn av Volumnia): Sønnen er ikke lenger uerstattelig, hans rolle som byens forsvarer vil snart bli overtatt av den underklassen han bare har hånsord til overs for. Coriolanus erkjenner at historien har løpt fra ham, trekker styrkene tilbake og faller, ikke på grunn av sin egen personlighet, men på grunn av den samfunnsmessige utviklingen.

Dette kunne nok Brecht rodd i land hvis han ikke ellers hadde tatt vare på såpass mye av Shakespeares Coriolanus-skikkelse som han tross alt har gjort. Også hos Brecht inntar helten Corioli nesten på egen hånd, og også hos ham fremheves Coriolanus' voldsomme, selvforglemmende tapperhet – rimer det at denne fyren blir engstelig da han får høre at plebeierne, som han forakter så dypt, har skaffet seg våpen? Det ville harmonert bedre med hans karakter hvis han hadde reagert på opplysningen med utsagn av typen «Så plebeierne har våpen? Heng dem! / Jeg frykter ikke deres våpen mer enn / edderkoppens silkespinn» (noe slikt, om ikke nøyaktig slik). Her lar ikke Brechts klassehistoriske perspektiv seg forene med tittelfigurens personlighet, og stykkets pedagogiske siktemål blir følgelig forkludret på et helt essensielt punkt – vi står, simpelthen, overfor et eksempel på manglende dramaturgisk troverdighet.

SLUTTSCENEN ER LIKEVEL flott i sin brecht'ske knallhardhet, til tross for at den suverent hever seg over det historiske kildematerialet: Under et senatsmøte dukker det opp en budbringer med beskjeden om at Coriolanus er død, og Menenius ber om at de etterlatte kvinnene skal få bære sorg i ti måneder – en bønn som ble innvilget etter hva Plutarch sier, men ikke her:

BRUTUS
Abgeschlagen.
(*Der Senat setzt seine Beratungen fort.*)

Teppefall. Stort knappere og strengere kan man ikke fremstille ideen om historiens ubønnhørlighet.

I et notat skrevet av Brechts medarbeider Käthe Rülicke fremgår det tydelig hva som var særlig nødvendig å forandre på i bearbeidelsen av Shakespeares tragedie. Grunnlinjen i 1600-tallsdramaet, sier hun, er at «Shakespeare behandler plebsen som en 'umoden' klasse, og hun føyer til: «Dette er argumentene dagens borgerskap benytter mot proletariatet: Proletariatet er ikke modent nok til å ta ledelsen.» Greie betraktninger, men se så hva Brecht selv sa i en samtale med Wolfgang Harich, datert 11. juni 1951:

Vi kan ikke forandre på Shakespeare så lenge vi ikke selv forandrer oss (FRA GÜNTER GRASS 'DIE PLEBEJER PROBEN DEN AUFSTAND')

> Vi har ikke noe stort repertoar av klassiske verker som ennå er spillbare. Mange av de klassiske stykkene er ikke vårt publikum skolert nok til å forstå uten bearbeidelse. Shakespeare, som selv var en borger, men som arbeidet i føydalismens tjeneste, skriver *Coriolanus* på en måte som forutsetter en høy grad av historisk skolering. Imidlertid er det først på et sent dannelsesstadium at man kan få noen glede av å betrakte historien.

Det østtyske folk er altså ikke «skolert» nok til å gå på teater uten kyndig veiledning – hvem var det som snakket om det umodne proletariatet? Utsagnene vitner om en plebeierforakt som riktignok ikke er i nærheten av Coriolanus' nivå, men som uansett skurrer en del hos en forfatter som nettopp ønsker å vise at de lavere samfunnslagene både er modne nok og historisk determinert til å «ta ledelsen». Det er denne noe selvmotsigende holdningen hos den arme BB Günter Grass forsøker å gå i rette med i dramaet *Die Plebejer proben den Aufstand* (*Plebeierne prøver på oppstanden*) fra 1966, et drama han genrebetegner som «et tysk sørgespill». Grass' politiske ståsted er som kjent ikke det samme som Brechts; på 60-tallet avsluttet han et dikt med denne famøse oppfordringen:

> im September
> beginnt der Herbst, das Stimmenzählen;
> ich rat euch, Es-Pe-De zu wählen.

(Man kan tenke seg en norsk forfatter som finner på noe lignende: «Til høsten starter stemmesalget, / så stem på De-Enn-A ved valget» – men nå var utvilsomt Willy Brandt en noe mer imponerende og karismatisk skikkelse enn dem det er nærliggende å sammenligne ham med i Norge for tiden.) Det er en lite ytterliggående politisk, eller partipolitisk, forfatter som gir seg i kast med å kritisere en stor forgjenger i Plebeier-dramaet; til gjengjeld er hans syn på forgjengeren ikke plagsomt preget av moderasjon, i det minste ikke i utgangspunktet.

SKUEPLASSEN i *Die Plebejer...* er Øst-Berlin i juni 1953. Her er en lett gjenkjennelig skikkelse som går under tilnavnet «Der Chef» i gang med å starte innstuderingen av sin egen bearbeidelse av Shakespeares *Coriolanus*, og i åpningsreplikkene alluderer Grass til en publisert samtale mellom Brecht og noen av hans medarbeidere: «Hvorfor forandrer vi på Shakespeare?» spør en av skikkelsene. En av de andre svarer: «Fordi vi kan forandre på ham, sier Sjefen.» Det velkjente poenget fremgår snart; stykket må endres for å aksentuere folkets og folketribunenes rolle bedre – om de siste sier Sjefen at «vi skal skolere begge to, og det betyr at vi må forandre dem». Og senere: «Altså: Lage et lærestykke. Gjøre publikum klokere! Her! Med skolerte folketribuner skal vi vise publikum: Hvordan gjennomfører man en revolusjon, hvordan gjør man det ikke.»

Men den nøyaktige datoen er, viser det seg, 17. juni, dagen for oppstanden i Øst-Berlin, da streikende/demonstrerende arbeidere krevde at «Fippskjegget» (Walter Ulbricht) skulle innføre større medbestemmelsesrett, lavere priser og en generelt rettferdigere samfunnsordning. En arbeiderdelegasjon innfinner seg på teatret og ber den sagnomsuste folkevennen Sjefen om å forfatte en tekst for dem – eller et manifest «som ikke er for langt og radikalt, men høflig og bestemt». Sjefen vegrer seg, ved hjelp av ironi og tvetydigheter; etter hvert fremgår det at hans største interesse for delegasjonen sannsynligvis springer ut av at den gir ham muligheten til å granske en arbeideroppstand på nært hold – som et glimrende grunnlag for innstuderingen av *Coriolanus*. Sjefen er først og fremst opptatt av estetiske problemstillinger, samt av å sikre driften av sitt eget teater; et typisk eksempel på innstillingen hans er at da det kommer til håndgemeng mellom arbeiderne og to av de skuespillerne som skal fremstille plebeierne i stykket, reagerer Sjefen med spontan begeistring:

> Das nenn ich Klassenkampf! Plebejer und Proleten
> sind wilde Ehe eingegangen.
> (Det kaller jeg klassekamp! Plebeiere og proletarer / har inngått papirløst ekteskap.)

Hvorpå han gir seg til å regissere – nærmest koreografere – slagsmålet.

«For en ussel estet du er,» sier litt senere skuespilleren som skal fremstille Volumnia (Helene Weigel, får vi gå ut fra), og også skikkelsen Erwin (Piscator?) prøver å bremse litt på Sjefens estetiske iver. Konflikten mellom Sjefen og arbeiderdelegasjonen, som tilspisser seg i takt med tilspissingen av konflikten mellom den østtyske regjeringen og de demonstrerende arbeiderne, når et burlesk-satirisk høydepunkt da delegasjonen, i en blanding av raseri, skuffelse og avmakt, går inn for å virkeliggjøre Coriolanus' favorittuttrykk «Hang 'em!» overfor Sjefen og Erwin. Med repet rundt halsen gir Erwin seg til å resitere Menenius' parabel om magen, et påfunn som – i det minste tilsynelatende – er det som redder ham og Sjefen fra en forsmedelig død. Dermed er selvfølgelig sirkelen solid sluttet; patrisierargumentene har reddet representantene for folkets teater, Menenius-linja har seiret. Snart blir dessuten oppstanden slått ned, og Sjefen skriver en tvetydig tekst om sin stillingtagen i den politiske konflikten før han trekker seg tilbake til et hus på landet, der han planlegger å «kikke på roerne. Hvordan de anstrenger seg. Eller lese Horats om igjen.» Før det kommer så langt, har imidlertid den partitro lakeiforfatteren Kosanke oppsøkt teatret for å få Sjefens underskrift på en erklæring som hyller regjeringens opptreden under konflikten. Igjen vegrer Sjefen seg, selv om både Volumnia og Erwin nå, av pragmatiske grunner, har skiftet standpunkt og prøver å overtale ham til å forsikre myndighetene om at alle på teatret har vært konsekvente motstandere av oppstanden. Men noe har demret for Sjefen; arbeidernes nederlag har, sier han, fått ham til å innse at «vi ikke kan forandre på Shakespeare så lenge vi ikke selv forandrer oss». Kosanke utsettes deretter for en latterliggjørende kollektiv grilling som skal vise hans manglende kunnskaper om marxistisk teori (da han hevder at han ikke har noe imot teatret i seg selv – «an sich» – blir han f.eks. straks utropt til kantianer), en taktikk som får ham til å legge av seg de siste restene av falsk høflighet. Han truer de ansatte med represalier og informerer Sjefen – som en tydelig henspilling på hovedtesen i Brechts *Coriolanus* – at heller ikke han er «uerstattelig». Sjefen forfatter deretter sin egen skriftlige erklæring om

hendelsene, åpenbart i to varianter: «Originalen til sentralkomiteens hovedkvarter; kopien skal ligge i sikkerhet hos venner i Vesten.» En medarbeider spør om ikke ensemblet vil bli beskyldt for å ha spilt dobbeltspill eller satset på to hester, for å ha «båret på begge skuldrene». Sjefen: «Siden vi har to skuldre, bruker vi begge.» Da en annen medarbeider spør om de ikke bør skamme seg, lyder derimot svaret: «Jeg skammer meg allerede.» Til slutt er Sjefen alene på scenen, og henvendt til den båndopptageren som har stått på under store deler av handlingen og bl.a. har fått med seg en rekke rasende anklager arbeiderne har rettet mot ham, avleverer han denne sluttreplikken:

> Fra nå av må jeg leve med stemmer i øret: Du, du. Jeg sier deg, du. Vet du hva du er? Du er, du, du er... dere uvitende. Dere uvitende! Skyldbevisst anklager jeg dere.

Brechts holdning under 17. juni-oppstanden er omdiskutert. Han smuglet et kjent protestdikt ut av Øst-Tyskland, men offisielt forholdt han seg taus – m.a.o. samtykkende vis-à-vis myndighetenes brutale manøvrer, skjønt Ulbricht-regjeringen omfattet ham med en viss skepsis. Grass beskylder ham ikke bare for opportunisme, eller feighet, men for en bekymringsløs, til og med hensynsløs, estetisme – en beskyldning som er nøye uttenkt: Den skal ramme den erklærte anti-esteten Brecht med desto større tyngde, og enda verre blir det naturligvis når virkeligheten begynner å minne om Brechts egen dramatikk, uten at han makter å trekke konsevensene av det før det er for sent til at han kan foreta seg noe. Likevel er det vanskelig å lese Grass' drama utelukkende som et didaktisk oppgjør med en kjent forfatters moralske/politiske unnfallenhet, til det er for mye av Brechts karakteristiske, kynisk-trette verdensvisdom tatt inn i stykket, med det resultatet at Sjefen tar glansen fra det mylderet av forholdsvis flate skikkelser som omgir ham – Brechts fascinerende personlighet setter seg faktisk enda mer igjennom i *Die Plebejer...* enn Coriolanus-skikkelsen gjør i Brechts Shakespeare-bearbeidelse. Dessuten henter dramaet, som har sine innlysende svakheter (det er for langt og løst i fisken), mye av sin styrke nettopp fra Brechts eget teater: Den ledige bruken av dagligtale, av sjargong, anvendelsen av parodi, pastisj, av kabaretelementer, stemningsbrudd og partier på vers står i tydelig gjeld til den teaterformen Brecht selv bidro så markant til å fremdyrke. Grass-dramaet viser Brechtteatrets levedyktighet, men også hvor vanskelig det er å felle entydige dommer over denne alt i alt uhyre gåtefulle skikkelsen, ikke minst når man, som Grass, bestreber seg på å skrive et tendensdrama av det slaget Brecht selv eksellerte i. En bokomtale i TLS for noen år siden begynte med (omtrentlig sitert) det suffisante utsagnet «Det råder i dag alminnelig enighet om at Bertolt Brecht var et svin.» Etter å ha lest Günter Grass' sørgespill, er man slett ikke så sikker på det.

DET MAN KAN være sikker på, er at Heiner Müller har videreført og beriket det brecht'ske teater, ofte på antitetisk vis. Den sterke, svarte dramateksten *Mauser* fra 1970 innebærer f.eks. en kraftig problematisering av Brechts lærestykker – med konkrete henspillinger på det Jens Bjørneboe, med all mulig grunn, betraktet som det kanskje uhyggeligste av disse stykkene: *Die Massnahme* (*Forholdsregelen*). Müller gjennomfører en kompromissløs utforskning av Brecht-dramaets tese om at revolusjonen har rett til å kreve alt av sine tilhengere, selv mord på de menneskene som står dem nærmest. Skikkelsen A opptrer som revolusjonens så villige tjener at han glemmer det som påstås å være et av revolusjonens grunnleggende bud: Å likvidere anti-revolusjonære skal være et nødvendig, historisk arbeid, ikke en glede eller et maskinelt, følelseskaldt anliggende; og siden A glemmer dette, ender han selv i offerollen – som han til slutt aksepterer. Han stiller seg opp mot veggen og gir ekskusjonspelotongen ordre om å skyte, «Wissend, das tägliche Brot der Revolution / Ist der Tod ihrer Feinde, das Gras noch / Müssen wir aufreissen, damit es grün bleibt» (i visshet om at revolusjonens daglige brød / er dens fienders død, / vi må rive opp gresset, så det forblir grønt). Men dette grunnleggende «budet» er en inhuman umulighet; slagordet DØD OVER REVOLUSJONENS FIENDER betyr i siste instans død over alle, hvordan holde gresset grønt når man har revet opp samtlige gresstrå med roten? Hvis intet menneske er uunnværlig, hvem skal da arve den jordkloden som forsøkes forløst gjennom revolusjonen? Disse spørsmålene stilte ikke Brecht, men de har forfulgt venstresiden siden Lenins dager. *Mauser* er skrevet i 1970. Syv år etter forkastet Müller lærestykket som genre, i en kort tekst med tittelen «Avskjed med lærestykket». Den munner ut i disse setningene:

> Forholdsregelens kristne endetid er utgått, historien har forskjøvet prosessen ut på gatene, heller ikke de lærde korene synger lenger, humanismen forekommer bare som terrorisme, Molotovcocktailen er den siste borgerlige dannelsesopplevelsen. Det som blir igjen: Ensomme tekster som venter på historie. Og den hullete hukommelsen, massenes sprukne visdom, som straks blir truet av glemselen. I et terreng der LÆREN er så dypt nedgravd og dessuten er minebelagt, må man av og til stikke hodet i sanden (slammet steinen) for å fortsette å se. Muldvarpene eller den konstruktive defaitismen.

Brechts lærestykker har spilt fallitt, uansett hva som ellers er å ta vare på i hans varierte dramatiske produksjon (og det er en god del). I sitt oppgjør med den farligste siden ved det brecht'ske tendensteater rammer Müller sikrere enn Grass, bl.a. fordi den ideologiske affiniteten mellom Müller og Brecht er såpass stor: Müller er langt mer sårbar enn Grass, og følgelig desto mer treffsikker. Heiner Müller kan ikke råde noen til å «stemme Es-Pe-De», men han kan heller ikke gå med på en ytterligere inhumanisering, eller barbarisering, av politiske og kunsteriske posisjoner, om det så skjer på vegne av et rettferdighetsbegrep eller i massenes navn. Idealiseringer står ham svært fjernt; noen linjer fra *Wolokolamsker Chaussee* (1984-86) burde settes opp som motto overalt hvor krigshisseriet utfolder seg, det vil si ganske mange steder nå for tiden. Som kommentar til *Coriolanus* kan de også være på sin plass – jeg siterer først originalen, deretter Øyvind Bergs norske versjon:

> Angst ist die Mutter des Soldaten und
> Der erste Schnitt geht durch die Nabelschnur
> Und wer den Schnitt verpasst stirbt an der Mutter

> For angsten er soldatens mor og tvers
> Gjennom hans navlesnor går første snitt
> Og den som ikke snittes dør hos mor

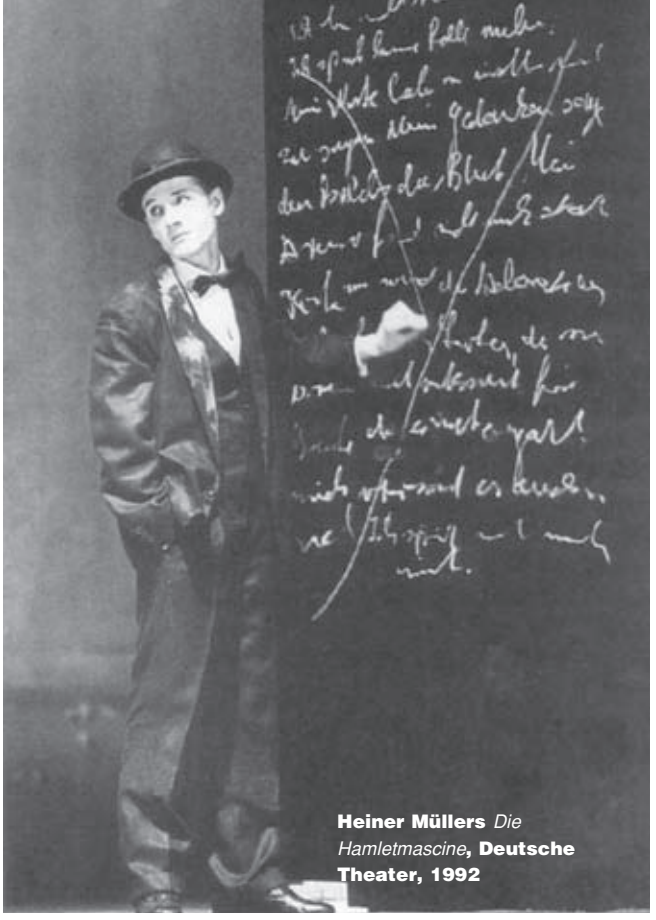
Noen år før tilblivelsen av *Wolokolamsker Chaussee* hadde Müller skrevet *Die Hamletmaschine, Hamletmaskinen,* som hverken er et lærestykke eller en bearbeidelse av Shakespeare, men som gjør bruk av skikkelser fra Shakespeares drama og utsetter dem for en teknikk som er blitt presist beskrevet av Müller-utgiveren Uwe Wittstock: «Figurene hans lider ikke bare under historieprosessens indre sønderrivelse, de blir regelrett sønderrevet foran øynene på publikum.» Enter Hamlet – og igjen er oversettelsen ved Øyvind Berg:

> Jeg var Hamlet. Jeg sto ved kysten og snakket med brenningen BLABLA, Europas ruiner i ryggen. Klokkene kimte for æresbegravelsen, morder og enke ett par, i stormskritt bak det ærverdige kadaverets kiste kom styresmaktene, illskrikende i dårlig betalt sorg

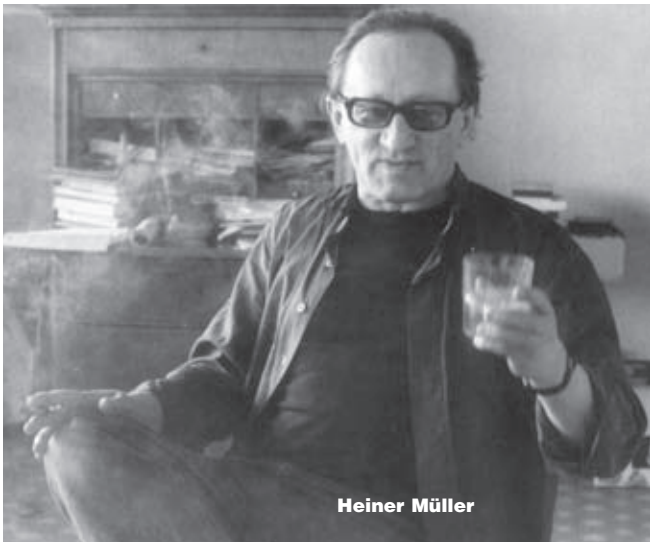
Words, words, words, BLABLA. Europas dødsdans og Europas begravelse finner sted samtidig. Ofelia opptrer som «Hun som elva ikke beholdt. Kvinnen med tauet om halsen Kvinnen med kuttede pulsårer Kvinnen med overdosen PÅ LEPPENE SNØ Kvinnen med hodet i gasskomfyren» (Berg). Hos Müller antar Shakespeares skikkelser en annen type universalitet enn den vi er blitt vant til å assosiere dem med; de spytter, freser, skriker som forkrøplede, totalreduserte, totalhumaniserte utgaver av William Blakes «Giant Forms», i påvente av en apokalypse som ikke – slik tilfellet er hos Blake – skal bane veien for en renset menneskehet, men som munner ut i blind destruksjon. I siste scene er Ofelia plassert i en rullestol, mens to menn i legekitler surrer henne inn i gasbind; her er hennes avsluttende ord før hun blir sittende ubevegelig, pakket inn i hvitt:

> Ned med underkastelsens lykke. Leve hatet, forakten, oppstanden, døden. Når de går gjennom rommet deres med kjøttkniver, får dere vite sannheten.

DEN LITTERÆRE DISKUSJONEN – fra Shakespeare til Brecht og Grass – om opprørets eller oppstandens berettigelse, er her blitt utsatt for sitt mest fortvilet illusjonsløse bidrag. Müllers siste ord i den diskusjonen var ikke sagt med *Hamletmaskinen*, men stykket er pinefullt relevant i et Vesten der ordene stadig blir hulere (BLABLA), der NATO stadig oftere går på vingene for å kverke mennesker som allerede fra før av var mer enn undertrykte nok, der mediene forteller 100 meningsløsheter for hver sannhet de leverer, der fremmedhatet gir seg uttrykk som kunne gjort Coriolanus misunnelig i sitt plebeierhat: *Når de går gjennom rommene deres med kjøttkniver, får dere vite sannheten.* Hadde Heiner Müller levd, ville jeg vært spent på hva han hadde hatt å si om den nåværende verdenssituasjonen – og hva han enn sa, ville jeg lyttet oppmerksomt til det. I dag, da lærestykkenes tid er forbi, er han en av de forfatterne som kan lære oss mest.



Heiner Müllers *Die Hamletmascine*, **Deutsche Theater, 1992**



Heiner Müller

‘Figurene hans lider ikke bare under historieprosessens indre sønderrivelse, de blir regelrett sønderrevet foran øynene på publikum.’ (OM HEINER MÜLLER)



William Shakespeare



Bertolt Brecht

Brecht om Shakespeare

… Når vi leser Shakespeares skuespill... må vi konstatere at det en gang fantes et teater som sto i en ganske annen kontakt med livet. I en samtale kom den store epikeren Alfred Döblin med den drepende kritikken mot dramaet, at denne kunstarten overhodet ikke er i stand til å framstille livet sannferdig. Dramaet er en mer kunstig enn kunstnerisk frambringelse, det stikker ikke noen ubetinget sannhet i det, og i et drama kan man ikke erfare livet, bare dramatikerens sinnstilstand.

Hvis man mynter dette på en teateroppførelse vil det utvilsomt ramme, spesielt når det dreier seg om et stykke som utspiller seg på et visst åndelig nivå. Og det rammer kanskje også de delene av den tyske dramatikken som det tyske teatret har avledet stilen sin fra. I Shakespeares drama, og antagelig også i hans teater, var formen i det minste svært nær en art sannhet som livet selv kan konservere. De episke elementene som er satt inn i stykkene til Shakespeare, og som øker vanskelighetsgraden ved en teatral gjengivelse av stykkene, gjorde Shakespeare i stand til å fange inn denne sannheten. Det finnes en eneste stil i samtidens teater som kan gi den virkelige, det vil si den filosofiske gehalten til Shakespeare, virkning, og det er den episke stil.

... i det minste er ulykken med vår dramatiske litteratur, den enorme forskjellen mellom intelligens og visdom. Når de tyske dramadikterne, som kanskje tilfellet Hebbels og tidligere allerede tilfellet Schiller, begynte å tenke, begynte de å konstruere. For Shakespeare var kanskje ikke tenkning nødvendig. For ham var heller ikke konstruksjon nødvendig. Hos ham konstruerer tilskueren. Shakespeare bøyer overhodet ikke forløpet i en menneskeskjebne til rette i annen akt, for å gjøre en femte akt mulig. Hos ham har allting et naturlig utløp. I de sammenhengsløse aktene hans kjenner man igjen det sammenhengsløse ved en menneskeskjebne, når den bedømmes av noen som ikke har noen interesse for å ordne, for en idé, som bare kan være en fordom, forsyne den med argument som ikke er tatt ut fra livet. Det finnes ikke noe dummere enn å oppføre Shakespeare som om han var klar. Han er av natur uklar. Han er absolutt stoff.

Fra Fortale til Macbeth, 1927

BRECHT Ja, de store enkelte! De store enkelte var stoffet, og dette stoffet ga dramaene deres form. Det var den såkalt dramatiske form, og dramatisk betyr dermed: vilt beveget, lidenskapelig, kontradiktorisk, dynamisk. Hvordan var den dramatiske formen? Hvilken hensikt hadde den? Hos Shakespeare kan man se det nøyaktig. Gjenom fire akter driver Shakespeare den store enkelte, Lear, Othello, Macbeth bort fra alle deres menneskelige bindinger til familien og til staten og ut på heden, inn i den fullstendige ensomhet, hvor de må vise sin storhet i undergangen. Dette gir formen, sier vi, et overmotsdriv. Tragediens første setning er der bare på grunn av den andre, og alle setningene er der bare på grunn av den siste setningen. Det er lidenskapen som holder dette drivhjulet igang, og formålet med dette drivhjulet er den store individuelle opplevelse. Senere tider ville kalt dette dramaet et drama for menneskeetere, og si at mennesket på begynnelsen av Richard den tredje blir spist med nytelse, og at han på slutten, som kusken Henschel, blir spist med medfølelse, men han blir alltid spist.

Kölner Rundfunkgespräch, 1929

.....

DRAMATURG
Hva med de gamle mesterverkene?

FILOSOF
Den klassiske holdningen viste en gammel spinneriarbeider meg, som fikk se den gamle kniven jeg har liggende på skrivebordet, endel av et bondebestikk, som jeg bruker til å skjære opp bøker. Han tok den vakre lille gjenstanden i den digre, sprukne neven, betraktet det sølvslåtte skaftet og smale bladet med sammenknepne øyne, og sa: «Det kunne de altså ennå lage, fordi det fortsatt fantes hekser for dem.» Jeg kunne tydelig se hvor stolt han var over det fine arbeidet. «Stålet lager de bedre nå,» ble han ved, «men som den ligger i hånden! I dag lager de kniver som hammere, ingen avveier lenger grepet mot bladet. Sant nok, på en slik en filte og slipte de kanskje i dagesvis. I dag gjøres det på nullkommanull, det kunne likevel vært bedre.»

SKUESPILLER
Han så alt det som var vakkert i den?

FILOSOF
Alt. Han hadde denne sjette sansen for historie.

«Der Messingkauf», 1939/40

DRAMATURG
Og det tragiske hos Shakespeare?

FILOSOF
Føydalsamfunnets undergang blir sett som tragisk. Lear, fanget inne av patriarkalske forestillinger; Richard III, den som ikke er kjærligheten verdig, som gjør seg selv uhyrlig; Macbeth, den ærgjerrige, som heksene narrer; Antonius, den vellystige, som risikerer et verdensherredømme; Othello, som sjalusien dreper – de eksisterer alle sammen i en ny verden, som de skal knuses mot.

SKUESPILL
Disse erklæringene vil gjøre stykkene platte for mange.

FILOSOF
Men hva kan være viktigere, mer mangeslungent og interessant enn undergangen til store herskende klasser?

«Der Messingkauf», 1939/40

.....

DRAMATURG
... *Hamlet* har bestandig interessert meg spesielt, av følgende grunn: Vi vet at det var en bearbeidelse av et gammelt stykke, forfattet av en viss Thomas Kyd, som noen år tidligere hadde hatt stor medgang... Helten, Hamlet, utryddet sin familie. Han later til å ha gjort det uten noen hemninger, og det hele ser ut til å ha vært anlagt med henblikk på siste akt. Stjernen ved Shakespeares Globeteater var imidlertid en bredbygget, kortpustet mann, slik at alle heltene over en tidsperiode var bredbygde og kortpustete, Macbeth såvel som Lear. For ham og ved hjelp av ham, ble handlingen nå fordypet. Det ble bygget inn fossestryk. Stykket ble langt mer interessant, og det ser fullstendig ut som om de har modellert og bearbeidet stykket på scenen helt til fjerde akt og deretter har stått overfor vanskeligheten ved å komme til den raserende blodbad-slutten, som hadde vært det gamle stykkets suksess, med denne nølende Hamleten. I fjerde akt finnes det flere scener, hvor hver enkelt er en løsning på oppgaven. Kanskje skuespilleren hadde behov for alle sammen, kanskje snarere bare én av dem, og de andre kom ikke desto mindre med i boken. De har alle karakter av innfall.

SKUESPILLER
Kanskje de ble laget slik man lager film i dag.

DRAMATURG
Det er mulig. Men for bokutgaven må de ha blitt fiksert av et menneske som var usedvanlig litterært begavet.

SKUESPILLER
Ifølge beskrivelsen din kan man se for seg hvordan Shakespeare har kommet med en ny scene hver dag.

DRAMATURG
Nettopp. Jeg mener at de eksperimenterte. De eksperimenterte ikke mindre enn Galilei på samme tid i Firenze eller Bacon i London. Derfor gjør man også rett i å oppføre stykkene eksperimentelt.

SKUESPILLER
Det vil bli ansett som helligbrøde.

DRAMATURG
Stykkene skylder helligbrøden sin eksistens.

SKUESPILLER
Man gjør stykkene den bebreidelsen at de ikke er å betrakte som fullkomne, når man forandrer dem.

DRAMATURG
Da har man en falsk forestilling om fullkommenhet, simpelthen.

FILOSOF
Eksperimentene ved Globeteatret, i likhet med eksperimentene til Galilei, som i visse henseende dreide seg om globusen, samsvarte med en forandring av globusen. Borgerskapet tok sine første nølende skritt. Shakespeare kan ikke ha skrevet Hamletrollen for den kortpustete karakterskuespilleren rett fra livet, fordi den føydale familien ennå ikke hadde oppløst seg. Hamlets nye borgerlige tenkning er en sykdom hos Hamlet. Eksperimentene hans fører direkte i katastrofen.

DRAMATURG
Ad omveier, ikke direkte.

FILOSOF
Godt, ad omveier. Stykket har noe av det provisoriskes slitestyrke, og for å beholde det, må man utvilsomt oppløse, der gir jeg deg rett.

«Der Messingkauf», 1939/40

.....

FILOSOF
... For tilskuere helt uten sans for historie, kan man uansett ikke oppføre disse middelalderske stykkene. Det ville være ren dårskap. Etter min mening ville Shakespeare, som er en stor realist, bestå en slik prøve. Han skyflet hele tiden nytt råmateriale inn på scenen, ufullstendige fortidsskildringer. Og i verkene hans finnes det verdifulle bruddsteder der det nye ved hans tid støter mot den gamle. Også vi er fedrene til en ny, men sønner av en gammel tid og forstår mye langt tilbake, og er ennå istand til å dele følelser som engang var overveldende og våknet voldsomt. Er ikke også det samfunnet vi lever i svært komplekst. Mennesket er, som klassikerne sier, ensemblet av alle samfunnsforhold til alle tider. Likevel er det også mye i disse verkene som er dødt, skjevt og tomt. I bøkene kan det bli stående, da man ikke vet om det ikke bare er skinndødt, og om andre skikkelser kan fortolke de forgangne tidene. Jeg håper at blikkene deres dveler ved de mangfoldige levende lenkene, som disse verkene inneholder på de skinnbarlig døde stedene. En ubetydelighet tas tilbake, og den livner til, akkurat nå, først akkurat nå. Hovedsaken er likevel å spille disse stykkene historisk, og det vil si: stille dem i sterkest mulig motsetning til vår tid. Først mot bakgrunnen

av vår tid, opplyses gestaltene i dem som gamle gestalter, og jeg tviler på om de overhodet kan opplyses som gestalter annet enn mot denne bakgrunnen.

Der Messingkauf, 1939/40

.....

Det som holder de klassiske stykkene i live, er den bruken som blir gjort av dem, selv når det er et misbruk. I skolestuene blir moralen tynt ut av dem; på teatret er de redskaper for egoistiske skuespillere, æreskjære marskalker, profitt-tørste selgere av kveldsunderholdning. De blir plyndret og kastrert; altså eksisterer de ennå. Selv når de «bare» blir «æret», skjer det på en opplivende måte; da ikke noe kan æres uten at en liten del av æren drysser over en selv. Kort sagt, forfallet kler de klassiske stykkene, da bare det lever som lives opp. En stivnet kultus ville være like farlig som de seremoniene som forbød bysantinske hoffmenn å røre ved de fyrstelige personene, slik at da disse, i fyrstelig beruselse falt i en dam, forble hjelpesløse. For ikke å dø, lot hoffolkene dem dø.

Kleinen Organon für das Theater, 1948

.....

Kunstens tema er at verden er ute av ledd. Vi kan ikke si, at det ikke ville være noen kunst dersom verden ikke var ute av ledd, bare at det deretter eksisterte kunst. Vi kjenner ikke til noen verden, som ikke har vært av ledd. Aiskylos' verden, som de harmoniske universitetene alltid vil murre over, var fylt av kamp og skrekk og slik var også Shakespeares og Homers, Dantes og Cervantes, Voltaires og Goethes. Selv om beretningen kan se fredelig ut, handler den om krig, og og skulle kunsten slutte fred med verden, gjør den det med en krigersk verden.

.....

Jeg kan forestille meg at det er mange som blir ergelige når de hører at det er en kunst å lese Shakespeare. Skal det bygges skranke? Skal det hete: Hold dere vekk, drist dere ikke til å nærme dere dette geniet! «Finnes det et kunstens tempel, hvor man bare får adgang, dersom man setter skoene fra seg? Må man først lese tjukke bøker, studere og avlegge prøve? Hvorfor skal det være så vanskelig å lese teaterstykker som tilhører det skjønneste innenfor verdenslitteraturen?»

Det mener jeg naturligvis ikke. Men når noen sier: «Det skal ingenting til for å lese Shakespeare», kan jeg bare si: «Prøv!»

1951

.....

Jeg tror ikke spørsmålstillingen for Shakespeare dengangen var å skrive en «Coriolanus».

Jeg tror at han, omtrent på samme måte som oss, ønsket å gjøre opp regnskap med tidsånden, antagelig med mindre overbevisning, men med mer talent.

1951

(oversatt av Therese Bjørneboe)

Shakespe

Tale holdt ved årsmøtet til Det tyske Shakespeareselskapet, Weimar 23.04.1988

AV HEINER MÜLLER

FORSØK OVER SHAKESPEARE, skrevet mellom Berlin, Frankfurt, Milano, Genova. Med notatbunken vokser formuleringens horror. Shakespeare neste stopp Genova, om natta i byens middelalderkjerne og ved havnekvarteret. Trange smug, i middelalderen avsperret fra folket, med lenker mellom bystatens aristokratpalass, for eksempel doriaenes, popularisert av Udo Lindenberg. Sprayskrift på en husvegg WELCOME TO HELL NO PITY HERE. Alt er som veien til GLOBE, skildret av Giordano Bruno, forbi kneiper bordeller dødens vannhull. Minne om første lesning: Hamlet fra skolebiblioteket, tross lærerens advarsel til trettenåringen om vanskelig original. Et svart lærbind, på tittelsida stempelet til storhertugenes gamle gymnas. Jeg ante mer enn jeg forsto, men sprang gir erfaring, ikke skritt. Stykket selv er et forsøk, skrevet over en erfaring, som ikke har noen virkelighet på den tida det ble skrevet. Et sluttspill i en ukjent dags morgenrøde. SE MORGENEN SOM SKRIDER MED RØD FRAKK/ I DUGGEN OVER HØYDENE I ØST. Nesten fire hundre år senere en annen lesemåte: I RØD FRAKK SKRIDER MORGENEN MED SKRITT/SOM FARGER DUGGEN MED ET SKINN AV BLOD. I mellomtida ligger, for min generasjon, den lange marsjen gjennom et opplyst helvete, en blodsump av ideologier. Hitlers geografiske lapsus: Folkemord i Europa, i stedet for som praksis er i dag og som i går, i Afrika Asia Amerika. Dialektikkens Sanktveitsdans i Moskvaprosessene. Under avrevne øyelokk: blikket på arbeids- og dødsleirenes virkelighet. Land-mot-by utopien til Hegel-leseren og Verlaine-elskeren Pol Pot. Den utsatte jødiske hevnen på feil objekt, et klassisk tilfelle av utsatt lydighetskompleks. Stivkrampen i et seierslagent partis omgang med gitt eller påtvungen makt i den virkelige sosialismens mangeløkonomi. OG ARRENE SKRIKER PÅ ÅPNE SÅR OG MAKTEN/ FALT OVER DEM SOM ET SLAG. Revolusjon og kontrarevolusjon i klinsj er grunnfiguren i århundrets mammutkatastrofer. Shakespeare er tidenes speil, vårt håp om en verden han ikke kan reflektere. Vi er ikke kommet fram til oss selv, når Shakespeare fremdeles skriver våre skuespill. Åpningslinjen i MIRANDAS SONG fra Audens kommentar til STORMEN: MY DEAR ONE IS MINE AS MIRRORS ARE LONELY er en Shakespeare-metafor, som griper ut over Shakespeare. NO MORE HEROES/ NO MORE SHAKESPEROS

eare en forskjell

er refrenget i en punklåt. Et Hölderlin-fragment beskriver den uforløste Shakespeare: VENTER PÅ VILT/ I ÅRTUSENERS/ UHYGGELIGE RUSTNING. Shakespeares villnis. Hva venter han på, hvorfor i rustning, og hvor lenge. Shakespeare er en hemmelighet, hvorfor skulle jeg tyste, dersom jeg visste, og hvorfor i det shakespearefjerne Weimar. Jeg fikk invitasjonen og står nå framfor dere, sanden i hendene drysser gjennom fingrene. HAMLET er et lystobjekt for den som tolker. For Eliot litteraturens Mona Lisa, et mislykket stykke: Biter av hevndrama, en periodesjanger med markedsverdi lik dagens filmhorror, rager opp og stritter mot den nye konstruksjonen, hemmer utfoldelsen av Shakespeares materiale. En diskurs som bryter tausheten. Monologdominansen er ikke tilfeldig: Hamlet har ingen partner. For Carl Schmitt en, av politiske grunner bevisst, forvirret og mørkelagt tekst, påbegynt under dronning Elisabeth, avsluttet under den første Stuarts regime, sønn av ei mor som giftet seg med sin manns morder og døde under øksa, en Hamletfigur. Tidenes brekk i spillet danner dets mythos. Mythos er et aggregat, en maskin, som nye og andre maskiner alltid kan tilkobles. Den transporterer energi, og hastigheten øker til kulturkretsen sprenges. Min første lesesperre var Horatios merkelige tale, merkelig i munnen på en Wittenbergstudent, mens den døde opptrer på Helsingørkysten. I ROMAS VELMAKTSDAGER/ OG LIKE FØR DEN STORE CAESAR FALT,/ BRØT DAUINGENE OPP MED SKRIK OG SKRÅL/ OG HYL I LIKSVØP GJENNOM GATENE,/ FRA ILDSLEPENDE STJERNER FLOMMET BLOD,/ OG SOLEN KRAKELERTE; SPRINGFLOMÅNEN/ SOM KALDT REGJERER NEPTUNS RIKE, HAVET,/ BLE SYKT FORMØRKET SOM TIL DOMMEDAG. Historie plantet i naturriket. Shakespeares blikk er tidsepokens blikk. Aldri før hadde interessene opptrått så nakent, uten drapering, som ukostymerte ideer. FRA TID TIL ANNEN DØDE MENNESKER OG ORMENE SOM ÅT DEM ÅT IKKE AV KJÆRLIGHET. De døde finner sted på scenen hans, naturen har stemmerett. Det vil si, med språk fra det nittende århundre, som fremdeles er konferansespråk mellom Oder og Elben; Shakespeare har ingen filosofi, ingen sans for historie: romerne hans er fra London. Siden forsvant landskapskrigen som metafor, og landskapene arbeider for å fjerne menneskene, som la dem øde. Mørke tider, da en samtale om trær nærmest var en forbrytelse. Det er blitt lysere tider, skyggene blekner, forbrytelsen er å tie om trærne. Skrekken, som lyser fra Shakespeares speilinger, er det sammes gjenkomst. En skrekk som drev Nietzsche, den gudsforlatte prestesønnen, bort fra filosofienes jammer og inn i en knivdans med framtidas spøkelser, bort fra akademienes taushet, spent på historiens glødende stålwire AV EN IDIOT FULL AV LARM OG VREDE mellom I MORGEN OG I MORGEN OG I MORGEN. Trykket ligger på «og», sannheten reiser på mellomdekk, avgrunnen er håpet. Hos Vassilij Grossman ser Stalin, folkets ærverdige morder, som Brecht kalte ham, i tusenvis av tyske tankstårn på vei mot Moskva den drepte Trotskij, som skapte Den Røde Armé og var bøddel i Kronstadt. En Shakespearevariasjon: Macbeth ser Banquos gjenferd, og en forskjell. Vår oppgave, hvis ikke resten skal bli statistikk og et computeranliggende, er å arbeide med forskjellen. Hamlet, taperen, klarte det ikke, dette er hans forbrytelse. Prospero er Hamlet ikke-død: stadig vekk brekker han staven sin, som et svar på Calibans, den nye Shakespeare-leserens, gyldige klagemål mot all foreløpig kultur:/
YOU TAUGHT ME LANGUAGE AND MY PROFIT ON'T
IS I KNOW HOW TO CURSE.

© Heiner Müller 1988. Alle retter Suhrkampf Verlag Frankfurt am Main

Oversatt av Øyvind Berg

BRECHT

Han levde så klart i mørke tider.
Nå er tidene lysere.
Nå er tidene mørkere.
Når lyset sier: Det er jeg som er mørket
sier det sannheten og når
mørket sier: det er jeg som er
lyset, juger det ikke.

Av Heiner Müller, gjendiktet av Øyvind Berg *© Suhrkampf Verlag Frankfurt am Main*

Når blodbøken er grønn

AV ØYVIND BERG

«Aus Ideen werden Märkte.» DEUTSCHE BANK, MÜNCHEN

Jeg fikk litt hakeslepp da jeg så David Leans 'A Passage to India' (1985) – den scenen der de innfødte sitter på huk og stusser plenen med saks. Men selvfølgelig, kuliene var mye billigere enn en gressklipper. I 1895 var en dampdrevet gressklipper en splitterny oppfinnelse, som kosta hele 85 pund.

DISSE GRESSKLIPPERNE BLE konstruert av James Sumner fra Leyland, Lancashire. Allerede i 1900 produserte fabrikken hans, Leyland Steam Motor Company, en buss. I 1907 kom det en bensindrevet modell o.s.v. – historien om Leyland Motors låter som en klisjé på europeisk industriell suksess 1900-1970, ca.: I krigen 1914-1918 gikk hjulene for fullt. Fra 1933 produserte de dieseldrevne kjøretøy. Ny krig 1940, ny produksjonsboom. Fred i 1945 og enorm vekst i privatbilmarkedet. Fra 1968, etter fusjonen med British Motor Holdings, kontrollerte British Leyland hele den engelske bilindustrien, med merker som Morris, Jensen, Triumph, Austin, MG, Jaguar, Rover, Land Rover o.s.v. På 70-tallet ble selskapet nasjonalisert. Ikke lenge etterpå kom Thatchers kuvending, og den stormfulle historien rant ut i et gåtefullt hav av lange spørsmål, knappe svar og pinlige kriser, som over noen pints ble til gåter om verdens kjappeste sardinbokser, eller denne mere teatrale varianten:

Q: What is the name of the longest running British farce?
A: British Leyland.

Og endelig gikk musefella til Agatha Christie i glemmeboka. Men for noen år sida leste jeg at Shakespeare-industrien betyr mere for britisk økonomi enn British Leyland – med hundretusener arbeidere – noensinne hadde gjort. Først gjorde dette meg oppstemt: Jeg er en av dem som profitterer på Shakespeare-industrien, jeg har t.o.m. oversatt det mest berømte stykket hans. Men ganske fort ble jeg betenkt. Shakespeare-industrien er eksklusiv og hierarkisk: Det er rom for få produsenter, og behov for mange konsumenter. Produktet er ideologisk og oftest åndelig konformt med klassebakgrunnen til befalet i kulturlivet. Den nye norske maktutredninga slår fast at 43% av ledersjiktet i kultursektoren kommer fra det som – i sjelden klartekst – kalles «overklassen».

Jeg har oversatt Heiner Müller også. Med et typisk og kapitalvennlig unntak – «Kvartett» på DNS – er Heiner Müller aldri satt opp på noe norsk institusjonsteater. Ikke fordi stykkene hans gir mindre publikum/profitt. Ikke fordi han var en forbanna kommunist. Men fordi han skreiv ut fra en katastrofalt kvessa historiebevissthet, som innbefatta Shakespeare, og som krevde skarpe kunstneriske løsninger. Resultatet er formuleringer som provoserer store deler av de innfødte 43%, og forstyrrer avstemte innfløttere.

De sier, «det blir bare ikke godt teater av det». Nei. Til gjengjeld blir det ikke bare godt teater. De sier, «sånt kan man faktisk ikke si». Neivel. Til gjengjeld er det faktisk, og til en forandring, ikke sagt før. De sier, «det er jo totalt amoralsk». Javel, men hva om dagens gangstere er farlige, fordi de blir beskytta av sin amoral? Og teatret med sine forfattere er harmløst, så lenge det forsvarer sin moral, i stedet for å skjerpe tidas amoral på scenen?

Det er lett å smile hånlig over 1700-tallets bortredigeringer av støtende passasjer i Shakespeares verk. Men det som krenka myndige mennesker dengang er ungpikeromantikk og fyllekalk nå. Likevel kan det virke litt vovet, for et norsk institusjonsteater, å sette opp f.eks. Werner Schwab. Som allment anerkjent obskønograf har jeg profittert på den industrien også, men – Werner Schwab låter som Heiner Müller i delirium. Tanken er borte. Desperasjon, patos og faenskap er alt som er igjen. Deliriet er drømmene en har, mens virkeligheten sover og en hverken tør å dorme inn eller komme til bevissthet. Jeg trenger ikke disse drømmene lenger. Jeg trenger å sove dypt og drømmeløst, lapse teksten klar og slå øynene opp neste dag eller natt. Å se seg om er en kunst, men ingen industri.

Teatret er en industri som resirkulerer sine døde. Renessansen er full av lik. Ingen lever i renessansen nå. Bortsett fra teatret, da. I teatret er renessansen intakt. Og dét er sjølsagt

Heiner Müller, 1990. Foto: Joseph Gallus Rittenberg



greit nok, for all del, men vi kan ikke glemme hvor maktesløst og musealt det er! Og hvor respektløst det er – både overfor Shakespeares samtidige og overfor oss som faktisk puster ennå – å late som om Hamlet jr. ikke er et gjenferd av faren sin i våre dager! Som om pentametre og elizabethanske løyer marmorerer likets drama og dramaets likhet i all evighet, gjennom fullstendig tannløse tider!

Skal vi se bort fra tidas tann, må vi gjøre det med åpne øyne, og vite: Vi får en enormt utflytende identitet. Hamlet blir ikke lenger den figuren som spiller på scenen. I stedet får vi en bulemisk Hamlet, som fortærer hele teatermaskineriet. En Hamlet som glor forstokka på sin tragisk voksende vom, uten å begripe at han fyller den med kunstsøppel og tomhet. Med åpne gluggers radikale konsekvens forfatta Heiner Müller «Hamletmaskinen», som innleda første bind av Shakespeare-fabrikken hans. Det er en skandale at «Hamletmaskinen» ikke er satt opp på noen av landets hovedscener. Men den største skandalen er stadig vekk alle kuliene.

I David Leans film «Broen over Kwai» (1957) var det noen plystrende gentlemenPOWs – med William Holden og Alec Guinness i spissen, som psyka ut oberst Saito og hans underordna. I den skitne virkeligheten var disse fangevokterne usannsynlig grusomme. Men jeg kvapp til og fikk sjokk av en annen brutalitet da jeg besøkte museet som dokumenterer en brøkdel av faenskapen. Museet ligger noen kilometer fra den berykta brua, i et av Kanchanaburis buddhistklostre. Her kan vi lese, på en plakett, hvor mange japsene drepte: Engelskmenn, australiere, nederlendere o.a. med «Hamlet» i blodet telles pr. hode. Dessverre er det nøyaktige tallet uthviska fra minnet, men alt i alt var det rundt 12.000 drepte. Under oppramsinga og totalsummen av europider, står det en lakonisk unøyaktig setning, nærmest som en fotnote: I tillegg måtte minst 100.000 kulier bøte med livet. Museet ble oppretta på 1980-tallet, og uavhengig av dette ble «Hamlets» forfatter valgt til Dead White Male of the Year 1996.

HVIT? MANNEN ER ET svart hull, skreiv Gary Taylor (Oxford Shakespeare-redaktør) i 1989: så tynget av sitt gode rykte at han ikke gir fra seg et eneste lysglimt lenger. «Hva skulle Shakespeare gjort på bok/teatermarkedet, hvis han ikke var obligatorisk pensum? Se på den arbeidsmengden som investeres for at Shakespeare skal berøre dagens studenter. Han er totalt avhengig av den kulturelle sosialen.» Eller sossen, som det heter. Men skal du gå på kultursossen, er det filmen som lønner seg. Film og TV har utkonkurrert teatret: Teatret er sitt eget gjenferd, og det kan bare løses fra forbannelsen med likvide midler. Jeg velger et eksempel fra Stratford, bardolatriens arne, sitat fra en programtekst: ««Hamlet» sponsored by Liquid Carbonic. One of our newest corporate partners, Liquid Carbonic Inc., joined the festival in 1993 as sponsor of our production of «King John». In 1994, our production of «Hamlet» is underwritten by this enthusiastic supporter.» Den som skriver under for oppsetninga, og går god for den økonomisk, må være produksjonens trekkplaster og stjerne. Ergo er Hamlet en fyrstelig, men grunnvannsforurensende, supporter som spiller megastjerne, ved å betale sin egen tragedie – som like forbanna gjør det størst i filmbransjen: Da Kenneth Branagh promoverte sin Hamletfilm sto det i pressemappa, at det var brukt mere kunstsnø under innspillinga enn i noen annen film noensinne, inkludert David Leans «Dr. Zhivago» (1965)...! Fins det noe større enn å få all verdens lerreter dekt av mere kunstsnø enn noen andre?

Kunstsnø, over et svart hull: Den som vil lese de godt over 4000 bøker som skrives om Shakespeare hvert år, har ikke tid eller ork til å lese originalteksten. Og verket blir lik mannen: en myte, som vi nesten ikke veit noe om. En gründermyte om en industri som ikke er noen industri, fordi den beveger seg i en høyere, tidløs, grunnløs og allmenmenneskelig sfære.

Den 1. januar år 2000 ble William Shakespeare kåret til det forrige årtusenets brite på BBC Radio 4. Men dette var ingen tevling i tidløshet: Shakespeare fikk 11.717 stemmer, og slo ikke Churchill med mere enn 760. Og er det noe alle veit, så er det at Nobelprisvinneren er langt mere timelig bederva enn dramatikeren. Vi veit at dette tidløsfjaset må lutres i dritten av virkelighet, for å bety noe. Vi veit at dette skjedde via Shakespeare, for lenge sida. Vi veit at han skreiv godt, men hvordan gjorde han det? Kanskje ved ikke å bidra aktivt da euro-identiteten ble utforma: som et kuli-kølsvart høl, dekt og dekorert med vakker snø?

Shakespeare klipte opp fortidsfragmenter og satte dem sammen så fritt, at de peker mere framover enn bakover: De har tomhet i ryggen og fylde i fleisen. Med Heiner Müller er det omvendt, han gjorde det samme forskjellig. Han hevda at «Hamlet» er verdenshistoriens lengste drama. Og «Hamletmaskinen» er sannsynligvis verdens korteste helaftentekst: fem akter på åtte-ni sider. Første akt heter «Familiealbum»,

og begynner, sitat: Jeg var Hamlet. Jeg sto ved kysten og snakket med brenningen BLABLA, Europas ruiner i ryggen. Klokkene kimte for æresbegravelsen, morder og enke ett par, i stormskritt bak det ærverdige kadaverets kiste kom styresmaktene, illskrikende i dårlig betalt sorg HVEM ER DENNE VOGNENS LIK / HVEM FÅR SÅ MYE HYL OG SKRIK / AT FATTIG MANN BLIR RIK / PÅ ALMISSER FRA LIK folkets espalier, et resultat av overlegen statskunst HAN VAR EN MANN TOK BARE ALT FRA ALLE. Jeg stoppet liktoget, stemte sverdet mot kisten, så klingen brast, lyktes med den sløve sverdsnabben, og fordelte den døde opphavsmannen KJØTT SØKER KJØTT mellom de elendige tilskuerne. Sorgen gikk over i jubel, jubelen i slengkyss, på den tomme kisten bedekket morderen enka SKAL JEG HJELPE DEG ONKEL SPRE BEINA MAMMA. Jeg la meg ned på jorda og hørte kloden dreie rundt i takt med forråtnelsen.
I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
Sitat slutt. Hva er det som har skjedd her? Renessanseformen er sprengt. Språk/handling er komprimert og tilspissa. Subjektet og tidsdimensjonen er splintra: Det er ikke lenger mulig å forestille seg historien som et drama. Det samme gjentas forskjellig under historiens åk, som menneskene halsløst prøver å kaste av seg: Müller framstiller verden som begjær og forestilling. Begjæret er dyrisk åpent, forestillinga menneskelig vrang. Selvfølgelig vegrer Hamlet seg, når pappas spøkelse vil dra ham inn i denne historien. Han vegrer seg med en presis og barokk ordbruk, som svarer til situasjonen, sitat: Her kommer spøkelset som skapte meg, øksa sitter i skallen fremdeles. Bare behold hatten på, jeg vet at du har ett hull for mye. Jeg skulle ønske, at mor hadde ett hull for lite, da du var kledd i kjøtt: jeg ville hatt meg frabedt. Noen burde sy igjen kvinnene, en verden uten mødre. Vi kunne slakte hverandre i fred, og til felles trøst, når livet blir for langt eller halsen for trang for våre skrik. Hva vil du med meg. Er ikke æresbegravelsen nok for deg. Din gamle tigger. Eier du ikke blod på skoene. Hva angår liket ditt meg. Vær glad for at hanken stikker ut, kanskje du kommer til himmelen. Hva venter du på. Hanene er slaktet. Morgenen finner ikke sted lenger.
SKAL JEG
SIDEN DET ER SKIKK OG BRUK STIKKE JERNET
I NESTE KJØTTSTYKKE ELLER I DET ETTERPÅ
OG HOLDE MEG FAST TIL DET SIDEN KLODEN DREIER
HERRE BREKK NAKKEN MIN I FALLET FRA EN KANNESTØPER
sitat slutt: Vi ser hvordan Hamletfigurens grunnleggende avsky for verden som begjær og forestilling er skjerpa, i forhold til Shakespeares versjon. Samtidig er aggresjonen i mye større grad vendt innover, Hamlet river og sliter i det allerede oppspjæra subjektet. I andre akt, «Kvinnens Europa», er antisymbiosen mellom Hamlet og Ofelia fullbyrda, og den strukturerer teksten. Taleren angis som «OFELIA [KOR / HAMLET]» og replikken lyder sånn, sitat: Jeg er Ofelia. Hun som elva ikke beholdt. Kvinnen med tauet rundt halsen Kvinnen med kuttede pulsårer Kvinnen med overdosen PÅ LEPPENE SNØ Kvinnen med hodet i gasskomfyren. I går holdt jeg opp å drepe meg. Jeg er alene med brystene mine lårene mine kjønnet mitt. Jeg slår mitt fangenskaps verktøy i stykker stolen bordet senga. Jeg smadrer slagmarken som var mitt hjem. Jeg river opp dørene, så vinden og verdens skrik slipper inn hit. Jeg knuser vinduet. Med blødende hender flerrer jeg bildene av menn jeg har elsket og som har brukt meg på senga på bordet på stolen på gulvet. Jeg setter fyr på mitt fangenskap. Jeg kaster klærne i flammene. Fra brystet graver jeg ut denne klokka som var hjertet mitt. Jeg går på gata, kledd i mitt blod. Sitat slutt. Dette var hele andre akts «monolog». Jeg setter det i anførselstegn, for det er ingen monolog. Og ingen dialog, men kanskje dianoia, d.v.s. tenkning? I så fall en rasende tenkning, som forrykkes av utsigelsens iboende savn og surna sødme – som rykkes bort og forestiller verden i et kontrahistorisk begjærs lys? Men fins det dianoia, så fins det også paranoia, subnoia, hypernoia, metanoia, kvasinoia, tabunoia, karmanoia, ene- og samtalenoia i ett og samme utsagn, øyeblikkelig? Mulighetene er legio, håpløsheten ditto. Den korte teksten må settes opp, hvis vi skal finne ut hvordan den peker så spredt, og samtidig med monoman ekkolali – og hvordan Ofeliahamletkoret omkommer i sitt eget blod, som er så uttrykksfullt og meningsløst.

Love is in the air: Etter denne femi hevnserafens implosive opptrinn følger tredje akt, kalt «Scherzo». Her blir den innbitte maska fra forrige akt oppløst i latter og bestemt nytelse. Jeg skriver «bestemt», fordi hele tredjeakten blir dominert av sceneanvisninger, i motsetning til de fire andre. Mellom sceneanvisningene er det stukket inn noen korte, klisjéprega replikker. Klisjeenes forvrengninger åpner opp subjektet, som omvendte tvangstrøyer. En annen brutalitet enn tvangstrøyenes: den totale åpenhet. Hvor det levende mennesket er de dødes spillerom. Og framstår som et ekko av ekte lik og ordlik, som alltid låter hult, men som nettopp p.g.a. sin hule klang gir akten et mere objektivt drag, en større ekspansjon i tomheten, en mere sammenhengende meningsløshet. Her må den grunnleggende latteren repeteres, hvis vi skal komme nedpå. For dette er scenen hvor bevisstheten – gjennomtrekt av kjønn, sjukdom, blod og lyrisk drama – får grep om sin grunne mekanikk:

De dødes universitet. Hvisken og tisken. Fra gravsteinene (katetrene) sine kaster de døde filosofene bøkene sine på Hamlet. De døde kvinnenes galleri (ballett). Kvinnen med tauet rundt halsen Kvinnen med kuttede pulsårer o.s.v. Hamlet betrakter dem med holdningen til en museums(teater-)gjenger. De døde kvinnene river klærne av kroppen hans. Ut av en stående kiste med påskriften HAMLET 1 kommer Claudius og, kledd og sminket som ei hore, Ofelia. Ofelia stripper.

OFELIA
Vil du spise hjertet mitt, Hamlet. *Hun ler.*
HAMLET *Hender foran ansiktet:*
Jeg vil være en kvinne.
Hamlet tar på seg Ofelias klær, Ofelia sminker ham med horemaske, Claudius, som nå er Hamlets far, ler uten lyd, Ofelia sender et slengkyss til Hamlet og går med Claudius/Hamlet far tilbake i kisten. Hamlet i horepositur. En engel, ansiktet i

nakken: Horatio, danser med Hamlet.
STEMME(R) *fra kisten:*
Det du har drept skal du også elske.
Dansen går fortere og villere. Latter fra kisten. På en gynge Madonna med brystkreft. Horatio slår opp en paraply, omfavner Hamlet. Stivner i omfavnelsen under paraplyen. Brystkreften stråler som ei sol.

HVA GJØR DISSE FIGURENE i tredje akt? De veit ikke hvem de er. De eier ikke integritet. De danser en diakron ballett, ute av takt med sin egen tid/kropp. De danser/beveger seg med en bevissthet som er under teatral okkupasjon. De er marionetter som øver seg på roller. Hvis de gjør det etter oppskriften kan de få jobb på et hvilken som helst teater, og bli enda mere utafor. Men spiller dét noen rolle? Er ikke fangenskapet totalt?

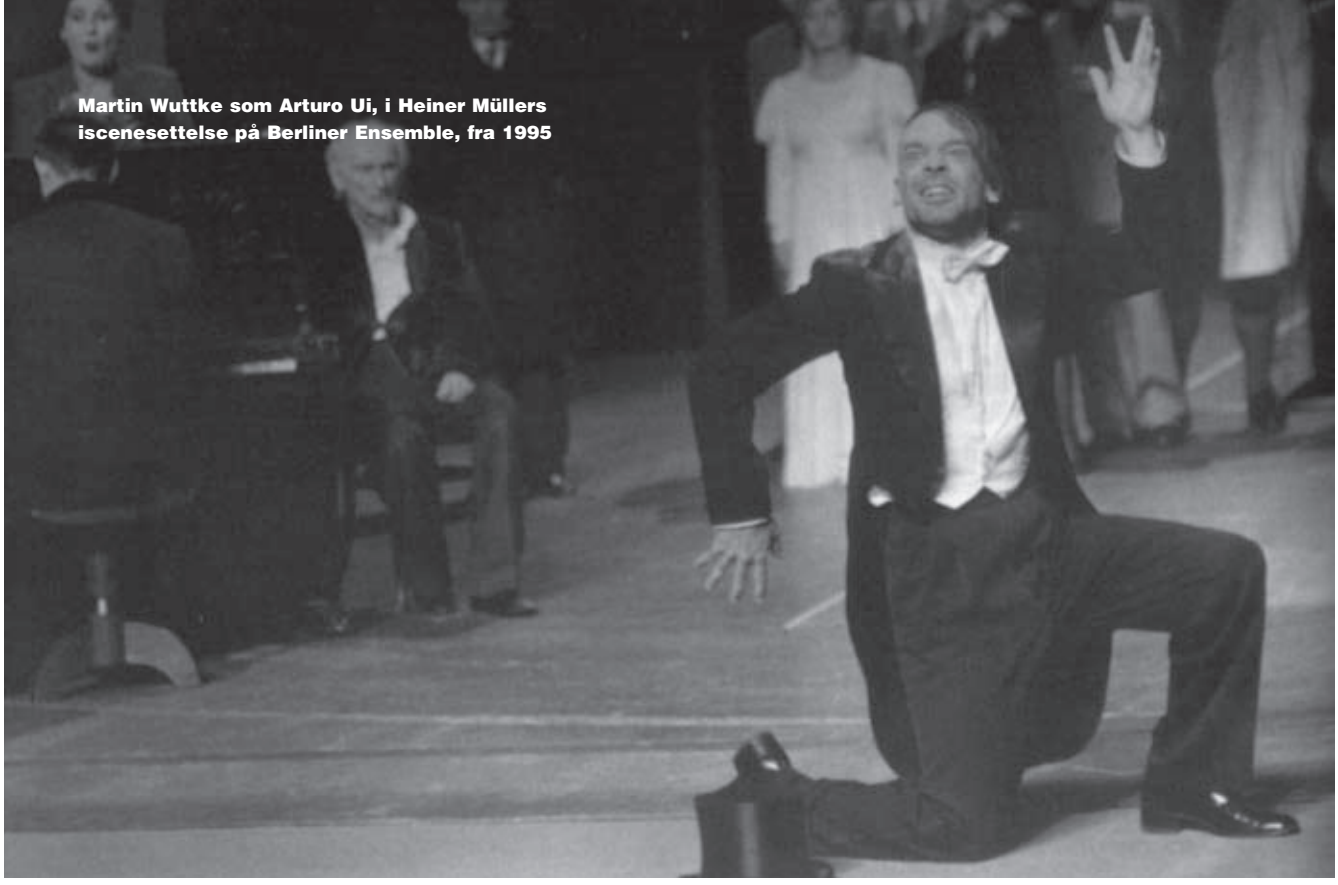
Fjerde akt heter «Pest i Buda slag om Grønland». Hamletskuespilleren, som han plutselig kalles, tar av seg kostymen og maska og sier, sitat: Jeg er ikke Hamlet. Jeg spiller ingen rolle lenger. Ordene mine har ingenting å si meg lenger. Dramaet mitt finner ikke sted lenger. Bak meg bygges kulissene opp. Av mennesker, som ikke bryr seg om mitt drama, for mennesker det ikke angår. Jeg er ikke med i spillet lenger. Sitat slutt. Fjerde akt utgjør nesten halvparten av «Hamletmaskinen». Her forlater skuespilleren, eller skuespillerne, det teatrale skallet. Og møter en triviell verden av forbruk og undertrykkelse. En verden hvor begjæret omdirigeres til øyeblikkelig utbyttbare handlinger. En verden av mekanisk frihet og spontane = hjelpeløse opprør. En verden som er globalt innskrenka: Shakespeare ble kåra til årtusenets brite, Coca Cola ble kåra til millenniumsdrikken – ut fra de samme kriteriene: «verdensomspennende distribusjon og universell appell, den angivelige evnen til å forene mennesker på tvers av klasseskiller, rase- og generasjonskløft.» (Andreas Höfele)

Jeg er m.a.o. hjemme. Jeg føler meg hjemme i denne akten, som helt konkret omhandler Øst-Europa etter Stalins død. Jeg føler meg hjemme i dette språkets parasubjektive forkastninger og spaltninger, sitat: Jeg er skrivemaskinen. Jeg knytter løkken, når anstifterne klynges opp, drar krakken bort, brekker nakken. Jeg er min fange. Jeg mater PC'n med mine data. Rollene mine er spytt og spyttebakke kniv og sår tann og svelg hals og reip. Jeg er databanken. Blødende i mengden. (...) Skuespillerne har hengt ansiktene sine på knaggen i garderoben. I sufflørkassen råtner suffløren. De utstoppede pestlikene i tilskuerrommet løfter ikke ei hånd. Jeg går hjem og slår ihjel tiden, enig / med mitt udelte Selv. (...) Jeg vil være en maskin. Sitat slutt. Müller involverer teatret i det som foregår utafor. Han drar ubehagelige konsekvenser og definerer kunstens status i relasjon til (alle) menneskenes. Han isolerer seg ikke i tematisk engasjement – til dét er han altfor involvert, altfor opprørt, altfor intelligent. Han vedgår at han lever privilegert, og blir kvalm av sin egen posisjon. På scenen blir et digert foto av forfatteren revet i stykker. Müller er en forfatter som ikke dyrker kunsten, eller folket, eller det gode/onde – han dyrker HELE virkeligheten. Han er en realist og ingen sofarealist. Han veit at løgnen er like betydningsfull og like nødvendig som sannheten. Han dyrker fram dramatiske situasjoner, der vendepunktet – sannhetens øyeblikk – aldri får varig verdi. Sannhetens øyeblikk slår umiddelbart om i nye eller gamle løgners dialektikk. Han forfatta ikke naivt kritiske stykker, hvor sosialismen i praksis blir konfrontert med de reine idealene. Hos Müller er løgn, terror og fortielse en forutsetning for utopien, som i neste omgang danner ideologisk basis for løgn, terror og fortielse, som i neste omgang o.s.v.: Dette er historiens åk. Vi har ikke noe annet. I Müllers dramatikk dukker det stadig vekk opp en mann med et lik på ryggen. Alle har lik i lasten, men det gjelder å bli seg de(n) råtne bevisst. Folk jamrer seg over politikernes løgner, men snakker elevert/belevent om Odyssevs: da heter det kløkt, ikke løgnaktighet. Odyssevs er det første politiske dyret, sa Müller fra dødsleiet, i samtale med Alexander Kluge.

TILBAKE TIL «HAMLETMASKINEN»: Fjerdeakten slutter med at Hamletskuespilleren tar på seg farens tomme rustning, røsker øksa ut av hjelmen og kløyver «hodene til Marx Lenin Mao. Snø. Istid.» Historien går videre med et Hölderlin-fragment, som tittel på femte akt: «VENTER PÅ VILT / I ÅRTUSENERS / UHYGGELIGE RUSTNING». Hamletfidusen har gått i sin fars fotspor, og forrådt rollen sin. Ofelia overtar, ved å tre ut av historien. Vi befinner oss på havdypet: tid/samfunn er slokna. Ofelia sitter i rullestol: kropp/bevegelse er slokna. Fisker, vrakrester, lik og likdeler flyter forbi. To menn i legefrakker vikler Ofelia og rullestolen inn i gasbind, nedenfra og opp. Hun sier, sitat: Her snakker Elektra. Under torturens sol. Til verdensmetropolene. I ofrenes navn. Jeg utstøter all den sæden jeg har mottatt. Jeg forvandler mine brysters melk til dødelig gift. Jeg tar tilbake den verden jeg har født. Jeg kveler verden, som jeg har født, mellom mine lår. Jeg begraver den i min skam. Ned med underkastelsens lykke. Hatet lever, forakten, opprøret, døden. Når de går med kjøttkniver gjennom soverommene deres, får dere vite sannheten. Sitat slutt.

Hamlet har underkasta seg. Ofelia/Elektra er rasende urørlig. Han bringer historien videre, hun lager terror – eller platt kunst: Gasbind-innviklinga er en performance-klisjé. Og British Leyland er død. Flere millioner kulier er døde. Dø kjappere, Europa! sa Heiner Müller i et intervju. Men Europa er en Hamlet som forlengst har hevna seg på altfor mange uskyldige. Og norske kultursosser tror det er viktig å sette opp «Hamlet» f.eks. – f.eks. for at vi skal oppleve en dypkulturell kontinuitet og føle skyld for at vi ikke skriver det samme bare bittelitegranne annerledes etter 400 års buttkompetanse. Mens «Hamletmaskinen» er en mannsalder gammel, og ennå ikke satt opp. Hva betyr dét for scenekunsten? Det betyr at scenekunsten er en bæsj på tunga til en velartikulert og -modulert krigsminister, som aldri heter noe annet enn Hamlet. So what?

Nei, spør du meg blir jeg svar skyldig. Love is in the air. And war is fair. Eat your corpses, kids! Take the fat with the lean, David! Blodbøken er grønn.



Martin Wuttke som Arturo Ui, i Heiner Müllers iscenesettelse på Berliner Ensemble, fra 1995

Ordet som blir til mord

(Berlin): Om Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* og Heiner Müllers iscenesettelse

AV THERESE BJØRNEBOE

Bertolt Brecht: Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui
Regi: Heiner Müller. Scenografi og kostyme: Hans Joachim Schlieker. Berliner Ensemble, première februar 1995. (anmeldt etter forestillingen 27. 09. 01)

I LYS AV AT BRECHT-TRADISJONEN på Berliner Ensemble siden 70-tallet er blitt ansett som forsteinet og museal, er det kanskje en historiens ironi at en av de største suksessene på Berliner Ensemble etter murens fall er Heiner Müllers iscenesettelse av Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Forestillingen hadde premiere bare ti måneder før Müller døde, i 1995, men den står fortsatt på repertoaret og spilles for utsolgte hus. Det er også den første iscenesettelsen på Berliner Ensemble som har gjestespilt i USA noensinne.

Da Heiner Müller iscenesatte *Arturo Ui,* var det meningen av han skulle overta ledelsen av det gamle Brecht-teatret på Schiffbauerdamm. I et intervju med *Der Spiegel* fra mars samme år, sa Müller at han ønsket å gjøre Berliner Ensemble til et teater hvor man spilte Brecht og hans egne stykker, som et «forsøk på å opparbeide/reparere (aufzuarbeiten), snarere enn å begrave historien til DDR.»

I utgangspunktet kan Heiner Müllers iscenesettelse virke overraskende Brecht-lojal. Den er show-preget underholdende, rå, kynisk og Martin Wuttkes Arturo Ui er det definitive midtpunktet. På den andre siden avviker forestillingen fra Brechts sceneanvisninger og form. Müllers teaterspråk viser innlytelse fra Robert Wilson, eller kanskje snarere Müller/Wilson, og deres tidligere samarbeidsprosjekt. Blant annet med hensyn til fragmenteringen av teksten, fristillingen av ord eller enkeltlinjer som lyder fra luften (på lydbånd), og de visuelle metaforene, eller sceniske objektene, som tildrar seg en like stor vekt som skuespillerne.

Müllers iscenesettelse er en kritisk lesning av Brecht, som også henviser til – eller kan minne om – Brechts kritiske lesning av Shakespeare. Det er som om Müller leter opp ambivalenser hos Brecht, slik Brecht identifiserte illusjonsbrudd og episke elementer hos Shakespeare. Der Brecht i stykket om Arturo Ui kritiserer tragikeren Shakespeare, kritiserer Müller Brecht som lærestykke- og opplysningsdikter: «Å bruke Brecht uten å kritisere ham, er forræderi», sa Müller..

Gangsterstykke

Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (1941) utspiller seg i gangstermiljø i Chicago. Brecht hadde samlet stoff om de amerikanske gangsterkrigene etter et USA-opphold i 1935/36, et tidspunkt da Al Capone (som nevnes flere ganger i stykket) var blitt en legendarisk skikkelse; han ble bl.a. kåret til Man of the Year i 1929, av amerikanske journalister. Men i likhet med flere av Brechts mer berømte stykker, er *Arturo Ui* et parabelstykke. Av sceneanvisningene på slutten av scenene, framgår det at Brecht ønsket å kommentere handlingsgangen fortløpende, ved hjelp av tekstning eller skiltning, som viste til hendelser i Tyskland og nazistenes konsolidering av den politiske makten. Fra depresjonen på slutten av 1920-tallet, over lagerbrannen i stykket, som henspiller på den tyske Riksdagsbrannen, mordet på Röhm (stykkets Roma) til det østerrikske «Anschluss» i 1938. Brecht skrev også ned en fortegnelse over de tyske forbildene for persongalleriet. Arturo Ui er Hitler, Givola er Goebbels, Gira er Göhring, Dogsborough er Hindenburg (den tyske riksdagspresidenten i 1933), Dullfeet er Dollfuss (den østerrikske kansleren som ble myrdet etter «Anschluss»), «Blomkåltrusten» er de tyske junkerne og storkapitalistene, grønnsakshandlerne de tyske småborgerne, gangsterne er fascistene, osv.

Den store stil

I et notat til stykket, skrev Brecht at det var viktig at gangsterhandlingen hadde et selvstendig liv, slik at man ikke hele tiden ville lete etter meningen med den ene handlingen i den andre. Miljøtegningen og personportrettene har imidlertid ikke preg av noen etterliknende «realisme», men fungerer som en parodierende forminskning av de tyske parallellhandlingene. Mye av teksten er skrevet på blankvers, og dialogene inneholder vendinger og litterære henspillinger som skaper verfremdungs-effekt. På den måten framstår både personene og begivenhetene i stykket som uegentlige og kunstige. Der gangsterverdenen fungerer forminskende i forhold til nazihandlingen, skal de litterære lånene eller «plagiatene» ha en motsatt effekt; blåse figurene og språket opp i et «klassisk» format. Eller det Brecht kalte «Den store stil». På den måten distanseres begge de to handlingssfærene i stykket, gjennom det Brecht kalte en dobbelt-verfremdung.

Allerede i stykkets prolog heter det:

> Wem fällt da nicht Richard der Dritte ein?
> Seit den Zeiten der roten und weissen Rose
> Sah man nicht mehr so grosse
> Fulminante und blutige Schlächtereien!

Brechts hensikt med de klassiske referansene, er ironisk og motsatt av pålydende; de skal få de små gangsterne og tyske nazistene til å framstå som latterlige. Som Brecht sa i en kommentar til stykket, var hans viktigste formål å bryte ned «den farlige respekten for de store forbryterne»:

«De store politiske forbryterne må prisgis latteren. Da vil de ikke lenger være store politiske forbrytere, men utøvere av store politiske forbrytelser, hvilket er noe ganske annet.»

Brecht anbefalte at stykket skulle ha en dekor i «Den store stil ...med tydelige reminissenser fra det elisabethanske historieteatret.» Den store stil får man ellers best illustrert gjennom en scene hvor hovedpersonen Arturo Ui (som i likhet med Al Capone bor på hotell) får besøk av en skuespiller, «ein Klassikanischer», som han blir kalt, og som Uis livvakter har plukket opp på en kneipe. Arturo Ui sier han ønsker å få undervisning i å tale og føre seg offentlig. «Jeg forstår,» sier skuespilleren, «De mener den store stil. Julius Caesar, Hamlet, Romeo, stykker av Shakespeare.»

Skuespilleren forteller at han har gått «bankerott» på grunn av sin kjærlighet til Shakespeare, fordi han er ute av takt med samtiden (Broadway). Men «Kunsten kjenner ingen kalender!» tordner han. Etter at skuespilleren har lært Ui hvordan han skal opptre, gå, stå og sitte, underviser skuespilleren ham i deklamasjon, og lar ham øve seg på Antonius' tale fra Shakespeares *Julius Caesar*.

Scenen fungerer både som et omslag i handlingen og som en nøkkelscene, der det avsløres at Arturo Uis retorikk og fakter er tillærte. De har til hensikt å gjøre inntrykk på den lille mann; ikke på de store kapitalistene. Når Givola (Goebbels) innvender at Ui ikke kan opptre på den måten som skuespilleren lærer ham, overfor de fine herrene i Blomkålstrusten (de tyske junkerne), svarer Ui at det naturligvis handler om å gjøre inntrykk på småborgerne («die kleinen Leute»). Scenen fungerer også som et omslag, fordi man i de påfølgende scenene får demonstrert hvordan gangsteren Arturo Ui forvandles til en førerskikkelse.

Det er en svært morsom scene, og ved siden av den vittige dialogen ligger noe av den komiske effekten i at de gestene Arturo Ui lærer, er positurer som lar seg identifisere tilbake til Hitlers repertoar, f.eks. når skuespilleren fraråder Ui å legge armene over kors («Du vil ikke se ut som en frisør, herr Ui»), og istedet ber ham om å legge hendene på overarmene, litt lenger opp, slik at håndtrykket synes i foldene på jakkeermet. Brecht skrev forøvrig ned i tidstavlen til stykket at Adolf Hitler tok skuespillertimer hos en provinsskuespiller (!). Men i tillegg til at Brecht forminsker Hitler/Ui som politisk skurk ved å avsløre ham som illusjonskunstner, gir Brecht Ui replikker som henviser til hans politiske teft. Det virker som Ui instinktivt forstår noe ved tiden han lever i, og på den måten kontrasteres han mot at de andre (Givola), finner skuespillerens undervisning avleggs: «Slik kan du ikke gå foran blomkålhandlerne! det er unaturlig!». På det svarer Ui: «Hva betyr unaturlig! I dag er ikke noe menneske naturlig. Når jeg går, ønsker jeg at det skal bli bemerket, hvordan jeg går.»

Fascismen

Bertolt Brecht så allerede Hitler opptre som politisk taler i München på begynnelsen av 1920-tallet, før Hitler framsto som noen politisk trussel. I følge Brechts daværende kone, fant Brecht Hitler «komisk»: «Han (Brecht) moret seg over pathosen og de affek-

terte geberdene, betraktet ham som en klovn – men det varte ikke lenge.» På det senere tidspunktet da Brecht skrev *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, lot ikke lenger den tyske fascismen seg avfeie som latterlig. Men som stykket viser, fant Brecht den maktfordringen Hitler demonstrerte komisk, i den forstand at det ga ham anledning til å spille rollen som «stor mann».

I første halvdel av stykket blir Ui avvist og gjennomskuet som en simpel forbryter, ikke minst av Dogsborough (Hindenburg). Men da kapitalistene lykkes i få politikeren Dogsborough til å kjøpe aksjemajoritene i Sheets rederi for en billig penge, og han deretter innvilger dem et lån for å bygge et kaianlegg, i egenskap av bypolitiker, skal Arturo Ui (som får innblikk i dette) få anledning til å drive politisk utpresning. I scenen før møtet med skuespilleren, trer Arturo Ui og gangsterne under rettsaken mot Dogsborough inn som hans beskyttere; de har myrdet Sheet, og siden avdøde ikke har noen forsvarer, blir skylden for lyssky transaksjonene tilskrevet ham. I scenen etter skuespillerscenen skal Arturo Ui tre fram som folketaler, omtale sitt forhold til Dogsborough som et far-sønn-forhold, og forsøke å hisse opp småborgerne ved å henvise til de lovløse tilstandene i byen (som han selv har iscenesatt). Han spør grønnsakshandlerne (småborgerne) om hva bypolitikerne egentlig foretar seg, og forfekter den lille manns rett til selvforsvar: «Så lenge jeg ikke skyter selv, skyter andre! Det er logisk!» («Solang ich nicht schiess, schiess der andre! Das/ Ist logisch.»). Konklusjonen er at de små grønnsakshandlerne må innse at de trenger beskyttelse, og at beskyttelse koster penger. Arturo Ui når dit han vil ved hjelp av kapitalistene i trusten, utpresninger av politikere og bestikkelse av dommere. Mens den skrekken han lykkes i å skape omkring seg og sitt «regime», ser ut til å skyldes opportunisme, økonomisk nød(vendighet), og en form for kollektiv paralyse.

Arturo Ui omtaler seg selv som en venn av «den enkelte arbeidsmann» («Der einzelne Arbeitsmann/ Hat meine volle Sympatie»), men tar avstand fra streiker, utifra logikken at man bare er en arbeidsmann så lenge man arbeider, men ikke noen arbeidsmann når man streiker. Forøvrig glimrer arbeiderklassen, for ikke å nevne arbeiderklasse-opposisjonen, med sitt fravær i Brechts stykke.

Richard III

Brechts hensikt med å trekke inn referanser til *Richard III*, var å skape kontrast, snarere enn å suggerere fram likheter. Der Richard viser seg over- eller umenneskelig, i sin evne til å lyve og manipulere, (jmf. blant annet hans bedrag overfor broren Clarence, som blir myrdet i fengselet), gjennomskues Arturo Ui som en simpel løgner – men folk er for terroriserte eller opportunistiske til å gripe inn. Der Richard utviser en skremmende selvkontroll mens han myrder og bedrar på sin vei mot tronen, er Arturo Ui hissig og ukontrollert – inntil han tar leksjoner fra skuespilleren.

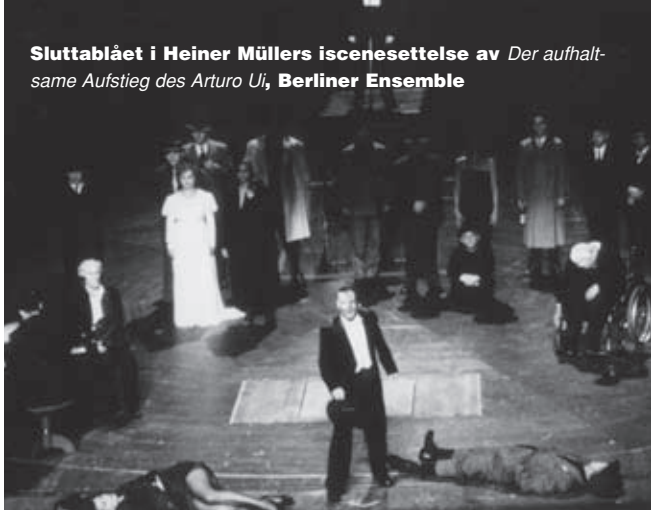
Brecht ønsket naturligvis ikke at Arturo Uis psyke skulle forklare fascismen, slik den borgerlige historieskrivningen forklarte den historiske utviklingen som følge av personligheten til herskerne.

Den klareste referansen til *Richard III* er scene 15, hvor Brecht bruker to scener fra Shakespeare som forelegg. Den ene er scenen hvor Richard (som hertug av Gloster) beiler til Lady Anne, den andre den hvor kong Richard ber Elisabeth om datterens hånd. Brecht slår de to kvinnene sammen til én person, Betty Dullfeet, en enke hvis mann Ui har fått myrdet – slik Richard har drept Annes mann og snikmyrdet Elisabeths bror og sønner. Brecht lar imidlertid scenen fungere som et slags motbilde til Richard III. Arturo Ui innrømmer ikke at han har ansvaret for mordet på Bettys mann, men Betty gjennomsskuer ham, og avskyen hun føler, skal ikke overvinnes ved hjelp av slike forførelseskunster som Richard var mann for. Arturo UIs beiling er rent økonomisk motivert, og speiler verken krøplingen Richards ønske om selvbekreftelse – eller Annes «masochistiske» fascinasjon for en morder. Allerede i neste scene (scene 16) framgår det likevel at Betty har overgitt seg – av økonomisk nødvendighet, eller fordi det er nødvendig å være opportunist for å klare seg. Hos Brecht speiler scenen Hitler-Tysklands annektering av Østerrike, og mordet på kansleren Dollfuss.

De store politiske forbryterne må prisgis latteren. Da vil de ikke lenger være store politiske forbrytere, men utøvere av store politiske forbrytelser, hvilket er noe ganske annet.

Faust

Denne beilerscenen speiles imidlertid også av scene 13, hvor de kryssklippete dialogene mellom Dullfeet (Dollfuss) og Givola (Goebbels), og Betty og Arturo Ui (Hitler), henspiller på hagescenen i Goethes *Faust I*, der Mefisto spaserer med nabokona Marte, for at Faust skal få anledning til å forføre Gretchen. Henspillingene er åpne, f.eks. når Betty spør: «Herr Ui, wie halten Sie's mit der Religion?» («Herr Ui, hvordan er det med Deres religion?») slik Gretchen spør Faust i hagescenen. Mens Faust beiler henne, plukker Goethes Gretchen blader fra en prestekrage: elsker–elsker ikke, og en tilsvarende «blomstersymbolikk» fletter Brecht inn ved hjelp av Dullfeets replikker: «'s heisst, böse Menschen liebe keine Blumen» («Det sies, onde mennesker elsker ikke blomster»). Gangsteren Givola driver nemlig blomsterbutikk – og produserer gravkranser (sic.). Slik oppstår det et morbid og ironisk spill mellom tekstene eller handlingssfærene. Referansene til Faust henspiller på fascistenes «Kinder, Küche, Kirke»-retorikk, og dens appell i det tyske



Sluttablået i Heiner Müllers iscenesettelse av *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, **Berliner Ensemble**

småborgerskapet, samtidig som demoniseringen av Givola, som speiles i Mefisto, viser til hvordan fascismen mytologiserte de kreftene den representerte. Når Brecht i neste scene derimot lar Arturo Ui fungere som et motbilde på Richard III, reverseres den samme effekten, da det er simple, samfunnsmessige og økonomiske grunner til at Dullfeet ble myrdet.

I følge kommentarer til stykket, støttet ikke Brecht deler av venstresidens analyse av Hitler som en politisk marionettefigur for det tyske storborgerskapet. Og i stykket viser både Arturo Uis «lov og orden»-retorikk – som er myntet på småborgerskapet – og hans diktatoriske ambisjoner, såvel som hans territoriale ekspansjoner, at når Ui først har kommet til makten, er han blitt noe mer enn en dukke for storkapitalen.

På flere punkter knaker det imidlertid i sammenføyningene mellom de to parallellhandlingene; ikke minst når Ui og hans gangstere begynner å forfølge territoriale mål, nærmere bestemt bydelen Cicero – som alluderer til Østerrike. Eller når Dogsboroughs testamente blir forfalsket av gangsterne.

På den måten kan gangsterverdenen til tider minne mer om et førkapitalistisk klanssamfunn enn om et moderne kapitalistisk samfunn, hvilket både skyldes det uvirkelige og naive ved de små forholdene, og de mange referansere til Shakespeares *Richard III*.

Brecht hevdet at *Richard III* av senere tider ville bli kalt et «drama for menneskeetere». Hvilke senere tider? Heiner Müllers iscenesettelse av Brechts stykke ble skapt etter at det sosialistiske eksperimentet var begravet på historiens skraphaug. Og fra ruinene reiser igjen menneskeeterne seg.

Gangstershow

Før teppet går opp for Heiner Müllers iscenesettelse av D*er aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui,* ser vi to skuespillere som er iført dyrehoder i pappamaché i losjene på hver side av scenen. Det ene et apehode og det andre et vannbøffelhode, med glødende, elektriske lyspærer i øyenhulene. Deretter avspilles det et opptak av Schuberts og Goethes «horror- og folklore»-lied «Der Erlkönig» på høyt volum. Slik settes det igang et spill mellom det historiske og prehistoriske, dyriske og menneskelige, som varieres gjennom forestillingen og gir den et utvidet perspektiv.

Müller toner ned referansene til Hitler-Tyskland, og stykkets karakter av å være historisk parabel. På den måten skiller han lag fra iscenesettelser som dynger på med nazi-effekter, antagelig med moralen «historien kan gjenta seg». Som er en grei, men egentlig banaliserende måte å konfrontere stoffet. I forestillingen fungerer ikke Gangsterverdenen som en «forminsket» og parodierende utgave av den fascistiske sidehandlingen, men situasjonene og handlingene har ofte ett flatt forgrunnspreg. Spillet er tablå- eller operettepreget mekanisk, personene anonyme og utskiftbare. Mennene er for det meste kledd i grå dresser, én røyker sigar, kvinnene i hvite silkekjoler. Istedet for å minne oss om den tyske nazismen, framhever Müller det suggestive ved Chicago som et filmatisk gangsterscenario, ved hjelp av en enkel, men svært effektfull bruk av scenemaskineriet: Det flakkende lyset som viser til trikkene som passerer, og den skjærende og dunkende lyden fra trikkehjulene mot skinnegangene, som stadig blir gjentatt på lydsporet.

«Den store stil» synes å gjennomsyre forestillingen, både som anakronismer og nåtidseffekter, som 70-talls poplåta med den inciterende tittelen «The Night Chicago Died», som gjentatte ganger spilles på full guffe og ledsages av blackouts. Disse bruddene gir forestillingen et ytre driv, men blackoutene og musikkinnslagene blir imidlertid sjeldent fulgt opp av faktiske sceneskift. Slik skapes det en spenning mellom den maskinelle omløpshastigheten og det statiske scenebildet, mellom skiftenes dynamikk og det statiske og tablåmessige, og kontrasten i Martin Wuttkes Arturo UI.

Anakronismer

Midt på scenen står det en firkantet kasse, som tjener som podium, og inni sees det ett par tannhjul som tilhører en maskin. Over podiet henger det en organge billedramme på noe over menneskelig kroppshøyde, og på gulvet foran podiet er det noen avlange fortausrastere eller kumlokk. Podiet, billedrammen og maskinen viser til historien som et «teater» (podiet, billedrammen) og den historiske prosessen som en blindt virkende kraft (maskinen). I scenen der Dogsboroug blir oppsøkt av Ui (scene 5), står Dogsborough på podiet og bak ham henger det et digert oljemaleri som framstiller en capri-liknende øy med dypgrønne cypresser og en liten gresk marmorstatue. Ui, som framstiller seg for Dogsborough, og vil være hans beskytter, forsøker å klatre opp på podiet, men taket hans glipper, da Dogsborough sparker ham ned.

I en sekvens skal skuespillerinnen Margarita Broich mime til Verdis *Otello,* mens hun forsøker å illudere gestene til både den mannlige og den kvinnelige stemmen. Pathosen hun forsøker å vise, blir imidlertid punktert av at de to stemmene forlanger helt forskjellige gester og tempo. Hun forsøker å overskride kløften og den manglende synkroniteten, ved hjelp av en spilt inderlighet; men uttrykker en fullstendig bortkommenhet.

Den store stil forvandles til Ideologi, og ideologien kleber ved tingene, menneskene, gestene, enten det handler om borgerlighet (opera) eller hollywood (pop). De historiske restene

De mener den store stil. Julius Caesar, Hamlet, Romeo, stykker av Shakespeare.

Som bikkje eksponerer Arturo Ui også en velkjent, tysker- og nazi-klisjé; schäferhunden

og samtidige referansene lar forestillingen – som enhver teaterforestilling, i følge Müller – ha karakter av et «anakronistisk tablå». Som hos Shakespeare, men i motsetning til Brecht, overskues ikke historien fra et priveligert sted.

Istedet for at parallellhandlingene og de litterære allusjonene skaper verfremdung av en gitt historisk realitet (Brecht: Hitler-Tyskland), skal Müllers regi konfrontere publikum med erfaringer som bare kan opplives som metaforer, før de forgår eller forvandler seg til noe nytt.

Bikkje

Denne spenningen samles i stykkets hovedperson, Arturo Ui, spilt av en genial Martin Wuttke. Hans Ui har en uknappet dressjakke over den nakne overkroppen, og den rødmalte (!) tungen dinglende ut av kjeften, som på en hund. Under de første scenene, mangler Arturo Ui normalt utviklete taleferdigheter. Når han tenker eller lytter til andre, koper han dumt, mens ansiktet fortrekker seg i smerte. Wuttkes Arturo Ui framstår ikke bare som den irritable og ubetydelige gangsteren han er i begynnelsen av Brechts stykke, men henspiller på det deformerte og dyriske ved Richard III (jmf. villsvinet på York'enes våpenskjold, som Hastings skal drømme profetisk om før han blir myrdet). Som en skulende, aggressiv bikkje henspiller Ui også på en kjent tysker- og naziklisjé: schäferen. Hunden er også bilde på forflytninger og kompensasjon; det sosiale behovet for underdogs, og underlegenhetsfølelse som bekjempes med vold, disiplin og dressur.

Müller lar Arturo Ui gjøre entré fra kumlokket foran på scenen; som om han dukker opp av byens underverden eller kloakker. Eksposisjonen henspiller tydeligere på *Richard III* enn eksposisjonen til Brecht, da det kumlokket Arturo Ui klatrer opp av også kan henvise til lemmen i scenegulvet – som fungerte som et helvetessymbol – i det elisabethanske teatret. «Borgerlige kritikere», skrev en Brecht-forsker fra DDR, anklaget Brechts *Arturo Ui*... for å neglisjere at Hitler og banden hans var «sendebud fra helvete». En slik kritikk måtte nødvendigvis falle ned som en råtten frukt i DDR. Men i stykket blir det imidlertid sagt om Ui, at «Alle aner at det kommer fra et dypt hull» («Jeder ahnt/ Es kommt aus einem tiefer Loch»), og selv om replikken skal utstille borgernes senere kuvending i forhold til Ui, trekker den også inn et større betydningsspillerom gjennom den implisitte henvisningen til det ubetinget onde. Brecht ville tilbakevise en slik bestemmelse av ondskapen og kalle det en konstruksjon; det er samfunnsforholdene som bestemmer moralen. Men som i mye hos Brecht, er det en svart humor eller kynisme, en fascinasjon for det amoralske og gangsterne, mens det også finnes replikker i stykket som menneskeliggjør gangsterne og gjør situasjonene almene. Eksempelvis i scenen der Roma (Röhm) henrettes av sine egne, men først snakker om regnværet, om at man ser mer kaldblodig ut når man røyker, og de oppdager at de skjelver på hendene.

Heiner Müller har skrevet om *Arturo Ui*, at det er terroren, skrekken som er den egentlige kraften. Og Brecht menneskeliggjør riktignok først, for deretter å gi skrekken en sterkere kraft, når Givola sier til Roma før han blir skutt: «Mein Bein ist kurz, wie? So ist dein verstand!/ Jetzt geh mit guten Beinen an die Wand.»

Kafkaesk

I skuespillerscenen klarer ikke Wuttkes Arturo Ui å gjøre noe av det skuespilleren ber ham om. Skal han sette den ene foten ned foran den andre («med tærne først»), slår kroppen krøll, og skal han heve armen i klassisk (romersk) stil, får han nakkesleng. Scenen får en underlig virkning i at de øvrige personene (gangsterne og skuespilleren) forholder seg helt passive og ikke avslører med en mine om de finner de sinnsyke slapsticksene komiske. Skuespilleren (Bernhard Minetti) behøver bare å løfte hånden i en nonsjalant gest, for å gestalte en «shakespearesk romer». Og kontrasterer slik også Wuttkes anspente Ui.

Framstillingen av Arturo Ui spiller også på klisjeene om facistoid seksualangst. For eksempel når Ui får beskjed av skuespilleren om å legge hendene foran kjønnsdelene (også en kjent positur, ikke bare hos Hitler), og de famlende håndbevegelsene hans viser at han knapt er istand til å lokalisere de kroppsdelene som det er snakk om. Og publikum ler. Man kjenner også igjen andre hitlerske trekk; anonymiteten (talentløsheten) som gjør oss forlegne, og gravalvoret som fungerer selvparodierende, i alle fall med en historisk distanse. Wuttkes Ui mangler totalt avstand – selv om han kaster sjalu blikk omkring seg, som ser ut til å avsløre dyp angst for å bli latterliggjort. Kanskje fordi evnen til egendistanse er disproporsjonal med den fysiske anspennelsen og voldsomme energioppladningen. Den manglende kroppslige koordinasjonsevnen sprenger en rasjonell forståelse av rollen og Brechts ironisk skadefro framstilling av den middelmådige Ui.

Martin Wuttkes kropp stritter mot og opponerer, nekter å være en funksjonell enhet. Det får publikum til å kjenne både medlidenhet og en form for ufrivillig respekt, det er noe altfor grusomt ved framstillingen til at man klarer å le så uhemmet som man under andre omstendigheter ville. Müller setter oss i forlegenhet og forvirrer. I en tekst over Brechts Fatzer-fragment, refererer Heiner Müller til Walter Benjamins samtaler med Brecht, og skriver at det mellom linjene framgår at Benjamin så kvaliteter i Kafkas parabler som han mente ikke lot seg fange inn gjennom parabelformen til Brecht. Det Müller skriver gir også en god beskrivelse av effekten i denne scenen: «Kafkas parbaler er rommeligere, opptar mer realitet. De lar seg ikke redusere til entydig betydning, og de er snarere fremmede, enn de skaper verfremdung.»

Når Arturo Ui skal deklamere fra *Julius Caesar*, er han ikke istand til å si to ord sammenhengende. Han repeterer bare sløvt det ene ordet «ehrenwert» – etter at han i lang tid har gnuret nesa ned i papiret. Og etter å ha flyttet seg etter skuespilleren nedover scenen, med et kroppsspråk som er nærmest obskønt, og så servilt at det er skamløst. Som igjen skaper ambivalens, det er ikke bare morsomt å se hvordan underdogen kryper for kjempen og den antikvariske spillestilen.

Martin Wuttkes Ui later ikke til å fatte Antonius' ironiske betoning av «honorable». Ordet «ehrenwert» slår simpelthen knockout på ham – slik det må ha gjort på Antonius' tilhørere, plebeierne som ble minnet om Caesars krigsseire. Slik eksponeres Arturo Ui både som et Hitler-portrett og som et bilde på plebeieren – eller den tyske arbeideren.

Arbeiderklassen

Allerede i det tidlige stykket *Der Lohndrucker* framstilte Müller en sosialistisk mønsterarbeider i DDR som en tidligere angiver for fascistene, og slik stakk han fingeren ned i et sår, ved å vise til at den sosialistiske bonde- og arbeiderbefolkningen var samme folk som hadde latt seg bruke og begeistre av det nazistiske krigsmaskineriet. I den offisielle marxistiske analysen, ble fascismen derimot sett som et redskap og uttrykk for de mest reaksjonære og bakstreberske elementene innenfor borgerskapet (Dimitrov, 1935). Og hos Brecht ser man en slik analyse gjenspeile seg i beskrivelsen av hvordan Ui kommer til makten. Men deretter viser Brecht hvordan Ui/Hitler opptrer som en politiske skuespiller, og forsøke å gjøre inntrykk på den lille mann, eller småborgerskapet. Arbeiderklassen er fraværende i stykket, mens moralen er at Hitler kunne latt seg stanse, dersom den lille mann ikke hadde latt seg terrorisere, men hadde gjennomskuet det politiske skuespillet.

I Müllers forestilling er det den plebeierske framstillingen av Arturo Ui, som i sterkest grad fungerer som en politisk kritikk av Brecht. Det kumlokket Arturo Ui klatrer opp fra i begynnelsen av stykket, kan leses som et bilde på en hvit flekk i Brechts analyse, slik Arturo Uis forvandling viser til en overskridelse av hans status som underdog. I et intervju som er gjengitt i programmet, sier Heiner Müller at fascismen gjorde det mulig for den tyske arbeiderklassen å kvitte seg med sin status som utbyttete (etter den mislykkete revolusjonen i 1848), og gi seg selv en status som jegere: «De dro ut i krigen som jegere. Det hørte man i enhver kneipe. Krigsminnene var deres største frihetserfaring.»

Müller refererer i intervjuet til krigen som et uttrykk for en «buntet venstre energi». En følge av den mislykkete eller uteblitte tyske revolusjonen. Folkets ressentiment mot de herskende ble gjennom fascismen kanalisert inn i innbildte fiendebilder, jøder og slavere, og en nasjonalistisk revolusjon. Eller som det heter i talen «Shakespeare en forskjell» (gjengitt i herværende tidsskrift): «Revolusjon og kontrarevolusjon i klinsj er grunnfiguren i århundrets mammutkatastrofer.»

Heiner Müller omtalte historien som en slagmark mellom teksten og kroppen, eller mellom mennesket og politikk eller ideologi. Der Arturo Ui i første halvdel av forestillingen får form og gestalt gjennom sin dyriske framtredelse, blir denne metaforen (som bare er en metafor) tilbakevist eller forvandlet i skuespillerscenen, da kroppen hans ikke lenger er en funksjonell enhet, men oppløst og dysfunksjonell.

I scenen etter skuespillerscenen, der Arturo Ui opptrer som folketaler og festner sitt politiske grep, skal Martin Wuttke til å begynne med opptre usikkert og stotrende. Gradvis vinner han kontroll over kroppen og stemmeorganet, samtidig som talen oppildner ham: «Den som ikke skyter andre. Skytes selv», osv. Når Ui går opp i stemmen, løfter kroppen seg, som om han ble trukket av en usynlig waier. Og i et frysende øyeblikk helt til slutt – skal Martin Wuttke springe fram på scenekanten og knele, mens kroppen forvandler seg til et hakekors. Slik viser Müller i et uhyre sterkt bilde symbiosen mellom menneskekroppen og det ideologiske maskineriet.

Hamlet

I scene 13 blir setningen «'s heisst, böse Menschen liebe keine Blumen» gjengitt på lydbånd, slik at den lyder fra luften og løsrives fra karakterene. To scener etterpå skal Arturo Ui forføre Betty Dullfeet oppå den sammenkrøkete kroppen til Dullfeet – oppå hans lik eller «kiste». Det er et sjokkartet tablå, og publikum reagerer både med gjenkjennelse og avsky. Men når Arturo Ui reiser seg, ser man (igjen) at han ikke har noe kjønn. Og sjokket over voldtekten/samleiet avløses av latter. Løsningen avgir ekkoer fra den lummert erotiske scenen i Shakespeares *Richard III*, men denne revisjonen av Brechts stykke, lar også tablået henvise til den tyske fedrelandskjærligheten – omfavnelsen mellom Tyskland og Østerrike – som også er en hvit flekk i Brechts stykke.

I siste tablå er alle skuespillerne samlet på scenen, i en nesten drømmeaktig sekvens, hvor Arturo Ui igjen danner et hakekors med kroppen og snakker i dobbelt hastighet. Betty setter noe i halsen, brekker sammen og dør, uten at noen griper inn. Før den aldrende skuespilleren leser: «Sterben! Schlafen! Und im Schlaf vielleicht auch träumen» («To sleep, to die/No more. Perchance to dream»)... og Hamlets «To be or not to be»-monolog løper ut i ordene: «thus consciusness make cowards of us all.» Hamlet-monologen finnes ikke hos Brecht, og ved hjelp av den konfronterer Müller publikum, i det gjenforenete Tyskland. Til slutt overtar Martin Wuttke forscenen, i en gjentagelse av Arturo Uis tale til grønnsakshandlerne (scene 9): «So lang ich nicht schiess, schiess der andre! Das/ Ist Logisch!» Før forestillingen slutter med at Wuttke kaster slengkyss til salen.

Brechts *Arturo Ui*... kan man lese som en illustrasjon på den marxistisk tesen om at historien (*Richard III*) først utspiller seg som tragedie, og deretter gjentas som farse (*Arturo Ui*). I Heiner Müllers iscenesettelse framstår Brechts stykke som en historiefarse, snarere enn et parabel- og lærestykke. Det er en farse man setter latteren i halsen av, og likevel har de komiske scenene en underlig form for katharsis-effekt. Så er det kanskje likevel en tragedie jeg har sett? Forestillingen kan egentlig best beskrives med et uttrykk Müller selv har brukt om teatret, som både «lysthus og skrekkabinett».

De dro ut i krigen som jegere. Det hørte man i enhver kneipe. Krigsminnene var deres største frihetserfaring.



Stillsbilder fra Tom Stoppards filmatisering av sitt eget stykke, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead,* **med Gary Oldman som Rosencrantz og Tim Toth som Guildenstern, fra 1990.**

Hvorfor Rosencrantz og Guildenstern ikke er døde

AV ANNE VARTY

Om Tom Stoppards stykke; etterkrigstidens mest kjente engelskspråkelige Shakespeare-bearbeidelse.



Foto fra Tom Stoppards film, 1990

I 1993 KASTET DEN BRITISKE dramatikeren Howard Brenton sitt ikonoklastiske blikk på den generøst subsidierte Shakespeare-industrien. Han reiste spørsmål ved hva oppsetningene av Shakespeares stykker kunne bety for oss i dag, når deres politiske formål forlengst er glemt, og foreslo istedet en annen vei ut for nye drama:

> Når kodene er gått tapt og den politiske radioaktiviteten tæret vekk, kalles stykkene 'universelle': De kan bety hva som helst for hvem som helst, inntil det hele blir meningsløst. Regissørene later som Hamlet handler om livet i Romania, eller at Coriolanus er et antifascistisk stykke, at As You Like It er et feministisk stykke, eller til og med at The Merchant of Venice er et pro-jødisk stykke, og det som blir overlevert er veik, generaliserende moralisme. Det oppstår en massekulturell selv-hypnose; publikum forbereder seg rituelt på den hypnotiske Shakespeare-transen og kamuflerer, ved hjelp av dramatikerens navn, sin egen kjedsomhet, mens de narrer seg til å tro at de ser noe dypt. Stykkene, som i virkeligheten er en miks av spredte geniale fragmenter og skrap, som det aldri vil lykkes oss å samle sammen igjen, blir brukt til en form for helliggjørelse. Det gjør dramaene til veldig trygt, veldig offisielt samtidsteater, hvilket fungerer drepende for ny dramatikk. Men hvis Shakespeares stykker eksisterer i form av ruiner, kan det være moro å rappe steinene og bygge nye bygninger...

Det er neppe noe nytt ved slik praksis. Brenton har selv plyndret Shakespeares verker for eget bruk. *Thirteenth Night* (1981) 'øser av plottet i Macbeth,' har han sagt, mens han i *Greenland* (1988) har skjelt til modellen bak de romantiske komediene til Shakespeare:

> Jeg tok den basale spøken -- folk som oss, med alt vårt hat, forvirring og samtidsmessige problemer, hengende rundt seg som filler, går seg vill i en 'magisk skog', eller en ny alternativ virkelighet. Komikken oppstår ved at personene enten hater eller elsker det, og av hvordan våre antagelser om 'menneskenaturen' blir utfordret og forandret.

BRENTON HAR MANGE ledsagere. Blant annet David Hare, som har bygget *Slag* (1970) over *Love's Labour's Lost*, David Edgar, hvis Watergate-satire over president Nixon, *Dick Deterred*, er inspirert av *Richard III*, og endelig kanskje den aller mest kjente arkitekten av shakespearske byggesteiner, Edward Bond, hvis *Lear* (1971) gjenkaller *King Lear*, slik hans *The Sea* (1973) gjenkaller *The Tempest*.

Disse stykkene står på forskjellige måter i gjeld til Shakespeares verk, i begrep av tema, struktur, karakterer, hendelser. Men i samtlige er forfatterens forestillinger om den politiske situasjonen da stykkene ble skrevet den direkte drivkraften, og slik sett er disse stykkene også typiske eksempler på en betydningsfull ny dramatikk som har dominert det britiske teatret siden 1956. Det er mulig at forpliktelsen i forhold til den politiske samtiden er årsaken til at få av dem, med unntak av stykkene til Edward Bond, blir spilt igjen.

UNIKT BLANT DISSE ulike uttrykkene for 'homage til Shakespeare', med hensyn til tone, tema og mottagelse, er Tom Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967), som også skulle sjøsette Stoppards dramatikerkarrière.

Det er fortsatt ett av Stoppards mest diskuterte og spilte skuespill, og den mest kjente engelskspråklige Shakespeare-

bearbeidelsen fra etterkrigstiden. Michael Billingtons påstand at adjektivet 'Stoppardian' for de fleste vil være 'ensbetydende med veldreid teatral ekstravaganse, full av motsetningsfull argumentasjon og med en humoristisk overflod' gir en god karakteristikk allerede av dette tidlige stykket, og minner oss om at den unge Stoppard, til forskjell fra hvordan hans samtidige og etterfølgere anvendte seg av Shakespeare, ikke brukte Shakespeare med noen direkte politiske formål.

Ikke desto mindre er det interessant å se nærmere på den politisk-kulturelle konteksten for stykkets tilblivelse. Den første ideen til stykket kom fra Stoppards agent, Kenneth Ewing, i 1964, da han kom med den kuriøse gjetningen at den engelske kongen som Rosencrantz og Guldenstern leverer brevet sitt til, var kong Lear. Det resulterte i versedrama-pastisjen *Rosencrantz and Guildenstern meet King Lear,* som Stoppard skrev i Vest-Berlin i løpet av sommeren 1964, med støtte fra the Ford Foundation, som han hadde blitt innstilt til av Charles Marowitz.

FRA DEN OPPRINNELIGE IDEEN overlevde et spøkelse: 'Who is the English King? That depends on when we get there' (s. 76). Stoppard har senere omtalt verse-dramaet som 'ubeskrivelig', men han ble tilstrekkelig oppmuntret av en oppsetning på Questors Theatre i Ealing, til å videreutvikle stoffet. Han sendte en ny prosaversjon til Royal Shakespeare Company (RSC), der de så det som et mulig tandem-stykke til Peter Halls *Hamlet* (1965), en idé som omsider ble droppet. Deretter tilbød Stoppard det til Oxford Playhouse, som leverte det videre til studentteatret The Oxford Theatre Group. De presenterte det på Edinburgh Fringe Festival i august 1966, hvor kritikeren i *the Observer,* Ronald Bryden, omtalte det som 'det beste i Edinburgh' og som 'en glitrende debut av en ung dramatiker'. Brydens entusiasme vakte interessen til Kenneth Tynan, den litterære manageren på the National Theatre, og i løpet av en uke var Stoppards sikret et profesjonelt apparat i London. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* åpnet på Old Vic (som dengangen lå under the National Theatre) 11. april 1967, til stor begeistring blant kritikerne – og Stoppard ble en berømthet over natten.

DENNE HENDELSESKJEDEN antyder også noe om hva som ligger stykket på hjertet; slik den ukjente Tom Stoppard skulle motta makt og støtte fra sine velgjørere, kastes også to dukkene Rosencrantz og Guildenstern plutselig rett inn på sentrum av scenen.

Entusiasmen stykket ble mottatt med, som riktignok ble moderert av endel mer avmålte kritikker, står også i en form for gjeld til den anti-heroiske Hamlet-tolkningen som på samme tid ble ikonisk for *Hamlet*-oppsetningen på RSC – selv om Stoppards stykke i praksis ikke speiler den direkte. Ronald Bryden anmeldte *Hamlet* 27. august 1965:

> Det djerveste ved Peter Halls *Hamlet* er slutten. Mens regissørens målbevisste ønske om å fornye har blitt utbasunert overfor offentligheten i flere måneder, avslutter han bevisst forestillingen med et bilde som har avsluttet enhver *Hamlet* man kan huske, like formelt konvensjonelt som et bysantinsk ikon. Hamlet er blitt Hamlet, statue, legende, den lysende prinsen. Som Malreaux sa, døden forvandler livet til skjebne; livet til kunst... I alle de offentlige uttalelsene fra Hall om hans intensjoner med oppsetningen, har vekten ligget på samtidighet. Samtalene med skuespillerne, som er gjengitt i programmet, bærer Jan Kotts usubtile fingeravtrykk – sitatet fra Malreaux er hentet fra Kotts essay om stykket, og likedan antydningene om at vår tids Hamlet ser ut som James Dean, går i svart genser og jeans og holder en bok av Camus i hånden. Likevel er de eneste merkene fra Kott på selve oppsetningen, rent generelle; et ikke spesielt revolusjonerende bilde av en unge eksistensialist som politisk fange i en blodig, uegentlig rolle, og et tvetydig latterutbrudd... fra den døende prinsen, over det absurde ved det hele.

Flere trekk ved Halls *Hamlet*, viser at tiden var moden for *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, ikke minst i forhold til stykkets ertende boring i den eksistensielle angsten for det absurde, og i fokuset på døden. Likevel er Malreaux' overordnete idé om at døden gir livet en mening og orden; at døden rommer en forvandlende kraft som kan synliggjøre skjebnen, noe Stoppard til syvende og sist motsetter seg.

Stoppard brukte i motsetning til sine samtidige ikke Shakespeare med noe direkte politisk formål

'If we have a destiny then so had he – and if this is ours, then that was his – and if there are no explanations for us, then let there be none for him' (s.89), proklamerer Guildenstern, når han i vanvare tror at han har myrdet skuespilleren. Rosencrantz og Guildenstern skal forbli forvirrete gjennom hele sin dødsdans, og deres lakoniske reaksjoner underveis mot den endelige slutten, oppklarer ingenting, verken for dem selv eller for deres publikum. Døden representeres som en uavsluttet ytring, og som en bathetisk, egenveldig utslettende handling:

> ROS: I've had enough. To tell you the truth, I'm relieved.
> *(And he disappears from view.)*
> ....
> GUIL: Well, we'll know better next time. Now you see me, now you...
> *(And disappears). (s. 91)*

Brydens anmeldelse minner oss om at Jan Kotts *Shakespeare – vår samtidige,* dengang var en helt fersk utgivelse, oversatt fra polsk til fransk i 1962, og til engelsk i 1964. I boka brukte Kott Becketts *Mens vi venter på Godot* som en linse å betrakte *Ham-*

let i, et perspektiv som på en plausibel måte utvides i *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*.

Klimaet som skulle nære tilblivelsen og konspesjonen av *Hamlet* i 1965, og som også påvirket resepsjonen av *Rosencrantz and Guildenstern*, bør likevel ikke blandes sammen med hvordan Stoppard konstruerte stykket.

BECKETT HAR SELVFØLGELIG blitt regnet som en viktig innflytelse på Stoppard, mest negativt av Robert Brustein:

> *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* er en teatral parasitt som suger næring av *Hamlet, Waiting for Godot* og *Seks personer søker en forfatter* – Shakespeare har sørget for karakterene, Pirandello teknikken og Beckett toneleiet.

Stoppard har innrømmet at Beckett er en del av 'pulsåre-systemet' hans, men har også advart mot å trekke for enkle analogier:

> blant de innflytelsene man har listet opp på mine vegne, som selvfølgelig har vært Beckett, Kafka, Pirandello, vil jeg anslå at den enkleste og likevel mest skuffende, er Beckett... Jeg kan se en rekke beckettske trekk ved stykket, men de har egentlig ingenting å gjøre med bildet av to fortapte sjeler som venter på at noe skal skje, som er grunnen til at de fleste finner en forbindelse mellom *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* og *Waiting for Godot,* siden stykkene har denne scenen felles. For meg er Beckett så henrykkende morsom på grunn av måten han definerer allting mens han går forbi, reduserer, renser og avkler... Når det gjelder Pirandello, er jeg redd det ikke er stort jeg vet. Jeg har sett lite, og har virkelig ikke vært bevisst om noen innflytelse. Det ville vanskelig la seg gjøre å skrive et stykke som var fullstendig fritt for trekk fra Beckett, Pirandello og Kafka, som jo er faren din, ikke sant?

Neppe noe kan være mer relevant enn spørsmålet om farskap og sønnlig ansvar, skal man diskutere Hamlet, og mens det opplagt finnes mange andre påskudd såvel som forelegg for *Rosencrantz and Guildenstern are Dead,* er Shakespeares stykke ikke bare dominerende, det er også, paradoksalt nok, slik som kong Hamlet, både død og et gjestende spøkelse.

Stoppards valg av Hamlet som forelegg, hadde opprinnelig et pragmatisk motiv: 'Jeg har tungt for å tenkte ut plot, og derfor skulle bruken av *Hamlet*... som grunnstruktur, lette en god del av presset'. Han sier også at de presise og komiske situasjonene Shakespeares karakterer finner seg selv i, har vært stimulerende for ham:

> Jeg antar at *Hamlet* er det mest berømte skuespillet som er skrevet på noe språk, og derfor er det også en form for felles mytologi. Jeg blir stadig høflig spurt om jeg kunne tenke meg å skrive om budbringeren i *Oedipus Rex*, men når man spør har man ikke skjønt poenget...
> Rosencrantz og Guildenstern er ikke biroller i et hvilket som helst stykke. Det bringer også med seg noe inn, særlig den kjensgjerningen at de skal ende opp som døde, uten egentlig, så langt man vet, å vite hvorfor de gjør det.
> Hamlets antagelse om at de er inneforstått med Claudius' plot, er fullstendig grunnløs. Og med hensyn til deres medvirkning i Shakespeares tekst, blir de fortalt svært lite om hva som egentlig skjer, og mye av det som de blir fortalt er ikke sant. Derfor ser jeg dem i langt større grad som ett par uskyldige uforstående, enn som håndlangere, slik de faktisk blir framstilt i oppsetningene av *Hamlet*...

STOPPARDS BRUK AV Shakespeares tekst er imidlertid selektiv. Stykket har ikke med alle episodene hvor Rosencrantz og Guildenstern opptrer i Hamlet (mest beryktet er utelatelsen av 'the recorder scene'), og Stoppard tilføyde også en scene mellom Edinburgh og London, etter et forslag fra Laurence Olivier:

Tiden var moden for Rosencrantz and Guildenstern are Dead, ikke minst i forhold til hvordan stykket borer i den eksistensielle angsten for det absurde

> Det er scenen hvor Rosencrantz og Guildenstern henvender seg til Hamlet, etter at han har gjemt unna Polonius' kropp. Scenen oppsto fordi Olivier påpekte at når Claudius ber dem om å finne Hamlet, som hadde drept Polonius, er dette det eneste stedet i stykket hvor de blir pålagt en faktisk oppgave å løse, og han mente det var synd at scenen ikke var med.

Stoppard bruker scenen til å skape forståelse for at karakterene hans er ute av stand til effektiv handling. Selv etter at de har fått en spesiell 'briefing', er Rosencrantz og Guildenstern ikke i stand til å få en handling til å bære frukt.

Karakter-konstruksjonen skylder like mye til TS Eliots 'Love Song of J. Alfred Prufrock' (1917), som til noen fortolkning av Hamlet:

> No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
> Am an attendant lord, one that will do
> To swell a progress, start a scene or two,
> Advise the prince; no doubt, an easy tool,
> Deferential, glad to be of use,
> Poetic, cautious, and meticulous;
> Full of high sentence, but a bit obtuse;
> At times, indeed, almost ridiculous –
> Almost, at times, the Fool.

Stoppard tar opp en politisk arv fra modernistene, ved å skifte fokus fra handlingene til de kongelige eller legendariske heltene, og istedet fokusere på skjebnene til ordinære, maktesløse ubetydeligheter.

Istedet for Hamlet, gir Eliot oss Prufrock; istedet for Odysevs gir Joyce oss Bloom. Og likevel deler Hamlet, Prufrock, ja selv Jimmy Porter i *Look Back in Anger* (1956), såvel som Rosencrantz og Guildenstern, et felles problem: 'We don't know how to act' (Guildenstern, s. 48). Og dette er selve crux'et i stykket:

> ROS: What are you playing at?
> GUIL: Words, words. They're all we have to go on.
> ROS: Shouldn't we be doing something – constructive?
> GUIL: What did you have in mind? .... A short, blunt, human pyramid...? (s. 29-30)

Rosencrantz and Guildenstern are Dead handler om teatrets natur, opptreden og fortolkning, handling og teatralitet. Rosencrantz og Guildenstern finner seg selv 'caught up in the action' (s. 18). De har ingen hukommelse og ingen motivasjon; de er blitt 'tilkalt', men de vet ikke av hvilken grunn: de eksisterer i et vedvarende presens, uten fortid eller framtid, 'within un-, sub-, or supernatural forces' (s. 11). Med andre ord, de er i et teater, et sted hvor alt kan skje, et sted hvor egentlig ingenting skjer.

Som sådane er de arketypiske dramatiske karakterer, og eksistensen deres bare gitt i form av ordene i rolleheftene. De er siffere – selv for seg selv. Dramatiske karakterers såkalte 'liv' er ikke mer enn ord i et manuskript; de er ikke virkelige, har ikke noen intellekt, ingen følelser, og kan ikke psyko-analyseres. Hodene deres er ikke fylt med mer substans enn den på de myntene som Rosencrantz og Guildenstern så hardnakket kaster på begynnelsen av stykket.

Likevel vil skuespillere som arbeider med en rolle, og publikummere som ser en oppførelse, investere en tredimensjonal virkelighet inn i karakterene, og reagere som om det som er sant for mennesker ellers i livet også er sant for de sceniske karakterene. Stoppard leker med en slik allerede gitt 'suspension of disbelief'.

BRUKEN AV HAMLET er fundamental for å skape denne lekne forvirringen. Det gir en tredimensjonel bakgrunn for handlingen og ikke-handlingen i *Rosencrantz and Guildenstern*. Det antyder at det i de andre værelsene på slottet finnes andre selvsenta, andre karakterer som også spiller ut sine private drama, Ophelia, Gertrude, Polonius. Som bakteppe skaper *Hamlet* et stanislavskijsk virkelighets-simulakrum, gjennom publikums nedlagrete forkunnskaper om shakespearesk mytologi. Og på samme tid kaster det et forsonelsens slør over hvordan vi tar imot det nye stykket; vi kan alltids sjekke hendelsene mot 'originalen', som om Hamlets større elde og hyppigheten det framføres med, skulle gjøre det mer virkelig og autentisk enn det vi ser. Men det er en illusjon, *Hamlet* er ikke mer enn et stykke. Det er ikke så underlig at Rosencrantz og Guildenstern ikke er istand til å 'delve' (s. 35). Det er virkelig ikke noe å grave seg ned i. Alt er flatt, overfladisk, endimensjonalt. I Stoppards stykke, er hver gjen-opplivelse av *Hamlet* som er vevd sammen med handlingen, noe fiksert og mekanisk, de lover en forklaring, men innebærer i praksis ingen avklaring, ingen åpenbaring.

AT ROSENCRANTZ og Guildenstern har fått en umulig 'briefing', blir ironisk selvinnlysende i dialogen der de øver inn en konversasjon med Hamlet:

Hamlet, Prufrock, ja selv Jimmy Porter i Look Back in Anger, såvel som Rosencrantz og Guildenstern, deler et felles problem: 'We don't know how to act'

> ROS: To sum up: your father, whom you love, dies, you are his heir, you come back to find that hardly was the corpse cold before his young brother popped on to his throne and into his sheets, thereby offending both legal and natural practice. Now why exactly are you behaving in this extraordinary manner?
> GUIL: I can't imagine! (s.36)

Handlingen som Rosencrantz og Guildenstern er involvert i, er like avslørende som dialogen mellom dem. De improviserer, de spiller et teater-spill. Ute av stand til å gjøre noe framskritt ved å trenge ned i ikke-eksisterende dybder, søker de kunnskaper i fruktbare overflater. Som om de gikk rett ut av Brecht-tradisjonen, opptrer de som selvbevisste skuespillere som utvikler emblematiske kvaliteter i håp om å finne betydninger ved hjelp av 'å vise'. De brechtske siffrene utstilles mot det stanislavskijske bakteppet. Stoppards sentrale idé i stykket er å leke med de to formene for teater, la dem alternere som forgrunn, la dem opplyse hverandre, og i siste instans holde 'a mirror up to nature'.

Bak den artistiske undersøkelsen av dramatisk handling, ligger et dypere politisk spørsmål om hva det betyr 'å handle'. Er Rosencrantz og Guildenstern metonymer for de maktesløse og marginaliserte, og fordømt til teatralsk, forstilt og i siste instans impotent handling? Eller kan de i bokstavelig forstand

'gjøre' noe? Må de være 'tilskuere', skjøvet fram av et annet drama og gisler for skjebnen til hovedpersonen, eller kan de få noe til å skje?
Noen opplysende replikkvekslinger over teatrets betydning og natur, finner sted mellom skuespilleren og hans gruppe tragikere. De er beslektede ånder på reisen til og fra Elisonore, 'all in the same boat' (s. 82), og på samme måte marginalisert fra det sannsynlige maktsentrumet.

Der Rosencrantz og Guildenstern gir inntrykk av å være amatører, er skuespilleren profesjonell:

> GUIL: Well…aren't you going to change into your costume?
> PLAYER: I never change out of it, sir.
> GUIL: Always in character.
> PLAYER: That's it.
> *(Pause)*
> GUIL: Aren't you going to – come *on*?
> PLAYER: I *am* on.
> GUIL: But if you *are* on, you can't *come* on. *Can* you?
> PLAYER: I *start* on (s. 24)

dialogen til birollene, den er noe helt nytt. På samme måte annonserer stykket, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead,* sin originalitet gjennom tittelen – om ikke annet, så fordi de to aldri har vært i live. Dette er ikke et nytt perspektiv på *Hamlet*, en kritisk kommentar til et eksisterende stykke, men, innenfor den gitte begrensningen i at originalitet er drøm og hjernespinn, et helt nytt stykke om et nytt emne.

Som i Stoppards tekst, fortsetter figurene å slå kron og mynt. Neste gang Rosencrantz gjør en pause, skjer ved det 156. kastet, med andre ord, 78 x 2. Stykket (og filmen) handler om speilinger: Der Rosencrantz og Guildenstern identiteter blir blandet sammen og anses som innbyrdes utskiftbare av alle de andre karakterene på scenen, inklusive dem selv, blir de ikke blandet sammen av publikum – som er i stand til å skille mellom Guildensterns filosofiske lengsler og pragmatismen til Rosencrantz. Publikum priveligeres gjennom sin kunnskap om at fordoblingene ikke speiler hverandre. På samme måte som med The Murder of Gonzago i *Hamlet,* holder det et speil opp for naturen, men bildet og speilrefleksen er likevel ikke identiske.

De brechtske siffrene utstilles mot det stanislavskijske bakteppet. Stoppards sentrale idé er å leke med de to formene for teater

Det dialektiske framskrittet som oppnås gjennom replikkvekslingen, finner ikke sted i karakterene selv. De kan ikke ha noen bevissthet, bokstavelig talt, om sin egen meta-teatrale betydning. Når Guildenstern endelig forsøker å 'handle' ved å stikke ned skuespilleren, og duperes i troen på at skuespilleren er død, oppdager han at han bare har lykkes i en skinnhandling, da sverdet bare var en teater-dummy og skuespilleren bare latet som om han var død. Ethvert initiativ knuses. Handling blir spill. Følelsesmessige reaksjoner viser seg å være like konvensjonelle som sjangeren selv, og den frie vilje en luftspeiling.

STOPPARDS MEST AVSLØRENDE merknad til stykket, er tilpasningen av stoffet i filmversjonen han regisserte i 1990, med Gary Oldmann som Rosencrantz og Tim Roth som Guildenstern. Opptakene er gjort på location i Jugoslavia, og filmen åpner i et tørrlendt landskap, hvor de dvergeaktige figurene til Rosencrantz og Guildensten som rir mot Elsinore, kontrasteres mot noen digre kalkfjell. Slik som i stykket, skal de slå kron og mynt, men dialogen er forandret subtilt. Der Rosencrantz i stykket gjør en pause når det 76. kastet viser 'kron', er tallet i filmen forandret til 78, og Rosencrantz fastslår at 'det må være en ny plate'. Her ligger det en latent anakronisme, da de første vinyl-opptakene av musikk dreide på 78 rpm og var kjent som '78-plater'. Filmen er et nytt 'opptak', ikke et gammelt *Hamlet*-opptak, som blir spilt på en annen hastighet for å gjøre det mulig for oss å høre den skjult ALLE LAGENE AV KUNST og 'liv', som allerede er komplisert i skuespillet, skal i i filmen oppblandes med virtuose skuespillerprestasjoner og den forlengete tilstedeværelsen av skuespillertruppen, som blir gestaltet av noen jugoslavisk maskespillere, koreografert av Boban. Resultatet er en forhøyet form for mise en abîme, der usikkerheten dominerer og handling virker intetsigende.

Noe som startet som en litterær øvelse på 1960-tallet, skulle bli en postmoderne collage på 1990-tallet. Shakespeare, Beckett, Wilde – så mange stemmer, stiler og tekster satt opp mot hverandre, som hver proklamerer seg selv og kvalifiserer de andre, mens de sammen eksponerer kontigensen og utfordrer 'skjebnen'. 'Incidents! All we get is incidents! Dear God, is it too much to expect a little sustained action?' (s. 85).

Til tross for all Rosencrantz' desavoueringer, tilbyr *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* oss bærende handling, spenning og pathos. Likevel ligger vitaliteten til stykket i at mediet er blitt budskapet. Det er mye glede å hente i teatraliteten ved hendelsene, sjarmen ved klovningen og de intertekstuelle spenningene i stykkets vidd. Slike kvaliteter feier bort spørsmålet om innflytelsenes betydning og originalitens verdi. Det er oppførelsen som skaper fornyelsen.

Oversatt av Therese Bjørneboe



Bertolt Brecht (1898 – 1956)

Arven fra Brecht i postmoderne teater

AV ANNE-BRITT GRAN

Oppgitt prøveforelesning til dr. philos. graden i teatervitenskap, holdt ved Intstitutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, 27. oktober 2000.

> Nærmere kvelden fant Brecht meg i hagen lesende Das Kapital. Brecht: Jeg synes det er alldeles utmerket at De studere Marx nu for tiden – nu da man stadig mer sjelden treffer på ham, og spesielt sjelden blant vårt folk. Jeg svarte at jeg helst plukket frem de mangomtalte bøkene når de ikke var på moten.

Slik skriver Walter Benjamin i *Samtaler med Brecht* fra 1934.[1]

Først vil jeg begynne med å konstatere at Bertolt Brecht ikke er på moten i de postmoderne kretser. Det finnes en orden, en overbevisning og en utopi i Brechts tekster som nå kun virker anakronistisk, det vil si ute av tiden. Å lese Brechts teaterteorier i dag virker først og fremst nostalgisk – det føles som å senke seg ned i tapserfaring på tapserfaring og erindringen om ideologien, det historiske subjektet og revolusjonen. De fleste postmodernister bruker ikke så mye tid på akkurat dét – heller ikke de som jobber med teater. Snarere bedriver postmodernistisk teater og bearbeider erfaringer med å leve *etter* utopien, ideologien og det politiske teatret.

Nå spilles som kjent Brechts dramatikk rett som det er, også her i Norge, men det er ikke mye arv fra Brecht igjen i de oppsetningene med hensyn til Brechts eget teaterprosjekt som var å bevisstgjøre publikum om klassemotsetningene i samfunnet og slik berede grunnen for revolusjonen. Nei, Brechts stykker er likestilt all annen dramatikk og behandles deretter – som kunst, adspredelse og tidsfordriv. Som Brechts *etterlatte* stykker er de selvsagt en arv til ethvert teaters repertoar. Det nærmeste den arven kommer det politiske er repertoarpolitikken. I postmodernistisk teater står *ikke* Brechts dramatikk sentralt.

Hva skal det så forstås med arven fra Brecht i denne sammenheng? Det er noe helt bokstavelig over begrepet arv. «Arv» tilsier at *noe* i postmoderne teater må kunne spores tilbake til Brecht. Det må ikke være tvil om at dette noe faktisk kommer fra Brecht selv. Slik sett skiller arven seg fra både inspirasjonen og fra virkningshistorien.

En slik arvelov tilhører et historiesyn som fremmer forestillingen om kontinuitet. Dét som arves fra kunstnergenerasjon til kunstnergenerasjon, f.eks bestemte estetiske virkemidler, er det som gir historien sitt preg av kontinuitet. Det er *de samme* virkemidlene som går i arv, det gir historien Identitet. Fokuset på kontinuitet, Identitet og arv skaper en bestemt stilhistorie – en bestemt utvikling fra da til nå. Siden doktoranden ikke er helt komfortabel med dette historiesynet, vil forelesningen nødvendigvis bære preg av det.

«Arven fra Brecht» handler heller ikke om en hvilket som helst *inspirasjon*, noe som ville innebåret en helt annen tilnærming til problematikken. Inspirasjonen er uforpliktet og utro i forhold til arven. En inspirasjon kan til og med være svært vanskelig å lokalisere tilbake til sitt opphav.

Arven fra Brecht er ikke det samme som virkningshistorien fra Brecht. Virkningshistorien åpner opp for et mye større felt enn arven gjør. Ibsenringen er en del av Ibsens virkningshistorie, men Ibsenringen kan neppe kalles en arv fra Ibsen!

Ordet «arv» kommer fra svenske arf, og etymologisk kan det spores tilbake til det oldnorsk «erfi» som betyr arveøl og gravøl. *Brechts gravøl i postmoderne teater.* Nå skal ikke akkurat den betydningen forfølges her, men nå som den er nevnt blir det selvfølgelig vanskelig å glemme den.

Når jeg i det følgende kommer til å snakke om postmodernistisk teater og ikke postmoderne teater, som det er oppgitt i tittelen, er det for å skape distinksjonen mellom *det postmoderne* som en epokal bestemmelse og *postmodernisme* som en stilretning innenfor de forkjellige kunstretninger. En tilsvarende distinksjon finnes mellom det epokalt *moderne* og den

Å lese Brechts teaterteorier i dag virker først og fremst nostalgisk – det føles som å senke seg ned i tapserfaring på tapserfaring

Finnes det så en liten arv fra Brecht i postmoderne teater når ideologien er begravet?

modernistiske kunsten. Nå det gjelder den poste diskursen er ikke dette skillet alltid like gjennomført, og jeg tolker derfor oppgaveteksten slik at det er postmodernismen som stilretning i teatret som etterlyses, og ikke det epokalt postmoderne. Jeg har likevel funnet det hensiktsmessig å knytte «det postmoderne» i oppgaveteksten til både det epokalt postmoderne og til en postmodernistisk teaterestetikk. På den måten kan jeg skille mellom en ideologisk og en estetisk Brechtarv. Distinksjonen åpner også opp for andre presiseringer når det gjelder arvespørsmålet. Og jeg velger å foregripe begivenhetenes gang:

Punkt 1: Det epokalt postmoderne umuliggjør en *ideologisk* arv fra Brecht, og jeg lar den franske filosofen Lyotard forklare hvorfor.
Punkt 2: Deretter går jeg løs på å spore en *estetisk* arv fra Brecht i det postmodernistiske teatret. For å gjøre det meningsfylt har jeg valgt å skille mellom 4 forskjellige former for postmodernisme.
Punkt 3: Verfremdungseffekten behandles som en diskursiv arv. Her vil jeg forsøke å beskrive noen postmodernistiske forestillinger ved hjelp av Brechts Verfremdungsbegrep.
Punkt 4: Det må heller ikke glemmes at Brechts eget teater består. Berliner Ensemble er så å si den testamentale arven fra Brecht.

1: Den ideologiske arven fra Brecht

Den postmoderne tenkningen er en systematisk likvidering av hele Brechts prosjekt. Det kommer mest eksplisitt til uttrykk i Jean-Francois Lyotards *La condition postmoderne* fra 1979. Fra dette verket arver vi postmodernitetens kjente slagord: De store fortellingene er døde. Metafortellingenes tid er forbi.

Lyotard beskriver metafortellingene slik i «Randbemærkning til fortellingene» fra 1984:

> De metafortellinger, som der er tale om i Viden og det postmoderne samfund, er de fortællinger, som har kendetegnet modernitéten: fornuftens og frihedens fremadskridende emancipation, arbejdets (kilden til den fremmedgjorte værdi i kapitalismen) fremadskridende eller katastrofiske emancipation, berigelsen af hele menneskeheden gennem den kapitalistsieke teknovidenskabens fremskridt /../

Brechts marxistiske teater inngår i en av disse store fortellingene: Frigjøringen av arbeiderne som den undertrykte klasse.

Videre skiller Lyotard mellom myten og metafortellingen. Mens myten henter sin legitimitet fra en opprinnelig, grunnleggende handling, henter metafortellingene sin legitimitet fra en Idé som skal realiseres i fremtiden, f.eks. fra Idéen om sosialisme, frihet og opplysning. Det er denne legitimeringen fra en fremtid som gir moderniteten sitt preg av prosjektrettethet. Handlinger legitimeres av hva som skal komme.
Brechts teatervirksomhet er også uttrykk for en slik prosjektrettethet: Idéen om sosialisme er det som skal realiseres, og det episke teatret er et av virkemidlene for å nå målet.

Videre skriver Lyotard at det er metafortellingenes bestemte legitimeringsform – fra Ideenes realisering i fremtiden – som skaper det moderne prosjektet som Habermas mener er ufullendt, men som Lyotard selv insisterer på er likvidert.

> 'Auschwitz' kan oppfattes som et paradigmatisk navn for modernitetens tragiske 'ufullendthet'.[2]

Sett i lys av det epokalt postmoderne i Lyotards utlegning, likvideres den ideologiske arven fra Brecht i ethvert teater. Brechts forankring i den store fortellingen om sosialismen og den tilhørende prosjektrettethet i universalismens navn, gjør Brecht til en klassisk representant for moderniteten. Dermed umuliggjøres den store arven fra Brecht: Det politiske teatret som stod i klassekampens tjeneste.

Herfra synes det en smule tungt å gå videre. Finnes det så en liten arv fra Brecht i postmoderne teater når ideologien er begravet? Jeg søker midlertidig trøst hos Roland Barthes:

> Hvor blind må ikke Tout-Paris være for å ha oppfattet Mutter som et propaganda-stykke. Brechts marxistiske stillingstagen, sier ikke alt om Brechts forfatterskap, like lite som katolisismen sier alt om Claudel.

2: Den estetiske arven fra Brecht

Spørsmålet er så om det finnes en estetisk arv fra Brecht som overlever inn i postmodernistisk teater. At det ikke er hans dramatikk kan med en gang konstateres, så vi må heller forfølge sporene fra hans teaterteorier. Dermed må det kort kartlegges hva som er Brechts teaterestetikk og i neste runde hva som menes med postmodernistisk teater. Jeg velger å fokusere på oppførelses-praksis-tradisjonen, og jeg avgrenser meg fra Brechts innflytelse på ny og evnt. postmodernistisk dramatikk. Med unntak av Heiner Müller har ikke postmodernistisk teater i særlig grad avlet en ny dramatikerstand.

Hovedingrediensen i Brechts teaterestetikk er episk dramaturgi og ulike former for episeringsteknikker i alle de sceneniske virkemidlene, som f.eks. den velkjente Verfremdungseffekten. Brechts teaterteorier er et oppgjør med den aristoteliske dramaturgien og med den sceneillusjonen som kjennetegnet den borgerlige realismen.

Den episke dramaturgien innebærer at fortellingen fremstilles i en montert form som lar hver scene stå for seg, i motsetning til den aristoteliske dramatiske dramaturgien som fremstiller handlingen kontinuerlig og fremadskridende. Det skal likevel

understrekes at det finnes en bakenforliggende helhet i det episke teatret; montasjeformen uttrykker ikke en grunnleggende fragmentert verden.
Sceniske elementer som kor, fortelleren, plakaten, filmen, tablået og musikken er bruddteknikker for å bryte opp illusjonen og for å ødelegge publikums mulighet til å leve seg inn i illusjonen og dermed glemme at de er i teatret.

Nå er ikke det episke teatret helt og holdent Brechts oppfinnelse, selv om Brecht ofte får æren for begrepet i dag. Vi finner episke grep både hos Strindberg, hos Brechts lærermester Erwin Piscator og selvfølgelig i Shakespears teater. Heller ikke tablået og Verfremdungseffekten er Brechts nyskapninger. Tablået finner vi på teaterscenen allerede i renessansen og barokken. På 1800-tallet i Norge skapte man tablåfremstillinger av nasjonalromantiske malerier på scenen. I både det symbolistiske og det ekspresjonistiske teatret finnes det tablåvirkning i utformingen av scenebildet.

Selv om ordet Verfremdung er Brechts ordvalg for en bestemt form for distansering er heller ikke denne distanseringsteknikken Brechts verk. Teknikken finnes i folkelige teaterformer og ikke minst i kinesisk skuespillerstil, som Brecht konkret lot seg inspirere av. Innenfor teatermodernismen finnes en tilsvarende distanseringsteknikk hos den russiske regissøren Meyerhold i det han omtalte som teatralitet. Den russiske litteraturkritikeren Viktor Shlovskijs skrev allerede i 1916 om tilsvarende underliggjøringsteknikker i litteraturen.

Selv om ikke disse estetiske virkemidlene hver for seg stammer fra Brecht, utgjør de en spesiell Brechtsk stil når de blir brukt systematisk i en episk dramaturgi. Episerings-teknikkene gjør at teatret hele tiden peker på seg selv som teater, det peker på sin egen *kunstighet* ved at bruddene bryter med illusjonen. Det innebærer nødvendigvis at det episke teatret må stable to fiksjonslag på beina: Først det dramatiske fiksjonslaget som etablerer illusjonen og så den episke brudd-dramaturgien.

Et mye omtalt episeringsvirkemiddel er den såkalte Verfremdungseffekten, som først og fremst brukes om skuespillerarbeidet. *Verfremdung* betyr ikke «fremmedgjøring», hvilket det ofte oversettes med, i den grad det oversettes. Verfremdungs-begrepet hos Brecht dukker først opp i teksten «Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielskunst» fra 1937. Den er skrevet etter Brechts besøk i Moskva i 1935, der har hadde sett det kinesiske Mei Lan-fang ensemblet i funksjon. Verfremdung er Brechts oversettelse av litteraturkritikeren Viktor Shlovskijs begrep *Priem Ostrannenija* som til norsk gjerne oversettes med «underliggjøring». Verfremdung får dermed en mer generell betydning i retning av å gjøre det hjemlige fremmed, å gjøre det kjente ukjent slik at det kan erkjennes på nytt. I tidligere tekster hadde Brecht anvendt *Entfremdung* som er det tyske ordet for fremmedgjøring.

På samme måte som det episke teatret består av to fiksjonslag, må den episke skuespilleren uttrykke en tilsvarende dobbelthet ved både å være i rollen og å kommentere den ved å tre ut av den. Det kan skje ved at skuespilleren henvender seg direkte til publikum, ved at skuespilleren omtaler rollen i 3. person og ved å bruke gestene som sitater – slik sitatene er tatt ut av sin sammenheng.

Helt sentralt i Brechts teaterestetikk er episeringsvirkemidlene som skaper illusjonsbrudd. Å snakke om en estetisk arv fra Brecht må etter min mening innebære at denne bruddestetikken kan spores.

Hva kjennetegner så postmodernistisk teater? Hvis vi begynner med en negativ bestemmelse: Som negasjon er postmodernistisk teater *ikke* hellig og *ikke* politisk. Det modernistiske teatret som dyrket ritualet som modell for sin virksomhet og det budskapsorienterte politiske teatret står i sine rendyrkede former svært langt fra postmodernistisk teater.

Nå skal det sies at det finnes mange forskjellige tilnærminger til postmodernistisk teater, samtidig som enkelte ikke vil bruke dette begrepet overhodet. Jeg har derfor vært nødt til å gjøre noen brutale valg i min presentasjon av det postmodernistiske teatret. En mer systematisk gjennomgang av postmodernismen i teatervitenskapen ville sprengt rammene for denne forelesningen.

Jeg har funnet det hensiktsmessig å skille mellom en *eklektisk*, en *metarepresentasjonell*, en *visuell* og en *dekonstruktiv* variant av postmodernismen. En eller annen form for resirkulering av historiske former kjennetegner dem alle, men *hva* som resirkuleres og *måten* det skjer på er svært forskjellig. Det kan i enkelte tilfeller være vanskelig å skille den dekonstruktive og den visuelle varianten fra hverandre, og når jeg gjør det her er det i idealtypisk ånd.

Den eklektiske formen for postmodernisme er den som resirkulerer former fra hele teaterhistorien, der de historiske formene først og fremst utgjør et dekorativt element i forestillingen. De historiske formene brukes som løsrevne sitater. Det var særlig i scenografien dette utartet seg og Stein Winges forestillinger på 1980-tallet er et eksempel på dette.

Denne formen kan sammenlignes med den eklektiske postmodernismen i arkitekturen, der *søylen* har blitt det paradigmatiske navnet for dekorasjonen. Den eklektiske tilnærmingen til historiske stilelementer strider med Brechts marxistiske historiesyn og med hans tro på at det kun er den episke teaterformen som er på høyde med sin tid. Det forhindrer selvsagt ikke at dette teatret kan resirkulere både Brechts dramatikk og hans episeringstek-

Som hos Brecht påpekes hele tiden teatrets kunstighet og dets karakter av spill og fordobling. Men i motsetning til hos Brecht skjer det ikke ved å bryte illusjonen for å fremvise virkeligheten



Dette og neste side: Wooster Groups forestilling *House/Lights*, som ble vist under Festspillene i Bergen, i 2000. Foto: Mary Gearhart

Hos Wooster Group fornektes det at illusjon og ikke-illusjon er en absolutt mot-setning, og de dekonstruktive grepene iscenesetter akkurat dét

nikker på den samme uforpliktende måten, men noen estetisk arv fra Brecht kan dette etter min mening ikke kalles.

Den metarepresentasjonelle postmodernismen er kjennetegnet av en tilbakevending til den klassiske dramatikken og til illusjonsteatret. Denne postmodernisme er et svar på teatermodernismens iherdige forsøk på å komme under representasjonen til det rene udelte nærvær, det vil si tradisjonen fra Artaud og Grotowski. Inspirert av bla. Derrida differance-tenkning arbeider regissører som Herbert Blau og Daniel Mesguish isteden med å overby representasjonen ved å fordoble den, kommentere den og påvise dens uunngåelighet. Derfor har jeg kalt den metarepresentasjonell. Og det vil dette i praksis si?

Helt konkret foregår dette ved fordobling av rollene, f.eks. to Hamleter på scenen, med fordobling av scener, f.eks. med marionetter som mimer de levende skuespillerne, og med spill i spillet. Dessuten utfordres hele tiden scenekanten og den 4. veggen, som jo er dette spillets garantist. Men illusjonen brytes aldri; snarere produseres det metaillusjon på metaillusjon. EKS med sand på scenekanten/Maria Stuart I Paris.

Resultatet er et meget teatralt og lekent uttrykk. Som hos Brecht påpekes hele tiden teatrets kunstighet og dets karakter av spill og fordobling. Men i motsetning til hos Brecht skjer det ikke ved å bryte illusjonen for å fremvise virkeligheten. I denne postmodernismen synliggjøres en illusjon ved å innføre en ny illusjon, og enda én og enda én. Det skaper en påpekning av teatret som spill, altså en slags Verfremdungseffekt, men den er så og si omvendt proposjonal med Brechts versjon.

I de *visuelt orienterte postmodernistiske teaterformene*, også kalt performance-teater, er betydningen av den skrevne teksten sterkt redusert. Det brukes sjelden klassisk dramatikk, og der den brukes fragmenteres og parafraseres den. Teksten er enten underordnet en visuell billedvirkning, derav Arntzens begrep *visuell dramaturgi* og *visual performance*. Teksten kan også likestilles med teatrets andre elementer, derav Arntzens begrep *likestilt dramaturgi*. Påvirkningen fra billedkunsten står sentralt, og stilisering og konseptualisering er sentrale kjennetegn.

Danske Hotel Proforma i Kirsten Dehlholms regi og den amerikanske regissøren Robert Wilson er typiske eksempler på denne meget visuelle varianten av postmodernismen. I norsk sammenheng finnes det forestillinger av både BAK-truppen og Verdensteatret som passer inn i denne kategorien. I Sverige kan Remote Control Productions stå som eksempel på denne poste genren innenfor performance-dansen. Man finner både tablåer og montasjer i disse forestillingene, men de visuelle grepene stammer ikke fra Brecht. De er snarere hentet fra bl.a. billedkunsten, fra intallasjonen, fra filmen, fra videokunsten og fra 1960-tallets performance og happenings.

En stor forskjell fra Brechts estetikk er at montagen og tablået her ikke brukes som bruddelementer; det er ingen illusjon å bryte med. Det dramatiske fiksjonslaget er helt fraværende, og dramaturgikonseptet er grunnleggende fragmentert. Det finnes ingen narrativ helhet til grunn for de monterte scener slik som hos Brecht.

Skuespillerstilen i visuelle performanceformer er først og fremst ikke-fortolkende, det spilles ikke roller og vi har å gjøre med det Kirby allerede på 1960 tallet kalte for *non-acting*. Der-

ved umuliggjøres i utgangspunktet Verfremdungteknikken til Brecht som er avhengig av en fortolkende spillestil for å kunne peke på skuespilleren som spiller. Ved det markerende ikke-spill er det bare aktøren/skuespilleren som synes og selve rollen er fraværende. Dette visuelle performance-teatret befinner seg innenfor en helt annen estetikk enn Brechts.

Den dekonstruktive varianten av postmodernismen innebærer nettopp en dekonstruksjon av motsetninger som mimetisk/ikke-mimetisk, acting/non-acting, finkultur/massekultur osv. – motsetninger som kjennetegnet det modernistiske teatret. Dette teatret er noe mer tekstlig orientert, og det tillater seg å inndra også teatrets mer tradisjonelle former, ikke minst de mer forhatte illusjonsteaterformene. Når dette teatret resirkulerer mimetiske, realistiske og fortolkende formelementer, så omskriver dekonstruksjonen disse elementenes betydning. Formen ligner svært lite på hva vi forbinder med tradisjonelt teater, og hovedinntrykket er et meget intertekstuelt, distansert og selvreferensielt teater. Selve konseptet peker hele tiden tilbake på de foretatte formvalg og på forholdet mellom dem. Et eksempel på en slik dekonstruktiv postmodernisme er New York-gruppen Wooster Group som gjestet Festspillene i Bergen våren 2000. Er det noen estetisk Brecht-arv her?

Når det gjelder inntrykket av distanse og selvreferensialitet i denne postmodernismen kan det minne noe om Brechts Verfremdungseffekt. Jeg vil likevel hevde at dette ikke er en estetisk arv *fra* Brecht. Selv om det hos både Brecht og i det dekonstruktive teatret pekes på teatrets kunstighet, så er både måten og målet forskjellig. Hos Brecht peker episeringsteknikkene tilbake på teatrets kunstighet for å bryte ned dens motsetning illusjonen. Hos Wooster Group fornektes det at illusjon og ikke-illusjon er en absolutt motsetning, og de dekonstruktive grepene iscenesetter akkurat dét.

I motsetning til hos Brecht skapes det usikkerhet på scenen om hva som er virkelig og hva som er fiksjon. Det skjer gjennom en systematisk problematisering av representasjon via TV-skjermer og forvrengte stemmer over tekniske anlegg. Det blir tidvis umulig å oppfatte hva på scenen som er live og hva som er reproduserte opptak, hva som er virkelige stemmer og hva som er teknisk mediert.

Rent filosofisk kan det først påpekes at en dekonstruktiv teaterpoetikk er en ikke-dialektisk bevegelse: Motsetningene både demonteres og opprettholdes i en ny form i samme grep. Motsetningene oppheves ikke som i den hegelianske eller marxistiske dialektikken, som Brechts er inspirert av.

Før jeg forlater fraværet av en estetisk arv fra Brecht i postmodernistisk teater, vil jeg kun påpeke at også når det gjelder forholdet til representasjonen og mimesisbegrepet synes det å være et erkjennelsesteoretisk hav mellom Brecht og enhver form for postmodernistisk teater. Er det så ingen ting å redde? Jo da:

3: Den diskursive arven fra Brecht

Den faglige virkningshistorien av Brechts teaterteorier er ikke ubetydelig. Verfremdungs-begrepet har vunnet kampen om å dekke distanserings- og underliggjøringseffekter i teatret. Den episke dramaturgien og Verfremdungseffekten har blitt analyseverktøy i teatervitenskapen og funksjonelle kategorier i



Verfremdungs-begrepet har vunnet kampen om å dekke distanserings- og underliggjøringseffekter i teatret



Foto fra Sebastian Hartmanns iscenesettelse av *Gengangere* fra Berlins Volksbühne, som ble vist på Ibsenfestivalen, høsten 2000.

teaterpraksis. Den estetiske arven fra Brecht er først og fremst teaterteoretisk, altså diskursiv. Denne arven er en systematisk tenkning om episke virkemidler og om *Verfremdung* som underliggjøring og distansering, som også kan anvendes som analyseverktøy på postmodernistisk teater.

Når Exe Christofferen bruker Verfremdungs-begrepet i artikkelen «Hotel Pro Forma: Dust (Wau) Støv» fra 1996, er det ikke for å si at Kirsten Dehlholm er Brecht-inspirert, men for å beskrive at hun bruker noen bestemte underliggjøringsteknikker i sine forestillinger. Hotel ProForma representerer den visuelt orienterte postmodernismen, og Dehlholms grep lar seg noen ganger best forstå gjennom et underliggjøringsperspektiv.

Snehvits bilde

La meg velge en annen forestilling enn den Exe Christoffersen omtalte, nemlig *The picture of Snow-white*. Som tittelen avslører handler det om et bilde av Snøhvit men dvergene er også med. De spilles av ekte dverger, det vil på politisk korrekt vis si at de er kortvokste. Effekten er overveldende: Walt Disneys søte tegneseriedverger er egentlig kortvokste mennesker! Dehlholm spiller ofte på aktørenes autentisitet – en dverg *er* en dverg og et tvillingpar er et tvillingpar. Dermed droppes det dramatiske fiksjonslaget, det er ingen som *spiller* dverger her, samtidig som de jo opptrer i rollen som nettopp Snehvits dverger. De er seg selv i rollefunksjonen. Underliggjøringen oppstår som en effekt av sammenstillingen av den autentiske kortvokste kroppen og rollen den er tildelt. Dette blir aldri pekt på eller kommentert eksplisitt i stykket av de kortvokste selv. Det er heller ikke nødvendig for å oppnå Verfremdungs-effekten. Kommentaren befinner seg på et annet nivå: I valget av kortvokste som Snehvits dverger. Underliggjøringen ligger i selve konseptet.

Disse dvergene snakker om sine egne liv som kortvokste. Stemmene er tatt opp på bånd. De lurer på om de bør ta operasjoner for å forlenge armer og bein, om de vil få dvergbarn når de får barn, om de ville vært høye hvis de kunne velge osv. I en scene kommer de autentiske dvergene inn med kopier av Walt disneys tegnefilm-dverger i full størrelse. De trilles på vogner over scenen, og som de ikoner Walt Disney-dvergene er stilles de ut for publikum.

Snehvit selv er prostituert, og hun forteller publikum om sitt første samleie. Mens hun forteller står alle dvergene ved siden av henne. En av dem krabber opp på fanget hennes der han finner frem til hennes bryst. Han er en liten mann som ligger som et lite barn hos Snehvit og blir ammet.

Dvergen som barn, dvergen som tegnefilmfigur og det kortvokste mennesket spilles ut mot hverandre i stadig nye konstellasjoner. Den hjemlige Walt Disney-figuren gjøres fremmed, den kjente dvergen gjøres ukjent og vi ser den kortvokste som for første gang. Verfremdungseffekten virket.

Gengangere

En annen form for Verfremdungseffekt kunne oppleves på årets Ibsenfestival da *Gengangere* fra Volksbühne gjestet Oslo. Regien var ved Sebastian Hartmann. Forestillingen kan ikke riktig plasseres i noen av mine postmodernisme-bokser – det er

jo det som er problemet med slike bokser. Det mest påfallende var kanskje resirkuleringen av Brechts episeringsteknikker: Plakaten, cabaret-musikken, skuespillerstilen, fortelleren osv. Utover de opplagte Brecht-sitatene resirkulerte forestillingen også melodrama, Craigs scenografi, tysk ekspresjonisme, absurdisme m.m. Med sin frie utfoldelse i teaterhistoriske virkemidler kan forestillingen trykt kalles post, men den var ikke eklektisk dekorativ. Historien var ikke bare sitert, den var tygd og fordøyd på en måte som ga *Gengangere* helt nye dimensjoner. Den underliggjøringsopplevelsen forestillingen bød på var ikke knyttet til de resirkulerte Brecht-teknikkene, men snarere til forholdet mellom Ibsens tekst og regi-grepet.

Regissøren hadde valgt å seksualisere stykket helt ut i det ekstreme. Nå er det jo mye å hente på den fronten i *Gengangere*, men at absolutt alle replikkerne har fått en seksuell dobbeltbunn skyldes snarere regien. Før Ibsens første replikk har falt, er rollefigurene på scenen etablert som siklende kåte. Når Regine endelig slipper inn Engstrand, er det ingen i publikum som tenker på været.

> Regine: Hva er det du vil? Bli stående der du står. Det drypper jo av deg.
> Engstrand: Det er vår herres regn det, barnet mitt.
> Regine: Det er fandens regn det.

Slik fortsatte det gjennom hele stykket. Publikum kjenner igjen replikkene, men rolletolkningene og situasjonene replikkene er satt inn i, gir dem et helt nytt innhold. De hjemlige Ibsenreplikkene gjøres fremmede gjennom Hartmanns regigrep. Når dette ikke kun blir russerevy-koffert-sketsjing, er det fordi regien kaster nytt lys over alle relasjonene i kjernefamilien Alving med venner og fordi den incestuøse seksualiseringen knyttes til en politisering av den samme kjernefamilien og av Oswalds psyke. En Verfremdungsteknikk som benyttes i denne sammenhengen er mikrofonen.

Fru Alvings spørsmål til Osvald om sykdommen og angsten blir stilt i en mikrofon. Den mest fortrolige dialogen gjøres på journalistisk vis. Det mest private tilhører allerede det offentlige rommet. Sykdommene i hjemmet har infisiert hele samfunnet. Eller omvendt. Stemmene deres kommer ikke lenger fra scenen, men fra høytalerne i salen. Slik Hitlers stemme tidligere hadde gjort. I brøkdelen av et sekund hørte vi den.

Man kan jo spekulere på om Brecht kanskje ville betraktet dette teatret som den sanne arven etter ham selv. Ikke fordi forestillingen resirkulerte hans episeringsteknikker, men fordi Brecht burde være den første til å forstå at Verfremdungseffekten må selv historiseres. Bruddet med illusjonen virker ikke lenger underliggjørende i teatret.

I Amerikanske TV- produksjoner som *Ally McBeal* derimot er det nettopp illusjonsbruddet som skaper underliggjøringen. Men en analyse av Verfremdungseffekter i *Ally McBeal* faller nok dessverre utenfor mitt emne til oppgitt forelesning.

4: Den testamentale arven fra Brecht

Berlin (tidligere Øst-Berlin) har bokstavlig talt arvet Berliner Ensemble som siden 1954 har holdt til i Theater am Schiffbauerdamm. På Theater am Schiffbauerdamm kan man gå og se Brecht bli spilt slik han alltid har blitt spilt i sin egen tradisjon. Mulig virker det totalt mot sin hensikt å la den historiebevisste Brecht så til de grader bli fjernet fra sin historiske samtid, slik det skjer i dette teatermuseet. Det fører til en avhistorisering av Brecht, en avhistorisering som sammenfaller med en postmoderne musealiseringstendens. Berliner Ensemlet er Brechts testamentale arv til den pågående musealiseringen av fortiden.

Ifølge Trond Berg Eriksen og hans kilde Hermann Lübbe er vår kulturelle omverden utsatt for en intensivert musealisering.[4] Aldri har det vært så mange museer og museumsbesøkende som i dag i følge Lübbe, og i Østerrike er det visstnok fler mennesker som besøker museer enn som ser fotballkamper.

Museet gjør alle stilarter og alle tiders gjenstander *samtidige*. Nå produserer man til og med samtidskunsten direkte for kunst*museene*, som i vårt eget Museet for samtidskunst og som i Moderna Museet i Stockholm. Som en del av museumsvesenet blir Brecht samtidig på akkurat denne museale måten. Det samme kan selvsagt sies om det å iscenesette Brechts dramatikk på en brecht-tro måte hvor som helst. Det blir fort museumsteater av det også.

Posthistoriske tenkere som Perniola og Baudrillard betrakter veksten i museumsvesenet som et uttrykk for historiens slutt – som betyr at vi slutter å tenke historisk bl.a. om forbindelsen mellom kunstverket og tidens forandringer. Denne forbindelsen er brutt hevder Perniola. Han skriver i «Den fullendte tid» i 1984:

> Det vi opplever, er ikke en tid uten kunst eller en kunst uten tid, men snarere en tid som inneholder all kunst, og en kunst som gjør krav på alle tider.

Den museale arven fra Brecht er i denne forstand typisk postmoderne.

NOTER

1 Essayer om Brecht, 1971: 122
2 Lyotard i «randbemærkning..» s. 26)
3 Barthes i «A propos Brechts Mutter», opprinnelig i Théâtre populaire, 1960. *Kritiske essäer* 1967: 157.
4 Jeg tenker her på Eriksens artikkel «Hegels estetikk» fra 1990 i *Estetikk og historisitet,* Norges allmennvitenskaplige forskningsråd, Oslo 1990.



Fotos fra Christoph Schlingesiefs Hamlet, og fra pressekonferanser og demontrasjoner omkring produksjonen

‘Schlingensief Entertainment’

(Zürich): – Mitt mål var å starte en diskusjon om nynazistenes plass i samfunnet, sier Christoph Schlingensief, som har iscenesatt ‘en Ed Wood-Hamlet med dansende og syngende nynazister à la Mel Brooks’... AV SIMON NICHOLAS

I dette intervjuet forteller Christoph Schlingensief – kalt «det europeiske teatrets svar på Eminem» – om hvorfor det ikke er noe tilfeldig ved å bruke *Hamlet* til å reintegrere nynazister i samfunnet. Etter å ha skapt filmer som *Den tyske motorsagmassakren* og *Terror 2000*, har Schlingesief vendt seg mot Shakespeare, og splittet og forsonet publikum over kontinentet med sin Mel Brook-remake av Gustaf Gründgens’ klassiker.[1]

– Hvordan kom du på ideen å sette opp Hamlet?
– Christoph Marthaler foreslo en gang for halvannet år siden i kantina på Volksbühne i Berlin, at det var på tide jeg vendte seg mot en klassiker. Jeg har alltid hevdet at det ikke er min greie, fordi jeg ikke er noen tilhenger av tradisjonelt teater og sjeldent går dit. Jeg har alltid ment at klassiske stykker er kjedelige. Og har alltid opplevd forsøk på å konvertere et historisk materiale til noe som skal være virkelig på scenen som utilfredstillende.

Men da Marthaler foreslo at jeg skulle iscenesette *Hamlet* og selv spille tittelrollen, sa jeg «Flott! Det gjør jeg». I tillegg var det helt perfekt timing, fordi Marthaler akkurat var blitt tilbudt jobben som teatersjef ved Schauspielhaus i Zürich.

Mel Brooks og Ed Wood

– Jeg har hørt at du ikke hadde lest stykket før du startet forberedelsene. Hvordan utviklet du manuset?
– Det stemmer. Jeg leser sjeldent romaner og klarer ikke faglitteratur heller. Jeg foretrekker å se film og høre på radioteater. Men så sendte dramaturgen på Schauspielhaus, Robert Koall, meg et gammelt opptak fra 1963 av Gustaf Gründgens *Hamlet* med Maximilian Schell og Marianne Hoppe, som jeg hørte på. Da begynte jeg å forstå hva historien egentlig dreier seg om, og lagret opptaket som et lyddokument på laptopen, slik jeg pleier å gjøre når jeg skriver radioteater.

Så la jeg musikk på og begynte å bygge et manus på computeren. Jeg fokuserte på de delene som interesserte meg spesielt, slettet det jeg ikke likte, og forandret også delvis på meningen. Jeg strøk Rosencrantz og Guildenstern, og forvandlet Claudius til det jeg kaller en «global» eller «universell» konge. Han har degenerert totalt og det eneste han gjør er å rope ut hovedsetninger og enkeltlinjer fra talene, mens han ellers bare grynter og mumler.

– Hvilke innflytelser har vært spesielt viktig for deg i denne iscensettelsen?

– Jeg har alltid laget film, men bare jobbet med teater siden 1993. I *Hamlet* bygget jeg inn musikk fra Hitchcocks *Psycho* og Viscontis *The Damned*, som begge inneholder Hamlet-figurer. Anthony Perkins i *Psycho* har også et problem med mora, og fanges av en nøling som paralyserer ham. Det er akkurat som når Hamlet sier: «Man excites me not, nor woman neither». Både Hamlet og Perkins tenker: «Om bare verden visste hvor skrudde tanker jeg har og hvilke grusomme handlinger jeg er i stand til.» Jeg opplevde en veldig klar forbindelse mellom Hamlet og Perkins mens jeg jobbet med å utforme karakteren. Jeg fant gradvis min vei til stykket, som for å være ærlig ikke hadde grepet meg, da jeg forsøkte å lese det. Det virket ikke som om det krevde noe input som lesetekst.

– Du har kuttet hele Hamlet ned til 90 minutter?

– Ja, nøyaktig 90 minutter, som en god film. Det er faktisk som om Ed Wood hadde laget en film av stykket. Produksjonen kan plasseres et sted mellom Mel Brooks og Ed Wood.

– Men er versjonen din fortsatt gjenkjennelig som Hamlet?

– Ja, selvfølgelig, men det er blitt en veldig kondensert versjon.

Katolisisme

I Gustaf Gründgens' *Hamlet* finnes det et mystisk element, fortsetter Schlingensief: Oppsetningen har en innebygd katolsk hemmelighet, som har en forbindelse med det melodramatiske teatret på 1930-tallet.

– Har katolisismen også vært en innflytelse i filmene og produksjonene dine?

– Ja, fordi jeg hadde en streng, katolsk oppdragelse. I ungdommen hadde jeg også et manisk – nevrotisk eller psykotisk – bekjennelsesbehov, eller, i det minste, et helt ekstremt behov for å uttrykke tvil. Jeg tror det har formet produksjonene mine, som, inklusive *Hamlet*, alltid har dreid seg om problemer i forbindelse med å holde på hemmeligheter. Jeg er interessert i å skape en form for pathos, men av forskjellige grunner. Ironi er en kunstform, jeg bruker alle mulige elementer for å en skape ironisk effekt, og registilen min preges av de patetiske og melodramatiske effektene i film. Jeg ønsket å etablere en base i *Hamlet*, en form for rekonstruksjon av Gründgens' æraen, som kunne slås av og på etter behov. I de øyeblikkene hvor melodramaet er skrudd av, hopper jeg inn og gjør mine nonsense-ting, og så skrus melodramaet på igjen. Og slik forhindres publikum fra å føle seg trygge.

– Ser du deg selv som en modell for andre teaterregissører? Mener du at teatret burde være slik som ditt?

– Absolutt ikke. Det teatret jeg lager kunne ikke eksistert uten det tradisjonelle. Hvis alle regissører raste gjennom byen sammen med 180 demonstranter, ville det ikke hatt noen sjokkverdi. Men når bare én gjør det, anses det som provoserende, og jeg kan arresteres av politiet. Andre regissørers arbeide er viktig, de er kanskje forsiktigere og mer kalkulerende. Men, som jeg pleier å si, hvis du fortsatt har kontroll går du ikke raskt nok. Jeg synes ikke det er så altfor vanskelig å tenke og handle samtidig, og tror at det er den eneste måten man får ting til å skje i teatret. Dessuten er jeg en type som ikke er i stand til å gjøre så mye bare med ord. Jeg går og skriker på scenen, raver omkring, fordi jeg



Film- og teaterregissør Christoph Schlingensief. Foto: Simon Nicholas

Nå sier jeg bare: 'Underhold massene'. Og bryr meg ikke lenger om at folk betrakter meg som en politisk klovn

ikke klarer å si lange tekststrekk. Jeg vil ikke si at mitt teater er det nye teatret og at det er sånn det bør være. Det ville helt sikkert bety teatrets død.

– Hvordan definerer du din egen rolle innenfor dagens europeiske teater?

– Jeg liker å tenke på meg selv som en teater-aktivist. Vanligvis teatraliserer jeg aspekter ved virkeligheten som akkurat er i ferd med å krysse over til å bli kunst eller kunstig. I snart tjue år har det gitt meg et rykte som en enfant terrible, og jeg begynner å føle meg mer hjemme i den rollen nå enn jeg pleide. Før forsøkte jeg å opponere mot dette populære bildet av meg, men nå sier jeg bare: «Underhold massene» og bryr meg ikke lenger om at folk betrakter meg som en politisk klovn.

Nynazistene

– Hvilken funksjon har du som Fortinbras i denne forestillingen?

– Som Fortinbras er jeg på vei for å underholde troppene. Jeg er snarere en musikk-stjerne enn en general, og underholder soldatene som, ifølge Hamlet; «fight for an egg shell».

– Bruker du og de andre soldatene virkelige SS uniformer?

– Nei, det er en slags fantasi nazi-uniformer, sånne som du ser i Mel Brooks' filmer. Jeg bruker «naziline»-emblemet, ikke noe

Jeg tror det er så vanskelig å tilbakeføre outsidere til samfunnet, fordi den 'midten' du bringer dem til er en dødsone

autentisk SS-emblem. Jeg arrangerer underholdningsprogrammer for folk som «go to their graves like beds». Jeg har kalt denne delen av programmet for «Schlingensief Entertainment», på grunn av alle kritikerne som anklager meg for å være en ekshibisjonist eller provokatør. I produksjonen min bruker jeg masse bråk og aggresjon, oppkast og gud vet hva, kanskje for å bevise overfor den eldre generasjonen regissører at også jeg kan skape effekter. Men i det ultra-konservative Europa ser det ut som om jeg er i stand til å skape sensasjon.

– I forestillingen bruker du virkelige nynazister til å spille skuespiller-truppen som kommer til Elsinore. Er dette et nytt aspekt ved ditt arbeide?

– Nei, jeg har brukt dette temaet i filmene. Disse nazi-greiene pågår hele tiden i Tyskland, med kontinuerlige angrep på utlendinger. I 1993 laget jeg en film som het *Terror 2000*, der jeg utviklet temaer omkring høyreekstremismen. Jeg må understreke at jeg overhodet ikke har sympati for nynazismen. Jeg hater anti-semittisme, rasisme og vold. Jeg har aldri deltatt i slåsskamper, bortsett fra når jeg har blitt angrepet. Men jeg er fascinert av mentaliteten til diktatorer, soldater og folk som blir undertrykket.

– Hva kunne teksten i Hamlet tilføre ditt politiske engasjement med «naziline»?

– Noe som jeg hadde hørt på opptaket av *Hamlet* og som virkelig interesserte meg, var replikken til skuespilleren: «Für uns und unsere Vorstellung mit untertäniger Huldigung ersuchen wir Genehmigung.» [«For us and our tragedy,/ Here stooping to your clemency,/ we beg your hearing patiently.»]. Det var et teatralt konsept som fascinerte meg. Og jeg ble trigget av ideen med å bruke teatret på den måten Hamlet bruker det, nemlig som en musefelle for å fange folk, få dem til å reagere og hisse dem opp ved hjelp av kraften i teatret. Vanligvis pleier folk som ikke liker en forestilling bare å forlate teatret og si «Fuck you» eller «dette er ikke noe for meg.» I oppsetningene mine på *Volksbühne 100 Jahre CDU* og *Rocky Dutschke '68*, begynte publikum å slåss med hverandre. Og det var også en effekt jeg tilstrebet i *Hamlet*. Nynazistene kommer på scenen og sier en replikk hvor de ber publikum anerkjenne deres opptreden, og publikum blir virkelig opphisset. Jeg lykkes i å snu publikums verden opp-ned ved hjelp av denne happeningen eller mousetrap-scenen, akkurat som når jeg har stormet mot SVP her i Zürich og hisset alle på meg ved å si at Sveits er fullt av nazister. For tre måneder siden var ikke nazismen et tema her, den var fullstendig feid under teppet. Selvfølgelig er effekten også at abonnenter har sluttet å komme til Schauspielhaus og at atmosfæren på teatret har vært slik som på gata. En femtiårig kvinne sa at det var den verste kvelden hun hadde tilbragt i teatret, men du ville bli overrasket over hvor mange positive reaksjoner forestillingen har fått.

— Systemets feil

– I et intervju har du sagt at nynazistene er skadet av samfunnet. Kan du forklare det?

– Det dreier seg om nynazistenes behov for verdsettelse. De ønsker å bli verdsatt som mennesker, men har dessverre metoder som går utover andre sosiale og religiøse grupper. Mange sier: «Tenk på framtiden, dine barn, kom til oss og vi skal lede deg til sannheten.» Men etter min mening mislykkes moralistene i å løse problemet, som er at disse ungdommene trenger verdsettelse og ikke leksjoner. Disse ungdommene burde ikke bli overlatt til samfunnets selvoppnevnte verdikommisjoner. Dette handler ikke om genetisk ingeniørkunst; vi befinner oss i det helt konkrete området som handler om menneskers liv. Og vi må vinne disse ungdommene tilbake fra de lederne som har forført dem. Samfunnet forventer at disse nynazistene skal bekjenne sine synder og krype gjennom byen kledd i sekk og aske. Derfor tror jeg at nynazistene blir skadet av samfunnet.

(I bakgrunnen høres nynazisten Jürgen Drenhaus som øver med skinrock-bandet Body Checks.)

– Det er nynazistenes sang, sier Christoph Schlingensief; Jürgen er så forknytt. Han drikker bestandig en flaske Jägermeister før han går på scenen. Nå øver han for i kveld.

– Er «nazilein»-prosjektet og den nye organisasjonen, REIN, en reaksjon mot innenriksministerens program RAUS? [2]

– RAUS-prosjektet bruker 70 millioner DM på å re-operere nynazistene. De får konstitusjonell støtte, nytt telefonnummer og bolig i Sindelfingen. Man blir en helt ny person, men jeg tror ikke det fungerer. Er det virkelig akseptabelt å få folk til å forandre sin identitet for at de skal aksepteres av samfunnet? Det er ikke noen vei fram. Da har de det bedre utenfor.

– Er ikke disse såkalte nynazistene egentlig snarere punkere og hooligans som er fiksert på nazi-effekter og ikke har det minste begrep om fascistisk ideologi?

– Det er en sosial forskjell. I dag kan du være homse eller ha piercing over hele kroppen, eller en vill hårfrisyre, men faren og moren din vil akseptere det og være villige til å snakke om det, slik vi ser på alle talk-showene på tv. Men hvis du sier, «Mam-

Hamlet virket spesielt stupid på Jürgen, som overhodet ikke kunne se noe poeng med stykket






Marianne Hoppe som Gertrude i Gustaf Gründgens iscenesettelse av *Hamlet*, 1962

ma, jeg har sprayet et hakekors i hagen» eller sier «Heil Hitler» hver morgen, skremmer det folk på en helt annen måte enn punkere og hooligans. Du kan ikke snakke om ideologi med 15 og 16-åringer. Du kan ikke si til dem: «Tror du at holocaust fant sted?»; «Var det fryktelig det som skjedde med jødene?», eller «Hva mener du om Palestina-spørsmålet?».

Men vi kunne diskutere hvorvidt det er nødvendig med to pass 3), eller hvorvidt utlendinger bør lære seg tysk for å bli akseptert. Men det bør ikke dreie seg om å pumpe ungdommen med riktig ideologi. Det dreier seg om verdsettelse. Samfunnet har et ansvar for å kjøpe tilbake nynazistene fra de folka som overbeviser dem om at de kjemper for en rettferdig sak.

Da Torsten Lemmer[4] ankom med disse folka, trodde han ikke at jeg mente alvor med å hjelpe dem, og trodde at jeg bare ville forsøke å vise hvor flink jeg var som fikk nynazistene til å opptre for meg. Etter to uker ønsket han å forlate produksjonen og programmet og gå tilbake til sin voldelige livsstil.

– Kan du si noe om hvordan nynazistene reagerte på Shakespeare?

– I begynnelsen sa Jürgen hele tiden: «Dere er sjuke. Å snakke og bevege seg sånn, rundt på scenen, er latterlig.» For dem var det en ny opplevelse å være på en scene sammen med folk som kanskje var homo eller som oppførte seg på en rar måte, som falt utenfor det normale. Hamlet virket spesielt stupid på Jürgen, som overhodet ikke kunne se noe poeng med stykket. Men jeg merket meg at linjen: «Und wer in Not versucht den falschen Freund, ...»[5] lot til å røre ved noe i Jürgen, og lot til å gi ham et grep på stykket. Det var en rekke replikker fra the Mousetrap, som alle nynazistene forsto og aksepterte. Teksten de roper ut på scenen er blitt noe forandret, men nå er de slike ting Jürgen og kompisene hans liker å synge på kneipene om kvelden.

– Det sveitsiske publikummet er kanskje mer konservative enn i Berlin. Tjente din Hamlet en annen hensikt på Theatertreffen-festivalen i Berlin enn i Zürich?

– Det er definitivt den mest utfordrende opptredenen jeg har gjort, fordi jeg ikke ble virkelig involvert. I Berlin gjorde jeg bare xylofon-scenen på slutten. Jeg avbrøt ikke forestillingen kontinuerlig, slik som her, og jeg tror det var derfor den ikke ble en slik suksess som jeg hadde håpet. Folk ble snarere negativt overrasket: «Hvorfor tilbyr han oss denne fryktelige produksjonen? Hvorfor er karakterene så stive?»

Men publikum ble provosert av forestillingen og da nazistene dukket opp på scenen, begynte publikum å rope og bue – og det har ikke skjedd på Volksbühne på lenge.

Outsidere

– Hvorfor tok du med deg nynazisene på en busstur i byen og la ned en krans på Brechts grav?

– Fordi Brecht var en uttalt anti-fascist. Dette var også planlagt som en media-event, og tiltrakk hundrevis av fotografer og journalister som ville se noen få nynazister. Egentlig var det bare dumt. Hvis de ønsket å se noen virkelige nynazister burde de dratt til noen av de gamle østsonene eller Brandenburg-området. Der kunne de virkelig funnet noe å ta bilder av. Mine folk er snarere pop-nazister. De kan artikulere tankene sine og er ikke fullstendig undermåls. På Brechts grav brukte vi også Yoricks hodeskalle og spilte litt fra dialogene med graverne. I Hamlet ber jeg skuespillerne forandre navnene Yorick og Alexander til Blocher[6] og Berlusconi, for å se på hva som skjer med teksten og hvilken effekt den har når den dreier seg om folk alle kjenner. For meg er det ekte teater. Ved å forandre navnene kan vi forestille oss hva som vil skje om hundre år. Da vil folk le av Blocher, slik som vi ler av narren Yorick. Det får publikum til å tenke mer over hva teksten betyr, og over sin egen tid og egne politikere. I disse øyeblikkene driver jeg med rent Brecht-teater, og skaper samme form for «Lehrtheater». Det Brecht ville ha kalt «V-Effekt».

Du skulle gå ut om ettermiddagen, samle underskrifter og demonstrere, og klokka åtte ville du spille på full tank

– Har Hamlet vært vellykket som en form for terapeutisk reintegrering av nynazistene i samfunnet?

– Saken er ikke at *Hamlet* virkelig har forandret livene deres. Men jeg tror at den har gitt nynazistene en offentlig plattform som de kan forklare sin situasjon fra. Det som ble en verdifull erfaring for dem, var å møte et publikum som kom fra en annen verden, som var borgerlig og antagonistisk, men som gradvis beveget seg henimot å forstå de problemene nynazistene sliter med. Den veggen av motstand som fantes irriterte definitivt nynazistene, men det tvang dem også til å tenke over problemet med å kommunisere. I Peter Kerns film om oppsetningen, *Der Rest ist Schweiz*, er det en antifascist som heter Rock, som driver med virkelig terror-taktikk og er tatovert over det hele. Han ville først ikke ha noe med nynazistene å gjøre, men begynte så grad-

vis å snakke med dem. Han og Jürgen hadde lange diskusjoner og begge kom til den konklusjonen at de hadde liknende synspunkter og kjempet av samme grunner. Det sosiale systemet gir dem ikke noe rom og forsøker å få dem til å opptre på en spesiell måte, tjene en bestemt funksjon. Det var vanvittig å se de to sitte og snakke. Jeg hadde aldri trodd det var mulig. Hvem er det som tildeler oss de rollene vi blir gitt å spille? Hamlet stiller seg det samme spørsmålet. Individer blir satt til å spille bestemte roller og det er det som gjør Hamlet gal. Det er ikke Hamlet som er gal, slik alle sier, men omgivelsene som har tørna.

– Ser du det som teatrets oppgave å forene ulike slags mennesker?

– Ja, fordi folk vanligvis ikke kommer sammen, og som en integrerende kraft er teatret fantastisk. Når jeg leser eller hører noe av Shakespeare, opplever jeg det som Shakespeares samfunn er sterkt tilstede i stykkene. Det var en felles måte å tenke på og alle var involvert. I dag bare sitter folk der og stirrer på scenen og tenker «Å, så dyktig!» og så går de hjem og føler seg viktigere enn før. Den formen for teater er ikke noe for meg. Jeg mener at teatret oppfyller sin egentlige funksjon når det får publikum til å reagere – og det er noe som ikke bare karakteriserer *Hamlet*.

– Så din Hamlet har også en sosial funksjon?

– Folk sier ofte «Jeg er utestengt, fordi folka innafor holder meg ute.» Folk ønsker bare å sove i lenestolene sine og innbille seg at de er lykkelige. Og sikkerheten innenfor er avhengig av de små fiendene utenfor. Jeg tror det er så vanskelig å tilbakeføre outsidere til samfunnet, fordi den «midten» du bringer dem til er en dødsone. Det er ikke menneskene som er tapere, det er systemet; men dette kan utforskes i teatret. Denne scenen, dette kunstneriske rommet, kan tjene som et mellomrom hvor folk fra utsiden kan bevege seg omkring, møte andre og samhandle. De kan eksperimentere med hvordan det ville vært hvis det var tillatt. Samfunnssystemet i Vesten er markedsliberalistisk og min *Hamlet* er også formet av de markedsøkonomiske kreftene. Den representerer et sosialt sentrum som bare tillater folk fra utsiden å komme inn når de er forberedt på å gi opp sin identitet og alt de tror på. Jeg ønsket å vise at det er galt.

Ut på gata

– Stephen Greenblatts teori om «sosial energi» virker spesielt relevant her. Er det viktig for deg at livet fôrer teatret og at teatret fôrer livet?

– Heiner Müller sa noe som virkelig appellerte til meg: «Man lager teater under en forestilling, og når stykket er over, forlater folk teatret og byen er borte.» Man må ha in mente at teatret er blitt et slags vakum hvor hendelser i verden utenfor opphører å eksistere i de tre timene stykket varer. Det jeg ønsker er å gå ut på gata og starte en politisk aksjon, før jeg skal på scenen. Skuespillere burde ikke ankomme teatret via resepsjonen, kantinen og gå derfra til scenen, men komme fra gata. Du skulle gå ut om ettermiddagen, samle underskrifter og demonstrere, og klokka åtte ville du spille på full tank.

– Er det ditt råd til skuespillere som ønsker å legge mer relevans inn i forestillingene?

– Det som *er* sant er at det er for mange regissører som ankommer en by, bygger opp en pseudo-familie, avgjør hvilket stykke de skal spille, drikker seg fulle, snakker om produksjonen, bearbeider stykkene for å legge inn samtidsrelevans, og så, etter premieren, flytter til neste teater med masse cash på lomma. Det opplever jeg svært kunstig og det er ikke sånn jeg vil jobbe.

– Vil du si at du har nådd målet med denne oppsetningen av Hamlet?

– Nei, det vil jeg ikke si. Jeg blir aldri tilfreds ved jeg nå de målene jeg har satt meg. Mitt mål var å generere en diskusjon om den plassen som nynazistene er nektet i samfunnet. Det var min intensjon at publikum skulle være usikre på om nynazistene virkelig ønsket å bryte med fortiden sin, eller om det bare var bløff, hvorvidt vi kan tro dem, eller om vi ikke bør tro på dem. Jeg tror at jeg har startet en diskusjon, men jeg kan ikke si at jeg har forandret samfunnet eller at jeg har noen rett til å lene meg tilbake og nyte fortjenesten.

Schauspielhaus Zürich, 22. juni 2001

Schlingensief's Hamlet hadde première 10. mai 2001, på Schauspielhaus i Zürich og står fortsatt på repertoaret. Forestillingen vil også iscenesettes på Schauspielhaus i Düsseldorf våren 2002.

(Intervju for Norsk Shakespearetidsskrift. Oversatt av Therese Bjørneboe)

NOTER

1 Schlingensiefs syngende og dansende nazister er influert av tidligere komiske nazi-parodier, inklusive Charlie Chaplins *The Great Dictator* (1940), Alan Johnsons To Be or Not To Be (1983), og Mel Brooks Monthy Python travesti, *Springtime for Hitler* (1968), nå adaptert til Broadway-msuicalen *The Producers*.

2 Den tyske Bundesanstalt für politische Bildung, betaler opp til 150 000 DM for hver nynazist som er villig til å delta i RAUS-programmet for sosial reintegrasjon. 'Bundesalstalten' betalte også 50 000 DM for Schlingensiefs *Hamlet*-produksjon for å iscenesettes til den 38. Theatertreffen i Berlin i 2001. Schlingensiefs naziline-prosjekt (se www.naziline.com) har nå generert stiftelsen av organisasjonen REIN, som jobber for kontakt mellom nynazister og samfunnet og ikke forsyner nynazister med ny identitet eller krever at de skal forandre sin ideologi.

3 Tyskland debatterer nå å introdusere et «doppeltpass» som vil tillate barn av innvandrere å forbli statsborgere i to land, inntil de fyller 23. Hvorpå de må velge nasjonalitet. Innvandrere i Tyskland kan oppnå tysk statsborgerskap etter åtte års opphold i landet og må gå gjennom en språkprøve i tysk.

4 Torsten Lemmer, en nynazist fra Düsseldorf, er produsent for nazi-rockebandet Störkraft og forlegger for det høyreekstreme musikkbladet Rock Nord. Han eier 51 % av verdens høyre-ekstreme musikkindustri, som han, under Schlingensiefs Hamlet-produksjon, har tilbudt å selge til den tyske innenriksministeren Otto Schily. Lemmers tilbud støttes av Christoph Marthaler, Frank Castorf, Tom Stromberg, Jürgen Flimm, Luc Bondy og Peter Zadek.

5 Dette sitatet stammer ikke fra *Hamlet*, så hvor Schlingensief har det fra er uklart.

6 Christoph Blocher er lederen for Schweize Volkspartei. Han har et rykte for å være reaksjoner og anti-EU, mens de statlige subsidiene til Schauspielhaus i Zürich er avhengig av dette partiet støtte. Ved å stigmatisere SVP håper Schlingensief å frigjøre teatret fra slik finansiell kontroll og henlede offentlighetens oppmerksomhet til høyrepolitikken til Blocher og SVP.



Sebastian Rudolph som Hamlet.

(Zürich): — Da jeg så dem sitte der i kantina med helt uttrykksløse ansikt, snudde jeg i døra etter ett blikk på dem, og gikk hjem. 'Aldri,' sa jeg, 'dette klarer jeg ikke', forteller Hamlet-skuespilleren Sebastian Rudolph.

En Hamlet som skaper tvil

AV SIMON NICHOLAS

– Virket det vanskelig for deg å jobbe med folk uten teatererfaring?
– Nei, det hadde ikke noe med det å gjøre. Jeg ville ganske enkelt ikke involvere meg i den bitterheten som disse «Aussteiger'ne» åpenbart følte. Men alt dette forandret seg i løpet av prøvetiden. Uoverenstemmelsene våre har ikke dreid seg om politiske spørsmål, fordi disse uenighetene er klart definert. Men på det personlige planet har vi hatt mange problemer. Det er likevel overraskende å se hvor mye de har forandret og utviklet seg. I begynnelsen kunne de ikke engang se deg i øynene.
– Hadde de problemer med å se på de andre skuespillerne, mener du?
– Ja, men de kunne heller ikke se på hverandre. Jeg la fort merke til at Jürgen ikke tålte at noen tok på ham, og det fikk meg til å tenke. Et vendepunkt i mitt forhold til Jürgen kom på tredje eller fjerde prøvedag, da han forsvant under en pause. Jeg fant ham til slutt i etasjen under. I den siste halvtimen hadde han blødd neseblod, og det skaket ham opp fordi han aldri hadde opplevd det før. Det virket helt merkelig. Her hadde man denne nynazisten, som tydeligvis var ganske sensitiv, men likevel måtte hate seg selv for det. Vi begynte å prate sammen, og jeg skjønte at han faktisk er veldig følsom.

Sosialt problem

– Du bruker ordet «Aussteiger» heller enn «nynazist». Betyr det at du kjenner sympati for disse folka, til tross for den voldelige bakgrunnen de har?
– Det jeg etterhvert har innsett, er at det egentlig ikke er et politisk eller ideologisk, men et sosialt problem. Disse folka søker et hjem, fordi de aldri har hatt det. De søker en sannhet og forsøker å inndele verden i svart og hvitt. Men sånn er jo ikke virkeligheten. Jeg har en følelse av at eksperimentene deres her på teatret har lært «Aussteiger'ne» noe om hva de savner i sine egne liv. Først sa de at vi var sjuke og at de hatet oss, men gradvis har de innrømmet at de ikke gjør det, men faktisk er imponert over at vi har gitt dem en plass i vårt eget liv. Jeg har også blitt imponert over ting som de har sagt: «Tenk på det, vi har kommet inn deres verden, men dere har aldri opplevd hvordan vi har det og hvordan det er å leve som oss. Jeg lurer på hvordan dere ville takle å tilbringe to måneder alene i de forholdene vi lever i.» Og de har selvfølgelig rett.
– Hva er relevansen ved å trekke tyske nynazister inn i Hamlet?
– Det store med Christoph er at han har lykkes i å trekke dette gamle stykket inn i vår egen tid. Og det som er blitt klart gjennom *Hamlet* og samtalene med «Aussteiger'ne» er at det ikke finnes noen klare forskjeller mellom sannhet og løgn, det som Hamlet så desperat forsøker å finne. Hamlet kan bare uttrykke seg gjennom ulike roller han spiller, og gjennom en kort teaterforestilling som han iscenesetter. Det er en intim forbindelse mellom fiksjonen i stykket og realiteten ved de problemene som «Aussteiger'ne» konfronterer.
– Det later ikke til å være noe oppsiktsvekkende nytt i å dekonstruere Gustaf Gründgens' Hamlet. Hva synes du om denne bruken av en fremmedgjort teatertradisjon?
– I prøvetiden forelsket jeg meg fullstendig i måten Maximilian Schell spiller Hamlet på, i Gründgens' versjon. Men teaterstilen er ganske forferdelig. Måten Gjenferdet kommer inn på, blant annet. Det er noe veldig tysk og totalt usexy ved det. I vår oppsetning har vi også med det ødipale forholdet mellom Hamlet og moren, som vi lånte fra Laurence Oliviers film. Det er ikke der i det hele tatt i Gründgens versjon. Språket er også fra nazi-tiden. Det er forferdelig og likevel vakkert. Jeg elsker det.
Da vi begynte å prøve, syntes alle at det var komisk og ingen tok det alvorlig, men det ble fort altfor interessant til at man kunne tilbakevise det som parodi.

Tvil

– Schlingensief fortalte meg at denne produksjonen er som en Ed Wood-film hvor alt ser ut til å gå gærent. Hva er poenget med denne «amatøristiske» effekten ?
– Forestillingen forandres hver kveld. Det skyldes delvis det faktum at vi alltid har det med å befinne oss på forskjellige steder av scenen. Men jeg tror at en av de sterkeste virkningene et stykke kan ha, er å skape usikkerhet både for publikum og skuespillere. Tvil gir en viktig energitilførsel; den trekker gulvet vekk under deg og intensiverer den dramatiske opplevelsen. Det er ikke noe sterkt ved en fullstendig forutsigbar forestilling, hvor alt er kalkulert og perfekt. Og for meg handler skuespillerkunst om å overraske. Og man bør overraske når man setter opp *Hamlet*.
– Teksten er kuttet, SS-menn holder mikrofoner opp foran karakterene når de snakker, og nynazistene slår Claudius i hjel med baseball-capser. Er ikke dette å gjøre narr av stor litteratur?

Det som er blitt klart gjennom samtalene med nynazistene, er at det ikke finnes noen klare forskjeller mellom sannhet og løgn, som Hamlet så desperat forsøker å finne

– En venn av meg som var med i forestillingen forlot den halvveis i prøvetiden. Han bare forsvant, men sendte meg etterpå et brev hvor han forklarte hva som hadde skjedd. Han skrev at oppsetningen gjorde narr av alt det som virkelig betydde noe for ham, at den reduserte *Hamlet* og kunsten til noe latterlig. Det hele hadde gått dypt inn på ham. Jeg ser selvfølgelig annerledes på det. Men jeg forstår samtidig hvorfor han opplevde det sånn. Jeg håper at vi kan komme under den negative kritikken og få folk til å se verdien ved forestillingen, i tillegg til å gi «Austteiger'ne» den formen for kontakt som de søker.
– Kunne du tenke deg å jobbe med Schlingensief i framtiden?
– Ja når som helst. Helt fra begynnelsen av hadde jeg veldig lyst til å være med, så det er klart jeg gjerne jobber med ham igjen. I mine øyne er han en av de største.

Schauspielhaus Zürich, 22 juni 2001.
Oversatt av Therese Bjørneboe



'Aussteiger'ne' i The Mousetrap-scenen, i midten Torsten Lemmer. Foto: Leonard Zubler

Ut med nazistene! Eller aldri mer rene?

(Berlin): I Zürich har Christoph Schlingensief for første gang iscenesatt en klassiker – om hvorfor forestillingen måtte bli grundig mis-forstått i Berlin.

Shakespeare: *Hamlet*
Regi og bearbeidelse: Christoph Schlingensief
première 10. Mai 2001, Schauspielhaus Zürich
Gjestespill i Berlin, Theatertreffen

AV THOMAS IRMER

Fra venstre: Sebastian Rudolph (Hamlet), til høyre: Irm Hermann (Gertude) Sebastian Rudolph (Hamlet) og Peter Kern (Claudius)





I TYSKLAND MANGLER DET ikke seriøse forsøk på å angripe høyreekstremisme-problemet ved hjelp av politiske midler. Det mest drastiske turde være forslaget om å forby NPD (Nationaldemokratische Partei Deutschlands). Dermed avsluttes en epoke, hvor NPD og andre partier – som republikanerne på 1980-tallet – inngikk en mer eller mindre anstøtsvekkende mesallianse med den demokratiske rettsstaten og dens politiske kultur. Men selv om det skulle lykkes å få gjennomslag for et slikt partiforbud, og de negative konsekvensene av å fortrenge slike partier inn i illegaliteten ikke var altfor store, er det likevel et forslag som kommer altfor sent.

I løpet av 90-tallet – tiåret som vil bli husket som den vanskeligste fasen av den tyske gjenforeningen – har man sett framveksten av en moderne, subkulturelt preget, høyreradikal scene, uten noe historisk sidestykke. Men når deler av rettsapparatet nå slår om seg med partiforbuds-finter, bør man ikke overse at den dristige selvbevisstheten og skremmende tilveksten i høyre-ekstremistmiljøet er blitt begunstiget – om ikke nettopp forkjælt – av en svært tolerant justis.

ET SLIKT MØNSTER KAN illustreres ved et eksempel: I Leipzig finnes det et minnesmerke over et folkemord fra en av de viktigste kampene mot Napoleon, som sto ved Leipzig i 1813, og som ble innviet der under minnesmarkeringen i 1913 i form av et monstruøst, tysknasjonalt monument. DDR lot det bli stående som en av severdighetene i byen, og som et relativt upolitisk utsiktstårn over det germanske fundamentet for keisertidens pompøsitet, uten at det ble gjenstand for diskusjon.

Etter 1990 ble plassen foran minnesmerket raskt et yndet valfartssted for høyregrupperinger. Det var innlysende at det fra deres side ikke handlet om å minnes slaget mot Napoleon, men at plassens arkitektoniske svulstighet og historiske konnotasjoner tjente som en ideell kulisse for de høyreekstremistiske grupperingenes selviscenesettelse.

Byen Leipzig forsøkte å verne seg mot denne scenen ved å håndheve et demonstrasjonsforbud – men forgjeves, da dommeren ved «Oberverwaltingugsgesicht» i Bautzen, 20 mil borte, jevnlig opphevet forbudet. Vanligvis fredag ettermiddag, før dommeren bega seg til Taunus eller Schwarzwald[1] for weekenden, og da det heller ikke lot seg gjøre å forhindre oppmarsjen på søndagen. I Tyskland snakkes det imidlertid ikke om denne utbredte begunstigelseskulturen lenger. Istedet foretrekker man å holde seg til mediabildet av de synlige skurkene – østtyske tenåringer i bombejakker som herjer gatelangs gjennom triste nye boligkvartaler, og gjennom den suggestive, vedholdende gjentagelsen av denne forestillingen skulle den også snart bli identifisert som det egentlige fenomenet: Redusert til et siste vrakgods fra DDR, noe som av en eller annen grunn ikke lot seg integrere i den perfekte tyske gjenforeningen.

I TYSKLAND mangler det ikke seriøse forsøk på å repolitisere teatret. Men Christoph Schlingensief er likevel den eneste som også samtidig har teatralisert politikken. I 1998 stiftet han et parti med navnet «Chance 2000», selvfølgelig i et teater; Prater, en biscene til Volksbühne i Berlin, som Schlingensief dengangen tilhørte som husregissør og produsent av ville anarkistiske politrevyer.

Dette partiet skulle først og fremst mobilisere markedsøkonomiens upolitiske outsidere: Arbeidsløse og andre dropouts som skulle velge seg selv og på den måten stille den kalde

Til venstre: The Mousetrap-scenen med Aussteiger'ne, til høyre: Sebastian Rudolph (Hamlet) og Ursula Albrecht (Ophelia). Foto: Leonard Zubler





profesjonalitetet til de etablerte partiene til skue; herunder også venstrepartiet PDS [det reformerte, østtyske kommunistpartiet, overs.anm.]. Politisk innhold og teatral strategi ble praktisk talt umulige å skille fra hverandre, og med slike ambivalenser mellom teater og politikk har det også senere lykkes Schlingensief å skape motiver som han har utfordret og forført hele det rådløse samfunnet med. Gjennom «Chance 2000» kunne han riktignok ikke forandre parti-landskapet, men han ble for et øyeblikk sand i det politiske maskineriet fordi de «riktige» partiene i det minste så seg tvunget til å forholde seg til outsiderne på en eller annen måte – skjønt det likevel ikke var klart om han ikke bare spilte teater og man i siste instans ble holdt for narr.

ET ØYEBLIKKS maksimale politisk-teatrale ambivalens, skapte Schlingensief i Wien i fjor gjennom sin «Ausländer raus' [Ut med utlendingene]»-aksjon. I en container, som i tv-showet Big Brother, satt virkelige utlendinger, som kunne beskues og stemmes ut av de forbipasserende i Wiens indre by. Dette, som åpenbart var anlagt som et simulasjonsspill, ble til en egen realitet: Containeren ble stormet og ødelagt av demonstranter, men vel og merke av demonstranter som var solidariske med den politisk-teatrale strategien til Schlingensief og som hadde skjønt kritikken av utvisningspraksisen.

Det var imidlertid ikke klart for noen i hvor stor grad det hele var iscenesatt, da grensene mellom den estetiske settingen (spillet med containeren) og virkeligheten (forholdene overhodet), åpenbart bare kunne erkjennes i og med ødeleggelsen av aksjonen.

Til Schlingensiefs strategi hørte det også med at han dokumenterte det hele (det foreligger en bok om aksjonen i Wien), men ikke i den hensikt å erklære noe formål. Akkurat hva som skjedde i Wien og hvorfor, kan man ikke lese i boka.

AT SCHLINGENSIEF har grepet inn i det smittsomme høyreekstremist-problemet nettopp på et tidspunkt da den rød-grønne forbundsregjeringen endelig selv vil ta et initiativ, overrasker ikke dem som har fulgt Schlingensiefs arbeider nøye. For som allerede antydet, setter Schlingensief også alltid konteksten omkring sine ambivalenser i scene. Bare ved hjelp av det oppnår han å nå ut i det åpne rommet hvor grunnen for enhver argumentasjon synes å svinne, mens deres berettigelse framtrer desto sterkere. Og som regel utspiller det seg også ting som Schlingensief overhodet ikke har forutsett og som på ukontrollerbare måter genererer nye ambivalenser.

Hamlet-oppsetningen i Zürich har egentlig bare vært et påskudd. Klassiker-oppsetningen med de dyktige skuespillerne fra Schauspielhaus, som ikke minst skinner i glansen fra teatersjefen Christoph Marthaler, har bare interessert Schlingensief som springbrett.

Innenfor en tilsynelatende nedstøvet historistisk setting med hakekorsbannere, hensleper stykket seg som et karaoke-nummer –

Politisk innhold og teatral strategi ble praktisk talt umulige å skille fra hverandre

etter Gustaf Gründgens' oppsetning fra 1962 – i en times tid; fram mot den enkelte scenen som Schlingensief virkelig trenger: Scenen med skuespillertruppen – hvis teaterstykke Hamlet vil bruke til å framtvinge en tilståelse fra Claudius om onkelens brodermord. Scenen er besatt med seks amatørskuespillere som i det virkelige livet skal ha tatt avskjed med nynazist-miljøet, og som har gått inn i et tillitsprosjekt som er iverksatt med samme formål.

Hamlet slutter allerede her, og konsekvent nok skal Schlingensief, som Fortinbras i SS-uniform, nå tre inn på scenen, og som en blanding av konferansier og spilleleder gi startsignal til en krigersk høyrerock-hymne som sjokk-spyler publikum inn i en åpen diskusjon med lærlingene hans.

Den tolkningsmessige gevinsten i å bruke *Hamlet* som et springbrett er innlysende. Hamlet, spilt av Sebastian Rudolph som en ekspresjonistisk yngling, er svak; moren (Irm Hermann) og Claudius (Peter Kern) ett par forkomne hedonister. Når oppsetningen anvender seg av en annen, historisk iscenesettelse via et båndopptak, som skuespillerne bare beveger leppene til, understrekes det mekanistiske ved Fortinbras overtagelse – slik Schlingensief nå skal avkappe det hele ved å etterape Fortinbras som protestspøkelse i SS-uniform – samtidig som skuespillerne bryter inn fra det virkelige livet.

PÅ DETTE PUNKTET snur forestillingen seg fra å være en teatersituasjon til å bli en reell situasjon. Fordi spørsmålet overfor alle skuespillerne nå lyder: Tror jeg på dem? De seks nynazistene virker unge, og de nærmer seg publikum med sine «Aussteiger»-historier [«Aussteiger» = «uttreder» fra nynazis-miljøene, overs. anm.] på en måte som om de skulle ha blitt instruert av en amatør. Innenfor disse rammene må i alle fall opptredenen deres være kalkuert. Og selv om man tror på dem, reiser det seg en rekke spørsmål. Men det mest forbløffende kravet fra en del av berliner-publikummet er at man ikke tror dem, fordi man ikke ønsker dem. Og på dette punktet griper forestillingen faktisk inn i et område av det tyske samfunnet som ennå overhodet ikke er blitt diskuert.

Vil man virkelig ha disse nynazistene tilbake inn i midten av samfunnet? Ville man ikke dermed også miste dem som fiendebilde? For dem som distanserer seg fra disse villfarne pøblene, faller det seg visst enklere å appellere til den demokratiske rettsstaten enn å trekke sine egne motforestillinger (se over) tilbake. Men det er nøyaktig det motsatte disse Schlingensief-lærlingene ser som sin sjanse. I siste istans reises spørsmålet om hvorvidt reintegrasjonen er alvorlig ment – eller om ikke den politiske og moralske kapitalen ved den selvoppbyggelige motstanden likevel anses som mer verdifull.

I TYSKLAND er det ikke så mye man vet om de såkalte «Aussteiger»-prosjektene. De er kompliserte, da de bør gjøre det mulig for klientene å starte et fullstendig nytt liv. På en liknende måte som med terroristene på sytti- og åttitallet, vil klientene ofte bare ved hjelp av en helt ny identitet, og fjernt fra deres tidligere livsomgivelser, kunne beskyttes fra represalier fra miljøet. Derfor er de også svært kostbare, og det gis heller ikke noen langvarige erfaringsresultater. Slik skal det tilsynelatende se ut som om et fenomen som på 90-tallet oppsto som en bevegelse med egne miljøer, i dag bare kan la seg korrigere ved hjelp av besværlige enkelttiltak rettet mot enkeltpersoner.

«Aussteiger»-prosjektet til forbundsregjeringen, RAUS, som er initiert av innenriksminister Otto Schily – en gang advokat for oppdragsgivere i RAF (Rote Armé Fraktion) – stiller opptil 150 000 DM til disposisjon for hver høyreradikaler som er villig til å tre ut. Gjennom Bundeszentrale für politische Bildung («Forbundssentralen for politisk opplysning»), har regjeringen nå også organisert og finansiert gjestespillet *Hamlet* i Berlin, innenfor rammen av festivalen Theatertreffen. Schlingensiefs «Aussteiger»-prosjekt bærer firmalogoen NaziLine, men om teatraliseringen vil bidra til til et heldig utfall for dette prosjektet, står fortsatt helt åpent.

Vil man virkelig ha disse nynazistene tilbake inn i midten av samfunnet? Ville man ikke dermed også miste dem som fiendebilde?

BLANT *HAMLET*-AMATØRENE finnes det en skikkelse som har tilført prosjektet en ekte Schlingensief-vri, men om det er kalkulert eller ei, vites ikke. Torsten Lemmer er ikke fullt så ung som det femtallige mannskapet han har med seg på scenen, og han har også en noe annerledes historie. Som musikkprodusent er han medeier av ett av de største musikkselskapene for høyreradikal rockemusikk. Han er den mest artikluerte i gruppa, medievant og kunne av apparisjon gått for å være en motedesigner fra Düsseldorf, hvor han gjerne vil bli borgermester. Observatører av miljøet regner Lemmer for å være en ulv i fåreklær, og en trojansk hest i Schlingensiefs teater. Nå ønsker han å opphøre som produsent for de rockebandene som har forsynt undergrunnen med de avskyeligste paroler; ved hjelp av et tilbud til Otto Schily. Regjeringen skal få kjøpe hans andel av selskapet på 51 prosent for to millioner DM; penger som han vil bruke til å gi seg selv en ny start og på «Aussteiger»-prosjektet. En riktig trojansk hest, siden regjeringen, som burde se nedleggelsen av plateselskapet som et viktig anliggende, slik også automatisk ville bli innehaver av et nazi-musikkselskap, og tvangsmessig måtte motta sin andel av overskuddet.

I forhold til de pengene man stiller til disposisjon for langt mindre lektere, er ikke de to millionene poenget. Men tilbudet kan ikke aksepteres av noen som ikke ønsker å havne i den økonomiske smussen til den høyreekstreme subkulturen. Ikke desto mindre er det et tilbud bare en mann som Torsten Lemmer, ved hjelp av alle den borgerlige oppriktighetens besvergelsesformler, kunne komme med.

STRIDEN OMKRING Lemmers rolle i prosjektet har også ført til sterke anklager mot Schlingensief. Den innenrikspolitiske talsmannen for partiet De grønne, Cem Özdemir, som går for å være en av de mest suksessrike tyrkisk-tyske ungdomspolitikerne, anklaget i *Frankfurter Allgemeine* Schlingensief for «å nærme seg perspektivet til gjerningsmennene», noe som er «utilrådelig» for «Aussteiger»-programmets videre renommé.

Schlingensief later imidlertid til å ha vært forberedt på slik kritikk, og i samme avis svarte han: «I flere tiår har ett av dem [han sikter her til symbolene for et bedre Tyskland, jour. anm.] stått som en mur i rommet, i enhver diskusjon: Engang offer, alltid offer, engang skyldig, alltid skyldig, betyr dette symbolet, som ikke bare De og mange andre partier og befolkningsgrupper har ønsket å danne seg en permanent kapital av.» Schlingensief henviser også til at alle har innstilt seg mot en bestemt skillelinje: På den ene siden står demokratiets voktere; som har gjort deres vokting til en høyverdig profesjon, og på den andre står deres evige fiender. Og Özdemir glemte da heller ikke at Lemmers tilbud ble framsatt uten at han ytret et ord om høyreekstremistenes voldsofre.

Det ligger i dagen at den politiske og teatrale diskursen – som Schlingensief har framtvunget en forbindelse mellom i *Hamlet* – i dette tilfellet er uforenbare. Men enda vanskeligere er spørsmålet om hvordan man skal omgås folk som Lemmer, når man heller ikke vil vise dem noen omtanke av økonomisk art. Schlingensief har slik sett iscenesatt «Aussteiger»-prosjektet på grensen av hva som gjelder for å være reelt i det tyske samfunnet.

GJENKLANGEN i den tyske pressen har vært likelydende, for ikke å nevne i side-skuesplassen Sveits. Når man innser at den halve *Hamlet*-oppsetningen bare har vært et påskudd, har man heller ikke sett det som noe poeng å diskutere oppsetningens utilstrekkelighet. Men spørsmålet om hvordan man skal forholde seg til «Aussteiger»-prosjektet, all den tid det er forbundet med de ambivalensene Lemmer har demonstrert, er vanskeligere. Og her har den overveiende antipatien mot hans person lagt lokk over de mer grunnleggende spørsmålene Schlingesief har reist gjennom sin, utvilsomt korrupte, reintegrasjon av en slik skikkelse.

Et like skandaløs, men langt fra enestående synspunkt, fremmet Dietrich Diederichsen, Tysklands ledende rockekritiker og popteoretiker, i tidsskriftet *Theater heute*. I den dessverre utbredte troen at høyreradikalisme-problemet kan reduseres til østtyske asosiale som ikke passer inn i den tyske gjenforeningen, tar Diederichsen klisjéen bokstavelig og tar Schlingensiefs «Aussteigere» for å være noen særtilfeller fra Vest: «Nå er heller ikke eks-nazistene, som langsomt skal beherske påfugl-scenen alene [en av scenene i Schauspielhaus i Zürich, jour. anm.], noen dumme, forstokkete østtyskere, drevet av hevngjerrighet, som slår til gruppevis, og heller ikke representanter for de egentlige problemene, men noen durkdrevne vestlige medienazister. Dét er heller ikke noen attraktiv rase, men noe ganske annet allikevel.»

Man skulle tro at Schlingensiefs «Aussteigere» egentlig ikke er «Aussteigere», siden de jo heller ikke kan ha vært nazister. Det «egentlige problemet» blir stadig helst forskjøvet til et sted hvor man ikke er selv – til et sted i det fjerne, hvor det er dumt, forstokket og østtysk. At den musikken som Torsten Lemmer har produsert i årevis er blitt dunket inn i de kalde snauskallene på teltplassene i Mecklenburg og Brandenburg, er tilsynelatende ikke av noen betydning? Og at den tidligere straffete nazisten Roeder har forelest på forsvarsakademiet, har kanskje heller ikke fått danne skole i Bautzen?[2]

ETTER GJENFORENINGEN har den vesttyske venstresiden sluttet å diskutere sitt eget motsetningsforhold til nyfascismen og høyreradikalismen, og unnlatt å bringe det opp på høyde med samtiden. Det som i dag ofte betegnes som media-bløffen om Sebnitz[3], ga dette symptomet et navn. Men at liberalernes dumme fordommer og strategiske skyldfordelinger ikke har kjølnet etter hysteriet rundt Sebniz, viser seg når selv en så klok skribent som Diederichsen kan uttale seg slik. Den østtyske venstresiden har på den andre siden for det meste hjelpeløst konsentrert seg om å redde en slags restverdi i den statlige antifascismen i DDR, mot kritikken i den pågående diskusjonen om den såkalte «grunnleggelses-legenden». Men for en kort tid er «Aussteiger»-prosjektet – et fenomenets fenomen – blitt diskusjonstema i teaterdebatten, og Christoph Schlingensief har i alle fall lykkes i å være en moderat eksponent for det. I tradisjonen fra '68 ff. betegner han seg som en et rampete og forkjælt 68'er-barn (tysk: «Schmuddelkind»), men ved hjelp av denne iscenesettelsen har han lykkes i å skape furore. Tolv namngjetne regissører – deriblant Christoph Marthaler, Frank Castorf, Peter Zadek og Luc Bondy – har i et offentlig brev oppfordret den «Høystærede innenriksminister Schily» til å kjøpe Lemmers andel av plateselskapet. Fordi, som de skriver, «kjøperen» ikke ville gjøre noe «klanderverdig» med det. Fortinbras' klage – et markedsøkonomiens integrasjonsproblem.

For Norsk Shakespearetidsskrift, oversatt av Therese Bjørneboe

NOTER

1 Vesttyske feriesteder som har en aura av velstand og konservativisme, jour. anm.

2 Forsvarsdepartementet engasjerte en kjent nazist, Roeder, for sitt utdannelsesprogram på forsvarsakademiet. Slik har det funnet sted en infiltrasjon av institusjonene i Forbundsrepublikken, skjønt dette strukturelle problemet i dag «eksporteres» til Øst-Tyskland. Til tross for slike tilfeller som Roeder, vil opinionen i media ha det til at dagens nynazisme i bunn og grunn er blitt utviklet i Øst. Men i og med at domstolene, dommere og tilsvarende institusjoner i gamle Øst-Tyskland er blitt «renset» etter murens fall i 1990, er det plausibelt å tro at det ikke lenger arbeider noen østtyskere der (i Bautzen), journ. anm.

3 Den tidligere østtyske småbyen Sebniz ble høsten 2000 gjenstand for stor oppmerksomhet i tysk og internasjonal presse, etter at *BILD-Zeitung* publiserte flere artikler hvor det ble hevdet at en seksårig gutt var blitt druknet av en nynazistisk ungdomsmobb, og uten at noen av de tilstedeværende voksne grep inn. Disse påstandene, som ble framsatt av guttens mor, ble under etterforskningen etter *BILD*s oppslag avvist, da vitnene trakk sine utsagn tilbake og de også skal ha vist seg å være manipulert av henne. Sebniz-saken avslørte i hvilken grad media er tilbøyelig til å tilskrive den østtyske befolkningen rasistiske holdninger, og bragte forholdet mellom Øst- og Vest- Tyskland ned på et frysepunkt. Overs. anm.

Rottehjulet og



(Berlin): Epileptiske Nellys tårevåte ansikt blir slått opp i close-up på storskjerm, når Frank Castorf iscenesetter Dostojevskij som Big Brother-tv.

AV THERESE BJØRNEBOE

Martin Wuttke (Ivan Detrovitsj) og Jeanette Spassowa (Natalja)

Fjodor Dostojevskij: *Erniedrigte und Beleidigte*
(De sårete og ydmygede)
Regi: Frank Castorf
Dramaturgi: Carl Hegemann
Scenografi og kostyme: Bert Neumann
Musikk: Sir Henry
Ko-produksjon mellom Volksbühne Berlin og Wiener Festwochen
Première i Berlin 12.10.01

TRENDEN MED Å DRAMATISERE romaner er verken norsk eller ny. Men resultatene er sjeldent så spennende som Frank Castorfs nye Dostojevskij-iscenesettelse på Berlins Volksbühne.

Dostojevskij-romanen *Erniedrigte und Beleidigte* inngår i en serie forestillinger under overskriften «Kapitalismus und Depression». Skjønt teatret på Rosa Luxemburg Platz i gamle Øst-Berlin mer eller mindre direkte har beskjeftiget seg med denne problematikken helt siden den tyske gjenforeningen, er det først forestillingene *Dämonen* (etter Dostjevskijs roman), *Endstation Amerika* (etter Tennesse Williams' *A Streetcar Named Desire*), *Elementarteilchen* (etter Michel Houllebecqs roman) og nå *Erniedrigte und Beleidigte* som presenteres under denne provokatoriske (?) tittelen.

> ... dagens mennesker beveger seg mellom koorinatene «Vanskjøtsel, livsbegjær, paranoia og depresjon»,

skriver dramaturgen Carl Hegemann i programmet, og fortsetter:

> ... Den som setter solidaritet istedet for konkurranse, deltagelse og ukalkulert vennlighet istedet for privategoisme, har riktignok vår moralfølelse på sin side, men opptrer likevel uansvarlig, da han setter livsgrunnlaget, markedet, og dermed selve samfunnet, i fare.

Et hundeliv

De sårede og ydmygede (som det danske tittelen lyder) er en av Dostojevskijs tidlige og mindre kjente romaner. Den ble skrevet i 1861, like etter at han hadde sonet 12 år som straffange i Sibir, og ble publisert som avisføljetong. Det er ikke noen dyptpløyende filosofisk roman, men på grunn av enkeltpassasjer og noen av personskildringene er den vel gjerne blitt lest som et forvarsel om Dostojevskijs kommende verker. Romanen viser innflytelse fra Goethes *Wilhelm Meister,* men *De sårede og ydmygede* oppleves i dag som en langt mer moderne roman.

Det siste forhindrer ikke at romanen er forutsigbar og i overkant melodramatisk. Intrigen er spunnet over ettpar overlappende trekantdramaer. Fortelleren Ivan Petrovitsj elsker Natalja Ikhmenjeva som elsker fyrstesønnen Alekseij Valkovskij, som hun har

fornedrelsens nytelse

rømt med – mens Alekseij står overfor valget mellom Natalja, som han elsker og Katerina, som han også elsker. Han er altfor god, karakterløs og viljessvak til å si nei til noen av dem. Faren, fyrst Valkovskij, trekker i trådene for å få sønnen sin gift med den formuende Katerina.

Historien blir fortalt retrospektivt, av den syke og sengeliggende forfatteren Ivan Petrovitsj. Det hele begynte da han en dag var vitne til en utfattig gammel mann sitte i mange timer på en kafe for å varme seg, mens mannens stivfrosne hund lå og sov på gulvet. Da mannen reiste seg for å gå, viste det seg at hunden var død. Vanligvis er det jo slik at hunden vil dø av sorg over eierens død, men i romanen er det motsatt; den gamle mannen dør like etter, av savn (etter at fortelleren han fulgt etter ham hjem). Da den foreldreløse jentungen Nelly kommer for å besøke bestefaren, må Ivan Petrovitsj fortelle at bestefaren er død. Han gripes av medynk for jentungen, og blir nysgjerrig på hennes historie. Ifølge Nelly var bestefaren en grusom mann, han hadde latt jentungens mor, en utfattig, forsmådd kvinne, dø uten å ville forsone seg med henne.

Moren hadde flere år før dette rømt til utlandet med en lykkejeger, som i forkant hadde begått underslag mot faren (altså Nellys bestefar). Disse forholdene lekker naturligvis bare gradvis fram. Først helt mot slutten av romanen skal det avsløres at den lykkejegeren som forførte Nellys mor, og følgelig er Nellys far, er den samme fyrsten som vil forhindre Natalja fra å gifte seg med sønnen Alekseij.

De to historiene speiler hverandre i fyrsten, da også Natalja er blitt forstøtt av sine foreldre, og Nataljas far – i likhet med Nellys bestefar – er fornedret av fyrsten, da denne offentlig (og urettmessig) har anklaget ham for underslag.

Den melodramatiske intrigen fungerer som et svært gjennomsiktig forheng. Egentlig er tilværelsen et rottehjul, og personenes kamp knyttet til trivielle nødvendigheter og sosial «posisjonering». Som Carl Hegemann skriver i programmet, er det en «knallhard storbyroman».

Romanen synes å ta det for gitt at menneskene er delt inn i to grupper, de som har penger og makt og de som ikke har det. Personlig lykke i kjærligheten lar seg ikke skille fra personlig økonomisk og sosial suksess. Har man penger kan man gi blaffen i anstendigheten, og har man ikke suksess og penger må man gjøre det beste ut av fornedrelsen. Bortsett muligens fra Nelly, som er ulykkelig, men opprørsk og stolt, ser det ikke ut til å finnes noen mellomting mellom de to posisjonene.

Russisk vinter

I Frank Castorfs iscenesettelse er handlingen flyttet til vår egen tid. Bert Neumanns scenebilde viser et rekkehus, som er nesten identisk med huset som ble brukt i Castorfs oppsetning av *De besatte* (tysk: *Dämonen*) fra 1998. Langt mer eksplisitt og direkte enn i *Dämonen*, henspiller nå rekkehuset med panoramavinduene på tv-program av typen Big Brother.

I store deler av handlingen ser publikum ikke skuespillerne annet enn på en stor tv-skjerm oppe på hustaket. Av og til vises imidlertid huset fra en annen vinkel, der publikum har innsyn til skuespillerne gjennom store panoramavinduer, og atter andre ganger danser og synger de, eller daler ned i de hvite plastikk-solsengene, utenfor huset.

Det er vinter, og foran huset ligger det en skøytebane. I en av de første scenene er det en lang sekvens hvor en skuespillerinne i en ettersittende svart lakk-kjole danser kunstløp med en dinglende sigarett i munnen. Det henspiller kanskje svakt og ironisk på glamouren til de sovjetiske kunstløp-stjernene, men også på den store russiske familie- og kjærlighetsromanen fra forrige århundre. Nå resirkulert i en trashy og nyrik russisk utgave. Fyrsten (Henry Hübchen) hyller kvinnen inn i en pelskåpe, og slik fletter Castorf inn forhistorien om fyrsten og Nellys mor.

Forestillingen kunne egentlig utspille seg hvor som helst i den vestlige verden. I et intervju karakteriserer Frank Castorf den verdenen han viser i stykket slik:

> ... naturligvis interesserer man seg for at mennesker skjuler seg, og bestreber seg på å gjette hva som er bak disse murene, bak denne avsondringen i privatsfæren, denne pseudo-individualismen, hvor alle egentlig sier at Jeg er det maksimale av det jeg kan forestille meg.

Voyeurisme

Når man leser romanen har man en følelse av å kikke ned i en kasse, eller se ned på en storby i modellformat, hvor fortelleren Petrovitsj løper i sikksakk mellom sitt eget kvistværelse og inn og ut hos de andre – nesten som om han har en mikrofon strakt ut foran seg.

Har man penger kan man gi blaffen i anstendigheten, og har man ikke suksess og penger må man gjøre det beste ut av fornedrelsen

Forestillingen gjennom bærer Petrovitsj (Martin Wuttke) en stor russisk pelslue, og det forlorne utseendet hans kan henspille på det utidsmessige ved forfatteridealet i den russiske litteraturen fra forrige århundre. Når den utrettelig idealistiske Petrovitsj gang på gang skal skli og falle på isen, i den tilsynelatende evigvarende russiske vinteren, fortoner hans innsats for de ydmykete og sårete seg som en don quixote-kamp mot en uovervinnelig realitet.

I Dostojevskijs roman blir fortelleren kalt for en «Schiller», under en lengre monolog, der fyrst Valkovskij gjør narr av Petrovitsj' idealisme og bekjenner sin egen illusjonsløse egoisme (og romanen bl.a. foregriper *Kjellermennesket*). Fyrsten har invitert Petrovitsj med på restaurant, hvor han bestiller dyre viner, mens den lutfattige Petrovitsj ærekjært insisterer på å betale sin del av regningen.

Nellys mor, bestefar og Nataljas far er skikkelser som føler seg misbrukt, men som trekker seg inn i private revir, hvor de (som det også blir kommentert i romanen) finner trøst og også en slags nytelse i sin egen fornedring. På den andre siden står fyrsten og sønnen Alekseij, som kan heve seg over moralen. De gjør det riktignok i egenskap av å være motpoler, fyrsten er nihilistisk og kynisk, sønnen elskelig, viljessvak og naiv, men de kan tillate seg det – fordi de er rike. Alekseij kan minne om fyrst Mysjkin i *Idioten*, som bare bringer ulykke med seg, fordi nestekjærligheten hans er disproporsjonal med den rådende «kjærlighetsøkonomien».

Det sosiale perspektivet og Dostjevskijs samfunnskritikk, settes imidlertid tydeligst inn da den altruistiske fortelleren, også egentlig er mest opptatt av to ting, nemlig sine sjanser for å gjøre suksess som forfatter òg boligsituasjonen sin (!).
Her viser Dostojevskij sin kynisme. Avslører hvordan fornedrelsen kan bli en nytelse, og hvordan en fornedret og utspilt person, som Petrovitsj, får tilgang til de andres mest intime og private følelser. Kanskje fordi de ikke føler de har noe å tape overfor en lavstatus-figur som ham, eller kanskje de uansett vil gripe den første og beste anledningen til å bekjenne seg?

Casorfs iscenesettelse dreier seg rundt de to polene i stoffet; konkurransesamfunnet og privatiseringen.

I den nyrike russiske virkeligheten Frank Castorf viser, blir imidlertid de individuelle særpregene og sosiale forskjellene i romanen tonet ned. Der Dostojevskijs fyrste anbefaler blåsyre for Hamlet'ene som ikke er istand til å leve uten idealer – skal Henry Hübchen agere reklame for Ata-vaskepulver (!) inni containeren, før han kaster pulveret i været og dusjer champagne i garderobeskapet.

Heller ikke overklassen er hva den var.

Stueinteriøret med panoramavinduene fungerer som en slags mellomposisjon mellom titteskapsteatret og containerscenene. På den måten leker Castorf med publikums forventninger om en tradisjonell dramaturgi, om at konfrontasjonene skal ha en virkning og følges opp i den videre handlingen. Men istedet blir konfrontasjonene oppløst, og personenes følelsesutbrudd bare private skrik. Spillet inni containeren har et pseudo-dokumentarisk preg, hvor den enkeltes monologer, bekjennelser og tårer, isoleres av kamera, og de andre skuespillernes reaksjoner eller ikke-reaksjoner fanges inn i periferien av bildet og på det nærmeste likestiller dem med teaterpublikummet i salen.

Slik fanger Castorf inn det voyeuristiske ved fortellerposisjonen i Dostojevskijs roman, eller som han sier i intervjuet:

> – Jo mer fysisk han (Ivan Petrovitsj) framstår, desto nærmere han kommer kamera, desto bedre penger kan han tjene.

Reality tv-settingen radikaliserer romanen, og avslører slik også hvordan tv-program av typen Big Brother, tematiserer det «kapitalistiske paradokset» at «vi vil» at personene skal framstå som solidariske, moralske, oppfylle normalen og idealet; for å kunne gå ut som vinner av konkurransen!

Polarisering og avspenning

Forestillingen åpner for mange paradoksale betydninger, og lar det opprettholdes en spenning mellom pathos og ironi, komikk, tragikk og tristesse.

Skuespillerne utfolder en nesten frenetisk energi, bekjenner seg gjennom melodramatiske soloutspill, og vesle Nelly får anfall av epilepsi. Men når de går til sengs i køyesengene inni containeren senker stillheten seg og det oppstår en rar poesi.

Men når de går til sengs i køyesengene inni Big Borther containeren, senker stillheten seg og det oppstår en rar poesi

Slik pågår det hele tiden et tvetydig spill mellom forestillingens kyniske samfunnsanalyse og forestillingens poetiske humanisme, eller, om man vil, implisitte etterlysning av det «schillerske».

Langsomme tagninger, med absurde dansenumre, melankolsk russisk sang, tyske slagere og amerikansk popmusikk (til akkompagnement på hammond-orgel, eller som opptak på lydsporet), fryser scenene og handlingene i enslags sørgmodige tidsloop. Når skjermen på taket ikke viser hva som skjer inni huset som live-tv, brukes den til å avspille reklame.Vaskemiddel-, hårfarge-, strømpebukse- og parfymereklame annonserer «the american way of life» og bidrar til at personene, når de ikke står i «rampelyset» innenfor Big Brother-containeren, blir små og anonyme målt mot fotomodellene.

Under premièren i Berlin tiltrakk også reklamefilmene seg en mer akutt betydning, da man innimellom de vestlige merkevarene plutselig gjentatte ganger fikk se en reklamfilm for en ikke-identifiserbar humanitær organisasjon, der helikoptre kastet ned matsekker over noen marker i den tredje verden. De sterke polaritetene i stoffet, og måten de resirkuleres på i reklamesnuttene, ble ikke mindre relevant av at publikum satt med hodene fylt av tv-bilder fra Afghanistan.













Bilder fra oppsetningen. Til venstre: Martin Wuttke som Ivan Petrovitsj, under: Martin Wuttke, Henry Mübchen (fyrsten), Milan Deschel (Aleksej), Jeanette Spassova (Natalja) Foto: Thomas Aurin

Å jobbe med en

(Wien): – Peter Brook har alltid vært en inspirasjon for den delen av meg som ønsker å være kunstner... Fordi han søker, og det han søker er vanskelig å sette ord på, sier skuespilleren Scott Handy, som i dette intervjuet forteller om det spennende og traumatiske ved å jobbe med teaterlegenden Brook.



– Det er vanskelig å jobbe med en regissør man har så stor respekt for, sier Scott Handy, som fikk oppfylt sin største drøm da Peter Brook ga ham rollen som Horatio i Hamlet. Foto: Therese Bjørneboe

Gjennom bøker som *The Empty Space*, teateroppsetninger (*A Midsummer Night's Dream, The Cherry Orchard, The Birds*), og filmer (*Mahabaratha, Marat/Sade*) er Peter Brook blitt en levende legende. Sammen med Peter Brooks iscenesettelse av det sørafrikanske stykket *Le Costume*, gjestespilte hans oppsetning av *Hamlet* i Wien, Tokyo, Berlin og London i sommer, etter at den hadde premiere ved juletider i fjor i Paris (se anmedelse i forrige nummer av *Norsk Shakespearetidsskrift*).

I *Hamlet* bruker Peter Brook et multietnisk ensemble, en svart Hamlet (Adrian Lester) og indisk Ophelia (Shantala Shivalingappa). Lesters Hamlet er direkte, fysisk og leken, og befriende ukonvensjonell for den som er vant til å forestille seg Hamlet som «en nordisk, intellektuell tviler». Det kroppslige fokuset forsterker paradoksalt nok Hamlets hemmelighetsfullhet. Forestillingen utspiller seg på en liten scene, med et teppe og noen puter som eneste rekvisitter. Enkelheten skaper en følelse av at skuespillerne er kommet for å dele en gammel legende med oss.

Scott Handy spiller Hamlets venn Horatio, og er en rutinert Shakespeare-skuespiller. Han gjorde sterkt inntrykk i *The Tempest* på Royal Shakespeare Company noen år tilbake, med en Ariel som undrende forsøkte å forestille seg hva det er å være menneske.

– Jeg var nysgjerrig på om Brook la noen aksent på at Lester er svart...

– Det hadde jeg glemt fullstendig! sier Scott Handy leende. Jeg tror Peter Brook jobber så mye med afrikanske og asiatiske skuespillere fordi de er mer tilstede i kroppen enn anglosaksiske skuespillere, som meg... Det europeiske teatret er i det hele tatt

mer fysisk enn det engelske. Jeg har aldri jobbet så hardt fysisk som i dette kompaniet, og det er vidunderlig. Dessuten er det fantastisk å være i minoritet. Tidligere jeg alltid har tilhørt den hvite majoriteten, i engelske Shakespeare-oppsetninger der svarte skuespillere er tatt inn for at det skal «ta seg godt ut».

Levende teater

– Hvordan jobber Brook med skuespillerne?

– Han skaper en ekstrem blanding av struktur og frihet. Til tider føltes det som om det ikke fantes struktur, andre ganger som om det overhodet ikke fantes frihet. Og straks det føltes slik eller slik, skjedde et omslag til det motsatte. Han ganske enkelt overrasker, setter deg hele tiden på et nytt sted.

Vi forsøker hele tiden å skape et spill mellom letthet og dynamisk driv. Foran forestillingen i går sa Peter at det hele tiden måtte være improvisasjon, at vi må leke med hverandre, men også finne den dynamikken som driver stykket, som er essensiell, elementær og tragisk. Miksen mellom de to tingene må forandre seg for hver eneste kveld, ellers vil ikke forestillingen holde seg levende.

Det må være like virkelig som film, i detaljene, men likevel nå helt til bakerste rad og ha den strålekraften og energien som bare teatret har. Peter vil ha begge deler. Peter ønsker at publikum og skuespillere skal være på samme plan, derfor kan vi ikke spille hvor som helst, men her i Wien er likevel teatret ganske stort. I dagligtalen trenger man ikke å høre en hel setning ut, fordi allerede de første ordene man sier formidler meningen, fordi ordene har en familiaritet rundt seg, sa Peter i går. Men hos Shakespeare forandrer hvert eneste ord som føyes til i en setning også meningen ved de foregående ordene. Derfor er det ikke nok at noen ord kommer gjennom til salen; alt må bli hørt... Shakespeare fucker hele tiden opp forventningene våre. Som skuespiller kan du ikke bare lytte til ordene de andre sier; du må også kjempe med de andres ord.

Teksten

– Dere bruker en sterkt forkortet versjon av Shakespeares originaltekst, samtidig som flere av scenene er flyttet og flere karakterer strøket. Kom Brook med et ferdig redigert manuskript til prøvene, eller har redigeringen skjedd underveis?

– Peter hadde brukt lang tid på å filtrere teksten før prøvene startet. Og for oss føltes det som å stå overfor et stykke som kom rykende ferskt ut fra faksmaskinen – hvilket det også gjorde! Peter var veldig usentimental, spurte kontinuerlig om de enkelte delene tilførte noe essensielt. Og hvis svaret var nei, kuttet han. Det var både spennende og temmelig traumatisk. Teksten min i første del ble halvert i løpet av en ettermiddag. En dag hadde jeg hele Horatios tale i siste scene, pluss noen av Fortinbras' replikker; neste dag bare var det bare to korte replikker igjen.

Scott Handy trekker pusten og smiler: Men Peter hadde helt rett; det er mye sterkere med to replikker. For en skuespiller er det likevel smertefullt... og det tok meg litt tid å akseptere det.

Peter snakket om stykket som en spurv; at dette stykket vil fortsette å spilles, for alltid – inntil vi har lært noe av det.

– Dine replikker på begynnelsen og slutten fungerer jo som ledemotiv i denne oppsetningen, på grunn av gjentagelsen til slutt av din første replikk «Who's there?». Var denne gjentagelsen planlagt da prøvene startet?

– Ja, jeg tror at det var noe han hadde i hodet hele tiden. Peter snakket om stykket som en spurv; at dette stykket vil fortsette å spilles, for alltid – inntil vi har lært noe av det.

– Hvor mye frihet ga han deg i forhold til utformingen av Horatio?

– Horatio-rollen har vært en spesiell erfaring, både dypt frustrerende og belønnende. Hver eneste replikk er samtykkende – mens instinktene mine som skuespiller er å lete etter konflikt. Peter sa at jeg ikke måtte vurderere det å spille Horatio mot å spille Hamlet: «Du spiller Horatio! Vær ikke dum!». Og det endret seg for meg etterhvert. For hvis du bare har to noter å spille på, kommer det til et punkt hvor du oppdager ting ved de to notene du aldri ville ha oppdaget hvis du hadde hatt hele skalaen.

– Du spiller en veldig responderende og reseptiv Horatio. I graverscenen inntraff det en interssant forandring da du observerte Hamlet. Først var du med på leken, så ble du alvorlig da han snakket om hvordan kvinner sminker ansiktet «an inch thick» men likevel «ender slik», som Yoricks hodeskalle.

– I de siste ukene har jeg vært langt mer involvert i den scenen. Men i går ville Peter forandre den. For meg var det vanskelig å skifte fra å være en deltager til å bli et vitne, slik som i går. Men når Peter vil forandre, er det fordi han har en svært følsom forståelse for Horatio. Og vitnet er en veldig viktig del av historien.... dersom det ikke fantes vitner hadde ikke korsfestelsen eksistert. Og teatret trenger vitner. Men hvis ikke publikum opplever noe av det samme som Horatio, tror jeg ikke det fungerer. Det er den tragiske erkjennelsen: «jeg vet hva som kommer til å skje, men jeg kan ikke forhindre det.» Kanskje. Jeg tror at Shakespeare har skrevet det inn, at Horatio kan se hva som vil skje, men ikke kan stoppe det. Kveld etter kveld dør min beste venn! Og

legende

AV THERESE BJØRNEBOE

Adrian er virkelig min beste venn – privat altså. (latter).

En av de store hemmelighetene med Shakespeare, tror jeg er at opplevelsen til skuespillerne er absolutt sannferdige i forhold til karakterenes opplevelser. Hvilket gjør det ekte på en annen måte enn i annen dramatikk. Den angsten du har for å spille Hamlet: «jeg er ikke god nok», «jeg føler ikke sterkt nok» .. er jo akkurat det det dreier seg om.

Religiøs?

– Man kan kanskje si at Brooks tolkning av Hamlet er religiøs. Men jeg er ikke så sikker på om religiøs er det riktige ordet. Jeg opplevde det kanskje heller som om det mysteriøse er knyttet til hva det vil si å være menneske?

– Gosh! For å være ærlig, vet jeg ikke egentlig hva «religiøs» betyr. Det definerer kanskje det området som angår det mest fundamentale ved livet, døden, din fars død; å drepe et annet menneske, og hva det betyr å være i live... Er det en forskjell – når man er død – på om man i live var en morder eller ikke? Disse menneskelige bekymringene er viktige i stykket, og kan kanskje bety at det er religiøst. Men i *Hamlet* er det ikke nødvendig å gå gjennom noen konfesjon. Blant skuespillerne fins det hinduister, buddhister, noen som har vært muslimer og ateister... vi kommer overalt fra. Men ideene om medlidenhet, himmel og helvete er almene, i likhet med spørsmålet om hva som er sant og falsk, godt og ondt.

Peter har fjernet enormt mye av teksten, men det han har bevart, nekter han å definere. Og det er viktig, for det som ikke blir definert har større kraft.

Når du sa at det er vanskelig å definere Adrian Lesters uttrykk , er det akkurat det området som Peter er interessert i. Jeg tror det ligger en stor fare i å skrive om Shakespeare-oppsetninger, fordi det er noe man taper, noe man vil definere tingene. Og hvis man som skuespiller vet hvem rollen er, tar man feil. Hvis det ikke var slik, kunne skuespillerne like gjerne komme fram på scenen og dele ut essays om karakterene og deretter gå sin vei. Og dét er ikke teater.

– Karakterenes persepsjoner virker spesielt viktige i denne oppsetningen. F.eks. da Hamlet overfor Gertrude i soveromsscenen peker på farens og onkelens bilde, og Lester peker ut i salen, ut «i luften»... Det ga meg en akutt følelse av at vi i samme øyeblikk kan leve i helt atskilte verdener, oppleve helt forskjellige virkeligheter.

– Og derfor er menneskelig et bedre ord enn religiøst. Eller du kan si «teater», som også er et spørsmål om tro. Når man ser spøkelset i begynnelsen av stykket, virker det noen kvelder skrekkinngytende, andre kvelder ikke. Noen ganger ser man to menn, andre ganger en mann og ett spøkelse. Det er ikke et spørsmål om hvordan den ene mannen går over scenen, men et spørsmål om den andre mannens tro. Er det religiøst? Eller teatralt?

– Derfor er også Horatio så viktig i denne oppsetningen?

– Jeg mener at alle skolebarn burde spille Shakespeare. For du innser at han er en dramatiker når du spiller ham; du innser at rollen har liv i de scenene hvor de ikke sier noe. Det er det samme med Ariel, og i begynnelsen av *King Lear,* hvor Gloster også er tilstede. Hvorfor sier han ingenting? Hans verden faller fra hverandre – og han vet ikke hva han skal si. Men på papiret ser du det ikke. Shakespeare gir skuespillerne ansvaret for å finne det ut. Han er en dramatiker som vet at vi ikke sier noe i de viktigste og mest fundamentale øyeblikkene i livet. De største øyeblikkene til Hamlet er når han holder kjeft! Og i det vidunderlige øyeblikket da statuen i *The Winter's Tale* kommer til live. Da kommer det et brudd i versene, Leontes blir målløs. Bare en virkelig stor dramatiker kan skrive sine beste ord gjennom stillhet. Gjennom ingenting. Derfor karakteriseres en god Shakespeare-oppsetning ved at også de små rollene er levende.

Legenden Brook

– Det kommer til å bli veldig vanskelig å avslutte turneen.... Antagelig i likhet med tusenvis av andre unge skuespillere, har jeg bestandig drømt om å jobbe med Peter Brook, sier Handy smilende, og innrømmer at det nå plasserer ham i en underlig situasjon, siden «drømmen er oppfylt».

Shakespeare vet at vi ikke sier noe i de viktigste og mest fundamentale øyeblikkene i livet. De største øyeblikkene til Hamlet er når han holder kjeft!

– Naturligvis skulle jeg svært gjerne jobbet med Peter igjen, men han iscenesetter jo stort sett bare på fransk.

– Hvorfor har Brook betydd så mye for deg?

– Jeg tror at... vel, som skuespiller i England er det vanskelig å snakke om deg selv som kunstner. Og for den delen av meg som ønsker å være kunstner, har Peter vært en inspirasjon. Fordi han søker etter noe, og fordi det han søker er vanskelig å sette ord på.

Ved siden av Artaud var Peter Brook min første virkelig intellektuelle opplevelse. Følgelig hadde jeg et forhold til en mann som ikke egentlig eksisterer, men som jeg hadde lest alle bøkene til; mens jeg nå har et forhold til en mann som eksisterer. Peter har opplevd alt, har kjent alle i det 20. århundrets teater, Grotowski, Brecht. Og han har arbeidet med alle former: eksperimentelt, klassisk, samtid, avantgarde, konvensjonelt. Har du som skuespiller et problem med det ene eller andre, forteller han om en skuespiller han jobbet med, «Gielgud het han», og som gjorde det slik... eller slik. Han har en utømmelig erfaring.

– I Brooks oppsetninger preges skuespillerne av uvanlig sterk tilstedeværelse og presisjon, som lar det hele virke levende og improvisert. Men det må være vanskelig å komme dit og frigjøre seg, hvis man har en sånn respekt for instruktøren?

– Ja, og det har vært en lang prosess. Det har tatt meg lang tid å bli fri. Å bli istand til å se og høre er jo det det handler om – og det tok lang tid å bli istand til å se og høre ham! Det er vanskelig

å jobbe med noen man har sånn respekt for. For de kan ikke gi deg det du vil ha. Man ønsker å ha hele oppmerksomheten hans, hele tiden! Og det kan du ikke få, når du ikke spiller Hamlet. Jeg tror mange unge skuespillere opplever en slik konflikt, og det er antagelig derfor Peter helst jobber med den samme skuespillergruppen.

– *I programmet er det et sitat av Brook, der han skriver at skuespillere ikke bør bruke sin private erfaring. Hvordan gir han uttrykk for denne holdningen i personinstruksjonen? Poenget er vel ikke at man ikke skal være personlig?*

– Jeg forstår ham slik at vi som skuespillere og mennesker har et begrenset selvbilde. At vi gjør oss mindre enn vi virkelig er. Hvis vi var i stand til å oppleve oss selv på en genuin måte, ville det ikke være noen motsetning mellom en selv og relasjonen til karakteren. Spørsmålet om hvorvidt noe er sant eller ikke, er på en måte er det irrelevant innenfor kunst. For hva betyr det? Shakespeares scener finner alltid sted under kriser. Ingen av karakterene har opplevd noe liknende før, og de finner seg selv i totalt nye omstendigheter. Hvordan reagerer du på at en venn, hvis far er myrdet, holder opp en hodeskalle på en kirkegård? Det mest realistiske er å beskrive det som galskap. Det har ingen som helst relasjon til det normale livet, men er en gal verden. Og Peter er alltid på vakt mot naturalisme.

Moderne eller klassisk

– *Er Peter Brook konservativ eller avantgarde?*

– Oj. Det jeg virkelig beundrer ham for, er at han følger sin egen smak. Kanskje han bestandig har vært sånn, og kanskje det er et resultat av lang erfaring. Men om det er moderne eller klassisk...? Hvis forestillingen ikke kommuniserer med publikum der vi er i dag, er den ikke verdt noe. På en måte er Peter opptatt av være moderne, men på den andre siden er beslutningene hans tatt på et fundamentalt og klassisk nivå. Han spør: Hva krever historien? Ikke: Er det og det sexy? Det er gest, form, skjønnhet, renhet; ingen påfunn. Men Peter er også veldig ungdommelig; interessert.

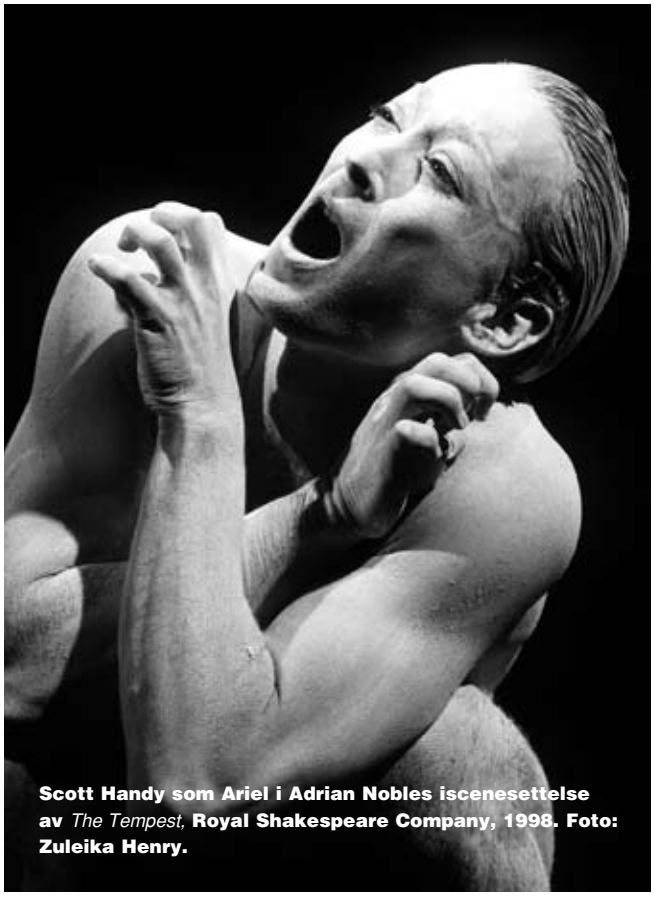
– *Brook fragmenterer ikke fortellingen, og dekonstruerer ikke rollene, slik som man ofte ser i det europeiske regiteatret?*

– Men alt dette finnes hos Shakespeare uansett. I mine øyne er det lettere absurd å dekonstruere en dramatiker som alltid skriver for skuespillere som spiller skuespillere. Det er jo «postmoderne» i seg selv. Hele verden er en scene... hvordan kan man dekonstruere dét? Shakespeare vet at han befinner seg i teatret, han tar maskene på og tar dem av, både filosofisk og f.eks. i forhold til kjønn. Hamlets «This excellent canopy ...» referer til Globe-teatret. De postmoderne ideene rundt spillet har alltid vært der, til alle tider. Derfor håper jeg at dette ikke trenger å være noe tema i England. Men nå lyder jeg vel som en gammel reaksjonær.

– *Brook tror på historien.*

– Ja, jeg antar at han tror på historien. Vi forteller hverandre historier for å holde oss gående. Det er noe som skjer i vinternettene i mange land, og som holder samfunnet sammen, og vi helbreder hverandre for overmot. Det krever en begynnelse, en midte og en slutt. Jeg tror på det, og tror at kunstens oppgave er å gi form. Hamlet sier, Horatio tell my story, og det er en historie om noe som kan ha hendt, som har hendt eller som hender.

Det har tatt meg lang tid å bli fri. Å bli istand til å se og høre er jo det det handler om – og det tok lang tid å bli istand til å se og høre ham!



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

Peter Brook er opptatt av være moderne, men beslutningene hans er tatt på et fundamentalt og klassisk nivå. Han spør: Hva krever historien? Ikke: Er dette sexy?

Shakespeare som såpeopera

– om Julie Taymors film TITUS (1999)

AV RUNE CHRISTIANSEN

O LORD, SIR, 'TIS A DEED OF POLICY

FRA *THE MOST LAMENTABLE ROMAN TRAGEDY OF TITUS ANDRONICUS*

JULIE TAYMOR REGNES SOM en talentfull teaterinstruktør; blant annet vant hun en Tony Award for Broadway-oppsetningen av *The Lion King*. I 1999 debuterte hun som filmregisør med en kinematografisk bearbeidelse av *Titus Andronicus*; Shakespeares blodtørstige tragedie proppet med grusomme helter og skurker, djevelske impulser og bunnløs hevngjerrighet.

Historien er enkel nok: etter harde kamper vender den feirede romerske krigeren Titus Andronicus (Anthony Hopkins) seiersrik hjem for å begrave sine døde sønner, og for å hevne dem dreper han den eldste sønnen til fienden, dronning Tamora (Jessica Lange). Tamora svarer på dette med å forføre romernes nye keiser Saturninus for å bruke makten hun vinner til grusom hevn.

Vurdert som teaterstykke er *Titus Andronicus* dramaturgisk veldreid, plotmessig lekent, men pubertalt i sine grunnmotiver og det er utvilsomt det svakeste av Shakespeares dramaer, med sine påståelige, overflatiske bestemmelser og sin fiksering på lemlestelser (voldtekt, avkapping av hender, kapping av tunge, halshugging, strupekutting og tvungen kanibalisme). Dette effektmakeriet er grytidlig «Black Theatre» og sensurmotstanderne i Storbritannia skyver ofte nettopp dette stykket foran seg i sin strid med anti-vold lobbyistene.

I moderne tid er det sjelden å komme over en oppsetting av *Titus Andronicus*, men i The Bards egen tid var tragedien «a smash-hit», som det heter.

Brutal absurditet

Julie Taymors filmversjon re-evaluerer *Titus Andronicus* som politisk allegori og (kanskje) svart komedie (hun har selv stått for manuskriptet). Hun fyller lerretetet med en lang rekke overdådige og visuelt slående tablåer og inn i disse slipper hun aktørene som en flokk veltrente kamphunder: hvert adskilte tablå får tildelt sine «gleder», sine gys, sin gru og når alle har turnert sitt, klippes vi lynkjapt videre til en helt ny setting, en ny koloritt, en helt annen iscenesettelse og slik går det slag i slag fra fascistisk futurisme til art deco, fra dekadent kabaret til diskotek, fra postmodernisme til MTV. Det vrimler av estetiske referanser i Julie Taymors hardtslående og kvasipotente visjon, men i stedet for å la dramaets voldsomheter f.eks. løpe inn i vår egen tids elendighet eller forløpe i dramaets eget premiss, hengir Taymors film seg til en slags brutal absurditet, med sin drømmeaktige framtoning. Og ved å ty til anakronismen for liksom å «oppdatere» Shakespeare: faller dramaet ut av fokus, det blir spektakulært snarere enn meningsbærende, en gloriøs tittekasse snarere enn engasjerende teater, reklameglanset estetikk i stedet for kinematografi.

Og rolleprestasjonene er også ujevne. Hopkins er profesjonell, men det er rett og slett fatalt at han mer enn en gang utfører rollen som om det var snakk om *Titus Andronicus according to Hannibal Lecter*. Jessica Lange er en rasende, kløktig og lidenskapelig Tamora, men både hun og Taymor glemmer gang på gang at det er et filmsett, ikke en teaterscene de befinner seg på; henvendelsen flagerer hit og dit og dette støter vekk mer enn det lokker. Alan Cummings depraverte keiser er et sammensurium av guttebokaktig skurkaktighet og psykopatisk faenskap i glamrock innpakning. Et stort løft får filmen ved Harry Lennix i rollen som Aaron, han vrenger ut en dypt engasjert og mangesidig tolkning som gir filmen en smule dybde og som i de øyeblikkene Lennix er i sving sender dramaet lukt inn i samtiden: den Aaron han leverer er pågående, skruppelløs, desperat, såret, aktuell, tidløs.

Men til tross for dette sistnevnte lyspunktet står Julie Taymors film til syvende og sist fram som en katalog over lemlestelse, og i stedet for å ta vare på en gyllen mulighet til å diskutere makt, hevn og ondskap, beskjeftiger Taymor seg med glamorøs staffasje og intrigefletting i «beste» såpeserie-tradisjon.

Shakespeare: ***Titus***. Regi: Julie Taymor
Produksjonsselskap England, 1999



Stills fra Julie Taylors 'hardtslående og kvasipotente' film *Titus*, **basert på Shakespeares** *Titus Andronicus*

Ved å ty til anakronismen for liksom å 'oppdatere' Shakespeare, faller dramaet ut av fokus

Problematiske Nye Globe

AV SIMON NICHOLAS

(London): Nye Globe er som den engelske kongefamilien: En stor turist-attraksjon, men en pinlig og ufunksjonell anakronisme for engelskmenn.

King Lear
Regi: Barry Kyle
Scenografi: Hayden Griffin
Premiere 12. mai 2001

Macbeth
Regi: Tim Carroll.
Scenografi: Laura Hopkins
Premiere 27. mai 2001

Cymbeline
Regi: Mike Alfreds
Scenografi Jenny Tiramani
Premiere 30. juni 2001



Julian Gover i tittelrollen, King Lear på Globe. Foto: Donald Cooper

Sam Wannamakers teaterdrøm har vist seg å bli en både dyr og dårlig oppdagelsesreise i en virtuell elisabethansk virkelighet. Som regissøren og kritikeren Harley Granville Barker påpekte i 1929: «Vi kan ikke bli elisabethanere når vi ser Shakespeares stykker; og enhver mental anstrengelse for å oppnå det, vil frata oss endel av den gleden vi opplever ved å se dem.» Sesongen 2001 ser ut til å gi Granville Barker rett.

Språket

Noe som blir klart umiddelbart, er at vi har vanskelig for å reagere på Shakespeares språk på samme måte som elisabethanerne gjorde. De flokket seg rundt Globe, på samme måte som vi i dag strømmer til kinoene for å se siste blockbuster-film. Det handler om en forskjell på 400 år. Vi forventer visuelle inntrykk, der Shakespeares publikum lot seg forflytte til en fiktiv virkelighet bare ved hjelp av språket. På det opprinnelige Globe-teatret, må Lears replikk: 'Blow, winds, and crack your cheeks! Rage, blow, you cataracs and hurricanoes' ha gjort et mektig inntrykk på publikum. Men når de samme linjene sies i fullt dagslys på den nakne scenen til det rekonstruerte Globe-teatret, virker de mindre overbevisende.

På Shakespeares tid, kunne Edgar overbevise faren (Gloster) om at han sto på toppen av klippene ved Dover, bare ved språkets hjelp: 'The crows and choughs that wing the midway air sjow scarce so gross as beetles'. I Barry Kyles iscenesettelse av *King Lear*, er det språket som Edgar bruker for å skape denne fiktive situasjonen, umulig å skille fra den større fiksjonsrammen av stykket som helhet. Skal man dømme etter kommentarene, lot det til at mange publikummere ikke var istand til å fokusere de bildene som tegnes av språket, og at handlingen derfor ble uklar og forvirrende.

Samme problem oppsto i Tim Carrolls *Macbeth*. I fullt dagslys og på den nakne teaterscenen, må språket alene ha suggerert fram en følelse av natt og snikmord. Og Macbeths tale i tredje akt, 'Come seeling night,' må likedan ha skapt en mareritaktig atmosfære, like før mordet på Banquo. Men Jaspar Britton (i tittelrollen) virket ikke komfortabel med å si denne replikken, og ga den en ironisk vri. I dag trenger vi det mørklagte rommet i et innendørsteater for at Shakespeares språk skal oppnå full virkning, hvis ikke lyder det som hul retorikk – som det gjorde i *Lear*; eller som ironi – som i *Macbeth*. På Globe – som en gang var så magisk – er språket blitt en byrde og motstander for skuespillerne. Det forflytter ikke lenger publikum til et annet sted, slik det må ha gjort opprinnelig.

Kontekst

Et annet problem på Globe er det åpne taket. Jeg hadde stått i mange timer sammen med 'the groundlings' i øsende regnvær og ulende vind, men midtveis i *King Lear* var den virkelige stormen over, og solen tittet endelig fram igjen. Det var en lettelse, men det ble også et gedigent antiklimaks, da Julian Gover kom på scenen, tilsynelatende i kamp mot stormen i stykket. Og mens Julian Glover kjempet mot vindkastene, begynte mange av tilskuerne å le av de idiotiske gestene. Siden publikum nettopp hadde sloss mot en virkelig storm, var det dømt til å bli komisk.

Det kan muligens la seg gjøre å gjenskape Shakespearas London innenfor de lukkete veggene på Globe; men byen rundt har forandret seg. Og på grunn av de vedvarende forstyrrelsene, skal det bli umulig å nyte Shakespeare innenfor en simulert, elisa-

bethansk setting. Flystøyen fra Heathrow er et stort problem, og i *Lear* opplevde man hvordan Jasper slet seg gjennom 'Out out brief candle'-monologen, da det samtidig passerte et fly på himmelen over. På slutten av stykket, tror Lear han kan se en bevegelse på Cordelias døde lepper, og Jasper ledet publikums oppmerksomhet opp mot skyene, dit Cordelias sjel skulle stige opp. Men akkurat i dette viktige øyeblikket, dundret et fly over hodene på oss. Var virkelig Cordelia på vei til himmelen – eller hadde hun tatt første fly til Paris? Et ladet, håpefullt øyeblikk ble ødelagt da den ytre virkeligheten brøt inn og torpederte det tragiske klimaks.

'The Groundlings'

Nye Globe stiler mot å rive ned teatrets «fjerde vegg», mellom salen og scenen, og oppmuntrer publikum til å reagere verbalt. På meg virket dét mest som en turist-gimmick, og det skulle skape uforutsette problemer under forestillingene. Edmund, som tradisjonelt figurerer som skurken i *Lear*, sa monologene sine mens han sto på scenehjørnene, omgitt av 'groundlings'. Problemet er at vi på den måten skulle oppleve Edmund som 'en av oss'; bli tvunget til å parti for ham, samtidig som han også vant vår sympati øyeblikkelig, og rollen på den måten ble forvandlet fra skurk til helt. Da han bekreftet sin åndelige og fysiske overlegenhet over den gemene massen, refererte Edmund til 'the groundlings' som 'the whole tribe of fops', og da han senere klaget over menneskenes grådighet og liderlighet, pekte han ut enkeltpersoner i publikum som han identifiserte som 'villains', 'thieves', 'liars' og 'adulterers'. Turistene elsket hoppet på stolene, i en egentlig alvorlig stund, tok noen det for å være komedie og det brøt ut lattersalver. Britton mistet besinnelsen, og kom fram og ba publikum: «Shut the fuck up!». Da dette skjedde, ble både 'the groundlings' og resten av publikum så sjokkerte og forlegne at vi ikke turte å reagere på det som skjedde i resten av stykket. Men verken regissøren eller skuespillerne burde egentlig forventet at de skulle kunne framføre en berømt tragedie som komedie, blande tragikk og kommikk, uten at det ville virke forvirrende på publikum. En del av turist-ethosen på Nye Globe, er at publikum skal oppmuntres til å reagere. Men som denne ettermiddagens *Macbeth* viste, innebærer det også en fare for at publikum vil la seg villede.



Jaspar Britton i tittelrollen, *Macbeth* på Globe. Foto: Donald Cooper

Scenen

Både spillerommet og muligheten til å bruke avansert scenemaskineri er begrenset på Globe. I *King Lear* ga scenebildet inntrykk av at kongeriket var 'stengt for vinteren' og midt på scenen representerte noen sandslott Lears oppdelte kongerike. Som følge av det måtte skuespillerne spille på forscenen, og det så ut som om mer av handlingen skulle utspille seg nede på marken enn på scenen; bare på grunn av den begrensete plassen skuespillerne hadde til rådighet. I *Macbeth* ble det brukt en ekstra plattform ett nivå over scenen, blant annet for banketten der Banquos gjenferd viser seg. På det Globe er det ingenting som gjør det mulig å la heksene vise seg eller forsvinne på magisk vis. Men over tid vil man vel innse at en slik mangel på effektivt scenemaskineri vil kompromittere kvaliteten på oppsetningene.

Siden Nye Globe bestreber seg på å skape en autentisk elisabethansk setting, begrenses både utvalget stykker som kan iscenesettes og spennvidden i tolkningene. Kyles Lear var konseptuelt sett uorignal og stilmessig nøytral, men fungerte innenfor konteksten av den elisabethanske settingen. Carrolls *Macbeth* var derimot et inspirert regimessig angrep på tradisjonelle versjoner av stykket, men den moderne tolkningen virket likevel malplassert innenfor 'the wooden O'. Det var en flott idé å forflytte handlingen fra tusentallets Skottland til jazzklubbene på Manhattan. Alle de mannlige skuespillerne var kledd i svart smoking, mens Lady Macbeth bar diamanter og selskapskjole i sølv. Bass og saksofon-musikken til jazz-bandet over scenen, skapte en forførerisk stemning. Jasper Brittons så ut som en ung Frank Sinatra, og 'the weird sisters', som ble spilt av en kvinne og to menn, alle i smoking, framførte stilige sang-og-danse-numre i heksescenene. Middelalderens Skottland ble til New Yorks glitrende nattklubb-verden, med et stenk av mafios

Britton mistet besinnelsen, kom fram og ba publikum 'Shut the fuck up!'

det, men det fungerte likevel svært patroniserende og forvandlet Edmund til å bli en sjarmerende kjeltring, snarere enn den hjerteløse skurken han er i Shakespeares stykke.

I første halvdel av stykket, spilte Lear fotball med 'the groundlings', og publikum brøt ut i applaus da en ball han hadde sparket ble headed tilbake. Samspillet oppløste skillet mellom sal og scene, og skapte energi; men publikum forventet seg også en liknende interaksjon i siste halvdel av stykket. Nå ble imidlertid handlingen alvorlig, og skuespillerne ignorerte publikums tilstedeværelse fullstendig. Men da virket også handlingen tung og langtekkelig, og karakterene fjerne.

Det oppsto et pinlig øyeblikk i *Macbeth*, da Macbeth og hustruen planlegger mordet på kong Duncan. Britton tok av seg buksene og klatret over en stolrekke, på en heller pretensiøs måte. Helt fram til dette hadde Britton oppmuntret publikum til å reagere, ved å peke på dem og knipse med fingrene. Men da han nå

fortryllelse. Sexy koreografi og trillende saksofon-toner, gjorde *Macbeth* til en slags krysning mellom *Chicago* og *Cabaret*, og på den måten forvandlet Carroll den skotske tragedien til å bli en sublim og surrealistisk komedie.

En fiffig idé, men her ble den feilslått. Med subtil lyssetting og røyk som drev over dansegulvene ville den fungert flott i et innendørsteater, men det fungerte ikke på Globe. Hva er poenget med å rekonstruere Globe, for å iscenesette en moderne tolkning hvor en blodig tragedie forvandles til en mild komedie? Denne oppsetningen hadde potensiale, men ble ødelagt på grunn av forsøkene på å iscenesette den på en elisabethansk scene, for elisabethanske tilskuere. Og den viste at det å spille i pseudo-elisabethanske omgivelser kan ødelegge potensielt flotte oppsetninger, såvel som publikums mulighet til å verdsette dem. I dette henseende lukker Globe øynene for at det er gått fire hundre år, og at det har funnet en utvikling sted i teatret, som i dag hjelper, snarere enn forhindrer oss fra, å verdsette Shakespeare.

Keltisk sesong

Nye Globe er rammet inn av en høyst kommersiell setting. Utenfor teatret pågår det salg av souvenirer og reklame-materiell som understreker det presumtivt autentiske ved teateropplevelsen. Ett av reklame-framstøtene er å knytte tematiske forbindelser mellom sesongens Shakespeare-skuespill. Den 'keltiske sesongen' sommeren 2001 byr på tre stykker, *King Lear, Macbeth* og *Cymbeline*, som sies å utforske Storbritannias keltiske røtter ved hjelp av myter og gammel fortellertradisjon. Det denne sommerens tilskuere imidlertid kanskje ikke skjønte, er at Shakespeare brukte de keltiske mytene for å kaste lys over politiske problemer i samtiden. Det er ikke noe genuint eller konsistent keltisk ved de stykkene som blir vist, og en antatt, tematisk forbindelse mellom dem må snarere søkes i Globes salgsstrategi enn i iscenesettelser som gir noen seriøs kommentar til det historiske perspektivet i stykkene.



Ensemble, *Cymbeline* på Globe
Foto: John Tamper

Etter to skuffende produksjoner, ble Globes 'keltiske sesong' overraskende nok forløst av Mike Alfreds iscenesettelse av *Cymbeline*; en av Shakespeares romanser, skrevet i 1610. Da bare seks skuespillere kom på scenen, samtlige kledd identiske i hvite silkepyjamaser, og hver og en av skuespillerne ble annonsert for publikum (Mark Rylance i rollene som Posthumos, Cloten og Dr. Cornelius!), ble jeg i tvil om hvorvidt denne 3,5 timer lange forestillingen ville klare å holde på publikums oppmerksomhet. Forestillingen viste seg ikke bare å være sesongens beste, men også en av de fineste oppsetningene jeg har sett på lenge. Snarere enn å pretendere å være noe den ikke var, forlangte den av skuespillerne at de skulle spille med i denne utvidete mimen. Hver gang karakterene kom på scenen, bekjentgjorde de sin identitet, som 'Enter Iachomo' eller 'Enter Imogen in her Bedchamber'. Dette var empty-space-teater i beste Peter Brook-tradisjon; uten rekvisitter, scenografi og kostymer, bare basert på den kraften teatret har til å påvirke fantasien. Oppsetningen inneholdt selvsagt komiske øyeblikk, som da Cloten skulle forkle seg i klærne (den hvite pyjamasen) til Posthumus, for å bli i stand til å voldta Imogen; eller da Imogen forkledte seg som gutten Fidele, men i den samme hvite drakten. Da handlingen forflyttet seg fra det gamle Britannia til Augustus' romerske hoff, skulle karakterene falle ned på scenen og adaptere klassiske positurer med ordene: «Vi befinner oss nå i Rom». Det skjedde ingen tilbakefall til realistisk teater, som da Iachomo klatret ut av en imaginær kiste i Imogens soverom, eller da Polydore kom til syne mens han holdt en mugge som skulle forestille Clotens hode. Produksjonen var avvæpnende upretensiøs.

Konsentrasjonen om ren skuespillerkunst skapte magi, slik som da Rylance kollapset som Cloten, med skriket 'I'll be revenged!' og deretter viklet seg ut som den edle Posthumus. I et flytende øyeblikk ble Rylance forvandlet, og ved hjelp av subtile forandringer i stemme, opptreden og fysiognomi transporterte han oss fra Britannia til Rom, og viste hvilken god skuespiller han er.

Denne oppsetningen lyktes der de to andre mislyktes, fordi det ikke ble gjort noe forsøk på å late som om man var elisabethanere. Replikkene i stykket ble ikke brukt til å lage billige tricks eller fornærme 'the groundlings', og Mark Rylanc engasjerte publikum uten å patronisere dem, slik som de andre skuespillerne. En del fint skuespilleri, vidunderlige fortellerstil, og en underforstått anerkjennelse av begrensingene ved spillestedet, gjorde det mulig å trekke publikum inn i en svært komplisert historie, og gjøre den underholdende fra begynnelse til slutt. Bare ved hjelp av seks skuespillere i identiske kostymer. Dr. Johnson var den første som la vekt på betydningen ved en 'suspension of disbelief', og i Alfreds oppsetningen av *Cymbeline* demonstrerte skuespillerne at det er mulig å få publikum til å tro at de er i de walisiske fjellene, eller ved Cæsars hoff , all den tid teatrale pretensjoner blir avvist og publikum ganske enkelt blir fortalt at 'Now imagine that you are in Rome'. Det var mesterlig teater og (forhåpentlig vis!) et forbilde for kommende Globe-produksjoner.

Utenfor teatret pågår det salg av souvenirer og materiell som understreker det autentiske ved teateropplevelsen

For Norsk Shakespearetidsskrift, oversatt av Therese Bjørneboe.

If Music be the Food of Love, play on...

AV THERESE BJØRNEBOE



Christoph Marthalers: *Was ihr wollt/Twelfth Night.*
Foto: Leonard Zubler

Shakespeare: *Twelfth Night/Was Ihr Wollt*
oversatt av Thomas Brasch. Regi: Christoph Marthaler
Scenografi og kostyme: Anna Viebrock. Schauspielhaus Zürich
Première febr. 2001, gjestespill i Berlin, mai 2001

(BERLIN) I CHRISTOPH MARTHALERS iscenesettelse av *Was Ihr Wollt (Twelfth Night)* er Shakespeares Illyria blitt et flytende narreskip, der scenebildet ser ut som skipsinteriøret på et gammeldags passasjerskip. Men Anna Viebrocks scenebilde er også et speil av teatersalen, med en balkong en halv etasje over scenegulvet – eller skipsdekket. Slik skapes det et metaforisk rom hvor både karakterene på scenen og tilskuerne i salen blir inkludert og speiles i hverandre. Når forestillingen begynner, sitter samtlige skuespillere på scenen, i små grupper, mens de enten sover eller stirrer ut i luften framfor seg.

Christoph Marthalers forestillinger handler om mennesker i en tilstand av utmattelse og melankoli. Han har sagt at han er inspirert av å sitte på brune skjenkesteder, der det sitter en mann ved hvert bord, og av den spesielle rytmikken mellom stillhet og brudd på tausheten – omtrent som i en novelle av Kjell Askildsen.. Det er en helt egenartet atmosfære i oppsetningene hans, og den loslitte scenografien til hans faste scenograf Anna Viebrock speiler hans metafysiske utforskning av tid, gjennom rom som nesten alltid er bilder på stillstand. Jernbane-stasjoner der det aldri kommer noe tog (som i *Tre søstre,* og *De ti bud*), et fabrikklokale hvor folk ikke er i arbeide (*Murx den europeer*; en Marx-allusjon etter murens fall) eller som her, en teatersalong.

I *Was ihr wollt* forholder Marthaler seg lojalt til Shakespeares tekst, men forestillingen inneholder lange partier av stillhet og langsomme sang- og musikkinnslag. Alle «passasjerene» er mer eller mindre henfalne til alkohol eller andre former for rus, og i sentrum står den dørgende fulle Sir Toby (Josef Ostedorf, ca 140 kg) og Andrew Augecheck/Bleichenwang (Oliver Mallison). Den selvhøytidelige hovmesteren Malvolio, som narres til å tro at Olivia elsker ham, er naturligvis skapdranker. Men Malvolio liker også å sitte stille på høyre side av scenen og bla i en bok der det står «Oseaner» på tittelsiden. Tvillingparet Viola og Sebastian er kledd i identiske klær, og blir først idenfisert av oss når den androgyne Viola (Judith Engel) går fram på scenen og sier: «And what should I do in Illyria?/ my brother he is in Elysium...» (på tysk, naturligvis).

Vi er altså i teatret, men med illusjonen om å være på et skip, der skuespillernes utrygge bevegelser gir fornemmelsen av sjøgang. «If music be the food of love, play on...» lyder den første replikken i stykket, og fra første til siste scene er Marthalers forestilling dynket i musikk. Banal, melankolsk og skeiv musikk, som uttrykker følelser som er i overflod og som ikke kan uttrykkes på annen måte. André Jung bruker uendelig lang tid på Hertug Orsinos åpningsmonolog, som om han har allerede har sittet slik i dager eller uker. Jung har sensuell utstråling, og er kledd i speilfløyel, som om han er en romantisk hippie à la George Harrison, og som sistnevnte har han en forkjærlighet for indisk citarmusikk. Når Viola kler seg som mann, og døper seg Casario, skifter hun til brorens identiske klær. Og i den scenen hvor Orsiono sender Cesario-Viola til Olivia, skal broren, Sebastian (Markus Wolff), stå ved siden av henne som et speilbilde. Kanskje de egentlig er én person; både mann og kvinne? Olivia (Karin Pfammatterer) er en forvendt, nervøs liten overklassekvinne, som foretrekker å sove.

Christoph Marthaler lar en skotsk shanty være et slags ledemotiv i forestillingen: «Throw out a life-line, someone is drifting away, someone is sinking today» heter det i refrenget... Når Ueli Jäggis Malvolio, som har tykke briller og stram slipsknute, snubler over brevet Maria har skrevet, og som de innbiller ham at er forfattet av Olivia, trekkes hans vidunderlige henrykkelse seg ut over lang tid, så lenge at Marthaler har funnet det nødvendig å legge inn pause. Og mens ensemblet istemmer «Throw out a life-line... someone is drifting away», slutter første del, mens den neste starter med samme tablå og i samme atmosfære.

Vi befinner oss i et surrealistisk, Buster Keaton'sk univers, der folk fires ned på hodet, eller sover på balkonggelendrene. Graham F.Valentine er som narren Feste den eneste som later til å ha en form for distanse, og fungerer som forsanger, med uklanderlig britisk aksent. En ung sjømann med et digert anker tatovert på den ene overarmen, bryter stadig vekk inn og leser Shakespeares sonetter. Med sin stemmeskifte- eller kastratstemme, ser han ut til å personifisere den søkende Eros i dette kjønnsmessig oppløste universet. Det er en av de suverene grepene i forestillingen, og nærer opp under atmosfæren av absurditet og melankoli. Forelskelsene virker illusoriske eller narsissistiske som i alkoholrus. Til slutt går alarmen, skipet kantrer og vi er tilbake til normaltilstanden. Istedet for at sluttscenen feirer at kjønnsforviklingene blir oppklart, og man ser at de to parene finner hverandre, skal skuespillerne hos Marthaler dubbe replikkene, som blir kjørt på bånd, mekanisk og usynkront. Musikken stilner, og narren Feste synger siste sang. En tysk kritiker skrev at «I Marthalers oppsetning strandet kjærligheten på 1970-tallet.» Christoph Marthaler skaper en tidslomme, et søvnens rike hvor alt kan skje. Om atmosfæren er pessimistisk, er det en form for pessimisme som gir løft, og hvis Marthalers mennesker vakler og svimler, gjør de det med en selsom skjønnhet.

Stormer innerst i fjorden

AV HILDE ØSTBY

THE TEMPEST kunne ikke fått blidere ramme: Shakespeares stykke om frelse og forsoning framført i Baroniet Rosendal, til et akkompagnement av bekkebrus og barokk-romantikk.

DET ER VANSKELIG Å TRO DET før man er fremme: Midt i Hardanger finnes det et lite slott, eller nærmere bestemt et herskapshus, bevart helt fra den gangen den danske adelsmannen Ludvig Rosenkrantz giftet seg med norske Karen Mowat og bygde sitt eget hjem, som sto ferdig i 1665 under navnet Rosendal. Hvitkalket og med sort saltak troner Baroniet Rosendal over en hage med flere hundre typer roser, og med flere tusen besøkende hver sommer. Sesongen er kort, men aktivitetene mange. De restaurerte barokkstuene og empiresalene gir hver sommer rom til konserter, utstillinger og teaterforestillinger. Det mest oppsiktsvekkende er at Baroniet de siste ni årene har hatt besøk av et London-basert teaterkompani, Theatre Set-Up, som utelukkende framfører Shakespeare-stykker. Gjennom 25 år har kompaniet spesialisert seg på å sette opp Shakespeare i historiske omgivelser og med det som mål å presentere en historisk tolkning av stykkene, med andre ord slik de muligens ville blitt framført på Shakespeares tid. Regissør Wendy Macphee tolker stykkene utfra sine kunnskaper om alkymi og astrologi, kunnskaper hun mener at Shakespeare måtte ha hatt tilgang på. Denne sommeren har hun gått løs på det stykket som først fanget hennes interesse da hun skrev sin doktoravhandling på Shakespeare og startet kompaniet i 1976, nemlig *The Tempest*. – Stykkene til Shakespeare var ikke skrevet bare for å underholde, men også for å forbedre verden på alkymistisk vis. Og det gjorde de, enten man visste om det magiske innholdet eller ikke. Shakespeare ville ha blitt fornøyd om han visste at hans bønner blir spilt igjen og igjen over hele verden, sier Wendy Macphee.



The Tempest, **Baroniet Rosendal, sommeren 2001**

Flere meninger

Hun mener at Shakespeare utmerket seg blant sin tids diktere, som alle skulle briljere i å lage flerdimensjonale gåter for sitt publikum. Men Shakespeares gåter skulle altså ha en dypere, frelsende betydning, og ifølge regissøren som driver Theatre Set-Up, inneholder stykkene hans et stort spekter av betydninger.
– Det er ikke nødvendigvis slik at tilskueren må skjønne betydningene. Men det er viktig for skuespillerne. Når Stanislavskij laget en metode for det realistiske teatret, var målet at skuespillerne skulle kunne spille sant. Men det er umulig å spille sant hvis man ikke forstår metaforene! Ved å forklare den ofte obskure betydningen i Shakespeares metaforer for skuespillerne, kan de spille sant, sier Wendy Macphee. For ni år siden ble hun invitert av Baroniet Rosendal til å spille stykkene sine der, og hvert år har de spilt for fulle hus. Med et kompani som stadig skiftes ut, minimalt med kostymer og ingen andre kulisser enn de historiske stedene de spiller på, setter det åtte mann store kompaniet opp sitt eget telt og pakker det ned igjen når de drar videre. Borggården til Baroniet Rosendal krever bare en takduk, spent opp over borggården. I løpet av tre forestillinger spiller Theatre Set-Up for til sammen 1000 tilreisende, hovedsakelig fra Vestlandet og Bergen, men også fra andre deler av landet. Men Baroniet Rosendal er en liten scene for dem. På Isle of Man har de spilt på utendørsscener for 7-800 mennesker.

Akademisk spill

Å være akademiker samtidig som man tolker Shakespeare på scenen er en kombinasjon ikke bare regissøren, men hovedrolleinnehaver James Clarkson har erfart. Han er tidligere akademiker, men med en skuespillerutdanning, og har i løpet av 50 intense sommerforestillinger gitt liv til Prospero. – Hele poenget med Shakespeare er hans menneskelighet. Han skildrer mennesker med sympati, som det de er. Han er generøs, derfor blir stykkene hans fortsatt spilt. Prosperos karakter er i min tolkning en melankolsk skikkelse som ser at tiden bryter ned alt. Tiden er hos Shakespeare den som eter opp det verdslige. Bare kjærlighet og nye generasjoner kan overleve det, sier James Clarkson. Nå planlegger Theatre Set-Up sitt tiårsjubileum på Baroniet Rosendal. Med nye skuespillere og kjærligheten til Shakespeare i kofferten vender de tilbake til den paradisiske hagen som ligger som gjemt mellom steile vestlandsfjell neste år.

Sprikende Shakespeare-tolkning

AV HILDE ØSTBY

Shakespeare: The Tempest Regi: Wendy Macphee Baroniet Rosendal
Medvirkende: James Clarkson, Morag Brownlie, Simon Startin, Angela Laverick, Peter Mccrohon, Mark Bodicoat, Terry Ashe, Wendy Macphee.

Å SE *THE TEMPEST* UNDER slike forutsetninger er selvfølgelig spennende. Etter å ha reist til det innerste av Hardanger-fjorden for å finne fram til den spesielle scenen, en lukket borggård i et barokk-slott, kan man, i kontrast til billettørenes klingende vestlandsdialekt, blir servert Englands nasjonalpoet på engelsk. Opplevelsen er sterk, medrivende, og hjelper tilskueren et godt stykke inn i første akt, etter at stormen har ført Prosperos fiender til den øya han er strandet på. Glimrende rolleprestasjoner bærer stykket et godt stykke videre. Prospero, spilt av James Clarkson, viser seg som en fleksibel, klok eldre mann. Ånden Ariel framtrer i Morag Brownlies skikkelse som selve inkarnasjonen av det spirituelle. Med leken magi og en klokkeklar kvinnesopran trollbinder hun både det forelskede paret Miranda og Ferdinand og øyboeren Caliban. Sistnevntes haltende gange, spyttende diksjon og pukkelrygg gir ikke lenger assosiasjoner til indianerfolk, men til fysiske handikap. Simon Startin tegner her et rørende portrett av et vesen som ønsker respekt, og som vil ha frihet så sterkt at han er villig til å underkaste seg sine nye herrer Stephano (Mark Bodicoat) og Trinculo (Terry Ashe) for å få den. Det er sjelden man ser en Caliban som er skildret med så stor sympati, og det er sjelden Calibans oppvåkning fra sine villfarelser får en så sterk effekt. Hans søken etter nåde tas imot av Prospero med et kyss, og slik får stykket en langt mer forsonende slutt enn det som vanlig er. Slik blir *The Tempest*'s akse om Ariel, Prospero og Caliban svært sterk, men det går på bekostning av stykkets kjærlighetshistorie. Miranda (Angela Laverick) og Ferdinand (Peter Mccrohon) virker ikke forelsket, og deres kurtisering er ikke overbevisende. Det rørende 15-årsnaive har her gått over i noe litt komisk og klossete. Det er også scener der Prosperos fiender Kong Alonso (Mark Bodicoat), Gonzalo (Terry Ashe), Sebastian (Peter Mccrohon) og Antonio (Simon Startin) er trettende. Mens kostymene er litt i overkant enkle, er derimot den direkte og likefremme tolkningen av stykket en befrielse, særlig hjulpet av en Prospero som skifter mellom alvor og maktarroganse til en sårbar, omtenksom og forsonende mann. Samspillet mellom ham og en ertelysten Ariel er blant høydepunktene her. Opplevelsen av Theatre Set-Up i Baroniet Rosendal er uansett svakheter verdt reisen, for dette er kanskje én av de mest spesielle teateropplevelsene man finner i Norge i sommerteater- og festivaltid. Og om Shakespeare-tolkningen ikke er preget av eksperimenterende nyskapning, er den direkte og uten fiksfakserier.



Fra Theatre Set-Ups *The Tempest*, **Baroniet Rosendal.**

Kanskje én av de mest spesielle teateropplevelsene man finner i Norge i sommerteater- og festivaltid



Fra BAK-truppens *Eurohæ?* **Foto: Sandra Jensen**



Forfatteren som fornedret fetis

AV JON REFSDAL MOE

BAK-truppen: ***Eurohæ?*** Black Box teater, 29/8 – 2/9 2001



EN GANG HADDE JEG GLEDEN av å møte en krigsfotograf, en mann som så barn dø og ryggrader eksplodere, for deretter å henge faenskapen opp i gallerier. «Kan du ikke lenger tro på fotografiet, må du tro på fotografen» svarte han på mitt spørsmål om hva det egentlig var han drev med. Og jeg tror han hadde rett; på seven-eleven selger de glossy blader med napp-ut bilder av latterlige og lemlestede unger. Bilder som, hadde de båret denne fotografens signatur, ville oppfattes som dypt tragiske.

Med forestillingen *Eurohæ?* går performance-kollektivet BAK-truppen inn i det samme landskapet som fotografen jeg møtte. Et landskap som i det ytre tar form av et krigsherjet Europa, men som i sin essens utgjør tomrommet som oppstår idet meningen trekker seg tilbake fra historien, inn mot dem som forteller den.

Da det hendte for omkring tyve år siden at de store fortellingene døde, ble tomrommet de etterlot seg raskt fylt igjen. Imidlertid var det denne gangen ikke fortellinger, men fortellere som befolket det offentlige rom. I stedet for store fortellinger fikk vi store forfattere, offentligheten ble deres refleksjonsrom og manesje. I dag kan du dra til Lisboa med Karsten Alnæs, høre halvgamle rockere synge Wildenvey eller glane indignert på ham som stakk av med prinsessa og halve kongeriket. Gjør du suksess som syngejente eller sosialantropolog kan du oppleve å vigsles til forfatter. Alternativt kan du alltids lytte til Solstad; den store forfatteren som ble stor fortelling og etterlyste den store samtalen.

ne Norges tyngst dekorerte diktsamling. Da denne viste seg vanskelig å presse inn på to timer, så man seg nødt til å dele ut tekstfragmenter til publikum i form av ølbrikker, postkort og simulerte tabloider. På veggene hang det avisutklipp der forfatteren erklærte seg «godt fornøyd med forestillingen» Og boka kunne selvfølgelig kjøpes der inne.

Fornøyd var også Solstad, da han nylig hjemvendt fra interrail overlot BAK-truppen ti timer med transkontinentale tankerekker, innspilt med minidisc og mikrofon av forfatteren selv. Disse skulle fungere som råmateriale for gruppens nye forestilling. «Uansett hva de finner på vil det være verdifullt, det som dukker opp» uttalte han da, og det er ikke sikkert han forestilte seg sjikanen som ventet ham. For selvom også BAK-truppen lar forfatteren være scenens fraværende gud, undergraver de hans autoritet fullstendig. Etter først å ha blitt presentert som papirdukke med lodenfrakk og afrokrøller, forsvinner Solstad ut av fiksjonen, for siden kun å dukke opp i opphakkede lydkulisser der han øver seg på å uttale tsjekkiske bynavn eller hyperventilerer handlingslammet i møte med en minibank. I Alf van der Hagens *Dialoger* (oktober 1993) definerte lyriker og BAK-truppmedlem Øyvind Berg sitt poetiske prosjekt som å «Dra Gud gjennom gørra og se hva som kommer ut på den andre siden». Teatrets gud, forfatteren, og landets store forteller, Solstad, ligger som en misbrukt tenåring tilbake i *Eurohæ?*s ruiner – entusiastisk ga han av seg selv; han ble brukt, kastet og måtte finne sin egen vei hjem.

...og det er ikke sikkert han forestilte seg sjikanen som ventet ham. For selvom også BAK-truppen lar forfatteren være scenens fraværende gud, undergraver de hans autoritet fullstendig

Brukt og kastet

At forfatterflommen forlengst har nådd teatret er forståelig nok. Her har man i århundrer beskjeftiget seg med litteratur på en eller annen måte. Det at de store forfatterne; Ambjørnsen og Loe; for tiden velter inn over institusjonens scenekanter og beleirer et område som før var forbeholdt dramatikeren, bekrefter lite annet enn et århundre-gammelt knefall; teatrets underkastelse til sin stadige tilstand som litterær subgenre.

Selvsagt har det alltid eksistert alternativt teater, marginale miljøer hvis felles opphavsmyte har vært motstand mot denne underkastelsen. Også deres store fortelling ser ut til å være død, for også den alternative scenekunsten overbefolkes av de store forfatterne. Både Solstad og Fløgstad var tungt representert på sommerens Internasjonale Teaterfestival (PIT 2001), et annet hovedbidrag på landets største mønstring for alternativ scenekunst besto i å iscenesette hele *Ars Moriendi*, det moder-

Tror du ikke lenger på fortellingene, så tro på fortelleren. Vår venn fotografen ville fylle et tabloid tomrom med sin egen inderlighet. Han var snill, men det er ikke sikkert han hadde rett. Med *Eurohæ?* gjorde BAK-truppen det de kunne for å fravriste fortelleren hans hegemoniske posisjon; i teatret såvel som i offentligheten. Det var lurt. Men det var ikke så mye mer enn det. *Eurohæ?* gjorde ingenting for å imøtekomme tomrommet, den brøt med et nydespotisk meningshierarki, men stablet ikke et nytt på bena. Ikke en gang et lite et. Selvtilfreds lente istedet BAK-truppen seg tilbake, gulpet øl og betraktet tomrommet, innflytningsklart for nye despoter. På den andre siden av tomrommet satt vi og tenkte at når alt kommer til alt, så er nok Dag Solstad en despot å foretrekke.



Gnien Shakespeare

AV MARIUS EMANUELSEN

Katherine Duncan-Jones: *Ungentle Shakespeare.* Biografi, Arden 2001

Shakespeare var neppe en særlig hyggelig fyr, påpeker Katherine Duncan-Jones i en utfordrende ny biografi som utforsker dramatikerens skyggesider.

I essayet «Shakespeare; or, the Poet» i *Representative Men* fra 1850, avslutter Ralph Waldo Emerson sin lovtale av selve Poeten med å uttrykke en viss frustrasjon over diskrepansen mellom kunstneren Shakespeares uovertrufne evner og det bildet ettertiden har av mennesket Shakespeare som «en jovial skuespiller og teatersjef.» «I cannot marry this fact to his verse,» konstaterer Emerson. Shakespeare er bare representativ som Poeten, menneskets Shakespeares ytre liv er så irrelevant at det ikke engang kan representeres: «Shakespeare is the only biographer of Shakespeare; and even he can tell nothing, except to *the Shakespeare in us* [min uthev]; that is, to our most apprehensive and sympathetic hour.» Kløften mellom liv og dikt er i tilfellet Shakespeare nesten uoverstigelig. *Leserens liv* er det eneste som, i beste fall, kan forbinde de to størrelsene. Dette er Emersons ankepunkt mot Shakespeare, det eneste området der man kan kritisere denne mest universelle av poeter. Hva kunne han ikke – og burde han ikke – ha drevet det til? Shakespeare blir for Emerson ikke bare et forbilde, men et forbilde som kan forbigås: «The world still wants its poet-priest, a reconciler, who shall not trifle with Shakespeare the player, […] but who shall see, speak and act, with equal inspiration.»

Emerson råder oss altså til å slutte å interessere oss for den ytre, uinteressante Shakespeare, men få har klart å følge dette rådet. Snarere er som om kløften mellom den ytre Shakespeare og «the Shakespeare in us» er selve drivkraften bak vårt umettelige behov for nye Shakespearebiografier. Det mest åpenbare eksemplet på dette er selvsagt de beryktede «Looneyene», som desperat forsøker å lukke gapet mellom ytre og indre Shakespeare gjennom å skrive en endeløs rekke biografier[1]. Gang på gang beviser de at Shakespeare var *en annen*, og selvsagt alltid en adelig, et representativt menneske, og slett ikke «hanskemakerens sønn, mannen fra Stratford». Looneyenes bøker er generelt enkle å kjenne igjen, de er alltid minst tre ganger så tykke som de andre biografiene, og de bærer alltid titler som «Who was Shakespeare?» Underforstått: Han var i hvert fall ikke Shakespeare!

Når jeg leser Katherine Duncan-Jones' skarpe og stimulerende nye Shakespearebiografi, slår det meg at vi andre, «Stratfordianerne», kanskje har mer av Looneyene i oss enn vi liker å innrømme. Allerede i Duncan-Jones' tittel, *Ungentle Shakespeare,* retter hun skytset mot tidligere biografers hang til å unnskylde mennesket Shakespeares skavanker. Gjennom å bortforklare hans smålighet og aggressive tendenser, har man konstruert en snillere og mildere Shakespeare enn man har belegg for, en ytre Shakespeare som vi kan få til å stemme med vårt indre bilde av ham, «the Shakespeare in us». Duncan-Jones konsentrerer seg i stedet om nettopp de trekkene i de overleverte dokumentene som skisserer opp et bilde av en Shakespeare man (forståelig nok) ikke helt har klart å integrere: bildet av en bitter, gjerrig, fet, misogyn og selvopptatt mann, som syfilitisk og rasende river over båndene til familie og tidligere venner mens han forbereder seg på å dø. Der Emersons Shakespeare bare kan nås av oss i «our most apprehensive and sympathetic hour,» lokaliserer Duncan-Jones ham *også* i våre snevreste og mørkeste aspekter. Der Shakespeare for Emerson var representativ fordi han appellerte til det edleste i mennesket, er han for Duncan-Jones først og fremst en representant for sin tid. I motsetning til tidligere biografer forsøker hun aldri å redde Shakespeare der det kan se ut som om han trenger å reddes. En del velmenende og lett moraliserende slagg har unektelig samlet seg rundt de gjengse fremstillingene av dramatikeren, og det føles lutrende å lese et så nådeløst portrett av ham som det Duncan-Jones skisserer opp, der tvilen konsekvent ikke får komme tiltalte til gode.

Til tross for dette forsøker Duncan-Jones faktisk aldri å *ta* Shakespeare, hun henger ham ikke ut. Hennes ærende er et annet: på enklest mulig vis forsøker hun å forstå hva som drev Shakespeare. Dette gjør hun gjennom implisitt å overføre Emersons frustrasjon over diskrepansen mellom ytre og indre Shakespeare til Shakespeare selv: hennes Shakespeare er primært «ungentle» fordi han gjennom hele livet kjemper for å overskride sin sosialt beskjedne opprinnelse, for å skaffe seg status som «gentleman», koste hva det koste vil.

Duncan-Jones konsentrerer seg følgelig om Shakespeares forsøk på å kjøpe seg gentlemanstatus. I 1596 forærer han faren, John Shakespeare, et våpenskjold som han selv vil overta ved farens død. Duncan-Jones vier et helt kapittel til denne saken, og hun eksellerer i analysen av hver minste detalj ved skjoldets utforming. Anskaffelsen av våpenskjoldet ble imidlertid litt av en skandale for Shakespeare, påpeker Duncan-Jones. Ikke bare parodierte Ben

Jonson åpenlyst og ondskapsfullt det gullfargede våpenskjoldets motto «NON SANZ DROICT» – «Ikke Uten Rett» – som «Not without mustard» i *Every Man Out of his Humour* (1599). Verre var det at Sir Gilbert Dethrick, som hadde godkjent Shakespeares søknad om å få innvilget status som adelsmann for sin far, plutselig befant seg under etterforskning, anklaget for å ha delt ut våpenskjold til folk som ikke hadde krav på dem. John Shakespeares navn befant seg på listen over disse åpenbart uverdige, og i tillegg påpekte man at våpenskjoldet sønnen hadde fått designet for ham var et plagiat. I Duncan-Jones' analyse er dette nederlag som svir for dramatikeren, fordi han aldri kan føle seg helt sikker på at hans status som gentleman blir allment akseptert. Ben Jonsons omtale av den avdøde vennen som «gentle Shakespeare» i folioutgaven fra 1623 er kanskje aller mest ironisk og hånlig.

Shakespeare taklet sladderen gjennom dramatisk selvironi, hevder Duncan-Jones. I en av bokens mest lysende passasjer spekulerer hun på om ikke den sosialt ærgjerrige – og derfor totalt latterlige – tjeneren Malvolio i *Twelfth Night* (1602) kan være et slags komisk selvportrett av dramatikeren. Malvolio blir, som man vil huske, lurt til å stille opp i gule strømper med korslagte strømpebånd [cross-gartered], spent slik at de kanskje kunne minne om Shakespeares omstridte våpenskjold. Sir Gilbert Dethricks tittel var «Garter King of Arms», og Duncan-Jones foreslår at Shakespeare selv kan ha spilt rollen som den ulykksalige Malvolio, som mens han sitter innesperret forvirret gauler om at han jo er en «gentleman». Gjennom en slik tilsynelatende selvnedverdigelse, kunne Shakespeare heve seg over den ondsinnede sladderen, og samtidig tjene penger på den. Her er Duncan-Jones' analyse overbevisende, og samtidig ganske dristig. Det er opplest og vedtatt innen den biografisk orienterte Shakespeareforskningen at Malvolio er et slags Ben Jonson-surrogat, og Duncan-Jones' slutninger synes å forpurre en slik enkel identifikasjon. Gapet mellom geniet og teatermannen lukker seg her, de smelter sammen, om enn bare for et øyeblikk. Og kanskje må denne sammensmeltningen bare være en illusjon, men den virker allikevel som en meningsfull illusjon, noe Shakespeare selv visste å sette pris på.

Duncan-Jones' Shakespeare er altså et sosialt vesen, han formes av kriser. Han omgås menn, konkurrerer med dem, samarbeider med dem, innynder seg hos dem og elsker med dem. Han er ikke edlere enn sin samtid, og han er nøye med ikke å fornærme potensielle kunder, det være seg mesener eller publikummere. Høyst trolig er han ikke særlig interessert i religiøse spørsmål, det viktigste for ham er å mele sin egen kake.

Alt dette er vel og bra, bildet Duncan-Jones skisserer opp er helt klart nødvendig, men noen ganger kjennes det allikevel litt utilstrekkelig. For igjen å vende tilbake til Emerson: Duncan-Jones' Shakespeare kan i perioder bli så ytre at det ikke blir plass til innvendighet. For eksempel blir det litt vel enkelt når hun *utelukkende* konsentrerer seg om værhaneaspektene ved Shakespeares tjeneste som Kong James' hoffleverandør av dramatikk. Denne tilnærmingen truer med å forflate et stykke som *Macbeth*. Stykket diskuteres i forbindelse med Shakespeares eventuelle religiøse sympatier, og Duncan-Jones påpeker at Shakespeare nettopp her tilsynelatende tar stilling for protestantene og mot katolikkene. En gruppe jesuitter var nylig fanget og henrettet, etter at de hadde forsøkt å sprenge kong James og hele parlamentet i lufta. Jesuittene forsøkte å sleipe seg gjennom avhørene ved å vise til den såkalte *doctrine of equivocation*, eller tvetydighetsdoktrinen. Som god katolikk kunne man bekjenne på tvetydig vis overfor mennesker – dvs. staten – så lenge man bekjente utvetydig overfor Gud. Tvetydighetsdoktrinen ble, som rimelig var, oppfattet som svært subversiv av de protestantiske myndighetene. Skillet mellom løgn og sannhet ble effektivt visket ut, intensjon og uttrykk ble to radikalt forskjellige størrelser. Når Shakespeare gjentatte ganger alluderer til disse hendelsene i *Macbeth*, kan det imidlertid ikke bare være for å håne de beseirede statsfiendene. Selv om stykket er skrevet for kongen, og Shakespeare selvsagt ikke ville risikere å fornærme sin arbeidsgiver, blir denne lesningen for snever. For i *Macbeth* er så godt som alle ord og ytringer tvetydige, og svikefulle inntil det fatale. Tragedien ville vært dårligere enn den er dersom moralen simpelthen var at språket er ukontrollerbart for tyranner, jesuitter og andre slemminger. Noe av *Macbeth*s storhet ligger i at tragedien er allmenn: ytringer er per definisjon ukontrollerbare, også for konger og dramatikere. Så vidt jeg kan se, er det her avgrunnen åpner seg i *Macbeth*, som i flere andre av Shakespeares beste stykker. Og det irriterer meg litt at en så begavet biograf som Katherine Duncan-Jones ikke er mer nysgjerrig på disse avgrunnene. Hadde det ikke vært mulig å utstyre Shakespeare med en noe større innvendighet, så lenge det nettopp er slike de mest interessante skikkelsene han skapte hadde å stri med?

Her rykker det altså i Loonyen i meg. Jeg er allerede i ferd med å projisere «the Shakespeare in me» over på Duncan-Jones' ytre Shakespeare, og mye av fortjenesten til *Ungentle Shakespeare* er at den nekter å ta dette skrittet. Hun er kanskje, i likhet med sin Shakespeare, litt gnien. Men kanskje er det nettopp derfor denne boken i større grad enn de fleste Shakespearebiografier makter å stimulere leserens fantasi. Etter å ha lest *Ungentle Shakespeare* får man lyst til å lese mer Shakespeare, og større kompliment er det vanskelig å gi Duncan-Jones. Jeg vil imidlertid avslutte med å anbefale en annen nyhet som støttelektyre til Duncan-Jones' biografi. I *Shakespeare & the Poets' War* (Columbia University Press, 2001) lykkes forfatteren James P. Bednarz med noe av det jeg savner litt i *Ungentle Shakespeare*, han klarer å vise hvordan Shakespeares konfliktfylte forhold til sine konkurrenter kommer til uttrykk også på stykkenes formelle plan. Bednarz' poeng er at skittkastingen dramatikerne imellom egentlig er en avansert form for kritikk. Det er godt sett, og spennende lesning. Bednarz og Duncan-Jones er kanskje uenige på detaljplan, men de snakker samme språk, og jeg vil anbefale at man leser de to bøkene sammen. Sammen viser de vei mot noe som kan vise seg å bli en ny, hittil urepresentabel kritisk-biografisk genre.

Bøkene fåes kjøpt på Norli.

NOTER

[1] «Looneyene» er oppkalt etter John Thomas Looney, som i 1920 avslørte at Shakespeare egentlig var Edward de Vere, den 17. jarlen av Oxford. Looneyenes største problem har alltid vært at de Vere døde i 1604, mens Shakespeare fortsatte å skrive skuespill frem til 1613. Andre hevder at forfatteren av Shakespeares skuespill må være Francis Bacon, noen få holder en knapp på Christopher Marlowe. Se Jose Louis Borges' artikkel i *Norsk Shakespearetidsskrift* 2/2000 for mer om «the Shakespeare Authorship Question».



John Cairds *En midsommarnattsdröm* **på Dramaten, til venstre Stina Ekblad og Örjan Ramberg. Foto: Roger Stenberg**

Midtsommernatts-musikal

AV THERESE BJØRNEBOE

Shakespeare: *En midsommarnattsdröm*
overs. Göran O. Eriksson. Regi: John Caird
Scenografi og kostyme: Sue Blane
Koreografi: Ossi Niskala og Dorte Olesen. Dramaten

(STOCKHOLM) PÅ DRAMATEN i Stockholm har engelske John Cairds iscenesettelse av *En midsommarnattsdröm*, som hadde premiere i september 2000, blitt en kjempesuksess. Jeg så forestillingen da den ble gjenopptatt ett år etter premièren, i slutten av september '01. Caird er blant annet mannen bak RSC-suksessen *Nicholas Nickleby*, og hans oppsetning på Dramaten bærer preg av bunnsoldid teaterhåndverk.

I likhet med Marthaler (se side 71) bruker Caird musikk i massevis, både Mendelsohn og rocka, musikalpreget musikk. I det hele tatt har forestillingen et musikalpreg, ikke bare fordi det er mye musikk og dans, men fordi handlingene går opp i og kulminerer i store momenter. Det gjelder ikke bare den løsslupne dansen til slutt, under bryllupsseremoniellet, men også i alve-scenene i Atenerskogen. Ikke bare alven Erteblomst, men også Puck, trekker i tyllskjørt – eller drag – og denne spøkefulle leken med 1800-tallets piktorialisme, tilfører oppsetningen en meta-teatralitet som henviser til Shakespeare-tradisjonen, men også til den manierte, kjønnsmessige maskeraden på en rockekonsert. Forestillingens høydepunkt er for Jonas Karlssons Puck, som både kan bringe tanken til Kiss og Prince, og som i likhet med sistnevnte både er teenageraktig impertinent og erotisk tvetydig.

I første scene framstiller dekorasjonen monokrone hvitmalte og gipsaktige bypalass, og Örjan Rambergs Thesevs og Stina Ekblads Hippolyta virker begge fremmedgjorte og ubekvemme. Den kjølige tonen mellom dem, blir komisk kontrastert av de fire unge elskende, som ved å overspille rollene også introduseres som om de er fanget inne i et spill hvor elskerrollene framstår som inautentiske. Aksenten er ikke direkte disharmonisk, og forestillingen er heller ikke helhetlig preget av en «sterk lesning» av teksten; det vil si, en styrende tolkning. Den hvite verdenen på begynnelsen av stykket, skal forvandles til en svart verden i skogen, mens de to stedene samtidig er for- og baksiden på samme dekorasjon, som snus ved hjelp av dreiescenen. I skogen fungerer de svarte greinene både trolsk og teatralt, slik Titanias blomsterleie – en diger dobbeltseng som fires opp og ned – spiller på skogen som en speilrealitet og et psykologisk rom.

Når de elskende forviller seg inn i skogen, er det – med en allusjon til psykoanalytiske lesninger av stykket – kledd i pyjamaser. Maria Bonnevie spiller Helena med fin komisk timing, alltid en smule forsert og utenfor sitt eget selv, både fysisk og følelsesmessig. Mats Bergman er en komisk og pralende Botten og Stina Ekblad en nevrotisk Titania. Örjan Rembergs Oberon, som har lang frakk og langt hår, minner om en skurkefigur hos Dickens med en touch av Dracula(!). I forestillingens sluttablå skal Botten og Hipplyta gjenkjenne hverandre – et mulig lån fra iscenesettelsen på Royal Shakespeare Company i fjor sommer? – og på den måten markerer avslutning en mulig ny begynnelse; Hippolyta har smakt en forbuden frukt hun gjerne vil spise mer av.

John Caird gestalter stykket med en smilende inneforståthet overfor teksten og tradisjonen, og resirkulerer konvensjonene snarere enn å bryte med dem. Med andre ord: Grundig og godt håndverk, men ikke noe 'must' i begrep av nyskapende teater- og Shakespeare-iscenesettelse.

Seeds of time

På Dramaten i Stockholm er det première på Ibsens **Gengångare** 9. februar i regi av **Ingmar Bergman**, i rollene spiller bl.a. Pernilla August fru Alving og Jan Malmsjö Pastor Manders. På Stockholms Stadsteatern spilles Tsjekhovs 3 systrar i regi og med scenografi av Robert Wilson. Det står også en rekke andre russiske stykker på repertoaret, bl.a. **Hilda Hellwig**s iscenesettelse av Maxim Gorkijs På botten og en dramatisering av Mörka kl. 12 på dan (etter Koestlers roman). I desember 2001 er det premiere på tyske **Frank Castorf**s iscenesettelse av Mikhail Bulgakovs Flykt, og den 15. og 16 desember blir det gjestespill fra Lithauen med **Oskaras Korsunovas**' iscenesettelse av Mästaren och Margarita etter Bulgakovs roman.

*

På Royal Shakespeare Companys repertoar vinteren og våren 2001/2002, i London på Barbican, spilles Shakespeares **Hamlet** i regi av Steven Pimlott og med **Samuel West** i i tittelrollen fra 6. desember til 2. april, (se forøvrig presentasjonen av forestillingen i Norsk Shakespearetidsskrift nr. 1/2001). Edward Halls iscensettelse av **Julius Caesar**, med John Hopkins i tittelrollen, spilles fra 24. januar til 6. april, A Midsummer Night's Dream spilles 18. desember til 9. mars, og Lindsay Portners Twelfth Night spilles 18. desember til 9. mars. På RSC's The Pit spilles **King John** i regi av Gregory Doran, og med Guy Henry i tittelrollen. I tillegg til Shakespeare spilles Martin McDonaugh The Lieutenenant of Inishmore, 20. desember til 23. februar, David Farrs Night of the Soul, 18. april til 11. mai, David Edgars The Prisoner's Dilemma, 24. januar til 6. april, Peter Whelans A Russian in the Woods, 28. februar til 13. april, og Heinrich von Kleists The Prince of Homburg, 22. februar til 30. mars.

*

På Berliner Ensemble står bl.a. Heiner Müllers **Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui,** med Martin Wuttke i tittelrollen på repertoaret (se omtale i tidsskriftet). Andre forestillinger er bl.a. Claus Peymanns iscenesettelser av Shakespeares Richard II og Measure for Measure (Mass für Mass), med Michael Maertens som hhv. Richard II og Angelo. På Berlins Volksbühhne spilles bl.a. Frank Castorfs Endstation Amerika (Tennesse Williams), Dämonen (Dostojevskij), Schmutzige Hände (Sartre) og **Erniedrigte und Beleidigte** (Dostojevskij) Hauptmanns Weber og Trainspotting (Erwin Welsh). På repertoaret står også **Christoph Marthaler**s nye iscenesettelse Die Zehn Gebote/ De ti bud, etter Raffaele Vivianis roman, og Marthalers Murx den Europäer. Sebastian Hartmanns iscenesettelse Der Geteilte Himmel, etter fortellinger av Christa Wolf, har première 22. november. Hans iscenesettelse av Ibsens Gengangere står også stadig på repertoaret. På Schaubühne i Berlin spilles bl.a. Jon Fosses Traum im Herbst, i regi av Wulf Twiehaus, Shakespeares **Macbeth**, i regi av Christina Paulhofer, Supermarket av Biljana Srbljanovic i regi av Thomas Ostermeier og Port Authority av Conor McPherson i regi av Barbra Frey, Sarah Kanes Psychosis, i regi av Falk Richter og Sasha Wltz danseforestilling nobody. På Deutsches Theater i Berlin spilles bl.a. König Lear i regi av Alexander Langhoff.

*

Jon Fosse spilles over hele Europa. Bl.a. på Düsseldorfer Schauspielhaus (Nokon kjem til å komme, première september 2001), Schaubühne i Berlin (Draum om hausten, première oktober 2001), Burgtheater Wien (Draum om hausten i regi av japanske Yoshi Oida, première 18. oktober), Theater Achen (Natta syng sine songar, première 25.januar 2002), Schauspielhaus Essen (Der Gitarrenmann, première 27.oktober 2001), Freie Kammerspiele Magdeburg (Natta syng sine songar), Theater Regensburg (Der Name, première 2. mai 2002), Schauspiel Leipzig (Natta syng sine songar, première 16. mars 2002). **Thomas Ostermeier**, teatersjef ved Berlins Schaubühne og regissør av Der Name som gjestet Oslo under Nationaltheatrets samtidsfestival, skal regissere et nyskrevet stykke av Fosse på oppdrag av Edinburgh-festivalen, høsten 2002.

*

På Burgtheater i Wien høsten/vinteren 2001 er det bl.a. première på Peter Zadeks iscenesettelse av Chirstopher Marlowes The Jew from malta/ **Der Jude von Malta**, med **Gert Voss** i rollen som Barabas. Schillers Die Jungfrau von Orleans i regi av Karin Beier og Schillers Maria Stuart i regi av Andrea Breth, med bl.a. Corinna Kirchoff. Samt Jon Fosse (se over). Zürcher Schauspielhaus spilles Christoph Schlingensiefs Hamlet (se omtale i herværende tidsskrift). Tsjekhovs Tre søstre (première oktober 2001) i regi av Stefan Paucher, og Psychose av Sarah Kane. I mars 2002 er det première på Stützen der gesellschaft, i regi av Andreas Kriegenburg, og i april er det première på Synchron av Thomas Hürlimann i regi av teatersjef **Christoph Marthaler**.

*

På Deutsches Schauspielhaus i Hamburg, spilles bl.a. Ein Sturm etter Shakespeare i regi av **Jan Lauwers**, Hamlet i regi av **Peter Zadek**, og Gier av Sarah Kane i regi av Ute Rauwald. På Schauspiel Bonn spilles bl.a. Shakespeares König Lear i regi av Uwe Eric Laufenberg, Wolfgang Borcherts Draussen vor der Tür i regi av **Eimuntas Nekrosius**, Frank Patrtick Staekels iscenesettelse av Shakespeares **Cymbeline**, Borroughts/Waits The Black Rider, Schillers Don Carlos, Tjsekhovs Tre søstre, Kleists Der Zerbruckene Krug, m.m. **Bonnier Biennalen** for ny dramatikk går av stabelen 13. til 22. juni, og Theater der Welt-festivalen 21. til 30. juni 2002. På Theater Basel har Hamlet première 17. januar 2002, i regi av Stefan Bachman, der spilles ellers vinteren og våren 2002 bl.a. Ibsens John Gabriel Borkman, Büchners Dantons Tod, og Biljana Sbrljanovic' Supermaket i regi av Matthias Günther, samt Igor Bauersimas norway.today. På Schauspiel Leipzig spilles Wolfgang Engels **Die tragische Gesichte von Hamlet, Prinz von Dänemark,** Lars Norén Dämonen (begge fra oktober 2001). På Düsseldorfer Schauspielhaus spilles bl.a. Lars von Triers Dancer in the Dark (première sept. 2001), von Horvaths Gesichte aus dem Wiener Wald, i regi av Peter Wittenberg (première april 2002), Taube auf den Dach etter Uwe Johnson, première mars 2002, i regi av Thomas Bischoff. På Deutsches Nationaltheater i Weimar har Tom Stoppards **Rosencrantz und Guildenstern sind tot** première i januar 2002 i regi av Horst Lionus. Macbeth i regi av Katja Paryla har premiere i mars 2002 og **König Lear** i juni 2002 i regi av Alexander Lang. Her spillers ellers Schillers Die Räuber, Kleists Die Katchen von Heilbronn von Horvaths Don Juan kommt aus dem Krieg, m.m.

DET NORSKE SHAKESPEARESELSKAP

Medlemsskap og abonnement

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

Pressen skriver om Norsk Shakespeare tidsskrift:

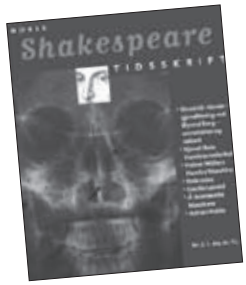
«Lista legges såpass høyt at tidsskriftet fremstår som et must for de som jobber med teater...» MORGENBLADET

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

«... seks numre fulle av interessante og varierte kommentarer til det forfatterskapet som i vår tid tar mer og mer form av verdenslitteraturens faste punkt» DAGBLADET



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



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



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



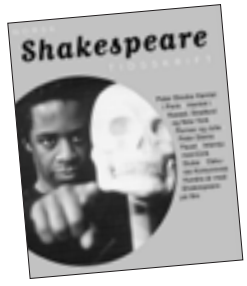
Nr. 2/1999: «Teater og skogsverden i *As You Like It*» (essay), *As You Like It* i norske oversettelser, Stein Winges *Hver sin lyst* (anmeldelse), Pamela Mason: «Barnet hos Shakespeare, om filmen og teatrets bruk av barn som sentimentale kulisser» (essay), Park Honans nye Shakespeare-biografi (anmeldelse),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



Nr 1/2000 Tema: Shakespeares historiske skuespill. Luk Percevals adosjon «Schlachten!», Dag Solstad: Makt og legitimitet i rosekrigenes tid, Intervju med Stein Winge, Stein Winges *Det blodiga parlamentet* (Dramaten, 2000), Intervju med Kenneth Branagh, anmeldelse av Branaghs *Love's Labour's Lost*, Om Terry Eagletons marxistiske lesninger av Shakespeare, Intervju med Kristian Smidt, m.m.



Nr. 2/2000 Tema: *Kong Lear.* Essay: Humanismens problem, Bjørn Sundquist om Lear og anmeldelse av Yngve Sundvors oppsetning. Edvard Hoem om *Kong Lear,* og H. Hagerup om norske *Lear*-oversettelser. Intervju med bl.a. Samuel West om Steven Pimlotts *Richard II* på RSC. Angela Winkler som Hamlet (av Peter Zadek), Frank Castorfs Rosenkriege i Berlin, m.m.



Nr 1/2001: Peter Brooks, Michael Almereydas, Steven Pimlotts og Armin Petras' *Hamlet* (anmeldelser og intervju). Intervju med Maik Hamburger om Shakespeare og DDR, Hundre år med Shakespeare på film, Peter Steins *Faust*, intervju med teatersjef Eirik Stubø. Ronny Danielssons *Romeo og Julie*, Oskaras Korsunovas, m.m.

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

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

Navn: . . . . . .

Adresse . . . . . .

Tlf/e-mail: . . . . . .

Bestilling av tidligere numre Nr. 2/1998 ..... stk Nr. 1/1999 . . . . . stk Nr. 2/2000 . . . . . stk

(Før 75,- nå 50,- pr. stk.) Nr. 2/1999 ..... stk Nr. 1/2000 . . . . . stk Nr. 1/2001. . . . . stk

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