**Knud Arne Jürgensen**

# *Kistrup: Shakespeare – og Hamlet*

**Redaktionel forbemærkning**

**webtekst19**, *Kistrup: Shakespeare –og Hamlet*, er dr.phil. Knud Arne Jürgensens indgående studie i kritikeren Jens Kistrups i sig selv indgående og livslange beskæftigelse med Shakespeares dramatik. Jürgensens essay efterfølges af et optryk af den elleve artikler lange føljeton om ***De store dramatikere***, her iblandt Shakespeare, blev oprindeligt publiceret i Berlingske Tidende juni-august 1998 og bringes her for første gang i samlet form.

**webtekst19** publiceres side om side med webtekst20: *Holbergs criticus dramaticus – Jens Kistrups Holberg-essayistik*, hvor Jürgensen giver et kalejdoskopisk indblik i Kistrups Holberg-refleksioner. Jürgensens essay efterfølges her af Kistrups føljeton om Holbergs rollefigurer, der første gang blev publiceret i Berlingske Tidende november og december 1984 i anledning af 300-året for Holbergs fødsel 1684 og her bringes for første gang i samlet form.

En af de danske teaterkritikere, der gennem hele sidste halvdel af det 20. århundrede beskæftigede sig mest indgående med Shakespeares dramatik og den måde, han blev opført på, var Jens Kistrup (1925-2003). Gennem næsten seks årtier var han en af dansk presses mest centrale teaterkritikere og -essayister og blandt hans absolutte yndlingsemner var William Shakespeares skuespil, deres historiske opførelsestraditioner og sceniske muligheder i nutiden. Denne levende interesse for Shakespeares liv og værk forblev usvækket gennem hele Kistrups livsvirke.

Udover en konstant strøm af forestillingsanmeldelser af Shakespeareopførelser herhjemme og i udlandet leverede Kistrup en ikke mindre imponerende række af kritiske essays om Shakespeares dramatik og udfordringerne for nutidens teaterverden, når de tog Shakespeare under behandling. Denne essayistik hører til blandt de mest begavede og bedst formulerede dramaturgiske skrifter fra Kistrups hånd og fortjener særligt fokus. Ikke alene kommer teaterkritikeren her ind på "den største af dem alle", men samtidig rammer han med sine Shakespeare-essays lige midt ind i hjertekulen af sin egen tids teaterliv.

I sommeren 1998 publicerede Kistrup en længere føljeton med i alt elleve essays under fællestitlen *De store dramatikere* i *Berlingske Tidende.* Allerede i det andet essay i denne serie ind på Shakespeare, der præsenteres ligeud som "Genial husdramatiker", og hvis dobbeltsidige talent som professionel benytter af og leverandør til tidens elizabethanske teaterdrama bliver fremhævet for sit unikke og evigtgyldige dramaturgiske og sproglige geni.

Berlingske Tidende, 2. sektion, lørdag 20. juni 1998 KULTUR 5

*Den kødelige frihetse fanget ikonisk – og i lakrø underbukser – i Howard Barkers allegoriske bud på en nutidig version af Ingen Jen om den skønne jomfru Ursula, som ikke vil gifte med Lucas: Det er hun i underbukserne, spiller af Susan O'Callaghan. «Ursula» er det fjerde bud på britisk teater på Sommerscene 98, forestillingen spilles i Kanonhallen 24.6. til 28.6.* Foto: Stephen Vaughan

**BRITISK DRAMA**

Teatret efter Thatcher: England oversvømmes i disse år med en ny generation af oprørske og stærkt sex-fikserede dramatikere. Mange af stykkerne går som varmt brød til resten af Europa, også til Danmark. Kritikeren Michael Billington forklarer bølgen, mens dramatikeren Howard Barker vrænger på næsen ad den. – En rapport fra London.

# Kødeligt begær

AF PER THIM.

LONDON

Tro o fack or not to fack? Det er faktisk det ikke spørgsmålet. Man gør det bare! Og man gør det gerne voldsomt hos 90ernes generation af britiske dramatikere. [illegible] har at gøre med, at England ja har en stærce tradition for at tro på og dyrke dramatikeren, snarere end instrukteren, som man for eksempel gør det i Tyskland. Og undskyld, men om en egentlig identisk bølge er der ikke tale, vi har at gøre med til mange forskellige og flydende former for dramatisk udsagn i tiden. [illegible] deren sætres i scene. Strå barn mylldre ud af hakkemaskinerne, og en strofe, intet mindre, stormer ind ad dørene. Teksten er formalsøgelig, men dog bedre end Max Stafford-Clarks instruktion. Med andre ord: *We are not impressed.* Forestillingen genspejler til juli på Sommerscene 98.

DE STORE DRAMATIKERE

Shakespeare som skuespiller-dramatikeren – den professionelle »benytter« og teater-leverandør, der var et dramatisk og sprogligt geni.

# Genial hus-dramatiker

AF JENS KISTRUP

Shakespeare er et univers. Vil man kortfat, hvad teater er, må man bede tiden vende de tilbage til ham.

Sagt for nylig af en overmål teaterkritiker, Let at tilslutte sig. Shakespeare er den stærste.

Den, der er mest i overensstemmelse med teatrets væsen og fascinationskraft. I en verdslighjert verden en evig kilde til inspiration. *Shakespeare and kerle finder!*

Og gennem hele dette århundrede har han været den oftest opførte klassiske teaterdigter, ikke god grund.

Der er hans tragedier: «Richard III», «Macbeth», «Kongen» og Juliet», «Othello».

Der er hans tragisk-muntre komedier: «Ifeflightskongerset» tene og «Som man behager», «Sabbmanden i Venedig» og «Vinterevenetyr».

Der er de skuespil, der som «Hamlet» og «Kong Lear», «En skærsommernatsdrøm» og «Stormen» er noget endnu mere.

**Alt dette** har scenen haft bryg for – og filmen med. Og det endda til trods for, at det er sjældent, man uden for England er i stand til at sige hans store blankvers-epikker, som de skal siges.

Hvis Shakespeare har sin styrke i sproget – den uudtrendal har gjort i direkte protest mod den romantiserende Shakespeare-tradition – komplicerer ofte af, at skuespillerne stir fremmede over for den Shakespeare'ske tekstkunst.

**Hvem var Shakespeare?** Med fare for at blive misforstået kan man kalde ham den geniale – og originale – *benytter.* Det elizabethanske drama: husfornattikker numerer ét.

Han var den professionelle skuespilforfatter, skuespillerdramatikeren, der leverede sin scene – det Globe Theatre, der i rekonstruseret skikkelse sidste år genopstod i London – den anskede vare. Man må forestille sig, at han – omtrent som en journalist – har arbejdet under et konstant kolossalt pres.

Stykkerne skulle være hurtigt færdige, og de skulle spilles lige så hurtigt. Det skulle være nu. En måde at være dramatiker på, som den akademisk-litterære verden og den alt for kritiske teaterkritik i dag ville have haft svært ved at acceptere. Historien fortæller over for Shakespeare lever stadig videre – også nu, hvor han tilhyselsdøden er blevet sakrosankt.

En benytter, der tog sit stof, hvor han fandt det – og en del af sine tanker. Men dertil kom – og det er pointen – at Shakespeare var et geni. Et dramatisk geni og et sprogligt geni.

Han blev til sans-tilfrugsdere på det rette tid i den rette tid – Var Shakespeare ikke hans elev, så var hans mest berømte dramatiske skikkelse det i hvert fald, Nordig Hamlet, Prinsen af Danmark, hanværen, der vøger tilbage for at hævde. Tilbageren i det Shakespeare-skuespil, der rummer det hele – ruppe, fisk, steg og kage, som vores bedste Shakespeare-fortæller Paul V. Rubow sagde.

Det er ogsæ Paul V. Rubow, der om Shakespeare har sagt, at han var » – en digter, som vist ikke forener alle poesiens fortrin – en sådan ville vare et monstrum – men som var stor i det alsædige drama og yppærlig i det komiske, gribende, når han skrev i den store stil, overbevisende og fin i den lille, en dramatiker og lyriker på samme tids. Og med «En sterrsommernatsdrøm» og «Stormen» lødede han sit teater » – ud over endelighedens skranke, i et fantasiland, som kun de aller sjælfinste digtere kan skabe.

**Intet er lattorligere** end de talrige mere eller mindre videnskabelige forsøg, der har været gjort på at fralende Shakespeare ophavsretten til sit eget forfatterskab. En skuespiller er ikke sins nøk til at have skrevet de skuespil, der går under Shakespeares navn. Men hvis snobberne ikke har haft noget at hænge deres hat på, har moralisterne muligvis haft det. For bedøm moral er det, man finder i det

Et skuespil, som i den forbindelse er af særlig interesse for Kistrup, er den Shakespeare-tragedie, der med sit indhold og sin vision står tilbage som "noget endnu mere" end alle de andre af andre værker tilsammen, nemlig *Hamlet*, prinsen af Danmark, der som hævneren viger tilbage for at handle og derved udstiller den inderste grundmorale, vi i følge Kistrup finder overalt i det Shakespeare'ske menneskedrama-univers: "Man kan *ikke*, hvad man vil!".

*Hamlet* står dermed i historien som den ypperste af alle digterens tragedier og som det stærkeste blandt alle de menneskelige vildfarelsers dramaer; den repræsenterer derfor et af de mest centrale værker i skildringen af den menneskelige svaghed og danner et af de mest indgående billeder på menneskets grundlæggende livsvilkår.

Set i et større historisk perspektiv introduceredes Shakespeare i Danmark med Peter Foersoms fremstilling af *Hamlet* i 1813. Hans skuespil blev herefter hurtigt til stor inspiration for datidens store romantikere som eksempelvis Adam Oehlenschläger, hvorimod de i forhold til den gældende teateræstetik hos tidens toneangivende danske teatermand gennem første halvdel af 1800-tallet, Johan Ludvig Heiberg, kun kunne præsenteres på scenen herhjemme i stærkt bearbejdede versioner, der alle udelod stykkernes mere burleske aspekter.

Først med realismen og naturalismen omkring århundredets slutning udvistes der for alvor en ægte forståelse på de danske teaterscener for Shakespeares sceniske mangfoldighed.

Hver periode har således kunnet udfordre sit eget teatersyn gennem en række af vidt forskellige Shakespeare-opsætninger i de sidste to århundreder, og ikke mindst i det 20. århundredes sidste halvdel. En afgørende inspiration for dette udgik fra den polske dramaturg Jan Kotts bog fra 1961 *Shakespeare — vor samtidige* (da. 1966), der bl.a. pegede på trådene mellem Shakespeare og det absurde teater.

Shakespeares værker er gennem de sidste to århundreder blevet oversat af flere omgange til dansk af blandt andre Peter Foersom, Edvard Lembcke, Valdemar Østerberg, Ole Sarvig, Johannes Sløk og senest Niels Brunse. Alle har de givet anledning til en stadig fornyende beskæftigelse med denne verdensdramatiker i dansk regi – og ikke mindst med hans hovedværk *Hamlet*.

Lige siden *Hamlet* blev opført første gang i Danmark i 1792 (under et tysk gæstespil på Odense Teater) og frem til år 2000 er dette skuespil alene blevet opsat herhjemme i alt 83 gange på 33 danske scener i ofte meget forskellige versioner og bearbejdelser (inklusive radio- og tv-teater samt en række danske og udenlandske turnéteatre)[1] , mens andre 35 Shakespeare-skuespil i samme periode har opnået i alt 433 opsætninger på 72 danske scener.

At Shakespeare har haft et særdeles konstant efterliv i Danmark gennem hele 1800- og 1900-tallet fremgår således tydeligt med dette statistiske overblik.

Jens Kistrups personlige og usvækkede Shakespeare-interesse gennem hele hans kritikervirke i sidste halvdel af det 20. århundrede bunder nok især i den kendsgerning, at Shakespeares skuespil i løbet af disse fem årtier opnåede et hidtil uset opførelsesantal på de danske scener og i samme periode blev genstand for et meget markant antal nyfortolkninger og omarbejdelser, der måske ikke alle faldt lige meget i teaterkritikerens behag.

Sideløbende med sine mange forestillingsanmeldelser af tidens Shakespeare-opførelser analyserer Kistrup fra det første tiår af sin karriere således måden, hvorpå hans egen samtid tog denne dramatiker op til revision og opførte ham på. Foranlediget af den danske oversættelse i 1966 af Kotts bog fra 1961 skrev han i 68-ungdomsoprørets "vilde" år et opsigtvækkende essay om "Shakespeare – vor samtidige", hvor han bevidst provokerende stiller spørgsmålet, om den Shakespeare'ske forfattertype i virkeligheden ikke er langt mere moderne end det, hans egen samtid havde vedtaget at kalde "moderne":

> Måske er Shakespeare vor samtidige i langt højere grad, end vi har gjort os klart. Med alle historiske forskelle står *hans* forfattertype måske vor tid nærmere end den – politiske, etiske, moderni-

[1] Jf. Stig Albrectsen: *Shakespeareopførelser i Danmark 1792-1987* (København, 1988) og ITA årbogen *Teater i Danmark* 1987/88 til 1999/2000 (København 1988-2000). Fire øvrige Shakespeare-skuespil har hidtil ikke været opført i Danmark, nemlig *Henry IV* (fra ca. 1590), *The Life of Henry VIII* (fra ca. 1613), *Pericles* (fra ca. 1608-09) og *The Two Noble Kinsmen* (fra ca. 1612-13), det sidste er muligvis ikke skrevet af Shakespeare alene – jf. Jørgen Heiner: *Shakespeare* i *Gyldendals Teaterleksikon* (København, 2007, artikel 2981, s. 796-799). Den statistiske oversigt over Shakespeare-opførelserne i Danmark 1792-2000 medtager ikke ballet- og danseforestillinger baseret på Shakespeares værker.

> stiske – forfattertype, vi er så rørende enige enig om at *kalde* tidens. Frigør de nye dramatikere sig for dette tidens kritiske tyranni, kan Shakespeare endelig blive den inspiration, det eksempel til efterfølgelse, han indtil nu aldrig rigtig har kunnet blive. Og så ender det måske en dag med, at vi ikke nøjes med at opdage en ny Shakespeare, men at vi opfinder vor egen.[2]

I det samme essay, der tog udgangspunkt i Det Kongelige Teaters første danske opførelse af Shakespeares *Troilus og Cressida* i Erling Schroeders iscenesættelse den 12. marts 1968 – en opsætning, som Kistrup ikke tøvede et øjeblik med at kalde "en af dette århundredes største, mest inspirerende og mest umiddelbart levende danske Shakespeare-forestillinger" – diskuterer han desuden årsagerne til at Shakespeare i det 20. århundredes danske teater ikke havde vakt til nogen større inspiration eller lyst til efterfølgelse blandt modernismens danske dramatikere, end tilfældet var:

> Det moderne drama er mange ting, den moderne dramatik har mange muligheder at vælge imellem lige fra den yderliggående socialrealisme til den yderliggående surrealisme. Og dog er det, som om Shakespeare aldrig for alvor er kommet ind i billedet som et eksempel til efterfølgelse – måske med Bert Brecht som den eneste undtagelse [...] Men ellers er Shakespeare fortrinsvis blevet betragtet som den store klassiker og det urørlige geni, taknemmelig at spille for teatret men farlig eller umulig at konkurrere med for den dramatiske forfatter. Det er så meget desto mere gådefuldt, som en hel linie eller skole i den nyere Shakespeare-kritik går ud på at vise, hvor moderne en dramatiker Shakespeare er – absurdismen, grotesken, den filmagtige klippeteknik, synet på den menneskelige skæbne, på historiens ubønhørlighed og på det politiske livs grusomhed, i alt dette er Shakespeare lige så moderne som, ja mere moderne end de moderne.
>
> Derfor har man atter og atter kunnet modernisere Shakespeare, flytte den historiske handling i hans skuespil ned til vor egen tid [...] og derfor har et ukendt drama som *Troilus og Cressida* også i sin ydre form virket mere nutidigt end de nye stykker,

[2] *Berlingske Tidende*, 16. marts 1968.

> der er skrevet om krigen og de menneskelige kræfter, der holder den i gang, Brecht inklusive.

Kistrup konkluderer i sit essay om Shakespeares betydning for nutidens danske dramatikere, at deres største svaghed i forhold til det store forbillede for det første skyldtes den moderne tids "puritanske" opfattelse af dramatikerens rolle med alle dens usagte påbud, om hvad en dramatiker måtte og ikke kunne, samt tidens krav om originalitet, idé og engagement parret med en dyb angst i tidsånden for at kunne fremtræde som banal og vulgær. Han udtaler herom:

> Hvad tiden på så mange andre områder tillader sig, det må og tør dens forfattere ikke tillade sig. Og det skyldes for det andet den *private* sfære, inden for hvilken det meste af tidens kunst udfolder sig, angsten for de store emner og angsten for ikke med sin person at kunne *stå inde for* det, man skriver. Hvor meget kunne Shakespeare mon strengt personlig stå inde for? Og hvor meget ville han have fået skrevet, hvis han havde skullet honorere dette til en digter af hans type indlysende urimelige krav?

Nogle år tidligere i begyndelsen af 1960'rne havde Kistrup for alvor indledt sin perspektiverende essayistik om Shakespeare og måden, hans skuespil blev opført på i Danmark, i form af en længere artikel i *Perspektiv*, det tidsskrift han selv gennem en længere årrække var både medredaktør af og teaterskribent for.

Med en kritisk dækning af tidens kulturdebat havde det stor betydning gennem sin brede orientering og de mangeartede bidragydere, der her ligefuldt anmeldte tidens bøger, film og teater. Kistrup skrev under titlen *At spille Shakespeare* – her om, hvordan han personligt opfattede Danmark som et land, hvor komedien trivedes, mens tragedien levede under svære vilkår på teaterscenen.

Dette historiske perspektiv havde omkring midten af det 20. århundrede ført til at man retrospektivt ikke for alvor havde kunnet notere sig nogle større kunstneriske sejre for den Shakespeare'ske tragedie i Danmark, måske lige bortset fra en række udenlandske stjerneskuespilleres gæsteoptrædener i især *Hamlet*:

> Det er muligt, at denne utilstrækkelighed over for Shakespeares tragedier fortrinsvis er et spørgsmål om svigtende talent og temperament, Danmark har jo altid haft sin force i komedien. Men den er også et spørgsmål om svigtende stil. Det Shakespeare'ske drama byder som bekendt på en række scenetekniske problemer, der vanskeligt kan finde en naturlig løsning inden for kulisse- og kukkasse-teatrets ramme [...] Der var ingen tradition at bygge på, og en ny lykkedes det ikke at skabe.[3]

Manglen på en Shakespeare-spillestil-tradition i Danmark førte i det 20. århundredes sidste fire årtier til en stadig større eksperimenterende holdning til Shakespeare-klassikerne, nogle gange – ifølge Kistrup – med meget uheldige resultater, andre gange med særdeles begavede og kunstneriske fuldt ud forsvarlige forestillinger.

En række punktnedslag på Kistrups bedømmelser af fire skandinaviske *Hamlet*-opførelser mellem 1973 og 1990 kan til fulde belyse denne udvikling i tiden hen imod en stadig større eksperimenterende holdning overfor dette Shakespeare-hovedværk, både som et symptom på tidens udprægede rod- og stilløshed, men samtidig også som udtryk for en ny og stærk kunstnerisk vilje til netop at nyfortolke klassikerne og bekæmpe den "klassikerpest", der som et fænomen i især i slut-90'rne vakte til ny og åben teaterdebat herhjemme.

Efter at Det Kongelige Teater som nationalscene havde været toneangivende igennem adskillige år på Shakespeare-fronten, kom Københavns andre scener i sidste halvdel af det 20. århundrede stadig mere ind i billedet, når det gjaldt om at tage nye og fortolkende livtag med den engelske dramatikers hovedværker.

På Folketeatret fik Preben Harris med sin iscenesættelse af *Hamlet* i 1973 – spillet af Erik Wedersøe – en af tiårets store succeser, måske især fordi denne opsætning, der fremkom i efterdønningerne af ungdomsoprøret, fremstillede titelfiguren som en udpræget oprører, der martres af sin harme og smerte over den forkerte verden, han lever i og er del af.

Hamlet-figurens enstrengede fremstilling i denne opsætning fremstod – ifølge Kistrup – som forestillingens allerstørste fortrin, fordi den på én gang gjorde personskildringen både virkelighedstro og genkendelig for ti-

[3] *Perspektiv*, 8. årgang, nr. 6, marts 1961, s. 49-50.

dens teaterpublikum. Det var med andre ord "tidens Hamlet" man her fik at se, om end opsætningens "moderne spillestil" ikke i alle rollerne altid var gennemført med tilstrækkelig dristighed og konsekvens:

> En Hamlet vi er på bølgelængde med. En Hamlet, vi tror på. En Hamlet, hvis følelser og reaktioner vi har let ved at genkende her i ungdomsoprørets tid. Det er Hamlet selv og ikke dramaet omkring ham, der gør det stærkeste indtryk i Folketeatrets Shakespeareforestilling. Så længe Erik Wedersøe er på scenen er denne »Hamlet« den mest vedkommende, man mindes at have set her i landet – siden nordmanden Hans Jacob Nilsen spillede rollen på Kronborg.[4] En Hamlet for alle tider – og en Hamlet for vor tid. [...] Denne Hamlet er nok en hævner, men han er først og fremmest en oprører – et menneske, hos hvem alting domineres af protesten mod en verden, han ikke kan affinde sig med, en lede ved, ja, et raseri over den falskhed og det forræderi, der møder ham overalt ved hoffet, hos den ny konge og hos hans mor, dronningen. Hans harme og smerte over en forkert verden er så voldsom, at den lader alt andet træde i baggrunden, endogså hans personlige »lykke«. [...] Det er ikke nogen smuk eller interessant Hamlet han viser os. Det er ikke Hamlet som filosoffen eller den evige nøler. Det er heller ikke nogen særlig nuanceret Hamlet. Det er tværtimod en Hamlet spillet på nogle ganske få enkle, rene toner. Men det er en Hamlet lykkeligt befriet for de mure, talløse kommentarer og talløse sceniske fortolkninger har bygget op omkring figuren. Og det er en Hamlet, for hvem hans egen situation – oprøret og protesten, smerten og vreden – hele tiden er blodig alvor, også når han søger at skjule den bag ironi, sarkasme, galgenhumor, en forstilt utilregnelighed. [...] Derfor blev de store monologer ikke deklamationsnumre, men en indre debat hos en sjæl i nød og et intellekt i tvivl, overvejelser på liv og død hos et menneske, for hvem verden ikke er holdt op med at være virkelig. Og derfor fik de to store scener med Ophelia og dronningen den voldsomhed, der helt direkte får os til at føle det

[4] Den norske skuespiller og teaterchef Hans Jacob Nilsen (1897-1957) spillede *Hamlet* under et gæstespil med Det Norske Teatret på Kronborg Slot i sommeren 1946.

> desperate i Hamlets oprør. Kampen for at være hæderlig i en verden forgiftet af krig og realpolitik, forbrydelse og dumhed.
>
> Hamlet er i denne »Hamlet« forestilling ikke bare hovedpersonen, men hele stykket. Det er her, Preben Harris' moderne, men ikke moderniserede iscenesættelse for alvor har sat ind.[5]

Et lille tiår senere svarede Det kongelige Teater igen i 1982 med en på visse måder meget lignende "hverdags Hamlet", men nu iscenesat af Mogens Pedersen og med Søren Spanning i titelrollen.

Kistrup imødeser denne nyopsætning med en række forud opstillede forbehold, som han i sin anmeldelse selv ét efter ét imødegår og nedbryder for til slut at ende med karakteren "en meget konsekvent, nøgtern og tidssvarende opfattelse af Hamlet-figuren og af Hamlet-dramaet".

Hans væsentligste anke var her mere af sproglig karakter, idet han mente, at Johannes Sløks nyoversættelse og dens undertiden "frække" nye sprogbrug reducerede forestillingens format mere end den understøttede det for ligesom at komme det dags-aktuelle og stykkets forståelighed mere i møde. Dramaets indre handling kom opsætningen derimod til ikke at handle nok om:

> Prins – javel. Men først og fremmest en ung mand vokset op i en militariseret verden – Danmark som et fængsel med soldater og fæstningsværker alle vegne. Den melankolske dansker – javel. Men først og fremmest en intelligent student, der er rystet i sin sjæls inderste over den forbrydelse og kynisme, han møder overalt – med sin mor dronningen og sin stedfar kongens skamløse elskovsleje trukket frem som forestillingens første indtryk. Og med det militære beredskab lige i nærheden. Handlingslammet, tvivlende, tøvende – javel. Men ikke mere bange for at handle – og myrde – end så mange andre. Nok viger han i første omgang tilbage for det mord på kongen, han får chancen for at begå. Men han handler, og han handler forkert – det er Polonius' mord eksemplet på. Og hvad fører det ikke med sig – i forholdet til Ophelia? Gal – javel. Men synligt for alle andre end de mest fossile hoffolk en ung mand, der spiller gal for at holde omverdenen og den »rigtige« galskab på afstand. Tvært imod viser disse scener, hvor

[5] *Berlingske Tidende*, 27. september 1973.

> meget af en bajads og hvor megen element livslyst Hamlet i virkeligheden rummer. […] Han ser verdens ondskab – også politisk – og han handler derefter. Men de kræfter, han sætter sig op imod, er for stærke. Derfor dør Hamlet, og derfor sejrer Fortinbras – sejrherre i en verden af lig. Som enhver sejrherre i vore dage kan risikere at blive. […] Inden for iscenesættelsens begrænsning er Søren Spanning simpelt hen en glimrende, stærk og hele tiden bevægende Hamlet. En Hamlet, som der ikke er én nøgle til, men mange – som til ethvert levende menneske. Og en Hamlet, der hverken i spillet med de andre eller i de mange store, alt for berømte monologer bliver teatralsk eller deklamatorisk. En udadvendt Hamlet, født til at bekræfte de raske i retten til riget. Men også en Hamlet, der har tanker og følelser nok til at åbenbare, hvad rollen indeholder bag det sorte kostume. Der er i Søren Spannings fysiognomi og i hans væsen en mærkelig blanding af styrke og svaghed, af noget mandigt og noget næsten kvindeligt bedårende. En charme, der virker på begge køn. Alt det gør ham faktisk til den fødte moderne Hamlet-fremstiller. […] Det er en »Hamlet«-opførelse, der snarere er Hamlet-figurens end »Hamlet«-dramaets. I Søren Spannings lige så chokerede som indignerede hverdags-prins vil mere end én generation – den, der kom efter ungdomsoprøret – kunne genkende sig selv. Og hans verden er vores verden. Det er hans tragedie. Og vores.[6]

En bevidst "stilløshed" og meget stærkt optrukket personskildring af Hamlet-figuren oplevede nordisk teater fire år senere på Dramaten i Stockholm i Ingmar Bergmans dybt personlige nyfortolkning af Shakespeare-tragedien og med Peter Stormare i titelrollen. Om denne forestilling havde Kistrup både meget godt, men også enkelte mindre gode ting at sige.

Bergmans visionære og sceniske stærkt virkende iscenesættelse blev her fremhævet som intet mindre end "geniale variationer over Shakespeares drama", men hvori det evigt aktuelle og tidløse sjæledrama dog fremstod stærkere end tragediens iboende og meget konkrete hævndrama.

Bergman havde – ifølge Kistrup – ligeud beruset sig i fordærvetheden og liderligheden ved det danske hof, og denne gennemsyrende lidenskab blev det hovedindtryk, der stod tilbage som iscenesættelsens bærende in-

[6] *Berlingske Tidende*, 18. september 1982.

spiration og livsnerve, måske på bekostning af Shakespeare-tragediens egen iboende dramatiske sammenhængningskraft:

> Han er en *moderne* Hamlet. En rock-tidens intellektuelle. En Hamlet i sort regnfrakke og med solbriller, der senere hen i forestillingen optræder omtrent som Ingmar Bergman himself. Iscenesætterens selvidentifikation – og en hel del mere. Han er en ung mand med en stor smerte inde i sig. Forestillingen starter for hans vedkommende med et skrig. Selv om han siden undertrykker skriget, forbliver desperationen, ironien, galgenhumoren hans foretrukne udtryksform [...] Men Ingmar Bergman er også en gøgler og en elsker. Scenen med skuespillerne er et centralt sted i forestillingen. Her viser Hamlet sig ikke bare som iscenesætteren – frit efter Ingmar Bergman! Han deltager også som aktør og danser i sit »eget« show. Og hvor smerte- og pinefuldt forholdet til Ofelia end udvikler sig, er det i hvert fald ikke en seksuel impotens, der er nøglen til det. Den berømte »Gå i kloster«-scene – hvilke scener i »Hamlet« er ikke berømte? – får næsten karakter af en forførelse, en fysisk voldtægt. [...] En moderne Hamlet som sagt, men også en mangetydig Hamlet – i en forestilling, hvis væsen og virkning hænger sammen med en bevidst stilløshed. Postmodernismens »Hamlet«? [...] Men selvfølgelig fornægter det Bergman'ske mesterskab sig ikke. Der er geniale og til det yderste virkningsfulde scener i forestillingen. Overlegenheden er imponerende, idérigdommen næsten overvældende. Og indtil lidt efter pausen virker forestillingen både fornyende og forløsende – spændende også dér, hvor Ingmar Bergman bare tager en replik, en scene og gør alting helt nyt. F.eks. siges »At være eller ikke være«-monologen ikke som en monolog, men som en replik til gøglertruppens førsteskuespiller [...] Flot – og tvetydigt. Det er alle disse idéer og indfald snarere end én stor bærende idé, der bærer Ingmar Bergmans »Hamlet«-iscenesættelse oppe. [...] Den største kunst er sjældent fejlfri eller indiskutabel. Det er Ingmar Bergmans heller ikke. Men alle indvendinger bliver små og irrelevante over for denne »Hamlet«-forestillings format, mægtige livsvilje og tragiske dødsdrift. Få »Hamlet«-forestillinger fortæller så meget om Hamlet og hans verden – og om vores. Få »Hamlet«-

> forestillinger fortæller så meget om iscenesætteren bag den. En Ingmar Bergman der stadig er ung nok og nu afklaret nok til at se i Shakespeare som i et spejl og i Hamlet som i sin egen sjæl.[7]

En lignende usikkerhed overfor det manglende klart fortalte hævndrama kom til udtryk i en af Kistrups senere Hamlet-artikler, der denne gang rapporterer herhjemmefra, da han i 1990 anmeldte det nye Dr. Dante teaters opførelse af Shakespeares tragedie på scenen i Allerød, nu iscenesat af Alexa Ther og med Mikael Birkkjær i titelrollen.

Denne teatertrups – ifølge Kistrup – stærkt forenklede og omvurderende greb om Hamlet-dramaet efterlod kritikeren med et slutfacit, der konkluderede, at forestillingens intentioner og resultat virkede mere forvirrende end indlysende "rigtige". Også opsætningens "bevidste(?)" stilforvirring i alt det, der sker uden om Hamlet, opponerede Kistrup skarpt imod, idet han fremhæver, at forestillingen med sin moderniserede "moderne Hamlet" og dens udpræget "normale" Hamlet alene hører hjemme i 1990, og derved pressede ikke bare handlekraften ud af figuren, men også tragediens universelle liv:

> Der er intet eller meget lidt, der driver dramaet frem. Intet eller meget lidt, som leder prinsen af Danmark hen imod den skæbne, der rammer ham gennem den mission, han tøvende og modstræbende accepterer i det øjeblik, han beslutter at hævne sin far, den myrdede konge. Nogle at de dramatiske højdepunkter i stykket er delvis sløjfet. […] Om disse scener – og om forestillingen som helhed – gælder det, at man helst skal kende sin Shakespeare for rigtig at forstå, hvad der sker – og hvilke konsekvenser det får. Ja det er ikke for meget sagt, at Dr. Dante-versionen af »Hamlet« ved at normalisere Hamlet-figuren – Hamlet som en af os! – kun har gjort Hamlet og dramaet om ham mere gådefuldt. Det er f.eks. mere end en stil, der brydes ned og splittes op, når de store monologer ikke længere bliver de (dramatiske) højdepunkter, de er hos Shakespeare – i containeren ikke bare med den deklamatoriske stil, men også med den livs- og dødsfilosofi, Hamlet gennem hele dramaet går og bakser med! […] Denne Hamlet bliver aldrig rigtig forelsket i Ofelia, hvis død da også bagatelliseres som den

[7] *Berlingske Tidende*, 21. december 1986.

> tragedie, den ikke får lov til at blive. Er det ikke snarere sin ungdommelige mor, prinsen er forelsket i – og derved bliver forholdet til stedfaderen et regulært jalousiforhold! Og bindingen til ungdomsvennen Horatio er mindst lige så stærk som bindingen til Ofelia. Hvis det da ikke er meningen, at vi skal ane en slags homoseksuel tiltrækning – bevidst eller ubevidst – mellem de to. Og det kan så igen forklare, at Hamlet er og forbliver en fremmed i sin egen verden. Er det i denne fundamentale fremmedhed, vi skal søge nøglen til Dr. Dantes »Hamlet«? Ja, sådan kunne man faktisk blive ved med at spørge – uden at forestillingen giver noget definitivt svar. OG det kan efter behag ses som pointen i Alexa Thers iscenesættelse eller som det afgørende (uløste) problem. […] Vist har Dr. Dante's »Hamlet« en Hamlet – den har i al fald begyndelsen eller skitsen til en, Men det er som om hverken Mikael Birkkjær eller forestillingen er nået til ende med overvejelserne om, hvad de vil med sig selv. Vi nåede ligesom kun halvvejs til Helsingør. Det er dér, Allerød ligger. Når man vælger Kongevejen.[8]

At Kistrup godt kunne sige fra højt og klart, når han mente, at en modernisering af klassikerne rejste flere spørgsmål end den besvarede, fremgår utvetydigt af et af hans sene store teaterkritiske essays fra august 1998, og som omhandler "klassikerpesten". Han vender her ligesom bøtten på hovedet, idet han nu påpeger, at de store klassiske dramatikere, som han den samme sommer så indgående havde analyseret i føljetonen "De store dramatikere", stadig udgør en særdeles valid kapital, og hvis renter kan hæves, men som teatrene er nødt til at finde nye strategier for, hvis klassiker-opførelserne ikke skal forblive stadier på vejen ind i fortiden.

Han opsummerer som afslutning på dramatiker-føljetonen her hele problemstillingen omkring en historieløs nutids forhold til klassikerne – inklusive Shakespeare, Strindberg og alle de andre – og kommer samtidig med en række konkrete bud på problemets omfang og løsning. Med dette bemærkelsesværdige essay sætter Kistrup et både vægtigt og værdigt punktum for en livslang beskæftigelse med scenekunstens allerstørste dramaer og dramatikerne bag:

---

[8] *Berlingske Tidende*, 10. marts 1990.

Problemet med klassikerne er et dobbelt. De er gamle – mere eller mindre. Og de er til fri afbenyttelse – teatret kan gøre med dem, hvad det vil. Derfor har man talt om *klassikerpesten*. Og man har talt om *instruktørtyranniet*. Begge dele som en kritik af teatrets klassiker-opførelser. Der er for mange at dem. Og deres form er ikke i tråd med teksten. Bag alt dette skjuler sig en angst for, at teatret skal blive en anakronisme. En kunstart, der har overskåret forbindelsen med nutiden og dens publikum. Nuets kunst uden kontakt med nuet! Og denne angst har samtidig haft til følge, at teatret næsten for enhver pris har ønsket at modernisere klassikerne. Gøre dem mere nutidige end de nutidige.

Først og fremmest: Teatret må ikke blive et museum, Og det har teatret vær så god at rette sig efter. Men hvorfor overhovedet spille klassikerne frem for tidens egne dramatikere? Svaret vil i de fleste tilfælde være: Der er formatet til forskel. [...] og det mærkelige er, at de nye dramatikere – dem vi kalder moderne klassikere – har været i stand til at se positivt på det klassiske repertoire. Spørgsmålet er blot, om betingelserne for at forstå klassikerne længere er til stede. [...] Men i vore dage er det blevet legitimt ikke at være i besiddelse af de forudsætninger – den dannelse – som Strindberg kalkulerede med hos teatrets publikum. Og det er i en sådan tidsalder, klassikerne kan blive – ikke til en gave, men til en pest. Det publikum, de henvender sig til, er et begrænset publikum, et publikum af forståsigpåere. Kendere, der kan sammenligne den ene klassiker-opførelse med den anden. Og de nulevende dramatikere spærres inde i frustrationen over atter og atter fra teatrets side at måtte se sig udkonkurreret af en klassiker. Af en, der betragtes som større. Af en, der er mere berømt. [...] Problemet er mere akut nu end det var dengang. Men det har to sider: den rutineprægede ligegyldighed over for klassikerne, den ubegrænsede frihed overfor klassikerne. De store dramatikere er blevet på én gang mere fristende og mere farlige for teatret at have med at gøre. I jo højere grad vi gør os dette dilemma klart, desto større chancer er der for at holde klassikerpesten på afstand. Sygdommen er livstruende – det må vi indrømme. Men der er flere muligheder for helbredelse.[9]

[9] *Berlingske Tidende*, 22.8.1998.

**Jens Kistrup: Føljetonen DE STORE DRAMATIKERE, Berlingske sommeren 1998**

*De klassiske dramatikere - hvem er de? Hvad vil vi med dem? Og hvad vil de med os? I en række lørdagsartikler sommeren over retter Berlingske Tidende lyset mod de store skikkelser – og de store epoker – i verdensdramatikkens historie. Fra grækerne, Shakespeare og Molìere over Ibsen, Strindberg og Tjekhov til de nyere og nyeste: Brecht, Beckett og Pinter.*

*Man har talt om "klassikerpesten": Teatret prioriterer de gamle skuespildigtere – og fortolkningen af dem – højere end de nye. Men hvem og hvad er disse klassiske dramatikere kortest fortalt? Det er nogle af de spørgsmål, serien om "De store dramatikere" vil prøve at give svar på.* J.K.

***Berlingske 2. sektion, 13. juni 1998***

## Det begyndte med grækerne

*Selv om de i mange henseender er fremmede for den moderne verden, har de store græske tragediedigtere holdt sig levende i en senere tids teater – helt op til vore dage.*

Teatrets vugge, tragediens fødsel, Det klassiske græske drama trækker en bred kølvandsstribe ned gennem den ældre, nyere og nyeste skuespildigtning – fra Corneille og Racine, Goethe og Grillparzer, over Ibsen (Ødipus-motivet i "Gengangerne"!) og O'Neill til Jean Anouilh og Sartre, T.S. Eliot og Edward Bond. Også i den allerseneste danske dramatik kan man høre ekkoet af den græske tragedie: Den moderne Medea, kvinde- og barnemordersken i Astrid Saalbachs "Aske til aske – støv til støv".

Via de store tragiske skuespilforfattere fra 400-500 år før Kristi fødsel – Aischylos, Sofokles og frem for alle Euripides – er den græske sagnverden og dens mytologiske figurer blevet en del af teatrets og den dramatiske litteraturs fællesgods – fristende at levendegøre på scenen for de store moderne iscenesættere: Peter Stein, Peter Hall, Peter Langdal.

Og når den græske tragedie med længere eller kortere mellemrum er blevet opført herhjemme, skyldes det også, at især dens kvindeskikkelser – Antigone,

Fædra, Elektra, Medea – kan give skuespillerne et stof at arbejde med, de ikke finder magen til andre steder.

Lidenskaben – kærligheden, hadet – kan få frit løb dramatisk og sprogligt på en hel anden måde end hos de moderne dramatikere. Det så man f.eks., da Kirsten Olesen 1977 fik sit gennembrud som Euripides' Elektra og 1994 nåede et højdepunkt i sin karrière med den samme forfatters Medea, datteren som hævner, hustruen som hævner.

Hele verden er en scene, sagde Shakespeare, men teatrets scene er ikke hele verden. Kan ikke være det, selv om den gerne vil være det. Store dele af verdensdramatikken står vores borgerlige-psykologiske kukkasse-teater kunstnerisk og praktisk fremmed overfor – hele Østens teater ikke mindst. Og i virkeligheden er det et paradoks, at den klassiske arv på teatret kan føles som noget, vi er fortrolige med, når den i mange henseender er os arts- og væsensfremmed.

Det gælder spillestilen – tragedier skabt til det åbne amfiteater, hvor skuespillerne bar masker og bevægede sig på koturner. Det gælder den mytologiske overbygning – det klassiske græske teater var endnu tæt på sin religiøse oprindelse, udsprunget af Dionysos-kulten. Og det gælder dramaturgien – de lange episke replikker, hvor de afgørende dramatiske begivenheder fortælles pr. budbringer og ikke fremstilles direkte på scenen, korets rolle i dramaet, kommenterende, moraliserende og somme tider mere end det.

I dette forårs to danske Euripides-opførelser – den moderne "Fønikerinderne", den Suzuki-inspirerede "Bakkantinderne" – har man på én gang kunnet se, hvilken virkning teatret kan opnå gennem koret, og hvilket problem det frembyder. Skal det vise sig på scenen som et kollektiv, som et talekor? Eller skal det opsplittes i sine bestanddele, tale med mange forskellige stemmer? Det var, hvad Ingmar Bergman gjorde i sin opsætning af "Bakkantinderne" (Bakkanterne") for to år siden.

Teatrets klassiske arv er ikke begrænset til de tre store tragedieforfattere alene. Også komedien har sin rod i det antikke Grækenland med Aristofanes og i oldtidens Rom med Plautus, et af de fjerne forbilleder for den Holbergske komedie. Men trods flere forsøg af nyere dato – Plautus spilles ikke mere – er det tragedien, der oftest har beskæftiget eftertidens teater, dens digtere, dens iscenesættere, dens skuespillere, dens publikum.

Det skyldes som sagt, at dens store skikkelser repræsenterer noget arketypisk i menneskenes nære relationer til hinanden – vores egne Ødipus-, Antigone- og Medea-historier forstørret op i det mere-end-menneskelige format, opvækkende den skræk og medlidenhed, der er nøglebegreber i den klassiske dramaturgi.

Det skyldes også, at menneskene i den klassiske tragedie ses i forhold til de store livsmagter – så langt når de moderne dramatikere unægtelig kun rent undtagelsesvist. Og det skyldes endelig, at de græske tragediedigtere – med alt, hvad der skiller os fra dem – er mere moderne i deres tankegang, end man skulle tro.

De viser os mennesket som underkastet gudernes vilje. Men de – og af dem først og fremmest Euripides – lægger direkte og indirekte en kritisk skepsis for dagen, som det ikke er så svært for os at identificere os med. Euripides skal have sagt: ”Dybest i mit hjerte nærer jeg håb om guddommelig visdom, men jeg ved ikke, hvad jeg skal tænke, når jeg ser menneskenes lod”.

Det er denne menneskenes lod, den græske tragedie er det første – og det største – sceniske billede af: Skyld og skæbne, hybris og nemesis. Den lod, menneskene må underkaste sig og leve i en evig protest imod. Den basale dramatiske konflikt!

Tragediens skikkelser er indgået i vores bevidsthed uafhængigt af deres liv på scenen – psykoanalysen og Ødipus-komplekset! Men det er på teatret – af og til også på film og TV – den græske tragedie har holdt sig levende. Med den fremmedhed, der er en del af teatrets fascinationskraft, og med den fortrolighed, der gør det muligt for os at se vores lille liv spejlet i det store.

***Berlingske 2. sektion, 20. juni 1998***

## Genial husdramatiker

*Shakespeare som skuespiller-dramatikeren – den professionelle ”benytter” og teaterleverandør, der var et dramatisk og sprogligt geni.*

Shakespeare er et univers. Vil man forstå, hvad teater er, må man hele tiden vende tilbage til ham.

Sagt for nylig af en svensk teaterkritiker. Let at tilslutte sig. Shakespeare er den største.

Den, der er mest i overensstemmelse med teatrets væsen og fascinationskraft. I en verdsliggjort verden en evig kilde til inspiration. *Shakespeare und kein Ende!*

Og gennem hele dette århundrede har han været den oftest opførte klassiske teaterdigter. Med god grund.

Der er hans tragedier: "Richard III", "Macbeth", "Romeo og Julie", "Othello".

Der er hans tragisk—muntre komedier: "Helligtrekongersaften", og "Som man behager", "Købmanden i Venedig" og "Et vintereventyr".

Der er de skuespil, der som "Hamlet" og "Kong Lear", "En skærsommernatsdrøm" og "Stormen" er noget endnu mere.

Alt dette har scenen haft brug for – og filmen med. Og det endda til trods for, at det er sjældent, man uden for England er i stand til at sige hans store blankversreplikker, som de skal siges.

Hvis Shakespeare har sin styrke i sproget – den uudtømmelige verbale fantasi, den enorme dramatiske styrke – er det også sproget, der kan blive problemet, når han skal spilles på teatret. Og for den sags skyld på filmen. Lyt f.eks. til Laurence Olivier i den nationale "Henrik V" film, optaget under krigen – helt anderledes end Kenneth Branaghs filmatisering af det samme kongedrama. Hvor mange moderne skuespillere behersker den kunst?

Hvor mange kan fylde ordene ud? Hvor mange kan lade replikkerne stige i deres fulde højde og længde? Forsøgene på at forholde sig så nøgternt som muligt til Shakespeares dramatiske univers – som Peter Langdal har gjort i direkte protest mod den romantiserende Shakespeare-tradition – kompliceres ofte af, at skuespillerne står fremmede over for den Shakespeare'ske talekunst.

Hvem var Shakespeare? Med fare for at blive misforstået kan man kalde ham den geniale – og originale – *benytter.* Det elizabethanske dramas husdramatiker nummer ét.

Han var den professionelle skuespilforfatter, skuespillerdramatikeren, der leverede sin scene – det Globe Theatre, der i rekonstrueret skikkelse sidste år genopstod i London – den ønskede vare. Man må forestille sig, at han – omtrent som en journalist – har arbejdet under et konstant kolossalt pres.

Stykkerne skulle være hurtigt færdige, og de skulle spilles lige så hurtigt. Det skulle være *nu.* En måde at være dramatiker på, som den akademisk-litterære verden og den alt for kritiske teaterkritik i dag ville have haft svært ved at acceptere. Historiens fordomme over for Shakespeare lever stadig videre – også nu, hvor han tilsyneladende er blevet sakrosankt.

En benytter, der tog sit stof, hvor hans fandt det – og en del af sine tanker. Men dertil kom – og det er pointen – at Shakespeare var et geni. Et dramatisk geni og et sprogligt geni.

Han blev til som dramatiker på det rette sted i den rette tid – renæssancens frigørelse fra den fortid, den stadig opretholdt forbindelsen med, det engelske imperiums sejrsbevidsthed og selvsikkerhed, tidsalderens alliance mellem det elitære og det folkelige.

Shakespeare var et produkt af sit miljø. Han var ikke den eneste i sin tid – han befandt sig i en livslang konkurrence-situation med de mange glimrende jævnaldrende dramatikere. Og han stod i en frugtbar forbindelse med tiden og dens filosofi.

Det Shakespeare'ske dramas skeptiske, desillusionerede livsvisdom – livet som *a tale told by an idiot* – er delvis hentet fra den franske filosof Montaigne. Var Shakespeare ikke hans elev, så var hans mest berømte dramatiske skikkelse det i hvert fald. Nemlig Hamlet. Prinsen af Danmark, hævneren, der viger tilbage for at handle. Titelfiguren i det Shakespeare-skuespil, der rummer det hele – suppe, fisk, steg og kage, som vores bedste Shakespeare-kender Paul V. Rubow sagde.

Det er også Paul V. Rubow, der om Shakespeare har sagt, at han var "– en digter, som vist ikke forener alle poesiens fortrin – en sådan ville være et monstrum – men som var stor i det alvorlige drama og ypperlig i det komiske, gribende, når han skrev i den store stil, overbevisende og fin i den lille, en dramatiker og lyriker på samme tid". Og med "En skærsommernatsdrøm" og "Stormen" løftede han sit teater" – ud over endelighedens skranker, i et fantasiland, som kun de aller sjældneste digtere kan skabe".

Intet er latterligere end de talrige mere eller mindre videnskabelige forsøg, der har været gjort på at frakende Shakespeare ophavsretten til sit eget forfatterskab. En skuespiller er ikke "fin" nok til at have skrevet de skuespil, der går under Shakespeares navn. Men hvis snobberne ikke har haft noget at hænge deres hat på, har moralisterne muligvis haft det. For hvilken moral er det, man finder i det Shake-

speare'ske drama ud over den: *Man kan ikke, hvad man vil?* De menneskelige vildfarelsers drama – og den menneskelige svagheds, "tragisk" eller ej!

Det anfægter imidlertid ikke den fristelse og den fest, der for teatret altid vil være forbundet med at spille Shakespeare – hvordan han bør spilles, giver Hamlets instruktion af skuespillerne anvisning på. Han er et barn af sin tid – det elizabethanske teaters og dramas blomstringstid i årene omkring 1600 – der har hævet sig op over tiden. Af og til synes man, at ingen af de store dramatikere står os nærmere og har mere at sige os end han.

***Berlingske 2. sektion, 27. juni 1998***

## Komediens fødsel

*Gøgleren og digteren Molière fandt næsten som ved et mirakel frem til sin egen form for komedie. Den giver et kritisk billede af samtiden og et "evigt" billede af mennesket og dets modsætninger.*

Der var så meget, som begyndte med Molière. Han fik sine arvtagere i Frankrig – fra Marivaux til Anouilh. Hvad ville Holberg være uden ham – morsom på sin egen danske måde, om end med en vis distance til de passioner, der råder hos Molière? I det hele taget er meget i den moderne komedie uden for Frankrig utænkeligt uden Molière. Bernard Shaw er bare et eksempel blandt mange. Den anti-moralske moralist!

Komediens fødsel – er det for meget at sige om Molière, da han slog igennem som dramatiker dengang, han og hans teatertrup lidt over midten af 1600-tallet tog fast ophold i Paris? Gøgler og digter i klassicismens Frankrig, protegeret af selveste solkongen Ludvig XIV, samtidig med tragedieforfatterne Corneille og Racine.

Der var skrevet komedier før Molière. På mange måder fortsatte og fornyede han en tradition – den græske og romerske komedie, den folkelige *commedia dell'arte.* Og alligevel kan det ligne et mirakel, svært at forklare, at Molière så hurtigt fandt frem til sin egen form for komedie: Karakterkomedien.

Et kritisk billede af samtiden – dens snobberi, dens fromme hykleri, dens dyrkelse af forstillelsen som den moderne last. Kort sagt: Alle dens galskaber – baseret

på klassicismens idealer: Natur og sandhed. Og et levende billede af mennesket og de modsætninger, det indeholder. Det er aldrig gjort bedre – med den samme klarhedens dybdevirkning.

Disse modsætninger – ydre, men især indre – vidste Molière meget om. Alt, er man lige ved at sige. I sine store komedier hyldede han fornuften, den gyldne middelvej. Han lader fornuften sejre – og lader den samtidig lide nederlag. Eller som –Alceste siger i "Misantropen: "Fornuften gi'r dig ret. Men der er et *men* derved, at ingen af os styres af fornuft i kærlighed".

Og dette mønster genfindes så at sige overalt hos Molière. Den indre moral svarer ikke til den ydre – det er den kontrast, der giver hans komedier deres spænding, deres sceniske-psykologiske tiltrækningskraft.

I "Tartuffe" forhindres hykleren Tartuffe i at tage magten over sin blinde beundrer Orgons hus, men kun ved et kongeligt magtbud – mod al rimelighed og fornuft. I "Fruentimmerskolen" bliver den gamle Arnolphe forhindret i at gifte sig med den unge pige Agnès og forlader scenen uden et ord. Han lider nederlag, men var det fornuften, der sejrede?

Og det samme spørgsmål kan man som sagt stille i tilfældet "Misantropen". Menneskehaderen Alceste vender Célimène og hendes fine-falske verden ryggen. Han vil bort fra "den hule, hvor man har lov at være en hæderlig mand". Men betyder det, at han er helbredt for sin galskab? Vil han ikke vende tilbage så snart, han får lejlighed til det?

Hvis Molières ideal var den gyldne middelvej, så er det også den, hans komiske eller tragikomiske personer fjerner sig fra: Monsieur Jourdain i "Den adelsgale borger", Harpagon i "Den gerrige", Argan i "Den indbildt syge". Dermed er alting imidlertid ikke sagt om den ligefrem livsfarlige dristighed. Molière udfoldede i forholdet til både de guddommelige og de verdslige magter. F.eks. i "Don Juan", "Amphitryon" og "Det kvindelige selskab", den sidste med stort held genoplivet på Det Kongelige Teater i forrige sæson iscenesat af Klaus Hoffmeyer.

Og selv om hans replikker – rimede alexandrinere med skiftevis mandlig og kvindelig udgang – kan være vanskelige at sige for danske skuespillere, har teatret herhjemme haft et stort set lykkeligt forhold til den Molièr'ske komedie. Man behøver blot at tænke på Poul Reumerts Tartuffe, Alceste og Arnolphe. Hans spil i "Fruentimmerskolen" med Ingeborg Brams som Agnès blev et af højdepunkterne

blandt dansk teaters mange Molière-opførelser. Også fordi Reumert i rollen som Arnolphe viste sider af sit talent, hans ellers ikke tillod at komme for dagens lys.

Taknemmelig at spille, uhyre krævende at spille. Det så man f.eks., da Ingmar Bergman for 25 år siden iscenesatte "Misantroppen" på Det Kongelige Teater. Alt lyset samlede sig om Ghita Nørbys Célimène, mens Henning Moritzens naragtige elsker Alceste blev henvist til et liv i skyggen. Den typiske Bergmanske kønskvotering!

Der findes mange gode bøger om Molière på dansk – af bl.a. Valdemar Vedel, Carl Johan Elmquist og Jacques Berg. Men det bedste billede af Molière og hans tid får man gennem Ariane Mnouchkines store Molière-film fra slutningen af 70erne. På én gang et billede af digterens udvikling og hans tid og af teatret som rensende og bevidstgørende magt. Ved at lære sit århundredes mennesker at kende indser Molière, at vil han tale mod hykleriet (og udbytningen!) er komedien hans bedste våben.

Gøgler og digter – Molière ville have succes. Og han fik det trods al modstand, også økonomisk succes. Han vidste, at godt teater er det, der morer, optager, samler tilskuerne. Man han ville desuden noget mere.

Eller som kritikeren Jens Kruuse har sagt: "Det er lystigt, det er elegant, det er vittigt, det er klart som selvfølgelighedens princip, men bag ordene og bag tonerne er en sindets musik umådeligt farlig og alt omfattende"

Så meget kan en komedie være.

***Berlingske 2. sektion, 4. juli 1998***

## Den romantiske afgrund

*Det romantiske drama nåede sin højeste og varigste udfoldelse inden for operaen og balletten, men blev af en enkelt dramatiker – Georg Büchner – ført ned i nutiden.*

Romantikken beherskede teatret langt ud over sin egen levetid.

Tænk bare på "Elverhøj", der for generationer af danskere blev selve indvielsen til teatret. Eller tænk på "Cyrano de Bergerac", digteren og krigeren med det blødende hjerte og den store næse, kaldt til live sidst i 1800-tallet i Edmond Rostands versdrama og atter genopvakt i Sebastians musical.

Men den store romantiske dramatiker - hvem var han? Findes han overhovedet?

Situationen i Danmark var typisk. Oehlenschläger blev med sine "nordiske" tragedier romantikkens dramatiker herhjemme. Men hans bedste romantiske drama – "Aladdin" – er ikke skrevet for scenen. Og nogen succes på teatret blev han egentlig aldrig selv om Klaus Hoffmeyer – bl.a. med sin opsætning af "Kjartan og Gudrun" – næsten har fået det til at se sådan ud. De, der løb med succesen, var Heiberg, Hostrup og Hertz – Biedermeier-komedie med og uden musik.

Og hvad der skete – eller ikke skete i Danmark, svarer til udviklingen ude i Europa. Den store romantiske dramatiker? Spørger man teater- og litteraturhistorikerne, vil de ikke mangle svar. Vist havde romantikken sine dramatikere – fra Schiller i Tyskland til Victor Hugo i Frankrig. Men det, der skete med romantikken på teatret var, at dramaet holdt flyttedag.

Det bevægede sig fra det talte drama til det sungne og dansede – stærkt støttet af teatermaskineriets sceniske trylleri og det musikalske brus fra orkestergraven. Det var i operaen – Verdi og Wagner først og fremmest – og i balletten, romantikken nåede sin egentlige udfoldelse på teatret. Og musikteatrets triumftog har varet ved helt op til vore dage.

En tilsvarende stigende kurve har der været tale om for ballettens vedkommende. i en vis forstand blev Bournonville romantikkens klassiske dramatiker herhjemme – hvis det da ikke var Hartmann med "Liden Kirsten", Gade med "Elverskud", og Heise med "Drot og marsk". Dem med det længste efterliv. Og vil man efterspore det moderne teaters rødder, kommer man heller ikke uden om balletten. Det var Diaghilev og hans Ballets Russes, der bragte teatret på højde med tiden efter høj- og postnaturalismen, Ibsens og Strindbergs epoke.

Den store romantiske dramatiker? Groft forenklet kan man sige, at han først dukkede op, da romantikken for længst var forbi, ikke desto mindre er han den dramatiker, der mere end nogen anden kan siges at *tegne* romantikken. Ikke den harmoniserende idylliserende romantik, som i hvert fald herhjemme dominerede teatret. Men den *Sturm und Drang*-romantik, der psykologisk og politisk sprængte harmonien, delvis med den ironi som virkemiddel, som ikke var fremmed for de ældre romantikere.

Georg Büchner (1813-37) blev kun 23 år. Og han nåede kun at skrive tre skuespil: "Woyzeck", "Dantons død" og "Leonce og Lena", det sidste moderniseret af Erik

Knudsen og sat i musik af Anne Linnet henholdsvis under titlerne "Det er ikke til at bære" og "Roserne bryder ud".

Som romantisk dramatiker var Georg Büchner naturalist. Han ønskede "at komme så nær som muligt på historien, som den virkelig var. Og til trods for at der gik næsten et århundrede, før han blev "opdaget", kan han ses som en forløber mindre for naturalismen end for ekspressionismen, surrealismen, det episke, absurde og dokumentariske teater.

Ingen romantisk dramatiker har haft en indflydelse, der kan måle sig med hans. Ingen virker så moderne som han. Mere nutidig end nogen af sine samtidige. Mere nutidig end de nutidige.

Samfundskritikken er til stede i alle Georg Büchners tre skuespil. Og dog repræsenterer de tre forskellige drama-typer, som har haft den allerstørste betydning i dette århundredes teater.

Skuespillet om morderen Woyzeck – det forfulgte og hundsede menneske, offer for *die Verhältnisse*, som Bert Brecht sagde – er en forløber for det "eksistentielle" drama. Eller som det siges et sted i stykket: "Ethvert menneske er en afgrund, man bliver svimmel, når man ser ned i det". "Dantons død" – med Danton som den bløde revolutionære og Robespierre som den hårde – foregriber det politiske drama, som vi kender det f. eks. i Nordahl Griegs "Nederlaget" og Peter Weiss' "Marat". For slet ikke at tale om Bert Brecht. Og "Leonce og Lena" kan ses som et skoleeksempel på, hvordan romantikken ironisk-satirisk, men også poetisk vender sig imod romantikken. Romantikken som affektation og *spleen,* den romantiske attitude, der flygter fra livet i stedet for at leve det.

Den sene Büchner-renæssance i Danmark begyndte midt i 60erne, da Preben Harris satte "Woyzeck" op på Aarhus Teater med John Hahn-Petersen i titelrollen. Og han har fortsat arbejdet med Büchner både med "Dantons død" og med "Leonce og Lena" – i vekslende udgaver. Er tiden ikke kommet til at give ham en chance til?

Ironisk nok var det via operaen – Alban Bergs "Wozzeck" fra 1920 – Büchner, mange år efter sin død blev kaldt tilbage til livet. Endnu et eksempel på, at det moderne teater – og altså også det moderne musikteater – ikke ville være det samme uden ham.

Hvor svært det end har haft ved at frigøre sig fra den romantik, der ikke var Büchners.

***Berlingske 2. sektion, 11. juli 1998***

## Alle veje fører derhen og derfra

*Henrik Ibsen blev skaberen af den samfundskritiske naturalisme på teatret, men han førte også – i en evig dommedag over sig selv – dramaet ind i symbolismen og dermed i det ny århundrede.*

Henrik Ibsen var sfinxen – spørge, ikke svare – der i hele sit dramatiske forfatterskab holdt dommedag over sig selv.

Han var romantikeren, der gjorde op med romantikken, som samfundskritiker sluttede sig til naturalismen – problemer under debat, torpedoen under arken – og i sine senere år nærmede sig symbolismen skønt symboler aldrig havde været ham fremmede. Vildanden = livsløgnen!

Han var bohêmen, der blev praktisk teatermand, og som af de samtidige franske dramatikere lærte sig den dramatiske teknik, han fornyede og forfinede. Samtidig med at han skiftede udseende og lagde sin håndskrift om.

Han var eksil-nordmanden, hvis skuespil var mere knyttet til Norge end nogen anden norsk dramatikers, Bjørnson inklusive – mørkets og regnens Norge med dets længsel efter lyset og livsglæden.

Og han var digteren, for hvem det uforenelige forhold mellem pligten – kaldet! – og lykken blev en livslang konflikt.

Alle disse ydre og indre modsætninger var med til at gøre Ibsen til Nordens største, mest spillede og mest omstridte dramatiker, den mest indflydelsesrige op gennem hele dette århundrede. Med Strindberg lige i hælene. Selv om hans friheds- og fremskridtstro, det krav om radikalitet, han lod Nora personificere og fru Alving lide skibbrud på - en tro og et krav, der gik hånd i hånd med hans tragiske skepsis og psykologiske relativisme – ikke just blev bekræftet af 1900-tallets politiske-militære ulykker og menneskelige nedværdigelse.

Da 1800-tallet var forbi, blev Henrik Ibsen tavs som dramatiker. Hans sidste og mest dystre skuespil "Når vi døde vågner" udkom kort før jul 1899 og havde première på Det Kongelige Teater i det ny århundredes første måned. Ved den lejlighed skrev Edvard Brandes – redaktør, kritiker, politiker – en anmeldelse, der fortæller meget

om den hyldest, Ibsen blev genstand for, hvor stærk end modstanden og den moralske forargelse vedblev at være:

”Hil dig, høje mester, der du sidder så ubøjet og jættestærk som åndens behersker og gang efter gang sender dit bud til frie sjæle, at der gives ingen anden lov og pligt og ret end den egne viljes selvskrevne lov, og at kun dér, hvor viljen blusser bedst og stærkest, dér er livet: Det andet er død, hvorfra ligstanken, slår en i møde. Hil dig, mester, der indskriver det unge blods sunde attrå som lov og lykke å dit værks stentavle.”

Så enkelt var Ibsens budskab imidlertid ikke, selv om målene for hans samfundskritik i 70erne og 80erne i og for sig var tydelige nok. En væsentlig del af Ibsens styrke som dramatiker – måske selve nøglen til hans enestående succes på teatret – skyldes hans mangetydighed, de fortolkningsmuligheder, han har at give skuespillerne.

Tænk på de mange forskellige Noraer, vi har oplevet: Ingeborg Brams, Lone Hertz, Stina Ekblad, Pernilla August. Tænk på, hvordan forholdet mellem figurerne har ændret sig i de skiftende opførelser af ”Gengangere”: Bodil Ipsens, Berthe Qvistgaards og Susse Wolds fru Alving, den første i samspil med Poul Reumerts pastor Manders, den sidste med Thomas Mørks Osvald. Eller tænk på ”Vildanden” med Hjalmar Ekdal snart latterliggjort, snart forsvaret. Det sidste blev han bl.a. af Ernst-Hugo Järegård i Ingmar Bergmans iscenesættelse på Dramaten som tillige via Max von Sydows Gregers Werle blev et opgør med marxismens åndstyranni og menneskefiskeri. Dens retskaffenhedsfeber. Og som kontrast: Mogens Wieths gribende spil i samme rolle.

Med sin nære tilknytning til naturalismens dramaturgi og psykologi – og med sin kriminalistiske afsløring af fortiden à la ”Ødipus” – giver Ibsen ingen sikker opskrift på, hvordan hans stykker skal spilles. Det gælder de nævnte ”evige” klassikere – og det dermed sammenhængende ”En folkefjende”, der i de senere år har fået fornyet aktualitet. Det gælder ”Rosmersholm” og ”Fruen fra havet”, begge med held sat op på Det Kongelige Teater af henholdsvis Søren Iversen og Jan Maagaard – i dem åbner Ibsen sig ud mod en større verden end naturalismens, åndsbeslægtet med dybdepsykologien.

Det gælder ”Hedda Gabler”, skuespillet om den ”unyttige” *femme fatale*, inspirationen bag en lang række af det moderne dramas kvindeskikkelser. Og det

gælder de fire sidste meget personlige skuespil om kaldet-lykken: ”Bygmester Solness”, ”Lille Eyolf”, ”John Gabriel Borkman”, ”Når vi døde vågner”.

Før Ibsen med ”De unges forbund” og ”Samfundets støtter” tog springet over i det moderne nutidsdrama, skrev han de to dramatiske digte ”Brand” og ”Peer Gynt”. Ikke beregnet på scenen, men især det sidste tit opført på teatret. Den svenske drama-professor Martin Lamm mener ligefrem, at det ved sin frodighed og poetiske rigdom vil komme til at overleve hans øvrige værker.

Mon dog? Vist kan den klassiske Ibsen-*stue* virke forældet – klunketidens lukkede rum, som både den ældre Ibsen selv og mange af hans iscenesættere har søgt at frigøre sig fra. I overensstemmelse med den døds- og evighedslængsel, der bl.a. kommer til udtryk i de ord, hvormed ”Lille Eyolf” slutter: ”Opad – imod tinderne. Mod stjernerne. Og imod den store stilhed”.

Sådan vil der i ethvert Ibsendrama være en *anden* Ibsen, en skjult Ibsen, en Ibsen, som man først efterhånden får øje på, og som udvider og sprænger skuespillets indre og ydre grænser. Det er en af forklaringerne på hans dramatiske forfatterskabs tiltrækningskraft – langt ud over den tid, han på så mange måder var bundet til.

Og i det perspektiv kan man give den ovenfor citerede Martin Lamm – en ældre generations største Strindberg-kender – ret, når han siger: ”Ibsen-dramaet er det moderne Rom: Alle veje fører derhen og derfra”.

***Berlingske 2. sektion, 18. juli 1998***

## Strindberg – den første modernist

*Strindbergs ægteskabs- og kønskonflikt-dramatik fængsler stadigvæk, men det var med sine senere drømme- og kammerspil, han gav dramaet en ny funktion.*

Ibsen blev en af vores, Strindberg aldrig helt. Og det til trods for, at et af dansk teaters mest berømte par – Poul Reumert og Bodil Ipsen – allerede i begyndelsen af århundredet gjorde et meget stærkt indtryk først i ”Båndet”, senere i ”Dødsdansen”. Samt at dette århundredes to største danske dramatikere modtog deres ”indvielse” til teatret gennem Strindberg: Kaj Munk, da han så ”Faderen” på Betty Nansen Teatret, Kjeld Abell, da han så ”Spøgelsessonaten” iscenesat af Max Reinhardt ved et tysk gæstespil på Casino.

Måske har vi haft det med Strindberg på samme måde som Ibsen. Han hængte Christian Krohgs maleri af den 20 år yngre digter-kollega op i sit arbejdsværelse og sagde: "Jeg kan ikke skrive en linje, uden at det gale menneske står og stirrer på mig med sine gale øjne". Og sådan har det længe været med Strindberg.

Han tiltrak og forskrækkede os – som digter, som dramatiker, som person. Den person, han lod fremtræde utilsløret i store dele af sit forfatterskab, især det efter den såkaldte Inferno-krise i midten af 1890erne. Og denne blanding af fascination og modvilje har holdt sig næsten helt op til vore dage.

Da Det Kongelige Teater 1948 satte det mest berømte af Strindbergs kammerspil "Spøgelsessonaten" op, iscenesat af den svenske gæst Olof Molander, skrev Frederik Schyberg en anmeldelse, der netop var et bevis på denne dobbelthed i synet på Strindberg.

Vi havde ikke været Strindberg voksne: "Vi har ikke ydet ham, hvad han fortjener, og ikke dyrket ham, som han bør dyrkes". Men selv om han anerkendte Strindberg som dramatisk pionér og fornyer – bl.a. ved at gøre ordene til et middel til at *skjule* tankerne og tankerne til et drama for sig *nedenunder* ordene – var dommen over selve skuespillet "Spøgelsessonaten" påfaldende hård. Et værk af et sygt, urimeligt, kværulantisk geni: "Rummer stykket i sit *indhold* noget, der kommer nutidsmennesker ed? Jeg mener nej, det kommer os ikke ved".

Det er en dom, nutiden vil have vanskeligt ved at bifalde. Den Strindberg'ske ægteskabs- og kønskonflikt-dramatik fængsler stadigvæk, som om den var skrevet i dag. Tænk på Ghita Nørby og Erik Mørk i TV-udgaven af "Faderen"! Tænk på Susse Vold og Erik Mørk i "Båndet" på Comediehuset. Tænk på de talrige udgaver af "Frøken Julie" fra Berthe Qvistgaard i Riddersalen og Anita Björk på filmen til Kirsten Olesen på Aveny Teatret og Berrit Kvorning i Staffan Valdemar Holms provokerende frække iscenesættelse, mere moderne, end Strindberg havde drømt om at være.

Men af Strindbergs cirka 60 skuespil er det nok kammerspillene, skrevet til hans eget Intima teatern 1907, der tydeligst kvalificerer deres forfatter til betegnelsen dramaets første modernist – "Spøgelsessonaten", Oväder", ("Tordenluft"), "Brända tomten", "Pelikan. Hvortil yderligere kommer de store skuespil, i hvilke Strindberg med geniets suveræne dristighed i en slags religiøs-verdslig inspiration sammenfattede menneskenes vilkår og sin egen skæbne: "Et drømmespil", "Til Damaskus", "Stora landsvägen". Skuespil, der måske endnu venter på deres sceniske forløsning – trods de store svenskeres gentagne forsøg på at komme på

højde med Strindbergs vision: Olof Molander i 30erne, Ingmar Bergman et lille halvt århundrede senere.
Strindberg efterfulgte Ibsen, men var samtidig hans modsætning – mere produktiv, mere mangfoldig, med en større bredde. Om forholdet – og forskellen – mellem de to er det blevet sagt, at Strindberg i sin dramatik skildrer mennesker, som ikke kommer overens med hinanden (eller med Gud) på grund af deres temperament. Mens Ibsen skildrer mennesker, der ikke kommer overens med idéer, institutioner og love, som er til for at dirigere deres liv. Risikoen for Ibsen bliver derfor, at hans idébærere bliver for abstrakte, risikoen for Strindberg, at han gør sine menneskers kampe for små, for private.

Interessen for Strindbergs biografi og psykologi har somme tider stjålet interessen for hans dramatiske forfatterskab. Til det hører også de mange historiske skuespil, hvoraf Staffan Valdemar Holm tidligere på året satte en hel suite op i Malmø som Vasa-Sagan", og hvoraf de oftest opførte er lige så aktuelle som historiske – Erik XIV som en karaktertegning af et karakterløst menneske, Gustav III som den oplyste regent, den franske revolutions lærling.
Som person var Strindberg et paradoks. I sit skuespil "Tribadernes nat" lod Per Olov Enquist hans kone Siri von Essens lesbiske veninde Marie David sige om kvindehaderen Strindberg, at han skjulte en fin lille kvinde inde i sig. Og det er fra denne indre og ydre konflikt – de skuffede forventninger til og illusioner om livet, spillet mellem sårbarhed og styrke – hans stykker henter deres inspiration og desperation.

Strindberg nyskabte den dramatiske dialog. Han gav dramaet en ny funktion. På én gang realistisk og visionær. Som når han i skuespillene efter Inferno-krisen søgte at efterligne "drømmens usammenhængende, men tilsyneladende logiske form."

Han var som dramatiker mere selvcentreret end de fleste. Han skjulte sig ikke – som Ibsen – bag sine personer. Uden at forlade den synlige virkelighed førte han dramaet langt ud over dens grænser.

Allerede om et af sine første skuespil "Faderen" sagde han: "Det forekommer mig, som om jeg går i søvne, som liv og digt blandes sammen. Jeg ved ikke om "Faderen" har været et digt, eller om mit liv har været det".

Det var det temperament – og det talent – der gjorde ham til det ny århundredes største dramatiker og første modernist.

***Berlingske 2. sektion, 25. juli 1998***

## Århundredets hverdagsdrama

*Mod alle regler skabte Tjekhov en ny dramatisk genre, hvis forening af komisk tragedie og tragisk komedie først langsomt er gået op for os.*

Tjekhovs skæbne som dramatiker i Danmark fortæller noget om hans sceniske skæbne overalt.

Han har forført os. Han har forvirret os. Spørgsmålet er, om vi nogensinde er nået til at fortolke ham rigtigt.

Det hænger sammen med det, der gør ham nyskabende inden for dramaet. Med sine fire store skuespil fra tiden omkring århundredskiftet – "Mågen", Onkel Vanja", "Tre Søstre", "Kirsebærhaven" – ændrede han synet på, hvad der er dramatisk. Men først og fremmest ændrede han synet på, hvad der er tragisk, og hvad der er komisk.

Man kan med samme ret tale om hans fire skuespil som komiske tragedier og som tragiske komedier. De tilhører en genre, der for største delens vedkommende var hans egen opfindelse: Hverdagstrivialitetens "stillestående" drama. Og selv om Tjekhov ikke er en ensom skikkelse i 1800-tallets og det tidlige 1900-tals russiske drama – det er nok at nævne Gogol, Ostrovskij, Turgenjev, Tolstoj, Gorkij – var han sig bevidst som dramatiker at repræsentere en ny dramaturgi. Eller som han sagde i forbindelse med "Mågen": "Jeg forsynder mig på det frygteligste mod scenens regler".

Det varede næsten et halvt århundrede, før han brød igennem herhjemme. Vi lærte ham første gang at kende ved Moskva Kunstnerteaters gæstespil på Dagmarteatret 1922. Og som han dengang blev opfattet, opfattede Tjekhov i princippet sig selv. Kritikeren Sven Lange sagde om opførelsen af "Kirsebærhaven": "*Livet selv* er blevet tvunget op bag rampen". Et udtryk, Tjekhov ikke ville have haft svært ved at godkende: "På scenen burde alt være lige så kompliceret og lige så enkelt som *livet selv*".

At man hos Tjekhov mente at møde "livet selv", gjorde ham ironisk nok længe til en mindre universel dramatiker, end han er. Da Det Kongelige Teater 1928-30 opførte "Tre Søstre" og "Onkel Vanja", fik teatret at vide, at det ikke kunne gøre det eneste nødvendige: At skabe vore skuespillere om til russere. Og da Tjekhov

langt om længe fik en chance til – med ”Tre Søstre” i Riddersalen 1949 – ønskede man ham spillet smukt og sentimentalt. Frederik Schyberg skrev:

”Ak, det lange buestrøg, den dybe bas og sjælens længsel, uendelig som steppen. – Hvilken uendelig melankoli. Men tillige hvilken kunstner. Med hvilket udødeligt mesterskab har ikke den store russiske digter indfanget sin tidsalders typiske smerte. – Forestillingen manglede det dybe buestrøg af stemning, længsel og sorg”.

Med andre ord: Var man ikke i tvivl om Tjekhovs kunstneriske format – Strindberg og Tjekhov som århundredskiftets gave til verdensdramatikken – var det dog kun den ”halve” Tjekhov, man havde sans for. Og hvis sagen skal stilles på spidsen, handler historien om Tjekhov i århundredets anden halvdel fortrinsvis om, hvor langt videre han rakte end til skildringen af det overflødige menneske.

Den sociale anklage, det før-revolutionære håb, de snart lyse, snart nederlagsdømte drømme om fremtiden, den fromme-desperate resignation – alt det er til stede i hans dramatiske *polyfoni.* Den, Tjekhov som den første tilførte dramaet og den dramatiske teknik i de skuespil, hvor der tilsyneladende intet ”sker”. Og i hvilken grad han trods alt identificerede sig med de personer, han også afslører eller i hvert fald ironiserer over, fremgår af, hvad han selv sagde om hensigten – den moralske hensigt – med sine stykker:

”Jeg ved godt, man siger, folk græder over mine stykker. Men det var ikke derfor, jeg skrev dem. Alt, hvad jeg ville, var at sige til folk: Se på jer selv og se, hvor triste og kedelige jeres liv er! Det vigtigste er, at folk indser det, for når de gør det, så er jeg sikker på, at de vil skabe sig et andet og bedre liv. Jeg kommer ikke til at opleve det, men jeg ved, at det vil blive anderledes, helt forskelligt fra det, vi nu lever”.

Ved sin død 1904 var Tjekhov kun 44 år gammel, men han nåede at leve et utrolig aktivt liv. Han praktiserede som læge, han var en glimrende og meget produktiv novellist, og hans dramatiske forfatterskab er ikke begrænset til hans fire ”store” skuespil alene. Men det er med dem, han er blevet en dramatiker for evigheden – eller i det mindste for et århundrede, hvis mennesker trods alle ydre omvæltninger ikke har fjernet sig så langt endda fra dem, man møder i hans billeder af det provinsielle liv i zartidens før-revolutionære Rusland.

Det er blevet sagt om Tjekhov, at han er lettere at spille dårligt og sværere at spille godt end de fleste dramatikere. Selv om det sene 1900-tal har opdaget mange

hemmeligheder hos Tjekhov – komiske, politiske – er det forholdsvis få forestillinger, hvori man har kunnet møde den *hele* Tjekhov. Ham om hvis personer Elsa Gress har sagt:

"Ustandselig taler de om deres bristede drømme, deres tabte muligheder, deres uudnyttede lyst til at virke og leve og om livets meningsløshed overhovedet. Men de ved inders inde, at deres livsduelighed skyldes dem selv så vel som samfundet. Og de hæver sig op over den blotte klynken ved at turde nære store håb og stille store spørgsmål. Derved bliver de universelle skikkelser i al deres tids- og stedbundethed, og vi kan identificere os med dem i deres hjertegribende hjælpeløshed og sorg over det spildte liv."

Tjekhovs drama blev hele vores århundredes drama ved en form, der i fortællestilen, dialogen, figurtegningen mod alle regler gjorde hans tolkning af tilværelsen scenisk levende. Komisk tragedie? Tragisk komedie? Begge dele faktisk.

Dér, i skæringspunktet, befinder sig hans skuespils livsnerve. Og de Tjekhovske kvindeskikkelser – Nina i "Mågen", Sonja i "Onkel Vanja", de tre søstre, Varja-Anja i "Kirsebærhaven" – har ramt os mere i hjertet end nogen andre i de sidste 100 år. De blev virkelig, hvad Shakespeare sagde om skuespillerne: Tidens krønike i kort begreb.

***Berlingske 2. sektion, 1. august 1998***

## Amerikas dobbelte bølge

*Det amerikanske drama begyndte med Eugene O'Neill, som efter sin død placerede sig på linje med sine efterfølgere: Arthur Miller, Tennessee Williams og Edward Albee.*

I 1936 fik den endnu ikke 50-årige Eugene O'Neill Nobelprisen i litteratur – to år efter Pirandello, en anden af det moderne dramas store eksperimentatorer.
Og det var først og fremmest som eksperimentator, O'Neill var blevet kendt.
Strindberg blev forbilledet for hans såkaldte *supernaturalisme,* hvori den selvødelæggelse og selv-besættelse kunne udtrykkes, O'Neill så som menneskets pris for at leve.

Han fortsatte og fornyede naturalismen, men samtidig antog hans uhyre omfattende dramatiske forfatterskab mere og mere karakter af et stort eksperiment.

Han brugte hele tiden nye former – maskespillet, den indre monolog – og forkastede dem igen, fordi det var sit eget kaotiske, konfliktmættede univers i mindst lige så høj grad som tidens, han levede i.

Tilsyneladende kulminerede Eugene O'Neill i årene omkring 1930. I den "freudianske" tragedie "Sælsomt mellemspil", fremstillede han et helt menneskeliv fra ungdom til alderdom. I "Sorg klæder Elektra" lod han sig inspirere af den klassiske græske tragedie ved at flytte dramaet om Elektra og Orestes ned til tiden for den amerikanske borgerkrig. Derved gav han de gamle begreber skyld og skæbne mening for et moderne publikum – det samme publikum, han kom i møde med den idyllisk-sentimentale erindringskomedie "Du skønne ungdom", længe hans største succes herhjemme.

Fra midten af 30erne så det ud, som om O'Neill var blevet tavs som dramatiker. Han brød kun tavsheden én gang sidst i 40erne – med det store skuespil om livsløgnen "Ismanden kommer", det ene af hans to mesterværker. Det andet, det selvbiografiske familiedrama "Lang dags rejse mod nat", fremkom først 1956, tre år efter hans død. Et led i den store drama-cyklus, som han arbejdede på i sine sidste mange år, og hvori han varierede motivet: Den amerikanske fiasko, det evige spil om at fortabe sin sjæl ved at vinde noget uden for den. Magt, berømmelse, materiel rigdom.

Skønt O'Neill slog sit navn fast som mellemkrigstidens store amerikanske dramatiker, var det altså først, da en ny generation havde overtaget scenen, det skuespil af ham kom til opførelse, der vil blive husket og spillet længst. Det mærkelige ved det moderne amerikanske dramas historie er nemlig, at den former sig som to bølger.

Den ene – mellemkrigstidens – steg og faldt igen omtrent uden at efterlade sig spor: Maxwell Anderson, Robert E. Sherwood, William Saroyan, Thornton Wilder, Lillian Hellman, Clifford Odets – hvor blev de af? De spilles så at sige aldrig mere. Og med den sene O'Neill som den eneste undtagelse blev det først med den anden bølge, Amerika fra slutningen af 40erne kom til at indtage en varig central plads på det dramatiske verdenskort. Med tre skuespilforfattere, nært beslægtede, men alligevel vidt forskellige, hvad angår talent og temperament, tone og tendens. Ingen amerikanske dramatikere – ældre eller nyere – har vist sig at have den samme tiltrækningskraft og gennemslagskraft som de næsten jævnaldrende – Arthur Miller (født 1915) og Tennessee Williams (1912-83) samt den yngre, nu 70-årige Edward Albee.

Forskellene mellem de tre er mere iøjnefaldende end lighederne. Den sociale-politiske kritik hos Arthur Miller finder man ikke hos Tennessee Williams og vel kun underforstået og maskeret hos Edward Albee. Men de ligner hinanden teknisk, ved den "hurtige" dialog, angsten for at kede publikum. Det er denne lighed trods alt mellem sine egne stykker og Tennessee Williams', Arthur Miller er inde på i sine erindringer "Tidens krumning". I dem røber han i øvrigt også, at Tennessee Williams' "Omstigning til paradis" gav ham det skub, han havde brug for til at skrive "En sælgers død":

"Det, der var revolutionerende nyt ved "Glasmenageriet" f.eks., lå ikke så meget i den lyriske kvalitet som i den underliggende dramatiske struktur, der fik det til at synge. På teatret er poesien ikke et mål eller bør i det mindste ikke være det, men en følge. Og det var historiefortællingens og karaktertegningens struktur i dette yderst private skuespil, som gjorde det umiddelbart for enhver, som havde følelser."

Den første fremstiller af den handelsrejsende Willy Loman i "En sælgers død", Lee.J. Cobb, sagde ved prøveforløbets begyndelse til Arthur Miller: "Amerikansk teaterliv bliver aldrig det samme igen bagefter." Så ny og revolutionerende kunne Arthur Millers dramatik føles dengang sidst i 40erne. Men det er på den anden side langtfra ensbetydende med, at man ikke kan finde et fælles motiv, der binder de store amerikanske dramatikere sammen fra O'Neill til Edward Albee.

Det er den sociale-seksuelle livsløgn, de belyser og afslører. Den amerikanske livsløgn, de illusioner, selvbedrag og vildfarelser, som er knyttet til det, man i videste forstår ved *the American way of life.* Det er denne kritiske holdning, der er livsnerven i Arthur Millers dramatik fra "Alle mine sønner" og "En sælgers død" over opgøret med McCarthy'ismen i "Heksejagt" og "Udsigt fra broen" til selvopgøret i "Efter syndefaldet". Det er denne demaskering af den fundamentale neurose i en mere og mere seksualiseret verden, man først blidt, senere mere brutalt møder hos Tennessee Williams: "Glasmenageriet", "Omstigning til Paradis", "Flyvende sommer", "Den tatoverede rose", "Kat på et varmt bliktag", "Drømmen men om Orfeus". Og det er den, der optræder i en mere kryptisk-mystificerende skikkelse hos Edward Albee fra "Zoo Story" over "Hvem er bange for Virginia Woolf?" og "Lille Alice" til "En udsøgt balance" og "Tre høje kvinder".

Amerika har haft meget at give tidens teater – musicalen, komedien (Neil Simon). Men det er hos disse fire dramatikere, det amerikanske drama og dets figurer har fået det arketypiske format, som skaber en klassiker. Eller som Arthur Miller har sagt om Willy Loman apropos opførelsen af ”En sælgers død” i Peking: "Willy repræsenterede os selv i tiden hvor som helst i et hvilket som helst system.”

Eugene O’Neill trak sig tilbage fra teatret og fra verden, men levede videre efter døden. Og hvor meget hans efterfølgere end distancerede sig fra ham, var det med ham, det amerikanske drama begyndte. Og kulminerede?

Vidste man det ikke før, blev det klart, da skuespillet om familien Tyrone ”Lang dags rejse mod nat” – ”fyldt af gammel sorg, skrevet i tårer og blod” – 1956 havde urpremiere på Dramaten i Stockholm. En forestilling, hvorom kritikeren Ebbe Linde skrev:

”Aldrig mere vil man få et drama at se, som kryber så hudløst tæt på forfatterens eget kød og ben, så at Strindbergs uhæmmede selvekshibition pludselig tegner sig som et koket arrangement i sammenligning med det lange, nøgne, uudholdeligt voksende nødskrig”.

***Berlingske 2. sektion, 8. august 1998***

## De store skæbner

*I sine sidste leveår og efter sin død midt i århundredet fornyede og aktualiserede Bert Brecht teatret som teoretiker, men især som iscenesætter og stykkeskriver.*

Det mest positive – og det mest sande? – billede af Bert Brecht som dramatiker får man ved at tænke på hans store sceniske skikkelser og på, hvordan de er blevet spillet herhjemme. Listen kan blive meget lang:

Inge Hvid-Møller og Bodil Udsen som ”Mutter Courage”. Lily Weiding og Marianne Mortensen som ”Det gode menneske fra Sezuan”. Eik Koch og Laila Anderson i ”Den kaukasiske kridtcirkel”. Claes Gill i ”Galileis liv”” Erik Paaske som ”Hr. Puntila”. Ove Sprogøe som ”Arturo Ui”, Henning Moritzen som ”Svejk i Anden Verdenskrig”. Osvald Helmuth og Berthe Qvistgaard som ægteparret Peachum i ”Laser og Pjalter” – plus rækken af Polly’er i samme stykke: fra Gerda Madsen over Birgitte Reimer til Kirsten Olesen.

Alle sammen skikkelser, der er lige så mange beviser på Bert Brechts format som dramatiker. Beviser på hans skuespils kunstneriske og menneskelige rækkevidde. Et format, der stiller hans politiske ideologi og dramaturgiske teori i skygge, skønt disse sider af hans virksomhed som forfatter og teatermand ikke bør glemmes eller bagatelliseres.

Et format, som også delvis afvæbner den kritik af ham, der med mellemrum skyder op, stempler ham som en forældet og "forkert" dramatiker og som et menneske, der benyttede sig af lutter ufine midler for at mele sin egen kage.

Det gælder hans halvhjertede loyalitet over for det kommunistiske regime i Østtyskland, hvor han slog sig ned efter landflygtigheden først i Danmark, senere i USA, og hvor han fra 1949 gjorde sit Berliner ensemble til basis for sit virke som teatermand og som stykkeskriver, selv om største delen af hans dramatiske forfatterskab på dette tidspunkt var afsluttet. Og det gælder den måde, han udnyttede sine omgivelser på – de kvindelige især – ved at lade dem gøre forarbejdet til de skuespil, han tog æren for. Omtrent som fortidens store malere og arkitekter.

Det er en kritik, der har været voksende med årene. Den på én gang kulminerede og kvalte sig selv i den amerikanske professor John Fuegis biografiske detektiv-historie "The Life and Lies of Bertolt Brecht" – titlen røber hensigten. I det hele taget fik kritikken yderligere grobund i 80erne og 90erne, da Brechtbølgen indtil videre havde toppet. Det politiske teater var ikke længere *in*, som det var i hans egen levetid og især i de første 25 år efter hans død i 1956.

Det var nemlig først i disse år midt i 50erne, Bert Brecht blev den moderne klassiker, han trods alt stadigvæk er. Indtil da var hans navn stort set knyttet til ét enkelt skuespil: "Laser og Pjalter" ("Dreigroschenoper"), den moderne version af den engelske 1700-tals forfatter John Gays "Tiggeroperaen", der med Kurt Weills musik lev en verdenssucces – med sin tydelige sociale satire en opforstørret version af den tilknytning til cabareten, som Brecht etablerede i de unge år jævnsides med sine ekspressionistiske dramatiske eksperimenter.

Og så kom nazismen, landflygtigheden opholdet i Danmark 1933-39 med de to premièrer: "Rundhoveder og spidshoveder" i Riddersalen – en satire over nazismen-racismen – og ballet-pantomimen "De syv dødssynder" på Det Kongelige Teater, modtaget med uvilje af kritikken, genstand for politisk forfølgelse. Og det er ikke umuligt, at Harald Engberg har ret, når han i sin bog "Brecht på Fyn" mere end antyder, at det var disse værkers sørgelige skæbne, der fik Brecht til at vende sin in-

teresse mod de store enkeltskæbner som bedre egnede til at afspejle en mangetydig samfundsproces. Med streg under mangetydig.
For sandheden er jo, at det er her, det afgørende vendepunkt indtræffer i Bert Brechts løbebane som dramatiker. Trods en vis anerkendelse af Brechts sceneforsøg som "en frugt på det eksperimenterende teaters store træ" havde han måttet se sig selv karakteriseret som "en bleg sekteriker med et skeletagtigt talent". Og hans store skuespil fra eksilets tid virker som et overvældende dementi af denne påstand.
En væsentlig del af Bert Brechts betydning som politisk revolutionær teaterfornyer er knyttet til hans teori: Det dialektiske "episke" drama, Verfremdung-effekten, der vil lære publikum at tænke og forstå i stedet for at føle, oprøret mod det såkaldte "kulinariske" teater. Sandheden, der er konkret, også på scenen. Kort sag: Troen på, at teatret kan – og skal – forandre verden. Men i de bedste af sine skuespil overskrider han denne teoris grænser. Mennesket er større end budskabet. Mere mangfoldigt, mere modsætningsrigt. Sådan som Brecht også på godt og ondt var det i sit eget liv.

Derfor er Galilei mere end naturforskeren, der afsværger sin egen lære af hensyn til magthaverne og sin egen bekvemmelighed. Derfor er Mutter Courage mere end en slagmarkens hyæne, der tjener på krigen. Derfor kan Brecht gøre "Den kaukasiske kridtcirkel" til en folkelig fabel om ejendomsretten via historien om den kvinde, der er den rette mor, fordi hun elsker barnet. Derfor kan han gøre "Hr. Puntila" til en lige så folkelig fortælling om den gode-onde kapitalist – det samme motiv: Godhedens afmagt, ondskabens magt varierer han på en anden måde i dobbeltfiguren Shen Te-Shui Ta i "Det gode menneske fra Sezuan". Derfor kan han i "Arturo Ui" fortælle historien om nazismens magtovertagelse og forbryderiske politiske praksis ved en kombination af det Shakespeareske drama og maskekomedien. Og derfor kan han flytte Jaroslav Haseks folkelige anti-helt, soldaten Svejk, fra den første verdenskrig ned i den anden – og endda slippe levende fra ikke at give skuespillet en egentlig slutning.

I sine erindringer siger Brechts danske elskerinde og nære medarbejder Ruth Berlau: "Han arbejdede altid. For alt, hvad Brecht lavede, var arbejde. Det vil sige, han spildte ingen tid, han inddelte den til eget brug". Og hans dramatiske – og teoretiske – forfatterskab er uhyre omfattende: Operaer som "Mahagonny" – med musik af Kurt Weill, den ene af de tre komponister, han samarbejdede med, de to andre var Hanns Eisler og Paul Dessau – politiske og proletariske lærestykker, bearbejdel-

ser af andre dramatikere fra Shakespeare ("Coriolanus") til Nordahl Grieg ("Nederlaget" som Tage der Kommune" ). Og det hører med til billedet af Bert Brecht, at han også var en stor lyriker. Hvad ville hans skuespil være uden deres sange, uden de vers, hvori budskabet forkyndes?

Her i 100 året for hans fødsel befinder Bert Brechts ry sig i en bølgedal. Han spilles sjældnere end nogensinde i det sidste halve århundrede. Hans teori bruges imod ham. Og han betragtes som i ét og alt bundet til sin tid, hvad han naturligvis på en måde også var.

Men det er mere end sandsynligt, at han venter på en renæssance. I det lange løb kan teatret ikke undvære det politiske drama, som han – uanset den politiske observans – er den mest efterlignelsesværdige repræsentant for overhovedet. Og hans skuespil rummer en menneskelig rigdom, som teatret ikke kan siges at have udtømt.

Hans personlighed havde mange facetter. Flere, end hans kritikere har haft øje for. Det får man et indtryk af gennem det øjebliksbillede, den schweiziske forfatter Max Frisch har givet af ham, da han netop var vendt tilbage til Europa efter den lange landflygtighed i USA:

Han virker, når man ser ham, som en arbejder, en metalarbejder, men ikke så vedholdende som en arbejder, for spæd, for vågen til at være bonde, overhovedet for bevægelig til at være en af mine landsmænd; tilbagetrukken og opmærksom, en flygtning, som allerede har lagt utallige banegårde bag sig, for sky til at være forsker, for vidende til ikke at ængstes, en statsløs, en mand med en kortfristet opholdstilladelse, en gennemrejsende fra vores tid, en mand ved navn Brecht, en fysiker, en digter uden røgelse."

***Berlingske 2. sektion, 15. august 1998***

## Ikke absurdisme alene

*Samuel Becketts og Harold Pinters skuespil gjorde 1900-tallets anden halvdel til en af store perioder i dramaets historie – med Ionesco som det absurde teaters delvis slukkede stjerne og Dario Fo som den geniale gøgler-dramatiker.*

Absurd eller ej, det væsentligste drama i dette århundredes anden halvdel følger to baner samtidig.

Det handler om eksistensens vilkår. Om meningen med livet – eller den manglende mening. Om de spørgsmål, menneskene stiller – uden at få svar. Om den indre virkelighed lige så meget som om den ydre.

Men det benytter sig af virkemidler og typer hentet fra den "lette" kunst. Ikke mindst fra filmfarcens komikere og klovnfigurer.

De to vagabonder Vladimir og Estragon i Samuel Becketts "Mens vi venter på Godot" – det af det sene 1900-tals skuespil med den største chance for at opnå udødelig klassiker-status – nedstammer fra eller i hvert fald i nær familie med komikere som Chaplin, Marx Brothers, Buster Keaton, Jacques Tati. Med den afgørende ekstra gevinst, som sproget – det poetiske sprog – betyder.

Og denne komiske tradition giver sig til kende næsten overalt. Om Ionesco og hans "absurde" skuespil fra 50erne har man sagt, at dette er brødrene Marx på besøg hos Kafka. Narrene på gæstespil i en metafysisk verden. Harold Pinter begyndte som dramatiker i en genre, der ligger tæt op ad farcen – revy- og radiosketchen. Og da Dario Fo sidste år – lige så overraskende som glædeligt – modtog Nobelprisen, føltes det som en hyldest til gøglet. Til gøgleren på teatrets scene.

Det gøgl, Dario Fo i sine skuespil har givet en ny samfundskritisk – og antiklerikal! – mening. Det gøgl, han har været og stadig er den geniale personlige repræsentant for.

Der er dramatikere, som – til dels med urette – er blevet forbigået i denne serie: Shaw, Lorca og ikke mindst Pirandello, der med sin opløsning af virkeligheden og den menneskelige identitet var en af dem, der gav bolden op til det, der skete med dramaet fra nogle år inde i 50erne. Til den bølge, vi kan kalde den absurde.

Beckett, Ionesco, Pinter, Fo – det er med en vis tøven, man samler dem under fællesbetegnelsen absurdisme. Dels fordi det absurde teaters aktier – især Ionescos – er faldet i kurs, siden det i 60erne var den store mode. Dels fordi der skete så meget andet inden for dramaet i de første tiår efter krigen.

Det var det politiske teaters tid – med Brecht som den største, men ikke som den eneste. Det var de vrede unge mænds tid – med John Osborne som den toneangivende, men ikke som den eneste. Og så bør det for resten ikke glemmes, at Jean Anouilh med sine tragikomiske skuespil i mange farver i en årrække næsten alene dominerede teatrenes repertoire, skønt han havde så forskellige landsmænd som Sartre, Jean Genet og inden for det "rene" lystspil André Roussin lige i hælene.

Som sagt: Absurdismen fik som skole og mode en kortere levetid på teatret, end man oprindelig ville have troet. Tilhører den mest konsekvente af dens dramatikere – Ionesco – ikke allerede historien? I hvert fald har hans mindre skuespil – ”Enetime”, ”Stolene” – vist sig mere sejlivede end hans store stykker: ”Morder uden betaling”, ”Næsehornet” (et dramatisk sidestykke til Karel Capeks ”Krigen mod salamandrene”), ”Amédée” (om liget, der voksede), ”Kongen skal dø”.

Ionesco leverede den sceniske – og sproglige – opskrift på et nyt drama. Han gav med sine skuespil teatret en ny dramaturgi – dramaet mindre som et episk-episodisk forløb end som et koncentrat af liv, det specielle mindre end det typiske: Tilværelsens basale komiske tragedie. Men forbløffende hurtigt blev hans anti-teater og dets ”mekaniske” metode overskygget af de andre i det absurde firkløver: Beckett, Pinter – og på ikke helt de samme betingelser: Dario Fo.

Det var dem, der med en større dybdevirkning end Ionesco kom til at udtrykke *den metafysiske kval,* dette ny drama inderst inde var inspireret af. Smerten over tilværelsens (absurde?) meningsløshed.

Hver på sin måde skabte Beckett og Pinter en teaterpraksis, der nærmede sig det oprindelige rituelle teaters (terapeutiske?) funktion ved at stille den over for tilværelsens grundvilkår og det tomrum, de åbner sig for.

Dette var en form for drama, man nok havde set eksempler på før - hos romantikerne og hos Strindberg – men som fuldbyrdede det brud med naturalismen, der havde været længe undervejs. Med ”Mens vi venter på Godot” og ”Slutspil” gav Samuel Beckett det moderne teater dets *myter*, på én gang enkle og mangetydige, sære og arketypiske. ”Godot” et scenisk digt om det umulige *håb* – tro er for stærkt et ord – uden hvilket livet ville være uudholdeligt at leve. ”Slutspil” en undergangsvision måske, men først og fremmest et billede af den gensidige menneskelige *afhængighed,* herrens og slavens. Her for en gangs skyld ikke set i en social, men i en eksistentiel sammenhæng.

Man kan sige, at Samuel Beckett med ”Godot” og ”Slutspil” gav teatret – og verden – noget, ingen anden dramatiker har givet det. Han udvidede dets mytologi. Hvad han i øvrigt også gjorde med sine mindre skuespil ”Glade dage” og ”Krapps sidste bånd” – Winnie i det første et billede på menneskets heroiske-forfærdelige livsvilje, Krapp i det andet et billede på dets bundethed til sin fortid og til sin fiasko. Og det er et vidnesbyrd om ligheden trods alt mellem Beckett og Pinter, at tenden-

sen hos dem begge har bevæget sig hen imod stadig mindre skuespiltekster, en slags scenisk minimalisme – den store sandhed, de begge søger i deres dramatik, er at finde inden for den snævrest mulige begrænsning. Hos Pinter f.eks. i skuespil som "Mountain Language", "Moonlight" og det herhjemme uopførte "Ashes to Ashes".

Der har været tale om en udvikling – også en politisk udvikling – inden for Harold Pinters dramatiske forfatterskab. Men der er næppe nogen tvivl om, at det er hans tidligere større skuespil – "Fødselsdagsselskabet", "Køkkenelevatoren", "Viceværten", "Kollektionen", "Hjemkomsten", "Gamle dage", "Ingenmandsland" – der fortæller mest om hans originalitet som dramatiker. Om den måde, hans personer truer, terroriserer og forulemper hinanden på – også via sproget, replikken. Om de hemmeligheder, de bevarer om sig selv og over for hinanden. Den private verden som et mineret område, hvor man bevæger sig med livet som risiko.

Meget få dramatikere i fortid og nutid er nået dybere ned i menneskelivet og menneskesindet end Samuel Beckett og Harold Pinter. De har føjet en ny dimension til teatrets kunst, som vil vise sig varig – samtidig med at deres fornyelse indgår i en tradition, som kan føres langt tilbage til det absurde-surrealistiske teaters kilder. Til Alfred Jarrys provokerende "Kung Ubu"og til Antonin Artauds programskrift "Det dobbelte teater".

Absurdisme er med andre ord en alt for lille etikette at sætte på det meget, der skete med dramaet – med dramaet mere end med teatret – mellem de to verdenskrige og efter den anden. Både den indre og den ydre drama-"model" ændrede sig radikalt. Og selv om Dario Fos skuespil i en vis udstrækning hænger sammen med hans eget teater og hans egen skuespillerpersonlighed, har flere af hans stykker – f.eks. "Det syvende bud – stjæl lidt mindre", "Ærkeengle kender ikke fiduser", "En tilfældig anarkists hændelige død" – også kunnet spilles af andre. Politisk teater, javel, men samtidig noget mere og morsommere. Med fantasien – og gøglet – til magten.

Kritiser teatret, det bliver som bekendt også gjort, tit alt for bornert og blasert. Men én ting står fast: 1900-tallet er en af de største og mest frugtbare perioder i dramaets historie. En af dem, hvori klassikere – moderne klassikere – fødes.

***Berlingske 2. sektion, 22. august 1998***

## Klassikerne – hvorfor og hvordan?

*De store klassiske dramatikere er stadig en kapital, hvis renter kan hæves, men teatret er nødt til at finde nye strategier, hvis klassiker-opførelserne ikke skal blive stadier på vejen ind i fortiden.*

Problemet med klassikerne er et dobbelt. De er gamle – mere eller mindre. Og de er til fri afbenyttelse – teatret kan gøre med dem, hvad det vil.

Derfor har man talt om *klassikerpesten.* Og man har talt om *instruktørtyranniet.* Begge dele som en kritik af teatrets klassikeropførelser. Der er for mange af dem. Og deres form er ikke i tråd med teksten.

Bag alt dette skjuler sig en angst for, at teatret skal blive en anakronisme. En kunstart, der har overskåret forbindelsen med nutiden og dens publikum. Nuets kunst uden kontakt med nuet!

Og denne angst har samtidig haft til følge, at teatret næsten for enhver pris har ønsket at modernisere klassikerne. Gøre dem mere nutidige end de nutidige.

Først og fremmest: Teatret må ikke blive et museum. Og det har teatret vær så god at rette sig efter.

Men hvorfor overhovedet spille klassikerne frem for tidens egne dramatikere? Svaret vil i de fleste tilfælde være: *Der er formatet til forskel.*

Ingmar Bergman – en af de store nyskabende klassiker-iscenesættere – er inde på det i sine erindringer "Laterna magica". Han fortæller om sin Dramaten-opsætning af Shakespeares "Kong Lear", et drama, som han kalder *et kontinent.* Og så siger han:

"At beskrive teatret anses for muligt, eftersom ordet siges at være forståeligt for forstanden. Det var som fanden! Ibsen og hans løgne, Strindbergs jordskælv, Molières raseri, glidende på lumske alexandrinere, Shakespeares kontinenter. Det er som fanden! Må jeg så bede om absurdisterne, de modeprægede, de hittepåsomme: Alt er forudsigeligt, letlæst og kildrende frydefuldt, små behændige spark, *fast food* for utålmodige."

Og det mærkelige er, at de nye dramatikere – dem, vi kalder moderne klassikere – har været i stand til at se positivt på det klassiske repertoire. Spørgsmålet er blot, om betingelserne for at forstå klassikerne længere er til stede.

I sit memorandum til medlemmerne af Intima Teatern fra begyndelsen af århundredet siger Strindberg om publikums modtagelighed for det klassiske repertoire:

”For at møde et klassisk stykke fordres god vilje, lidt dannelse og evnen til at historicere sine begreber. For at nyde et klassisk stykke oprigtigt og udelt fordrer jo viden, så man ejer forudsætningerne for at fatte, hvad der sigtes til, når der refereres til sager, der betragtes som kendte. – De er ikke morsomme, klassikerne, siger man. Men man bør gå dem igennem, og for de opvoksende er det et velgørende studium. Der findes sager, som man ikke behøver at se, men må have set – ligesom fremmede dyr, museer og katedraler.”

Det kunne ikke være sagt smukkere af vores bedste- og oldeforældre, hvis generation Strindberg jo også hørte til. Men i vore dage er det blevet legitimt ikke at være i besiddelse af de forudsætninger – den dannelse – som Strindberg kalkulerede med hos teatrets publikum. Og det er i en sådan tidsalder, klassikerne kan blive – ikke til en gave, men til en pest.

Det publikum, de henvender sig til, er et begrænset publikum, et publikum af forståsigpåere. Kendere, der kan sammenligne den ene klassiker-opførelse med den anden. Og de nulevende dramatikere spærres inde i frustrationen over atter og atter fra teatrets side at måtte se sig udkonkurreret af en klassiker. Af en, der betragtes som større. Af en, der er mere berømt.

Det var den svenske forfatter Per Olov Enquist, der sidste år advarede mod fænomenet klassikerpesten. Ironisk nok, for så vidt som han i sit dramatiske forfatterskab mere end nogen anden har beskæftiget sig med klassikerne: Strindberg, H.C. Andersen, Selma Lagerlöf, Fædra.

Hans advarsel kan ikke afvises. Den er et faresignal – på et tidspunkt, hvor klassikerne stadig er en kapital, hvis renter kan hæves, men hvor teatret på den anden side er tvunget til at anvende nye strategier over for klassikerne, hvis de ikke bare skal blive stadier på vejen ind i fortiden.

En af strategierne er klassikerbearbejdelsen. Den, hvorom Bert Brecht sagde: ”Det, der ikke mindst gør bearbejdelserne så nydelsesfulde, er den stilistiske kunst, den virtuost trufne toneart fra epokerne, ikke efterabet, men nyskabt med ordentligt gehør og et glimt af munter ironi.” En anden vej er de iscenesættelser, der som f.eks. Peter Langdals og Staffan Valdemar Holms kan bringe den mentale tilstand for dagens lys, som de klassiske dramatikere skildrer i deres skuespil.

Staffan Valdemar Holm har indrømmet, at han føler en større frihed over for klassikerne end over for den nyskrevne dramatik – med de kendte klassikere som ”Ham-

let" "Frøken Julie" og "Faderen" behøver man ikke spille efter partituret, men kan gøre, hvad man vil. Og dertil kommer, at der hos klassikerne er så meget, som peger frem mod nutiden:

"De gamle mestre skal vi spille for deres egen skyld, men også fordi stykkerne i sig måske rummer strategien for at spille den nye dramatik."

I forbindelse med opførelsen af Molières "Misantropen" på Det Kongelige Teater for 60 år siden – et skuespil, der stadig venter på den rigtige iscenesættelse herhjemme – skrev kritikeren Frederik Schyberg:

"De uopfattede klassiker-opførelser har ikke mere nogen berettigelse i teaterlivet. Hver eneste tilskuer, der for tiden går bort efter en teaterforestilling med det spørgsmål: Hvad kommer det overhovedet mig ved? Leverer et dybt spadestil til teaterinteressens begravelse."

Problemet er mere akut nu, end det var dengang. Men det har to sider: Den rutineprægede ligegyldighed over for klassikerne, den ubegrænsede frihed over for klassikerne. De store dramatikere er blevet på én gang mere fristende og mere farlige for teatret at have med at gøre.

I jo højere grad vi gør os dette dilemma klart, desto større chancer er der for at holde klassikerpesten på afstand. Sygdommen er livstruende – det må vi indrømme. Men der er flere muligheder for helbredelse.