

Peter Christensen Teilmann
Fra tekst til iscenesættelse – og tilbage igen
Ludvig Holbergs klassiker *Jeppe på Bjerget*

Man er også den man vil være.

Tage Skou-Hansen

Nu kiender jeg, men desværre, Alting igjen.

Jeppe på Bjerget

Forbemærkning: aktualisering og reaktualisering

Jeppe på Bjerget er Holbergs mest spillede, mest spillede og omdiskuterede komedie. I 2010 blev det igen synligt i såvel bogens som scenens verden.

Den norske forsker og tidl. formand for Holbergsamfundet i Danmark, Gunnar Sivertsen, udgav på dansk grund sin disputats om *Kilden til Jeppe på Bierget* (2010). *Kilden til Jeppe på Bierget* er et klassisk studium i Holbergforskningen og forskellige Jeppetolkningers veje og ikke mindst vildveje. Sivertsen søger – gennem våde komparative tekststudier og ny oversættelse – tilbage til en af komediens primære kontekster, nemlig den tyske jesuitermunk Jacob Bidermanns latinske roman *Utopia* fra 1640. Ved at nærstudere den på første hånd viser han for det første, at det har Holbergforskningen svigtet at gøre til dato, og for det andet tilfører han nutidens både litterære og sceniske tolkninger af komedien nye betydningstilskud. Ved at reaktualisere en – i dette tilfælde historisk – kontekst for *Jeppe på Bjerget*, aktualiserer Sivertsen således hidtil hengemte tolkningspotentialer i komedien.

Samme proces er ofte sat i spil i moderne iscenesættelser af komedien. Det så man i 2010 i to vidt forskellige iscenesættelser, som begge vendte sig væk fra det, der gennem generationer og årtier er bygget op især omkring Det Kongelige Teater som 'Holbergtraditionen'. Nørrebro Teater satte den teatermæssigt uprøvede *stand up*-komet Linda P(etersen) ind i hovedrollen og vendte op og ned på den kønsbundne rollefordeling, som sammen med den klassiske standskonflikt udgør komediens dramaturgi fra Holbergs side. I Det kongelige Teaters nye skuespilhus opførte man for

første gang i 26 år, sidst var i jubilæumsåret 1984, *Jeppe på Bjerget*. I instruktøren Christoffer Berdal spektakulært og scenografisk nytolkende iscenesættelse havde koryfæet Henning Jensen hovedrollen. Jensen, som i 1981 spillede Jeppe modpol baronen i Kaspar Rostrups filmversion af komedien, fejrede sit 40 års jubilæum som kongelig skuespiller med rollen som Jeppe og var i alle – personlige og kunstneriske – henseender modsætningen til Linda P. Men ligheden mellem Linda P og Henning Jensen som Jeppe er denne: Det de var og er kendt for i samtiden som offentlige personer og kunstnere trak med ind i rollen som Jeppe. Deres personlige og kunstneriske aktualitet tilførte nye tolkningspotentialer til komedien hovedrolle og det reaktualiserede igen komediens klassiske temaer. I begge tilfælde således især spørgsmålet om, hvad magt gør ved magtudøvere og dem, magtudøvelsen rammer, uanset tid, sted og stand.

De aktuelle eksempler på bearbejdning af *Jeppe på Bjerget* og dens kontekster til at anskueliggøre et generelt forhold. Nemlig at forskellige tiders tendenser, tolkninger og tidsfornemmelser tilfører *Jeppe på Bjerget* stadig nye betydninger. Det sker i skiftet fra tekst til iscenesættelse, og det sker i brydningspunktet mellem tre tidshorisonter eller rettere sagt forståelsen af dem: komedien i Holbergs egen samtid, eftertidens fx sceniske tolkning af komedien og den givne iscenesættelses samtid. På den ene side står Holbergs historiske tekst og dens aktualisering af sociale og politiske fænomener, der ligger uden for et moderne teaters erfaringshorisont og et moderne teaterpublikums forventningshorisont; på den anden side står så netop det moderne teater og dets publikums erfaringer om intersubjektivitet, social mobilitet og interkulturelle processer.

Artiklen her tager udgangspunkt i såvel Holbergs kendte og kanoniserede tekst som i det moderne teaters tekstlige og sceniske bearbejdninger. Med en række eksempler fra tekst og iscenesættelse vises, hvordan klassikeren og klassikerforståelsen reaktualiseres og Holbergkomedien retraditionaliseres, hvis man tager det ene med det andet, frem for at måle det ene med det andet. Den aktuelle teaterpraksis skuer lige så gerne bagud til Holbergs nationaliserede version af det europæiske 1700-tals verden som fremad, ind i det postdramatiske og transnationale univers, hvor det klassisk-ironiske komediespil sættes op mod det moderne-ekspressive *in-yer-face-theatre*.*

* Artiklen har i en tidligere version været publiceret i Maria Sibinska (red.): *Nordisk drama – Fornyetelser og transgressioner* (Gdansk 2010).

Fagligt synspunkt

Når der er tale om iscenesatte klassikere er værket jo ikke bare en isoleret tekst eller en iscenesættelse for den sags skyld. Der er flere tekster og flere kontekster at tage i betragtning. Spørgsmålet er hvilke og hvordan? Mit primære mål er således at demonstrere, hvad teatrene faktisk gør med Holbergs tekster, hvordan de gør det, og med hvilken virkning. Her vælges ikke side: Holbergs historisk tekst eller nutidens scene. Vi følger det pragmatiske og paradokse præmis, der formuleres i *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993): Vurderingen af et drama afhænger af, at man har set det opført på en scene, fordi man dermed får et nøjagtigere greb om teksten.

Til det kriterium bør så lægges det omvendte: Vurderingen af et drama afhænger af, at man har læst dramaets tekst, det vil sige det faktiske tekstgrundlag for iscenesættelsen, som både er Holbergs oprindelige tekst og teatrets bearbejdning heraf, fordi man dermed får et nøjagtigere greb om tekstens drama, det vil sige hvad der sker når der spilles på teksten fra scenen og ud til et moderne publikum, der ligger inde med helt andre erfaringsformer og forventningshorisonter end dem, Holbergs historiske tekst aktualiserer.

Tekst- og værkbegreb

Det at sætte en Holbergkomedie op i et konkret teatterum i en lokal og aktuel kontekst med mere eller mindre direkte reference til den sceniske tolkningstradition, materialiserer et forventningspres fra mange sider, der tæller afgørende med i forståelsen og fortolkningen af den pågældende iscenesættelse – og den tolkning og redigering af Holbergs oprindelige komedietekst, som ligger bag den.

Nye iscenesættelser af klassisk dramatik som Holbergs komedier er led i kanon og spiller ofte på sceniske tolkningstraditioner, der er udviklet omkring i hvert fald de mest kendte af komedierne. Men desuden spiller disse iscenesættelser lige så gerne på mere aktuelle kunstneriske og kulturelle kontekster, der er trukket ind fra opførelsernes egen samtid og ikke har nogen oprindelig forbindelse til Holberg-traditionen. Der er ofte tale om delvise eller eventuelt fragmenterede påvirkninger fra kilderne, der kun i begrænset omfang kan efterspores i teatrets tekstgrundlag, og som først for alvor tydeliggøres når spillet på teksten fra scenen ansues ud fra et virkningsæstetisk synspunkt. – Nogle eksempler fra de seneste år:

I sensommeren 2007 spillede GrønnegårdsTeatret i København *Erasmus Montanus*. Som altid iscenesatte teatret Holberg relativt tro mod hans ord og replikker; men

samtidigt føjede teatret også som altid en række opdateringer til tekst og spil, der både aktualiserede Holbergs oprindelige komedie, men også reaktualiserede komediens klassiske dramatiske potentialer. Blandt mange scenografiske og koreografiske tilskrivninger til Holbergs oprindelige tekst og regi var den, at Per Degn nu haltede rundt med den ene hofte. Hvad der hverken står i Holbergs tekst eller kunne anes af det tilstedeværende publikum, var at Per Degns halte hofte var eller kunne ses som et typisk symptom på sidste fase af – syfilis.

Hvad aktualiserer denne koreografiske tilskrivning, der har kultur- og medicin-historisk belæg, men ikke stod at læse nogen steder og måske hverken blev hørt eller set af publikum? To ting.

For det første et klassisk komisk virkemiddel: Hvad den komiske figur er af væsen, viser sig i hans krop og gestik. Og som følge heraf: Hermed aktualiseres det tilstedeværende publikums interesse i at investere deres kulturelle kapital i en gammel klassiker og den trods alt historisk bundne form for komik og komedie. Eksemplet viser os i al sin enkelthed, at i og med aktualiseringen af klassikeren i en moderne kontekst sker både en reaktualisering og retraditionalisering. Det gennemgående spørgsmål bliver her, hvordan det sker primært på tekstens niveau og hvilken betydning det har?

Lad os lige blive ved Holberg i det skandinaviske sommerland. I sommeren 2008 spillede GrønnegårdsTeatret *Den politiske Kandestøber*. Her var naturligvis indforskrevet referencer til det mærkværdige politiske parti, vi fik i Danmark under navnet Ny Alliance. Ny Alliance var et nyt parti, der kun havde eksisteret i et stort år, men allerede har måttet opleve indtil flere politiske kandestøbere melde sig under fanerne og snart forsvinde igen, da de opdagede hvad det politiske spilfægteri er for et blodigt alvorligt magtspil. Senest forlod initiativtageren og formanden Naser Khader partiet, som siden ændrede navn. Havde Khader da bare læst Holberg historie om Herman von Bremen –.

I denne artikel er fokus på Ludvig Holbergs *Jeppe på Bjerget*. Det kunne have været med et par af de iscenesættelser, der blev opført i den skandinaviske sommer 2008. I Danmark som ofte før i et lokalt teaters tolkning, nemlig Holbæk Teater, hvor professionelt og amatørteater blandes i skøn forening omkring Holberg. Og det på den egn, hvor den førnævnte filmatisering af *Jeppe på Bjerget* fra 1981 i Kaspar Rostrops instruktion og med Buster Larsen som en suveræn Jeppe blev optaget.

I Norge blev *Jeppe på Bjerget* i 2008 opført som musical med Bjørnar Spydevold som Jeppe. Her fremstår Jeppe kendte monologer som selvstændige arier, der kunne opføres og synges uden hensyn til den kontekst, altså det drama, det musikalske drama, de indgår i. – Og det er faktisk fuldstændig efter traditionen. For årtier siden,

da en kongelig eller folkeligt elsket skuespiller havde højstatus i Danmark, kunne han rejse rundt og opføre Jeppe's monologer for sig selv i mange år efter at selve forestillingen, hvori han havde hovedrollen som Jeppe, var taget af scenen. Osvald Helmuth nåede således over 700 opførelser af Jeppe's monologer uden at have komedien med omkring sig. At opføre Jeppe's monologer uden hensyn til komedien lader sig jo også gøre fordi de som tekster betragtet er så gennemmusikalske som de er, fyldt med lyriske virke-midler. Det skal jeg vende tilbage til.

Mine hovedeksempler i det følgende bliver dog de to iscenesættelser, som er fremhævet i den omdiskuterede danske *Kulturkanon: Jeppe 96* fra 1996 i Malmö Teater Staffan Valdemar Holms internordiske bearbejdelse med Kenneth Mildorf i hovedrollen. *Jeppe!* Fra 2002 i Ole Bornedals danske bearbejdelse, og opført på hans eget teater, Aveny-T, med den da stadig yngre Thomas Bo Larsen i hovedrollen. *Jeppe!* har en tydelig affinitet til den folkelige kultur inden for musik og komediateater, der har domineret gennem generationer i Danmark; men samtidigt også til den teaterkunstneriske avantgarde, der i 2002 var begyndt at trække spor ind i dansk teater, nemlig det såkaldte *in-yer-face-theatre*. Dette kan efterspores såvel i selve teksten som i spillet på tekst og rolle fra scenen.

Fra tekst til tekst til scene – til alle tider

Hvad jeg har søgt at beskrive indtil nu, kan også formuleres mere poetisk. Teaterpraktikeren og teoretikeren Johan Ludvig Heiberg formulerede problematikken således i midten af 1800-tallet, at teatret på en og samme gang må reducere i Holbergs tekst, dvs. fjerne sig fra ham ”i Henseende til Tidsalderen og Sæderne”, og samtidigt må teatret foretage tilskrivninger for i sin egen tid at komme tættere eller nær på Holbergkomedien, dvs. ”dens Aand og comiske Kraft”.

Jeppe! er et af flere radikale eksempler på, hvordan teatrenes tekstdramaturgiske bearbejdninger af Holbergs oprindelige komedietekster typisk består af reduktioner af tre slags: Ord for ord, replik for replik, reference for reference er i disse bearbejdelse ofte markant omskrevet, forandret eller eventuelt ligefrem elimineret. Hensigten med sådanne ’sprogvaske’ er i en eller anden grad at rense sproget til umiddelbar forståelighed, det vil sige eliminere den uforståelighed i teksten, som sprogets historiske udvikling har skabt af afstand mellem Holbergs tid og den pågældende opførelse og dens publikum.

Men overfor reduktioner sættes jo tilskrivninger på samme tekstlige niveau eller på andre virkningsæstetiske niveauer, fx referencer ud i samtidens kultur, i skuespillerens spil-på-rollen etc. Kort sagt referencer og tilskrivninger, der virker på sam-

me receptionsæstetiske niveau som det, de erstatter, og som er et udtryk for teatrets kunstneriske ambition om på at skabe kontakt til og at alliere sig med sin egen samtids publikum. Lad os se på og kommentere nogle få, men emblematiske scener primært fra nyere iscenesættelser af Holbergkomedien.

Klassisk ordspil i moderne iscenesættelse

Det første eksempel er det klassiske spil på ords betydning, det klassiske ordspil som det moderne teater skriver til Holbergs oprindelige tekst og den merbetydning, det skaber i den aktuelle tekst og iscenesættelse.

Da *Den politiske Kandestøber* blev sat i scene på Det Kongelige Teater i 1991–92, havde man i komediens begyndelse indforskrevet soen Sofie, der var stukket af fra ornen Sokrates og nu løb rundt uden for kandestøberens hus. Sofie indfanges til sidst i en kurv med fugtigt vasketøj. Det lugter ilde alt sammen og kobles af kandestøberens kone Geske med en kontekst, der er kongenial med komediens tid og sæder her-og-nu og med hele situationen omkring en iscenesættelse af en Holbergkomedie på netop Det Kongelige Teater. Da nemlig i samme situation en af husets kreditorer banker på, beder Geske sin pige Anneke om, at meddele at der ikke modtages besøg, da man er plaget af ”et slemt tilfælde af mavekatarsis”.

’Mave-katarsis’ spiller efter klassisk foreskrift på den fonetiske og formelle lighed mellem ’mavekatar’ og ’katharsis’ – og på den semantiske forskel de to ord imellem. ’Mavekatar’ er en betændelsestilstand i mavesækken, der forårsager dårlig luft i maven såvel som uden for. ’Katharsis’ er den klassiske aristoteliske betegnelse for tragediens rensende funktion og virkning. Spillet på denne dobbeltbetydning i neologismen ’mave-katarsis’ blev opfattet komisk og umiddelbart af publikum. Mavekatarsens og dens følgevirkning, fjærten, er i dette tilfælde fremstillet som en komisk effekt af et egentligt tragedisk renselsesdogme, der ellers ofte antager patetisk karakter i moderne teatersale.

Den komiske effekt fremkaldes af de to kontekster, som ordspillet åbenlyst og hørbart relaterer til og som den trænede teatergænger på Det Kongelige Teater umiddelbart vil opfatte.

For det første blev spillede grisen Sofie som sagt en rolle på scenen. Grisen virker en paratekstuel markering tilbage til den naturalistiske iscenesættelsestradition, som netop Det Kongelige Teaterinstitutionaliserede hen over skiftet fra 1800-tallet til 1900-tallet – og hvor man netop scenisk bogstaveliggjorde, hvad man tidligere havde underforstået eller forstået i overført betydning (mere motiveret personinstruktion, motiverede sidereplikker, statister, interiører etc.).

For det andet refererer Geske til "her i huset". Det er ikke blot hendes og kandestøberens hus, men også institutionen Det Kongelige Teater med de lovbestemte krav til det om at varetage den teaterhistoriske kulturarv og de dermed forbundne forventninger om at spille klassikere på klassiske præmisser. Krav og forventninger, der i mange årtier har været mødt med kritik indefra (fra instruktører og skuespillere) og udefra (fra anmeldere, publikum etc.). Her, midt i komediespillet fra scenen, imødegås med svin og dårlig tarmluft. Der er altså noget betændt på færde i Det Kongelige Teaters omgang med klassikeren eller i omverdenens forforståelse heraf, der trænger til en renselsesproces.

Ordspillet aktualiserer således en gennemført ironisk komediekommunikation: Afsenderen (Geske) taler umiddelbart til komediens andenpart som modtager (i dette tilfælde Collegium Politicum), men inddrager i ord og spil kommunikationens egentlige konsument (publikum) og tilføjer i og med dette en kontekstuel, i dette tilfælde teaterinstitutionel merbetydning. Så lidt klassisk spil på enkelt-ord skal der altså til for at bygge klassisk komediespil op på den tradition og aktuelle forventning, der knytter sig til Holbergkomedien.

Knap så klassisk ordspil i moderne kontekst

Det andet eksempel er det mindre klassiske og sprogligt mere tyndbenede spil på ords betydning, som det moderne teater oftest gør brug af.

Nyere tekstdramaturgiske bearbejdnings af Holbergkomedien kritiseres typisk for at forfladige eller simpelthen reducere Holbergs historiske sprog og erstatte dette med nyopfundne ordspil og ordspilslignende replikker, der ikke blot er forkerte, fordi de ikke stod i Holbergs oprindelige tekst, men fordi de er dårlige ordspil. I den oprindelige åbningsmonolog til *Jeppe på Bjerget* omtaler Jeppe Nille som "Søskende Barn til Lucifer", og efter sine kendte lange ræsonnementer når han frem til følgende kendte konklusion:

Jeg er dog saa skickelig, at jeg har aldrig ønsket Livet af min Kone. Tvert imod da hun laae syg af Guulsot i Fior, ønskede jeg, at hun maatte leve; thi som Helvede er allerede fuld af onde Qvinder, kunde Lucifer, maa skee, skicke hende tilbage igien, og saa blev hun endda værre end hun er.

Jeppe i *Jeppe!* (2002) siger modsvarende:

Jeg har f.eks. aldrig nogensinde så meget som drømt om at Nille skulle gå hen og

miste livet ... Joe da hun blev kørt ned for et par år siden af en skraldevogn på Røde landevej, var der måske lige et lille øjeblik at man tænkte: ”Det må man *skåle på*” – men så kom man jo til fornuft igen – det er trods alt Nille der tjener pengene. Næ, det blev ikke til andet end en ny *hofteskål* (*Jeppel!*, scene 3; mine kursivering, pct).

En sådant lydligt spil ’skåle på’ og ’hofteskål’ er nok formelt set et elendigt ordspil; men tilskrivningen har en åbenlys receptionsæstetisk pointe.

I *Jeppel!* erstattes den oprindelige komedieteksts mytiske referenceverden af en mere prosaisk og samtidspolitisk kontekst: Den refererer med ’hofteskål’ til den slid- og arbejdsskade, der er udbredt blandt lavere socialklasser; nemlig den nedslidte hofteskål, der følger af års fysisk belastende arbejde inden for fx social- og ældreforsorgen (som hvis Nille anno 2002 var en af offentligt ansat hjemmehjælper); og som for længst er blevet et højt prioriteret sundhedspolitisk tema, fordi det fysiologisk er blevet muligt at udskifte nedslidte hofteskåle.

Men som gennemført ordspil holder skålen og hoften ikke; hverken som trykt tekst eller for tanken – hvad ikke hindrer, at den virker fra scene til sal. Om ikke andet så som den fælles komiske overenskomst mellem skuespilleren og tilskuerne om at det er slemt nok (med en nutidig talemåde), at sproget af og til går ’på krykker’ – men endnu værre, at vi i hverdagens hurtige vendinger ofte må støtte os til dem for at komme frem.

Der kunne gives mange andre tilsvarende eksempler på, at teatrenes sproglige opdateringer af Holbergs tekster er fyldt med semantisk tyndbenede ordspil og ordspilslignende fraser og replikker, der dog fungerer på højde med klassiske ordspil og den historisk korrekte tekst, når de slippes løs på en nutidig scene som komisk virkemiddel og magtvåben side om side med det rationelle og moralske sprog. Det sker ikke mærkeligt ofte på steder, hvor alt i komedien er fortættet omkring dens hovedfigur, og hvor grunden i både bogstavelig og overført forstand skrider under ham.

Ny tekst: scenisk talehandling

Her berører vi et teoretisk tema, der er mærkeligt underbelyst i forskningen – nemlig den sceniske talehandling. De talehandlinger, skuespillerne udfører fra scenen, spiller ikke bare på teksten, men lægger også i sig selv noget til den – både i betydning og betoning. Det sker ikke blot inden for rammerne af en klassisk komedie, men også i den konkrete forestillings lokale sammenhæng, i et bestemt teater der bevidst sigter på sit samtidige publikum. Begrebet ’talehandling’ omfatter ifølge J.L. Austins *Ord der*

virker (da. udg. 1997), sproget som performativ ytring; en replik, der gør hvad den siger, i og med den siger, hvad den gør (det klassiske rituelle eksempel er formularen: ”Jeg døber dig ...”; ”Mødet er åbnet” etc.). I dets oprindelige definition er begrebet mere kendetegnet af dets konstaterende end af dets referentielle og kunstneriske funktion – og derfor kan Austin påstå, at en talehandling i et digt, en monolog eller sagt af en skuespiller fra scenen er ”tom og ugyldig”. Der må i denne oprindelige forståelse af talehandlingen være absolut identitet mellem ytringens indhold, realitetstilknytning og subjekt.

Men det er just denne semantiske identitet, der sættes på spil i komedien af det komiske subjekt. I *Jeppe på Bjerget* i særdeleshed i de store monologer af Jeppe selv; i *Jeppe!* ydermere af ’myten Holberg’ i prologen, som vi skal se.

Dette spil på komediens tekst og kontekster kan omformuleres til, at den sceniske talehandling for så vidt ikke blot er konstativ, men har også både referentiel og kunstnerisk funktion – eller at den netop spiller på disse funktioner. Den sceniske komiske talehandling har således synlig og hørlig affinitet til performativet og den intersubjektive ytring. Den intersubjektive ytring er en talehandling, siger John I. Saeed (i ”Functions of Language: Speech as Action”, *Semantics*, 2nd. Ed. 2003, 204-05), der er karakteriseret ved interaktivitet mellem udsiger og den lytter, der – og dét er Saeeds indlysende, men mærkeligt oversete pointe – skal være i stand til i situationen og på stedet at koordinere sproglig og ikkesproglig viden. I det komiske dramas ironiserede sammenhæng er lytteren to subjekter: den umiddelbare modtager (en anden figur) og den egentlige konsument: tilskueren. Saeed siger som det andet at sådanne talehandlinger er kontekstafhængig – og han påpeger dermed påpeger tilsvarende, at talehandlingen for at kunne virke som sådan netop kræver to ting: de involveredes viden om de sociale konventioner såvel som den lokale kontekst, den udtrykkes i.

Holbergkomedien fremviser flere varianter af sådanne talehandlinger. De har alle tilfælles, at de aktiverer hovedfiguren og den individuatoriske subjektforståelse, han spiller på – og som sammen med hans omverdensforståelse bruges til at spille komedie mod ham. Dette er der virkelig historisk bundet oplysningsprojekt i og mulighed for at modernisere og give aktuelle tolkninger på i vores tid. Det skal jeg vende tilbage til. Her skal jeg blot bemærke, at når så en moderne Jeppe ikke blot spiller på teksten, men også på komediens lokale dramaturgiske kontekst, fx den traditionstunge rolle som Jeppe i dansk teaterhistorie og de muligheder for indlagte parodier på den gamle og kendte Jeppe-diktion, sat op mod det moderne nutidsdanske som Jeppe ellers taler i fx *Jeppe!*, ja så rykker den sceniske talehandling virkelig ved komedien.

Det samme så man indskrevet som styrende princip i forestillingen *Absolut Holberg* (2000), hvor en tjenestedreng gik og øvede sig i rollen som *Jeppe på Bjerget* med

replikker der var Jeppes, men lød som Osvald Helmuth, da han spillede Jeppe midt på 1950-tallet. Vi kommer tilbage til Jeppes monologer om lidt. Først skal vi se en anden og spektakulær variant af den sceneomfattende talehandling – nemlig i prologen til *Jeppe!*.

Ole Bornedals *Jeppe!* åbnes med en prolog, som var helt ny og ikke findes i *Jeppe på Bjerget*. Prologen fremsiges af 'Holberg' i egen figur. – Holbergs første replik lyder i fuld længde:

Eder vil tilforn at jeg så reent i mine studeringer vil vide ... derefore alleene i den henseende udhutter de arme fruentimmer, så frygtagtigt, optugtelse beti-entere, professores, lectores og rectores.

Her afbrydes Holberg af regien, der lyder: "Han afventer forgæves en reaktion". Holbergs lille prologiske enetale er fra første færd semantisk sludder, ufærdige sætninger, remser og retoriske udbrud. Sprogets spil på lydligheder vinder ubesværet over dets formelle og saglige sider. Resten af prologen består af en meningsløs replik, som Holberg i forsøget på at få publikum i tale gentager – lige så forgæves som han ifølge regibemærkningerne afventer publikums reaktion herpå:

Ere bestilling hvi mod ald formodning ere bleven assecurerede, formedelst uden publiqve da have man lærdom af hin vankundighed. Den skialdre-pen skal ikke søges da omsonst, thi mercurius og minerva hin dyrke jeg formedelst mit embedes denne for min inklinations skyld?

REGI

Han afventer spørgende en publikumsreaktion, tydeligvis skulle man her have reageret og da man ikke gør, gentager han tørt det sidste endnu engang.

HOLBERG

Ere bestilling hvi mod ald formodning ere bleven assecurerede, formedelst uden publiqve da have man lærdom af hin vankundighed. Den skialdre-pen skal ikke søges da omsonst, thi mercurius og minerva hin dyrke jeg formedelst mit embedes denne for min inklinations skyld?

Hvad er meningen med en sådan prologtekst? Vurderer man – og det er gjort – den ud fra den kontekst, som udgøres af sproghistoriske korrekthedskrav og originalitetsforestillinger: Kunne Holberg have sagt og skrevet dette? falder scenen sammen. Spørger man derimod til prologens værdi ud fra den kontekst, som udgøres af en genrefunderet og virkningsæstetisk betragtning, finder man mening i galskaben. Det skal kommenteres:

Prologen i Holbergkomediens åbnende scener fremsiges normalt ikke af en klassisk prologus, som ikke er involveret i handlingen; men af en i handlingen ofte centralt placeret figur eller dramatis personae som normalt er Nille i *Jeppes på Bjerget*. Anderledes med åbningsscenen i *Jeppes!*. Nok har prologens indhold absolut ikke klassisk bund; men den fremsiges jo faktisk af en i bund og grund klassisk prologus i skikkelse af myten 'Holberg'. Prologens og prologus' autoritet undermineres med andre ord af den, der fremsiger den. Og hvis dette ikke bare er at forstå som plat parodi, hvad da? For at besvare det, må vi inddrage de to øvrige og mere umiddelbare kontekster: henholdsvis tekstens tilhørende regibemærkning og iscenesættelsens aktuelle publikum. Boredal lader nemlig prologen starte med en lang regibemærkning som følger:

Scenen ligger i sort. I takt med at en sløv spot langsomt varmer op, hører man på lydsiden en støvet vaklen komme nærmere og nærmere. Nu vokser den helt ind på scenen og man ser et gammelt monstrum af en mand bevæge sig helt hen til scenekanten.

Det ER Holberg. Ir-grøn og med dueklatter på skuldre og hovede, med en kandelabre i hånden, støvet som bare pokker og rustne knive og gaffler, dåser og andet affald hængende i samme farve, klirrende og forstyrrende overalt på tøjlet.

Det er et komisk syn. Han står netop altfor lang tid foran publikum, hvidkalket med paryk og læbestift og ser forvirret udover skaren af mennesker. Så starter han. Forsigtigt – men bestemt for lissom at meddele sig og få folk i tale, starte en konversation. Intet, INTET i hans snak giver eller skal give mening.

Ved således at inddrage de i prologen tre aktualiserede kontekster tydeliggøres det, at den primært fungerer som en scenisk talehandling, hvis teori jeg ikke kan komme nærmere ind på – men som altså er en interaktiv og kontekstafhængig kommunikation mellem to parter: afsender (figuren 'Holberg') og konsument (publikum). Afsender er ikke bare en hvilken som helst 'Holberg'; men myten om den gamle, støvede baron og komediedigter Holberg, der i årtier har siddet autoritativt henslængt foran indgangen til Gamle Scene på Det Kongelige Teater, Kongens Nytorv. Han havde bogstaveligt talt rejst sig i al sin skulpturelle væld og bevæget sig ud på Frederiksberg til det nye teater Aveny-T, der op gennem 1990'erne fremstod som det mest iscenesatte og offensivt markedsførte teater for ny dramatik for nye generationer i København. Og dette publikum var ikke nødvendigvis fortrolig med at gå i teater, og slet ikke med at se dramatiske klassikere sat på scenen.

Når myten og figuren Holberg udfører denne form for scenisk talehandling, så sker der i ét og samme greb to ting, der ikke er i modsætning til hinanden. Til den ene side peger parodien paratekstuel på, hvorfor det er nødvendigt i et eller andet om-

fang at forny Holbergs sprog og situationer alt efter opførelsens tid og sted. Og det styrkede til den anden side den ironiske dialog mellem scene og sal, der er så vital for det holbergske og nok så semantiske tomme komediespil uanset opførelsens tid og sted. Med dette dobbelte receptionsæstetiske greb om tekst og kontekst fik teatret dermed kontakt med et relativt ungt komediepublikum, for hvem selv et sproghistorisk korrekt holbergsk vokabular er netop – volapyk og sort tale.

Omtale: anekdote

Nu over til åbningsscenen i *Jeppe 96*. Denne gang er det parodiske angreb på den kanoniserede Holbergkomedie ikke mindre markant. Forskellen er, at denne scene er en kraftig bearbejdelse af en allerede eksisterende scene i *Jeppe på Bjerget*, som igen har en helt anden dramaturgisk position og senere placering i komedien – og alene derfor en helt anden betydning end den bearbejdede scene i *Jeppe 96*. Der er altså i samme tekstlige og sceniske greb tale om både reduktion og tilskrivning.

Lad os først se scenen i Holbergs version. I Holbergs oprindelige *Jeppe på Bjerget* hører fortællingen om den historie, der er udspillet i og som komediespil, af samme grund først til hende i slutningen af komedien (V,5). Holbergs fortæller hedder Magnus. Scenen og fortælleren er hos Holberg en klassisk anekdote. Jeg har ikke mulighed for at gå ind i anekdotens litterære æstetik og teori – dens hvad og hvordan – men vil i stedet beskrive anekdotens vigtige betydning for komedien om Jeppe gennem den bearbejdede version af scenen i *Jeppe 96*. Nu hedder fortælleren ikke Magnus, men netop fortælleren. Hér følger først scenen som den oprindeligt er hos Holberg (V,5), dernæst i *Jeppe 96*:

MAGNUS

Ha ha ha! jeg skal fortælle Jer en forbandet Histori, som er vederfaret en Mand, der hedder Jeppe paa Bierget, som man har funden drukken og sovende paa Marken, iført ham andre Klæder og lagt ham i den bedste Seng paa Herregaarden, bildet ham ind, at han var Herren, da han vaagnede op, drukket ham fuld paa ny igjen og lagt ham i sine gamle skidne Klæder paa en Mødding igjen, hvor da han vaagnede op, bildte han sig ind at have været i Paradiis. Jeg havde nær leet mig ihjel, da jeg hørte den Histori af Ridefogdens Folk. Jeg vilde mari give en Daler til at jeg kunde faae den Nar at see, ha ha ha!

.....

BERÄTTARAN.

Ha ha ha! Nu ska ni få höra en jävla historia, som hände en som hette ..., som hette ..., ja, det spelar ingen roll.

SUFFLI. Jeppe på Berget!

BERÄTTARAN.

Ja, ja. Det vet jag väl, för fan! Dom hitta han skitfull, sovande på marken, och tog på han andra kläder och la han i den finaste sängen på slottet. Och så fick de han att tro att han var baron, när han vaknade opp. Sen söp de han full igen och la han i sina skitiga kläder i en gödselstack. Och när han vaknade trodde han att han hade vatt i paradiset. Jag höll på att skratta ihjäl mig, när jag hörde historien av förvalterens folk. Jag skulle min själ betala en daler för att få se den tönten! Ha ha ha!

At denne anekdotiske gengivelse af historien om Jeppe nu står som åbningsscene har flere betydningsgivende konsekvenser. Lad mig først minde om, hvad jeg sagde tidligere om den klassiske version af fortælleren her – prologus.

Åbningsscenen i *Jeppe 96* er for så vidt en prolog fremført af en klassisk prologus, dvs. en figur, nemlig en til iscenesættelsen opfundet 'Beretter', der ikke er involveret i handlingen, og som alene optræder i prologen og i øvrigt ikke kan sin replik, ikke kan huske navnet på den person, han har hørt og vil fortælle en anekdote om, og derfor må have sufflørrens hjælp til at gennemføre. Scenen har som sådan karakter af at være en prologisk åbning til komediehandlingens igangsættelse; men den er en anekdote, der indvirker – eller synes at indvirke – lukkende dramaturgisk på handlingen, receptionsæstetisk på hovedkarakterens omdømme eller habitus og på vor forståelse heraf.

Et er scenens lighed med en prolog, noget andet dens brug af anekdotiske virkemidler. Beretteren i *Jeppe 96* efterlever for så vidt den klassiske definition af anekdoten: Han fortæller i kort og pointeret form den mundtligt overleverede og ellers hemmelige historie om personen Jeppe og afslører hele den historie, han skal være centrum for: dens start, midte og slutning.

Fortælleren i *Jeppe 96* efterlever dermed anekdoten i ét niveau og forbyder sig mod den i et andet. Han efterlever anekdoten som noget, der optræder i et litterært værk ifølge Gunnar Sivertsens definition herpå: at den "utgjør et narrativt grunnelement, dvs. at den ikke kan deles i flere mindre historier eller er en nødvendig del av en annen". Fortælleren lader til den ene side som om, at historien om Jeppe som baron for én dag ikke kan deles nedad, dvs. ikke kan deles i flere historier (ægteskabstemaet, herre-tjener-temaet etc.) – kort sagt kan fortælles for og i sin egen værdi som en anekdote. Men det er en pseudoversion af en anekdote. Og det bliver eklatant tydeligt, når vi bevæger os over på det niveau, hvor fortælleren eksplicit forbyder sig mod anekdoten – nemlig hvor fortælleren til den anden side lader som om historien

om Jeppe kan fortælles i sit samlede hele uden hensyn til den større historie, den udgør en nødvendig del af; nemlig komediens større historie og den position og funktion heri, historien om personen Jeppe har. Fortælleren suspenderer dermed den dramaturgiske *suspense*, komedien ellers, principielt og normalt, lever godt af. Selv om historien er kendt af publikum i forvejen, ændrer og ironiserer det den receptionsæstetiske forventning til og forståelse af den følgende handling.

Lad mig opsummere de to sceners betydning i forhold til hinanden: Det er den samme historie, der fortælles i *Jeppe 96* og *Jeppe på Bjerget*. Og den fortælles af en person, Berättaran/Magnus, der har samme narrative position i den overordnede historie: En fortæller, der har rygtet om Jeppe på anden hånd og derfor kan fortælle det med anekdotens pointerede kraft.

Men der er to afgørende forskelle. For det første er der forskel på den dramatiske position, hvorfra der fortælles: Fortælleren eller rygtesmeden er i *Jeppe 96* placeret før historien overhovedet udspilles for tilskuerne, mens han i *Jeppe på Bjerget* er placeret i en mere traditionel position, nemlig efter historien har udspillet sig i komedien og for tilskuerne. For det andet er der forskel på, hvem der fortælles til: Fortælleren i *Jeppe 96* fortæller den udelukkende ad spectatores, og vi kender jo i forvejen godt historien om Jeppe. I *Jeppe på Bjerget* fortæller Magnus den til Jacob og – uden at Magnus er klar over det – til den tilstedeværende og tavst lyttende Jeppe. Og det er netop hér, at komedien normalt, ligesom i fx *Den Stundesløse*, når et af sine dramaturgiske højdepunkter i det tavse spil lige før moralen med regibemærkningen: “Jeppe stryger sig om Munden og gaaer bort meget skamfuld”.

I *Jeppe 96* er den indskudte beretter eller kommentar som beskrevet revet ud af sin oprindelige dramaturgiske funktion som komediens tilbageskuende referant og anekdotiske perspektivgiver – og da han er det på ovennævnte måde, har det denne konsekvens: Åbningsscenen ændrer betydningen af komediens klassiske ironiseringsproces; den eliminerer scenen den dramatiske og tematiske betydning af anekdoten, som er så vital for hele komediens fremstilling af handling og karakter. I *Jeppe 96*s åbningsscene mangler jo Jeppe som en for afsenderen skjult modtager af den ironiserede handling anekdotiske gengivelse – og dermed mangler konsumenten heraf, publikum, blikket på den Jeppe, der i tavse går skæmmet bort (ham vi ser gå bort med alle hans anekdotiske gengivelser af sit liv i ryggen).

Enetale: apostrofe

Komedimonologen fortæller og fortier i ét og samme udtryk. Den er radikal i selve sin kommunikationsstrategi og henvendelsesform; i selve den måde, hvorpå dens afsender både blæser og har mel i munden. Monologen taler samtidigt ind til komedie-karakterens individuatoriske dybde og ud til omverdenens decorum; men den holder sig på overfladen (gennem anekdote) og henvender sig ud i rummet til en ikke-tilstedeværende instans (gennem apostrofe).

Monologen henvender sig såvel værkerternt som værkeksternt på samme tid; monologen er en dialogisk og dobbelt tiltalepraksis; ekstrovert henvendelse til publikum eller en anden og mere ubestemmelig eller evt. fraværende instans, og introvert talen hen for sig. For så vidt åbner monologen ind til afsenderens ellers skjulte 'forhistorie' eller blot ind til den hemmelige historie i ham såvel som ud til den egentlige modtager, nemlig komediens konsument, tilskuerens og hans samtidige kontekst. For så vidt er komediens klassiske monolog faktisk mere 'moderne' i sin dialogiske dramaturgi end det moderne, dvs. efterromantiske teaters dialog, der er mærkeligt monologisk i sin praksis, bl.a. fordi den bearbejder miskommunikation mellem mennesker.

En tidlig og sjælden undtagelse til det moderne dramas monologiske dyrkning af miskommunikation er Eugene O'Neills *Sælsomt mellemstil* (*Strange Interlude*, 1928), omend undtagelsen er af en speciel karakter: Personerne taler med og forbi hinanden i dialog, og for så vidt er dialogen typisk monologisk; men den dialogiseres dramaturgisk set på den måde, at personerne ved siden af at tale ekstrovert med hinanden samtidigt siger højt hvad de introvert tænker og føler – ikke afsides eller henvendt til publikum, men henvendt til hinanden).

Her over for står så den klassiske komediens dramaturgiske enetale, monologen, som faktisk er ret så dialogisk selv om den handler om miskommunikation på flere niveauer. Denne karakteristik er ikke den rene abstraktion. Jeg skal give tre eksempler.

Det første eksempel er Holbergs tekst i fuld udstrækning – nemlig Jeppes berømte åbnings- monolog. Jeppes åbningsmonolog er i Holbergs version scene 1,3. Før den står således to scener.

Først Nilles lige så berømte åbningsmonolog, der fungerer og kommunikerer som den ovenfor beskrevne første type monolog : afsenderen (Nille) fremstår som hovedkarakterens nærmest fortrolige, hun henvender sig direkte til komediens konsument (publikum) med en karikeret karakteristik over komediens hovedkarakter. Som det også er tilfældet med Pernilles åbningsmonolog i *Den Stundesløse*, så virker Nilles monolog tilbage på hende selv; men det sker af en årsag. Hvor Pernilles ord falder tilbage på hende selv pga. af den retorik hun vælger til at fremstille de hændelser

og fænomener, hun sammenligner Vielgeschreys karakter med; der falder Nilles ord tilbage på hende selv pga. de tiltalte og tiltalende subjekter (Hr. Poul, Ridefogden), hun inddrager til at fremstille Jeppe's karakter og sin vurdering af den: "[...] Hr. Poul sagde nylig til mig: Nille! du est aldt for haard mod din Mand, hand er og bør dog være Herre i Huset; men jeg svarede ham: Nej! [...] hvorpaa Hr. Poul tiede gandske still, og strøg sig om Munden. Ridefogden holder med mig og siger: Moorlille! agt du kun icke hvad Præsten siger [...]"

Dernæst scene 1,2, der lige så berømt introducerer den evige dialog og både sproglige og korporlige domænekamp mellem Nille og Jeppe: "Har du lagt Mester Erich fra dig Nille?"; "Ja jeg har, men jeg veed strax hvor hand er at finde igien, dersom du icke er hørtig. Her hid! see hvor hand kryber. [...]"

Her forlader Nille så scenen; Jeppe står alene tilbage med sin scene-omfattende monolog i 1,3 – teksten er fra Holbergs side fortløbende; men her nummeret og afsnitsinddelt:

1: Nu gaaer den Soe ind, og æder Froekost, og jeg Stackelsmand skal gaae fire Miil og faar hverken Vaat eller Tørt, kand nogen Mand have saadan forbandet Kone som jeg har? jeg troer virkelig, at hun er Søskende Barn til Lucifer.

2: Folk siger vel i Herredet, at Jeppe dricker; men de siger icke, hvorfor Jeppe dricker; thi jeg fik aldrig saa mange Hug i ti Aar, jeg var under Malicien, som jeg faaer paa en Dag af den slemme Qvinde; hun slaar mig, Ridefogden driver mig til Arbeid som et Beest, og Degnen gjør mig til Hanrej. Maa jeg da icke vel dricke? maa jeg da icke bruge de Midler, som Naturen giver os at bortdrive Sorg med?

3: var jeg en Taasse, saa gik saadant mig icke saa meget til Hierte, saa drak jeg ej heller icke, men det er en afgjort Ting, at jeg er en vittig Mand, derfor føler jeg saadant meer end en anden, derfor maa jeg og dricke.

4: Min Naboe Moons Christophersen siger tit til mig, saasom hand er min gode Ven: Fanden fare i din tykke Mave, Jeppe, du maatte slaae fra dig, saa blev Kiellingen nok god.

5: Men jeg kand icke slaae fra mig for tre Aarsagers Skyld. Først fordi jeg har ingen Corasie. For det andet for den forbandede Mester Erich, som henger bag Sengen, hvilken min Ryg icke kand tencke paa uden hand maa græde. For det tredie, efterdi jeg er, uden at rose mig selv, et ejegot Gemyt, og en god Christen, som aldrig søger at hevne mig, endogsaa icke paa Degnen, som sætter mig et Horn paa efter et andet; thi jeg offerer ham hans 3 Hellige-Dage derfor oven i Kiøbet, da der er icke den Ære i ham at give mig et Kruus Øll det heele Aar.

6: Intet gik mig meer til Hierte end de spidige Ord, som hand gav mig forgangen Aar; thi, da jeg fortaalte, at en vild Tyr, som aldrig frygtede noget Menniske, en-

gang blev bange for mig, svarede hand: kandst du icke begribe det Jeppe? Tyren saae, at du havde større Horn end den selv havde, og derfor icke holdt raadeligt at stanges med sin Overmand.

7: Jeg kræver jer til Vidne got Folk, om icke saadane Ord kunde trenge en ærlig Mand til Marv og Been.

8: Jeg er dog saa skickelig, at jeg har aldrig ønsket Livet af min Kone. Tvert imod da hun laae syg af Guulsot i Fior, ønskede jeg, at hun maatte leve; thi som Helvede er allereede fuld af onde Qvinder, kunde Lucifer, maa skee, skicke hende tilbage igien, og saa blev hun endda værre end hun er,

9: men om Degnen døde, vilde jeg glæde mig, saa vel paa mine egne Vegne som paa andres; thi hand gjør mig kun Fortræd og er Meenigheden til ingen Nytte. Det er en ulærd Dievel; thi hand duer icke til at holde ringeste Tone, end sige støbe et ærligt Voxlys. Nej da var hans Formand Christoffer anden Karl. Hand tog Troen over fra tolv Degne i sin Tid, saadan Stemme havde hand. Engang sat jeg mig dog for at bryde over tverts med Degnen, som Nille selv hørte derpaa, da hand skielte mig for Hanrej, og sagde: Fanden være din Hanrej, Mads Degn! men hvad skeede? Mester Erich maatte strax af Veggen, og skille Trætten, og blev min Rygg saa brav tærsket af min Hustrue, at jeg maatte bede Degnen om Forladelse, og tacke ham, at hand, som en vel stude- ret Mand, vilde gjøre mit Huus den Ære. Siden den Tid har jeg aldrig tenkt paa at gjøre Modstand.

10: Ja! ja! Moons Christoffersen! du og andre Bønder har got ved at sige, hvis Koner har ingen Mester Erich liggende bag Sengen; havde jeg et Ønske i Verden, saa vilde jeg bede, at min Kone enten ingen Arme havde, eller jeg ingen Rygg, thi Munden maa hun bruge saa meget som hun gider. Men jeg maa gaa til Jacob Skoemager paa Vejen, hand tør nok give mig for en Skilling Brendeviin paa Credit; thi jeg maa have noget at ledske mig paa. Hej! Jacob Skoemager! er du opstaaen? luk op Jacob!

Monologen indbefatter en udsigelsesform, der igen omfatter selve kommunikationsformen, der igen åbner for ironiske ytringer, dvs. afgrænselige og – apropos anekdoten – ofte pointerede udsigelser, hvori det talende subjekt – Jeppe – markerer sig selv med som afsender og implicerer en – apostrofisk markeret eller umarkeret – svarposition.

Hvor Jeppe netop i scene I,1 og I,2 stod som modtager af Nilles utilslørede, men overdrevne karakteristik, vender han nu kommunikationens retning om, men fastholder dens stilleje (1: Nu gaaer den Soe ind, og æder Froekost, og jeg Stackelsmand [...] hun er Søskende Barn til Lucifer). I skildringen af sin emfatiske selvforståelse, henvendt til publikum, retter Jeppe sit budskab mod sin omverdens øvrige aktører

(2), både de enkelte subjekter (ridefogden, degnen) og et mangehovedet subjekt i form af sladderer blandt folk og deres dermed forbundne, men ureflekterede forforståelse af Jeppe ("Folk siger vel i Herredet, at Jeppe drikker; men de siger icke, hvorfor Jeppe drikker"). Hvad Jeppe dermed illustrerer, er, at den handling og konflikt, der udspiller sig mellem Jeppe og Nille allerede i udgangspunktet er indlejret i komediens overordnede og gennemgående ironisering. Uden om Jeppe og Nille, som på skift agerer afsender og modtager for hinanden, står et ubestemmeligt mangehovedet subjekt, sladderer, folkets stemme etc. Sladderer er så at sige ironiens djævelske afsender, der gør noget ved både modtager (Jeppe) og konsumentens, publikums forståelse af ham.

Ved således at føre præmisserne for sin selvforståelse ud i omverdenens – manglende – forforståelse, kan Jeppe for første gang af mange konkludere overfor tredjepart, publikum, at dette spejler noget alment menneskeligt ("Maa jeg da icke vel dricke? maa jeg da icke bruge de Midler, som Naturen giver os at bortdrive Sorg med?") – og med det føres samme argumentationsform og konklusion tilbage på hans egen individuatoriske selvforståelse og selvbestemmelse (3: "en vittig Mand, derfor føler jeg saadant meer end en anden, derfor maa jeg og dricke"). Jeppe fastholder i det videre forløb dette subjektspil og denne argumentationsform. Præmisserne for sin selvforståelse føres nu blot fra et mangehovedet subjekt (folk i herredet) til et nærtstående og fortroligt, nemlig Jappes nabo. Naboen kender Jappes konkrete livsforhold, hans 'intimssfære', men den manglende forforståelse af Jappes forvaltning heraf er lige så prægnant (4: "du maatte slaae fra dig, saa blev Kiellingen nok god"). Igen udlægger Jeppe dette således, at han kan konkludere tilbage på sin egen – forudsatte – individuatoriske selvforståelse og selvbestemmelse (5: "Men jeg kand icke slaae fra mig for tre Aarsagers Skyld"). Her ser man fuldt udfoldet den argumentationsform, Jeppe praktiserer for at holde sig selv stangen med omverdenen og vice versa: Først nævner han i fuld alvor en selverkendelse om sin vage etos (ingen Corasie); dernæst i samme toneart endnu en (frygten for afstraffelsen), men denne tilføjes en udlægning, der gennem antropomorfisme (ryg: han) vækker sympati ("hvilken min Ryg icke kand tencke paa uden hand maa græde").

Så følger for det tredje den anekdotiske udlægning af hændelser omkring ham, der implicerer omverdenens dom over ham og bliver et billede på hans selvforståelse ("efterdi jeg er, uden at rose mig selv, et ejet Gemyt, [...] og derfor icke holdt raadeligt at stanges med sin Overmand"). Gennem denne anekdotiske udlægning fik Jeppe igen anledning til først at vise sit såre menneskelige ansigt (6) for dernæst at anmode om tredjepart, publikums medfølelse (7: "Jeg kræver jer til Vidne got Folk, om icke saadane Ord kunde trenge en ærlig Mand til Marv og Been"). Da han nu har den, kan han inkludere dem i det selvironiske spil, der rummer så store sceniske tolk-

ningspotentialer: Viser det os en karakter, der – som et passende modsvar til komediens ironisering af hans liv og levnet – forholder sig indsigtsfuldt i sig selv gennem selvironisk beskrivelse af ikke sig selv, men modparten (Nille som Lucifer), eller det viser os en komediekarakter, der gennem humor løfter sig op over denne ellers altforandrende ironiseringsproces? Holbergs tekst antyder begge muligheder – men slutter et tredje sted:

Først er Jepes modsvar til komediens ironisering af hans liv og levnet en selvironisk beskrivelse af ikke sig selv, men modparten (8: ”thi som Helvede er allerede fuld af onde Qvinder, kunde Lucifer, maa skee, skicke hende tilbage igien, og saa blev hun endda værre end hun er”).

Dernæst antyder monologen en komediekarakter, der gennem humor og anekdotisk omverdensforståelse løfter sig op over denne ellers altomkalfatrende ironiseringsproces (9: ”men om Degnen døde, vilde jeg glæde mig, saa vel paa mine egne Vegne som paa andres; thi hand gjør mig kun Fortræd og er Meenigheden til ingen Nytte. Det er en ulærd Dievel; thi hand duer icke til at holde ringeste Tone, end sige støbe et ærligt Voxlys. Nej da var hans Formand Christoffer anden Karl. Hand tog Troen over fra tolv Degne i sin Tid, saadan Stemme havde hand”).

Men Holbergs tekst slutter et tredje sted, hvor selverkendelsen endelig markeres – som resignation (9: Siden den Tid har jeg aldrig tenkt paa at gjøre Modstand), der alligevel ikke ændrer Jepes selvforståelse, men fastholder den anekdotisk på omverdens manglende forståelse; dén omverden, der påkaldes gennem og personificeres af den ikketilstedeværende Moons Christoffersen (10: ”Ja! ja! Moons Christoffersen! du og andre Bønder har got ved at sige, hvis Koner har ingen Mester Erich liggende bag Sengen”) og som fremmedbestemt (brændevinen).

Læser man så at sige teksten bagfra (fra 10 til 1), har man på monologens niveau og led for led den sceniske og receptionsæstetiske forforståelse af komediekarakteren Jeppe, som siden naturalismens subjekt- og omverdensforståelse domesticerede Holbergkomedien, har stået som den virkningshistoriske hovedlinje i komediens tolkning på et værkomfattende og overordnede niveau, der dels svækker komediens kulturanthropologiske dobbelttydigheder (fx nar-fyrste-relationen); dels vender op og ned på komediens oprindelige moralhistoriske tematisering af problemet med at lade stænder, der ikke var hildet til det, komme til magten: Gennem generationer har modsætningen primært stået mellem en kynisk og beregnende omverden overfor en tendentielt tragisk sentimentaliseret antihelt, sympativækkende, men ikke uskyldig i sig eget liv og med enkelte onde udfald – og således styrkes komediens komiske dybde i tragisk retning.

Dobbelthederne i spillet mellem komediekarakteren og hans omgivelser er, som vi tidligere formulerede det, flyttet ind i ham selv og har her skabt det individua-

toriske moderniseringspotentiale, senere tiders iscenesættelser har trukket store veksler på.

Dermed kan vi igen gå fra Holbergs oprindelige tekst til en dramaturgisk bearbejning heraf, der vel at mærke forstærker den oprindelige klassisk-retoriske virkning i komedien.

Eksemplet finder vi da Jeppe er på besøg hos Jaco, som Jacob Skomager hedder, i *Jeppe!*. Som det førmoderne komiske subjekt Jeppe i *Jeppe!* trods alt er, gør han gerne brug af det rene udråb henvendt til ingen eller en, der ikke er der eller har vendt sig bort: ”Halloo ...”. Det moderne lyriske subjekt ville i et sådant tilfælde selv svare med at bogstaveliggøre den bortvendte henvendelses umulighed (som Per Højholts: ”HallOOO – som Om du kOm / lige ud af luften”) eller lade den slå som et ekko tilbage mod sig selv (som Henrik Nordbrandts: ”Det var ingen andre end dig / der ikke svarede i hele verden”) – i begge tilfælde får udsagnet apostrofisk karakter og fastholder subjektets fremmedgørelse i verden.

Jeppe anno 2002 er sig denne moderne erfaring bevidst, hvad han viser med brugen af netop udråb ’hallo’; men indsat som han er i den oprindelige komedies dramaturgi og erfaringsverden, svarer han også inden for rammerne heraf. Tager man både det ene og det andet i betragtning, giver det både klassisk-dramatisk og moderne-lyrisk mening, at han gør det i en ikke-parodisk, men selvironisk omvending af forholdet mellem afsender og modtager, dvs. hvem der henvender sig apostrofisk gennem udråb, og hvem henvendelsen falder til, men som har vendt sig bort; Jeppe bliver selv både afsender og modtager i det monologiske replikskifte, han udvider udråbet med:

”Halloo ... Jeppeeee?” ”Hvem der?” ”Hallooo” – Nååå, det er bare pligten der kalder. Farvel Jaco.

Det introverte monologiske replikskifte, Jeppe fører med sit eget subjekt, udvides til at omfatte det rum, han taler ekstrovert ud i. Hvad er det, der gør Jeppe fremmed for sig selv og ligesom taler med noget andets stemme? I dette tilfælde – for som tidligere vist fremkalder Jeppe mange forskellige fremmedbestemmelser og udlægger dem anekdotisk – er det den antropomorferede pligt, der kalder.

Denne lyriske brug af først det klassisk-retorisk og patetiske udråb, så monologens komiske talen med sig selv og endelig det lyriske (ord)spil på talemåden ’pligten kalder’ destabiliserer apostrofens klassiske patos-virkning og understøtter utvetydigt den ironiserede samtale, Jeppes egentlige jeg fører med sig selv for at blive komisk nærværende overfor sig selv som empirisk jeg og som lyrisk jeg. Jeppe veksler spøg

med alvor og sprogliggør dermed det tabubelagte og ellers udsigelige. Søren Kierkegaard har ramt denne tilgang til sprogets omgang med det udsigelige lige på kor-net: I sit ”Slutningsord” til *Stadier paa Livets Vej* fra 1845 (cit. efter Søren Kierkegaard *Skrifter* bd. 6, 1999, 449,20-450,4) nedfælder han en kritisk hymne til det danske sprog:

[...] et Modersmaal, der ikke puster og lyder anstrænget, naar det staaer for det Udsigelige, men sysler dermed i Spøg og i Alvor indtil det er udsagt; et Sprog, der ikke finder langt borte, hvad der ligger nær, eller søger dybt nede, hvad der er lige ved Haanden [...]; et Sprog, der ikke uden Udtryk for det Store, det Afgjørende, det Fremtrædende, har en yndig, en tækkelig, en livsalig Forkjærlighed for Mellemtanken og Bibegrebet og Tillægsordet, og Stemningens Smaasnakken, og Overgangens Nynnen, og Bøiningens Inderlighed og den dulgte Velværens forborgne Frodighed; et Sprog, der forstaaer Spøg nok saa godt som Alvor: et Modersmaal, der fængsler sine Børn med en Lænke, som ”er let at bære ja! men tung at bryde”.

Jeppes sceniske talehandlinger kræver og forudsætter jo, hvad vi tidligere med Saeed fremhævede som åbenlyst gældende for talehandlingen: en lyttende og medagerende tilskuer, der – fordi han har kontekstuel viden om de sociale konventioner og den situationsbundne kontekst, talehandlingen udtrykkes i – er i stand til i situationen og på stedet at koordinere sproglig og ikke-sproglig viden for at forstå og evt. fortolke den talendes intenderede mening. Er i stand til at forstå den komiske ironiserings alvor. Og den unikke evne har Jeppe om nogen, både i *Jeppe på Bjerget* og i *Jeppe!*: Evnen til at benævne det udsigelige og sprogliggøre det tabubelagte uden at svinge de konventioner, han både i komedisk og social henseende må efterleve.

Jeppe i Holbergs tekst er et førmoderne subjekt, der møder den teatralisering, han og hele komediens mentalhistoriske rum udsættes for af baronen og hans folk, personificeret og iværksat af lakajen Erich – med teatralisering. Det gør – i modsætning til et mere moderne lyrisk subjekt – ikke Jeppe mindre fremmed i verden eller overfor sig selv. Tvært imod, det gør at han bliver komisk nærværende overfor sig selv som empirisk jeg – og dermed over for publikum. Dette egentlige klassiske kendetegn i *Jeppe på Bjerget* er kun styrket i Børneds moderne bearbejdning. Det skal vi se nu. I en i forhold til Holbergs oprindelige tekst tilskrevet monologisk replik opsummerer Jeppe i *Jeppe!* hele sit liv og historien omkring ham til. Først bogstaveliggør han i fuld og af-ironiseret alvor fremmedgørelsen:

Man står på jorden og kan ikke komme videre – for man er bare den man er i al

evighed. Ingen kender dig, og der er heller ingen, der har lyst til at vide hvem du er. Det er det rene helvede ...

En sådan morale udtrykker en selvforståelse og et eksistentielt nærvær, hvis tragiske tendens ikke er holdbar i komediens verdensbillede. Den Jeppe, der indtil nu i denne scene har talt introvert lige som hen for sig selv, holder derfor den kunst- pause, der bringer ham tilbage komedien og det komiske nærvær mellem ham og publikum. Han pauserer og slutter så den monologiske replik direkte og eksplicit henvendt til den person, der bragte sladder om Jappes deroute hos Baronens til torvs, med disse ord:

... åh jo – og så er stedet i øvrigt fyldt med sådan noen som dig.

Det påfaldende her er således, at præcis på det sted i Holbergs *Jeppe på Bjerget*, hvor Jeppe normalt helt tier og trækker sig væk med den berømte regibemærkning: ”stryger sig om Munden, og gaaer bort meget skamfuld” – der svarer Jeppe i *Jeppe!* eksplicit, ekspressivt og lige op i ansigtet på den, han taler om og til. Denne ekstroverte attitude og aggressivitet peger på, at Jeppe i *Jeppe!* for det andet taler direkte ud til hovedet af sin omverden anno 2002. Han lagde sig først efter den kongelige Holbergtradition og Holbergscenens teatraliserede brug af midtsjællandsk bondedialekt; for så pludseligt – netop i situationer hvor han enten opdager sig selv eller angriber sin omverden verbalt – at slå over i et ekspressivt *low life-language* som det typisk tales og udtales i de almennyttige boligkvarterer i den sydkøbenhavnske forstad, hvor han lever.

Den moderne Holbergkomedie blotlægger nogle af de kunstneriske og kulturelle fænomener, der er latent til stede i teatrets egen tid. Den afspejler ikke blot det til en given tid og efter traditionen passende, men også det upassende, det grimme, det hæslige, det uudholdelige; i det hele taget de konflikter mellem mennesker og de kriser i livet, der ellers kun kan bevidnes som konflikt og som, hvis ikke det sker, sætter sig til tabu.

Ad fontes og in-yer-face

Figuren Jeppe anno 2002 gør som komedien *Jeppe!* anno 2002 i det hele taget gør: søger både tilbage til komediens kilder og ud i ansigtet på nutiden.

In-y'er-face theatre betegner en særlig form for brutaliseret og hyperrealistisk drama-

tik, der både demografisk, socialt og sprogligt foregår i virkelighedens randområder, hvor der gives fanden i psykologiske indsigter, og hvor man ekspressivt krænger familielivets tabuer og sociale tabuer i det hele taget ud. *In-y'er-face*-traditionen og dens dramatiske variant *new brutalism* har fundet vej til Danmark fra især England, men også USA med bl.a. Mark Ravenhills *Shopping and Fucking* (1996, Café Teatret 1998) og Allan Edvard Bakers *This is not America* (Teatret FÅR 302, København 2006). Dramaer af denne støbning sættes oftest op på de mindre storbyteatre og har ofte inkluderet skuespillere fra de yngre generationer, der samtidigt er begyndt at prøve kræfter med klassikere som Holbergkomedien. Når betegnelsen ortograferes '*in-y'er-face*' og ikke '*in ya face*' kan det forklares med forankringen i britisk dramatik, frem for i ellers tilsvarende sprogligt aggressive kunst- og kulturudtryk som dem, man finder i hip-hoppen med udspring fra USA; her er et fast udtryk netop '*in ya face*' og udtrykket blev i 2005 brugt som titel på en højt profileret og spektakulær sang af den kvindelige rapper Ebony Eyez ('*In Ya Face*' på albummet *7 Day cycle*).

'*In your face*' er i teatrets regi ikke bare en dramaturgisk form, men en spillestil hvor den eksplicite og aggressive sprogliggørelse gennemsyrrer diktion og gestik. *In-y'er-face*-teatret har sat sine spor – også i det klassiske komediespil, hvis psykologiske (dvs. humoralpatologiske), sprogligt-retoriske og kropslige virkemidler ellers synes at være af om ikke modsat, så væsensforskellig karakter.

Jeppe! trækker på *in-y'er-face*-teatrets hypermoderne dramaturgiske tendens i alle de tre klassiske analyseniveauer, der kan anføres som altid relevante for drama-analysen: handling, karakter og dialog.

Jeppe! foregår virkelig i tilværelsens randområder, både i demografisk, social og eksistentiel henseende. Vi har allerede belyst, hvor Jeppe i dialogen, i sin sceniske talehandling trækker dels på den kongelige Holbergtraditions brug af midtsjællandsk bondedialekt, dels på et ekspressivt *low life-language* anno 2002 – og det abrupte sammenstød mellem disse to sociolekter inden for de enkelte replikker.

Er karakteren Jeppe i *Jeppe!* da repræsentant for begge disse traditioner? Ikke hvis vi påtænker det kunstneriske miljø, skuespilleren Thomas Bo Larsen spiller ud fra. Og heller ikke, hvis vi ser på handlingen i *Jeppe!*, der helt efter traditionen er den lille mands kamp mod de store mænds magtspil (bortset fra at baronen her er en kvindelig direktør fra Hellerup: den rige modpol til det socialt belastede Brøndby Strand). Karakteren Jeppe synes da at være repræsentant for under-Danmark. Men det holder heller ikke for en nærmere betragtning: Jeppe opfattes per tradition en form for *vox pop(uli)*; han har talt til og for os alle så vi ser og hører os selv igennem ham. Den danske *Kulturkanons* udvalg for scenekunst opsummerer meget præcist den nationalkarakter, Jeppe synes at personificere:

Jeppes på *Bjerget* åbnede lemmerne til afgrunden hos den danske folkementaltet. Holberg introducerede her som uafviseligt folkeligt ikon den danske taber, undermåleren, alkoholikeren, tåben. I kølvandet på figuren *Jeppes* har vi tyven Egon Olsen [filmserien *Olsenbanden*, pct], Flyttemand Olsen [tv-serien *Huset på Christianshavn*, pct] og Grisehandler Larsen [tv-serien *Matador*, pct], ja, næsten den samlede danske film- og tv-skat. De smarte men misforståede og ærlige idioter, som vi i vores højkomplekse samfund til stadighed ønsker at være for at frafly ethvert politisk eller eksistentielt ansvar.

Men *Jeppes* har aldrig været folkets repræsentant, hverken i et historisk eller moderne perspektiv.

Historisk set er *Jeppes* en bonde; men komedien blev på Holbergs tid ikke spillet for bønder, derimod for et byborgerligt publikum, som ikke var fortrolig med *Jeppes* livssfære (men nok med *Den Stundesløse* og *Den politiske Kandestøbers*). Nye iscenesættelser af *Jeppes* på *Bjerget* som *Bornedals Jeppes!* frigør *Jeppes* fra hans fæstliv og rykker ham ind i i udkanten af en moderne storbys livssfære, hvor han lever, taler og dør som alt andet end den soldat, han gerne – i Holbergs tekst – ser sig selv som. *Jeppes* er blevet en af storbyens poetiske og eksistentielle *outsidere* eller *outcasts*.

Det betyder på den anden side ikke, at han nu tilhører det nye og moderne bypublikum (som især fyldte salen til *Jeppes!*); *Jeppes* er nok rykket demografisk tættere på sit publikum, men hans dramatiske og tematiske position overfor publikum er den samme som hos Holberg: *Jeppes* livssfære er ikke uigenkendelig for, men afgørende forskellig fra publikums, og det er det, disse iscenesættelser tematiserer – som Holberg gjorde det på sin tids betingelser. *Jeppes på Bjerget* reflekterer i ekstrem grad de sociale og eksistentielle modsætningsforhold, vi knapt tør se i øjnene og slet ikke erkende som gældende i og mellem os. Og han kan gøre det; ikke bare fordi han er en speciel figur i en speciel komedie, men fordi han – såvel i Holbergs egen tekst, i forhold til hans historiske kontekst som i teatrets moderne tolkning heraf – er meget af et moderne menneske. Han efterlever den kongeniale karakteristik, der også står at læse i *Kulturkanon*: ”*Jeppes* har ondt af alle de niveauer af virkelighed, et næsten moderne menneske må mestre for at kunne begå sig i verden”.

Hvis handlingen i *Jeppes!* og *Jeppes* karakter og sprog således er kunstnerisk repræsentativt for noget, ja så er det *in-y'er-face*-teatrets hyperradikale og katastrofale bearbejdning af de livsvilkår og erkendelser, der krænger konventioner og tabuer ud og vrænger ad den kontekst og virkelighed, der findes uden for forestillingens konkrete tekst og aktuelle verden. Og dermed er *Jeppes!* blot et moderne modsvar på et tilbagevendende tendens i *Jeppes*-traditionen, der ganske konkret kan føres tilbage til komediegenrens klassiske domæner: seksualitet, vold og økonomi.

Jeppes anno 2002 argumenterer i et andet sprog og med andre referencer end Jeppe anno 1723. Men begge udtrykker sig om tabuiserede livsvilkår som seksualiteten, alkoholismen, sorgen og livsfornuften og gør disse til anekdotiske præmisser for hinanden i det komiske livsmateriale og den komiske livsindstilling, Jeppe baserer sin fortælling om og selvforståelse af – verden på. Han trækker komediens tabuer frem med patos og gør dem til konventioner for sin egen komiske færden i den. Det er disse tabuer som det klassiske komediespil med ekspressive og aggressive dramaturgiske virkemidler, der egentlig er udviklet inden for andre former for moderne dramatik, kan aktualisere.

Jeppes anno 2002 aktualiserede sin egen tid og situation gennem den historisk bundne komedie: Han forholdt sig således til sig selv og sit eget nutidsvokabular. Jeppe anno 2002 reaktualiserede samtidigt, fordi han gjorde dette gennem det teatraliserede sprog, som rollens tradition tilbød ham. Hovedkarakterens spil-i-spil let, som er så centralt indlejret i *Jeppes på Bjerget* både i Holbergs tekst og i Jeppetraditionen, blev således paradoksalt styrket af Larsen ellers ironiske spil-på-rollen, dels i spillet på sit eget kunstneriske omdømme; dels spillet på Jeppetraditionens sprog og diktion. Jeppe anno 2002 retraditionaliserede samtidigt komediens klassiske niveauer. Foruden temaer som magtspil i ægteskab og politik, social stavnsbinding og mønsterbrydning var de to iscenesættelser af *Jeppes på Bjerget*, jeg her har belyst, eksemplariske for deres bearbejdning af det klassiske oplysningsprojekt og tema, som Holberg selv satte på dramatisk form i flere komedier, fx også *Den Politiske Kandestøber* og *Den Stundesløse*.

Det oplysningstema, der radikalt aktualiseres og reaktualiseres i de to iscenesættelser er jo den myndigheds- og forstillelsesproblematik, som ethvert subjekt til alle tider skal prøve kræfter med.

En Jeppe anno 2002 udviser tydelig erkendelse af den individuatoriske og eksistentielle del af den oplysningsfilosofiske grundtanke, der handler om at have mod til at træde ud af sin selvforskyldte umyndighed, bruge sin forstand og komme til at kende sig selv og sine begrænsninger. Men det gør han på baggrund af, at han undervejs i komediens spil med ham kun – og på for handlingen helt afgørende steder – er blevet styrket i sin indsigt i nødvendigheden af social mobilitet. Han er som en anden Woody Allen selvironisk og ironisk på en måde, der fremhæver, at han ved, hvor galt det kan gå, og hvor komisk det kan tage sig ud. Og at der ingen formildende omstændigheder er ved det hele – så det handler om at formilde omstændighederne, fx Nille. Jeppe er således også bærer af oplysningens progressive tendens: at mennesket, hvor det er nødvendigt, tilvejebringes mulighed for at nå ud over sine standsbundne determinationer og sociale bindinger.

Indstuderingen af præmoderne dramatik som Holbergs opererer i forlængelse af eftermoderne og postmoderne, men seriøst bearbejdede erkendelser omkring subjekt- og omverdensforståelse. Den selvfølgelige adgang et moderne menneske har til en intersubjektiv identitetsforståelse: nemlig i elementær eksistentiel forstand, at man på én og samme gang er, hvem man er, og også hvad man vil være og kan forestille sig at være – er jo også et kendt og erfaret, men selvfølgelig komisk transformeret fænomen for *Jeppe på Bjerget* og *Den politiske Kandestøber* anno 1723.

I Holbergs oprindelige tekster transformeres sådanne identitetserfaringer om til moralsk komik; men de samme tekster antyder også, hvad der ekspliciteres i moderne tekstdramaturgiske og sceniske tolkninger heraf: At sådanne intersubjektive identitetserfaringer rummer også tragiske transformationer, både hvor karakteren står alene med sig selv midt i blandt alle andre, og hvor han ikke kan finde ind til sig selv. Og at der er stor komik i det.

Hvad jeg gerne har villet antyde, at man kan læse ud af tekst og scenespil både i Holbergs oprindelige version og i det moderne teaters versioneringer, er, at komediens hovedfigurer ofte har en stor empatisk indsigt i denne subjektproblematik – og vel at mærke ofte er den eneste i komedien, der forholder sig seriøst og i fuld alvor til den. Jeppe anno 1720'erne gør det diskret, Jeppe anno 2002 gør det ekspressivt – begge på hver deres måde, fordi omstændighederne tvang eller tvinger dem til det. Deres situation og kontekster er vidt forskellige – og belyser man disse forskelle får man indsigt i lighederne, og i den kunstneriske transformationsproces, der er på færde i en teaterpraksis, der lige gerne skuer bagud til Holbergs nationaliserede version af det europæiske 1700-tals verden som fremad, ind i det postdramatiske og transnationale univers, vi ikke har haft mulighed for at se på her.