

WILLIAM SHAKESPEARE

HELLIGTREKONGER'S OFTEN

ELLER

MaDuVi



Trøndelag Teater 87 · 88

TEATRET

1937 50ÅR 1987

HELLIGTREKONGERSAFTEN



eller

HVA DU VIL

av William Shakespeare
Oversatt av André Bjerke

**Regi og
bearbeidelse:**

Scenografi:

Musikk:

Koreografisk

assistanse:

Fekteinstruksjon:

Masker og

parykker:

Lys:

**Terje Mærli
Christian Egemar
Henning Sommerro**

**Peter Berg
Morten Krogh**

**Else Lisø
Stig Husmo**

Originaltittel:
Twelfth Night,
or,
What You Will

PREMIÈRE 23. JANUAR 1988

Fotografering og lydopptak under
forestilling er ikke tillatt.

De som er med:

Viola, en narr/Cesario
Fest, en narr/presten
Orsino, hertug av Illyria
Olivia, en rik grevinne
Maria, Olivias selskapsdame
Tobias Hupp, Olivias onkel
Andreas Bleknebb, en adelsmann
Malvolio, hovmester hos Olivia
Antonio, en sjømann
Curio, hoffmann hos Orsino

Marianne Nielsen
Svein Tindberg
Per Frisch
Hildegunn Eggen
Eli Doseth
Sigurd Werring
John Yngvar Fearnley
Bjørn Sothberg
Arne O. Reitan
Jan Erik Berntsen

Tjenere

Eli Bergman
William Christensen
Anne Lise Heide
Christian E. Johnsen

I orkestret:

Frode Fjellheim tangentinstrumenter
Jon Pål Inderberg saksofon
Kristin Steinum fiolin
Carl Haakon
Waadeland trommer

Inspisient: Pelle Arntzen
Rekvisitør: Turid Bjørnsen
Sufflør: Gerd Berntsen
Frisør: Sissel Grønlie

Foto fra
prøvene:
Program:

Roar Øhlander
May Selmer og
Sigurd Aarvig

Kulisser og kostymer er
produsert i teatrets egne verksteder.

Ansvarlig
utgiver:

Otto Homlung

Narrens kobbermaske er smidd
av Arnfinn Vikhammermo.

HELLIGTREKONCERT

Marianne Nielsen

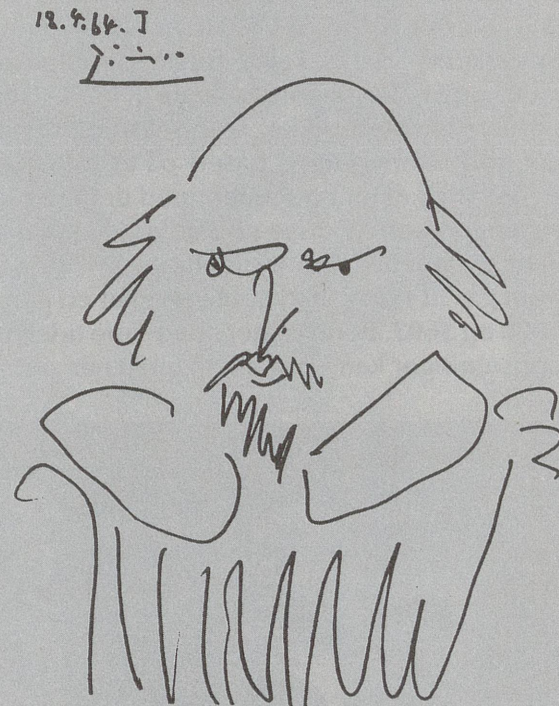
Vindt en ny førstepris



Fra venstre: William Christensen, Jan Erik Berntsen, Marianne Nielsen, Anne Lise Heide, Eli Doseth, Per Frisch, Arne O. Reitan, Eli Bergman, Sigurd Werring, John Yngvar Fearnley, Christian E. Johnsen, Hildegunn Eggen, Bjørn Sothberg og Svein Tindberg.

UNIVERSALGENIET - OG VI ANDRE

William Shakespeare startet som idealistisk frigruppe-freak. Så ble han institusjonalisert og døde. Det ble vel for mye for ham. Han levde for sterkt, med både utadvendt sosial virksomhet om natten og daglige oppgaver både som økonomisjef, teatersjef, teknisk leder, dramatiker, dramaturg, skuespiller og instruktør. Ikke visste han hva tariffavtaler, avspasering og overtidslister var for noe heller. Verken for seg selv eller sine medarbeidere. "Hamlet" skrev han på fjorten dager. Vi bruker minst åtte uker på å prøve og finne nye vrier på hans tekster til interesse for et moderne publikum. Vi bøyer oss i støvet for universalgeniet, og rekker ham ikke til ankelen engang. Men han døde altså tidlig. Vi lever lenger — heldigvis. Vi har endeløst mange flere år til disposisjon for selvrealisering. Renessansens brytningstid ga menneskene ny frihet og selvrespekt til kreativitet, og de utnyttet tiden maksimalt. Gjør vi det? Til tross for hva datidens ressursmennesker klarte å utrette, kjempet og tapte det elisabethanske teatret i kampen mot puritanisme og bakstreversk kulturfiendtlighet. De hadde Oliver Cromwell og alt han sto for som fiende. I dag heter fienden pengemakt og politikernes manglende forståelse for hvordan en aktiv og ekspansiv kulturpolitikk kan demme opp for vår tids destruktive krefter og gi oss en ungdom som tør å stole på sine egne ressurser, og bruke sin fritid til utvikling av tanke- og følelsesliv. Når kulturbudsjettet behandles i Stortinget er salen tom. På Shakespeares tid fantes det ikke kulturbudsjett i det hele tatt. Allikevel kunne William Shakespeare leve et rikt og kreativt liv. Teatret var stappfullt av et folkelig publikum. Derfor bør Shakespeares liv og virke være et forbilde for oss. Han kunne underholde, få folk til å gråte og le. Hans teater tapte i kampen mot Cromwell, og europeisk teater og dramatikk har ikke helt kommet seg siden. Hvordan slåss vi mot vår tids Cromweller? Det er et stort tema.



William Shakespeare slik Pablo Picasso ser ham.

La oss tilegne denne forestillingen til kulturminister Hallvard Bakke i håp om at vi blir dobbelt så gamle som Shakespeare, og klarer å slåss mot alle de som ikke har forstått at kulturpolitikk er investering like viktig som Mongstad og Forsvar. Eller kanskje viktigere?

Velkommen til "Helligtrekongersaften".

Otto Homlung

Otto Homlung
Teatersjef

HELLIGTREKONGERSAFTEN

Den første offisielle teksten til HELLIGTREKONGERSAFTEN eller HVA DU VIL finner vi i en samlet utgave av verkene - den såkalte «første folioutgaven,» utgitt av to av Shakespeares kolleger i 1623. Tidligere utgivelser eksisterer ikke. Men teksten i denne er meget god, sannsynligvis basert på et sufflیمانus. Den er delt inn i akter og scener, med detaljerte sceneanvisninger. I en av disse er imidlertid Violas navn feilaktig nedtegnet som Violenta.

Man går ut fra at stykket ble skrevet en gang mellom 1600 og 1602. Beretningen fra denne tiden om tidlige oppsetninger kan være oss til hjelp når vi skal tidfeste



stykkets tilblivelse. Advokaten John Manningham skriver i dagboken sin at han så «Helligtrekongersaften» 2. februar 1602. Han beskriver den spesielle anledningen slik:

«På festen hadde vi et stykke som het «Twelue Night, or What You will» — ganske likt The comedy of Er-

rors eller Plautus Menechmi. Mest av alt ligner det på det italienske skuespillet «Inganni.»»

Men Manningham er sikker på at det var Shakespeares stykke han hadde sett. Han roser forfatteren for den komiske episoden hvor Maria spiller Malvolio et puss, og beskriver scenen i detalj. I originalversjonen finner vi et annet bevis som understøtter antagelsen om at det er skrevet mellom 1600 og 1602. Der refererer Maria til et kart over India, som ble laget av Emerie Molyneux i 1599, og som var mye mer detaljert enn verden tidligere hadde sett. Altså må Shakespeare ha skrevet det etter den tid, og forskerne strides om det ble oppført på helligtrekongersaften — 13. dag jul — i 1601 eller 1602. Sannsynligvis har amerikaneren Leslie Hotson rett. I sin bok «The First Night of Twelfth Night» legger han frem overbevisende teorier om at urpremièren må ha funnet sted 6. januar 1601.

For det første, sier Hotson, heter komedien Helligtrekongersaften, og ingen ting i teksten refererer seg til denne tittelen. Altså henspiller den på den første dagen stykket ble oppført.

For det andre vet man at skuespillertruppen som Shakespeare tilhørte, spilte et stykke for hoffet helligtrekongersaften i 1601 — som ingen vet navnet på. Og for det tredje hadde dronning Elisabeth besøk av en fornem italiensk adelsmann, en viss Virginio Orsino, den kvelden. Dette er dokumentert i et memorandum Hotson har funnet i et engelsk arkiv. Og Orsino heter også fyrsten i stykket. Det er kanskje tvilsomt at han ville blitt synderlig begeistret for å låne sitt navn til denne noe sentimentale sceneskikkelsen.

Men det kunne være at truppen først kalte rollen opp etter ham etter at han var reist.

De forskere som heller til en uroppførelse i 1602, argumenterer med at det var mer sannsynlig at det ble skrevet og vist *etter* hans hoffvisitt. Men det spiller kanskje liten rolle — tro HVA DU VIL.

I alle fall har skuespillet gått sin seiersgang på scener rundt om i verden siden den gang, og er til og med blitt filmet — to ganger — i 1910 og i 1955.



TRETTENDE DAG JUL

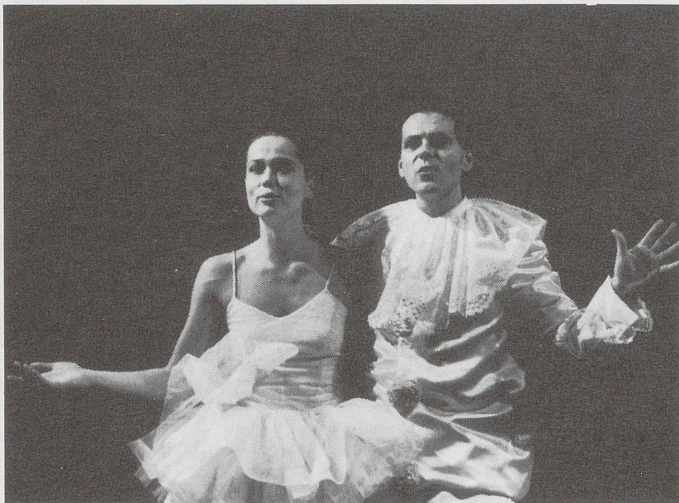
Feiringen av trettende dag jul – helligtrekongersaften – stammer fra de romerske saturnalier, en fest oppkalt etter Saturn. Midtvintersfesten startet den 17. desember, og det var en munter fest. All rettergang og skoleundervisning ble stanset. Slavene var herre for en dag og ble for anledningen likestilt med sine herrer, som det var tillatt å drive gjøn med uten å risikere represalier. Gutter kledde seg ut som jenter – og omvendt, og de byttet roller. Lover og regler var opphevet – det være seg verdi- som moralnormer. En kveld i året var altså alt tillatt – på Helligtrekongersaften. At trettende dag jul – 6. januar – også hadde en sentral plass allerede i middelalderens Norge, kan man lese av følgende utdrag fra Draum-



Helligtrekongersaften, Stratford 1864.

kvedet – et av de eldste norrøne diktverk, trolig nedskrevet på 1300-tallet:

Han lae seg ned om joleftan
og sterkan svevnen fekk.
Vakna kje fyr om trettrandagjen
då folket åt kyrkje gjekk.
Og det var Olav Åsteson
som heve sove så lengje.



Etter kristendommens utbredelse fikk denne dagen et annet innhold og fikk navnet helligtrekongers dag eller Kristi åpenbarings dag, som i vår kirke i 1770 ble lagt til første søndag etter nyttår.

DEN SKAL TIDLIG KRØKES . . .

« . . . lite latin og mindre gresk » . . . det er Ben Jonsons utsagn om hva Shakespeare hadde fått ut av skoletiden.

Shakespeare-biografer av den romantiske skolen har alltid vært rede til å tegne et ferdig portrett av kunstneren som ung gutt. Hør bare på F. J. Furnivall, for eksempel:

«Så begynte altså gutten vår med det kastanjebrune håret, de brune øynene og med rosenkinn, på skolen. . . Når jeg går ut fra at gutten hadde likhetstrekk med den voksne mannen, ser jeg for meg en litt kantete fyr, men smidig og rask, med rødme på kinn og nøttebrune øyne — med en høy panne og rødbrunt hår; — så full av liv som det går an å være — impulsiv, nysgjerrig, sympatisk. Han var med på alt som var morsomt og spennende. Og fikk han seg en skrape, tok han det med godt humør». . .

Man stusser når man leser dette. Og man lurar på hva som er i veien med det. Det finnes en rekke portretter av Shakespeare som voksen — vi vet hvordan han da så ut. Den høye pannen er høyst sannsynlig et resultat av at han var skallet. Og vi *kan* nok forestille oss gutten med lokkene hengende nedover øynene, hvis vi *vil*. Dr. Caroline Spurgeon vil ha oss til å tro at han hadde lett for å rødme — og det på bakgrunn av visse beskrivelser som går igjen i diktene og skuespillene hans. Joda, han hadde sannsynligvis vanskelig for å skjule noe, og var lite flink til å forstille seg for å unngå velfortjent straff. Og vi må anta han hadde god helse. Han overlevde det hasardiøse det innebærer å bli født i april — likeså pestens hensynsløshet. Vi tviler heller ikke på hans intelligens, kvikkhet, impulsivitet. Han var utvilsomt en lesehest. Sannsynligvis satt han med bøkene sine mens andre gutter lekte og sloss. Ikke det at det var så stort utvalg på den tiden — etter vår målestokk. Og skolene oppmuntret neppe elevene til å bli bokelskere.

Will begynte tidlig på småskolen, i syvårsalderen. Med ABC-boken sin hadde han allerede lært seg å lese og skrive. Rettskrivningen dengang var herlig



William Shakespeare

impresjonistisk! «Then», for eksempel, kunne staves «Thenn», «Wit» kunne bli til «Witt» — for å fylle ut linjene. og sluttet en linje for eksempel med «only», skrev man heller «ondelyche» — for å sikre en rett høyremarg! Ingen røde streker for ortografiske blunder, for begrepet eksisterte rett og slett ikke.

Vitsen med småskolen var å forberede elevene til det harde strevet på latinskolen. En latinskole hadde bare ett formål — og det ligger i navnet — å undervise i grammatikk, latinsk grammatikk. Ikke noe historie, geografi, musikk, håndarbeid, gymnastikk, naturfag, kjemi, fysikk: Kun latinsk grammatikk. Latin er forsvunnet ut av vårt moderne pensum. Men England på Elisabeths tid så Romerriket som et mønster på borgerlig foretreffelighet. Engelskmennenes helter var romerske helter. Skjønt romerne var døde, var de mer virkelige enn engelskmennene selv — døde eller levende. Kultur måtte man til antikken for å finne. Grekernes storhet var nok også anerkjent, men det fantes så få lærde i faget — og slett ikke i småbyer som Stratford.

Blant pedagoger på den tiden var det opplest og vedtatt at barn skulle proppes fulle av lærdom, og var det nødvendig, skulle den bankes inn i dem. Foreldrene var nok omsorgsfulle, men de kunne ikke koste på seg å bli sentimentale. De hadde et uromantisk forhold til dem, fordi barn var til låns i og med at de var så lett å miste: De døde, som Wills søster, og måtte erstattes med nye barn. Jo før barn ble voksne, jo bedre. Og som en god start ble de utkledd som voksne.

Men det var lærernes — ikke foreldrenes — oppgave å sørge for at de *oppførte seg* voksent. Var de noe sen i oppfattelsen i så måte, var det en synd. Den måtte bankes ut av dem, og tomrommet som ble igjen, skulle fylles med nyttig (les ubrukelig) voksen kunnskap. Dette var så viktig at det ble ingen tid til lek. Skolen var grusom og streng.

Skoledagen begynte kl. 7 om vinteren og 6 om sommeren. Etter morgenbønnen, som skulle gjøre dem fromme og gode, jobbet de til 9 — da fikk de spise frokost. Med et middagsavbrekk midt på dagen, var det hardt slaveri helt til 5. Det var to halve fridager i uken, 40 dagers ferie i løpet av et år. Skoledagen kunne vært mer utholdelig hvis bare det de drev på med hadde bydd på litt variasjon. Ingen av de opplysningene vi sitter inne med om skolestyrerne ved latinskolen i Stratford da Will gikk der, kan bringe oss ut av den villfarende mistanke at de var totalt uinspirerende — for å si det mildt. På den andre siden virker det heller ikke som om de var sadister. Og vi tviler heller ikke på at Will dro fordel av noe, kanskje en god del, av det han lærte av de latinske tekstene. Romerne skrev skuespill, og Terence og Plautus var pensum. «Tvillingene» (THE COMEDY OF ERRORS) vitner om at Will nøye hadde satt seg inn i «Menæchini» av Plautus. For det er ytterst tvilsomt at han,

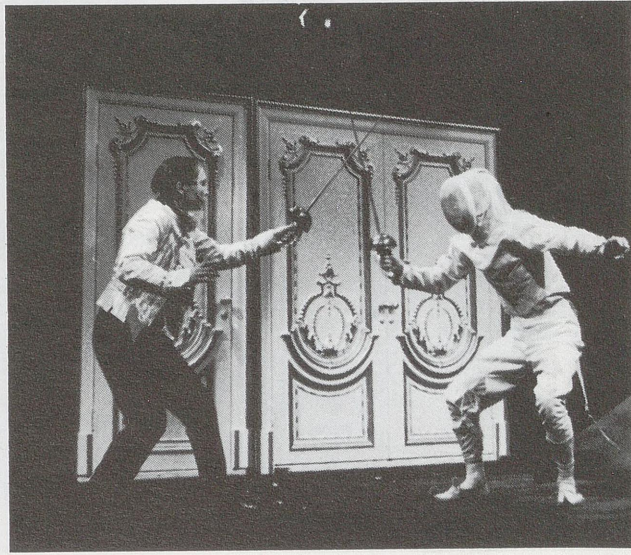
HE WAS NOT OF AN AGE,
BUT FOR ALL TIME.

Ben Jonson

pengelens som han var da han startet å skrive, skulle ha gitt seg tid til å lese Plautus — for å lære seg hvordan man skriver en farse om tvillinger som blir forvekslet. Han leste det på skolen, og husket det så godt at han kunne bruke det som modell i sitt ungdomsverk.

Ingenting tyder på at han gikk på noe universitet. Han giftet seg tidlig, og dessuten — hvor skulle han tatt pengene fra? Det er tull å tro at høyverdig kunst er et resultat av høy utdanning. Shakespeares skuespill gir gjennom forfatterens brillante fremstillings-evne inntrykk av at han var meget bereist, at han hadde praktisert de fleste lærde yrker, at han ydmykt hadde bukket seg frem gjennom hoffene, både hjemme og ute. Denne strålende overflaten beviser ikke at han hadde gjort det, men at det har vært hans oppgave å skape slike mennesker ut fra sin egen fantasiverden. Ingen akademisk utdanning kan skjenke en forfatter ordets makt og kunst. Shakespeares overlegne styrke som lå i å utnytte morsmålets muligheter, sprang ut fra en naturlig begavelse. Men denne kunne bare få næring fra hans egen bruk og observasjon av det engelske språk, og hans kjærlighet til det. Og dette var ikke et fag han lærte på skolen. Hvis eleven Will lærte å elske språket sitt, var det ikke på grunn av at store menn hadde skrevet før ham, men snarere fordi det var et rikt folkelig medium som hans tankeverden levde i.

Utdrag fra et kapittel i Anthony Burgess' Shakespeare-biografi.



HELLIGTREKONGERSAFTEN: Spillet om den menneskelige dårskap

eller

HVA DU VIL: Spillet om kjærlighetens veier og avveier

eller

Etc . . . Etc . . . Etc . . .



Titlene er mangetydige og kan ta deg med hvor du vil, hvis du vil. Shakespeare skrev det hele ned på fjorten dager etter bestilling fra dronning Elizabeths hoffmarskalk. Ifølge bestillingen burde forestillingen inneholde mye musikk og dans og munterhet. Resultatet foreligger som nedskrevet regi, og er vårt litterære utgangspunkt.

TEATERNORMEN OG DEN LITTERÆRE TEKST

Forfatterens revylignende manus er fullt av dans, tøy, musikk og grove innfall, men likefullt fylt med poesi og innsikt i de menneskelige forhold. Et dypt alvor ligger som klangbunn for revyens ytre ablegøyer.

En gang for over 350 år siden (etter Shakespeares død), ble teksten trykket og satt inn mellom to permer. Teaterforestillingen ble til litteratur.

Mange teaternormer er oppstått og gått til grunne i den mellomliggende tiden. Alle har hevdet sin norm som den rette, for hvordan man bør spille Shakespeare. Med like stor rett selvfølgelig. I vår egen tid vil også forskjellige former for teater hevde sin rett til det «egentlige» uttrykket. Dette er selvsagt, og forblir hver enkelt retnings «raison d'être».

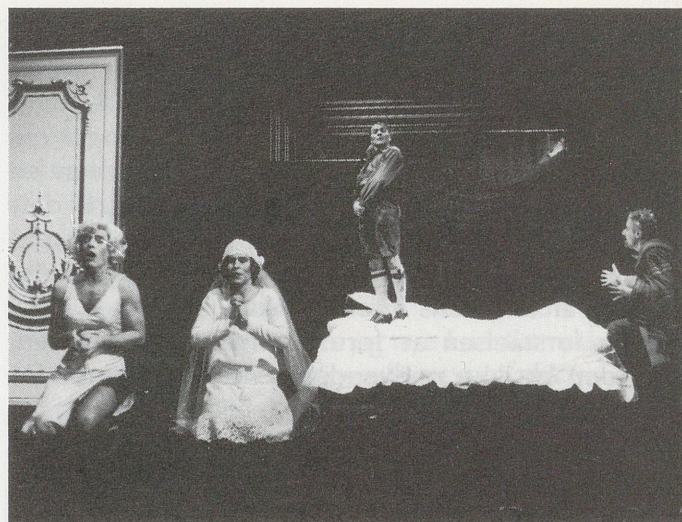
Det finnes mange forbilder: det romantiske, det realistiske, det surrealistiske, det tekstfundamentalistiske etc . . . etc . . . Vi arbeider innenfor en tradisjon med forbilder man liker eller ikke liker. Det foreligger tolkningsforsøk man synes er gode, eller direkte dårlige. Når man har dette for øye, må man se seg selv som medvirkende i utviklingens gang. Man har rett til, og egentlig plikt til, å kommentere hva man tidligere har sett og hørt og lest, og via sin kommentar (les: forestillingen) sette sine meninger inn i et teaterhistorisk forløp. Dette skjer jo, enten man liker det eller ikke.

Utgangspunktet er bestandig det pulserende liv utenfor teatret, teatrets eget liv, og den foreliggende teksten.

It takes a great listener to hear what is actually said, a greater one to hear what was not said but what comes to light in the speaking. To focus purely on the positivity of what a text explicitly says is to do an injustice to the hermeneutical task. It is necessary to go behind the text to find what the text did not, and perhaps could not, say.

Richard E. Palmer

Å forstå en tekst er å anta hva forfatteren kan ha ment. Man fornemmer en mening, men forståelsen forblir i seg selv, og uttrykker noe passivt. En tolkning av den samme teksten baserer seg alltid på en forståelse, men tolkningen går ut over forståelsen. Den uttrykker noe aktivt. Tolkningen setter fram en hypotese om meningen i teksten, innenfor et språk som er naturlig for den som tolker. En tolkning er altså tolkerens, og ikke forfatterens mening med teksten. Enhver teaterforestilling er en tolkning av en litterær tekst.



TEKSTEN SOM HISTORISK DOKUMENT

Shakespeares dikterspråk foreligger som et historisk dokument i hans tekster. Tekster som er blitt til i et tidligere miljø enn det nå leses i. Tekstene forventes å ha hatt en mening som hans samtid var mer fortrolig med, enn vi har forutsetning for å være. Vi kan betegne forskjellen i at tekstene har en «dengang-da-mening», og en «nå-mening».

Å prøve å forstå en historisk tekst innebærer derfor at man bør ha kjennskap til den historiske utvikling, de mer spesielle sosiale og litterære forutsetninger for verkets bakgrunn, og gjerne også forfatterens forutsetninger og tilbøyeligheter. Man prøver å trenge inn i tekstens «dengang-da-mening».

Dikterspråket er ikke entydig, det er tvert om flertydig, og for forståelsen er dette problematisk. Vi kan beskrive skriftspråket på den ene siden som system (la langue). På den andre siden som ytring — en individuell bruk av systemet (la parole). Dikterteksten er en ytring. Den er forfatterens individuelle bruk av systemet, og denne bruken forholder seg til forfatterens intensjoner med teksten. For å utdype forståelsen av teksten må man spørre seg om det er riktig å legge forfatterens «eventuelle» intensjoner som

grunn: Kan forfatteren ha hatt en bevisst, overlagt hensikt eller mening med akkurat valget av en formulering?

Helt siden Platons tid finner man oppfatninger om at dikteren er en person som lar seg inspirere av en kraft/ånd som kan ta herredømmet over ham. Forfatteren har ikke selv kunnet redegjøre for hva meningen med teksten er. I en slik sammenheng synes det naturlig at dikterens intensjon kan være med på å utdype forståelsen av forutsetningene for teksten, men den er ikke nødvendigvis noen rettesnor for tolkningen.

«. . . at tragedien ikke er tilstedeværende i en tragisk verden er opphavet til komedien».

Maurice Regnault

En tekst består av forskjellige elementer i en gitt rekkefølge (for «Helligtrekongersaften» den rekkefølgen som reginedtegnelsene viser). Disse forskjellige elementene kan hver for seg være betydningsbærere, og innbyrdes gå i forskjellige retninger. Når man setter dem sammen, under lesning, blir de tvunget inn under den helheten teksten representerer, og tolkningsmulighetene blir begrenset. Tekstforståelsen vil alltid være helhetsorientert, og helhetsforståelsen legger grunnlaget for en tolkning.

Scenetolkningen vil alltid måtte se seg selv i forhold til tekstens «nå-mening»: Hvordan kan forståelsen av teksten få et uttrykk som publikum kan skjønne umiddelbart? Dette forklarer oppdatering av gamle tekster, innføring av elementer som forfatteren ikke trengte i sin «dengang-da-tid» etc . . .etc . . . Ressursene settes inn for å gi «nå-publikumet» en tilsvarende opplevelse som man tror «dengang-da-publikumet» en gang har hatt.

DENGANG-DA

Året er 1601. Datoen er 6. januar — Helligtrekongersaften. Stedet er den store hallen i Westminster. Shakespeare og hans «Lord Kammerherrens menn» spiller revy for Elizabeth I. Revyen er full av saftige hentydninger til skandaler ved hoffet, forhandlinger med russerne, besøk av en italiensk hertug, den gryende puritanisme, og fleip med både det ene og det andre.

Det er tretten år siden sjøkrigen mot «den uovervinnelige armada». Shakespeare skriver revyen som et reisebrev fra Illyria — fantasilandet østenfor sol og vestenfor måne.

13. dag jul — dagen for forkledning — maskeradene. Den store maskedagen. Dette er dagen da alle lurer alle. Da alle vil la seg lure. Dagen da alle våre selvbedrag kan blomstre fritt i noen timer. Men også dagen hvor demaskeringen og dagslysets komme avslører våre illusjoner.

Det er siste juledag i det forrige århundre. Gamleengland legges i historiens grav. Hva vil det nye århundret bringe? Tilbake til Illyria, hvor hertugen elsker grevinnen, som elsker en ung mann, som egentlig er kvinne. Andreas Bleknebb elsker også grevinnen. Tobias elsker pengene til Andreas. Pengene gir rus og moro. Maria elsker Tobias, mens hushovmester Malvolio elsker makt og rang. For ham vil det si grevinnen. Narren flirer av dem alle, for han vet at under maskene og bak gjøgleriet lurer en sannhet. Døden er ikke langt unna. Carpe diem! Vemodet spiller med sordin et sted inne i hans narrestreker. Dette deilige livet har avgrunner rundt seg, hvis man bare vil se. Men ikke se! Ta maskene på. I kveld er det fest. «Tid har kjærligheten ikke/le kan bare øyeblikket», synger narren. «Mer musikk», sier hertugen — «If music be the food of love, play on, så blir jeg kanskje enda mer forelsket». «Forelsket i sin egen kjærlighet», kan narren tilføye. Narraktig, ikke sant?

Alle bedrar og bedras, og alle vet det – nesten alle. Noen står alltid igjen og er såret, når festen er over. Den deilige leken kan ikke fortsette når maskene faller. Illusjonene avdekkes, og for noen blir leken og demaskeringen en grusom opplevelse. Malvolio den maktelskende hushovmester, er forestillingens puritaner. Han tar spøken på alvor, og vil hevne seg grusomt på hele pakket når han forlater scenen.

«For Shakespeare handlet ikke diktekunsten om livet, eller naturen, eller virkeligheten, eller åpenbaringer eller noe annet som filosofene bygger sine teorier på. Den handlet om diktekunst i seg selv – et verbalt univers. Dette er grunnen til at han både er den flyktigste og mest håndgripelige av våre diktere.»

Northrop Frye

TIDSÅNDEN

Ordet «renessanse» betyr gjenfødelse, og som kulturhistorisk begrep sikter det til den gjenopptatte forbindelsen med antikkens (gresk/romerske) kunst og kulturytringer på mange plan. Grovt regnet, og med stor forskjell fra land til land, finner denne gjenfødselen sted fra ca. 1350 til 1630. Europa er den dag i dag preget av «lyset» fra disse fjerne årene, selv om en nyoppdagelse av middelalderen den senere tiden kanskje åpner for nye erkjennelser og nye kunstuttrykk.

Noe forenklet vender menneskene seg vekk fra et metafysisk verdensbilde, som har stått stille et sted mellom himmel og helvete, nærmest etter en loddrett linje. Nå orienterer man seg mot en verden som man vil erobre og erfare rent fysisk. Verdensbildet blir vannrett og empirisk.

Mot kirkens dogmer og klostrets strenghet, setter man i stedet kjødets gleder og elskovens nytelse. I stedet for metafysiske spekulasjoner, vil man eksperimentere på egen hånd. Realistiske synspunkter på tilværelsen vinner over de idealistiske. Tilværelsen konsentrerer seg mer om individet, livet blir mer verdslig. Middelalderens faste rammer rundt tilværelsen blir sprengt. Europa får reformasjonen, boktrykkerkunsten, humanistenes antikke studier og endelig: De store oppdagelsesreisene, som splintrer det gamle verdensbildet.

Den våknende renessansen er munter, velopplagt, saftig og grønn. På mange måter noe barnslig i sin glede og iver ved å oppdage at den er i ferd med å våkne. Ut av denne oppvåkning står det moderne menneske fram og føler seg forunderlig ensomt. Har frigjøringen og oppvåkningen gjort mennesket lykkeligere? Var middelalderens avgrensede univers og dogmatiske gudstro en lykkeligere havn for de mange?

Shakespeare skriver sine skuespill, og spiller sine roller mot slutten av denne perioden – som vi altså kaller renessansen. «Helligtrekongersaften» er fylt av tidsåndens kraft og blod, livsmot og personlighetsutfoldelse, men vi møter også en tragisk livserkjennelse. Den barnlige glede fra tidligrenessansen er borte. Stykket stiller spørsmål ved selve lykkebegrepet, diskuterer og ven-

1601. Hva vil det nye århundret bringe? Med visjonær kraft forutsier Shakespeare puritaneren Malvolios hevn. I årene som følger får puritanerne mer og mer innflytelse. Historien gir oss James I og Charles I. Akkurat. Charles I halshugges. Teatrene stenges. Cromwell regjerer England en tiårsperiode med jernhånd. I Irland begår han nærmest folkemord på katolikkene, fordi de ikke tror som ham. Han er puritanernes fremste mann – den sterke fører som rydder opp blant annerledes tenkende, og setter en stopper for tidens sedeløse og dens utflytende moral. Lyder det kjent? Har vi ikke flere historiske paralleller? Men fremdeles er vi bare i 1601. 6. januar. Helligtrekongersaften. På med maskene, selv om vi vet at ettersmaken blir besk. Det er menneskenes måte å overleve på. Bedrag og elskov i bevisst forening. Slik er livet?

Menneske! På med masken?



der på det, ser det fra mange sider, og gir det uttrykk i et rikt, personlig, humoristisk og poetisk språk.

«Hamlet», som antagelig også ble skrevet i 1601, stiller spørsmålene mer direkte:

«Tiden er gått av ledd. Ve meg, at jeg ble den som født-tes for å lege den igjen!»

Senrenessansens Shakespeare undrer seg på om den moderne ånd er så altbeseirende i sin fortreffelighet som tidligere antatt.

Spørsmål til ettertanke?

Hva gjør menneskene lykkelige?

Det forklarende lys?

Eller uvitenhetens mørke?

På med masken?

DEN MENNESKELIGE DÅRSKAP

Shakespeares «Helligtrekongersaften» er spillet om den menneskelige dårskap. Vår dårskap; våre gjenkjennelige svakheter og skjulte feil.

Et menneske rommer så mangt, og oppe på scenen eller i litteraturen gjenkjenner vi vår nabo, vår kollega, våre omgangsvenner etc . . .

Hvis vi ser oss godt rundt i salongen i kveld, vil vi finne igjen forestillingens persongalleri overalt. Vi vil f.eks. finne gjenkjennelige trekk hos sidemannen, videre vil vi oppdage en forunderlig opphoping av shakespearske personer, som i laten og vandel er så tydelig hjemmehørende blant dem på scenen, at om de skulle finne på å begi seg dit opp, ville de ikke skille seg ut.

Dette er en egenskap ved oss mennesker. Vi finner så lett igjen komediefigurene hos alle dem vi omgås. Unntatt fra denne hovedregel er *vi selv*. Denne menneskelige dårskap får oss til å erkjenne at vi er ganske alene i tilværelsen: Om bare alle andre hadde vært som meg, så hadde vi alle hatt det bedre, og forstandens lys ville ha oppklart oss alle.

Det er bare i litteraturen vi finner de helt klare og definererte personligheter. De som utleverer seg selv til vår latter, men også til vår medlidenhet. At vår erkjennelse lar oss ane at vi alle har en rem av de samme egenskaper vi nylig lo av, forhindrer ikke at vi heller ser side-

mannens egenskaper fremfor våre egne. Vi befinner oss derfor såre vel; med kanskje et lite snev av ubehag?

Det er godt å få erfare sider hos våre medmennesker, som vi lykkeligvis er forskånet fra å ha selv.

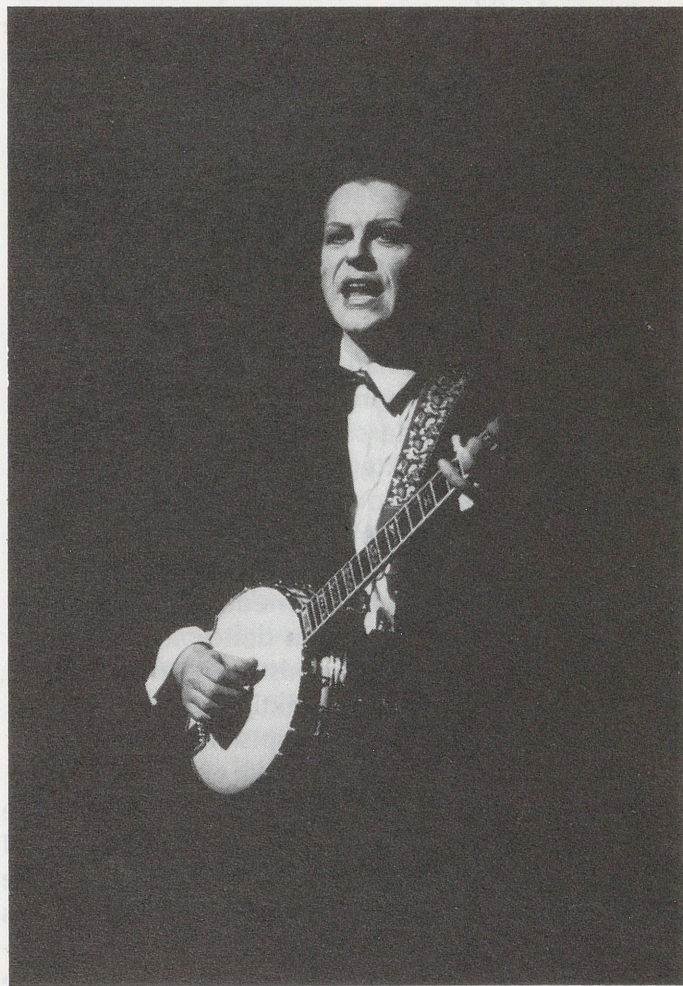
La oss ta på maskene!

Den menneskelige dårskap er uten ende.

Hvis vi erkjenner dette, kan vi kanskje tro på oss selv som et klokere menneske?

Lykke til.

Terje Mærli



WILLIAM SHAKESPEARE (1564—1616) —

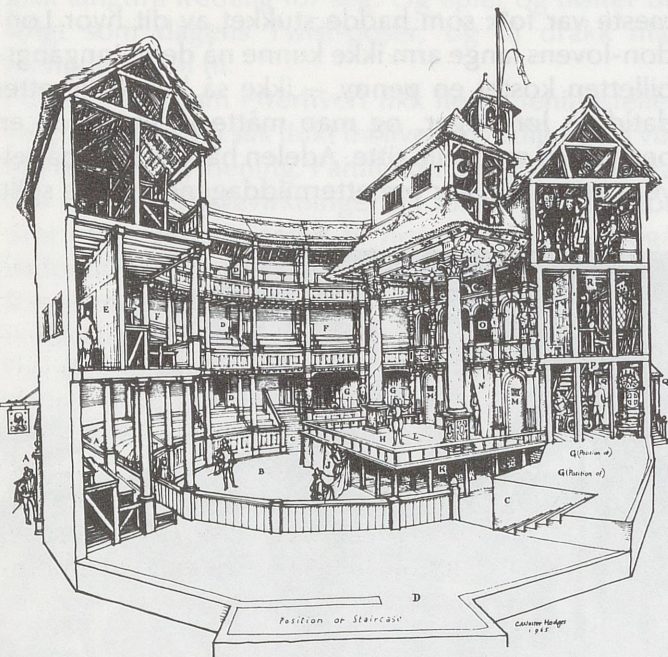
HANS TID OG TEATER

Som det står å lese annet sted i programmet, var Shakespeare ingen lærd mann i en akademisk forstand av ordet. Han vokste opp i Stratford, som på den tiden hadde omkring 2000 innbyggere. Ingen storby akkurat. Faren var hanskemaker med en rekke kommunale verv, og moren var datter av en storbonde fra trakten. William og hans søsken vokste opp i gode økonomiske kår, med foreldre som gjerne ville gi barna de grunnkunnskaper de mente var nødvendig for å få en posisjon her i verden. Men familiens økonomiske situasjon forandret seg, og det var ikke penger til å sende William til universitetet. Han ble tatt ut av skolen for å hjelpe faren med forretningene. Og situasjonen ble ikke bedre for ham etter at han hadde gått hen og gjort en pike gravid. Da han var atten måtte han gifte seg — med den åtte år eldre Anne Hathaway — som fødte ham datteren Susanna i 1583 og tvillingene Hamnet og Judith to år senere. Det går nå endel år før vi hører om ham igjen. Da dukker han opp i London — i 1592 — som en etablert teatermann. Hvordan han kom seg bort fra den lille byen, vet man ikke. Teorien går ut på at han hadde sluttet seg til en av de omreisende teatertruppene som regelmessig besøkte Stratford på den tiden.

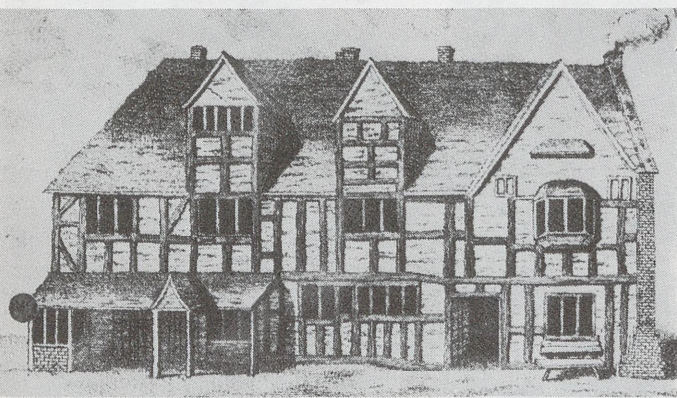
De fleste truppene hadde en organisasjon som bygde på en kjerne av faste medlemmer, mens en del medhjelpere fikk betaling for den oppgaven de gjorde. De faste medlemmene var medeiere, og ofte eldre og erfarne skuespillere som delte på det økonomiske, kunstneriske og administrative ansvaret. De avlønnete hadde mange og viktige funksjoner som scenearbeidere, vaktmestre, inspisenter og sufflører — og det sluppet også til at de fikk en rolle i oppsetningen. En tredje gruppe i ensemblet besto av unge menn som var ansatt for å spille kvinner og barn. I det elisabethanske teater var det ingen kvinner å se på scenen, og det skulle gå 40 år etter Shakespeares død før det ble vanlig. Det er grunnen til at de kvinnelige rollene hos forfatteren er mindre omfattende

enn de mannlige. Forholdene innbød også til de populære forkledningsmotivene, som har vært kjent siden antikken, men som nå fikk en ekstra spennende dimensjon når man visste at en mann spiller en kvinne som kler seg ut som mann — som i sin tur lokker til seg en kvinne som er forkledd som mann — til umulig kjærlighet. De forvekslinger som driver handlingen frem i HELLIGTREKONGERSAFTEN, er typisk for genren, og den fortryllende Viola, med et ubestemmelig kjønn, er et fantastisk eksempel på hva Shakespeare kunne gjøre med en ung og dyktig gutt. Mangesidigheten må ha vært stor, og ofte måtte aktørene spille flere roller innen samme stykke. Men de fleste skuespillerne holdt seg til visse karakterroller — en konge var en konge, en ung gutt var en dame, og en noe overvektig fremstilte som oftest en komisk person. Det ble ikke lange tiden til gjennomarbeidete karakterinnstuderinger og nyansert fremstilling.

I London ble William Shakespeare skuespiller og dramatiker, og kom inn i kretser med både penger og innflytelse. Det gikk svært bra for ham i hovedstaden. Han synes å ha levd noenlunde stillferdig, og holdt seg unna kontroverser som flere av hans kolleger kom opp i, og måtte betale for. De satt gjentatte ganger i fengsel for bråk og stridigheter, eller for å ha vært for frittalende i sine skuespill. Men — Shakespeare holdt seg rolig, og brukte hverken tid eller krefter på å kritisere de som styrte. På tronen satt en viljesterk og langlivet kvinne, som hadde forankring i både folkelig og adelig verden. Elisabeth I's regjeringstid fra 1558 — 1603 står som en skillelinje mellom det desentraliserte feudalsamfunnet og den sentrale maktkonsentrasjon, som støttet seg til det fremvoksende borgerskapet. Handelen blomstret, forretningsmenn og håndverkere gjorde det godt, og den materielle standard var høy. Den kulturelle blomstring fikk grobunn i den generelle oppgangstid. England var en stormakt, og London utviklet seg til en verdensby. Det ble alle skuespilleres drøm å reise til metropolen, hvor også teaterlivet opplevde en utvik-



Rekonstruksjon av «The Globe»



Huset der Shakespeare ble født.

(Tegning fra 1769)

ling. Folk gikk på teater, flittig og interessert, og det ble mulig å tjene penger på å skrive for teatret. Det

er heller ikke å forundres over at de omreisende truppene lengtet etter et fast bosted – en by som kunne kalles deres egen.

Nå skal man ikke stikke under en stol at Londons borgermester og hans puritanske tilhengere stakk de kjeppene de hadde for hånden i teatrets hjul. Men dronningen ville gjerne leve opp til de hoffskikker som eksisterte på kontinentet, og holdt sin hånd over dem – blant annet Shakespeare og hans «Lord Kammerherrens menn».

Takket være sin store begavelse og gode forbindelser, kom Shakespeare til å tilhøre en av de fornemste skuespillertruppene. De spilte først på «The Theatre», men selskapet skaffet seg senere et nytt og meget flott teater, «The Globe». Shakespeare var først og fremst et praktisk teatermenneske, ikke noen utpreget teoretiker. Han var deleier i teatret, og hadde ansvar både for den økonomiske og kunstneriske utvikling. Han skrev stykkene, og tilpasset rollene til det skuespillermateriale han til enhver tid hadde til rådighet – med stor innsikt i sine kollegers talent og scenens begrensninger eller muligheter.

Konkurransen om publikum var stor, og det måtte stadig produseres nye stykker for å tilfredsstille etterspørselen etter nytt repertoar. To til tre nye skuespill om året var kravet, og heldigvis hadde man på denne tiden begynt å tjene penger på å skrive dramatik. Shakespeare og hans ensemble opplevde overgangen fra de «frie» gruppernes virksomhet med de bekymringer og vanskeligheter som var knyttet til den – til en organisasjonsform som likner mer på vårt institusjonsteater, men som ennå var avhengig av publikums penger og aktive interesse. De hadde vunnet makthavernes beskyttelse og nådige interesse, samtidig som kontakten med det store publikum forble den viktigste impulsen for deres sceniske virksomhet. Mens Shakespeare levde besto denne kontakten fortsatt, og dramaet såvel som skuespillerkunsten gjennomgikk derfor en dynamisk utvikling. Shakespeare, som dramatiker, unngikk faren for å stagnere ved å dø i tide.

TEATRET PÅ SHAKESPEARES TID —

«MONUMENTER OVER ØDSLING OG DÅRSKAP!»

Dronning Elisabeth I hadde stor glede av teater og maskerade i det meste av sin regjeringstid — inntil hun ble gammel og vanskelig å gjøre til lags. Og hun beskyttet skuespillerne mot det stadig økende presset for å få begrenset deres aktiviteter — eller helst — avskaffe dem *totalt*. For det var mange hindringer som ble lagt i veien for scenekunsten — lover og regler som begrenset utfoldelsen av skuespillertruppernes virksomhet innenfor Londons bymurer. Og overtramp ble straffet med høye bøter. Det gjaldt derfor å komme seg utenfor borgermesterens lovdistrikt.

Verdens første offentlige, privateide teater ble bygget utenfor bygrensen i den engelske hovedstaden i 1576 — av James Burbage — skuespiller, altnuligmann med stort pågangsmot og med en svigerfar som kunne skaffe de nødvendige midlene. Bare få måneder etter at «The Theatre» var kommet opp, ble nok et teater bygget like ved — «The Curtain». Suksessen som fulgte med disse nye forlystelsestilbudene var hard å fordøye for den puritanske fløyen av Londons borgere: «Se bare på de simple skuespillerne i London, og se på den hærskaren som går og ser på dem! Se på teatrene; — ustoppelige monumenter over Londons ødsling og dårskap. Som jeg nå forstår, er de stengt på grunn av pesten. Det synes jeg er en god politikk, om den bare kunne bli permanent! Å lappe på en sykdom tar ikke bort årsaken. Og årsaken til pesten er synd, hvis man ser nærmere på saken. Og årsaken til synden er skuespill: Derfor er årsaken til pesten skuespillene.»

Thomas White i en preken i 1577

Dette er det første overleverte angrep på teatrene. Prekenen ble sannsynligvis holdt første gang i 1576, og gjentatt etter anmodning året etter — før den ble publisert.

Et besøk i teatret var på flere måter en fargerik opplevelse — der de lå omringet av bordeller og falleferdige leiegårder — i et distrikt hvor beboerne for det

meste var folk som hadde stukket av dit hvor London-lovens lange arm ikke kunne nå dem. Inngangsbilletten kostet en penny — ikke så helt billig etter datidens lønninger, og man måtte ut med nok en penny hvis man ville sitte. Adelen hadde plass på selve scenen. Det var om ettermiddagene det ble spilt,



og som et synlig bevis på at noe skulle foregå, ble det heist et flagg på forestillingsdager. Tre trompetstøt ga signal til at folk måtte finne plassene sine — og det

gikk langt fra fredelig for seg. Og epler og nøtter ble solgt som dagens Twist-poser, og så drakk man mengder av øl til.

Puritanerne, som etterhvert fikk flere meningsfeller, var totalt imot en slik flukt fra livets alvorligere og viktigere sider og mening. Pamfletter ble utgitt mot teatret og dets skadevirkninger på folket: Det oppfordret etter deres mening til horeri, svineri — sogar sodomi(!) og hva verre var. De stadige ufortrødne forsøkene på å få slutt på teatervirksomheten førte imidlertid aldri frem.

For skuespillertruppene sto under dronningens og hoffets beskyttelse på den tid da Shakespeare kom til London som 22-åring. Ved århundreskiftet ga han

skrevet i den minste detalj — leter vi forgjeves etter navnet William Shakespeare,» skriver James Spedding i midten av 1800-tallet.

Det er høyst trolig at Shakespeare — når hans kolleger moret og forfrisket seg på stamkneipene, var den typen som etter et beskjedent glass trakk seg tilbake fra det lystige selskapet med ordene: «Nei takk, ikke mer til meg. Jeg har så mye å gjøre.»

Da dronning Elisabeth regjerte på det siste, sur og vanskelig, gikk de fleste, inkludert aftenens forfatter, og så frem til den dagen James I skulle overta. De betraktet henne som en fanatisk gammel hurpe av en diktator som ikke lenger viste noen interesse for deres kunstneriske virksomhet. Og det er etter at Ja-



opp scenekunsten til fordel for forfattervirksomheten. Skjønt han var respektert av sine kolleger, virker det ikke som han var spesielt populær blant dem. Vi vet egentlig svært lite om livet hans:

«I en rekke brev fra John Chamberlain til Dudley Carleton, skrevet i perioden 1598 til 1623, brev som var fulle av månedlige nyheter; — fra hoffet, fra byen, fra prekestolene — beretninger om hoffmaskerader, forfattere, skuespillere, forestillinger — alt mulig er be-



mes kom på tronen i 1603 at Shakespeare skrev sine største skuespill, at truppen hans laget de beste forestillingene, og at de økonomisk gjorde det bedre enn noen sinne.

Men denne gullalderen varte ikke — plutselig var det engelske dramas storhetstid forbi — etter en kort, men hektisk periode på 38 år.

(Kilde: «An irreverent companion to social history» av Frank Muir)

MASKERADER

Maskerade er en form for teaterunderholdning som blomstret opp i Italia under renessansen. Fra verdens navle — som landet var når det gjaldt kunst og forlystelser på den tiden — fant maskeraden raskt veien over til England og dets aristokrati. Der fikk den sitt høydepunkt på James I's tid, Elisabeths etterfølger på tronen.

Opprinnelsen er noe uklar, men at den er en forfinet, opphøyet etterfølger av en årstidsbestemt folke-



fest som ble feiret allerede før Kristi fødsel, er sikkert. I motsetning til karnevalet, med dets tillatte rampestreker og frivolitet, utviklet maskeraden seg til en kunstnerisk foreteelse. Den besto ofte av en kombinasjon av lyrikk, musikk, dans i en ramme av elegante kostymer, som sammen med et mytologisk eller allegorisk tema sørget for en enhetlig teateropplevelse.

Paradoksalt nok har hoffmaskeradene, som var en raffinert underholdningsform rundt om på alle Europas hoff i renessansen, en mer primitiv opprinnelse enn dramaets. De har sitt utspring i fruktbarhetsriter fra den vestlige kulturs tidligste morgen. Hoffmaskeradene, direkte arvtagere av disse antikke tradisjonene, fant sted på spesielle dager i tilknytning til feiringer av årstider — så som maifest, 13. dag jul (helligtrekongersaften), og på banketter som ble holdt ved inngåelse av kongelige forlovelser eller ekteskap.

Det vesentlige, eller hovedsaken i en maskerade var forkledning. Maskert og utkledd i flotte kostymer ankom de medvirkende til festene, for å gi en danseoppvisning, eller for å overrekke en gave til en hedersgjest. Henrik III (1509—1547) var meget oppsatt på å innføre denne overdådige formen for underholdning ved det engelske hoffet. Og på helligtrekongersaften i 1512 holdt han en maskerade, som øyenvitner påstår var «holdt i italiensk stil, og som ingen i England før hadde vært med på».

Elisabeth I som var like begeistret for kostbar og storlagen hoffpraksis som faren, fortsatte tradisjonen. Under hennes regime utvidet maskeradene seg til mer teatrale oppvisninger. En «forteller» holdt en innledningsmonolog, og utviklingen av maskeradene i retning av forestillinger førte til at denne rollen fikk en større plass. Og samtidig kombinerte man hans funksjon med en dramatisk handling, mellomspill eller debatter om aktuelle samfunnsbegivenheter.

Ben Jonson, Shakespeares kollega, gjorde maskeradene til en ordentlig teaterforestilling, hvor ord, handling og musikk utgjorde en harmonisk helhet. Den første av dette slaget så dagens — eller kveldens — lys på helligtrekongersaften i 1605.

Som kunstnerisk uttrykksmiddel hadde maskeraden sine begrensninger, men til tross for dette har den hatt stor innflytelse på opera, ballett og moderne tids teater.

OG MUSIKKEN VAR AV. . .

Det fins nedskrevet musikk som antakelig stammer fra originalfremføringen av HELLIGTREKONGERS-AFTEN. Men, som Trøndelag Teaters husmusiker Henning Sommerro uttrykker det: Å dra med seg gammel teatermusikk er alltid et problem. Man blir låst av det.

Derfor er musikken til denne forestillingen nykomponert av Henning, bortsett fra de velkjente visene som synges når svirebrødrene Andreas Bleknebb og Tobias er på rangel. Musikkformen er inspirert av tiden mellom første og annen verdenskrig, av kabaretmusikk, tango, charleston og soldatsanger - uten at det er gjort forsøk på å lage autentisk musikk.

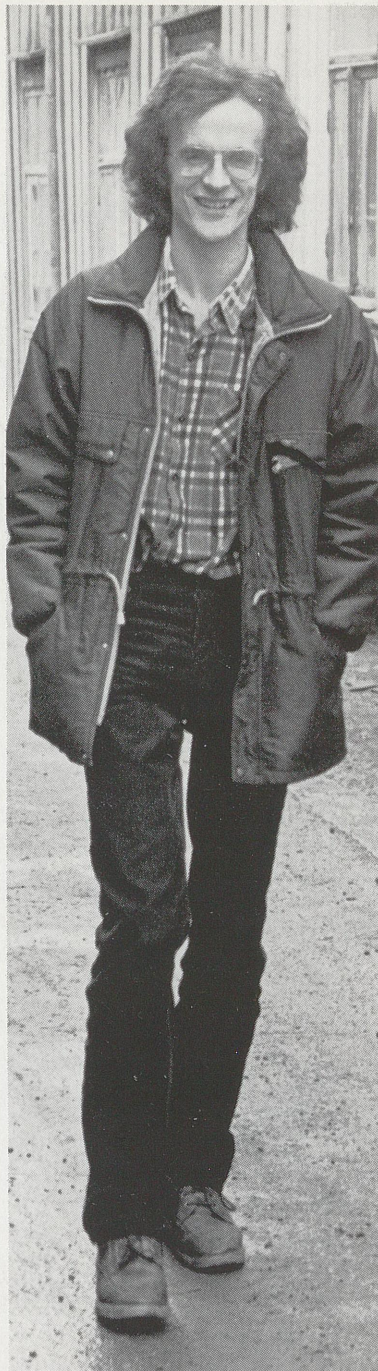
Å få Henning Sommerro til å si noe mer utdypende om sine komposisjoner, er ikke så lett. Han har skrevet musikk til et halvt hundre teaterforestillinger, men ser ikke ut til å gå tom for ideer. HELLIGTREKONGERSAFTEN var faktisk det første teaterstykke han lagde musikk til da Teatret Vårt satte det opp i 1976.

Melodiene kommer nærmest rekende på en fjøl for Henning — mens han iakttar instruktør og skuespillere i arbeid på scenen. Eller musikken tar form under en reise til eller fra Trondheim.

— Jeg flyr ukentlig til Oslo og kjører 40 000 km i året med bil. Det er mye inspirasjon å hente under reising. Man er isolert, det blir et sus omkring en. At en komponist må ha fullstendig stillhet, er en overlevring fra romantikken. Jeg arbeider gjerne der det er støy, forteller han.

Notene skrives rett ned på papiret. Av og til er det greit å ha et instrument å klunke på, helst et piano.

— Jeg er ikke så glad i synthesizer i den sammenheng. Jeg må daske med full kraft på tangentene, kjenne det i fingrene og i ryggmargen. Det er lødig musikk, dette. Jeg sitter ikke og spekulerer når jeg lager slikt som det her. . .





10g161813