

# Den faustiske maske

## Om en iscenesætters indre teater

Af Annelis Kuhlmann

(...) alt skal i virkeligheden prøve at måles med de menneskelige muligheder. Og det er det, der er Fausts store problem. Og som samtidig er Fausts ødelæggelse. Et menneske, der som gammel er nået til en erkendelse af, at lige meget hvad man ved, så ved man intet. Fordi bag al viden er der en viden, man ikke kan nå. Guds evige lys er en helhed, men det onde, det lever ganske vist i mørket, men mennesket lever i mørke og lys, og det er også kun en del af denne helhed. Og helheden er det, vi alle stræber efter. Når man nu sætter i scene, så sætter man et langt liv i scene, fordi man søger efter et eller andet, som har noget at gøre med livets virkelighed. En helhed, en mening med tilværelsen, som man udmærket godt ved, ikke har nogen mening. Og alligevel vil man ha' at det, at den ikke har nogen mening, skal være en mening i sig selv. (Gudme 1984, 1-2)

Iscenesætterens menneskelige erfaringer rummer en stor del af hans kunnen og viden og sætter derfor også sig selv på spil. I det følgende vil jeg på baggrund af citatet ovenfor åbne for nogle refleksioner om iscenesætterens profession, idet jeg fortrinsvis vil undersøge, *hvordan* vi kan få et indblik i den viden, som bringer iscenesætteren i spil. Citatet ovenfor stammer fra et interview, hvor den dengang 73-årige Sam Besekow talte om at iscenesætte den måske vanskeligste af alle dramatekster, nemlig Goethes *Faust*. Dette vender jeg tilbage til senere.

## Begrebslig rammesætning

Mange teaterforskere opfatter shamanen som den første iscenesætter. Ligesom shamanen er maskeret, kræver iscenesætterens professionelle konfrontation med andre artister en form for sprog og attitude, der kan minde om en professionel maske, som han eller hun tager på i den position, hvor den største opgave består i at kunne kommunikere med skuespillerne. Iscenesætteren er på en måde transformeret til en anden, og når man ser bagom denne professionelle maske, kan man afdække refleksionsmønstre i det, som jeg kalder for »iscenesætteren som skuespiller«. Det er den professionelle maske, der transformerer ham til en anden. Dramaturgen og iscenesætteren Naum Panovski har i sin bog *Directing Poiesis* (1993) sammenfattet disse to sider af iscenesætterens profession som en »authorial act«, et begreb, der indrammer en diskussion om iscenesætterens skabende moment:

(...) the director is not only a core of the theatre, an artist who gives form to his or her imaginative world presented on the stage as his or her performance, but is also an artist who expresses his or her individual world-view by giving form to the world

that he or she inhabits. In that sense, I believe that directing must be recognized as an authorial art and act, promoting the director, the true poet of the theatre. In fact, he or she is the Alpha and the Omega of the theatre. (Panovski 1993, xiii)

Det er med udgangspunkt i dette citat og i Besekows udtalelse om sine tanker som iscenesætter, at jeg indledningsvis ser nærmere på en brug af masken, som afdækker en professionel identitet i teatret. Inden mødet med iscenesættermasken vil jeg med en teaterhistorisk ramme tydeliggøre præmisserne for artiklens hovedsynsvinkler.

Det er mit indtryk, at der igennem store træk af den europæiske teaterhistorie kan iagttages et handlingsbegreb, der i koncentrat sammenfatter et billede på de modsatrettede kræfter, som vi finder i maskens nærmest arketypiske træk. Det er masken, der som udtryk for en brist, en interessekonflikt eller en disharmoni, giver skuespilleren kraft og energi til at finde vej i det sceniske rum gennem sine egne fysiske handlinger. Masken har så at sige en »sprække«, der gør, at vi oplever den, som om den i sit udtryk består af to uensartede betydningsflader, der udfordrer hinanden.

Masken, som oprindeligt gennem den græske tragedieopførelses term *prosopon* betød *for sig selv*, og som i romersk teater blev kaldt for *personae*, er et tidligt udtryk for den handlende figur i en tragedie. Masken blev båret af skuespilleren, hvilket angiveligt også medvirkede til at fastholde masken som bærer af en særlig mytologi. Konstellationen af figurer, som i en tragedie kunne ses omkring hovedhandlingen, lod sig også se i forhold til maskens niveau. Interesserne i masken forblev modsatrettede og trak maskens interessekonflikt som sit spor gennem tragedien ligesom en figurtegning. I denne sammenhæng, hvor iscenesætterens maske er i fokus, er det kombinationen af maskens mytologiske repræsentation og dens modsætningsfuldhed, som jeg læser som tegn på *rollen som iscenesætter*. Mytologien rummer således et modsætningsforhold, som også ses i den maske, som iscenesætteren bærer.

Den mytologiske dimension er i maskens indbyggede modsætning ofte karakteriseret ved *en lokkende* og *en frastødende* del, der overordnet set holder begreber som *passion* og *besættelse* i spænd. I tilfældet med iscenesætterens maske er modsætningerne repræsenteret ved to dimensioner, en skuespillerdimension og en iscenesætterdimension. Disse dimensioner kommer i det følgende til udtryk gennem identifikationen med to teatermytologiske figurer, nemlig Hekabe og Faust.

Hekabe-dimensionen af masken repræsenterer skuespilleren i iscenesætteridentiteten, hvorimod Faust-dimensionen snarere repræsenterer iscenesætterdimensionen. Sammenfattende peger de to dimensioner på det at være agerende og ledende figur i en og samme professionelle funktion på en af de tidligste versioner af det, som jeg her kalder for iscenesætterens maske, ligesom i den tidlige betegnelse *korodidaskalos*, dvs. korlederen fra den græske antikke tragedie, hvis opgave det var gennem sin fremtræden at lede tragedieopførelsen, herunder at sikre korets funktioner mellem

skuespillere og tilskuere. Denne modsætningsfuldhed i den professionelle karakter kan sammenfattes i interesserne hos Faust-figuren.

Fra renæssancen er den faustiske maske, sådan som vi møder denne dobbelthed hos titelfiguren i Christopher Marlowes tragedie *Doctor Faustus* (1587-94), der er godt sekunderet af sin assistent, Mephistophilis. I de efterfølgende Faust-versioner er masken som tegn også benyttet, om end betydningen af Hekabes kærlighedstema over for Fausts magttema undertiden forskyder sig. Det, som jeg her kalder for den faustiske maske, bliver i det følgende konkretiseret med Sam Besekow (Samuel Besiakof), (1911- 2001). Han nåede at iscenesætte mere end 400 teaterforestillinger og efterlod endvidere et forfatterskab på 16 bøger. Den samlede produktion, der således omfatter dels en scenisk, dels en litterær dimension, vil her blive betragtet som et korpus, der i udvalgt analyseres med henblik på maskens formidling af den professionelle iscenesætters viden og erfaring. I første omgang har jeg set nærmere på, hvordan Besekow har beskrevet sit liv og sin profession i sine bøger.

## Det litterære forfatterskab

Besekows litterære forfatterskab er udformet som en blanding af fiktion og fakta, der reflekterer over teater og tilværelse. Hovedpersonen fremstår ofte enten som lille fattig dreng eller som en teaterprofessor. Disse to typer, som repræsenterer det naive og søgende barn og den vidende og erfarne gamling, er yderpunkterne i Besekows mytebetonede erindringer, og de indkredser billedet på en selvrefleksion i et åbent kunstnersind i iscenesætterens liv.

Det er karakteristisk, at teateriscenesætteren Besekow kun i meget få af sine tekster skriver om teatret. I de fleste af hans bøger fungerer teatret snarere som en undertekst til mere personligt arrangerede og »iscenesatte« erindringer. Det betyder, at der er et stort materiale, som optræder som maskerede professionsberetninger.

Naturligvis kan man dybest set aldrig vide, om en person fortæller sandheden, hvad den så end måtte bestå af. Denne såkaldt objektive sandhed interesserer mig i denne sammenhæng også kun i mindre grad. Jeg er mere optaget af de maskerings-teknikker, der videregiver iscenesætterens refleksion og idérigdom på en måde, som kan inspirere dem, han/hun arbejder sammen med.

De træk, som gemmer sig bag iscenesætteren Besekows maske, dækker over nogle centrale traditionsbaserede myter fra kulturhistorien, især fra teatrets historie og fra de bibelske skrifter. Spørgsmålet er, hvordan man kan nærme sig den intentionelle og essentielle kvalitet i iscenesætterens refleksioner og aktiviteter, som han måtte ønske at videregive. Der er tale om en overleveret erfaring og erindring, der på baggrund af den individuelle tilblivelse er blevet artikuleret til en faglig kollektiv erindring (masken), som verbalt og billedligt lader sig kommunikere som iscenesætterens forestillingsevne. Denne kapacitet kan ses som en dobbelthed i en kunstnerisk arbejdssammenhæng. På den ene side hjælper denne kapacitet til at inspirere og til

at åbne skuespillerens væsen, så skuespilleren kan generere kommunikative udtryk og spille ud fra de billeder, som han/hun har modtaget fra iscenesætteren. På den anden side er iscenesætterens inspirationsbilleder en slags »overtro«, som jeg ser som et credo eller en slags besværgelse, der forener liv med profession i en billedlig form. Man kunne her kalde denne dobbelthed for et redskab til metaperspektiver i teateriscenesætterens professionelle undertekst.

Jeg har set flere af Sam Besekows teaterproduktioner, filminstruktøren Ole Roos' portræt af ham, læst kritikker, interviews og anmeldelser, samt undersøgt Besekows litterære tekster med den intention at forsøge at finde ind til et lag af kunstnerisk sandhed, som har eksponeret det, som man kunne kalde for iscenesætterens *ethos* og *mythos*. Disse to begreber, som i Aristoteles' *Poetik* er benyttet om hhv. figurens overbevisning og det fortællende indhold, benytter jeg her som en del af en rammesætning af iscenesætterens individualitet og de fortællinger, han så at sige performer i sin profession.

## Biografisk materiale som arv

Der er forskellige kilder, der giver viden om Sam Besekows biografi. Efter en kort karriere som skuespiller på Det Kongelige Teater tog Besekow tidligt til Tyskland, hvor ikke mindst studierne hos de to store iscenesættere Max Reinhardt (1873-1943) og Erwin Piscator (1893-1966) prægede ham for eftertiden. I oktober 1943 måtte Besekow på grund af sin jødiske baggrund flygte til Sverige, hvor han fortsatte med at sætte forestillinger i scene. Efter Anden Verdenskrig vendte han tilbage til Danmark, hvor han var aktiv indtil få år før sin død.

Besekow har indskrevet sine sceniske værker i tid og rum fra mange teaterscener i Danmark såvel som fra andre lande i verden. Hans bidrag til den globale teaterarv kan især eksemplificeres ved, at den navnlig i årene efter Anden Verdenskrig stod i stor gæld til de kunstneriske og politiske kræfter i det russiske teater. I et interview, der blev taget kort efter krigens afslutning, svarede han på følgende måde:

(...) russisk Teater er det største i Verden. (...) Først og fremmest er der selve Folket, som er meget mere teatralisk i det daglige Liv end vi andre og derfor har lettere ved at udtrykke sig scenisk. Dernæst har russisk Teater virkelig en Eksperimentalperiode, hvor man prøver paa at finde ud af Teatret som Kulturkampobjekt, et Middel til at bygge Mennesket op paa. (...) Og saa er der i øvrigt det, at Russerne har store Personligheder og giver sig Tid med Indstuderingen af deres Repertoire. (...) (Sandvad 1946, 30)

Citatet tydeliggør, hvordan Sam Besekow har haft et særligt blik for den teatrale dimension i livet. Men også essensen af et egentligt kulturkampobjekt forekommer mig at have fyldt meget i Besekows arbejde. For ham var teatret som kulturkamp et udtryk for en altovervejende humanistisk tilgang til kunst og tilværelse. Denne

humanisme har sin baggrund i de jødiske og kristne myter samt i teaterhistoriens brug af store fortællinger. Teatret som kulturkamp er således også nærværende i hans erindringsbetonede forfatterskab.

Som ung var Besekow involveret i samarbejdet mellem Bertolt Brecht og Erwin Piscator i dramaversionen fra 1927 af Jaroslav Hašek's roman om *Den gode soldat Svejks eventyr* på teatret på Nollendorfer Platz. Denne produktion har Besekow selv beskrevet som sin opdagelse af teatervidenskab in natura.<sup>1</sup>

Efter få år senere at have optrådt som titelfiguren Woyzeck i den første danske opsætning af Georg Büchners *Woyzeck*, iscenesat af Per Knutzon på Studenterscenen i København 1931, vendte Besekow og Knutzon tilbage for at studere hos Erwin Piscator. Per Knutzon var i øvrigt en af de få danske sceneinstruktører, som blev meget inspireret af de nye teateridéer i Tyskland og siden også virkeliggjorde en teateriscenesættelsesform, der var inspireret af den russiske konstruktivisme, så på netop dette område var de to nært forbundne. For Besekows vedkommende bidrog studieopholdene i Berlin til erkendelse af, at når vi taler om en teateropsætnings ytringsfrihed, er sandhed i sig selv ikke nok. Han forstod, at han var nødt til at finde nogle greb til at skabe en billedlig sandhed, der også på et eller andet plan kunne korrespondere med billeder i en tilskuers sind. Han søgte m.a.o. efter en måde at forme en slags teatermæssig genklang hos tilskueren, en genklang, der kunne være real i sit billedlige udtryk. Senere i 1933 på Volksbühne fortsatte Besekow sin læreproces, men nu siddende i Piscators tomme stol, eftersom han i hast havde måttet forlade Berlin.

Teatererfaringerne fra mellemkrigstidens Tyskland har Besekow siden ladet indgå i sine erindringer, sådan at selv den mest hverdagsagtige hændelse, der dybest set omhandler kunstnerisk frihed, fremstår projiceret i et teateragtigt lys, der forstærker den billedlige og mytologiske virkning i oplevelsen hos læseren.

Med til Besekows erfaringer hørte en oplevelse af, at ideologiske kræfter i samfundet kan presse kunstnerens ytringsfrihed så meget, at kunstnerens eneste udvej er eksilet.

Man kan sammenfattende sige, at det er en kombination af disse to slags erfaringer, den teatral ytring og den flugtbetonede tilværelse, som tilsammen udgør en væsentlig blanding i den følsomme, men usentimentale tilgang i Besekows identitet som iscenesætter.<sup>2</sup>

## Stum tradition med stemme

De fleste sceneinstruktører begrænser sig selv til den *mundtligt* verbale og til den nonverbale kommunikation, der finder sted i nærværet i selve teatterummet, men der er andre refleksionsmåder, som ikke kommer til syne på samme tilgængelige måde, som når det finder sted under arbejdet i prøvesalen, og som spiller en stor rolle i iscenesætterens måde at manifestere sin kommunikation med omverden. Jeg

tænker på de overvejelser, som en iscenesætter gør sig før, under og efter arbejdet med en opsætning. Overvejelserne fremstår som en stemme, der oftest forbliver stum, idet den på sæt og vis ikke er beregnet for ret mange andre end iscenesætteren selv, mens arbejdet foregår. Overvejelserne kan man betragte som iscenesætterens indre dialog om teater. Sam Besekow har udvidet sit rum for teaterrefleksioner til en større del af sit forfatterskab, hvor iscenesætterens »stumme« indre dialog bliver transformeret til fortællinger i en skreven form.

I Besekows forfatterskab kan vi tale om et slags *paradoks*, eftersom den professionelle tale, der er henvendt til kolleger og som refererer til øjeblikkets kunst i tid og rum, er blevet udødeliggjort som tekst, der kan læses af alle, uafhængigt af tid og rum.

Adskillige af Besekows bøger er klassiske jødiske erindringer med et umiskendeligt lys af teatral kontakt med handlinger og begivenheder, som for eksempel i *Skrædderens Søn. Uvederhæftige virkelighedsbetragtninger* (1964). Flere af de selvbiografiske erindringsromaner markerer sig ved at være formuleret med en teatralitet, der dels inkluderer en søgen efter en målrettet æstetisk magt over et »fortæller-jeg«, dels etablerer etiske rammer for en tilværelse som socialt bevidst teaterinstruktør.

Man kan således opleve, at romanerne i forfatterskabet har etableret en slags mytologi i form af begivenheder, som i et symbolsk dobbeltsprog af parabler også er i stand til at demaskere en skjult form for viden. Ligesom masken dækker og afdækker parablen også i sin repræsentationskarakter. Jeg ser dette dobbelte sprog som udtryk for stemmer i iscenesætterens indre dialog, der således også involverer refleksioner over den fortælling, som han selv er bærer af. *Den stumme tradition afdækker en stemme*.

Sam Besekows stil udtrykker et dybere sandhedssøgende moment, som tilbyder tilskueren og læseren en anden fortælling, end den man læser på overfladen. Det er en fortælling om »søgen, sårbarhed og menneskehedens udholdenhed.« Man kan sige, at Besekows »indre teater« indbefatter en metakunstnerisk dimension i dets »besked« til såvel skuespilleren som tilskueren.

I det autobiografiske forfatterskab vil jeg navnlig opholde mig ved modsætningsforholdet, der hersker mellem liv og kunst, mellem iscenesætteren/forfatteren og det »fortællende jeg«. Dette fører frem til en opfattelse af forholdet mellem historisk verificerbare begivenheder og anekdotens mere udtalte forførelseskunst. Besekow har selv udtrykt det på følgende måde:

Livet — teatret var det forvirrende åndedrag i mine årer. Hver gang min erindring sætter sit lys på en genstand, står der altid et teater bag. (Besekow 1964, 157)

Hvis vi skelner mellem den mundtlige, ikke-historiske fortælling og den faktisk betonedede, skrevne beretning, bidrager denne skelnen til en historieopfattelse om to fortælletraditioner, der mødes i en stil, hvor den mundtlige tradition tilføjer et

mytologisk perspektiv til den skriftlige fremstilling. For Besekow spiller fablerne og legenderne en betragtelig rolle. Det gælder især beretningerne fra det Gamle Testamente og i mere begrænset, men dog bemærkelsesværdig udstrækning fra det Nye Testamente. Brugen af disse fabler og legender medvirker til at bestemme, hvordan Sam Besekow som pennefører for den iscenesatte jeg-figur lader sin personlige historie blive til en distanceret fortælling, som grundlæggende set kunne være blevet skrevet om en anden person end forfatteren selv. Fortællingen består af livserindringer, og på mange måder rummer den fortællende handling de »mytefortællinger«, som skaber masken eller personae i fortællingen. Særlige billeder danner den vigtigste historie, der som en performance om et menneskes liv overvælder læseren som en udfordrende forførelse, der ligger bag. I Besekows biografier kan man opfatte læserens oplevelser af at være blevet forført som udtryk for den manipulation, der kan sidestilles med en situation, hvor man erfarer det beskrevne selv i den biograferede personae gennem ens egen oplevelse af Besekows autobiografiske univers. Der er så at sige en erkendelse og en genkendelse, der går i spænd gennem stærke følelser.

Besekow optræder som forførelsen, der igen og igen repræsenterer sig selv i en modsætningsfuld forklædning, som han ikke uden selvironi har kaldt for den inkarnerede »spielverderber«. Alligevel fastholder han afstanden til den form for præsentation:

Forskellen på hverdagen og dramaet er, at ordet almindeligvis vil klarlægge en problemstilling, hvor det dramatiske ord nok vil løse, men kun ved at binde. Det dramatiske ord åbenbarer en ting for at skjule en anden og i baggrunden ligesom lade noget tredje udsigeligligt trænge sig på. (Besekow 1964, 103)

Jeg har således også læst Besekows biografier som et dramatisk litterært forfatterskab med de muligheder, det indebærer. Det betyder, at vendepunkter og genkendelser gennem fabler og legender i Besekows kunstneriske livsfortællinger også åbner for at pointere analyser, der på billedplanet giver mulighed for at fremlæse en »andethed«, som med teaterhistoriens store fortællinger spiller med i iscenesættelsen som en »tavs viden«.

## Sam Besekows indre teater

En af de smukkeste og mest fragmentariske bøger i Besekows forfatterskab er *Hecuba* (1951). Titlen refererer til Shakespeares *Hamlet* og Hamlets monolog:

It is not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage wann'd;  
Tears in his eyes, distraction in's aspect,

A broken voice and his whole function suiting  
 With forms to his conceit? And all for nothing!  
 For Hecuba!  
 What's Hecuba to him or he to Hecuba,  
 That he should weep for her?  
 (Shakespeare 2001)

Navnlig i dette fragment bliver *Hamlet* ofte set som en diskussion om professional identitet i mødet mellem skuespilkunst og iscenesættelse. Citatet fremhæver myten om Hecuba – den latinske version af titelfiguren i Euripides' *Hekabe* (omkr. 425 f.v.t.). Denne teatermyte har siden Euripides' tragedie og gennem *Hamlet* influeret på teatrets historiske konventioner (Gaunt 1969, 136-137) og Besekows bog *Hecuba* kan også opfattes som sceneinstruktørens fokus på identitet med henvisning til *Hamlet*.

*Hecuba* opnår en særlig tekstlig kvalitet, som kan læses som en poetik, idet mængden af aforismer og didaktiske fraser i mytiske anekdoter indkredser Besekows fremstilling af centrale dilemmaer i kunsten at iscenesætte.

Slående nok er det først i kapitlet »Illusion«, at en konkret dreng optræder i tredje person. »Han« dukker op. Historien fortæller om en drengs barndom, hvor han er angst for at lege med andre børn, som kunne kalde ham for en »sheeny«! Det er en fabel, der bliver fortalt fra jegets perspektiv, men med en legendes protagonist i tredje person som et indlejret fortællerslægtskab. Fortælleren optræder i en forklædning, hvorved Besekow tydeliggør sin teaterleg med illusionsbegrebet. Idet historien bliver ført over på fælles virkeligheder, har Besekow opnået det resultat, at hans tekst er blevet mere mytisk. Fortællingen er så at sige en patosfuld autobiografisk bekendelse, der er forklædt som en iscenesat biografisk fremstilling. Denne dobbelthed kommer til udtryk om den reale følelse i det fiktive univers, så hvis vi genformulerer monologen fra Shakespeares *Hamlet*, vil det i denne bog sige, at »Hecuba to Besekow« er blevet reformuleret til et spørgsmål om kunstnerisk identitet hos iscenesætteren, her tydeliggjort gennem *myten om galgemanden*.

En galgemand er en lille mandsfigur skåret af galgepæl, den bringer sin ejer rigdom, men koster ham saligheden, når han dør, så det er vigtigt at skaffe sig af med den i tide. Den kan imidlertid ikke foræres bort, men skal afhændes ved salg og altid for mindre, end man har givet for den. (Andersen 1981, 56-57).

Den danske arkæolog Harald Andersen gav denne forklaring på nogle fund, der blev gjort i årene efter Anden Verdenskrig under nogle udgravninger, som fandt sted på egnen omkring Slagelse. Denne aktualiserede fortælling fra fortiden har Besekow inddraget i bogen *Hecuba*.

Kort efter at have introduceret den maskerede centrale person i *Hecuba* bliver vi informeret om mødet mellem drengen Sem (ikke Sam) og hans ven, Balder.<sup>3</sup>



Forfatterens påfaldende leg med kulturmødet mellem den jødiske fortælling og den nordiske mytologi forvandler sig til et antal illusioner. Billedet af forvandlingen mellem den mytiske figur og det fortællende jeg bliver til et slags forspil, til en længere passage, som er koncentreret i en symbolsk fremstilling af centrale spørgsmål i iscenesætterens teaterkunst. Skuespillerens og teateriscenesætterens personlige identitet er her fremstillet som figurer, som på deres forside er ikklædt en ny kunstnermyte:

Skuespillerkunsten er som isblomsten på din rude — den tører, hvis du vil gribe efter den med dine grove hænder. Husker du eventyret om galgemanden?

Der var en dag, hvor han krydsede vor vej. Vi købte ham for en slurk af livets grummede vand, og pludselig havde vi det: Magt over menneskesindene! Vi blev forvandlet til kunstnere og måtte betale det med vor jordiske salighed — blev rastløse, evigt søgende mennesker. Galgemanden driver sit spil med hver af os, men det står i vor egen magt, hvad vi vil bruge dette spil til. Vi kan nedværdige os gennem det kommercielle teaters farligste instinkter, og vi kan ophøje os ved at bygge en bro mellem hjerterne og sindene ved at lære menneskene sig selv at kende og åbenbare for dem den ild, der brænder på alteret i menneskelighedens tempel (Besekow 1951, 55-56).

Historien om Galgemanden, som der bliver refereret til, er en myte om overtro, som er kendt fra de nordeuropæiske lande fra hedensk tid omkring år 1000. Besekows taktik er mere end blot en teaterleg med strukturer i teksten. Overtroen fra hedensk tid er overført til et kunstnerisk eksistentielt anliggende, hvor skæbnemotivet – i forhold til den måde hvorpå man tilnærmer sig sin profession – er indskrevet som en slags grundmyte om teateriscenesætterens kunstneriske viden, identitet og arv. Som et gennemgående princip fra konteksten i *Hecuba* er fortællingen om Galgemanden en reference til Besekows besjælede fortælling, der handler om, hvordan man fortælemæssigt set kan fremstille en kunstnerisk tilegnelsesproces i bevidstheden.

Efter den omtalte passage i fortællingen, hvor drengene har spist »forbuden frugt«, som om det foregik i Edens Have, erfarer man, at Besekow *også* fortæller, at de to drenge fra da af havde erhvervet ny indsigt, som bryder med deres tilværelse indtil dette tidspunkt. Det er et vigtigt vendepunkt i »fablen«.

Fortællingen om Galgemanden, som den er fremstillet på et barneplan, har træk, som minder om både den bibelske myte fra Genesis og om en sælsom blanding af hhv. Don Juan-myten og især Faust-myten, som jeg skal komme tilbage til senere i artiklen. Børnene her bliver forført af »slangen«, og derfor opnår de selv slangens kvaliteter. Forførelsen har efterladt uudslettelige spor.

Besekow udviklede denne teateropfattelse allerede fra den tid, hvor han studerede hos Erwin Piscator i Berlin. Ligesom Galgemanden har så klare symbolske referencer til Besekows eget liv, kan man bestemme dem som elementer, der peger i retning af den skjulte kunstneriske selvbiografi, her udtrykt som en art biografi. Besekow har kommenteret på det at benytte billedsprog:

Den poetiske sandhed søger mod en etisk-symbolisk stilisering. Men scenen tåler slet ikke en overstilisering — den fortaber sig da i det overmenneskelige hinsides. (Besekow 1994, 53)

Som jeg antydede i den generelle karakteristik af Besekows kunst, interesserede den »mytologiske« virkelighed ham mere end noget. Dette bekræfter hans evige jagt på en poetisk sandhed.

Situationen i det skæbnesvangre år 1933 i Tyskland, hvor den nazistiske ideologi for alvor begyndte at dominere, er indrammet i teksten af en slags *poetisk collage*, hvis metaforiske kraft er Besekows måde at give en kunstnerisk afspejling af realiteternes historie. I denne collage er der adskillige parabler og mytiske synspunkter, som minder om *kunstnertraktater*. En af disse myter er den bibelske historie om Jeremias' klagesang fra det Gamle Testamente. Myten om Jeremias, som her kan sidestilles med Faust-myten, personificerer en advarsel til den ydre verden om ikke at købe åndelige værdier for en slurk grumset vand.

Besekow havde følt varslet om et kollaps og en krig allerede under sin første teaterproduktion, der baserede sig på Stefan Zweigs *Jeremias*, på Det Kongelige Teater 1934 (Zweig 1933). Forudanelen bliver udtrykt lakonisk med følgende skæbnetunge erkendelse: »Verden skulle først forstaa det seks aar senere — « (Besekow 1951, 126).

Alt dette for at sige, at myterne i de store fortællinger for Besekow kommer til udtryk som en slags indre reflekteret dialog, hvor samtalepartneren for ham fremstår som de store mytiske skikkelser Hecuba og Faust. I Besekows bøger fungerer dette næsten som om, han havde en medforfatter i et dialogisk partnerskab. Kunst og realitet indgår i en forbindelse, som i Besekows *Hecuba*-tekst bliver til en stedfortræder for en anderledes formgivning af en iscenesætters tavse tale. Realiteterne overgår menneskets forestillingsevne. Det er som om fortællingen om *Hecuba* ingen ende vil tage: dilemmaet er evigt. Den sidste beretning i teksten lyder således:

I folkeslagenes barndom fødtes Thalia, og hendes vugge satte de midt på kultpladsen. Når Shamanen tog masken for ansigtet og dansede Kult-Dramaet, ville han realisere det menneskelige fællesskabs muligheder og skabe lykke til stammen. Dette var for ham Hecuba. Århundreder gik. Kult blev til kunst — og Hecuba — Ja, hvad blev Hecuba for dig? — Metier? — Et kald? — Eller en livsanskuelse? — (Besekow 1994, 109-110)

Denne slutning på *Hecuba* giver et sammendrag af Besekows måde at formulere sit credo på: Hecuba-temaet i Shakespeares *Hamlet* er blevet til en kærlighedsmyte om teaterskabelse. Besekow træder ind i en tusindårig lang mytologisk tradition om at fortælle om teatrets fødsel, og på samme tid er han blevet bevidst om det nærvæ-

rende perspektiv, ud fra hvilket han har legitimeret sine personlige og kunstneriske valg som iscenesætter.

Det er ikke helt enkelt at fastslå, hvor romanernes biografiske dele entydigt forvandler sig til en autobiografi. På samme måde som der er en skelnen mellem autobiografi og kunstneriske poetikker, kan Besekows *Hecuba* læses som en måde at repræsentere et professionelt anliggende på, nemlig sceneinstruktørens »uudtalte tradition«.

Kan vi nu på denne baggrund overhovedet bestemme bogen *Hecuba* som værende en biografi? Er biografien et andet ord for fiktion? Leon Edel, der har forsket i det skrevne liv, benægter det af følgende grunde:

Are biographies a form of fiction? Some critics hold this belief. But they are wrong. In a novel, the novelist knows everything about the hero or heroine. His characters are his own invention and he can do what he wishes with them. Novelists have omniscience. Biographers never do. The personages exist; the documents exist; they are the »givens« to a writer of lives. They may not be altered. To alter is to disfigure. A biographer may meditate on the habits and conditions of the personages; he may study their psychology; but he meditates on preexisting persons, some well known before they reach his printed page.(...) Lives are composed in most instances as if they were mosaics. Mosaics, before they are composed, are not fiction; they are an accumulation of little pieces of reality, shaped into an image. The danger of fiction resides in fanciful arrangement of these pieces of reality. (Edel 1984, 15-16)

Hvis vi undersøger Edels synspunkt, sådan som det fremkommer i hans bog, *Writing Lives: principia biographica*, er der nogle kriterier, som må være opfyldte, når han fremfører: »A writer of lives is allowed the imagination of form but not of fact« (Edel 1984, 13). Det faktisk betonedes i forhold til realiteterne, som er nærværende i Besekows *Hecuba*, afviger på nogle steder fra den måde, hvorpå begivenhederne faktisk skete – set fra et dokumentarisk synspunkt. Det forekommer endda, at Besekow ikke har gengivet erindringer fra den samme begivenhed på den samme måde, når han ved forskellige lejligheder har benyttet den samme grundfortælling.

Betyder det, at det faktuelle materiale i teksten er ændret, og at det overskrider grænserne for de rammer, som en forfatter til en biografi har tilladelse til at benytte? Objektivt set har Besekow ikke fulgt dette kriterium, men på et genre-mæssigt og meta-tekstuel plan forekommer det i denne sammenhæng at have meget begrænset betydning, om nogen. Mange af de beskrevne faktuelle vilkår synes ikke at interessere forfatteren synderligt meget i forhold til den »anden« fortælling. Som forfatter var han optaget af de billeder og den poetiske sandhed, som han kunne opnå med sin montage af udvalgte kapitler fra et levet iscenesætterliv.

Besekow har således ikke respekteret Edels kriterier i forhold til den meget konkrete sandhed. Det fremgår af, at han får læseren til at tro noget andet, nemlig på

løgnehistorien. Men paradoksalt nok er det en løgnehistorie, der ikke er usand. Æstetisk set er den sand, sådan som virkningen fremstår i for eksempel *Hecuba*.

## Hvad var Hecuba for Besekow?

Besekow skrev *Hecuba* i 1951, tretten år før han udgav første bind af sine erindringer. Her har forfatteren udtrykt bevidsthed om sin egen kunstneriske integritet gennem brugen af Hamlets henvisning til det mytologiske i det, man kunne kalde for en skuespillers skabelsesberetning. De følgende to eksempler viser, hvor præcist denne myte fra *Hecuba* har spillet en rolle i Besekows måde at sætte ord på sin identitet som sceneinstruktør:

Du, som sidder dernede i mørket paa tilskuerpladsen – har du ikke følt det – teatret er dit »Jeg«s realisering – din drøms fuldbyrdede forkyndelse – din sjæls sejlads mod det fuldkomne. Men teatret skal realisere din drøm om det levende menneske – *ikke* din sukkersøde flugt fra virkeligheden eller dit natlige mareridt. (Besekow 1951, 20)

For Besekow har teatermyten med referencer til de store figurer i teatrets historie således gennem det meste af hans virke indrammet billedet af hans syn på iscenesættelse og identitet. Synspunktet fra citatet her er i realiteten også en beskrivelse, der kan henvise til det, der – mange år efter *Hecuba* – skete for Besekow i august 1995 under hans næstsidste teaterproduktion, under arbejdet med den svensk-finske dramatiker Runar Schildts *Galgemanden* (1922). Opsætningen fandt efter nogle prøver henlagt til Grundtvigskirken sted med teatergruppen Klar Scene i Vesterbro Kulturhus. I *Galgemanden* optræder der kun to figurer, Maria og den gale Oberst Toll. Obersten har følgende replik:

(*med et stjålet blik, i en let tone*) Det siges, at man må skille sig af med galgemanden inden man dør. (*Pause fyldt med angst*) Ellers får man ingen fred i sin grav. Går glip af den evige salighed. Ja, sådan hedder det altså. (*Pause*). (...) Jeg købte galgemanden af en dødsdømt jøde, en fattig rabbiner, som i sin ungdom havde købt den for ved dens hjælp at lære at kende de dunkle punkter i den hellige skrift, — dem som ingen kunne finde ud af. Nu rystede han af angst for at dø med galgemanden i sit øje, og han besvor mig at købe den. Jeg tøvede ikke længe — — (...) Jeg tøvede ikke længe. Det var blot prisen, som voldte vanskeligheder, for alle møntsorter på jorden var forlængst alt for store. Rabbineren havde betalt med en dråbe af Weichselens skidne vand, og jeg fandt på at give ham et sandskorn fra landevejen... (Schildt 1967, 16)

Maria udfrier til sidst obersten fra hans pagt med djævelen, og *Galgemanden* bliver til støv i hendes hænder.

Gengivelsen af det »overgangsritual«, som den lille dreng Sem gennemgik på sin vej ind til kunstens verden i *Hecuba*, og gengivelsen af det, som den gamle mand Sam Besekow opnåede ved at genoplive den selvsamme myte om galgemanden, er

indbyrdes forbundne livs- og professionsfortællinger. Der er klar referentialitet fra myten om Galgemanden til Faust-myten, som på denne måde forudbestemmer vor skæbne, så vi ved det på forhånd. På samme tid som denne afrunding på et livsværk forekommer så indlysende sand, så er det alligevel som om, der er noget overraskende i opdagelsen.

Besekow havde beskæftiget sig med Faust-myten tidligere, men det var alligevel ikke før end i 1984, at tidspunktet var kommet for den dengang 73-årige Sam Besekow til at iscenesætte den måske vanskeligste af alle dramatekster, nemlig Goethes *Faust*. Besekow har her i kort form tegnet sin profession som udtryk for det evigt Faustiske tema i hans professionelle liv som sceneinstruktør:

Jeg har jo arbejdet med værket i mange år på en mærkelig måde, og derfor har jeg altid haft denne mærkelige drøm, denne underlige drøm, at gennemspille FAUST som en tragedie om os, der altid har med videnskab, kunst, litteratur, maleri at gøre — at vi aldrig kan fuldende det billede, men vi har hele tiden for os et billede af, hvad det er, vi egentlig vil. Og det er jo noget af det, der som sådan har drevet hele min tilværelse fra forestilling til forestilling. (Gudme 1984, 2)

For en sceneinstruktør som Sam Besekow har det – i hvert fald set i bakspejlet – været en integreret del af hans liv at tænke i teatertermer og at forstå sig selv i teatrets symbolske eksistentialisme. Det er angiveligt her, det forførelseriske moment også indfinder sig på talens præmisser.

Da Galgemanden i sit perspektiv hæver kunstneren fra sin kontrakt med kunstens verden, er det et udtryk fra Besekows eget liv som sceneinstruktør, som har opnået den retning, som han selv havde sat ind i sin bog 30-40 år tidligere, fiktion eller ej! Som han har formuleret det i *Hecuba*: »Jo mere din kunst er et udtryk for verden, desto stærkere vil den være et udtryk for dig selv.« (Besekow 1951, 131)

I Besekows forfatterskab er det aldrig et spørgsmål om at præsentere en kronologisk biografisk dokumentationsgenre som sådan. Han var meget mere optaget af at iagttage ændringer i individualiteten i forhold til det, som vi kunne kalde »mytologiske« fortællinger, og som fylder erindringsidentifikationen på et anderledes konceptuelt niveau.

De »mytologiske« beretninger, der i denne sammenhæng i vid udstrækning henviser til en verden fra Gammel Testamente, lever i biografien, netop fordi de bliver fastholdt i den mundtligt overleverede tradition, der her står i stedet for iscenesætters kommunikation med sig selv og sine skuespillere. Denne tradition minder os kontinuerligt om skæbnen, men traditionen forudsætter på en måde også selv at være en integreret del af et levet liv. Det levede liv hos Besekow kan med andre ord kun vanskeligt iagttages separat, som en serie af hændelser. Når de særskilte erindringsdele bliver repræsenteret gennem deres gentagne figurer, fremstår de som en nedfældet mundtlig fortælling, der på en måde består af en slags master-serie af

anekdoter. Der er humor og poesi i anekdoterne og i takt med, at man som læser bliver fortrolig med dem, fremkalder de ofte en genkendelse, der opleves med et smil på læben eller et glimt i øjet. Man kan endda næsten føle sig forført til ironisk set at tale om Besekows »galgenhumor«. Ironien gør fortællingen med dens mytologiske dybde til en historie, der bliver fortalt med forførerens drevne lethed, som i fremstillingernes modsætningsfuldhed afstedkommer en oplevelse af iscenesætterens erfaringsbetonede drivkræfter og kunstneriske besættelse.

I hans artikel »At lave teater er at leve teater« (1985) har Besekow formuleret sin kunstneriske intuition i en beskrivelse af, hvordan han 50 år tidligere, i 1934, besluttede sig for at sætte Stefan Zweigs *Jeremias* op. Det følgende citat er slutningen på en præsentation af Sam Besekow's tavse arv.

Tilfældigt — nej, der er intet, der er tilfældigt — søger vi noget bestemt, så finder det os, ubevidst griber vi efter det rigtige, det lægger sig ligesom automatisk i vore hænder — som den bog der åbenbarede sig for mit i et boghandlervindue: Stefan Zweigs: *Jeremias*, et læsedrama som blev en besættelse for mig. (Besekow 1985)

## Iscenesætterens professionelle ethos og mythos

Lad os nu vende tilbage til et af de grundspørgsmål, artiklen her rejser. Hvordan kan vi undersøge iscenesætterens *ethos* og *mythos*? Hvilken form for hemmelighed afslører en analyse af iscenesætterens overbevisninger for os?

Besekow har i forskellige sammenhænge arbejdet med teateropsætninger, hvor temaerne er forbundet til nogle af vore største myter i den europæiske kultur og teaterhistorie.

I min analyse har jeg ladet Besekows billedsprog stå fremhævet ved en underlæggende koncentration af teatrale figurer eller arketyper fra teatrets historie. Besekow har tydeliggjort sin tilgang til teatrets historie, og jeg mener, at denne måde, hvorpå han utvivlsomt har følt sig hjemme i disse historier, har givet ham muligheder for at være i en konstant dialog med sine kunstneriske forfædre og med de traditioner, som de grundlagde.

Besekow fornemmede betydningen af at videregive sin egen arv, der er en del af en bestemt tid, og som efter nogle år definitivt vil blive glemt, hvis ikke den nedfældes i ord. Og med sin måde at medreflektere teatrets historie i en fremstilling af sin kunstneriske selvbiografi er iscenesætterens mytologi her blevet overvejende billedlig teatral.

Besekow har fremhævet den kunstneriske viden, som trækker på en tradition fra Aristoteles, som i kapitel 4 i *Poetik* omtaler, at selve det at skabe et billede af en genstand (*mimesis*) grundlægges fra barndommen som en del af erkendelse, viden og indsigt. Digteren, der her er blevet identificeret med iscenesætteren, indser senere, at forestillingsevnen også er en linje til at kommunikere sin viden og mere modne indsigt i kunsten.

Som jeg nu har gjort rede for det, har Besekow forvandlet sin kunstneriske barndom til tekster, der kan læses som poetik. Besekow har i sine beskrivelser af det forestillingsprægede symbol, som dukkede op fra den genkaldte erfaring i barndommen, en blød og ofte meget følsom måde at nå frem til sin pointe. Gentagne gange underforstår han en *etisk eksistentiel dimension* af barndommens lektie, som jeg har fremhævet i de klassiske emner, som er forbundet til bestemte teaterfigurer. Besekows måde at konstruere dette stof på ser jeg som et symbolsk arrangement af handlingsgange gennem fabler, legender og anekdoter, der kan læses som udtryk for *iscenesætterens mythos*.

Hvis vi i lyset af denne mythos genkalder os det græsk antikke udtryk for en »iscenesætter« hen mod slutningen af det fjerde århundrede f.v.t., nemlig en *koro-didaskalos*, kan det siges at sammenfatte begreber som autor og lærer. I dag ser man ofte, at iscenesætter og pædagog benytter et vokabular, som minder om hinanden, selv om de ikke udfør de samme opgaver. Gennem billedsprog, der er forbundet til de vokabularer, bygger de broer til det essentielle i deres håndværk på en måde, som man normalt netop ikke kan gengive i et hverdagsprog. Dette håndværk er i det 20. århundrede udtryk for en af de lektioner, som stammer fra Konstantin Stanislavskijs pædagogiske overlevering om arbejdet med den reflekterede skuespillerens handlemåder.

Jeg har præsenteret Besekow som en iscenesætter, der ikke direkte formulerede sine ideer, sine overbevisninger eller endda sin overtro i et eksplicit konkret dagligsprog. Måske ville han end ikke have drømt om at gøre dette til en eksplicit redøgørelse i sit forfatterskab, men når man ser på, hvad der gemmer sig bag iscenesætterens maske, kan man få indtryk af, at iscenesætteren på en måde bliver foruroliget af sin profession. Som iscenesætter er han bundet til billedsprog af enhver art. Han har brug for billeder for at kunne kommunikere, fordi formålet med denne kommunikation er at få skuespillerne til at skabe i scenerummet. Blandt de billeduniverser, som han søgte tilflugt i, er der særligt teatrale arketyper og mytologier, som gør iscenesætterens tanker æstetisk og filosofisk abstraherende. Den alt for konkrete dimension i denne type overleveringer frarøver kunsten sin distancerende egenskab som kvalitet.

Taget i betragtning, hvad der her er blevet bragt op som repræsentanter for »mytiske momenter af sandhed«, vil jeg tillade mig at fortolke den professionelle iscenesætters identiteter i Hecuba-motivet, bestående af hhv. Hamlet-myten og Faust-myten. Disse repræsenterer komplementære identiteter for aktører i kunsten. Prins Hamlet af Danmark fremkalder langt mere en bare en allusion om rådden-skab. Billedet på et opgør med en stiv og forbryderisk væg af ignorance er en levende inspiration for Hamlet, ligesom det er for iscenesætteren på teatret.

Når man læser Besekows bøger, er det da også vanskeligt ikke at se ham som havende spillet sine roller, der forførte skuespillere og tilskuere i årevis uden at købe løsninger for en slurk af livets grumsede vand.

*Sam Besekow*: Altså blev det fabler. Fabler på fabler, som jeg kunne meddele og prøve på at få mennesker til at opleve som deres egne fabler. Det er i virkeligheden næsten umuligt og dog er det det eneste mulige, fordi hele vor tilværelse, når vi er nået op i årene, består af, at vi igennem erindringen, igennem de minder vi har, lever på de fiktioner, vi former ud af det. (Roos 1993)

## Litteratur

- Andersen, Harald (1981) »Galgemanden«. In: Andersen, Harald, Per Skar og Lise Thorvildsen. Kammerat Glob. 53-62. Århus: Wormianum
- Barfod, Niels, Jarl Borgen, Herbert Pundik, Niels Birger Wamberg (red.) (1981) *Til Sam Besekow*. København: Borgen.
- Besekow, Sam (1951) *Hecuba*. Tegninger Richard Levin. København: Thaning & Appels Forlag.
- Besekow, Sam (1964) *Skrædderens Søn*. Uvederhæftige virkelighedsbetragtninger. København: Borgens Forlag.
- Besekow, Sam. »At lave teater er at leve teater.« Kristeligt Dagblad, 12. juli 1985.
- Besekow, Sam (1959) *Breve til en teatergal Professor*. København: Forlaget Fremad.
- Besekow, Sam (1966) *Syvtallet*. København: Borgens forlag.
- Besekow, Sam (1969) *Komedianter*. København: Borgens forlag.
- Besekow, Sam (1967) *Guds gøglere*. 2. udg. Borgens Billigbøger 80. København: Borgen.
- Besekow, Sam (1979) *Det musiske fænomen*. Garde, Mogens (red.). Musiske Mennesker. København: Berlingske Forlag.
- Besekow, Sam (1994) »Skrevet i vand«. Konrad Nielsens Livserindringer og resultater. pp. 111-274 IN Besekow, Sam. *At ane kraniet bag alle masker*. Tanker om teater og tilværelse. Redigeret af Klaus Rothstein. København: Borgen.
- Edel, Leon (1984) *Writing Lives: principia biographica*. New York: W. W. Norton.
- Gaunt, D. M. (1969) »Hamlet and Hecuba«. Notes and queries. 16: 136-137. A medium of inter-communication for literary men, artists, antiquaries, etc.
- Gudme, Niels Olaf (1984) »Det faustiske er den hvide races problem«. Interview med Sam Besekow før Gråbrødrescenens premiere på Goethes FAUST. Tusind Øjne, nr. 68, 8. febr., 2. sektion, 1-4. København.
- Panovski, Naum (1993) *Directing Poiesis*. American University Studies. Series XX, Fine Arts, Vol. 18, New York: Peter Lang.
- Roos, Ole (1993) *Guds gøglere*. København: Statens Filmcentral.
- Sandvad, Jørgen (1946) Således talte – Interviews med danske Kunstnere. Rasmus Navers Forlag: København.
- Schildt, Runar (1967) *Galgemanden. En midvintersaga*. Oversat af Arne Aabenhus. Gråsten: Drama.
- Shakespeare, William (2001) (1982) *Hamlet*. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London: Methuen.
- Schyberg, Frederik (1947) *Digteren, Elskeren og den Afsindige*. Litterære kronikker. København: Thaning & Appels Forlag.



- Schyberg, Frederik (1963) »Hvem er ham Hecuba?« pp. 42-78 In: *Skuespilkunst*. Med indledning og noter ved Jørgen Budtz-Jørgensen. København: Gyldendals Uglebøger.
- Zweig, Stefan (1933) *Jeremias*. Oversat af Sam Besekow. Manuskript på Det Kongelige Teaters Bibliotek.

## Noter

- 1—Se Besekows introduktion til den danske udgave af Erwin Piscator: Det politiske teater. (Piscator, 1970, s. 9-17)
- 2—I lykønskingsbogen fra kolleger og venner til Besekow i forbindelse med hans 70 års fødselsdag er der i appendiks en komplet liste af Besekows teaterproduktioner frem til 1981. (Barfod 1981).
- 3—Symbolsk figurkonstellation: Sem og Balder. Sem er Noahs mest uregerlige søn. Balder betyder ærefuld. Det er navnet på den nordiske mytologiske gud, søn af Odin og Frigg. M.a.o. mødet mellem sønner af to kulturers stamfædre.

**Annelis Kuhlmann** er cand. mag. et art i dramaturgi, fransk og russisk, ph.d. i dramaturgi på en afhandling om Stanislavskijs teaterbegreber. Lektor i dramaturgi på Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Nuværende forskningsprojekt omhandler instruktørtraditioner i Danmark.



> Fra *Bare interior Grey light* (2006). Den dominerende synsvinklen er horisontal, og bliver først egentlig interessant, idet konstruktionen med et kamera i loftet bliver synlig. Det betyder, at rummet »befries« for tyngdekraften. Foto: Kirsten Dehlholm