

**Now I am alone.
O, what a rogue and peasant slave am I!
Is it 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 the visage waned,
Tears in his eyes, distraction in his 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? What would he do
Had he the motive and the cue for passion
That I have?**

Artikel

Hvad er Hecuba for dig?

Hvad er Hecuba for dig?

Om en teaterkritisk forskel

Af *Annelis Kuhlmann*

Teatret bliver set, beskrevet og vurderet på mange måder af forskellige iagttagere. En bred gruppe bliver omtalt som teaterjournalister, en større gruppe fungerer som teateranmeldere, hvilket som oftest er ensbetydende med smagsdommere, og endelig kan vi betegne et lille mindretal som teaterkritikere. Selv om nogle teateranmeldere og -kritikere har deres foretrukne scenekunstnere, som de vedvarende skriver om, så er en egentlig teaterkritisk poetik ikke et særligt synligt fænomen.

Gennem det 20. århundrede har flere teaterkritikere skrevet på en måde, så man bliver opslugt af kunstfaglige refleksioner ved at læse dem, idet selve teaterkritikken opnår det, man kunne betegne som en poetologisk kvalitet. Dette er omdrejningspunkt for det følgende.

Efter Anden Verdenskrig havde det sårede Europa behov for at blive genfødt til en mere sund tilstand. Det kom især til udtryk på det økonomiske område i forsøg på at rejse ideen om et samlet Europa fra ruinerne. På kulturområdet blev teatret på mange måder redskab for en humanistisk helingsproces. Det tilbød håb om en fremtid på tværs af scene- og statsgrænser. I mit perspektiv var befolkningen bevidst om myternes betydning for at genskabe en samlende fortælling om teatret som kultur, og for flere teaterkritikere blev ikke mindst den klassiske figur, Hecuba, betydningsfuld, idet de så teaterkritikkens opgave som en integreret del af teatrets handlinger, som en overskridelse af rampen til en større samfundsmæssig dialog.

Selv om efterkrigstiden ganske vist var forskellig fra vores tid, og betingelserne for at kommunikere om teatret også var anderledes end de vilkår, der gælder i dag, så har jeg fundet det interessant at søge svar fra forgængere i faget. Artiklen indrammer således et stykke faghistorie inden for den relativt nyere teaterkritik i Danmark.

Teaterkritikerens opgave er at give publikum et spejl i form af et kvalificeret med- og modspil til dets oplevelser. Således kan teaterkritikeren se det som sin opgave at styrke forbindelsen mellem teatret og dets publikum, så teaterforestillingens brug af æstetiske virkemidler kan blive reflekteret. Med udgangspunkt i teaterkritikeren Frederik Schybergs teaterkritik belyser jeg, hvordan et både æstetisk og etisk budskab i teaterkritikken er kommet til udtryk.

Mit ærinde er på denne baggrund at indkredse og eksemplificere en teaterkritik, der undersøger mere dybdeborende spørgsmål om teater i en aktual kontekst, og som ikke lader sig begrænse til en vurdering af en given forestilling som succes eller fiasko. Der er således tale om en teaterkritik, der også har noget fagligt på hjerte, når en forestilling skal vurderes.

I sit essay ”Om at være Teaterkritiker” (1939), formulerede Frederik Schyberg (1905-50) sine krav til en teaterkritiker på flg. måde:

Kyndighed og Retfærdighed, det er den ideale Fordring, Kunsten stiller til Kritiken, og som Kritikerne bør stille til sig selv og efter Evne prøve paa at opfylde, ligegyldig hvad Maal han i øvrigt sætter sig, og hvilken af Teaterkritikens Underafdelinger han saa af personlige Grunde (betinget af sit Talent) bekender sig til: om det er Publikum, han med sine Anmeldelser først og fremmest vil betjene, om det er Poesien eller Aktualiteten, der især har hans Interesse, om det er Teatret og dets Kunstnere, han ønsker at virke direkte

paa, altsaa om det er en faglig Kritik eller en journalistisk deskriptiv, han vier sine Evner. Hvert af disse Formaal har deres Berettigelse, bedst er det dog, om de virker sammen i en Helhed af Aabenhed og Alsidighed. (Schyberg 1950: 17).

Frederik Schyberg tilkendegiver her nogle væsentlige kriterier for en vision for teaterkritik. Efter min opfattelse går kriterierne meget godt i spænd med det etiske kodeks for teaterkritik, som i 2010 blev vedtaget på den 24. generalforsamling i AITC-IATC (Association Internationale des Critiques de Théâtre – International Association of Theatre Critics). <http://www.aict-iatc.org/> Dette etiske kodeks hviler på et ønske om åbenhed over for scenekunst af enhver form og genre, ligesom redelighed, fordomsfrihed og uangribelighed er centrale begreber. Teaterkritikeren skal professionelt set altid være veloplagt og bevidst om, hvilke spørgsmål teaterkritikken kan rejse til videre diskussion. Men dette kodeks er i AITC's sammenhæng eksplicit præskriptivt, idet kravet om professionalisme jævnligt ikke bliver respekteret. I de fleste anmeldelser kommer det i bedste fald kun implicit til udtryk.

Hecuba som begreb

Spørgsmålet om hvorledes teaterkritikkens dybereliggende ærinde kan begrebsliggøres kom i dansk teaterkritik i de tidlige efterkrigsår til udtryk gennem anvendelse af et meta-teatralt forhold i William Shakespeares *Hamlet*.

I Danmark dedikerede Frederik Schyberg en del af sit professionelle liv til den såkaldte Hecuba-diskussion, der indgår i *Hamlet*, akt II, scene 2. Spørgsmålet om Hecuba så Schyberg ikke alene som et anliggende, der relaterer til skuespillerens håndværk. Han benyttede også denne diskussion til at reflektere over de krav, som han stillede til den professionalisme, han selv stræbte efter at udøve i sin praksis. Schybergs mangeårige interesse for disse temaer resulterede i, at teaterinstruktøren Sam Besekow (1911-2001) skrev en fin lille bog med titlen *Hecuba* (1951), tilegnet mindet om Schyberg, som var død et år tidligere kun 44 år gammel. Hvor Schyberg benyttede sin Hecuba-forståelse til at fastholde et greb om teateranmeldelsens kritiske helhedsperspektiv, formidlede Besekow Hecuba-problemstillingen set fra sceneinstruktørens position (Kuhlmann 2008).

Hecuba-temaet opnåede en særlig resonans i denne periode af teaterhistorien i Danmark, idet diskussionen om dette tema efter alt at dømme åbnede for et større kunstnerisk og måske ligefrem politisk perspektiv. Hecuba-diskussionen henviser til et kritisk anliggende, som kunne ses i såvel Besekows som Schybergs refleksioner over teatret i relation til deres respektive arbejdsområder. De var begge optaget af samtidens teater centreret om skuespillerens kunst og dennes æstetiske indvirkning på tilskueren, hvilket betød, at de gjorde tilskuerperceptionen til udgangspunkt for deres professionelle virke. Dette er i grunden ret bemærkelsesværdigt, for i datidens teaterlandskab i Danmark var det overordnede æstetiske udtryk ikke nævneværdigt påvirket af de avantgardestrømninger, der havde vundet indpas i de større teatermetropoler rundt om i Europa. Scenerne i Danmark var på den tid i vid udstrækning præget af et forholdsvis realistisk repertoire og ofte fremført i en naturalistisk stil, der hovedsageligt var domineret af et centralt realisationsperspektiv. Men såvel Besekow som Schyberg var internationalt orienterede, hvilket satte sit præg på den måde, de udøvede deres profession på. De havde et udsyn, der bragte dem i stand til at inddrage både internationale scenekunstnere og faglitteratur i de tekster, de skrev.

Det virker som om, at Schyberg og Besekow har haft et særligt behov for gennem deres professioner at italesætte en etisk dimension i den tidlige efterkrigstid. Dette forhold knytter jeg til den betydning, som verdenskrigen må have haft for Besekow og Schyberg på hver deres måde. Besekow var på grund af sin jødiske baggrund flygtet til Sverige i 1943, mens Schyberg blev på sin

post og udfoldede sin teaterkritik om dansk teater under krigen (Schyberg 1949). Disse former for erfaring satte sig spor i Besekows og Schybergs professionelle etos, hvilket kom til udtryk gennem formidling af refleksioner, der knytter sig til Hecuba som begreb.

Inddragelsen af Hecuba som en dialogisk reference til scenekunst

De fleste genkender i dag først og fremmest figuren Hecuba fra Shakespeares *Hamlet*, hvor titelfiguren Hamlet gør sig overvejelser om Hecubas betydning i den teaterforestilling, som den tilrejsende skuespillertrup skal opføre på slottet i Shakespeares tragedie. Hecuba-temaet har gennem teatrets historie haft en både mytologisk og fiktiv funktion, og såvel Schyberg som Besekow inddrog Hecuba i overvejelserne om deres professionelle positioner i form af et teatersyn, som rummer hhv. teaterkritikerens og iscenesætterens dilemmaer. Dermed er Hecuba overgået fra at være en mytologisk-fiktiv figur til at blive et teaterbegreb. Men lad os indledningsvis først se på, hvordan Hecuba på det fiktive niveau allerede hos Shakespeare bliver begrebsliggjort på en måde, der overskrider den teatrale fiktionsramme.

Jeg opfatter i udgangspunktet *Hecuba* som en ”master trope”, dvs. en særligt privilegeret sammentrængt billedlig fortælling. Den antikke myte om Hekabe, kendt fra Homer, Vergil og Ovid, fra tragedier af bl.a. Euripides og Seneca samt flere af det elizabethanske teaters dramatikere, er blevet transformeret til en slags billedlig grundfortælling om skuespilkunst og iscenesættelse samt om scenekunstnerens modstandskraft og hans / hendes professionelle identitet.

Selve forlægget om Hecuba tager sit udgangspunkt i den trojanske krig, hvor Hecuba (eller Hekabe, som hun blev kaldt hos grækerne), der var hustru til Kong Priamos, iflg. overleveringen mistede ikke færre end ti af sine børn under krigen. I en afsluttende sang i *Illiaden* begræder hun tabet af sin søn, Hektor. Således mødes det etiske og det æstetiske i Hecuba-temaet, idet forholdet mellem det reale tab af børn i krig og den, i dette tilfælde, sanglige repræsentation af tabet bliver sat på prøve som en udfordring for tilskuerens identifikation.

Hecuba-temaet fik, måske på grund af den voldsomme erindring om krigen, en særlig aktualitet i de første år efter Anden Verdenskrig, hvor etikken i problemstillinger om den kunstneriske ytringsfrihed fik betydning for teaterkritikkens udfoldelse. Denne del af teatrets kritikhistorie spiller formentlig en ikke uvæsentlig rolle som kontekst for Schybergs inddragelse af Hecuba-temaet.

Sam Besekow mente, at iscenesætterens profession måtte medføre en stillingtagen til arbejdet som en magtudfoldelse, der ikke var til fals for penge. Han udtrykte sig gerne gennem fabler og legender, som i bogen *Hecuba* fremstår gennem historien om galgemanden:

Der var en dag, hvor han krydsede vor vej. Vi købte ham for en slurk af livets grumsede 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.)

For Besekows vedkommende var Hecuba-temaet således et anliggende, der berørte iscenesætterens kunstneriske etik. Han formulerede det i sin bog, *Hecuba*, i særlig grad i en variation af det faustiske

dilemma set i et professionelt identitetsdannelseperspektiv.¹

Men lad os igen for en stund vende blikket mod situationen i Shakespeares *Hamlet*, hvor Hecuba fremstår som et markant teaterkritisk omdrejningspunkt.

Shakespeares brug af Hecuba i *Hamlet*

Fra indledningsvis at have lagt vægten på Hecuba-spørgsmålet i en teaterkritisk betydning giver jeg i det følgende en kort belysning af Hecuba-temaet i Shakespeares *Hamlet*. Der er henvisninger til Hecuba i flere af Shakespeares værker, men i *Hamlet* ser jeg de oven for omtalte kodekser for teaterkritik foregrebet og omsat til scenen med Hamlets råd til skuespillerne. Det hele sammenfattes i Hecuba-spørgsmålet, hvor Hamlet, forud for at lade sine skuespillere opføre *The Murder of Gonzago*, siger 'For Hecuba! / What's Hecuba to him, or he to Hecuba, [...]' (Act II, sc. 2. 561-62).² Replikken fungerer som kommentar til den skuespiller, der skal spille en central rolle i forestillingen. Det vil sige, at Hamlet som en slags teaterkritisk instruktør reflekterer over, hvordan forestillingen på det fiktive niveau skal kunne ramme tilskuerne. Stykket *The Murder of Gonzago* skal som bekendt fungere som en fælde, som Hamlet håber at få Claudius til at falde i, idet han ved synet af stykket dels vil genkalde sig den forbrydelse, han begik ved at slå sin egen bror, Hamlets far, ihjel, og dels vil blive påvirket så meget, at han vil reagere følelsesmæssigt på en eller anden måde. Der er med dette stykke-i-stykket tale om en metatekstuel passage, som Hamlet afsluttende kommenterer med replikken: 'The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King' (Akt II, sc. 2. 608-09). På denne måde har Shakespeare ladet Hamlet italesætte det spejl, som forestillingen sætter op for sit publikum, bestående af Gertrude og Claudius.

Eftersom der er tale om et teaterudtryk på flere fortolkningsplaner, får opfattelsen af Hecuba også ekstra betydning. For når Hamlet lader forestillingens udsigelse blive gjort til genstand for en subjektiv refleksion over Hecubas betydning for skuespilleren, så lader tanken om spillets symbolværdi sig også overføre til en mere generel refleksion om en tragedies indvirkning på et publikum, sådan som Hamlet formulerer det i starten af replikken:

*Now I am alone.
O, what a rogue and peasant slave am I!
Is it 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 the visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in his 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? What would he do*

1) Se min artikel 'Den faustiske maske' (2008), hvor jeg har givet en mere udfoldet fremstilling af Sam Besekows poetik-forståelse.

2) Verslinjen varierer afhængig af hvilken tekstversion, man benytter. I 2 Quarto ender verset på 'he to her', hvorved en regelret jambisk ti-stavelleslinje bibeholdes. Folioudgaven fra 1623 gentager Hecuba, hvorved der opstår to ekstra stavelser i verset. Mange foretrækker Folioudgaven netop på grund af gentagelsens musikalitet i dette emotionelt stærke øjeblik i *Hamlet*.

[Hvad er Hecuba for dig?]

*Had he the motive and the cue for passion
That I have? (Act II, sc. 2. 652-65).*

Det vil alt i alt sige, at Hecuba-temaet tager os hen til den kunstdiskussion, som knytter an til en teaterkritikers vurdering af en tragedieopførelse. Man kan sige, at dette Hecuba-citat udgør en referenceramme for et sjældent eksempel på en teaterkritik, der efterhånden kom til at udmønte sig med en teaterpoetiks tyngde. Dette kan eksemplificeres gennem betragtninger over Frederik Schybergs teaterkritik, og det er netop dette greb, som Schyberg i sin verden har benyttet i sin stillingtagen til sin egen profession: 'Hvad er Hecuba for Frederik Schyberg?' – kunne spørgsmålet lyde.

Strukturen med stykket-i-stykket har en særlig betydning i forhold til hele Hamlet-tragedien, idet stykket-i-stykket på den ene side reflekterer Hamlets personlige tragedie og således fungerer som et æstetisk spejl, der er indrammet af Hamlets tragedie. På den anden side bruges stykket-i-stykket også til diskussion om strategier i realisationsøjemed. Hamlet træffer valg om måder, hvorpå det indsatte stykke kan opnå en særlig virkning gennem brugen af Hecuba-skuespilleren som identifikations- og omdrejningspunkt. Netop denne særlige virkning skal jo ses fra et sted. Et kritisk synspunkt kan hermed fremkaldes. Man kan sammenfatte disse to sider som værende hhv. en æstetisk og en mere metodisk dimension, og spørgsmålet om 'Hecuba' retter sig mod denne dobbelthed.

I min optik er der således en forbindelse mellem teaterkritikerens opgave, især som den fremstår i Frederik Schybergs kritik, og den klassiske Hecuba-diskussion, som vi kender den fra Shakespeares tragedie og fra Hamlets spørgsmål til sine skuespillere.

Kiasmen som en teatral verden af nærvær

Shakespeares ord, 'What's Hecuba to him — or he to Hecuba', er som retorisk figur en kiasme, der som en sløjfe med to poler (løkker) befinder sig i en form for evighedsslynge-relation. Det danner en ontologisk streng, der forhandler sig til en nærmere bestemmelse gennem en kommunikation af forholdet mellem to individer, men set fra en tredje position. Dette gælder i første række på det lingvistiske niveau. Som kiasme opfører den sig som en synekdoke, eftersom Hecuba og skuespilleren begge henviser til meget mere end personerne i de to figurer. De henviser samlet set til en selvrefleksion over et iscenesat møde, et teatermøde.

Vi kan 'oversætte' Hecuba som retorisk figur til dette at inddrage skuespilleren vs. tilskueren. Man kunne kalde det for interaktionen mellem scene og sal. Faktisk bevirker konstruktionen med 'stykket-i-stykket', at den kiastiske sløjfe fordobles, idet der er et dobbelt sæt tilskuerpositioner til stede: Hamlet befinder sig som stykkets iscenesætter jo også i en slags kritikerrolle. Der er altså tale om et dobbelt loop. Netop loopet i en scene-sal-relation er med udtrykket 'feedback loop' blevet til et dialogisk teaterbegreb, som i nyere tid er blevet gjort til genstand for teoretisk refleksion i en mere performativ tradition med Erika Fischer-Lichtes bog, *The Transformative Power of Performance* (2008).

Hamlet vil ud fra sin position tage stilling til virkningen af de valgte greb i forestillingen, idet han også forudsiger, at Claudius, hvis han er skyldig, vil reagere på opførelsen af *Mordet på Gonzago*. Hamlet iværksætter med andre ord den scene-sal-relation, som samler hans greb om opførelsen af stykket-i-stykket.

Denne centrale pointe i Hecuba-spørgsmålet, som Schyberg gør til en diskussion om kritisk metode og Besekow til en kunstnervision, handler om, at problemet ikke alene angår den skuespiller, der skal kunne balancere midt i et paradoks af æstetiske valg for at kunne beherske det

at spille en smerte; dette angår også tilskueren, som skal give efter for sin emotionelle såvel som fysiske bevægelse over at opleve det set. Det implicerer, at tilskueren som et kollektiv medvirker til, at stykket overhovedet kan udspille sig som forestilling i et rum. Da teaterkritikeren er en særlig privilegeret tilskuer, angår Hecuba-spørgsmålet således også selve teaterkritikerblikket. Vi vil da kunne konkretisere og reformulere Hamlets spørgsmål til et anliggende om 'Hvad er Hecuba for teaterkritikeren og teaterkritikeren for Hecuba?'

Den situation, hvor spørgsmålet om Hecuba bliver rejst, rummer i sig selv en ekstra-teatral konnotation, eftersom den antikke heltinde Hecuba kommer til at repræsentere et emne i forberedelsen til et skuespil, der behandles inde i tragedien *Hamlet*. Som reference repræsenterer Hecuba-skikkelsen en forståelse for empati og død, som ikke begrænser sig til en præsentation af Hecubas skæbne. Nok indebærer hun referencen til krigens rædsler, men hun peger i den nære familiekonflikt hos Hamlet også på et magtopgør. Hecuba-motivet udgør altså et flertydigt greb i selve den æstetiske repræsentation af stykket-i-stykket. Derved bliver Hecuba-motivet også genstand for en flerdimensionel perception og fortolkning. Dette betyder, at forbindelsen mellem 'han' og 'Hecuba' som et minimum er dobbelt, sådan at Hecuba som begreb også opnår en bredere betydning. Imidlertid går Hecuba-spørgsmålet bagom dette. Det indebærer endnu en implikation, for gennem selve fremstillingen af forestillingen søger skuespilleren at opnå indflydelse på tilskuerne, her i første række Claudius, hvorved den transformative figur i kiasmen indfanger ham.

Samlet set betyder det, at vi kan 'oversætte' den retoriske figur i repliklinjen, 'Hvad er Hecuba for ham, og han for Hecuba' til den måde, hvorpå skuespilleren indgår i et teaterspil med selve tilskuerbegrebet. Dette engagement kan identificeres som metoden bag denne teaterbegivenhed, der fremstår som et dialogisk møde i en interaktion mellem scene og sal.

Det er på disse punkter, at de kritisk-dramaturgiske og iscenesættelsesmæssige refleksioner om kommunikation mellem scene og sal optræder som centrale i Schybergs diskussion af Hecuba-spørgsmålet. Formuleringen af de iscenesættelsesmæssige spørgsmål bliver til en del af en *anderledes diskurs*, som både teaterinstruktøren og teaterkritikeren forholder sig til i deres praksisformer. Den dramatiske konstruktion i *Hamlet* med 'stykket-i-stykket' betyder, at scene-sal-loopet bliver fordoblet, eftersom der principielt er to tilskuerpositioner til stede, og Hamlet som 'iscenesætter' af stykket tilsvarende er til stede i en form for kommenterende kritikerrolle. Vi kan med andre ord tale om et dobbelt feedback loop: Hamlet skal til at observere og dømme den indvirkning, som den realiserede skuespillerteknik og det kompositionelle greb i skuespillet opnår (Fischer-Lichte 2008: 38-75).

Endelig er der den tilskuerdimension, der angår en hvilken som helst opførelse af Shakespeares tragedie. For på samme tid, som Hamlet observerer skuespillerne fremføre stykket med den rette vægt lagt på *Mordet på Gonzagos* indvirkning på Claudius' og Gertrudes oplevelse af det set, vil den skuespiller, der spiller Hamlet-figuren under en opførelse, også blive observeret og vurderet af de tilskuere, der er kommet for at se Shakespeares stykke i en aktuel opsætning. Det vil dermed sige, at Hecuba-temaet aktiveres i enhver opsætning af Hamlet-tragedien, og det føjer endnu en dimension til det billedlige i Hecuba-diskussionen, som kan overføres til andre forestillingers scene-sal-relationer. Selve tragediens metaniveau er med andre ord indlejret i en dobbelt iagttagelse, som forudsætter interaktion mellem scene og sal, mellem skuespillere og tilskuere. Det betyder, at Hecuba-begrebet løfter sig ud over den nære specifikke dramatiske kontekst til også at gælde en mere generel teaterdiskussion. Tilskueren deltager med andre ord som et indforskrevet kollektivt subjekt i så udstrakt grad, at Hecuba-diskussionen helt grundlæggende bliver årsag til, at et stykke som forestilling kan spilles foran et publikum i et givet rum. Som special-tilskuer har teaterkritikeren

således en aktiv rolle i sit virke i forhold til at kommunikere det centrale forestillingsgreb i sin kritik af selve forestillingen som helhed.

Feedbackløjfen som kritisk figur

Frederik Schyberg, der uden tvivl var en af de største teaterkritikere i første halvdel af det 20. århundrede i Danmark, nærede et særligt intenst forhold til klassikere i almindelighed og til Shakespeares dramatiske verden i særdeleshed. Faktisk publicerede han i løbet af sit korte liv mere end fyrrer teaterkritiske tekster om Shakespeare-opsætninger og Shakespeare-litteratur. Tilsvarende havde Schyberg blik for store dele af den forskningslitteratur, der udkom om Shakespeare (Shakespeare 1947). Schybergs egne bogudgivelser blev tillige anmeldt i flere internationale forskningstidsskrifter i Europa og USA.

I sit tidligere omtalte essay "Om at være Teaterkritiker", der oprindeligt blev trykt i dagbladet *Politiken*, 14. 9. 1939, rejser Schyberg spørgsmålet om, hvad der gør teaterkritikken til sådan en farlig, spændende og krævende genre, og han leverer selv svaret:

Som Skuespilkunsten [...] (i god Forstand) er den personligste af alle Kunstarter, vil Skuespilkritikken altid se ud, som den (i daarlig Forstand) er den "personligste" af de kritiske Kunster. (Schyberg 1939).

For Schyberg handlede det kiastiske loop om en sameksistens af forskelligheder mellem personificerede interessemodpoler; i hans teateroptik var det nærmest at sidestille med et "dramatisk" forhold mellem levende mennesker. Dette betød for ham, at teaterkritikeren også bar et ansvar for det blik, han lagde på teaterforestillingen gennem sin kritik. Schyberg så dette ansvar som en del af det professionelle mandat, som teaterkritikeren vedvarende måtte tage vare på i en udøvelse af sin profession. Teaterkritikeren måde at forvalte denne opgave på rakte for ham ud over anmeldelsen af den konkrete specifikke forestilling til at skrive teaterkritikken ind i en større kulturpolitisk og social kontekst.

Denne passion for scenekunstens betydning kom i særlig grad til udtryk i tre forelæsninger, *Hvad er en Skuespiller?*, *Hvad er ham Hecuba?* og *Skuespilleren som fenomen*, som Schyberg holdt i årene 1947-1948, først i Lund, hvorpå han gentog dem i Oslo, København og Aarhus. I disse foredrag er han ikke blot optaget af skuespillerens kunst som et æstetisk udtryk; han er interesseret i de valg, en skuespiller må træffe. Med andre ord er det en bevidst strategi hos skuespilleren, som Schyberg sætter ord på i et større perspektiv. I foredragene kombinerer Schyberg på akademisk vis Hecuba-temaet med Denis Diderots *Paradoks om Skuespilkunsten*. Kunstdiskussionen blev i efterkrigstidens kulturelle kontekst udfoldet på en symbolsk måde til også at række ud mod et større bevidsthedsmæssigt dannelsesperspektiv i samfundet. Det paradoks, Diderot reflekterer over, handler om mødet mellem kølig beherskelse af skuespilkunstens teknikker og evnen til at give tilskueren en varm oplevelse. Men der er i realiteten snarere tale om et dobbelt paradoks, fordi skuespilleren med overlæg producerer den menneskelige varme på scenen. Tilsvarende vil den erfarne tilskuer og kritiker også skulle arbejde bevidst med at nå ind til en emotionel og mere eksistentiel holdning til sin oplevelse af det sete.

Man kan sige, at det dobbelte paradoks, der både omfatter Schybergs anvendelse af Hecuba-temaet som begreb og Diderots paradoks, tillige indrammer to forskellige diskurser, som man vil kunne sammenfatte som hhv. æstetisk og metodisk afkodning af det scenekunsværk, som tilskueren og teaterkritikeren oplever.

Forholdet mellem en æstetisk og en metodisk afkodning bliver i sammenhæng med kiasmens figur endvidere til en metodologisk udlægning af forholdet mellem blikket, der ser og den interaktion mellem scene og sal, som kritikerblikket på én gang både er en del af og i en mere kunstkritisk og samfundsmæssig forstand står uden for. På den måde kan man sige, at Frederik Schyberg i sin Hecuba-diskussion også fik lagt et særligt fokus på kritikerens reflekterede relation til det scenekunstværk, han eller hun forholder sig til, og fik sat det ind i en bredere sammenhæng. Den indbyggede kiastiske figur perspektiverer til teorier bag teaterkritikken som en særlig dialogisk form, som man finder adskillige eksempler på gennem teatrets historie lige fra Denis Diderots *Paradoks om skuespilkunsten*, over E. T. A. Hoffmanns *En Teaterdirektørs sælsomme Lidelser*, Søren Kierkegaards *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv*, Oscar Wildes *Kritikeren som kunstner*, Edward Gordon Craigs *On the Art of the Theatre* til Konstantin Stanislavskijs *En Skuespillers arbejde med sig selv*. De har alle skrevet om skuespillerens kunst, men gjort det med forskellige diskurser, nogle mere dialektiske, andre mindre, men alle med en indbygget metaforisk rækkevidde, der også nåede ud over det snævre teaterfaglige kritikeranliggende.

Schyberg og Shakespeare

Hvad var det tiltrækkende ved Hecuba-spørgsmålet for en ung teaterkritiker? Foruden den store Shakespeare-interesse, som Schyberg nærede, så skrev han med en iscenesætters typisk billedsprogligt rige stil men fra et kritisk perspektiv. Dette 'instruktørens tredje øje' (kritikerblikket) afdækker en dramaturgisk og teatermæssig forståelse af selve den teaterale situation, navnlig en forståelse af skuespilkunstens natur i form af en opvisning af sceniske virkemidler, der orkestreres med henblik på at kommunikere *gennem* udtrykket og med / mod indtrykket hos det pågældende teaterpublikum og det publikum, der læser teaterkritik. Schyberg gav i sine undertiden stærkt passionerede indlæg ofte udtryk for, at han følte, at han stod i gæld til teatret. Han mente, at han skulle tilbagebetale denne gæld til teatret ved at tilbyde sin egen analytiske ekspertise direkte udtrykt gennem teaterkritikken. Man kan sige, at Schyberg tog Hecuba-problemet på sig:

De tre forelæsninger, som Schyberg gav i Lund, København, Oslo og på Aarhus Universitet blev kort efter publiceret på svensk og dansk, og efter nogle år endda på engelsk i *Tulane Drama Review*, 1961-1962. I disse forelæsninger var Hecuba-spørgsmålet fokus for hans opfattelse af skuespillerens kunst set gennem et diakront perspektiv. Det dobbelte perspektiv på skuespilkunsten omhandlede de professionelle valg, som en skuespiller ville skulle træffe i forbindelse med forskellige historiske konventioner. Men på samme tid bevarede Schyberg blikket for en skuespillers indvirkning på tilskuerens sind og sansesapparat. Set fra Schybergs overordnede blik peger Hecuba-diskussionen også ind i et historisk perspektiv på scenekunstnerens selvkritiske sans.

Schyberg benyttede dette dobbelte perspektiv på skuespilkunsten, når han udøvede sin teaterkritik. Det kom blandt andet til udtryk i en form for professionel dialog, som han ønskede at udvikle. Den professionelle dialog, stillede ikke kun krav til hans egen fundamentalt kritiske oplevelse af enhver teaterproduktion, som han overværede, men forpligtede ham samtidig også på at dele viden og akademisk analyse med teatret. 'Feedback loopet' i Schybergs kritik når således ud over ren og skær kommunikation om teater. Det opfylder ikke kun behovet for refleksivitet over teaterbegivenheden som kunstform. Det besvarer spørgsmålet, *Hvad er Hecuba for teateranmelderen?*

Sam Besekow og Hecuba

Ligesom Frederik Schyberg var den tidligere omtalte teaterinstruktør, Sam Besekow (Samuel Besiakof, 1911-2001), en yderst produktiv forfatter. Han iscenesatte ikke kun teaterproduktioner

(flere end 400 blev det til!), men forfattede også en lang række litterære værker. I sine bøger skrev Besekow både om sit liv som barn af russisk-jødiske indvandrere og om sin profession som iscenesætter. Det er karakteristisk, at Besekow gennem alle sine bøger ser sig selv som en 'anden' og som en 'fremmed'. Selv om dette i udgangspunktet kan ses som et selvbiografisk træk, og dette erindringsstof udgjorde en aldrig svigtende platform for ham, så havde han gjort denne fremmedhed til et professionelt blik. Han iagttog tilværelsen gennem en slags 'teaterkikkert', og i de fleste af hans bøger fungerer det teatermæssige således som en slags metaforisk undertekst til mere personligt arrangerede erindringer. Denne undertekst repræsenterer i vid udstrækning Hecuba-temaet og fungerer som et imperativ til Besekows kunstneriske autobiografi, som de små kapitler i hans bog *Hecuba* viser. Det, der interesserede Besekow, var det professionelle og artistiske narrativ, som for ham var en fortælling om de erfaringer og erindringer, der, båret af krig og konflikter mellem mennesker, motiverede ham til, scenekunstnerisk, at kommunikere disse problemstillinger i en dialog med samtidens kulturelle og politiske landskab.

For at kunne afdække svar på nogle af de spørgsmål, som Hecuba-temaet stiller til Besekows værker, har jeg her inddraget Besekows bog, *Hecuba* (1951), hvor iscenesætterens billedunivers indeholder en såvel etisk som æstetisk dannelse mæssig kompleksitet. I denne kontekst er Hecuba placeret som et begrebsligt talerør for det at eksponere refleksion over instruktørens indlejring af erindring og smerte i arbejdet med en forestilling med henblik på at kunne skabe en relation til tilskueren. I Besekows tekstuelle billeder får man på denne måde et indblik i nogle af de dilemmaer, der indgår i iscenesætterens håndværk. Disse dilemmaer synes også at fungere som et spejl for iscenesætterens professionelle selviagttagelse. Men på samme tid kan disse temaer også ses som den måde, hvorpå Besekow giver udtryk for sin professions filosofiske 'undertekst', når det gælder det scenekunstneriske udtryk: arbejdsteknikker, kvaliteter, drømme, erindringer osv. Kort sagt, er det en måde hvorpå Besekow har tilkendegivet, hvad der var hans overbevisning, når det handlede om faget, og hvordan denne overbevisning også blev et slags kompas for ham. Man kan således anskue Besekows tekster som en poetologisk linjeføring fra Hecuba-diskussionen. Når Besekow i umiddelbar forlængelse af Schybergs teaterkritiske virke tog spørgsmålet om Hecuba op, virker dette som en fortsættelse af Schybergs teaterkritiske poetik, hvor selvkritikken med Hecuba-temaet peger i retning af en reflekteret side ved sceneinstruktørens forhold til, hvad Hecuba er for publikum. Der er med andre ord for Schybergs og Besekows vedkommende nærmest tale om en fælles metafor for teaterkritiske betragtninger, som løfter sig omkring Hecuba som teaterkritisk begreb.

Afslutningsvis

Spørgsmålet "Hvad er Hecuba for ham – og han for Hecuba?" sammenfatter ideen om, at teatret ikke kun omfatter et skuespil eller en performance, men også inddrager den almindelige borgers og tilskuers individuelle opfattelse af, hvad han/hun oplever. Spørgsmålet er da: Hvem er tilskueren? Henviser denne term kun til dem, der har købt billet til forestillingen? Eller kan det også være figuren på scenen, som har fået stillet dette spørgsmål? Og igen, kunne det være den skuespiller, der fremstiller denne figur? I et teatralt funderet syn på scenekunsten er tilskuerskab således altafgørende. Tilskuere har deres handlinger at udføre.

Jeg mener, at det overordnede spørgsmål peger på Hecuba-begrebet som en teaterprisme. Det er et multidimensionalt begreb, der berører hele teaterforestillingen som teatral begivenhed. Hecuba får os til at se, hvem der iagttager hvem, med hvilke forudsætninger og hvordan? Det er – for nu at tale med Schybergs forståelse af Hamlets udlægning af Hecuba – det kunstneriske i at bevidne en tragedie; det er sorgen over en tragedie, ligeså vel som det er at bevidne en andens sorg over at

være til stede og reagere på en tragedies repræsentation. Det rummer tilskuerens bevidsthed om gennem scenekunsten dels at opleve værket, dels at bevidne sin egen identifikation som et reflekteret teaterpublikums nærvær, ja som en levende teaterkritisk kultur.

I dag er krigens billeder igen rykket tættere på, og temaer som krig, terror og politisk-religiøse konflikter er i det seneste årti også blevet til en del af teaterrepertoiret på danske scener. Hvordan italesættes dette i vor tids teaterkritik?

Hvad er Hecuba for dig?

Litteratur

Besekow, Sam (1951). *Hecuba*. København: Thaning og Appels Forlag.

Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. Routledge: Oxon.

Hoffmann, E. T. A. (1948). *En Teaterdirektørs sælsomme Lidelser*. Oversat af Poul Linneballe. Med forord og noter af Frederik Schyberg. Thaning & Appels Teaterbibliotek: København.

Kierkegaard, Søren (1963). *Krise og Krisen i en Skuespillerindes Liv i Samlede Værker*, Bd. 14, Gyldendal: København.

Kuhlmann, Annelis (2008). "Den faustiske maske", *Peripeti*, 9. 75-93.

Pfister, Manfred (2006). "What's Hecuba to him": Vom Nutzen und Nachteil mythischer Geschichten für Shakespeare.' 13-34 In Schabert, Ina and Sabine Schülting (eds.). *Shakespeare Jahrbuch*. Band 142. Bochum.

Schyberg, Frederik (1937). *Dansk Teaterkritik*. Gyldendalske Boghandel: København.

Schyberg, Frederik (1949). *Teatret i krig*. Gyldendal: København.

Schyberg, Frederik (1950). "Om at være Teaterkritiker". Kronik i *Politiken*. 14. september, 1939, genoptrykt i *Gyldendals Julebog*, Gyldendalske Boghandel: København.

Schyberg, Frederik (1961). 'The Art of Acting'. (and Harry G. Carlson). *The Tulane Drama Review*, 5 (4). 56-76.

Schyberg, Frederik (1962). 'The Art of Acting: Part II. "What's Hecuba to Him?"' (and Harry G. Carlson). *The Tulane Drama Review*, 6 (3). 106-131.

Schyberg, Frederik (1962). 'The Art of Acting: Part III. "The Actor as Phenomenon"'. (and Harry G. Carlson). *The Tulane Drama Review*, 6 (4). 66-93.

Schyberg, Frederik (1963). *Skuespilkunst*. Indledning og noter ved Jørgen Budtz-Jørgensen. Gyldendals Uglebøger: København.

Shakespeare, William (2015). *Hamlet*. The Cambridge Dover Wilson Shakespeare Edition. Cambridge: Cambridge University Press [1934].

Wilde, Oscar (1953). *Kritikeren som Kunstner*. H. Hagerup: København.

Annelis Kuhlmann

Dramaturg, ph.d, og lektor i Dramaturgi, AU. Forsker i iscenesættelser, skrevne og opførte værker til scenekunst og performance. Anmelder til Peripetis hjemmeside.
