



Anmeldelse / Essay

Glo ikke så romantisk

Glo ikke så romantisk

Anmeldelse/essay i anledning af Hans Christian Nørregaard: Brecht og danskerne. Fra premieren på 'Laser og pjalter' i 1930 til Ruth Berlaus død i 1974

752 sider. Multivers

Af Erik Exe Christoffersen



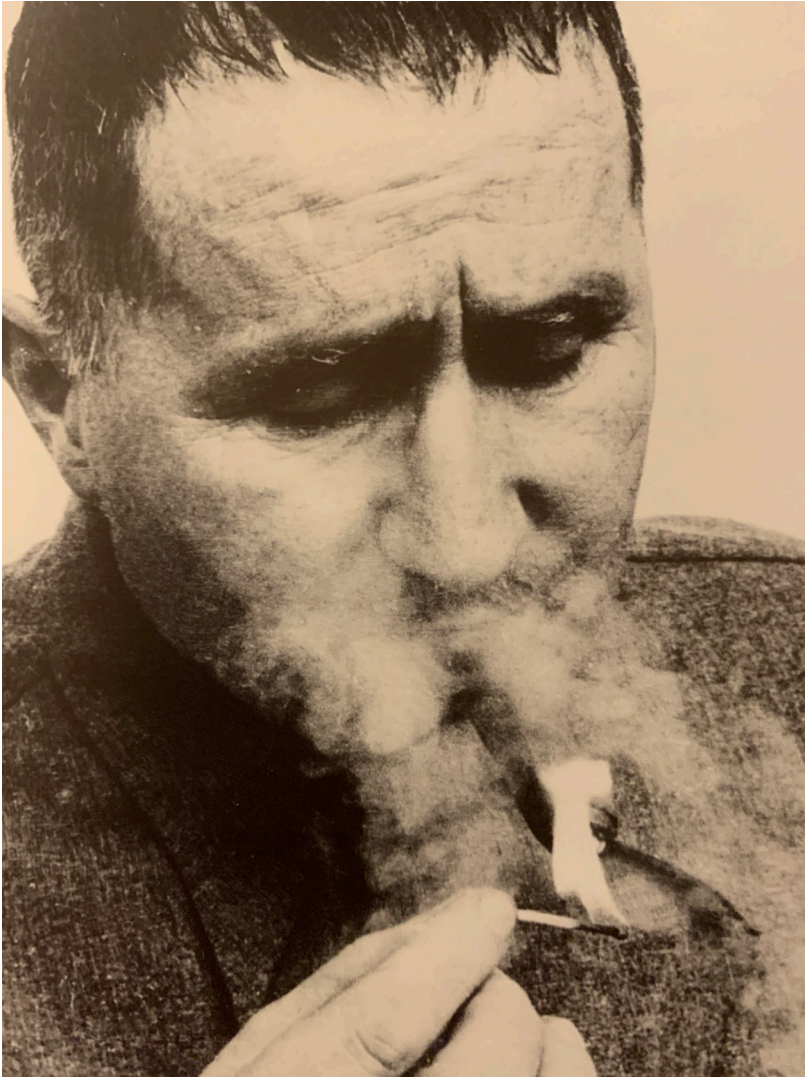
Brecht og danskerne

Lad være med at glo så romantisk lyder det i Bertolt Brechts *Trommer i natten*, 1919. Brecht ville væk fra ”romantisk føleri” i teatret og måske også i privatlivet. Tilskueren skulle være en skarp iagttager, som brød med normer og konventioner for identifikation med karakterer og handlinger. Brechts dramaturgi er derfor illusionsforstyrrende med afbrydende effekter som sange, plakater der blev hejst ned med scenografiske angivelser og kommentarer, symbolske rekvisitter og en ikke-psykologisk social gestik. Han udfordrede både kunstner- og dramatikerrollen som *stykkeskriver* og flugten fra nazisterne var en kollektiv rejse med både kone, børn og medarbejdere, som også var elskerinder. Det var alt andet end en klassisk familiestruktur, og Brecht var både tilhænger af det kollektive arbejdsteam og bekymrede sig om sin storfamilies ve og vel.

Brecht (1898-1956) blev født samme år som den franske teaterpoet Antonin Artaud i 1898. Det var også det år den russiske instruktør og skuespiller Konstantin Stanislavskij åbnede Moskva

Glo ikke så romantisk

Kunstner Teater med Anton Tjekhovs *Mågen*. Alle tre var på forskellig måde med til at forny teatrets kultur og tilskuerforholdet i teatret.



Brecht med cigaren, som er et ikon på mange billeder.
Her bliver han nærmest skjult af røgen

Hvem var Brecht?

Hans Christian Nørregaards *Brecht og danskerne* er et gigantisk værk på ca. 750 sider om stykkeskriveren, digteren og mennesket Bertolt Brecht. Bogen blev påbegyndt i forbindelse med 100 året for Brechts fødsel i 1998, hvor Hans Christian Nørregaard (forfatter og instruktør, 1943-2019) af DR havde fået til opgave at lave en større mindeudsendelse. Herefter arbejdede Nørregaard

næsten 20 år på bogen frem til sin død i 2019, hvor forlaget fik manuskriptet, som man valgte ikke at reducere.

Motivationen for det store arbejde, skriver Nørregaard, er at rydde op i forskellige forvanskninger og mytologiseringer. Ingen tvivl om, at Nørregaard har været grundig i sit arbejde. Allerede i 1964 lavede han sin første radioudsendelse om Brechts danske exil, og han fortsatte i 1972 med den dramadokumentariske tv-montage *Stenfiskeren*, som blev afrundet i 1998 med den knap to timer lange tv-dokumentarfilm *Under stråtaget*.

Men hvem var Brecht? Ofte nød han en god cigar og blev beskyldt for meget ”røg”. Han var en nomade som ”skiftede lande oftere end sko”, multikulturel, en moderne tværetetisk kunstner, som overmalede og genskrev værker, han var inspireret af både asiatisk og vestlig kultur. En overlever, måske polygam? Måske foregreb han en senmoderne levemåde?

Brecht og danskerne giver mange svar, men peger også på nye spørgsmål, perspektiver og synsmåder i forhold til Brecht. Alene omfanget gør en entydig anmeldelse vanskelig, og det er en af årsagerne til, at jeg har forsøgt at se de brechtske perspektiver i forhold til min egen kontekst som dramaturg. Andre læsere vil formodentlig se andre muligheder i dette kilotunge værk. Jeg anbefaler, man går i gang og sætter sig i en god stol og eventuelt med en tændt cigar.

Perioden 1930 – 74

Brecht og danskerne er et værk med et stort persongalleri. Bogen er især fokuseret på årene 1933 til 1939, hvor Brecht, skuespilleren Helene Weigel og deres børn boede i det lille fiskerhus kaldet *det danske stråtag* i det sydlige Fyn. Det er en nærgående, detaljeret og episk beskrivelse af det brechtske miljø og dramaturgi og samtidens kulturelle forhold både internationalt og i Danmark. Fremstillingen er kronologisk, men begivenhederne udspiller sig samtidigt mange forskellige steder: i fiskerhuset ved Svendborg, i København, Moskva, Paris, Hollywood, New York og Berlin. Det betyder, at teksten undertiden springer frem og tilbage, fordi vi følger et helt netværk af personer, både hver for sig og i samspil.

Faktisk var Brechts ophold i Danmark *ikke* særlig vellykket. Danskere var ikke særlig begejstrede for Brecht, og han blev i ringe grad inddraget i forskellige opsætninger og havde kun relation til en mindre sluttet kreds og nærmest ingen kontakt med de lokale. Han kørte altid hurtigt i sin elskede gamle Ford model af en bil købt for 5000, var glad for at spille kort og skak med udvalgte venner, som besøgte hjemmet. Han brød sig ikke om at bade, han var ikke særligt interesseret i at se dansk teater, og var faktisk mere vild med at gå i biografen. Han var selviscenesat ”proletar” og altid lidt på tværs. Han var en arbejdsnarkoman, som også satte alle andre i sving. Ikke mindst kvinderne som Nørregaard alle beskriver indgående.

Mellem flere fronter

Brecht og danskerne er et forsøg på at komme bag om mange af de myter, fortolkninger, idealiseringer og fordomme, som omgærder Brecht. Han var omdiskuteret i sin samtid. Brechts kritik af indfølingsæstetikken (Stanislavskij-traditionen) og den største danske skuespiller i tiden, Poul Reumert (som han dog aldrig havde set på scenen), var med til at give ham en anti-humanistisk profil. Mange så skævt til den marxistiske Brecht og mente, han burde udvises fra landet.

Brecht stod højt på nazisternes liste over samfundsskadelige elementer og hans bøger blev brændt offentligt. Samtidig var det kunstneriske miljø, som Brecht tilhørte truet af den Sovjetiske politik. I 1930'erne dyrkede Stalin den efterlignende realisme, og i vid udstrækning *kriminaliserede* KGB enhver form for formalisme og konstruktivisme, som Brechts episke teater

kunne forbindes med. I Sovjetunionen begyndte udrensningen af ”afvigere” at tage til efter 1937 og således ”forsvandt” Tretjakov, Mejerhold, Carola Nehro og mange andre af Brechts venner med mærkværdige forklaringer.

Det fortsatte også efter krigen, hvor Brecht blev taget imod i Østtyskland og DDR, men hvor han samtidig ikke lagde skjul på, at han var kritisk over for den måde, Stalinismen udviklede sig på. Brecht var ynder af paradokser, det tvetydige, modsætningsfyldte, selvrefleksive og på ingen måde autoritær indstillet, heller ikke i arbejde med skuespillerne, som han tildelte et vigtigt personligt ansvar.

Laser og Pjalter

Det kan undertiden være svært at følge Nørregaards udredning af de mange tråde i det brechtske netværk. Men det betyder så også, at kompleksiteten bliver synliggjort. Brecht sendte breve, kommentarer og udkast rundt til venner og personer, som på den ene eller anden måde kunne hjælpe med formidlingen af tekster og mulige opførelser.

Brecht fik sit gennembrud i 1928 med *Dreigroschenoper* (på dansk *Laser og Pjalter*, 1930), med Kurt Weills musik. Det var en bearbejdning af John Gays *The Beggar's Opera* (1728), som var bearbejdet og oversat af Brechts medarbejder Elisabeth Hauptmann (1897-1973). Hun samarbejdede med Bertolt Brecht fra 1922 og er medforfatter. Hun boede i eksil i USA fra 1934-1949. Efter Brechts død i 1956, udgav hun hans værker på Suhrkamp Verlag og arbejdede som dramaturg for Berliner Ensemble. *Laser og Pjalter* blev opført i 1930 i København med Osvald Helmuth og Gerda Madsen.

Adolf Hitlers magtovertagelse i 1933 betød, at Brecht sammen med Helene Weigel, skuespiller og gift med Brecht i 1929, og deres to børn måtte flygte. Med hjælp fra den danske forfatter Karin Michaëlis tilbragte han årene 1933-1939 i Skovsbostrand ved Svendborg. Brecht kendte kun ganske få danskere, da han i februar 1933 besluttede sig for at forlade Tyskland og samme år købte et stråtekt hus for 5050 kr.

Det var Helene Weigel, som stod for meget af det praktiske i denne periode, fordi hun stort set var uden muligheder for at optræde. Margarete Emilie Charlotte Steffin, som var en ung, meget dygtig kvinde, forelsket i Brecht, fulgte med som medarbejder til Fyn. Senere boede hun i København og varetog hans interesser der, ligesom hun i 1935 forberedte Brechts rejse til Moskva. Nørregaard fortæller, hun havde sin første orgasme med Brecht. Umiddelbart tænker man gad vide, hvor Nørregaard ved det fra? Samtidig skriver han nemlig, at Brecht afskyede opmærksomhed omkring hans erotiske forbindelser.

Andre nære venner, som kom på besøg, var filosofen Walter Benjamin, der skrev om hans episke teaterteori og komponisten Hans Eisler¹. De lidt fjernere teatervenner var den tyske instruktør Erwin Piscator, som var flygtet til USA, den russiske instruktør Sergei Tratjakov, som oversatte og formidlede Brecht i Sovjet, Sven Boberg, Per Knutzon gift med Lulu Zigler, en spændende dansk kunstner, der på sin egen særegne stil foregreb Brechts *verfremdungstechnik*.

Som det fremgår af undertitlen, slutter Nørregaard med Ruth Berlaus død i 1974. Det hænger sammen med, at hun var den dansker, som formodentlig var tættest på Brecht. Hun var elskerinde og medforfatter fra 1933 til Brechts død i 1956. Alene Nørregaards gennemgangen af Ruth Berlaus

1) Hans Christian Nørregaard har skrevet om Brecht, komponisten Hanns Eisler, filosofen Walter Benjamin og politologen Karl Korsch i Steffen 1986: *På flugt fra nazismen. Tysksprogede emigranter i Danmark fra 1933* (1986, rev. tysk udgave 1993).

mærkværdige liv, kunne i sig selv fylde en hel bog: Hun var skuespiller med en kort fortid på Det Kongelige Teater, forfatter, gift med lægen Robert Lund i 12 år, kommunist og medlem af den kommunistiske teatergruppe Revolutionært Teater, cykelentusiast og iscenesætter.

I 1935 satte hun enkelte scener op fra Brechts *Moderen* og *Det tredje Riges Frygt og Elendighed*. 1937 opførte en trup, sammensat af folk fra Revolutionært Teater og det socialdemokratiske Arbejdernes Teater, Brechts *Fru Carrars Geværer*, hvor Dagmar Andreasen spillede titelrollen. Iscenesættelsen blev ledet af Ruth Berlau, efter at hun havde deltaget i en forfatterkongres i Paris sammen med Brecht. Desuden havde hun været i Spanien for at indsamle materiale til dette stykke om den spanske borgerkrig.

Fru Carrars geværer blev samme år opført med Helene Weigel i hovedrollen på blandt andet Borups Højskole. Det var en tysk udgave af stykket, delvist opført under vejledning af Brecht, og som også havde været opført i Paris i 1937. Stykket var som nævnt skrevet i anledning af den spanske borgerkrig og var et remake af et stykke af den irske dramatiker J.M. Synge overført til den spanske kontekst. Det var skrevet med henblik på en rolle til Helene Weigel og et rent drama uden episke momenter eller dans og sang. Iscenesættelsen både med Andreasen og Weigel blev i øvrigt gennemfotograferet og skabte en form for tradition for Brechts senere modelopsætninger forskellige steder i Europa. Brecht skrev i øvrigt *Me-ti* i løbet af 1930'erne, muligvis tilegnet Ruth Berlau.

Brecht blev under *stråtaget* i næsten 6 år, fra 1933-39, og det var en yderst produktiv tid, som resulterede i stykkerne *Die sieben Todsünden* (1933), *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1933-34), *Furcht und Elend des dritten Reiches* (1935/38), *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937), *Leben des Galilei* (første version 1938/39), *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), *Der gute Mensch von Sezuan* (1938). Endelig skrev han digtsamlingen 'Svendborgdigte'.

I 1937 blev *Rundhoderne og spidshoderne* iscenesat af Per Knutzon, han fik ros for iscenesættelsen, men Brechts teori om det episke teater blev markant kritiseret. Kort efter, også i 1937, blev *De syv dødsynder* uropført på det Kongelige Teater. Forestillingen blev til gengæld rost for sin eksperimenterende form med musik af Weill og ballet af Harald Lander, og Det Kongelige Teater blev rost for sit mod og engagement. Desværre spillede forestillingen kun to gange og blev taget at repertoire. I første omgang på grund af sygdom. Ifølge Nørregaard var der ingen, som borede i den forklaring, og først i 1963 fik Lander forklaret, at det faktisk skyldtes en indirekte henvendelse fra tysk siden, der fik teatret til at stoppe forestillingen. I perioden var Brecht i øvrigt voldsomt diskuteret i den danske presse og blev beskyldt for både at være jøde, kommunist, tysk formalist, "træmand" og udansk. Få som Kjeld Abell og Hans Kirk forsvarede Brecht.

Fortsat på flugt

Da 2. Verdenskrig nærmede sig Skandinavien i 1939, flygtede Brecht og hans familie videre fra Danmark til Sverige (Lidingö), Finland og endelig via Moskva til Californien (1941-1947). Brechts flugt var nervepirrende, fordi ikke-angrebspacten mellem Sovjet og Tyskland vanskeliggjorde ethvert skridt. På rejsen døde Steffin som 33-årig af tuberkulose (1941), mens hun ventede på visum for at rejse med Brecht, Weigel og Berlau fra Moskva til USA. Brecht skriver om hendes død:

Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin My general is fallen My soldier is fallen My pupil has left My teacher has left My nurse is gone My nursing is gone.

Men rejsen fortsætter, og i USA bliver Berlau gravid med Brecht, men barnet dør og hun er plaget af en psykisk diagnose som skizofren, mens hun er i New York og Brecht er i Hollywood.

I USA blev Brecht mistænkt for at være kommunist, men det lykkes dog at samarbejde med Charles Laughton om en iscenesættelse af *Galileos liv*. Stykket kan opfattes som vendt mod totalitære

Glo ikke så romantisk

og diktatoriske regimer, som gradbøjer virkeligheden og gennemtvinger en bestemt sandhed. Galilei opdager jordens position i universet, men tvinges til at frasige sig sin overbevisning, så han fremstår umiddelbart som en kujon og forræder, der svigter martyrens rolle (som Jeanne d'Arc). Samtidig lykkes det ham at færdiggøre sit manuskript og få det smuglet ud af landet således, at sandheden kommer for en dag. På den måde kan stykket også ses som en form for selvrefleksion.



New York 1941

Under alle omstændigheder er stykket aktuelt i sin problematik og bliver det ikke mindre med udviklingen af atombomben i slutningen af 2. Verdenskrig. Også formmæssigt er stykket eksperimenterende fordi det, ligesom *Fru Carras geværer* og *Det 3. riges Frygt og Elendighed*, kombinerer den dramatiske form med Brechts *Verfremdung*.

Efter krigen vendte Brecht tilbage til Tyskland og bosatte sig med østrigsk pas i Østberlin, hvor han på Theater am Schiffbauerdamm med sit efterhånden verdensberømte Berliner Ensemble fik mulighed for at opføre sine (og andres) stykker. Det er her, han udvikler modeller med scenografi, kostumer, lys, tableauer og gestik for fx *Mutter Courage og hendes børn*, som med stor succes blev opført med Helene Weigel i hovedrollen, og som dannede grundlag for opsætninger andre steder i verden, således også i København, hvor stykket dog uden succes blev sat op med assistance fra Ruth Berlau. Modeltænkningen skal ikke forstås som en slavisk kopi, men som grundlaget for en bearbejdning, som tager hensyn til lokale skuespillere. Det, som stadig forekom vigtigt, var for Brecht en form for kollektivt arbejde under prøverne. Han havde ofte et større antal assistenter, som medvirkede med forslag og refleksioner for at skabe et produktivt og kreativt undersøgende miljø, hvor også skuespillerne fik mulighed for at bidrage til personlige løsninger. Brechts prøveform var i stigende grad på linje med Stanislavskijs metoder, og Brecht var faktisk sammen med Berlau en stor fortaler for, at Poul Reumert skulle spille rollen *Galileos liv*, hvad han dog aldrig fik mulighed for. Det var med Berliner Ensemble i Østberlin, at han som instruktør fik international anerkendelse, og især via gæstespil i Paris kom til at præge teaterlivet i DDR, Vesttyskland og i udlandet.

Berlau og Brecht: slutningen

Ruth Berlau var en hyper aktiv og omkringfarende kvinde, med et efterhåndende dårligt ry for at blande sig i alt muligt og ikke mindst for at være manipulerende og intrigerende. Som Nørregaard påpeger, var hun ikke bleg for at pynte på virkeligheden. Eftertiden har været meget i tvivl om Berlaus betydning for Brecht. Hun er både blevet fremstillet som en form for *ghostwriter* og som en kvinde, der nærmest havde ry for at være en belastning for Brecht og familien, især i 50'erne, hvor Brecht købte et hus til hende i Danmark.

Nørregaard er grundig i sin undersøgelse og er tydeligvis både fascineret og frastødt af denne smukke og voldsomme kvinde, som han aldrig traf. Men han er sikker i sin vurdering af Berlau. Hun havde en impulsiv styrke og handlekraft, men var på ingen måde for Brecht en vigtig medforfatter. Hendes egne efterladte beskrivelser i *Brechts Lai-tu* (redigeret af Hans Binge) var upræcise og tvivlsomme. På trods af dette, er der dog ikke tvivl om at Berlau havde en vigtig funktion. Hun blev leder af Brecht-arkivet og opfandt så at sige en dokumentationsmåde ved at gennemfotografere forestillinger til mindste detalje, så de kunne fremstå som modeller for andre opførelser: *Moderen* og *Fru Carrars Geværer, Leben des Galilei*. *Galilei*-fotograferingen omfatter fx mere end 3.000 fotografier. I 1949 udgav Ruth Berlau og Brecht sammen *Antigonemodell 1948* og i 1955 *Kriegsfibel*. 1952 udgav Berliner Ensemble under hendes redaktion *Theaterarbeit*. Hun var medarbejder på en række af Brechts udgivelser, bl.a. *Der gute Mensch von Sezuan* og *Der kaukasische Kreidekreis*.

Berlau blev tilsyneladende i stigende grad uligevægtig og utilregnelig, blandt andet fordi Brecht forsøgte at reducere deres relation til et rent fagligt samarbejde. Hun angreb Brecht fysisk, så han ved flere lejligheder måtte formene hende adgang til teatret. Berlaus sidste år efter Brechts død var præget af, at hun drak umådeholdent, mistede selvkontrollen under flere teaterpremierer. Hun døde 15. Januar 1974, 67 år gammel på et berlinsk hospital, hvor hun brænder ihjel i sin seng efter at være faldet i søvn med en tændt cigaret. Det er sangeren Wolf Biermann, som tilfældigvis selv var indlagt, der har fortalt Nørregaard om den tragiske hændelse. Nørregaard henviser til en beskrivelse af Ruth Berlaus "vanvittige" lidenskab for Brecht, som findes i Per Olov Enquists roman fra 1985 *Den forstødte engel; en kærlighedsroman*. Her fremgår det, at Berlau gik rund med Brechts dødsmaske i sin taske og i hovedet skjulte en lommelærke, som betød at hun kunne få en genstand, når hun havde brug for det.



Ruth Berlau (1906-1974) fulgte Brecht fra 1933 til hans død i 1956. Her ser de "romantisk" på hinanden. Dog skaber Brechts cigarstump i midten en vis ironisk distance.

Brecht og dramaturgien

Brecht er stadig en central figur i dramaturgiens historie og modstykke til den aristoteliske dramaturgi med en kausal, sammenhængende logik og kontinuitet mellem begyndelse, midte og slutning. Denne poetik er som skabt til et lukket fiktionsunivers, som med teaterkonventionen om den 4. væg får sin særlige realisme, hvor handlingen tilsyneladende skaber sig selv.

Brechts poetik er på mange måde forbundet med den tyske kabaretradition, som den udvikles i 1920erne og 1930erne, og som også trives i det københavnske teatermiljø. Selve kabaretstilen rummer en form for illusionsbrud, fordi tilskuerhenvendelsen hele tiden er en vigtig del af den direkte kommunikation. Ligesom i kabaretten benytter det episke teater en række selvstændige scener, og handlingen afbrydes med sang, dans og direkte henvendelser og kommentarer til tilskuerne. Skuespilleren repræsenterer ikke blot en karakter, men kan også optræde som fortæller, kommentator eller simpelthen artist. Desuden trækker Brecht på en række teaterformer, som ikke er baseret på dramatisk tekst: slapstick, mime og maskespil.

Nørregaard fremstiller ikke Bertolt Brechts *dramaturgi* i sammenhæng, men man kan stykke den sammen bid for bid i beskrivelsen af både stykker og de kommentarer, der fremgår af kritikken, anmeldelser og breve fra og til Brecht. Det handler først og fremmest om at bryde teatrets illusion for at forhindre indføling og en spejlende afbildning af virkeligheden (mimesis). Den dramatiske form brydes af en fortæller-figur, og opløsningen af den enhedslige og sammenhængende fiktion

vækker tilskuernes sans for virkelighedens indre modsigelser og paradokser. Retorisk er der tale om en form for ironi.

Det var i 1935 Brecht første gang benyttede begrebet *Verfremdung* efter et møde med den kinesiske skuespiller Mei Lan Fang i Moskva. Denne havde demonstreret sit arbejde med kvinderoller iført vestligt mandetøj. Brecht havde desuden mødt den russiske teaterinstruktør Sergei Tretjakov, som havde introduceret Viktor Sjklovskij, 1893-1984, russisk litteratur- og filmteoretiker og en af hovedkræfterne i den russiske formalisme. Hans begreb *ostranenie* (mærkværdiggørelse) var et kunstnerisk greb, som skabte fremmedgørelse i forhold til hverdagens vaner. Dette betyder altså ikke en ikke-kunstnerisk fremstilling.

Brecht var en beundrer af den artistiske skuespiller som Mei Lan Fang (og fx senere Chaplin), og begrebet *Verfremdung* refererer til en kunstnerisk fremstilling, som vægter den kunstneriske distanceskabende refleksion.

Det betød ikke, at Brechts poetik ikke også rummede afgørende momenter af patos og empati (fx den stumme Kathrin i *Mutter Courage og hendes børn* eller i *Moderen*, 1931/32 (Efter Maksim Gorkijs roman).

Brecht redegjorde for den episke teaterform i talrige teoretiske tekster, fx *Über experimentelles Theater*, 1939; *Kleines Organon für das Theater*, 1948, *Schriften zum Theater*, 1957, på dansk i udvalget *Om tidens teater*, 1960.

Som Nørregaard fremhæver, er *Melodien der blev væk* af Kjeld Abells med undertitlen *'Larsen, Komedie i 21 billeder'*, 1935, en dansk version af den særlige brechtske musikteaterform med illusionsbruddet som et middel til at få folk til at reflektere over stykkets handling. Kjeld Abell selv bragte illusionsbrudene i spil ved bl.a. at lade roller blandt publikum optræde med kommentarer til stykkets handling og ved at lade stykkets instruktør indgå som en aktør i handlingen.

Brechts model for episk teater er et ikke-forførende teater. Det er en teaterform, som forholder sig kritisk til repræsentationsmåder. Det centrale er, som Nørregaard fremhæver flere steder, at tilskueren ser skuespillerens repræsentation som en effekt, og ikke som en form for personligt følelsesudtryk som i *Method Acting-traditionen*. Derfor var det også typisk, at Brecht benyttede en fremstillingsform, som kun delvist viste en figur. Fx benyttede han sminke, som ikke dækkede, og hvis skuespilleren var mørk i huden, blev denne hvidsminket i ansigtet, men sådan at man ikke var i tvivl om skuespillerens identitet som ikke-hvid. Ligeledes kunne mænd spille kvinder og omvendt.

Den episke demonstration

Nørregaard giver et godt eksempel på en demonstrerende sociale gestus: Peachum viser elendighedens fem grundtyper i *Skillingsoperaen*, som de skal "spilles" på gaden. Det får demonstrationens karakter og kommer derved tæt på den fremstillingsform, der knytter sig til prøven. Brecht benytter generelt det dramatiske set ufærdige og refererende (så skete der det eller det), manglende kostumer og scenografi, den markante adskillelse mellem rollen og skuespillerens person, og adskillelse mellem gestik og mimik, hvor f.eks. ansigtet holdes neutralt som en maske, et markant brud med det perspektiviske rum, hvor skuespillerne f.eks. indtager en frontal position direkte henvendt til tilskuerne og uden fx at se på den man taler til.

Et andet godt eksempel på en dramaturgisk demonstration, er Brechts dramatisering af *Moderen* og specielt gadescenen *1. maj 1905*, hvor demonstrerende arbejdere bliver beskudt af politiet. Scenen kan iscenesættes på mange forskellige måder med eller uden musik, som et prøveforløb, hvor skuespillerne bare sidder på scenekanten, som et forløb af billeder og tableauer, som kabaret eller med masker. Det er markant at replikker fortæles eller citeres, regibemærkninger udsiges, der

springs mellem nutid, datid og mellem de forskellige personers synsvinkler. Desuden giver scenen anledning til en diskussion af ironi og patos samt collage og montage. En af pointerne i scenen er, at en af kammeraterne bliver skudt af politiet og så at sige ofrer sig, for at oprøret kan udvikle sig. Det er et offertema Brecht vender tilbage til i flere sammenhænge. Spørgsmålet er, hvilken betydning stykket kan have i dag?

I 1960'erne blev Brecht i stigende grad en modpol til *det absurde teater* og til Antonin Artauds *Grusomhedens Teater*. Først senere i 1980'erne og 1990'erne kan de forskellige sider af Brecht, som jeg ser det, supplere hinanden som fx med Odin Teatrets *Brechts Aske 2*, 1982, som både anvender Stanislavskijs *de fysiske handlingers metode*, Brechts *Verfremdungsteknik* og Mejerholds *biomekanik* i samme forestilling.

At genbesøge Brecht

Hovedpersonen Brecht er med sin personlige distance stadig vanskelig at komme ind på livet af, og det er måske en af Nørregaards største vanskeligheder. Brecht er en person med mange "ansigter". Først og fremmest var han en ener, monoman og selvcentreret og samtidig en stor kollektivist for hvem samarbejdet, udvekslingerne, diskussionerne og relationerne var afgørende. Det er meget modsætningsfyldt, og måske er det en dimension af hans holdbarhed. Han bevarede en form for omsorgsfuld, arrogant venlighed, en enestående forfatter, der udnyttede andres bidrag. Han var uden tvivl karismatisk og tiltrak mange, men han var også en særling uden stor social kompetence eller interesse.

Nørregaard mere end antyder undervejs, at det var vanskeligt for kvinderne, Weigel, Steffin og Berlau at finde fodfæste i strukturen, selvom de respekterede hinanden. Nørregaard fremhæver, at der i 1994 kom en fornyet problematisering af Brecht med den amerikanske universitetsforfatter John Fuegi, som beskyldte Brecht for at plagiere og udnytte sine kvindelige medarbejdere seksuelt og arbejdsmæssigt. Han mente at kunne påvise, at store dele af Brechts forfatterskab var skrevet af medarbejderne. Nørregaard er imidlertid mere optaget af Brechts evne til kollaborativt arbejde, hvor ansvar er distribueret til assistenter og skuespillerne, men hvor det endelige valg og beslutningerne ligger hos Brecht.

Det har været virkelig interessant at genbesøge Brecht via Nørregaards værk. Undertegnede studerede dramaturgi på Aarhus Universitet og i 1970'erne var Bertolt Brecht en helt central person for faget, og hans praksis medvirkede til at tænke dramaturgi både som en fortælleform og som en dramaturgisk research i forhold til en given teksts historie og samfundsmæssige kontekst. Desuden blev der praktiseret øvelser med teatrale og gestiske tegn, dokumentation af iscenesættelsen og dramaturgens rolle blev i forlængelse af Brecht en videnskabelig medarbejder i den kunstneriske produktion. Brecht, som både var dramatiker, iscenesætter, teaterchef, talte ind i 1970'ernes universitetsmarxisme og interessen for montage-teori og kolleborativt samarbejde. Dramaturgens rolle er blevet udvidet som produktionsdramaturg med ansvar for tekstkomposition forestillings sceniske dramaturgi og selve produktionen. Desuden er dramaturgisk tænkning udvidet, ikke mindst i forbindelse med undervisning og organisering af forskellige typer af kreative processer.

Odin Teatrets og Eugenio Barba skabte i øvrigt også i 1980'erne en optik på Brechts betydning i form af Odin Teatrets teaterlaboratorie- og arkiv- virksomhed. Barba havde gennemgående et nært forhold til Brecht, som blev understreget med Odin Teatrets *Brechts Aske 2* i 1982. Og faktisk holdt Barba sit 70 års fødselsdagsarrangement i fiskerhuset på Fyn.

En af grundene til at Brecht blev så vigtig i en dramaturgisammenhæng, er også, at han var en inspirationskilde til den senere receptionsæstetik, som kom til at præge ikke blot dramaturgi, men

også litteraturteori fra 1970. Et værk betragtes her i sin kommunikative situation mellem afsender og modtager, og at en effekt ikke blot er mimetisk, men også operativ med en transformativ betydning for både afsender og modtager og dermed i princippet for den aktuelle kontekst. For at sige det med Brechts ord: det kan være vigtigt, at man sidder godt, hvis man skal nyde værket optimalt. Det betyder også, at den teatrale situation samtidig rummer en fysisk, æstetisk, personlig og etisk dimension, og at *Verfremdung* er en henvendelsesteknik, som i relationen mellem værket og tilskuer skaber en effekt ved at bryde med vaner og konventioner – også i forhold til tilskuerens placering i rummet. Helt enkelt: receptionen er en del af værkets formidling og denne tilgang er i stigende grad kommet til at præge dramaturgens arbejde, og i det hele taget er Dramaturgistudiet i Aarhus baseret på denne dramaturgi-tradition.

Nørregaards empiriske og biografiske tilgang til Brecht og hans historie i Danmark er vigtig. Det er nok ikke enhver, som vil have tid og lyst til at læse med hele vejen. Det kræver tålmodighed, og det er bestemt ikke alle detaljer, som er lige interessante, og faktisk kan det være vanskeligt at se, hvad kriterierne er, for hvad Nørregaards vælger at medtage. Hvis man skal være en anelse kritisk, kunne *Brecht og danskerne* godt slankes og luges for gentagelser og sidespring. Samtidig er der aspekter, som ikke er medtaget i bogen, og som ud fra en dramaturgisk vinkel kunne være spændende: fx Brecht konkrete prøveforløb, modelbøgernes betydning for udviklingen af brechtreceptionen, synet på Brecht i dag og hans forhold til assistenterne? Hvad betyder den konservative brechttilgang, som arvingerne har forvaltet, hvor Odin Teatret som nævnt måtte ændre deres brug af tekst?

Brecht bliver man ikke færdig med og takket være *Brecht og danskerne* er der nu et bedre grundlag for at iagttage Brechts betydning for teatret.

Litteratur

- Christoffersen, Erik Exe. 1986. *Thebens syv porte. En montage om Odin Teatret og Brechts aske*. Aarhus Universitetsforlag 1986.
- Engberg, Harald. 1968. *Brecht på Fyn*. Gyldendal.
- Kesting, Marianne. 1966. *Bertolt Brecht*. Gyldendal.
- Martner, Fredrik. 1968. *Stykkeskriveren Bert Brecht*. Hasselbalchs Forlag.
- Nielsen, Erik. 1982. *Glo ikke så romantisk*. Odense Universitetsforlag.
- Steffensen, Steffen et al (red.). 1986. *På flugt fra nazismen. Tysksprogede emigranter i Danmark fra 1933*. København: C.A. Reitzels forlag.