



Værket

Hamlet | Vagtskifte og magtskifte

Foto: Rasmus Baaner

Hamlet | Aarhus Teater

Vagtskifte og magtskifte

En allegorisk læsning af Hamlet

Af Magnus Tessing Schneider

En uforkortet version af *Hamlet* rummer godt 30 talende roller, hvortil kommer et uspecificeret antal stumme roller, men da The Lord Chamberlain's Men uropførte tragedien på The Globe omkring 1600, ville mindre end halvt så mange skuespillere formentlig have medvirket. Shakespeare – der nok selv instruerede og spillede med i forestillingen – konstruerede naturligvis sine stykker, så de passede til truppens størrelse samt til spillernes rollefag, forcer og fysiske fremtoning, og forskerne har for længst udviklet metoder til at rekonstruere de 'rollefordoblingsskemaer', hvorover de er strukturerede. Disse giver ikke blot et indblik i, hvordan teaterhåndværkeren Shakespeare arbejdede, men også i hvordan allegorikeren Shakespeare tænkte – for det er sjældent tilfældigt, hvilke roller, der skal spilles af samme skuespiller.

Tolv skuespillere

Et oplagt udgangspunkt for rekonstruktionen er det, som Richard Fotheringham (1985, s. 22) kalder et stykkes "mætningspunkter", dvs. de scener hvor samtlige medvirkende må forventes at have været på scenen,¹ og i *Hamlet* er der tre scener, som kræver medvirken af tolv skuespillere: opførelsen af *The Murder of Gonzago* (III.2), Ophelias begravelse (V.1) og sluts scenen (V.2). I First Folio-udgaven fra 1623 overværes *The Murder of Gonzago* af Claudius, Gertrude, Hamlet, Horatio, Polonius, Ophelia, Rosencrantz og Guildenstern, mens stykket i stykket tilsyneladende kræver fire medvirkende,² hvilket svarer omtrent til

det antal skuespillere, Hamlet taler med tidligere i stykket.³ Ophelias begravelse overværes af Claudius, Gertrude, Hamlet, Horatio, Laertes, præsten og første graver, hvortil kommer den døde Ophelia selv samt fire hofmænd ("Lords") til at bære hendes bære: det er påfaldende, at den anden graver er blevet sendt til kroen kort forinden, sandsynligvis fordi skuespilleren skulle bruges som ligbærer i optoget. Endelig er der sluts scenen, hvor Claudius, Gertrude, Hamlet og Laertes ligger døde på scenen, mens Horatio, Osric, Fortinbras, mindst to engelske ambassadører og et uspecificeret antal hoffolk ("Lords" i The First Folio og i First Quarto-versionen fra 1603, "Officers" i Second Quarto-versionen fra 1604) ser til. Præcis hvor mange, der kræves, fremgår af Fortinbras' ordre om, at "four captains" skal bære Hamlet "like a soldier to the stage". De fire kaptajner var formentlig blandt de tilstedeværende hoffolk, dvs. Osric samt yderligere tre.⁴

Som det fremgår af denne oversigt, er det kun Hamlet, Claudius, Horatio og Gertrude, som optræder i alle tre scener, mens de øvrige 22 personer må være blevet fremstillet af de samme otte skuespillere. Men hvordan har rollerne været fordelt?

er fraværende i The First Quarto (Q1). Hvor F omtaler "Rosincrance, Guildenstern, and other Lords attendant with [the King's] Guard carrying Torches", omtales Rosencrantz og Guildenstern ikke som publikum til stykket i Q1 og Q2. Dog omfattes de i Q1 tilsyneladende af "other Lords".

3) I Q1 og Q2 nævnes deres antal ikke, bortset fra i III.2 i Q2, hvor der tales om "three of the Players". I F nævnes "four or five Players" i II.2 og "two or three of the Players" i III.2

4) I Q1 overværes duellen af "Lords", i Q2 af "officers", i F af "Lords, with other Attendants". I Q1 omfatter de nyankomne Voltemar [Voltemand] and the Ambassadors from England" samt "Fortenbrasse with his traine", i Q2 "Fortenbrasse, with the Ambassadors" og i F "Fortinbras and English Ambassador" samt dennes "Attendants."

1) Richard Fotheringham, "The Doubling of Roles on the Jacobean Stage", *Theatre Research International*, 10, 1 (Spring 1985), 18-32, 22.

2) I The Second Quarto (Q2) nævnes yderligere "some three or four" og i The First Folio (F) "some two or three Mutes", men disse

Der er grund til at antage, at Polonius og graveren begge blev spillet af truppens nar. Graveren omtales som "Clown" i de tidlige tekstversioner, og når Hamlet gennemgående omtaler Polonius som en "nar" ("These tedious old fools!" (II.2) – "Let the doors be shut upon him, that he may play the fool nowhere but in's own house" (III.1) – "Thou wretched, rash, intruding fool" (III.4)), henvises der formentlig ikke kun til ministerens tåbelighed, men også til hans rollefag. Desuden synes det at have været en uskreven regel, at hvis en markant karakter er fraværende i den ene halvdel af stykket (Polonius dør allerede i III.4), ville man se skuespilleren i en anden rolle i den anden halvdel. I slutscenen ville narren så have optrådt i en af de anonyme småroller, måske som den talende af de engelske ambassadører.⁵

Truppen rådede tilsyneladende også over to skuespillere, som gjorde det i større biroller som unge adelsmænd. Det er påfaldende, at netop som Laertes er draget til Paris, dukker Rosencrantz og Guildenstern op i Helsingør, og at netop som disse er draget til England, vender Laertes tilbage. Yderligere spiller en karakter som Marcellus en ret fremtrædende rolle i 1. akt, men forsvinder derpå ud af stykket, mens den unge pralhals Osric i 5. akt overtager nogle af de funktioner ved hoffet, som Rosencrantz og Guildenstern varetager i de tre midterakter.

Hamlet har krævet tre drenge til at spille kvinderrollerne som Gertrude, Ophelia og Baptista, dronningen i skuespillet, da disse optræder samtidigt i III.2. Efter Ophelias død må skuespilleren nødvendigvis have optrådt i en af de stumme roller i slutscenen, formentlig som den engelske ambassadørs ledsager, mens den sidste dreng må have optrådt i diverse småroller i løbet af stykket, herunder som Cornelius og som en af de stumme hofmænd i begravelses-scenen og slutscenen.

Der må også have været en voksen skuespiller, som kunne spille de øvrige småroller, herunder

Voltemand (der i *The First Quarto* også omtales som et af hoffolkene i slutscenen), Reynaldo, prologen i skuespillet og formentlig den norske kaptajn og anden graver.

Men dér, hvor betydningen af rollefordoblingerne for alvor hæver sig over såvel det rent praktiske som over den virtuose maskeringskunst og får allegorisk betydning, ligger i castingen af de to sidste skuespillere: Gonzago, kongen i skuespillet, må være blevet spillet af den samme, som spillede *genfærdet*, og Lucianus, Gonzagos nevø og morder, må være blevet spillet af den samme, som spillede Fortinbras.

Dermed understreges det, at *Hamlet* er opbygget som et sindrigt system af spejleffekter og analogier, hvilket er essensen i en allegorisk dramaturgi. Grænserne mellem *åndeverden*, teater, drøm, vanvid og virkelighed opløses på en måde, der er karakteristisk for barokken, hvor publikum – i modsætning til tilskuere, der er vokset op med f.eks. en naturalistisk konvention – var trænet i altid at bevare blikket for teatrets paradoksale kobling af det illusoriske og det håndgribelige.⁶

Metaforenes usynlige tråde

Hvis Gonzago spilles af den samme skuespiller, som spiller *genfærdet*, så *ser* Claudius – på et metateatralsk niveau – jo vitterligt kongemordet blive *reenacted* på scenen, men omvendt har Hamlet jo kun *hørt* om denne begivenhed, og det fra en så lidet pålidelig kilde som et *genfærd*, hvilket i realiteten vil sige, at mordet hidtil kun har eksisteret som en spøgelseshistorie. Idet der sættes lighedstegn mellem *genfærdet* og skuespilleren, peger *The Murder of Gonzago* – der jo i Hamlets øjne er det endelige bevis på,

5) De fleste anonyme småroller i 4. og 5. akt er udeladt i Q1, der muligvis har ligget tættere på den oprindelige opførelse.

6) I dette skema er rollerne fordelt som følger på tolv skuespillere, hvoraf de sidste tre har været drenge, mens [...] markerer karakterer, som ikke optræder i Q1. 1. Francisco, Hamlet; 2. Claudius; 3. Horatio; 4. Polonius, Clown 1, Ambassador 1; 5. Laertes, Rosencrantz; 6. Marcellus, Guildenstern, Osric ([Messenger 2.] Lord 2); 7. Bernardo (Lord 3), Player 1 ("Lucianus"), Fortinbras; 8. Ghost, Player 2 ("King"), [Claudio (Gentleman 2.) Officer 1), Priest; 9. Voltemand ([Gentleman 1, Messenger 1.] Lord 1, [Lord 5.] Officer 2), Reynaldo, Player 3 ("Prologue"), Norwegian Captain, [Sailor 1.] Clown 2; 10. Gertrude; 11. Ophelia, Ambassador 2; 12. Cornelius (Lord 4, Officer 3), Player 4 ("Queen"), [Sailor 2].

at genfærdet talte sandt – på samme genfærd som et 'teaterspøgelse', hvorved der paradoksalt nok sættes spørgsmålstejn ved dets moralske autoritet.

Siden romantikken, der jo dyrkede alt overnaturligt og derfor ikke tvivlede på, at genfærdet taler sandt, er vi blevet vænnet til at tage dets version af historien for pålydende og af- feje Hamlets indledningsvise skepsis som dårlige undskyldninger. Men med fordoblingen af genfærdet og Gonzago bliver det tydeligt, at åndeverdenen og teaterillusionen faktisk knyttes sammen af et fælles metafor-kompleks. Horatio taler om "Our last king, / whose *image* even but now appear'd to us" (I.1), mens Hamlet senere omtaler teatrets funktion som den at vise "Virtue her own feature, scorn her own *image*" (III.2) og beskriver *The Murder of Gonzago* som "the *image* of a murther done in Vienna" (III.2). Hverken genfærd eller teaterforestillinger har med andre ord nogen selvstændig eksistens, men er blot 'billeder' (*images*) på noget virkeligt, som har evnen til at tale til vores 'indbildning' (*imagination*), hvormed ordet jo er etymologisk forbundet. "He waxes desperate with *imagination*" (I.4) udbrøder Horatio, da Hamlet følger efter genfærdet, og senere erklærer prinsen, at hvis ikke Claudius afslører sig under skuespillet, "It is a damned ghost that we have seen, / And my *imagination* is as foul / As Vulcan's stithy" (III.2).

Fantasi og indbildning er knyttet til drømme, som er et andet metaforspor, der forbinder de to verdener. Da første skuespiller har holdt sin gribende tale om Trojas fald, reflekterer Hamlet over det uhyrlige i, at han "But in a fiction, in a *dream* of passion, / Could force his soul so to his own conceit" (II.2), men i den berømte monolog hører vi, at også døden er et drømmeland: "To die – to sleep. / To sleep – perchance to *dream*: ay, there's the rub! / For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil" (III.1). Dødsriget, "The undiscovered country, from whose bourn / No traveller returns," beskrives som en søvn, fra hvilken man aldrig vågner, men Ham-

let, der ganske givet er klar over, at Claudius overhører hans ord, taler ikke sandt: han véd jo, at nogle rejsende faktisk vender tilbage fra det ukendte søvnrige, men som genfærd, som billeder, som drømme. Som altså er på niveau med teaterroller.

Metafor-komplekset kobles til tragediens magttematik i en yderst koncentreret udveksling i II.2 mellem Hamlet og Guildenstern, der nærmest kappes om at udlægge allegorien for os. "O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have had *dreams*", udbrøder prinsen, da hans skolekammerat anklager ham for at være ærgerrig (*ambitious*). "Which dreams indeed are ambition", replicerer Guildenstern, "for the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream." – "A dream itself is but a shadow" – "Truly, and I hold ambition of so airy and light a quality that it is but a shadow's shadow." – "Then are our beggars bodies, and our monarchs and outstretch'd heros the beggars' shadows."

De onde drømme, som Hamlet hjem søger af, er, som det antydes i den senere monolog, lig med genfærdet, der opfordrer ham til kongemord. Genfærdet er den døde konges skygge, ligesom skuespillerne er de levende kongers skygger, men hvis ærgerrigheden selv kun er en skygge af en skygge – altså en drøm i drømmen, et genfærd på scenen eller et skuespil i skuespillet – så er såvel faderens genfærd som *The Murder of Gonzago* intet andet end visuelle projektioner af Hamlets dulgte ærgerrighed! Er det mon grunden til, at prinsen og hans drømmefar begge hedder Hamlet, og til at skuespillet ikke viser os et brodermord, men en nevø, der myrder sin onkel? Og er det mon dét – og ikke samvittighedsnag – der skræmmer Claudius fra vid og sans?

Ærgerrighedens teater

Dette fører os videre til endnu et metaforspor, som forbinder genfærdet og teatret: vanviddet. Horatio advarer forgæves Hamlet mod genfærdet, der måske vil antage "some other, horrible

form / Which might deprive your sovereignty of reason / And draw you into *madness*" (I.4), og prinsen hævder senere, at hvis skuespilleren, der i rollen som Æneas klager over Priamus' død, havde samme motiv som han, "He would drown the stage with tears / And cleave the general ear with horrid speech; / Make *mad* the guilty and appal the free" (II.2).

Da såvel spøgeri som teater taler til vores indbildningskraft, kan de altså drive os ind i vanviddet, så vi mister evnen til at skelne mellem legeme og skygge, mellem skuespiller og rolle, mellem virkelighed og drøm – og mellem magt og ærgerrighed. Hamlet hævder, at hans vanvid kun er en rolle, han spiller, men måske var Horatios frygt berettiget, og genfærdet har virkelig draget ham ind i ærgerrighedens vanvittige skyggeverden, så han selv er blevet til et genfærd, hvilket antydes, da han hjem søger Ophelia "with a look so piteous in purport / As if he had been loosed out of hell / To speak of horrors" (II.1). I det øjeblik, hvor Hamlet beslutter sig for at "put an antic disposition on" (I.5) og spille gal, rammes han i hvert fald selv af den kritik, han i starten rettede mod Claudius og Gertrude, hvis ydre tegn på sorg affejes som "actions that a man might play", mens han selv har "that within which passes show" (I.2). Ligesom sin onkel formår den ærgerrige Hamlet ikke at opretholde grænsen mellem 'at være' og 'at synes', men bliver til en skygge, en skuespiller – en galning.

Det faktum, at Gonzago myrdes af sin nevø og ikke af sin bror antyder som sagt, at Lucianus' mord ikke kun spejler mordet på den gamle konge, sådan som Hamlet hævder, men også foregriber mordet på Claudius: såvel Hamlet som Claudius spejles i Lucianus, ligesom både den gamle Hamlet og Claudius spejles i Gonzago. Men Hamlet spejles *også* i Gonzago, for eftersom Lucianus og Fortinbras spilles af samme skuespiller, bliver mordet på Gonzago også en gengivelse af det sidste magtskifte i stykket.

Koblingen mellem Lucianus og Fortinbras forstærkes yderligere derved, at det er Lucia-

nus (og ikke Gonzago), der spilles af første skuespiller. "O my old friend! Why thy face is valanc'd since I saw thee last", siger Hamlet til en af skuespillerne i II.2, "Com'st thou to beard me in Denmark?" At der er tale om første skuespiller – tilsyneladende en ung mand – fremgår, da denne får at vide, at talen om Trojas fald "shall to the barber's, with your beard". At det også er ham, der senere optræder som Lucianus, antydes, da han får besked på at fremsige den indlagte "speech of some dozen or sixteen lines", så fremstillingen af tyrannen ikke overdrives, og da Hamlets indforstået refererer til sine råd til første skuespiller, når Lucianus træder ind på scenen: "Begin, murderer. Leave thy damnable faces and begin" (III.2). Den indlagte tale er Lucianus' replik, og det er den, Claudius reagerer på.

Idet Lucianus spilles af første skuespiller, kobles han imidlertid sammen med dennes anden rolle, Æneas, der røres til tårer ved tanken om Trojas fald, så Hamlet må sammenligne skuespillerens engagement med sit eget: "What would he do / Had he the motive and the cue for passion / That I have?" (II.2). Æneas og Lucianus, fiktive grundlæggere af nye kongehuse, fremstår som hhv. Hamlets forbillede og skræmmebillede, men de er to sider af samme sag, forenet i den samme skuespillers krop, som tilmed giver svaret på Hamlets spørgsmål senere i stykket: Fortinbras, den norske prins som også er blevet berøvet sin far og sin fædre arv, og som netop har "the motive and the cue for passion", som Hamlet har, fremstår vitterligt som mere handlekraftig end den danske prins. Synet af Fortinbras' hær på vej i krig mod Polen i IV.4 opdigner Hamlet på en måde, der giver mindelser om hans reaktion på Æneas' tale: "Witness this army of such mass and charge, / Led by a delicate and tender prince, / Whose spirit, with divine ambition puffed, / Makes mouths at the invisible event". Fortinbras er historiens store skuespiller, skurk og helt i ét, hvis teatraliske felttog én gang for alle inspirerer Hamlet til at spille med i det store magtspil:

”O, from this time forth, / My thoughts be bloody, or be nothing worth!” Hvis skuespilleren som Lucianus har spejlet foragten og gjort Claudius vanvittig, har han som Fortinbras vist dyden dens egne træk og gjort Hamlet ærgerrig. Dog er ærgerrigheden, ifølge Guildenstern, slet ikke en dyd, men en skygge af en drøm og altså lig med teater, drømme og vanvid...

Konger og kupmagere

Hamlet, Laertes og Fortinbras spejler hinanden: de er alle sønner af dræbte fædre, som – med varierende forstand, handlekraft og berettigelse – forsøger at sætte Claudius fra magten som hævn.

Hamlet har forstanden, men mangler de andres handlekraft og evne til at gribe de chancer, der byder sig: havde han dræbt den bedende Claudius i III.3, var han nok blevet konge, og Polonius havde overlevet ligesom de seks personer (inklusive Hamlet selv), der må lade livet som en direkte eller indirekte konsekvens af hans død. Da Hamlet endelig tager skeen i den anden hånd, er løbet kørt.

Laertes er Hamlets modsætning: han har handlekraften og formår næsten at vælte Claudius i IV.5, men han mangler de andres forstand. I sin naive harme gennemskuer han ikke Claudius’ rænker og ender derfor, ligesom sin far og alteregoet Rosencrantz, som magtens villige instrument, hvilket bliver hans undergang. Han indser først på dødslejet, at hofmandens loyalitet ikke gengældes af kongen, der er lige så ansvarlig for Polonius’ og Ophelias død som Hamlet.

Herimellem fremstår Fortinbras som den både forstandige og handlekraftige machiavelist, der handler under dække og udnytter alle chancer. Netop som den danske kongefamilie har udryddet sig selv, træder han ind på scenen og agerer prompte med den slebne politiske improvisators sans for timing: ”For me, with sorrow I embrace my fortune. / I have some rights of memory in this kingdom, / Which now to claim my vantage doth invite me” (V.2). Den

nye magthaver er den skuespiller, der allerede i II.2 var kommet til Danmark for at ’konfrontere’ (*to beard*) Hamlet.

I stykkets allegoriske struktur er sluts scenens magtskifte en spejling af åbningsscenes vagtskifte. Klokkeren er tolv, og Horatio og Marcellus/Osric siger godnat til én soldat og byder velkommen til den næste på posten: ”Long live the king!” Francisco må være blevet spillet af Richard Burbage, der spillede Hamlet, og Bernardo af skuespilleren, der spillede Fortinbras.⁷ I modsætning til første skuespiller blev Bernardo og Fortinbras måske spillet skægløst, hvilket kunne ligge i Hamlets ellers sært intetsigende kommentarer om, at første skuespiller har fået skæg siden han sidst så ham, og at det skal til barberen. Måske var det kunstige skæg allerede væk, når skuespilleren spillede Lucianus, hvorved ligheden med den sarte og spæde Fortinbras blev understreget, såvel som kontrasten til genfærdet, Polonius, Hamlet og Claudius: autoritetsfigurerne, der alle beskrives som skæggede.⁸

Hamlets problem

Hamlets kamp er mindre en kamp mod autoriteterne end mod selv at blive som dem. Ligesom studiekammeraten Horatio er han inspireret af den neostoiske bevægelse, der opstod i 1580erne og insisterede på at fastholde det humanistiske subjekts integritet i en verden, der i tiltagende grad var præget af machiavelistisk manipulation og facadedyrkelse, og hvor den frie tanke blev trampet ned af enevældens hofkultur. Men i stykkets allegoriske triptykon er tragediehelten, der tre gange må vige pladsen for hhv. Bernardo, Lucianus og Fortinbras, malet med både forgængerens og efterfølgerens

7) Fordoblingen af Francisco og Hamlet er allerede blevet forelået af Stephen Booth (1983/2001, s. 167 (note)).

8) Horatio fortæller, at genfærdets skæg “was as I have seen it in his life, / A sable silvered” (I.2); Hamlet siger med henvisning til Polonius, at “old men have grey beards” (II.2) og spørger senere, hvem der “Plucks off my beard and blows it in my face” (II.2); Claudius advarer Laertes mod at tro, at “we can let our beard be shook with danger, / And think it pastime” (IV.7).

træk. Francisco i åbningsscenen kan være nok så "honest" og "sick at heart", men han er og bliver dog en vagtpost, der udfører nøjagtigt samme hverv som alle andre vagtposter. Lucianus, der har sin korte stund på scenen nøjagtigt i midten af stykket, spejler på én gang Claudius, som efterfølger den gamle Hamlet; den unge Hamlet, som efterfølger Claudius; og Fortinbras, som efterfølger den unge Hamlet: en tronraner er og bliver en tronraner.

Og endelig er der sluts scenens magtskifte. "O heart, lose not thy nature; let not ever / The soul of Nero enter this firm bosom", beder Hamlet i III.2, før han bevæger sig til det skæbnesvangre møde med moderen, "Let me be cruel, not unnatural; / I will speak daggers to her, but use none." Hamlet frygter at blive en ny Nero, den arketypiske tyrann og modermorder, som dømte stoicismen, i skikkelse af filosofen Seneca, til selvmord. Men høres hans bøn? Når alt kommer til alt, har genfærdets og Lucianus' taler vist os, at skønt ord ikke kan dræbe, kan de drive andre til mord, ligesom det næppe er tilfældigt, at Hamlets fader og Gonzago blev forgivet gennem øret. Desuden danner verdenshistorien en dyster klangbund for dramaet, idet Nero jo var stedsøn og efterfølger til kejser Claudius, der havde indgået et 'incestuøst' ægteskab med sin niece, Neros mor. Således vil den, der efterfølger Claudius, altid spille Neros rolle, og skønt Hamlet nøjes med at *tale* dolke til moderen, stikker han Polonius ned, hvilket i den sidste ende fører til moderens død. En tyrann er og bliver en tyrann.

Den store monolog i III.1 er på én gang Hamlets forsøg på at forgive den skjulte Claudius med ord og en demonstration af hans skæbnefællesskab med onklen: "To be or not to be: that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them?" For at handle politisk må Hamlet synes, hvilket er det samme som ikke at være, og fra et stoisk perspektiv er fyrstens eneste mulighed for auto-

nom og ædel væren derfor døden. Valget mellem Senecas selvmord og Neros våbenfærd er et valg mellem neostoicismen og machiavellismen, mellem humanisten og den moderne politiker, men dette var i lige så høj grad Claudius' valg: "To die: to sleep; / No more; and by a sleep to say we end / The heart-ache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to, 'tis a consummation / Devoutly to be wish'd." "Således må du have tænkt, kære onkel," synes Hamlet at sige til den **rædselsslagne Claudius bag forhængen**, "da du stod bøjet over din sovende broder med giften i hånden." Forsvaret for selvmordet er samtidig en sarkastisk imitation af onklens formodede indre monolog og dermed "the thing", hvormed Hamlet forsøger at fange "the conscience of the king" (II.2), som han om lidt forsøger at fange den med skuespillet. Men Hamlet står i samme dilemma: "who would bear the whips and scorns of time, / The oppressor's wrong, the proud man's contumely, / The pangs of despised love, the law's delay, / The insolence of office, and the spurns / That patient merit of th' unworthy takes, / When he himself might his quietus make / With a bare bodkin?" Ganske sigende forbliver det uklart, om dette triste liv på anden række henviser til Hamlet eller Claudius, om den blottede daggert skal bruges til selvmord eller til mord, og om hvilket mord, der i så fald er tale om. I denne tvetydighed ligger hele paradokset i Hamlets problem, for eftersom Claudius og Hamlet blot er to vagter på samme post, to fyrster, der spejles af de samme to skuespillere, og to tyranner, der begge bestiger tronen ved et mord, vil de også falde på samme måde.

Det er i sluts scenen, at brikkerne falder på plads, og Francisco og Lucianus får deres endelige betydning som Hamlets allegoriske spejlinger. Francisco er kun på scenen i stykkets første atten verselinjer, før han sendes ud i mørket; Lucianus får lagt en tale i munden på tolv-seksten verselinjer, men når kun at sige de seks, før hans tragedie afbrydes; tredive verselinjer efter Claudius' død må Hamlet samme vej. Det er

ikke så sært, at stykket ofte er blevet læst absurdistisk, for den magtposition, som Hamlet stræber efter, fremstår kun som skyggen af en drøm og altså som vanvittig, meningsløs. Da han dræber Claudius, har han allerede selv giften i kroppen, og således dør de praktisk talt samtidig: mordet bærer altså selvmordet i sig, hvilket også impliceres i den sammensmeltning af onkel og nevø, der foregår i ”To be or not to be”.

Men vil det sige, at valget mellem væren og ikkeværen slet ikke er et reelt valg? Det svarer Shakespeare ikke på. Hamlet kæmper for at bevare sin integritet, sin sjæls kerne, stykket igennem, men det forbliver et åbent spørgsmål, om det lykkes. Ellers ville *Hamlet* jo ikke være *Hamlet*.

Litteratur:

Booth, Stephen (1983/2001): *King Lear, Macbeth, Indefinition, and Tragedy*. Christchurch, New Zealand.

Fotheringham, Richard (1985): The Doubling of Roles on the Jacobean Stage. *Theatre Research International*. 10, 1 (Spring 1985, pp. 18-32.

(2009). Som teater- og operaforfatter, dramaturg, foredragsholder og instruktør (senest *Poppæas kroning* på Københavns Musikteater) er han interesseret i at koble dramaturgisk analyse og historisk opførelsespraksis.

Magnus Tessing Schneider

Cand. mag. i teatervidenskab fra Københavns Universitet og ph.d. fra Aarhus Universitet på afhandlingen *The Charmer and the Monument: Mozart's Don Giovanni in the Light of Its Original Production*