

TABORI's GOLDBERG-VARIATIONER

Komedie af George Tabori





Aksel Erhardsen, Merete Hegner og Asger Bonfils.

TABORI's GOLDBERG-VARIATIONER

Komedie af George Tabori

Isenesættelse:

ASGER BONFILS assisteret af JØRGEN HEINER

Scenografi:
CHR. TOM-PETERSEN

Oversættelse:
NIELS BRUNSE

Koreografi:
CHRIS BLACKWELL

Masker, dyr m.m.:
BARBARA FREUD-MAGNUS

Musik:
JOHANN SEBASTIAN BACH
og KIM BONFILS

Kampscener:
HOTHER BØNDORFF

Lys:
NIELS EMIL LARSEN

Lyd:
KURT BØJE

Medvirkende:

Mr. Jay, instruktør Aksel Erhardsen

Goldberg, hans assistent Asger Bonfils

Mrs. Mopp, rengøringskone

Teresa Tormentina, superstar

Ernestina van Veen, scenograf

Guldkalven

} Merete Hegner

Raamah, skuespiller Henning Olesen

Masch, skuespiller Klaus Tange

Japhet, skuespiller Kim Veisgaard

{ Kristian Holm Joensen

{ Thomas Leth Rasmussen

{ Kim Veisgaard

Hell's Angels

{ Klaus Tange

{ Henning Olesen

{ Nynne Wainø

{ Trevor Eyles

I forestillingen anvendes uddrag af J. S. Bachs
»Goldberg-Variationer« (BWV 988)
i en indspilning med Glenn Gould.

Rockmusikken er indspillet på bånd
i Aarhus Teaters lydstudie af gruppen
LITTLE WILLY AND THE WILD ONES:
Kim Bonfils (keyboards), Mogens »Jay« Lodahl
(bas), Olav Overdrive (narkoguitar), Gunnar
Glitter (dildo trommer).

Forestillingsleder: Trine Tue Andersen
Regissør: Bruno Nielsen-Boreas
Suffli: Birte Rasmussen
Afvikling lyd: Kurt Bøje/Andreas A. Carlsen
Afvikling lys: Peder Jacobsen/Knud Bentholm

Belysningsmester: Niels Emil Larsen
Tonemester: Jens Ravn
Scenemester: Kai Johansen

Malersal: Anne-Marie Kjær
Skræddersal: Hanne Gissel, Mehmet Hilmi
Frisør: Britta Nygaard
Rekvisitører: Viggo Bay, Lars Stadsholdt
Overregissør: Steen Boutrup
Teknisk chef: Jørn Walsøe
Teaterchef: Palle Jul Jørgensen

Foto fra afsluttende prøver: Rolf Linder
Programredaktion: Jørgen Heiner og
Jørn Rasmussen
Tryk: Kannike Tryk A/S, Århus

Originaltitel: Goldberg-Variationen
Teaterforlag: Englinds Teaterforlag,
Stockholm
Urpremiere: Wien, juni 1991
Premiere: 26. februar 1993
Aarhus Teater Store Scene

Forestillingens varighed ca. 2 timer 30 min. incl. pause

Skabt i Guds eget billede

George Tabori og den guddommelige dialektik

Af Birthe Johansen

Da den tyske digter Wolf Biermann sidste år i oktober skulle overrække Georg Büchner-prisen til dramatikeren George Tabori, var hans begrundelse mindst lige så utraditionel som valget af en 78-årig engelsksproget ungare til Tysklands fornemste litterære udmærkelse. Biermann henviste nemlig til en grafitti, han havde set på et pissoir i London. Den lød i al sin gribende enkelthed: »When I hear the word revolver, I reach for my culture« og kunne – ifølge Biermann – kun være skrevet af George Tabori.

Og så behøver man ikke engang at være særligt velbevandret i offentlige nødtørftshuse for at få den tanke, at George Tabori ville være den første til at vende op og ned på den berygtede replik – traditionelt tillagt Hermann Göring – om ved ordet Kultur straks at gribe efter sin revolver. Ikke alene har Tabori altid været søgt efter den forhåndenværende kulturelle aftrækker, han er også en mester i at være modsat og ikke mindst i at vise modsætninger frem. Men det interessante er, at han altid får sine modsætninger til at se ud, som var de sider af samme sag. Uden kultur, ingen revolvere – uden revolvere, ingen kultur!

Ondt og godt er i det hele taget abstrakte begreber i Tabori's verden. Andet kan det sikkert heller ikke være for en mand, der på nærmeste hold har oplevet idealisme ende som nazisme, fået myrdet størstedelen af sin familie i Hitlers koncentrationslejre og været på McCarthy's sorte liste i den kolde krigs USA, fordi han trods alt troede på, at mennesker er i stand til at skabe samfund, hvor der er plads til alle. Hans latter er sort og sardonisk. Men for at overleve på de betingelser, han har delt med alverdens for-

fulgte, kan man også lige så godt først som sidst affinde sig med, at tragedier kun kan genopstå som komedier.

George Tabori blev født i Budapest i 1914, få uger før Den Første Verdenskrig brød ud og den gamle verden brød sammen. Hans barnepige, den blonde tyske Anna, var ikke sen til at holde drengen direkte ansvarlig for katastrofen. Den slags urimeligheder valgte hans jødiske forældre, journalisten Cornelis Tabori og hans slovenskfødte, tysktalende hustru Elsa, dog at se stort på. Deres tolerance kom først til kort, da de opdagede den praktiske indføring i erotikkens mysterier, pigen gav den 8-årige dreng på køkkenbordet. Hun blev i al hast bortvist fra hjemmet. Men hendes virksomhed har næppe været forgæves. Tabori var i hvert fald kun 17, da han i al hemmelighed debuterede som forfatter af en – forbudt – pornografisk roman om en tysk transvestit. Efter den affære fandt forældrene tiden inde til at lægge den unge mands uddannelse ind i lidt fastere rammer. I 1932 blev han sendt til verdensbyen Berlin, for dér at uddanne sig i hotelbranchen. Han startede som sig hør og bør med at pudse askebægre, men blev faktisk tjenerlærling i Café Hessler. En kort tid arbejdede han også som ung tjener på Hotel Vier Jahreszeiten i Dresden. Hitler var da netop kommet til magten. Fremtidsudsigterne for den unge jøde er ikke længere, hvad de har været. Så det ender med, at Tabori rejser tilbage til Budapest, hvor han ser tiden an og forsøger at ernære sig som journalist og oversætter. Men det viser sig snart, at nazismen er kommet for at blive. Da George Tabori i 1936 endelig vælger at skifte side og emigrere til England, er beslutningen på

mange måder mindst lige så kontroversiel, som da han godt tredive år senere slår sig ned i Vesttyskland. Hver gang begynder han tilmed helt forfra – med begyndelsen. For at blive engelsk forfatter lærer han sig at beherske alle nuancer i det skrevne sprog, og for at blive tysk teatermand udforsker han siden med samme utrættelighed alle sider af teatrets sprog. Det eneste faste er hans jødiske udgangspunkt: Dialogen med en almægtig Gud, i hvis billede han ikke alene må skabe sine egne billeder af engelske forfattere og tyske teatermænd, men hos hvem han også finder en slags forklaring på den modsætningsfyldte verden.

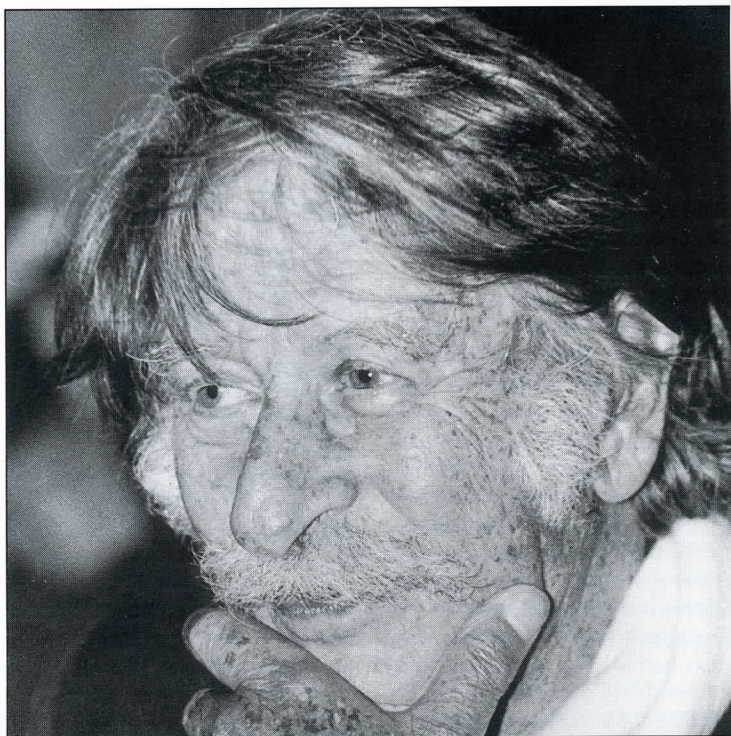
»Den almægtige Gud er absolut ingen frygtindgydende ånd, men en klovn, som burde spilles af Buster Keaton«, lød det fra Tabori allerede i 1978, mange år før han i »Goldberg-variationer« faktisk satte Ham på scenen i Mr. Jay's skikkelse. »Se bare, hvordan han fra Genesis I,1 og lige til den bitre ende styrter rundt for at organisere alting. Og altid mislykkes det. Alt går galt. Men han har nu også noget meget tysk over sig. Råber på lov og orden, er fuld af storslåede idéer og planer, som hver gang knuses af virkeligheden, midt i et kaos af mennesker, der intet vil høre, og hvis ufuldkommenhed han beklager, selvom de, når alt kommer til alt, blot er genspejlinger af ham selv.«

Hvor meget, der er gået galt i Tabori's egne forsøg på at organisere alting, melder historien ikke ret meget om. Årene, indtil han i 1941 bliver engelsk statsborger, har han i alt væsentligt holdt for sig selv. Måske var de for sorte og tunge. Familiens skæbne hjemme i Budapest var uvis. Og helt let kan hans eget hamskifte heller ikke have været. Hans forbillede

var den polskfødte Joseph Conrad, der indtil sit 21. år hverken havde talt eller skrevet engelsk og alligevel blev en betydningsfuld engelsk forfatter. Men Tabori's kamp med det engelske sprog foregik i det skjulte. Da han omkring udbruddet af Anden Verdenskrig arbejdede som udenrigskorrespondent i Bulgarien og Tyrkiet, bl.a. for ungarske aviser, brugte han stadig sit modersmål. Engelsk blev han først rigtigt, da han i årene 1941-43 – som en slags værnepligt overfor sit nye fædreland – arbejdede som efterretningsofficer i den britiske hærs Middle East command. Mens han var udstationeret i Jerusalem, indgik han karakteristisk nok sit første ægteskab med den tyskfødte jødinde Hanna, »som forenede de værste og de bedste egenskaber hos jøder såvel som hos tyskere«. I 1943 vender han tilbage til London, hvor han arbejder for BBC, samtidig med, at han lægger sidste hånd på sin første engelske roman.

Romanen »Beneath the Stone the Scorpion« udkommer i 1945 først i London og siden i USA, hvilket giver George Tabori en sikkert kærvkommen anledning til at søge lykken »over there«. Englændere har ikke altid haft det lige let med deres »fremmede«, slet ikke, hvis de, som Tabori, belønner gæstfriheden ved at pille ved sejrherrens glorie. Helten i »Beneath the Stone the Scorpion« er nemlig en tysk officer, som redder en nødlandet, ikke alt for tiltalende engelsk faldskærmsjæger, fra tortur og fangenskab. Men i dette, som i så meget andet, nægter Tabori at acceptere faste etiketter på mennesker og menneskelige relationer.

Dette gælder også ham selv. Han er jøde, men ikke hverken af overbevisning eller fordi han passer til den almindelige beskrivelse. »Jeg er ikke noget stort familiemenneske og jeg går ikke i templet«, siger han. »Faktisk ville jeg slet ikke have været jøde, hvis tyskerne ikke havde mindet mig om, at det er jeg. De gav mig en gave,



George Tabori i efteråret 1992 (Polfoto/DPA)

som jeg ikke havde bedt om, men som jeg kun kan være taknemmelig for. Uanset, at prisen for min omvendelse var alt for høj.«

Hollywood var i årene under og lige efter Anden Verdenskrig blevet hjemsted for en hel lille koloni af europæiske intellektuelle med brødrene Mann og Bertolt Brecht i spidsen, og til den sluttede George Tabori sig. Hans første roman fik snart efter følgeskab af »Companions of the Left Hand« og »Original Sin«, som filmselskabet MGM tager option på. Men i stedet for at omsætte romanen til film, ansætter de dens forfatter til at lave drejebøger til andres film. George Tabori hadede det. Ikke nødvendigvis fordi han var dårlig til det. Tværtimod gik det helt godt. Faktisk skabte han i de følgende tyve år mindst lige så mange drejebøger. Nogle af de mest ambitiøse, som f.eks. en film bygget over Thomas Manns »Trolldjeldet« med Greta Garbo i den kvindelige hovedrolle, blev ganske vist aldrig realiseret. Men han er ikke til at komme udenom som hovedmanden bag Hitchcock's »I

Confess« fra 1953, genudsendt for ikke så længe siden i dansk TV med Montgomery Clift som præsten, der modtager en morders skriftemål, og Karl Malden, som detektiven, der skal opklare forbrydelsen. I 1953 kunne Tabori også modtage den britiske filmindustri store pris for sit manuskript til Antony Asquith »The Young Lovers«. Hans roman »The Journey« – om opstanden i Budapest i 1956 – blev i 1959 gjort til en meget seværdig film af Anatole Litvak med bl.a. Deborah Kerr, Yul Brunner og Jason Robard i hovedrollerne. Men manden, der aldrig selv har haft fine fornemmelser på klassikernes vegne og rask væk har gjort Jason til morderen i Euripides' »Medea« og forsynet Shakespeares »Othello« med en »happy ending«, havde meget svært ved at affinde sig med alle de ændringer, hans drejebøger gennemgik på vejen til det hvide lærred. Han forlangte i 1970 direkte sit navn fjernet fra creditlisten til filmen »Leo the Last«, fordi instruktøren John Boorman havde flyttet

»hans« handling fra Østeuropa til London. Den eneste film, han rigtigt vil kendes ved, er vennen Joseph Losey's »Secret Ceremony« fra 1968.

Joseph Losey var også den første, der åbnede Tabori's øjne for teatrets muligheder. For alt det levende liv, han hurtigt kom til at foretrække for filmens døde teknologi. I begyndelsen var det nok mest ordet, budskabet, der optog ham. Losey skulle i 1947 sætte Brechts »Galileo Galilei« op på Coronet Theatre i Los Angeles med den engelske skuespiller Charles Laughton i hovedrollen. Brecht og Laughton oversatte i fællesskab den tyske tekst til engelsk, men havde besvær med den store monolog, hvori den italienske astronom forsøger at retfærdiggøre sin afsværgelse af den lære, han selv har udbredt. Tabori blev bedt om at hjælpe. Det drejede sig kun om nogle få sætninger. Men efter dem fulgte Galileos: »Ulykkeligt er det land, der har brug for helte«.

Ordene kunne stå som motto for hele George Tabori's dramatiske produktion i USA. De er temaet, alting kredser om. Og tiden gør sit til at give dem fornyet aktualitet. Den republikanske senator Joseph McCarthy har netop indledt sin kampagne mod uamerikansk virksomhed. Tabori havner på den sorte liste, fordi han medvirker i nogle oplæsningsaftener sammen med »kommunisten« Thomas Mann. I begyndelsen af 50'erne drager han i en slags frivillig landflygtighed i Italien og Frankrig. Men vender atter tilbage til USA, denne gang til New York, hvor han i 1952 debutterer som dramatiker med »Flight into Egypt«, iscenesat af ingen ringere end Elia Kazan, der i årene inden bl.a. havde stået for urpremieren på Tennessee Williams' »Omstigning til Paradis« og Arthur Miller's »En Sælgers død«.

Tabori's stykke – »et ironisk melodrama« – om en østrigsk familie, der forsøger at komme ind i USA, uden rigtigt at have lyst til at forlade deres gamle land, blev absolut



ingen succes. Men omtale fik det mere end rigeligt af, fordi en række af skuespillerne, bl.a. den tyskfødte skuespillerinde Gusti Huber og den jødisk-amerikanske komiker Zero Mostel, var under mistanke for at være farlige anti-amerikanske marxister. Og for i det hele taget at beholde dem og forestillingen på plakaten indtil premieren, måtte Kazan – i hvert fald ifølge Tabori – kæmpe en hård kamp både med FBI og sin egen samvittighed.

Året efter havde Tabori ikke meget mere held med »The Emperor's Clothes«. Den H. C. Andersen'ske titel hang ikke rigtigt sammen med historien om en ungarsk professor, der tilsyneladende afsværger sin lære i hænderne på det hemmelige politi, men trods tortur alligevel viser sig at stå fast. Brechts »Galileo« trænger sig frem i forgrunden, hvilket også understøttes af instruktøren Harold Clurman, der som leder af The Group Theatre, havde været en af foregangsskikkelserne i 30'ernes alternative amerikanske teater.

Det var ved at følge Clurmans arbejde med skuespilleren Lee J. Cobb, at Tabori blev klar over, at instruktørens arbejde er endnu mere livsnært end dramatikerens – for slet ikke at tale om de muligheder for at vende op og ned på

det hele, en iscenesættelse rummer.

Atter begynder den nu over 40-årige Tabori forfra. Og i begyndelsen var det naturalistiske teater, Ibsen og Strindberg. Hans første iscenesættelse blev Strindbergs »Frk. Julie«, som havde premiere i 1956 på Phoenix Theatre i New York med hans nye hustru, den svenske skuespillerinde Viveca Lindfors i titelrollen. For smuk og sensuel til alle de neuroser, sagde anmelderne, og undrede sig i øvrigt over den ændrede slutning, hvor Jean åbenbarer sig som en sand revolutionær, der stormer ud af scenen og lader Julie og hendes neuroser passe sig selv.

Op igennem 60'erne er det Brecht, der står på programmet, først med collagen »Brecht on Brecht«, hvori Lotte Lenya spiller en fremtrædende rolle, og siden bl.a. med en ikke særligt regelret bearbejdelse af »Arturo Ui« iscenesat af Tony Richardson, musik af musicalkomponisten Jule Styne og med Christopher Plummer som Arturo. Men rigtigt forenelige størrelser blev Broadway, Brecht og Tabori aldrig.

USA's krigsførelse i Vietnam blev den revolver, der fik Tabori til endelig at række ud efter sin egen kultur. Stykker som »The Niggerlovers« fra 1967 om racekonflikter og ikke mindst »The Cannibals« fra 1968, hvor nogle jøder i en nazistisk koncentrationslejr beslutter sig for at spise en fed, netop afdød, medfange, viser den særlige dialektik, som siden skulle sætte dramatikerens George Tabori's navn på verdenskortet.

Det blev i første omgang Berlin, der havde bud efter ham. Sammen med svigersønnen Marty Fried sætter han i 1969 »The Cannibals« op på Schiller Theaters værkstedscene. Og de mest oprørte over tekstens »dårlige smag« og mange obkskøne ord var medlemmerne af Berlins jødiske menighed.

Provokationer for provokationens egen skyld fandt mange, også om Vietnam-spillet »Pinkvil-

le« fra 1970 og det efterfølgende »Clowns« fra 1972. Men for Tabori var – og er – provokationen en væsentlig del af den udforskning af teatrets inderste væsen, han med vesttysk teater som udgangspunkt var gået i gang med. For en engelsksproget – Tabori skriver kun på engelsk – i Tyskland var det også kun naturligt at gøre teksten til en underordnet del af spillet. De forestillinger, George Tabori i decenniet fra 1975-1985 sætter op, først som leder af sit »teaterlaboratorium« i Bremen og i siden på forskellige andre tyske værkstedsscener, er alle led i den lange forsøgsrække, som skal afdække nogle af grænserne mellem liv og kunst. I »Sigmunds Freude« lod han f.eks. skuespillerne bruge underbevidsthedens særlige landskaber til en form for dramatiseret gruppedynamik, i »Hunger-

künstler« måtte de helt bogstaveligt indleve sig i en sultestrejkes forløb, mens »My Mother's Courage« – om Tabori's egen mor – brugte den episke fremstilling til at nå ud til publikum. Historien om, hvordan Elsa Tabori, som den eneste af den store jødiske familie, undgik udslettelsen i en koncentrationslejr, blev også Taboris vej tilbage til dramaet og ikke mindst til hans eget livs drama. »Peep Show« fra 1984, som også har været spillet i Danmark, bl.a. bearbejdet for radio, tager fat på hans forhold til kvinderne. Og at han har været storforbruger bekræftes af ex-hustruen Viveca Lindfors, som samtidig udsendte sin selvbiografi. Selv udsender han i 1986 også en slags erindringer med bogen »Meine Kämpfe«. Og året efter følges de til dørs med hans mest spillede

drama, »Mein Kampf« om den Hitler og »hans jøde«, som for en stor del bygger på erindringer om tiden, da Tabori var ung tjener i Dresden og delte værelse med en ung nazist. De er modsætningerne, der mødes og knyttes til hinanden uden helt at forstå hvorfor, sådan som det også bliver tilfældet med jøden Weisman og indianeren i »Weismann und Rotgesicht« og med Mr. Jay og hans assistent, jøden Goldberg i »Goldbergvariationer«.

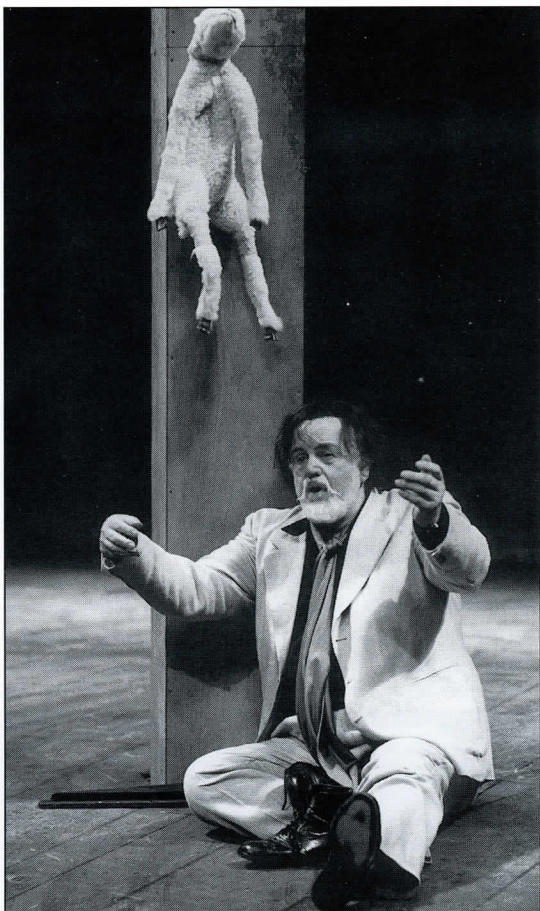
Altså, forfra og om igen med hele den guddommelige iscenesættelse. Scenen er Jerusalem – eller verden. Og naturalistisk indlevelse eller brechtsk fremmedgørelse gør i virkeligheden ikke den store forskel, når der skal skabes orden af menneskehedens store kaos. Det hele er kun variationer over samme alt for kendte tema.



Asger Bonfils, Aksel Erhardsen og Henning Olesen med Klaus Tange i forgrunden.



Asger Bonfils.



Aksel Erhardsen.

Skuespilleren er redskab og resultat

»At åbne dine øjne« var Joseph Conrad's *ars poetica*. Skuespilleren henvender sig ikke blot til øjet, men også til huden, indvoldene og kønsorganerne. Hvadenten han »er« eller blot fremviser, må han være forpligtet på øjeblikket i en forudsætning af guddommelighed, idet han husker på, at Skabelsesberetningen er en fortælling om forkludringer og bommerter. Den koncentration, der kræves for at berette om et simpelt fragment af virkeligheden, kan være patologisk udmattende selv for digteren, som »optræder« alene, uden at være presset af tid eller af en koketterende menneskemængde. Skuespilleren er den eneste kunstner, der skaber i offentlighed på fastsatte tidspunkter, uden tilflugt til selvkorrektion. Da jeg skriver denne linje bag lukkede døre, har jeg muligheden for at strege den ud, eller at smide siden væk og begynde forfra, eller jeg kan helt opgive den og gå en tur. Skuespilleren kan ikke gå en tur midt i en scene. Han skal til enhver tid frembringe en brugbar kopi, en endelig version. Hvad end han gør, fra øjeblik til øjeblik, er han åben for øjeblikkelig bedømmelse: et støn, et gab, et øv.

Når jeg er færdig med dette, kan jeg brænde det, eller give det til trykkeren. Skuespilleren producerer kun sig selv: han er både producent og produkt. Hvis jeg synes, at min sidste sætning er god, er der ingen til at modsige mig her og nu; hvis kritikerne afviser mit arbejde, så er det mit arbejde, ikke mig, de vil have afvist. Skuespilleren kan aldrig vende ryggen til sig selv; han kan ikke fornægte sit arbejde, som er ham selv. Når jeg begynder på en ny side, rækker jeg ud efter papir og pen, mine redskaber. Skuespillerens eneste redskab er ham selv – make-up, costume og scenografi er tilbehør, der ikke er afgørende for »brædderne og lidenskaben«. Skuespilleren er altid alene deroppe i lyset, og nøgen. Hans følsomhed er ikke et krav om særbehandling, men et middel til overlevelse. Han ør, derfor er han; og dog er han mest oprigtigt sig selv, når han ikke længere er, hvad han er. Han er den sande eksistentielle kval og triumf.

George Tabori

(Uddrag af essayet *Hamlet in Blue* fra *Theatre Quarterly* vol. 5 no. 20, 1975 – oversat af Vibeke Otto).

Angsten for nærhed

Aktualisering er ambivalent, men den irriterer kun puritanerne, der stædigt holder fast ved at skille kunst fra liv. Dette er et spørgsmål såvel om smag som om patologi. Kravet om distance er i mindre grad en æstetisk kategori end angst for nærhed, og den kan forvandle os til en slags zombier, der lider under angst for smitte ved berøring med sandheden. Den tanke, at man bedst kan opleve mennesker – det stof, som teater består af – gennem den forkerte ende af et teleskop, formindsker faktoren menneskelighed og gør mennesker til partikler i et spektakel, til objekter. Men skuespillere er tilfældigvis også mennesker. Når de, for eksempel gennem distance, bliver fremmedgjorte, bliver de til ting, og når man behandler dem som ting, kan man disponere over dem som udskud, hvad historien viser os. Peter Brook sagde hele tiden til sangerne i »Carmen«, at de skulle spille, som om man så dem på en fjernsyns-

skærm. De, der opfatter nærhed som en trussel mod deres territoriale sikkerhed, skulle lade deres åndelige tilstand undersøge i stedet for at gøre nærhed til en helligbrøde. Det gælder for nærhed både i rum og tid.

»Hamlet« var på sin tid meget aktuel. Teater er en repræsentation af fortiden og fortæller historier, der ikke begynder med »Der var engang«. At adskille scene fra liv betyder at lemlæste en organisme til dens modsætninger. En levende skuespiller kan ikke spille uden at være, han er altid bundet til sig selv og kan ikke lade sig selv blive hjemme, på en anden måde end andre kunstnere er han både producent og produkt. At spille er struktureret væren. For puritaneren er teater kun spil, men Jacques og Macbeth er af en helt anden mening: At være er rollespil og ikke omvendt.

George Tabori



Klaus Tange, Henning Olesen og Kim Veisgaard.

Om at fremtrylle teatrets lyd

... selv om dramatikeren bringer sin egen tilværelse, underbygget af tilværelsen rundt om ham, ind i sit værk – den tomme scene er ikke noget elfenbens-tårn – så er de valg han træffer og de værdier han opretholder kun magtfulde i forhold til, hvad de skaber i teatrets sprog.

...

En nutidig forfatter kan let komme til at snyde sig selv hvis han tror, han kan »bruge« en konventionel form som udtryksmiddel. ... Her går forfatterens egentlige problem hånd i hånd med instruktørens.

...

Hvis man bare lader et stykke tale, frembringer det muligvis ikke en eneste lyd. Hvis det man vil er at stykket skal høres, så må man trylle dets lyd frem. Det kræver mange bevidste handlinger, og resultatet vil muligvis virke meget ligetil. Men hvis man fra første færd prøver på at lave noget, der skal være ligetil, kan det have negativ effekt og blot være en letkøbt måde at slippe uden om de nødvendige besværligheder på.

Det er en mærkelig rolle, instruktøren har: han beder ikke om at være Gud, og dog implicerer hans

rolle det. Han vil gerne være fejlbarlig, og alligevel går en instinktiv sammensværgelse blandt skuespillerne ud på at gøre ham til opmand, fordi man har så hårdt brug for en opmand hele tiden. I en vis forstand er instruktøren altid en svindler, en natlig stifinder, der ikke kender til området, men alligevel har han ikke noget valg – han er nødt til at vise vej og lære ruten, mens han bevæger sig. Det dødssyge element ligger tit på lur, hvis han ikke erkender denne situation, men håber på det bedste, når det er det værste, han burde se i øjnene.

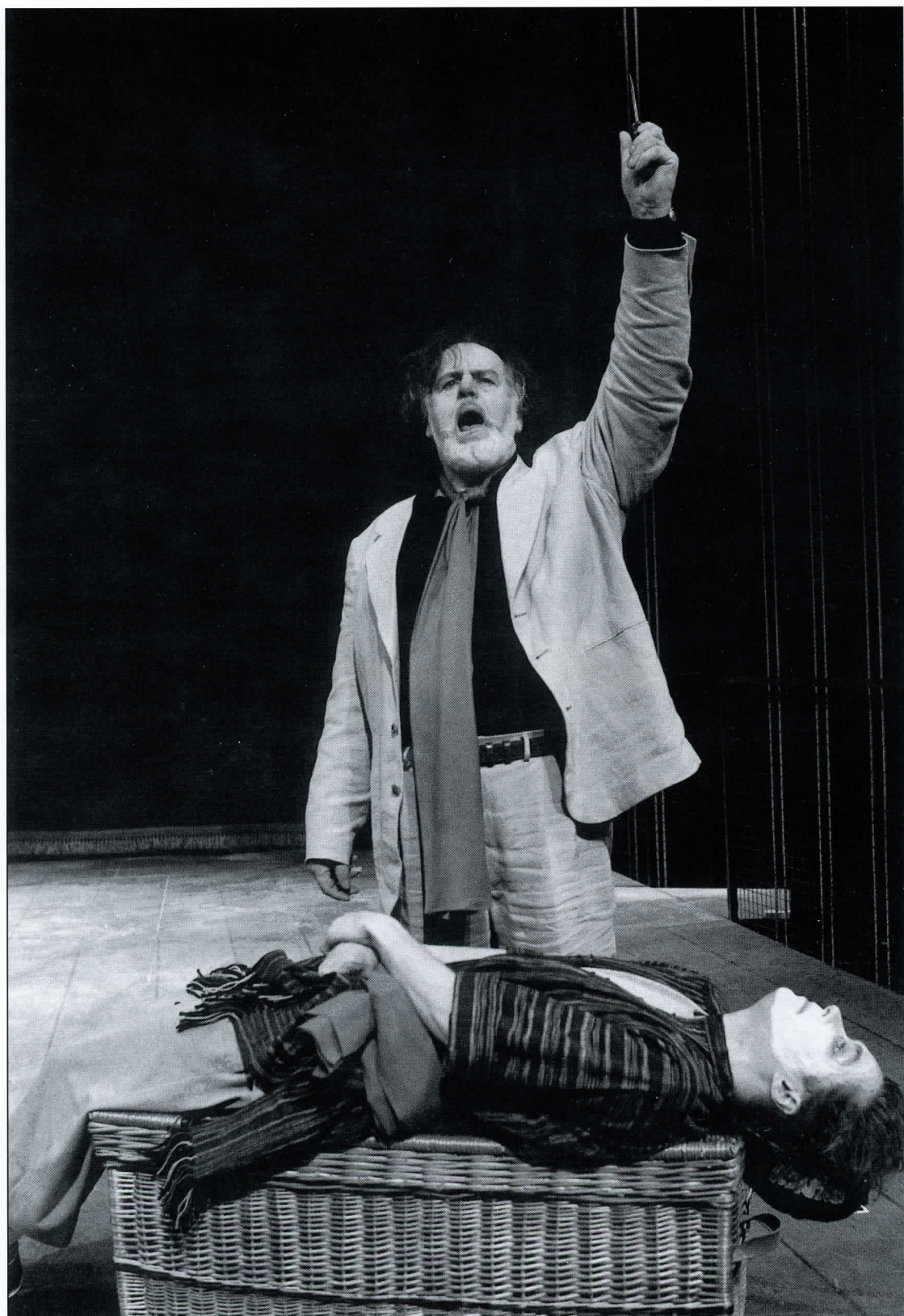
... og det gælder i samme grad for hans medarbejdere, dekoratørerne og komponisterne, hvis de ikke hver eneste gang starter på helt bar bund med det egentlige spørgsmål – hvorfor kostumer i det hele taget, hvorfor musik, hvad skal det gøre godt for? En dødssyg instruktør er en instruktør, som ikke frembyder en udfordring for de betingede reflekser, som ethvert fagområde må rumme.

Peter Brook

(Citat fra The Empty Space, 1968 – oversat af Jens Juhl Jensen).



Merete Hegner og Aksel Erhardsen.



Aksel Erhardsen og Klaus Tange.



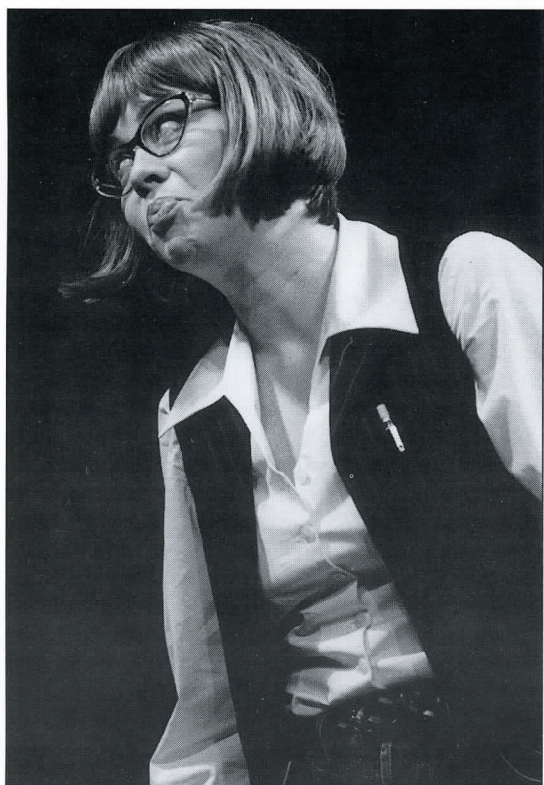
Merete Hegner som Teresa Tormentina...



... som Guldkalven...



Mr. Jay og Goldberg – Aksel Erhardsen og Asger Bonfils.



... som Ernestina van Veen...



... og som Mrs. Mopp.



Dansen om Guldkalven – i forgrunden Kristian Holm Joensen, Merete Hegner og Klaus Tange.

At nørkle med en rodekasse

Af Niels Brunse

At oversætte Tabori er en oplevelse lidt ud over det sædvanlige (og jeg ved det, for jeg har prøvet det et par gange).

For det første svæver det i det uvisse, hvad det egentlig er for et originalsprog, man skal forestille sig, at man oversætter fra. Trods sin ungarsk-jødiske baggrund skriver Tabori sine stykker på engelsk, men de bliver så oversat til tysk af hans kone, og det er disse tyske tekster, oversætteren får i hånden som de »autoriserede«.

For det andet er der hele tiden skjulte eller åbenlyse citater, der rumsterer i replikkerne – lige fra Bibelen og Shakespeare til fortærskede vittigheder (»Gør det ondt? Kun når jeg ler«) eller amerikanske klicheer, der bliver stående på tysk (og altså også på alle andre sprog: »Jeg vil elske dig til køerne kommer hjem,« siger en af personerne i et andet Tabori-stykke. Publikum ler. Personen tilføjer tørt: »En landlig talemåde«).

For det tredje mærker man hele tiden, hvor meget af en praktisk teatermand, Tabori er – ordene

er faktisk tit i højere grad afsat for improvisationer og videreudviklinger, end de er færdige tekster, stivnet i deres endelige form. Kort sagt: en rodekasse af lånte brokker og ufærdige formuleringer, tænkt på et sprog, der ikke rigtig ligger fast – er der overhovedet noget for en oversætter at komme efter? Er det ikke en håbløst upræcis opgave at blive sat på? Har manden i det hele taget et BUDSKAB eller hvad?

Hvis jeg kun havde anet det før, så gik det i hvert fald utvetydigt op for mig ved arbejdet med *Goldberg-variationer*, at ja – der er et budskab i disse ved første øjekast så tilfældige tekster. Og hvis jeg skal prøve at sætte det på en formel – hvad Tabori netop af al magt undgår, for et budskab i en formel bliver til et dogme, og et dogme er stivnet liv – så lyder det såre banalt: Vær mennesker. Og det vil sige: Husk, at kærligheden er utilstrækkelig og uudryddelig. Kærligheden (ikke bare lystenheden og ikke bare altruismen, men begge dele og alt, hvad der ligger derimellem og deromkring) kan

ikke forhindre alle ulykker, den kan ikke gøre alle lykkelige til alle tider; men den bliver ved med at komme tilbage, ligegyldigt hvor mange frygtelige nederlag den lider.

Mennesker mødes, og et eller andet opstår – sød musik? Måske, men i hvert fald altid nogle roller. Man mødes så godt som altid med nogle formodninger om hinanden og sig selv, og for at prøve dem af og signalere dem, træder man umærkeligt ind i nogle mønstre, en slags citater, noget kendt. Hvis den ene signalerer påtrængende forelskelse, må den anden træde ind i den køligt afvisende rolle, i hvert fald så længe det tager at blive klar over, hvor begge parter *egentlig* er henne. Hvis den ene kalder sig selv et offer, må den anden i hvert fald forholde sig til bøddelrollen. Skal den ene være almægtig, må den anden blive afmægtig. Bag det hele ligger den samme gamle nysgerighed og længsel efter mødet.

Og bag Taboris krasse og grove effekter ligger der en mild menneskelighed, slebet rund som en sten i strandkanten. Men Gud og Goldberg bevare ham for at vise den åbent, fladt og kedsommeligt! Den viser sig først, når den sættes i spil. Og på spil.

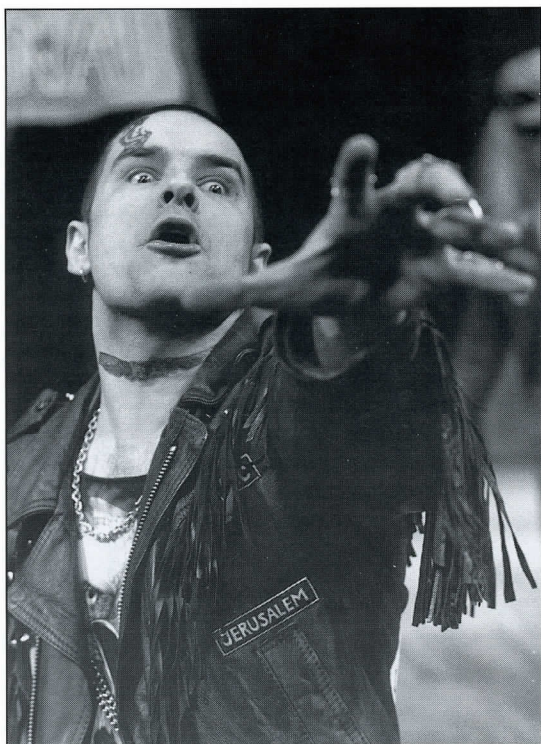
I den forstand prøvede jeg at gøre det sære sært, men mundret og ligetil i mine egne danske »Tabori-variationer«. I den ånd nørklede jeg samvittighedsfuldt med tekstens mange bibelcitater og andet hulter-til-bulter-gods – vel vidende at det, jeg så pernitten-grynet fandt frem til, meget vil kunne blive strøget, ændret eller overdøvet af en improvisation. Og hvad så? Man kan også nære kærlighed til sprog, til teater – og også *den* bliver ved med at komme tilbage, at søge derhen hvor mødet findes, hvor klicheerne og sandheden bliver to sider af samme sag.



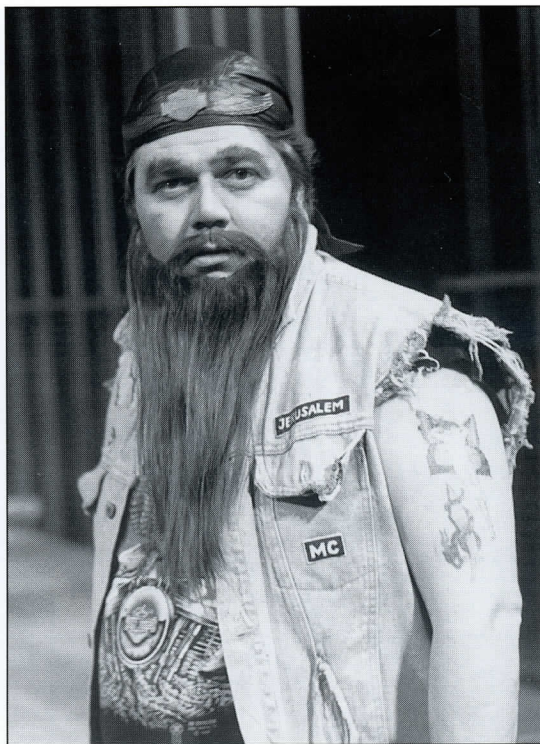
Merete Hegner og Asger Bonfils.



Henning Olesen, Merete Hegner og (forrest) Klaus Tange.



Thomas Leth Rasmussen.



Kim Veisgaard.

Betragtninger over figenbladet

Af George Tabori

At have fiasko, sagde Sartre lige før sin død, er en tilstand af liv. Det er et kristent budskab, ovenud realistisk, den smalle sti til triumf. Intet vil lykkes, når man skeler til triumfen. Jeg laver teater kun af den ene grund: Det er den vanskeligste sag af verden. Det er sikkert patologisk, et signal gennem flammerne, intet nødråb, men en invitation til glød. I det mindste ved jeg, at jeg er tosset, i modsætning til perfektionisterne med deres kolde skuespil.

...

Som jeg allerede har formuleret det for nogle år siden: Mennesket kan ikke finde mulighed for at tillade Eros at triumfere over Thanatos, eller udtrykt på en anden måde: Det kan ikke lære at være både godt og lykkeligt. Vi er alle ligesom dr. Jekyll og mr. Hyde.

...

Kun af fejl lærer man, og et eksperiment er ikke noget eksperiment, hvis det ikke har ret til at mislykkes. Det samme gælder for skuespillere, instruktører, teaterchefer og rengøringskoner. Selv Gud er ikke altid så guddommelig som han gerne ville være, skabelsesberetningen var en fallit fuld af uheld, og selv kritikken af de faldne engle var ikke det, man kunne kalde en hymne.

...

Kritisere kan enhver idiot og gør det også, men kritik, som den almindeligvis praktiseres, er næppe brugbar. Kærlighedsakten eller et teaterarbejdes endeløse proces må aldrig blive et færdigt produkt eller objekt, fordi det ikke er »tingen« på scenen, der er produktet, men mennesket.

...

»Hvis det ikke lykkes for dig lige med det samme, så forsøg det igen og igen og igen«. Derfor er kunsten ligesom kærligheden og omvendt.

...

Mellem hensigt og virkeliggørelse ligger der altid en skygge. Den, der har angst for at mislykkes, det være sig i atelieret eller i sengen, burde læse skabelsesberetningen.

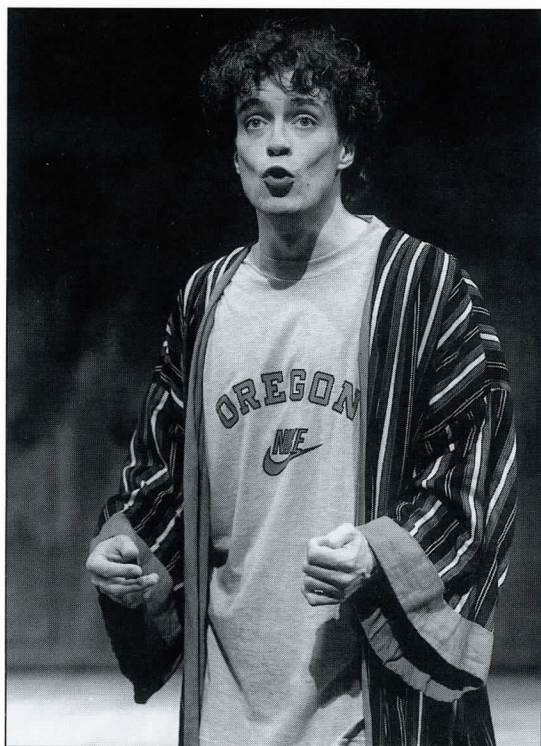
...

»Mit endeligt er også min begyndelse«.

Enhver ægte omfavnelser er som en tilbagevenden til moderskødet, og det er godt. Ingen har spurgt dig, om du ville fødes. Naturligvis vil du vide, hvorfra du er kommet, og hvad du virkelig er.

...

Og det er vidunderligt og sandt: Ethvert sandt billede og enhver



Klaus Tange.



Henning Olesen.

sand omfavelse er som skabelsens første dag.

...

Sand kunst eller sand kærlighed er noget apokalyptisk, den skamløse åbenbaring af det, som er forbudt, som er mellem lårene, hvor sandheden findes, i modsætning til løgnen, figenbladet.

...

I livet eller i et godt teaterstykke ender kærlighedshistorier aldrig lykkeligt. Verden indhenter os igen og igen, ondt består i dens forgængelighed. Før eller siden vil enhver elskende spørge sig selv: Und die Blumen – wo sind sie geblieben? Eros beskyttes af Thanatos. Den dag, vi bliver født, begynder vi at dø. Vores glæde ved at skabe er lige så mægtig som vor lyst ved at ødelægge.

...

Den første instans, som ud-øvede censur og undertrykkelse, var Edens have. En skinsyg Gud arrangerer den perfekte hyrdetime, kun for at afbryde den og forlange, at vi ofrer lysten til dyden –

uvidenhed skal sejre over kundskab – og så opfandt han figenbladet.

...

Siden da har vi levet i en skizoid verden, trukket hid og did mellem legeme og sjæl, mellem den guddommelige renheds påtrængenhed og et stinkende underlivs foruroligelse.

...

Enhver gammel mand er som kong Lear, sagde Goethe (en meget, meget liderlig gammel buk). Og som Nietzsche udtrykte det, i os alle gemmer der sig et barn, som vil lege. For Shakespeare forenede ordet »leg« scene og seng, det træagtige og det saftige O.

...

Lad os tage Gud som eksempel, denne middelmådige skuespiller. Han insisterede på at være sin egen forfatter og tillige sin egen instruktør. Derved bliver det skizofrene ved håndværket, – hvad enhver, der har med teater at gøre, ved – kun forstærket. Deraf opstår disse pinligheder som sce-

nen i paradiset, hvor almagten både hævdes og benægtes. Man kan ikke forbyde og på samme tid forføre, uden at det ender i en dobbelt-lås. Og hvad med så bombastiske effekt-forestillinger som Syndfloden og marchen gennem det Røde Hav? Mest overbevisende var Gud i de små dramaer med Job eller Jonas. Kristus derimod var den bedste skuespiller, som nogensinde har levet, et sandt sendebud. Også han brugte kassen med tricks – gik på vandet, opvakte de døde – men hadede tricks og sig selv, når han betjente sig af dem og tordnede mod den vulgære trang til effektteater. Som alle store skuespillere foretrak han værens under – når han vaskede et par snavsede fødder eller vendte den anden kind til. Ikke kun for at opfylde profetien valgte han vejen til korset, men som det sidste bevis for, at han mente, hvad han sagde. »Kun de siger sandheden, der siger deres ord under smerte.« Skuespilleri betyder tro.

...

Der findes ikke kun én rigtig måde at spille en scene på, sådan som Bertolt Brecht har troet, eller at regere et land på. Det eneste princip, som det lønner sig at være tilhænger af, er det, der regner med sin egen skrøbelighed. I en debat gælder det derfor ikke om at sejre, men om at lære noget. Succes og kvalitet forholder sig til hinanden som to parallelle linjer, undtagen for pedanter og sportsfolk. I politikens kunst som i skuespilleri beror storheden på modet til nederlag.

...

Livet er et forhindringsløb. Jeg har altid følt mig som krøbling og forholdt mig meget mistænksomt over for perfektionens arrogance. Vi er ingen guder, og, som Biblen beretter, har selv Gud altid været en krøbling på grund af forhindringerne på vejen mellem planlægning og virkeliggørelse.

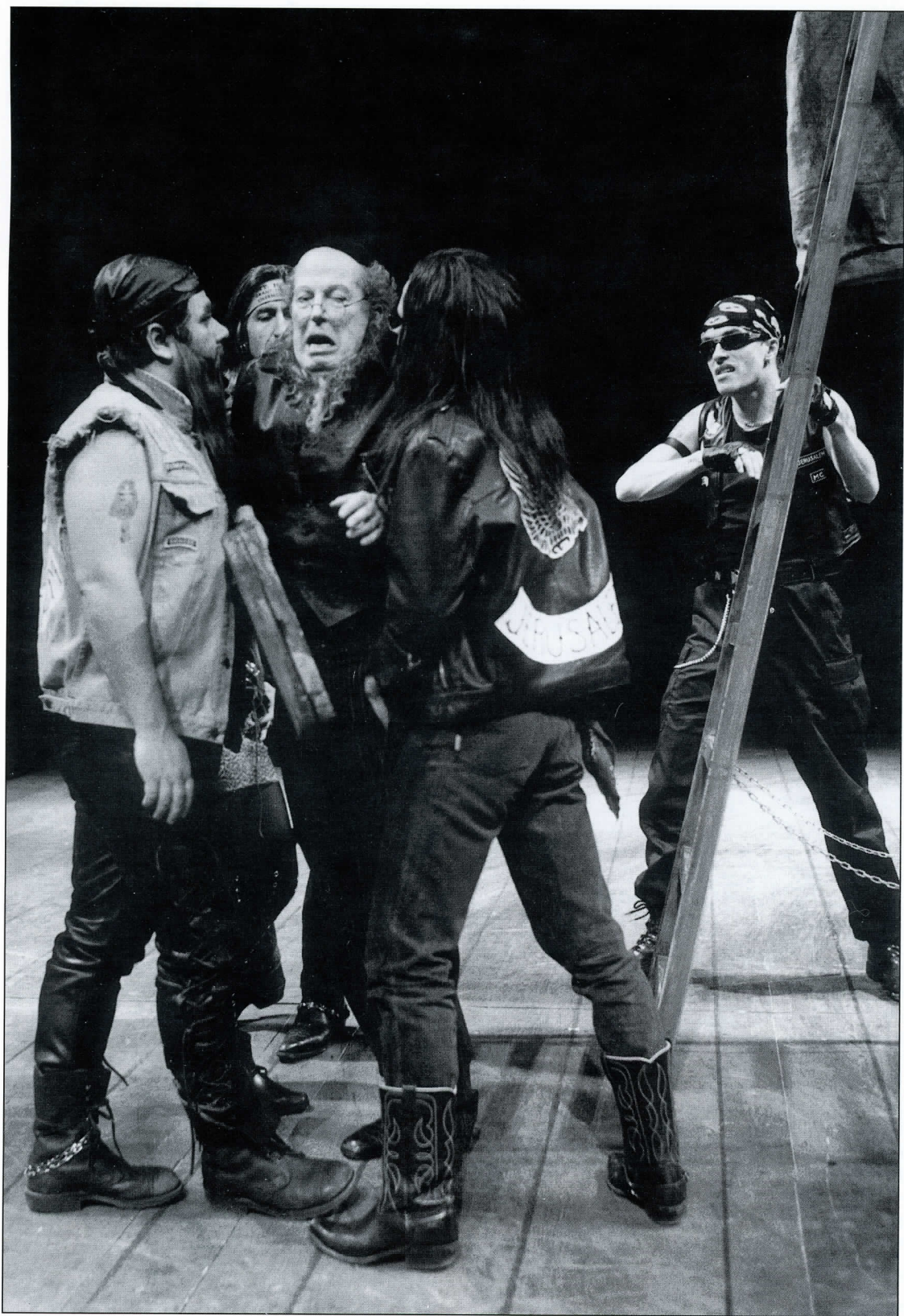
(Citater fra George Tabori – *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*, 1991 – oversat af Asger Bonfils og Berthold Lorenzen).



Asger Bonfils.



Aksel Erhardson og Merete Hegner.



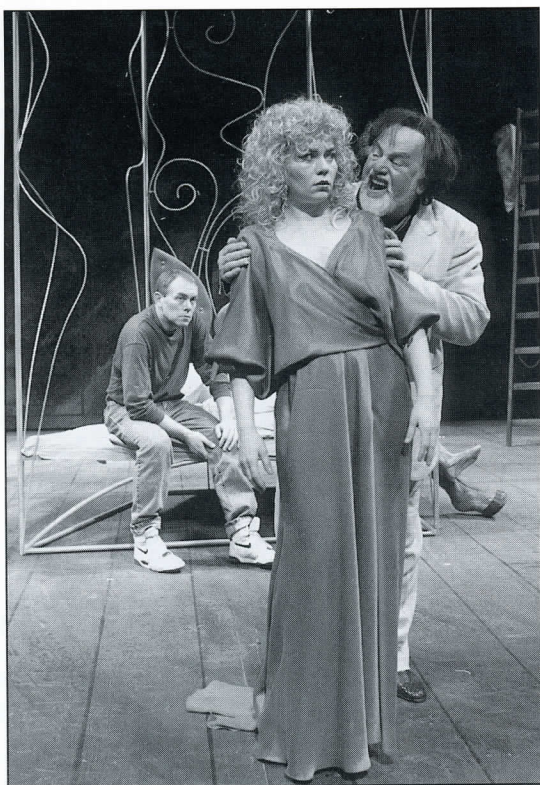
Asger Bonfils omringet af bl.a. Kim Veisgaard, Kristian Holm Joensen og Klaus Tange.

At anerkende synden

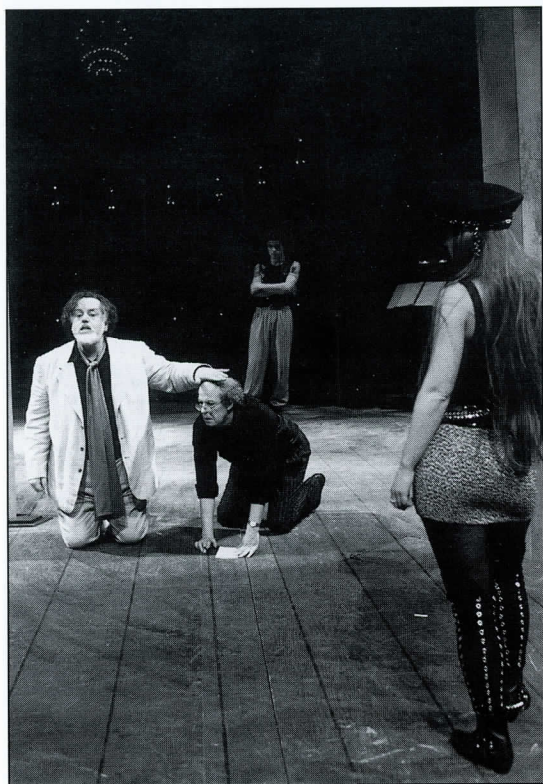
»I den landsby, jeg er fra, var der en præst. Han havde ikke succes. Menigheden blev mindre og mindre. Tit var der ikke mere end fem mennesker til gudstjeneste om søndagen, og de var ved at kede sig ihjel over hans prædikener. Han trøstede sig imidlertid om natten, når han ikke kunne sove, og tænkte ved sig selv: Jesus elsker dem, der har modgang og skuffelser, for dem hørte han selv til, sådan som det passer sig for en gud; forkyndelsen af kærligheden er en voldsom protest mod alskens forfængelighed og succes, enhver religion er baseret på fiaskoer, eller rettere sagt: da fiaskoer hører til livet, må man anerkende dem.

Det, der tiltaler mig ved kristendommen og naturligvis også ved jødedomme, er den realitetssans, der tolererer fiaskoer, det vil sige synder, og tager sig af mennesket i dets svaghed, for eksempel angstens sved i en have før en anholdelse. Hvad har vi egentlig tilbage, andet end denne svaghed – det lykkes os jo ikke engang at følge et af de berømte bud, hvilket dog ellers ikke skulle være så svært, vel? Jeg mener: hvad skulle være så vanskeligt ved at modstå fristelsen til at ihjelslå? Mener De ikke også det?

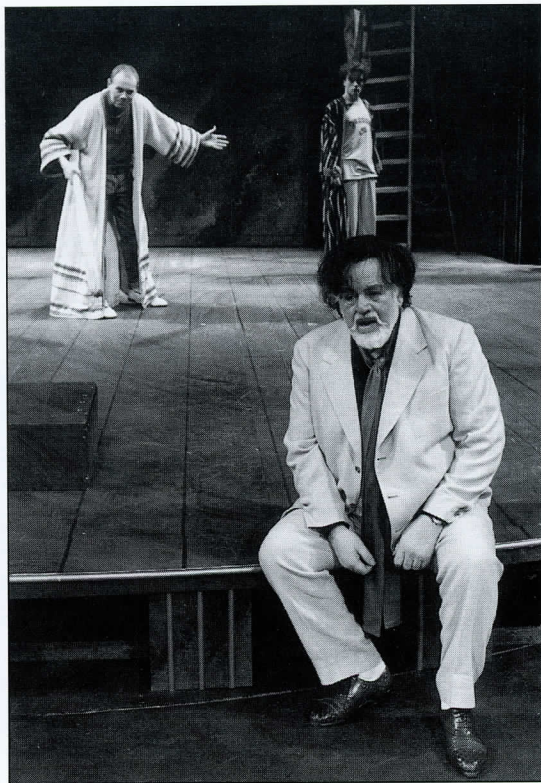
(Sagt af en tysk officer i Tabori's skuespil My Mother's Courage, 1979 – oversat af Mogens Boisen).



Henning Olesen, Merete Hegner og Aksel Erhardsen.



Aksel Erhardsen, Asger Bonfils og Nynne Wainø.



Aksel Erhardsen med Henning Olesen og Klaus Tange.



Asger Bonfils og Aksel Erhardsen.

Af Storinkvisitoren's tale til Kristus

Du håbede, at mennesket ved at følge i Dit spor ville nå til Gud uden at begære underet. Men Du forstod altså ikke, at mennesket i samme øjeblik det opgiver underet også opgiver Gud. Thi det er underet mere end Gud, mennesket søger. Og da mennesket ikke evner at leve uden underet, vil det bestandig selv udtænke og skabe sig nye undere, det vil lave sine egne mirakler, underkaste sig mirakeldoktorer og tilbøde gamle kællingers hekseri, om det så ellers er aldrig så rebelsk en kætter og gudsfornægter. Du rev Dig ikke løs fra korset, da man hånede Dig og råbte op til Dig: »Stig ned fra korset, og vi vil tro, at Du er Guds søn!« Du steg ikke ned, atter fordi Du ikke ville slavebinde menneskene ved et under; fordi Du tørstede efter den sjælenes frie kærlighed, der ikke tiltvinges ved undere. Sjælens frie kærlighed, det var den, Du ville – ikke den knægtedes henrykkelse for den magt, der én gang for alle har indjaget ham skræk... Men også i dette har Du overvurderet menneskene; thi om de end er skabt med rebelske lyster og drifter, er og bliver de dog slaver alligevel. Se Dig om hér og døm selv!

... vi er ikke med Dig, vi er med *ham*, din frister – dér har du vort mysterium! Vi har længe, længe, allerede

i otte hundrede år, ikke været med Dig, men med *ham*. Otte hundrede år er hengået, siden vi af ham fik skænket og modtog, hvad Du med harme viste fra Dig – det sidste, han tilbød Dig, da han fra bjerget viste Dig alverdens riger: han skænkede os Rom og cæsarerne's sværd, vi tog imod hans gave og erklærede os for denne verdens eneste retmæssige herskere. Jordens herrer – hvem bærer skylden for det? Oh, vi står endnu blot ved begyndelsen, men vort værk er i fuld gang. Endnu længe må vi vente på fuldendelsen, endnu forestår der Jorden mange og svære lidelser; men vort mål vil vi nå, vi vil blive cæsarer.

...

Da nærmer fangen sig den gamle, tavs som før, træder tæt hen til ham og kysser ham stille på hans blodløse, halvfemsårige læber. Dette er hele Hans svar – et svar, der får oldingen til at fare sammen. Et øjeblik er det, som om det sitrer i den gamle inkvisitors mundvige; han går hen til døren, åbner den og siger til Ham: »Gå, og kom ikke mere igen... kom aldrig mere... aldrig!«

Dostojevskij

(Citat fra Brødrene Karamasov, II, 1879/80 – oversat af Ejnar Thomassen).

Bachs Goldberg-variationer

Af Jørgen Heiner

I 1742 udkom – som en del af Johann Sebastian Bachs »Klaverøvelser« – »Aria med 30 variationer« – bedre kendt som Bachs »Goldberg-variationer« og opkaldt efter cembalisten Johann Goldberg (1726-56) – en elev af Bach. Oprindelsen til disse variationer har en kuriøs lille forhistorie.

Den kun 15-årige Goldberg var ansat som husmusiker hos den livlandske adelsmand H. C. von Keyserlingk (1699-1764), der som russisk gesandt ved det sachsisk-polske hof og som en stor beundrer af Bach – især af hans orgelkoncerter – formidlede Bachs ansættelse som hofkomponist og senere også hans præsentation ved den musikbegeistrede Frederik den Stores hof.

Da Bach i 1741 besøgte Berlin, forespurgt Keyserlingk – der sov dårligt om natten – om ikke Bach

kunne skrive nogle musikstykker til hans yndlingsmusiker Goldberg, og som »skulle være af en så blid og munter karakter, at han derved, i sine søvnløse nætter, kunne opleves en smule.«

Over et sarabande-lignende tema – muligvis af fransk oprindelse og som han femten år tidligere havde indført i sin hustrus nodebog – komponerede Bach sine »Goldberg-variationer«, der er fyldt af en sjælden idérigdom og klangfantasi – præget af en bevidst musikalsk symmetri, og som det eneste af Bachs variationsværker skrevet over den samme grundharmonik. Et enestående værk, der senere skulle blive prøvestenen for alle store Bach-spillere.

De 30 variationer stiger lidt efter lidt i sværhedsgrad, og de enkelte satser er præget af den rigeste kontrapunktiske kunstfærdighed med bl.a. kanon'er og etuder i

forskellige intervaller, kulminerende med den, i datiden, yndede Quodlibet – en spøgefuldstammenkædning af forskellige melodier. Hos Bach er det to populære folkemelodier, der er slynget sammen i kontrapunktisk udformning. Variationerne afsluttes med en gentagelse af sarabanden, som forener kredsløbet – og vi vender tilbage til udgangspunktet med en ny bevidsthed om et værk, der udtrykker og forener alt fra munterhed og alvor, glæde og smerte, til ironi, patos, spøg, men først og fremmest genial musikalitet.

Prøv engang selv at lytte efter i søvnløse nætter.

Keyserlingk blev forståeligt nok begejstret for Bachs nye opus, og som tak skænkede han komponisten 100 Louis d'or i et gyldent bæger.



Asger Bonfils, Aksel Erhardsen og Merete Hegner.



Klaus Tange, Kristian Holm Joensen, Kim Veisgaard, Trevor Eyles, Nynne Wainø og Henning Olesen.

Teater: Frihed – orden

En af grundene til, at jeg beskæftiger mig med teater, er altid det gamle problem frihed – orden. Hvor megen frihed er nødvendig for at beholde spontaniteten? Kan frihed erkendes uden strukturering? Frihed, der ikke har nogen struktur, er ingen frihed. Improvisation er eksercits i frihed, men en improvisation, som ikke har et bestemt tema, et bestemt indhold, en bestemt struktur, er intet værd.

George Tabori

(Citat fra et TV-interview i anledning af uropførelsen af Goldberg-varianter i Wien, 1991 – oversat af Berthold Lorenzen).



Asger Bonfils.

Aarhus Teater Store Scene Sæson 1992/93

Illustration: Udsnit af Michelangelo – »Menneskets skabelse« (1508-12 – Det sixtinske Kapel, Rom)

