

Kapittel 1: Introduksjon

„die Literatur, die ihren Namen verdient, [spiegelt] die Verwandlungen unseres Bewußtseins, aber sie spiegelt sie nur; die Anstöße zur Verwandlung des Weltbildes kommen anderswoher“¹

„Jeder der eine Rolle spielt, die nicht ganz mit der Wirklichkeit übereinstimmt, muß ja Angst haben und darum erträgt er sehr wenig Kritik“²

1.1 Emnevalg og innfallsvinkel

I denne masteravhandlingen tar jeg for meg den sveitsiske forfatteren Max Frisch (1911–1991) og hans teaterstykker *Biedermann und die Brandstifter* (1953) og *Andorra* (1961), som er blant de mest spilte tyskspråklige teaterstykkene fra det 20. århundret (Hage, 1983: 8). Min sterke interesse for kommunikasjon – hvordan vi forstår hverandre – og troen på «den gode gjerning», med fokus på *empiri* og *evolusjon*, førte til at jeg ble introdusert for Max Frisch. Det viste seg å bli et fruktbart og spennende møte. Som menneske var Frisch opptatt av fornyelse og utvikling, og han stilte seg kritisk til ethvert «stilleben» som ikke skaper rom for kontinuerlig forandring. Hans analytiske evner og interesser forløste en drivkraft i ham, som førte til produksjon av litteratur med fokus på identitet, tilhørighet og sosiale konvensjoner. Det ble aspekter som fulgte Frisch og hele hans litterære produksjon, siden de gjerne fører til eskapisme blant enkeltindivider i et gitt samfunn, den gang som nå.

Frisch skrev for det meste prosa og drama,³ men det var hans fascinasjon for dagboken som litterær genre, som han selv hevdet ga ham en mulighet til å forene selvbiografiske elementer med fiksjon. Den innfridde hans personlige interesse og ga ham mulighet til å foreta en ønsket refleksjonsreise inn i en både kjent og ukjent litterær verden. I sentrum for Frischs forfatterskap står ofte hans egne uoverensstemmelser med seg selv, og typiske

¹ Hage, 1983: 101

² Frisch, 2012: 142

³ Jeg vil presisere at når jeg benytter meg av begrepet drama og/eller dramatik, refereres det til drama som litterær genre. Når jeg benytter meg av begrepene teaterstykke/stykke (skuespill), radiodrama/hørespill eller fjernsynsteater, refereres det til dramarealiseringen i slike medier. *Biedermann und die Brandstifter* og *Andorra* er dramaer, og når de settes opp på scenen er de teaterstykker.

problemer som angikk menneskene i siste halvdel av det 20. århundre; som en søken etter egen identitet i møtet med fastetablerte bilder hos andre, konstruksjon av egen biografi, kjønnsroller og deres oppløsning, samt spørsmål rundt hva som i det hele tatt kan sies med språk.⁴

Slik Frisch lot seg fascinere av personlig utvikling, sosiale og politisk konstruerte forestillinger og formidlingen av dem, lar også jeg meg fascinere, og føyer meg inn i rekken av dem som har et håp om å oppnå erkjennelse og personlig utvikling gjennom tekstene hans. Det som interesserer meg aller mest i stykkene til Frisch, er det budskapet og den ærligheten som formidles. Er vi blitt for selvsentret, blottet for selvinnsett og streber vi for lite etter personlig utvikling? Kommunikasjonens aktualitet – både den verbale og den ikke-verbale – stiller krav til en evig søken etter felles forståelse. Kultur og arv er vår felles grobunn, og Frischs virke påminner oss om vårt individuelle og kollektive ansvar i det samfunnet vi lever i. Er menneskeheten blitt et stilleben; har vi mistet oppmerksomheten om og interessen for ansvaret som følger med vår eksistens? Frischs moralske undertoner blir som en frisk bris som trenger gjennom den skyggen av fordommer, hat, frykt og diskriminering som preger vår samtid. I dagens samfunn får Frischs budskap gjerne for liten oppmerksomhet og aktualitet, da universell moralitet ikke lenger står på agendaen. Holdninger og forestillinger, og hvordan vi formidler disse, gir ulik virkning i forhold til kultur og arv. Identitetsfølelsen og tilhørigheten blir derfor sentrale i møte med disse, og skal en meddelelse kunne fungere, kreves det at mottakeren oppfatter konteksten, og det behøves også et sett med normer og regler som er helt eller delvis sammenfallende for avsender og mottaker. Endelig kreves det en kontakt og en psykologisk forbindelse mellom avsender og mottaker som setter dem begge i stand til å opprette og videreføre en kommunikasjon.⁵ Jeg søker ikke å gi noe svar på hva som er god moral, derimot ønsker jeg å se hvordan Frischs moralske budskap formidles, og for å kunne avdekke dette, benytter jeg meg av Gadamer's lære om hermeneutikk – et essensielt redskap i forståelsen av Frischs verk – samt av eksistens- og moralfilosofi. Jeg velger å gi en kort presentasjon av disse under problemstillingen, men en fullstendig utdypning av hvordan de blir anvendt i fortolkningen av stykkene, vil bli gitt i oppsummeringen, da det synes mest hensiktsmessig.

⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Max_Frisch

⁵ Roman Jakobson, den russisk-jødiske lingvisten, hadde mye å si for utviklingen av lingvistikken på 1900-tallet. Han utviklet en språklig kommunikasjonsmodell; en generell modell som gjelder alle verbalt/narrativt kommunikative handlinger. (Lothe et al (2007): 112)

1.2 Forfatteren Max Frisch

Max Frisch ble født 15. mai 1911 i Zürich, som sønn av arkitekten Franz Bruno Frisch og Karolina Bettina Frisch. Han hadde to søsken; en halvsøster og en bror. Familien vokste opp i enkle kår, men da faren mistet jobben under første verdenskrig, forverret familiens økonomiske situasjon seg. I løpet av årene som gymnasiast (1924–30) skrev Frisch sine første teaterstykker, som han uten hell forsøkte å få oppført og senere selv ødela. Som følge av at hans foreldre ønsket å gi barna sine mulighet til å studere det de ønsket, begynte Frisch på germanistikkstudier i Zürich i 1931. Her møtte han flere professorer som satte ham i kontakt med ulike forlag og aviser, men studiet tilfredsstilte ham ikke i den grad det var tenkt å skulle være et akademisk verktøy for å kunne utvikle seg som forfatter. Bare ett år ut i studiene gikk faren hans bort, og med det valgte Frisch å avslutte studiet og tilbrakte de neste årene sammen med sin mor, grunnet dårlig økonomi. Hans første bidrag til en avis ble trykt i *Neuen Zürcher Zeitung* i mai 1931, et samarbeid som førte til at det ble naturlig for Frisch å fortsette med journalistisk arbeid, slik at han og moren ble sikret en viss inntekt. Dette tiltaket ble dessuten det tematiske utgangspunktet for essayet *Was bin ich?*, som Frisch skrev i mai 1932. Essayet betraktes i dag som opptakten til hele hans forfatterskap, som representerer samme gjennomgående grunnproblem: hvem er jeg egentlig? I tillegg til å jobbe som journalist for forskjellige aviser underviste Frisch ved universitetet i Zürich fram til 1934. Alt han skrev i løpet av disse årene er upolitisk og dreier seg i hovedsak om forskning gjennom selvbiografiske studier og bearbeiding av private opplevelser.

I 1934, etter hans første utenlandsreise, kom hans første roman (dannelsesroman), *Jürg Reinhart*, på markedet. Bokens protagonist, Reinhart, er Frischs alter ego, som i løpet av sin reise gjennom Balkan forsøker å finne seg selv og meningen med livet. Så møtte han tyske Käte Rubensohn og innledet et forhold til henne. Som tysk jøde emigrerte Rubensohn fra Berlin for å kunne fortsette med studiene. Frischs første møte med Tyskland fant sted i 1935, og som følge av dette skrev han *Kleinen Tagebuch einer deutschen Reise*, hvor han stiller seg kritisk til den antisemittismen han hadde opplevd.

Allerede i 1937 kom hans andre roman, *Antwort aus der Stille*. Også denne gangen foretok Frisch en dannelsesreise, gjennom protagonisten Leuthold. Her reflekterer han rundt selvbiografiske elementer for å kunne komme fram til et svar på spørsmålet om livet har verdi, selv om man «bare» er et lite menneske i det store samfunnsmaskineriet. Etter denne andre romanen følte Frisch at han måtte foreta enkelte konkrete grep for å endre livsbanen sin,

noe som resulterte i at han forlot rollen som forfatter. I tillegg ødela han alt av tidligere arbeid og begynte, ved hjelp av et stipend tildelt ham av Werner Coninx, som var en nær venn fra gymnasiet, på arkitekturstudier ved den Tekniske Høyskolen i Zürich. Dog ble Frischs målsetting om å slutte å skrive forkludret allerede i 1938, da han vant Conrad-Ferdinand-Meyer-prisen, en pris som ga ham 3000 sveitserfranc i honorar, i tillegg til studiestipendet på 4000 sveitserfranc. Så brøt andre verdenskrig ut, og Frisch ble artillerist i den sveitsiske armé, hvor han hadde 650 aktive tjenestedager fram til krigens slutt i 1945. Det var i løpet av disse årene at han igjen for alvor tok pennen fatt, og allerede i 1939 offentliggjorde han deler av notisene sine i tidsskriftet *Atlantis*, under tittelen *Aus dem Tagebuch eines Soldaten*. Følgende år ble de samme notisene utgitt som bok under tittelen *Blätter aus dem Brotsack*. Notisene kom til å spille en betydelig rolle i hans senere produksjoner som baserer seg på krigen.

Sommeren 1940 fullførte Frisch arkitekturstudiene og ble umiddelbart tilbudt en fast stilling i onkelens arkitektbyrå. Der lærte han sin første kone, arkitekten Gertrude Anna Constanze von Meyenburg, å kjenne. De giftet seg i 1942 og fikk to døtre og en sønn. I løpet av sin arkitektkarriere tegnet Frisch ca. et dusin byggverk, hvorav fire ble realisert.

Mesteparten av tiden han tilbrakte i byrået, gikk dog med til å skrive litteratur.

Allerede som gymnasiast skrev den unge Frisch et par drama som han uten hell forsøkte å få oppført og senere ødela. I studietiden overvar han likevel regelmessig de forestillingene som ble fremført i Schauspielhaus Zürich, som under nasjonalsosialismen iscenesatte verker av tyskere som var i eksil, og som kunne tilby et høyverdig program. I 1944 oppmuntret direktøren ved Schauspielhaus Zürich, Kurt Hirschfeld, Frisch til å begynne å arbeide for teateret, en oppfordring som førte til flere teaterstykker. Hans første drama hadde tittelen *Santa Cruz* og ble uroppført i 1946. Her tematiseres enkeltmenneskets drømmer og lengsler og hvordan disse lar seg forene med ekteskap. De neste dramaene han skrev, er basert på inntrykkene han fikk under andre verdenskrig. I 1945 utga han *Nun singen sie wieder*, et stykke som tar opp spørsmålene om soldatenes personlige medskyldighet i de umenneskelige ordrene de fulgte, og som blir behandlet ut fra ofrenes subjektive perspektiv. Stykket unngår unyanserte bedømmelser og ble derfor også satt opp på tyske scener allerede i 1946/47. I 1946 kom teaterstykket *Die Chinesische Mauer*, som har som motiv mennesket og atombomben og tematiserer muligheten for menneskelig selvutslettelse.

Det var samarbeidet med Hirschfeld som forårsaket Frischs bekjentskap med den ti år yngre Friedrich Dürrenmatt i 1947 – et møte som for Frisch førte til et viktig, men også anstrengt, vennskap. Til å begynne med sto de hverandre nær, men senere ble vennskapet

overskygget av personlige uenigheter. Samme år møtte han også den nyss hjemvendte Bertolt Brecht, som også ble en viktig inspirasjonskilde for utveksling av kunstneriske ideer og tanker. Dog valgte Frisch sin egen vei innenfor dramatikken; han inntok en selvstendig posisjon hvor han stilte seg skeptisk til det brechtske politiske dramaet. Dette kommer særlig til uttrykk i teaterstykket *Als der Krieg zu Ende war* (1948), hvor Frisch framstiller og bearbeider beretninger fra øyevitner til Den røde armés voldelige fremferd som okkupasjonsmakt.

Etterkrigstiden ble en stor inspirasjonskilde for Frisch, noe som resulterte i hele 130 notisbøker fulle av stoff som han senere kom til å benytte seg av. I 1950 ble *Tagebuch 1946 – 1949* utgitt på det nye Verlag Suhrkamp. Den er en samling av reisefortellinger, selvbiografiske betraktninger, politiske og litteraturteoretiske essays, i tillegg til litterære skisser som foregriper Frischs produksjon av teaterstykker og de gjennomgående motivene i hans fortellende tekster. Det var med denne utgivelsen at Frisch ble løftet opp på et europeisk nivå og endelig fikk den anerkjennelsen han hadde ventet på, men det gikk fortsatt noen år før han oppnådde kommersiell suksess.

I 1951 fulgte teaterstykket *Graf Öderland*, som omhandler en statsadvokat som kjeder seg i sitt borgerlige liv og drar ut for å søke den absolutte frihet, og som dreper alle som prøver å forhindre ham i å nå målet sitt, med en øks. Öderland ender opp som leder for en revolusjonær frihetsbevegelse og tildeles dermed makt og ansvar, noe som ikke gir ham den friheten han i begynnelsen søkte. Frisch anså stykket for å være et av hans mest betydningsfulle verk, men det ble ikke særlig positivt mottatt verken av publikum eller blant kritikere.

I perioden fra april 1951 til mai 1952 reiste Frisch til USA og Mexico på et stipend tildelt ham av Rockefellerstiftelsen. Underveis jobbet han med teksten *Was macht ihr mit der Liebe*, noe som senere skulle vise seg å bli forløperen til romanen *Stiller*, samt teaterstykket *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. Her vender han tilbake til tematikken rundt motsetningsforholdet mellom ekteskaplige forpliktelser og intellektuelle egeninteresser. I 1954 kom Frischs skikkelige gjennombrudd med romanen *Stiller*. Den handler om protagonisten Anatol Ludwig Stiller som påstår at han er en annen enn den sveitsiske billedhuggeren han egentlig er, noe som avsløres i løpet av en rettssak. Romanen inneholder elementer fra krimromanen, og disse er koblet til en angivelig autentisk, dagboklignende fortellerstil. Boken ble en kommersiell suksess og ga Frisch en fortjent anerkjennelse som forfatter. Også her dukker spørsmålet opp om hvorvidt interessen for kunst lar seg forene med

familielivet, noe som medførte at Frisch selv forlot familien sin og flyttet ut på landet. Her ble skrivingen hans hovedbeskjeftigelse de neste årene, og deretter besluttet han, i januar 1955, å legge ned arkitektbyrået sitt, for å kunne satse for fullt på tilværelsen som forfatter. Hans neste roman utkom i 1957, under tittelen *Homo faber*, og handler om en ingeniør som med sitt teknisk-rasjonelle verdenssyn mislykkes i det virkelige livet. Reisen protagonisten foretar, speiler Frischs personlige reiser i løpet av skriveprosessen i årene 1955–57, hvor han bl.a. besøkte Italia, USA og Mexico (for andre gang), likeså Kuba og Hellas. Romanen endte med å bli skolepensum og ble snart kanonisert som et av Frischs mest leste verk.

1958 var året da Frisch ble etablert som dramatiker av verdensrang, og det skjedde med uroppførelsen av *Biedermann und die Brandstifter*. De første skissene til dette verket ble skrevet allerede i 1948, under innflytelsen av den kommunistiske maktøvertakelsen i Tsjekkoslovakia, og ble tatt inn i *Tagebuch 1946–1949*. Med dette teaterstykket ønsket Frisch å skake tilskuerne ved å vise dem at man i farlige situasjoner også kan reagere med feig lemfeldighet. Men det sveitsiske publikum oppfattet primært stykket som en advarsel mot kommunismen, noe som gjorde at Frisch følte seg misforstått. Også det påfølgende dramaet, *Andorra*, hadde Frisch allerede skissert i *Tagebuch 1946–1949*. Stykkets tematikk lå Frisch tett på hjertet, og i løpet av tre år skrev han derfor hele fem versjoner av det, før han sa seg fornøyd og det kunne uroppføres i slutten av 1961. Også denne gangen ble Frischs hensikt med stykket misforstått.

1958 var også året da Frisch møtte den østerrikske forfatterinnen Ingeborg Bachmann. Han skilte seg dermed fra sin første kone Gertrud, etter at de hadde levd separate liv siden 1954. Frisch fridde på ny, men Bachmann avviste frieriet. Han valgte likevel å bli med henne til Roma i 1960, hvor han oppholdt seg i fem år. Forholdet blir beskrevet som intensivt og problematisk, ikke bare fordi Frisch var åpen om sin hang til utroskap, men også fordi Bachmann krevde å få føre samme livsstil, noe som gjorde Frisch særdeles sjalu. I 1964 kom romanen *Mein Name sei Gantenbein*, et verk som blir ansett for å være en litterær reaksjon på forholdet deres, som endte i 1963. Romanen speiler bearbeidningen av et komplekst ekteskaps slutt og tar for seg spørsmålet «hva hadde hendt hvis...?». Det skjer i lys av hovedpersonens foranderlige identitet – og igjen griper Frisch tak i det synet han allerede kom fram til med *Tagebuch 1946–1949*: at det vesentlige er uutsigelig for språket.

Sommeren 1962 møtte den 51 år gamle Frisch den 28 år yngre studinen Marianne Oellers og de flyttet snart sammen; først bodde de i Roma, siden i Tessin. De fortok flere utenlandsreiser sammen, til bl.a. USA, Jerusalem, Sovjetunionen og Japan, og de giftet seg i

1968. Inntrykkene Frisch fikk i løpet av årene han var på reise, er gjengitt i *Tagebuch 1966–1971*. I 1972 anskaffet ekteparet Frisch seg en leilighet i Vest-Berlin, som raskt ble deres hovedtilholdssted, og hvor de kom i kontakt med flere intensive og stimulerende intellektuelle. I løpet av disse årene ble Frischs kritiske holdninger til moderlandet Sveits forsterket, holdninger som fikk plass i verk som *Wilhelm Tell für die Schule* (1970) og *Dienstbüchlein* (1974), samt i talen *Die Schweiz als Heimat?*. Selv om Frisch ikke hadde politiske ambisjoner med det han skrev i denne perioden, næret han sympati for sosialdemokratiske ideer.

Allerede i 1979 gjennomgikk Frisch nok en skilsmisse, og han begynte å kjenne alderen på kroppen. Alder og forgjengelighet inntok en fremtredende plass også i hans senere verker. Han bodde noen år i New York, hvor han var en verdsatt forfatter og mottok et æresdoktorat ved Bard College og City University of New York. Oversettelsen av fortellingen *Der Mensch erscheint im Holozän*, fra 1979, ble av New York Times kåret til årets beste fortelling i 1980. Fortellingen beretter om en pensjonert industrimann som kjemper mot hukommelsestap ved å henge opp utallige sedler med leksikalsk informasjon han har samlet, rundt omkring i huset, før han innser at verden ikke behøver hans minner. Frisch anstrengte seg for å gjøre fortellingen så autentisk som mulig, men forsøkte samtidig å unngå en for selvbiografisk tolkning. Etter dette fikk Frisch skrivesperre i et år, men med prosateksten *Blaubart*, som kom i 1981, var den overvunnet.

Frisch vendte tilbake til Zürich i 1984 hvor han oppholdt seg fram til sin død. Han ble i 1989 diagnostisert med uhelbredelig tarmkreft, men hadde likevel forhold til kvinner og fortsatte sitt forfatterskap fram til sin død 4. april i 1991. Han organiserte sin egen begravelse på forhånd, og han engasjerte seg i diskusjonen om hvorvidt den sveitsiske armé skulle avskaffes eller ei. Det siste skjedde ved offentliggjørelsen av prosateksten *Schweiz ohne Armee? Ein Palaver*, samt i en sceneversjon av teksten under tittelen *Jonas und sein Veteran*. Som innbitt agnostiker ble det ikke rom for noe kirkelig ritual i hans begravelse, selv om den foregikk i St. Peterskirken i Zürich, hvor flere av hans nærmeste venner tok avskjed i ekte «frischiansk» stil ved senere å spre asken hans på et bål under en minnefest til hans ære.⁶

⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Max_Frisch

1.3 Det dramahistoriske klimaet: Frischs kulisser

Den kalde krigen (1945–1991) var en unik historisk periode med tendenser som trengte inn i kultur, kunst, medier, vitenskaper og litteratur slik knapt noen annen historisk periode har gjort. Rivaliseringen som utviklet seg etter andre verdenskrig, som følge av ulike politiske systemer og ideologier, dannet den såkalte Østblokken og Vestblokken. Den utbredte stemningen og overbevisningen blant kunstnere og intellektuelle i etterkrigstidens Tyskland gjorde det tydelig at man nå snakket om en nullpunktideologi – Tyskland 1945: anno null, og blant tyske intellektuelle var dette en utbredt opplevelse. På den ene side vendte emigrantene hjem, mange til østsonene, som i årene 1949–89 utgjorde staten DDR. På den annen side de som var blitt igjen i Tyskland, noen som hel- og halvhjertede støtter for naziregimet, andre i «indre emigrasjon». For seg selv sto de unge som hadde vært soldater, og som befant seg utenfor den egentlige intellektuelle tradisjonen. Det var særlig disse som opplevde 1945 som «Stunde Null». Spørsmål rundt hvordan nazismen og krigen skulle forstås i forhold til nåtiden florerer: Var nazi-regimet et resultat av en forfeilet tysk utvikling siden Luther? Var nazismen utslag av en kollektiv tysk skyld? Eller skulle den ses som resultat av spesielle politiske og økonomiske utviklingstendenser? (Gyldendal: 128). Tesen om kollektiv skyld runget dog sterkest, og den tjente til å hindre opprydning i det tyske offentlige liv etter nazi-regimets sammenbrudd. Flere unge antinazister, som hadde vært soldater og sittet i alliert fangenskap, var klare for å begynne forfra fra nullpunktet. De mente at den tyske offentlighet – litterært og politisk – ikke var uten skyld i nazismen. Tiden var nå inne for den unge generasjonen til å bryte med tradisjonene som hadde ført til hitlerstyret, herunder tysk litteraturs formtradisjon. De fant forbilder i den utstøtte tyske tradisjon, og i den internasjonale litteraturen som var forbudt i Det 3. rike, samt i samtidig fransk og amerikansk litteratur. Både eksistensialistene (Sartre, Camus) og den kjølige, hardkokte amerikanske fortellerstilen (Hemingway, dos Passos) spilte en viktig rolle. Nullpunktfølelsen av at alt var ødelagt og umulig å forstå, kom klart til uttrykk i litteraturen etter krigen (ibid.: 133–34).

Flere personligheter hadde vesentlig betydning for etterkrigstidens litteratur – og for Frisch. Man kan trekke paralleller til Sartres eksistensialisme, Pinters absurde teater og Osbornes sinte menn, og videre til Brechts episke teater og til Dürrenmatt, for å få et inntrykk av hvilke strømninger og forfattere som, enten direkte eller indirekte, har hatt innflytelse på Frisch og hans dramatik.

Den franske filosofen, forfatteren og eksistensialisten Jean-Paul Sartre (1905–1980) og

hans utforming av fransk eksistensialisme er, både filosofisk og kunstnerisk, et eksempel på en person som spilte en avgjørende rolle. Eksistensialisme er en filosofisk strømning som fikk nytt fotfeste på midten av 1900-tallet, hos filosofene Sartre, Beauvoir, Camus og Marcel. Eksistensialismen setter fokus på menneskets grunnleggende frihet, og på kontrasten mellom det meningsfylte livet vi tror vi lever til daglig, og eksistensens jordiske meningsløshet. Strømningen fokuserer på temaer som angst, død, frihet, ansvar og evnen til å handle, og betrakter menneskets eksistens som et mer grunnleggende faktum enn dets vesen eller essens; et menneske forstår seg selv kun ut fra sitt eget ståsted. Sentrale begreper som dukker opp innen eksistensialismen er ufrivillig underkastelse, selvoppofrelse, frihetssøken og selvkontroll.⁷ Sartres filosofiske hovedverk, *L'Être et le Néant* (Væren og intet), kom i 1943. Et av dette verkets hovedformål er å bevise den menneskelige frihet, som ikke kan kveles, samtidig som Sartre krever at man som menneske skal ta ansvar for egne handlinger og egen karakter; unnskyldninger av psykologisk eller biologisk art aksepteres ikke. Sartre deltok i motstandsbevegelsen da krigen kom, og begynte samtidig å skrive for teatret. Han skrev mye dramatik i løpet av livet, en genre som rommer gode muligheter for å demonstrere en eksistensialistisk problematikk (Cappelen: 28–33). Sartre ble symbol på den europeiske intellektuelle som kjemper for å forstå sin tids filosofiske, moralske og politiske problemer. Derfor er det neppe tilfeldig at nettopp identitetsproblemet spiller en spesiell rolle i det pene og velordnede Sveits, som både tilhører det stortyske språkområde og melder seg ut av det politisk. Ved å skrive om «eine allgemeine Schizophrenie» (fra *Tagebücher 1946–49*) skriver Frisch seg inn i en kunstnerisk og litterær periode som preges av eksistensialismen – en tankeretning som er opptatt av menneskets liv med vekt på ansvar, frihet og valgmuligheter, og det var tanker Frisch også var levende opptatt av.

Den britiske forfatteren og dramatikerens Harold Pinter (1930–2008) var en mester i å forene det absurde teater – slik vi kjenner det fra Beckett og Ionesco – med en realisme som minner om Ibsen. Mens Beckett forteller oss hvordan den enkeltes livssituasjon kan være ved hjelp av symbolske situasjoner som ikke tilhører det alminnelige liv, opplever man hos Pinter en skildring av menneskelivet som meningsløst, skremmende og brutalt; et inntrykk som skapes ved at han (allerede i stykkenes første scene) viser oss en verden vi uten videre kan gjenkjenne som den alminnelige verden. Det skjer også noe på scenen som vi kan kjenne igjen fra tradisjonelt teater: det bygges opp til en spenning inne i hovedpersonen og mellom

⁷ <http://snl.no/eksistensialisme>

mennesker. Dessuten har handlingen en begynnelse, en utvikling det går an å følge, og en markant avslutning. Samtidig flettes stykkenes oppbygging sammen av skremmende og uforklarlige enkeltinnslag. Dette resulterer i en egenartet teaterform – en pintersk kombinasjon og presisjon. Mye av det stoffet Pinter presenterer kan ses som en illustrasjon til Freuds teorier, eller som en studie i eksistensialistisk ånd over mennesker som mister sin identitet, som et angrep på et sosialt system som knekker de svake, og som en studie i schizofreni. Stykket *The Birthday Party* (1958) er et godt eksempel. Det har alle den klassiske tragediens dyder – enhet i tid, i sted og i handling, og det er for så vidt enkelt og greit i hovedtrekkene. Derimot er betydningen av det vi ser mangesidig. Stykket kan spilles som en komedie, da det har en overflod av stoff som kaller på latteren, men her er det snakk om «svart humor», for latteren er ikke minst en fortvilelsens latter (ibid.: 247–49). Det er de pinterske elementene – absurditeten, meningsløsheten, den svarte humoren og tap av identitet – som går igjen hos Frisch, og som særlig kommer til uttrykk i *Biedermann und die Brandstifter* og *Andorra*.

Etter John Osbornes (1929–1994) suksess med *Look back in anger* (1956) opplevde man en fornyelse i engelsk teater på 1950-tallet. Med Osbornes stykke fikk bevegelsen sitt navn: «De sinte unge menn», etter dem som luftet sitt sinne og sin bitterhet i romaner, skuespill og essays. Den nye bevegelsen kan ses som en sosial reisning hvor det etablerte samfunn, «The Establishment», får gjennomgå. Troen på at sosialismen er den rette og raske vei til likhet og brorskap har gått tapt; nå gjelder det kampen for enkeltmenneskets forsøk på å vinne over sine omgivelser – en kamp som føres med forskjellige midler og som peker mot ulike løsninger. Man kan se paralleller med Sartres eksistensialisme, men noen eksplisitt innflytelse er ikke merkbar hos de mange forfatterne som uttrykker seg innen denne bevegelsen. *Look back in anger* brakte en ny tone inn i engelsk teater. Her fikk man se sinne og raseri, fattigdom, både sjelelig og fysisk, som var til å ta og føle på, og en helt som ikke var lett å skjønne, men heller ikke så lett å glemme. Skuespillets handling er konvensjonell, og dramatisk sett svært alminnelig, men stykket er et betydelig drama på grunn av portrettet av hovedpersonen Jimmy Porter. Han oppleves ikke bare som avskyelig; det oppstår en forståelse for at det er naturlig at han er det: Han lever i en verden som absolutt ikke er elskelig. Hans holdning er i det minste ærlig, og kanskje har den kraft i seg til å forandre litt på tingenes tilstand. Stykket kan fortsatt leses, uten at det har tapt seg i særlig grad. Dette på grunn av balansen i bildet av Jimmy: Osborne gjør ham ikke til helt, for Jimmy er ekkel. Verden på scenen ville blitt bedre om hans private moral ble bedre, men idet hans ærlighet

belyses, stilles det samtidig spørsmål ved hvorfor elendigheten skal tilsløres ved at vi tvinger oss selv til å være høflige og behagelige på overflaten. Ville ikke det være en falsk løsning? (ibid.: 217–220). På samme måte som Osborne lufter også Frisch sine tolkninger av og problemstillinger i samfunnet og dets individer i verkene sine, dog ikke like eksplisitt, men snarere kamuflert som allegorier.

Det episke teater var en betegnelse brukt av den tyske dramatiker Bertolt Brecht (1898–1956) i forbindelse med teorien om det teateret han ville skape, som litterært sett bygger på den episke eller fortellende sjanger. I 1930 presenterte han sine teorier om det anti-aristoteliske teateret, og han utviklet med *Kleines Organon für das Theater* (1948) en dramaturgi der den marxistiske dialektikken skulle anskueliggjøres på scenen. Det episke dramaet skulle framstille et sett med fragmenterte, løst sammenknyttede enkelscener som bryter med de aristoteliske prinsippene⁸ for sannsynlighet og nødvendighet, og ikke utgjøre et enhetlig handlingsforløp. De dramatekniske grepene skulle dessuten blottstilles, og ikke tildekkes for å skape illusjon av virkelighet. For teateret skulle ikke etterligne, men gi en tolkning og analyse av en virkelighet. Til dette formål benyttes bl.a. distanserende midler som innføringen av en forteller, kommentarer og sangnumre (fremført av enkeltpersoner eller et kor). Samt bruk av filmklipp, plakater og lysbilder, i tillegg til direkte henvendelser til publikum fra scenen – den såkalte *Verfremdungstechnik*⁹; tilskuerne skal kunne vurdere scenepersonene med kritisk blick og holde en følelsesmessig avstand til handlingen. Det skal spilles på den fysiske distansen mellom tilskuerne og skuespillerne på scenen, og motarbeide at tilskueren identifiserer seg med helten og lever seg inn i handlingen. Slik bevisstgjøres teaterillusjonen, og tilskuerens egen dømmekraft aktiverer til innsikt i egen livssituasjon. Dermed omdefinerer Brecht Aristoteles' katarisbegrep; teaterets virkning skal ikke bestå i en følelsesladet utfrielse eller renselse ved frykt og medlidenhet, men en moralsk mobilisering til politisk handling. For å oppnå denne effekten må en rekke episke, litterære grep overføres til scenen, men enda viktigere: skuespillerne skal ikke smelte sammen med sin figur, men demonstrere en rolle/figur (Lothe et.al., 2007: 54, 239).

Under krigen hadde Brechts teater, praktisk som teoretisk, overlevd i Zürich. Han arbeidet en tid i Sveits hvor to yngre forfattere kom hans ideer på så nært hold at det kom til å

⁸ For Aristoteles (384 f.Kr. – 322 f.Kr.) betydde handlingens enhet at et drama skulle være et organisk hele, med en nødvendig og sannsynlig forbindelse mellom de enkelte hendelsene (Lothe et.al., 2007: 45)

⁹ http://snl.no/Bertolt_Brecht

prege dem dypt: Friedrich Dürrenmatt og Max Frisch. De videreførte ikke på noen måte den brechtske klassekampmodellen eller den iboende revolusjonære overbevisningen. Deres bakgrunn var nemlig helt annerledes, siden de ikke befant seg i et dypt forvirret Tyskland, men i det isolerte, nøytrale Sveits (Cappelen:177–78).

Den sveitsiske forfatteren og dramatikeren Friedrich Dürrenmatt (1921–1990) så ikke på samfunnet og livet som en slagmark for stridende menneskelige krefter og ideer, men som en anonym og ugjennomskelig byråkratisk maskin. Grotesk humor og satire var Dürrenmatts særpreg, noe som for første gang kommer til utfoldelse i skuespillet *Der Besuch der alten Dame* (1956), hvor en grotesk eller fantastisk begivenhet, framkalt av en uventet kraft utenfra, utvikler seg med en streng logikk som ubarmhjertig avslører de tvilsomme moralske lovene som behersker samfunnet og den enkelte. Dürrenmatts teatrale verden er full av åpne moralske spørsmål, mens Brechts er preget av en overveiende sosial og politisk analyse, som rommer svaret på de moralske problemene (ibid.: 178–80). Dürrenmatts svartsyn, som omfattet både den herskende sivilisasjon og opprøret mot den, fikk uttrykk i livfull dramatik.

I motsetning til Dürrenmatt skriver Frisch brechtske «lærestykker», men riktignok på sin egen manér. Det som skiller ham fra Dürrenmatt, er dels det mye klarere politiske samfunnsbildet han tegner, dels den personlige identitetsproblematikken som er drivkraften i det (ibid.:180). Frischs skriftlige produksjon preges av store, gjennomgående motivkretser, og hans innerste holdning som forfatter viser at han skydde det lukkede, avgrensede og ferdigstilte. Skissen eller utkastet, derimot, er en genre som sikrer de åpne mulighetene, noe som er et avgjørende tema hos Frisch: menneskets mulighet til å holde seg og sitt liv åpent. Eller – når mennesket nå engang er sperret inne – dets mulighet til å bryte ut og finne en ny identitet. Han ser i sine romaner det velbergede landet som symbol på det moderne menneskets selvtilstrekkelighetsfølelse og eksistensangst. Det var som nevnt med kunstnerromanen *Stiller* (1954) at Frisch ble verdensberømt – fortellingen om en mann som radikalt tar konsekvensen av sin utilfredshet med den identitet hans tidligere livsløp har forsynt ham med. Romanen konkluderer med at man ikke kan løpe fra sin fortid, man må bære den med seg, den oppsummerer identitet, skyld og ansvar i historien. Frischs protagonister preges ofte av en holdning om at man ikke skal danne seg et ferdig bilde av et menneske, da man med dette påtvinger det en rolle som i sin tur begrenser dets frihet. Det finnes ikke noe fast menneskelig *jeg* hos Frisch, selv om han oftest foretrekker *jeg*-fortellerens synsvinkel. Det finnes bare en jakt etter *jeg*'et, for det er noe man lager seg – man dikter sitt livs historie. I sin tidlige dramatik holder Frisch sin personlige motivverden på

avstand og gjør den langt mer allmenn, mye takket være den skolering han hadde fått hos Brecht (ibid.: 154–58).

Frischs viktigste teaterstykker er uten tvil *Biedermann und die Brandstifter* og *Andorra*, som begge handler om tilpasningens problem. Som den skeptikeren han var, har han ingen klar strategi, heller en stor porsjon misantropi men med et sjeldent glimt av håp nå og da (ibid.: 158–59). Menneskets identitet, og spørsmålet om den er knyttet til dets selvoppfatning eller til omverdenen rundt, er sentrale tema og motiv i Frischs litterære produksjon. Men hans skepsis overfor menneskets evne til å endre seg, og hans studier av det moderne mennesket og spørsmålet om det har en kjerne (et jeg), eller om det bare er en serie roller man kan gå inn og ut av i sitt spill med omgivelsene, viser at hans litterære produksjon både har politiske og hermeneutiske motiver. Ethvert menneske som befinner seg i et samfunn, vil alltid befinne seg i en dagsorden hvor det vil bli vurdert, tolket og behandlet i politisk forstand. Og da kan man stille spørsmål om mennesket er det det *er*, eller om det er det det *forestiller* seg å være. Man kan nok trekke paralleller til Frisch fra enda flere forfattere enn de ovennevnte. Hensikten her er å vise hvor utfordrende det er å skulle vise hvilke personligheter og/eller kulturelle- og historiske hendelser som har hatt betydning for Frischs virke, samt (og kanskje ennå viktigere) at hans forfatterskap og produksjon er like viktig og aktuell som de største forfatterskapene fra etterkrigstiden.

1.4 *Biedermann und die Brandstifter* – ein Lehrstück ohne Lehre

Det tok Frisch hele seks år å fullføre det som skulle bli hans best kjente drama. Biedermann dukker for første gang opp i Frischs *Tagebuch 1946–1949*, og videre utviklet han stoffet og subjektet Biedermann til et hørespill med tittelen *Biedermann und die Brandstifter*, som ble produsert i 1953, før det 29. mars 1958 for første gang ble satt opp som teaterstykke, i Skuespillhuset i Zürich, under samme tittel, men med undertittelen *Ein Lehrstück ohne Lehre* (Schmitz, 1976: 282).

Persongalleri:

Herr Biedermann	Babette, hans kone	Anna, en tjenestepike
Schmitz, en bryter	Eisenring, en kelner	Politikonstabel
En Dr. Philos	Enken Knechtling	
Koret, bestående av brannvesenets mannskaper		

Stykket er inndelt i seks scener. I første scene introduseres vi for hovedkarakteren, Gottlieb Biedermann, som framstår som en velmenende karakter. Han leser om brannstiftelsene i avisen og engasjerer seg i hvem som er gjerningsmennene og deres framgangsmåte; utkledd som harmløse kremmere trenger de seg på og tar seg til rette i husenes loft, som deretter antennes. Tjenestepiken Anna kommer og medbringer en besøkende kremmer ved navn Josef Schmitz. Han klager over at han blir antatt å være brannstifter, noe som vekker medlidenhet hos Biedermann. Dermed slippes Schmitz inn i huset og får overnatte på loftet.

I andre scene møter vi konen til Biedermann, Babette. Hun konfronterer Biedermann og hevder han har vært for godtroende; hun vil vennlig, men bestemt be Schmitz om straks å forlate deres hjem. Men Schmitz lykkes med å skape sympati også hos Babette. Det ringer nok en gang på, og en angivelig representant fra brannforsikringen står ved døren. Det viser seg å være Schmitz' kompanjong, Wilhelm Maria Eisenring.

Tredje scene begynner med at Biedermann har bestemt seg for å kaste Schmitz ut av huset. Det han ikke vet, er at han har hatt ikke én, men to overnattingsgjester: Schmitz og Eisenring. Idet han trer inn på loftet, blir han overrasket og stum når han oppdager alle fatene med bensin som befinner seg der. Samtidig får han besøk av en politibetjent som meddeler at hans tidligere ansatte, Herr Knechtling, har tatt livet av seg, og som stiller spørsmål ved bensinfatene. Biedermann tyr til løgn og sier at fatene inneholder hårvann.

I fjerde scene vokser midlertidig Biedermanns mistanker i takt med frykten. Men han ønsker ikke å bli uvenner med gjestene sine og inviterer dem derfor på middag. Idet Biedermann forlater loftet, trer akademikeren Dr. phil. frem på scenen; nok en brannstifter og kompanjong, som har skjult seg mellom fatene. Eisenring anerkjenner ham likevel ikke som en likesinnet og spotter ham ved å tillegge ham navnet "Verdensforbedrer", da han ikke vil tenne på loftet, men forblir teoretisk og ideologisk.

I femte scene forberedes måltidet. Middagsbordet skal være enkelt og koselig dekorert, slik at vennskapet mellom Biedermann og gjestene kan pleies. En båretrans ankommer, men blomsterforretningen har gjort en feil og tilegnet den Biedermann i stedet for Knechtling. Idet Biedermann henter sin beste vin fra kjelleren tilstår han, for publikum, at han lenge har hatt mistanke om at gjestene faktisk er brannstiftere, men hva hadde publikum gjort i hans situasjon, spør han.

Sjette, og siste, scene foregår rundt middagsbordet. Biedermann og gjestene skåler for det nye vennskapet, og stemningen er løssluppen. I det fjerne høres plutselig sirener, og Biedermann er glad det ikke er hos ham det brenner, inntil Eisenring alvorlig meddeler at de

alltid lokker brannbilen vekk fra gjerningsstedet. Fortvilelsen vokser i Biedermann, men han holder fortsatt fast ved troen på at gjestene hans ikke er brannstiftere, men tvert om de nye vennene hans, selv om de ved flere anledninger har innrømmet å være brannstiftere. Som et ytterste tegn på tillit gir han dem fyrstikker idet Schmitz og Eisenring går. Scenen avsluttes med at flere gassbeholdere går i luften og Biedermanns hus går opp i flammer.

1.5 *Andorra* – *Stück in zwölf Bildern*

Med dette stykket hevdes det at Frisch fullendte sin dramaturgiske utvikling, og at det derfor representerer avslutningen på hans «engasjerte teater». Også dette stykket oppsto fra en enkel skisse i *Tagebuch 1946–1949*, under tittelen *Der andorranische Jude*, og det utviklet seg videre til en prosaskisse med tittelen «Du sollst Dir kein Bildnis machen». Arbeidet med selve stykket strakk seg hovedsakelig fra 1958 til 1961; det ble uroppført 2. november 1961 i Skuespillhuset i Zürich. (Jurgensen, 1968: 80).

Personer:

Andri	Barblin	Læreren	Moren
Senoraen	Presten	Soldaten	Verten
Møbelsnekkeren	Doktoren	Håndverksvennen	Noen

Stumme personer:

En idiot	Soldatene i svart uniform
Jødefremviseren	Det andorranske folk

Stykket er inndelt i tolv bilder, som i sin tur lar seg inndele i to tematiske deler: de seks første bildene viser karakteren Andri og hvordan andorranerne gradvis stenger ham ute fra fellesskapet. De seks siste bildene tematiserer hvordan Andri identifiserer seg med de forestillingene andorranerne har av ham. Mellom bildene, i korte passasjer, trer stykkets involverte andorranere ut av handlingen ved å gå fram til forscenen en for en. Her stiller de seg i en vitneboks hvor de rettfærdiggjør sine handlinger og unnløtelser.

Første bilde åpner med Barblin, datter av Læreren, som maler det andorranske huset deres hvitt. Hun blir betraktet av Soldaten, som plager henne med suggestive vitser. Presten

dukker opp og preker om et hvitt Andorra i fred. Andri jobber som kjøkkengutt i et vertshus. Han er forlovet med Barblin, uten å vite at hun egentlig er hans biologiske halvsøster. De ønsker å gifte seg, men Andri tør foreløpig ikke be Læreren om hennes hånd. På forscenen trer Verten inn i vitneboksen for å gi sin forklaring.

Andre bilde utspilles under en nattlig samtale mellom Andri og Barblin. Han preges av lav selvtillit og forteller fortvilt hvordan det plager ham at det forventes at han skal være takknemlig fordi Læreren «reddet» han fra «de svarte». Bildet avsluttes med at han forteller henne at Soldaten har et godt øye til henne. Så trer Møbelsnekkeren inn i vitneboksen på forscenen, for å gi sin forklaring.

I tredje bilde får vi se Andri og Håndverkssvennen i arbeid. Andri legger seg i selene for å vise at han både kan og vil, og lager stolt en solid stol, men Møbelsnekkeren tilegner verket Håndverkssvennen, som selv snekret en ubrukelig stol. Håndverkssvennen tier og tar imot anerkjennelsen, dermed avvises Andri som dyktig snekker og blir flyttet til salgsavdelingen – et arbeid Møbelsnekkeren mener passer Andri bedre, da han jo er av jødisk opphav. På forscenen trer Håndverkssvennen inn i vitneboksen for å gi sin forklaring.

Fjerde bilde foregår i stuen hos Læreren, hvor Doktoren utfører en helsesjekk av Andri, men han blir raskt bortvist etter å ha ytret antisemittiske holdninger. Andri benytter sjansen til å be Læreren om Barblins hånd, men blir avvist, noe han mener skyldes hans jødiske identitet.

Femte bilde utspiller seg på torget i Andorra, hvor Læreren drukner sin indre samvittighetskonflikt med alkohol utenfor vertshuset, før han går inn.

Sjette bilde foregår utenfor kammerset til Barblin. Det er natt og Andri legger seg ved dørstokken til Barblin for å sove. Uten å bli lagt merke til sniker Soldaten seg forbi og inn til Barblin, hvor han forgriper seg på henne. Læreren kommer for å forsøke å snakke med Andri, men han blir gang på gang avvist. Bildet avsluttes med Andri som forsøker å ta seg inn til Barblin, men han overraskes av Soldaten i døråpningen, og idet han jages bort av ham, mister han all tiltro til henne. På forscenen trer Soldaten inn i vitneboksen for å gi sin forklaring.

I syvende bilde er handlingen lagt til et sakristi. Presten ønsker å snakke med Andri, og han henvender seg til ham med et ønske om å hjelpe. Men han ytrer også sine fordommer og ber, med god hensikt, Andri om å akseptere at han er jøde. Andri knekker sammen og sier at verken han selv, Barblin eller noen andre, er i stand til å elske ham. På forscenen trer Presten inn i vitneboksen for å gi sin forklaring (den første – og eneste – forklaringen hvor skyld erkjennes).

Hendelsene i åttende bilde finner sted på torget i Andorra. Situasjonen er anspent; når kommer det andorranske folk til å bli angrepet av «de svarte»? Hver og en forsøker å finne sin rolle i den forestående situasjonen. Senoraen dukker opp, setter seg ved et bord og skriver en lapp som hun ber Soldaten om å bringe til Læreren. Så kommer Andri, Soldaten slenger en ufin kommentar til ham, noe som fører til håndgemeng mellom dem. Idet flere soldater har kommet til for å hjelpe Soldaten, lykkes det Senoraen å få slutt på slåsskampen. Bildet ender med at Senoraen ber Andri om å ta henne med til faren hans. På forscenen befinner Læreren og Senoraen seg, hun konfronterer ham og spør hvorfor han ikke har fortalt Andri, og andorranerne, sannheten.

Niende bilde foregår i stuen hos Læreren. Senoraen forteller Andri at sannheten snart vil komme for en dag, men at hun er nødt til å gå. Læreren og Moren kommer inn i stuen, og han ber Andri om å følge Senoraen ut. Han returnerer raskt – Senoraen ville gå alene, men Læreren går selv for å følge henne. Presten kommer for å fortelle sannheten til Andri. Idet han endelig forteller ham at Senoraen er hans mor og Læreren hans far, og at han dermed ikke er jøde, vil han ikke tro på sannheten. Læreren returnerer, fillete i klærne. Han forteller at Senoraen er blitt steinet til døde, og at Andri er blitt upekt som den skyldige. På forscenen trer Noen inn i vitneboksen for å gi sin forklaring.

Tiende bilde utspiller seg på torget i Andorra hvor Andri sitter alene. Læreren dukker opp for igjen å beklage seg og tilstå sin feighet, men Andri har avfunnet seg med jødernes skjebne. På forscenen kommer Andri til syne og putter en mynt i dreiepositivet¹⁰ som står der.

Elleve bilde finner sted utenfor kammerset til Barblin. Andri vil vite hvor mange ganger Barblin har ligget med Soldaten, men hun vil ikke høre snakk om det; hun anser ham nå som sin bror og frykter for hans sikkerhet. Man hører støy utenfra, så slag mot husdøren, og inn kommer Soldaten for å fange Andri, som han vet gjemmer seg der. Nytteløst roper hun etter hjelp. Bildet avsluttes med at Soldaten fører Andri bort. På forscenen trer Doktoren inn i vitneboksen for å gi sin forklaring.

Tolvte bilde er henlagt til torget i Andorra. Soldater i svarte uniformer og andorranerne har samlet seg. Alle venter på at «jødefremvisningen» («der Judenschau») skal starte – en form for institusjonalisert og maktutøvende fremvisning, hvor jødemistenkte får avgjort hvorvidt de er jøde eller ei av en ikke-juridisk talsperson: jødefremviseren («der

¹⁰ Med dreiepositiv menes her et (på tysk) *Orchestrion*; et mekanisk musikkinstrument som kan imitere et komplett orkester. Det kunne spille musikk som Beethoven-symfonier og operaouverturer, i tillegg til marsjer og dansemusikk.

Judenschauer»). Andorranerne får beskjed om å maskere seg med svarte tørklær og ta av seg skoene. På kommando fra Soldaten begynner andorranerne å bevege på seg. En etter en passerer de fremviseren, som nøye studerer ganglaget deres. De som har passert, gir fra seg tørklærne og henter skoene sine. Det fløytes tre ganger og Soldaten beordrer mengden til å stoppe. Han trer frem og tar bort tørkleet på den maskerte som står foran fremviseren. Det viser seg å være Noen, og Soldaten sier at det ikke er jøden. Det fløytes nok en gang tre ganger, og en ny maskert blir bedt om å fjerne tørkleet. Det viser seg å være Andri. Moren trer frem og forteller sannheten om at Læreren er faren og at Andri var hjemme da Senoraen ble steinet. Fremviseren studerer Andri; han vender bukselommene på ham, og ut faller mynter og en ring han fikk av Senoraen. Soldaten ber ham om å få ringen overrakt, men han motsetter seg dette og føres dermed bort. Bildet avsluttes med at scenen blir mørklagt, og dreiepositivet begynner å spille av seg selv.

1.6 Problemstilling og metode

Når man leser fiksjonslitteratur, holdes den vanligvis opp mot virkeligheten, slik at teksten skal kunne gi oss som lesere mening i og forståelse av verden. På den ene siden er stykkene til Frisch fiksjon og fantasi – på den andre siden er de allegoriske, sosialkritiske og eksistensialistiske verk med virkelighetsallusjoner. Ved å benytte seg av teateret som institusjon for å fremstille det han kaller «opplevelsesstrukturer», har Frisch skrevet to stykker med ulike motiv; det første verket blottlegger borgerskapet og dets forfall, det andre representerer en modell for fyrstedømmet Andorra og dets forestillinger. Felles for dem er temaer som (fremmed)frykt, kollektivt ansvar, forestillinger versus løgn og skyldspørsmålet – temaer som sto sentralt i etterkrigstida, og som fortsatt er høyst aktuelle. Det historisk-kulturelle klimaet rundt Frisch hadde definitivt stor innvirkning på stykkenes tilblivelse, og Frischs posisjon i det hele var betraktende; han sto utenfor, i et nøytralt Sveits, hvor han kunne se og skrive seg inn i historien.

Ved å studere tekstene komparativt ønsker jeg å undersøke om man kan hevde at Frisch hadde som hovedhensikt å opplyse og kritisere – med moralske undertoner – samfunnet og dets individer. Er han en forkledt og drivende samfunnskritiker og moralist? Ved å se nærmere på *hvordan* Biedermanns og Andris forfall styres av både ytre og indre faktorer, og *hvorfor* de treffer de valgene de gjør, vil jeg kunne avdekke de budskapene Frisch

vil formidle? Begge stykkene oppholder seg ved hermeneutiske spørsmål (og må leses hermeneutisk, noe jeg kommer til å utdype utover i avhandlingen): stykkenes handling og kommunikasjon drives av hvordan Biedermann og Andri tolker de ulike hendelsene rundt seg og de situasjonene de havner i, og likeså av hvorfor de tolker dem slik de gjør. Studiet gjøres derfor i lys av Frischs historiske kontekst og ut fra Gadamer's hermeneutikk.

Hermeneutikk og eksistens- & moralfilosofi

I all debatt om hermeneutikk er det én filosof og ett verk som står helt sentralt i vår tid: Hans-Georg Gadamer (1900–2002) med boken *Wahrheit und Methode* (1960). Den gir oss en rekke eksempler på hvordan han mener menneskelig forståelse oppstår og utvikler seg, og hvordan den i det hele tatt er mulig. Ifølge Gadamer er hermeneutikk en generell filosofisk teori om hva forståelse er; hva som skjer i oss og med oss når vi forstår – et grunntrekk ved det å være menneske. Mennesket søker å forstå den historiske og sosiale verden, den kultur og de tradisjoner det er preget av. Gadamer skiller dog mellom hermeneutikk og metode; en metode er noe man må lære seg å følge, mens forståelse anses for å være et grunntrekk ved mennesket, som en forutsetning og en betingelse for blant annet å kunne lære seg metoder. For Gadamer ligger hermeneutikk og forståelse dypere enn metoden, og han avviser derfor at noen vitenskapelig metode kan garantere at man oppnår forståelse av et emne. Men hermeneutikk gjør ikke metodelære unødvendig, for all vitenskap trenger en gjennomtenkt metode (Krogh 2003: 226–33).

Synet på forholdet mellom hermeneutikk og metode uttrykker Gadamer i det han kritiserer Descartes; hans formål var å legge et absolutt sikkert grunnlag for sin tids naturvitenskap, ved systematisk og bevisst å tvile på alt som kan betviles. Han ville kvitte seg med alle overleverte oppfatninger, for å finne et utgangspunkt som ikke kunne trekkes i tvil. Gadamer's kritikk ligger i at en slik innstilling er umulig å gjennomføre. Man vil alltid føre elementer fra sin egen tid og kultur med seg; det er *umulig* å kvitte seg med forutsetningene fra ens egen kultur. De første viktige begrepene i Gadamer's hermeneutikk er hans teser om fordommer og forståelse. Ifølge ham kan ingen forståelse starte fra bunnen av, fra et nullpunkt. Enhver forståelse forutsetter en annen, forutgående forståelse – en fordom. Descartes søkte å kvitte seg med alle fordommene, og det er her feilen hans ligger, ifølge Gadamer. For ham har begrepet fordom positiv betydning; han snakker om å rehabilitere¹¹

¹¹ Det er uttrykket fordommer, ikke innholdet i det vi kaller fordommer, som skal bli rehabilitert (Krogh, 2003: 234)

det. Forståelse av tidligere perioder og kulturer er umulig uten fordommer, dvs. uten at vi tar utgangspunkt i den forståelse vår egen samtid gir – vi er barn av vår tid, et produkt av en bestemt periode og en bestemt historisk tilstand. Det blir derfor viktig å være skeptisk til mulighetene for å forstå andre tider og perioder enn vår egen. Fordommer er produkter av en periode, de er ikke noe fast grunnlag som det Descartes søkte, ifølge Gadamer. Enhver fordom, og tilhørighet til egen tid og kultur, er forutsetningen for å kunne forstå fortiden, og ett sted må forståelsen begynne. Og hva blir da mer naturlig enn å begynne med den innsikten vår egen tid har gitt oss? Vår periodes fordommer binder oss sammen med tidligere perioder, de skiller oss ikke fra dem; fordommer kan altså føre til innsikt. Men det gjelder å skille mellom legitime og ikke-legitime fordommer; oppfatninger man danner seg ut fra egne forhold eller overbevisninger kan også forhindre en i å forstå. (ibid.: 233–36).

Forståelse er tett knyttet til og preget av historismen. All forståelse er historisk forståelse – den forutsetter en forbindelse mellom to perioder – noe som gjør forståelse til et problem, ifølge Gadamer. Gjennom kritikk og korrigerende av egne fordommer forklarer man hvordan en slik forbindelse er mulig, og det gjøres i tilknytning til *den hermeneutiske sirkel*. Sirkelbevegelsen går mellom tekst og leser, som begge er knyttet til de historiske forholdene de lever eller levde under. Man befinner seg innenfor den hermeneutiske sirkel idet forståelsen av teksten preges av leserens fordommer og forståelse; forståelsen av teksten skal i sin tur påvirke leserens selvforståelse, hans opplevelse og forståelse av seg selv og sine fordommer, det vil si: sin historiske situasjon. Gjennom en prosess gir sirkelbevegelsen oss mulighet til selv å bedømme våre fordommer og sjalte ut dem som hindrer forståelsen. Gadamer snakker dessuten om at våre fordommer, vår førforståelse, utgjør en helhet som vi aldri kan ha full oversikt over eller være oss helt bevisst. Og vi makter bare å ta opp enkelte elementer fra helheten til kritisk utprøving. I denne oppfatningen blir begrepet *horisont* viktig: Gjennom utprøvingene kan vår *forståelseshorisont* endre seg. Og siden enhver forståelse aldri er uten forutsetning, befinner vi oss alltid innenfor en horisont, men uten å være fanget av den, da vår forståelse alltid er under videre utvikling, noe som gjør at horisonten utvider seg. Horisontens innhold er dessuten ikke individuell; det dreier seg om felles forutsetninger som går igjen hos medlemmene av en kultur, en periode, en vitenskapelig skole.

Gjennom arbeidet med en tekst blir den hermeneutiske sirkelen et forhold mellom to horisonter – hvor den ene er leserens horisont og den andre er den som blir representert av verket – og sirkelens resultat blir en *horisontsammensmelting*. Men siden det finnes forskjeller

mellom oss og fortiden, kan man ikke tenke seg at to meningshorisonter som er oppstått i ulike perioder, kan bli *helt* forent – all forståelse er å bygge videre på den form for forbindelse mellom fortiden og vår egen horisont som vi alltid må forutsette. Å forstå et verk fra en tidligere periode forutsetter at vi beholder en viss distanse til den – forståelse forutsetter både forbindelse og distanse. Forståelse av en annen horisont krever en forbindelse mellom den horisont som preget verket og vår egen. Denne forbindelsen kaller Gadamer verkets *virkningshistorie*, og med det gir han oss hovedpoenget i hele sin hermeneutikk: forståelse kan både være avhengig av våre fordommer, av vår egen periode, og samtidig gjøre det mulig å sette seg inn i en periode med en annen horisont, fordi denne horisonten lever videre i vår tid gjennom sin virkningshistorie. Ut fra våre fordommer kan vi altså forstå fortiden, og det fordi våre fordommer selv er frembrakt av virkningshistorien. Forutsetningen for at en virkningshistorie kan oppstå er, ifølge Gadamer, *tradisjon*; virkningshistorie er et resultat av at det finnes tradisjoner som virker gjennom historien. Forståelse er bare mulig fordi vi står innenfor tradisjoner som forbinder oss med fortiden. Forståelse er alltid å ha et forhold til en virkningshistorie. Men siden vi ikke er i stand til å overskue de tradisjoner, den virkningshistorie, som skaper våre historiske fordommer, er vi underordnet disse tradisjonene – vi tilhører dem.

For Gadamer betyr dette at all forståelse må innebære aksept av autoritet overordnet en selv, en autoritet som ligger i hele den tradisjonen vi selv er preget av. Hans oppfatning av hermeneutikk hadde altså også en politisk side. Ved å akseptere en autoritet blir man til en viss grad underordnet den. Det dreier seg, hevder Gadamer, om anerkjennelse og erkjennelse av at en annens oppfatning og innsikt er ens egen overlegen, men ikke om lydighet eller underkastelse. Det grunnleggende blir aksepteringen av tradisjonens autoritet. Gadamers hermeneutikk, hans teori om tolkning og tekstforståelse, går ut på at all forståelse bygger på et forhold mellom spørsmål og svar – det er teksten som spør, og vi som svarer! Og for å kunne forstå en tekst må vi få tak i spørsmålene teksten stiller. Hvis teksten vi fortolker er et svar på et spørsmål som var brennende i dens egen samtid, er det rimelig å si at vi må vite hvilket spørsmål det dreide seg om, før vi kan si at vi har forstått teksten: «I virkeligheten kan man bare forstå en tekst hvis man forstår det spørsmålet den er et svar på.» (ibid.: 249)

Til slutt må det tilføyes at Gadamers oppfatninger kan tolkes på minst to måter. Den første vektlegger hans åpenhet; ved å akseptere tradisjonens autoritet stiller vi oss åpne for dens meninger, og vi inntar en deltakerrolle hvor vi er interessert i å gå ut over vår opprinnelige horisont. Ut fra denne oppfatningen er all forståelse ledet av tanken om å forstå

noe nytt. Den andre understreker at det enkelte individ bare er en del av og underordnet en mektig tradisjon som fører vår forståelse i den retning en selv går, og som vår kritiske fornuft ikke kan stille noe opp mot – altså en grunnleggende akseptering på forhånd (ibid.: 236–50).

Eksistensidealismen er en retning innen filosofien som hadde stor betydning for litteraturen og oppfattelsen av litteratur på 1900-tallet. Den utgjør ingen enhetlig filosofi, men stiller spørsmål ved hva det er som kjennetegner menneskets måte å være til på.

Eksistensfilosofene understreker menneskets frihet – som alltid er betinget av en historisk situasjon. De befatter seg med såkalte eksistensielle situasjoner, for eksempel mennesket i møte med angst og død, fordi mennesket i slike ekstreme situasjoner har en mulighet til å erfare noe grunnleggende ved sin egen væremåte, og tvinges inn i avgjørende valg der det selv må ta ansvaret for sin egen eksistens. De mest kjente representantene var Heidegger, Camus og Sartre, og da er det særlig Heidegger og Sartre som har hatt betydning for den moderne litteraturvitenskapen (Lothe et.al., 2007: 49).

Moralfilosofi (etikk) har sine røtter i antikk gresk filosofi, og da (som nå) var filosofien opptatt av hva som var det gode og dydige i et menneskeliv. Denne filosofien har som formål å studere hvordan man bør handle, og å forstå begrepene vi anvender når vi evaluerer handlinger, personer som handler, og utfall av handlinger. Sentrale begreper (dikotomier) som dukker opp og anvendes i studiet av etikk er 'riktig' og 'gal' og 'god' og 'dårlig'.¹²

Å sammenkoble eksistens- og moralfilosofi med hermeneutikk blir nyttig, da de viser hvordan Frischs teaterstykker ikke bare handler om hermeneutiske problemstillinger, men også om *individuell* ansvar og moral.

¹² <http://snl.no/etikk#menuitem4>

Kapittel 2: *Biedermann und die Brandstifter* – ein Lehrstück ohne Lehre

2.1 Stykkets kontekst

Stykket har en lang forhistorie. Ideen fikk Frisch allerede i 1948, men først ti år senere, 29. mars 1958, ble det uroppført i Zürich Schauspielhaus. Frisch bearbeidet *biedermann*stoffet flere ganger; den aller første versjonen er å finne under tittelen *Burleske* i *Tagebuch 1946–1949*. Her framstilles det i form av en prosaskisse, under inntrykk av februar-kuppet i Tsjekkoslovakia (1948). Senere bearbeidet Frisch stoffet til et hørespill, under tittelen *Herr Biedermann und die Brandstifter*, som var å høre på Bayerischer Rundfunk (radio) i 1953, før det, fem år senere, ble til et teaterstykke, med tittelen *Biedermann und die Brandstifter Ein Lehrstück ohne Lehre*.¹³ Misfornøyd med stykkets mottakelse besluttet Frisch å legge til et etterspill, som først ble framført i den tyske uroppføringen på Städtischen Bühnen i Frankfurt, 28. september 1958.¹⁴

Dagboken fra 1948

Frisch har selv hevdet at stykkets forelegg, programmatisk og materielt, er å finne i dagboken fra 1946 til 1949. Dagboken ble gitt ut i 1950, av det nygrunnlagte Suhrkamp Verlag, og tjente videre som et slags «steinbrudd» for Frischs videre arbeider. Den bærer i seg utallige skisser som senere skulle komme til å tjene som forelegg til flere av hans litterære verk. Og selv om disse ble skissert under Frischs virke som arkitekt, preges noteringene på ingen måte av å ha foreløpig karakter, men er stilistisk gjennomført kortprosa. *Burleske* er å finne mellom tekstene som stammer fra perioden januar til april 1948. En av januarnoteringene oppsto i Praha, på et tidspunkt hvor den politiske situasjonen i Tsjekkoslovakias hovedstad var særlig anspent. Noteringene baserte han på den umiddelbare kontakten han hadde med sine tsjekkiske venner (Frisch, 2002: 110–112). Kommunistenes statskupp i Tsjekkoslovakia 25. februar 1948 gjorde sterk inntrykk på Frisch. Kuppet førte til at det kommunistiske partiet tok over makten, under Klement Gottwald. Landet ble erklært for å være en sosialistisk republikk, og dermed en ettpartistat. Hendelsen ble sett på som siste ledd i kjeden av sovjeternes ønske

¹³ På grunn av stykkets lange tittel refererer jeg heretter til stykket ved å kun skrive *Biedermann* der annet ikke er nødvendig

¹⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Biedermann_und_die_Brandstifter

om å få sovjetiske satellittstater på plass, og den kalde krigen eskalerte. I alle land bak jernteppet foregikk nå de parallelle forandringene som kort kan kalles «sovjetisering», og som også grep dypt inn også i litteraturen (Verdenslitteraturhistorie, bind 7: 383). Frisch registrerte de avgjørende hendelsesforløpene rundt 25. februar i dagboken sin:

Cafè Odeon – Umsturz in der Tschechoslowakei. Alles geht rasch. Wie immer, wenn ein Kartenhaus zusammenfällt. Sorge um die Freunde. Dazu die Schadenfreude meiner Bekannten, denen ich die Tschechoslowakei stets als Beispiel einer sozialistischen Demokratie vorgestellt habe; dazu der allgemeine Dünkel: Das wäre bei uns halt nicht möglich. (Frisch, 2002: 115)

Hvis man søker en «urscene» for Frischs «moralsk forstyrrende element» i hans estetikk, finner man den i dagboken hans. Den leverer nemlig bevis for fornemmelsessvakhet, noe som irriterer Frisch, fordi svakheten fortrenger og tildekker det scenariet makten og den politiske forbrytelsen foranstalter. Uavhengig av alt sannsynlighets- og sannhetsinnhold lærte Frisch sjokket hos enhver å kjenne, som, slik som Frisch selv, opplevde at grunnfølelsen av det å handle «godt» ble ødelagt som lyn fra klar himmel (Frisch, 2002: 116).

Hørespillutkastet fra 1949/50

Høsten 1949 fikk Frisch i oppdrag av Radio Zürich å lage et hørespill, og resultatet baserte seg tilfeldigvis på innhold fra dagboken, etter oppfordring fra en ansatt i radioen. Frisch hevdet hørespillet oppsto i en viss forlegenhet, da det kun var et arbeidsoppdrag som bidro til økonomisk fortjeneste (han fikk utbetalt 3000 tyske mark). I løpet av hørespilletts skriveprosess merket Frisch at det som motiverte ham underveis, var hvordan den estetiske fremgangsmåten i arbeidet gjorde prosessen produktiv. Det viste seg at det å bearbeide eget stoff som om man var fremmed for det, fristilte ham faglig fra stoffet. Dette anså Frisch som en ideell arbeidsmetode; han oppfattet ikke seg selv som offer for innfallels svakheter, men anså stoffet som en del av den litteraturen han måtte jobbe videre med. Og det var nettopp denne bearbeidingsposisjonen som gjorde at han i ettertid ble bedre enn han var fra starten av. Utkastfasens komplikasjoner falt bort, og dermed gjenfant bearbeideren seg i en mer distansert situasjon. Slike prosesser for selvobjektivering er karakteristisk for dannelsen av flere moderne tekster: man skriver, «glemmer», bearbeider og arbeider seg fram til nok en tekst. Dette ble særlig interessant i forhold til Frisch og foreleggene fram til det som skulle bli til stykket *Biedermann und die Brandstifter*. Den estetiske fremgangsmåten og objektiveringen av stoffet gjennomgikk en tidsforskyvende bearbeiding som ble grunnlag for en stadig bearbeiding over flere år, hvor stoffets disposisjon til slutt endte opp i den mest

objektive kategorien av alle, nemlig teateret. Radioen som medium sikret på sin side intimitetens begrensninger ved stemmenes fremstilling. Gjennom de suggestive stemmene og den direkte tiltalen til lytterne kunne hensikten med «her-er-du-ment» bevares.

Hørspilletts produksjon ble likevel utsatt. Den 6. februar 1950 leverte Frisch et utkast som inneholdt hørespilletts planlagte form, samt alle enkeltfigurene. Han hadde skaffet til veie en «rapport» som fremføres av en «overlevende» fra en brannkatastrofe, men vedkommende framstiller heller en topografisk rekonstruksjon av det katastrofalt brannskadde byområdet. Den Overlevende fungerer som fortellererstatning, dialogpartner og spillansvarlig på en og samme tid. Han snakker både til lytterne og med Biedermann, skildrer hendelsesforløpet og fremfører de avgjørende scenene hver for seg. Fire episoder med følgende titler skildres: 1. Biedermann und der Unbekannte, 2. Biedermann und Ilsebill, 3. Biedermann im Estrich, 4. Das letzte Abendessen. Den Overlevende agerer på terskelen mellom sfæren for spillets handling og lytternes sfære. Som «fornuftens stemme» står han samtidig i forbindelse med Biedermanns hustru Ilsebill, som med «stemmens følsomhet» (som svarer til kjønnsklišjeen) forsøker å advare Biedermann mot den truende ulykken. I den endelige versjonen endret Frisch navnet til Biedermanns hustru fra Ilsebill til Babette. Mest sannsynlig ville han med dette forhindre at hun som kvinnelig figur skulle karakteriseres som altfor grotesk.¹⁵

Man finner også spor av koret i hørespillet: den Overlevende og Ilsebill finner likesinnede blant Biedermanns stambordbrødre. Disse danner en gruppe av påminnere som utvides til å bli koret i skuespillet (ibid.: 116–118).

Hørspillet fra 1952/53

Utkastet ble spilt på Radio Zürich, men den videre realiseringen av hørespillet trakk ut i tid. Først etter nesten to og et halvt år, sommeren 1952, mottok Frisch et nytt tilbud, denne gang fra Bayerischer Rundfunk, som lokket ham med et stort salær. Den 26. januar 1953 sendte Frisch manuskriptet til *Herr Biedermann und die Brandstifter* både til Bayerischer Rundfunk, og til Radio Zürich. To måneder senere ble stykket sendt av Bayerischer Rundfunk, mens Radio Zürich mottok et utvidet manuskript fra Frisch to uker senere.

Innholdsmessig avviker den endelige hørespillversjonen fra utkastet ved at det tidligere navnløse stedet blir konkretisert med navnet «Seldwyla», og den «overlevende» blir

¹⁵ Philipp Otto Runge (1777–1810) skissering, og brødrene Jakob og Wilhelm Grimms (1785–1863; 1786–1859) overlevering, av det plattyske eventyret *Van den Fischer und seine Frau*, framstiller kvinnen Ilsebill, som i forblindelse driver seg selv og sin mann til fordervelse (2002: 118)

til en «forfatter». Begge endringene følger tendensen om videre objektivisering av det opprinnelige utkastet. Det fiktive stedsnavnet «Seldwyla» knyttes opp mot Gottfried Kellers (1819–1890) novellesamling *Die Leute von Seldwyla* (1856), som er et sentralt verk innen sveitsisk litteratur. Slik påkalles en alminnelig lokal og litterær bakgrunn, på samme måte som formelen «Biedermann in uns selbst» («Biedermann i oss selv»), fra den sveitsiske kulturfilosofen Max Picard (1888–1956), blir benyttet som annonsering i hørespillet. Intensjonen med formelen var å underbygge virkningen av «her-er-du-ment», samt vise til at han var utrustet med kjente kulturelle signaler. Ved å erstatte den «overlevende» (som fingerte som en direkte berørt deltaker) med en «forfatter» (som med medial distanse står overfor begivenheten) oppstår en mer saklig fremstilling (ibid.: 119–120).

Sceneversjonen fra 1958

Høsten 1957 fikk Frisch muligheten til å bearbeide *Biedermann* for scenen. Etter at han avsluttet arbeidet med romanen *Homo faber* i 1957 følte han seg, i følge eget utsagn, for utmattet til å ta fatt på det han egentlig hadde fore, nemlig å dramatisere historien om den andorranske jøden. Dermed grep han muligheten, og nok en gang førte et initiativ utenfra (fra Schauspielhaus Zürich) til en tredje bearbeiding, som førte til sceneversjonen. I programheftet til uroppføringen nevner Frisch at han i 1955 spaserte sammen med Friedrich Dürrenmatt (1921–1990), de underholdt seg med mulighetene med *Biedermann*-stoffet. Dürrenmatt improviserte et påfunn om et «Knechtling»-stykket, som et foreløpig utkast til et mulig lekende scenestykke man kunne utprøve.

Uroppføringen av *Biedermann* fant sted 29. mars 1958, nesten på samme dag fem år etter hørespillets ursending på sveitsisk radio (ibid.: 120).

Skueplassen

Med en arkitektutdanning i bagasjen var det naturlig at Frisch selv utformet scenebildet til uroppføringen. Han ferdigstilte en modell i målestokk 1:20, en skisse som igjen hadde tilbakevirkning på teksten i stykket. Skueplassen, som i løpet av stykket forblir den samme, fremviser to høydenivåer; boområdet til familien Biedermann, og loftet, som kan benyttes samtidig. Således blir den akustiske situasjonen i hørespillet, en barrierefri vekselvirkning mellom de enkelte rommene, transportert over i det optiske: som tilskuer får man på en og samme tid innsyn i både boområdet og loftet (som benyttes som lagerrom). På den måten hersker en gjennomsiktighet for tilskuerne som personene på scenen ikke kjenner til. De agerer som om de var en mur mellom etasjene. Scenebildet tilsvarer dermed den psykologiske

situasjonen stykket fremkaller: koret og tilskuerne har «overblikket», Biedermann vet også «hva som foregår», men handler som om han ikke legger merke til det som utspiller seg på loftet (ibid.: 122).

Etterspillet

Siden begynnelsen av 1960-tallet er etterspillet ikke lenger med i tekstutgavene av *Biedermann*; det finner man bare i samleverk av Frischs verker. Men opprinnelsen og historien til dette tillegget åpenbarer stykkets problematikk: det er ikke langt nok til å fylle en helaften i teateret, og det er blitt påpekt at Frisch hadde regnet med å kunne supplementere med Dürrenmatts «Knechtling»-stykket. Om dette er årsaken til stykkets manglende lengde, er uvisst. Men om scenene hadde blitt forlenget, ville de mistet sin paraboliske kortfattethet; den spesifikke dynamikken i hendelsene synes å være skyld i kortheten.

Under premieren i Zürich løste Frisch problemet ved å sette inn et ekstranummer, hans enakter *Die große Wut des Philipp Hotz*. Anstrengelsene for å framstille forbindelser mellom *Biedermann* og *Hotz* ble tatt vel imot av kritikkerne. Man kunne gjenkjenne et satyrlignende etterspill fra den tradisjonelle greskантиkke teaterpraksisen, eller man fant overensstemmelser i hovedfigurenes handlinger; begge handler feil som følge av angsten for å fremstå som dumme. Men til syvende og sist klarte man så vidt å levere plausible motiver som motbeviste at *Hotz* fremsto som en utildekket «sluttprotese». Frisch erkjente problemet og bestemte seg umiddelbart etter uroppføringen, i begynnelsen av april 1958, for å skrive et eget etterspill. Der tok han opp den sosialpolitiske utviklingen i Tyskland, hvor de skånte nazifunksjonærer, i tillegg til religiøs-metafysiske referanser. Frischs forlegger, Peter Suhrkamp (1891–1959), var til å begynne med skeptisk til en utvidelse av stykket. Etter i juni 1958 å ha mottatt etterspillet meddelte han Frisch at han ikke syntes den «lille halen» til runde, vellykkede *Biedermann* var en vellykket løsning. Han mente det var uheldig å gjenoppta de gamle figurene som symboler i *Biedermann*. Derfor rådet han Frisch til å droppe etterspillet. Men han valgte å ikke følge foreleggerens råd, og holdt fast ved etterspillet (ibid.: 124).

Khoros

Ordet kor stammer fra det greske ordet *choros*, som betyr 'dans', og betegnes som et sett felles stemmer som klinger sammen, enten som sang eller som rytmisk foredrag. I det antikke dramaet er koret en fast bestanddel. Etymologisk viser koret til rituelle danseformer med sang og musikk, men i dramaet er sangen delvis erstattet av resitasjon. Koret besto opprinnelig kun av mannlige skuespillere, og korsangen, eller resitasjonen, var inndelt i et triadisk mønster av

strofe, antistrofe og epode. Strofen resiteres av korføreren, evt. det ene halvkoret, mens antistrofen resiteres av koret, evt. det andre halvkoret. Epoden synges eller resiteres av hele koret (Lothe et.al., 2007: 114–115).

Det klassiske greske dramaet har et annet inndelingsprinsipp enn akt- og scenepriippet, som er den mest utbredte måten å dele inn et moderne dramatisk forløp eller en dramatisk tilstandsutfoldelse på. Helt fram til Evripides¹⁶ spilte koret og korsangen en helt sentral rolle: dramaene består av episoder som bindes sammen av korsang. Det greske ordet epeisodion, som betyr tillegg eller innskudd, betegnet opprinnelig de talepartiene som er innskutt mellom korpartiene i det antikke dramaet. I tillegg finner man gjerne en prolog før korets inntog (gr. prologos, fortale) med eksposisjonsfunksjon, hvor myten og den dramatiske situasjonen gjerne forklares, og etter korets utmarsj gjerne en epilog (gr. epilogos, ettertale, etterord). I *Poetikken*¹⁷ skriver Aristoteles at tragedien lar seg inndeles i følgende opptrinn: prolog (kommer før korets inntog), epeisodion (ligger mellom to korsanger), exodos (etterfølges ikke av noen korsang); korsangene er igjen enten parodos (hele korets inntogssang) eller stasimon (korpartier som ikke bruker anapester og trokéer), og kommos (korets klagesang sammen med sangen fra personer på scenen (Helland og Wærp, 2005: 73–74).

Tradisjonelt sett spilte koret en fremtredende rolle i det dramatiske handlingsforløpet ved at det som én aktør trådte inn i dialogen og søkte å påvirke handlingen ved å irettesette og veilede de andre aktørene. Det kommenterte handlingens gang og kunne representere en høyere innsikt, ofte med dømmende og forutsiende kraft. Senere ble koret knyttet løsere til handlingen, og således mistet det sin viktige funksjon i handlingen. Det fremsto mer som kommentator med innslag som sammenfattete den dramatiske tematikken. Slik antok det også en mer ideologisk og belærende form som forfatterens talerør. Imidlertid beholdt koret sin viktige funksjon i eksposisjonen, som innleder det dramatiske handlingsforløpet.

Koret forekom også i Senecas romerske tragedier, som han forfattet med emner fra de greske tragedier, men er kun sporadisk anvendt i senere tiders dramatik. Retninger innen moderne fysisk teater har anvendt kor på nye måter. Det ser man for eksempel i det episke

¹⁶ Evripides (ca. 485 f.Kr.–ca. 406 f.Kr.) var den yngste og siste av de tre store tragediedikterne (Aiskhylos, Sofokles, Evripides) i antikkens Hellas (<http://snl.no/Evripides>)

¹⁷ *Poetikken* ble skrevet rundt år 335 f.Kr., hvor han redegjør for begrepet «poesi», et begrep som for Aristoteles omfatter det lyriske, eposet og dramaet. Det er hans analyse av tragedien som utgjør kjernen i hans diskusjon (<http://no.wikipedia.org/wiki/Poetikken>).

teateret, hvor talekoret er en viktig bestanddel (Lothe et.al., 2007: 114–115).

I *Biedermann* er innføringen av koret, bestående av brannmenn, den vesentligste forandringen i forhold til hørespillversjonen. Det overtar plassen til den «overlevende», henholdsvis «forfatteren», som formidler mellom det som skjer på scenen og publikummet. Ideen om å besette koret med brannmenn oppsto som følge av parallellen mellom det antikke koret og brannvesenet: det antikke koret overvåker, beroliger og advarer, uten virkelig å kunne gripe inn. For Frisch blir dette vesentlig, fordi brannvesenet heller ikke kan gripe inn før det brenner, og da er det gjerne for sent. Han ville dog ikke at man skulle oppfatte koret paradisk, men komisk, noe han eksplisitt skal ha uttrykt i programheftet som ble trykt opp i forbindelse med uroppføringen i Zürich (Heidenreich og Tunich, 2004: 95).

Koret får bare henlede sin årvåkenhet mot katastrofer og deres utvikling, og derfor kan det kun forholde seg til hendelser som står i forbindelse med disse. På den måten overtar koret funksjonen til det episke jeg; ved å opptre i prologen, henvende seg til tilskuerne, og opptre i montasjer – hvor hensikten er å bryte med illusjonen og tilskuernes innlevelse i karakterene/figurene – skapes det anledning for refleksjon. Stykkets kor opptrer først i prologen, hvor tilskuerne blir kjent med fabelen allerede før denne blir framstilt scenisk. Slik gir prologen en klar henvisning til stykkets episke utforming; koret gir oss en direkte innføring i stykket, og hva som kommer til å skje blir foregrepet idet koret, med basis i fornuften, drøfter brannstiftingene, deres tilfeldigheter og hvordan de kan unngås:

CHORFÜHRER

[...] nicht alles, was feuert, ist Schicksal,

Unabwendbares.

CHOR

Anderes nähmlich, Schicksal gennant,

Daß du nicht fragest, wie's kommt,

Städtevernichtendes auch, Ungeheureres,

Ist Unfug,

CHORFÜHRER

Menschlicher,

CHOR

Allzumenschlicher, (Frisch, 2002: 10)

Man spør seg gjerne også om korsangene er stasima (av gresk: 'stillestående', sing, *stasimon*), dvs. at koret synger korsangene mellom de enkelte dialogiske episodene mens de står alene på skueplassen, og hvor dets stasima uttrykker refleksjon, sinnsbevegelse eller medlidenhet og fortvilelse i tilknytning til den tragiske handlingen (Lothe et.al., 2007: 214). Svaret er nok både og; med tanke på at stasimon formelt sett er metrisk vekslende med to identiske strofer og en fellessang vil jeg ikke hevde at korsangene i *Biedermann* er stasima. De er heller en moderne adaptasjon av korets opprinnelige funksjon, med vekt på dets kommenterende aktivitet. Om man merker seg språkbruken hos koret, ser man at den skiller seg ut fra den øvrige; den blir mer opphøyet og poetisk, noe som er typisk for gresk drama.

Den nærliggende virkningen av «her-er-du-ment» er tatt opp i korets resitasjon, som både viser medlidenhet og forvalter skrekk. I korets og brannmannstroppens sammenfall slår Frischs forsøk på å lage et dramatisk historisk forløp, som en utprøving av individuelt moralsk ansvar, over i det tragikomiske (Frisch, 2002: 121).

2.2 Formalbeskrivelser

Scenene i *Biedermann* er ikke særlig lange og som tidligere påpekt, er stykket¹⁸ i sin helhet kortere enn andre moderne teaterstykker; *Andorra* er nesten dobbelt så langt. Det består av en prolog (som strekker seg over tre sider) og seks scener (som strekker seg over 72 sider). De lengste scenene er henholdsvis scene 3 og 6 (begge omfatter 17 sider), dernest scene 1 og 4. Scene 5 er kort, og det samme er scene 2. Scenene utspiller seg enten i Biedermanns stue, på loftet eller framme på forscenen. På hvilken måte scenerommet realiseres som stua eller loftet blir ikke spesifisert annet enn at enhver scene innledes med en sceneanvisning som eksplisitt uttrykker hvor handlingen utspiller seg; scene 1, 2, 5 og 6 utspiller seg i stua, scene 3 og 4 på loftet.

Koret og korføreren opptre alltid i slutten av hver scene, bortsett fra i femte scene, hvor de er fullstendig fraværende. Det er alltid koret som helhet som innleder dets inntreden; om det er koret eller korføreren som avslutter varierer. Tredje scene utmerker seg, da den avsluttes med koret og korføreren opptreden, før Biedermann trer inn og en dialog mellom dem utvikler seg.

¹⁸ Herifra og ut refereres det til den versjonen jeg har brukt: *Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre* (mit einem Kommentar (s. 97–137) von Heribert Kuhn) (2002).

Ordene – på scenen og i teksten

Sideteksten omfatter alt som faller utenfor hovedteksten. Den åpner for tolkning av verket og utformingen av scenerealiseringsen. Og det er gjerne i de passasjene som former stykket for teateret, at forfatteren forvandles til regissør. De sceniske bemerkningene formuleres i skrift, men er en del av teaterets ikke-språklige fremstillingsmidler. Under fremførelsen formidler de informasjon til tilskueren på en direkte sansbar måte gjennom scenebilde, belysning, gestikk, mimikk, bevegelse, musikk og stemmefarge. I tillegg til innholdet er anvisningenes omfang også av betydning (Platz-Waury, 1992: 23–24).

Sidetekstens opplysninger i *Biedermann* gir en form for mer-betydning: teksten understreker at man som leser/tilskuer skal «sanse» bevegelsene og stemningen som beskrives/dramatiseres. Stykket består i hovedsak av hovedtekst, men desto viktigere blir detaljene som opptrer i sideteksten. Man kan også merke seg at sideteksten ikke er vanskelig å realisere på scenen, snarere tvert i mot; den preges gjennomgående av knapphet og alminnelighet, en alminnelighet som atmosfærisk minner om en kjent hverdag. Samtidig forsterker den gjerne den alminneligheten som allerede finnes implisert i hovedteksten. Stykkets prolog starter med et godt eksempel på dette:

Die Bühne ist finster, dann leuchtet ein Streichholz auf: man sieht das Gesicht von Herrn Biedermann, der sich eine Zigarre anzündet und jetzt, da es heller wird, sich seinerseits umsieht. Ringsum stehen Feuerwehrmänner in Helmen. (9)

Man kan spesielt merke seg stemningen som skildres: først er det mørkt, så lyses omgivelsene opp ved at en fyrstikk tenner, og ansiktet til Herr Biedermann kommer til syne idet han ser seg om. Rundt omkring står brannmenn og vokter flammen. Belysningen, gestikken, mimikken, og bevegelsene får stor betydning for hvordan man, etter å ha lest/sett stykket, velger å tolke disse, også med tanke på deres symbolske betydning. Aner vi uråd allerede fra første stund? At Frisch i stor grad styrer stykket, er det heller ingen tvil om; sideteksten er kort og konsis, og gir så å si ikke rom for egen tolkning.

Biedermann er full av korte sidetekstinnslag. Når man leser teksten, får man inntrykk av at forfatteren selv ønsker å regissere så langt det lar seg gjøre; det overlates liten frihet til teaterarbeiderne, noe som blir tydelig der sideteksten opptrer som sceneanvisninger etter replikker – for eksempel: «SCHMITZ Oder hab ich nicht recht? / *Er schlägt sorgsam die Asche seiner Zigarre ab.*» (18), «BIEDERMANN [...] *Er greift zu seiner Zeitung. / Hier: Bitte! / Er legt ihm die offene Zeitung neben den Teller.*» (19) og: «BIEDERMANN Kommt

nicht in Frage! sag ich./ *Er ist aufgestanden vor Ungeduld.* » (20) Disse eksemplene viser hvordan sceneanvisninger blir brukt både for å kunne se for seg handlingen som leser, og for å legge føringer for hvordan handlingen skal utspille seg på scenen. Som sagt er de korte, men likevel veldig konkrete, og deres funksjon er klar; de gir ren informasjon til instruktør, skuespillere og lesere, og de styrer bevegelser og gester.

I tillegg til at sceneanvisningene brukes som ren informasjon, kan de også formidle en felles stemning; en fornemmelse av en situasjon. Slike anvisninger markerer pauser, angir tempo, og fungerer som viktige virkemidler for forståelsen av hva som skjer i hodet til karakteren, for eksempel: «BIEDERMANN Also. – / *Schweigen* / Warum lassen Sie mich nicht durch? / *Schweigen*» (46), eller: «BIEDERMANN [...] Nicht jeder Mensch ist ein Brandstifter. Finde ich! Ein bißchen Vertrauen, ein bißchen... / *Pause* / Ich kann nicht Angst haben die ganze Zeit! / *Pause*» (47) I tillegg til disse legger Frisch også føringer på hvordan karakterene skal se ut, hvor på scenen de til enhver tid skal befinne seg, og hvilke lyder som skal opptre: «*Stube / Biedermann steht in Mantel und Hut, Ledermappe unterm Arm, trinkt seinen Morgenkaffee und spricht zur Stube hinaus.*» (26), og «*Es klingelt an der Haustür.*» (32)

Tradisjonen tro er det hovedteksten som veier tyngst i *Biedermann*, for det er gjennom replikkene, dialogen (evt. monologen), at Frisch får formidlet sitt stoff. Her gis informasjon, spenning skapes, handlingen føres videre og personene karakteriseres. Dialogen i stykket har en klar dramatisk funksjon ved at det eksisterer en sammenheng, et spenningsforhold mellom ord og handling, mellom det verbale og det visuelle, replikk og bevegelse. Ser man nærmere på språket i stykket, framstår det ikke som høylitterært; stilen er snarere knapp og upretensiøs, hverdagslig og direkte. Men språket blir viktig for karakterene og deres identitet; de representerer enhver (*jedermann*) i samfunnet. Hele forfatterskapet til Frisch er preget av en grunnleggende skepsis overfor språket; han var opptatt av det uutsigelige, tomrommene mellom ordene, og hvordan vårt anliggende aldri lar seg realisere gjennom språket. Det lar seg i beste fall omskrive, noe som bokstavelig talt betyr at vi skriver omkring det vi ønsker å formidle: «Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt; [...] und das eigentliche, das Unsagbare erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen».¹⁹ Språket til Frisch søker med andre ord den uutsigelige menneskelige

¹⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Max_Frisch

virkeligheten, ved å betrakte og utforske.

Frisch skriver på høytysk, med innslag av sveitsertyske ord (Zürichdeutsch): «BIEDERMANN [...] – und diese Wasserschalen, verdammtnochmal! diese *Messerbänklein* [...]» (62, min kursivering). Suffikset *-lein* indikerer at vi her har med den sveitsiske varianten av det tyske ordet *Messerbänkchen* å gjøre. Franske ord forekommer også, for eksempel «Etablissement» i stedet for «Niederlassung» (71), da det blant sveitsere er vanlig å benytte seg av ulike franske ord i dagligtalen.

Effekten av denne språkbruken er at vår forståelse av kontekst og formidlingssituasjon påvirkes, og med det in mente vil jeg hevde at det er det absurde i språket, som gjerne går over i det komiske, som er mest påfallende. En passasje som viser dette, og som på mange måter har noe grotesk over seg, er når Schmitz i første scene kommer uanmeldt på døren til Biedermann og ber om å få snakke med ham: «ANNA Er will kein Haarwasser. / BIEDERMANN Sondern? / ANNA Menschlichkeit...» (13) Allerede her stilles Biedermann ufrivillig til veggs; samtidig som han er klar over at brannstifterne går fra dør til dør og presenterer seg som dørselgere (noe Schmitz også gjør), oppstår et indre moralsk dilemma. Hvordan kan han rettferdiggjøre valget om å skulle være menneskelig eller ei? Skepsisen hans taler imot å ønske vedkommende inn; som følge av hendelsene sier fornuften hans at det kan få fatale konsekvenser. Men fornuften viker fort idet Schmitz, uten tillatelse, trer inn i stua og forklarer sin situasjon svært overbevisende og manipulerende: «SCHMITZ Herr Biedermann brauchen keine Angst zu haben: Ich bin kein Hausierer! / BIEDERMANN Sondern? / SCHMITZ Ringer von Beruf. / BIEDERMANN Ringer? / SCHMITZ Schwergewicht. / BIEDERMANN Ich sehe.» (14) Videre heter det:

BIEDERMANN Kurz und gut, was wünschen Sie?

SCHMITZ Mein Name ist Schmitz.

BIEDERMANN Das sagten Sie schon, ja, sehr erfreut –

SCHMITZ Ich bin obdachlos.

Er hält die Zigarre unter die Nase und kostet den Duft.

Ich bin Obdachlos.

BIEDERMANN Wollen Sie – ein Stück Brot?

SCHMITZ Wenn Sie nicht andres haben... (15)

[...]

SCHMITZ Wer hätte gedacht, ja, wer hätte gedacht, daß es das noch gibt! Heutzutage.

BIEDERMANN Senf?

SCHMITZ Menschlichkeit.

Er schraubt die Tube wieder zu.

Ich meine nur so: Daß Sie mich nicht einfach am Kragen packen, Herr Biedermann, um unsereinen einfach auf die Straße zu werfen – hinaus in den Regen! – sehen Sie, das ist's, Herr Biedermann, was wir brauchen: Menschlichkeit. (21)

Både det absurde og det komiske i diskrepansen mellom spørsmål og svar, utsagn og motutsagn, skyldes mangelen på individuell og sosial, kommunikasjon. Og ved å spille på medmenneskelighet og fraværet av empati i samfunnet viker fornuften for personlig bekræftelse og stimuli. Det finnes ingen ekte kontakt mellom de talende, de bærer masker og faller dermed inn i samfunnsroller, enten frivillig, som i Schmitz' tilfelle, eller ufrivillig, som i Biedermanns tilfelle.

Man legger også merke til Biedermanns' bevisste språkbruk (se første scene); når han befinner seg på stamkafeen er språket høyløst og bedrevitende, til tjenestepiken Anna er det herskende og tyrannisk, til Schmitz er det storsinnet og innsmigrende, samt engstelig. Han uttrykker både sentimentalitet, medfølelse og redsel (i et forsøk på å opptre medmenneskelig), i motsetning til språket han benytter overfor Herr Knechtling, som er brutalt og hensynsløst.

2.3 Verksgjennomgang

Prologos

Prolog (av gr. prologos, 'fortale') var opprinnelig den delen av en dramatekst, monolog eller dialog, som i den greske tragedie ligger forut for korets inntogssang. Den inneholder ofte stykkets eksposisjon, hvor myteforelegget og den aktuelle situasjonen forklares, personene introduseres og deres innbyrdes relasjoner klargjøres. I tillegg er den ofte høystemt og lyrisk i tonen, og kan bestå av en (åpnings-)monolog, eller også inngå i den første dialogen mellom aktørene (Lothe et.al., 2007: 179).

Biedermann åpner med en prolog, noe som gir et klart bilde på stykkets episke utforming, ved at Frisch i forkant gjør tilskueren/leseren kjent med fabelen før den utspilles. Aller først trer Biedermann fram og tenner en sigarett idet han sier: «Nicht einmal eine Zigarette kann man heutzutage anzünden, ohne an Feuersbrunst zu denken! . . . das ist ja wiederlich – » (9). Måten Biedermann identifiserer seg med allmenne forestillinger på, samtidig som han gir avslag på å sette et slikt enkeltstående tilfelle på prøve, viser til de karakteristiske trekkene ved Biedermann som modellfigur (Biedermann, 1974: 37). Idet Biedermann trekker seg tilbake, trer koret fram på scenen: «[...] *die Feuerwehr vortritt in der*

Art des antiken Chors.» (9) Frisch uttrykker her eksplisitt at koret har samme funksjon som det antikke koret. Dermed legges det allerede fra starten av en føring på at vi her har med en tragedie å gjøre, og en spenningsoppbyggende skisse av hovedmotivet etableres med korførerens siste ord: «Unsere Wache hat begonnen.» (11) Prologens stemning må også påpekes, da den fremstår som avventende og trykkende som følge av et klokketårn som slår i bakgrunnen; prologen avsluttes med at tårnuret slår ni timeslag.

Scene 1

Første scene innledes med sidetekst: vi befinner oss i stua. Biedermann leser avisen mens han røyker sigar. Tjenestepiken Anna kommer med en flaske vin. Biedermann kommenterer siste nytt om brannstiftelsene, hvorpå han påpeker at det igjen dreier seg om en harmløs dørselger som har innrettet seg på et loft: «[...] ein harmloser Hausierer...» (12) Biedermann tar flasken og uttrykker sitt misbehag ved situasjonen: «Aufhängen sollte man sie!» (12), idet Anna minner ham på at dørselgeren fortsatt venter på ham. Biedermann ber henne fortelle dørselgeren at han ikke er hjemme. Men Anna er redd for å be ham om å gå. Når Biedermann spør hvorfor dørselgeren ikke kan komme innom forretningen hans neste dag, svarer Anna: «Er will kein Haarwasser. / BIEDERMANN Sondern? / ANNA Menschlichkeit...» (13) Biedermann blir forbauset over svaret Anna gir ham. Han skjenker seg et glass vin og smaker på den mens han instruerer henne om å be dørselgeren vente i gangen. Han snakker like mye til seg selv som til Anna: «Ich, komme sofort. Wenn er irgend etwas verkauft, ein Traktat oder Rasierklingen, ich bin kein Unmensch, aber – ich bin kein Unmensch, Anna, das wissen Sie genau! – aber es kommt mir keiner ins Haus» (13). Idet Anna går, ser hun at dørselgeren allerede har trådt inn i gangen. Han fremstår som atletisk med et antrekk som minner like mye om straffeanstalt som sirkus. Biedermann mister sigaren sin i forbløffelse idet han ser dørselgeren stå rett bak ham. Dørselgeren hilser, rekker ham sigaren og presenterer seg som Schmitz Josef. Biedermann på sin side er fortsatt forbløffet og snakker forbi ham: «Was soll das heißen? [...] Wieso – ich muß schon sagen... ohne zu klopfen...» (14). Biedermann spør hva han vil, Schmitz forsikrer ham om at han ikke trenger være redd, han er nemlig ingen dørselger, men en arbeidsledig tungvektsbryter. Han søker ikke arbeid, derimot ly for regnet. Idet Schmitz spør om han forstyrrer, spør Biedermann om han røyker og byr ham en sigar. Han vil ha et svar på hvorfor Schmitz er kommet. Denne forteller at han er hjemløs, og Biedermann sier: «Wollen Sie – ein Stück Brot?» (15). Og med det baller det på seg.

Det blir tydelig at det er viktig for Biedermann å vise nestekjærlighet og

barmhjertighet. Han forsøker å vise gjestfrihet og vennlighet, og ber tjenestepiken Anna om å hente noe å spise. Schmitz på sin side er en mester i manipulasjon; han roser Biedermann for motet han viste da han satt i stamkafeen, slo hånden i bordet og ropte at brannstifterne burde henges, og for den gode samvittigheten og menneskeligheten han utviser. Blikkene deres møtes, og Schmitz kaster ikke bort tiden. Han sier at tjenestepiken fortalte ham at det ikke finnes noen ledig gjesteseng i huset, og han bryter ut i latter og forteller at han ikke trenger noen seng, da han er vant til å sove på gulvet: «[...] Leider kein freies Bett! – das sagen alle – aber Ihnen, Herr Biedermann, glaub ich aufs Wort... Wo führt das noch hin, wenn keiner mehr dem andern glaubt?» (17), og: «[...] Sie glauben noch an das Gute in den Menschen und in sich selbst. Oder hab ich nicht recht? Sie sind der erste Mensch in dieser Stadt, der unsereinen nicht einfach wie einen Brandstifter behandelt – » (18).

Med dette har Schmitz Biedermann i sin hule hånd; frykten for å tape ansikt veier tyngre enn sunn fornuft. I tillegg kommer frykten for Schmitz' fysikk: «SCHMITZ [...] da packt so ein Herr, der noch nie gerungen hat, unsereinen am Kragen – Wieso? frag ich und dreh mich bloß um, bloß um ihn anzublicken, schon hat er die Schulter gebrochen.» (18). Biedermann påpeker at skepsisen er forståelig med tanke på hva som skrives i avisene: «[...] Keine Zeitung kann man mehr aufschlagen: Schon wieder so eine Brandstifterei! Und wieder die alte Geschichte, sage und schreibe: Wieder ein Hausierer, der um Obdach bittet, und am andern Morgen steht das Haus in Flammen» (18–19). Samtalen rundt bordet avbrytes ved at Anna annonserer at Herr Knechtling, som har fått sparken og nå sitter hjemme med en syk kone og tre barn, ønsker å snakke med Biedermann. Biedermann ønsker ikke å bli forstyrret og ber Anna fortelle Herr Knechtling at han har besøk. Schmitz kommenterer igjen, ironisk nok, menneskeligheten Biedermann utviser ved ikke å kaste ham på dør: «[...] sehen Sie, das ist's, Herr Biedermann, was wir brauchen: Menschlichkeit.» (21). Biedermann derimot er redd for å framstå som umenneskelig på grunn av situasjonen rundt Herr Knechtling, noe Schmitz bruker til sin fordel ved å si: «Wenn Sie ein Unmensch wären, Herr Biedermann, dann würden Sie mir heute nacht kein Obdach geben, das ist mal klar.» (21) Idet Babette, Biedermanns kone, kommer hjem, løper de opp på loftet, for å holde skjult at Schmitz er der. Det siste Biedermann sier før han forlater Schmitz på loftet for natten er: «Sie versprechen es mir aber: Sie sind aber wirklich kein Brandstifter?» (23). Schmitz responderer bare med latter. Han gir ikke noe ordentlig svar på spørsmålet. Og det hele blir med det.

Scenen avsluttes med korets inntreden; det har hele tiden befunnet seg på en benk til

høyre på scenen, og reiser seg nå for å kommentere den dramatiske tematikken som har utspilt seg:

CHOR

Spähend,

Horchend,

Daß nicht ein Feuer aus traulichen Dächern

Lichterloh

Tilge die Vaterstadt uns.

Eine Turmuhr schlägt drei.

CHORFÜHRER

Jedermann weiß, daß wir da sind, und weiß:

Anruf genügt. (24)

Korets siste kommentar før det setter seg igjen er: «Nichts ist geschehen der nächtlichen Stadt, Heute noch nichts... Heil uns!» (25). Det er viktig å merke seg at Biedermann og Schmitz unnskylder seg overfor koret idet de passerer, da de stiger over benken koret sitter på. Her får vi et eksempel på fiksjonsbrudd som gir opphav til en metadramatisk effekt. Både Biedermann og Schmitz *ser* koret idet de passerer det, men tilsynelatende erkjennes ikke dets tilstedeværelse av dem som merkelig. Den dramatiske illusjonen oppløses derimot ikke til fordel for et slags «drama om drama», men fungerer heller som et metadramatisk aspekt som skal få tilskueren/leseren til å huske på at dette er *Ein Lehrstück ohne Lehre*, og korets funksjon er å være formidler mellom det som skjer på scenen og tilskueren/leseren.

Scene 2

Annen scene innledes også med sidetekst: Biedermann står ikledd frakk og hatt, med dokumentmappa under armen mens han drikker morgenkaffen sin. Han snakker ut i stua. Men der er det ingen. En stemme spør hvordan Biedermann kan vite at Schmitz ikke er en brannstifter. Det blir tydelig at spørsmålet om hvem Schmitz er, og hvorfor han egentlig er kommet, har vært på Biedermann i løpet av natten. Han beroliger seg selv med å si: «Kann man eigentlich nichts anderes mehr denken in dieser Welt? Das ist ja zum Verrücktwerden, *ihr* (min kursivering) mit euren Brandstiftern die ganze Zeit – » (26). Her er det viktig å merke seg at Biedermann henvender seg til *oss* (*ihr* = dere) – altså nok et episk innslag. Stemmen som snakker til ham, representerer alle oss andre, og vi er alle sammen kritisk innstilt til Schmitz. Biedermann derimot velger velvilje framfor varsomhet. Babette kommer, og det blir tydelig at hun nå vet at Schmitz har sovet på loftet over natten. Biedermann sier

man må ha tillit til folk, mens Babette hevder at han er for godtroende. Hun skal servere frokost til Schmitz, men deretter vil hun vennlig sende ham på dør. Hun spør ham samtidig hvorfor han sa opp Knechtling. Han sier han ikke hadde bruk for ham mer. Knechtling ville nemlig ha sin del av hårvannoppfinnelsen. Biedermann påpeker at det er latterlig, fordi hårvannet ikke er noen oppfinnelse, men heller en forretningsmessig ytelse. Man kunne like gjerne smurt urin på hodet. Idet han skal til å gå, ser han Schmitz; han tar ham i hånden og ønsker ham alt godt. Babette viser ham til spisebordet hvor frokosten står klar, og hun forsøker å fortelle ham noe mens hun forsyner ham med pålegg, men nøler. Schmitz kommer henne i forkjøpet og spør om hun vil bli kvitt ham. Babette svarer umiddelbart nei. Schmitz konfronterer henne: «Madame halten mich also für einen Brandstifter – » (29). Babette blir fullstendig tatt på sengen og forsøker å bortforklare heller enn å bekrefte: «Mißverstehen Sie mich nicht! Was hab ich den gesagt? Nichts liegt mir ferner, Herr Schmitz, als Sie zu kränken. Ehrenwort! Sie haben mich ganz verwirrt. Wer redet den von Brandstiftern! Ich beklage mich ja in keiner Weise, Herr Schmitz, über Ihr Benehmen – » (29–30). Dette utvikler seg til en direkte komisk passasje, etter Babettes siste kommentar hvor hun nevner Schmitz' oppførsel: «SCHMITZ Ich weiß: Ich hab kein Benehmen. / BABETTE Nein, Herr Schmitz, das ist es nicht – / SCHMITZ Ein Mensch, der schmatzt – / BABETTE Unsinn – / SCHMITZ Das haben sie mir schon im Waisenhaus²⁰ immer gesagt: Schmitz, schmatze nicht!» (30). Igjen viser Schmitz at han vet nøyaktig hvilke knapper han skal trykke på for å oppnå det han vil. Ved å spille på klasseforskjeller og skam gir han Babette dårlig samvittighet lenge før hun får sagt det hun egentlig ville si. Dermed fremstår Schmitz som en særdeles oppvakt og smart mann som virkelig kan å manipulere enhver. Samtidig viser det seg at det ikke bare er Biedermann som er godtroende; Babette er det like mye, men også beskyttende og nesten stakkarslig. Schmitz sier han skal gå og holder hånden over kaffekoppen i det Babette vil skjenke. Men hun gjør nærmest alt for å få ham til å bli. Hvor ble det av frykten og fornuften?

BABETTE Ich schicke Sie gar nicht fort, mein Herr, das habe ich ja gar nicht gesagt. Was habe ich denn gesagt? Sie mißverstehen mich wirklich, Herr Schmitz, das ist ja furchtbar. Was kann ich denn tun, daß Si emir glauben? *Sie faßt ihn (nicht ohne Zögern) am Ärmel.* Kommen Sie, Sepp²¹, essen Sie! *Schmitz setzt sich wieder an den Tisch.* Wofür halten Sie uns! Ich habe nicht bemerkt, daß Sie

²⁰ Barnehjem

²¹ Forkortelse for Schmitz' fornavn Josef. Her utspiller også en morsom dobbelhet seg; Babette, som den overklassedamen hun er, tiltaler ham først med høflighetsfrasen *Sie*, for like etter å tiltale ham mer folkelig med kjæleavnet Sepp.

schmatzen, Ehrenwort! Und wenn schon: Wir geben nichts auf Äußerlichkeiten, Herr Schmitz, das müssen Sie doch spüren, Herr Schmitz, wir sind nicht so . . . (31).

Også for Babette blir det nå viktigere å endre det negative synet hun er redd for at Schmitz har fått av alle i Biedermann-husholdningen, enn å lytte til skepsisen hun tidligere kjente på. Det blir også avgjørende for henne å påpeke at de ikke bryr seg om ytre, overfladiske faktorer, men at medmenneskelighet spiller en mye større rolle. Man kan i tillegg merke en tilstedeværelse av morsinstinkt i hennes måte å omgås Schmitz på rundt frokostbordet. Hun gir ham, en voksen mann, full oppvarming, som om de har trådt inn i rollene mor/barn. Schmitz setter seg igjen og beklager at han har misforstått henne. Han spør atter hva det var hun tidligere ville si, rent ut. Nå er Babette forvirret og kommer ikke umiddelbart på hva det var hun ville si. Schmitz derimot har fått det akkurat som han ville og fortsetter sitt spill. Men nå hender noe både uforutsett og ikke minst frekt:

SCHMITZ Der Willi, der sagt immer, das gibt's gar nicht mehr: die private Barmherzigkeit. Es gibt heutzutage keine feinen Leute mehr. Verstaatlichung! Es gibt keine Menschen mehr. Sagt er! – drum geht die Welt in den Eimer – drum! . . . *Er salzt das Ei*. Der wird Augen machen! – wenn er ein solches Frühstück bekommt, der wird Augen machen! . . . der Willi! *Es klingelt an der Haustür*. Vielleicht ist er das. *Es klingelt an der Haustür*. (32).

Babette spør hvem Willi er, og Schmitz forteller at han jobbet som kelner på Metropol før stedet brant ned. Tjenestepiken Anna kommer inn og meddeler at en herre fra brannforsikringen er kommet, og vil se på huset. De to går ut mens Schmitz blir sittende ved frokostbordet. Scenen avsluttes med korets kommentar; nok en advarsel om farene som så tydelig truer:

CHOR

Viel sieht, wo nichts ist, der Ängstliche,
Den nähmlich schreckt schon der eigene Schatten,
Kampfmütig findet ihn jedes Geräusch,
So, daß er strauchelt,
So, schreckhaft, lebt er dahin,
Bis es eintritt:
In seine Stube.

[...]

Blinder als blind ist der Ängstliche,
zitternd vor Hoffnung, es sei nicht das Böse,
Freundlich empfängt er's,

Wehrlos, ach, müde der Angst,
Hoffend das beste . . .
Bis es zu spät ist. (33)

Det hersker ingen tvil om at Willis besøk er planlagt, og det blir tydelig at deres taktikk for å komme seg i hus er gjennomtenkt; det er neppe tilfeldig at det er Babette som tar imot ham og ikke Biedermann. Og det er nok heller ingen tilfeldighet at det var Schmitz som dukket opp først.

Scene 3

Scenen starter med sidetekst som beskriver hvor forsiktig Schmitz og den andre forsøker å rulle blikkfat med bensin inn på loftet. De går uten sko for å være så stille som mulig. Schmitz er redd for at Biedermann skal avsløre dem og ringe politiet, men den andre beroliger ham med å si at han ikke kommer til å gjøre det, siden han selv er straffeskyldig: «Jeder Bürger ist strafbar, genaugenommen, von einem gewissen Einkommen an.» (34). Det banker på døren, og utenfor står Biedermann som vil inn. Den andre åpner døren, Biedermann ser ham ikke da han skjules av døren som går opp. Han beordrer Schmitz til umiddelbart å forlate huset hans. Hvis ikke kommer hans kone til å ringe til politiet. Schmitz tar skoene sine, vender seg mot den andre og sier: «So war er noch nie . . . » (36). Biedermann blir stum idet han ser den andre, som øyeblikkelig presenterer seg som Eisenring. Igjen utvikler det seg et komisk innslag hvor Eisenring og Schmitz starter et forrykende latterlig spill som lurer Biedermann trill rundt:

BIEDERMANN Wieso, meine Herren, wieso sind Sie plötzlich zwei?

Schmitz und Eisenring blicken einander an.

Ohne zu fragen!

EISENRING Siehst du.

BIEDERMANN Was soll das heißen?

EISENRING Ich hab's dir ja gesagt. Das macht man nicht, Sepp, du hast kein Benehmen. Ohne zu fragen! Was ist das für eine Art: – plötzlich sind wir zwei.

BIEDERMANN Ich bin außer mir.

EISENRING Siehst du!

Er wendet sich an Biedermann.

Ich hab es ihm gesagt!

Er wendet sich an Schmitz.

Hab ich es dir nicht gesagt?

Schmitz schämt sich. (36)

Eisenring inntar rollen som den overordnede intelligente, mens Schmitz inntar rollen som den underordnede dumme. Spillet de driver, gir Biedermann følelsen av at Eisenring er likestilt med ham. Og det faktum at Biedermann ikke får svar på det han spør om, uten å legge merke til det, gjør at vi som tilskuere snarere opplever Biedermann som den dumme, lettlurte, naive borgeren han er. I hans tilfelle blir det dessverre ikke bedre:

BIEDERMANN Meine Frau hat die halbe Nacht nicht geschlafen. Wegen dieser Poltereie. Und überhaupt: – Was machen Sie da eigentlich?

Er sieht sich um.

Was, zum Teufel, sollen diese Fässer hier?

Schmitz und Eisenring sehen dahin, wo keine Fässer sind.

Hier! Bitte! Was ist das?

Er klopft auf ein Faß.

Was ist das?

SCHMITZ Fässer . . .

BIEDERMANN Wo kommen die her?

SCHMITZ Weißt du's, Willi? wo sie herkommen.

EISENRING Import, es steht drauf.

BIEDERMANN Meine Herren –

EISENRING Irgendwo steht's drauf!

Eisenring und Schmitz suchen die Anschrift.

BIEDERMANN Ich bin sprachlos. Was stellen Sie sich eigentlich vor? Mein ganzer Dachboden voll Fässer – gestapelt, geradezu gestapelt! (37-38)

Biedermann blir tydelig oppgitt og tatt på sengen av hele situasjonen, men han reagerer ikke rasjonelt; han tiltaler dem fortsatt med høflighetsfraser og unngår å se hvordan deres ordspill underminerer ham. Eisenring sier at han ikke kunne latt fatene stå igjen på gaten, det må enhver forstå. Idet Biedermann leser etiketten med fatenes innhold råder enda større forvirring: Bensin står det, svart på hvitt. Det er for utrolig til at Biedermann kan tro det: «Machen Sie keine Witze! Ich frage zum letzten Mal, was in diesen Fässern ist. Sie wissen so gut wie ich, daß Benzin nicht auf dem Dachboden gehört – [...]» (39). Det hele toppler seg når en politimann plutselig banker på loftsdøren. Det viser seg at Herr Knechtling har tatt sitt eget liv. Politimannen får øye på fatene og spør hva de inneholder. Umiddelbart svarer Biedermann: « . . . Haarwasser . . . » (41). Og både Eisenring og Schmitz henger seg på løggen:

EISENRING Hormoflor²².

SCHMITZ »Die Männerwelt atmet auf.«

EISENRING Hormoflor.

SCHMITZ »Versuchen Sie es noch heute.«

EISENRING »Sie werden es nicht bereuen.«

BEIDE Hormoflor, Hormoflor, Hormoflor.

*Der Polizist lacht. (41)*²³

Det hele utvikler seg til å bli et spill full av løgner og fornektelse mellom Biedermann, Eisenring, Schmitz, Babette og politimannen. Ja, til og med tjenestepiken Anna unngår å involvere seg i situasjonen, selv om hun har bevitnet flere mistenkelige øyeblikk. Før koret kommer med sin kommentar spør Eisenring Schmitz om han har tennsatsene. Om tvilen rådet så langt, fordunster den momentant: Eisenring og Schmitz er brannstifterne.

Koret advarer, og dets budskap er tydelig; mennesket er herre over mange farer, hvis det bare er oppmerksomt og ser tegnene, farene, som truer, hvis det bare vil, tidsnok:

CHORFÜHRER

Klug ist und Herr über manche Gefahr,

Wenn er bedenkt, was er sieht,

Der Mensch.

Aufmerkenden Geistes vernimmt er

Zeichen des Unheils

Zeitig genug, wenn er will.

CHOR

Was aber, wenn er nicht will? (43)

Så får vi nok en gang et episk innslag; korføreren avbryter korsangen idet Biedermann trer inn. Koret vender seg mot ham og står i veien for ham når han skal få tak i en drosje. Han spør hva det ønsker. Koret uttrykker tydelig at noe forferdelig er i gjære, og konfronterer ham med det:

CHORFÜHRER

Allzuverdächtiges, scheint uns,

Feuergefährliches hat sich enthüllt

Unseren Blicken wie deinen.

²² Stammer fra ordet hormon, latinsk for florere: vokse (41)

²³ Anførselstegnene er skrevet slik i originalteksten

Wie soll ich's deuten?

Fässer voll Brennstoff im Dach –

Biedermann schreit.

BIEDERMANN Was geht das Sie an!

Schweigen

Lassen Sie mich durch. – Ich muß zu meinem Rechtsanwalt. – Was will man von mir? – Ich bin unschuldig . . . [...] (45)

Samtidig som han ikke vil innse hva som holder på å skje i sitt eget hjem, vet han at noe forferdelig forestår, siden han hevder at han er uskyldig. I tillegg henvender han seg også til publikum i det øyeblikk hvor han spør hva *man* vil av ham, ikke hva koret ønsker. Han vet altså at han kan stilles ansvarlig for ikke å forhindre en ulykke, men er for feig til å innrømme det. Koret på sin side svarer med å si at det ikke er dets anliggende å være dommer over borgere som handler. Men siden det ser ting utenfra, oppfatter og fortolker det lettere hva som truer, og derfor spør koret høflig hvordan han kan tillate seg å tolerere fatene med brennstoff. Og hvordan har han tolket det som foregår, hva har han tenkt om det, når han vet hvor lett antennelig huset er. Biedermann blir konfrontert og får mulighet til å ta ansvar, men han velger heller den letteste vei: å vende det annet kinn til. Han svarer feigt at det er hans rett å ikke tenke noe som helst om det. Og han rettfærdiggjør det med å påpeke at man ikke alltid burde tenke det verste. I neste øyeblikk trer Babette inn på scenen, og nok en gang brytes det med teaterets illusjon, da hun spør om hun forstyrrer og Biedermann svarer: «Ich habe eine Beschprechung mit dem Chor.» (47). Det blir klart at Frisch har en tydelig agenda: alle har vi ansvar for oss selv og omgivelsene vi befinner oss i. Vi kan ikke tillate oss å fraskrive oss ansvar eller vise feighet når det går på bekostning av andre og av oss selv. Man kan komme med all verdens unnskyldninger og bortforklaringer, man kan velge å ikke se tegnene rundt seg, og man kan velge å avstå fra sunn fornuft. Men det får følger; konsekvensene kan bli fatale, og med det melder det moralske dilemma seg:

CHORFÜHRER

Wie soll ich's abermals deuten?

Schlaflos verging ihm die Nacht.

Daß sie die Güte des Bürgers mißbrauchen,

Schien es ihm denkbar?

Argwohn befiel ihn. Wieso?

Biedermann zündet seine Zigarre an.

CHOR

Schwer hat es, wahrlich, der Bürger!

Der nähmlich, hart im Geschäft,
Sonst aber Seele von Mensch,
Gerne bereit ist,
Gutes zu tun.
CHORFÜHRER
Wo es ihm paßt. (48)

Koret forsøker å påpeke at det er viktig å tilfredsstille de etiske kravene som stilles til enhver borger, om å se handlinger ut fra deres konsekvenser. Moralfilosofi runger sterkt gjennom hele stykket, og det er i tredje scene at Biedermann virkelig får forspeilet konsekvensene som hans egne handlinger holder på å få. Og det er kanskje her at vi som publikum får mulighet til å reflektere rundt hva som er vår plikt, og hva bevisstgjøring og refleksjon rundt våre egne handlinger, samt hvordan vi *forstår* dem, kan føre til. Scenen avsluttes med et tankespeil:

CHORFÜHRER
Der die Verwandlung scheut
Mehr als das Unheil,
Was kann er tun
Wider das Unheil?
[...] (ibid.: 50)

Scene 4

Scenen starter med sidetekst som beskriver hvordan Eisenring oppe på loftet klargjør en lunte mens han plystrer på 'Lili Marleen'²⁴. I stua trer Biedermann og Babette inn, og de diskuterer om han skal anmelde «kameratene» eller ei, og hva konsekvensene av det isåfall blir. Skal han gjøre dem til fiender, eller skal han invitere dem til middag og gi inntrykk av vennskap. Han går opp på loftet og snakker med Eisenring. Schmitz er ikke tilstede, og Eisenring forteller at han er ute for å skaffe treull, fordi treull best skaper et gnistregn. Biedermann ler bare høflig, som av en dårlig vits. Han er kommet for å tilby dem muligheten til å benytte seg av baderommet hans. Videre spør Eisenring om Biedermann har sett tennsatsen Schmitz har rotet bort, før han legger til at det ikke er nødvendig å tilby dem baderommet, da han ikke hadde tilgang til noe baderom under fengselsoppholdet heller. Han går og stiller seg i takluken, og registrerer at det er vind utendørs. Biedermann tenner sigaren sin før han nok en gang spør om

²⁴ «Lili Marleen» er en sang skrevet under første verdenskrig av Hans Leip. Den fikk status som kjenningmelodi i 1941 for den tyske militærradioen *Soldatensender Belgrad*, og ble dermed populær blant tyske soldater under andre verdenskrig (http://no.wikipedia.org/wiki/Lili_Marleen).

det virkelig er bensin i fatene; han skjønner seg nemlig ikke på humoren til mennene.

Eisenring kommer med et svar som avslører deres agenda fullt og helt:

Scherz ist die drittbeste Tarnung. Die zweitbeste: Sentimentalität. Was unser Sepp so erzählt: Kindheit bei Köhlern im Wald, Waisenhaus, Zirkus und so. Aber die beste und sicherste Tarnung (finde ich) ist immer noch die blanke und nackte Wahrheit. Komischerweise. Die glaubt niemand. (54)

I neste øyeblikk befinner vi oss i stuen, hvor tjenestepiken Anna tar imot enken til Knechtling som er kommet for å snakke med Biedermann. Anna sier til henne at hun ikke må håpe på for mye, siden Biedermann har uttrykt at han ikke ønsker å ha noe med henne å gjøre. Så er vi tilbake på loftet igjen, hvor Eisenring romsterer og Biedermann røyker. Eisenring lurar på hvor det blir av Sepp, og sier at han håper han ikke er «tatt på fersken». Biedermann lar seg fascinere av ordvalget til Eisenring, og påpeker at i hans kretser blir ingen tatt på fersken. Eisenring svarer med å si at på grunn av klasseforskjellen er det klart at ingen i det gode borgerskap stjeler treull. Dette fører til at Biedermann føler han må forsvare seg, noe som blir meget tåpelig da det går et klart skille mellom ham og mennene; han eier en fabrikk, bor og spiser godt, har en tjenestepike og benytter seg av høflighetsfraser til enhver tid. I tillegg lar han mennene bo på loftet selv om han har ledige gjesterom, og han viser ingen barmhjertighet overfor verken Herr Knechtling (mens han levde) eller enken Fru Knechtling:

BIEDERMANN Ich glaube nicht an Klassenunterschiede! – das müssen Sie doch gespürt haben, Eisenring, ich bin nicht altmodisch. Im Gegenteil. Ich bedaure es aufrichtig, daß man gerade in den unteren Klassen immer noch von Klassenunterschied schwatzt. Sind wir denn heutzutage nicht alle, ob arm oder reich, Geschöpfe eines gleichen Schöpfers? Auch der Mittelstand. Sind wir, Sie und ich, nicht Menschen aus Fleisch und Blut? . . . [. . .] (55)

At Biedermann selv driver skuespill blir her tydelig; han er verken så god, barmhjertig eller oppriktig som han later til å være. Derimot er det viktigste for ham hvordan andre oppfatter ham; han ønsker å framstå som et godt, barmhjertig og oppriktig menneske, men ser ikke selv at hans fallgrube blir forskjellsbehandlingen han bedriver. Eisenring later til for lengst å ha innsett dette og gir ingen respons på Biedermanns selverklærende tale; han sier derimot at det ikke burde røykes på loftet. I neste sekund finner han tennsatsen, og han viser Biedermann, som ser spørrende på ham, lunt. Han ber Biedermann om å holde i den så han kan få målt lengden. Biedermann har nå overbevist seg selv om at Eisenring er en spøkefugl som forsøker å være morsom. Men han lar seg ikke skremme så lett, og klamrer seg fast til troen på det gode i mennesket: «An meinem Stammtisch, zum Beispiel, die sehen schon ‘Sodom und

Gomorra',²⁵ wenn man nur sagt, man glaube an das Gute in den Menschen.» (57). Eisenring svarer med et kort og konsist Ha! Det er en kommentar som er rettet mot Biedermann og hans naivitet og dumhet, snarere enn til kafévennene hans. Eisenring legger til: «Die Leute, die keinen Humor haben, sind genau so verloren, wenn's losgeht; seien Sie getrost!» (57). Biedermann svetter og må sette seg. Lukter han endelig lunta (i bokstavelig forstand)? Så hører man Anna rope på Biedermann i trappeoppgangen. Han spør om Eisenring liker fylt gås; han kom nemlig for å invitere ham og Sepp til aftensmat samme kveld. Eller den neste. Eisenring svarer at det må bli denne kvelden, for de er her neppe neste dag. Biedermann kaster et siste blick på fatene og lunten før han forlater ham. Eisenring jobber videre mens han plystrer; så trer koret fram på scenen igjen, som om scenen var over, men blir avbrutt av bråk på loftet: noe har falt om. Vi vender tilbake til loftet hvor det viser seg at en tredje person befinner seg, som Eisenring tiltaler som doktor. Dr. phil. – en karakter som henspiller på det intellektuelle som lar seg utnytte av det autoritære. Han er en ideologisert vitenskapsmann, og skal forestille den akademiske «verdensforbedreren»; han har ingen glede verken av flammer, sirener, røyk, skrikende mennesker eller aske. Av den grunn liker ikke Eisenring ham.

Scenen avsluttes med korsang; brannmennene vet nå med sikkerhet hva som er i ferd med å skje og forbereder pumper med vann. Plutselig dukker Babette opp, med en gås i hånden og doktoren ved sin side. Hun sier til ham at hun skal si 'det' til Biedermann, men hva det er det haster med at hun skal fortelle ham, avsløres ikke. Hun trer alene fram på scenen og aner også fare: «Es ist Samstagabend, wie Sie hören, und ich werde so eine dumme Ahnung nicht los: daß sie vielleicht zum letzten Mal so läuten, die Glocken unsrer Stadt . . . » (60). Biedermann har til og med sagt at mennene på loftet naturligvis er skurker, men at han ikke har råd til å gjøre dem til fiender, for da mister han fabrikken. Det har ikke slått ekteparet at de mister så mye mer ved ikke å gripe inn. Til slutt står koret og Dr. phil. igjen. De ønsker hverandre god aften, og det hele avsluttes med at korføreren sier: «Wir sind bereit. – » (61), alvorets time er kommet.

Scene 5

Vi befinner oss i stuen. Scenen innleder med sidetekst som forteller at enken Knechtling fortsatt er tilstede. Man hører klokkespill, tjenestepiken Anna dekker bordet og Biedermann

²⁵ To byer nær Dødehavet, som i henhold til Første Mosebok skal ha blitt druknet i svovel og ild av Jahve, jødedommens og kristendommens Gud, på grunn av beboernes bunnløse syndfullhet (http://no.wikipedia.org/wiki/Sodoma_og_Gomorra).

kommer med to stoler. Han henvender seg til enken og sier at han ikke har tid til de døde, som man kan se. Hun får beskjed om å henvende seg til advokaten hans, og med det går hun sin vei. Det blir tydelig at Biedermann stresser med forberedelsene og oppdekkingen av bordet, noe han tar meget alvorlig, mer alvorlig enn en enke uten penger med tre sultende barn. Og nok en gang spiller inntrykket han vil gi større rolle enn noe annet:

BIEDERMANN Schlicht und gemütlich, sag ich. Nur keine Protzerei! – und diese Wasserschalen, verdammtnochmal! diese Messerbänklein, Silber, nichts als Silber und Kristall. Was macht das für einen Eindruck! [...] Sie sehen doch, Anna, ich trage meine älteste Hausjacke. Und Sie – [...] Weg mit diesem Silber! Die beiden Herren sollen sich wie zu Haus fühlen (62)

Nå som Eisenring og Schmitz er invitert til middag, blir det essensielt for Biedermann å gi inntrykk av at klaseskillet plutselig ikke eksisterer, at de er likestilte. Sølv, krystall, servietter, duk, alt skal renskes bort og bordet skal se så enkelt og alminnelig ut som mulig. Det ironiske, og samtidig tragiske, er at han ikke greier å skille mellom hva som er viktig, hva som betyr noe og virkelig gjør ham medmenneskelig (som å hjelpe enken Knechtling), og hva som ikke er det, nemlig å skulle late som han er en annen enn den han anser seg selv for å være. Så kommer Babette, hun har med seg en krans, og det viser seg at blomsterbutikken har gjort flere feil: kransen skulle blitt sendt til enken Knechtling, men på sløyfen står navnet til Biedermann og regningen er sendt til enken Knechtling. Dette gjør Biedermann ytterligere nervøs og stresset; han vil ha full regi på middagsselskapet og har ikke tid til å tenke på noe annet. Man kan nesten anse kransen og all bryderiet rundt den som et frampek på Biedermanns egen skjebne. Ordene på sløyfen indikerer også dette, da de lyder som følgende: UNSEREM UNVERGESSLICHEN GOTTLIEB BIEDERMANN – en grusom og (for publikum) nesten morbid tankevekker. At det står at Biedermann er uforglemmelig blir i tillegg ironisk; han skriver seg selv inn i historien, som jo viser at menneskeheten gang på gang svikter og unnlater å lære av feilene som begås.

Til slutt går Biedermann ned i kjelleren, idet Eisenring og Schmitz kommer. Schmitz forteller at av sikkerhetsmessige årsaker har politiet beslaglagt all treull, og at man må ha autorisasjon for å selge eller besitte den. Fyrstikker har de heller ikke. Schmitz sier at de må be Biedermann om fyrstikker: «Aber nicht vergessen» (65). Fyrstikkene skal altså avgjøre det hele, og siste scene vil vise om Biedermann tar rett avgjørelse når siste mulighet byr seg.

Denne gang avsluttes ikke scenen med at koret kommer med noen advarsel. Isteden for får vi nok et episk innslag når Biedermann trer fram, med vinflasker under armene, og henvender seg til publikum:

Sie können über mich denken, meine Herren, wie Sie wollen. Aber antworten Sie mir auf eine Frage: – / *Man hört Grölen und Lachen.* / Ich sag mir: Solange sie grölen und saufen, tun sie nichts anderes . . .
[...] Seit wann (genau) wissen Sie, meine Herren, daß es Branfstifter sind? Es kommt eben nicht so,
meine Herren, wie Sie meinen – sondern langsam und plötzlich . . . Verdacht! Das hatte ich sofort [...]
Was hätten Sie denn getan, Herrgottnochmal, an meiner Stelle? Und wann? (66)

Dette blir et viktig moment i dramaet; det viser at Biedermann hele tiden har mistenkt dem for å være brannstiftere, og at han gjør det. Men det har gått for langt, og han har valgt å ikke anse dem slik. Så ved å spørre oss om hva vi ville gjort i hans sted, gjør han det samme som så mange andre gjorde etter annen verdenskrig, og da spesielt under rettsakene mot de ledende tyske nasjonalsosialistene i Nürnbergprossessen; han fraskriver seg alt ansvar og rettferdiggjør det med kun å legge vekt på hvilken situasjon *han* har befunnet seg i, og hvor ubehagelig den har vært, og kunne blitt, for *ham*. Det er ikke vanskelig å besvare spørsmålene hans i lys av hendelsesforløpet og historien. Vanskeligere er det å forstå i hvor stor grad kommunikasjon, språk og fortolkning (hermeneutikk) styrer menneskelivet, i enhver situasjon i hverdagen, og i hvor stor grad viljen vår lar seg påvirke avhengig av disse.

Scene 6

Som de foregående scenene åpner også siste scene med sidetekst: Biedermann, Babette, Eisenring og Schmitz befinner seg rundt spisebordet, og er i full gang med aftensmåltidet. Latteren sitter løst, og Biedermann greier ikke å slutte å le etter den siste vitsen som ble fortalt, Babette er den eneste som ikke ler. Biedermann forklarer at Sepp tidligere på dagen forsøkte å finne treull han kunne stjele, men at det var ikke å oppdrive. Derimot fikk han tak i bomullsrester, og det brenner enda bedre enn treull. Hun skjønner ikke hva som er morsomt med det, og Biedermann gir opp. Hun vender seg mot Schmitz og spør om det er sant at det nå også befinner seg bomullsrester på loftet. Biedermann legger til at han og Eisenring klargjorde lunta sammen på formiddagen, og Babette spør forbløffet hva som foregår:

BABETTE Jetzt aber im Ernst, meine Herren, was soll das alles? / *Biedermann lacht.* / BIEDERMANN
Im Ernst! Sagt sie. Im Ernst! Hören Sie das? Im Ernst! . . . Laß dich nicht foppen, Babette, ich hab's dir
gesagt, unsere Freunde haben eine Art zu scherzen – andere Kreise, andere Witze! sag ich immer . . . Es
fehlt jetzt nur noch, daß sie mich um Streichhölzchen bitten! / *Schmitz und Eisenring geben einander
einen Blick.* (68)

Verken Eisenring eller Schmitz svarer på spørsmålene til Babette, og Biedermann forsøker på sin side å overbevise Babette om at det hele bare er en stor vits, at de tuller med dem og at

man ikke må la seg narre av dem. Mennene skåler for vennskapet, og Biedermann ber dem spise mer. Eisenring komplimenterer Babette for gåsen og den gode vinen, og legger til at et så fint måltid også hadde trengt en duk. Dette vil Biedermann sporenstreks gjøre noe med og roper på tjenestepiken Anna. Eisenring forsikrer dem om at det ikke er nødvendig med noen duk, da man heller ikke hadde noen duk mens han satt i fengsel – men at Schmitz alltid har drømt om å oppleve et staselig dekket bord. Anna kommer med alt hun tidligere fikk beskjed om å fjerne fra bordet. Eisenring tar duken og spør Schmitz om han vet hva det er (henviser til dukens stoff som er av damask), før han knytter den rundt halsen på ham. Biedermann forsøker å le av det hele. Til slutt spør Babette Anna hvor «Messerbänklein» er, og Biedermann roper og beordrer henne til å hente dem. Hun sier at de ligger i lommen hans og er nå tydelig fortvilet over hvor udugelig han får henne til å føle seg. Hun ender opp med å løpe gråtende ut. Det drikkes i stillhet før Eisenring bryter tausheten med å fortelle at han spiste gås hver dag da han jobbet som kelner. Og det han aldri glemmer, er at han ikke hadde noe å tørke fingrene sine på, mens andre hadde en vannskål i krystall å vaske fingrene i. Man får en mistanke om at Eisenring og Schmitz forakter samfunnets klasseskilte med dets forskjellsbehandling av mennesker, og at dette kanskje er deres motiv for brannstiftelsene. Eisenring avslører så at han har sittet i fengsel. Når Babette spør hvorfor sier han at han ble forvekslet med en stor brannstifter. Samme dag som politiet kom på døren hans, hadde arbeidsplassen hans brent ned. De tok ham med seg, og det viser seg at han møtte Schmitz på politistasjonen. Så kommer tjenestepiken Anna inn igjen og leverer et visittkort fra Dr. phil. til Biedermann. I samme øyeblikk får Eisenring øye på den flerarmede sølvlysestaken som er satt bort, og Biedermann beordrer Anna til å sette den på bordet. Eisenring vil tenne lysene, men verken han eller Schmitz har fyrstikker. Biedermann sier han har, men når Eisenring ber om å få dem, svarer han at han selv vil tenne lysene. Babette spør hva Dr. phil. vil, men Anna svarer at hun ikke forstår ham:

ANNA Ich versteh ihn nicht, Madame, er kann nicht länger schweigen, sagt er und wartet im Treppenhaus. / BABETTE Unter vier Augen? sagt er. / ANNA Ja, und dann will er immer etwas enthüllen. / BABETTE Was? / ANNA Das versteh ich nicht, Madame, und wenn er's mir hundertmal sagt; er sagt: er möchte sich distanzieren... / *Es leuchten viele Kerzen.* / EISENRING Macht doch sofort einen ganz anderen Eindruck, finden Sie nicht, Madame? Candle-light. (73)

Nå som slutten bokstavelig talt nærmer seg, får vi servert flere hint, og de blir stadig mer tydelig; farene truer, men alle er likevel passive. Og at planen går som smurt for Eisenring og Schmitz, er det ingen tvil om; de har virkelig stålkontroll på hele situasjonen. Deres form for

kommunikasjon fungerer utmerket som avledningsmanøver; både Biedermann og Babette sporer av og slår fra seg mistankene de har, så snart de blir villedet.

Videre kommer det fram at Schmitz har jobbet for et teater, om enn kun for en uke, da også det brant ned. Eisenring spør om Biedermann og Babette har sett Schmitz spille rollen som ånd, og han løsner duken rundt halsen på Schmitz og kaster den over hodet på ham. Schmitz reiser seg, Anna synes det er skummelt og blir redd. Eisenring holder rundt henne, og Schmitz starter:

SCHMITZ

'JEDERMANN' ! JEDERMANN!

BABETTE Gottlieb –?

BIEDERMANN Still!

BABETTE Das haben wir in Salzburg gesehen.

SCHMITZ

BIEDERMANN! BIEDERMANN!

EISENRING Ich find's großartig, wie er das macht.

SCHMITZ

BIEDERMANN! BIEDERMANN!

EISENRING Sie müssen fragen, wer bist du?

BIEDERMANN Ich?

EISENRING Sonst wird er seinen Text nicht los.

SCHMITZ

JEDERMANN! BIEDERMANN!

BIEDERMANN Also: – wer bin ich?

BABETTE Nein! Du muß doch fragen, wer er ist.

BIEDERMANN Ah so.

SCHMITZ

HÖRT IHR MIR NICHT?

EISENRING Nein, Sepp, nochmals von Anfang an!

Sie nehmen eine andere Stellung ein. (75)

Schmitz refererer her til et teaterstykke av Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann. Das spiel vom Sterben des reiches Mannes* (1911).²⁶ Det er ingen tvil om at Schmitz spiller Døden, noe Babette også tror: «Bist du – zum Beispiel – der Tod?» (75). Biedermann er uenig, for han

²⁶Hofmannsthal lot seg inspirere av senmiddelalderens mysteriespill, noe som blir tydelig i valg av figurer. Både Gud og Djevelen opptre, sammen med andre abstrakte skikkelser som Døden, Mammon og Troen. I stykket lytter Jedermann (som er basert på den middelalderske skuespillfiguren 'enhver') til advarselen om 'Døden' og reddes dermed til slutt. <http://de.wikipedia.org/wiki/Jedermann>

husker ikke engang at de tidligere har sett stykket Schmitz imiterer. Hele passasjen fremstår som en siste advarsel om hva som kommer. Det er bemerkelsesverdig at verken Biedermann eller Babette ser noen sammenheng. Passasjen får også fram det faktum at ingen av dem har lært noe; dobbeltheten som skapes i den dramatiske kommunikasjonen ved at man her får et spill i spillet, mister fullstendig sin betydning. Det Biedermann feilet i å se den gang, vil han også feile i å se nå. Når Babette spør hva Schmitz ellers skal forestille, svarer Biedermann: «Er kann auch der Geist von Hamlet sein. Oder der Steinerne Gast, weißt du. Oder dieser Dingsda, wie heißt er schon: der Mitarbeiter vom Macbeth...» (75). Forslagene Biedermann kommer med, viser til figurer som på en eller annen måte er forbundet med temaet hevn. Seansen avsluttes med at Biedermann spør hvem Schmitz er, og denne svarer: «ICH BIN DER GEIST – VON KNECHTLING.» (76) Med det spretter Babette opp og roper. Eisenring beordrer Schmitz til å stoppe og påpeker at slikt kan man ikke si. Det hele får likevel en komisk avslutning hvor Eisenring, nokså passende, sammenligner Knechtling med duken: «[...] Ein alter und treuer Mitarbeiter von Herrn Biedermann, stell dir das vor: Heute begraben – der ist ja noch ganz beisammen, bleich wie ein Tischtuch, weißlich und glänzend wie Damast, steif und kalt, aber zum Hinstellen... [...]» (76) Schmitz ber om unnskyldning og så setter alle seg igjen. Biedermann byr på sigarer, og Schmitz vil glemme den flau episode, så han spør om han skal synge noe. Han begynner å synge på barnesangen «Fuchs, du hast die Gans gestohlen», og til slutt synger både Eisenring og Biedermann med, før det hele avsluttes med en skål. Teksten vedrører også temaet hevn, og man kan godt si at reven her henspiller på Biedermann og gåsen på ideen Biedermann stjal fra Knechtling. Hevmotivet er sterkt fremtredende mot slutten, og innbefatter i Biedermanns' tilfelle mer enn bare noen enkeltepisoder. Han har alltid gjort det som passet ham best, og ut fra hans klassebevissthet og materialisme er han langt fra medmenneskelig og god.

Så hører man sirener i det fjerne, og man lurert på hvor det brenner. Eisenring sier at de pleier å gjøre det sånn at når det virkelig brenner, befinner brannvesenet seg et sted i utkanten av byen og kan ikke komme seg tilbake fordi veien er avsperrert. Biedermann ber dem om å slutte å tulle, mens Babette er kritthvit. Schmitz påpeker at de ikke tuller: «Wir scherzen ja nicht, Herr Biedermann.» (79), og Eisenring legger til: «Wir sind Brandstifter.» (79) Før Eisenring sier at de må gå, ber Biedermann Babette om å lage kaffe, før han nok en gang ber dem om å slutte å tulle med brannstifningen. Og igjen svarer de at de ikke tuller; de sier til og med at de valgte huset hans på grunn av den gode beliggenheten. Men Biedermann nekter ennå å tro dem:

SCHMITZ Herr Biedermann! Wenn Sie uns schon für Brandstifter halten, warum nicht offen darüber reden? / *Biedermann blickt wie ein geschlagener Hund.* / BIEDERMANN Ich halte Sie ja nicht für Brandstifter, meine Herren, das ist nicht wahr, Sie tun mir Unrecht, ich halte Sie nicht für – Brandstifter . . . / [...] / SCHMITZ Aber wofür halten Sie uns denn? / BIEDERMANN Für meine – Freunde . . . / *Sie klopfen ihm auf die Schulter und lassen ihn stehen.* (79)

Man må legge merke til at selv etter at brannstifterne eksplisitt har sagt at de er brannstiftere, så er det Schmitz' ordføring som styrer utfallet. Ved å hevde at Biedermann jo anser dem for å være brannstiftere har han, uten at Biedermann engang legger merke til det, snudd på det hele og rettet søkelyset bort fra dem og over mot Biedermann. Han blir lamslått og inntar momentant en forsvarsposisjon. Selv etter en åpen tilståelse tror han ikke på dem. Ironisk nok anser han dem for å være vennene sine, og brannstifterne responderer med å klappe ham på skulderen. Det er nesten som om de har fått medfølelse for ham. Om de føler noen medlidenhet med ham, må det være medlidenhet med at han virkelig tror de er blitt venner, noe som er helt ubegripelig etter alt som er blitt sagt og gjort. Samt medlidenhet for dumskapen hans; hva mer kan man gjøre for at han skal innse hva som holder på å skje, og det i hans eget hjem? Rett før de skal til å gå, kommer stykkets katastrofe:

BIEDERMANN Was soll ich tun, daß Sie mir glauben? / *Er vertritt ihnen den Ausgang.* / EISENRING Geben Sie uns Streichhölzchen. / BIEDERMANN Was – soll ich? / EISENRING Ja. Wenn Sie uns nicht für Brandstifter halten. / BIEDERMANN Streichhölzchen? / SCHMITZ Als Zeichen des Vertrauens, meint er. / *Biedermann greift in seine Tasche.* EISENRING Er zögert. Siehst du? Er zögert. / BIEDERMANN Still! – aber nicht vor meiner Frau . . . (80)

Babette vender tilbake og informerer om at kaffen snart kommer. Biedermann spør hvorfor de ikke sier du til hverandre, og vil at de skal ta en siste skål for broderskapet før Schmitz og Eisenring forlater dem. Han åpner nok en flaske vin, fyller raskt glassene og byr dem frem. De skåler, og Biedermann presenterer seg med fornavn før han kysser dem begge på kinnene. I Biedermanns øyne er de i dette øyeblikk virkelig blitt venner. Det er som om han rettfærdiggjør sin fornektelse av at Eisenring og Schmitz er brannstiftere ved å konfirmere at de er blitt venner. Han har jobbet hardt for å holde fast ved denne illusjonen, men i virkeligheten er han fullstendig handlingslammet. Eisenring minner Biedermann på hva de ba han om: «Die Streichhölzchen.» (81) Tjenestepiken Anna kommer inn med kaffen, men hun ser forstyrret ut. Babette spør hva som er i veien og hun sier at himmelen brenner. Himmelen er helt rød idet Schmitz og Eisenring bukker og går, og Biedermann står igjen helt blek og stiv. Det eneste han klarer å si er: «Zum Glück ist's nicht bei uns . . . Zum Glück ist's nicht

bei uns . . . Zum Glück – » (81), før Dr. phil. trer inn og sier at han ikke kan tie lenger. Han tar et dokument frem fra brystlomma og leser høyt:

Der Unterzeichnete, selber zutiefst erschüttert von den Ereignissen, die zur Zeit im Gang sind und die auch von unsrem Standpunkt aus, wie mir scheint, nur als verbrecherisch bezeichnet werden können, gibt die folgende Erklärung zuhanden der Öffentlichkeit: – (81)

Resten av teksten blir uforståelig som følge av at sirener, hundeglam, stormklokker, rop og sprakingen fra flammene som befinner seg i nærheten, overdøver resten av høytlesningen. Han trer så fram til Biedermann, overrekker ham dokumentet og sier: «Ich distanziere mich – » (82), og han legger til: «[...] Sehen Sie, Herr Biedermann, ich war ein Weltverbesserer, ein ernster und ehrlicher, ich habe alles gewußt, was sie auf dem Dachboden machten, alles, nur das eine nicht: Die machen es aus purer Lust!» (82) Vi får nok et illusjonsbrudd idet Dr. phil. trer inn i handlingen, og for meg blir dette episke innslaget definitivt stykkets høydepunkt: det som skiller Dr. phil. (akademikeren) fra brannstifterene er at hans motiv er å gjøre verden bedre, men brannstifterne drives ikke av samme motiv: de gjør dette fordi de har *lyst* til å gjøre det. Denne distinkte forskjellen er vesentlig med tanke på moral. Ifølge Kant er det en handlings motiv som har med det spesifikt moralske ved den å gjøre; hva var aktørens sinnelag? Er handlingen utført av plikt for pliktens skyld? Kant hevder at plikten ikke er noe mennesket blir pålagt av noe utenfor det selv, men at det er dets egen fornuft som gir påbudet: Mennesket er autonomt (selvstyrende).²⁷ Som akademiker forventes det at standpunktene som tas baserer seg på kunnskap og vilje. Dermed lar akademikeren seg styre av både ønske om og pliktfølelsen til å gjøre en forandring, men det er ikke tilfellet for brannstifterne. De styres av lyst, om det er for å more eller hevne seg – men motivet holder ikke, det de gjør er galt.

Biedermann forsøker å henvende seg til Dr. phil. og spør hva han skal med dokumentet. Men Dr. phil. svarer ikke; illusjonen fullendes med at han går ned fra scenen og slutter seg til publikum. På den måten inntar også publikum posisjonen som distansert tilskuer til katastrofen. Tilbake på scenen står Biedermann og Babette. Babette sier at hun så Biedermann gi brannstifterne fyrstikker, Biedermann svarer: «Wenn die wirkliche Brandstifter wären, du meinst, die hätten keine Streichhölzer? . . . Babettchen, Babettchen!»

²⁷ Immanuel Kant (1724-1804) var en tysk filosof som gjorde seg bemerket med sin teori om solsystemets opprinnelse og utvikling. *Kritikk der reinen Vernunft* (1781) regnes som hans hovedverk. Han har også beskjeftiget seg med moralfilosofi. http://snl.no/Immanuel_Kant

(82) Gulvklokken slår, lyset blir rødt, og mens det mørkner, hører man et brennende leven på scenen, inntil koret for aller siste gang trer frem på scenekanten med sitt siste budskap:

CHOR

Sinnlos ist viel, und nichts

Sinnloser als diese Geschichte:

Die nämlich, einmal entfacht,

Tötete viele, ach, aber nicht alle,

Und änderte gar nichts.

Erste Detonation

[...]

Was nämlich jeder voraussieht

Lange genug,

Dennoch geschieht es am End:

Blödsinn,

Der nimmerzulöschende jetzt,

Schicksal gennant.

Dritte Detonation

[...]

Weh uns! Weh uns! Weh uns!

Licht im Zuschauerraum (83)

Korets siste budskap er å påpeke hvor meningsløs hele hendelsen er, og at dumskapen kalles for skjebne, heller enn det dette er: dumskap! Katastrofen er et faktum. Det eneste som gjenstår, er å synes synd på seg selv – og det med det rette: hvis menneskene fortsetter med denne dumskapen vil enden være nær. Jeg synes også sluttpoenget understrekes med at lyset i tilskuerrommet slås på. Det blir virkningsfullt og får som funksjon å skulle «vekke» oss, som om Frisch avslutter det hele med å si: *Se og lær* hva vår dumskap fører til!

Etterspillet²⁸

Biedermann og Babette innbiller seg at de befinner seg i himmelen, siden de alltid har fulgt de ti bud. Først når de andre karakterene i stykket etter hvert trer fram for dem, erkjenner de at de befinner seg i helvete. Her møter de Eisenring, som trer frem som en djevelfigur, og Schmitz,

²⁸ Det er blitt gjort flere forsøk på å finne etterspillet i sin opprinnelige form, men uten hell. Ved hjelp av sekundærlitteratur og ulike nettsider har jeg kommet fram til det jeg mener er en tilstrekkelig gjengivelse av det.

som trer frem som Beelsebul.²⁹ Førstnevnte returnerte nettopp fra forhandlinger i himmelen. Han forteller Biedermann at det hersker uenighet mellom himmel og helvete; himmelen har gitt uttrykk for et ønske om benådning av alle høytstående personligheter. De virkelige forbryterne ble nemlig sendt til himmelen, hvor de ble benådet. Biedermann bedyrer sin uskyld i brannen som destruerte hele byen; han hevder at han ikke gjorde annet enn det de andre borgerne gjorde, og han forlanger ettergivelse, da han er et offer. Samtidig fraskriver han seg ansvaret ved å påpeke at katastrofer alltid har eksistert. Biedermann og Babette klamrer seg til troen, kneler og forventer å bli reddet. Deretter streiker helvete og sender karakterene tilbake til jorden, Eisenring vegrer seg nemlig mot å ta imot en eller annen stakkars synder, som ikke har begått noen alvorlig forbrytelse.³⁰

Som i flere av stykkene sine benytter Frisch seg av sirkelformen: ved stykkets slutt er vi tilbake ved begynnelsen: Biedermann og Babette blir skånet og sendes tilbake til jorden. Stykket kunne dermed gjentatt seg ved på ny å påbegynne prologen. Etterspillet i helvetet er viktig fordi det tegner en utredning av meddelelsens, budenes og adferdens herkomst og vesen. Og det viser seg også at Biedermann har en bestemt forestilling om hvordan man skal følge de ti bud; de skal følges ordrett (Biedermann, 1974: 32-33):

Ich habe mich an die Zehn Gebote gehalten, Babette, zeit meines Lebens. Ich habe mir nie ein Bild von Gott gemacht, das schon gar nicht. Ich habe nicht gestohlen; wir hatten immer, was wir brauchten. Und ich habe nie getötet. Ich habe am Sonntag nie gearbeitet. Ich habe nie das Haus meiner Nachbarn begehrt, oder wenn ich es beehrte, dann habe ich's gekauft. Kaufen wird man wohl dürfen! Und ich habe nie bemerkt, daß ich lüge. Ich habe keinen Ehebruch begangen. . . (ibid.: 33)

Brannkatastrofen i seg selv er, for Biedermann, uten betydning. Det dukker ingen ansvarsfølelse opp i ham, nettopp fordi han ved å støtte seg til de ti bud kan rettferdiggjøre sin egen livsførsel. En annen ting man kan merke seg, er at det i etterspillet stilles spørsmål ved hvem som skal stilles til ansvar for katastrofen, men uten at det legges direkte vekt på etikk, moral, skyld eller synd, noe Frisch tillegger verdi. Hvilke slutninger skal man trekke ut fra etterspillet bilder? Velger Frisch å stenge helvete fordi han har mistet troen på rettslig straff av skyldige? Eller vil han, ved å snu om på hvem som kommer til himmelen og hvem som kommer til helvete, vise den sosiale urettferdigheten? Sistnevnte gir særlig mening om man

²⁹ Beelzebul (også kalt Belzebub, Beelzebock, Belsebub) er en demon fra kristen mytologi som på folkemunnet er blitt et annet ord for djevelen.

³⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Biedermann_und_die_Brandstifter#Nachspiel

ser på hvilken moralsk verdi Biedermann tillegges, ved at han ikke blir ansett for å være en høytstående personlighet som burde benådes. Han innskriveres i gruppen av mindreverdige, noe Eisenring påpeker: «Ich denk ja gar nicht daran, eine Hölle zu führen für Biedermänner und Intellektuelle, Taschendiebe, Ehebrecher und Dienstmädchen, die Nylon-Strümpfe gestohlen haben, und Kriegsdienstverweigerer...» (Biedermann, 1974: 34) Således framstilles de mindreverdige som verktøy for de mektige. På jorden er de tvunget til å befinne seg under makt og innflytelse fra rådende sosiale forhold, normerte adferdsmåter og manipulativ informasjon. De må handle og leve deretter, uten mulighet til å treffe egne valg. Og det er med dette bildet at Frisch medgir at mennesker med vilje, dømmekraft og handlingsmuligheter benytter seg av manipulasjon av sosiale konvensjoner og forbilder for å nå egne mål. Informasjon blir definert som et maktmiddel blant herskende, som har som oppgave å holde alle andre mennesker i en avhengighetstilstand og umyndighet (ibid.: 35–36). Det tankevekkende med etterspillet er at det skisserer en statisk modell av et samfunn, hvor kritikk utøves, men hvor forandring uteblir, derav tittelen *Ein Lehrstück ohne Lehre*. Stykkets innhold og dets sirkelstruktur betinger hverandre, noe særlig etterspillet tydeliggjør.

Ein Lehrstück ohne Lehre

Undertittelen tolkes gjerne som karakteristisk for faren ved borgernes politiske unnfallenhet. Den kan leses som kritikk av borgernes bekvemmeligheter i forhold til det å skulle agere mot urettmessige makthavere, og av menneskers tendens til ikke å følge sin egen viten og fornuft, og dermed bli både medløpere og medskyldige (Heidenreich og Tunich 2004: 90–91). Passiviteten og likegyldigheten, uavhengig av om det er angst, tvil eller unnfallenhet som fører til ansvarsfraskrivelse og usolidariske holdninger, beror på bekvemmelighet. For å bevare den offentlige godlyntheten skyves innsikten vekk, og man står igjen med den naive forestillingen om at det ikke kan være så ille.

Evnen til selvberoligelse og til selvbedrag veves sammen av Frisch, og det er disse som til slutt fører til voldsadferd: Voldsdåder menneskeheten gjennom historien har begått, som følge av egen feighet (ibid.: 92). Den tysk-australske germanisten og forfatteren Manfred Jurgensen er opptatt av kjernes spørsmålet i stykket:

Handelt es sich hierbei nurmehr um einen «Weg zur Form», um eine «beiläufige Aussage», oder bedeutet *Biedermann und die Brandstifter* sowohl die zweite Etappe einer bewußten Entwicklung der «Frisch-Dramaturgie», die sich von der *Chinesischen Mauer* bis zu *Andorra* hin erstreckt, als auch eine zentrale Aussage von geschlossener Form und eigener Identität? (Jurgensen, 1968: 73)

Jurgensen mener det sistnevnte. Han hevder man må betrakte stykket som en parabel, nærmere bestemt en lignelse: «Das Bühnenstück muß grundsätzlich als Inszenierung einer Parabel betrachtet werden. Die Gleichnisrede charakterisiert sich ja bekanntlich durch ihren episch-erzählerischen Rahmen und dramatisch-handelnden Inhalt.» (ibid.: 73).

I *Biedermann* spiller alle skuespillerne rollen som demonstranter, etter Brechts definisjon; de illustrerer situasjoner. Det betyr at man ikke må oppfatte stykket som abstrakt profeti, men som en historisk parabel (i Brechts betydning). Med *Biedermann* følger Frisch samme hensikt som Brecht gjør i sine teorier om det episke teater: hans *Lehrstück* forteller, og demonstrerer et eksemplarisk tilfelle av symbolsk betydning, ifølge Jurgensen:

Dabei wirkt die Fabel als allgemeines Modell, dem der besondere Einzelfall angepaßt werden muß, um eine etwaige Kongruenz nachweisen zu können. Somit erweist sich das Stück – und darin besteht seine «Lehre» – zugleich als Maßstab und Kriterium einer sozialpolitischen Einsicht in die historische Relativität aller menschlichen Beziehungen. (Jurgensen 1968: 74)

Det dreier seg ikke om en «liten kynisk forspeiling», men tvert om en objektiv, nesten stereotyp, modell, som på mange måter forblir av altomfattende betydning (ibid.: 74).

2. 4 Genrediskusjon: Komedie eller tragedie, eller...?

Biedermann lar seg tolke i mange ulike retninger. Frisch selv har vært vag når det gjelder henvisninger og forklaringer nettopp for å unngå at stykket blir plassert i et enkeltstående land eller tidsrom. Som følge av dette har stykket blitt tolket ulikt i ulike deler av verden.

Det er nærliggende å umiddelbart hevde at vi her har å gjøre med en tragedie; *Biedermann* er helten, en person av høy rang, som gjennomlever et omslag fra lykke til ulykke som fører til hans undergang. Som tragediehelt ligner han oss, og vi kan på mange måter identifisere oss med ham. Men her ønsker jeg å stoppe denne sammenligningen. For det som særlig kjennetegner den greske tragedien (etter Aristoteles' oppskrift), er at protagonistens uomgjengelige skjebne er kjent av alle, og i motsetning til de greske heltene har *Biedermann* et *valg*; noe de greske heltene ikke har. Det ville vært enda mer nærliggende å hevde at vi har med et titteskapsteater å gjøre, altså en moderne tragedie. Det vil si et borgerlig drama som etterstreber et mest mulig sannferdig uttrykk for «virkelighetens liv», og hvor tidligere tiders teaterpynt, språk og handling blir dempet til fordel for

«virkelighetseffekten».³¹ Men å tolke stykket tragisk mener jeg blir for enkelt med henblikk på allegoriene som uten tvil er tilstede.

Man fristes også til å anse dramaet for å være en komedie. Strukturelt sett har komedien mange av de samme kjennetegnene som tragedien; den er også en etterligning eller fremstilling av mennesker i handling. Men komediens fremste kjennetegn er dens humoristiske tyngde, hvor en uhøytidelig konflikt, som løses til protagonistens tilfredsstillelse, står i fokus. Jurgensen skriver at i *Biedermann* oppstår komikken i uoverensstemmelsen mellom spørsmål og svar, utsagn og motutsagn, og at den beror på mangelen på individuell, og i stor grad sosial kommunikasjon; Biedermann, som representerer borgeren, og Eisenring og Schmitz, som representerer brannstiftere, har ingen ekte kontakt seg imellom, fordi de alle gjemmer seg bak masker. Biedermann forskanser seg bak falsk humanitet, mens brannstifterne villeder ofrene i det de paradoksalt nok demaskerer seg. Sannheten blir her en ansiktsmaske; den kamufleres godt av både spøk og sentimentalitet, men aller best av den nakne sannhet. Jeg må si meg enig med Jurgensen, som skriver at stykkene til Frisch heller ligner tragedier med komiske innslag, hvor han representerer absurditeten i og ved den moderne eksistensen, uten noensinne å frikjenne individet fra sitt ansvar for nåværende tilstand. Heller ikke for Frisch gir det i dagens samfunn noen mening å snakke om en allmektig og uforklarlig skjebne. Etter hans mening ville en triumf over menneskelige svakheter være det eneste emnet som kunne egnet seg. Frisch mener at skyld blir til kravet om å slippe løs galskapen. For ham blir den mest utilgivelige synden i vår tid likegyldigheten blant borgerlige «Biedermänner». Individuelt og kollektivt ansvar lar seg aldri klart skille i stykkene hans (dette blir særlig tydelig i *Andorra*).³²

Selv om *Biedermann* er full av komiske innslag, især i språkføringen, hvor overdrivelse (hyperbelen, som dramatisk grep) ofte dominerer, og rollefigurene er mer typer enn individer som opptrer i et miljø med representanter for flere samfunnslag, kan jeg godta å si at stykket ligner på en tragedie med komiske innslag.

Man kan også spørre seg om *Biedermann* er et eksistensialistisk drama, som gjenspeiler tidens dramatiske sosiale og psykologiske virkelighet. Dramaets eksistensialistiske filosofi konkretiseres gjennom bruken av temaer som angst og fremmedgjøring, mangel på frihet og reelle valgmuligheter, og menneskets opprør mot å godta en blind skjebne. Ifølge

³¹ Et begrep innført av Roland Barthes, en fransk filosof, forfatter og litteraturkritiker fra 1900-tallet.

³² Fra *Max Frisch Die Dramen* (1968), ss. 77–79

eksistensfilosofene er det gjennom ekstreme situasjoner at mennesket har en mulighet til å erfare noe grunnleggende ved sin væremåte, og at det tvinges inn i avgjørende valg der det selv må ta ansvaret for egen eksistens og egne handlinger. Men Biedermann verken tvinges til å foreta et valg eller bli konfrontert med det (sant nok, Babette gjør et vagt forsøk). Han opplever heller ingen indre opprør eller fremmedgjøring, ei heller erfarer han noe grunnleggende ved sin væremåte.

Om vi vurderer episk drama som mulighet, kommer vi noe nærmere. Det episke drama bryter som sagt med naturalistiske normer for et dramatisk handlingsforløp ved at det blant annet innfører et kommenterende kor. Det er ingen tvil om at koret i *Biedermann*, bestående av brannmenn, nettopp har den funksjonen å skulle kommentere og advare, ja nærmest fungere som fornuftens stemme. Men å si at vi her har å gjøre med et rent episk drama, blir likevel feil. For Brecht handler det i stor grad om å ta avstand fra det aristoteliske teateret, og ikke framstille et enhetlig handlingsforløp, samt å vise oss en verden med personer som ikke framstilles som offer for omstendighetene, eller skjebnen. Det er imidlertid tilfellet for Biedermann; han tror selv det er skjebnen som har rammet ham. *Biedermann* fremstår dessuten i stor grad som en fabel med et kronologisk handlingsforløp. Så selv om vi finner en rekke episke enkeltinnslag, holder det ikke til å kunne plassere stykket i kategorien episk drama.

Hvis vi anser dramaet for å være politisk, stemmer også det i noen grad. Men å hevde at Frisch har en rent politisk agenda, skal man være forsiktig med. Jeg velger likevel å tro at hans politiske ståsted skinner igjennom i dramaet, og det ved dramaets karakterer, deres interaksjon og personlige konflikter. Mange har lest dette dramaet historiskpolitisk: brannstifterne kan tolkes som nasjonalsosialister, eller som en gjenspeiling av Adolf Hitler. På den andre siden leses dramaet også som en påminnelse om kommunistenes nyinntatte maktposisjon i Tsjekkoslovakia i 1948, og generelt som en satire over kommunistenes infiltreringer. Det er nærliggende å tro at det ligger noe i sistnevnte, da Frisch selv besøkte Praha i februar 1948, noe som uten tvil ga næring til hans første skissering av dramaet. Hans håp om at et sosialistisk demokrati skulle kunne etableres der, er å finne i hans *Tagebuch*. Enhver parallell mellom Tsjekkoslovakia og *Biedermann*, eller Hitler og *Biedermann* ligger i situasjonen, og ikke i personlighetene. Fellesnevneren blir selve «overtakelsen», som utføres av «kloke individer» som ikke engang legger skjul på sine intensjoner. Hadde det ikke vært for dagbøkene Frisch publiserte, hadde kritikerne vært mye mer forsiktig med å sette likhetstegn mellom Biedermann og slike hendelser (Hutchinson, 2005: 11–12).

Det hersker ingen tvil om at Frisch lot seg påvirke av den politiske og historiske nåtiden *Biedermann* oppsto i; som den samfunnsengasjerte mannen han var, ville det vært unaturlig for ham å ikke bruke teateret som formidler av sitt budskap. Han strebet tross alt etter å fremstille opplevelsestructurer, altså erfaringer – i lys av personlige interesser – for at man skal kunne utvikle seg som samfunnsborger gjennom de erfaringene man gjør seg. Her blir det fristende å hevde at dramaet har marxistiske trekk, siden det på mange måter synliggjør samfunnets virkelighet; det vil si at forholdet mellom kunst og samfunn blir betraktet mimetisk. Men å hevde at Frischs agenda er marxistisk i politisk forstand synes å bli feil innfallsvinkel nettopp med tanke på hans personlige agenda.

Sist, men ikke minst er det fristende å anse dramaet for å være rent allegorisk. Å hevde at Frischs tankerekker uttrykkes i konkret billedlig form, blir ikke feil når man tar koret og persongalleriet i betraktning. Koret representerer fornuftens stemme med empirisk tyngde, og de ulike karakterene er figurer med både et privat og et offentlig ståsted.

Uansett hvilke tolkninger av stykket man velger, er det mange elementer som forhindrer det i å passe inn i én avgrenset kategori. Likevel er det ingen tvil om at Frischs sosialkritikk er mest dominerende og tungtveiende, og kritikken ligger i stykkets allegori, som anskueliggjøres gjennom dets handling og karakterer. I *Biedermann* er allegoriens fremste virkemiddel den indirekte kritikken som ligger i feigheten, fraværet av ansvar og angsten som formidles via *Biedermann*. Jeg leser stykket som et allegorisk sosialkritisk drama med tidløs aktualitet. Frisch kritiserer den sosiale ordningen; den viser seg jo å være forbrytersk i seg selv. Og *Biedermanns* ubarmhjertige oppførsel overfor *Knechtling* kan bare forstås som den skjebnesvangre arven til et forfallent borgerskap. Det er i fremvisningen av borgerskapets sosialpolitiske skyld at man ser Brechts innflytelse på Frisch. Og stykkets originalitet består i at komikken er rotfestet i umiddelbar visshet om ekte skyld, for uten komikken ville stykket vært frarøvet samtlige poeng. Frisch har greid å skape et stykke som er fullt av forviklinger og forslag, og det blir opp til enhver å tolke, eller kanskje heller spekulere over hva som passer best til ens egen omstendighet. *Biedermann* er i høyeste grad et stykke med innlagte moralske refleksjoner med en åpen kritikk av samfunnet, og der absurditeten reflekterer skyldspørsmålet.

Kapittel 3: *Andorra* – Stück in zwölf Bildern

3.1 Stykkets kontekst

Frischs aller første beskjeftigelse med en liten stat ved navn Andorra er å finne ganske tidlig i hans verk. 21. desember 1932 drøftet han Marieluise Fleißers³³ (1901–1974) samleverk *Andorranische Abenteuer* i *Neuer Zürcher Zeitung*. I anmeldelsen heter det: «Andorra ist winzig an Ausmaß, reich an Drolligkeiten» (Frisch, 2012: 136). Man merker seg Frischs fascinasjon for Fleißers formål i ordvalgene, noe som ble tydelig i det som skulle bli teaterstykket; Andorra blir her til en enda mindre modell for Sveits. Stykkets egentlige opphav er å finne i *Tagebuch 1946–1949* (1950), og Frisch beskriver selv sammenhengen i programmheftet til uroppføringen i Zürich i 1961: «Die Fabel. Sie ist erfunden und ich erinnere mich in diesem Fall sogar, wann und wo sie mir eingefallen ist: 1946, im Café de la Terrasse, Zürich, vormittags. Geschrieben als Prosaskizze, veröffentlicht im *Tagebuch 1946–1949*, betitelt »Der andorranische Jude« (ibid.: 136). I skissen finner man så å si alle motivene som senere dukker opp i stykket: portretteringsproblematikken, den tragiske slutten for den angivelige jøden, identitetsspørsmålet, forholdet til nasjonalsosialismen, til og med andorranernes fortregning av skyld. Det eneste som ikke er oppført i skissen, er familiehistorien slik den utvikler seg i *Andorra*. I skissen dør Andri før han og andorranerne får kjennskap til hans egentlige opprinnelse (ibid.: 136–138).

Tagebuch 1946–1949 er opplysende ikke bare på grunn av skissen, men også med tanke på hele konteksten den har. «Den andorranske jøden» befinner seg mellom to bidrag som Frischs reise gjennom Tyskland i 1946 beskriver. Han forteller altså historien om den andorranske jøden i en aktuell sammenheng som skaper en konkret motvekt til den tidløse formen skissen skrives i. På den måten beveger *Tagebuch 1946–1949* seg mellom samtidshistorisk nøyaktighet og generaliserende parabel. Frisch forbinder blikket hos samtidstolkeren med den gjennomtrengende tolkeren som ikke befinner seg i samtiden.

I *Tagebuch 1946–1949* finner man også en modell for Andorra som viser Frischs

³³ Fleißer var en tysk forfatterinne, hennes to mest kjente drama er *Purgatory in Ingolstadt* (1924) og *Pioneers in Ingolstadt* (1926). Brecht hadde en finger med i spillet i sceneproduksjonen av det førstnevnte stykket, og det var han som oppmuntret henne til å skrive sistnevnte. Det skapte skandale i hjembyen Berlin, og ble angrepet av nazistene som foreløpig ikke hadde kommet til makten. http://en.wikipedia.org/wiki/Marieluise_Flei%C3%9Fer

opprør mot sitt hjemland Sveits, noe som gjenkjennes nettopp ved at han har benyttet seg av navnet «Andorra»:

Andorra ist ein kleines Land, sogar ein sehr kleines Land, und schon darum ist das Volk, das darin lebt, ein sonderbares Volk, ebenso mißtrauisch wie ehrgeizig, mißtrauisch gegen alles, was aus den eigenen Tälern kommt. [...] Das Mißtrauen –. Die andorransiche Angst, Provinz zu sein, wenn man einen Andorraner ernst nähme; nichts ist provinzieller als diese Angst» (ibid.: 139)

Han går bort fra Fleißers beskrivelse og sier med dette at Andorra er litt snodigere enn det virkelige Sveits, og på den måten blir det som tidligere var forbildet dreid over i gjenkjennelighet (ibid.: 138–139).

Det var først i mai 1958, åtte år etter at skissen dukket opp i *Tagebuch 1946–1949*, at Frisch virkelig satte i gang med å utarbeide et stykke med utgangspunkt i det allerede eksisterende stoffet. Han har selv fortalt hvordan skissen ble til et drama:

Erst nach Jahren, nachdem ich die erwähnte Tagebuchskizze mehrere Male vorgelesen hatte, entdeckte ich, daß das ein großer Stoff ist, so groß, daß er mir Angst machte, Lust und Angst zugleich – vor allem aber, nachdem ich mich inzwischen aus meinen bisherigen Versuchen kennengelernt hatte, sah ich, daß dieser Stoff mein ist. Gerade darum zögerte ich lang, wissend, daß man nicht jedes Jahr seinen Stoff findet. Ich habe das Stück fünfmal geschrieben, bevor ich es aus der Hand gab (ibid.: 140)

Så, i 1960, etter at han flyttet til Roma, tilbrakte han ytterligere syv uker med *Andorra*, før han i desember avsluttet det. Riktignok ble Frisch aldri helt fornøyd med tittelen. Han overveide å kalle stykket «Beispiel Andorra» eller «Model Andorra», men endte opp med «Andorra» siden han ikke kom på noe bedre navn (ibid.: 140).

Den rystende og gjennomgripende virkningen stykket fikk i det tyskspråklige rommet, lar seg bare forstå ut i fra samtidshistoriens bakgrunn. På 1950-tallet hersket det fortsatt fortrenning og fornektelse av nasjonalsosialismen. Fratakelse av statsborgerskap, livet i eksil og likvideringen av flere tyske forfattere, samt den systematiske avgrensningen fra den utenlandske utviklingen under regimet i det tredje riket, tærte på det tyske kulturlivet, og førte til at utviklingen stagnerte – noe som holdt fram ut i sekstiårene. Bare to dramatikere representerte det tyskspråklige teateret: Frisch og Dürrenmatt. Også teateret (som institusjon) ble underlagt det stramme regimet til nasjonalsosialistene; det var bare Zürcher Schauspielhaus, scenen hvor Frisch utviklet seg som dramatiker, som etter krigen kunne påberope seg en intakt tradisjon. I midten av sekstiårene kunne man også gjenoppleve det politiske teateret i Tyskland, og forfatteren ble igjen innsatt som moralsk instans. Dette

skjedde hovedsakelig takket være tre tyske stykker: *Der Stellvertreter* (1963) av Rolf Hochhuth, *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) av Heinar Kipphardt og *Die Ermittlung* av Peter Weiss. Teateret var forut for sin tid; det tok tak i oppgjøret med fortidens skyldproblematikk, og fungerte som en form for offentlighetens stemme. Teateret tok på seg oppgaven med å formidle bevissthetsdannelse og fortidsmestring – beskjedne oppgaver for teaterinstitusjonen (ibid.: 141).

Andorras bredt baserte samtidshistoriske bakgrunn viser hvordan Frisch gjør akkurat dette; han belyser nazistenes tilintetgjørelse av de europeiske jødene og den påfølgende fortrenghingen av skyldspørsmålet. Flere elementer i stykket minner om det tredje riket og nazistenes forbrytelser (jødefremvisningen, oppførselen til andorranske medløpere, de svarte). Og andorranernes forsøk på rettferdiggjøring i vitneboksen viser til hvilken strategi man praktiserte under skyldfortrenghingen. I Sveits stilte situasjonen seg annerledes; først og fremst virket det som om nazitiden ble en bekreftelse på den sveitsiske nøytralitetspolitikken. Selv om landet var omringet av barbari, forble det et sted for humanitet. Den moralske overlegenheten ble stadfestet gjennom landets humane flyktningepolitikk. Og i femtiårene var man overbevist om landets fortrefelighet. Frisch tar for seg Sveits' innstilling i *Andorra* og stiller den mot veggen. I en festtale på nasjonaldagen i 1957 ga han uttrykk for sitt forhold til hjemlandet, og i hvor stor grad han hadde innlemmet holdningene sine i stykket:

Ich glaube, die Schweiz hat Angst. Das hängt damit zusammen, daß sie sich wahrscheinlich selber überschätzt. Wir bilden uns alle sehr gern ein, beliebt zu sein in der ganzen Welt, [...]. Jeder der eine Rolle spielt, die nicht ganz mit der Wirklichkeit übereinstimmt, muß ja Angst haben und darum erträgt er sehr wenig kritikk (ibid.: 142)

På spørsmålet om *Andorra* egentlig er et sveitsisk stykke, svarer Frisch:

[...] *Andorra* hat das schweizerische Publikum getroffen [...] – und dies nicht unbeabsichtigt; eine Attacke gegen das pharisäerhafte Verhalten gegenüber der deutschen Schuld: der tendenzielle Antisemitismus in der Schweiz (ibid.: 142)

Ingen annen hendelse på sekstitallet beveget offentligheten så sterkt som Eichmannprosessen³⁴ gjorde, i sammenheng med Holocaust. Men den enorme interessen i den

³⁴ Adolf Eichmann (1906–1962) var Obersturmbannführer i SS under det nasjonalsosialistiske Tyskland, og en av de hovedansvarlige for logistikken under Holocaust. Etter andre verdenskrig rømte Eichmann til Argentina, men ble funnet av israelske myndigheter i 1960, stilt for retten og henrettet som krigsforbryter i Jerusalem i 1962. (ibid.:143)

globale offentligheten sto likevel ikke i relasjon til nyhetene som prosessen skaffet til veie. Man kjente allerede til de grusomme betingelsene som lå til grunn for mordene på europeiske jøder. I sitt berømte verk *Eichmann in Jerusalem: Bericht von der Banalität des Bösen* (1964) tar filosofen Hanna Arendt³⁵ (1906–1975) for seg Eichmann-prosessen. Her beskriver hun psyken og karakteren til SS-soldatene, og det som overrasket var den enkle, men nokså skrekkinngytende oppdagelsen av at Holocaust ikke skyldtes systematisk drevet politisk planlegging. I tillegg viste det seg at Eichmann ikke var djevelen i menneskeskikkelse, full av ideologisk fanatisme, men en underordnet byråkrat som viste lite egeninitiativ. Og det er her, hvor den personlige skylden forsvinner i den upersonlige, og hvor den ansvarlige, som ble tatt av etterretningstjenesten, trekker seg unna, at Frischs stykke treffer direkte på samtidshistorien. *Andorra* er en søken etter det punktet der skylden starter, og dermed også etter ulykkens forløp. Eichmann bedyret sin uskyld og hadde hele tiden den unnskyldningen at han bare mottok ordre, og dermed anså han seg selv på akkurat samme måte som andorranerne gjør i vitneboksen (ibid.: 143).

I et brev Frisch skrev til Suhrkamp Verlag 10. januar 1961, forsøker han å klargjøre at stykket ikke handler om samfunnets «Eichmanns», det vil si hovedforbryterne, men at det handler om skylden man finner overalt (die überall zu findende Schuld):

Das Stück handelt (soweit es nicht nur das Stück von Andri ist), nicht von den Eichmanns, sondern von uns und unseren Freunden, von lauter Nichtkriegsverbrechern, von Halbpaß-Antisemiten, d. h. von den Millionen, die es möglich machten, daß Hitler (um schematisch zu reden) nicht hat Maler werden müssen. (ibid.: 144)

Etter uroppføringen i Zürich 2. november 1961 ville ikke Frisch frigi stykket til tyske scener, men ta med seg erfaringene fra uroppføringen for nok en gang å bearbeide teksten. Han hadde så stor omhu for stykket at den opprinnelige utgaven av det ble endret før uroppføringen av det i Düsseldorf, Frankfurt am Main og München 20. januar 1962. Man kan fastslå at Frisch regelrett har hatt en brytekamp med *Andorra*; han har beskjeftiget seg med dette stoffet gjennom halvparten av sitt kunstneriske liv. Men utarbeidingen av stykket skapte også vanskeligheter. Frisch har gjentatte ganger uttalt seg om sin egen forståelse av stykket. Og han har forklart at han valgte en jøde som eksempel fordi jøden ville gjøre skyldsituasjonen mest tydelig, men at skyldsituasjonen også kan ramme andre. Han vedgår også at han ikke er i stand til entydig å identifisere det punktet hvor motstand så å si blir til plikt, for man kan

³⁵ Født i Tyskland, av jødiske foreldre, emigrerte til USA. (ibid.:143)

venne seg til skrekk og avsky. I et intervju i ukesavisen *Die Zeit* fra 3. november 1961 presenterer Frisch sin oppfatning:

Die Quintessenz: die Schuldigen sind sich keiner Schuld bewußt, werden nicht bestraft, sie haben nichts Kriminelles getan. Ich möchte keinen Hoffnungsstrahl am Ende, ich möchte vielmehr mit diesem Schrecken, ich möchte mit dem Schrei enden, wie skandalös Menschen mit Menschen umgehen. Die Schuldigen sitzen ja im Parkett. Sie, die sagen, daß sie es nicht gewollt haben. Sie, die schuldig wurden, sich aber nicht mitschuldig fühlen. Sie sollen erschrecken, sie sollen, wenn sie das Stück gesehen haben, nachts wachliegen. Die Mitschuldigen sind überall. (ibid.: 145)

Også i andre artikler og innlegg viser det seg at Frischs sentrale anliggende med stykket er å konfrontere de såkalt uskyldige med deres skyld.

3.2 Formalbeskrivelser

Stykket ³⁶ består av tolv *bilder* (her har Frisch bevisst valgt å kalle scenene for bilder og ikke scener), som strekker seg over 107 sider. Bildene 1 og 12 er desidert lengst, de strekker seg over henholdsvis 15 og 18 sider. Og bildene 2 og 5 er kortest, med sine henholdsvis 4 og 2 sider. De resterende bildene (3, 4, 6, 7, 8, 9, 10 og 11) strekker seg enten over 6, 9 eller 10 sider. Hvert bilde avsluttes med ulikt utformede passasjer: I bilde nummer 1, 2, 3, 6, 9 og 11 trer en av karakterene fram på scenen i en såkalt vitneboks og kommer med sin tilståelse. Bildene 4 og 5 avsluttes tradisjonelt, uten noe ekstrainnslag. Bilde 7 avsluttes med en passasje hvor presten kneler på forscenen, ved vitneboksen. Bilde 10 avsluttes med to soldater som patruljerer. Bilde 8 avsluttes med en dialog mellom Senoraen og Læreren, og aller siste bilde, nummer 12, avsluttes også på tradisjonelt vis.

Ordene – på scenen og i teksten

Andorra består i hovedsak av hovedtekst, men detaljene i sideteksten er, om mulig, enda mer sentrale i dette stykket enn i *Biedermann*. For som i *Biedermann* er det i sideteksten at vi møter regissøren Frisch, og det er der *Andorra*, som modell, skapes. Frisch skriver innledningsvis før første scene: «Das 'Andorra' dieses Stücks hat nichts zu tun mit dem wirklichen Kleinstaat dieses Namens, gemeint ist auch nicht ein anderer wirklicher Kleinstaat;

³⁶ Herfra og ut refererer jeg til den versjonen jeg har brukt: *Andorra. Stück in zwölf Bildern* (mit einem Kommentar von Peter Michalzik) (2012).

Andorra ist der Name für ein Modell.» (8) Allerede fra første stund påpekes det altså at stykket er en modell. Anmerkninger til *Andorra* er dessuten å finne i primærteksten det her refereres til. Disse befinner seg etter siste scene og viser eksplisitt Frischs regi. Her finner man anmerkninger til navnene, kostymene, persontypene og til det basale scenebildet. Det er ingen tvil om at det var viktig for Frisch å legge til anmerkninger for at teaterarbeidere skal få så lite rom for egne føringer som mulig. Ei heller skal man kunne støte på fortolkningsproblemer, da Frisch har tatt styringen på det meste. Han skriver blant annet at navnene Barblin, Andri, Prader, Ferrer og Fedri skal betones på siste stavelse, mens Peider derimot betones på første stavelse. Når det gjelder kostymene, skal de ikke være folkloristiske, han skriver:

Die Andorraner tragen heutige Konfektion, es genügt, daß ihre Hüte eigentümlich sind, und sie tragen fast immer Hüte. Eine Ausnahme ist der Doktor, sein Hut ist Weltmode. Andri trägt blue-jeans. Barblin trägt, auch wenn sie zur Proffesion geht, Konfektion, dazu einen Schal mit andorranischer Stickerei. Alle tragen weiße Hemden, niemand eine Krawatte, ausgenommen wieder der Doktor. Die Senora, als einzige, erscheint elegant, aber nicht aufgedonnert. Die Uniform der andorranischer Soldaten ist olivgrau. Bei der Uniform der Schwarzen ist jeder Anklang an die Uniform der Vergangenheit zu vermeiden. (117)

Man legger merke til hvordan kostymebeskrivelsene viser til hvordan stykket skal framstå og formes som modell. Det blir veldig tydelig at andorranernes klær er like viktige som deres holdninger og fordommer, i fremstillingen av dem som helhetlig, lukket gruppe. De framstår som helt identiske. Den eneste som skiller seg ut er Doktoren, som jo er den eneste med akademisk utdanning og som dermed stiller i en annen klasse. Senoraen er elegant, da hun ikke er en del av andorranerne, og hun har derfor sitt eget særpreg. Hun kommer dessuten «utenfra». Videre skriver Frisch om persontypene og hvordan de skal forstås:

Einige Rollen können zur Karikatur verführen. Das sollte unter allen Umständen vermieden werden. Es genügt, daß es Typen sind. Ihre Darstellung sollte so sein, daß der Zuschauer vorerst zur Sympathie eingeladen wird, mindestens zur Duldung, indem alle harmlos erscheinen, und daß er sich immer etwas spät von ihnen distanziert, wie in Wirklichkeit. (117)

Man kan merke seg at Frisch beskriver typer og ikke karakterer. Det gjør han eksplisitt fordi typene fyller bestemte funksjoner i dramaet som helhet. Vi har ikke å gjøre med karakterer som omfatter alle sjelelige og åndelige egenskaper som gjennomgående bestemmer deres handlemåte, men med individualiserte figurkonsepsjoner. Som Elke Platz-Waury skriver i *Drama og teater – En innføring* er «Det karakteristiske for typen – i motsetning til den

entydige personifikasjonen – at den kan bestå av flere sjikt, at en altså kan utmerke seg ved en større rikdom på kjennetegn. [...] De har oppstått gjennom en abstraksjonsprosess som fremhevet menneskelige atferdsformer» (60– 61). Det er nok derfor det blir viktig for Frisch å understreke at scenefigurene er typer; de er livskraftige og representerer fordommer knyttet til typer som for et publikum blir lett gjenkjennelige. I tillegg byr de dramatiske typenes mangesidighet på rike muligheter for konfliktdannelse, som ofte ender komisk eller tragisk. Til slutt skriver Frisch dette om scenebildet:

Das Grundbild für das ganze Stück ist der Platz von Andorra. Gemeint ist ein südländischer Platz, nicht pittoresk, kahl, weiß mit wenigen Farben unter finsterblauem Himmel. Die Bühne soll so leer wie möglich sein. Ein Prospekt im Hintergrund deutet an, wie man sich Andorra vorzustellen hat; auf der Spielfläche steht nur, was die Schauspieler brauchen. Alle Szenen, die nicht auf dem Platz von Andorra spielen, sind davorgestellt. Kein Vorhang zwischen den Szenen, nur Verlegung des Lichts auf den Vordergrund. Es braucht kein Anti-Illusionismus demonstriert zu werden, aber der Zuschauer soll daran erinnert bleiben, daß ein Modell gezeigt wird, wie auf dem Theater eigentlich immer. (117–118)

Alle som er med i en oppsetting av *Andorra* må altså hele veien ha in mente at det er en modell som skal dramatiseres på scenen, og aldri fravike dette. *Biedermann* er 'ein Lehrstück ohne Lehre', *Andorra* derimot er i sin rette forstand absolutt 'ein Lehrstück mit Lehre'.

Man finner også, slik som i *Biedermann* bruk av sveitsiske ord: på side 9 står det at Barblin weißelt (hvitmaler), og ikke som på tysk weißen. Og på side 89 kaller Læreren andorranerne for Fötzel, som er et sveitsisk skjellsord for en udugelig/ussel person.

Som i *Biedermann* innledes hver scene i *Andorra* med sidetekst. Språket er knapt og konsist; heller ikke her gis det rom for egen tolkning – Frisch dirigerer hele veien: «Vor einem andorrrischen Haus. 'Barblin weißelt' die schmale und hohe Mauer mit einem Pinsel an langem Stecken. Ein andorranischer Soldat, olivgrau, lehnt an der Mauer.» (9) Språket i *Andorra* har ikke samme betydning som i *Biedermann*; det spiller ikke en sentral rolle for typenes identitet. Derimot er det det *usagte* som skaper spenning og intensitet i *Andorra*; det man faktisk vet (med bakgrunn fra bl.a. Nürnberg-prosessene), men som ingen tør si høyt på grunn av frykten for autoriteter. Med andre ord: det underliggende får en sentral betydning i stykket, og skaper en helt spesiell stemning som blir vesentlig å ivareta. Stemningen forsterkes dessuten ved at flere av replikkene gjentas av de ulike typene gjennom stykket, som for å understreke et poeng. Et godt eksempel får man tidlig i første scene idet scenefiguren Noen kommenterer været overfor Andri: «Ein schwüler Abend, ich glaub, es hängt ein Gewitter in der Luft . . .» (13), like etter snakker han med Barblin og sier: «Ein schöner

Abend heut. / [...] / Aber schwül. / [...] / Es hängt etwas in die Luft. / [...] / Ein Gewitter. [...] Ich glaub, es hängt ein Gewitter in der Luft, ein schweres Gewitter, [...]» (13–14). Og det er nettopp den stemningen Frisch skaper, som gir oss en ubehagelig påminnelse om hvor påtrengende *Andorra* er, når det gjelder effekten av fordommer og, ikke minst, av sladder. Til slutt må persongalleriet³⁷ kommenteres, da man merker seg at de eneste karakterene som er navngitt med egennavn, er protagonisten Andri og Barblin; de resterende er gitt titler som betegner deres stilling eller roller i forhold til hverandre. Dette indikerer at Andri og Barblin er sentrale karakterer i stykket som ikke skal tolkes direkte som persontyper, men som personer med identitet, og som vi lærer å kjenne underveis – fortellingen om dem er på mange måter en tragisk kjærlighetshistorie.

Peter Michalzik skriver (under *Wort- und Sacherläuterungen*) at navnet Andri kommer fra retoromansk – et romansk språk som fortsatt tales av deler av befolkningen i de sveitsiske og italienske alper. Det er nærliggende å anta at Frischs motiv med navnevalget var å fremstille en lydlig forbindelse til ”der Andere” (den andre), og navnet Andri viser da til hvordan han er plassert på utsiden i forhold til andorranerne. Dette motivet går igjen flere steder i stykket, for eksempel på side 58, hvor Andri sier: «Ich bin nicht *anders*. Ich will nicht *anders* sein.», og på side 27, hvor Barblin sier: «[...] Ich denke nicht an die *andern*, Andri, [...]». Samtidig kan navnet forstås i forhold til den unisone klangen navnet har til Andorra, og betyr da «Andorras beboer» – således representerer Andri den typiske andorraneren (161).

3.3 Verksgjennomgang

Første bilde

Vi befinner oss foran et andorransk hus. Barblin maler muren på huset (siden det er Sankt Georgs dag³⁸ neste dag), og Soldaten lener seg mot den. De snakker sammen; Soldaten har et godt øye til henne. Hun er småfrekk og framstår som selvsikker, han likeså: «BARBLIN [...] Ich bin verlobt. / SOLDAT Verlobt! / BARBLIN Lach nicht immer wie ein 'Michelin-Männchen'. / SOLDAT Hat er eine Hühnerbrust? / BARBLIN Wieso? / SOLDAT Daß du ihn

³⁷ For en fullstendig oversikt, se kap. 1, del 1.5

³⁸ Sankt Georgs dag er en dag knyttet til Sankt Georg og feires som nasjonal høytidsdag i flere land rundt om i verden. Dagen markeres vanligvis 23. april. Den er også merkedag for den internasjonale speiderbevegelsen (http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_George%27s_Day).

nicht zeigen kannst.» (9) Hun sier hun er forlovet, men han tror henne ikke, siden han ikke ser noen forlovelsesring. Så vendes oppmerksomheten mot forscenen hvor det befinner seg et dreiepositiv til høyre, og mens Barblin maler, dukker Møbelsnekkeren og Andri, som kjøkkengutt, opp. Han skal til å gå, og spør etter stokken sin. Andri kommer med den og får tips, som han putter i dreiepositivet slik at det begynner å spille musikk. Møbelsnekkeren spaserer over scenen, og her dukker det første episke innslaget opp: «[...] während der Tischler vorn über die Szene spaziert, wo Barblin, da der Tischler nicht aus zuweichen gedenkt, ihren Eimer wegnehmen muß. Andri trocknet einen Teller, indem er sich zur Musik bewegt, und verschwindet dann, die Musik mit ihm.» (10). Barblin enser Møbelsnekkeren, men han enser ikke henne. Illusjonsbruddet kommer tidlig; tilskuerne gjøres oppmerksomme på at vi her ikke har med en fremstilt virkelighet på scenen å gjøre; den skal fungere som spillerom for modellen Andorra, hvor grensene mellom de ulike scenerommene utviskes. Vi vender tilbake til Barblin og Soldaten; han vil vite hvem brudgommen er. Barblin sier hun ikke er interessert, men Soldaten gir seg ikke. Så dukker Presten opp, han kommenterer arbeidet til Barblin og sier han liker det: «Wir werden ein weißes Andorra haben, ihr Jungfrau, ein schneeweißes Andorra, wenn bloß kein Platzregen kommt über die Nacht.» (11)

Symbolikken som ligger i hvitfargen er fremtredende; som symbol for det rene, gode, fredfylte og uskyldige blir dette en sentral allegori for hele stykket. Barblin gjør som alle andre piker dagen før Sankt Georgs dag: maler huset hvitt. Som om alt det mørke og all grusomheter forsvinner for godt med hvitmalingen. Soldaten kommer med et frampek idet han ler av presten: «[...] Nämlich seine Kirche ist nicht so weiß, [...], nämlich seine Kirche ist auch nur aus Erde gemacht, und die Erde ist rot, und wenn ein Platzregen kommt, das saut euch jedesmal die Tünche*(sic.) herab, als hätte man eine Sau drauf geschlachtet, [...]» (11). Beskrivelsen av en slaktet sau tjener som allegori for syndene som skal sones – Andri representerer lammet som ofres for de andres synder. Soldaten trekker seg unna, og tilbake står Barblin og Presten. Hun spør ham om det er sant det som sies om at de svarte kommer til å overfalle dem, siden de er misunnelige på de hvite husene deres. Presten spør hvem som har sagt det, og Barblin sier det er soldaten Peider. Presten svarer ikke, men spør hvorfor faren hennes har drukket så mye den siste tiden. Han forteller: «[...] Er sagt, wir sind nicht besser als die Schwarzen da drüben. [...] Ein Lehrer sollte nicht so reden. Und warum glaubt er jedes Gerücht, das in die Pinte kommt? / Pause / Kein Mensch verfolgt euren Andri – [...]» (12) Det er allerede flere ting som tyder på at det hvite Andorra står for fall. Og Presten er tydelig

bekymret både for hva Læreren sier, hvordan andre oppfatter ham og over ryktene som florerer. Her kommer også første antydning om at Andris jødiske opphav er en trussel. Presten sier han at han håper Barblin ikke faller for Peider, for han har skitne øyne. Og nå kommer svaret på spørsmålet til Barblin: «[...] Warum sollen sie uns überfallen? 'Unsre Täler sind eng, unsre Äcker sind steinig und steil', unsre Oliven werden auch nicht saftiger als anderswo.» (12) Presten fremstår som godtroende, nesten naiv, og blir motpolen til den slø og ekle soldaten Peider. Ordene til Barblin, etter at kirkeklokkene har ringt inn til ettermiddagsbønn og Presten har syklet sin vei, har noe advarende over seg: «Und wenn sie trotzdem kommen, Hochwürden?» (13)

På samme måte som i *Biedermann* får lyden av kirkeklokkende en alarmerende funksjon; både skuespillere og tilskuere gjøres oppmerksomme på at dommedag er nær. Replikken er samtidig nok et episk innslag, da den var rettet mot Presten, som jo syklet sin vei tidligere, noe Barblin ikke har fått med seg, siden hun fortsatt sitter og maler. Men den rettes da mot publikum som også lytter. Replikkens effekt forsterkes idet vi beveger oss bort igjen fra Barblin og tilbake til forscenen, hvor Andri og Noen befinner seg. Noen spør hvor hatten hans er, Andri rekker ham den og vi får nok et frampek på skjebnen som venter, idet Noen sier: «Ein schwüler Abend, ich glaub, es hängt ein Gewitter in der Luft . . . » (13). Noen går over scenen og blir stående ved siden av Barblin, som fortsatt maler. Hun tror at hun fortsatt snakker til Presten når hun spør om det er sant at dersom de svarte kommer, blir enhver som er jøde, hentet på stedet. Og at man binder ham til en stolpe og skyter ham i nakken. Hun skvetter til idet hun ser Noen stå der. Han sier god kveld. Det er noe komisk, men også noe uhyggelig over passasjene som utspiller seg i de ulike scenerommene; både de hyppige skiftningene mellom Barblin og Andri og alle frampekene underbygger følelsen av at noe grusomt er i vente. Og som om ikke det var nok, får vi en siste «advarsel», nok en gang, fra Noen:

JEMAND Es hängt etwas in der Luft.

BARBLIN Was meinen Sie damit?

JEMAND Ein Gewitter. Wie alles wartet auf Wind, das Laub und die Stores* (sic.) und der Staub.

Dabei seh ich keine Wolke am Himmel, aber man spürt's. So eine heiße Stille. Die Mücken spüren's auch. So eine trockene und faule Stille. Ich glaub, es hängt ein Gewitter in der Luft, ein schweres Gewitter, dem Land tät's gut . . . (14)

Så vendes oppmerksomheten mot torget i Andorra, utenfor stamkafeen hvor Møbelsnekkeren og Læreren sitter. Læreren vil at Møbelsnekkeren skal ta Andri inn som lærling. Han

forlanger 50 pund for å gjøre det, men spør hvorfor Andri vil bli møbelsnekker: «Wieso will er grad Tischler werden? Tischler werden, das ist nicht einfach, wenn's einer nicht im Blut hat. Und woher soll er's im Blut haben? Ich meine ja bloß. Warum nicht Makler*(sic.)? Zum Beispiel. [...]» (14) Her dukker den første fordømmen mot Andri opp: siden han er jøde, ligger det ham ikke i blodet å bli snekker, men heller å jobbe med verdipapirer. Læreren, som fremstår som overstadig beruset, spør plutselig hvor stolpen, som står bak Møbelsnekkeren kommer fra. Den var der ikke i går. Møbelsnekkeren bare ler, og før han går sier han nok en gang at han skal ha 50 pund for jobben. Læreren mener det er for mye, dessuten har han ikke disse pengene. Han blir sittende igjen alene og sier: «Sie werden sich wundern, wenn ich die Wahrheit sage. 'Ich werde dieses Volk vor seinen Spiegel zwingen', sein Lachen wird ihm gefrieren.» (15)

Ordene til Læreren gir ikke bare et frampek på at han skjuler en sannhet som kommer til å få store konsekvenser, det er også interessant å legge merke til at han refererer til *dieses Volk* som om han ikke er en del av det andorranske folket. Han sier implisitt at han ikke vil være en av andorranerne, da han oppfatter dem som fordomsfulle og fordømmende, og han vil tvinge dem til å se seg selv i øynene den dagen de får vite om all den urett de har gjort mot Andri. Samtidig er han selv for feig til å fortelle sannheten og til å kunne forhindre den diskrimineringen Andri møter. Han velger heller å drukne sine sorger i alkohol. Verten dukker opp og spør hva de snakket om; han er enig med Læreren i at Møbelsnekkeren forlanger for mye, og han legger til: «[...] Die Andorraner sind gemütliche Leut, aber wenn es um Geld geht, das hab ich immer gesagt, dann sind sie wie der Jud.» (17) Det er interessant at Verten refererer til jøden Andri og ikke til jøder generelt. I tillegg påpeker han noe viktig: vi er «alle» like grådige når det kommer til penger. Læreren spør hvordan alle kan vite hvordan Jøden (Andri) er. Verten unnskylder seg med å si at han ikke har noe imot Andri – Andri er et regelrett unntak. Det blir tydelig at alle i Andorra preges sterkt av de fordømmene som er knyttet til jøder; unnskyldningene for at man tillater seg å akseptere disse holdningene sitter i tillegg løst, noe de gjør hos Verten: «[...] Warum siehst du mich so schief an? Ich habe Zeugen. Hab ich nicht bei jeder Gelegenheit gesagt, Andri ist eine Ausnahme?» (16) Han unnskylder seg med å si at han har vitner på at hans oppførsel overfor Andri er rettferdig. Man hører støy fra stamkafeen og Verten må gå. Læreren drikker nok en gang fra det tomme glasset idet Barblin, kledd for prosesjon, trer fram ved siden av ham, og i neste øyeblikk kommer prosesjonen forbi.

Folk samler seg på torget, alle kneler, og jomfru Maria bæres forbi. Idet folk slutter

seg til prosesjonen, kommer Andri ut av stamkafeen. Han holder avstand mens han hvisker til Barblin at han skal bli møbelsnekker, hun slutter seg også til prosesjonen og Andri blir stående alene. Han er stolt over seg selv og framgangen; det siste han sier før han går er: «Barblin, wir heiraten!» (19). Man hører spektakkel i stamkafeen og i neste øyeblikk blir Soldaten kastet ut av Verten, siden han er for full. Andri dukker opp igjen, og Soldaten spør ham hvor Barblin er. Andri skal til å gå, men leende spenner Soldaten bein på ham så han faller, og han legger til: «[...] Ein Soldat ist kein Vogelscheuche. Verstanden? Einfach vorbeilaufen. Ich bin Soldat, das steht fest, und du bist Jud. [...] nicht jeder Jud hat Glück so wie du, nämlich du kannst dich beliebt machen.» (19–20) Soldaten forsøker å gjøre Andri interessert i å slutte seg til armeen, for å spotte ham, men Andri vil ikke. Soldaten fortsetter å preke om andorranerne, at de ikke er feige og at de kommer til å kjempe til siste åndedrag. Han er tydelig stolt over å være soldat, og mener det er det hederligste man kan gjøre. Det er ingen tvil om at Soldaten forsøker å ha det gøy på Andris bekostning; han gjør åpenlyst narr av ham: «*Der Soldat spricht nicht zu ihm, sondern zu einer vermeintlichen Menge. / Habt ihr das wieder gehört? Er meint, wir haben Angst. Weil er selber Angst hat! [...] wir ziehen den Schwanz ein, wir scheißen in die Hosen, [...] das wagt er zu sagen: mir ins Gesicht, [...]*» (22) Idioten slutter seg til dem. Han nikker og hånflirer når Soldaten gjør narr av Andri:

SOLDAT Ein Andorraner hat keine Angst!

ANDRI Das sagtest du schon.

SOLDAT Aber du hast Angst!

ANDRI *schweigt.*

SOLDAT Weil du feig bist.

ANDRI Wieso bin ich feig?

SOLDAT Weil du Jud bist.

IDIOT *grinst und nickt.* (22)

Idet Andri tier, avslører han seg selv: han er redd. Men redselen handler om så mye mer enn det Soldaten kan forstå; den handler om hvordan det er å måtte leve med alle fordommene som møter ham hver eneste dag, og den handler om hvordan det er å skulle takle å hele tiden bli diskriminert, og ikke å bli sett på som den personen han er, nemlig en snill, omtenkstom og arbeidsom ung mann. Soldaten sier han skal gå, Andri ber ham om ikke å gå til Barblin, da hun er hans kommende brud. Soldaten bare ler, selvsikker som han er.

Så får vi første møte med vitneboksen på forscenen. Verten, uten forkle, trer inn i boksen. Han tilstår at de, andorranerne, tok feil da de trodde Andri var jøde, og han

unnskylder seg med å si at han bare trodde det alle andre trodde. Men han fraskriver seg alt ansvar: «[...] Ich bin nicht schuld, daß es dann so gekommen ist. Das ist alles, was ich nach Jahr und Tag dazu sagen kann. Ich bin nicht schuld.» (24)

Andre bilde

Andri og Barblin befinner seg på dørterskelen foran Barblins kammers. Andri sitter og tenker på om det de andre sier er sant. Barblin, som hvilte seg mot knærne hans, setter seg opp og løsner på håret sitt. Han spør henne om hun mener at de andre har rett, men hun vil ikke snakke om det og fikler heller med håret; det blir tydelig at de har snakket om dette før, og at hun verken sympatiserer med ham eller erkjenner i hvor stor grad dette preger ham:

ANDRI Vielleicht haben sie recht...

BARBLIN Du hast mich ganz zerzaust.

ANDRI Meinesgleichen, sagen sie, hat kein Gefühl.

BARBLIN Wer sagt das?

ANDRI Manche.

BARBLIN Jetzt schau dir meine Bluse an!

ANDRI Alle.

BARBLIN Soll ich sie ausziehen? – *Barblin zieht ihre Bluse aus.* (25)

Barblin mener Andri tenker for mye, og legger seg ned for å hvile mot knærne hans igjen. Han sier han elsker det røde håret hennes og at han kommer til å dø om han mister henne. De hører en lyd, men tror det bare er katten. Så sier Andri at han må være takknemlig for at faren hennes reddet ham, men at det ikke er så bra å stadig vekk være takknemlig for at man lever. Han spør henne om hun virkelig vil ha ham; møtet med Soldaten, og alle fordommene som florerer, har gjort ham usikker på seg selv. Og han spør om hun synes han er feig som ikke har bedt faren om hennes hånd ennå. Barblin vil ikke at hans skal tenke på hva alle de andre synes, men at han skal tenke på henne og på dem, nå som de er alene. Hun vil at han skal være stolt av seg selv og stolt fordi hun elsker ham og ingen andre. Barblin er den eneste som virkelig ikke bryr seg om at Andri er jøde og hva de andre sier. Men samtidig preges hun av at Andri bekymrer seg og tenker så mye på det, og det går i sin tur ut over forholdet deres og svekker det: «[...] Ich denke nicht an die andern, Andri, wenn du mich hältst mit deinen Armen und mich küssest, glaub mir, ich denke nicht an sie. / ANDRI – aber ich. / BARBLIN Du mit deinen andern die ganze Zeit!» (27) Andri leser ikke kroppsspråket til Barblin – hun søker intimitet, men han vil ikke annet enn å fundere (høylytt) på hvorfor han er annerledes

enn de andre; han forstår det ikke. Men han forstår hva det kan gjøre med ham: «[...] Das ist kein Aberglaube, o nein, das gibt's, Menschen, die verflucht sind, und man kann machen mit ihnen, was man will, ihr Blick genügt, plötzlich bist du so, wie sie sagen. [...]» (27) Før han blåser ut lyset som brenner, forteller han Barblin at Soldaten Peider har et godt øye til henne. På forscenen ser vi Møbelsnekkeren tre inn i vitneboksen. Han tilstår at han forlangte 50 pund fordi han ikke ville ha Andri i verkestedet sitt, da det bare ville føre til ubehageligheter. Han skjønner ikke hvorfor han ikke heller ville bli selger, da det ville passet ham bedre. Han fraskriver seg også alt ansvar, og sier det han gjorde var velment. Til forskjell fra Verten, som ga Andri jobb uten å la fordommene prege avgjørelsen, viser Møbelsnekkeren seg som mindre godhjertet, da han forlangte en skyhøy sum for å ta inn Andri som lærling, uten først å vurdere om han faktisk duger til jobben.

Tredje bilde

Andri og Håndverksvennen befinner seg i snekkerverkstedet, der begge har snekret hver sin stol. De snakker om fotball; fotballaget Håndverksvennen er kaptein på, trenger en venstreback. De har en vennskapelig tone seg imellom, og Håndverksvennen ønsker å gi Andri en sjanse som spiller, men da må han slutte å gni seg i hendene, ellers kommer hele tribunen til å le av ham. Håndverksvennen sjekker stolen til Andri; han forsøker å rive ut et stolben uten hell. Idet Møbelsnekkeren kommer for å se på arbeidet deres, trekker Håndverksvennen seg unna. Han tar en av stolene, som viser seg å ikke være Andris stol, og inspisierer. Andri påpeker at det ikke er hans stol, men det bryr ikke Møbelsnekkeren seg om. Andri møter motstand fra første stund:

TISCHLER Tischler werden ist nicht einfach, wenn's einer nicht im Blut hat. Nicht einfach. Woher sollst du's im Blut haben. Das hab ich deinem Vater aber gleich gesagt. Warum gehst du nicht in den Verkauf? Wenn einer nicht aufgewachsen ist mit dem Holz, siehst du, mit unserem Holz – lobpreiset eure 'Zedern vom Libanon', aber hierzuland wird in andorranischer Eiche gearbeitet, mein Junge.

ANDRI Das ist Buche.

TISCHLER Meinst du, du mußt mich belehren?

ANDRI Sie wollen mich prüfen, meinte ich. (31–32)

Møbelsnekkeren portretterer en type som overhodet ikke er interessert i å imøtekomme *jøden* Andri og hans dyktighet eller egenskaper; han tar ikke engang i betraktning at han tok feil da han trodde stolen var laget av eik. Føler han seg truet av Andri og fordommene knyttet til *jøder*? Mest sannsynlig ikke, da han mener Andri egner seg bedre til å selge møblene. Han er

nok mer opptatt av å bevisse at fordommene stemmer. Men han skjønner ikke hvilke konsekvenser hans diskriminering av Andri kan få. Idet Møbelsnekkeren river av en fot, så en til, forsøker Andri nok en gang å fortelle ham at det ikke er hans stol. Møbelsnekkeren går og setter seg på den andre stolen, og blir strålende fornøyd da den er bunnsolid. Andri påpeker nok engang at stolen han sitter på er hans stol, noe Møbelsnekkeren nekter å tro. Han roper på Håndverksvennen som får beskjed om å fortelle hvilken stol han har snekret. Han nøler først, men gir etter for presset fra Møbelsnekkeren og tillater ham å tro at det er han som har laget stolen som holder mål. Møbelsnekkeren ber Andri om å ta den ødelagte stolen med seg til peisen for å brenne den. Hendelsen får det til å renne over for Andri; dette blir hans første skikkelige nederlag hvor hans evner ikke anerkjennes, han føler seg diskriminert og urettferdig behandlet og nøler ikke med å si det:

. . . ich nehm's nicht zurück, was ich gesagt habe. Sie sitzen auf meinem Stuhl, ich sag es Ihnen, Sie lügen, wie's Ihnen grad paßt, und zünden sich die Pfeife an. Sie, ja, Sie! Ich habe Angst vor euch, ja, ich zittere. Wieso hab ich kein Recht vor euch? Ich bin jung, ich hab gedacht: Ich muss bescheiden sein. Es hat keinen Zweck, Sie machen sich nichts aus Beweisen. Sie sitzen auf meinem Stuhl. Das kümmert Sie aber nicht? Ich kann tun, was ich will, ihr dreht es immer gegen mich, und der Hohn nimmt kein Ende. Ich kann nicht länger schweigen, es zerfrißt mich. [...] Sie wissen ganz genau, wie gemein Sie sind. Sie sind hundsgemein. Sie sitzen auf dem Stuhl, den ich gemacht habe, und zünden sich Ihre Pfeife an. Was hab ich Ihnen zuleid getan? Sie wollen nicht, daß ich tauge. Warum schmähen Sie mich? Sie sitzen auf meinem Stuhl. Alle schmähen mich und frohlocken und hören nicht auf. Wieso seid ihr stärker als die Wahrheit? Sie wissen genau, was wahr ist. Sie sitzen drauf –

Der Tischler hat endlich die Pfeife angezündet.

Sie haben keine Scham –. (33–34)

For første gang får Andri utløp for alt som har plaget tankene hans, og det han sier stemmer med hans egen oppfatning av hva som foregår; andorranerne lyver, er ondskapsfulle og ønsker ham ikke godt. Han har rett i at andorranerne ikke vil at han skal duge, de vil at han skal tilpasse seg fordommene, selv om han ikke har gjort noen noe vondt. Han er blitt syndebukken som får alle til å føle seg bedre enn ham. Han poengterer noe viktig idet han spør: *Wieso seid ihr stärker als die Wahrheit?* Andri vil aldri kunne få rett nettopp fordi fordommene mot ham taler sterkere; de bunner i en tilhørighet med forankring i kulturelle, sosiale, motiverende, personlighetsmessige og kognitive årsaker. Han faller utenfor og vil derfor bli diskriminert fra alle hold. Møbelsnekkeren reagerer bemerkelsesverdig passivt på Andris utbrudd; han sier bare at han ikke er noen klagemur og at han ikke har sagt noe av det Andri hevder. Likevel har han et annet arbeid til ham: å skrive bestillinger. Han påpeker at

dette er noe han kan tjene gode penger på. Igjen diskriminerer han Andri ved å antyde at alt handler om penger, men han avslutter med å si at han mener det godt.

På forscenen trer Håndverksvennen inn i vitneboksen, ikledd en motorsykkeljakke. Han vedgår at det var han som snekret den udugelige stolen, og han unnskylder seg med å si at han senere ønsket å snakke med Andri, men at det ikke lot seg gjøre. Han tilstår også at han senere ikke har kunnet fordra ham, da han ikke hilste lenger. Og han legger til slutt til at det ikke var til pass for ham, men at ansvaret også lå hos ham selv, hvis ikke hadde ikke dette skjedd. Han er derfor ikke skyld i at Andri senere ble hentet vekk.

Fjerde bilde

Andri blir undersøkt av Doktoren i stuen til Læreren. Han holder en skje i halsen på ham. Moren står ved siden av. Andri forteller at han aldri har vært syk, og Doktoren sier han ser frisk ut. Andri forteller at han ville bli møbelsnekker, og Doktoren legger til: «Tischler ist ein schöner Beruf, ein andorranischer Beruf, nirgends in der Welt gibt es so gute Tischler wie in Andorra, das ist bekannt.» (38) Andri opplever hele tiden at han ikke blir hørt; Doktoren spør ham aldri hvorfor han ikke lenger vil bli møbelsnekker. Moren kommer og spør: «Ist es schlimm, Doktor?» (38), hvorpå han svarer: «Was Doktor! Ich heiße Ferrer.³⁹ [...] Professor, genau genommen, aber ich gebe nichts auf 'Titel', liebe Frau. Der Andorraner ist nüchtern und schlicht, sagt man, und da ist etwas dran.» (38) På samme måte som både Presten, Soldaten og Møbelsnekkeren skryter Doktoren av Andorra og det andorranske folket; Presten hyller et hvitt Andorra som er vakkert og fredelig. Soldaten legger ut om hvor uredd og stolt andorranerne er, Møbelsnekkeren jubler over den gode kvaliteten på trevirket og Doktoren skryter av hvor gode møbelsnekkerne i Andorra er.

Som i *Biedermann* får vi her et eksempel på klasseskille; Doktoren sier at han legger liten vekt på titler, men korrigerer henne samtidig ved å si at han strengt tatt er professor. Videre sier han: «Andorra ist eine Republik, das hab ich ihnen in der ganzen Welt gesagt: Nehmt euch ein Beispiel dran! Bei uns gilt ein jeder, was er ist.» (38) Det er nok ikke tilfeldig at flere av typene til Frisch skryter; de er svært fordømmende og fordomsfulle, men har liten innsikt i det helhetlige bildet av Andorra og dets folk. På samme måte som Biedermann

³⁹ Navnet Ferrer er et vanlig spansk fornavn som betyr smed. Frisch skaper her en dobbel motsigelse hos Doktoren; for det første er han den eneste med et ikke-retoromansk navn, noe som antyder at han har en annen herkomst enn andorranerne, noe som står i kontrast til hans nasjonalistiske oppfatning. For det andre er navnet, som er det tyske motstykket til «smed», ytterst vanlig og står dermed også i kontrast til den akademikerrollen Doktoren ønsker å ses i (162).

fokuserer andorranerne på hva omverdenen tenker om dem. Den politiske etterklngen er tydelig i Doktorens siste ord, og selvmotsigelsen er soleklar: i det ene øyeblikket sier han at i Andorra aksepteres alle for det de er, og i det neste sier han fordømmende: «[...] Ich kenne den Jud. Wo man hinkommt, da hockt er schon, der alles besser weiß, und du, ein schlichter Andorraner kannst einpacken. So ist es doch. Das schlimme am Jud ist sein Ehrgeiz.» (39) Doktoren skal til å gi Andri medisn for hans såre hals, men i fornærmelse bare går Andri sin vei. Det viser seg at Doktoren ikke var klar over at Andri er deres jødiske fosterbarn; Læreren kommer hjem og blir stum idet Doktoren spør ham hvorfor sønnen hans er jøde. Moren oppklarer det hele og Doktoren går. Læreren er svært opprørt på grunn av det som har hendt, Moren roper på Andri og han kommer sammen med Barblin. Læreren er sint på Doktoren og holder nærmest en monolog hvor han ber Andri om ikke å bry seg om hva de andre sier og mener, og at ingen av dem skal frykte andorranerne, men holde sammen. Han spør Andri om han føler at han har behandlet ham annerledes enn datteren sin, og om moren har behandlet han hjerteløst: «Wenn wir zusammenhalten, du und ich, wie zwei Männer, Andri, wie Freunde, wie Fater und Sohn – oder hab ich dich nicht behandelt wie meinen Sohn?» (42) Moren reagerer, og sier: «Was hältst du denn für Reden! Man könnte meinen, du redest vor einem Publikum.» (42) Nok et illusjonsbrudd skal forhindre tilskuerne i å leve seg inn i handlingen, men samtidig fungerer replikken som en understrekning av Lærerens dårlige samvittighet. Han sier de må holde sammen og fremfører en tale lignende monolog for, ja nettopp, publikum, hvor sinnet (som egentlig er rettet mot ham selv og hans feighet) og frustrasjonen han føler i forhold til situasjonen, kommer tydelig til uttrykk.

Det som skiller Læreren markant fra de andre typene, er hans gode innsikt, som beror på sannheten han skjuler for de andre – men han ser også hva konsekvensene kan bli: «[...] 'Sie wissen ja nicht, was sie reden', und ich will nicht, daß du am Ende noch glaubst, was sie reden. Denk dir, es ist nichts dran. Ein für allemal. Verstanden? Ein für allemal.» (43) Han frykter at Andri skal la seg forme av fordommene – replikken tjener også som frampek, da det er nettopp det som skjer. Så slipper Andri det som for Læreren virker som en bombe; han forteller at han vil gifte seg med Barblin og ber faren om hennes hånd. Moren sier at hun så det komme, selv om hun ikke kjenner til sannheten om Andri, men Læreren er helt lamslått. Etter at Andri har fortalt hvordan de to som barn hadde snakket om å gifte seg med hverandre, sier Læreren: «Andri, das geht nicht.» (44) Moren skjønner ikke hvorfor, og tror han er misunnelig på deres ungdom og at livene deres skal fortsette uten ham. Barblin blir fullstendig i fra seg og kommer med trusler om selvmord før hun løper ut. Andri blir igjen, etter ordre fra

Læreren, som forsøker å komme med en plausibel forklaring, uten å lykkes. Andri derimot har en forklaring; han tror årsaken er at han er jøde. Læreren blir frustrert over den konklusjonen Andri trekker: «Jud! Jedes dritte Wort, kein Tag vergeht, jedes zweite Wort, kein Tag ohne Jud, keine Nacht ohne Jud, ich höre Jud, wenn eine schnarcht, Jud, Jud, kein Witz ohne Jud, kein Geschäft ohne Jud, kein Fluch ohne Jud, ich höre Jud, wo keiner ist, [...]» (45), og han legger til: «Gibt es denn keine andern Gründe mehr?!» (46).

Femte bilde

Vi befinner oss på torget i Andorra hvor Læreren sitter utenfor stamkafeen, Verten kommer med en snaps og spør hva som er nytt. Læreren ber om nok en snaps, Verten går og Læreren besvarer spørsmålet hans – som også rettes til tilskuerne:

»Weil ich Jud bin!« Jetzt kippt er den Schnaps. / Einmal werd ich die Wahrheit sagen – das meint man, aber die Lüge ist ein Egel*, sie hat die Wahrheit ausgesaugt. Das wächst. Ich werd's nimmer los. Das wächst und hat Blut. Das sieht mich an wie ein Sohn, ein leibhaftiger Jud, mein Sohn . . . »Was gibt's Neues?« – ich habe gelogen, und ihr habt ihn gestreichelt, solange er klein war, und jetzt ist er ein Mann, jetzt will er heiraten, ja, seine Schwester – Das gibt's Neues! . . . ich weiß, was ihr denkt, im voraus: Auch einem Judenretter ist das eigne Kind zu schad für den Jud! Ich sehe euer Grinsen schon. (47)

Læreren er fullstendig klar over hvilken uheldig situasjon han nå befinner seg i, som følge av løgnen han ikke greier å befri seg fra, og nå har det hele forverret seg: sønnen hans ønsker å gifte seg med sin egen søster. Dermed vil sannheten gjøre mer skade nå enn noensinne; før avsløringen av forholdet mellom Andri og Barblin ville sannheten ha frigjort Andri fra alle fordommene han møter, men nå vil sannheten ødelegge for lykken mellom dem som ungt forelsket par, og føre til en katastrofe. Det ser håpløst ut for Læreren.

Sjette bilde

Andri sover alene på dørterskelen foran kammerset til Barblin. Et stearinlys brenner, og Soldatens skygge kommer til syne på veggen. Andri snorker og Soldaten skvetter til og nøler. Klokketårnet slår timeslag, Andri rører seg ikke, så Soldaten våger seg til døren, nøler nok en gang før han åpner døren. Nok et timeslag høres fra et annet klokketårn. Soldaten stiger over den sovende Andri og inn i det mørke kammerset. Barblin skal til å hyle, men Soldaten holder for munnen hennes. Andri våkner. Han lytter til stillheten, det er langt på natt og han spør om Barblin er våken. Han hører støy, men døren inn til kammerset er stengt. Han er lys våken, setter seg opp og tenner en sigarett mens han sier:

[...] Ich schleiche nicht länger herum wie ein bettelnder Hund. Ich hasse. Ich weine nicht mehr. Ich lache. Je gemeiner sie sind wider mich, um so wohler fühle ich mich in meinem Haß. Und um so sichrer. Haß macht Pläne. [...] Haß macht listig. Haß macht stolz. Eines Tages werde ich's ihnen zeigen. Seit ich sie hasse, manchmal möchte ich pfeifen und singen, aber ich tu's nicht. Haß macht geduldig. Und hart. Ich hasse ihr Land, was wir verlassen werden, und ihre Gesichter alle. Ich liebe einen einzigen Menschen, und das ist genug. [...] Wenn sie sehen könnten, wie sie recht haben: alleweil zähl ich mein Geld! (50)

Andri har tilsynelatende bestemt seg for å omfavne hatet; som følge av forakt, svik og skuffelse blir det en ny drivkraft for ham og det har manifestert seg i form av hevntanken. Han endrer holdning, og det er nok sviket fra Læreren, hans far, som stikker dypest og som har fått ham til å forandre seg. Det at han merker seg endringene han selv gjennomgår, tilsier at han gjør dem bevisst. Siden han ikke ble godtatt for den han var, er hans eneste mulighet for erkjennelse å identifisere seg med forestillingene andorranerne har om ham. Hatet han nå dyrker, er nok i størst grad myntet på faren; idet denne kommer for å fortelle ham sannheten, vil ikke Andri vedkjenne seg at han er Lærerens sønn:

Ich schau dich an. Das ist alles. Ich habe dich verehrt. Nicht weil du mein Leben gerettet hast, sondern weil ich glaubte, du bist nicht wie alle, du denkst nicht ihre Gedanken, du hast Mut. Ich hab mich verlassen auf dich. Und dann hat es sich gezeigt, und jetzt schau ich dich an. (52)

Læreren er full og får derfor ingen forståelse eller troverdighet hos Andri, som nå begynner å bli utålmodig, siden han skal på jobb og selge møbler tidlig neste morgen. Han sier at han må bli rik, og Læreren spør hvorfor, hvorpå Andri svarer: «Weil ich Jud bin.» (53), og med det er tilpasningen fullendt; han godtar og erkjenner fordommene som sanne. Læreren spør om Andri hater ham, men han tier og Læreren går. Andri går til kammersdøren for å høre om Barblin er våken; han rusker i den og forsøker å sprengre den opp. Han skal til å ta sats, da døren går opp og Soldaten kommer til syne. Med bar overkropp og åpne bukser beordrer han Andri til å forsvinne, men denne tror ikke sine egne øyne.

Sjette scene avsluttes med at Soldaten, nå kledd i sivil, trer inn i vitneboksen. Han tilstår at han ikke har kunnet fordra Andri, men at han ikke visste at han ikke var jøde, fordi det hele tiden het at han var det. Han sier han ikke tok livet av ham, men at han bare gjorde sin plikt: «Order ist Order.* (sic.) Wo kämen wir hin, wenn Befehle nicht ausgeführt werden! Ich war Soldat.» (55) Denne unnskyldningen er nok den mest kritiserte og uaksepterte unnskyldningen som utallige tyske soldater serverte da de ble konfrontert med sin delaktighet i folkemord og undertrykkelse under annen verdenskrig: «jeg gjorde bare det jeg ble beordret

til å gjøre». Det hersker ingen tvil om at Frisch her serverer oss kritikk av det manglende samfunnsengasjementet og en påpekning av hvem som burde stilles til ansvar. I hans øyne er vi alle ansvarlige i større eller mindre grad, og jo før vi anerkjenner dette, desto bedre empiriske valg bør kunne gjøres i fremtiden.

Syvende bilde

Presten og Andri befinner seg i sakristiet, og her møter vi igjen den gode, ydmyke Andri som letter sitt hjerte til Presten:

ANDRI Stimmt das, Hochwürden, daß ich anders bin als alle?

[...]

PATER Ich verstehe deine Not. Aber du sollst wissen, daß wir dich gern haben, Andri, so wie du bist. Hat dein Pflegevater nicht alles getan für dich? Ich höre, er hat Land verkauft, damit du Tischler wirst.

[...]

ANDRI Hochwürden irren sich, glaub ich. Niemand mag mich. Der Wirt sagt, ich bin vorlaut, und der Tischler findet das auch, glaub ich. Und der Doktor sagt, ich bin ehrgeizig, und meinesgleichen hat kein Gemüt.

[...]

PATER Andri, ich will dir etwas sagen.

ANDRI Man soll nicht immer an sich selbst denken, ich weiß. Aber ich kann nicht anders, Hochwürden, es ist so. Immer muß ich denken, ob's wahr ist, was die andern von mir sagen: daß ich nicht bin wie sie, nicht fröhlich, nicht gemütlich, nicht einfach so. Und Hochwürden finden ja auch, ich hab etwas Gehetztes. Ich versteh schon, daß niemand mich mag. Ich mag mich selbst nicht, wenn ich an mich selbst denke. [...] (56-57)

Selv om han har begynt å identifisere seg med andorranernes forestillinger, betviler han dem fortsatt, og han søker derfor svar. Presten prøver å gi ham dem, og sier at han hele tiden har holdt øye med Andri og at han liker ham mer enn alle andre, nettopp fordi at han er annerledes. Men det faller ikke i god jord; Andri vil ikke høre snakk om at han er annerledes, for det er jo det som er grunnen til alt det onde han opplever. Han ser ikke at Presten ikke mener han er annerledes fordi han er jøde, men fordi han er en fremragende ung mann. Andri vil ikke høre mer snakk om dette, så Presten kommer til saken: Andris mor har uttrykt sin bekymring som følge av Andris fravær – hun sier at Andri ikke tror at alle vil ham det beste. Andri ler – det kan umulig stemme siden Læreren ikke vil gi ham sin egen datter, og han er sikker på at det er fordi han er jøde. Presten blir fortvilet og svarer:

Kannst du nichts andres mehr denken in deinem Kopf? Ich habe dir gesagt, Andri, als Christ, daß ich dich liebe – aber eine Unart, das muß ich leider schon sagen, habt ihr alle: Was immer euch widerfährt in diesem Leben, alles und jedes bezieht ihr nur darauf, daß ihr Jud seid. Ihr macht es einem wirklich nicht leicht mit eurer Überempfindlichkeit. (59)

Også Presten kritiserer Andris oppførsel basert på hans religiøse tilhørighet; hva enn jøder får erfare, så henvises det alltid til at det er fordi man er jødisk. Dette er en interessant påstand, som igjen viser til forandringene Andri gjennomgår. Om han er annerledes fordi han selv *vil* være annerledes, eller fordi han faktisk *er* annerledes, er likegyldig, faktum er at andorranerne alltid påpeker at han er det. Men Andri kjenner seg ikkje igjen i beskrivelsene av ham, fordi de beror på hans jødiske opprinnelse og ikke på hans personlige egenskaper. Det at han nå velger å tilpasse seg andorranernes forestillinger, vil få motsatt effekt av det Andri håper på; jo mer han tilpasser seg dem, desto flere fordommer vil komme til å blomstre opp. Så kommer Andris fortvilelse, som følge av hendelsen i kammerset, til syne; han bryter sammen og gråter i sorg. Det er som om hele hans verden går i oppløsning, nå som han tror at hans kjæreste ikke elsker ham. Han vil gå, men Presten vil ikke gi slipp på ham før Andri har hørt hva han har å si:

[...] wir müssen uns selbst annehmen, und das ist es, Andri, was du nicht tust. Warum willst du sein wie die andern? Du bist gescheiter als sie, glaub mir, du bist wacher. [...] Sie mögen dich alle nicht, ich weiß. Ich weiß auch warum. 's ist eine Funke in dir. [...] Du bist nicht feig, Andri, wenn du es annimmst, ein Jud zu sein. Im Gegenteil. Du bist nun einmal anders als wir. Hörst du mich? [...] Denk darüber nach, Andri, was du selbst gesagt hast: Wie sollen die andern dich annehmen, wenn du dich selbst nicht annimmst? (60)

De oppmuntrende ordene fra Presten er nyttesløse; Andri vil ikke vite av dem.

På forscenen er det Presten sin tur til å tre inn i vitneboksen. Hans første ord er 'du skal ikke lage deg noe gudebilde', men nettopp det gjorde han: han lagde seg et bilde av Andri, selv om han ville møte ham med kjærlighet, men endte opp med å lenke ham fast til forestillingene om ham. Det som skiller Presten fra de andre som har trådt inn i vitneboksen, er at han er den eneste som tilstår sin synd. Han kommer heller ikke med noen unnskyldning, men erkjenner sin synd under Guds åsyn. Symbolikken får større betydning siden det er Presten som tilstår, og i tillegg har han, ironisk nok, begått en synd uten å være seg det bevisst.

Åttende bilde

Vi befinner oss igjen på torget i Andorra; Doktoren sitter, de øvrige (Verten, Møbelsnekkeren, Soldaten, Håndverksvennen og Noen, som leser en avis) står. De snakker om «de svarte», om de kommer til å angripe, og de snakker om Senoraen som nå leier et rom hos Verten. De spekulerer på hvorfor hun er kommet, og om hun er en spion. Hele samtalen utarter til en komisk dialog som hovedsakelig utspiller seg mellom Doktoren, Verten, Soldaten og Møbelsnekkeren. Det er deres sosiale status som gjennom språket skaper den komikken som oppstår:

DOKTOR Andorra ist ein Begriff, geradezu ein Inbegriff, wenn ihr begreift, was daß heißt. *Er raucht.*

‘Ich sage: sie werden’s nicht wagen.’

SOLDAT Wieso nicht, wieso nicht?

WIRT Weil wir ein Inbegriff sind.

SOLDAT Aber die haben die Übermacht!

WIRT Weil wir so beliebt sind.

[...]

TISCHLER Was will die hier?

GESELLE Eine Spitzelin!

SOLDAT Was sonst?

GESELLE Eine Spitzelin!

SOLDAT Und der bewirtet sie!

JEMAND *lacht*

SOLDAT Grinsen Sie nicht immer so blöd.

[...]

JEMAND Es heißt nicht Spitzelin, sondern Spitzel, auch wenn die Lage gespannt ist und wenn es sich um eine weibliche Person handelt. (64–65)

Idet de opptrer sammen, blir deres roller mer synlige: Doktoren representerer den allvitende akademikeren, Verten og Møbelsnekkeren representerer middelklassen, Soldaten representerer arbeiderklassen, samt landets væpnede styrker – hans spesielle holdninger og verdier kommer klart til uttrykk gjennom hans virke, og han gir ikke noe godt inntrykk; snarere fremstår han som rasistisk, fordømmende og mannsjåvinistisk. Noen kan representere hvem som helst, men han er likevel en av de skarpeste knivene i skuffen. Vittig er han også: «JEMAND *lacht, steckt die Zeitung ein.* / DOKTOR Wer sind Sie eigentlich? / JEMAND Ein fröhlicher Charakter. (67) Komikken vekker latter, men mer interessant er svaret Noen gir på Doktorens spørsmål; vi får fortsatt ikke vite hvem han representerer, og andorranerne vet

tilsynelatende heller ikke hvem han er. Det eneste vi får høre, er at han er en glad karakter. Så dukker Senoraen opp og setter seg ved et ledig bord. De andre beundrer hennes skjønnhet, før de går, men Soldaten er skeptisk til henne og blir værende.

Andri kommer og ypper til bråk med Soldaten; begge får inn hvert sitt slag før tre andre soldater, som bevitner det hele, tar tak i Andri og holder ham fast, slik at Soldaten får gyve løs på ham. Senoraen kommer til unnsetning og de forsvinner. I neste øyeblikk kommer Verten med vannet hun bestilte, hun kneler ved den forslåtte Andri for å vaske sårene hans og ber Verten om å hente en doktor. Han blir forbauset ved synet av Andri og sier det er hans egen skyld at han fikk bank av soldatene. Andri vil ikke ha noen doktor og reiser seg, og Senoraen ber ham om å ta henne med til Læreren.

På forscenen kommer Læreren og Senoraen til syne foran det andorranske huset (fra første scene). Hun konfronterer ham med løgngen om at Andri er jøde og spør hvorfor; hun har hørt en historie om en lærer som reddet en jøde fra å bli drept av «de svarte», for så å bli oppdratt som hans egen sønn. Hun sier at hun skrev flere brev til ham for å få et svar – som aldri kom. Vi får samtidig vite hvordan Andri endte opp hos sin far, og ikke hos sin mor:

Du hast mich gehaßt, weil ich feige war, als das Kind kam. Weil ich Angst hatte vor meinen Leuten. Als du an die Grenze kamst, sagtest du, es sei ein Judenkind, das du gerettet hast vor uns. Warum? Weil auch du feige warst, als du wieder nach Hause kamst. Weil auch du Angst hattest vor deinen Leuten. / Pause / War es nicht so? / Pause / Vielleicht wolltest du zeigen, daß ihr so ganz anders seid als wir. Weil du mir gehaßt hast. Aber sie sind hier nicht anders, du siehst es, nicht viel. (72)

Læreren tier før han sier at han skal fortelle dem sannheten om at Andri er hans (ekte) sønn og deres eget kjøtt og blod – men spør til slutt: «Und wenn sie die Wahrheit nicht wollen?» (73)

Niende bilde

Andri og Senoraen befinner seg i Læreren stue. Hun skal til å forlate stedet – hun får ikke fortelle hvorfor hun er kommet – men ønsker å ta ordentlig farvel. Hun legger ikke direkte skjul på at hun er hans mor, men Andri skjønner ingenting:

Bald wirst du alles verstehen. / [...] / Sie haben dich beschimpft und mißhandlet, Andri, aber das wird ein Ende nehmen. Die Wahrheit wird sie richten, und du, Andri, bist der einzige hier, der die Wahrheit nicht zu fürchten braucht. / [...] / Vieles möchte ich dir noch sagen, Andri, und vieles fragen, lang mit dir sprechen. Aber wir werden uns wiedersehen, so hoffe ich . . . / [...] / Wir wollten eine andere Welt. Wir waren jung wie du, und das man uns lehrte, war mörderisch, das wußten wir. [...] Wir wollten keine Angst haben vor den Leuten. Um nichts in der Welt. Wir wollten nicht lügen. Als wir sahen, daß

wir die Angst nur verschwiegen, haßten wir einander. Unsere Welt dauerte nicht lang. Wir kehrten über die Grenze zurück, wo wir herkamen, als wir jung waren wie du . . . / *Sie erhebt sich.* / Verstehst du, was ich sage? (74–75)

Hun kysser ham farvel idet Læreren og Moren kommer inn; han ber Andri om å følge henne, men på grunn av opptøyene ber han dem om ikke å krysse torget. Så kommer også Presten; det er han som skal fortelle Andri sannheten. Moren tror det blir vanskelig, og sier:

«Hochwürden haben unsrem Andri erklärt, was das ist, ein Jud, und daß er's annehmen soll. Nun hat er's angenommen. Nun müssen Hochwürden ihm sagen, was ein Andorraner ist, und daß er's annehmen soll.» (76) Andri er raskt tilbake; Senoraen ville gå alene, og før hun dro, ga hun ham ringen sin. Han spør hvem hun er, men Læreren svarer ikke, og går selv for å følge henne. Presten sier han vil snakke med Andri som er forvirret og synes alle oppfører seg som marionetter. Han lurar på hva ringen han fikk er verdt, og avslører samtidig at han tenker å dra sin vei: «[...] Sie sind Christ von Beruf, aber ich bin Jud von Geburt, und drum werd ich jetzt auswandern.» (78) I neste sekund får han vite at Senoraen er hans mor og at han ikke er jøde:

PATER Andri – du bist kein Jud.

Schweigen

Du glaubst nicht, was ich dir sage?

ANDRI Nein.

PATER Also glaubst du, ich lüge?

ANDRI Hochwürden, das fühlt man.

PATER Was fühlt man?

ANDRI Ob man Jud ist oder nicht. (79)

Det er som Moren sa; først aksepterer han at han er jøde, og gir dermed avkall på sin tidligere identitet som andorraner, og så skal han plutselig akseptere at han igjen er andorraner. Det lar seg ikke gjøre. Andri blir helt forstyrret og ler; han tror ikke på Presten: «Wie viele Wahrheiten habt ihr? / [...] / Das könnt ihr nicht machen mit mir . . . [...] Euch habe ich ausgeglaubt.⁴⁰ (79) Videre forteller han hvordan han hele tiden er blitt fortalt at han er annerledes, og at han alltid har passet på å se om det stemmer. Og han er kommet fram til at det gjør det: han *er* annerledes. Han beveger seg annerledes, omgås med penger annerledes, har ikke gemytt og er redd. Nå er det deres tur til å akseptere jøden sin. Det er som om han får en åpenbaring; han ser plutselig selv hva som kommer til å skje og hvorfor, og han tar det

⁴⁰ *Ausgeglaubt* er ikke et tysk ord

med en sinnsro som bare en som har akseptert sin egen situasjon og funnet sjelefred, kan gjøre:

Ich möchte nicht Vater noch Mutter haben, damit ihr Tod nicht über mich komme mit Schmerz und Verzweiflung und mein Tod nicht über sie. Und keine Schwester und keine Braut: Bald wird alles zerissen, da hilft kein Schwur und nicht unsre Treue. Ich möchte, daß es bald geschehe. Ich bin alt. [...] meine Trauer erhebt mich über euch alle, und so werde ich stürzen. [...] Sehen Sie sich selbst. Sie wissen heut schon, was Sie tun werden, Hochwürden, wenn man mich holt vor Ihren guten Augen, und drum starren die mich so an, Ihre guten guten Augen. Sie werden beten. Für mich und für sich. Ihr Gebet hilft nicht einmal Ihnen, Sie werden trotzdem ein Verräter. Gnade ist ein ewiges Gerücht, die Sonne scheint grün in den Bäumen, auch wenn sie mich holen. (80–81)

Presten rekker ikke å respondere før Læreren, med klærne revet i filler, kommer og forteller at Senoraen er blitt steinet til døde, og ryktene skal ha det til at Andri er den skyldige – Verten så det med egne øyne. Her kan man anta at det er Verten som er den skyldige, da han er snar med å beskyldte Andri for ugjerningen. Andri skal til å løpe sin vei, men Læreren holder ham igjen og sier til Presten: «Er war hier, Sie sind sein Zeuge.» (82) Andris siste time er likevel kommet.

I vitneboksen står Noen; han tilstår at det ikke er avklart hvem som kastet steinen, og at han selv ikke var tilstede på det angjeldende tidspunktet. Han husker Andri og hvordan han brukte tipsen sin på dreiepositivet. Han hørte bare skrikene hans da han ble hentet av soldatene, men han mener at man engang må kunne glemme det som har hendt. Frisch mener det motsatte; man skal aldri glemme, men ta lærdom og unngå å gjøre samme feil. Frischs stemme er meget tilstedeværende i stykket og samfunnskritikken er så absolutt fremtredende.

Tiende bilde

Andri sitter alene på torget i Andorra og røyker. Ingen er å se, men en stemme hvisker til ham. Andri spør hvorfor han skal gjemme seg – det var ikke han som kastet steinen. Man hører runget fra en kjørende høyttaler. Læreren dukker opp, med et gevær under armen, og forteller at «de svarte» er kommet. Han er redd for Andris sikkerhet, men Andri vil ikke gjemme seg siden han er uskyldig. Ingen vet hva som kommer til å skje, men Andri aner faren: «ANDRI Es ist stiller als je. / LEHRER Ich habe keine Ahnung, was jetzt geschieht. / ANDRI Das blaue Wunder. / LEHRER Was sagst du? ANDRI Lieber tot als untertan.» (85) Andris referanse til *das blaue Wunder* forstås her som forventningene om en ubehagelig overraskelse, og den kommer til å vedrøre Andri, som sier han heller vil dø enn å bli betraktet som en

understått. Igjen høres lyden fra høytaleren: ingen andorraner har noe å frykte, ropes det. Men Andri er ingen andorraner, selv om Læreren har fortalt ham sannheten. Nok engang forsøker Læreren å nå inn til ham, men forgjeves: «ANDRI Ich bin nicht dein Sohn.» (86) For Andri handler dette ikke om hvorvidt han er Læreren sønn eller ei, men heller om å godta sin egen skjebne. Han vet at andorranerne søker en sydebukk for drapet på Senoraen, og at alt peker mot ham selv. Den største sannhetserkjennelsen Andri kommer til, er ironisk nok at det ikke finnes noen sannhet. I alle fall ikke i hans tilfelle for utsagnene om ham – om de er i samsvar med de virkelige forholdene eller ikke – taler aldri i hans favør. Andri er inneforstått med det: «Es hat keinen Zweck, Vater, daß du es nochmals erzählst. Dein Schicksal ist nicht mein Schicksal, Vater, und mein Schicksal ist nicht dein Schicksal.» (87) Andorranerne tror altså ikke på Læreren når han avslører løggen, og hans eneste vitne (Senoraen) er død. Faren tilstår for Andri hvor feig han var som valgte den (for ham) enkleste utveien. Han vil så gjerne gjøre alt godt igjen, men det nytter ikke. «ANDRI [...] Ich bin nicht der erste, der verloren ist. Es hat keinen Zweck, was du redest. Ich weiß, wer meine Vorfahren sind. Tausende und Hunderttausende sind gestorben am Pfahl, ihr Schicksal ist mein Schicksal. [...] Das verstehst du nicht, weil du kein Jud bist – » (88) Dette blir siste gang Læreren snakker med sønnen sin. Soldaten dukker opp, man hører lyden av geværer som blir samlet sammen i en haug. Han nærmer seg Læreren og ber om å få geværet hans, han nekter og gjør seg klar til å skyte på andorranerne, men Soldaten avverger det hele. Læreren legger merke til at Andri er borte og styrter derifra.

Til høyre på forscenen kommer Andri til syne; han putter en mynt i dreiepositivet som begynner å spille sangen hans, før han langsomt forsvinner igjen. Mens det spiller ferdig, patruljerer to soldater fram og tilbake, ikledd svarte uniformer og med hver sin maskinpistol.

Ellevte bilde

Andri og Barblin sitter foran kammerset hennes, og tromming høres i det fjerne. Han spør hvor mange ganger hun har ligget med Soldaten, men hun bare tier. Hun vil ikke at han skal tenke mer på det, men heller konsentrere seg om fremtiden sin. Men han har ingen fremtid. Hun begynner å hulke, og føler seg urettferdig behandlet. Andri angrer på at han ventet for lenge med å ligge med henne; nå som sannheten er kommet for en dag og hun føler seg som søsteren hans, er det for sent. Barblin vil at Andri skal gjemme seg i kammerset hennes, som ingen vet om, slik at de ikke finner ham. Men han vil ikke, og sier: «Was kommt, das ist ja alles schon geschehen. Ich sage: So ausgetilgt. Mein Kopf in deinem Schoß. Erinnerst du

dich? Das hört ja nie auf. [...]» (92) Han snakker usammenhengende og preges av redselen for å bli tatt, selv om han vet hva som venter. I tillegg forsøker han desperat å komme i buksene på Barblin, men hun motsetter seg det. Trommingen høres nærmere. Han ber henne om å kysse ham og kle av seg, men hun fortsetter å nekte. De hører banking på ytterdøren, Barblin ber ham om å gjemme seg, men han vil ikke gi slipp på henne. Ytterdøren slås opp, og med det blir Andri bevisst på situasjonens alvor og ber Barblin om å forlate ham. De hører stemmer inne i huset. Barblin blåser ut stearinlyset, hun står alene foran kammerset idet Soldaten kommer til syne, sammen med to andre soldater kledd i svarte uniformer:

«SOLDAT Wo ist er? / BARBLIN Wer? / SOLDAT Unser Jud. / BARBLIN Es gibt keinen Jud. / SOLDAT *stößt sie weg und tritt zur Türe.*» (95) Soldaten sier *Unser Jud* og ikke Andri, dette understreker det bildet det andorranske folket alltid har hatt og alltid kommer til å ha av ham; for dem vil han alltid være jøden Andri som er annerledes *fordi* han er jøde. Barblin roper om hjelp idet Andri kommer til syne i døren, men de griper han og fører ham bort. Hun forsøker en siste gang å hjelpe han: «Rührt meinen Bruder nicht an, er ist mein Bruder – / SOLDAT Die 'Judenschau' wird's zeigen.» (95) Soldaten refererer her til jødefremvisningen som snart skal utspille seg på Torget – alle må stille opp, men den skyldige er allerede utpekt.

På forscenen er det Doktoren sin tur til å tre inn i vitneboksen. Ironisk nok starter han med å si at han skal fatte seg i korthet, men ender med å holde en lang appell. Heller ikke han kommer med noen tilståelse, ei heller gir han inntrykk av å ha forstått på hvilken måte han har bidratt til at det gikk som det gikk – det eneste han innrømmer er å ha tatt feil av Andri, noe han unnskylder med den urolige tiden dengang. Men han er samtidig selvmotsigende:

Ich kann nur sagen, daß es nicht meine Schuld ist, einmal abgesehen davon, daß sein Benehmen (was man leider nicht verschweigen kann) mehr und mehr (sagen wir es offen) etwas Jüdisches hatte, obschin der junge Mann, *mag sein* (min kursivering), ein Andorraner war wie unsereiner. Ich bestreite keineswegs, daß wir sozusagen einer gewissen Aktualität erlegen sind. Es war, vergessen wir nicht, eine aufgeregte Zeit. (96)

Man kan merke seg at Doktoren – selv om sannheten nå er kjent for han – fortsatt betviler at Andri er andorraner. Han beviser med dette at fordommene og bildene man har dannet seg av ham, står sterkere enn sannheten. Det at Andri attpåtil tok innover seg forestillingene for å fullende dem, forsterker innbildningene man har/hadde om ham.

Tolvte bilde

Tolvte og siste scene åpner med at andorranerne står samlet på torget, omringet av soldater i svarte uniformer. I stillhet venter de på hva som skal skje, og det eneste man hører er hvissing. Doktoren, Verten, Noen og Håndverksvennen står i en gruppe og snakker om Andri, mens svarte tørklær deles ut. Verten sier at selv om Læreren har fortalt at Andri ikke er jøde, så har han iallfall kastet steinen. Dette hevder han flere ganger, noe som forsterker mistanken tilskueren får om at det er Verten selv som er den skyldige. I tillegg kommer han med en beskrivelse av hvordan det gikk for seg, noe som også underbygger mistanken: «Hier, genau an dieser Stelle, bitte sehr, hier lag der Stein, ich hab ihn ja selbst gesehen, ein Pflasterstein, ein loser Pflasterstein, und so hat er ihn genommen – *Der Wirt nimmt einen Pflasterstein.* / – so . . . / *Hinzu tritt der Tischler.*» (100) Barblin er også tilstedet; hun går fra gruppe til gruppe, som forstyrret, og drar folk i ermene mens hun hvisker noe. Alle bare overser henne og hun går videre. Idet Møbelsnekkeren spør hva de svarte tørklærne skal brukes til, kommer en svartkledd sivilist gående over Torget – Jødefremviseren. Doktoren ber dem om å beholde roen: «Der hat den Blick. Verlaßt euch drauf! Der riecht's. Der sieht's am bloßen Gang, wenn einer über den Platz geht. Der sieht's an den Füßen. / JEMAND Drum sollen wir die Schuh ausziehen? / DOKTOR Der ist als Judenschauer geschult.» (100) Å påstå noe så absurd som at man kan avsløre om noen er jøde ved å studere gangen til vedkommede, kan ikke tolkes som annet enn at Frisch her forsøker å demonstrere hvor stor innvirkningskraft frykt har på oss, og da især i grupper. Det er frykten for det ukjente, for farene og for forandringene som styrer andorranerne under disse omstendighetene. Resultatet blir her at de forvandles til marionetter. Tromming høres og alle trer tørklærne over hodet for å maskere seg. Den eneste som motsetter seg dette er Verten; hans redsel arter seg som en demonstrasjon av hvordan det kan oppleves å bli utelatt og misforstått, på samme måte som Andri opplever det:

WIRT Ich bin der Wirt. Warum glaubt man mir nicht? Ich bin der Wirt, jedes Kind weiß, wer ich bin, ihr alle, euer Wirt . . . [...] Ich bin kein Jud! [...] Erkennt ihr mich nicht? Du da? Ich bin der Wirt. Wer bist du? Das könnt ihr nicht machen. Ihr da! Ich bin der Wirt, ich bin der Wirt. Erkennt ihr mich nicht? Ihr könnt mich nicht einfach im Stich lassen. Du da. Wer bin ich? (102)

I frykt for å bli oppfattet som jøde tar Verten tak i nærmeste person for å få en bekreftelse på hvem han er. Det viser seg å være Læreren; han konfronterer Verten umiddelbart og spør hvorfor han sier at det var Andri som kastet steinen, når det tilsynelatende var han selv som gjorde det. Verten maskerer seg da og forsvinner blant de andre maskerte. Det er interessant å

legge merke til at idet karakterene maskerer seg, mister de sin identitet ikke bare på scenen, men også i selve teksten:

VERMUMMTER Ein Pfiff, das heißt: Schuh aus. Laut Plakat. Und zwei Pfiff, das heißt: marschieren.

VERMUMMTER Barfuß?

VERMUMMTER Was sagt er?

VERMUMMTER Schuh aus, Schuh aus.

VERMUMMTER Und drei Pfiff, das heißt: Tuch ab.

VERMUMMTER Wieso Tuch ab?

VERMUMMTER Alles laut Plakat.

VERMUMMTER Was sagt er?

VERMUMMTER Alles laut Plakat.

VERMUMMTER Was heißt zwei Pfiff?

VERMUMMTER Marschieren?

VERMUMMTER Wieso barfuß? (103)

Effekten blir både komisk og forvirrende samtidig som den blir virkningsfull; verken vi eller de vet hvem som er hvem lenger og dermed blir vi tilskuere til en gjeng nikkedukker som ikke skjønner hvorfor eller hva de skal gjøre, men som likevel følger ordre – det råder ikke engang sunn fornuft blant andorranerne. Den eneste som gjør tydelig motstand ved ikke å maskere seg, og som sier klart ifra, er Læreren:

Warum lügt ihr? Einer von euch hat's getan. Warum sagt ihr, mein Sohn hat's getan – / Trommelwirbel / Wer unter ihnen der Mörder ist, sie untersuchen es nicht. Tuch drüber! Sie wollen's nicht wissen. Tuch darüber! Daß einer sie fortan bewirtet mit Mörderhänden, es stört sie nicht. Wohlstand ist alles! Der Wirt bleibt Wirt, der Amtsarzt bleibt Amtsarzt. Schau sie dir an! wie sie ihre Schuhe richten in Rei hund Glied. Alles laut Plakat! [...] Ihr seid ein Volk! Herrgott im Himmel, den es nicht gibt zu eurem Glück, ihr seid ein Volk! (104)

Soldaten kommer og gir beskjed om hvordan jødefremvisningen skal foregå, Læreren spør hvor Andri er, og Soldaten hevder at han er et sted blant de maskerte. Han undrer seg også over hvor Presten befinner seg, siden han er Andris vitne. Jødefremviseren kommer og setter seg i en stol som står plassert midt på torget, og han gir et tegn; to fløytepip (som betyr at man skal marsjere). Ingen rører seg – stive av skrekk. Barblin trer frem for jødefremviseren og kaster det svarte tørkleet foran støvlene hans i protest: «Sag's ihm: Kein Andorraner geht über den Platz! Keiner von uns! Dann sollen sie uns peitschen. Sag's ihm! Dann sollen sie uns alle erschießen.» (106) Motet hun viser er enestående, men nyttesløst; to svarte soldater tar tak i henne og sleper henne bort. Soldaten ber dem nok en gang om å marsjere og denne gang tør

de ikke nekte. Jødefremviseren studerer gangen til hver og en som passerer, og når man har kommet seg forbi, skal man ta av seg tørklet og gå å hente skoene som man tok av seg før man masjerte. Doktoren passerer og går for å hente skoene sine, da han legger merke til at de ikke står der han satte dem fra seg. Opptrinnet skaper enda en komisk passasje:

DOKTOR Ich gehe nicht ohne meine Schuhe.

SOLDAT Jetzt machen Sie keine Krämpfe!*(sic.)

DOKTOR Ich gehe nicht barfuß. Das bin ich nicht gewohnt. Und sprechen Sie anständig mit mir. Ich lasse mir diesen Tonfall nicht gefallen.

SOLDAT Also was ist denn los?

DOKTOR Ich mache keine Krämpfe.

SOLDAT Ich weiß nicht, was Sie wollen.

DOKTOR Meine Schuhe. (108)

Hendelsen skaper nok en gang redsel blant andorranerne, som ikke tør røre seg av flekken når Soldaten ber nestemann om å gå fram til Jødefremviseren. Doktoren finner skoene sine og jødefremvisningen fortsetter i det uendelige. Så gir plutselig Jødefremviseren et tegn igjen og fløyter tre ganger (som betyr at man skal ta av seg tørkleet), men den maskerte blir stående uten å røre seg. Soldaten går fram til ham og tar av ham tørkleet, det er Noen, stiv av skrekk. Han forsikrer Jødefremviseren om at han ikke er jøde. Jødefremviseren reiser seg og går fram for å studere Noen, før han igjen går og setter seg og vinker ham bort. Marsjeringen fortsetter sin vante gang før man nok en gang hører tre fløytepip. Læreren tar av seg tørkleet, men det er ikke ham de er ute etter. Soldaten ber vedkommede om å ta av seg tørkleet, men ingenting skjer. Så får han beskjed om å gå tre skritt tilbake, noe den maskerte adlyder. Han får beskjed om å le, hvis ikke blir han skutt, og den maskerte gjør et forsøk på å le. Soldaten ber ham nok en gang om å ta av seg tørkleet – han teller til tre før de skyter ham – men ingenting skjer. Læreren kommer ham til unnsetning og river av ham tørkleet – det er Andri. Jødefremviseren kommer fram og studerer føttene hans før han gir et tegn; to svarte soldater kommer og overtar ham. Læreren forteller at han er faren, Moren kommer også og forteller at det stemmer, og hun legger til at han ikke kastet steinen på Senoraen. Jødefremviseren går nok en gang fram til Andri for å studere ham, denne gang tømmer han bukselommene hans og mynter faller ut. Andorranerne viker unna de rullende myntene som om de var lava, Soldaten ler, men Andri gir ikke en eneste lyd ifra seg, til Lærerens store fortvilelse: «Er ist mein Sohn, er soll nicht sterben, mein Sohn, mein Sohn!» (112). Jødefremviseren forlater torget, og Soldaten tar over føringen. Han legger merke til ringen Andri fikk av Senoraen og spør hvor

den kommer fra. Han ber om å få den, men Andri setter seg til motverge. Underveis kommenterer andorranerne hendelsene, som for å bekrefte antakelsene og beskyldningene mot Andri: «SOLDAT Judengeld.» (112), og: «TISCHLER Wertsachen hat er auch . . . [...] Wie er sich wehrt um seine Wertsachen . . .» (113) De svarte soldatene omringer ham, man mister ham av syne – hører skriket hans – og så blir det stille før de fører ham bort. Andorranerene begynner sakte men sikkert å trekke seg unna – hverdagen venter – Møbelsnekkeren, Doktoren og Verten forsvinner inn i Stamkafeen. Scenen mørklegges og dreiepositivet begynner å spille den samme gamle melodien. Scenen lyses opp igjen og Barblin, skamklipt, kommer til syne; hun ligger på knærne og maler brosteinen på torget. Presten kommer og musikken stanser; vi befinner oss ved stykkets startpunkt igjen. Barblin er helt forstyrret, men verken Verten, Soldaten, Møbelsnekkeren, Håndverksvennen eller Doktoren – som alle dukker opp og ser hvilken tilstand hun befinner seg i – viser omsorg eller bekymring:

WIRT Die ist übergeschnappt.

SOLDAT Schafft sie doch weg.

[...]

WIRT Sie ist ein öffentliches Ärgernis.

TISCHLER Sie soll uns in Ruh lassen.

WIRT Was können wir dafür.

GESELLE Ich hab sie ja gewarnt.

DOKTOR Ich finde, sie gehört in eine Anstalt.

BARBLIN *starrt.*

PATER Ihr Vater hat sich im Schulzimmer erhängt. Sie sucht ihren Vater, sie sucht ihr Haar, sie sucht ihren Bruder. / *Alle, außer Pater und Barblin, gehen in die Pinte.* (115)

Melankolien som skyller over tilskueren idet man kjenner på sorgen hennes, gjør at man helt til slutt likevel identifiserer seg med Barblin – den uskyldige, rene unge piken som hadde hele livet foran seg, men som fikk det ødelagt. Fortvilelsen er svært tilstedeværende, og symbolikken i handlingene hennes tydelig: hun er også et offer for andorranernes fordommer og diskriminering, men likevel fortsetter hun å male det røde, blodige og syndige Andorra hvitt, slik at man nok en gang kan glemme grusomhetene som fant sted på torget for litt siden, men som ingen ønsker å minnes. Ingen ønsker å vedkjennes henne eller ta ansvar for å hjelpe henne; hun er blitt et utskudd, slik som Andri – fullbyrdelsen er fullkommen:

PATER Ich bin gekommen, um dich heimzuführen.

BARBLIN Ich weißle.

PATER Ich bin der Pater Benedikt.

[...]

BARBLIN Wo, Pater Benedikt, bist du gewesen, als sie unsern Bruder geholt haben wie Schlachtvieh, wie Schlachtvieh, wo? Schwarz bist du geworden, Pater Benedikt . . .

PATER *schweigt.*

BARBLIN Vater ist tot.

PATER Das weiß ich, Barblin.

BARLIN Und mein Haar?

PATER Ich bete für Andri jeden Tag.

BARLIN Und mein Haar?

PATER Dein Haar, Barblin, wird wieder wachsen –

BARBLIN Wie das Gras aus den Gräbern. / *Der Pater will Barblin wegführen, aber sie bleibt plötzlich stehen und kehrt zu den Schuhen zurück.*

PATER Barblin – Barblin . . .

BARBLIN Hier sind seine Schuh. Rührt sie nicht an! Wenn er wiederkommt, das hier sind seine Schuh.

(116)

Hennes hår blir et siste bilde på hvordan tidens forløp hvisker ut påminnelsen om ansvaret man har – og skoene blir stående igjen som et symbol på den meningsløse og urettferdige tilværelsen de lever i, som en evig påminnelse fram til dagen hvor nok en Andri – eller «en annen»– dukker opp og tar over rollen som samfunnets syndebukk. Presten blir stående som et paradoks; med sitt virke og sin posisjon var han den eneste som med sikkerhet kunne ha reddet Andri fra hans egen skjebne, men også han lot seg overrumple av sin egen feighet. Alt håp er ute.

Stück in zwölf Bildern

Som stykkets tittel understreker, har vi med tolv bilder – ikke scener – å gjøre. Hvorfor har Frisch unngått den tradisjonelle scenebetegnelsen? Som nevnt innledningsvis sier Frisch selv at tittelen henviser til en modell og ikke til den faktiske staten Andorra. På samme måte må sceneinndelingen forstås; vi har ikke å gjøre med tradisjonelle scener, men med bilder/modeller. Og som nevnt under kapittel 1, del 1.5, lar de tolv bildene seg inndele i to tematiske deler: de seks første bildene viser karakteren Andri og hvordan andorranerne gradvis stenger ham ute fra fellesskapet. De seks siste bildene tematiserer hvordan karakteren Andri identifiserer seg med de forestillingene andorranerne har om ham.

Nok en gang blir det naturlig å trekke inn det episke teateret og å se på sammenhengen mellom Frisch og Brecht; blant alle verkene til Frisch kommer Brechts innflytelse på ham

aller mest til syne i *Andorra*. Som hos Brecht har vi her å gjøre med en bevisst språklig konstruksjon av modeller og dramafigurer, snarere enn med karakterer. Brechts stykker er, som *Andorra*, modeller (som for eksempel *Der gute Mensch von Sezuan* (1938–1941) og *Der kaukasische Kreidekreis* (1944–1945)). Og Frisch følger den episke oppskriften ved å forutsi stykkets slutt allerede i slutten av første bilde: «Ich gebe zu: Wir haben uns in dieser Geschichte alle getäuscht. Damals. Natürlich hab ich geglaubt, was alle geglaubt haben, damals. Er selbst hat's geglaubt. Bis zuletzt.» (24) Han har også benyttet seg av en form for Verfremdungseffekt: ved å la protagonistene tre frem på forscenen, i vitneboksen, bryter han med illusjonen og gir tilskuerne mulighet til å distansere seg fra det som utspiller seg på innerscenen. Stilt overfor denne parallellen trer imidlertid forskjellene enda tydeligere fram: hadde utsagnene som kommer fra vitneboksen utspilt seg i et stykke av Brecht, hadde de tjent til å kommentere handlingen. I *Andorra* kritiserer derimot handlingen vitnene, det er ikke kommentarene som kritiserer handlingen. Forskjellen er at Frisch spør: «Es ist geschehen, wie gehen wir heute damit um?», mens det hos Brecht heter: «Es ist so, könnte aber auch anders sein». Frisch setter ikke hendelsene som belyses gjennom vitneutsagnene til side, men knytter dem til fortidens faktiske begivenheter. Han distanserer seg altså ikke. Vitnenes forklaring forvandler *Andorra* til en tribune som står framfor de siterte tilskuerne (152).

Man kan utdype dette ved å hevde at Brecht søker verdenserkjennelse, mens Frisch søker selverkjennelse. Brecht ønsker å forandre mennesket gjennom innsikt i forholdene; verden er menneskenes verk, og med grunnlag i vitenskapen er den gjennomskubar og kan derfor også forandres. Og det er her fremmedgjøringseffekten kommer inn i bildet; den skal gjøre det mulig for tilskuerne å distansere seg fra hendelsene slik at man gjennom innsikt i de forholdene som de blir framstilt på scenen, kan erkjenne behovet for forandring. For Brecht blir det viktig at man ikke identifiserer seg med det som utspiller seg på scenen, derfor søker han den myndige, tenkende, dømmende og belærte tilskueren, ikke den rystede. Han vil ikke at tilskueren skal oppleve renselse (katarsis), men innsikt. Ved å bruke modeller på scenen forsøkte ikke Brecht å skape en avbildning av virkeligheten (han var ingen realist), men han gikk ut fra at de kunne beskrive virkningsmekanismen i den samfunnsmessige virkeligheten.

Romanene og teaterstykkene til Frisch speiler ikke en sosialpsykologisk modell, men en annen oppfatning av både modell og virkelighet. Han er av den oppfatning at ethvert menneske har sin egen forståelse av virkeligheten og sitt eget liv, og at man ut fra disse setter sammen en egen fortelling som bare lar seg erstatte av en annen fortelling, og ikke av virkeligheten. Og kun på den måten er forandring mulig. Modellen blir altså ikke en modell

av virkeligheten som blir betraktet som gitt (slik som hos Brecht); derimot beskriver den virkelighetens framstilling slik den oppnås gjennom modellene. Dette er den fundamentale forskjellen mellom Brecht og Frisch (152–153). Frisch beskriver selv forskjellene mellom ham og Brecht og begrunner sine holdninger i essayet *Der Autor und das Theater*:

Auch Brecht zeigt nicht die vorhandene Welt. Zwar tut sein Theater als zeige es, und Brecht hat immer neue Mittel gefunden, um zu zeigen, daß es zeigt. Aber außer der Gebärde des Zeigens: was wird gezeigt? Sehr viel, aber nicht die vorhandene Welt, sondern Modelle der brecht-marxistischen These, die Wünschbarkeit einer anderen nichtvorhandenen Welt: Poesie. [...] Unser Spiel, verstanden als Antwort auf die Unabbildbarkeit der Welt, verändert diese Welt noch nicht, aber unser Verhältnis zu ihr: es entsteht immerhin ein Vergnügen sogar an tragischen Gegenständen, und diese Vergnügen bedarf keiner Rechtfertigung daraus, daß unser Spiel didaktisch sei; es ist eine Selbstbehauptung des Menschen gegen die Geschichtlichkeit (Frisch, 2012: 153)

Det er interessant å legge merke til ambivalensen i ulike oppfatninger av *Andorra* blant kritikerne; Walter Schmitz⁴¹ betegner stykket som «Entwurf einer imaginierten Welt zur Überprüfung der Realität» (153). Hellmuth Karasek⁴² vurderer stykkets modellkarakter positivt, siden det utvikler et reproduserbart eksempel, altså en modell av virkeligheten, og således anses for å være en «sosiologisk konstellasjon». Mens Marianne Biedermann⁴³ avviser Karaseks tolkning og ser på abstraksjonen som modellen utgjør, som noe negativt; skildringen av antisemittismen og det andorranske samfunnet er en overfladisk modell. *Andorra* svever altså mellom å være abstrakt eller konkret; på den ene siden lar det seg tolke ut fra forholdet mellom Sveits og Tyskland samt fascismen, på den andre siden kan man hevde at det er et stykke som skildrer noe som er mulig overalt til enhver tid. Selv om *Andorra* kan tolkes ulikt, basert på dens modellkarakter, er det likevel reaksjoner og tolkninger knyttet til ettervirkningen av fascismen i Sveits eller Tyskland som står sterkest – om man anser det for å være fortidens skygge i Sveits, eller som Tysklands historiske modell (154).

Termen modell konnoterer rom for ytterligere tolkning, noe som gir Frisch mulighet til

⁴¹ Walter Schmitz (1953–) er professor i nyere tysk litteratur og kulturhistorie ved det tekniske universitet i Dresden. Han har også samarbeidet med den tyske litteraturviter- og kritikeren Hans Mayer (1907–2001) (http://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Schmitz).

⁴² Hellmuth Karasek (1934–) er en tysk journalist, bokforfatter, film- og litteraturkritiker, samt professor i teatervitenskap (http://de.wikipedia.org/wiki/Hellmuth_Karasek).

⁴³ Marianne Biedermann har studert germanistikk og sosialøkonomi, hun bor og jobber innen økonomi i Berlin (Biedermann 1974: 0).

å iscenesette en selvanalyse samtidig som han kan kontrollere den minste detalj i oppsettingen av stykket. Forskning viser her til tematiseringen av begrepet »Bewußtseinstheater« og montasje; for Frisch handler det også om den konkrete skylden og om historie, og han retter kritikken mot modellens kjerne, ikke mot detaljene i fortidens virkelighet. På den måten viser modellen at skylden og dens anerkjennelse alltid står i samspill, og det er virkningen av denne prosessen Frisch ønsker å reprodusere på scenen. Wolfgang Frühwald⁴⁴ tar dette et skritt videre i sin avhandling «Wo ist Andorra?», hvor han hevder at Andri blir påtvunget en rolle i første halvdel av stykket, og at han i andre halvdel lar seg prege av denne påtvungne rollen ved å akseptere den som sitt liv. På den måten blir han den agerende som påtvinger andorranerne skylden, noe som derimot er hans egen skyld (siden han selv påtar seg rollen). Frühwald skriver:

Wenn aber in diesem Stück nicht in Einzelfällen zu denken ist, wenn es nicht um die Schuld des Einzelnen oder einer Gruppe von Menschen geht, sondern ausschließlich um Schuldrelationen, um die unlösbare Schuldverflechtung im lebendigen Raum des menschlichen Miteinander, dann ist *Andorra* nicht allein, wie die Kritik annahm und Frischs These, daß die Welt auf Schablonen verhext ist, wieder einmal bestätigte, Zeitmodell, sondern auf dem Unweg über das Modell einer historisch fixierbaren Zeit, Modell der Wirklichkeit. *Andorra* heißt das Stück, denn auch Andri ist Andorraner von Geburt und Gesinnung, *Andorra* aber, das sind wir, das ist diese unsere Welt. *Andorra* ist eine moderne Variante des alten Spiels vom Jedermann. (154–155)

Med *Andorra* viser Frisch hvilken skjebnesvanger makt en type modell kan ha; i dette tilfellet handler det konkret om hvordan ens syn på (ens forestilling/bilde av) andre tvinger en til å forholde seg i overensstemmelse med synet man har dannet seg. I Andris tilfelle har andorranerne dannet seg et motbilde av ham, som ikke er i overensstemmelse med det bildet de har av seg selv. På den måten tvinges Andri til å gjøre det fortvilte valget å være nettopp den de andre ser i ham. Med det er han ikke blitt seg selv; han er blitt en rettviss sjablong. Det at enhver fremstiller en fortelling som man anser for å være ens liv, og det at ethvert Jeg er en oppfinnelse, det er den sentrale tematikken i stykket. Frisch behandler samme stoffet i romanene *Stiller*, *Homo faber* og *Mein name sei Gantenberg* hvor problematikken rundt dannelsen av bilder også drøftes intensivt. I *Andorra* blir dette stoffet til innholdet i et politisk drama. Forestillinger (bilder) har en tendens til å feste seg som stereotypier, og stereotypier har i sin tur en tendens til å bli sett i forhold til virkeligheten, noe som er tilfellet i dette

⁴⁴ Wolfgang Frühwald (1935–) er en tysk litteraturviter og vitenskapsmanager (http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Fr%C3%BChwald)

stykket. Her kommer man til dramaets sentrale virkning; fordommene benyttes som teatralt virkemiddel. De stadfestes via gruppesammenhenger, ikke via virkeligheten, og de oppfordrer til en følelse av samhörighet i gruppen hvor fordommene og fellesskapet beskrives som positivt, mens det fremmede skildres som negativt. Og slik blir fordommer til en sosial realitet som oppstår gjennom projeksjonens mekanisme; man ser i andre det man selv ikke ønsker å være (155–156).

Stykket bærer i seg et samfunnsvitenskaplig syn, men stoffet i *Andorra* blir i enda høyere grad til innholdet i et politisk drama. Det må sies at de aller fleste tolker stykket som en beskrivelse av antisemittismen og dens virkemåte. Men det stilles også spørsmål ved om det antisemittiske temaet benyttes (og slik også utnyttes) for å skrive nok en avhandling om identitetsproblematikk. John Milfull⁴⁵ beskriver dette så fint i sin avhandling «Anders Sein – Marginalität und Integration bei Frisch und Dürrenmatt»:

[...] der Jude wird zum Juden gemacht, indem er sich zwangsläufig dem Stereotyp anpaßt, den sich die Gesellschaft vom Juden Gebildet hat. Die Judenfrage ist also kein jüdisches Problem, sondern entsteht aus dem rassistischen Stereotypendenken der >Gastgesellschaft< (sic.). Die aufklärerische Grundmaxime, auf der dieses Denken basiert, ist klar: alle Menschen sind gleich, der sogenannte >jüdische< Charakter ist das Ergebnis der Auseinandersetzung mit diesem Stereotyp, fällt der Stereotyp weg, werden die Juden Menschen (frei nach Kafka) >wie du und alle<. Doch die Maxime hat ihre unschöne Seite: sie ist nicht freizusprechen von aufgeklärter Arroganz, sie impliziert ein Bild von Menschen, das ohne kulturellen Pluralismus, ja ohne Unterschiede auskommt: sie nimmt die Möglichkeit gar nicht wahr, daß Menschen entweder anders sein wollen oder tatsächlich anders sind (156–157)

Den andre siden representeres sterkest av Helmut Krapp.⁴⁶ Han forstår antisemittismen som en så allmenn mekanisme, som så arkaisk, at jøden blir det gyldige eksemplet for fordommens måte å herske på: «[...] Jedes Vorurteil, mit dem wir unserem Nächsten verwehren, er selbst zu sein, ist eine nur verdeckte Form des Antisemitismus. Es ist schon der Anfang des Pogroms, in dem er – kommt es so weit – gelyncht werden wird» (157).

Andorra er ikke et entydig stykke med en konkret tematikk, men heller et fikserbilde som kan ta imot ulike fortellinger. Stykket overlapper, som så ofte hos Frisch, det private og

⁴⁵ John Milfull er professor og direktør ved senteret for europeiske studier ved University of New South Wales i Sidney, Australia (<http://www.abc.net.au/foreign/interv/milfull.htm>).

⁴⁶ Helmut Krapp(1929–2002) er en tysk filmprodusent og forfatter (<http://www.drehbuchwerkstatt.de/Betreuer/krapp.html>).

det offentlige, et sentralt tema fra det 20. århundre og en ulykkelig pubertetsfortelling. Man kan spørre seg om det er i dette tekstens største styrke ligger, og ikke dets svakhet, som den gjerne blir tatt for å være. Man lar seg hovedsakelig skremme av dramaet til Frisch; det er et tribunal som stiller tilskueren og andre til rette gjennom de opptredende i vitneboksen. Men man kan også vinne innsikt i skyldforviklingens sammenheng. Angst er nesten uten unntak et oversett tema i *Andorra*. Idet man erkjenner angst som et gjennomgående tema, blir enhver anklage om at Frisch lar antisemittismens røtter stå åpne overflødig. Dette fordi angsten frembringer et rollepress som andorranernes fordommer sleper med seg. Peter Pütz⁴⁷ tar opp dette i sin avhandling «Andorra – ein Modell der Mißverständnisse»:

Je mehr aber der Druck des Nachbarlandes wächst, desto mißtrauischer und haßerfüllter werden die Reaktionen auf Andris Dasein und Verhalten. Angst ist überhaupt eine der treibenden Kräfte im gesamten Geschehen, sowohl während des dramatischen Verlaufs als auch in dessen Vorgeschichte. [...] Alle diese Formen der Angst entspringen der Diskrepanz zwischen den gesellschaftlichen Forderungen und den jeweiligen Charakteren mit ihren persönlichen Glückserwartungen. Wer nur die subjektive Seite ihrer Anpassungsreaktionen auf die äußeren Zwänge sieht, erkennt nur Feigheit und kann sich geruhsam moralisch entrüsten. Wer dagegen die objektiven Ursachen der Angst zu suchen bereit ist – der Lehrer und Andri sind nicht von Natur aus feige –, der wird auf den fast unwiderstehlichen Druck des Rollenzwangs gestoßen, der sogar den Lehrer, den einstigen Rebellen, zerbricht (157–158)

3.4 Genrediskusjon: Episk teater eller eksistensialistisk drama, eller...?

Slik som *Biedermann* lar også *Andorra* seg tolke i mange ulike retninger. Den umiddelbare tanken som dukker opp etter å ha lest stykket, er at det er et drama med antisemittisk tema, men det viser seg straks at også her blir det problematisk å sette stykket i bås. Begge stykkene er markante med tanke på hvordan de både tolkes og oppleves ut fra tiden de leses i.

Stykkets utfall gjør at man, som med *Biedermann*, gjerne vil hevde at vi her har med en (moderne) tragedie å gjøre; Andri lider en skjebnesvanger død som følge av fordommer, hykleri og angst. Han ligner, som *Biedermann*, også på oss – kanskje i enda større grad – da vi nok lettere kan identifisere oss med ham. Hans skjebne blir kjent for oss helt fra starten av, og som andre tragiske helter er det skjebnen hans som blir hans undergang. Selv om han har et

⁴⁷ Peter Pütz (1935–2003) var en tysk professor i germanistikk ved universitetet i Bonn (http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P%C3%BCtz).

potensielt valg om *ikke* å tilpasse seg forestillingene andorranerne har om ham, så må han det, da det ikke er en *reell* valgmulighet for ham å ikke gjøre det. Gjennomstyret av fordommer og fremmedfrykt, og drevet av ønsket om personlig gevinst, frarøvet andorranerne ham friheten til å være seg selv. Jeg mener at stykket på mange måter er tragisk, da det både beretter den kollektive historien om Andorra, og en privat historie om Lærer Can og hans familie, som begge ender tragisk. Det at andorranerne i tillegg ikke anerkjenner sin skyld, men fortsetter å forsvare seg selv og sin oppførsel flere år etter den tragiske hendelsen, er med på å forsterke dette inntrykket.

Men om man tar allegoriene, de episke innslagene og stykkets moral i betraktning, kan man med sikkerhet si at Frisch ikke hadde satt seg fore å skrive en tragedie. De episke innslagene understreker at stykkets agenda i høy grad er å belyse politiske hendelser i forhold til kollektivt og personlig ansvar, knyttet opp mot etiske normer. Men det er på ingen måte et historisk drama. De episke innslagene bryter med det kronologiske handlingsforløpet i stykket, men Frischs hensikt er neppe på brechtiansk vis å kritisere handlingene som andorranerne begår. Han benytter seg av dem for å understreke at stykkets hensikt er å klargjøre i hvor stor grad forestillingene man har om noe/noen preger oss, og hva fordommer kan føre til. *Andorra* tjener som en modell for væremåte og adferd sett i lys av moral. Og grunnen til at stykket er en modell, er nettopp at man skal bevisstgjøres på hvordan man omgås med erfaringene man har gjort seg. Stykket er på mange måter eksistensialistisk, hvor individuelt og kollektivt ansvar aldri klart lar seg adskille, med sentrale temaer som frykt, fremmedgjøring, mangel på personlig frihet og reelle valgmuligheter. Som vi ser i *Biedermann* er også *Andorra* et resultat av den politiske og historiske nåtiden stykket oppsto i, med allegorier som tjener samme hensikt som i *Biedermann*.

Jeg anser stykket for å være et eksistensialistisk drama med episke innslag hvor ens individuelle vekst og lykke stadig granskes og forvrenges av menneskers tilbøyelighet til å klistre fastlåste bilder til andre mennesker – og til og med til hele folkeslag. Frykten for forandringer, personlig utilstrekkelighet og tærende fordommer ødelegger forhold, og i ekstreme tilfeller individer, noe som er tilfellet for Andri. Det står som en påminnelse om hvordan vi, *mennesket*, er og hvordan forestillinger og fordommer vi har hatt opp igjennom historien, har endret seg, samt hva disse kan føre til hvis de projiseres over på enkeltindivider. Både *Andorra* og *Biedermann* er stykker som fremstiller opplevelsestructurer i lys av moral og personlig utvikling, og på toppen står Frisch selv med påminnelsen om at vi alle (om man tør være ærlig) dømmer andre ut fra forestillingene vi har

om dem, noe som fører til at forestillingene befestes. Slik er vi alle ansvarlige for at det holdes liv i dem, og således er vi alle – direkte eller indirekte – ansvarlige for det disse forestillingene fører til. Stykket handler om *virkeligheten* – ikke det som hender – men hvordan vi *opplever* det som hender.

Kapittel 4: Oppsummering

4.1 Konklusjon

Gjennom denne skriveprosessen og arbeidet med stykkene til Frisch har min forståelse og tolkning av Frisch og hans budskap bare blitt sterkere; det hersker ingen tvil om at Frisch ønsket å sette ulike problemstillinger i søkelyset, problemstillinger fra virkeligheten – fra våre liv og historie. Og det har vist seg at problemstillingene er av hermeneutisk karakter: for å kunne forstå verkene til Frisch må man se dem i lys av verdenshistorien og i lys av hvordan enkeltindivider, samt grupperinger, tolker og forstår den verden de lever i. Gadammers hermeneutikk handler hovedsakelig om forståelse – et menneskelig grunntrekk – og forutsetter fordommer, historie og tradisjoner. Han hevdet at man må få tak i spørsmålene teksten stiller for å kunne forstå den. Spørsmålene *Biedermann* og *Andorra* stiller er mange og beror på ulike tema som ansvar, fremmedgjøring, identitet, skyld, frykt, fordommer/forestillinger, sosiale likheter/ulikheter, kultur, tilhørighet, gevinst, hykleri, uoverensstemmelser, kommunikasjon og, sist men ikke minst, etikk og moral. Jeg vil hevde at jeg har tatt tak i spørsmålene stykkene til Frisch stiller, og med det mener jeg at jeg har funnet hans budskap – det Frisch ønsker at vi som lesere/tilskuere skal *forstå* med det han skriver. Frisch hevder selv, i *Dramaturgisches / Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer* (1969):34, at han ikke ønsker å lære bort, men å vise. Og det han ønsker å vise oss er virkeligheten – hvordan det hele henger sammen og hvorfor. Han ønsker å gjøre oss klar over hvilket ansvar vi som enkeltindivid, og som felleskap, har overfor hverandre og verden. Frisch både opplyser oss og kritiserer oss og det samfunnet vi lever i, med stykkene sine. Det er like mye enkeltindivider som det er fellesskapet og samfunnet som fører til Biedermanns og Andris fall, og valgene de gjør, styres av disses empiri: frykt, naivitet, tilpasning og fordommer, men også av et håp om at ting ikke er som de ser ut til å være – et håp om at alt kan bli *bedre*. I mine øyne er Frisch en forkledd moralist; hans virke reflekterer i høyeste grad moral og eksistensialisme, og det er gjennom hermeneutiske problemstillinger at hans sanne jeg avsløres.

Som den evige idealisten jeg er, må jeg avslutningsvis få lov til å si at det er personligheter som Frisch som bidrar til å gjøre verden til et bedre sted, og som gir meg håp og tro på at menneskeheten en dag vil innse hvilket individuelt – og kollektivt – ansvar den har, for så å kunne ta bedre vare på hverandre og jorden. Livet er kort – så ta vare på det og på hverandre!