

Bent Holm: Holbergs masker. Komik og satire i 300 år. Forlaget Multivers 2021

Et foreløpig siste resultat av et langt Holm-Holbergsk samliv er det akademiske praktverket *Holbergs masker: Komik og satire i 300 år*, som ble utgitt på Bent Holms mangeårige forlag Multivers i 2021. Forlaget har bekostet et 222 siders stor-format historieverk i anledning det danske teatrets 300-års-jubileum. Men verket er ikke bare en feiring av Holberg; det er like mye en markering av en Holberg-forståelse som har tatt oppgjøret med et konvensjonelt realistisk-komisk syn på Holberg, og hvor forbindelsen mellom nasjonaldramatikeren og en kritisk og karnevalistisk tradisjon gjenopprettes. I tillegg markedsfører Bent Holm i denne utgivelsen et klart syn på hvilken metodikk som bør anlegges på omgangen med historiske tekster i sin allmenhet, og slik sett har verket eksemplarisk kraft langt ut over tilnærmingen til Holbergs dramatiske tekster.

Teaterhistorie med et dramaturgisk blikk

For Bent Holm har oppgjøret både med Holberg-tradisjonen og det han oppfatter som en "ureflektert konseptualisering" (*Holbergs masker*, s. 188) pågått i mange år, og gitt seg uttrykk både akademisk og kunstnerisk. En kan godt trekke linjene helt tilbake til Holms bidrag til tobindsverket *Dansk Teaterhistorie*, utgitt på Gyldendal i 1992/1993, hvor Bent Holm dekket 1700-tallet og Holberg. I denne avsluttes Holberg-kapitlet, noe resignert, med innrømmelsen av at Holberg på 1750-tallet var blitt gammeldags og "løbet tør" (*Dansk Teaterhistorie*, s. 121). Men en aner også forfatterens beklagelse over at tiden ikke ropte på satire – hvilket ikke nødvendigvis innebar at Holbergs potensiale for alltid var uttømt.

Mer formende, sett i forhold til nylesningen av Holberg og det standpunkt *Holbergs masker* representerer, tør samarbeidsprosjektet med Aarhus Teater mellom 1993 og 2006 ha vært. Dette er gjort grundig rede for i 2013-utgivelsen *Holberg på tværs. Fra forskning til forestilling*, også på Multivers forlag. Det gir mening å bruke noe plass på dette arbeidet siden det ligger som en forutsetning og et forarbeid for deler av *Holbergs masker*. Prosjektet var et samarbeid mellom Bent Holm, scenografen Anette Hansen og regissøren Asgeir Bonfils. Holms avgjørende bidrag var nettopp det kritisk-karnevalistiske perspektivet på Holbergs komedieproduksjon, omsatt i en bred historisk kontekstualisering av komediene. I sin tur ble dette en inngang til en avkledning av tekstene for å fjerne lag av konvensjonell tilnærming og overlevering som den danske Holberg-tradisjonen representerte. Og i siste instans ble dette basis for en arbeidsstrategi der teamet hentet ut potensialet i tekstene for nye oppsetninger. Grunntanken var den samme som Holm skisserer i den aktuelle *Holbergs masker*: "Ideen er nu at forsøge se begivenheden [oprettelsen av Den danske Skueplads som en arena for

Holbergs komedier i 1722, SG] både i datidens, i eftervirkningens og i nutidens optik. Alt sammen ud fra en opfattelse af, at det ikke kan lade sig gøre at komme på skudhold af et værk – f.eks. med henblik på scenisk opførelse i nutiden – uden først at have nærmet sig det i dets oprindelige sammenhæng. Men heller ikke uden at have en fornemmelse af, hvilke forståelser diverse eftertid har farvet det ind med" (*Holbergs masker*, s. 7).

Dette credoet viser klart at *Holbergs masker* ikke bare er en teaterhistorie (noe verket definitivt er); det er i det minste en teaterhistorie med et "dramaturgisk blik" (s. 8). For premisset [at kunnskapen om den "oprindelige sammenhæng" er nødvendig, SG] er først og fremst en ledetråd for praktikerer, og credoet lar seg først og fremst "bevise" gjennom konseptutvikling og iscenesettelser. Slik gjorde Holm det i *Holberg på tværs*, hvor veien frem til åtte ulike realiseringer ble gjort rede for. Konsekvensene for hver enkelt komedie ble trukket i avsnitt som "På scenen", "Forestillingen", "Det sceniske univers" og "Realisationen". I denne utgivelsen (*Holbergs masker*) er komediene løftet ut av dramaturgens domene over i teaterhistorikerens (men det endrer seg likevel mot slutten...). I utgangspunktet er det selve forståelsen av et utvalg av komediene – spesielt de som lar seg samle under en maske-tematikk – som analyseres.

Vektingen mellom det dramaturgiske og det teaterhistoriske tør også være bestemmende for strukturen i de to utgivelsene. *Holberg på tværs* ble innledet med et kapittel om overfladisk omgang med klassikerne, om tom konseptualisme, og om alternative strategier til dette, før vi fikk et hovedkapittel på 250 sider med nitide analyser frem mot begrunnede sceniske realiseringer. Så trådte teaterhistorikerer Holm frem i et avsluttende kapittel som både støttet det foregående kapitlets analyser og som gikk virkningshistorien skarpere på klingen. Deler av denne historiseringen i *Holberg på tværs* er – nennsomt gjenbrukt – blitt et innledende og kontekstualiserende kapittel i *Holbergs masker*, og understreker dermed denne utgivelsens teaterhistoriske tyngdepunkt. Verkets rike illustrasjoner av teaterarkitektur, sceniske forhold, typegallerier, dekorasjonsskisser, plakater og ulikt kulturhistorisk materiale understreker betydningen av den politiske, sosiale og teatrale rammen for en adekvat forståelse av Holbergs komedier.

Aarhus-prosjektet satte også spor i Holms *Djævelens billede: Maskens magt fra karneval til Dario Fo* som kom i 2016 på Multivers, og ikke minst i den engelskspråklige *Ludvig Holberg: A Danish Playwright on the European Stage: Masquerade, Comedy, Satire* fra 2018, på Hollitzer Verlag, hvor Bent Holm brukte Aarhus-oppsetningene av *Ulysses von Ithacia* og *Jeppe på Bjerget* som eksempler. Det er altså flere bokutgivelser som leder opp til

den aktuelle Holbergs masker – i tillegg til mindre arbeider rundt f.eks. Harlekin-rollen og virkningshistorien for *Den politiske Kandestøber*.

Det dramaturgiske blikk – de problematiske genrer

Holbergs masker: Komik og satire i 300 år består av tre hoveddeler, samt en prolog, en kort epilog, og det akademiske note- og kildeapparatet. I prologen får vi Holms begrunnelser for å inkludere Holbergs totale, litterære produksjon i analysen av komediene, og en skisse av "det dramaturgiske blik". Det "dramaturgiske blik" er en bl.a. en understreking av at Holbergs komedier er tekster skrevet for teatret, og at deres potensiale for rollespill og iscenesettelse – filosofisk forstått – ikke kan forstås uten inntenkning av samspillet med et konkret publikum. Det dramaturgiske blikket er slik sett også en historiografisk innfallsvinkel.

Boktittelens "maske" er det samlende fokale punkt for alle deler av verket, og inkluderer undertemaer som illusjon, iscenesettelse og rollespill – temaer som behandles så vel teatralt som filosofisk. Prologen redegjør også for utvalget av komedier, som grunnleggs dels tematisk og genremessig – dels subjektivt. Av Holbergs 27 komedier dekket Aarhus-prosjektet åtte komedier (*Ulysses von Ithacia*, *Jeppe på Bjerget*, *Hekseri eller Blind alarm*, *Jean de France*, *Den politiske Kandestøber*, *Henrik og Pernille*, *Don Ranudo* og *Melampe*), hvorav de tre førstnevnte er blitt med i *Holbergs masker*.¹ I tillegg inkluderes så *Erasmus Montanus*, *Maskerade* og *De usynlige*, også fra Holbergs tidlige periode.

Genretilhørighet er et tvetydig emne hos Bent Holm. I det dramaturgiske arbeidet gis genre stort sett negative konnotasjoner; genrene er mulige "blokering[er] af mere nuancerige læsninger" (*Holbergs masker*, s. 10). Men samtidig hører genreforventningene med i dialogen med publikum, og Holm gjør mange steder rede for hvordan Holberg aktivt produserer paradokser og motsigelser gjennom bevisste brudd med genreforventningene og genrenes konvensjonelle måte å løse intriger på. Satiren har ofte genre som selve siktepunktet, som når *Ulysses von Ithacia* forstås som et oppgjør med von Quotens oppstyltede *Haupt- und Staatsaktion*-repertoar (s. 80). Så når Bent Holm i *Holbergs masker* ender opp med å gi ved dørene og tilordner sitt komedieutvalg ulike genrer, så er det både logisk og pedagogisk sett i forhold til den samlede fremstillingen. Men i gjennomgangen av de utvalgte komediene i kapittel 2 skaper Bent Holm like fullt kategorier som er tematiske heller enn genremessige: "Commedia og karneval", "Rollespil og sprogspil" og Maskespil og Højt spil". Under hver av disse kategoriene finner vi så en "kollektiv" komedie (*Ulysses von Ithacia*, *Hekseri eller Blind*

¹ *Jean de France* ble satt opp på Den Nationale Scene i Bergen og var strengt tatt ikke del av Aarhus-prosjektet, men Asger Bonfils var regissør, og Bent Holm tar produksjonen med i *Holberg på tværs* (s. 131–132).

alarm og *Maskerade*) og en komedie båret av en enkelt karakter (*Jeppe på Bjerget*, *Erasmus Montanus* og *De usynlige*). Skillet mellom disse to samle-genrene – kollektive og enkeltkarakter-drevne komedier – blir nok mindre viktig enn de tematiske kategoriene i de konkrete analysene. Sistnevnte peker mer direkte på samfunnsmessige og kulturelle realiteter som speiles i komediene – et hovedpoeng i hele analysen.

Den brede kontekstualiseringen

Kapittel 1 gir de teatermessige og idehistoriske rammene for Holbergs komedieproduksjon. De politiske og praktiske forholdene rundt *Den danske Skueplads* er kjent teaterhistorie, og blir kanskje vel komprimert, men kapitlet gir viktig innblikk i resepsjonsbetingelsene for Holbergs publikum. Minst like viktig er den inngående drøftingen Bent Holm gjør av visse paradokser i Holbergs utvikling. Maskekomedien var en inspirator for mange teaterreformatorer på 1700-tallet, men det er like fullt påfallende at Holberg valgte denne formen for sin nye borgerlige-realistiske dramatik, ikke minst siden den ofte brøt med den klassiske dramaturgien som Holberg i utgangspunktet sluttet seg til. Holm viser godt Holbergs tvetydige forhold både til maskekomedien og den klassiske dramaturgien. Et annet paradoks er den påfallende fordanskningen av komedietypene. I bunnen ligger jo et krav om gjenkjennelighet og fortrolighet, bl.a. formulert av Holbergs alter ego "Just Justesen" i 1723 (s. 51), som i utgangspunktet krevde danske lokaliteter og karakterer. Holm viser imidlertid hvordan Holbergs praksis mht. fordanskningen vekslet fra oversettelser til originaldramatik, og over tid, og peker på at Holberg valgte "molièrske" rollenavn (Jeronimus, Magdelone, Leander) selv der hvor handlingen var på dansk jord! Holm forklarer dette paradokset med at fortroligheten i stor grad handler om fortrolighet med *genren* og dens univers. I *Holberg på tværs* formuleres dette som at "[f]ørst ved at transformeres ind i konventionen kan stoffet fungere overbevisende, troværdigt og naturligt" (*Holberg på tværs*, s. 361). Holm sammenfatter praksisen i følgende: "Det handler med andre ord om en hjemliggørelse af det fremmede og en fremmedgørelse af den hjemlige scene" (*Holbergs masker*, 51 – tilsvarende formulering i *Holberg på tværs*, s. 360). Det er en intrikat problematik som nok er klarere fremstilt (og over flere sider) i *Holberg på tværs* enn i *Holbergs masker*. Bent Holms utledning av paradokset på bakgrunn av "Justesens" formulering i 1723 og seinere praksis er fascinerende, men en kan savne et forsøk på å forankre "avviket" fra den programmatisk fordanskning som vi finner hos "Justesen" ikke bare i den dokumenterte praksisen, men også hos Holberg selv, og/eller hos hans samtidige. Kanskje finnes den ikke uttalt?

Kapittel 1 avsluttes med det viktige underkapitlet "Den indre skueplads" ("indre" i

betydningen mennesket som "mikrokosmos"). Her underbygges den grunnleggende masketematikken (og suppleres med narren som figur), som en forberedelse til gjennomgangen av komediene i neste kapittel. Holm viser hvordan maske- og narretemaet går gjennom deler av Holbergs øvrige produksjon, her representert ved diktene *Demokrit og Heraklit* og *Apologi for sangeren Tigellius*. Tigellius kan ifølge Holm leses som en komediant som gjennom å "ikke bære[r] maske, avslører falskheden i billedet af verden som et sted af konstans og stabilitet" (*Holbergs masker*, s. 63). Den bevisste bruken av masken "frigjør individet fra den maskering, hverdagslivets konventioner pålegger det" (s. 65). Denne individuelle prosessen er en parallell til teatrets frisettende funksjon. Narren, som figur, kan på sin måte bidra til innsikt. På teatret aktiverer narren frigjørelsen og realitetsorienteringen ved å *gjøre narr* og *være til narr* – avhengig av hvor narrefiguren plasseres i intrigen. I overgangen til kapittel 2 er det slike perspektiver Bent Holm inviterer til å ta i bruk på Holbergs komedier – for å revitalisere ham, for Holberg er "på én gang meget moderne og, som flere ganger antydnet, meget scenisk" (s. 68).

Seks nylesninger av Holberg – under maskens og narrens perspektiv

Det vil føre for langt å gå i detaljer på Bent Holms analyser av de seks komediene i kapittel 2; her skal stort sett noen fellestrekk og ulikheter påpekes. De tre komediene fra Aarhus-prosjektet (*Ulysses von Ithacia*, *Jeppe på Bjerget* og *Hekseri eller Blind alarm*) behandles ganske likt, og særlig får de en grundig og avdekkende dramaturgisk behandling gjennom analyser av handlingsgang og de tre enhetene. Gjennomgangen av de enkelte stykkenes umiddelbare kontekst er opplysende, og gjør selv det tilsynelatende "uspillelige" *Ulysses von Ithacia* begripelig. Holms analyse av handlings-, tids- og stedsdimensjonen for denne komedien er imponerende. Analysen illustrerer godt friksjonene mellom teater og realitet og hvordan publikum må ha opplevd denne form for tidlig metateater. Tro mot det overgripende perspektivet i boka tematiseres også maskens og narrens rolle i stykket.

Den dramaturgiske analysen står også sentralt for *Jeppe på Bjerget*. Etter å ha påpekt at komedien strukturelt sett er "basalt forvirret" (s. 98), forklarer Holm komediens sterke virkning og suksess med at den følger en "karnevals-rituell" utvikling som trumfer komediens manifeste budskap og moral (advarselen mot å la Jeppe'r innta maktens posisjoner) (s. 99). Denne "karnevalistiske" vendingen lar publikum identifisere seg med narren Jeppe i stedet for å ta til seg det åpenbare budskapet. Holm går videre, og dypere, og hevder *Paradis*-metaforen som helt sentral i stykket. Denne kan ifølge Holm forstås som en parallell til karnevalet med sin utdrivelse og reise mellom omvendte/kontrasterende verdener. Her gjør Holm noe han

sjelden gjør ellers i boka; han trekker på "teori" i mer klassisk forstand ved å vise til jungiansk psykologi hvor både Paradis-myten og en "reisende" Jeppe-aktig karaktertype finnes (s. 104). Dette åpner også for mer radikale og "kaotiske" lesninger, ifølge Holm. Kanskje er det fordi dette perspektivet i liten grad vokser ut av teksten selv, at han avslutter kapitlet med følgende reservasjon: "At komikken er løssluppen innebærer, at noget slippes løs – et 'noget' ved navn kaos, med hvad det innebærer af mangetydighed. Det lå rimeligvis hinsides den lærde 'Justesens' [Holbergs alias som lærd, SG] begrepshorisont at begribe, hvad det var for en energi, 'Mikkelsen' [Holbergs alias som dramatiker, SG] slap ud i verden!" (s. 105). *Jeppe på Bjerget* får imidlertid nok en runde i dramaturgens seng i løpet av boken.

Det siste av Aarhus-stykkene, *Hekseri eller Blind alarm*, får enn litt mindre grundig dramaturgisk behandling. Den er stort sett begrenset til gjennomgang av aktstrukturen. Det meste av analysen er en grundig kontekstualisering som plasserer komedien i samtidige konflikter rundt teater og religion. Komedien er et forsvar for teatret og et angrep på de som sidestiller teater med djevlskap. Holm knytter så komedien til sitt overordnede rollespilltema ved å ta inn *Theatrum mundi*-metaforen; verden som teater. Leander (den djevlskapanklagede skuespilleren i komedien) er den profesjonelle og nøkterne, en representant for det holbergske teater som har "evne til at navigere nogenlunde nøgternt og uhøytideligt i tilværelsen gennem refleksion og improvisation" (s. 122).

Erasmus Montanus er karakterkomedien som stilles ved siden av den "kollektive" hysteriekomedien *Hekseri eller Blind alarm* under headingen "Rollespil og sprogspil". Og språkspillet er som kjent den arena denne komedien utspiller seg på ("Ergo er Moerlille en Steen"). Gjennom den dramaturgiske analysen viser Holm en komedie som følger reglene, men den konfliktoppløsning som den regelfølgende komedien gir, er – med Bent Holms ord – "skærende disharmonisk" siden hovedpersonen tvinges til å benekte sannheten (s. 127). Erasmus skal selvsagt klandres for å overkjøre sine nærmeste, og få sin rettferdige (?) straff, men jorden er altså rund! Det finnes ifølge Holm mange lese måter som kan ramme inn den disharmoniske slutten (fortellinger om narcissistisk umodenhet, forkvaklet generasjonskamp, kampen mellom by og land, den fortapte sønn etc.), men Holms produktive konklusjon synes å være at *Erasmus Montanus* først og fremst har en radikal åpenhet mot sitt publikum, den "utfolder Sokrates' metode rumligt" (132). Paradokset blir stående utløst.

Det siste paret av komedier, *Maskerade* og *De usynlige*, er behandlet under vignetten "Maskespil og højt spil", og for begge gjelder at analysen i hovedsak dreier seg om utgangssituasjonen. For *Maskerade* gjelder det først og fremst forbudet mot maskerader i

1724, for *De usynlige* gjelder det endringer som Holberg oppfattet som et omseggripende "føleri" som også truet teatret. I begge tilfeller gjelder det for Bent Holm å påvise at Holberg greide å løfte masketemaet "op over aktualiteten" (s. 133). Det gjør Holm delvis ved å gjennomgå periodens strid rundt maskeradene i detalj, og knytter denne til konflikten mellom teater og teologi som ble berørt rundt *Hekseri eller Blind alarm*, men også til en generasjons- og kjønnsstatikk. I siste instans er det Holbergs syn på maskeraden som et "sant" og nødvendig uttrykk for menneskets vilkår, for naturtilstanden, som slår gjennom. Her sammenfaller argumentasjonen med konklusjonen rundt *Hekseri eller Blind alarm*, her uttrykt slik: "At kende sig selv, betyder at kende kaos" (s. 155).

Drøftingen av *De usynlige* blir også en bred redegjørelse for tendenser i tiden, og behandlingen blir vel i enda større grad enn for *Maskerade* en kultur- og teaterhistorisk utdyping (og i mindre grad et bidrag til at komedien heves "over aktualiteten"?). For *De usynlige* er det den nye følsomheten, representert f.eks. ved Marivaux' dramatik, som er harlekiniadens satiriske angrepsmål. Holberg tar ifølge Bent Holm inn over seg den nye tids smak, men forsøker også å utlevere den. Det er en fin kontinuitet i analysen fra maskematikken i *Maskerade* til *De usynlige* – her "demaskeres" den følsomme narraktigheten gjennom raffinert maskebruk, ifølge Holm.

Sirkelen er sluttet – *Jeppes på Bjerget* og Dario Fo

Det avsluttende kapittel 3 inneholder litt ulike bidrag, men har en hovedvekt på virkningshistorien, som har resultert i den særlige holbergske kobling mellom det groteske og det realistiske som har preget dansk teater fra starten. Og en side ved denne virkningshistorien er ifølge Holm et enten-eller; Holberg som reaksjonær eller revolusjonær, som konservativ eller radikal, som slavehandler eller humanist. Virkningshistorien er konsist fremstilt i en gjennomgang av den tyske og den franske påvirkningen, og videre hvordan Holberg ble betraktet gjennom nasjonalromantikken, den danske "Guldalder", Johan Ludvig Heibergs regime og deretter den danske naturalismen, for så å ende opp i regissør-veldet i det 21. århundre. Sistnevnte er jo, etter Holms mening, ofte preget av "ironisk/dekonstruktivistisk" bearbeidelse av klassikerne (s. 186) – en tendens Holm har uttalt seg rimelig negativt om også i f.eks. *Holberg på tværs*. Holm ønsker å bidra til å overskride dikotomiene og fri seg fra den historiske fernissen ved å vende tilbake til originaltekstene. Dermed er det dramaturgen Bent Holm som fører ordet i bokas siste deler, ut fra den tankegang at Holbergs levedyktighet demonstreres best i praksis. Dette gjør han på to måter under overskriften "Holberg vor samtidige": Først griper Holm direkte tilbake til Aarhus-perioden, og plukker på ny frem

selveste *Jeppes på Bjerget* derfra. Innfallsvinkelen er jo grundig forberedt i *Holberg på tværs* og et tidligere kapittel i den nærværende boken. *Jeppes på Bjerget* har klassikerstatus og har for lengst bevist sin levedyktighet, men er, kanskje nettopp derfor, også velegnet til å demonstrere Holms dramaturgiske strategier i retning av tekst-nær fornyelse. I denne oppsetningen er det altså, som tidligere nevnt, Paradis-myten som "åpner" lesningen i retning av en aktualisering. Oppsetningen bæres av en ganske moderne drømmelogikk der skillet mellom indre og ytre handling utviskes, med stort rom for mobilisering av publikums medlevelse, ifølge Holm (s. 189–190). Oppsetningen gjenfortelles så scene for scene innenfor rammen av konseptet, i Jeppes optikk, og med rike visuelle og scenografiske detaljer. Om en skulle savne noe (noe som nok også kan sies om *Holberg på tværs*), ville det være en antydning om den konkrete resepsjonen, som et indisium på konseptets gjennomslag.

Det andre grepet Bent Holm gjør for å belyse Holbergs aktualitet, er å formidle samarbeidet med Dario Fo rundt en komedie inspirert av *Jeppes på Bjerget*. Mer enn å handle om *Jeppes på Bjerget* i streng mening, handler nok dette om møtet med nok en teaterskaper som delte Bent Holms og Ludvig Holbergs teatersyn (sett gjennom Bent Holms øyne). Det er mange sammenfallende trekk mellom Holberg, Holm og Fo, noe Bent Holm selv er den beste til å uttale seg om; den sokratiske metoden, paradoksets produktive kraft, det karnevalistiske verdenssynet – og det teatersynet som følger av dette. Og så er det selvsagt umulig å ikke peke på at sirkelen ble sluttet gjennom samarbeidsprosjektet: Holberg var inspirert av italiensk maskekomedie og karnevalisme. Fo fant inspirasjon hos Holberg (s. 196). Bent Holm står som en formidler av denne relasjonen, både gjennom samarbeidet med Dario Fo og gjennom *Holbergs masker*.

Svein Gladsø