

Hemmeligheten ved skrivingen er for meg uvesentlighetene.

(Berlin): Peter Handke
*i samtale med Thomas
Oberender.*

DEN INTERNASJONALE IBSENPRISEN 2014

Konferanse i Skien:

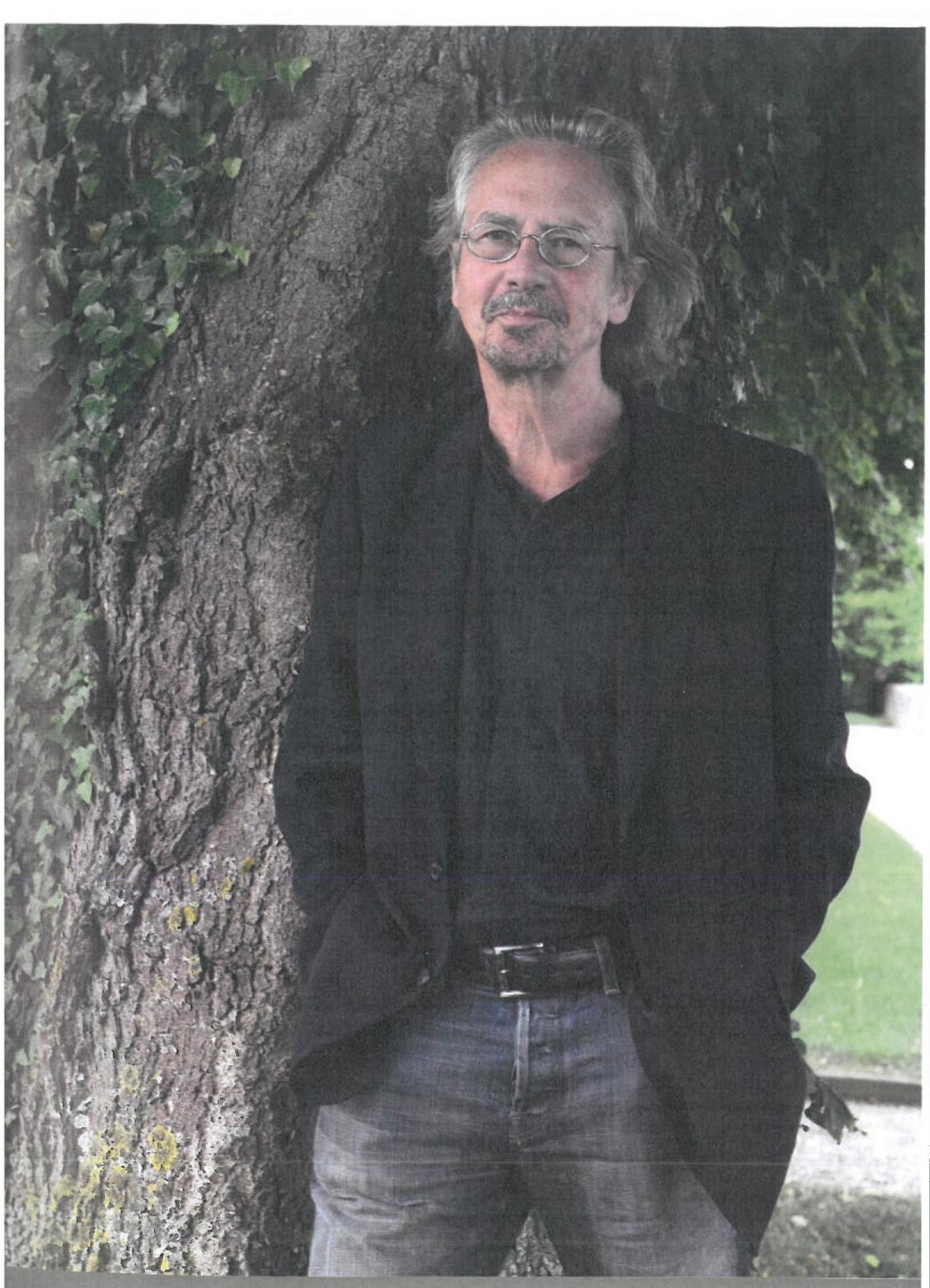
Peter Handke taler. Innlegg ved Hans-Thies Lehmann, Karl Ove Knausgård, Fabjan Hafner, Katharina Pektor i samtale med regissørene Claus Peymann og Friedrike Heller. Mandag 22. sept.

Gjestespill av Handke i Oslo:

Immer noch Sturm, regi: Dimitri Gotscheff. Thalia Theater Hamburg/ Salzburg festspiele Nationaltheatret, 21. og 22/9.
Die Unvernünftigen sterben aus, med. DeRoovers, Antverpen Black Box Teater, 17. og 18/9.

Müdigkeitsgesellschaft/ Versuche über die Müdigkeit, Staatstheater Karlsruhe 2014, regi: Stefan Otteli. Basert på tekster av Byung-Chul Han og Handke (norsk utg. Peter Handke: *Tre forsøk*, 1993), 22/9





Ien samtale for en tid siden nevnte De at De skriver på en fortelling om en skuespiller. Jeg tenkte at denne boken beskrev arbeidet hans eller teatermiljøet. Da jeg nå har lest *Der Grosse Fall* [Det store fallet, norsk oversettelse 2013], fant jeg ikke noe av det. Eller neden ingensting. Hvorfor er denne mannen, som De beskriver en dag i livet til, skuespiller?

– Mannen er skuespiller, men det vil ikke si at han spiller. Han er egentlig eksistensen. Som skuespiller former eller kroppsleggjør han eksistensen klarere enn kanskje noe annet yrke. For så vidt er han skuespiller mens han går inn til byen, den kjempestore byen, fra periferien. Men det vil ikke si at han demonstrerer noe. Han kroppsleggjør tilværelsen eller han personifiserer dagens problemer.

– Når man leser hvordan skuespilleren beskriver hvordan han oppfatter yrket sitt, virker det relativt paradoksal. Han spiller ingen roller, imiterer ikke noe, i hvert fall ikke i vanlig forstand, men fremkaller noe slik som åpenbaringen, at noe kan åpenbares, som han representerer. De beskriver øyeblikket da hans mor så ham spille Kaspar, nei, Parsifal og var så rørt at hun tok ham med hjem.

– Dette kjenner jeg, det har jeg fra min mor. Hun så en gang Ulrich Wildgruber spille Kaspar i Oberhausen og så min bror i ham, min bror som den gang flakket fortapt rundt i verden som tømmermann. Og derfor ble dette slik.

– Tok hun ham virkelig med seg hjem etter forestillingen?

– Nei, nei, nei...

– Deres mor først at rollefiguren, altså det sanne øyeblikket som den frembringer, er i den samme situasjonen som sonen hennes befinner seg i.

– La oss si at hun så sin fortapte sønn i Kaspar, personifisert av Ulrich Wildgruber. I den betydningen var dette for min mor ikke min bror, ikke forfatterens bror, men Kaspar var hennes sønn.

– I *Das Spiel vom Fragen* [Spørsmålenes spill, red. anm.] sier skuespillerinnen at hun gjerne ville være sannspiller

(tysk *Wahrspieler*, red. anm.)

– Det var jo litt overuttalt, slik ville jeg ikke skrevet det nå.

– Hvorfor ikke?

– Jo, det er nærmest et slags slagord, «sannspiller».

– Hvordan foregår «sannspill»?

– Idet man sannspiller, idet man gjør substantivet til et verb. Jeg er jo imot substantiv. Verbene forteller, belyser problemet. Substantiv har svært lett for å bli stive, overtydelige, slik som ordet «sannspiller».

– I teksten har De jo også formulert dette som poeng.

– Den gangen var jeg mer innrettet mot å spisse sakene når jeg skrev.

– Når det klaffer, spiller skuespilleren altså ikke en rolle. Han spiller, hvordan det enn er, sant, og i *Das Spiel vom Fragen* blir, hvis man sammenligner dette skuespillet med Deres tidligere stykker, plutselig ord som «sky» og «forundres» viktig for skuespillerens arbeid, lysten til å formidle en sann følelse, til å være alvorlig. I grunnen er dette det motsatte av den vanlige oppfatningen av skuespilleryrket, som jo alltid også virker litt blendende, forfengelig, altså nettopp bare «som om», ikke sant. Likevel har jeg opplevd at skuespillerne, særlig eldre, snakker svært oppriktig om sin skyhet for å stille seg frem for offentligheten, noe som jo også har kommet over skuespilleren i Det store fallet.

– Dette er et annet paradoks enn det De nevnte tidligere. Et kjennetegn på en god skuespiller er denne skyheten. Hele historien om *Det store fallet* er jo også å fortelle noe i tillegg til de forestillingene man gjerne har om skuespillere. Det at en skuespiller i løpet av dagen kanskje er det mest tilbakeholdne og det mest usynlige av alle mennesker, når han ikke blir filmet eller står på scenen – dette er nettopp det motsatte av alle de menneskene som gjør seg bemerket i dag. Alle, alle mennesker i dag, på gaten eller på T-banen, kanskje mindre i kirkene, men også litt på fotballbanen, gjør seg viktige, spiller seg opp. Dette er et godt uttrykk. Men en god skuespiller spiller seg ikke opp på scenen og absolutt ikke utenfor scenen, for å bruke et harmløst ord. Jeg har ofte

lagt merke til at i hverdagene er skuespillere de minst oppsiktsvekkende menneskene. Det finnes få slike nesten gjennomsiktige mennesker – et av mine kjæreste ord, dette er ikke noe substantiv, «gjennomtrengelig» er et adjektiv – de mest gjennomtrengelige mennesker er skuespillere, om de fortjener dette navnet.

– I Det store fallet blir en mann på sin vei gjennomtrengelig for det som hender ham.

– Alt forteller seg til ham. Verden forteller seg til ham fordi han slipper den igjennom. Men det å slippe igjennom er jo også noe smertelig. Det er, Goethe sier det slik i *Torquato Tasso*, et «hjul av smerte og glede» ... jeg husker ikke helt ... «triller i hans bryss» eller «dreier seg». Slik går det egentlig med ham. Han kroppsleggjør på en måte *Torquato Tasso*, men har ikke lenger rollen *Torquato*. Han er heldigvis befridd for enhver rolle, skuespilleren, denne skuespilleren her. Og vil heller ikke spille mer. Om han skal spille den personen som går amok i den filmindspillingen som forestår, om det blir noe av dette, er jo heller åpent på slutten, ja.

– Deres beskrivelse av skuespilleren som en som fører det han kommer i kontakt med, gjennom seg, er også det motsatte av alt virtuos, egentlig alt det vi tradisjonelt, men kanskje feilaktig, forbinder med skuespillere.

– Denne skuespilleren kan man i hvert fall ikke forestille seg som virtuos. Det ville også være forferdelig, da ville jeg ikke hatt noen historie å fortelle, i høyden anekdoter. Og anekdoter om skuespillere er det nok av. Men jeg har heller døve ører for slikt. Det som interesserer meg er: Er noen verdig å fortelles om?

Skrivning er ikke et håndverk

– Tenker De på bestemte skuespillere når De skriver her, på Ulrich Wildgruber for eksempel?

– Noen ganger har jeg hatt ham for meg, ikke som protagonisten i historien eller hva man nå skal kalte det, men for å reflektere over det en skuespiller er i fortellingen. Mindre Bruno Ganz, eller

kanskje jeg iblant hadde den helt unge Bruno Ganz for meg når jeg fortalte.

– *Har De møtt skuespillere som har hjulpet Dem til bedre å forstå hva det egentlig dreier seg om i dette yrket? Fra en skuespillers perspektiv blir jo også helt andre verdier i hans yrkesverden synlige, andre kriterier for å lykkes eller mistykkles, for å kunne og vite.*

– Jeg tror ikke dette bare gjelder for skuespilleres og skribenters forhold til yrket, men i alle yrker som representerer en utfordring eller innebærer problemer, det vil si vakre, vakre problemer. Jeg tror at når en snekker, en håndverker eller skuespiller forteller om klippe- og Skylla-og Karybdis-problemmene i sine respektive yrker, kan alle kjenne seg igjen. En forfatter som helt forekommer meg egentlig mindre opplagt. Jeg kan ikke fortelle problemene mine, det gir ingen fortelling. Men en skuespiller, når han forteller – det er noe universelt. Eller også en håndverker. Man behøver jo ikke straks å komme med Hölderlin – «I Tyskland fins det bare håndverkere, ikke mennesker.» – det utsagnet har jeg aldri forstått. For en håndverker kan fortelle like menneskelig som nettopp også en skuespiller. Men en forfatter er ingen håndverker, en skuespiller er det i høyere grad. En forfatter er for meg en håndverker bare i den forstand at han vet hva han bør unnlate på gjøre. Men en håndverker må jo kunne si hva som skal gjøres. Derfor er jeg egentlig heller skeptisk til skriveskoler, det måtte i så fall være hvis det fantes skriveskoler der det ble undervist i alt det man ikke får gjøre. På den annen side bør man også av og til gjøre det man ikke får lov til å gjøre. For i rytmen i et arbeidet passer mange ganger nettopp det gale, her er det uortodokse det riktige, og ikke bare det riktige, men også det sanne og virkelige.

– *De sa en gang at De som forteller relativt tidlig utviklet en skyhet overfor det man kaller fortellertriksene, også overfor det De nettopp beskrev som det håndverksmessige, det virtuose, det velformulerete i mekanisk forstand. Og likevel forteller De en historie, også noe uhørt. Men nettopp med en annen mottagelighet, som De*

jo også vil forføre oss til å få. Denne holdningen, som preger Dem som forteller, og som jeg også fornemmer meget sterkt i teaterstykkene Deres, i det minste fra et bestemt tidspunkt – dette henger nært sammen med Deres spesielle oppfatning av skuespilleren, eller også av øyeblikket, noe som egentlig ikke kan gjøres mekanisk.

– Ja, jeg er ingen teaterstykkeskriver, en som snekrer sammen et teaterstykke, jeg er egentlig en fusker i faget. Men en med stor følelse. Og denne store følelsen leder meg til formen – fordi hvis du røper følelsen, vil det si at du blir formlös. Jeg har ikke noe system for hvordan man skriver teaterstykker, det har jeg aldri hatt. Det finnes jo beundringsverdige dramatikere som, for å gå tilbake i det 20 århundre, Arthur Miller og Tennessee Williams, eller Eugene O'Neill – her er alt perfekt snekret, hver setning, hver pause. Beckett vet alltid helt nøyaktig: fem sekunders pause. For meg er det helt ... der våkner anarkiet i meg! Da tenker jeg: Hvordan kan man gjøre det slik? Beckett skrev skuespillene sine som et tolvtongemusikkstykke av Webern eller Alban Berg. Slik var det en gang, og slike finnes jo fremdeles.

– *Som regissør noterte Beckett på millimeterpapir hvert enkelt skritt skuespillerne skulle ta. Denne fikseringen av hans forestillinger om verden gikk svært langt!*

– Jon Fosse skriver helt på samme måten. Teaterstykker som er nøyaktig fastlagt, som De sier: på millimeterpapir, og det byr meg imot. I så måte er jeg en amatør, fremfor alt når det gjelder teater, men også prosa. Jeg har jo min modell, jeg har, som De sier, min historie, den har jeg jo. Men den gjør jeg egentlig usynlig. Ikke det at man må knuse den, men storyen eller strukturen fungerer egentlig bare som en magnet, altså en antimagnet, og så går jeg bort fra magnetiseringen, fra magneten, sirkler rundt alt sammen, og det frembringer fine energier i skrivingen eller også i figurene, i teaterforløpene. Dette, tror jeg, utgjør det episke i skrivingen min. Denne sirklingen rundt magnetfjellene eller magnethøydene preger den episke formen i teaterstykken mine helt fra *Über die Dörfer* [Gjennom

landsbyene, red. anm.]. Kaspar var et litt sammensnekret stykke. Men i annen del var det slutt på snekringen, da har anarkiet brutt igjennom fordi også figuren Kaspar selv tørner, som man sier i dag, da blir alt drøm og skrik og alt blir ett. Grammatikken forsvinner.

Talestykker – uten frekkhet finns ingen kunst

– Når jeg betrakter Deres verk som dramatiker, blir jeg slått av hvor oppfinnsom De er, ikke så mye når det gjelder temaene, men særlig de sceniske formene som har satt noe fullständig nytt inn i veden – skuespill uten ord, et metateater som baserer seg på offentlige talemåter, drømme-spill av et nytt slag. La oss ta talestykkene ...

– Dem kan jeg i ordets egentlige betydning, og selv sagt også på annen måte, takke The Beatles og The Rolling Stones for. *Publikumsbeschimpfung* [Publikumsutskjelling, red. anm.] og *Selbstbeziehtigung* [Selvanklage, red. anm.] oppsto ut fra denne intensiteten i selve eksistensen når den blir høylitt, i talen, om De vil. Så var det en kritiker som straks skrev: «Peter Handkes samlede verker på «-ung», fordi alle skuespillene ender på «-ung», for hittil forelå jo bare de tre skuespillene *Weissagung* [Profetier, red. anm.] og *Selbstbeziehtigung*. Det syntes jeg var morsomt.

– *Disse konkret-poesi-stykkene forbinder språkkritikk og performance på en for meg fortsatt forbausende måte, frekt, svært frekt, og musikalisk.*

– De er selv sagt også eksistensielle. Mens jeg sitter i teatret, har jeg alltid vært opptatt av alt det som skjer samtidig – der ute på gaten, der er det en som kikker eller der kjører en på toget, og der gråter en og vi sitter nå der. Jeg ville ha denne simultaniteten. Jeg har jo alltid vært et eksistensmenneske, for å unngå å bruke ordet «eksistensalist». *Publikumsbeschimpfung*, det var nå allerede et alvorlig stykke.

– *Svært alvorlig, ja. Vi er ingen spøke-fugler, heter det der, hvis jeg husker riktig.*

– Jeg mener at dette var frekt også, gudskjelov. Uten frekkhet finnes ingen

Urpremieren på *Publikumsbeschimpfung* (Publikumsutskjelling), regi: Claus Peymann. Theater am Turm Frankfurt 1966. Foto: Inge Werth/ Gisela Dischner



kunst, ingen stor malerkunst. Man kan ikke være frekk a priori, men i handlingen kommer frekkheten til. Og særlig mot slutten, hvis det da ikke har gått helt galt for en, med denne reisen til formen som man har begitt seg ut på, da treer frekkheten inn som en engel, frekkhetens engel. Tror jeg.

— Frekkhetens engel.

— Det forekommer meg slik nå.

— Den trer oftere imot en fra teksterne Deres. Akkurat slik den trer inn. På den annen side er disse repetitive, språkrytmiske stykkene jo også svært strenge, i betydningen en satt form. «Talehandlinger»? allerede ordet har noe alvorlig ved seg, ikke sant?

— Synes De det? Jo, jeg går nok over streken, det stemmer. Det hører absolutt med at man går over streken, men så... man må ikke la øyeblikket gå fra seg, dette øyeblikket at man går tilbake til strukturen, til rytmen, til hamringen, sjelehamringen, eller hva man skal kalle det. Eller til klokkeklangen.

Regissørenes store kunst

— Det forekommer meg at skuespillene Deres etter *Über die Dörfer* er sterke rettet mot erfaringen av slike øyeblikk.

«Talestykkene kan jeg selv sagt også takke Beatles og Rolling Stones for. *Publikumsbeschimpfung* og *Selbstbezichtigung* oppsto ut fra denne intensiteten i selve eksistensen.»

hverandre, red. anm.], som jo utkom først tre år senere?

— Dette har alltid opptatt meg, også tidligere. *Das Mundel will Vormund sein* (Myndlingen vil være formynder, red. anm.) var også et slikt stumt stykke. Det skal Claus Peymann ha, for han har jo et relativt intenst, ikke helt ubetydelig snakketøy. Det er jo litt av et paradox at han nettopp i mine stumme stykker, i hvert fall for meg, nådde toppen i sitt håndverk – toppen er ikke noe Kilimanjaro, men det er heller ikke bare en liten muldvarphaug.

— Kanskje har det å gjøre med at det også er svært mye å organisere i et slikt stykke...

— Det er helt innlysende, det De der

Dörte Lyssewski og Jens Harzer i *Die schönen Tage von Aranjuez*. Burgtheater/ Wiener Festspiele 2012. Foto: Ruth Walz



«Mange regissører trykker jo nærmest på illusjonsknappen»

sier. Peymann er en organisator.

– Jeg mener det anerkjennende.

– Han kunne nesten også vært en fotballtrener, ikke akkurat for stjernene i Real Madrid eller FC Barcelona, men kanskje for Arminia Bielefeld.

– Eller Hertha BSC...

– Ja, Hertha BSC ... En gang viste han meg teatret, Berliner Ensemble, snoreloftet. Derfra så man ned på bakszenen, der skuespillerne ventet på sin entré. Jeg har aldri sett et så betagende bilde av skuespillere som det Claus Pey-

mann viste meg der ovenfra, hvordan de sitter, i en halvsirkel, som hos Homer i *Iliaden*. Der sitter de gamle som sikadene på Trojas murer og venter og snakker og venter, som sikadene. Dette bildet kan jeg takke Peymann for.

– For å bli i bildet – det vakre ved det er jo også det formålsøle. Disse ventende skuespillerne, i dette øyeblikket har de jo ennå ikke spilt, hverken for Dem eller noen andre. Noen regissører får frem noe slikt også i oppsetningene: Det er jo egentlig dette det dreier seg om, at slike bilder, slike øyeblikk innfinner seg.

– Det er regissørenes store kunst. Peter Zadek var kanskje den som klarte å få dette til å virke mest naturlig. Alle er forskjellige her. Klaus Michael Grüber var en som kom ut av en slags drøm. Noe slikt som han gjorde i *Im Dickicht der Städte* [Brecht, I storbyens jungel, red. ann.], kunne egentlig sammenlignes med musikken til Steve Reich. En slik uhyrlig monotonii. Alle disse regissørene – i hvert fall de som er blitt legender –

hadelde sin egenart. Uten egenart går det ikke. Egenart kan selvsagt også være illusjon. Egenart og illusjon hører kanskje sammen. Man må bare forme sin egenart ut fra illusjonen. Hos mange er illusjonen kanskje for mye på utstilling, slik at illusjonen blir for konstruert, i stedet for at det blir verdens illusjon, som i Shakespeares skuespill, noe ingen annen har oppnådd hverken før eller senere. Mange regissører trykker jo nærmest på illusjonsknappen, fordi de ikke har noen illusjon selv. Akkurat slik som mye poesi også gjerne vil gjøre, fordi den ikke har noen illusjon selv. Og da blir det den falskeste av all poesi. Poesien kommer av seg selv. Den kommer ut av konstellasjonene. Konstellasjon kommer jo fra to stjernebilder som belyser eller mørklegger hverandre.

– *Hvis vi nå tar Deres skuespill Die schönen Tage von Aranjuez [De vakre dagene i Aranjuez, red. ann.] – i grunnen er jo dette den mest minimale konstellasjon som er tenkelig på en scene: To skuespillere som sitter på scenen og snakker, ikke noe skifte av sted, ikke noe sprang i tid, tiden på scenen er realitiden for møtet, det er en talefør fortelling, et spill om spørsmål. Hvordan ville De beskrive dette møtets drama?*

– Egentlig er det ikke noe drama, men en «sommerdialog», slik det også står. Men selvsagt er det noe som spiller med. Det dreier seg om noe. Hvis De oversetter drama til verb: Det dreier seg om noe. Det dreier seg om noe mellom de to. Men jeg ville ikke være i stand til å si hva. Jeg har ingen baktanker, slik som Pinter hadde i sine stykker, der spiller alltid baktanker eller undertanker med. Slike har jeg aldri hatt. Når mannen plutselig forteller noe annet, ble jeg under skrivingen enormt lettet over at det ikke lenger dreier seg om erotisk. Selvsagt dreier det seg fortsatt om erotisk, men det kalles ikke det lenger. Og ofte vil mannen avlede, ofte får det hun forteller, ham til å fortelle noe annet – man vet ikke, er det en avledning eller ...

– *Et angrep. Et spill, man vet jo aldri hva som kommer.*

– Det er i grunnen ikke «konstru-

ert». I hvert fall var jeg glad for at jeg stadig kunne komme meg bort fra temaet. Og så var jeg også alltid glad, eller det passet meg bra, når jeg igjen hadde klart å komme tilbake til historien, til «Hva er dette – mann og kvinne? Hvor- dan går det?» Men rytmen har vært i overensstemmelse med meg selv, med skrivingen, med arbeidet, eller setningene, om De vil.

– *Hvor viktig er stedet for et slike stykke?*

– Det er avgjort viktig at man nemmer eller aner stedet. Jeg ville ikke beskrive stedet nøyaktig. Derfor har jeg jo sagt: Mer anelse enn tilstedevarsel, som tittelen på romanen av Joseph von Eichendorff [*Ahnung und Gegenwart, overs. anm.*]. Jeg mener at stedet også kunne være her hvor vi to sitter nå. Det må jo ikke være søyler og kolonnader, det må jo ikke være denne sydstatsarkitekturen. Det behøver jo heller ikke å være en gyngestol som i en film av John Ford. Eller kanskje likevel? Det er jo overlatt til skuespillerne og regissøren hva de tar bort og legger til. Det er egentlig en skarp skisse, det jeg lager. Skissert, ja. Men jeg er på den annen side heller ikke noen tekstflateproducent. Det er nå kanskje min umoderne side at jeg gjerne vil fortelle noe fullstendig, vil skissere det fullstendig, vil antyde figurer. Og disse kan man så male ut men må ikke gjøre det. Man kan utfylle dem, litt, ikke utfylle dem helt. Men dette blir en selvmotsigelse, «utfylle helt», det er, som man sier, en pleonasme, tror jeg.

– *Samtidig som en teatertekst jo er til for at vi kan si den frem, på et annet tids- punkt, på et annet sted enn det som fore- går her og nå. Hvordan kunne man la ut- fyllingen av en figur i spillet stå åpen?* Skuespillere supplerer uunngåelig dialoge- ne med sin holdning, sitt nervør.

– Ja, men denne dialogen er egentlig ikke til for at man skal fylle den helt ut, tror jeg. For eksempel har jeg helt fra begynnelsen av skrevet *Immer noch Sturm* [Storm fremdeles, red. anm.] som et skuespill. *Immer noch Sturm*, «første akt ...» Den kalles tragedie, «tragedie i fem akter», fordi jeg en eller annen gang

la merke til at dette med de fem aktene egentlig er riktig, fremfor alt i den franske tragedien. Dette er nettopp tragediens rytme: innledning, så konflikten, så gjennomføringen, så nesten en forsoning i fjerde akt og i femte akt slutten, tragedien. Dette er simpelthen den naturlige rekkesølgen. Franskmennene forsto nøyaktig hvordan tragediens naturlige forløp er. Innimellom tenker man at alt er bra igjen. Og så er absolutt ingenting bra. Slik har jeg da også fortalt det i dette stykket. Jeg tenkte, det stemmer i grunnen, slik forløper tragedier hvis de virkelig er tragedier, hvis de ikke bare er triste historier. Et sørge spill er jo igjen noe annet enn en tragedie. Og slik har jeg også skrevet stykket: *Immer noch Sturm*. «Tragedie i fem akter», «Første akt ...» Og så tenkte jeg, dette skremmer, og det er jo også litt ubehagelig hvis man skriver det slik, ikke sant? Så tok jeg vakk alt dette, nå står det bare «1, 2, 3, 4, 5» der. «Tragedie» har jeg også tatt bort.

– *Figurene snakker jo selv om tragedien ...*

– Ja, de snakker selv om den fordi det er tragedien til noen mennesker som er mot tragedie – det er det avgjørende i stykket. Mange mennesker som har sett eller lest stykket, til og med regissøren av uroppførelsen som jeg virkelig føler en slags hengivenhet for, Gotscheff, mente at dette ikke var noe skuespill, det var prosa. Fordi jeg tok bort alt som minner om et konstruert drama. Og det er heller ikke konstruert, det er fantasert frem, men fantasert kontrollert.

– *I stykkets tilblivelsesperiode sa De en gang til meg, og var så avgjort forbaset over Dem selv, at De holdt på med å skrive et ordentlig teaterstykke. Med ordentlige dialoger og klassisk oppbygning.*

– Ja, slik var det også, jeg hadde tenkt det slik. Jeg har ikke fått mellom to stoler, men sitter virkelig på gulvet mellom to koturner fordi jeg hverken skriver et godt oppbygget teaterstykke, slik man kjenner det, eller tekstuflater. I grunnen føler jeg meg anakronistisk som dramatiker. Det er riktig, ikke bare noe jeg sier.

– *Jeg vet ikke om man skal oppfatte dette tidsmessig.*

– Det er ikke av i dag, ikke tidsmessig. Men for meg er det dét, jeg forteller historier av i dag eller slik de alltid har vært. Men som form hører det ikke til teatret av i dag, det passer ikke inn.

Teaterpublikum

– *Var det ikke slik helt fra begynnelsen av? I en radiosending i «Studio Graz» beskrev De det moderne teatrets forskjellige forsøk på å bryte ut, det var i 1965. Med tanke på Pirandello snakket De om det umulige ved dialogen fordi den ikke lenger skaper forståelse, og satte derfor fortellingen på scenen opp som hovedbestanddel av dramaet, og dette er jo overraskende. Denne holdningen gjenfinnes man senere tydelig i Deres egne stykker, noe som har imponert meg stort. Som om De hadde funnet en posisjon som danner en ny begynnelse for forfatterens arbeid. Gikk De egentlig ofte i teater den gangen?*

– Jeg var en leser av teaterstykker. Under jusstudiet satt jeg begeistret i de bakerste rekkene og hørte ikke på forelesningene, men leste Beckett, Ionesco, Tsjekhov, Arthur Miller og Tennessee Williams. Disse skuespillene forelå som Fischer-pocketbøker, og det var en tid – i dag er det virkelig et fenomen – da disse stykkene rett og slett ble lest. I dag er det synd, virkelig synd, nesten en sorg, at teaterstykker ikke lenger hører med til litteraturen, til det som blir lest, hører med til verdenserfaringen eller urerfaringen ved å lese. For meg var det ennå slik. Shakespeare leste jeg også bare. Og så kom det noe til, da vi som skoleelever, Wien-reisen het dette, i nest siste skoleår, fikk se Oskar Werner som Henrik den femte. Da kom noe til.

– *Altså ble De tidlig tiltrekket av teatret.*

– Jeg var «gjennomgrøsset», som Goethe sier: «Grøss er menneskehettens beste del.» Teateropplevelsene mine var mer bestemt av grøss enn de store filmopplevelsene. De store teateropplevelsene har egentlig alltid med grøss å gjøre. Eller med en komikk, som hos Molière, som samtidig er tårene nært. Kvinnene hos Molière lever så sterkt med mennes-

nes problemer, men gjør samtidig narr av dem. Det gjorde inntrykk på meg. For meg er humor i teatret ikke når man ler gjennom tårer, men når øynene på en eller annen måte blir fuktige fordi det er så morsomt at det gjør vondt. Enten var det grøss eller en bevegelse som settes i gang av komikk, men ikke av underbukskomikk. Den kan jo også virkelig være fin, som iblant hos Feydeau, slik at man føler seg befridd av tapelighetene. Men jeg har mer lest enn sett teaterstykker, lest dem mye, mye mer. For meg som ung leser var det ingen forskjell på romaner, fortellinger og skuespill. De var ett for meg. Underlig, ikke sant, å høre dette i dag.

— *Selv om skuespillene i dag knapt nok blir trykt, er teatrene fulle.*

— Jeg liker ikke de menneskene som går i teater. Jeg vet ikke hvorfor, her har jeg en mistillit. Jeg tror dem ikke. Folk som går på kino, kan jeg forstå. Men folk som går i teater, dem forstår jeg ikke, dem føler jeg ikke.

— *Fordi det for Dem bare hører med til god tone?*

— Jeg aner ikke. Jeg har ingen teori om dette. Dette er snarere et bidrag til kultur- og underholdningssidene, nei, jeg merker at jeg ikke liker dem. Straks jeg ser dem, der de går på gatene til teatret — jeg liker dem ikke. Men folk som går på konserter eller på kino, det er noe annet. Men teatergjengerne stråler, «stråler» er ikke ordet, de stinker en slags innbilskhet.

— *Jeg kan huske at da jeg som skoleelever en gang hadde satt meg i trappen i inngangshallen med kassene i teatret i Weimar, kom en teatergjenger og ba meg reise meg, for man sitter ikke i trappen i Nasjonalteatret.*

— Ja så? Wolfgang Bauer, husker De ham?

— Ja.

... det var jo virkelig det eneste gjennet blant oss i Graz, som dramatiker. Vi var i Volkstheater i Wien og i Theater an der Wien. Vi så et stykke av Raimund, satt helt øverst, i tredje losjerad, i begynnelsen av sekstiårene, om sommeren, og så hadde vi tatt av oss jakken. Og da kom billettkontrollørene og

la hendene våre på ryggen og førte oss ut ... Man kan ikke forestille seg hvordan det var den gangen. Men i grunnen har jeg fordommer ennå i dag, jeg sier det med overlegg, ordet «fordommer», mot folk som går i teater. Like sjeldent som en teateropplevelse er også en sannferdig tilskuer. Det er litt overdrevet sagt, men slik forekommer det meg å være. Fordi jeg tror ... En gang, det var under *Spuren der Verwirrten* [De forvilledes spor, red. anm.] på Akademietheater i Wien, en helt vanlig abonnementsforestilling, her fikk jeg inntrykk av at folk likte seg, de var relativt muntre og glade. Og etterpå var plutselig jeg der. Bare av den grunn går jeg ikke så gjerne for å se et av mine egne stykker, for det er et problem, og ikke noe pent problem.

— *Hvorfor ikke?*

— Nåvel, jeg vet ikke. Jeg sto der og folk kjente meg igjen, men jeg hadde en følelse av at de så på meg som om jeg ikke lenger ... Som om jeg ikke var forfatteren. Det passer seg ikke at en forfatter lever.

— *Det fremkalte en splittethet hos dem?*

— Den fyren er laget av pappmasjé eller lignende. Slik så de på meg. Uten glede. Men de hadde jo glede av stykket. Men de var ikke glade for at forfatteren fantes.

— *Har det ikke vært på samme måte for Dem med skuespillerne? Når man kommer på prøver på egne stykker, det er jo heller ikke så enkelt.*

— Ja, man forstyrres. Og så later skuespillerne som om ... Ren høflighet, dette ... «Hvordan likte De det? De, forfatteren!» Kan det for dem ... De spiller jo ikke for forfatteren! Og det er da ofte litt pinlig når de spør: «Er De fornøyd?» «Har vi sviktet Dem?» Da blir jeg sint. Uttalelser som: «Jeg håper vi har tatt hensyn til teksten ...» Denne fordomte høfligheten til skuespillerne! Da foretrekker jeg en som er aggressiv. Noe jeg egentlig heller ikke er glad for, for på en eller annen måte bør han jo høyakte meg, ikke sant? Ikke beundre meg, jeg er mot beundring, det er det verste av alt. Han bør heller ikke høyakte meg som person, men høyakte kan

Foto av Peter Handke på teaterprogrammet til *Kaspar*, Bühnen des Landeshauptstadt Kiel 1968.



Bühnen der Landeshauptstadt Kiel – 1968/69

Studio

Kaspar

von Peter Handke

«Da jeg begynte å
lese i *Kaspar Hauser*,
tenkte jeg, herre-
gud dette er teater.
I den forstand ble
jeg der og da til
teaterforfatter. Jeg
visste bare ikke
hvordan det går
til»

han, noe som av og til skjer med språket. Det jeg skriver, er jo mer enn meg. Hvis det ikke er helt på siden.

Kaspar – hvordan utsøves makt med tale?

– Jeg tror at med språket, eller i språket, skjer mer hos Dem enn hos de fleste andre forfattere. Noe som kanskje også gjør det vanskeligere. Også for Dem. Å skrive for teatret forekommer meg fortsatt å være et problem, et vakkert problem, som De kaller det. Weissagung eller Publikumsbeschimpfung – der finnes det ingen figurer i klassisk forstand. Språket selv blir til figur, og De har jo i løpet av to-tre år utprøvd dette svært intensivt, de offentlige taleformatene, selve ordenes og gestenes dramatikk, like mye selve teatrets dispositiv, dets gester og tilsynelatende selvfølgeligheter. Uten at det egentlig er figurer som har opptrådt på scenen i disse tidlige stykkene. Skuespillerne er talere, det er talestykker, stykker om det som kan gjøres med språket. Da synes jeg det er interessant å se hvordan De så plutselig begynner å la figuren oppstre på scenen, og med dem senere også steder. I grunnen var Kaspar det første stykket Deres der det er noe i retning av en klassisk rolle, og dette selv om De har skrevet meget oppfinnsomme stykker som prøvde å unngå nettopp dette, altså figurer eller dialogisk tale på scenen. Hvordan ble det slik?

– Med Kaspar ble jeg egentlig teaterforfatter. Jeg var tilfeldigvis hos en skuespillerinne som døde for lenge siden. Vi var invitert til henne i Düsseldorf, fordi min første kone spilte på teatret der hos Stroux. Så løgnaktig man jo er, det var et skuespillerselskap, stilte jeg meg opp ved bokhyllene og tok ut noen bøker. Og da falt, i helt bokstavelig forstand, Anselm von Feuerbachs *Die Geschichte von Kaspar Hauser* i hendene på meg. Da jeg begynte å lese i den, tenkte jeg, herregud, dette er teater. I den forstand ble jeg der og da, i dette øyeblikket til teaterforfatter ... Jeg visste bare ikke hvordan det går til, hvordan man skriver slikt. Hvordan skulle man gjenfortelle historien om Kaspar Hauser? Hvordan er forholdet

mellom konstruksjon, konkresjon og abstraksjon? Man må jo også abstrahere, ikke sant? Og den gang var min – når jeg tenker på det ... – var man det for førti år siden? Kan man ennå snakke om seg selv som man var den gangen? Og selvsagt kan man det hvis man ... Man er alltid lik seg selv.

– Virkelig?

– Ja, det er dessverre slik, eller heldigvis. Og den gangen ... Den gangen var en variant av meg allerede mer abstrakt. Å fortelle var ikke mitt daglige brød. Det å fortelle en historie var nesten tabu. Slik som litteraturen var den gang, med *nouveau roman*, var det knapt mulig. Jeg begynte med fortellen igjen i *Die Angst des Törmanns beim Elfmeter* (Målmannens angst ved straffesparkmerket, norsk utg. 1971), og det var slett ikke selvfølgelig for litteraturen den gang. Dermed hadde jeg, forekommer det meg, og jeg insisterer nesten på det, egentlig ringt inn og innført fortellingen igjen. Med Kaspar – Beckett gikk jo mot et nullpunkt med stykkene sine – begynte jeg amatøraktig eller også litt barokt, som jeg som katolikk eller liturgi-deltager jo var av natur, igjen å fortelle og skrive figurer. Men det foregikk veldig nølende.

– Altså i grunnen parallelt med prosaen.

– Ja, parallelt med prosaen. Og det fortsatte – etter Kaspar kom *Der Ritt über den Bodensee* [Rittet over Bodensee, red. anm.]. De har fullstendig rett. Det dreide seg om problemene: Hvordan snakker man med hverandre? Hvordan utsøves makt med tale? Og er man først ute med gestene og spør først etterpå om man skulle ha tillatt seg gestene? Maktforholdene ved å snakke, ja ... Og så ... er det jo også skuespillere allerede da: Erich von Stroheim, Emil Jannings, Heinrich George ...

... ja, det er riktig. Det hadde jeg ikke klart for meg, men det er opplagt, dette var lenge før Das Spiel vom Franken, bare skuespillere som opptrer som skuespillere ...

... Elisabeth Bergner, Henny Por-

ten.² I skrivingen er da uvilkårlig, og det er jeg i ettertid virkelig glad for, trekk fra disse legendariske eller nesten mytiske skikkelsene med i navnene ... Ut fra navnene ble det så antydede skikkeler ...

... karakterer ...

... nesten karakterer, ikke sant?

Dette var en oppsiktsvekkende historie den gangen.

– Sett i tilbakeblikk ligger stykket i formen nært opp til Immer noch Sturm – det forekommer en forteller, selv om han ikke opptrer som rollefigur, og figurernes samtaler løser seg ut fra skildringen. Og det er et drømmespill, Deres første! Figurene, deriblant også Kessler-twillingene³, skulle i forestillingen tiltale hverandre med sine reelle, altså private navn. Dette kommer også tilbake, i forvandlet form, når fortelleren i Immer noch Sturm kaller seg 'jeg'. Det slår meg fordi jeg snarere forbinder dette med en performance. I grunnen vil det jo si: Skuespillerne er figurene. Akkurat slik De i begynnelsen av *Das Mündel will Vormund sein lar en katt vise seg bak teppe*, en katt, om hvem De, eller stykkets stemme, sier: «Den spiller det den gjør.» For skuespillere er dette egentlig ikke mulig, men et vakkert ideal, De har jo selv nettopp beskrevet det i forbindelse med Zadek. De ledsagende omstendigheter er i *Der Ritt über den Bodensee* altså svært ukonvensjonelle, ja, de skifter med hensikt farge i en svevetilstand mellom realisme og somnambul feilreaksjon, men ut av dette oppstår så situasjonsmessige dialoger og figurer. Dette er et langt skritt, og når alt kommer til alt, er *Der Ritt über den Bodensee* den totale motsetning til et stykke som *Die Weissagung*, for det var jo sammenlignet med ...

... fullstendig abstrakt, ja, bare språkmontasje. Rytmiske montasjer. Så kom *Die unvernünftigen sterben aus* [De uformuflige dør ut, red. anm.], det er i grunnen mitt eneste konvensjonelle teaterstykke. Nesten som, hva heter han nå, ikke Stroheim ... Carl Sternheim, ikke sant? Egentlig kunne man nesten sammenligne det med Sternheim.⁴

For teatret er det problematisk det jeg lager

– Problemene i dette stykket, de begynner med velstanden og oppover. Det er en helt annen nød det er snakk om i stykket *Deres*, når det ikke er klassekampen, hva er det da, hvilken kamp? Den om seg selv kanskje? I formen er stykket kanskje konvensjonelt, mens det ukonvensjonelle for meg ligger i perspektivet – å vise bedriftslederne som følsomme helter, personen *Quitt* som en som leker med kapitalistrolen sin, forakter den, og, hvordan skal jeg si det, er i besittelse av alt som kjennetegner en god kunstner, eller venstreorientert – intelligenς, nonkonformitet, innlevelse-sevne, sosial bevisshet – alt dette er han i besittelse av, og blir i kraft av dette enda mer suksessrik, som man ser, dødbringende for avtalepartnerne sine. Han lever mer reflektert enn dem, samtidig mer følsomt. Selv der hvor han dreper dem, skjer det som, ja, emanasjonen av en kunstnerisk følelse, selv om ...

– Ja, trist er det jo, «*Weltschmerz*», og det gjør ham også vondt at han må ødelegge dem. Jeg mener at egentlig ville et slike stykke sikkert ikke vært mulig uten Brecht og Sternheim. Men selvsagt er det også av meg. Jeg ville ikke etterligne dem. Forløpet i stykket kjente jeg ikke. Jeg må også selv få lov til å la meg overraske av ... Det gjelder ikke bare for skuespillene, men også for prosaen. Hvis ikke jeg selv blir overrasket av det som fortelles, på scenen eller i boken, da har det ingen verdi. Da kan jeg bare kaste det.

– *Det De gjør, er spesielt vanskelig for teatret?*

– Vanskelig å spille, mener De?

– *Vanskelig å spille, men også måten det er skrevet på. Jeg mener, kanskje var dette den første veiledning De noen gang har gitt, «Regler for skuespillerne», foran i Publikumsbeschimpfung, og dette er jo nettopp ikke regiveiledning, men en abstrakt rammesetting for spillet som er sanselig formulert: «Hør på litaniene i de katolske kirkene.» Ordre nummer én! Det dreier seg her om realiteter, slik de taler ut av former. Også om former for inspirasjon, effekt. Stykket vil være direkte. Av denne grunn også den hamringen i språ-*

*ket, som De kalte det. I tillegg til å komme på avveier. Vansklig blir det fordi formene De finner opp, som regel er uten presedens. Man vet ikke hvordan det går. Det er svært episk, et spill som viser seg åpent, men som likevel vil være umiddelbar, reflektert direktethet. Et stykke av Sternheim, eller la oss si Schiller, det tåler jo i utgangspunktet mye. Enhver provinsoppsetning, nærmest enhver argerrighet. Dette får gjennomslag. De kalte en gang den spillemetoden som tilstrebtes for stykkene *Deres* og som skuespillerne må få tak på, for «inderlig ironi». Dette er vanskelig.*

– For teatret, ja. For teatret er det problematisk, det jeg lager ... Jeg har alltid ønsket å finne en regissør som virkelig tar hånd om dette.

– *Stykkene *Deres* har en fin utviklingshistorie. De er forsøk på å bryte ut, slik De i midten av sekstiårene selv analyserte det hos andre forfattere. Hos Thornton Wilder har regianvisningene hans beholdt sin gyldighet. De fortsatte utviklingen fra Strindbergs dråmmespill og førte den videre over det absurde teatret til Pirandello, hans innsettelse av fortelleren, «som alltid skulle holde seg borte fra scenen», som hovedbestanddel på scenen. Det første stykket *Deres* satte i gang nettopp dette: Det protesterer på teatret mot teatret, ser publikum som tilstedevarende, illuderer ingen isolert virkelighet. Og så kom de andre talestykkene, alle uten roller. Den første rollen var sannsynligvis *Kaspar*, som skulle ligne Frankenstein's monster, akkompagnert av innspilte stemmer som kommer med innspilser. Myndingen og hans formynder spilte derimot en stum pantomime. I 1969 så et merkelig overgangsstykke, Quodlibet, plutselig et verdensteater med utallige, flanerende figurer, istykkerrevne dialoger, noe som er på linje med senere stykker som Spuren der Verirrten eller Immer noch Sturm. Med Der Ritt über den Bodensee er plutselig figurene og stedene der, og denne utviklingen, som jo virker selsom på meg, ville jeg gjerne snakke litt mer inngående med Dem om. Die Unvernünftigen sterben aus er jo en konsekvens av denne utviklingen, men samtidig et unntak.*

– Selsomt, ikke sant? Jeg er på en måte aldri glad for teaterstykkene mine,

slik de alle ... Så etter *Die Unvernünftigen* sterben aus skrev jeg jo ikke noen teaterstykker i det hele tatt på åtte, ni år. Før *Über die Dörfer*.

– *Skyldtes det Wim Wenders?*

– Nei, det skyldtes ... Hvordan forteller jeg en familiehistorie? Allerede den gang var det et problem. Jeg kom tilbake til Salzburg etter lange år i utlandet og leste om igjen alt det jeg hadde lest som ganske ung, også på skolen eller i greskundervisningen, de gamle greske dramaene. Folk sier så ofte «est om igjen», men leser for første gang ...

– *Ja, det sier man.*

– Svindel og bedrag, ikke sant? Og så tenkte jeg at den greske dramaformen egentlig var den beste formen for problemet med hjemsted og det å reise bort, problemet med penger og slektskap og fiendskap og aner. Jeg etterligget ikke den greske formen, men dette familiedramaet, hvordan skal man si det, av lange monologer ... jeg var svært glad da det endelig ga seg en dialog, svært glad. Men først gikk det bare videre, den kom ikke før. Jeg kunne ikke tvinge frem dialogen, ikke konstruere den, fordi jeg i denne forstand ikke er noen «konstruktør». Jeg var svært glad for at søster og bror plutselig gikk løs på hverandre. Joachim Kaiser skrev jo fintfølende i anmeldelsen sin: Endelig blir det dramatisk! Før det er det jo bare monologer, og så klagene, og gledene og sangen og så videre. Men slik syntes jeg det måtte være. Og mot slutten går det jo virkelig for seg, det følte jeg nok. I øyeblikk følte jeg verdensraseriet til Shakespeare, når den ene broren forbanner sønnen til den andre broren, mens han sitter der på sin hvite taperrumpe. Dette var litt slik jeg så søsknene mine. På denne måten kan jeg begynne å skjelle og smelle, og det kan jeg ... Dessverre stoppet det snart opp igjen. Da tenkte jeg: Så sint kan jeg da heller ikke være. Så kom da Nova, da det virkelig ikke var noen løsning på historien mer ... også hun ut av historiens mørke, ja, og også ut av den store historien, og den andre broren sier: «Vi er fortapt. Jeg gir ...» og så videre, han sier det kanskje litt bedre.

Emmanuelle Béart som Nora i *Par les villages* av Peter Handke, i regi av Stanislas Nordey. Avignon, Papefasset 2013. Foto: Christophe Raynaud de Lage for Festivalen i Avignon 2013



– At han avsverger ethvert håp, er spesielt bittert fordi barnet jo sitter foran ham, hans barn, og han gjør det med en skrangling som i en viss forstand vil skrangle bort det bitre han har sagt, men det lykkes ham jo ikke.

– Og så kommer som en Deus, denne *Dea ex machina* Nova og sier det jeg virkelig har opplevd. Ord for ord har jeg opplevd det. Jeg har hørt det slik.

– *De hørte denne teksten? Som stemme?*

– Hørte det stille altså, hørte uten å høre. Jeg hørte det ikke ovenfra som en profet. Nei, det hun sier, tenker jeg fortsatt, dette er også sagt for meg, dette sier hun også til meg. Sånt vrøvl som «Den evige fred er mulig», egentlig en fryktelig setning. Men jeg tror på den. Slik har jeg hørt dette. Slik slutter hun. Går evigheten i møte. Himmelten er stor, landsbyen er stor ... Går evigheten i møte. Det var et herlig øyeblikk, i Wim Wenders regi, da taket på Felsenreitschule i Salzburg gikk opp, de første høstbladene, selv om det bare var august, falt ned og så sa Nova dette. Det var ikke dårlig.

«Så kom da *Nova*,
da det virkelig ikke
var noen løsning
på historien mer ...
også hun ut av his-
toriens mørke.»

Jeg er en dilettant

– *Jeg har ofte inntrykk av at bøkene Deres også rett og slett blir til mot det som forgår, at De først får ordentlig tak på livet i skrivingen, først i denne prosessen, og ...*

– Det må være tvingende nødvendig.

– *Det må være tvingende nødvendig.
Man er så å si i live først i dette. Nova beskriver det vakkert en gang: «Et menneske som lever, skuer hvor noe ennå lever.»
Dette samler jo bøkene Deres inn, ikke sant? Og ofte er det der nesten en følelse av panikk for alt dette fordunster, for at det forgår uten at De, senest i skrivingen, har fanget det inn.*

– Kanskje. Det er en smerte over at det forgår. Og jeg vil gjerne få det sammen igjen. Uten å lyve det frem. Dette er herlig under skrivingen. Fordi, som Goethe sier: «Denn edlen Seelen vorzufühlen ist wünschenswerter Beruf.» [«For å føle forut for edle sjeler er det mest ønskverdig yrke.»] Jeg vet ikke om jeg sitter det helt nøyaktig. Og det er virkelig et yrke. Før ville jeg alltid dempe det ned, men nå, nettopp nå, da det å være forfatter egentlig harapt i prestisje fordi det finnes så mange forfattere, også fra skriveskolene. Dette er mitt problem, det så jeg jo også i begynnelsen av samtalens vår – jeg er en dilettant. Jeg vet ikke hvordan man skriver teaterstykker. Og derfor er det spennende for meg når jeg skriver for teatret, selv om jeg ikke er noen begeistret teatergjenger, spennende når jeg tar tak i formler eller talemåter, kroppskonstellasjoner. Jeg føler at det aldri forblir litt rært, det jeg skriver som dialog. Jeg føler ikke akkurat noe resonansrom rundt det, men jeg føler at det kommer fra en kropp. Det føler jeg uten å ville det. Re-

gissørenes problem med stykkene mine er ofte at de egentlig oppfatter meg som en prosaforfatter, eller som en forteller, og ikke har tillit til ur- eller naturressansen i det som sies språklig i stykkene mine. Ofte beklager jeg dette, men kanskje har de også rett.

– *Selv om De kaller Dem dilettant, har De jo opplevd en imponerende suksesshistorie som dramatiker, eller hva?*

– Nå ja, det rører meg, men suksesshistorie er noe annet. Jeg mener, det er alltid paradoksalt. Jeg har aldri lidd noe ordentlig nederlag i teatret, om man ser bort fra *Über die Dörfer*. Men dette var egentlig heller ikke noe nederlag, stykket ble jo spilt relativt ofte senere, også i Frankrike, Spania, Italia og i England. Men uroppførelsen ble ... da tenkte jeg: Dette er nå mitt første virkelige nederlag, og det har nesten gjort meg godt. Til syvende og sist er det nesten skuffende hvis de såkalte nederlagene, som virkelig burde gi en noe å tenke på, å spa om seg selv hva angår ens egen skrivekunstens, hvis disse viser seg ikke å være ordentlige nederlag. Det er – og dette er ikke koketteri – nesten skuffende, her mangler jo, her mangler ...

– *Krisen?*

– Nå vel, krisen mangler jeg ikke, men nederlaget. Nederlag er jo noe som kommer utenfra, fra andre. Krisen har man jo inne i seg, og den mangler jeg selv om jeg en stund under skrivingen ikke har noen truende metamorfose foran meg, noe som kanskje kunne være et annet ord for krise.

– *De har vel forekommet når De skrev?*

– Ja, de forekommer og de forekom, kan man vel si, ja. Og da synes jeg at jeg egentlig er motbydelig. Jeg synes altså at jeg er uappetittig uten å være i fare under skrivingen. Man behøver ikke hele tiden å være i fare, av og til kan det flyte rolig av sted som i en elv. Jeg leser akkurat en virkelig vakker bok av David Henry Thoreau, *The Wilderness of Maine*, altså staten Maine. Der går Henry langs elvene med en indianer, og en elv renner gjennom alle sjøer, og av og til er det strekninger der elven er som et speil fordi det bare går ganske lite nedover.

Men så må man passe på når strykene kommer. Det behøver jo ikke å være en ordentlig foss. Det er selvsagt et symbol som er litt lettvint, men slikt noe trenger man – av og til trenger man det fareløse, at man slår seg løs. At man slår seg løs er fremfor alt svært viktig når man skriver for teatret. Det er nesten en nåde: Åh, nå får jeg lov til å slå meg løs. Hemmeligheten, men ikke bare for dramatikeren, jeg er jo ikke noen dramatiker, hemmeligheten ved skrivingen er for meg uvesentlig.

– *Er det dette De kaller det sekundære dramaet, å tulle seg bort i teatrets tjeneste?*

– Ja, det kan man kalte det, men det er litt overtydelig uttrykt.

– *Den typen tilstedeværelse som De foreslår, er jo avhengig av denne merkelige swingningen mellom engasjement og distanse hos skuespillerne – man er i formen og samtidig formbevisst. Det vil si, så helt strengt må det ikke bli, det er snarere en målrettet avvikelse som skal til, et spill. At det finnes episke momenter i det dramatiske, bryter jo også alltid opp det selvfolgelige i en scene.*

– Jeg tror dette karakteriserer mine såkalte teaterstykker, altså fra og med *Der Ritt über den Bodensee*. I dette stykket begynte den såkalte Emil Jannings eller Heinrich George plutselig å fortelle midt i en dialog. Da tenkte jeg: Dette far man egentlig ikke lov til, her må jo dialogen fortsette, én, to, tre. Men så slo jeg meg løs. Senere tenkte jeg at dette egentlig var det fineste øyeblikket – det ga meg igjen energien til å skrive videre på stykket. Haddé jeg bare fortsatt å skrive dette à la Jon Fosse, tror jeg det ville ha vært illegalt, men illegal er man i alle fall som skrivende, men det ville ha vært mot min egen lov ... Jeg føler meg da mest vel og tenker likevel: Hvorfor skal det ikke til tross for dette likevel forblå eller bli et teaterstykke? Hvorfor skulle man kalte dette uDRAMATISK? Selv om det er den alminnelige oppfatning at man sier: Dette er et antidrama eller hva det nå kan være.

– *Der Ritt über den Bodensee er et svært episk stykke.*

– Det er et sterkt episk stykke, ja. Jeg er egentlig den som kanskje ikke akku-

rat har oppfunnet det episke teatret, men i hvert fall stadig har praktisert det.

– *Publikumsbeschimpfung er jo faktisk en modell for at teatret selv minner seg om at det er et sted og her ikke siterer noe som ligger utsenfor. Det dreier seg om realiteten i selve de åpenbart kunstige hendelsene. I grunnen er jo dette helt selvfolgelig, men for Dem var det ikke dét på en interessant måte. De var alltid nødt til å minne Dem selv, og oss, om å bakte med dette. At for eksempel et oppholdsrom ikke simpelt-hen er et oppholdsrom på scenen.*

– Ja, det var alltid så å si mitt handikap, ikke i noen dårlig mening. Med unntak av det ene stykket *Die Unvernünftigen sterben aus*, for der spiller teatret som rom egentlig ingen rolle. Der later man som om dette er realiteten, den ytre verden. Men alle de andre stykkene, også *Das Spiel vom Fragen* og *Die Fahrt im Einbaum* [Kanoreisen red. anm.] gjør ikke det. Jeg skulle ønske at noen kunne vise dette en gang – teatret spiller alltid selv med som handling, som mulighet og som medium spiller teatret alltid med. I hvert eneste stykke, forekommer det meg.

Samtalen fant sted i april 2012, og inngår i boka Nebeneingang oder Haupteingang?

Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater, Subrikamp, juli 2014.

(Oversatt fra tysk av Sverre Dahl)

NOTER

- 1 Ferdinand Raimund (1790 – 1836). Østerriksk dramatiker. Viktig representant (og forløper for) de såkalte «Volksstücke». Red. anm.
- 2 Teater- og filmstjernene Erich von Stroheim (1885 – 1957), Emil Jannings (1884 – 1950), Heinrich George (1893 – 1946), Elisabeth Bergner (1897 – 1986) og Henny Porten (1890 – 1960) opptrer i rollefotognelsen til Handkes *Der Ritt über den Bodensee* (1970). En anmerkning til stykket står det at det brukes navn etter kjente skuespillere i bokutgaven (for lesning) for å unngå rolletitler som «Skuespiller A», «Skuespiller B», «Skuespiller C», osv. I oppsetninger av stykket skal personene betegnes med samme navn som skuespillerne: «Personene er samtidig de som forestiller dem». Red. anm.
- 3 Alice og Ellen Kessler (f. 1935) er i show-biz kjent som «Kessler-tvillingene». De står i rollefotognelsen til *Der Ritt über den Bodensee*. Red. anm.
- 4 Carl Sternheim (1878 – 1942). Tysk forfatter og dramatiker, ekspresjonist, skrev satirisk om den nye middelklassens moralske problemer. Red. anm.