

Lag på lag av hjemsøkelse – Effekten av Ghosting i Jack Thornes *The Motive and the Cue*

Lars Harald Maagerø

Abstract

Over 20 years has passed since Marvin Carlson defined the concept of *ghosting* in the seminal book *The Haunted Stage*. Carlson suggests that the theatre is obsessed with ghosts, both in many of the actual stories it tells, but also in the ways stories, people, spaces and production modes are constantly reused and recycled. This article discusses a production in which ghosting was particularly important: The 2023 National Theatre Production of Jack Thorne's play *The Motive and the Cue*, a play about the rehearsal process for the famous 1964 production of *Hamlet* directed by John Gielgud and starring Richard Burton. The article discusses the intricate ways in which this production was ghosted both by Shakespeare's *Hamlet*, but also by British theatre history and theatre traditions more generally. Carlson's term is used together with Chantal Mouffe's ideas of critical art to discuss the effects of ghosting in the production, and to ultimately argue that the production firmly contributed to the dominant consensus in British theatre.

Keywords: Ghosting, *Hamlet*, Shakespeare, British theatre

Om forfatteren

Lars Harald Maagerø er Lecturer in Theatre and Performance ved Canterbury Christ Church University i Canterbury, England. Han forsker på ulike temaer innenfor samtidsteater og regiteater, og særlig på hvordan kanonisk dramatikk brukes i europeisk samtidsteater. Han har tidligere publisert boka *The Canon in Contemporary Theatre* på Routledge. I tillegg til sitt akademiske virke, arbeider Maagerø også jevnlig som teater- og operaregissør.

E-post: larsharald.maagero@canterbury.ac.uk

Teatervitenskapelige studier 2025 © Lars Harald Maagerø

Artikkelen er fagfellevurdert/The article is peer reviewed

Artikkelredaktør: Ellen K. Gjervan

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

DOI: <https://doi.org/10.15845/tvs.9.4665>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Lag på lag av hjemsøkelse – Effekten av Ghosting i Jack Thornes *The Motive and the Cue*

Innledning

BARNARDO. Who's there...

FRANCISCO. Nay, answer me: stand, and unfold yourself...

BARNARDO. Long live the King!¹

For mange vante teatergjengere vil disse linjene gi en klang av gjenkjennelse. *Hamlet* er et av verdens mest spilte dramaer, og åpningsscenen med soldatene som står forfrosne på Helsingørs festningsmur og venter på et gjenferd er ikonisk. I britisk sammenheng er ordene om mulig enda mer betydningsfulle på grunn av Shakespeares sentrale plass både i teatret, i skolen, og i kulturen som helhet. Men da disse ordene lød i Lyttelton-teatret ved National Theatre i april 2023 eller ved Noël Coward Theatre på West End den følgende vinteren, var det ikke som åpningsreplikker i *Hamlet*. I stedet avsluttet replikkene første scene i Jack Thornes drama *The Motive and the Cue*.² Stykket handler om prøveperioden som ledet fram til den kjente produksjonen av *Hamlet*, med Richard Burton i hovedrollen og regissert av John Gielgud, som hadde premiere på Broadway i 1964. Ikke bare er *Hamlet* kanskje verdens mest spilte drama, men Burton-produksjonen er blant de mest kjente i teaterhistorien. Den ble spilt 137 ganger på Broadway, og den ble også utgitt som film. *The Motive and the Cue* dreier seg altså om prøveperioden til denne produksjonen. Stykkets scener viser utsnitt av prøvene der Gielgud, Burton og de andre skuespillerne jobber med Shakespeares tekst. Mellom prøvene viser stykket også scener fra Burtons hotell der han bor sammen med sin daværende kone, skuespilleren Elizabeth Taylor. De kunstneriske konfliktene mellom Burton og Gielgud, og Taylors forsøk på å løse disse, står sentralt. Første scene viser Gielgud, Burton og resten av skuespillerne som samles til første prøvedag, og avsluttes med at leseprøven starter og vi hører de kjente åpningslinjene fra *Hamlet*. Siste scene viser Gielgud, Burton og Taylor rett før premieren, der alle konfliktene har blitt løst og *Hamlet* kan begynne.

Det har nå gått over 20 år siden Marvin Carlson introduserte begrepet *ghosting* i den innflytelsesrike boka *The Haunted Stage* (2001). I boka hevdet Carlson at teater er gjennomsyret av gjenferd, både konkrete spøkelser i historiene som fortelles (og gjenferdet i *Hamlet* er kanskje det mest kjente), men også i det faktum at enhver teaterforestilling er hjemsøkt (ghosted) av tidligere forestillinger – i kraft av minner om andre produksjoner av det samme stykket, andre produksjoner skuespillerne har deltatt i, andre skuespilleres tolkninger av de samme karakterene, andre produksjoner i samme rom og så videre. Ifølge Carlson har ghosting en fundamental innvirkning på hvordan en forestilling kommuniserer med publikum. Sjeldent har slik

¹ Jack Thorne, *The Motive and the Cue* (London: Nick Hern Books, 2023), 15.

² Produksjonen som her omtales ble originalt produsert av National Theatre og spilt på The Lyttelton våren 2023. Samme produksjon ble så spilt på The Noël Coward Theatre på The West End påfølgende vinter. Det dreier seg altså om samme produksjon, men to spillesteder. Forfatteren av denne artikkelen så produksjonen to ganger, begge ganger på The Noël Coward Theatre.

kommunikasjon gjennom ghosting vært tydeligere enn i *The Motive and the Cue*. Den metateatrale handlingen der vi følger Burton og Gielguds prøver bød på svært mange nivåer av ghosting, og dette gjorde at forestillingen i stor grad dreide seg om hvordan teater, og særlig britisk teaterhistorie og -tradisjon, kan forstås. Spørsmålet som stilles i denne artikkelen er om forestillingen ble mer enn bare nostalgisk mimring og teatral innoverskuing. Jeg vil først diskutere begrepet ghosting i samspill med den belgiske politiske teoretikeren Chantal Mouffes ideer om kritisk kunst for å skape et rammeverk forestillingen kan forstås i. Deretter vil jeg analysere ulike lag av ghosting i *The Motive and the Cue*, knyttet både til *Hamlet* som tekst og til den teaterkulturen som Gielgud, Burton og Taylor var en del av. Gjennom dette vil jeg vise at stykket inviterer publikum inn i en verden der kunnskap om *Hamlet* og om teater står helt sentralt, og at dette er et premiss for hvordan stykket, og National Theatres produksjon, kommuniserte med publikum. Jeg argumenterer for at dette premisset er potensielt problematisk fordi forestillingen så tydelig bygger opp om dominante ideer om teater generelt og britisk teater spesielt.

Ghosting

Marvin Carlsons hovedtese i *The Haunted Stage* er at teater som kunstform alltid involverer en form for gjenbruk, og at gjenbruk er en av de grunnleggende rammene for teatral kommunikasjon. Han skriver:

The retelling of stories already told, the re-enactment of events already enacted, the re-experience of emotions already experienced, these are and have always been central concerns of the theatre in all times and places, but closely allied to these concerns are the particular production dynamics of theatre: the stories it chooses to tell, the bodies and other physical materials it utilizes to tell them, and the places in which they are told.³

Gjenbruk i teatret skjer altså på flere nivåer for Carlson. For det første involverer ofte teater gjenfortelling av allerede kjente handlinger og historier. Dette var tilfellet i det vestlige teaters vugge i antikkens Hellas, der tragedieforfatterne brukte historier fra myter som publikum allerede kjente til, og det er fremdeles tilfellet i dag, der vi stadig reproducerer gamle og kjente fortellinger på scenen, enten i form av gamle dramaer (som *Hamlet*), andre fiksjonshistorier eller historier fra den virkelige verden. For det andre foregår teatral gjenbruk også gjennom de fysiske elementene som brukes i en teaterforestilling. En teaterforestilling foregår ofte i et rom som har vært brukt til tidligere teaterforestillinger, og publikums minner, ideer og tanker om rommets historie spiller inn på hvordan vi opplever en ny forestilling i dette rommet. Tilsvarende blir skuespillere gjenbrukt i forestilling etter forestilling. Minner om sist gang man så skuespillerne – på scenen, i en film, på forsiden av et magasin eller i sosiale medier – påvirker hvordan man ser forestillingen de nå er en del av.

Carlson omtaler disse formene for teatral gjenbruk som *ghosting*: «ghosting presents the identical thing [the audience has] encountered before, although now in a somewhat different context. Thus, a recognition [...] of identity becomes a part of the reception process».⁴ Ghosting innebærer at teatral kommunikasjon på en del områder er avhengig av gjenkjennelse. Vi går ikke

³ Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), 3.

⁴ Ibid., 7.

bare i teatret for å få nye opplevelser, vi går også for å gjenoppleve gamle opplevelser, historier, personer osv. Ifølge Carlson påvirkes alle publikummere av ghosting. Carlson argumenterer med at de aller fleste teaterpublikummere er gjengangere – publikummere som kommer igjen og igjen: «the theatre audience is itself recycled, an assemblage of people who, like the ghostly king, are ‘appearing here again tonight’ and thus carrying in their collective memory the awareness that drives the theatre experience».⁵ Slike teatergjengangere bærer med seg kollektive minner og kunnskap om en hel teatertradisjon, som farger hvordan de opplever nye forestillinger. Men selv publikummere som aldri har vært i teatret før, vil preges av ghosting: «Even new audiences, for whom a performance cannot possibly be ghosted by fond personal memories of previous high achievement, may be affected by the operations of [for example] celebrity».⁶ Kort sagt: alle publikummere bringer med seg forventninger til en teaterforestilling som preger hvordan de opplever den forestillingen. Disse forventningene kan være individuelle eller kollektive, og de kan, som den tyske teaterforskeren Erika Fischer-Lichte poengterer, relatere seg til alle deler av den teatrale opplevelsen:

[T]he audiences’ knowledge of different theatre forms falls under the category of cultural and theatrical conditions. These include performance traditions and conventions, acting styles, the actors of the company and their repertoire of roles, texts and their performance history, and many other aspects.⁷

For Fischer-Lichte er altså publikums forkunnskaper en viktig del av betingelsene en teaterforestilling opererer under. Dette er også Carlsons poeng med begrepet ghosting. Ikke bare er dette en nødvendig del av den teatrale kommunikasjonen, men noe som faktisk gjør opplevelsen tiltrekkende for publikum. Carlson hevder at teatret gjennom århundrer har utnyttet publikums forventninger gjennom ghosting for å forsterke kommunikasjonen mellom scene og sal.

Det er lett å være enig med Carlson i at fenomenet ghosting eksisterer og legger premisser for teatral kommunikasjon. Spørsmålet er hva slags kommunikasjon ghosting faktisk utgjør. Carlsons betraktninger er stort sett rent fenomenologiske – han viser at ghosting eksisterer og hvordan det fungerer, men ikke nødvendigvis hva slags kommunikasjon ghosting fører til. For å forstå de sosiale, kulturelle og politiske implikasjonene til en teaterforestilling, har jeg i tidligere utgivelser brukt teoriene til den belgiske politiske teoretikeren Chantal Mouffe. Mouffes teorier er komplekse og omfattende, og jeg vil ikke gå inn i alle disse her. Sentralt i hennes teorier står imidlertid ideen om at ingen ytringer, inkludert kunst, kan sees på som a-politiske. Om kunst sier Mouffe:

One cannot make a distinction between political art and non-political art, because every form of artistic practice either contributes to the reproduction of the given common sense – and in that sense is political – or contributes to the deconstruction or critique of it. Every form of art has a political dimension.⁸

For Mouffe er altså enhver kunstnerisk ytring politisk, enten fordi den bidrar til å underbygge de rådende verdiene, ideene eller maktbalansene i et samfunn, eller fordi den bidrar til å utfordre og

⁵ Ibid., 48.

⁶ Ibid., 58.

⁷ Fischer-Lichte, «Interweaving Theatre Cultures in Ibsen Productions», 109.

⁸ Deutsche, Joseph, Keenan og Mouffe, «Every Form of Art Has a Political Dimension», 100.

dekonstruere disse. Mouffe bruker denne ideen som utgangspunkt for å definere det hun kaller kritisk kunst:

The agonistic approach sees critical art as constituted by a manifold of artistic practices bringing to the fore the existence of alternatives to the current post-political order. Its critical dimension consists in making visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate, in giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony.⁹

For Mouffe er kritisk kunst den kunsten som bidrar til å sette spørsmålstegn ved rådende ideer og verdier i samfunnet. Dette handler ikke bare om kunst som eksplisitt dreier seg om politiske temaer. All kunst bidrar enten til å opprettholde eller utfordre status quo på ulike områder i samfunnet.

Ser man Mouffe og Carlsons ideer sammen, kan man stille interessante spørsmål om teatrets gjenbruk. Ved første øyekast kan ghosting se ut som et problem for Mouffes ideer om kritisk kunst. Hvis teatret hele tiden er gjennomsyret av gamle fortellinger og gamle opplevelser, er det kanskje vanskelig å se hvordan man reelt sett kan utfordre og sette spørsmål ved rådende ideer og verdier. Heldigvis, er dette ikke tilfellet, for teatret presenterer alltid det gamle i en ny kontekst. I boka *The Canon in Contemporary Theatre* argumenterte jeg for at teaterforestillinger basert på kjente historier kan være utgangspunkt for kritisk kunst, nettopp fordi historiene er kjente for publikum fra før, og man dermed har mulighet til produktivt å bryte med publikums forventninger.¹⁰ Spørsmålet sentralt i denne artikkelen er hva ghosting førte til i *The Motive and the Cue*. Her har vi ikke å gjøre med et kanonisk drama, men med en nyskrevet tekst. Allikevel lener denne teksten seg sterkt på kjente fortellinger, både gjennom å handle om en prøveperiode til verdens mest kanoniske drama, *Hamlet*, og gjennom å vise kjente karakterer som Richard Burton, John Gielgud og Elizabeth Taylor. I det påfølgende vil jeg analysere først hvordan *The Motive and the Cue* var ghostet av *Hamlet*, og deretter hvordan forestillingen var ghostet av Burton, Gielgud, Taylor og britisk teaterhistorie og -tradisjoner. Jeg vil deretter diskutere om denne ghostingen kun resulterte i reproduksjon og forherligelse av fortiden, eller om den bidro til en form for det Mouffe beskriver som kritisk kunst.

Hamlets gjenferd – hvordan Shakespeares *Hamlet* ghostes i *The Motive and the Cue*

Shakespeares *Hamlet* gjennomsyrrer selvfølgelig hele *The Motive and the Cue*. Stykket handler tross alt om en prøveperiode til en produksjon av *Hamlet*, og vi ser derfor skuespillere som er i roller som ulike karakterer fra *Hamlet*, sier replikker fra *Hamlet* og øver på scener fra *Hamlet*. Stykket *Hamlets* tilstedeværelse kan sies å finnes på tre ulike nivåer i forestillingen: gjennom sitater som rammer inn handlingen i prøverommet, gjennom de prøvene som vi faktisk er vitne til, og gjennom tematiske trådene som trekkes mellom *Hamlet* og handlingen i *The Motive and the Cue*.

The Motive and the Cue har en episodisk dramaturgi der hver scene markerer en dag i prøveperioden. Hver scene har et *Hamlet*-sitat som tittel, og disse ble projisert på et sceneteppes i

⁹ Chantal Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013), 92-93.

¹⁰ Lars Harald Maagerø, *The Canon in Contemporary Theatre* (London: Routledge, 2024).

forestillingen, slik at de også var tilgjengelige og rammet inn handlingen for teaterpublikummet. Scenetitlene er ofte ganske beskrivende, og setter handlingen i stykket i sammenheng med handlingen i *Hamlet*. Det er tydelig at Thorne forsøker å styre publikums lesning av scenene ved å gi dem titler fra *Hamlet*. Scene åtte, for eksempel, er en samtale mellom Gielgud og den unge regiassistenten Jessica. Jessica har en tydelig ærefrykt overfor Gielgud, men viser også at hun har egne meninger og er opptatt av moderne dramatik. På spørsmål fra Gielgud om hvordan hun ville regissert *Hamlet*, svarer hun at hun heller ville regissert *The Knack* av Ann Jellicoe, et stykke som ble spilt på Royal Court Theatre i 1962, to år før scenen foregår. Scenen heter 'Day Thirteen – A Great Man's Memory'.¹¹ Det er altså tydelig at scenen skal illustrere hvordan Gielgud var en stor skuespiller i sin tid, men i 1964 også sees som gammel og umoderne. Et tilsvarende eksempel er scene seks, som foregår i Burton og Taylors hotellsuite. Taylor har sagt nei til flere store roller for å tilbringe tid med Burton i New York, men hun får ikke komme på prøvene og tilbringer tiden alene på hotellet. Scenen heter 'Day Eleven – To Me It Is a Prison'.¹² Her er forholdet til *Hamlet* veldig enkelt. På samme måte som Hamlet opplever Danmark som et fengsel, opplever Taylor tilværelsen i New York som et fengsel.

Også selve tittelen på dramaet er et slikt *Hamlet*-sitat som det er verdt å dvele ved her. I en monolog i *Hamlet* reflekterer tittelkarakteren over hvordan det er ironisk at en skuespiller kan vise store følelser i fiksjonelle situasjoner – her den trojanske dronning Hecubas reaksjon på sin manns død – mens Hamlet selv er handlingslammet selv om han står midt i en desperat krise. Han sier:

What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do,
Had he the motive and the cue for passion
That I have?¹³

Denne replikken er utgangspunktet for en diskusjon mellom Gielgud og Burton mot slutten av stykket. En av de sentrale konfliktene i stykket er Burtons vansker med å finne ut hvordan han skal spille Hamlet og Gielguds manglende evne til å hjelpe ham. Som jeg vil komme tilbake til nedenfor, finner de imidlertid mot slutten av stykket en løsning ved å sammenlikne Hamlets forhold til sin far med Burtons forhold til sin far. I denne samtalen står ideen om «the motive» og «the cue» sentralt. Gielgud argumenterer for at Burton vil trenge begge for å spille Hamlet:

GIELGUD. [...] The motive and the cue. Hamlet's own words. The motive is the spine of a role – the intellect and the reason – the cue is the passion – the inner switch which ignites the heart. We can colour ourselves with limps and canes, with green umbrellas and purple suits, but we cannot escape the motive and the cue.¹⁴

Replikken illustrerer hvor nært knyttet til Shakespeare og *Hamlet The Motive and the Cue* er.

¹¹ Thorne, *The Motive and the Cue*, 52.

¹² Ibid., 36.

¹³ William Shakespeare, «Hamlet», i *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works*, redigert av Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus og Gabriel Egan (Oxford: Oxford University Press, 2016), 2037.

¹⁴ Thorne, *The Motive and the Cue*, 90. På norsk kan «the motive» oversettes til «motive» og «the cue» til «stikkordet». I Gielguds replikk her og i scenen som følger i forestillingen, blir de to begrepene symboler for det som får oss mennesker, og dermed også karakterer i teatret (som Hamlet), til å handle: Vi trenger både en underliggende årsak ('the motive') og en utløsende faktor ('the cue').

Konfliktene i stykket oppstår når karakterene arbeider med Shakespeares tekst, men løsningene på problemene finnes også i samme kilde. For Gielgud og Burton, og for Thorne, er Shakespeare fremdeles en kilde til kunnskap og råd som er relevante også for moderne mennesker. Dette er også tilfellet for publikum ettersom tittelen på stykket og sceneoverskriftene underveis styrer hvordan handlingen skal forstås og tolkes.

Denne innrammingen er som nevnt ikke den eneste måten *Hamlet* hjemsøker *The Motive and the Cue* på. Gjennom forestillingen er vi også stadig vitne til prøver på og diskusjoner om scener fra Shakespeares drama. I noen tilfeller starter disse prøvene som om det vi faktisk ser er utdrag fra *Hamlet*. Scene tre, for eksempel, starter i manus med sceneanvisningen: «BURTON and MILLI stand together, Hamlet and Horatio non».¹⁵ Det som følger er et utdrag fra *Hamlets* akt 1, scene 4. I forestillingen foregikk dette på forscenen, og lyssatt som om de to skuespillerne faktisk befant seg på borgmurene om natten. Det er ikke før Burton glemmer replikken og sier 'Sorry. Sorry. I've lost my place' at resten av scenen, prøverommet i vanlig lys, vises og publikum oppdager at det vi er vitne til er en prøve på akt 1, scene 4.¹⁶ Slike korte utdrag fra *Hamlet*, iscenesatt på denne måten, dukker opp gjennom hele forestillingen og rammer dermed inn en del av scenene. Det er som om vi ser utdrag av den kjente Burton/Gielgud-produksjonen som vi ellers bare er vitne til prøver på. Dette er en interessant funksjon i relasjon til denne artikkelens tema. Hovedsakelig skjer ghostingen i *The Motive and the Cue* gjennom sitater fra selve teksten *Hamlet* og de fiksjonelle prøvene, en imaginær versjon av hvordan prøvene kunne foregått. I disse små utdragene, derimot, ghostes noe annet, nemlig selve forestillingen fra 1964. Som nevnt i innledningene, er dette en av de mest kjente *Hamlet*-produksjonene gjennom tidene, både som forestilling og i filmversjon. Forestillingen har dessuten vært ghostet tidligere i en annen kjent teaterforestilling. I 2005 lagde den amerikanske performancegruppen The Wooster Group sin *Hamlet*. I denne forestillingen spilte man av filmversjonen av Burton/Gielgud-produksjonen på en storskjerm i bakgrunnen, mens skuespillerne spilte ut (dels kopiert, dels forandret) den samme handlingen på scenen. Denne forestillingen oppnådde stor suksess og ble spilt over hele verden i tidsrommet mellom 2005 og 2013.¹⁷ I *The Motive and the Cue* er også Burton/Gielgud-produksjonen til stede, men her gjenopplivet i fysisk form, med andre skuespillere, men, i hvert fall tilsynelatende, lik i utseende. Slik slutter også forestillingen. I siste scene, etter en samtale mellom Burton, Gielgud og Taylor, er Burton alene igjen på scenen. Han snur seg og går mot et sceneteppesom henger bak på scenen. I det teppet går opp og Burton gjør seg klar for å starte den *Hamlet*-forestillingen vi har vært vitne til prøvene på, avsluttes forestillingen.

Dette er imidlertid ikke den vanligste måten scener fra *Hamlet* er til stede i *The Motive and the Cue*. Oftest ser vi scener som tydelig foregår i prøverommet og der tekst fra *Hamlet* blandes med ganske inngående diskusjoner om hvordan ulike replikker eller passasjer skal tolkes eller spilles. Scenen som følger utdraget fra akt 1, scene 4 over, er et godt eksempel på dette. Når Burton først har glemt replikken, diskuteres behovet for ytterligere strykninger. *Hamlet*-scenen fortsettes så, denne gang i prøveromsllys og med Gielgud som leser sceneanvisningene. Etter hvert avbrytes scenen igjen, og vi ser Gielgud forklare hvordan man planlegger å fremstille gjenferdet i forestillingen, fortelle anekdoter om tidligere Shakespeare-oppsetninger og diskutere meningen i

¹⁵ Ibid., 24.

¹⁶ Ibid., 24.

¹⁷ The Wooster Group, «Hamlet».

Hamlets replikk når han ser gjenferdet. Tilsvarende scener gjennom stykket viser prøver på Hamlets første møte med Rosencrantz og Guildenstern, Polonius død, skuespillerkompaniets ankomst til Helsingør og til sist 'To be or not to be'-monologen. Disse scenene byr altså ikke bare på en framstilling av utdrag fra *Hamlet*, men også inngående diskusjoner av scenen slik man gjerne opplever det på teaterprøver. Dette betyr at publikum gis mye *Hamlet* – de blir vitne ikke bare til utdrag fra stykket, men også en analyse i sanntid, der ulike tolkninger veies opp mot hverandre, og der skuespillerne prøver ulike spillemåter. Et eksempel på en replikk som illustrerer dette, er følgende, der Gielgud diskuterer Hamlets møte med gjenferdet:

GIELGUD. The speech is delightfully designed – 'Angels and ministers of grace defend us!' He needs every hallowed thing he can gather. And then – he sees it and now we see the devotion 'Hamlet, King, father.' He will follow that Ghost anywhere.¹⁸

Slike scener fordrer relativt stor kunnskap fra publikum for å henge med. Riktignok har Burton akkurat levert replikken Gielgud refererer til, men her diskuteres den i detalj og det refereres til ulike deler av den om hverandre. I motsetning til skuespillerne på scenen, har ikke publikum et manus de kan konsultere underveis, men er i stedet avhengig av det de akkurat har hørt og sin egen eventuelle kunnskap om *Hamlet*. Slik jeg ser det, vil en publikummer med liten eller ingen forkunnskap om *Hamlet* slite med å henge med på alle detaljene i disse scenene. Det betyr selvfølgelig ikke at man må kunne *Hamlet* godt for å få noe ut av dem, men publikummere som har en slik forkunnskap får definitivt en annen opplevelse og blir en slags insidere i forestillingen.

I noen tilfeller brukes også prøver på scener fra *Hamlet* til å trekke tematiske tråder mellom Shakespeares drama og karakterene i *The Motive and the Cue* og deres liv. Dette er særlig tydelig i stykkets akt 2, scene 5 ('Day Twenty-One – 'Let Me Wring Your Heart)').¹⁹ Prøveperioden vi er vitne til i stykket er som nevnt ikke problemfri, og konfliktene som oppstår mellom Burton og Gielgud truer stadig hele produksjonen. Disse konfliktene løses imidlertid i en scene der Burton ber de andre skuespillerne dra hjem og ber om å få prøve alene med Gielgud. Sammen prøver de på «To be or not to be»-monologen, og underbygger dermed den tradisjonelle ideen om denne monologen som kjernen i rollen Hamlet. Gielgud og Burton diskuterer hva som skal til for at Hamlet skal overbevises om at å hevne sin far ved å drepe sin onkel er det rette. I scenen åpner først Gielgud opp om sin far, før Burton gjør det samme om sin. Gielgud var født inn i en teaterfamilie og var grandnevø av den berømte skuespilleren Ellen Terry, men faren ønsket opprinnelig ikke at han skulle bli skuespiller. Den walisiske Burtons familiehistorie er mer dramatisk og mer kjent. Moren hans døde da han var to år gammel, og faren var en alkoholiker som i stor grad forlot Burton og søsknene. Læreren hans, Philip Burton, oppdaget den unge Burtons talent som skuespiller, tok ham under sine vinger og oppdro ham. Det var fra ham Burton, som opprinnelig het Richard Jenkins, tok sitt etternavn. I scenen blir disse fortellingene om fedre og sønner flettet sammen med Hamlets forhold til sin far – Gjenferdet som har kommet tilbake fra de døde og bedt sin sønn ta hevn ved å myrde sin onkel. Gjennom å åpne om sine fedre, kommer Gielgud og Burton sammen fram til en tolkning av karakteren som tar utgangspunkt i Burtons forhold til sin far. Når scenen er slutt, har de løst rollen og også

¹⁸ Thorne, *The Motive and the Cue*, 27.

¹⁹ Ibid., 87.

konfliktene seg imellom. Dette illustreres av at Burton framfører hele «To be or not to be»-monologen på en så overbevisende måte at den utløser følgende sceneanvisning og replikk:

BURTON stands swaying, thoroughly daunted but unleashed by the truth of what he's just found.

GIELGUD. And *that* is a Hamlet I have never seen.²⁰

På samme måte som Hamlet må møte gjenferdet av sin far, ligger nøkkelen til Burtons tolkning av rollen i å nøste opp i sitt eget forhold til sin avdøde far. Denne scenen hjemses ikke bare av teksten fra Shakespeares *Hamlet*, men dermed også av de samme tematiske spørsmålene som *Hamlet* dreier seg om.

Som vi har sett, er *The Motive and the Cue* gjennomsyret av *Hamlet*, særlig Shakespeares tekst, men også Burton/Gielgud-produksjonen fra 1964. Det er nesten slik at god kunnskap om *Hamlet* er en forutsetning for fullt ut å følge og forstå Thornes drama. Det er i hvert fall Burton/Taylor-biograf Roger Lewis' mening: «For [*The Motive and the Cue*] to make sense, you also needed at least an A level or Open University familiarity with *Hamlet*, its plot and characters».²¹ Man kan i hvert fall slå fast at en publikummer som har god kjennskap til *Hamlet* vil ha en annen opplevelse av stykket enn en som ikke kjenner *Hamlet* særlig godt eller i det hele tatt. Slik Carlson beskriver, blir publikums forkunnskaper og forventninger – i dette tilfellet spesifikk kunnskap om *Hamlet* – sentralt for deres opplevelse. *The Motive and the Cue* hjemses i så stor grad av *Hamlet* at publikummere med inngående forkunnskaper får en helt annen opplevelse enn publikummere uten disse forkunnskapene. De blir insidere i diskusjonene og detaljene på scenen.

Burtons gjenferd – hvordan teaterhistorie og -tradisjoner ghostes i *The Motive and the Cue*

Det er ikke bare skuespillet *Hamlet* som ghostes i *The Motive and the Cue*. Også teateret selv og dets historie og tradisjoner hjemser stykket på flere ulike måter. Et eksempel er karakterene, særlig de tre hovedkarakterene, som kan sees på som et produkt av ghosting. Skuespillerne fremstiller disse nærmest som imitasjoner, og til tider er det som om vi både ser og hører John Gielgud, Richard Burton og Elizabeth Taylor i egne personer. Men også andre figurer fra teaterhistorien og mer abstrakte referanser til myter og tradisjoner fra teatrets verden gjennomsyrrer stykket og preger publikums opplevelse. I denne delen, vil jeg først diskutere hvordan de tre hovedfigurene ble framstilt i stykket, før jeg diskuterer det jeg har valgt å kalle *Hamlet*-tradisjonen og hvordan denne påvirker stykket og karakterene. Til sist vil jeg også diskutere andre teaterhistoriske referanser som publikum må forholde seg til.

Richard Burton, John Gielgud og Elizabeth Taylor var svært kjente skuespillere som vil være gjenkjennelige for mange publikummere. Gielgud og Burton er to helt sentrale skuespillere i britisk teatertradisjon, hvis Shakespeare-tolkninger fremdeles huskes og vises til. Taylor var amerikaner, men like fullt en ekstremt viktig kulturperson, både som skuespiller og stilikon. Alle tre, men særlig Burton og Taylor, spilte i svært suksessfulle filmer som fremdeles regnes som en

²⁰ Ibid., 93.

²¹ Roger Lewis, *Erotic Vagrancy. Everything About Richard Burton and Elizabeth Taylor* (London: Riverrun, 2023), 36.

del av den filmhistoriske kanon (for eksempel *Cleopatra*, *Who's Afraid of Virginia Woolf* og *Taming of the Shrew*). I tillegg har særlig Taylor, men også Burton, blitt en del av den allmenne kulturelle sfæren gjennom bøker, filmer og TV-serier basert på deres liv. For eksempel, i løpet av omtrent ett år i 2012/2013 kom det to filmer om paret, én med Grant Bowler og Lindsay Lohan, og én med Dominic West og Helena Bonham Carter. *The Motive and the Cue* bygger på denne kulturelle bevisstheten og de mange mytene om de tre hovedkarakterene. Her får vi høre om hvordan Gielgud spilte alle de viktige Shakespeare-rollene i London før han var fylt 27 år, om Burtons reise fra arbeiderklassegutt i Wales til å bli en av verdens mest berømte filmstjerner, og om Taylors liv som barnestjerne og hennes mange ekteskap (fire i tallet før Burton). Slik informasjon er like viktig og vises til nesten like hyppig i stykket som *Hamlet*-referansene jeg allerede har diskutert.

Det er imidlertid ikke informasjon om de tre karakterene som gjør at fremstillingen av dem kan karakteriseres som ghosting, men heller måten de spilles på. I produksjonen ble Gielgud spilt av Mark Gatiss, Burton av Johnny Flynn, og Taylor av Tuppence Middleton. Disse tre skuespillerne gjorde sitt ytterste for å ikke bare 'spille' men nærmest imitere de tre, både i utseende, stemme og fakter. Særlig stemmene var påtagelig like originalene. Flynns Burton snakket på en delvis nasal måte med tydelig walisisk tonalitet, mens Gatiss gjorde en nærmest perfekt imitasjon av Gielguds kjente syngende stemme. Dette er også noe flere anmeldelser poengterte. Leonie Cooper i *TimeOut* beskrev Flynns Burton på følgende måte: «Flynn wisely never overeggs the trademark Welsh accent, but still manages to remarkably channel the Port Talbot-raised Hollywood star, thrusting his jaw and wearing a white woollen roll neck as if it were armour».²² Om Gatiss' Gielgud skrev Susannah Clapp i *The Guardian*: «Mark Gatiss as Gielgud is a mellifluous marvel. Caught in silhouette, slightly rocking backwards, he might seem to be the man himself».²³ I forestillingen balanserte de tre skuespillerne på en knivsegg mellom skuespill og ren imitasjonskunst. For publikummere som kjenner til Gielgud, Burton og Taylor, var dette et klart tilfelle av ghosting. Til tider var det som om Gatiss, Flynn og Middleton forsvant og det man i stedet så var spøkelsene av Gielgud, Burton og Taylor selv. James Naremore har diskutert effekten av imitasjonsbasert skuespill på film. Han argumenterer (med Cate Blanchetts portrettering av Bob Dylan i filmen *I'm Not There* som eksempel) som følger: «Successful impersonation in real life is a form of identity theft, but in theater or film our pleasure as an audience derives from our awareness that it's [...] Blanchett pretending to be Dylan, never a complete illusion».²⁴ For et publikum med god kjennskap til Gielgud, Burton og Taylor var nok dette også effekten av Gatiss', Flynns og Middletons spill i *The Motive and the Cue*. Det inntrykket gir i hvert fall Coopers og Clapps anmeldelser. Men igjen kan man også påpeke at det fordrer en viss forkunnskap hos publikum for å oppnå de følelsene Naremore beskriver.

I tillegg til karakterene, er *The Motive and the Cue* også så fylt med referanser til teaterhistorien og teatrets tradisjoner at dramaet kan sies å være ghostet av teatret selv. Én slik teatertradisjon som hjemsøker stykket, er det som kan kalles *Hamlet*-tradisjonen. *Hamlet* er sannsynligvis verdens mest kjente drama, og enhver produksjon av dramaet er ghostet av tidligere produksjoner. Tilsvarende

²² Cooper, «Review – The Motive and the Cue».

²³ Clapp, «The week in theatre: The Motive and the Cue; A Play for the Living in a Time of Extinction; Jules et Jim; Supernova – Review»

²⁴ James Naremore, «Film Acting and the Art of Imitation», 38.

er tittelrollen verdens mest kjente teaterkarakter, og enhver tolkning av denne ghostes av tidlige tolkninger. Skuespillere som tar på seg å spille Hamlet, føyer seg inn i en myteomspunnet tradisjon av kjente Hamlet-tolkninger som strekker seg helt tilbake til forestillingen om Shakespeares stjerneskuespiller Richard Burbage som skal ha spilt rollen på The Globe. Som Ann Thompson og Neil Taylor uttrykker det: «Actors are haunted by their predecessors as well as by their contemporary rivals».²⁵ Fordi stykket *Hamlet* har blitt spilt og fremdeles spilles så ofte, betyr det å spille karakteren Hamlet nærmest alltid også å se seg selv i sammenheng med både historiske og samtidige tolkninger av karakteren. Thompson og Taylor siterer fra et intervju med Simon Russell Beale som spilte Hamlet i 2001 i London: «You see this list of Hamlets and you think, 'Oh, my God, no.' And there's Adrian [Lester] opening in five minutes. There's Olivier. There's Gielgud».²⁶ Ifølge Beale er altså *Hamlet*-tradisjonen en reell utfordring for enhver skuespiller som tar på seg rollen: Man ser alltid sin egen tolkning av karakteren og prestasjon opp mot andre tolkninger og prestasjoner, både samtidige og historiske.

Denne konflikten mellom skuespiller og karakter er også et hovedtema i *The Motive and the Cue*, da den spiller seg ut i forholdet mellom Burton og Gielgud på scenen. En av hovedkonfliktene i stykket har sin kerne i at Gielgud, kjent for sine egne Hamlet-tolkninger, forsøker å regissere Burton i hans tolkning. Gielgud insisterer på at han kun vil hjelpe Burton til å finne sin egen Hamlet, men klarer stadig vekk ikke å dy seg fra å referere til hvordan han selv spilte rollen. Tilsvarende insisterer Burton på at han er glad for Gielguds hjelp, men er hele tiden skeptisk fordi han tror Gielgud ønsker at han skal spille mer i Gielgud-stil. Både Gielgud og Burton hjemsøkes altså av Gielguds tidligere Hamlet-tolkninger. Dette forsterkes av at Gielgud selv spiller Gjenferdet (eller i hvert fall gir stemmen til Gjenferdet, som ikke faktisk er fysisk til stede) i forestillingen de prøver på, og dermed faktisk hjemsøker Burtons Hamlet på scenen. *The Motive and the Cue* iscenesetter altså problematikken Beale diskuterer ovenfor. Burtons store problem i stykket er å finne sin måte å spille Hamlet på ved å frigjøre seg fra tidligere Hamlet-tolkninger, og særlig Gielguds egen tolkning. Som nevnt ovenfor, finner de to løsningen i å åpne opp om egen fortid, og særlig om forholdene til deres fedre. Dermed forteller *The Motive and the Cue* direkte historien om en skuespillers kamp mot *Hamlet*-tradisjonen, og hans seier i denne kampen gjennom fokus på sin egen identitet og egenart.

Det er imidlertid ikke bare *Hamlet*-tradisjonen som ghoster *The Motive and the Cue*. Britisk og amerikansk teater- og filmhistorie er en stor del av stykket, og det gjøres stadig referanser til kjente og mindre kjente navn fra teatrets og filmens verden. Gjennom stykket nevnes og diskuteres for eksempel teatrene The Old Vic og The Royal Court, dramatikerne Harry Granville-Barker, John Osborne og Ann Jellicoe, regissørene Edward Gordon Craig, Tyrone Guthrie og Tony Richardson, og skuespillerne Ellen Terry, Marlon Brando, Sarah Bernhardt, og Michael og Vanessa Redgrave. Ofte nevnes disse uten videre forklaring om liv og virke, slik som i følgende samtale mellom Taylor og Gielgud som møtes på scenen i siste scene:

TAYLOR. Dick told me the stage was clear. I thought I'd take a moment.

GIELGUD. Who would you give?

TAYLOR. Oh, probably Hamlet.

²⁵ Ann Thompson og Neil Taylor, «Introduction», i *Hamlet*, redigert av Ann Thompson og Neil Taylor (London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2006), 2.

²⁶ Ibid., 2.

GIELGUD *smiles*.

GIELGUD. A second Bernhardt. I didn't know I was meeting minds with a radical.²⁷

Den franske skuespilleren Sarah Bernhardt var blant verdens mest berømte skuespillere på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, og hun var særlig kjent for å spille Hamlet i sin egen-regisserte produksjon som hun turnerte verden med. Dette nevnes ikke i *The Motive and the Cue*, og det er i stedet opp til publikum å følge denne og liknende referanser. De som kjenner til Bernhardt vil forstå Gielguds replikk. De som ikke har denne teaterhistoriske kunnskapen vil fremdeles kunne følge samtalen, men ikke på samme måte. Publikum behandles altså som teaterfaglige insidere. Ett slikt teaterhistorisk spøkelse er imidlertid mer til stede enn andre. Til tross for at han ikke portretteres på scenen, spøker nemlig den kanskje mest kjente britiske skuespilleren gjennom alle tider, Laurence Olivier, i bakgrunnen av *The Motive and the Cue*. Gielgud og Olivier var de to mest prominente skuespillerne i Storbritannia i tiden rundt andre verdenskrig. I 1964 hadde imidlertid karrierene deres tatt ulike retninger. Olivier ble i 1962 utnevnt til teatersjef for det gryende prosjektet med å skape et britisk nasjonalteater på The Old Vic, mens Gielgud hadde færre oppdrag. Dessuten var Oliviers *Hamlet* kjent gjennom en verdensberømt filmatisering. Som Gielgud beskriver det:

GIELGUD. Larry played Hamlet only once you know – in London at least, then once at Elsinore and then the – film. But on the stage... just once.²⁸

Til tross for at Olivier bare spilte Hamlet én gang i teatret, henger hans skygge over både Gielgud (som spilte rollen mange ganger) og Burton. Dette preger hele *The Motive and the Cue*, og stykket er fullt av referanser til «Larry». Nesten alltid omtales Olivier som «Larry», og stykket regner dermed med at publikum har den relevante forkunnskapen for å forstå hvilken «Larry» det siktes til. På samme måte som med *Hamlet*-referansene jeg diskuterte i forrige del, referer altså *The Motive and the Cue* gjennomgående til teaterhistorie og teaterbegreper, ofte på innsider-aktig måte. Det er kanskje ikke slik at man må ha en universitetsgrad i teatervitenskap for å forstå stykket, slik Lewis hevder i sitatet ovenfor, men en viss grad av teaterfaglig kunnskap er nærmest nødvendig for å henge med på alle detaljene karakterene på scenen slår om seg med.

Kritisk potensiale eller forherligelse av fortiden

Gjennom denne artikkelen har jeg vist hvordan *The Motive and the Cue* er gjennomsyret av gjenferd, både relatert til Shakespeares *Hamlet* og til teaterhistorien mer generelt. Stykket er fullt av ghosting både på replikk-, struktur-, karakter- og tematikknivå. Spørsmålet jeg stiller i denne konklusjonen er hva slags funksjon ghosting har i stykket. Som jeg har diskutert, hevder Carlson at ghosting alltid er en del av teateropplevelsen fordi publikums forkunnskaper alltid preger deres opplevelse og forståelse av en forestilling. Ghosting er engasjerende fordi man får se noe man kjenner i en ny kontekst. Å bli minnet om sine egne forkunnskaper og erfaringer skaper en form for glede hos et publikum. *The Motive and the Cue* utnytter dette til fulle. Her inviteres publikum til å kjenne igjen både *Hamlet*, de kjente skuespillerne Gielgud, Burton og Taylor og teaterhistoriske og teaterfaglige referanser på løpende bånd. Samtidig er dette også utgangspunktet for en kritikk

²⁷ Thorne, *The Motive and the Cue*, 99.

²⁸ Ibid., 100.

av stykket. Fordi *The Motive and the Cue* er så gjennomsyret av *Hamlet* spesielt og av teaterreferanser generelt, henvender stykket seg på en egen måte til publikummere med en spesiell type forkunnskaper, nemlig kunnskap om den teaterverdenen Thorne og de andre skaperne av forestillingen (regissør Sam Mendes, skuespillerne osv.) er en del av. Satt på spissen kan stykket beskrives som en slags intellektuell lek der Thorne viser oss hvor 'dyktig' han er til å finne sammenhenger mellom *Hamlet* og sitt eget stykke og teaterhistorien mer generelt og sitt eget stykke. Siden forkunnskap om *Hamlet* og om teater står så sentralt i måten *The Motive and the Cue* kommuniserer med publikum på, kan man si at stykket nærmest er beregnet på en spesiell gruppe mennesker, en gruppe bestående av intellektuelle og teatervante personer med stor kulturell kapital.

Innledningsvis viste jeg til Chantal Mouffes begrep om kritisk kunst definert som kunst som utfordrer de rådende verdiene, ideene og strukturene i et samfunn. Jeg vil hevde at *The Motive and the Cue* på mange måter gjør det motsatte av dette. Gjennom den omfattende metateatrale ghostingen jeg har beskrevet i denne artikkelen lener stykket seg på og bekrefter de rådende ideene og tradisjonene i britisk teater. Et eksempel som jeg har diskutert er måten Shakespeare framheves som en kilde til visdom og kunnskap, for eksempel gjennom at det er Shakespeares idé om 'the motive and the cue' som løser hovedkonflikten i stykket og gjør at Gielgud og Burton endelig kan samarbeide for å finne fram til Burtons tolkning av karakteren Hamlet. *The Motive and the Cue* ble for øvrig også belønnet av den teaterverdenen det tematiserer, idet det ble nominert til tre og vant én Olivier Award i 2024. Da jeg så *The Motive and the Cue*, likte jeg det svært godt. Jeg ble engasjert i diskusjonene om *Hamlet* som foregikk på scenen, jeg koste meg hver gang jeg forsto de teaterhistoriske referansene, og jeg ble følelsesmessig berørt av konfliktene mellom Gielgud og Burton og hvordan de etter hvert fant sammen. Men jeg er også en publikummer som sitter med mye av de teaterhistoriske og kulturelle forkunnskapene som jeg beskriver i artikkelen. Med *The Motive and the Cue* har The National Theatre laget en forestilling som bygger videre på de tradisjonene og ideene som allerede står sentralt i britisk teater. Ser vi tilbake til Mouffe-sitatene som jeg diskuterte tidligere i artikkelen, synes det klart at forestillingen heller bidrar til enn utfordrer 'the given common sense'.²⁹ Forestillingen forsøker ikke 'å gjøre synlig det den dominante konsensus vanligvis skjuler og utsletter'.³⁰ I stedet bygger den nettopp oppunder den dominante konsensus i britisk teater gjennom ghosting både av verdens mest kanoniske drama og dramatiker og en rekke kjente navn og anekdoter fra britisk teaterhistorie. Marvin Carlson viser at ghosting er et uomgjengelig element i teateropplevelsen og et element som ofte skaper glede og engasjement hos et publikum. Dette engasjementet er det mulig å bruke som et utgangspunkt for å utfordre publikums syn på verden og stille viktige spørsmål. I *The Motive and the Cue* vil jeg imidlertid argumentere for at dette ikke er tilfellet. Her brukes ghosting som en sofistikert lek med referanser som ikke utfordrer, men bekrefter og forsterker status quo i britisk teater.

²⁹ Deutsche, Joseph, Keenan, Mouffe, «Every Form of Art Has a Political Dimension», 100.

³⁰ Mouffe, *Agonistics*, 92-93, min oversettelse.

Litteratur

- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001).
- Clapp, Susannah. «The week in theatre: The Motive and the Cue; A Play for the Living in a Time of Extinction; Jules et Jim; Supernova – Review». *The Guardian*. 07.05.2023. <https://www.theguardian.com/stage/2023/may/07/the-motive-and-the-cue-lyttelton-national-theatre-review-sam-mendes-burton-taylor-gielgud-johnny-flynn-tuppence-middleton-mark-gatiss-a-play-for-the-living-in-a-time-of-extinction-barbican-jules-et-jim-timberlake-wertenbaker-jermyn-street-supernova-omnibus-theatre-rhiannon-neads>
- Cooper, Leonie. «Review – The Motive and the Cue». *TimeOut*. 20.12.2023. <https://www.timeout.com/london/theatre/the-motive-and-the-cue-review-1>
- Deutsche, Rosalyn, Joseph, Branden W., Keenan, Thomas og Mouffe, Chantal. «Every Form of Art Has a Political Dimension». *Grey Room* 2 (Winter 2001): 98-125. <https://www.jstor.org/stable/1262544>
- Fischer-Lichte, Erika. «Interweaving Theatre Cultures in Ibsen Productions». *Ibsen Studies* 8, no. 2 (2008): 93-111. <https://doi.org/10.1080/15021860802538926>.
- Lewis, Roger. *Erotic Vagrancy. Everything About Richard Burton and Elizabeth Taylor* (London: Riverrun, 2023).
- Maagerø, Lars Harald. *The Canon in Contemporary Theatre*. (London: Routledge, 2024).
- Mouffe, Chantal. *Agonistics. Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013).
- Naremore, James. «Film Acting and the Art of Imitation». *Film Quarterly* 65, no. 4 (Summer 2012), 34-42.
- Shakespeare, William. «Hamlet». I *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works*, redigert av Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus og Gabriel Egan, 1993-2100 (Oxford: Oxford University Press, 2016).
- Thompson, Ann og Taylor, Neil. «Introduction». I *Hamlet*, redigert av Ann Thompson og Neil Taylor, 1-137 (London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2006).
- Thorne, Jack. *The Motive and the Cue* (London: Nick Hern Books, 2023).
- The Wooster Group. «Hamlet». 20.06.2025. <https://thewoostergroup.org/hamlet>