

DET' EN SKAM HUN ER EN MÆR

John Ford



Aarhus Teater Store Scene



Hanne Stensgaard og Tove Wisborg

(JOHN FORD I »LINE OF LIFE«:)

”Handling, udholdenhed i handling og lidelse i udholdenheden er de tre gyldne led, som tilsammen danner den rigeste kæde, en god mand kan smykke sig med”.

1691: GERARD LANGBAINE

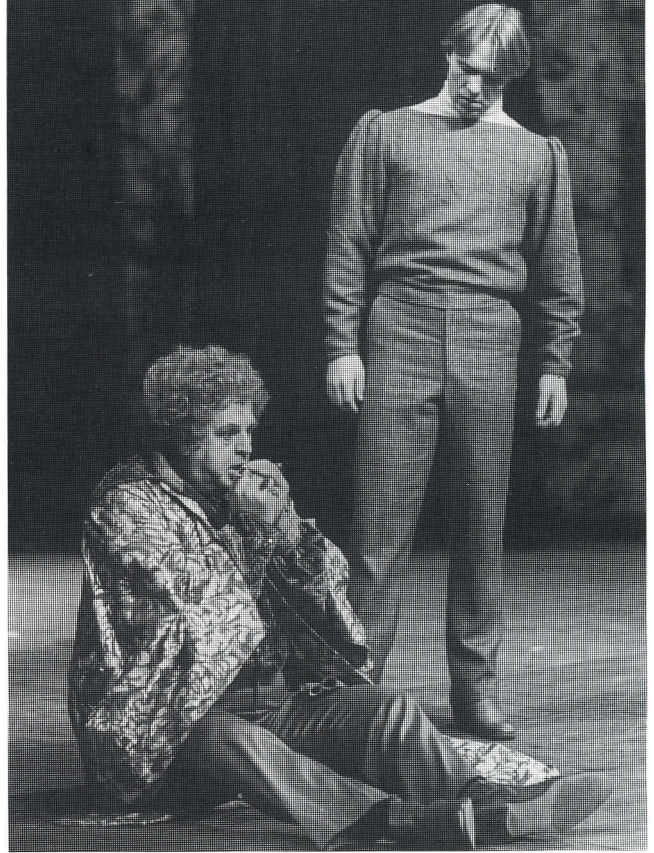
”»Det’ en skam, hun er en mær« ligner alle andre stykker af vor forfatter og ville kunne roses, hvis ikke forfatteren skildrede blodskamsforholdet mellem Giovanni og hans søster Annabella i alt for smukke farver.”

1797: CHARLES DIBDIN

”Intet kan være mere rystende end selve emnet, og derfor må forfatteren kritiseres så meget mere, jo mere inderligt og glødende kærlighedsaffæren bankes op.”

1808: CHARLES LAMB

”Ford var en fremragende digter. Han stræbte efter det sublime – ikke ved metaforbuketter eller tydelige billeder, men direkte, hvor det sublime har sit rette hjemsted: i menneskehjertet, i de store ånders handlinger og lidelser. Der er en sjælens storhed over bjerge, have og elementerne – endog i Giovannis og Annabellas perverterede tankegang.... Vi erkender spor af dette »noget«, som fra den første famlende start på handlingens slagne landevej opdager noget konsekvent selv i det tilsyneladende meningsløse og viser, at storhed kan blive endnu større, selv i vor naturs usleste afkrog og fornedrelse.”



Aksel Erhardsen og Peter Gilsfort

1811: HENRY WEBER

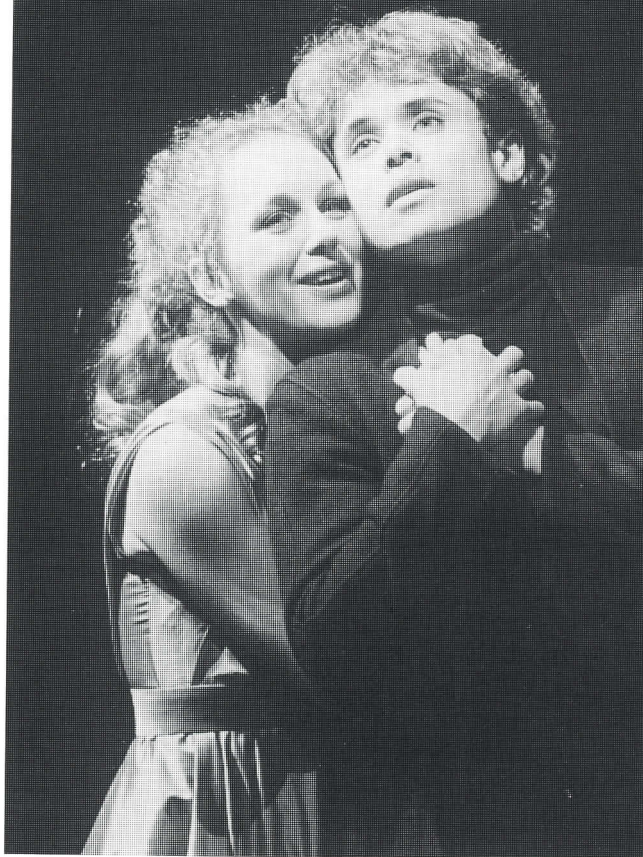
”Kun få dramatikere har begyndt deres løbebane med en produktion, som i højere grad udtrykker poesien sande sjæl, men kun få har valgt et mere upassende emne for at vise deres talent.”

1811: WILLIAM GIFFORD

”Et stykke, der bygger på blodskam og utugt mellem bror og søster, afstedkommer uoverstigelige vanskeligheder, når det skal opføres på en moderne scene. Dets poesi – så smuk den end er – kan heller ikke nogensinde i længden bære en forestilling, der er så stopfyldt med rædsel.”

1888: HAVELOCK ELLIS

”Med sit andet bevarede stykke »Det’ en skam, hun er en mær« nåede Ford sit absolutte højdepunkt. Det lykkedes ham aldrig siden at præsentere en så enkel, lidenskabelig og perfekt skildring, der i den grad er fri for en blanding af svage eller tarvelige elementer, som skildringen af to elskende børn, der var bror og søster. Den tragiske historie rulles op fra først til sidst med fin troværdighed og skarp iagttagelse. Han tegner og udpensler konflikten mellem samfundsmoralen og hjertets begær – ikke som moralist, der svinger pisker over en kynisk og traditionsbunden verden, men som kunstner, der afslører problemer, som han ikke søger at give nogen løsning på – undtagen ved hjælp af tragediens barske metoder. Han prøver at udtrykke en sorg, som sproget næsten ikke har ord for...”



Hanne Stensgaard og Runi Lewerissa

Han er en mester i de korte, mystikfyldte, tilsyneladende så rolige ord, som vælder op fra fortvivlelsens dybder. Han sammenfatter afsløringen af en sjæls pinsler i en enkelt hulken, et suk. Overfladen synes rolig, vi fornemmer knap nok, at der gemmer sig noget under den, – en stønnen stiger op som en boble fra det druknende hjerte underneden, og der er stille...”

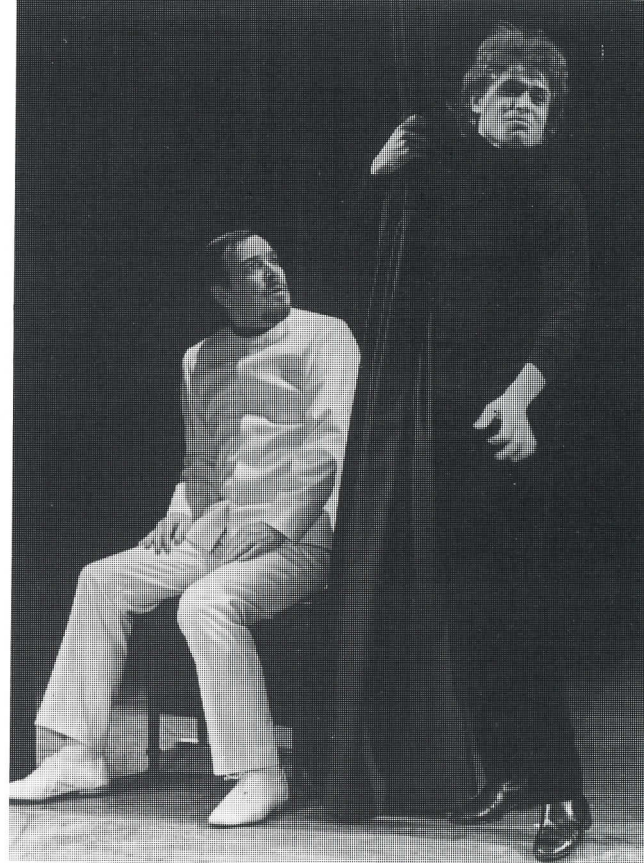
”Når vi tænker på Ford, tænker vi på Giovanni og Annabella, de lidenskabeligt forelskede børn, som ofrede verden på kærlighedens alter, på det barnlige ordkløveri, hvormed de retfærdiggjorde sig selv og på deres sidste forunderlige samtale, som gennemstrømmes af en vag skyldfølelse – en uhyggelig skygge fra den verden, som de foragtede. Ford er den mest moderne af det team, han tilhørte ... han spændte sine kunstneriske evner til det yderste; han åbnede vejen for nye udtryksformer.”

1908: F. E. SCHELLING

”I visse øjeblikke føler man, at Fords tragedier blev skrevet af glæde ved at lege med lasten og skæmte med Satan.”

1915: S. P. SHERMAN

”»Det’ en skam, hun er en mær« er yderst interessant både som stykke og som psykologisk dokument, for det repræsenterer højdepunktet af Fords indsats som dramatiker og bunden af hans dekadence som en lidenskabens apostel.... Da han skrev »Mæren« svigtede hans sunde fornuft, skønt alle kunstneriske evner var vakt.”



Ole Wegener og Runi Lewerissa

1895: MAURICE MAETERLINCK

”»Annabella« (det franske navn for »Det’ en skam, hun er en mær«) er det rædselsvækkende, enkle og bloddryppende digterværk om en ubarmhjertig kærlighed. Det er en sanselig kærlighed med hele dens styrke, med al dens skønhed og dens næsten overnaturlige rædsel. Giovanni og Annabella er bror og søster. De har været forelskede i længere tid uden at tale om det – uden at ville det.

Pludselig, i et af de øjeblikke, da deres øjne ved et tilfælde åbnes for hele sandheden, som har vundet indpas i deres hjerter i dage, uger og måneder, mødes de lamslåede i et værelse hjemme hos deres far – og kærligheden slår ud i lys lue, skærende, grusomt, vildt og allerede skælvende under dødens hånd.

Ordene, som udtrykker deres kærlighed, har på deres læber allerede dødens beske smag.”

1954: ROGER DAVRIL

”Ford er ikke en skaber af mennesketyper. Men han iagttager ikke menneskeheden for at reproducere deres forbavsende mangfoldighed: Han interesserer sig kun for menneskene, for så vidt deres hjerte er såret. For ham udspringer livets mening af den indre lykke. Alt udviskes i kærlighedens nærvær: sociale uligheder eller interesser. Dramatikerens eneste opgave er at sondere hjerterne.”



Annika Johannessen, Lars Junggreen, Karl Erik Christophersen, Tove Wisborg og Hanne Stensgaard

1957: CLIFFORD LEECH

”Ford lærte selvfølgelig meget af Shakespeare, men kun i ét stykke, »Det’ en skam, hun er en mær«, som muligvis har været hans første selvstændige stykke for teatret, forsøgte han at vende tilbage til tragediens form fra århundredets første år.

I dette stykke er karakterskildringen kompleks på jakobeansk vis: Giovanni er helt og tillige skurk, der vækker både sympati og afsky, og som af skæbnen eller forholdene kastes ud i en katastrofe, der både er straf for synd og en forudbestemt dom. Vi er nødt til at betragte Giovanni på samme måde som vi betragter Macbeth eller Websters Vittoria Corombona ved at krydre vor beundring med rædsel og vor rædsel med medfølelse.

Måske er det Fords bedste stykke: Uden tvivl er det det stykke, der lettest finder opmærksomhed hos den læser, der i forvejen kender sin Shakespeare, – men det er ikke Fords mest karakteristiske stykke.”

1965: ROBERT ORNSTEIN

”At betragte Giovanni som Fords talsmand kræver en særlig grad af ufølsomhed over for karakter-skildring og vers i »Det’ en skam hun er en mær«.”

OM JEG’ET, MASKEN OG ATTITUDEN (FRA ET INTERVIEW MED DEN UNGE DANSKE LYRIKER MICHAEL STRUNGE I »FIRE & FIRS«, FEBRUAR 1984):

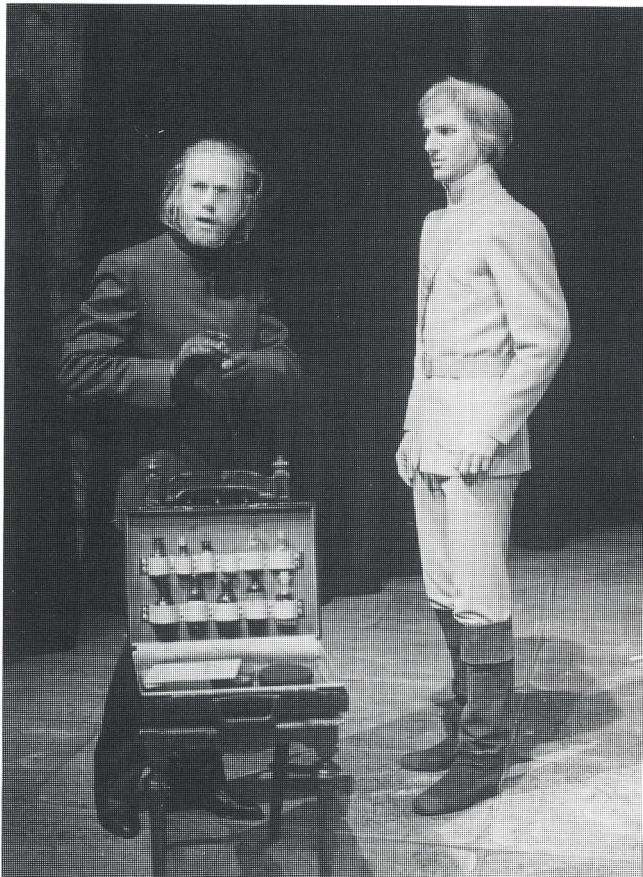
”De (nogle anmeldere) laver mere eller mindre bevidst den fejlslutning, at når der er en attitude, kan der ikke være nogen dybde, og det er noget vrøvl. Mine bøger er altsammen noget der kommer indefra, så har jeg selvfølgelig en eller anden attitude eller et spil kørende, men det ligger i forlængelse af det indefra. Det forhindrer ikke dybden....

Det der med attituden, det har måske også noget at gøre med, at der er rolle- og maskespil i mine bøger. Men selv om man har maske på, kan det jo være den samme stemme, der taler.

Så kommer man også ind på det her med jeg-fiksering. Det er jo ikke poesien, der er specielt selvoptaget i de her år. Det er jo tiden, der er selvoptaget i meget høj grad. Det har nok noget at gøre med, at individet i den grad er truet, så det blir nødvendigt at foretage en slags oprustning af et jeg, for at få en følelse af, at man eksisterer.”



Annika Johannessen, Aksel Erhardsen og Peter Gilsfort



Lars Junggreen og Peder Holm Johansen

Sagt af instruktøren under prøvearbejdet:

»Andres lidenskab gør folk gale« (2/1)

»I dag dyrker vi gangsterfilm – 30'erne med al den vildskab i livet, vi har mistet« (5/1)

»Når vi mennesker tror på lidenskab/kærligheden, beskylder præster os for at drømme« (9/1)

»Findes der en indsigt, der kun kan opnås gennem forbrydelsen – kan det i det hele taget levendegøres på teatret?« (møde med K. H. 16/1)

»Alle personerne i stykket bruger hæmningsløst hinanden – som når man sætter et stykke op« (28/1)

»Jo mere vi arbejder med stykket, jo mere synes jeg det handler om drømmen om den forbudte kærlighed« (30/1)

»I skal spille som om forfatterens ord ikke er tilstrækkelige til at udtrykke følelserne« (8/2)

»Jamen, det ér en B-film, vi spiller!« (13/2)



Dramatikeren John Ford

John Ford (1586-1640?) nedstammede fra en velhavende Devonshire-familie. I årene 1602-05 og 1608-17 studerede han på »Middle Temple«, det juridiske fakultet i London, men fik sandsynligvis aldrig sagførerbestalling. Personen John Fords liv fortaber sig i sporadiske oplysninger, men en række af hans skuespil og en del af hans øvrige forfatterskab er bevaret og gør det muligt for os at få et periferisk billede af hans person.

Omkring år 1613 udkom hans første stykke »An Ill Beginning Has a Good Ending«, hvorefter han i samarbejde med Thomas Dekker, John Webster og William Rowley skrev flere stykker til teatrene i London. Mere end halvdelen af hans stykker er gået tabt, bl. a. fordi biskop Warburton, det 18. århundredes kendte oldgransker, brændte en hel del af Fords manuskripter.

Sit egentlige gennembrud som dramatiker fik Ford i 1621 med »The Witch of Edmon-ton«, en tragedie, som handlede om en samtidig begivenhed i forbindelse med hekseprocesser. I sine værker blev han de svages og undertrykte talsmand, og i sin livsholdning påvirkedes han stærkt af en lægevidenskabelig afhandling »Anatomy of Melancholy« af Robert Burton. Hovedtemaet i Fords stykker er menneskets afmagt over for lidenskaberne, en problemstilling, der især behandles i de fire kendteste af hans overleverede stykker: »Love's Sacrifice«, »'Tis Pity She's a Whore«, »The Broken Heart« og »Perkin Warbeck«, som alle stammer fra hans egen hånd. I sit opgør med tabuer og konventioner frigjorde han sig ganske vist aldrig fra tendensen til at overdrive og bruge retoriske virkemidler, men hans fatalistiske melankoli, hans følsomhed og indfølelse gør dog hans værker til noget mere og større end det, nogle af hans kritikere har kaldt »en ond drøm«.

Sammen med Philip Massinger og James Shirley var Ford den sidste store dramatiker i tiden, før puritanerne i 1642 – midlertidigt – fik gennemtrumfet en lukning af teatrene.

Han var tillige en i høj grad individualistisk forfatter, der interesserede sig for nye aspekter inden for psykologi og moral.

B. Lorenzen

Personernes navne:

Soranzo :

Segnior Soranzo, italiensk adelsmand, kvikt hoved og skarpsindig (således står der i personlisten i George Whetstone's »Heptameron of Ciuill Discourses, udgivet i 1582, genoptrykt i 1593 under titlen »Aurelia«).

Bergetto :

(samme sted finder vi) Monsier Bargetto, også stavet Bergetto, franskmænd, elskovssyg og sorgløs dumrian.

Poggio :

Navn efter G. F. Poggio Bracciolini, forfatter og humanist fra 1400-tallet.

Bonaventura :

Efter Federico Urbino Bonaventura, forfatter fra samme periode.

Florio :

Efter den kendte engelske forfatter John Florio. John Ford må have kendt hans »Firste Fruites (1578), og hans leksikon over italienske ord »A Worlde of Wordes« (1598).

Putana :

I John Florio's leksikon kan man under ordet *putana* læse: mæd, skøge, tøjte, tøs.

Richardetto :

Navnet Richardet benyttes i en fortælling af den franske digter de Rosset. I denne fortælling har John Ford tydeligvis hentet ideer og materiale til sit stykke »'Tis Pity She's a Whore«.

Hippolyta :

Navnet er fra den klassiske mytologi. Hippolyta er amazonernes dronning, og en anden Hippolyte er Acastus' hustru og beskrevet som en utrolig vellystig, liderlig kvinde.

DET' EN SKAM HUN ER EN MÆR

TRAGEDIE AF JOHN FORD

Isenesættelse:
KLAUS HOFFMEYER

Scenografi:
DAN NEMTEANU

Oversættelse:
POUL BORUM

Musik:
JAN KASPERSEN

MEDVIRKENDE:

Bonaventura, pater, Giovanni's lærer ..	OLE WEGENER
Giovanni, Florio's søn	RUNI LEWERISSA
Soranzo, adelsmand	FLEMMING LARSEN
Vasques, Soranzo's tjener	KLAUS WEGENER
Grimaldi, fornem romer, officer	PEDER HOLM JOHANSEN
Florio, rig borger i Parma	KARL ERIK CHRISTOPHERSEN
Donado, rig borger i Parma	JØRGEN FØNSS
Annabella, Florio's datter	HANNE STENSGAARD
Putana, Annabella's amme	TOVE WISBORG
Bergetto, Donado's nevø	AKSEL ERHARDSSEN
Poggio, Bergetto's tjener	PETER GILSFORT
Richardetto, anset for lægekyndig	LARS JUNGGREEN
Philotis, Richardetto's niece	ANNIKA JOHANNESSEN
Hippolita, Richardetto's hustru	ISA HOLM
Kardinalen	ULF STENBJØRN
En officer	SØREN PETERSEN

Tjenestefolk, soldater, officerer, borgere:

Linda Ottesen, Dorrit Færk Møller, Ane Iuel, Karen Abrahamsen, Peter Holstein Magnussen, Lars Friis Mortensen, Klaus Marstrand, Lars Berg, Torkild Sejer Hansen, Peter Griffin, Knud Kristensen, Hellmuth Nygaard Hindsbak, Jens Peter Wærum, Niels Klok og Niels Bünemann

Båndmusik indspillet af:

Jan Kaspersen (orgel, piano, harmonium, piccolofløjte)
Knud Erik Nørgaard (trompet, piccolo-trompet, flygelhorn, tromme)
Michael Gottschalck (cello)
Torben Mikkelsen (violin)

Optagelserne er foretaget i Aarhus Teaters Lydstudie under teknisk ledelse af Jens Ravn og Kim Engelbrecht
Orgeloptagelser er fra Sct. Marcus Kirke, Århus

Regi: Eva Dahl og Claus Gam
Suffli: Ingrid Gottschalck
Lyfass.: Kim Engelbrecht og Kurt Bøje
Lysass.: Knud Jacobsen og Orla Pind
Instruktørass.: Frans Baunsgaard og Pia Buchardt
Belysningsmester: Niels Emil Larsen
Tonemester: Jens Ravn
Scenemester: Kai Johansen
Malersal: Jens Anker Olsen
Skræddersal: Hanne Gissel
Frisør: Joan Gylling
Rekvisitør: Viggo Jensen

Foto fra afsluttende prøver:

Rolf Linder
Programforside og plakat:
Peder Bundgård
Programredaktion: Steen Mourier
Tryk: Kannike Tryk, Århus

Produktionsleder: Jørn Walsøe
Overregissør: Max Hansen

Teaterchef Jacob Kielland
Første gang opført i Danmark
med premiere 3. marts 1984
Opføres frem til 7. april 1984

Aarhus Teater Store Scene



Handlingen udspiller sig i Parma, Italien
Tragedie i 5 akter. PAUSE efter 3. akt
Forestillingen er slut ca. kl. 22.50





DET ELIZABETHANSKE TEATER

Gennem godt et halvt århundrede gennemløb det britiske stats- og samfundsliv en bemærkelsesværdig udvikling fra sejrsmarsken over katolikkerne ved Den spanske Armadas nederlag i 1588 til puritanernes sejr i borgerkrigen og indførelsen af republikken (1649).

England var et modsætningsfyldt samfund med vekslende politiske stridigheder, slægtsfejder, krige og religiøse kampe.

Statsoverhovederne i dette tidsrum var Elizabeth I, James I og Charles I, og alle tre regenter, der politisk og kulturelt markerede sig på vidt forskellig måde, kom til at give navn til tre tidsaldr i engelsk historie: den elizabethanske, den jacobeaniske og den carolinske.

Inden for kulturlivet, og især inden for teatret, oplevede englænderne en epokegørende udvikling, der i 1576 blev indledt med åbningen af det første London-teater og i 1642 afsluttet med puritanernes magtovertagelse og Oliver Cromwells teaterforbud.

Men inden da blomstrede teatrene som aldrig før, og de efterhånden 15-20 offentlige og 'private' scener, der voksede frem mellem 1576 og 1629 havde stor publikums-søgning til den stadigt voksende strøm af nye skuespil fra dramatikere som William Shakespeare, Marlowe, Kyd, Ben Jonson, Middleton, Webster, Beaumont & Fletcher, John Ford og mange flere. Størstedelen af forfatternavnene siger os måske ikke noget i dag, men i samtiden skabte de en teaterkultur, hvis lige skal søges i antikens Grækenland.

Emnerne for denne dramatik var mangfoldige, og forfatterne hentede deres stof bl. a. fra romersk og nyere engelsk historie og litteratur, fra italienske fortællinger og eventyrlige beretninger, fra krøniker og politisk historie, fra hverdagshændelser og samtidsbegivenheder og ikke mindst fra hinanden. Denne epokes skuespil blev ikke som senere tiders dramatik betragtet som endegyldig og urørlig litteratur, men snarere som en slags brugskunst – partiturer for det sceniske spil, der i stor og farverig kostumepragt og med et minimum af dekorationer udfoldede sig under åben himmel i de karakteristiske, otte-kantede teatre.

Aktørerne – der alle var mænd og unge drenge – udtrykte sig i en stilliseret og ekspressiv stil, rettet mod publikum, og man forsøgte ikke at skabe illusion af hverdag, men appellerede til fantasien og den umiddelbare oplevelse af de sceniske begivenheder. Og begivenheder var der rigeligt af – publikum flyttede uden mindste undren frem og tilbage i historien, gæstede inden for samme time Frankrig og Italien, deltog i store militære slag eller dvælede i fremmede og skyggefulde skove, sejlede til



Tove Wisborg og Klaus Wegener

eventyrlige riger eller var i selskab med genfærd og alfer og skikkelser fra fortid og nutid – alt sammen ved spillets, sprogets og fantasiens magt.

De offentlige scener som Curtain, Fortune, Rose, Swan og Globe repræsenterede i sjælden grad en almenmenneskelig og folkelig teaterkultur, der gennem komedien og tragedien spejlede renæssancemenneskets ønsker og drømme, stræben og nederlag, liv og død.

Men store forandringer fulgte snart den første og enestående periode i det elizabethanske teater. Ved århundredeskiftet bredte der sig et nationalt mismod, der fik stråleglansen omkring jomfrudronningens sidste år til at blegne. Lysere tegnede de første år af James I's regeringstid. Forlystelseslivet blussede atter op, og der var fest og fanfare i luften, men mere for hoffet end for folket.

Også teatrene drejede sig i de følgende årtier bort fra sit oprindelige og folkelige fundament mod hoffet og overklassen. Hofforestillinger og 'private' teatre vandt frem, men billetpriserne var kun for de velstillede i samfundet; også sujet og sprog i de nye skuespil øgede afstanden til et bredt publikum. Teksterne fik mere realistisk og tidsbundet karakter og appellerede oftest til overklassen, samtidig med at dialogen fik præg af elegant og vittig konversation. Det store publikums medskabende fantasi blev ombyttet med illusionssøgende dekorationer, der fra den nye

italienske opera rykkede ind på de 'private' teatre.

Efter Charles I's tronbestigelse i 1625 blev skellet i samfundet tydeligere; konflikten mellem folket/parlamentet og kongemagten skærpedes, og puritanerne vandt efterhånden fast fodfæste i store samfundsgrupper.

Teatrene valgte mere eller mindre side til fordel for hoffet, idet de fortsat nød royal og adelig beskyttelse. Dermed var deres skæbne afgjort – teatret var ved borgerkrigens begyndelse ikke alene 'ugudeligt, usædeligt og umoralsk' – det var også politisk befængt og ufolkeligt. Teaterforbudet gjaldt hele England og kom til at vare til 1660, og teaterfolket gik under jorden eller drog i landflygtighed til det europæiske fastland.

Jørgen Heiner

'Of time's eternal motion hadst thou been'
(John Ford)

Af bogen »Det dobbelte teater«:

Et virkeligt teaterstykke jager sanserne op af deres dvale, befrier det indeklemte ubevidste, provokerer til en art potentiel revolte som for øvrigt kun har sit fulde værd hvis den forbliver potentiel, og pånøder de forsamlede menneskemængder en heroisk og vanskelig holdning.

I *Annabella* af Ford (således kaldes stykket i Frankrig) ser vi således med den største bestyrtelse, og så sære tæppet er gået, et væsen i fuld gang med ganske frækt at påberåbe sig sin ret til incest og anvende al sin unge og bevidste energi til at proklamere og forsvare incesten.

Han vakler ikke et øjeblik, han tøver ikke et minut; og han viser derved hvor lidt alle de barrierer betyder som kunne stilles i vejen for ham. Hans forbrydelse er heroisk og hans heroisme er dristig og pralende. Alting driver ham ad dette spor og opløfter ham, hverken jord eller himmel er til for ham, men kun fremdriften i hans konvulsiviske lidenskab, som ikke savner svar i Annabellas lige så rebelske og lige så heroiske lidenskab.

»Jeg græder«, siger hun, »ikke af samvittighedsnag, men af frygt for at det ikke

skal lykkes mig at tilfredsstille min lidenskab.« Begge er de falsknere, hyklere og løgnere af hensyn til deres overmenneskelige passion som lovene dæmmer op for og chikanerer, men som de sætter over lovene.

Hævn imod hævn og forbrydelse imod forbrydelse. Netop når vi tror de er truet på livet, klempt op i en krog og fortabt, når vi skal til at begræde dem som ofre, viser de sig beredt til at give skæbnen igen med trusel imod trusel og slag imod slag.

Vi bevæger os med dem fra yderlighed til yderlighed og fra udfordring til udfordring. Annabella bliver fanget, kendt skyldig i hor og incest, hun bliver trampet på, forhånet og slæbt ved hårene, og vores forbløffelse er stor når vi ser at hun tværtimod at søge efter et smuthul fremturer og provokerer sin bøddel og synger i ligefrem hårdnakket heroisme. Det er revolten i absolut forstand, den uopsættelige kærlighed, den eksemplariske, som får os, tilskuerne til den, til at gispe af angst ved tanken om at intet nogensinde vil kunne standse den.

Hvis man søger et eksempel på den absolutte frihed midt i revolten, så giver Fords *Annabella* os dette poetiske eksempel bundet til billedet af den absolutte fare.

Og når vi tror vi er nået til et overbud af rædsel, af blod, af sjoflede morallove, kort sagt af den poesi som revolten indstifter, tvinges vi til at gå endnu videre ud i en svimlen som intet kan standse.

Men i den sidste ende, siger vi til os selv, kommer dog hævn, kommer døden, efter en sådan formastelighed, efter en så uimodsigelig udåd.

Men det sker ikke. Nej, elskeren, Giovanni, som en stor og henrevet digter besjæler, stiller sig over hævn, over forbrydelsen, ved en slags ubeskrivelig og passioneret forbrydelse, over truslen, over rædslen ved en endnu større rædsel, der på én gang ryster alt af sig, både lovene, moralen og dem der vover den dristighed at opkaste sig til rettens håndhævere.

En fælde bliver snedigt lagt til rette, et festmåltid arrangeret, hvor lejede mordere og sbirroer er skjult blandt gæsterne pa-

fortsættes



Hanne Stensgaard, Runi Lewerissa, Flemming Larsen og Karl Erik Christophersen



Jørgen Fønss, Flemming Larsen, Hanne Stensgaard og Karl Erik Christophersen

rat til at kaste sig over ham ved første signal. Men denne jagede og fortabte helt, som kærligheden besjæler, vil ikke lade nogen holde rettergang over en sådan kærlighed.

I ønsker, synes han at sige, min kærligheds flåede skind, men nu skal jeg selv kaste den kærlighed i hovedet på jer, overstænke jer med blodet fra den kærlighed til hvis højde I er ude af stand til at hæve jer.

Og han dræber sin elskede og flår hjertet ud af hende som for at mæske sig med det midt under det festmåltid hvor det var ham selv de indbudte måske havde håbet at sætte til livs.

Og før han bliver slået ned, dræber han endvidere sin rival, søsterens mand, som vovede at stille sig op imellem ham og denne kærlighed, og han fælder ham i en endelig kamp, der nu kommer til at virke som hans egen sidste krampetrækning.

Ligesom pesten er teatret således en mægtig sammenstuvning af kræfter som ved et eksempel fører sindet tilbage til dets konflikters udspring. Og det er åbenbart at Fords passionerede eksempel kun er et symbol på en mere grandios og helt igennem væsentlig proces.

Den rædselsvækkende fremtoning af Det Onde som i De eleusiske Mysterier (rituelt, kultisk teater i Eleusis, Grækenland, red.) blev givet i sin rene form og virkelig blev en åbenbaring, en afsløring, svarer til den mørke fase i visse antikke tragedier som alt sandt teater må finde tilbage til.

Hvis det egentlige teater er som pesten, er det ikke fordi det er smittefarligt, men fordi det ligesom pesten er en åbenbaring,

en fremdragelse, en brat udkrængning af et dyb af latent grusomhed hvorigennem alle sindets perverse muligheder lokaliseres hos et individ eller et folk.

Ligesom pesten er teatret det ondes klokkeslet, en triumf af mørke kræfter, som en endnu dybere kraft ernærer indtil udslukelsen.

Der er i teatret ligesom i pesten en slags mærkelig sol, et lys af anormal intensitet

hvor det ser ud som om det vanskelige og endog det umulige lige med ét bliver vores normale element. Og Fords *Annabella* befinder sig som alt virkelig holdbart teater under strålerne fra denne mærkelige sol. Stykket minder om pestens frihed, hvor den døende fra minut til minut, fra trin til trin, puster sin figur op, hvor den overlevende lige så gradvist bliver et grandios og overspændt væsen.



Runi Lewerissa og Hanne Stensgaard



Flemming Larsen og Hanne Stensgaard



Ole Wegener og Runi Lewerissa

Noter til et elizabethansk teaterstykke

Når vi læser et elizabethansk teaterstykke, overvældes vi af den usædvanlige forskel mellem elizabethanernes måde at anskue virkeligheden på og vores egen. Den virkelighed, vi har vænnet os til, handler groft sagt om en ridder ved navn Smith, der har efterfulgt sin far i et familieforetagende, af træimportører og kuleksportører, og som alle har gjort sig gældende i politik, afholdsforeninger og kirkelige kredse, som har gjort meget for de fattige i Liverpool og som døde sidste onsdag af lungebetændelse, mens han var på besøg hos sin søn på Muswell Hill. Det er den verden, vi kender. Det er den virkelighed, vores digtere og romanforfattere må fortolke og belyse.

Og så slår vi op i det første elizabethanske stykke, som vi får i hænde og læser, hvordan

I once did see

In my young travels through Armenia

An angry unicorn in his full career

Charge with too swift a foot a jeweller

That watch'd him for the treasure of his brow

And ere he could get shelter of a tree

Nail him with his rich antlers to the earth. (1)

Jamen, hvor er Smith, spørger vi, og hvor har vi Liverpool? Og i de elizabethanske skove lyder ekko'et af dette »Hvor?«

Udsøgt er vores glæde, sjældnen vores befrielse, når vi endelig vandrer rundt i et landskab af énhorninge og juveler, mellem hertuger og fornemme adelsmænd, som bruger hele deres liv på mord og intriger, som klæder sig ud som mænd, hvis de er kvinder og som kvinder, hvis de er mænd, som kan se spøgelser, som blir vanvittige og som sætter livet på spil ved den mindste anledning og dør, mens de udstøder forbandelser af uhørt kraft eller klagesange i vildeste fortvivelse.

»Det' en skam hun er en mærk viser os Annabellas væsen i en serieofantastiske omskiftelser. Først er der broderen, som fortæller hende, at han elsker hende; derefter tilstår hun sin kærlighed til ham; så tvinger hun sig selv til at gifte sig med Soranzo; så angrer hun. Til sidst blir hun dræbt, og det er hendes bror og elsker, som dræber hende.

At beskrive tråden i de følelser, som sådanne kriser og ulykker må afføde i en kvinde med en nogenlunde normal følsomhed ville fylde flere bind. Men en dramatiker kan jo ikke sprede sig over adskillige bind. Han er nødt til at begrænse sig. Og dog er han i stand til at kaste lys over tingene, til at afsløre så meget, at vi selv kan gætte resten.

Men hvad får vi at vide om Annabella uden at bruge mikroskoper og spalte hår? Vi kan famle os frem til, at hun er en rigt begavet kvinde. Det viser hendes udfordring af ægtemanden, da han vil udnytte hende, hendes skarpe vid, hendes hurtige bemærkninger og hendes ligefremme glæde ved elskov. Men en karakter i traditionel forstand er der ikke tale om. Vi ved ikke, hvordan hun når frem til sine beslutninger, kun at hun gør det. Ingen beskriver hende. Hun er altid på toppen af sine lidenskaber – aldrig på vej til dem.

Prøv at sammenligne hende med Anna Karenina. Denne russiske kvinde er af kød og blod, har nerver, temperament,

hjerter, hjerne, krop og sind, hvor den engelske pige er så fladt og groft tegnet som ansigtet på et spillekort. Hun er uden dybde, uden kontur, uden modsætninger. Men når vi siger det, ved vi også, at der er noget, vi er gået glip af. Sjælen i stykket er gledet ud mellem fingrene på os. Vi har ignoreret de følelser, som er blevet bygget op på steder, hvor vi ikke ventede at finde dem. Vi har sammenlignet teaterstykket med prosaen, og teaterstykket er, når alt kommer til alt, poesi.

Teaterstykket er poesi, siger vi, og romanen er prosa. Lad os prøve at gå lidt i detaljer og lægge de to tekster foran os, ved siden af hinanden. Lad os forsøge så godt vi kan at mærke os deres respektive hjørner og kanter og lad os prøve, så vidt vi husker, at tænke på hver især som en helhed. Og straks vil de væsentlige forskelle dukke op: den lange roligt akkumulerende roman over for det lille koncentrerede stykke. Alle de adskilte følelser, der gradvis væves ind i hinanden og langsomt samler sig til en helhed i romanen. De koncentrerede, generelle og ophøjede følelser i teaterstykket. Hvilke øjeblikke af intensitet, hvilke faser af overraskende styrke skydes ikke af mod os i teaterstykket.

You have oft for these two lips

Neglected cassia or the natural sweets

Of the spring-violet: they are not yet much whither'd. (2)

Med al sin realisme ville Anna Karenina aldrig kunne sige

You have oft for these two lips

Neglected cassia

Nogle af de dybeste menneskelige følelser er altså uden for hendes rækkevidde. De mest ekstreme lidenskaber kan ikke bruges af romanforfatteren. Den fuldkomne forbindelse mellem følelse og fornuft er ikke for ham: Han må beherske sit tempo med træghed, holde blikket stift rettet mod jorden og ikke hæve det mod himlen: antyde gennem beskrivelsen, ikke afsløre ved at belyse. I stedet for at kunne synge:

*Lay a garland on my hearse
of the dismal yew*

*Maidens, willow branches bear
Say I did true, (3)*

– så er han henvist til at tælle de chrysantemer, som falmer på graven og de bedemænd, som snekler sig afsted i droscher. Hvorledes kan vi da sammenligne denne tunge og træge kunstart med noget, som er poesi?

Til trods for alle de færdigheder, hvormed romanforfatteren viser os det individuelle og lader os genkende virkeligheden, så er det dramatiker, som sætter sig ud over den enkelte og det specifikke: Hvad han viser os, er ikke en forelsket Annabella, men selve kærligheden, – ikke en Anna Karenina, som kaster sig foran toget, men selve ødelæggelsen og døden. Til trods for det noget tunge og bombastiske, til trods for retorik og forvirring, læser vi stadig de mere ukendte



elizabethanere og går på eventyr i dette landskab af juvelerer og énhjørninge.

De velkendte fabrikker fra Liverpool fortøner sig i den tynde luft, og vi kan næsten ikke finde nogen lighed mellem ridderen, der importerede tømmer og døde af lungebetændelse på Muswell Hill og den armenske hertug, som kaster sig i sit eget sværd.

At begive sig ind på disse områder kræver, at vi formår at omstille os og ændre indstilling. Foretag den nødvendige forandring af perspektivet, træk i de tråde af følsomhed, man i vor tid har udviklet så fremragende og brug øjnene i stedet for ørerne, – øjnene som er blevet så dårligt næret i vor tid. Lyt til ordene som de blir råbt, og til latteren som følger efter – ikke til ordene som de står på papiret prentet med deres sorte bogstaver. Se de skiftende ansigter og levende kroppe for jer – kort sagt: vend jer mod en mere umiddelbar læsemåde fra et tidligere stadium af jeres udvikling som læsere!

Så vil det elizabethanske dramas sande væsen træde frem. Styrken i helheden kan ikke fornægtes. Hos dem finder vi det digtende genius, – som om tanken selv var blevet kastet i havet og kom dryppende op på land. Hos dem finder vi den grovkornede humor, som var mulig dengang kroppen endnu var nøgen, – umulig, hvor energisk man end prøver, efter at kroppen er blevet beklædt.

(1) Engang, da jeg som ung rejste gennem Armenien, så jeg en vred énhjørning, som i strakt galop angreb en juvelér, på udkig efter skatten på hans pande. Og før han kunne skjule sig bag træet, naglede han ham med sit kostbare gevir til jorden.

(2) For disse to læber, har du ofte glemt kassiatræet og den naturlige sødme hos violen: endnu er de næsten ikke falmnet.

(3) Læg en krans fra det dystre takstræ på min bære. Piger, bær pilekviste og sig at det jeg gjorde var rigtigt.

I anledning af en engelsk udgave af John Fords stykker, skrev Virginia Woolf ovenstående artikel i »Times Literary Supplement« (5. marts 1925). Artiklen er gengivet i stærkt forkortet udgave og oversat af Janicke Branth.

