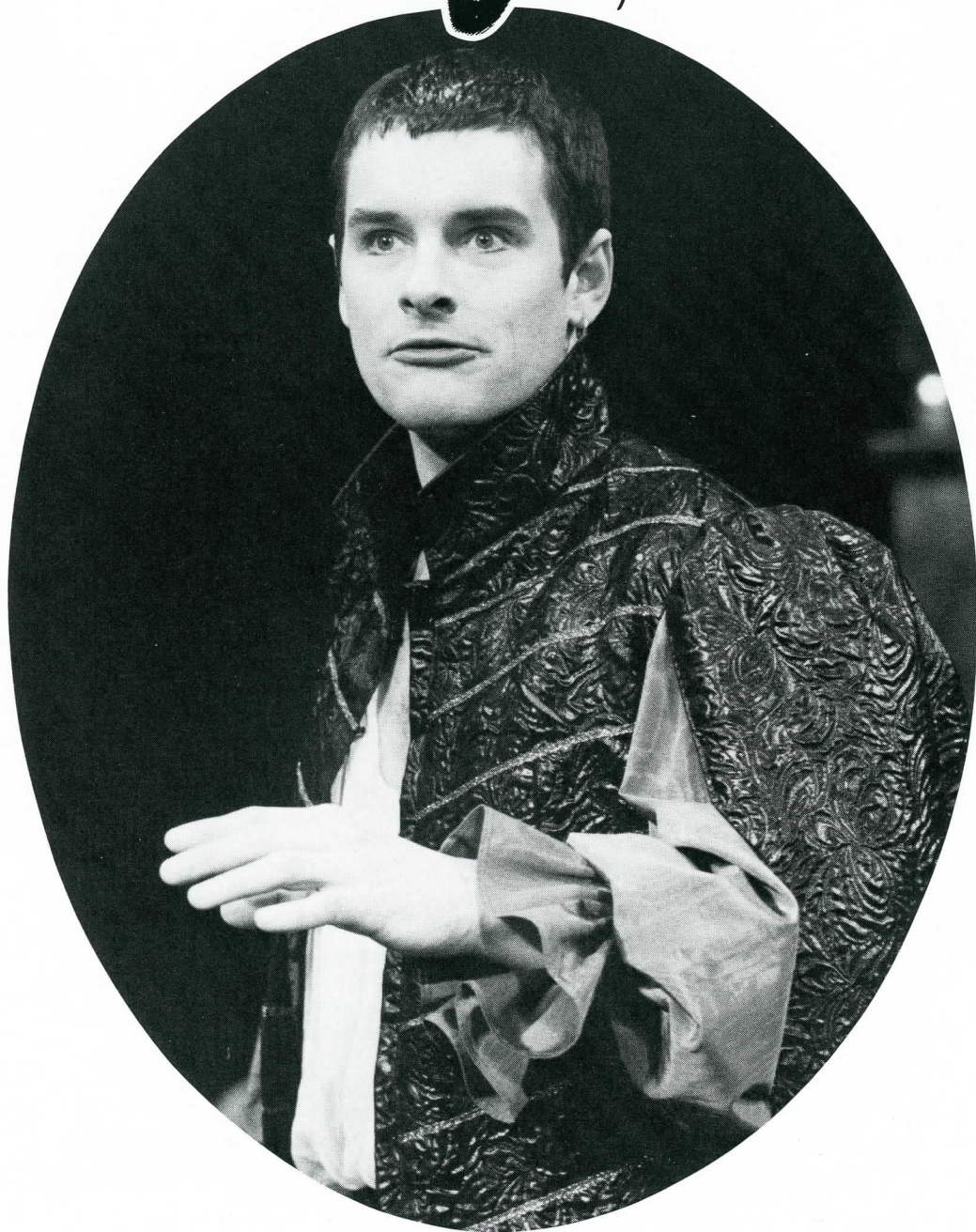


Don Juan

af Nick Dear efter Tirso de Molina



AARHUS TEATER STORE SCENE 1991/92



Don Juan Tenorio og Catalina – Thomas Leth Rasmussen og Merete Hegner.

Forestillingsleder: Bruno Nielsen-Boreas
Regissør: Claus Mydtskov
Suffli: Hanne Wolff Clausen
Lysassistenter: Knud Jacobsen/Anders Agerbo
Lysassistenter: Kurt Bøje/Kim Engelbredt
Instruktørassistent: Ida Brønnum

Belysningsmester: Niels Emil Larsen
Tonemester: Jens Ravn
Scenemester: Kai Johansen
Malersal: Anne-Marie Kjær
Skræddersal: Hanne Gissel, Mehmet Hilmi
Frisør: Joan Gylling
Rekvisitører: Viggo Bay, Steen Jonassen
Overregissør: Steen Boutrup
Teknisk chef: Jørn Walsøe
Teaterchef: Palle Jul Jørgensen

Foto fra afsluttende prøver: Rolf Linder
Plakat: Nils Henrik Pedersen
Programredaktion: Jørgen Heiner og
Jørn Rasmussen
Tryk: Kannike Tryk A/S, Århus

Teaterforlag: Wilhelm Hansen
Urpremiere: The Royal Shakespeare Company,
Swan Theatre, Stratford 1990
Dansk premiere: 22. november 1991
Opføres frem til 30. november 1991 med
genoptagelse 17. marts - 11. april 1992
Århus Teater Store Scene

**Forestillingens varighed
ca. 2 timer 30 minutter incl. pause**

Tak til malermester John Steen Jensen for velvillig støtte.

DON JUAN

TIRSO DE MOLINA / NICK DEAR

Oversættelse:
JENS SMÆRUP SØRENSEN

Iszenesættelse:
ASGER BONFILS

Scenografi:
CLAUS ROSTRUP

Koreografi:
CHRIS BLACKWELL

Musik:
SØREN DAHL

Kampscene:
PER MØLLER NIELSEN

Lys:
PEDER JACOBSEN

Lyd:
KURT BØJE

Don Juan Tenorio	Thomas Leth Rasmussen
Hertuginde Isabella	Dorthe Hansen
Kongen af Neapel	Karl Erik Christophersen
Don Pedro Tenorio, Juans onkel	Lars Junggreen
Hertug Octavio	Jens Albinus
Ripio, hans tjener	Flemming Larsen
Tisbea	Jette Sievertsen
Catalina	Merete Hegner
Anfriso, fisker	Bue Wandahi
Coridon, fisker	Timm Vladimir
Beliqa, fisker	Susan Nielsen
Kongen af Kastilien	Peter Bork
Don Gonzalo af Ulloa	Ulf Stenbjørn
Hofmand	Tomas Stender
Don Diego Tenorio, Juans far	Paul Erik Christiansen
Markisen af Mota	Michael Hasselflug
Dona Anna, Don Gonzalos datter	Pia Henningsen
Gaseno	Karl Erik Christophersen
Aminta, hans datter	Mette Agnethe Christensen
Batricio, hendes brudgom	Henrik Birch
Maria, bondepige	Cecilia Zwick Nash
Hertuginde Isabellas pige	Anne Voigt
Don Juans tjener	Timm Vladimir
Don Juans tjener	Christian Damsgaard

Vagter, fiskere, adelsmænd, prostituerede og bønder: Dorthe Hansen, Mette Agnethe Christensen, Jens Albinus, Anne Voigt, Cecilia Zwick Nash, Susan Nielsen, Timm Vladimir, Christian Damsgaard og Tomas Stender

Musikere: Andrea Alsted (violin), Patric Rebbelstam (guitar), Jens Albinus (guitar), Steen Raahauge (slagtøj)

Kor: Det Jydske Musikkonservatoriums Kammerkor dirigeret af Mogens Dahl medvirker på båndindspilninger

En moderne forfører

Om Nick Dears bearbejdning af Tirso de Molinas »Svindleren fra Sevilla«

Af Ida Brønnum

Hvert århundredes digtning tilbyder sin version af den uopslidelige myte om Don Juan. Nick Dears bearbejdning af »Svindleren fra Sevilla« fra 1990 er det 20. århundredes bud på en moderne Don Juan. Dear arbejder, som om han moderniserede et gammelt hus: Han bibeholder atmosfæren i de lavloftede stuer, men installerer moderne bekvemmeligheder. Dears bearbejdning er en veloplagt og meddigtende – men ikke ukritisk – oversættelse af den spanske tekst. Han bevarer Molinas markante blanding af komik og tragik, af død og latter. Samtidig har Dear understreget komedie-elementerne hos Molina i replikken såvel som i figurtegningen.

Dear har skabt en fortættet spænding i sin version, som kun består af 2 akter, hvor Molina har 3 akter. Foruden at sætte fortælletempoet i vejret opbygger Dear derved en moderne spændingskurve i stykket, som vi kender den fra vor tids TV-krimier: En række forbrydelser begås (forførelserne i 1. akt og første del af 2. akt i Dears version), de afdækkes og forsøges bragt til ophør ved at forbryderen uskadeliggøres, så ordenen kan genindsættes (hævnen i stykkets slutscene).

Hos Dear spiller de forførte kvinder en væsentligere rolle i jagten på Juan end hos Molina. Det hænger sammen med, at Dear skildrer de kvinder, Don Juan forfører med mere nutidig psykologisk realisme: De ved, at de ikke bør, men kalder samtidig på forførelsen i deres tanker. I deres forsøg på at opdæmme deres lidenskab bliver

de ulmende vulkaner og lette ofre. Og Dear understreger tilsvarende, at lidenskabene også kan antage dimensioner af sindssyge: Kvinderne ønsker at skabe en distance til deres egen lidenskab ved at straffe den mand, der forførte dem.

På Molinas tid var det eneste, der skilte kvinder fra handelskvæg, at kvinder var ærbare og derfor kunne giftes bort som brikker i et større politisk og diplomatisk puslespil. Men Dear giver kvinderne både stemme og krop, så vi møder en række mere nuancerede og moderne tænkende kvinder i oprør mod en mandsdomineret verden. Dear skildrer især i slutscenen, hvor Don Juan er væk, hvordan kvinderne må vende tilbage til »det normale«: en uendelig og kedsommelig tomhed af arrangerede ægteskaber. At skurken er forsvundet er ikke entydigt positivt. Kvinderne fandt spænding og selvbekræftelse i mødet med forføreren. Dermed tilfører Nick Dear Don Juan-myten vigtige nutidige iagttagelser om forførelsens psykologi og ikke mindre vigtigt: Han skildrer Don Juan som en moderne forfører. Gennem ganske få beskæringer og tilføjelser tegner Dear en stram matematiker, der – mere end Molinas forkælede skørlevner – delagtiggør sit publikum i stadig mere udspekulerede etaper af forførelsen som en kynisk programmering af sine ofre.

Hos Molina er tjeneren en mand. Dear forvandler Juans tjener til kvinde og uddyber dermed modsætningerne mellem den sympatiske kujon, en god borger, der helst vil leve

fredsommeligt, og hendes modstykke: En frygtløs forfører, der aldrig kan falde til ro. Som sådan er Catalina en moderne figur, hvis tanker vi som publikum kan identificere os med. I en stadig ambivalens mellem at være fascinerede og frastødte af Juan kan vi gennem Catalina forholde os til det anarki, den fandenivoldske dødsdrift, Don Juan repræsenterer.

Don Juan i litteraturen

Don Juan-motivet er, gennem hele den europæiske kultur, benyttet af mange forfattere og komponister – blandt andre:

Tirso de Molina (1620/30)
Molière (1665)
W. A. Mozart (1787)
E. T. A. Hoffmann (1813)
Lord Byron (1818/23)
Chr. D. Grabbe (1829)
Carsten Hauch (1829)
Honoré de Balzac (1830)
Alfred de Musset (1832)
Prosper Mérimée (1834)
Alexandre Dumas, d.æ. (1836)
Fr. Paludan-Müller (1841)
Søren Kierkegaard (1843)
Nikolaus Lenau (1844)
A. K. Tølstøj (1860)
Edmond Rostand (1921)
Ödön v. Horváth (1935)
Svend Borberg (1939)
Albert Camus (1942)
Max Frisch (1953)
Jean Anouilh (1955)

*Don Juan og Tisbea –
Thomas Leth Rasmussen og Jette Sievertsen.*



Munken bag Don Juan

Om Tirso de Molina alias Gabriel Téllez

Af Jørgen Heiner

De biografiske oplysninger om dramatiker og munken Tirso de Molina er meget sparsomme.

Han blev født i Madrid, sandsynligvis i 1584, men muligvis tidligere, og studerede i Alcalá de Henares – en by i Ny-Kastilien – hvor Cervantes (1547-1616) var født.

Gennem en årrække boede han i Toledo, hvor han i 1601 var indtrådt som munk i De Barmhjertige Brødres Orden, og det var ligeledes i Toledo, han mødte dramatiker Lope de Vega (1562-1635), som han sluttede et livslangt venskab med. Formentlig begyndte Molina også der sin dramatiske løbebane.

I perioden 1615-18 var Molina udenlands og underviste i teologi på øen Santa Domingo (den nuværende Dominikanske Republik), hvorefter han vendte tilbage til Spanien og fortsatte sit arbejde inden for kirken og teatret.

Tirso de Molina var som de øvrige spanske dramatikere meget produktiv og skrev omkring 400 skuespil. De fleste blev aldrig trykt, men mellem 80 og 90 er bevaret inden for vidt forskellige genrer – tragedier, legendedramaer, tragi-komedier, kirkespil og komedier, hvoraf den kendteste og morsomste, komedien *Don Gil med de grønne Bukser* (1635), findes i dansk oversættelse.

Ligesom Lope de Vega tilsluttede Tirso de Molina sig det nye renæssanceskuespils form og stil, der på afgørende måde brød med de antikke idealer for dramaets udformning – helt som det også var sket i England hos Marlowe og Shakespeare. Molina mente ikke, det var muligt at give troværdige skildringer af de menneskelige vilkår, hvis dramaets handling skulle sammenpreses til et enkelt døgn, således som antikkens forfattere foreskrev.

Tirso de Molina var med sine mange skuespil kritisk over for adskilligt i datidens samfund, bl.a. adelens magtbegær og mangel på moral, favoritsystemet ved hoffet, den udbredte skinhellighed, det menneskelige hovmod o.m.a. – f.eks. dristede han sig til at protestere mod tyrefægtning – den store folkeforlystelse frem for alt.

Men satiriker og samtidskritiker Molina var, mere end nogen anden før ham, først og fremmest psykolog i sin dramatik, og han fastholdt, at teatrets væsentligste opgave ikke kun var at underholde publikum, men at skabe sande karaktertegninger og levende mennesker.

Et af hans betydeligste bidrag til verdenslitteraturen er netop Don Juan-historien fra 1620/30.

Efter 1638 ophørte Tirso de Molina med at skrive dramatik og arbejdede i flere år på at samle og udgive De Barmhjertige Brødre-ordenens historie. De sidste seks år, indtil hans død i 1648, tilbragte Tirso de Molina – alias Gabriel Téllez – som prior for klosteret i provinsen Soria i Gammel-Kastilien.



Maleri af Tirso de Molina.



Kongen af Kastilien og Don Diego Tenorio – Peter Bork og Paul Erik Christiansen.



Catalina og Don Juan – Merete Hegner og Thomas Leth Rasmussen.

Don Juan - en citatmosaik

Det samfund, Tirsos drama afspejler, er ikke et primitivt samfund, men en højt udviklet feudal statsdannelse. Det er tillige i den grad en afspejling af et patriarkat, at der ikke optræder én ærlig moder i det. Det biologiske faktum, at døtre og sønner også kommer af en kvinde, er totalt ude af billedet. Det er kvinden *før* moderrollen indfinder sig, der fremstilles. Alle fire kvinder i stykket befinder sig i den førægteskabelige overgangsfase og betegner forskellige positioner før den endelige bindende udveksling.

★

Allerede ved sit eklatante fravær (...) er moderen indirekte særdeles nærværende. Stoffet er i den grad af patriarkalsk aftapning, at det moderlige er intet mindre end udelukket, hvis man ikke vil sige fortrængt. Allerede dette forhold henleder opmærksomheden på et moderligt princip så sandt som et faderligt ikke er logisk tænkeligt uden et sådant.

★

Hos Mélanie Klein hedder det: Frygten for hans (Don Juans) seksualitets destruktive væsen og frygten for faderen som rival og den dermed forbundne skyld er dybe grunde for adskillelsen af ømhed og seksualitet. Den elskede og højt værdsatte kvinde, der står for hans mor, må frelses fra hans seksualitet, der opleves som farlig.

★

Instinkter som seksualitet og lyst er (...) udpræget underspillet hos Tirso (...) han nyder mere den sport at bedrage og snyde kvinder end selve den seksuelle akt (...) vrede og aggression mod kvinder er mere vigtig i Don Juan-figuren end seksualitet som sådan.

★

Don Juans særlige adfærd over for kvinderne fører ham dels til drab på en faderskikkelse, dels til konfrontation med denne skikkelses fordobling i en materialisation af selve Loven. Mellem hans kriminelle seksualitetsudfoldelse og den patriarkalske Lov sætter stof-

fet således en altgennemtrængende konflikt, som løses gennem Don Juan-universets ophævelse – eller fald. Loven består:

★

Efter ofringen og ofrets fjernelse fra jordens overflade på mirakuløs vis samler systemet sig altså igen. Efter lidelseshistoriens drama, efter forfølgelserne og efter pågribelsen af Jesus-forbryderen, der kaosskabende gik på tværs af de herskende kontrakter, idet han henviste til nogle helt andre, alternative kærlighedsmuligheder, har Loven atter styrket sig og genoprettet ordenen.

★

Norman Cohn beskriver i sin bog »Europe's inner Demons« en række dæmoni-fænomener, der florerede i europæisk senmiddelalder; hekse, orgier o.s.v., og de forskellige former for processer. Han viser, hvordan fænomenerne afslører, at der er tale om projektioner fra anklagernes side, hvorledes de må betragtes som projektioner af den ene eller anden form for fortrængning i anklageren, projektioner – af det seksuelle ikke mindst – der er dæmoniseret netop af selve fortrængningsakten.

★

... det er lovens verden, der er besat. Den har seksualiteten på hjernen. I skikkelse af Don Juan lader loven sig hjemsøge af sine værste anelser.

★

I Tirsos teologiske univers er mennesket ikke blot Vorherre en død skyldig, men også et liv ført efter givne forskrifter. Der venter en *betalingsdag*, hvor man skal *afregne*, hvor *henstanden* udløber og *gælden forfalder*. Det er Tirso selv, der gennemført præsenterer teologien i disse økonomiske metaforer.

★

Alle citater er hentet fra Niels Barfoeds disputats »Don Juan – En studie i dansk litteratur«. København 1978.



Aminta og Batricio (Mette Agnethe Christensen og Henrik Birch) med bryllupsgæster – fra venstre Christian Damsgaard, Tomas Stender, Timm Vladimir (næsten skjult), Cecilia Zwick Nash, Anne Voigt og Susan Nielsen.

Gaseno – Karl Erik Christophersen.



Don Juan forfører Aminta ...



Hertuginde Isabella – Dorthe Hansen.

*... Thomas Leth Rasmussen og
Mette Agnethe Christensen.*



Don Pedro Tenorio – Lars Junggreen.





Don Juan og hans far – Thomas Leth Rasmussen og Paul Erik Christiansen.



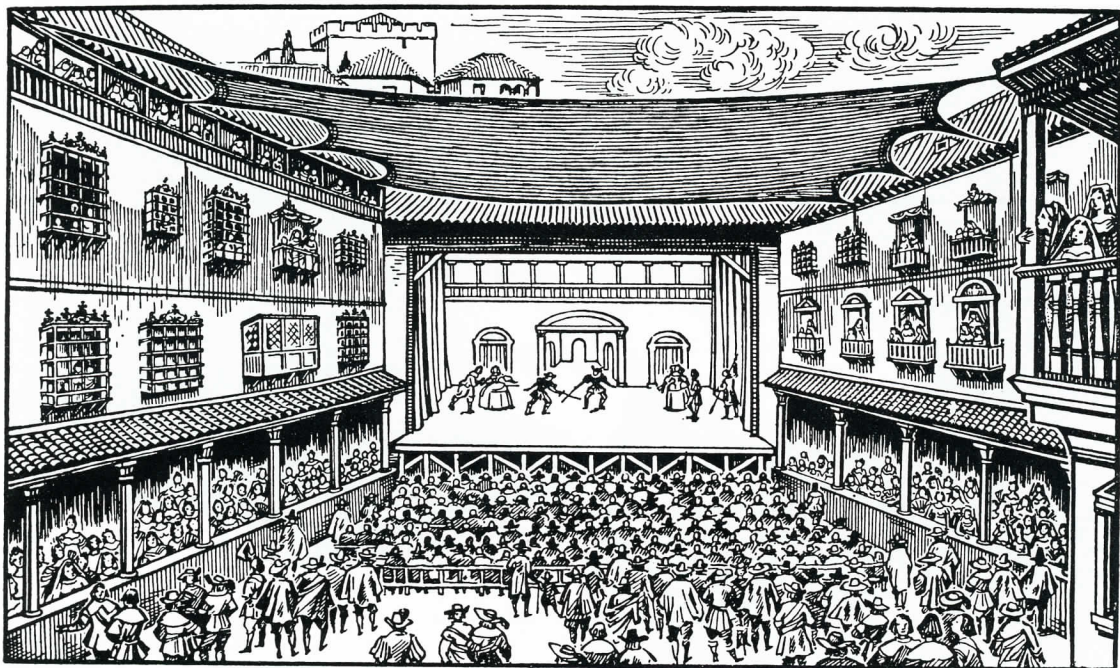
Tisbea – Jette Sievertsen.



Hertuginde Isabella – Dorthe Hansen.



Ripio og hertug Octavio – Flemming Larsen og Jens Albinus.



Rekonstruktion af et spansk gárdteater i det 16. århundrede.

Det spanske teater

I renæssancen udviklede Spanien sig med en så dynamisk kraft, at det hurtigt blev Europas mægtigste land – et verdensrige med store oversøiske besiddelser.

I 1400-tallets slutning blev de kristne riger på den spanske halvø forenede gennem ægteskaber; og i 1492 faldt maurernes sidste spanske besiddelse, Granada. Samtidig opdagede Columbus Amerika, og rigdomme strømmede tilbage til Spanien fra de mange erobrede landområder i de følgende århundreder.

Med den almindelige velstand voksede også en ung og frodig kultur frem. Kunst, litteratur og teater blomstrede, samtidig med at katolicismen voksede sig stærk og magtfuld. Spanien blev på kort tid kirkens stærkeste bastion i Europa.

De nye spanske dramatikere skrev både religiøse spil, der i pragtopsætninger blev opført

ved de store kirkelige fester; og verdslig dramatik, der mere primitivt blev præsenteret af omreisende skuespillertrupper på pladsen og i gårde.

I sidste halvdel af 1500-tallet, da dramaet efterhånden var vokset i omfang og sceniske krav, fik Spanien faste teatre. De blev indrettet i åbne gården med publikum i etager på tre sider og foran scenen – ofte overdækket af et tag eller udspændt lærred, der kunne skærme for solen og det skarpe dagslys.

Det dekorative udstyr var meget enkelt og bestod mest af draperier, der sjældent blev forandret. Møbler, rekvisitter og dekorationsdele kunne tages i brug, men som helhed var scenebilledet enkelt. Det skulle ikke skabe nogen realistisk illusion, således som vi kender det fra barokkens kulisser og naturalismens dagligstue-teater – publikums egen fantasi og ind-

levelse og dramatikerens tekst skabte den illusion, der var nødvendig. Kun kostumerne fik lov til at udfolde sig i pragt og farverigdom, og de kostede ofte formuer at fremstille.

Teaterforestillingerne begyndte om eftermiddagen og sluttede ved mørkets frembrud, og de kunne ofte vare fire timer.

Spanierne viste stor interesse for deres nationale sceniske kunst, og da billetpriserne var rimelige, skete det ofte, at teatrene var fyldt allerede om formiddagen. Og med sang, dans, spil, formfuldendte vers, komiske optrin og populære skuespillere fik spanierne noget for pengene, mens de samtidig kunne spise sig mætte og slukke tørsten i den stegende varme.

En teaterforestilling i Spanien i renæssancen var ikke mindre festlig og støjende end en dag i arenaen til tyrefægtning.



*Don Juan og Dona Anna –
Thomas Leth Rasmussen og Pia Henningsen.*

Den døde gæst

Stengæsten – en figur fra folkeeventyret

»En gammel bondemand havde lige før juleaften været hos købmanden og hos ham fået rigelig meget af de våde varer. Hans vej faldt over kirkegården, det var netop måneskin, da fik han øje på et opkastet dødningshoved. Han så, at der sad en smuk tandrække i det, og så udbrød han: »du kan min tro, endnu bide brød. Kom til mig i aften, så skal du få juleaftensnadvær og endda en snaps til!« Manden lo ad sit eget indfald og tænkte så ikke mere derpå.«

Julemåltidet forberedes, og gårdens folk sidder til bords, da det banker 3 gange på porten. Først sendes pigen ud, men hun finder ingen udenfor. På samme måde går det karlen, og først da bonden selv åbner –

»stod dødningen udenfor, hilste og sagde, at nu kom han efter indbydelsen. Som rimeligt var, blev manden lidet glad, men der var jo intet at gøre, han førte den døde ind i en stue, hvor ellers ingen opholdt sig, lod sætte lys og mad på bordet og tog selv plads overfor; men madlysten var borte, og skønt det så ud, som om den døde tog for sig af retterne, svandt maden dog ikke. Da måltidet var slutet, sagde den døde: »nu gav du mig juleaftensnadvær, så er det vel bedst, at du er min gæst nytårsaften.«

Nytårsaften kommer, og bondemanden tør ikke andet end at indfinde sig på kirkegården, da klokken slår 12 –

»Dødningen modtog ham og bad ham følge sig. Vejen var lang, mørk, den syntes aldrig at få ende, endelig så de foran en lysning som af luende brande, uden at manden dog kunde opdage, hvorfra lysningen kom. Der var stol og bord, hvor den levende fik plads anvist; den døde bad ham sætte sig og spise, selv måtte han søge sin plads andetsteds.

...

Ved at se op blev han en møllesten va'r, der i en silketråd hang over hans hoved. Han blev greben af rædsel, men det var ham umuligt at flytte sig.... Hans blik faldt nedad, og han så da et flammende bål i dybet, i hvilket alle slags kryb rørte sig. Det kunde jo ikke være andet end helvedes ild. Hans angst steg, stenen voksede i størrelse og tyngde over hans hoved, flammerne fra dybet slikkede op imod ham, bede vilde han og kunde ikke ... og længtes blot efter, at dødningen atter skulde komme.«

300 år sidder bonden tilbords, inden han hentes af Den døde Gæst og vender hjem med formåninger –

»Den udståede angst var hans straf og intet at regne mod helvedes kval. Møllestenen var guds vrede over synden, ilden under hans fødder syndens løn. Snart stod de atter på kirkegården, og manden lovede sig selv, at han aldrig mere skulde håne de døde.

Bondemanden får således livet igen og dør senere i fred og nåde, mens Don Juans skæbne bliver en anden.

(Citat fra H. F. Feilberg, Jul – bd. 1-2, 1904/1962 - Om Norsk Jul)



Ulf Stenbjørn som Don Gonzalo, der senere formummes som Stengæsten.



Fiskerne danser – fra venstre Bue Wandahl, Susan Nielsen og Timm Vladimir, i baggrunden Christian Damsgaard, Anne Voigt og Cecilia Zwick Nash.



Anfriso og Tisbea – Bue Wandahl og Jette Sievertsen.

Om forfatteren

Nick Dear, engelsk dramatiker, bearbejder og oversætter, har blandt andet skrevet skuespillene:

Temptation, Pure Science og *The Art of Success* (Royal Shakespeare Company, 1984 og 1986)

A Family Affair (1988) – efter den russiske dramatiker Ostrovskij

Food of Love (1988 – Théâtre de Complicité)

In the Ruins (1989 – Bristol New Vic)

samt aftenens forestilling, *The Last Days of Don Juan* (1990 – Royal Shakespeare Company) – efter Tirso de Molina.

Også til BBC radio har Nick Dear skrevet og bearbejdet forskellige tekster som

Matter Permitted (1980)

Jonathan Wild (1985) – efter Henry Fielding

Free (1986)

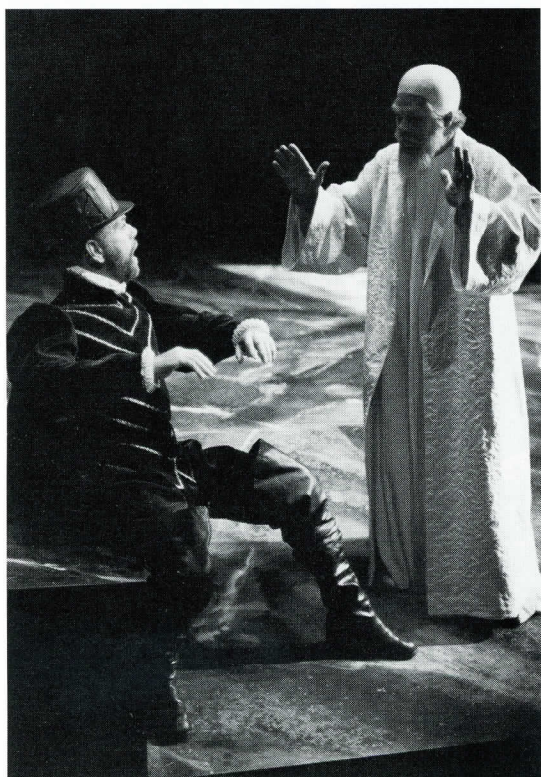
Swansong (1989)

samt filmen *The Ranter* (1988).

Nick Dear, der også har oversat Molière til National Theatre, har modtaget flere dramatikerpriser og har været nomineret til Olivier-prisen i 1986 og 1988.



Don Juan og Markisen af Mota – Thomas Leth Rasmussen og Michael Hasselflug.



Don Pedro og Don Diego – Lars Junggreen og Paul Erik Christiansen.



Don Juan og Batricio – Thomas Leth Rasmussen og Henrik Birch.

*Don Juan og Catalina –
Thomas Leth Rasmussen og Merete Hegner.*

