

# *Vintereventyret*

*af William Shakespeare*



# ‘Shakespeares romancer’

Af Keith Brown



Begrebet ‘romance’ er sædvanligvis betegnelsen for en type nok så ustruktureret, oprindelig græsk prosafortælling som kan spores tilbage helt til det første århundrede før Kristus. De tre sidste, komplette dramaer som Shakespeare skrev, ser ud til at være *Cymbeline*, *Vintereventyret* og *Stormen*. Disse, sammen med det lidt tidligere *Pericles* bliver i dag anset som en bestemt type blandt Shakespeares dramaer: ‘romancerne’. Disse fortællinger, hvor sandsynlighed ofte er sat helt til side af magiske eller andre midler, følger gerne et regelmæssigt mønster: kærligheden bliver afbrudt, og de elskende adskilt, ofte af misforståelser. Dette følges af diverse dramatiske hændelser, som igen følges af genforening og forsoning. For at sige det enkelt var Shakespeares ‘romancer’ bare dramatiseringer af historier af denne art, som var specielt populære på Shakespeares tid. Imidlertid vil en så enkel definition rejse lige så mange spørgsmål, som den besvarer. For det første tilsører den nogle bemærkelsesværdige forskelle mellem de fire stykker. Et andet problem er, at den enkle defini-

tion af Shakespeares romancer også kan siges at passe lige så godt på nogle af Shakespeares komedier - *Helligtrekongersaften* f.eks.

Ikke desto mindre synes både litteraturkritikere og teaterfolk – trods individuelle forskelle – at enes om at alle disse fire sene Shakespeare-stykker virker helt anderledes end resten af hans arbejde. Sammen deler de en skønhed helt ulig noget andet i verdens dramalitteratur. Selv om de har en usandsynlig handling og ofte en forenklet karakterisering af personerne, kan stykkerne alligevel være gribende på scenen, og de er blevet højt værdsat. *Vintereventyret* er faktisk et af Shakespeares mest spillede dramaer, i hvert fald i den engelsktalende del af verden, og stykket bliver ofte regnet blandt hans største. *Cymbeline* var så elsket af den store engelske digter Tennyson i det nittende århundrede, at bogen blev begravet med ham. Og kunstnere af alle slags – komponister, malere, digtere, dansere – har fundet inspiration i *Stormen*.

## Om at definere magi

Men skønt alle kan genkende den særegne kvalitet i Shakespeares romancer, virker det som om ingen af de utallige forsøg på at definere deres specielle ‘magi’ kan indfange mere end dele af sandheden. Det bliver ofte bemærket, at i en god opsætning af en af disse romancer føler man, at stykket har en latent religiøs dimension, selv om det ikke er specielt kristent. Man får heller ikke følelsen af et tilsøret hedensk frugtbarhedsritual som på sin vis sammensmelter ideen om moralsk fornyelse med en ide om genfødsel af selve Livet. Efter den tilsyneladende død med vinteren, eller ondskabens tid. Når den længe savnede Prinsesse Vår – vital, ung og ren – kommer til slut, har vi fået tilgivelse for vores fortid og håb om en ny og bedre fremtid. Og da røres en dybere nerve end ved komediens sædvanlige ‘happy ending.’

Alt dette er sandt, men langt fra hele sandheden. Det samme kan siges om alle de analyser, som tager udgangspunkt i romancerne stadige sammenstilling af virkelighed og illusion eller indbildning.

## Et fuldført livsforløb

Andre kritikere – sædvanligvis afskrevet i dag som sentimentale – mener at nøglen til disse stykker slet ikke ligger i sådanne analyser, men er at finde i Shakespeares eget liv, som for det meste må have været et meget ensomt liv. Hvor kunne vel tidens suverænt mest intelligente, og psykologisk mest indsigtfulde mand finde en ligeværdig, eller noget nær ligeværdig samtalepartner? Ensomhed eller isolation genspejles igen og igen i hans digtning.



Men der er ting som tyder på, at han endelig fandt en kammerat indenfor sin egen familiekreds, da han opdagede at hans ældste, meget intelligente datter Susannah var blevet voksen. Hvis det er rigtigt, må det have været en befriende opdagelse. Er det da virkelig bare en tilfældighed at den første af romancerne,

med sin livgivende, tabt-og-genfundne prinsesse-datter, blev skrevet det år Susannah giftede sig? Eller at de andre stykker dækker den følgende periode, da han gradvis synes at have skiftet hovedbase fra London tilbage til Stratford? Ja, måske!

Der er imidlertid en anden måde at se romancerne på som måske bringer os nærmere kernen end nogen af disse spekulationer. For romancerne repræsenterer vittterlig en logisk og naturlig fuldførelse af Shakespeares livsforløb som dramatiker.



Shakespeare begyndte sin karriere som en slags 'scriptwriter' i det 16. århundredes parallel til dagens film- og tv-industri. Hans job var blot at finde historier der passede til den tids smag og markedets interesse, for så at præsentere disse historier så godt som muligt. Men eftersom hans erfaring voksede, var det naturligt for ham at blive mere interesseret i personernes psykologi. Denne nysgerrighed steg i dybde, og mandede til slut ud i hans store tragedier. Hver af disse kan næsten beskrives som, blandt meget andet, et laboratorie-eksperiment i den menneskelige psyke. Hvad vil der for eksempel ske



dersom vi placerer en Hamlet, med hans civiliserede, moderne sensitivitet, ind i en primitiv verden af blodhævn? Det er ingen tilfældighed at Freud erkendte en stor gæld til Shakespeare.

Imens havde andre aspekter af Shakespeares forfatterskab også videreudviklet sig. Det begyndte at gå op for folk, at denne



'scriptwriter' egentlig var en dramatiker, som kunne tåle sammenligning med Antikkens største dramatikere. Ikke rart da at Shakespeare selv begyndte at vise tegn på en mere ambitiøs, mere selvbevidst holdning til sin egen kunstart, og ikke mindst til dramaets struktur. Han begynder at eksperimentere med at give sine skuespil en latent 'arkitektonisk' struktur, med mønster og symmetri ligesom det der findes i digtene til tidens mest ambitiøse og højt ansete ikke-dramatiske

poeter. Og eksperimentet var vellykket: *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Henry V* er alle sådanne skuespil.

Men når vi så kommer til romancerne er denne periode ovre. Det store psykologiske forskningsprojekt som tragedierne repræsenterer er fuldført. Shakespeare har åbenbart fundet svar på de fleste spørgsmål om menneskets psykiske natur, som tidligere havde fascineret ham. Selv om hans psykologiske indsigt fremdeles kommer til syne i små 'kaméer' – som for eksempel Leontes pludselige anfald af sygelig jalousi tidligt i *Vintereventyret* – er han ikke længere interesseret nok til



at følge op på sådanne problemstillinger gennem et helt stykke. Dermed flades personerne i handlingen ud, og de får mere præg af folkeeventyr. Ligesådan når det gælder 'arkitektoniske' løsninger

på strukturelle problemer i en dramatisk komposition. Selv om han aldrig helt mister sansen for sådanne løsninger (*Stormen* er et højt symmetrisk værk), overtager en ny, mere subtil og sandsynligvis mere intuitiv form for dramatisk struktur gradvist, først i de store komedier og dernæst i romancerne. Dette ser ud til at være beslægtet med Shakespeares sans for musik.

I romancerne virker Shakespeare fascineret af en ny ambition. Først og fremmest vil han ikke længere skabe levende individer, men snarere udtrykke en slags opsummerende vision af Livet selv i disse skuespil: noget som både komedie og tragedie er for selektive til at indfange. En eksistential livsglæde som klarsyn kan indbefatte tristheden af et liv i Tidens magt, og den sorg menneskers umenneskelighed medfører. En erkendelse af at dersom vi fortæller sandheden om ordinær eksistens, så er Livet hverken komedie eller tragedie, men begge dele samtidig, uløselig sammenfiltret. Det er vitterlig det romancerne prøver at indfange. Og, når de er bedst, er det akkurat det de kan.

*How like a winter hath my absence been  
From thee, the pleasure of the fleeting year!  
What freezings have I felt, what dark days seen!  
What old December's bareness every where!*  
William Shakespeare (Sonnet XCVII – 1)



Det stof som

# myter

gøres af

Af Niels Brunse



Paulina

*Vintereventyret* hører til den lille gruppe af Shakespeares skuespil, som man under ét kalder romancer. Der er fire - de tre andre er *Pericles*, *Cymbeline* og *Stormen*. De er skrevet mellem 1607 og 1611, altså i den allersidste del af Shakespeares forfatterskab.

Betegnelsen romance er ikke Shakespeares egen opfindelse. Den blev først indført af den irske Shakespeareforsker Edward Dowden i 1875, altså i en tid, hvor 'det romantiske' (deraf betegnelsen) allerede var en veletableret tradition. Men begrebet har holdt sig, for der er vitterlig nogle tydelige, romantiske fællestræk ved disse 'sene komedier', som andre foretrækker at kalde dem. De foregår i en fantasiverden, hvor sære tildragelser og overnaturlige hændelser spiller ind, deres figurer er måske mere symbolske end realistiske, de skildrer menneskelige lidenskaber i undertiden forvredne former - og de ender lykkeligt. Den lykkelige opløsning af konflikter og den følgende forsoning og tilgivelse er et vigtigt tema i romancerne. Kærligheden er ikke bare et mål i sig selv, som i Shakespeares tidligere komedier, der tit ender med bryllup, sang og dans, som f.eks. *Stor ståhej for ingenting*; den er heller ikke den tragiske hovedsag som i f.eks. *Romeo og Julie*. Kærlighedens helende virkning på hele menneskelivet og menneskesamfundet er en dyb grundtone i disse sene værker.

Romancerne egenart skyldes måske ikke umiddelbart Shakespeares geniale digtversioner. Shakespeare var en praktisk teatermand, og i det første årti af 1600-tallet var der opstået en ny teaterform: sofistikerede forestillinger for et mindre, men velbeslået publikum, der var villigt til at betale fem gange så meget for billetterne som på Shakespeares berømte teater, The Globe. Disse forestillinger fandt sted indendørs, ikke halvt under åben himmel som på The Globe, og det betød at der kunne arbejdes meget mere med belysning og med

raffineret teatermekanik end før.

Man ved, at Shakespeares trup omkring 1608 overtog Blackfriars Theatre, et sådant 'hypermoderne' skuespilhus. Dets publikum har ikke kun været mere velstående, men også mere krævende end de store folkelige teatres: der måtte gerne være dunkle hentydninger til den klassiske litteratur og filosofi, og der måtte gerne leges med illusionen og teatermagien.

Den berømte statuescene i

*Vintereventyret* har måske været en sådan indforstået leg mellem scene og sal - men det er et bevis for Shakespeares geni, at han alligevel formår at knytte sine fantasistykkes overfladisk set usandsynlige handling sammen med nogle dybtliggende psykologiske sandheder, der er af samme stof, som myter gøres af. Død og genopstandelse, fortabelse og genoprettelse: en verden, der trues af personernes forkrampede lidenskaber og selvskabte blindhed, reddes af overpersonlige kræfters uventede, ja, mirakuløse indgriben. Ikke for ingenting bærer den så længe forsvundne kongedatter i *Vintereventyret* navnet Perdita, 'den tabte', og ikke for ingenting bliver hun bragt tilbage af en prins, hvis navn har en klang af forårets tilbagevendende mirakel, dets blomsterflor: Florizel.

Sproget i *Vintereventyret* er rigt - og rigt varieret. Fra kong Leontes' knudrede, halvt afsindige og indadvendte sætningskæder over hyrderne og bøndernes jævne prosasnak til hofdamen Paulinas fyndige og klare tale, når hun går i rette med sin konge, er der en stor og dristig spændvidde. Men det sproglige udtryk holdes sammen af Shakespeares kunstneriske overblik, og de forskelligartede stemmer glider sammen som i et symfonisk værk med kontraster og modsætningsfyldte temaer, indtil dissonanserne går op i en helhed, der er større end de enkelte dele lader ane hver for sig.



Hyrde



*Thou met'st with things dying,  
I with things new-born*

Hyrden (III-3)

# Stikord til *Shakespeares* univers

Af Johannes Sløk

Paulina, Leontes, hofmand, Archidamus



Det er ikke muligt i en kort artikel at gøre bare nogenlunde rede for Shakespeares umådelige univers. Min hensigt er da også kun at fremhæve nogle afgørende ideer, der viser Shakespeare som renaissancens store dramatiker.

Det universalistiske kejserdømme bestod stadig, men var ophørt med at fungere som kejserdømme. I stedet var der opstået nationalstater eller rettere dynastier, og i England var det efter rosekrigene mellem Husene York og Lancaster om sider endt med etableringen af Tudor-dynastiet. Omkring det voksede der en kongeideologi frem, der spillede en fremtrædende rolle for Shakespeare. Den egentlige pointe var, at kongen og riget blev identificeret med hinanden.

Vigtigere er det, at kongens og rigets skæbne svarer til hinanden. Hvis det går kongen ilde, truer riget med at gå i opløsning, og hvis han direkte dræbes, som f.eks. i *Hamlet* og *Macbeth*, breder der sig mørke og tomhed i riget.

Enheden mellem konge og rige har som baggrund, at samfundet er – eller bør være – en homogen orden, et fællesskab, hvor menneskeliv kan udfolde sig naturligt. Men denne orden er skrøbelig. Den nedbrydes, hvis der opstår indre fjendskab,

således som freden i Verona er nedbrudt på grund af hadet mellem slægterne Capulet og Montague, og freden bliver det i Rom ved mordet på Cæsar.

Det skyldes en anden typisk renaissanceidé hos Shakespeare, ideen om det enkelte menneskes mulighed for ved magt at sætte sine mål igennem.

Mennesket kan sætte sig ud over den samfundsmæssige orden og prøve at destruere den, ofte ved at påkalde sig en magt, 'nature', forstået som en højeste kraft, en slags guddom, der nok opretholder tilværelsens orden, men også kan nedbryde den i destruktion og hævn, når mennesker har krænket den. 'Nature' kan i øvrigt betyde så mange ting hos Shakespeare, både tilværelsens orden, den samfundsmæssige orden, den menneskelige natur, det enkelte menneskes natur, men altså også en højst ødelæggende kraft, som individet i trængsel eller nød kan påkalde sig eller hente hjælp hos.

Men det fører frem til et helt grundlæggende synspunkt hos Shakespeare, der er typisk for renaissancens menneskeopfattelse. Det er begrebet om lidenskab, 'passion'. Det er påfaldende, at fra antikken og helt frem til renaissancen havde man ikke haft sans for det psykiske fænomen følelse. Naturligvis havde mennesker altid haft følelser, men når man filosofisk skulle gøre rede for de

dele, 'sjælen' bestod af, nævnte man ikke følelsen som noget specielt. Når f.eks. Augustin skulle opregne, hvad 'sjælen' havde af funktioner, nævnte han fornuften, viljen og erindringen, men ikke noget om 'følelse'. Vi i dag, for hvem en følelse som seksualitet, elskov, erotik spiller en så central rolle, kan undre os over, så overset den har været i antikken og middelalderen. Selv Bibelen, der ellers rummer udtryk for alle tænkelige menneskelige forhold, er på det nærmeste blottet for en egentlig Love Story. I filosofisk forstand mener man, at det er fornuften, der driver mennesket til handling, nemlig ved at udpege de handlinger, gennem hvilke menneskets stræben efter at nå sit mål kan lykkes. Overhovedet lægger man i dette lange tidsrum den afgørende vægt på fornuften som den altbeherskende kraft i mennesket.

Det ændrer sig totalt i renaissancen.

Troubadourdigtningen har åbnet øjnene for elskovens medrivende magt, og lidenskab bliver nu sat på dagsordenen. På det punkt er Shakespeare mesteren. For det første er han klar over, at fornuftens ræsonnementer ikke i sig selv kan føre til handling.

Lidenskab ligger dybere end fornuften og er ikke selv rationel. Lidenskab kan gribe et menneske, pludseligt og ubegribeligt, som Romeo og Julie, der ved deres første møde straks bliver grebet af elskovens lidenskab. Det samme gælder alle lidenskaber – efter magt, hævn eller hvad genstanden nu kan være. Måske det tydeligste eksempel er *jalousien*, især som den er fremvist i *Vintereventyret*. Leontes bliver grebet af komplet ubegrundet skinsyge mod sin hustru Hermione, bilder sig ind, at hun har været ham utro, og at hans nære ven Polixenes er far til det barn, hun venter sig. Det er værre end Othello, thi han bliver gjort skinsyg af Jago, men i *Vintereventyret* er der ingen Jago. Leontes gør så at sige sig selv skinsyg, og han opbyder nu hele sin

fornuft for at underbygge sin irrationelle skinsyge. Men lidenskaben har ingen grund, for som Emilia siger i Othello: *'En skinsyg er ikke skinsyg af en grund, men simpelt hen skinsyg'*. Lidenskaberne er fundamentale og handlings-skabende. Derfor kommer de også til at beherske begrebet tid 'time'. Tid er et underlig uhåndterligt begreb, som man ikke rigtig kan få defineret. Shakespeare knytter begrebet tæt sammen med lidenskaben. Tiden er ikke et kronologisk forløb uden for mennesket, men er bestandigt det, som mennesket selv gør den til.

Tiden kan i et drama bevæge sig i forskellig hast, så dens gangart er tilpasset begivenhederne. I *Vintereventyret* begynder den næsten med i paradisisk idyl at stå helt stille. Men da Leontes' rasende jalousi bryder løs, styrter tiden af sted, alt sker i frygtelig fart, Polixenes flygter i største hast, alle skynder på hinanden. Først da Leontes' skinsyge med ét standser, ligeså

ubegrundet som den begyndte, standser også tiden for Leontes, men nu ikke paradisisk, men i helvede.

Det gælder derfor om at tage tidens gangart til sig og følge den.

Shakespeare kan tillige projicere lidenskaben ud i omverdenen og uvejre er som regel mere et mytisk end et meteorologisk fænomen.

Endelig må jeg gøre opmærksom på en snedighed, hvad genrebetegnelsen angår. Man skelner jo mellem tragedier og komedier, men hvad er i grunden forskellen? En komedie som *'Lige for lige'* kan jo i sit handlingsforløb se ud som en tragedie. Der sker de frygteligste ting - voldtægt, drab - og først til allersidst afslører hertugen, at alle disse frygtelige ting slet ikke er blevet begået. Men i dette tilfælde er tilskuerne indforståede. De véd noget som de optrædende ikke véd, de véd, at hertugen er identisk med denne munk, der manipulerer rundt med begivenhederne. Anderledes med

et drama som *Vintereventyret* og mange andre. Dér er tilskuerne ikke orienterede, men er lige så uvidende som de optrædende og bliver derfor lige så forbløffede som dem, når det til sidst afsløres, at det frygtelige slet ikke er hændt. Man kan måske sige, at forskellen mellem tragedien og komedien er, at der til komedien er hæftet en apoteose, der forvandler det tragiske til det komiske.

Og dermed har Shakespeare fremvist et fundamentalt træk i renaissance: den gennemførte usikkerhed, i dette tilfælde den helt basale usikkerhed om, hvad livet til syvende og sidst er, om man skal forstå det som en tragedie eller en komedie. Den usikkerhed fremviser Shakespeare gennem hele sit teater - men han bringer den ikke ud af verden. Tværtimod fastholder han mennesket i den.

*Uddrag fra artikel fra programhæftet til Shakespeare på Scala 1989/90.*

Paulina



*And so, from hour to hour, we ripe and ripe,  
And then, from hour to hour, we rot and rot;  
And thereby hangs a tale.*

WS - As you like it (II - 7)

# Vintereventyret

Af William Shakespeare

Iscenesættelse

Scenografi og kostumer

Masker

Oversættelse

Komponist

Koreografi

Lysdesign

Lyddesign

Søren Iversen

Birgitte Mellentin

Barbara Freud-Magnus

Niels Brunse

Pete Repete

Chris Blackwell

Niels Emil Larsen

Andreas A. Carlsen

Leontes, konge af Sicilien

Hermione, hans dronning

Mamillius, deres søn

Perdita, deres datter

Paulina

Antigonus, hendes mand

Camillo, hofmand

Archidamus, hofmand mm.

Hofmand mm.

Emilia, hofdame for Hermoine

Tiden

Polixenes, konge af Bøhmen

Florizel, hans søn

Autolycus, bissekræmmer

Gammel Hyrde mm.

Klovn, ung hyrde, hans søn mm.

Mopsa, hyrdinde

Dorcas, hyrdinde mm.

Cleomenes

Dion

Hofdamer, hyrdinder

Hofmænd, tjenere, hyrder

Barnepige

Retsbetjent

Henning Olesen

Merete Voldstedlund

Søren Lau Frederiksen /

Nis Hessner Marcussen

Maibritt Særensen

Anne-Vibeke Mogensen

Lars Høj

Jens Pedersen

Hother Bøndorff

Lars Dammark

Stinne Hedrup

Ejnar Hans Jensen

Jens Zacho Bøye

Peter Flyvholm

Niels Ellegaard

Anders Baggesen

Martin Buch

Stinne Hedrup

Sarah Gottlieb

Mathias Grip

Leo Padkær

Anne-Marie Bøttcher

Thilde Pejstrup

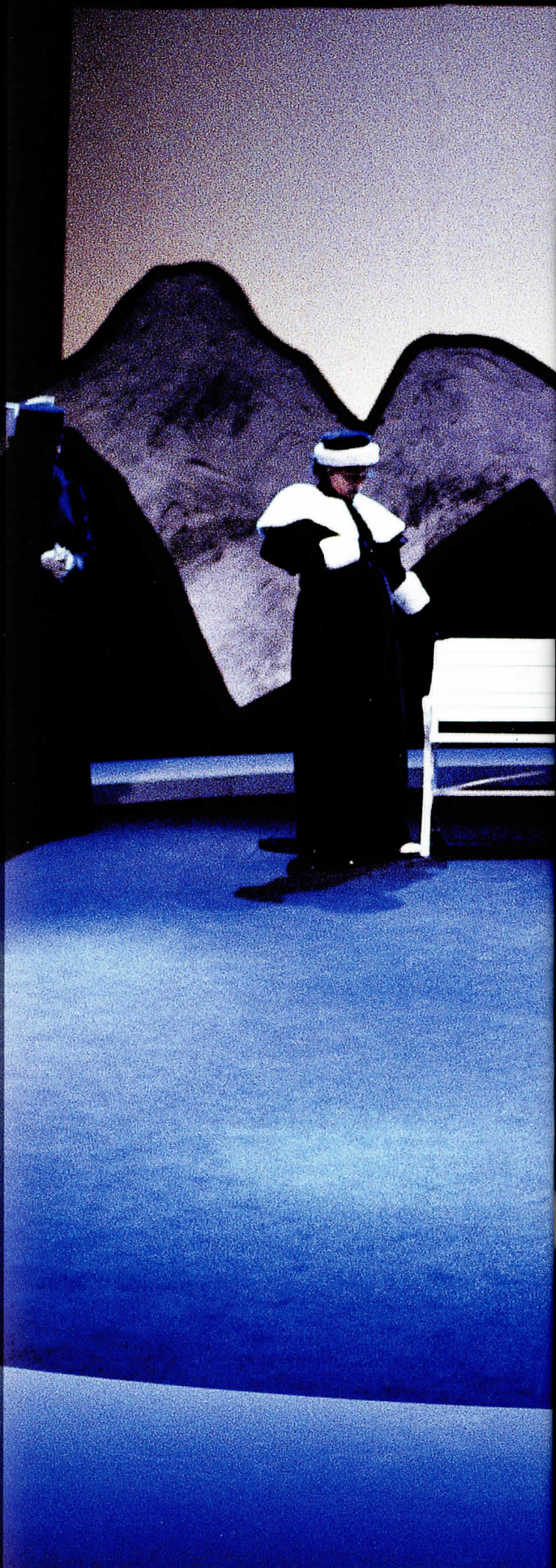
Mathias Grip

Jacob Olsen

Leo Padkær

Thilde Pejstrup

Jacob Olsen



Aarhus Teater Store Scene premiere marts 2001

Forestillingens varighed: ca. 2 timer og 30 minutter inkl. pause

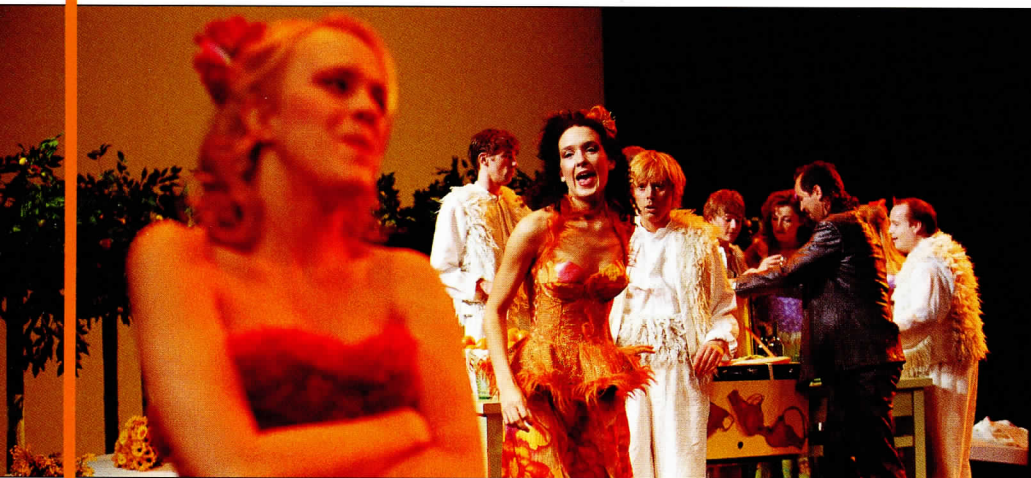


# Kilderne

## til Vintereventyret

Af Jørgen Heiner

*"Blandt alle de lidenskaber hvormed det menneskelige sind forvirres, er der intet, der så hudløst og med så hvileløst had forgifter os som jalousiens betændelse."*



Omtrent sådan indleder den engelske forfatter og dramatiker Robert Greene i 1588 sin fantastiske roman *Pandosto* med undertitlen *The Triumph of Time*. Romanen blev genoptrykt i 1607 som *Doratus and Fawnia* – og er senere kommet i yderligere tyve udgaver. En yndet underholdningsroman fra Shakespearetiden, der skulle holde sig populær gennem hele 1600-tallet.

I 1610-11 lod William Shakespeare sig inspirere af Greenes bog til at udforme et af sine største dramaer – *The Winter's Tale*. I Nicolas Rows Shakespearedugave (1709) henvises til *Pandosto*, som værende Shakespeares hovedkilde til skuespillet, selvom senere forskere har kunnet supplere vores viden med mulige sekundære kilder. Lokaltiteterne i de to værker er ombyttede, således at Greenes *Pandosto* (Shakespeares Leontes) er konge af Böhmen, og Greenes *Egistus* (Shakespeares Polixenes) er konge af Sicilien. Denne ombytning hos Shakespeare skyldes muligvis, at den Ceres-Proserpina-myte, som sandsynligvis afspejles i Hermione-Perdita-historien, har tilknytning til Sicilien, og skildrer genforeningen af mor og datter.

Fortælling og drama løber stort set parallelt fra begyndelsen med *Egistus'* besøg hos *Pandosto* og dennes dronning *Bellaria* (Shakespeares Hermione), der er gravid – fulgt af *Egistus'* flugt og *Bellarias* arrestation.

Hos Greene har kongen tilsyneladende, men ikke reelle grunde til sin jalousi, mens skinsygen hos Shakespeare kommer som et lynnedslag. Først i det øjeblik regianviningen angiver "she(Hermione) gives her hand to Polixenes", kortsluttes Leontes' følelser og tanker, og skinsygen bryder ud i lys lue i monologen "Too hot, too hot! To mingle friendship far is mingling bloods, I have tremor cordis on m..." Heller ikke omtaler nogen af de øvrige personer, at Leontes er eller har været skinsyg; det er således ingen langsomt voksende 'sygdom' som hos Othello, men et uvejr – en pludselig rystelse – der bryder løs som en naturkatastrofe. Med hensyn til den store retsscene så er det Greenes *Bellaria*, der appellerer rets- afgørelsen til oraklet, mens det er Leontes, der af egen trang sender bud til Apollons tempel (III,1). Mere for Shakespeare end for Greene har det været væsentligt, at publikum beholdt nogen sympati for Leontes, hvilket dramaets slutning antyder. Da oraklet forkyndes, indser *Pandosto* straks sin skæbnesvangre fejltagelse – i modsætning til Leontes, og da nyheden om sønnens død ankommer dør også *Bellaria* og forekommer ikke siden i fortællingen. Der er altså ingen statue-scene hos Greene. Hos Shakespeare er de tragiske begivenheder sindrigt føjet sammen til én lang ubrudt kædereaktion fra Leontes' skinsyge, der forårsager arresta-

tionen – sendebud til oraklet – Perdita's forvisning - forkastelsen af oraklet – Mamillius' død - Hermiones ligfald og Leontes' sammenbrud. Helt genial viser strukturen sig at være i dramaets slutning, da kædereaktionen bevæger sig den modsatte vej.

Perdita-historien (hos Greene hedder datteren *Fawnia*) ligger tæt op ad forlægget, dog med en del divergenser, blandt andet forelsker *Pandosto* sig i sin ukendte datter, hvilket senere resulterer i hans selvmord, mens Shakespeare behændigt drejer tryllespejlet mod forsoning og tilgivelse med Hermiones genkomst. Navnene *Perdita* og sikkert også *Florizel* (Greenes *Dorastus*) er hentet i et samtidigt eventyr, og adskillige navne er lånt i Philip Sidneys *Arcadia*, fra *Odysseen* og fra Xenophons *Symposium* (f.eks. bissekræmmeren *Autolycus*), samt hos *Plutarch*.

Lighedspunkter i Greenes og Shakespeares tekster kan også påvises gennem ordvalg, associationer og sætningsfølge, men kvaliteten i billedsproget og poesien gør den store forskel på digterværkerne. *Pandosto* er skrevet i prosa med enkelte smukke vers, mens Shakespeare fra scene til scene glider elegant og umærkeligt mellem blankversets bløde rytme og en velformet, poetisk prosa

Afsluttende kan bemærkes, at Shakespeare i de ydre træk ligger ganske nær sin kilde, men uendelig fjern er han i idéindhold, karakterer, dybde og sprog. Han har sat et af sine mest originale præg på værket og løftet det til en højde af stor skønhed og menneskelighed. Et drama hvor kraften, myten, miraklet og musikken er føjet sammen til en betagende helhed.



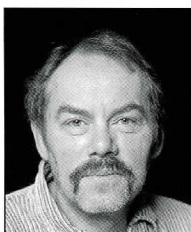
*Sid i den lange vinterkvæld ved ilden  
hos gode gamle folk; lad dem fortælle  
dig sagn om bitre længst forsvundne dage.*

WS – Richard II (V – 1)

# Holdet

## bag Vintereventyret

På [www.aarhustheater.dk](http://www.aarhustheater.dk) kan du læse om det kreative team og skuespillerne bag aftenens forestilling.



Henning Olesen



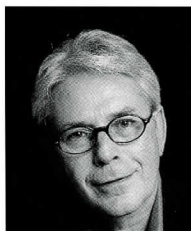
Merete Voldstedlund



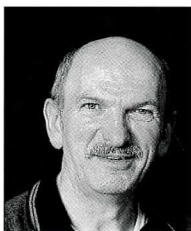
Maibritt Særøns



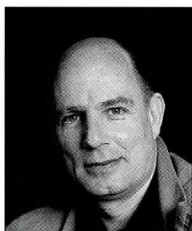
Anne-Vibeke Mogensen



Lars Høy



Jens Pedersen



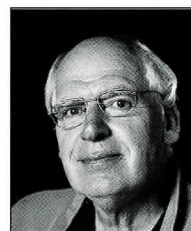
Hother Bøndorff



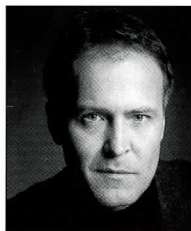
Lars Dammark



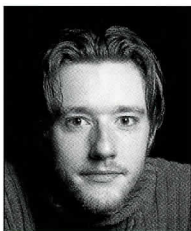
Stinne Hedrup



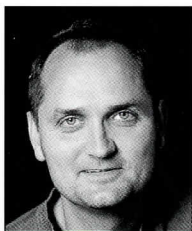
Ejnar Hans Jensen



Jens Zachø Böye



Peter Flyvholm



Niels Ellegaard



Anders Baggesen



Matin Buch



Sarah Gottlieb

Instruktør



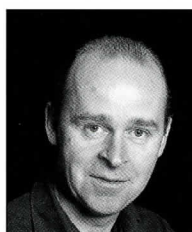
Søren Iversen

Scenograf



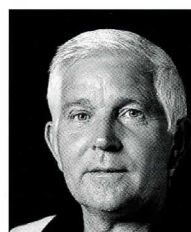
Birgitte Mellentin

Komponist



Pete Repete

Koreograf



Chris Blackwell

[www.aarhustheater.dk](http://www.aarhustheater.dk) udvikles i samarbejde med Runemedia.

Web sponsor: Mobilix



# Shakespeare



## Aarhus Teater

### **Trold kan Tæmmes**

1906-07: isc. Benjamin Pedersen  
1927-28: isc. Erik Henning-Jensen  
1943-44: isc. Erik Henning-Jensen

### **Othello**

1907-08: isc. Benjamin Pedersen  
1968-69: isc. Ellen Isefier

### **En Skærsommernatsdrøm**

1919-20: isc. Soffy Walleen  
1937-38: isc. Erik Henning-Jensen  
1948-49: isc. Svend Gade  
1958-59: isc. Jon Iversen  
(Som En Midsommernatsdrøm)  
1975-76: isc. Benny Poulsen

### **Helligtrekongersaften**

1924-25: isc. Erik Henning-Jensen  
1941-42: isc. Erik Henning-Jensen  
1959-60: isc. Poul Petersen  
1971-72: isc. Asger Bonfils  
1995-96: isc. Eyun Johannessen

### **Hamlet**

1929-30: isc. Erik Henning-Jensen  
1953-54: isc. Erik Henning-Jensen  
1991-92: isc. Eyun Johannessen

### **Købmanden i Venedig**

1933-34: isc. Erik Henning-Jensen  
1965-66: isc. Asger Bonfils

### **Som man behager**

1954-55: isc. Mime Fønss

### **Macbeth**

1960-61: isc. Svend Methling

### **Romeo og Julie**

1964-65: isc. Benedikt Arnason

### **Richard II**

1967-68: isc. Palle Skibelund

### **Tvillingerne**

1974-75: isc. Asger Bonfils

### **Henrik den Fjerde**

1978-79: isc. Lucian Giurcescu

### **Når enden er god**

1981-82: isc. Klaus Hoffmeyer

### **Kong Lear**

1984-85: isc. Johan Bergenstråhle

### **Stor Ståhej for Ingenting**

1989-90: isc. Søren Iversen

### **Lige for Lige**

1989-90: isc. Asger Bonfils

### **Titus Andronicus**

1989-90: isc. Eyun Johannessen

### **Richard III**

1992-93: isc. Johan Bergenstråhle

### **Stormen**

1993-94: isc. Johan Bergenstråhle

### **De lystige Koner i Windsor**

1998-99: isc. Madeleine Røn Juul

### **Vintereventyret**

2000-01: isc. Søren Iversen

Perdita







# Fader Tid

Af Jørgen Heiner

Som *Fader Tid* trådte frem i renæssancen var den som figur og billede både klassisk og middelalderlig, både vestlig og orientalsk. Skikkelsen illustrerede såvel den abstrakte pragt i et filosofisk princip, som den destruktive dæmons ondsindede grådighed. I andre tilfælde fik *Tiden* en mere eksakt betydning, enten som 'ødelæggeren' eller som 'åbenbarer'.

Det er imidlertid karakteristisk for klassisk kunst, at *Tiden* her blev fremstillet som to vidt forskellige hovedtyper – Kairos eller Aion. Som Kairos – dvs. det korte øjeblik, som markerer et vendepunkt i menneskelivet eller i universets udvikling – var han afbildet som en yngre, nøgen mand i flygtende bevægelse med vinger på skuldre og hæle, og med en vægt balancerende på en barberkniv som attribut. Skikkelsen eksisterede indtil omkring 1000-tallet.

Den diametralt modsatte opfattelse findes i den persiske fremstilling af *Tiden* som Aion – dvs. det guddommelige princip for evighed og udtømmelig skaberevne. Han kunne vises som en bevinget skikkelse med løvehoved,

indsvøbt i en slange og med en nøgle i hånden – eller som en smuk, bevinget yngling omgivet af en zodiak og udstyret med forskellige attributter for kosmisk magt. På ingen af de klassiske billedfremstillinger findes timeglasset, leen, seglet eller krykkerne, som alle blev almindelige på senere renæssanceafbildninger.

De største ændringer i billedfremstillingen af *Tiden* sker, da kunstnerne begynder at illustrere Petrarchas *Trionfi* – hvori kyskhed triumferer over kærlighed, død over dvaskhed, berømmelse over død og *Tiden* over berømmelse, for kun at erobres af evigheden. Men Petrarcha havde ingen udførlige beskrivelser af *Tiden*, så datidens kunstnere stod helt frie i den billedlige udformning, og de kunne hente inspirationer fra så forskellige steder som klassisk kunst, fransk middelalder, orientalske illustrationer, samt fra romersk kunst, hvis Kronos-figur (Saturn) især kom til at få indflydelse på billedfremstillingerne på grund af dens attributter som seglet/leen og senere tilføjelser som slangen eller dragen, der bider sig

selv i halen (gudens tidsmæssige betydning). I løbet af middelalderen bliver Saturn – den koldeste og langsomste af planeterne – desuden associeret med alderdom og død, og allerede fra gammel tid havde døden været udstyret med le eller segl.

Den billedmæssige ring var således sluttet, da *Fader Tid* blev gengivet som en gammel, hvidskægget, bevinget og forkrøblet mand, der for at understrege denne opfattelse også blev forsynet med et timeglas, som i denne sammenhæng synes at dukke op for første gang. Forskellige Petrarcha-illustratorer tegnede senere videre på dette billede og tilføjede flere supplerende tegn på tidssymboler.

*Tiden* som universelt, kosmisk princip er beskrevet gennem hele kulturhistorien og afspejles i digtningen, filosofien og kunsten fra den klassiske renæssance til 'igår – idag – imorgen'.

Der er næppe tvivl om at Shakespeare i *Vintereventyret* lod sig inspirere af undertitlen til Robert Greenes roman *Pandosto* – eller

Hermione  
*Hvad sir I for kloge ord? Min prins, kom her,  
nu skal vi sidde sammen; kom, fortæl et eventyr.*

Mamillius  
*Hvad skal det være? Sjovt eller sørgeligt?*

Hermione  
*Så sjovt du vil.*

Mamillius  
*Et sørgeligt er bedst om vinteren. Jeg kender et  
om spøgelser og trolde.*

## Dialog mellem Hermione og Mamillius

Hermione  
*Så lad os høre det. Kom, sæt dig ned og gør dit bedste for at skræmme  
mig med dine spøgelser; det er du god til.*

Mamillius  
*Der var engang en mand –*

Hermione  
*Nej, sæt dig ned; sådan, fortæl det så.*

Mamillius  
*- der boede ved en kirkegård. Jeg vil fortælle stille, de fruehøns må ikke  
høre det.*

Hermione  
*Så hvisk mig det i øret.*



Forestillingsleder: . . . . . Bruno Nielsen-Boreas  
 Regissør: . . . . . Line Bjergø  
 Instruktørassistent . . . . . Line Munk  
 Suffli: . . . . . Birthe Haubeck Rasmussen  
 Afvikling lys: . . . . . Bo Høgh Jensen/Peder Jacobsen  
 Afvikling lyd: . . . . . Jeppe Larris/ Kim Engelbrecht

#### Afdelingsledere:

Scene, snedker- og malersal: . . . . Knud Brodersen  
 Skræddersal: . . . . . Hanne Gissel  
 Frisørsalon: . . . . . Britta Høxbro  
 Rekvisit: . . . . . Viggo Bay  
 Tonemester: . . . . . Kim Engelbrecht  
 Kontrol & programsalg: . . . . . Finn Arentzen

Teknisk chef: . . . . . Jens Ravn  
 Dekorationschef: . . . . . Jørn Walsøe  
 Kontorchef: . . . . . Ralf Rudfeld  
 Marketingchef: . . . . . Peter Schødt Dalsgaard  
 Teaterchef: . . . . . Palle Jul Jørgensen

Programredaktion: . . . . . Jørgen Heiner og Agnete Krogh  
 Foto fra afsluttende prøver: . . . . Jan Jul  
 Plakat & program layout: . . . . . Pacesetters  
 Tryk: . . . . . Phønix-Trykkeriet

Aarhus Teaters sponsorer:



Aarhus Teater



støttes af Århus Amt

Aarhus Teaters jubilæumssponsorer:



# KOMMENDE PREMIERER PÅ AARHUS TEATER

## Dansemus

Af Gustav Wied, gendigtet af Erling Jepsen

I kongeriget Rugmelien møder du en lang række groteske og komiske personer.

Mennesker drives rundt i som mus i en evig dans omkring en pind. De standser kun for at æde, parre sig eller æde hinanden.

Alle er under lup i Wieds store satire *Dansemus*, som er et vildnis af replikker, figurer og situationer.

Erling Jepsen har gendigtet *Dansemus* som iscenesættes af Madeleine Røn Juul med musik af Fuzzy og scenografi af Erik Söderberg.

Medvirkende: Martin Ringsmose, Jens Pedersen, Bue Wandahl, Camilla Einfeldt, Anders Baggesen, Niels Ellegaard, Claes Bang, Kirsti Kærn, Kim Veisgaard, Merete Hegner, Henning Olesen, Karen-Lis Ahrenkiel, Jens Zacho Böye, Ejnar Hans Jensen, Lars Høy, Victor Marcussen, Thomas Milton m.fl.

Store Scene 10. maj – 9. juni 2001

## Ladies' Night

Danmarkspremiere Scala 20. april 2001

## Tre Søstre

Skuespillerskolens afgangsforestilling.

Premiere 4. maj 2001 Stiklingen.

Læs mere på [www.aarhusteater.dk](http://www.aarhusteater.dk)

## Vis teaterbilletten og få en gratis dessert

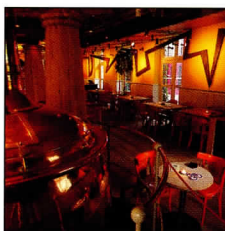
En billet til Aarhus Teater kan også bruges til at kombinere teaterbesøget med en god middag.

Aarhus Teater samarbejder med fem restauranter, som tilbyder teatrets publikum en gratis dessert eller osteretning ved bestilling af hovedret fra menuen.



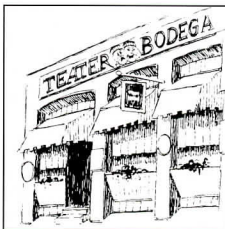
Vestergade 3 · 8000 Århus C  
Tlf. 86122042

Køkken: Man. - lør. 11.00-01.30  
Søndag 17.00-01.30



Kannikegade 10 · 8000 Århus C  
Tlf. 86138000

Køkken: Man. - lør. 17.30-22.00  
Søndag 11.30-14.30



Skolegade 7 · 8000 Århus C  
Tlf. 86121917

Køkken: Man. - lør. 11.00-23.30



Skolegade 5 · 8000 Århus C  
Tlf. 86135325

Køkken: Man. - lør. 17.30-22.00  
Søndag 17.30-21.30



Skolegade 29 · 8000 Århus C  
Tlf. 86121102

Køkken: Man. - ons. 11.30-20.00  
Tor. - lør. 11.30-21.00

# Ohøj lys i sigte



Lys til det hele - se selv på [www.martin.dk](http://www.martin.dk)

# Martin

Martin Professional A/S • Olof Palmes Allé 18 • 8200 Århus N • tlf: 87 40 00 00 • Internet: [www.martin.dk](http://www.martin.dk)