

# Teater og renæssance

*Af lektor, cand.theol. Geert Hallbäck*

Umiddelbart forbinder jeg tre ting med renæssancen. For det første, selvfølgelig, genopdagelsen af den antikke litteratur, både den litterære og den teoretisk-videnskabelige – det er jo denne antikkens genfødsel, der ligger i selve betegnelsen *renaissance*. For det andet pengeøkonomiens gennembrud, først i Norditalien og efterhånden i hele Vesteuropa. For teaterets vedkommende betyder det, at det bliver et professionelt teater. For det tredje, at renæssancen er noget, der foregår i Italien. Det bliver derfor først og fremmest teateret i Italien, jeg kommer til at tale om; dog vil jeg også komme ind på teateret i England, da det elizabethanske teater med Shakespeare i spidsen er et udpræget renæssance-fænomen.

## **Comedia erudita**

Udbredelsen af den antikke litteratur skete takket være den nye opfindelse af trykkekunsten. I første omgang var det de latinske forfattere, der blev trykt. For teaterets vedkommende var det især de latinske komedieforfattere, Plautus og Tarents, der blev trykt, samt Senecas tragedier. Det skete i slutningen af 1400-tallet. Samtidig kom Horats' poetik *Ars Poetica* og Vitruvius' værker om romersk arkitektur i trykken, og de fik hurtigt stor betydning for teaterets udvikling. I løbet af de første årtier af 1500-tallet blev også de græske tragediedigtere, Aiskylos, Sofokles og Euripides samt komedieforfatteren Aristofanes udgivet.

I de akademier, som fyrsterne i de italienske bystater nu begyndte at oprette med henblik på studiet og revitaliseringen af den antikke litteratur, beskæftigede man sig også med teateret. Ikke mindst Aristoteles *Poetik*, hvis undersøgelse af tragedien jo er bevaret, blev lagt til grund for studierne. Men man spekulerede også på, hvordan disse stykker mon var opført; man var nemlig nødt til at spekulere, for det var kun replikkerne, der var bevaret, der var ingen regibemærkninger eller andet, der kunne hjælpe én praktisk på vej. De lærde og deres adelige velyndere begyndte at eksperimentere med opførelser af de klassiske stykker, og man søgte hjælp hos tidens førende malere med henblik på dekorationer

og førende musikere med henblik på de korsange, der jo spiller en stor rolle i stykkerne.

I 1460'erne opførte man de første latinske komedier i Rom, og i 1509 blev den første antikke tragedie genopført i moderne tid; det var Senecas *Hippolytus*, og det skete i Ferrara. Disse opførelser var på latin; men omkring 1500 begyndte man at oversætte stykkerne til italiensk, så andre end de lærde kunne få glæde af dem. Efterhånden nøjedes man ikke med at genopføre de klassiske komedier; man begyndte selv at skrive nye komedier efter klassisk forbillede. Det drejer sig jo om karakter-komedier, dvs. stykker, der tager en bestemt menneskelig egenskab under behandling og viser, hvordan den fører personen ud i vanskelige situationer, hvis den ikke modereres. Denne nye komediedigtning kalder man *Comedia erudita*, den 'lærde' komedie.

Det er ikke stykker, eftertiden har fundet interessante. Det eneste, der stadig spilles, er Machiavellis *Mandragola*, som også er blevet opført i Danmark. Det handler om en gammel mand, der har giftet sig med en ung kone. Han er ikke i stand til at fuldbyrde ægteskabet; men en koblerske narrer ham til at tro, at konen bør gå i seng med en ung elsker, således at han kan få en arving – vel at mærke, hvis hun forinden drikker alrunesaft: *mandragola*, for så vil elskeren dø umiddelbart efter akten. Konen får sin elsker, manden får sin arving; men elskeren dør jo heldigvis ikke, så alt ender lykkeligt – for de unge altså, mens den gamle bliver til grin. Det er jo alle komediers grundlæggende morale. Men denne komedie fremhæves for sine figurers tvetydighed: Hele vejen igennem ved de mere om de andre, end disse selv ved, og der er altid en skjult undertekst bag alt, hvad de siger. Det er efter min mening et udmærket stykke; men hvis det fortjener at blive fremhævet som særlig komplekst, kan man jo tænke sig til, hvordan de andre er.

Det var komedierne, der blev opført; tragedierne var man mere i vildrede med. Det var jo dem, Aristoteles havde skrevet om, så de blev i højere grad genstand for teoretiske studier. Det var gennem disse renaissance-teoretikers studier, at kravet om tidens, stedets og handlingens enhed blev slået fast som en regel for dramatisk digtning – en regel, som de senere franske tragediedigtere formåede at overholde, men som nok snarere hindrede, at der blev skrevet nye tragedier i Italien i renæssancen. Et særligt problem var musikken. I 1560'erne dannede en

gruppe kunstnere og adelsmænd i Firenze et lærd selskab: *Camerata*, der mente, at tragedierne snarere var blevet sunget end talt. De hyrede domorganisten i Markus-kirken i Venedig til at skrive musik til Sofokles' *Ødipus Tyrannos*, som blev opført i 1585 – den første opførelse af en græsk tragedie siden antikken. Det var en sensation i den lærde verden, og regnes af mange for at være en af operaens begyndelser. Så man kan sige, at den antikke tragedie snarere levede videre i operaen end i det talte teater.

*Ødipus* var åbningsforestillingen på teateret i Vicenza, der i sig selv var en sensation. Baseret på Vitruvius' beskrivelser af det romerske teater, skulle det være en tro kopi. I sin grundplan er det i hvert fald en kopi; men en afgørende forskel er, at hvor det antikke teater var et *open air*-teater, havde teateret i Vicenza et loft og var altså et lukket rum. Men ellers har vi det halvcirkelformede tilskuerrum; en 'orkestergrav' til musikerne – det antikke teaters *orchestra*, hvor korets danse antagelig blev opført; en *skene* (dvs. en scenebygning) i form af en pragtfuld mur med tre indgange, den midterste i portalformat, samt to yderlige indgange i sidebygningerne; og endelig selve spillepladsen foran, kaldet *proscenium*. Hvis man kunne se ind ad dørene, hvad kunde midterste placerede tilskuere kunne, ville man se tre gader i en by med husgavlne malet i perspektiv. Det var jo et af malerkunstens store tekniske fremskridt i renæssancen: perspektivmaleriet, der inden for teaterdekorationen muliggjorde et mere realistisk scenebillede.

Fem år senere blev endnu et 'antikt' teater åbnet i Italien, i byen Sabbioneta; her var der kun tre døre, de var meget tættere på hinanden, og bag dem var der malet et sammenhængende landskabsmaleri – også med den centralperspektiviske teknik. I teateret i Farnese, der åbnede i 1618, var de tre døre smeltet sammen til én, stor åbning, der nu var skudt helt frem til scenekanten. Nu var det muren rundt om sceneåbningen, der blev kaldt *proscenium*, og spillet foregik inde i rummet. Dermed var den teatertype skabt, som vi stadig i dag er bedst kendt med, og som var forudsætningen for den langt senere naturalismes 'fjerde væg'-illusion.

Lige en sidste ting skal med om dette fyrstelige renæssanceteater. I forbindelse med fester ved fyrstehofferne var det almindeligt med underholdende indslag i form af sang og danse-optrin, de såkaldte *in-*

*termezzi*, der hentede temaer fra den antikke mytologi eller pastoraler, dvs. adelens romantiske forestilling om hyrder og hyrdinders uspole-rede landliv. Det var jo en slags teatraliske forestillinger, så derfor var springet ikke så stort fra hoffesterne til teaterscenen. Man begyndte at udfylde pauserne i de lærde komedier med den slags *intermezzi*. Det var en skik, der blev overtaget af det franske teater, og som blev praktiseret gennem hele den klassiske periode. For os kan det forekomme kuriøst; men mellem hver af de fem akter i fx Molières komedier, som jo både psykologisk og handlingsmæssigt er ganske stramt komponerede, var der sang- og danseoptrin, som intet havde med komediens handling at gøre. Publikum har haft bedre tid i teateret, end vi har i dag. Men det var faktisk ud af den slags *intermezzi*, at balletten udviklede sig til en selvstændig teaterkunstart.

### **Comedia dell'arte**

Alt det, jeg hidtil har talt om, kan sammenfattes under betegnelsen *comedia erudita*. Det var de lærdes og adelens teatereksp eksperimenter; det var de velhavendes amatørteater, som slet ikke var tiltænkt et større, folkeligt publikum. Men folket ville også se teater. Det havde de gjort i flere hundrede år, nemlig et religiøst teater, der fremstillede episoder fra bibelhistorien eller helgenernes liv. Det var for det meste et amatørteater, opført af latinskoleelever og præsteseminarister. Efterhånden voksede forestillingerne sig til de såkaldte 'mysteriespil', som især var populære i England og Frankrig. Her blev hele byer inddraget i spillene, så bagerne opførte nadveren, tømrerne korsfæstelsen osv. Disse spil, der kunne tage flere uger, blev ikke opført hvert år; men et eller andet sted på egnen var der nok et spil om året. Skuespillerne i disse spil var amatører; men forfatterne, der skrev dem, og instruktørerne, der satte dem op, var professionelle.

I sidste halvdel af 1500-tallet opstod imidlertid et professionelt, folkeligt teater i Italien, der var helt igennem sekulært: *Comedia dell'arte*, dvs. den professionelle komedie. Det var omrejsende grupper på fem til ti skuespillere, der optrådte på torve og i kroer. De havde ingen teaterbygninger, men blot en fjællebodsscene med et stykke stof, de kunne klæde om bagved. De levede af, hvad folk betalte, når indsamlingsbøssen gik rundt; men de berømte grupper tjente endog rigtigt mange

penge. Hver skuespiller spillede en bestemt type; der var ikke noget manuskript, men blot et scenarie, der nødtørftigt angav plottets gang. Alle replikker var improviserede og situationsbestemte. De komiske episoder var imidlertid indøvede som 'rutiner', ville vi sige i dag, i form af akrobatisk-komiske stunts eller kvikke replikskifter, der kunne bruges i forskellige situationer. Disse rutiner blev kald *lazzi*.

Man har spekuleret meget over, hvor denne *comedia dell'arte* kommer fra. Der er to forslag: I Byzans var den romerske *mime*, som var en folkelig-komisk teaterform, blevet praktiseret lige siden antikken. Da tyrkerne erobrede Byzans i 1453, kom ikke blot en række lærde til Vesteuropa, som måske havde betydning for hele antik-renæssancen; der kom også en række mime-grupper. *Comedia dell'arte*-teaterets 'repertoire' minder meget om mimerne og er måske en italiensk forvandling og videreførelse af mimen. Men i mimen blev der ikke brugt masker; *comedia dell'arte*-figurerne bruger derimod (næsten) altid masker. Derfor mener andre, at teaterformen er hjemmegroet i Italien, idet de forskellige typers oprindelse kan spores til bestemte lokaliteter. Under alle omstændigheder dukker formen op i løbet af 1500-tallet, hvorefter de italienske *comedia dell'arte*-grupper spreder sig over det meste af Vesteuropa i løbet af de følgende to århundreder, hvorefter formen opleves som alt for stereotyp og uden udviklingsmuligheder. Men et sted i Europa, har den jo levet videre, om end i en forfinet, stum og borgerliggjort udgave, nemlig på Pantomimeteateret i Tivoli.

Der var to tjener-typer: *Harlekin* og *Brighella*. De er begge figurer, der hellere vil slippe for pligterne og tjene en ekstra skilling; mens *Harlekin* er mere godhjertet, tænker *Brighella* altid kun på sig selv. Derefter var der tre professionstyper, som samtidig repræsenterede den ældre generation: *Il Dottore*, der er læge, jurist, lærer e.l., altid en bogens mand, altid nærig og påpasselig med sit rygte. *Pantalone*, der er købmanden, grisk og ude på at afsætte sin datter til den bedste betalende; og – desværre – udstyret med tydelige jødiske træk. *Il Capitano*, soldaten, der er fuld af pral over krigs- og kvindeeventyr, men afsløres, når han skal demonstrere sin tapperhed i praksis. Endelig er der de to unge, der får hinanden trods forældregenerationens træske spil. Det er denne generationernes fornyelse, der er grundstammen i *comedia dell'arte* som i alle komedieformer. Alle disse figurer knopskyder, hvor der er skuespil-

lere til det; ikke mindst er der en stribe af tjenestepiger til Harlekins og Brighellas rådighed.

Måske skal man lægge mærke til, at der ikke er nogen præst eller munk blandt *comedia dell'arte*-figurerne. Der er ingen anti-klerikal brod i komedierne, sådan som man godt kan finde den i middelalderens religiøse spil. Det er som om renæssance-teateret i Italien udvikler sig helt uden nogen forbindelse til kirken – hverken positiv eller negativ. Hvis man skal finde en eller anden form for ideologi i komedierne, må det være noget i retning af, at livet er hårdt og besværligt, man kan ikke undgå modgang og fortrædelighed; men mennesker har i sig selv de ressourcer, der skal til, for at klare sig igennem situationen og ovenpå igen. Der er grundlæggende tale om et positivt menneskesyn: Vi er resourcestærke personer.

### **Det elizabethanske teater**

Tager vi til England ser situationen helt anderledes ud. Her har teater og religion i den grad noget med hinanden at gøre, og som regel ikke noget godt. Den engelske reformation under Henrik den 8. betød en stand-sning af de religiøse middelalderspil, som havde haft en kæmpemæssig udbredelse i England. Folk efterspurgte en alternativ underholdning, og der opstod en række professionelle teatergrupper, som optrådte under en adelsmands beskyttelse og turnerede rundt i landet. De spillede både komedier og tragedier, og de overholdt ikke de klassiske regler om tidens, stedets og handlingens enhed. Fælles for stykkerne var en calvinistisk tendens, hvor prædestinationstanken bestemte personernes skæbne. Senere blev stykker med hævnmotiv overordentlig populære (fx *Hamlet*); dels gav de anledning til blodig underholdning, som var stærkt efterspurgt, dels kunne de sætte kristne (tilgivelse) over for anti-kke eller almenmenneskelige (gengældelse) værdier til debat.

Teatergrupperne kom også til London, hvor de blev henvist til den sydlige bred, der i forvejen var et forlystelseskvarter med talrige bordel-ler og arenaer til dyrekampe. Det var i den slags bygninger, at teatrene blev indrettet; de mindede mere om *commedia delle'artens* fjællebods-scene, selv om de nu var anbragt i en gård med tilskuerpladser i de forskellige stokværk. Der var en standende strid mellem Londons bystyre og kirken på den ene side, der betragtede teatrene som umoralske, og

hoffet på den anden side, som støttede teatrene. Under Elizabeths efterfølger, Jakob den 1., blev antallet af teatergrupper i London ganske vist reduceret til tre; men disse tre kom direkte under kongens, dronningens og kronprinsens beskyttelse. Den teatertrup, som Shakespeare tilhørte, og hvor han bidrog både som skuespiller og forfatter – og i øvrigt blev en særdeles velhavende andelshaver ikke blot i truppen, men også i Globe-teateret, hvor den spillede – var den fineste og kom under kongens beskyttelse og var kendt som 'the Kings men'.

Men kirkens puritanere havde aldrig forliget sig med teatrene, og efterhånden fik de større og større magt. I by efter by i provinsen blev teatertrupperne forment adgang; 'the Kings men' måtte lide den tort ligefrem at blive betalt for ikke at spille i nogle af byerne. Og da revolutionen brød ud under Charles den 1., stod de allerfleste teaterfolk på kongens side; men det var jo Cromwells puritanere, der sejrede, og teateret i England blev så at sige afskaffet. Først i løbet af 1800-tallet fik teateret i England igen en kulturel position, der bare tilnærmelsesvis kan sammenlignes med det elizabethanske teaters.

Lige siden antikken havde der været en strid mellem kirken og teateret, som man vel godt kan tillade sig at undre sig over. Teateret blev ikke bare betragtet som hedensk – og det var jo grund nok til at forbyde det; men det blev betragtet som djævelsk, og den holdning fortsatte længe i Europa. I Frankrig kunne de store skuespillere, herunder selveste Molière, ikke blive begravet i indviet jord. Dette gjaldt helt ind til revolutionen. Og i Danmark blev de teologiske studenter, der udgjorde grundstammen af skuespillere i Holbergs teater, relegeret fra universitetet, for de havde gjort sig uværdige til at blive præster (mens Holberg selv var professor, og det blev han ved med at være). Jeg tror helt grundlæggende, at striden bunder i, at også teateret er en kultisk repræsentationsform; i antikken blev enhver teaterforestilling indledt med et offer. Gudstjeneste og teater er direkte konkurrenter, og teaterets greb om fantasien er så stærkt, at kirken måtte anse det for djævelsk.

Men det kultiske er jo meget godt skjult i både *comedia erudita*, *comedia delle'arte* og de elizabethanske tragedier. Hvorfor fortsatte kirkens had til teateret? Måske fordi teaterets menneskesyn nødvendigvis er mere kompliceret, end det puritanske menneskesyn kan acceptere. Det er ikke så nemt at skille fårene fra bukkene, hvis der er får og buk

i alle mennesker. Og selve den dramatiske struktur, der lader forskellige interesser støde sammen, uden at man entydigt kan sige, at den ene er god og den anden ond, må nødvendigvis føre til et dramatisk menneskesyn: Der er altid forskellige interesser på spil i enhver persons handlinger. Det så vi i simpel udgave i Machiavellis *Mandragola*; men den store mester i dramatisk menneskefremstilling er jo Shakespeare. Han er imidlertid blot toppen af den store gruppe af elizabethanske forfattere, der skrev om det menneskelige drama. Deres fremstillinger af menneskelivets mangfoldighed er lige præcis det, der gør dem til renaissance-forfattere; men det er måske også lige præcis det, der provokerer puritanere til alle tider, som mener, at mennesket er – eller burde være – et mere entydigt væsen.