Danskernes Historie Online
Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt vores arbejde – Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskernes Bibliotek: https://slaegtsbibliotek.dk
Danske Slægtsforskere: https://slaegt.dk

ADSKILLIGT OM JOHANNES EWALDS THEATER

AF

BJØRN RASMUSSEN

I

Mens de fleste Værker om Johs. Ewalds litterære Produktion udførligt og klart har fortalt om hans Theaterarbejders dramatiske Opbygning, deres Struktur, og ved minutiøse Undersøgelser har kunnet finde ud af hidtil uopklarede kronologiske Forhold ved disse Arbejders Tilblivelse, saa har man næsten aldrig næret synderlig Interesse for deres theatralske Islæt. Man slog sig til Taals med, at de fleste af hans Skuespil ikke var blevne opførte, og var der omsider nogen, der spekulerede over Digterens Forhold til Theatret, saa faldt han i Reglen til Ro med nogle vage Ord hos Overskou eller nogle festlige Anekdoter, der uskadte har overlevet halvandet Aarhundrede.

Først Torben Krogh gik omhyggeligere til Værks, og i sin grundlæggende og morsomme Bog „Danske Teaterbilleder fra det 18de Aarhundrede" (1932) kunde han som den første gøre Rede for Festforestillingen af „Balders Død" og gennem et enestaaende arkivalsk Arbejde og detektiviske Undersøgelser af en Række gamle Theatertegninger pege paa Værdien af at kende de sceniske Udgaver af de Digterværker, som vi har læst saa ofte.

Da Tilfældet for en Del Aar siden lod mig undersøge Ewalds Debutarbejde for Theatret, „Adam og Ewa", slog det mig, i hvor høj Grad Digteren lod til at være orienteret i Theaterforhold, en Iagt-

Forfatteren takker paa det varmeste „ORS. ZEUTHENS MINDELEGAT" for værdifuld Støtte til Fuldbringelsen af nærværende Studie over et Udsnit af dansk Theater i det attende Aarhundrede.

tagelse, som ved et løseligt Skøn syntes ogsaa at gælde hans øvrige Skuespil. Fornylig genoptog jeg disse Undersøgelser, idet jeg kombinerede Ewalds egne Regiebemærkninger med, hvad Theatret lod foregaa paa Scenen (saa vidt det altsaa lod sig gøre), og da Professor Billeskov Jansen var saa venlig at opfordre mig til at samle mine Iagttagelser, vover jeg altsaa at bringe dem frem for Offentligheden, saa ufuldkomne de end er. Vil en og anden derigennem føle Lyst til paa en bredere Basis at udforske Kilderne, er Maalet med Udgivelsen af disse Blade naaet.

Ved Fastlæggelsen af de ewaldske Værkers Kronologi staar jeg i stor Gæld til Hans Brix' „Johannes Ewald" (1913), og saavel Ernst Frandsens „Johannes Ewald (1939) som Vilhelm Andersens Monografi i Litteraturhistoriens anden Part (1934) har jeg raadspurgt flittigt; derimod kom jeg først efter at være færdig med Artiklen i Forbindelse med Billeskov Jansens „Danmarks Digtekunst", andet Bind (1947). Saavidt jeg kan skønne, hersker der ikke nogen synderlig Uoverensstemmelse os imellem vedrørende Opfattelsen af de ewaldske Dramers Stil og Form og historiske Placering.

Det er ofte blevet hævdet, at Ewalds rastløse Sind og utaalmodige Humør var Aarsag til hans hektiske Jagen fra Genre til Genre; helt urigtigt er dette vel ikke, men (som det forhaabentlig ogsaa vil fremgaa af det følgende) det skyldes dog nok saa meget Tilfældighedernes Spil, idet Ewald for det meste skrev sine dramatiske Arbejder efter Opfordring eller paa visse forud givne Betingelser.

Paavirket af sin Læsning valgte han til sit første Arbejde, „Adam & Ewa", Tidens fornemste dramatiske Form, den franske Tragedie i Forening med den store Opera; hans andet Drama, „Rolf Krage", er i Form og Stil en ret uformidlet Blanding af engelske, tyske og franske Elementer og i hvert Fald skrevet paa Opfordring, vistnok af Klopstock; endelig møder man i „De brutale Klappere" igen en selvstændigt valgt Genre, den aktuelle Revuesketch. Prosakomedien „Pebersvendene" blev til som Indlæg i en Konkurrence i Adresseavisen, og den formelt originale Verskomedie „Harlequin Patriot" er i sit Indhold rettet mere til Regeringen end til Publikum. Videre følger nu som bundne Opgaver de to Festprologer til Theatret, „Cereris og Thetidis Strid" og „Landsbye-Höitiden", og derefter hid-

rører den ejendommelige Form, „Balders Død" som et treakters, heroisk Syngestykke har faaet, fra Theatrets udtrykkelige Krav, der atter beroede paa Hoffets Ønsker. „Fiskerne" endelig er atter efter Theatrets Anmodning et Syngestykke, men i Form og Indhold helt selvstændigt komponeret. Ewalds Genrerastløshed er følgelig nok saa tit Frugten af ydre Forholds tilfældige Fordringer.

Hvad der derimod snarere viser Digterens theatralske Ingenium, er, at han i de Opgaver, han stiller sig eller faar tilstillet, bestandig viser rig teknisk Fantasi og behændigt mestrer den vanskelige Kunst paa een Gang at være Digter og Theatermand; jo sikrere han bliver i sin faglige Dygtighed, jo dristigere Fordringer stiller han til sine scenetekniske Medarbejdere. Han ender med virtuost at spille paa alle Theaterinstrumentets Registre.

II

„Adam og Ewa eller den ulykkelige Prøve" udkom 1769. To Gange tidligere havde Ewald arbejdet med Tanken om Syndefaldet og Forløserens Gerning, i Afhandlingen „Om en guddommelig Forløsere" (1760. trykt 1762) og i en nu forsvunden eenakts Tragedie, „Adamiaden", der i Begyndelsen af 1765 indleveredes til det „smagende" Selskab, men kun vandt betinget Bifald, hvorfor Forfatteren drog det tilbage. Klar over, at hans boglige Kundskaber og Dannelse var for ringe, arbejdede han i nogle Aar udelukkende paa sin Fremtid som Skribent uden selv at forfatte noget. Den ældre Corneilles Tragedier betog ham psykologisk og stilistisk, og den fransk-klassiske Tragedielitteratur var ham i det hele taget ædle Forbilleder. Som en Prøve paa sin nyerhvervede Kundskab udgav han da „Adam & Eva".

Da „Adam & Ewa" ikke i Almindelighed af Litteraturhistorikerne er klart placeret som et for Scenen tænkt Drama, skal det her behandles med større Omhu. Samtidig lærer vi den unge Ewalds sceniske Kunnen at kende og er derved væbnet til at bedømme hans Manddomsarbejders theatertekniske Rustkammer og til at skønne over, hvorvidt dette er samlet sammen af Digteren selv eller er indgivet ham af de kongelige Kunstnere.

Naar et trykt Skuespil indeholder unødvendige og overdetaillerede

Regiebemærkninger, vil man i Reglen kunne regne med, at Forfatteren har haabet paa en scenisk Opførelse. Da de scenariske Bemærkninger til „Adam & Ewa" samlet sammen for sig fylder over dobbelt saa meget som Bemærkningerne til hvert af hans øvrige Skuespil, synes det saaledes inden for Mulighedernes Grænse, at Ewald har tænkt sig en københavnsk Opførelse af sin Tragedie. Det kommer da kun an paa, om disse sceniske Bemærkninger er Udslag af en frodig og krævende Digterfantasi, eller om deres Krav lod sig honorere paa det danske Komediehus.

Alle fem Akter foregaar et og samme Sted, nemlig i Edens Have, der hos Ewald ser saaledes ud (Litteraturselskabets Udgave Bd. 1 p. 145):

„Skue-Pladsen forestiller den Deel af Eden, som ventelig har været en af de smukkeste. — I dens Mitte staaer det prægtige og dødelige Træ. — Det synes at være skilt fra de andre, for at kunde udbrede sin særdeeles yndige Lugt desto friere; og for ikke at blande sine farlige Skygger med andre. — Bag ved opløfter en ujævn Rad af nogle langtbortliggende Klipper sig over en Skov af de smukkeste Frugt-Træer. — Ved en Side flyder Chiddekel, ved hvis Bred Naturen har dannet en behagelig Grotte. — I denne synes Irmiel at sidde i dybe Tanker, indtil han efter nogen Taushed gaaer frem paa Skue-Pladsen og aabner Handlingen saaledes:"

En klar og tydelig Theaterdekoration, hvor vi mærker os Klipperne og Grotten, ubedragelige Rokoko-Elementer, som man paa Theatret havde nok af. Træet med den forbudne Frugt staar scenisk mest virkningsfuldt, i Midten, og lidt isoleret fra de øvrige Skovvækster. Og Scenen indledes af Heltens Fortrolige, Skytsenglen Irmiel.

Det strenge Krav om Stedets Enhed var saaledes overholdt. Men Ewald omgik det alligevel ved nemlig at indlægge ialt fire Intermedier med andre Dekorationer. Datidens højtidelige Forestillinger havde dette for os besynderlige Element, at Publikum i Mellemakterne bespistes med Farcer og lystige Pantomimer, der ingenlunde nødvendigvis skulde referere sig til den egentlige Forestilling. Disse Intermezzi kender vi nu fra Manegeklovnens Optræden i Cirkus. Paa den danske Skueplads anvendtes de i Operaerne (kun meget faa egentlige Tragedier opførtes i Danmark, saa vor Viden om Intermedier her er meget lille), i Komedier (f. Ex. i Moliere's „De Fortrædelige" i en 1769 planlagt Opførelse, som dog ikke blev til noget) og

stundom endog *efter* Forestillingerne! Saadanne Mellemspil maa uden Tvivl have deres Oprindelse i rent sceneteknikske Forhold, idet de skulde aflede Tilskuernes Opmærksomhed fra Operaernes ofte ret anselige Sceneændringer, som saa gik for sig imens. I Modsætning til det moderne Theaters Anvendelse af For- og Mellemtæpper, benyttede man nemlig kun det saakaldte „forreste Dækken" ved Forestillingens Begyndelse og Afslutning. Intermezzo-Anvendelsen, der var en væsentlig Faktor i Operaen, overførtes saa til Tragedien, der i Grunden ikke behøvede saadanne Fiksfakserier, da den udspilledes i een og samme Dekoration. Her maa Intermedierne betragtes som effektgivende Faktor, en Effekt, der naturligvis blev større, jo nærmere de knyttedes til Hovedforestillingens Handling.

En anden Mulighed, man heller ikke ganske tør lade ude af Betragtning under Omtalen af Intermediernes Oprindelse, er, at i tidlig Tid Hensynet til det primitive og letbevægelige Publikum kan have nødvendiggjort afledende Øjeblikke fra en tragisk Hovedhandlings Gru, saa at de følgelig ikke kom som generende Afbrydelser i en spændende Handling, men som befriende Momenter, hvor man kunde hvile ud, inden de næste rystende Scener udspilledes.

Oprindelig opstaaet som en Blanding af Hensyn til den sceniske Fremførelse og til Tilskuernes Nerver fik Intermediet efterhaanden stadig mere selvstændig Betydning (som nævnt kunde det anbringes efter Forestillingen), og det „akkompagnerende Intermezzo", der sluttede sig til Hovedhandlingen, bredte sig mere og mere, hvorved gamle, tilsyneladende ubrydelige Love blev krænkede. I Udviklingen her møder vi saaledes Signaler, der varsler kommende Sceneprincipper.

Endelig maa det erindres, at der opstod et scenisk, psykologisk Raffinement, naar en tragisk Akt efterfulgtes af et akkompagnerende, komisk Intermezzo.

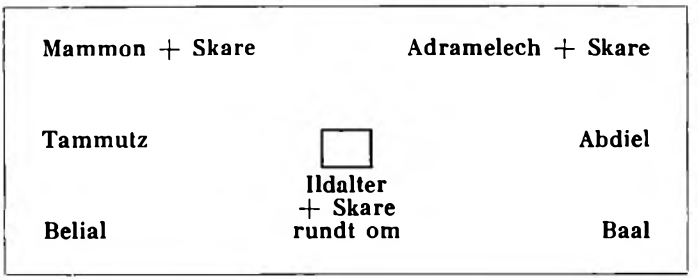
Følger vi nu Ewalds Mellemspil op paa Scenen, træffer vi først „Herrens Bjerg" (Mellemspil 1 og 2 samt Slutningsbillede), dernæst „De onde Aanders Dal" (M. 3) og sluttelig „Egnen om det forbudne Træ", altsaa Hoveddekorationen i de fem Akter. Der behøvedes altsaa ialt kun tre Dekorationer, hvoraf den ene (Herrens Bjerg) kunde fremstilles ved en saakaldt „kort" Dekoration, altsaa en Dekoration, der kun krævede eet eller to Hold Sidekulisser overfor de „lange"

Hoveddekorationers samlede Hold Kulisser, idet der nemlig her kun forlanges Plads til Bjerget, til de Skyer, der omgiver det, og til en sort Sky, der sænker sig ned paa Pladsen.

Djævelens Minegruber, der præsenteres i tredie Mellemspil, tager sig saaledes ud (SS I: 208):

„Skue-Pladsen forestiller en mørk og ubehagelig Dal, som er omringet af mange afskyelige og steile Klipper, paa hvilke man seer en Deel af de onde Aander i adskillige Forretninger. — Saaledes seer man hvorledes Adramelech er beskæftiget med at mynstre og opmuntre nogle af sine afmægtige Krigs Folk. — En Mængde endnu mindre og mørkere Aander grave under Mammons Anførsel i en anden / Part af Scenen? /, og lede med stor Besværlighed efter den Metal hvormed de siden har forgiftet Jorden. Den tykkiske og skumle Belial, fordum den smukkeste iblant Cherubim, sidder allene paa Toppen af en Høy, og grunder paa hvorledes han kan skade en af sine medfaldne. — Lige overfor seer man under Skyggerne af nogle heslige Træer den bedrøvede og fortvivlede Abdiel Abbadona. — Han holder Haanden for Øynene, og stræber forgiæves at skiule sig for sig selv. — Man seer Baal-Peor efterabe Cherubernes reeneste Venskab med de kaadeste og hesligste Geberder, og Tammutz, som er i Færd med at forbedre sin sønderbrudte Cither, for at besynge Afgrundens Vellyster. — I Dalene staaer et Alter paa en liden Forhøyning, paa hvilket man seer en mat og svovelfarvet Lue. Rundt omkring dette gaar en Deel af Molochs Tienere med mange og latterlige Ceremonier — De bliver opmærksomme ved et Bulder som de hører bag ved Klipperne; og den, som synes at være fornemmest iblant dem begynder at synge:"

Dette Genrebillede af de onde Væseners Dagligliv, der i nogen Maade skatter til Miltons „Tabte Paradis" og Klopstocks „Messias", er med al sin naive Fremstilling af den intense Skurkagtighed af stor theatralsk Virkning, idet tre Statistgrupper og fire symmetriske Enkeltvæsener er anbragt omkring Flammealtret.



Efter at have stiftet Bekendtskab med Scenens Udseende kan vi nu se paa Ewalds Anvendelse af specielle Effekter.

Som saa mange Begyndere misbruger han gode Theatertrick ved idelig at gentage dem. Saaledes vilde Tilskueren, om ellers Ewald maatte raade, blive stokdøv efter Opførelsen, hvor der ødsles med Torden og Bulder. Hver Gang et over- eller underjordisk Væsen træder op, tordner det, ligesaa da Ewa nærmer sig den fatale Frugt, og endelig udgør Spektaklet Hovedeffekten ved Skildringen af de onde Aanders uhyggelige Bolig.

Lydkulisserne er i det hele taget stærkt i Brug. Det kongelige Teaters vidtberømte Lydmaskine, som den hæderkronede Maskinmester Christopher Nielsen konstruerede i 1785, vilde her have kunnet gøre Mirakler. Foruden den vedvarende Torden hører man baade Regn (p. 160) og Storm (p. 234), ligesom det heller ikke gaar stille af, naar hele Jorden skælver (p. 234. 244), en Effekt, som dog kun betinget kunde fremstilles paa Scenen. Imidlertid har Ewald udnyttet en anden Lydeffekt af stor Virkning, nemlig Ekkoet og Genlyden (p. 161. 210. 245), begge Dele lette at fremstille (det sidste ved Mumlekor i Kulissen).

Jævnsides med Tordnen figurerer Lynilden (p. 175. 193), og i det hele taget møder vi rundt om i Tragedien en flittig Anvendelse af Ild og Lys. Straks i Begyndelsen nedlader en brændende Støtte sig paa Herrens Bjerg, som i Hoveddekorationen ses i Baggrunden (p. 147). Dette vilde i Transparent tage sig smukt ud, og samtidig havde man sikret sig en behagelig Lyskilde for Bagscenen. Paa samme Maade danner et Lysskær sig overalt, hvor Fredens velvillige Engel, Irmiel, befinder sig. Dette sceniske Krav, der for en moderne Læser ligefrem opfordrer til et spot-light, kunde dengang kun delvis effektueres, idet Kulisselamper, anbragte bag Sidekulisserne og snart aabne, snart afskærmede, tilnærmelsesvis kunde give den ønskede Virkning. Eventuelt kunde en Belysningskilde bag det forbudne Træ, som jo stod midt paa Scenen, ogsaa tænkes.

Endvidere benytter det infernalske Mellemspil sig stærkt af Ilden, hvad der ikke kan undre, da Moloch er Ildens Djævel. Paa det ovennævnte Alter saas en mat og svovlfarvet Lue, den Ild, der (som Ewald oplyser) „i Helved kaldes den underlige“ (p. 209), og som

faar en viss Betydning, idet den fremsynte Moloch i Ilden kan læse, hvordan det store Verdensdrama vil forløbe, hvad han i sin Ekstase tvinges til at fortælle, inden han besvimet falder om. Samtidig bliver Ilden til en tyk Røg, der som en Sky lægger sig over hele Skuepladsen (p. 210), en storartet scenisk Virkning, der vel ikke var skabt paa den danske Scene før, men som meget vel lod sig arrangere. Aaben Ild sikredes med Jernrammer og Plader og anvendtes senere i Aarhundredet flere Gange med stort Held, saaledes i Balletten „Den forbedrede Forfører" $^{11}/_{2}$ 1785 og i Operaen „Cora" af Naumann. I Ewalds Drama vilde man kunne klare sig med malet, fernisgennemtrukket Kattun og en Lyskilde bagved. Røgen frembragtes ved Antændelse af meget fine Stoffer og skulde theoretisk ikke trænge udenfor Rampen, hvad den dog til Publikums Ærgrelse alt for ofte alligevel gjorde. Flere Vidnesbyrd, navnlig i Anledning af det ildsprudende Bjerg i „Cora", beretter om Krillen i Øjne og Næser.

Det særligt fine i Ewalds Anvendelse af denne Røg ligger i, at han derved paa en elegant og naturlig Maade kan faa Scenen ændret til fjerde Akt. Kun den fødte Theatermand kan beherske saadanne komplicerede Maskinfif i sit Debutarbejde.

Ikke blot Lyset opererer Digteren med. Ogsaa den dunkle Scene forekommer i „Adam & Ewa", et Mørke med Lynglimt og Tordenlyde (p. 250), som lidt efter atter forvandles til den forrige Lyshed. Det absolutte Theatermørke, hvor Personerne paa Scenen raver rundt i Blinde, lod sig ikke fremstille dengang, al den Stund man betjente sig af levende Lyskilder, der ikke uden videre kunde tændes og slukkes *en masse*. Først i 1790erne opnaaede man at mørkne Tilskuerpladserne, der ellers henlaa omtrent saa oplyste som Koncertsalene i vore Dage, og man kunde kun forandre Scenebelysningen ved at dreje nogle afskærmende Hætter frem foran Lysene eller ned over dem. Men Datiden kendte ikke andet og accepterede den postulerede Mørkhed uden Vrøvl; ikke for ingenting var man vandt til midt under Forestillingen at se Lysepudseren vandre rundt i sin desillusionerende, men fortjenstfulde Gerning. Den Tids Publikum havde større Indbildningskraft end Nutidens.

Den scenisk vanskeligste Scene er i Tragediens femte Akt, hvor pludselig den mystiske, mægtige Aand fremstaar for at slaa det dræ-

bende Sværd ud af Dødsgudens Haand, hvorefter han atter forsvinder (p. 245). Denne Kristusfigur kunde absolut ikke tænkes fremstillet under sit eget Navn paa nogen Scene dengang, og netop naar vi overvejer den af Forfatteren planlagte eventuelle Opførelse, er det vigtigt at mærke sig, at han hele Tiden tager nøje Vare paa at kalde den mystiske Aand for „den ubekendte" o. l. Dette ses i Sammenhæng med, at heller ikke Gud Herren selv viser sig paa Scenen, men ytrer sig gennem en Erkeengel, der benævnes Eloha med Singularis af Genesis' Gud-Navn Elohim. Fra Ewalds Side var alle Forholdsregler taget i Agt.

Men Digteren er her saa fyldt af sin Tanke og Følelse, at han glemmer ogsaa at tage Hensyn til de sceniske Krav. Fremstilles Optrinet, som det er beskrevet i Tekstbogen, vil der opstaa en for pludselig, for svagt forberedt og gennemført theatralsk Chokvirkning, hvis af theologiske Hensyn uklare og vage Karakter vilde hensætte et Gennemsnitspublikum i en Tilstand af mild Forundring. Teknisk lod Scenen sig imidlertid nok fremstille, ved at man kombinerede Forsænkningen og Luftvognen.

Luftapparaturet var i det hele taget flittigt i Brug i Syndefaldstragedien og det baade med og uden Passagerer. Da „Mandinden" første Gang nærmer sig det skæbnesvangre Træ, redder Rafael hende fra Undergangen ved at fremkalde en mørk Sky over Træet, saa at en „stærk Plads-Regn nøder hende til i en Hast at vende om" (p. 160). Denne Sky kommer frem fra Soffitterne, er muligvis tænkt anbragt foran en Luftvogn, altsaa foran en Kasse med Trin bagved og variabel Dekoration forpaa, ophængt i svære Tove (som Tilskuerne uden Vanskelighed kunde se, men høfligt saa bort fra), som muskelstærke Arbejdsmænd ude i Kulisserne vogtede under Ledelse af Maskinmesteren, der dirigerede dem ved Signaler; desuden var der sat Knuder paa Tovene til Markering af „Vognen"s forskellige Ture.

Irmiel og den højeste Cherub Eloha svinger sig til Himmels i den Vogn (p. 159. 173), den sidstnævnte møder „i Skyerne i en Skikkelse, som kommer overeens med hans majestetiske Embede" (han er Gud Herrens Talerør), og endelig tager de onde Aander Luftvejen ved den Ekspedition, der fører dem til Paradis (p. 185 ff.). Regieanvisningerne er her aldeles blottede for miltonsk Styrke, men giver

til Gengæld en meget livagtig Skildring af en Theateropførelse i det attende Aarhundrede:

„En mørk Skye, som under denne Sang er steget op i Vesten, udbreder sig meer og meer, indtil den ved de sidste Ord, skygger for den største Deel af Herrens Bierg og giør Ende paa Mellemsangen .... Den mørke Skye, som er seet imod Slutningen af Mellem-Sangen har nedladt sig mit paa Skue-Pladsen, som i det øvrige er uforandret ligesom den var i de to forrige. Baal, Moloch, Satan og Abdiel tillige med en Sværm af andre mindre vigtige Rebeller gaaer efter Orden udaf Skyen, som strax forsvinder. — De synes alle at forundre sig over Lyset og den Herlighed, som hersker i Eden. Baal alleene, som det bitterste Had og en indgroet Fortvivlelse har giort ligegyldig imod al Glæde, søger at afvende de øvrige fra deres Betragtninger ved følgende Anmærkning:"

Lige fra Baroktiden formaaede Theatermaskinmestrene sande Mirakler paa Scenen (i visse Henseender langt flottere Numre, end vi nu er vant til at se), og deres „Sky-Teknik" stod paa et meget højt Stade. Det vilde for en dreven Theatermand være Børneleg at fremstille denne spændende Djævle-Entré ved at operere med enten flere Skyer, een i Baggrunden og mindre (omkring Bjerget), der efter at være forsvundet ud tilvenstre i Kulissen afløstes af en større, der gled frem fra et af Forscenekulissefagene, eller med een Sky, der ved sindrige Tovtræk førtes fra Bagscenen til Forscenens Midte, samtidig med at den udfoldedes under Farten som en Cadeau til Perspektivkravene. At den skulde ramme Scenegulvet paa Forscenens Midte, var ikke kun for Symmetriens Skyld, men fordi det var dèr, Forsænkningen befandt sig (Lemmen i Scenegulvet), og naar man blot sørgede for, at den udfoldede Sky var i noget nær Legemsstørrelse og tog Land foran Lemmen, saa var det en smal Sag at skaffe saa mange Aander, det skulde være, „efter Orden" ud af den tilsyneladende Passagersky, uset af Tilskuerne.

Endelig skulde Luftmaskineriet bistaa Kunstnerne ved den store Apoteose tilsidst (p. 263), hvor

„Himlen aabnes, og den største af de Cherubim, som synger Al-Godheds Lovsange, lader sig see i det Høye. — Hans Skikkelse er en af de allerprægtigste. — Han er omringet af utallige Engle, som ligge paa Knæ, og idet de med oprakte Hænder give den helligste Forundring tilkiende, stirre paa den Rulde, som han holder i Haanden, og viser ned imod Eden. —

Paa denne Rulde staaer med store, gyldne Bogstaver: Altsaa elskte Gud Verden, at han gav sin enbaarne Søn, paa det at alle de, som troe paa ham, ikke skulde fortabes, men have det evige Liv."

Slutningsscenen foregaar paa „Herrens Bjerg", altsaa i en kort Dekoration, hvorved Ewald altsaa har givet Theaterfolkene Lejlighed til at opbygge den Festopoteose, der afslutter Tragedien, saaledes at der endes med en aabnet Bagscene af stor theatralsk Virkning, tilfredsstillende og vægtig, svarende til Digterens Plan. Og selv om man med Kendskab til det danske Theaters daværende Mangel paa Scenehøjde undres over det store Antal tilbedende Engle, der omgiver Cheruben, saa maa der svares, at fra Operaerne havde man stor Erfaring i at manøvrere med kunstige Figurer, dels plastiske, dels rent ud sagt af Pap. Dette sidste synes her plausibelt. Bemærk, at disse utallige Engle alle er prisværdigt tavse. Korsangen tilsidst synges ventelig enten i Kulissen eller af et Englekor, der kommer ind fra Kulissen.

Til Gengæld har Ewald forregnet sig med Hensyn til den transparente Rulle. Mere end ganske faa Ord lod sig ikke læse paa den Slags lysende Dokumenter, der paa Theatret var et ofte nødvendigt Led i Balletter og Pantomimer for at forklare Tilskueren Stykkets Gang (ligesom i Stumfilmens Dage Personerne vexlede utallige Epistler til Benefice for Publikum). Naar Ewald ikke simpelthen har tildelt Cheruben som Replik, hvad der staar paa Rullen, skyldes det nok, at han ikke var helt klar over et Transparents Muligheder, men maaske ogsaa en Blu for at lade de guddommelige Ord (St. Johs. 3, 16) siges direkte paa Scenen. Umiddelbart efter, i den egentlige Slutningsscene, synger Koret Replikken. Det lod sig bedre gøre. Man synes her formelig at fornemme, hvor omsorgsfuldt Digteren har syslet med, hvad han *vilde* vise, og hvad der *kunde* vises.

Men denne Apoteose staar ingenlunde isoleret i Tidens Theatervæsen som den unge Ewalds ekstatiske religiøse Bekendelse ved sit Verdensdramas Slutning. Typen som saadan genfindes rundt om paa Scenen, nemlig i de saakaldte „Licenzaer" [1]), som paa en glansfuld Maade afsluttede Operaerne, og som gerne var rettede til Kongen

[1]) Ordet betyder „afsluttende Periode" og er dannet efter Betegnelsen for Slutningsstrofen i den af Petrarca indførte Canzone.

eller til hans Hus. Til Metastasios Operatekster føjedes saadanne af Forfatteren selv udkastede Licenzaer, ofte af betydelig Effekt (f.Ex. til „Dido"), men vi kan her nævne en hjemlig Licenza, komponeret af den fremragende Kapelmester og Operachef Guiseppe Sarti til Operaen „Narcissus" i 1762: (Rigsark. Delib & Korresp. &c. 1753. 1762—70. No. 4 Afd. 2)

„L'on pourroit faire voir le Mont Parnasse / som nemlig i Forvejen anvendtes i Hovedhandlingen / — Apollon avec toutes les muses, des attribus des Ars et des Sciences florissantes; et je crois que de cette idée-lá on pourroit trouver bien des Louanges á donner au Roy puisque il n'espargne par de soins pour animer les arts et les Sciences." [1])

Disse Sarti-Operaer, eller nogle af dem, maa vi antage, at den nybagte cand. theol. Johannes Ewald har set eller kendt; han har bygget *sin* religiøse Licenza saa nær op ad de „rigtige", som det var ham muligt. Lovprisningen overfor Kongen inspirerede automatisk den religiøse Yngling til at lovprise den Højeste.

Endnu et Forhold fra „Adam & Eva" maa tages i Betragtning ved disse Overvejelser om en mulig scenisk Opførelse: Fremstillingen af Satan.

I den meget vigtige Scene, hvor Eva fristes over Evne, har Satan iført sig Slangens Ham, og Nutidslæseren spørger straks, hvordan det kunde blive theatralsk muligt. Ewald forklarer selv (p. 224, der ledsages af en Fodnote paa 114 Linier!):

„(Nu kommer han) ind i Skikkelse af en prægtig-skinnende- majestetisk, opretgaaende, os ubekiendt Slange, omtrænt som Ægypternes Serapis, eller Philisternes Dagon."

[1]) Iøvrigt gik dette Forslag igennem, idet Maleren Peter Cramer i 1762—63 ifl. Overskou II: 286 udfærdigede:

„Parnassus paa tre Coulisser med Bagtæppe
bevægelige Skyer over hele Theatret
en Himmelvogn med to Heste for
en stor Sky for Freden
en flyvende Hest
Kongens Navnechifre i en Glorie."

og Parnas-Dekorationen er opført i et Inventarium fra 1763 (paa Rigsark.) (Side 3 No. 14) som

„repareret og brugt i Opera Narcissus"

ligesom vi her faar at vide, at den bestod af 6 Sidekulisser /: altsaa kun 3 Fag dyb :/ 14 Perspektivstykker, et Faldgardin og et stort Luftdækken.

Denne i allerhøjeste Grad os ubekendte Slange har ofte vakt Litteraturhistorikernes overbærende Munterhed ved at være et Eksempel paa en naiv Digters gammeltestamentlige Saglighed, en Munterhed, der ikke tog af, da Uhyrets oprette Gang lod sig forstaa ud af Herrens egne Ord i Gen. 3, 14: „Du skal gaa paa din Bug", hvad jo kunde betyde, at den forhen havde bevæget sig oprejst. Disse fornøjede Forskere burde nu nok kunne tænke sig, at en cand. theol. i 1769 ikke i et alvorligt Arbejde uden videre ønskede at gøre sig til Latter, og at Ewald med hans stærkt udviklede humoristiske Sans næppe vilde have præsteret en saadan Gang spidsfindig Theologi, om ikke han havde haft en anden, skjult Hensigt dermed. Denne skjulte Hensigt synes at være, at han ønskede at se sit Arbejde paa Scenen; skulde dette lykkes ham, maatte enhver tilsyneladende uovervindelig scenisk Vanskelighed paa Forhaand være ryddet af Vejen. Men da han var alt for klog til aabenlyst at vedgaa sit Ønske, maskerede han det med en alenlang og logisk tilladelig, men ellers saare tyndskanket theologisk-ortodox Betragtning.

Ud fra disse her opregnede Kriterier: de overdetaillerede Regiebemærkninger, Anvendelsen af Intermedier, af Lydkulisser og talrige Theatertrick, endvidere Apoteosens paafaldende Overensstemmelse med Theatrets Operalicenzaer og endelig Fremstillingen af Satans Slangeskikkelse, synes det rimeligt at gaa ud fra, at Ewald har haabet at faa sit Drama at se paa Scenen.

Hvorfor blev det da ikke opført?

Aarsagerne kan naturligvis være legio. Stykkets ufærdige, ungdommelige Karakterpræg er vel en af dem, omend Sproget deri er skønnere og Stilen renere end i Størstedelen af Theatrets gængse højtidelige Repertoire. Ewald havde ogsaa stilistisk søgt at efterligne Corneilles saga-klassiske Tone. En anden Hovedaarsag er vel, at Opførelsen med Musik, Sang og tekniske Finesser vilde blive altfor kostbar. Men rimeligst er det dog nok, at Sujettet ikke er faldet i Theatrets eller dets Foresattes Smag.

Paa den danske Skueplads var et religiøst Emne ikke før blevet præsenteret, og hverken i Tragedier eller Operaer mødte man religiøse Problemer af foruroligende Art. Ved Ewalds Stykke var det imidlertid ikke blot et religiøst Skuespil, men en magtfuld, prote-

stantisk Bekendelse, der var Tale om, og at bringe denne Bekendelse op paa Scenens skraa Brædder var for den Tids Folk, der saa anderledes paa Scenens Børn end senere Tider, simpelthen Blasfemi.

Hvem skulde spille disse Hellige? Gøglere, der ellers slog Bajadskrumspring tværs over Scenen, eller var græske Helte? Hvem kunde overhovedet spille disse vanskelige Roller? Og hvordan skulde de gaa klædt? Paradisisk Nøgenhed var naturligvis udelukket, men de kendte Tragediekostumer kunde umuligt passe sig for Adam og Ewa med alle deres stivede Skørter, Pomponer og Fjer og Falbelader. Saalænge man maatte holde sig til de kendte Theatermaterialer, kunde Dramaet ikke opføres, saa det kunde blive en Hæder for Gud. Den, der i vore Dage læser Skuespillet, vil heller ikke kunne forestille sig det spillet i Datidens heroiske Dragter, men vil (maaske støttet af visse af Abildgaards Tegninger i 1780-Udgaven af „Samtlige Skrifter") uvilkaarligt iklæde Personerne enkle, klassisk-prægede, men tidløse Dragter lidt i Smag med de Kostumer, vi møder i de Gluckske Operaer.

Dette Kostumespørgsmaal er vigtigere, end det lyder, for det følger jo af alt det foregaaende, at Ewald paa alle Punkter støttede sig til, hvad der var scenisk muligt, hvordan stillede han sig da til Kostumeringen?

Satans Slangeham er tidligere omtalt, og om de øvrige Personers Udvortes faar vi kun lidet at vide. Symbolsk Maskering er antydet ved at Dødsengelen Obaddon har tilbundne Øjne, for „at betage ham al Medlidenhed, ifald Mennisket smager af den forbudne Frugt" (p. 202), ligesom hans Gestus er statueagtig, dekorativ: „I den høyre Haand holder han det forskrækkelige Sværd. — Den venstre opløfter ham imod Himmelen, som for at kræve den til Vidne, at intet i Verden skal kunne frelse dem fra hans Arm, ifald de synde." Ligeledes er Ærkeenglen Michael symbolsk rustet fra Top til Taa (p. 215). Flere Gange nævnes det, at de forskellige Aander er „Kiæmper" (f. Ex. p. 202), hvad der næppe har meget at betyde rent udvortes. Men p. 215 berettes det, at Irmiel bestandig har en Palmegren i Hænderne, et vigtigt Fingerpeg om Ewalds Tanker om Klædedragten.

Det forekommer om ikke absolut sikkert, saa dog muligt, at Ewald i sin gammeltestamentlige Tragedie har experimenteret ikke blot ved overhovedet at gribe det vældige, men hidtil uudnyttede Aandsstof,

men ogsaa ved i den rent sceniske Fremførelse at foreslaa en Reform. Han synes at have ræsonneret sig frem til den tidløse, paa enkle Maader markerede Dragt, og derved kom han i Overensstemmelse med den Kulturretning, der netop i 1760ernes sidste Halvdel var ved at tage fast litterært beskreven Form med Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" og „Anmerkungen" dertil fra henh. 1764 og 1767 og med Glucks skelsættende Fortale til „Alceste" fra 1767. Klassicismen, som man har kaldt denne Kunstretning, fik væsentligt via de Gluckske Operaer en betydelig Indflydelse paa alle Theaterfremstillinger af „antike" Emner, og i Danmark plejer man at regne dens Theaterdebut til 1786, da Naumanns Opera Orpheus og Eurydice" havde sin Førsteopførelse.

Efter Ewalds eget Udsagn læste han som en besat i Tidsrummet ca. 1765 til ca. 1768 Udlandets store og betydelige Forfattere for at uddanne sin Aand og orientere sig til sin kommende Gerning. Ligger det uden for Rimelighedernes Grænse at tænke, at den splinternye, klassicistiske Kunstlitteratur har været blandt hans boglige Oplevelser? Altid vaagen og rede til at lære det nye at kende har denne levende Personlighed været en frugtbar Jordbund for Tanker, der i Flugt med hans egne Meninger stræbte efter at forbedre Smagen og Stilen i det store Drama og den store Opera.

Ud fra disse Betragtninger skulde man følgelig kunne regne „Adam & Ewa" blandt den danske Litteraturs tidligste Forsøg i Glucks og Winckelmanns Stil.

Efterprøver vi nu Datidens nyeste skuespillertheoretiske Betragtninger paa Ewalds uopførte Tragedie, møder vi en klar Overensstemmelse, der ikke udelukkende kan skyldes Tilfældigheder. Mens Diderots Afhandlinger mindre var egnede for en Digter i den store, heroiske Stil end for en Forfatter af borgerlige Skuespil med psykologisk udredede Personer, og derfor kun synes at have spillet Rolle for Ewald ved Personskildringer og Replikudformingen i hans næste større Værker, mens Komedierne ingensinde bærer Spor af Diderots detaillerede Sceneanvisninger og Spillestilsforslag, saa er de af Regiebemærkningerne fra „Adam & Ewa", der vedrører Spillemaaden, snarest inspirerede af Riccoboni.

Francesco Riccoboni, ogsaa kaldet den yngre, var en af disse mærkelige Theaterbegavelser, der uden selv at være nogen habil Skue-

spiller kunde lære andre, hvori Kunstens Finesser bestod. Naar hans Vidnesbyrd kunde blive saa vægtigt, skyldes det maaske tillige, at han var en glødende Beundrer af den interessante, revolutionære franske Skuespiller Baron (død 1729). Denne Mand viste i de sidste ni Aar af sit Liv (efter en Kunstner-Pause paa henved 30 Aar) en tragisk Spillestil, der helt omkalfatrede Tidens vante Begreber om Maaden at spille Corneille og Racine paa. Den gamle deklamatoriske Stil, hvor Versene langsomt skanderedes med tydeligt Ophold ved Cæsuren og med Optone ved Linieslutning veg hos Baron for en Fremstillingsmaade, der søgte at bringe de menneskelige Kvaliteter i Rollerne frem. Den tilsyneladende farveløse, kothurnefri Maner rev Publikum med, fordi Skuespilleren selv blev grebet af sin Rolle og, som det hedder, „blev skiftevis rød og bleg", og blandt hans Elever forstod Riccoboni mere end nogen anden, hvilke Konsekvenser denne nye Spillemaade indebar. Baron blev Naturepokens Fader.

I 1750 udkom første Gang Riccobonis skuespillertheoretiske Værk „L'art du théatre", som paa Tysk kom i Bearbejdelse af Schroeder 1828. Det franske Arbejde, som i 1761 bragtes i en revideret Udgave, har Ewald sandsynligvis kendt, idet den nye Udgave med beundringsværdig Hurtighed forelaa paa Dansk allerede i 1765 i Gerstenbergs Oversættelse i sammes „Sorøsamlinger" (maaske den indholdsrigeste dramaturgiske Bog, der nogensinde er udkommen i vort Land) under Navnet „Skuespilkunsten".

De mimiske Anvisninger, som Ewald anvender i sit Syndefaldsdrama, kan genfindes hos Riccoboni, idet Digteren bestandig synes at have udvalgt de ædleste, de mest „klassiske" Gestus og Bevægelser til sit Værk. Dekorativt enkle er Situationer som, hvor Ewa „gaaer langsomt med nedslagne Øyne og sammenfoldede Hænder" (p. 158. 205), eller hvor Irmiel ser mod Himlen med opløftede Hænder (p. 204). De onde Aander og de faldne Mennesker falder paa Knæ (p. 196), og Raphael omfavner sin „Med-Tiener" Michael (p. 218). Sammenspil mellem to Personer ses, naar to følges ad over Scenen med hinanden under Armen (p. 205), eller hvor den ene haler den anden afsted (p. 212 slæbes Satan ind, og p. 235 hales Ewa bort Tra Træet), Scener, der er af en oplivende Virkning paa Tilskueren.

Enkelte Gange er den sceniske Opstilling antydet. En Hovedregel

var, at man skulde spille saavidt muligt frontalt, ud mod Publikum, selv om man talte med nogen paa Scenen. Talte tre sammen, stod de i en Halvcirkel, og skiftede man Position (det gjaldt om at afvexle Grupperingerne), gik man bag om Hovedgruppen. Jo større Personantal, jo bredere Halvcirkel. Vi kender det fra Indledningsscenen til Hertz's „Sparekassen". Ewald skriver (p. 192):

„Adam og Ewa gaae tvert over Skue-Pladsen, saaledes, at de vender Ryggen imod de faldne Aander. — Irmiel gaaer tæt bag ved sin Ven og Ithuriel en Aand, som er sendt ned til Mandindens nøyere Beskyttelse lader hende ikke ud af Øynene. — Det heele Tross af onde Aander flyer saa snart de see disse to mægtige Fyrster, og vil skiule sig for den Glands, som følger med dem. — Moloch selv gaaer nogle Skrit tilbage — Satan bliver staaende forrest paa Skue-Pladsen og skeeler til dem med den lumske og nedrige Mine, som er hans Ondskab saa egentlig. — Baal allene bliver staaende ubevægelig paa sit Sted og seer efter dem med et trodsigt og foragtende Blik."

Hele Situationen er klart stillet op. Vigtigt er det, at Tragediens Skurk, Satan anbringes forrest (formodentlig tilhøjre for Tilskuerne, saa at de lyse Magter kunde bevæge sig skraat fra højre Side over mod den finere „faste" Side), hvor han i Forgrundsbelysningen uhindret kan vise sin skurkagtige Mimik. Af største Betydning for Datidens Skuespillere var det, at saa meget som muligt af Spillet kunde foregaa paa Forscenen, helst endog i Prosceniet, hvis Sidevægge afgav en hjælpende Resonans, og hvis Lyskilder behageligt støttede Øjnenes og Mundens Spil. Større Sceneforetagender som Optog, Kampe eller Situationer, der krævede et udvidet Arrangement, kunde saa foregaa paa Bagscenen, hvor ogsaa Scenens Forandringer og Forvandlinger bekvemmest kunde ske.

At Scenerummet var saa forholdsvis lille, at de perspektivisk malede Dekorationer mistede en central Part af deres Illusionskraft, naar mandshøje Kunstnere marcherede fra Rampen op mod Scenens Baggrund, er desuden en betydningsfuld Aarsag til det meget Forscenespil.

Endnu et Træk, der er overtaget af Ewald fra Riccoboni, er, hvad man kan kalde „dramatisk Udnyttelse af Rollernes Affekt". Dengang kendte man ikke til at fremstille en scenisk Person som en psykologisk levende, fra alle Sider synlig, „rund" Figur. Hver Rolle forblev

en Rolle, og hver Rolle havde sin Affekt, der saavidt muligt opretholdtes hele Tiden. Vi kender det fra Holbergs Komedier, hvor Jeronimus forbliver Jeronimus, og Pernille bestandig er Pernille. Stilistisk fremstod saadanne klare Karakterer langt fatteligere for Publikum, der til syvende og sidst havde det afgørende Ord, og samtidig var Rollerne lettere at lære for Skuespilleren, der kun behøvede at bekymre sig om sin Rolles Affekt, dens Toneart og saa iøvrigt kunde spille løs inden for de faste Rammer.

Store Skuespillere og store Digtere indsaa efterhaanden, at dette rene, ublandede Affektsystem i Længden virkede trættende, og man experimenterede snart med at placere en Person med een Affekt i et Milieu, hvor der udfordredes en anden, saa at der ved Kontrasten opstod en dramatisk Virkning. Det kender vi fra „Jeppe paa Bierget". Senere operede især Diderot med Skuespil, hvor Personerne i sig selv rummede ikke een, men flere Affekter, hvorved han mente at nærme sig det virkelige Livs Mennesker. Der opstod derved de „blandede", borgerlige Skuespil, hvor en Skurk samtidig er rørende, eller samtidig er ynkværdig, hvor Heltinderne hverken vidste ud eller ind om deres Hjerte, og hvor Heltenes Indre kombinerede frimodig Kærlighed med extrem Følsomhed, med en Springfyrs letsindige Væsen eller sanselig Elskov. Tiden beundrede dette „realistiske" Skuespil saa intenst, at det i Løbet af faa Aar erobrede saa at sige alle Verdensscenerne indtil Romantikkens Dage, og endda et godt Stykke videre.

Ewald dristede sig endnu ikke til saa nye Raffinementer, trøstet ved, at de i og for sig heller ikke var beregnede paa det heroiske Drama, men tog til Gengæld imod et beskednere Forslag hos Riccoboni om Afveksling i Rollernes Fremførelse. At lade en Person tilsyneladende falde ud af sin Affekt, gjorde Tilskueren dobbelt spændt paa, hvad der nu forestod af sceniske Oplevelser, og brugt med Maade var dette Theatertrick af udmærket Virkning.

De ædlere Magter i Syndefaldstragedien møder vi i flere Rangklasser, der i deres theatralske Fremtræden (i egentligste Forstand!) ikke kunde opføre sig som almindelige Dødelige. Deres Gang er ikke befippet og klodset som Djævlenes, endsige sløv og dorsk som hos Menneskene, men højtidelig og ædelt langsom af en egen rolig Plastik og musikalsk i sin Ynde. Naar man derfor er vænnet til en

stadig mere ædel Trinskole hos de fornemmere og fornemste af Englenes Hierarchi, virker det dramatisk stærkt, naar f. Ex. (p. 218) den højst gravitetiske Ærkeengel Raphael „kommer ind paa Skue-Pladsen med en Hastighed, som er ham usædvanlig". Men for at undgaa at saadanne og lignende Anvisninger skulde forlede Skuespilleren til for dagligdags Spil uden Tanke for Rollens højtidelige Art, iler Ewald et andet Sted (p. 260) med at bemærke, at Skytsenglene lader „see saa megen Uroelighed og Frygt, som kan passe sig paa salige Venner af en Syndere".

Vanskeligt har det været at forene et spillevende dramatisk Temperament med en fast og afklaret Form, men stort set lykkedes det for Ewald, der kun et enkelt Sted lod sig rive med af sine Følelser (p. 215) og maatte mobilisere Ærkeenglen Michael for at forhindre Fredsenglen i at styrte sig ud i et veritabelt Slagsmaal med Satan. Som en Art *récompense* for dette afbrudte Mellemværende trøstede han sig ved kort efter (p. 236) at lade to af Skurkene udskamme hinanden paa det drabeligste. Dramaets Højdepunkt, den mystiske Fremmedes bratte Tilsynekomst og det faldne Menneskepars Frelse fra Dødsenglens Sværd, afføder en meget levende Scene, idet Satan forfølger Adam og Ewa langt ind paa Scenen, hvor han først standses af Irmiel, mens Menneskene besvimer (p. 246. 248), en Effekt, som (noget gammelmodig) ofte forekommer i Dramaet.

Efter alle disse Overvejelser angaaende „Adam og Ewa eller Den lykkelige Prøve" maa man revidere sine gængse Opfattelser af Ewalds Theaterkyndighed. Det er ikke „Balders Død" og „Fiskerne", der har vakt hans Interesse og forbløffende Kyndighed paa dette Omraade, og det er end ikke „Rolf Krage", der har sat ham theaterteknisk i Gang. Allerede ved sin første dramatiske Fremtræden som 25-aarig Digter var han fuldbefaren i dette ingenlunde lette Speciale.

Efter sit Løfte i sin raffineret skødesløse Fortale til „Samtlige Skrifter" i 1780 skulde Ewald bringe en orienterende Indledning til de større Stykker, der fandtes i Udgaven, og med sin nonchalante Uordholdenhed fik han kun een Fortale færdig til Trykken. Det var til „Adam og Ewa". Heri møder vi det Syn paa Dramaet, som Digteren ønskede fremsat som sit i 1780. Med stille Ironi og medfølende

Lune berettes om Dramaets Tilblivelse og Væsen, og strax i første Linie slaar han fast, at nærværende Stykke „ikke er, eller kunde være bestemt til Skuepladsen"; denne saa sikre Udtalelse har aabenbart foraarsaget Litteraturforskernes overbeviste Følelse af, at Dramaet var en Kantate, et Læsedrama, et Digt á la Klopstock og meget andet[1]). I det foregaaende skulde det være paapeget, at Ewald i 1769 ikke mente det samme som Ewald i 1780. Derved opstaar uvilkaarlig en Mistillid til Digterens sildige Udtalelser om sine ældre Værker, og vi maa beklage, at der til disse første Theaterstykker er saa lidet oplysende Materiale overleveret.

Til det sparsomme Lidt, vi veed, om „Adam og Ewa"s Forhold til Det kongelige Theater maa føjes, at Theatret i Sæsonen 1777—78 købte et Exemplar af „Adam & Ewa" hos P. Schmidt for 3 Mk (Teaterkassens Regnskaber 1777—78 (paa Rigsarkivet) Bil. 309) altsaa i samme Sæson, hvor Studiescenen „Det dramatiske Selskab" opførte „Balders Død" paa Annextheatret i det nuværende Theatermuseum. Betød Indkøbet, at man ønskede at overveje Syndefaldstragediens sceniske Muligheder paa dette senere Tidspunkt, hvor Digteren var ved at blive en af Nationens Tiljublede? Har Ewald mundtligt bedt om en saadan Overvejelse? Vi har ikke mindste Viden derom, men kan kun minde om, at Ewald satte sin Adamiade saa højt, at han ikke blot ændrede den til den i 1769 udgivne Tragedie, men at han derefter, efter at have mødt Ossianpoesierne og Shakespeares Dramer om Efteraaret, som „Adam & Ewa" kom om Foraaret, har omarbejdet Stykket endnu en Gang, paavirket af de nye Forbilleder, en Omarbejdelse, vi desværre hidindtil ikke har kunnet finde. Theaterteknisk vilde denne Omarbejdelse dog næppe have betydet nogen væsentlig Forskel fra den kendte Udgave.

III

Mens Forerindringen til „Adam & Ewa" var den eneste af Ewalds planlagte Indledninger, som kom i Trykken, saa er endnu en Fortale blevet bevaret for Efterverdenen gennem en Afskrift (evt. efter Diktat fra Forfatterens egen Mund) af P. D. Bast og via Rahbeks

[1]) Derimod har ingen, sært nok, foreslaaet Betegnelsen „Opera".

„Sager" paa Det kgl. Bibliothek først i 1938 befordret til Trykken af Alf Henriques („Et genfundent [sic!] Ewald-Dokument". Danske Studier 1938 p. 75 ff.), mens tidligere den kun kendtes fra en unøjagtig Gengivelse i Nyerup & Rahbeks Litteraturhistories sidste Bind. Det er „Rolf-Krage"-Indledningen.

Uden denne Introduktion vil en moderne Læser vanskeligt kunne forstaa den overordentlig store Forskel, der er mellem „Adam & Ewa" og *„Rolf Krage"*, vel at mærke naar han erindrer, at det nordiske Sørgespil udkom Aaret efter den fransk-klassiske Operatragedie.

Forudsætningerne for dette Smagsskifte hos den letbevægelige unge Digter er dels Mødet med Klopstock, der takket være Bernstorff holdt en Art Digterhof i København, og som ikke blot interesserede sig varmt for Ewald, men desuden lod denne Interesse give sig praktiske Udslag i Form af inspirerende Vejledning og betydningsfulde Motivforslag, og dels de angelsaxiske Værker, han omtrent samtidig rekvirerede hos Boghandler Rothe. Formodentlig er det Klopstock, der havde foreslaaet ham at læse Shakespeare og Ossian. Ewald, der alle Dage var en Hund efter enhver Viden, der kunde forenes med hans egne Tanker og Synspunkter, blev lige saa henført over den „Celtiske Barde" som faa Aar i Forvejen over Corneille, og idet han som den Romantiker, han var, saa alle sin Barndoms Fantasier realiserede i disse uregelrette, skumringsfyldte, drabelige Digte, styrtede han sig over Stilen og Tonen i disse Værker med en saadan Pludselighed, at „Rolf Krage" udkom, og „Adam & Ewa" søgtes tillempet, førend Aaret var omme.

Nu fortæller Ewald i den omtalte Rolf-Indledning tilsyneladende tilfældigt, at baade Shakespeare og Ossian blev ham bragt i prosaisk Oversættelse, men denne Bemærkning er ingenlunde anbragt paa sit Sted uden Grund. Aarsagen til, at heller ikke Saxo-Tragedien blev opført paa Theatret, var nemlig, at den var affattet i Prosa i Steden for i bunden Stil. Saa Ewald undskylder sig, ikke direkte naturligvis, men ved diskret at henvise til Prosaforbillederne.

Det var let for den nærmeste Eftertid at dadle de Smagsdommere, der forkastede „Rolf Krage". Rahbek har i den omtalte Litteraturudsigt med udmærket Dokumentation redegjort for det gamle Syns-

punkt (repræsenteret af Baden) og for det nye og altsaa det rette. Han har da sikkert ogsaa Ret i, at Stykkets experimentelle Prosaform (hvis mange Replikafbrydelser vel stammer fra Diderot) blev en Hindring for dets Theaterkarriere. Sagt kort er Ewalds Sørgespil nemlig qua Tragedie meget aparte, idet Rolf selv dræbes midt i Handlingen, og idet hele Misèren kunde være forebygget, om bare ikke Rolf og hans Kæmper havde ladet sig overvælde af Drik og Døs. Imidlertid bør Dramaet ikke betragtes, som var det en klassisk Tragedie. Ret beset er det mindre en Tragedie om Rolf og hans Kæmper end et Heltespil om Ewalds Yndlingshero, den norske Hother, som ogsaa sidenhen, i „Balders Død", optraadte som Stykkets egentlige Helt.

Reminiscenserne fra Ossian indskrænker sig til Tusmørkestemninger og isolerede Billeder og Udtryk, men til Gengæld er Shakespeare blevet en Hovedinspirationskilde, og ikke blot med Talesproget. Af Ewalds samlede Papirer vides det, at han nogle Aar senere planlagde et dansk „Hamlet"-Skuespil, der dog ikke kom ud over faa Brudstykker, som imidlertid klart viser, at Motivet er behandlet efter Saxo og med stærk nordisk Lokalfarve, men at Problemopstillingen er afhængig af Shakespeare [1]). I „Rolf Krage" ligger Forholdet saaledes, at Spillets Form er skabt af dets Indhold, og at dets Indhold følger Saxo temmelig nøje. Deraf den toakters Slutning for at faa Vǫggs (Viggos) glimrende Troskabshævn med som glansfuld Afslutning paa Spillet om Rolfs Kæmper, en Scene, der rimeligvis har tiltalt Ewald over al Maade med hans Hang til det dramatisk-heltemodige og romantisk-uforfærdede.

Men Digteren var opdragen i den klassiske Tragedie og havde nylig erklæret sin Kærlighed til den i Syndefaldstragedien.

I Virkeligheden er der ogsaa selv i dette dengang saa uklassisk virkende Sørgespil adskillige Reminiscenser fra det franske Theater. Saaledes overholder Ewald nøje Kravene om Tidens og Stedets Enhed. Men karakteristisk for det splinternye, han har lært, begynder Skuespillet om Aftenen, spiller om Natten og slutter i Morgenrøden.

---

[1]) „Rolf Krage" synes at indeholde Mindelser fra „Hamlet", „Kong Lear" og „Macbeth"; maaske ogsaa fra „Julius Cæsar". — I „Hamlet" synes Ewald at have delt sin Interesse ligeligt imellem Hamlet selv og Fortinbras.

Det stod der hox Saxo, ganske vist, men det gav Digteren Lejlighed til at boltre sig i skumringsmørke Scener, en virkelig Chance for Ossians nyeste Profet. Stedet er Lejre, eller rettere en Skov med nogle Huse „i Prospecten af Leyre Slot" (altsaa var til Aftenmørket sluttet Skovskyggen), hvor Bjarkes Hus ses forrest ved den ene Side (rimeligvis tilvenstre) og Rolfs „Lyst-Huus" ligger oven for Bjarkes, længere bag til paa Scenen. Paa den modsatte Side er der Skov og Kampplads sidenhen, og i Baggrunden ses gennem Træerne en Del af Slottet i Lejre smukt illumineret i Vinduerne. (Jfr. Litteraturselskabets Udgave Bd. I. p. 275. 276 og 296). I Løbet af Natten markeres det stigende Mørke ved, at de forskellige Illuminationer forsvinder. Man erindre Datidens ret lyse Theaterrum. Paa Scenen kunde dette ossianske Mørke kun markeres, ikke fremstilles[1]).

Vi skal nu betragte Scenens Udseende, Personernes Udseende og Personernes Spillemaader.

Med Hensyn til Theatrets Udstyr, saa forlangte Ewald kun lidt, og to Gange tager han udtrykkelig Forbehold over for sine Forslag, saa at Specialisterne kan have frie Hænder. Bjarkes Hus (p. 276).

„udmærker sig fra de andre ved større Pragt og ved en Art af Illumination, som passer sig paa Fæsten og de Tiders Smag."

og siden, da den for en kort Stund sejrrige Forræder Hjartvar nærmer sig Scenen (p. 372), høres der

„Piber eller anden sig til de Tider passende krigerisk Musik".

Man mærker sig, at Ewald aabenbart nu har lært saa megen scenisk Form, at han ikke længere saa afgjort som før tør dirigere hver eneste Detaille i Opførelsen.

Stykkets to væsentlige Vanskeligheder var Slaget i Lejre og den afsjælede Monarks Legeme, der jo i fulde to Akter skal henligge paa Scenen. Dette sidste Punkt klarede Ewald enkelt nok, men med et Haandelag, der vidner om Forstaaelse for Scenens Krav, idet (p. 341)

„(Viggo) laver sig til at bære Rolf bort, men standser i det samme. — — Han bærer den døde Rolf hen under nogle Træer, dog saaledes at en Deel

[1]) p. 315 kommer Hjalte med Følge, alle med Fakler. En prægtig scenisk Virkning og udmærket mørkemarkerende Effekt.

af ham bestandig sees paa Skue-Pladsen. — — Han bedekker Liget med Grene."

Følgelig behøvede den arme Skuespiller ikke at dvæle en lille Timestid paa de umagelige Brædder, hvorfra det trak gigtforjættende op fra Kulissevognenes Gulvriller. Kun en Del af ham ses, og idet Viggo med Ryggen til Tilskuerne anbringer Liget, dækker han saa meget for det med sin Krop, at man fra Kulissen kan ombytte det med en udstoppet Dukke, der saa tilmed skjules med Grene, om nogen af Publikum ellers skulde have *for* gode Øjne.

Fremstillingen af Slaget er noget ufixere, men dog efter de Tider alarmerende og blodig.

Først er der Hothers Vagtgang foran den sovende Rolfs Dør, hvor han først standser Viggo og siden Hjartvars Mand Hunding med sit dragne Sværd, og hvor der omsider opstaar stor Tumult, da den hævnsyge Skulde med hele Flokken søger at ihjelslaa Festens alt for glade Giver, men slaas tilbage af den stærke Hother, der imidlertid kun øver denne Daad for at have Rolfs Død paa sin private Kappe (han er en temmelig treven Hævner og ligner baade den nølende Hamlet og den sejrrigt frembrusende Fortinbras i sin Adfærd Stykket igennem); efter nogle Komplimenter af umiskendelig gallisk Oprindelse kæmper nu Rolf og Hother, men afbrydes af den tilbagestormende Svenskerskare, og i Kampens Mylder bliver den atter heltemodige Hother skilt fra Rolf, der som hos Saxo dræbes af Hjartvar, hvorefter Hother, der med Kæmpekræfter har jaget en stor Klynge bort fra Scenen, nu selv maa fly for den overmægtige Fjende. (p. 320—33).

I fjerde Akt befinder vi os i Slagets Periferi. Rolfkæmperne kommer skiftevis ind for dels at hvile sig, dels at trættes med deres „Forlovede", og af egentlig Handling er der kun lidt. Ewald har her tydeligvis været under Indflydelse af Shakespeares talrige Slagscener, og det endda han ikke som Britten kunde henlægge Scenen til snart een, snart en anden Part af Valpladsen. Ewald opererer i stor Stil med Krigstummel uden for Scenen, snart i Baggrunden (hvor vi en enkelt Gang (p. 353) „seer et Glimt af kiempende bagerst paa Skue-Pladsen"), snart i Kulissen, hvorfra Hjalte og den døende Bølvise kæmpende trækker sig ind paa Scenen. Aktens Hovedeffekt opnaas, da

Ewald saxonisk tro, men uden tilstrækkelig dramatisk Grund, omsider bringer den slumrende Bjarke først til at tænde Lys i sit Hus paa Forscenen, dernæst faar ham frem i Døren og endelig (p. 354) lader ham springe til „i begsorte Vaaben med nedslaaet Vissir", for sammen med Hother at redde Hjalte og hans Fælle fra Svenskernes Overmagt; Fjenderne fordrives, og Scenen staar igen klar til en Dialog. Hele Slaget kan foregaa i Kulissen med et Minimum af Statister. Inden Akten slutter, henter Bjarke Hjalte ud til fornyet Virke, mens Kamplarmen atter høres.

Endelig i sidste Akt kommer de to Helte ind igen for at dø efter Saxos Forskrift ved Rolfs Hovede og Fødder, og Larmen hører op for først at tage til i absolut Styrke og med stort Personale paa Scenen i de sidste Scener, da Viggo hævner Rolf, selv omkommer, og de norske og danske Kæmper jager de forræderiske Svenskere bort fra Danmark, saa Hother tilsidst ligesom Fortinbras kan staa blandt alle de Omkomne, Sejrherre og Tronfølger.

Bortelimineres vi de Kampscener, der helt eller delvis foregaar ude i Kulissen, staar tilbage to, Stykkets to Hovednumre, Rolfs Drab og Viggos Hævn. Her er i begge Tilfælde Kamptummelen frembragt af de Personer, som i Forvejen har Taleroller, mens kun faa Statister iøvrigt er nødvendige. Og disse Statister kan uden Vanskelighed gaa igen fra Akt til Akt i forskellige Iklædninger (maaske har Ewald tænkt sig de to Landes Repræsentanter iført letgenkendelige Farver, eller, da Stykket jo er tænkt som et natligt Drama, karakteristiske Hjælme); vigtigt er det imidlertid at mærke sig, at ogsaa i disse Massescener arbejder Digteren theatralsk økonomisk og med Virkemidler, som det beskedne Theaterrum kunde udnytte.

Naar vi lægger saa stor Vægt paa „Adam & Ewa" og „Rolf Krage", er det, fordi vi her møder Ewalds egne Reflexioner, førend han fik et Spil paa Scenen. Mængden af Regiebemærkninger i Stykkerne aftog, efterhaanden som Forfatteren fik Fodfæste paa Theatret [1]). Mere og mere overlod han de ydre Fremstillinger til Instruktør og Maskinmester, mindre og mindre ønskede han at være Bedrevider. Som saa

[1]) Samles de forskellige Stykkers Regiebemærkninger sammen for sig, fylder „Adam og Ewa" $9^1/_3$ Side, hvor Rolf Krage bruger $4^1/_2$, „Pebersvendene" $2^3/_4$, „Harlequin Patriot" 4, „Balders Død" $3^1/_3$ og „Fiskerne" $1^3/_4$ Side.

mange andre Theoretikere opdagede Ewald, at et Fag i Praxis rummer større Vanskeligheder og flere og rigere Nuancer, end man kan løse ved Skrivebordsdekreter og Tankekonstruktioner. I Ewalds Tilfælde møder vi dog det interessante, at en paa Forhaand theatralsk begavet Digter gennem sit voxende Samarbejde med en af Samtidens ypperste Instruktører (Schwarz) og med Nordeuropas dygtigste Maskinmester (C. Nielsen) bliver mere og mere tillidsfuld og dristig i sine sceniske Fordringer, der gaar langt ud over Normalkrav og Gennemsnitsønsker. Og dernæst det endnu interessantere, at disse Digteres Fordringer *bliver efterkomne* paa Theatret, og det til Autors fulde Tilfredshed. En stor Periode i dansk Theaterhistorie.

Efter nu at have betragtet „Rolf"-Scenerierne kan vi kigge nærmere paa Personerne. Med Villie skal her ikke tages Hensyn til Chodowieckis Billeder fra 1781 i andet Bind af „Samtlige Skrifter". Intet tyder paa Kendskab til danske Forhold, og Billederne har større Interesse for den, der gennem denne Theaterillustrators Værk ønsker at vurdere Datidens tyske Theaterkostumer. Som allerede omtalt stræbte Ewald at gengive sine Saxoindtryk paa Scenen, og da Handlingen udspilles i gammeldags Krigermilieu, har han paa alle Maader arbejdet med Vaaben og Krigerudrustning. Vi hører (p. 289 f.) om den tilkastede Staalhandske, ofte er Personerne bevæbnede (p. 312)), og af Detailler nævnes baade Skjolde og Sværd (p. 314. 354. 365), hvoraf særlig Skjoldet har en vigtig scenisk Funktion. Gevar (Hothers Svigerfader og hævnende Samvittighed) flyr Svigersønnen et Sværd og lægger Skjoldet ved hans Side, da han begynder sin Vagt for Rolf (p. 314; Vaaben er jo bandlyste, Egnen fredet af Rolf). Da Forræderne kommer, tager Hother Skjoldet op og parerer med det, ligesom han strax efter redder Rolf ved at bøde for ham dermed mod et Sværdhug (p. 328—29); da siden Rolf og Hother kæmper, kaster de Skjoldene paa Ryggen (p. 337), en Situation, der for Datiden maatte have taget sig svært oldnordisk ud; iøvrigt rettet fra Udkastet til „Rolf", hvor Hother er uden Skjold, mens Rolf bortkaster sit af Ædelmod. I det kritiske Øjeblik, da Fjenderne truer Hjalte, den døende Bølvise og Skjoldmøen, dækker de for Bølvise med deres Skjolde, ligesom Pigen, da Hjalte taber sin Hjælm, dækker hans Hovede med sit Skjold (p. 354, for det er en virkelig Skjoldmø!). Men

for nu at forstærke Indtrykket af Slagets Voldsomhed og Heltenes Duelighed til det sidste, lader Ewald Bjarke og Hjalte i deres Dødsscene komme ind uden Hjælme og med kun et lille Stykke tilbage af deres Skjolde (p. 365). Tilsyneladende mangler der kun, at Rolfs Lig til allersidst bragtes bort paa Skjolde, en Effekt, som Ewald ikke har foreslaaet, muligvis fordi hans Hjerte hang mere ved Hother end ved Rolf [1]).

Hvordan Hjælmene har set ud, veed vi af p. 354 ff.: de har været forsynede med Visir, der kunde slaas ned og op. Skjoldmøen giver sig tilkende ved at slaa Visiret op (p. 355) og Bjarke ligeledes (p. 358). Iøvrigt er Bjarkes mystiske Deltagelse i Slaget, der hos Saxo er knyttet sammen med misforstaaede Forestillingselementer fra Begrebet Bersærkergang, idet Bjarke kæmper i Skikkelse af en overnaturlig Bjørn, i „Rolf Krage" gjort mere scenisk (mens samtidig det mythiske Moment komplet er negligeret): (p. 354).

„Hother og strax efter ham Gevar, springe til fra den ene og Biarke i begsorte Vaaben med nedslaaet Vissir fra den anden Side, og fordrive Hiartvars Kiemper i et Øieblik ..."

denne sorte Ridder, der kæmper ved Hjaltes Side, uden at denne genkender ham, giver sig som nævnt først siden tilkende ved at løfte Visiret, og er en scenisk virkningsfuld Figur i sin skumle Pragt.

Tidens Kritikere dadlede Ewalds blodige Scenerier meget stærkt. Virkeligt Blod flyder dog kun faa Steder (endda man ser væk fra Rolfs og Hjartvars Drab, foretaget med et Theatersværd, hvor Klingen skødes ind i Hæftet, aabenbart overantvordet den Skuespiller, som skulde fremstille Hjartvar), nemlig p. 349 f. hvor Hjalte og Bølvise begge blodige kommer ind, og p. 356, hvor Skjoldmøen Signe viser Hjalte et Saar, hun har faaet paa Armen. At Bølvise i den nævnte Scene fungerer som en Slags Røde-Kors-Kæmpe, faar os maaske til at smile, selvom han heler Hjaltes Vunder med lægende Urter, hvad der dog har en *timbre* af Hedenold. Voldsommere Blodsudgydelse finder ikke Sted.

Spillestilen er tidsbunden, gammeldags i Forhold til Emnets Novitet. Det plastiske, klassiske Spil passer sig ikke saa godt paa de

[1]) Og saa skulde Dukken igen udskiftes med et Menneske, hvad der vel var vanskeligt at gøre, naar Liget var dækket med Grene. Jfr. tidligere.

nordiske Kæmper, og i den eventuelle Forestilling vilde Indholdets Kraft og Replikkernes poetisk romantiske Flugt have kontrasteret baade mod Ewalds Formsprog og Skuespillernes Gestikulation. Man slaar sig for Brystet (p. 373), lægger Haanden paa Brystet (p. 277), falder paa Knæ (p. 228), staar i Positur med Armene krydset p. 346), eller man løfter Hænderne mod Himlen (p. 357. 379) eller tramper af Vrede (p. 343), hvis man da ikke ligefrem besvimer (p. 346. 357). Man tager de store Theaterture tværs over Scenen med lange Skridt (p. 300. 282), og da Viggo bedrøvet har sin store Monolog i Begyndelsen af fjerde Akt, der ender med, at han opdager Rolfs Lig (p.339), en Scene, der ikke er „Pyramus & Thisbe"-Scenen fra „En Skærsommernatsdrøm" saa ganske ulig, sker det paa følgende Maner:

„Viggo kommer ind med Hænderne sammenslaaede over Hovedet, eller i en anden Skikkelse, som kan passe sig paa den største Grad af Bedrøvelse; dog bliver han ikke Rolfs Liig vaer, som endnu sees paa Skuepladsen, hvor han faldt i den forrige Handling."

Af mere komplicerede Bevægelser er de Scener, hvor en Person forstilt eller reelt skjuler sig bag en anden (p. 373) eller bag Træerne (p. 299), ligesom det paa Skuepladsen er af betydelig Virkning, baade reelt og symbolsk, naar Gevar og Hother saa ofte lader sig ane mellem Træerne (f. Ex. p. 299), et af de ikke mange romantiske Træk i Ewalds Saxo-Tragedie, og som han aabenbart har været stolt af, da sidenhen snart Aluilde gemmer sig i Skovens Udkant (p. 348), snart Viggo ses mellem Træerne (p. 346) og snart kæmpende Stridsmænd anes i Baggrundens Trætykne (p. 353). I saadanne bevidst uklare, anelsesfulde Optrin kan vi finde Kimen til den senere nordiske Tragediestil. Hertil hører begribeligvis ogsaa de i det foregaaende omtalte Kampdyster.

Men helt i den gamle Tone er de talrigt forekommende Dødsscener og i Afslutningens plastiske Gruppe. Da Rolfs slette Søster har modtaget Banehug og føres bort ved Armen af sin Gemal (p. 332), viser hun „i sine sidste Geberder den voxende Fortvivlelse og den sig nærmende Død"; at dette ikke af Ewald er ment som et isoleret „Gørhvad-du-vil" til Skuespilleren, ses af p. 365, hvor Bjarke og Hjalte „For Resten vise .. i alle deres Miner den sig nærmende Død"; disse Angivelser maa i al deres Ubehjælpsomhed tydes som, at Forfatteren

ønsker rimelig Forberedelse af sine Personers Død, mens paa Scenen man (som den Dag i Dag saa ofte i Operaerne) alt for ofte døde pludseligt efter en længere Tirade. Et beskedent Forsøg paa at kræve Naturlighed. Mens Rolf dør efter en iøvrigt meget smuk Scene (hvor han i sin Uklarhed antager Hjartvar for at være Hother) men uden større sceniske Dikkedarer, saa antager hele Situationen en anderledes højbaaren Karekter, da Hjartvar er stukket ihjel af Viggo (p. 377).

„Hiartvar døer. Imidlertid falde alle Hiartvars Drabantere ind paa Viggo. Hother springer ham til Hielp. Gevar klapper i Hænderne. Derpaa kommer en Deel Norske Kiemper og Danske bevæbnede Borgere ind og angribe de Svenske. — — Viggo døer og falder tæt hos Rolfs Liig ... Imidlertid fordrive Hother og Gevar, med de Danske og Norske, Hiartvars Kiemper ud af Skuepladsen, saa at ingen bliver tilbage uden Rude og Aluilde, hvilke nogentid tause stirre paa Viggos Liig. — — [Aluilde] falder paa Knæ ved Siden af Viggos Liig, løfter hans ene Haand op og kysser den. — — [Rude] tager hans anden Haand, og trykker den op til sit Bryst."

Hvorefter Alvilde rejser sig, mens Rude Akten ud staar sørgmodig ved Rolfkæmpernes Lig, saa at hun med Rimelighed kan afslaa Fyrstenavnet, da Hother (der nu kommer med Gevar og alle Statisterne) høfligt tilbyder hende Kronen som den sidste af Lejreætten. Endelig kan Stykket ende med Hothers Hyldning og en diskret Hyldest til Allerhøjstsamme i Theatrets Loge.

Denne plastisk grupperede, klassisk virkende Tragedieslutning, der for Resten allerede findes mellem de faa Regieanvisninger i „Rolf"-Kladden, er i sin ydre Form hentet fra Tidens højtidelige Dramer. Alle de Overlevende ind paa Scenen og saa Fælles-Skrabud for Monarken. Fransk Klassik og nordisk Enevældeoldtid. Kærlighed til Fædrelandet er min Ære.

Det blev i Indledningen til dette Afsnit omtalt, at Grunden til, at „Rolf Krage" ikke fandt Gehør ved det københavnske Theater, var, at Tragedien var affattet i Prosa. Inden vi forlader Stykket, kan det dog bemærkes, at endnu en Aarsag (uden for det egentlige, dramatiske Indholds Udarbejdelse) maaske kan findes. Stykket er en national Lovsang over det dansk-norske Fyrstehus, men en ligesaa patriotisk Uvillie over for den svenske Nation, hvis Repræsentanter

betegnes med grimme Ord og haanlige Besværgelser. Af diplomatiske Grunde maatte Hoffet vægre sig ved paa Nationalscenen at rippe op i de aarhundredgamle Fjendtligheder mellem Brødrefolkene. Det var vel endelig heller ikke totalt gaaet Folk af Minde, at Christian d. VI. for kun 27 Aar siden havde forberedt et Felttog mod Naboriget (dog opgivet alligevel), hvortil der gjordes store Anstalter, eller at den nordiske Syvaarskrig ikke var længere borte i Tid, end at mange havde oplevet den, ja deltaget i den. Den diplomatiske Forsigtighed kunde nok lægge Hindringer i Vejen for et saa svensk-fjendtligt Drama, og det enten Forfatteren havde næret den ringeste bitre Tanke mod Landet eller ej, enten han havde sin Harme fra Saxo eller fra sig selv.

Heller ikke dette andet Drama fik Ewald at se opført. Men som den fødte Theaterskribent gav han ikke op, men arbejdede med sine Motiver, sit Sprog og sin Teknik. Koste, hvad det vilde, det *skulde* lykkes.

Og omsider lykkedes det da, men i en ganske anden Genre: Komedien „Pebersvendene" opførtes som den første Ewald-Forestilling paa Det kongelige Theater 17. Marts 1773.

IV

„*Pebersvendene*" er skreven i Løbet af 1771, nærmere bestemt ved Tidsgrænserne Februar, hvor den Konkurrence startes, der opfordrede til at skrive en Komedie om Begrebet Pebersvende, og December, hvor Rosenstand-Goiske i sin Dramatiske Journal veed Besked med Ewald-Komediens Tilstedeværelse og endog kan oplyse, at den ikke vandt nogen Præmie. Komedien tryktes en lille Maaned efter at have haft Premiere paa Nationalscenen, altsaa i April 1773. Da var imidlertid hans anden Komedie „*Harlequin Patriot*" baade skrevet og trykt (Okt. 1772), saa Bogverdenen altsaa kendte Ewald fra hans lystige Side. Gennemgaar man hans theatralske Udvikling, maa man dog ombytte den gængse Rækkefølge paa de to Komedier.

Hvordan var Ewald kommen fra „Rolf Krage" til „Pebersvendene"? Det er nævnt, at der var udsat en Præmie (gennem de fattiges Tolk, den altid hjælpsomme Agent) for en Pebersvende-Komedie, og at Ewald altsaa skrev sit Stykke for at faa Muligheder for virkelig

Kontakt med Theatret (og for at fylde sin slunkne Pung); hermed er Sagen dog ikke tilstrækkeligt oplyst, for i Begyndelsen af 1771, kort før Konkurrencens Adresseavis-Start, udsendte Ewald sit satiriske *„Philets Forslag om Pebersvendene, som vist aldrig vil blive iværksat"*, en efterlignet Rabenersatire, hvori man mødte Digterens eget overgivne Lune og vittige Iagttagelsesevne. Paafaldende virker det, at man samtidig hermed skulde opslaa en Konkurrence med et saa specielt Motiv, med mindre man tænker sig, at Venner af Ewald har draget i Traadene for at opmuntre Digteren til at arbejde videre paa sin Satire, hvad han maaske ikke vilde (eller gad) gøre rent ud i det Blaa. Nu lokkede Præmien, og Ewald tog fat. Da Komedien vitterlig er saare lidt morsom, og den i hvert Fald kun har sin Styrke i den sikkert opfattede, psykologisk rigtige Detaille, men hverken i Persongalleriet eller Intrigen, saa blev den afvist, og Ewald fik Manuskriptet retur.

Trods alt har ogsaa Ewalds mislykkede Komedier deres theatervidenskabelige Interesse, fordi vi derigennem oplyses om Forfatterens Kendskab til den fra den heroiske stærkt afvigende komiske Spillestil og til Komediens traditionelle Opbygning. I „Pebersvendene" foregaar hele Handlingen i Orontes Hus, hvor Myndlingen og Arvingen Leonore boer, og hvor hendes fire Bejlere efter Orden møder frem for at yde deres Skærv til Damens og vor Glæde, begge Dele med kummerligt Resultat. De bliver tagne ved Næsen tilsidst, og Leonore faar sin Leander. Navnene er Holbergs og Molieres, Navnene alene.

Komediestuen udmærkede sig endnu paa den Tid ved kun at indeholde de Møbler eller de Husgeraad, som Stykkets Handling nødvendiggjorde, saa at den for en Nutidstilskuer vilde tage sig meget bar og tom ud. Som oftest var Bohavet malt paa Sidekulisserne og Bagtæppet, men undertiden anbragte man mindre Sætstykker, der forestillede Kaminer eller Skabe, saa der kom mere Fylde i Stuen, ligesom Borde, Stole eller Skærmbrætter stilledes frem paa Scenen eller bragtes ind fra Kulissen, naar man behøvede dem. Da saadanne Gyldenlæders Stole var fremstillede paa Stuedekorationen, var det jo ikke ligefrem nødvendigt at hente en *extra* fra Kulissen, sagde de lattermilde Studenter.

Hensynet til Tilskuerens medarbejdende Fantasi og til ældgamle

Theaterkonventioner var Grunden til den tomme Komediescene; men desuden maatte man tage Hensyn til de fatale Sceneskifter, hvor det ikke var bekvemt at skulle fare ud og ind med Møblementet, naar man skiftede fra Stue til Mødding og tilbage igen. Man maa erindre, at Tiden hverken kendte til Drejescene eller blot til Tæppefald mellem Akterne. Først da Fortæppet fik Lov at dale, kunde den egentlige, „moderne" Møblering af Scenen tage Fart. Overalt i Theaterteknikkens Udvikling i disse Aar mellem 1750 og 1800 møder vi efter en Periode kun med det scenisk nødvendige en Periode med det scenisk rige, hvor ogsaa den i og for sig overflødige, men lokale eller tidstypiske eller milieukarakterististiske Detaille anbringes for sin egen Skyld og for Helhedens. Derved skabes nye Muligheder for Skuespillerne til at underholde sig paa Scenen, naar de ikke har Replikker eller af Vanvare er glemt af Forfatteren. Brugen af Tæppefald mellem et Theaterstykkes enkelte Akter var intet mindre end revolutionerende for hele Komediespillestilen.

Hvad Ewalds „Pebersvende" angaar, staar man paa det gamles Grund, men med Spor af nye Ideer og af en Forfatterpersonlighed.

Om Scenens Udseende faar vi i Løbet af Komedien at vide, at der er en Lænestol ved den ene Side (Litteraturselskabets Udgave Bd. II: 310. 318. m. fl.), ligesom der bringes ialt fem Siddepladser tilveje (p. 324); paa den anden Side staar der et Skrivebord med Stol og Skrivesager (Blækhorn og Sand ikke at forglemme. p. 350, og rimeligvis længere tilbage i Stuen findes der et andet Bord, hvorpaa der staar en Kurv med Sytøj og Stoppetøj (p. 374). Vi møder altsaa en velmøbleret Stue, med Præg af solid Velstand og borgerlig Tryghed, og denne Soliditet (der stedse svævede Digteren selv for Øjnene som en skøn Utopi) lod sig bringe til Veje, ikke fordi Digteren i sin Dekorationsteknik var hypermoderne, men fordi hele Stykket kan spilles i een og samme Dekoration.

I denne moderne Atmosfære foregaar saa den holbergsk inspirerede Handling. Man bevæger sig i moderne Dragter, Stykket foregaar „i vore Dage"; saaledes hører man, at Leander tager sin Hat (p. 341), at en anden af Frierne føler i sine Lommer (p. 342), hvori der foruden Papir for Pedanten findes Nøglen til Brændselskælderen for Fedthasen, og Lommespejl for den forfængelige (p. 342. 346. 351).

Og i Kommodeskuffen kan man have smaa Ovalportrætter malede paa Elfenben af Høyer (p. 350). Af andre Rekvisitter til Theaterspillet er Uret for den utaalmodige (p. 328) og de famøse Breve (p. 314. 350. 351).

Ligesom i de gammeldags Komedier findes ogsaa her alt det vedtagne, standardiserede i Affektspillet. Der er Graad (p. 305) og Latter (p. 328. 346), der er Stampen i Gulvet (p. 310), Falden paa Knæ (p. 318. 331. 369), Omfavnelser (p. 320. 324. 355. 372) og Kys paa Haanden (p. 369); der er det ironiske Buk eller spydige Nejen (p. 370. 374), der er den afsides Replik (p. 340), og der er Rester af de gamle lazzi i Scenen, hvor Pigen først slaar sin Ven paa Ryggen og siden paa Øret bagfra (p. 344. 348), eller hvor Tjeneren trækker den komiske Frier voldsomt i Frakkeskøderne for at henvende sig til ham (p. 370). Gamle Elementer findes, hvor een Person ikke bliver en anden vaer (p. 309. 343), naar en Person trækkes ind paa Skuepladsen (p. 322), eller naar en Person er ved at forgaa af Utaalmodighed, mens en anden staar og bræger løs (p. 316).[1]) Og der er den tvungne Smilen og den tvungne Tale (p. 356. 357. 358), hvor dog vi møder det diderotske nye i Figurfremstillingen, nemlig af Leanders Karakter.

Leander er den fjerde Frier, og den heldige af de fire, men ogsaa han er fremstillet med Malice og ganske uden den holbergske elementære, erotiske Plastik. Udentvivl er Leander et Selvportræt af Ewald, gjort med Humor og psykologisk Kundskab. Alt, hvad han foretager sig, sker hastigt (f. Ex. p. 319. 322. 323. 332. 358), impulsivt og heftigt. To af de ikke talrige Karaktertræk, der giver det unge Brushovede, er specifikt ewaldske, eftersom man kan træffe dem rundt om i hans Værker. Det er saa at sige Ewalds Yndlingsgestus. Dene ene bestaar i, at Helten slaar Armene over Kors og ser stift paa Modparten (p. 332. 339), og den anden i, at Helten i Fortvivlelse slaar Armene heftigt sammen (p. 340). Møder man disse to Træk hos en Ewaldfigur er der Grund til at nære Mistanke om, at Digterens Hjerte i særlig Grad har været hos de paagældende.

Fra „Rolf Krage" husker vi Viggos over Hovedet sammenslagne Hænder, der skulde betegne den højeste Grad af Sorg, og forstaar

[1]) p. 350 og p. 369 forsøger Ewald større komiske Arrangementer; hverken nye eller morsomme, men ret tidstypiske.

nu bedre, hvorfor Ewald beredvilligt tilføjede, „eller i en anden Skikkelse, som kan passe sig paa" dette; han var selv paa det rene med, at dette Udtryk var mere privat end alment. Fra samme Skuespil finder vi Scenen, hvor Hjalte har stødt sin „Forlovede" fra sig, fordi hun vil holde ham tilbage fra Slaget (I: p. 346), da bliver han staaende med Armene over Kors og stirrer nogle Øjeblikke paa hende, uden at tale.

Og i „Herr Panthakaks Historie" (Littselsk. IV: p. 1) træffer vi Helten strax i Førstningen med langsomme Skridt og Armene over Kors tæt ved Kanalen, og faa Linier senere, løber han et Par Skridt frem og tilbage, og „saa slog han Hænderne sammen over Hovedet.." Ganske paa samme Maade præsenteres vi for Ewalds anden Komedies Hovedperson, den uægte Patriot Harlequin (SS II: p. 204. 209. 211), der sidder med Armene over Kors, dernæst springer op og slaar Hænderne sammen og endelig igen kaster sig i sin Lænestol med Armene over Kors.

At disse Bevægelser ikke er et scenisk Paafund for den Slags Figurer, men for Ewald selv ganske selvfølgelige i Situationer af stor Vigtighed, fremgaar af hans Erindringspapirer (SS IV), hvor vi tre Gange hører om det stive Blik og de korslagte Arme, første Gang paa Skibet, hvor han sidder i tre Timer med Armene overkors og ser stift op mod Himmelen (og umiddelbart efter tilegner sig den berømmelige Vinflaske (p. 260), anden Gang ved det geniale, kun halvt belyste Billede af Arendses Besøg de mange Aar efter (p. 292):

„Ja de ere forsvundne, sagde jeg, og saa stivt paa det Sted, hvor hun havde staaet"

og tredie Gang, da han overvejer om Tabet af Arendse tilbunds betragtet var af Værdi for ham eller kun Aarsag til Kummer (p. 314):

„Jeg vaagner i dette Øyeblik op af en meget dyb Betragtning — Jeg har i en halv Time satt med Armene over Kors, for at eftertænke saa nøye, som mueligt, om ..."

Leander, Harlequin, Viggo og Hjalte og Panthakak ... alle er de Ewald paa een eller anden Maade, alle rummer de Stumper af hans Natur. Saaledes betragtet faar vi et nyt Vidnesbyrd om Digterens mageløse Evne til Selvkarakteristik, til Selvkritik.

Om Forestillingen 17. Marts 1773 veed vi meget lidt. Udstyret, der forlangtes, kunde skaffes af Theatrets Lager uden at noget af nyt skulde gøres, og paa samme Maade forholdt det sig med Dragterne. Da Stykket ifølge Rosenstand-Goiske (Dram. Journ. Behrens II:20) var indleveret i 1772, er beklageligvis Ewalds Honorar og Kvittering ikke bevaret, da der her er en Lakune i de ellers saa trofast gemte Theaterregnskaber, og fra Sæsonen 1772—73, hvorfra de i det følgende nævnte Bilag stammer, kan vi kun iagttage, at Rolleudskrivningen (ved Skuespiller Hortulan) betaltes 18. Febr., at samme Person var færdig med Renskriften (paa 37 Ark) 10. Marts, og at den blev indbunden 13. Marts. (Bil. 116 & 132), mens fem af Rollerne hæftedes 24. Febr. (Bil. 116). Indstuderingen har følgelig varet en lille Maaned; Instruktør var den store Holbergkunstner Niels Clementin, der for sin Iscenesættergerning den Sæson modtog 50 Rdl. (Bil. 177). Statister anvendtes ikke (hvad man heller ikke kunde vente). Hvad Indtægten angaar, oplyser Indtægtsbilagene, at Premieren gav 166 Rdl. 1 Mk., mens anden Forestilling kun indbragte 76 Rdl. og 3 Mk. Tredie Forestilling maa man haabe var givtigere, for Indtægten gik til Forfatteren og er derfor ikke opført i Listerne. De pinligt varierende Summer antyder Skuffelsen over Komedien.

Selve Forestillingen synes man kun at have spenderet fire Skilling paa. Ifl. Bil. 132 (Printzlaus Maanedsoversigt over Skuepladsens daglige Udgifter) ødslede man den nævnte Sum 17. Marts 1773 paa „Guldpapirer til 1 vers". Saafremt dette ikke er en Fejllæsning for Ivers ell. lign. og altsaa slet ikke kommer Komedien ved, men blot er en tilfældig Udgift samme Dag, saa kan det være brugt til enten Leanders, Træknubs eller den hollandske Skippers Breve i Stykket. Guldpapir kunde betyde „guldrandet Papir" ligesom i „Eventyr paa Fodrejsen".

Tilbage staar som eneste Kilde til denne Forestilling Rosenstands nævnte Anmeldelse (Behrens Udg. II: 84—86). Heraf fremgaar det, at Instruktøren, der selv spillede Komediens pudsigste og mest bidende opfattede Pebersvend, den lumre Gnier Argante, især fik en uforglemmelig Scene ud af Replikken om Nøglen til Brænderummet (der virkelig ogsaa er et af Ewalds heldigste Indfald), men at han burde være klædt mere pedantisk paa, mere „peent". Om de øvrige

mærker man sig, at Rose som den letsindige og noget flotte Gammel-Ungkarl Orgon nok var naturlig og rigtig (det var Roses Speciale, man tør vel regne Rollen for skreven for ham, som Argante var skreven for Clementin, og Træknub vel var bestemt for Londemann, der imidlertid døde, før Stykket kom paa Scenen), men at han skulde have ladet Fusentasten Leander ene om at smykke sig med Fjer i Hatten og Galoner paa Tøjet. Nu blev der altsaa to Spradebasser, hvad der stilistisk var uheldigt ifølge gammel Konvention. Til Slut irettesættes Tjenerens Fremstiller for at tage sig Friheder med sin Herre ved at tage Pennen af Øret paa ham, da han skal skrive til Leonora, et lille Træk, der viser, i hvor høj Grad Spillet var gammeldags, stiliseret og uændret fra de talrige andre Lystspil, man havde paa Repertoiret. Stykket har ikke gjort større Indtryk paa Skuespillerne, og som man saa det, heller ikke paa Publikum.

Hvorfor blev da „Pebersvendene" opført netop paa dette Tidspunkt efter at have været henlagt i over et Aar paa Skuepladsen?

Uden at kunne bevise min Paastand tror jeg at kunne forklare Forholdet ved at pege paa den Kendsgerning, at 26. Marts 1773, altsaa to Dage efter Beneficeforestillingen og ni Dage efter Premieren paa „Pebersvendene", havde Theatret Premiere paa „Kærlighed uden Strømper". Dette Nationaldrama skulde begribeligvis spilles. Man tør nu forestille sig, at velmenende Ewaldvenner (evt. Medlemmer af det „smagende" Selskab) har fundet, at det lidet sømmede sig at opføre en af Norske Selskabs Parodier uden i det mindste ogsaa at præsentere dansk Litteraturs største unge Navn paa Theatret. Da Direktionen saa opdagede, at man havde „Pebersvendene" liggende, er den bleven sat op i Huj og Hast og bragt Ugen før Wessels Stykke. Komedien var billig, fordrede hverken mange Optrædende eller stort Udstyr, den lukkede Munden paa Ewaldianerne ... og Fastlæggelsen af dens Førsteopførelse var ualmindelig unfair.

Forholder det sig saaledes, kunde Ewald altsaa takke Wessel for, at han fik et Stykke op paa Scenen! Det er imidlertid tvivlsomt, om han følte sig krænket over at risikere Sammenligning med det norske Blegansigt, for deri lignede de to hinanden, at Misundelse og Smaalighed var Begreber, de begge blot kendte af Navn.

Vender vi atter tilbage til 1771, da „Pebersvendene" var skrevet,

naar vi Ewalds næste dramatiske Arbejde mod Aarets Slutning, inspireret af den bekendte Kontrovers mellem Theaterchefen Bredal og Theaterkritikeren Rosenstand-Goiske. *„De brutale Klappere"* er skrevet mellem 25. November og 6. December 1771. Det er en lille fix Sketch, foregaaende paa et Værtshus og med stilistiske Reminiscenser fra „Erasmus Montanus" (med modsatte Fortegn; Helten hedder iøvrigt *Erast*) med Studenterkaarden imod Soldatersværdet, Fleuretten imod Køllen, den snilde Kløgt mod den brutale Magt. Situationen er set og vittigt gennemført, maaske Ewalds kvikkeste og bedst flydende komiske Spil. Den opførtes ikke før engang i næste Aarhundrede (1831)[1]) og var ogsaa kun paa sit parodibestemte Titelblad „Til Brug for den kongelige danske Skueplads". Theaterteknisk er der iøvrigt intet videre at bemærke.

Fik „De brutale Klappere" ikke anden Virkning, end at hele Byen morede sig med Ewald over Theatrets Fadaise, saa fik den saa megen større Betydning for Digteren selv. Ganske vist havde han vundet den iskolde Rosenstand for sig nu og i al Fremtid, men han havde samtidig faaet Direktør Bredal paa Halsen. Denne havde faaet Ewald til at oversætte Pfeffels Hyrdesyngestykke *„Philemon & Baucis"* til Theatri Brug, men nu blev der ikke noget af denne Opførelse. Ewald fik det trykt i Januar 1772, en Maaned, hvis voldsomme Begivenheder kom til at sætte sig kraftige Spor i hans trykte Værker og i hans Papirer.

Det mythologiske Syngespil var vel kun oversat af Ewald, men har utvivlsomt staaet hans Hjerte nær. Arierne, han indlagde, er næsten alle af en klassisk Simpelhed og ædel Patos, Dialogen ren og rolig, Handlingen idyllisk og følsom. Motivet er fra Ovid og, som det synes, samtidigt behandlet af Ewald og Wessel, den sidste som Nummer 2, muligvis direkte inspireret af Ewalds Spil, med Fortællingen „Gaffelen", der først tryktes langt senere, men som baade ved sin Form (Alexandrineren) og Tone kan henføres til Tiden omkring „Kærlighed uden Strømper".

[1]) nl. paa Det kongelige Theater. I private dramatiske Selskaber var Sketchen populær. Vi kender saaledes to Opførelser i Selskabet „Det Skiønnes muntre Dyrkere", hvoraf den første falder saa tidligt som 23. Nov. 1772. De agerendes egen Kritik findes i „Dramatisk Journal for det S. m. D." p. 2 f. (et 662 Sider tykt Kvartbind paa Det kgl. Bibl. N. k. S. 4^0 1218^{ho}) her red. af H. C. Amberg.

I „Philemon & Baucis" kommer Jupiter og Merkur som Vandringsmænd til de Gamles Hytte. (Litts. II: 146:)

„Ved den ene Side af Indgangen, seer man hans Huus-Guder, skaarne af slet Træ, og paa et gammelt Bord, staaer en Askekrukke af Leer, bekrandset med Blomster."

Paa de to Gamles Ønske skænker Guderne dem deres døde Aret og Narcisse tilbage, og de selv kommer tilbage i guddommelig Dragt med al deres Højhed og Pragt. Og Syngestykkets festlige Afslutning munder ud i følgende Apoteose, der minder os om „Adam & Ewa" ved sin Udnyttelse af Theatermaskineriet. (p. 170—171:)

„Under Torden og Lynild aabner det inderste af Skuepladsen sig, som forestiller et prægtigt Tempel. Til samme Tid nedlade to Skyer sig, som løfte Jupiter og Mercur op til den halve Høide af Skuepladsen, hvor de staae stille",

for nemlig at Jupiter kan bringe Slutningsordene frem for de Optrædende samt for deres Naboer og Naboersker, som

„lokkede frem af Tordenen, trænge sig fra begge Sider ind paa Skuepladsen, og i samme Øieblik bæve med Frygt og Forundring tilbage",

og mens Koret understøtter den Triumfmusik, som nu lyder, løftes Guderne langsomt op til Himmelen. For at disse Figuranter, der nysgerrigt kom ind før, ikke skal staa til ingen Nytte, ender Stykket med, at Philemon vier de to Unge foran Alteret, hvorefter de to Gamle staar foran Alteret som Tilskuere til den Dans, der sammen med Slutningssangen ender Forestillingen. Net og fordringsløst i sin nydelige Pænhed. Forestillingen vilde sikkert have gjort Lykke, selv om Rosenstand nok saa meget klager over, at ingen paa Theatret vilde kunne spille den ordentligt (Dram. Journ. Behrens I: 136).

Midt i Januar 1772 fandt den fatale Maskerade Sted, der ledsagedes af Diktatorens Fald. Begivenheden gjorde overalt et stærkt Indtryk, ikke fordi man i og for sig havde mere Sympati med Kongen (hvis Vanvid dog ikke var nær saa bekendt, som man nu tænker sig det) end med Dronningen, men fordi derved Moralen fandt Tilfredsstillelse, ved at der blev gjort Ende paa et forargeligt Forhold i Landets fornemste Familie, et Forhold, der var saa meget forargeligere,

som det var ganske aabenlyst. Ved Kuppet i Januar styrtedes Tyskeren og Enevoldsherskeren Struensee, og Magten overgik til Danskerne selv. Situationen føltes som en Befrielse fra et fremmed Aag. Det var ikke Diktaturet som saadan, Befolkningen var imod, Enevældet var fortsat den populære Regeringsform, men det var Fremmedvældet.

Trykkefrihedstiden, der er en Forudsætning for Verskomedien *„Harlequin Patriot"*, varede fra 14-9-1770 til 20-10-1773 med en Indskrænkning allerede fra Struensees egen Tid (7-10-1771). Ewald var en stor Fjende af Struensee-Regimentet og synes i denne bagstræberiske Komedie bevidst at have arbejdet paa at sikre sig Yndest hos de Regerende. Den berømmelige Dato er endog indarbejdet i Handlingen, idet Fru Harlequin, Lisette, overfor den sunde Fornufts Talerør, Borgermanden Jost, forklarer (Litts. Udg. II: p. 225):

„Saa kom den syttende forleden Januar — / Den store Dag — og den har giort ham reent til Nar."

Og i den meget uklare følgende Dialog (uklar baade fordi Lisette er en særdeles forfjamsket Kone, og fordi Ewald for visse Aarsagers Skyld skulde vogte sin Tunge med Hensyn til den efterstruenseeske Æra) hører Jost noget utaalmodig paa, at Husherren siden da har indbildt sig at kunne styre Land og Rige, og at han har forfattet en Række Projekter, Skandskrifter og Sladdertryksager, dog Sandheden tro maa Fruen indrømme, at Husbond nok er gal, men dog ikke endnu har fremturet saa kraftigt, at Indlæggene blev affattet i bunden Stil. Derefter siger hun (p. 226):

„Og er der nu en Maaned gaaet forbi, / At han har sluppet det fordømte Smørerie."

Passer disse Tidsangivelser paa Stykkets Tilblivelse, og det er der ingen Grund til at tvivle paa, er „Harlequin Patriot" affattet i Foraaret 1772. Udgivelsen fandt Sted i Oktober samme Aar. En Opførelse kom ikke i Stand, før Rahbek, der alle Dage satte Komedien meget højt, fik sin Elevskole til at fremføre den i 1806.

Det fremhæves almindeligvis, at Komedien er et Indlæg imod den daarlige Trykkefrihedslitteratur og dens Autorer. Nok saa rigtigt er det dog tillige at betragte Komedien som et Indlæg for den guldbergske Tids forventede hastige Tilbagekaldelse af den Frihed, som Stru-

ensee havde givet Folket. Mangt og meget kunde den detroniserede Lægemonark anklages for, men ethvert frihedselskende, censurhadende Gemyt maatte netop anse *denne* Forordning for en Velgerning. Tidens Skønaander med Suhm i Spidsen ytrede sig da ogsaa meget ugenert og meget skarpt imod Frihedens Indskrænkning, der, saa nødvendig den end kunde være for at sikre Landets og Hovedstadens indre Ro, afgjort vilde blive upopulær. Ewald kunde følgelig daarligt gøre noget bedre end i et lystigt Stykke at udsende en Apologi for en saadan frihedsbegrænsende Forordning. Gennemlæser man Stykket med disse Betragtninger in mente, møder man flere vægtige Vidnesbyrd derfor.

Da Harlequin i sin Lænestol med Armene overkors holder sin indledende Monolog (p. 205), omtaler han sig selv som

„En from, godhierted Daare — / En stakkels Borger-Ven — En patriotisk Siæl, / Som har — ak! — den Fortred, at Landet lider vel — / At Staten uden ham giør alt .. og efter Snorer ... / At ei en usel Krig — ei selv en Krig med Hxxxx — / At ikke Skyggen af et Gran politisk Feil — / En lille Griffenfeld, som Enden af min Negl — / Et Oprør — kun et Knur, som det i tomme Maver — / At intet hielper ham, at yttre sine Gaver" osv. osv.

En i 1772 ret anerkendelsesværdig patriotisk Selverkendelse. Harlequin optræder strax i første Scene som sin egen Ræsonnør.

I den første „principielle" Samtale mellem Harlequin og hans Datters vordende Svigerfader, den satte Borgermand Jost, stiller Patrioten ham da det intrikate Spørgsmaal (p. 212):

„Men Herr Jost, hvor kan han uden Naade / Slaae Laas for Landets Mund? — Er det en Synd at raade? — / Maa ingen vise Feil, og sige hvad han veed? —"

hvortil Jost svarer med en Tirade, der maa have faaet Guldberg til at nikke taknemmelig:

„Jo — men ei meer — og det med yderst Varsomhed! —
Med Frygt — saa zittrende, som den hvis Raad blev givet
En Ven — en elsket Brud, til Døden eller Livet —
Med meer Forsigtighed, end ved vort eget Vel,
Og dog med mindre Tvivl om Bifald af vor Siel —
En ægte Patriot er vist sin Alders Ære —
Men ægte — viis og øm og ærlig bør han være —

For alting Mester af den Ting, han dømmer om —
Oplært — opdraget til at fælde denne Dom —
Naar blev det Børneværk at lære Nationer
Der' Vel? — Groe Statsmænd da, som vilde Schampioner? —
Hvad? — til at sye en Søm, skal Kunst — skal Flid, Forstand,
Og Aar? ... og hver en Nar kan flikke paa sit Land? —
Hver stræbe i sit Fag! — Og agte det en Lykke,
Om Landet vinder ved hans sidste Mesterstykke! —
Han troe sit Pund ei stort — ei vigtigt for en Stat,
Fordi han i sit Sogn blev kaldt en snild Krabat! —
Og hvad for Trang? — Vort Land har ordinerte Læger,
Erfarne Mænd til Raad — hvad Kald, hvad Drift bevæger? —
Hvad Indsigt qvæler dig? — hvori bestaaer dit Pund? —"

Med andre Ord: „Skomager, bliv ved din Læst" & „Vi alene vide" i een skøn Forening. Jost staar med sit dumpe gentagne „Nej" overfor Harlequin som Stengæsten over for Don Juan, en litterær Allusion, der yderligere gør Patrioten ynkelig.

Af et virkeligt dramatisk Thema, nemlig Kampen mellem den aabenlyse (eller undertrykte) Sandhed og den blinde og døve Autoritet, gjorde Ewald et tyndt og valent Komediespil, hvor han hele Tiden listede uden om det egentlige Problem under Paaskud af at underholde sin Figurs Karakter med groteske Kunster. Alene Grundtanken at fremstille Trykkefrihedstidens Skribenter som aandelige Umulius'er og at latterliggøre hele Reformforsøget som taabeligt Vindmageri tyder paa, at Ewald enten selv var fabelagtig reaktionær, eller ogsaa i sjælden Grad her logrede for de Magthavende. Hvis ikke den tredie, usleste Mulighed er den rette: at Digteren overhovedet ikke har fattet sit Stykkes Tendens, men kun ubekymret har digtet løs om en tidstypisk Figur i sin Jagen efter en komisk, ikke-holbergsk Figur.

Reaktionærere Linier end „Harlequin Patriot" skrev Ewald aldrig.

Betragter vi nu Komediens Skueplads, genkender vi stort set Sceneriet fra „Pebersvendene", altsaa Komediestuen med nogle almindelige Stole og Husfaderens Lænestol (p. 204). De kvindelige Sysler, der i det tidligere Stykke var repræsenterede af Stoppekurven, har her faaet ædlere Attributter, idet den ene af Husets Damer filerer, mens den anden sidder ved en Syramme (p. 204), og denne Syramme udnyttes til en Række seriøse Løjer, da Harlequin og Skriver kom-

mer i Klammeri (p. 244), saa kunstigt lavet, at Ewald udtrykkeligt maa skrive (p. 242), at der ikke er noget Bord i Stuen. Derved tvinges Skriver til at knæle for at skrive paa et Stolesæde og er derved skjult af Syrammen. Chodowiecki har til Udgaven i 1790 tegnet en vandret, thebordsagtig Ramme. Ewald har dog snarere tænkt sig en lodretstillet, der kunde fungere som Skærmbræt. Men her som overalt i Komedien er de groteske lazzi kun antydede, saa at Skuespillerne ligesom i de rigtige Harlekinader var frit stillede med Hensyn til Detaillernes Udformning. (Disse lazzi findes f. Ex. p. 211. 213. 215. 244 ff. 275 & 284).

En klassisk Komediepraksis møder vi i de Scener, hvor ikke blot den Stue, vi er i, men ogsaa de to Sideværelser til højre og venstre spiller med i Handlingen. Man gemmer en Person, lukker Døre op og i, skubber ham tilbage igen, eller man belurer fra Døren paa Klem den Person, som tror, han er alene (p. 275. 288). Saadanne „practicable" (dvs. rigtige) Døre var meget yndede i Tidens Sidekulissetheatre, fordi de ligesom bibragte Tilskueren Indtryk af et lukket Rum, og Ewald har endda forbedret Virkningen ved at forlange et Vindue i Kammerdørens øverste Del, hvorigennem Harlequin saa kan stikke Hovedet frem og grimacere uset af de øvrige Personer paa Scenen. (p. 275).

Af de øvrige Pertinentier kan nævnes en Snustobaksdaase med St. Omer Tobak (p. 210), diverse Dokumenter og Brevskaber (p. 241. 265. 266. 295), en Ring (p. 232), en Bog at have i Lommen paa Skriver (p. 243), der iøvrigt er udrustet som en Pedant (han gaar p. 242 med Blækhorn og Pen i Lommen), og Josts Jeronimusudstyr med Hat og Kjole, Vest og Paryk (p. 214. 221). Hvordan Dragterne iøvrigt har været tænkt, staar ikke ganske klart. Chodowiecki tog Navnet „Harlekin" aldeles bogstaveligt, da han skulde illustrere Komedien (NB *efter* Ewalds Død) og fremstillede ham i Pailletdragten med Maske eller sortfarvet Fjæs, lille rund Hue og Sandaler, altsaa omtrent som vi stadig møder Figuren paa Pantomimetheatret i Tivoli. Det har dog næppe været Ewalds Mening. Intetsteds forlanger han denne skøre Klædning, og naar man forestiller sig en Opførelse med en saadan Harlekin, bliver selv den saltede Satire, der findes i Stykket, til mat og flov Tomhed. En Harlekin, der er Svigerfader, dum, fjollet og saa

lokalbundet som denne, maa for at virke blot nogenlunde rimelig se ud som et almindeligt Menneske ogsaa i sin Klædedragt. Man skal ikke lade sig skuffe af det pantomimisk-maskeagtige i hans Navn og i Josts nogenlunde korrekte Cassander-Kostume. Naar Ewald kalder Manden for Harlekin, er det mindst lige saa meget for at karakterisere hans Sjæls sammenpjaltede Stumper af alt muligt og ingenting; Navnet svarer altsaa til Tidens velkendte Karakter-Navne i Komedierne, jfr. f. Ex. Rosiflengius, Vielgeschrey, Menschenskræk, eller Ewalds egen Magister Træknub i „Pebersvendene". Naar vi dertil mindes, at Ewald viser os sin Fusentast af en Patriot med visse af sine egne Yndlingsgestus, kommer vi maaske igen til en Selvbeskrivelse af Forfatteren netop ved det gamle Maskenavn.

Spillestilen angives ved Anvisninger, der ligger paa Linie med „Pebersvendene"s, dog med disse lazzi som indlagte Numre, der kun i ringe Grad er nødvendige for, hvad Komedien vil harcellere over. Men selv Farcepaafundene tvinger os ikke til at opfatte Harlekins Figur som en *commedia dell'arte* Person. Hvorom alting er, har Ewald selv været tydeligt usikker paa, hvad han i Grunden vilde bruge sin Helt til.

Med denne Komedie forlod Ewald Thalias Enemærker (hvis man tør se bort fra to Komediefragmenter, der er optrykt i Litts. Udg. V: 64—65 og 188—91) sikker paa, at hans Anlæg og Evner bedre prædestinerede ham til at dyrke den heroiske Skuespilkunst. At Samtiden ikke var uenig med ham heri, har vi et kuriøst Vidnesbyrd om paa det bekendte Kobberstik af Kleve (afb. Vilh. Andersens Litthist. II: 448), hvor Tegneren ovenover Medaillonen med Digterens Portræt kun har afbildet den tragiske Muses Maske.

Aaret 1772 med dets politiske Begivenheder affødte hos Ewald ikke blot „Harlequin Patriot", men alt tyder paa, at han i Løbet af Aaret har arbejdet paa to Saxodramaer, hvoraf det første diskret stillede den aktuelle politiske Situation til Skue. „Frode" og „Helgo". (Litts. Udg. V: 1—27 & 83—87).

Abrahamsson fortalte Rahbek, at *„Frode"* var fra Sommeren 1772, men ikke fuldført efter diskret Henstilling fra Hoffet nærstaaende Mænd, der ikke uden Grund fornam en lidt for tydelig Udnyttelse af de nyligt forefaldne Begivenheder. Den norske Erik (Ewalds

egentlige Helte stammer altid fra Norge, ligesom Wessels altid er Ærkekøbenhavnere) befrier Kong Frode for hans onde Raadgiver Grib (nl. „Grif", jfr. Griffenfeld og „Struds", jfr. Struensee), atter et foregrebet Oehlenschlägersujet („Erik & Roller"). Fabelen er i den bevarede Førsteakt trængt sammen i en Art Telegramstil, der giver en kraftig Spænding i Dialogen, og rent scenisk er der kommet nye Træk til, som at Kongen og hans tro Mand sover paa nogle Bjørneskind (p. 1). Sagaagtig virker Gribs Moder Gotvare, ligesom Gunver, Kongens Søster, er fremstillet som en nordisk Valkyrie, ikke ulig Rude i „Rolf Krage" (for saavidt ogsaa Skulde), men stærkere og mere flammende. Man maa beklage, at Stykket ikke lod sig føre til Ende. .

Ewald havde paa den Tid igen sin „Rolf" i Hænde (den oversattes til Tysk i 1772), samtidig med at han studerede Saxos glimrende Historier. Han har da indset, ligesom Oehlenschläger siden hen gjorde det, at man ikke uden videre kunde skildre Rolf Krage, uden at hans Forhistorie tydeligt var lagt for Dagen. I sit nordiske Drama havde Ewald kun perifert (I: p. 293 i Littselsk.s Udg., Rudes visionære Monolog) berørt sit Dramas egentlige tragiske Indhold, nemlig at den helt igennem gode Kong Rolf fra før sin Fødsel var forbandet af Guderne, og at Himlens Straf vilde ramme ham, uanset hvor mildt og viist han styrede sit Rige. Det er Blodskamsbarnets Tragedie; Rolfs Fader, Helge, var ogsaa hans Morfader. Efterhaanden som Ewald igen fordybede sig i Fortællingerne om Lejrekongerne, opdagede han, at Stoffet var lige saa vældigt og vildt tragisk som de græske (og de franske) Oidipos-Dramaer. Følgelig gik han i Gang med at digte om „Rolf Krages" Forhistorie i *„Helgo"*.

Kun to Scenebrudstykker er gemt af dette tragiske Stykke, men nok til, at vi kan ane det antike Skæbnedrama i nordisk Dragt. Hvordan Digteren med sin faste kristne Synsmaade har fortolket Tragedien om den blinde, naadeløse Skæbne, er uvist. Maaske er Konflikten mellem disse to Livsaspekter Grunden til, at „Helgo" kun blev et Fragment? Maaske var selve Blodskamsmotivet for voldsomt for den sentimentale og peene Tidsalder. Det var Romantikkens Periode, der fuldførte Motiverne, der var dukkede op i det foregaaende Aarhundrede, men det var Ewald, der med sine Udkast eller færdige

Skrifter gav Bolden op. Rolf, Frode, Helge, Amleth, Balder blev allesammen romantiske Emner af ypperste Kvalitet.

Ejendommeligst ved de to Skuespilfragmenter er, at det tragiske Versemaal Alexandrineren, der endnu bruges i „Frode" (ligesom Ewald i „De brutale Klappere" og „Harlequin Patriot" havde udnyttet det til Forsøget med at udforme en dansk Verskomedie) i Fragmentet „Helgo" er skiftet til den femfodede Jambe, eller rettere til dets Forløber, det ellevestavede Versemaal, sidenhen Romantikernes foretrukne.

Men 1772 gik ellers med at faa „Harlequin" færdig til Trykken, med Prosaarbejderne „Frode, en Fortælling" (vel skrevet før Dramafragmentet, idet Frode i Fortællingen er en skarp Skildring af Christian 7., mens han i Dramaet er blevet traditionelt ædel og fast), „Mester Synaals Fortelling" (der endnu rummer flere Reminiscenser fra Struenseetiden og den nærmest efterfølgende, og som maaske er fra Aarets første Halvdel), samt muligvis endelig „Herr Panthakaks Historie". „Helgo"-Fragmentet kan være fra Efteraaret eller Vintermaanederne, og efter dette følger i Tid Forberedelserne til og formentlig Paabegyndelsen af Ugeskriftet „De Fremmede", mens „Den unge Frankhuysens Oplevelser snarere stammer fra Efteraaret 1776.

Tidligt paa Aaret 1773 opførtes som nævnt „Pebersvendene" paa Theatret, og man kan sikkert regne med, at Ewald overværede denne sin første Premiere. Men allerede to-tre Dage efter blev han sendt til Rungsted med dets forskelligartede Lyksaligheder. Her blev han indtil November 1775.

Inden han tog afsted, fik han gennem Dir. Carstens paa Theatret et lille Vink om, at man paa Kongens Nytorv snart vilde udsende en Opfordring til Landets Digtere om at skrive et Syngestykke i tre Akter og paa Vers. Denne Opfordring fremkom 11. Maj. Ewald forstod Vinket, yderligere opflammet ved sin nylige Premiere, og 12. November saamme Aar indsendte han til de skønne Videnskabers Selskab Førsteudkastet til *„Balders Død"*. I Løbet af 1774 udarbejdede han saa „Syngestykket" efter Samraad med Carstens, og i Maj 1775 (omtrent to Aar efter Opfordringen) forelaa Stykket i Trykken.

Indtil da havde Digteren to Gange bidraget til Theaterpublikum-

mets Underholdning med Prologer i dramatisk Form ved festlige Lejligheder i Kongehusets Liv. (Litt.s Udg. III p. 1—18).

„Cereris og Thetidis Strid" blev forfattet i Anledning af Arveprins Frederiks Formæling med Sofie Frederikke af Mecklenburg-Schwerin og opført 22. Oktober 1774, gentaget 31. Oktober. Det hele er en nydelig Hyldest- og Jubelkantate i smigrende Form og klassisk Stil. Gudinderne Ceres og Thetis (Jord og Vand) strides om, hvem der har tilført Norden den største Rigdom, og enes tilsidst om, at Thetis har sejret. Sofie Frederikke kom nemlig ikke til Landet over Padborg. De to Damer forener sig med Afgrødens Guddom Vertumnus i fælles Hyldest, hvori deltager alle tre's Ledsagere, Cereris Høstfolk, Thetidis Nereider og Vertumni Gartnere. Hurra, her til Lands . . .!

En henrivende Pennetegning af Theatermaler Peter Cramer (afb. Krogh Teaterbill. p. 195) forestiller de tre Guddomme i ivrig Disput. Dragterne er de „romanske" med Fiskebensskørter, høje Hovedopsatser og smaa Attributter i Hænderne. Takket være Theaterregnskabernes Bilag kan vi iøvrigt nu fastslaa, hvilke Kunstnere Billedet forestiller. Aarets Debutant, Thessen, en høj værdig, siden noget gejstlig Herre, fik inden sin egentlige Debut en Førsteoptræden som Vertumnus (T. R. 1774—1775 Bil. 58 oplyser, at han fik 3 al. hvide Silke Baand „i Prologo"), og som de to Gudinder træffer vi (som Ceres) hele Københavns Kæledægge, Caroline Walther f. Halle (Bil. 59 melder, at der var købt „4 hvide fiære" til „Mad. Walther i Prologue"), og som Thetis, der ikke er specielt navngiven i Bilagene, rimeligvis den nyligt ansatte Altsangerinde Jfr. Winther, der i hvert Fald medvirkede i Ewalds anden Festprolog. Ret mange andre var der iøvrigt heller ikke Tale om paa det Tidspunkt.

For denne patriotiske Lovsang erholdt Ewald 50 Rdl. (Bil. 91), som han selv kvitterede for pr. 30-11-74. Musikken til Prologen (og til Festforestillingens afsluttende Licenza) var forfattet af Scalabrini formedelst 100 Rdl. (Bil. 90), og Dansene i Begyndelsen og til Slut var komponerede af Solodanser Barck. (Bil. 76). Søeborgs Statistoversigt (Bil. 64) nævner, at der 22-10 anvendtes flere end sædvanligt, 2 Underofficerer og 20 Soldater (Rekruter egnede sig saa storartet til at kommanderes med), samt „nok 4 Fruentimmer som Ne-

reider i Prologen". Da der selvfølgelig har været lige mange Personer i hver Guddoms Følge, var man altsaa foruden de tre Solister fire Damer og otte Herrer.

Dragterne er paa Tegningen rigt prydet med Buketter og Blomsterguirlander, især hos Ceres og Vertumnus, der begge repræsenterer Frugtbarhed og Jordens Fedme. At disse Blomster ikke af dekorative Hensyn er tilføjede af Tegneren, fremgaar af Bil. 165, hvor Rasmus Kiersing tilstaar at have modtaget 18 Rdl. for „50 Grosse Bouquetter" og „22 Bundt Klein Bouquetter", hvor Theatrets Designateur, Skrædderen Fougére, tilføjer, at Buketterne er „pour une partie des fleurs qui ont été pour les garnitures sur les habits de ceres et de thetis dans le prologue .." Thetis var dog som Havets Guddom ringere besmykket med Blomster, men havde til Gengæld sammen med sine Nereider hele sin Udrustning holdt i søgrønt (Krogh: p. 196).

Denne Tegning er den tidligste autentiske Illustration til en Ewald-Forestilling.

Hoffet og Guldberg især var yderst anerkendende over for Ewald, hvis Virak forekom dem netop saa liflig, som man havde ønsket, og Digteren fik omgaaende Bestilling paa endnu et Forspil, denne Gang til Festen ved det høje Pars Indtog, som paa Theatret faldt sammen med Festforestillingen ved Kongens Fødselsdag 31. Januar 1775, der bød paa Premieren paa Beaumarchais' „Eugénie".

„Landsbye-Høitiden", som dette andet Forspil kom til at hedde (Opførelsen gentaget 6. Febr.), er en Fædrelandsidyl, der foregaar i Bondemilieu paa Kongens Fødselsdag. Rungstedopholdets lykkelige, trygge Glæde mærkes i den venlige og hyggelige Prolog, hvor alle er eller bliver gode og rare, fordi den „viise Konge" fylder Aar. Det er de begyndende Landboreformers Tid, iøvrigt en af de faa folkelige Passioner, Monarken i sine bedste Stunder dyrkede. Ewalds Bønder slutter Fred med hinanden, Forvalteren tørrer en Taare af Øjenkrogen, den ironiske Hovmester angrer sin Spot, og den kække Baron, der er som en Forstudie til Odelhiem i „Fiskerne", vandrer rundt som »den bedste Konges Aftryk". En smuk dramatisk Stigning fra det nederste Lag til det højeste i en festlig Kulmination, da Dørene i Baggrunden af Scenen aabnes (vi befinder os paa Baronens Herregaard. p. 15:)

„.. og man seer det Inderste af Skuepladsen. I Fordybningen sees Kongens Brystbillede, med den Underskrift: Gloria ex Amore Patriæ. Ved adskillige dækkede Borde, hvorpaa man kan see, at Maaltidet allerede er til Ende, sidde nogle gamle Bønder og Bønderkoner endnu i fortrolig Samtale. Ungdommen stimler frem paa Skuepladsen."

Billedet er *set*. Tonen er ægte og jævn. Baronen giver nu de to Unge Haanden, og der sluttes med Sang og Dans.

Denne Gang var det Pastor Schönheyder, Ewalds Mentor og Formynder, der hævede de 50 Rdl. (Bil. 215 er dateret 3. Marts 1775; allerede to Dage efter gik der Bud til Rungsted om Summen) som en Følge af Digterens skødesløse Maade at fejre Søndagskirketiden paa, hvorefter Præsten forlangte Fuldmagt til at hæve de forskellige Indtægter. Scalabrini havde ogsaa denne Gang sat Spillet i Musik (Bil. 214 skænker ham 50 Rdl.), og Peter Cramer leverede den omtalte Sluteffekt (jfr. Regning af 14-2-75. Bil. 153):

„Kongens Brüst Billede mahlet som Hvid Marmor, med postament, og Simbolum Transparent. postamentet ommahlet og Kongens Brüst Billede nytt.
tvende Chitarer
it Vindue mahlet
En Bog Riol mahlet
en fontain repareret
8 Masqver, 6 Brune, og 2de Sorte overmahlet.
2de Lam udstoppet og repareret."

hvoraf i hvert Fald første (og sidste?) Post stammer fra Prologen, mens de andre nok er til „Eugénie".

Statisternes Antal er ikke overleveret os, men F. W. Leitloff meddeler i Bil. 206 at have faaet 4 Mk. „til Leye for 2de Siællandske Bønder-Pige-Dragter", og Rasmus Soelberg (en forulykket Figurant, der var en Slags Scenemester) bemærker nedenunder, at „ovenstaaende Dragter har været nødvendige og ere blevne brugte til Statister i Prologuen .." Hertil kan tilføjes, at Bil. 208 har tildelt Prologen „1 Pæl gl. Viin", altsaa til Festdeltagerne om Bordet.

Hvem der medvirkede i Prologen, veed vi kun lidt om. Luxdorff, der overværede Forestillingen, fortæller det ikke, og Lüdecke's Redegørelse for de musikalske Prøver (Bil. 169), der var tre i Tallet,

Generalprøven medregnet, nævner ingen Navne. Kun i Printzlaus maanedlige Regning over, hvad som er forbrugt ved begge Theatre, meldes, at Jfr. Winther deltog i Prologen (Bil. 171), og at man har faaet S. Hortulan til at male en Silkedragt til hende; Bøndernes Festmaaltid er maaske foroget ved de i samme Regning nævnte „4 Suur Brøer", og deres Ydre er i hvert Fald forskønnet ved 20 Alen Barattes Baand i diverse Kulører (stadig Bil. 171).

Uden at ofre de store Summer, fremførte Theatret Ewalds to traditionsbundne Forspil i kønt og nobelt Udstyr; Digteren blev nu bemærket ogsaa af Theatergængerne. Og i Maj samme Aar blev „Balders Død" trykt.

V.

„Balders Død", der vel er sin Digters personligste dramatiske Selvskildring, kom først paa Scenen i 1778. Det mellemliggende Tidsrum er uden theatralsk Aktivitet hos den syge og fortvivlede Digter, der fra Nov. 1775 til August 1777 tilbragte sin tungeste og i ydre Kaar usleste Tid i Søbækshuset. Fra denne Periode stammer Frankhuysen-Historien, Apologien og den paatænkte Udgave af det blandede Tidsskrift (hvori „Frankhuysen" skulde forekomme); det er her, vi møder hans bitreste Linier, „Æslet og Bonden", og det er i denne Tid, han er lidenskabeligt paa Kant med Formynderen Pastor Schönheyder og stadig tænker paa det forvovne Giftermaal. Foraaret 1777 menes hans afgørende kristne Gennembrud at være sket, og da han ved sobert Levned kureredes for sin slemme Drikkesyge, hentedes han det nævnte Tidspunkt ind fra Landet til Mad. Schou i Skindergaden, hvor han i Frihed tilbragte Resten af sit Liv og sine mest afklarede Aar. Det vides ogsaa, at han overværede baade Premieren og Tredieopførelsen af „Balder" og deltog i Festmaaltidet efter Forestillingen.

„Balder" kaldes for Syngestykke, men er en musikalsk Tragedie. Stykkets Form skyldes utvivlsomt Theatrets bestemte Krav (jfr. p. 45 her). Det var i 1778 en rum Tid siden, man havde faaet et heroisk Spil at se. Nordahl-Bruns „Zarine" fra 24-2-1772 var det nærmest foregaaende, og det er ikke usandsynligt, at Wessels Pa-

rodi (der som nævnt spilledes 26-3-73, og som i Regnskaberne bestandig i Mangel af bedre kaldes for „Tragedie") her har haft nogen Indflydelse. Men Tiden interesserede sig mindre for den rene Tragedie end for det „blandede" Skuespil med Præg af realistisk Sandhed og folkelige Dagligliv. Beaumarchais' „Eugenie", der opførtes sammen med „Landsbyhøjtiden", eller Lessings „Emilia Galotti", er meget typiske Exempler paa, hvad Theatergængerne rørtes over.

Det er paa forskellig Maade blevet paavist, at Ewalds heroiske Syngestykke stilistisk skatter til Shakespeare, motivisk til Saxo og psykologisk til den fransk-klassiske Tragedie (muligvis specielt til Racine's „Phèdre"); Tidens og Stedets Enhed er overholdt ligesom i hans første operaprægede „Adam & Eva", og ligesom han i Syndefaldstragedien benyttede sig af de akkompagnerende Mellemspil, forekommer ogsaa i „Balders Død" et saadant stemningsgivende Intermezzo, endda den berømteste Scene fra Stykket, Scenen, hvor Hother oplever Visionen med Skæbnegudinderne i Hulen. De theatralske Udtryk er ganske parallelle i de to Tragedier, og det faar os til foruden de franske Tragedier at sætte Operaerne som ydre Inspirationskilde til „Balder".

Uden at vi kommer nærmere ind paa Handlingen og dens Udvikling, maa det anbefales at sammenligne „Rolf Krage" og „Balders Dør" med Henblik paa Hovedpersonernes Karakteristik og Opførsel. Det blev ovenfor omtalt, i hvor høj Grad Ewalds Hjerte var hos Hother, saa meget, at Samtiden (og Forfatteren selv iøvrigt ogsaa) diskuterede, om Dramaet ikke snarere burde have heddet „Hother". I „Balders Død" er Digterens dobbelte Interesse for de to Hovedpersoner endnu mere kendelig. Gennemlæser man Stykket med de to Karakterers Egenart for Øje, synes det, som om Ewald her vilde vise sin egen sjælelige Natur, spaltet ud i to Personer, nemlig den, han var, og den, han ønskede at være. Med alle digteriske Forbehold begribeligvis, men dog kendeligt for dem, der kendte hans private Forhold. Den erotisk geniale og tragisk fortvivlede Balder, Halvguden, der omkommer paa Grund af sin Elskov til en uværdig, og den raske, frejdige Hother kan begge være Ewald selv. At overhovedet det saxoniske Motiv er valgt med denne specielle Valeur, tyder paa en overordentlig Evne til Selvanalyse hos Digteren.

Om Stykkets sceniske Historie er der at fortælle, at det første Gang blev spillet i det „Dramatiske Selskab", en Studiescene, protegeret af Theatrets Direktør Jacobi, og ledet af Skuespilleren Fr. Schwarz, hvis Anlæg ikke blot var rent skuespillermæssige, men tillige saa udtalt pædagogiske, at han kun 24 Aar gammel gennem sine Iscenesættelser fik banebrydende Indflydelse først paa Theatrets Kunstnere, siden paa Repertoiret og endelig ogsaa paa Publikum. Selskabet stiftedes 3. Maj 1777 og stod under Schwarz' Førerskab i præcis to Aar. Møderne tilbragtes med at Forelæsninger over kunstneriske og theatertekniske Emner (af hvilke en Del er bevarede paa Det kgl. Bibl. NkS. 269^{n}.2°), og allerede fra den første Tid havde man besluttet at øve sine Theorier i Praksis ved at opføre et Skuespil for Offentligheden. Man skal være varsom med at drage Sammenligninger mellem to forskellige Tidsaldres Kunstkollegier, men man karakteriserer dette dramatiske Selskab bedst ved at jævnføre det med de mange Stanislavski-Studiekredse, som i den sidste Menneskealder rundt om i Verden er dukkede frem. Hensigten var at egalisere Spillemaaden fra Solospil til Ensemblespil og at gennemføre den „rene Naturlighed" i dette Spil. Sligt skete overalt i Europa. Men nu den paagældende Forestilling?

I en Tale i Selskabet den 3. Januar 1778, hvor Schwarz indstændigt fraraadede at optage Studenten Rahbek i den for Taleren rent fagmæssige Skuespillerforening, endte han med disse Ord (findes i nævnte NkS):

„Jeg behøver ikke at iagttage for Eder samtlige mine Venner, at vi engang, alt forlænge siden er bleven Eenige, at Declamere Evalds Balders Død, til vor allernaadigste Konges høye Fødselsdag — Enhver gav sit Løfte — og jeg skulde troe, at enhver ogsaa agter at holde det? Tiden nærmer sig, Høytiden er snart for haanden / nl. 29. Januar /, og Selskabet er endnu meget tilbage i at opfylde deres givene Løfte; det smerter mig at jeg endnu engang maae paaminde Eder mine Venner, men jeg maae, og det af meer end en grund.

At dette Selskab er bleven kiendbar ved Hoffet kan vel ikke være nogen af Eder ubekiendt — og at der bæres de bedste Tanker om det, det tør /jeg/ uden /at/ prale eller være slavisk Øjentiener[1]) forsikre Eder om. Dette har givet Anledning til, at der til adskillige gange er bleven mig

[1]) spydig Allusion til Modstandernes Beskyldninger i Selskabet.

ombedet af de folck, der bidrage til Theatrets Vel og Opkomst at underrette Dem om Selskabets Øjemeed, og jeg har ikke et Øjeblik staaet i Betænkning at efterkomme deres Begiæring — Ja jeg har endog anvendt min heele Veltalenhed, for at sette Selskabet i Yndest; jeg har heller ikke kundet undgaae, at bibringe dem vores beslutning at declamere Balders Død — Og dersom det nu ikke skulde skee, hvis Skam blev det? heele Selskabets, eller enkelte Medlemmers?"

Som dreven Diplomat lykkedes det derved Schwarz at rive de unge med sig, og Rahbeks Optagelse gled for en Tid ud af Dagsordenen. Mellem 4. Januar og 6. Februar prøvede man Stykket igennem, og 7. Februar opførtes „Balder" første Gang paa Hoftheatret som *command performance* og til de høje Herskabers store Tilfredshed. Forestillingen gentoges 14. Februar, og tredie Gang gik den til Fordel for Digteren paa Byens Theater 9. Marts. Selskabet var ikke rigt, og skønt Stykket flere Steder experimenterede dristigt, ofrede man kun lidt paa Udstyret, nogle Dekorationer blev malt op eller om, nogle Dragter blev fixet op, men hverken Musik eller Festpragt prydede Opførelsen, der ikke desto mindre blev den uopnaaelige for alle, der overværede den. Instruktionens ny Tone, Spillestilens ensprægede Sikkerhed, den Enkeltes Underordnen sig Helheden, alt gjorde det dybeste Indtryk. Ved Hoffet lod man melde, at man var tilfreds, men at et saa betydningsfuldt Spil gerne maatte indfattes i en noget mere repræsentativ Ramme. Hoffets Ønske, Theatrets Lov.

I Løbet af det næste Aar arbejdede man energisk paa den givne Opgave med alle til Raadighed staaende Midler. Mens Scalabrinis for flere Aar tilbage paabegyndte Musik overhovedet ikke kunde anvendes, og Secr. Walther hverken kunde eller turde paatage sig at illustrere den første nordiske Forestilling musikalsk, overlod man forsøgsvis Opgaven til Koncertmester Joh. Hartmann, der med Fantasi og Dygtighed løste den og af den lettede Direktion blev belønnet med 500 Rdl. (Theaterkassens Regnskaber 1778—79 Bil. 141). Dernæst allierede Theatret sig med en Række Fagfolk, videnskabelige Specialister, for saa korrekt som muligt at reproducere Oldtiden, og endelig satte man meget ind paa, at Udstyret blev af ordentlig Kvalitet, ligesom visse af „Dramatisk Selskab"s unge Kunstnere udskiftedes med modnere og populærere.

Idet vi gaar over til denne store Balder-Forestilling, der fandt Sted ved Fødselsdagsfesten 30. Januar 1779, skal Ewalds egne Regiebemærkninger betragtes i Tilknytning til Theatrets Dispositioner[1]). Handlingen udspilles i alle tre Akter i Norge (Litts. Udg. III: 19):

„Skuepladsen er en Graneskov paa de Norske Fielde. Rundt omkring den seer man steile og ujevne Klipper. Toppen af de bagerste og høieste er bedekket med Snee. — — Handlingen begynder i Dagbrekningen, og endes den anden Dag om Morgenen. — — Balder og Thor sidde noget fra hinanden paa Stene. Begge ere bevæbnede, Thor med sin Hammer og Balder med Spyd og Sverd."

og af Balders Replik (p. 21) erfarer vi, at

„Bag ved hine Graner
Opreyste han en Steen for dig og Odin.
Hist seer man Spidsen af hans tause Boelig,
Der boer hun — Jordens Freya ..."

Videre fremgaar det af p. 41 og p. 46, at der paa Scenen skal staa to „practicable" Grantræer, hvorpaa Hother og Balder kan anbringe deres Vaaben. Rundt om paa Scenen er anbragt Klippestykker til Siddepladser (p. 19. 58), og som et særligt Raffinement forlanger Ewald, at et af Klippestykkerne skal kunne gaa i Stykker, da Balders senestærke Haand slynger sit Spyd imod det (p. 49). Saaledes er Hoveddekorationen.

Hertil er saa fra Ewalds Side føjet tre Effekter. Der er den Afgrund, hvor Loke hylende styrtes ned, da Hother slaar ham over Hovedet med det skæbnesvangre Spyd (p. 69). Det skete ved Hjælp af Lemmen i Gulvet. Dernæst er der den højtidelige Slutning, hvor Odin og Frigga „lade sig see paa en Skye, i en meget væmodig Stilling" (p. 80). Her benyttede man Luftvognene med Skyer og Tove. Og endelig er der Mellemspillet i Valkyriernes Hule (p. 64 ff):

„(Loke) rører ved Hothers Øinelaag. Strax derpaa seer man Indgangen til en stor Hule, der kun oplyses ved de Flammer, der med en bestandig Bragen af og til lade sig tilsyne dybest i den. Forrest i Indgangen er paa hver Side et lidet rundt Alter. Paa det ene brænder en Ild, hvori det fatale Spyd ligger; paa det andet staaer en Kiedel. Valkyrierne gaae i

[1]) En udførlig Omtale af denne Forestilling findes desuden i Kroghs Teaterbill. p. 253—267.

Kreds om det første .... (Rota) tager Spydet af Ilden, og gaaer hen imod det andet Alter .... Hun beholder Spydet i Haanden, og alle tre gaae i Kreds omkring Kiedelen .... Hun dypper det i, og giver det derpaa strax til den første Valkyrie, som giør det samme, og ligesaa den anden, alt som de synge .... Rota tager Spydet ud. Valkyrierne og Hulen forsvinde. Skuepladsen seer saaledes ud, som først i denne Handling. Stormen bliver endnu ved at rase."

Med denne Vision indførtes den romantisk opfattede nordiske Oldtid paa Kongens Nytorv. Det er vanskeligt at overvurdere Digterens experimentale Indsats. Kun delvis dækket af de Reglernes Lempelser, som et musikalsk heroisk Spil havde frem for den strenge Tragedie, dristede Ewald sig til at fremstille sine Syner paa Scenen. Aktens Form blev brudt, Dekorationsskiftet maatte frembyde de største Vanskeligheder. Stilen maatte blive langt mere bevæget, mere flydende, om ikke Tilskueren med Luxdorph skulde udbryde „non sani hominis". Som vi skal se, lykkedes Digterens Intentioner, Theatret formaaede at fremstille Visionen netop saa romantisk i sin Gru og betagende i sin skønne Plastik, som den fremstod i Sangenes rystende Strofer og hele Scenens mythiske Alvor.[1])

Ligesom i „Adam & Eva" (hvis fleste Virkemidler vi genfinder i „Balder", kun med den Forskel, at Syndefaldstragedien er rent klassisk, mens „Balder" forener den klassiske Problemopstilling med et for sin Tid kraftigt nordisk Hedningepræg, der ingenlunde gefaldt hans højærværdige Formynder, akkompagneredes de dystre Begivenheder af Belysningseffekter og af Lydkulisser, som i den nys citerede Hule-Akt, der indledes (p. 58 f.):

„Det er mørk Nat. Stormen tuder imellem Klipperne. Undertiden lyner og tordner det, og Biørnene brumme hist og her i Skoven. — — Hother siddende paa en Klippe, vaabenløs og i en nedslagen Stilling. — — Hother springer op og gaaer omkring paa Skuepladsen. — — Han snubler over det Horn, som han kastede bort i den første Handling. — — Han støder i Hornet, og det giver en græsselig Gienlyd imellem Klipperne. — — En Hvirvelvind høres, og strax derpaa lader Loke sig see."

[1]) Hvor populær netop denne Scene blev, ses af, at den flittige Mad. Boye i sin hjemmevævede Festforestilling „Gorm den Gamle" (udg. 1781, opført 1785) slavisk kopierer den i Dublinvisionen, ligesom hun iøvrigt kopierer „Balders Død" saa tit som muligt.

Ekko møder vi iøvrigt flere Gange (p. 33 og p. 80, hvor Kundgørelsen af Halvgudens Død baaret af mange Stemmer bæver overalt paa Scenen i eet langt Ekko). Angaaende Belysningen mærker vi os, at ligesom „Rolf Krage" er „Balder" et Natstykke, hvad der passer godt til hele den Katastrofestemning, der hviler over det. Det er mørkt, mens Troldkunsterne finder Sted, og da Loke er styrtet i Afgrunden, „bliver alting stille. Solen staaer just op i sin fulde Glands" (p. 69), en Theatereffekt, der er ligesaa storslaaet, som den er elementær. I det hele taget er Ewalds Drama skrevet af en Mand, der suverænt raader over de theatralske Virkemidler, som udnytter dem, han har Brug for, og økonomiserer med dem, saa de intet Øjeblik trætter. Udviklingen fra Ungdomsstykkerne er enorm.

Ved Opførelsen i 1779 spilledes Galeottis Vildmandsballet (!) „Linna og Walwais" (efter Marmontel) som Efterstykke. En hel Del af Kulisserne til denne Ballet forestillede Klipper med Skov og Sne og stammede fra de faa „norske Dekorationer", som Theatret Aaret før havde brugt paa Hoftheatret ved Dramatisk Selskabs Balder-Præsentation (TR 1778—79 Bil. 198 melder om nogle saadanne Stykker, at de „bleev malet til at forhøye Hoff-Coulisserne med til Galiottes Balett" — — de to Theatre havde nemlig ikke samme Scenemaal), og i Regnskabernes Bilag er det derfor ikke altid let at udskille, hvad der hørte til Tragedien.

Nedenfor skal Peter Cramers Malerregning af 16-2-79 (Bil. 198) citeres, saa vi kan se, hvor nøje man ved Forestillingen fulgte Ewalds egne Anvisninger. Blandt Posterne forekommer:

„Paa 9 Klipper malet Snee paa Pap
7 Løese Grupper af Granne-Træer, mindre og Større
8 Coulisser malet som Granne Skauv med Snee
6 Grupper af Granne Træer, Løese, med Snee
Enn Baude-Steen Odin til Ærre
Et Sett-Stycke med Granne Træer og Snee
Et dito faarestiller Nannes-Huus med Snee
2de dito Sett-Stycker malet som Klipper med Snee"

og hele Hulemellemspillet foregik i denne Ramme:

„Et Stort-fall-Teppe malet som Naarske Klipper, med 2de Huller udskaarne, som udgiør Indgangen til den under-Jordiske Hule i Balders Død. (90 Rdl.)

Et dito bagved samme som faarestiller den vircklige Hule.
3de Luft-Stykker / Soffitter / til samme Decoration, faarestiller under-Jordiske Steen-Velvinger
7 Coulisser til samme Decorattion, faarestiller Naarske Klipper —
Et Finael-Teppe malet som Naarske Klipper med meegen Snee"

og endelig figurerer nogle mindre „Pertinentier" til „Balder":

„2de Ørne malet paa Pap
2de Alterre malet paa Pap og Träe
2de Bencke malet som Steen, paa Träe
3de Løese-Steene og en gammel Stub."

Som Vejledning til en Fortolkning af de forskellige Poster er en enestaaende theatervidenskabelig Kilde bleven bevaret for Efterverdenen i de saakaldte Maskinmesteroptegnelser, en Art Huske-Dagbog for, hvad der brugtes i de forskellige Stykker, og hvor de forskellige Sager anvendtes paa Scenen, nedskreven af en af Maskinmesterens Folk, en Mand, der afgjort var bedre til at operere med tunge Kulissevogne og Lufttove end med Pen og Blæk. Optegnelserne, der er i Privateje, kan ofte kun gengives i normaliseret Sprogform, da deres ortografiske Ejendommeligheder stundom gør dem til rene Kryptogrammer. Han meddeler:

„8 Grand Quinter paa de bageste Quinter og 6 Quinter af Udørk fortil."

Quint betyder Sidekulisse; der var altsaa ialt 14 Sidekulisser i Dekorationen, der var syv Fag dyb. Dekorationen var følgelig delt, Klipper foran og Skov bagved, hvad jo netop var af Betydning, naar Visionen skulde forestilles; da kunde den forreste Part af Scenen blive staaende, mens man skiftede Baggrunden, en smuk Løsning af Problemet og et karakteristisk Exempel paa den partielle Dekorationsændring, som Tiden i Forvejen var fortrolig med.

Foran paa Scenen til begge Sider var anbragt „en Sten, som de sidder paa Musted og Elsberg", nl. Thor og Balder. Længere tilbage (ved syvende venstre Kulissefag, saas „Nannes Huus", frit ude fra Klippen, mens lige foran dette et Sætstykke var anbragt „malet som Jord, hvor Nedgangen er" (vi befinder os jo i en Bjergegn!), og paa højre Side svarede hertil den saakaldte „Begravelse med 4 Gran-

ne træer 2 foran og bag". Hermed var Scenens tekniske Muligheder dog som nævnt ikke udtømt, idet Loke ved sin Afkastning af sin Forklædning lader denne glide ned gennem den i Mellemtiden aabnede Lem i Gulvet, et Theatertrick, vi kan møde den Dag i Dag.

At den granbevoxede Egn er nordisk, fremgaar af „Begravelsen" tilhøjre, der ikke er nogen anden end den i Cramers Regning omtalte Bautasten.

Dekorationerne indhylledes som nævnt i Mørke i anden Akt. Det foregik ifølge Optegnelserne saaledes:

„mørk overalt, og Rosing / Hother / sidder paa den ene Sten til G. / Gjethussiden d. e. tilvenstre / Lamperne ere nede foran og bag i er mørkt og lynes bag i og Vinden gaar."

Sammesteds faar man gode Oplysninger om, hvordan Visionen gik for sig. Som nævnt var det kun Baggrunden, der skiftede:

„Naar Schwarz / Loke / siger: Se mod Vesten! changeres Indgangen til Hulen med 6 Udørksquinter. Dækket med de 2 Huller i, gaar ned og bag ved Udørksdækkenet."

Disse to Tæpper kendes fra Cramers Regning. Saadanne Arrangementer med extra Bagtæpper til en Grube i et andet Tæppe, der hænger lidt foran, gav en nydelig perspektivisk Virkning, og en Oplysning om, at der var „lidt lysere mellem Dækkenerne", viser, at Tilskueren fik Lejlighed til at tage denne extravagante Dekoration grundigt i Øjesyn. Uden for de to „Huller" placeredes Altrene, vi traf hos Cramer, det med Kedlen tilvenstre, det med Spydet tilhøjre. Saalænge Altrene ikke skulde bruges paa Scenen, stod de i Kulissen mellem 4. og 5. Sidekulissefag og kunde ved Hjælp af forskellige Tove hales ud og ind uden større Vanskelighed.

Slutningsscenen er foreviget af Peter Cramer i et fortrinligt Oliemaleri (62×77,5 cm), der findes paa Kunstmuseet. Tydeligt ses alle de Enkeltheder i Dekorationen, der nu er opregnede. Her og paa Blyantskizzen til Maleriet (paa Kobberstiksamlingen; gengivet i Kroghs Theaterb. p. 257) ses Gudeforældrene midt i Billedet tilsyneladende hvilende paa en Kæmpehøj. Derom forklarer Maskinmesteroptagelserne:

„Saasnart at han løber Spydet i sit Bryst og taber Sværdet og falder død ned, gaar en Hvirvelvind bag Klipperne, og naar de siger imellem Klip-

perne: Den store Balder er død! tordner / det og / Odin og Frigga lader sig see paa en Sky, som er en Vogn i den bageste Vognramme, til M / Marktsiden d. e. tilhøjre / som gaaer noget ned, at man bare kan se den."

Det drejer sig altsaa om den velkendte Gudeaabenbarelse, som vi kender fra Operaslutningerne (og fra den religiøse Licenza i „Adam & Eva"). Samtidig træder Thor og Aserne ind fra højre Side og Valkyrierne fra den anden, saa at alle er samlede i et stort Tableau med den dræbte Balder som Midtpunkt, et Arrangement, der med Gudernes Forældre paa Luftvognen har foregaaet i flere Planer paa een Gang, en rent malerisk, idealiseret Opstilling, ikke en „tilfældig", realistisk Gruppering.

Den sidste Notits om „Balders Død", vi mangler at citere, er fra Scenen, hvor Loke hylende styrtes i Afgrunden. Det foregik saaledes:

„Naar Dekkene er gaaet op bliver der endnu mørkt, indtil at Schwarz er gaaet ned paa Lemmen, og naar han er staaet af Lemmen bliver der lynet i Kælderen, og Lemmen gaar op, og saa bliver der lyst overalt, bag og paa Siderne og de forreste Lamper."

At disse gamle Papirer er gemt, er en europæisk Sensation. Man maa indstændigt ønske, at de engang maatte udgives komplet med Textrevision og Noter.

Efter nu at have iagttaget de ydre Sceneforhold under Opførelsen (og bemærket den harmoniske Vexelvirkning, der har været mellem Digter og Theater) kan vi vende os til Personerne og deres Udstyr. Først Ewalds Ønsker.

Mens Balder og Thor kun præsenteres med deres kendte Attributer (Hammeren, som Digteren Pram fandt alt for lille!) hvorfor vi kun faar et vagt Indtryk af deres Udvortes, saa er Rivalen Hother ganske anderledes bragt paa Scenen (p. 30:)

„(Hother) forklædt som en Norsk Bonde, med et Jagtspyd i Haanden .... kommer ned fra Fjeldene, og spænder Skierne fra, førend han gaaer frem paa Skuepladsen."

Mærkes det ikke paa disse Linier, *hvor* Ewalds varmeste Sympati findes? Begge Bejlerne er bevæbnede med Spyd, Sværd, Skjold og Hjælm, og Vaabnene er ikke ret længe i Ro; snart stiller man dem fra sig (p. 41), snart tager man dem igen (p. 48), snart kæmper man



Peter Cramer: Slutningstableau af „Balders Død" fra Opførelsen 30. 1. 1779.
(Originalmaleriet 62×77,5 cm paa Kunstmuseet.)

Midt i Billedet ligger den døde Balder (Elsberg), omgivet af Hother (Michael Rosing) og Nanna (Caroline Walther). Bag dem staar de tre Valkyrier (fra venstre: Jfr. Møller (evt. Mad. Preisler?), Mad. Gielstrup og Jfr. Winther). Paa Skyen ses Odin (Arends) og Frigga (Mad. Preisler?). Fra højre kommer Thor (Musted) med tre af Aserne. — Paa Bautastenen til højre for Odins Sky staar med nogenlunde korrekte Runer:

ᛒᛅᛚᚦᚼᚱᛁ· ᚦᚨᚦ/ᛒᚼᛋᚨᚱᛉᚼᛚ/ᛅᚠ/ᚼᚢᛅᛚᚦ/ᛘᛅᛚᚼᚱᛁᚼᛏ/
ᚨᛒᚠᚨᚱᚦᚼᛁ/ᚼᚠ/ᛉᚱᛅᛘᛅᚱ/ᛁ/ᛘᛁᚨᛒᚼᛚᚷᛅᚢᛚ

dvs. „Balders Død / besørgen / af / Evald / Maleriet / opførtes / af / Cramer / i / Kjøbenhavn." — Et kuriøst Vidnesbyrd om Malerens Kundskab om nordisk Hedenold. Jfr. desangaaende Collin, For Historie og Statistik II p. 217.

(p. 49. 50. 51), og snart søger man at begaa Selvmord (p. 49. 51), hvis man ikke i Mellemtiden har været borte for at dræbe Bjørne (p. 47). Man klirrer bravt i „Balders Død". Med stor Fingerfærdighed arbejder Ewald med at faa Spydene bort fra Hother, saa han vaa-

benløs kan benytte sig af Valkyriens uhyggelige Gave; han arbejder med at faa Kampene til at vare et Stykke Tid og med at lade Tilskueren i Spænding om Udfaldet (Reminiscens fra Fægtescenen i „Hamlet"?) og har tilsidst anstrengt sig for at undgaa, at Hother slaar Balder ihjel; Løsningen kom først i sidste Renskrift, hvor Balder selv render sig Spydet i Livet ved at snuble. Unægtelig ikke det fixeste Paafund. Mange Aar efter skælvede Skuespillerne for, om disse detaillerede Kampscener vilde lykkes planmæssigt for dem.

Den anden, af Ewald sete Figur, er Loke, Stykkets Skurk. Et virkningsfuldt Theatertrick, som Romantikken siden udvandede til Maner, er, at Loke først fremstilledes som en gammel Bjergfin med kroget Gang og støttende sig til en knudret Stav, ventelig iført en sid Kappe (p. 25), men at han siden aflægger sin Forklædning (p. 29) og rejser sig i sin fulde Størrelse. Det er Folkeeventyrets Trold lyslevende paa Scenen. Han overantvorder Hother Hornet (p. 33. 60), hvormed han kan tilkalde ham, om han kommer i Betryk. Valdhornet med alt, hvad dertil hører af romantisk Stemning og sær Uhygge, er ogsaa en scenisk Nyhed. Endelig tryller han Visionen frem for Hother ved at berøre hans Øjne (p. 64). Er Figuren kun brudstykkevis udnyttet i Dramaet, saa er den til Gengæld exceptionelt opfanget og gengivet, enestaaende i *den* danske Litteratur, der forelaa i 1775.

Endnu tre Personer er af Ewald skildrede saa livagtigt, at vi tror at have set dem, naar vi lukker Bogen i. Det er Valkyrierne, Skæbnens ubarmhjertige Norner. De er (p. 35) bevæbnede som Skjoldmøer og foruden de Spyd, der hænger dem over Skulderen, har hver et kort Spyd i Haanden. Af Sangene fremgaar det, at de bærer (blodige) Vinger (p. 35). Den ejendommelige Virkning, disse Kvinder har paa én, skyldes deres kredsformede Bevægelser; med hinanden i Hænderne gaar de bestandig rundt, mens de synger, poetisk intuitive Mindelser om gammelnordisk Galder. Men scenisk rent ud sublimt er p. 74 Rotas Indvielse af Balder til Døden:

„Han / Balder / har neppe udtalt, førend Valkyrien Rota lader sig see. Dødens Fugl sidder paa hendes Skulder. Hun vender Ansigtet bort, i det hun berører hans Isse med sit Spyd, og siger: „Til Kamp, min Ven! til Saar! og Fald! — og Mørke!" Hun forsvinder strax, og som Balder og

Nanna har vendt hende Ryggen, og begge har været for opmærksomme paa sig selv, til at kunne agte paa andet, bliver hun hverken seet eller hørt, uden af Tilskuerne."

Stille, sølvgraa, som Maanen bag Regnskyer ...

I Udkastet til Syngestykket lod Ewald det ende med, at Valkyrierne bærer Balders Lig bort paa Skjoldene, tager ham ind i deres Sky og forsvinder med ham (Litts. Udg. VI: 90), men Slutningen blev opgivet (endskønt den svarede omtrent ordret til, hvad Hoffet havde af Ændringsforslag til Stykket i 1778), da den vilde kræve svære Kræfter af de tre Valkyriefremstillerinder, og da det vilde blive vanskeligt for den døde Balder at opretholde Fiktionen, dersom der skete et Uheld med Luftmaskineriet. Den endelige Slutning er ogsaa roligere, vægtigere.

Af Cramers Billede (og Skizzen dertil) fremgaar det, at Theatret havde experimenteret sig frem til en foreløbig, arkæologisk up-to-date Oldtidsklædning under Vejledning af Professor Abildgaard (Oldnordisk Museum oprettedes først 1807!). Theaterregnskaberne fortæller dog intetsteds om Anskaffelse af *hele* Kostumer, derimod er der Vidnesbyrd nok om Dragt*tilbehør,* og under de fleste af saadanne Regninger er der Godkendelsessignaturer af Abildgaard, der maa kendetegnes som kunstnerisk-historisk Konsulent.

Den endelige Dragt har man vel ræsonneret sig frem til: en knælang Kjortel med Bræmme og bredt Bælte, Benklæder, der gaar ned i Støvlerne, der er en Slags Halvstøvler til midt paa Smalbenet, dertil Kabuds, løst Haar og kraftigt Skæg. Dragten kendes fra hele Oehlenschläger-Repertoiret.

Billedhuggeren Wiedewelt har illustreret „Balders Død" til en paatænkt Udgave, der aldrig kom. Ialt 38 store, omhyggeligt udførte Tegninger findes paa Kunstakademiets Bibliothek, hvoraf sex tilsyneladende er blevet til et Stykke Tid før de andre (Nrr. 1. 2. 4. 12. 14 og 19). Disse 38 Tegninger er ubeskriveligt kedsommelige, stive og arrangerede, men de udmærker sig kulturhistorisk (de stammer vist allerede fra 1775—76) ved at experimentere med „Balder"s nordiske Klædebon. Umuligt er det ikke, at Abildgaard og Theatret har gjort store Øjne til, hvad der forelaa færdigt, for Resten af Wiede-

welt-Samlingens 72 Plancher er helliget Vaaben, Hjælme og Udrustning paa enhver Maade, og det er muligt, at man ved den endelige Udformning af Stykkets Hjælme har skattet til Wiedewelts for en Nutidsbetragter ustyrligt grinagtige Inventioner. Der var nok noget med, at Nordboerne havde Dyrehjælme, altsaa opererer den humorforladte Billedhugger (alle hans Karikaturtegninger til Trods) med Dyrehjælme, saa det kan forslaa: Hjælme med Hundehoveder, med Katte, Svaner, Storke, Rensdyr, Pindsvin, Ko, Paafugl og Kalkun, saagar en Elefant (!) samt Næsehorn, Hest, Torsk, Slange, Hane og ... en Hummer *naturel!* Naar man dertil betragter de seriøse Aasyn, der viser sig under disse Hovedprydelser, har man svært ved at fatte, at nogen kan have taget dem alvorligt.

Imidlertid kan visse af Kostumeringsforholdene paa Theatret kun forklares, naar man erindrer sig Wiedewelts Hatteorgier.

S. Hortulan skriver 29. 1. 79 (Bil. 197):

„Efter Begiæring af Mr. Fougler haver ieg til ... Tragoedien Balders Død malet en Vild-Katte-Skinds Kappe, samt forgyldt en Ulv og en Slange med 2de Hoveder ... NB. / Slangen / skal tilhøre ved een Valkyrie Dragt"

Denne Regning maa sammenholdes med samme Persons Kvittering fra den første Balder-Forestilling (TR 1777—78. Bil. 267) og Domenique Gianellis (Bil. 268) fra samme Aar. Først Hortulans:

„For at mahle og Forgylde følgende Stycker til Tragoedien Balders Død, nemlig: En Leopard, en Ugle, en Rauvn, en Masque med 2de Venger og 6 Slanger, saa og 6 Vinger, selv forfærdiget med Malerie, haver ieg fortient 6 Rdl."

Dernæst Gianellis:

„Fait modeller 4 piesse an terre, consisten.
1 Leopard
1 hibou
1 Corbo
1 Masque
fait sous chaqué piesse un moulle de platre e randu le 4 piesse au papié masché ..... 20 Rdl."

og desuden med J. Dinesens Regning af 27-2-79 (TR 1778—79. Bil. 200):

„Tvende skiolde til Hother og Balder, forsølvede i Grunden med forgyldte ornementer, paa det ene mahlet en tiger paae Sølv Grund, og paa den anden mahlet en Rafn paa Guld Grund."

De nævnte Dyr har været Attributer til de forskellige Hovedpersoner. Kigger man nøje efter paa Cramers Maleri, opdages en lille, men tydelig Ravnefigur oven paa Balders Hjælm. Hans Attribut er dermed sikkert nok. Af Dinesens Regning følger dernæst, at Hothers Kendingsdyr var Leoparden (der kaldes baade Tiger og Vildkat). Han har som Kappe det nævnte Tiger-Skind (jfr. Inventarium 1778—79 p. 3. — Rigsark.); Slangen tilhørte en Valkyriedragt. Hvis nogen af Personerne kunde ventes at ses med den mærkelige Maske med to Vinger og seks Slanger, maa det vel være Loke. Klart er det imidlertid ikke. Endelig Uglen, som alt for korrekt skrives „Ulven" det ene Sted? Naar vi husker Stedet, hvor Rota staar med Dødsfuglen paa sin Skulder, ligger det nær at udstyre hende med den, saa meget mere, som Thor (p. 57) taler om Rota og „Dødens Fugl, den sørgelige Ugle". Paa Cramers Billede er Dødsfuglen aabenbart fløjen. Valkyriernes Hjelme er uden Attributer. Paa Theatermuseet findes imidlertid en vældig Hjælm, formet som en Ugle, altsaa ikke som Cramer-Hjælmen, men som Wiedewelts Tegninger. Den er alt for stor til, at en Kvinde kan have baaret den. Traditionen siger, den har været brugt i „Balders Død". Vidne staar mod Vidne. Fremtiden vil maaske løse den lille Gaade?

Valkyrierne var iøvrigt smykkede med de smaa Vinger fra Hortulans Regning, afbildede paa Cramers Maleri, lidet aviatiske at skue.

Denne Fugle- og Dyresymbolik forstærkes ved, at Thor kommer med sin Standard til sidst, stadig efter Abildgaards Forlangende (Bil. 211):

„En standart eller Fahne paa Blaat silketøy mahlet paae Bege sider, med Guldfrynser, samt i midten paae bege sider mahlet med en lynild eller Tordenkiile, guult i guult og Roseret med Guld.

En stang til same standart Bestaaende af en stor Fugl paae enden forgyldt paae Krit Grund og overtrokken, stangen selv mørke guul andstrøget og overtrokken med lack, et stk. linie til samme forgyldt."

jfr. Bil. 212:

„en Standtdart med en Ørn paa".

Af de øvrige Regnskabsbilag fremgaar det, at de 12 Statister (11 Soldater og 1 Underofficer) er til Maaltagning hos Skrædderen 23. Jan., hos Skomageren d. 26. og til Prøve paa Theatret d. 27. Kl. 12 samt om Eftermiddagen igen, ligesom de har stillet igen d. 28. om Aftenen. Selve Forestillingsdagen møder de „Kl. 3 ... til Generall prøve i Balders Dødt", og ellers er Reglen, at de kun møder ved selve Opførelserne, skønt det stundom kan være nyttigt at tage Scenerne igennem om Formiddagen, naar der skal spilles om Aftenen, hvis det er et længere Stykke Tid siden, Stykket gik.

Naar Statisterne var i Ilden, bar de hver en Hjælm og havde Spyd i Haanden, mens de over den anden Arm havde et Skjold, forsølvet i Bunden og med forgyldte Ornamenter udenom et Felt i Midten med en forgyldt Stridsøkse paa forsølvet Bund. Ogsaa Hjælmene var forsølvede og dekorerede med Guldornamenter. Endvidere bar de Trøjer, malede som Ringbrynjer „med Skupper eller Skiel", og et Par Sko, „mahlede paae det halve af overlæret med lys Pallie Guult og aftrukken med mørkt" (Bil. 211) De bar stort Skæg, selvom dog det Bilag, der omtaler Posten „22 Skægge" (Nr. 213), mest handler om Galeottis Ballet.

Bil. 302 beretter om Nannas Kostume, at der er forfærdiget til Dragten 100 Stk. „Hermelinsrumper".

Det mærkeligste af alle Bilagene til Festopførelsen af „Balders Død" er den hidtil upaaagtede Regning fra Blikkenslageren J. D. Schmidt, bevidnet af Abildgaard; den maa citeres helt (bortset fra Priserne):

„14 vierkantede Messing Rammer med Speylglass
1 Udreven Messingplade med hengestycke med Speylglass og i samme 14 hengende Kugler
20 smaa Messingplader med 1 perle Udreven
11 lange Messing Rammer med Speylglass og derudj hengende Plader i Kugler
2 Bondeloqver med Sølv Ørenringe
1 Udreven Messing plade at henge paa Rygen
4 Runde Udrevne Messing plader med Speylglass
2 lange Messingstycker til Arme, hver med 10 hengende Kugler med Plader
1 Messing Kroene
20 Messing plader med Speylglass

20 mindere ditto
40 Messing Kugler at henge
1 Orden 2 Allen i lengden, med et smycke med Speylglass
1 Messing Kiede med 1 ditto smycke
1 Messing Kiede
2 Messing Näser til Skoe
6 do Näp paa Snoere til Støvler
24 Runde Uddrevne Messing plader
1 Harnisk. Summa: 59 — 1 — 08"

Let at gennemskue er denne gamle Regning ikke, ud over at den bærer Vidnesbyrd om, hvor grundigt Abildgaard gik til Værks; selv Skodupperne blev gjort historisk korrekte. Men tre af Posterne bringer os paa Sporet af, at der er Tale om en Kostumeudsmykning, nemlig Harnisket, Pladen til at hænge paa Ryggen af de to lange Messingstykker til Arme. Det „udrevne" Messing vilde se patineret ud, og naar det var sammensat med Spejlglasstykkerne, der genspejlede alt Lys paa Scenen, vilde Resultatet blive omtrent som Ædelstene, indfattede i Guld, hvilket mindre har været tænkt som Pretiosa end som Led i en krigerisk betonet, gammelnordisk Festdragt. Med andre Ord: vi møder her en scenisk idealiseret Antydning af Brynjer og Harnisker, der falder godt i Traad med Statisternes malede Ringbrynjer og forsølvede og forgyldte Vaaben. Af Cramers Maleri fremgaar det imidlertid klart, hvordan visse af Posterne skal fortolkes. Mens Harnisket vistnok ikke har fundet Anvendelse, ser vi Kronen paa Odins Hovede, Smykket om Nannas Hals, og som særlig Krigerudrustning følgende hos de tre Valkyrier: Brystsmækker og Kravekantninger af Metal ligesom Hjælmene og Ringene om de (korte) Ærmer; fra Brststykkerne gaar smaa Kæder skraat ned til Bælterne, hvorfra Spejlglasplader og Kugler hænger ned. Hos den venstre Valkyrie (NB. Rota staar til højre af de tre, i en særligt farvet Dragt) møder vi et Skjold, der hænger i Bæltets højre Stropper. Denne Udrustning gaar beskednere igen hos Hother, Thor og Statisterne, mens Balder ikke er iført den.

Af Maleriet fremgaar desuden de Farver, Forestillingen var afstemt i. Mod en douce, grøngraa Baggrund af Skov, Klipper og Sne ses Nannas straagule Hytte, den graa Bautasten og den hvidgule Sky. Odin er i gult og rødt, Frigga i hvid Kjole med rosa Bælte, Thor i rød

Kjortel og brungul Kappe, to af Valkyrierne i brunt, Rota i blaasort. Balders Farver er gult og mørkeblaat, Nannas er rosarødt og sort, og Hothers sodbrunt og glødrødt. Hovedfarverne er altsaa rød, gult, brunt og blaat i forskellige Nuancer, og Opførelsen maa have overgaaet alle Ewalds dristigste Forventninger ved sin festlige Glans og kulørte Pragt. „Balders Død" var blevet et scenisk Show! [1])

I hvert Fald maatte Hartmanns dejlige Musik sikkert stemme ham mildt. Ogsaa her var Forberedelserne grundigere end ellers. Ikke færre end tretten Prøver inden Premiereaftenen, forstærket Orkester, ja selveste Overvirtuosen i København, Harpenisten Kirchhoff, engageredes med fire Svende, der spillede „Sinke og Basuner". (Bil. 141, 237 & 239).

Inden vi gaar over til de skuespillermæssige Indsatser, kan vi kort notere, at Ewalds Tragedie-Syngespil blev en økonomisk Kæmpesukces. Premieren indbragte 399—1—0, og selv ved den femte Opførelse indkom der over 300 Rdl. mens de omkringliggende Forestillinger krøb sammen om deres 81 Rdl., 116, 104 osv. Kassen strømmede over, en extra Kassebærer maatte engageres i flyvende Fart, og om Morgenen, naar Billetterne blev delt ud, maatte der foruden den sædvanlige Vagt udkommanderes 1 Underofficer og 8 Soldater, hvilket Tal endda fordobledes ved Premieren. Hele Byen skulde se den, hele Byen vilde se den. Man talte ikke om andet.

Maaske derfor fik den nye Spillemaade, som Schwarz og hans Kammerater havde arbejdet for at finde ud af og genskabe efter Evne, saa kolossal Sukces paa saa kort Tid. I Almindelighed skal man vogte sig for at udlede historiske Epoker fra bestemte Datoer („Kærlighed uden Strømper" slog ikke fransk Tragedie ud, og det gammeldags Tragedieskørtevæsen forsvandt ikke, fordi Talma den Dag mødte med bare Knæ), men skal man i Theatrets nyere danske Historie fremhæve en Dato, der fik skelsættende Betydning, saa bliver det Førsteopførelsen af „Balders Død" med Musik; efter sit Motiv nordisk, i sin Form lyrisk moderne fik Syngestykket for Nationallitteraturen lige saa vidtrækkende Betydning, som det sceniske Udstyr fik det for Nationalscenen.

[1]) Sml. disse Farver med Regieprotokollens Oplysninger om den tidligste „Balder"- Kostumering, aftrykt Krogh Teaterb. p. 265.

Havde Ewald nogen Andel i den nye Spillemaades Sejr?

Gennemgaar man Regiebemærkningerne med „Actionen" for Øje, undres man over, hvor faa Frasegestus, der staar tilbage. Det er mest stilistiske Træk som at springe op (p. 20), at gribe en i Armen (p. 45), at falde paa Knæ (p. 45. 52. 73) og lignende. Interessant er det i „Balders Død" at iagttage, hvor megen Vægt Digteren har lagt paa at undgaa det vedtagne, alt for velkendte i sine mimiske Forslag. Vi har nævnt Lokes Forvandling (p. 25. 29) og Valkyriernes Kredsbevægelser (p. 35. 64), ligesom Rotas Soloscene er omtalt (p. 74); disse Træk kan suppleres med mangfoldige andre som Hothers Scene med Hornet (p. 60), Lokes Berøring af Hothers Øjenlaag (p. 64), hele Huleintermediet (p. 64 ff) og Lokes Straf (p. 69).

De Scener, der har voldt Ewald størst Besvær baade psykologisk og scenisk, er det Optrin, hvor Hother skjult ser Balders og Nannas Møde og misforstaar Pigens Adfærd (visselig ikke uden Grund!), og dernæst Kampscenerne mellem Hother og Balder.

Nannas Rolle er ikke let. Damen skal baade være sin Hother tro, og dog fortfarende være Balders Veninde. Vi ser, hvordan (p. 47):

„(Nanna) kommer forskrekket ind .... (Balder) kaster sig ned for Nannas Fødder .... Ved det at Nanna i sin Angest giør sig al Umag for at reyse ham, komme de i en fortrolig Stilling, i hvilken Hother (som har dræbt Biørnene, og tørrer Blodet af sit Spyd, i det han lader sig see) bliver dem vaer."

Da nu de nærmeste Replikker mellem de to Belurede bortfjerner enhver Tvivl om Nannas Troskab, maa Hother følgelig ikke kunne høre, hvad de siger, men kun se (og misforstaa det sete), saa det citerede Stykke fortsætter:

„Han studser, og bliver staaende imellem Træerne, saa at han ikke hører hvad de sige."

Scenen er kluntet, og kun komponeret saadan, for at det kan staa klart, at Balder kun kan fældes med et ganske særligt Vaaben, ikke med Menneskers Spyd og Sværd. Hother og Balder kæmper nemlig kort efter (om Nanna), dels med bitre Ord, dels med hele deres Udrustning (p. 49 ff). Imens fjerner Nanna sig i en „Art af Fortvivlelse", der dog ikke er større, end at hun

„bliver staaende ved Indgangen af Skuepladsen / i Prosceniet /, hvor hun med en angestfuld Nysgierighed af og til seer hen til de Kiæmpende".

Denne Kamp var (ligesom den siden følgende) Aarsag til megen Nervøsitet hos Skuespillerne, fordi den skal foregaa paa en ganske bestemt, nøje foreskreven Maner. (p. 49—51:)

„Kiæmperne gaae i Kreds med opløftede Spyd. — — (Hother) kaster sit Spyd; det, som han fik af den første Valkyrie og beholdt i Haanden. Det rammer Balder, men falder uden Virkning ned for hans Fødder. Balder derimod kaster sit Spyd i den venstre Haand, og river et stort Stykke af den nærstaaende Klippe. — — (Balder) kaster sit / andet / Spyd bag ved sig ud af Skuepladsen. — — (Hother) tager det Spyd fra Træet, som Valkyrien Rota gav ham, og kaster det. Det tørner saa stærkt imod Balders Bryst, at han næsten segner i Knæe derved; men det falder dog ned, uden at skade ham. — — (Hother) kaster det sidste Spyd, som han imidlertid har grebet til; dog uden kiendelig Virkning, som det første. — — (Balder ...) trekker Sverdet. — — (Hother ...) ligesaa .. hugger til ham af alle Krefter; men Hugget tørner af paa Balders Hielm. — — I en Haandevending slaaer Balder Hother Sverdet af Hænderne, saa at det springer i Stykker; falder ham i Armene, og setter ham Sverdet paa Struben. Hother ved det stærke Slag synker i Knæe; men reyser sig strax igien, uden at Balder setter sig derimod. Dog beholder denne ham saaledes i sin Magt, at han ikke kan røre sig. Nanna styrter ind, og kaster sig paa Knæe for Balder."

Nogle Gange skiftevis hæver og sænker Balder nu sit Sværd, men ender med at være højmodig. Hother faar Lov at leve, og denne griber aldeles omgaaende sin Daggert for at tage sig af Dage, hvad Balder lynsnart forhindrer ved at rive ham det lille Vaaben af Hænde. Hother gaar mørk i Hu ... og altsaa omsider helt vaabenløs.

Saafremt Scenen kunde gaa med 100 % Sikkerhed, vilde den virke stærkt, men hvornaar kunde den det? At kaste fire Spyd med nøjagtigt denne Virkning var temmelig vovelig Gerning, selv om saa Kamptummelen kunde lade Maskinfolkene hive Klippestykket af, skønt Balder ikke ramte ordentligt. I 1813 skriver Foersom, der havde faaet Tilbud om at spille Hother, at han var for bange for Kastningen med Spydene til at vove at sige ja (Neiiendams Skuespiller-Breve I:63). Der var vel endelig ogsaa dem, der trak paa Smilebaandet ved disse Spyd-Nærkampe der vitterligt er meget besværlige for begge Parter.

Endnu stærkere Brug af Spyd gøres ved den afsluttende Kamp (p. 79), hvor Hother først vil stikke sig ihjel med det (!), men i det samme kommer den „rasende Balder" ind paa Skuepladsen, løber hen til Nanna og opfordrer hende i temmeligt barske Vendinger at følge sig. Da han vil trække hende bort med Magt, gaar Hother imellem og vil støde ham til Side med Haanden, mens han stadig holder Spyd*et* (i fortrinlig Bemærkelse, nemlig Rotas forgjorte Hule-Spyd) i den anden Haand. Balder ser rødt, slipper Nanna, trækker blank og hugger af alle Kræfter ind paa Hother, der afbøder med Spydet og viger tilbage. Da Balder nu aldeles blindet af sin skæbnesvangre Elskov vil dræbe Hother:

„snubler (han) og render ved den Leilighed Spydet i sit Bryst; hvorved han strax taber Sverdet og synker i det ene Knæ .... Han døer, og en stærk Hvirvelvind gaaer over Skuepladsen."

Det lod sig gøre, men virkede alle Dage for kunstlet. Forandringen fra Ewalds oprindelige Tanke at lade Hother dræbe Balder ved den afværgende Bevægelse med Spydet, skyldes Dir. Carstens, og bør altsaa ikke lægges Skjalden til Last. Rettelsen skete for at efterkomme højere tragiske Hensyn.

Mens vi altsaa kun betinget anerkender Kampscenerne i „Balder" som sceneteknisk vellykkede, maa Stykkets øvrige Regieanvisninger karakteriseres som endda overordentligt lykkelige, de bærer Vidnesbyrd om baade grundig Fortrolighed med det ældre dramatiske Formsprog og med helt nye Scenebilleder og Spillemaader. „Balders Død" maa paa Samtiden have virket baade spændende og splinterny.

Hvilke Vidnesbyrd om Opførelsen har vi bevarede? Meget faa. Rahbek benyttede siden enhver Lejlighed til at lovprise den første Fremførelse af Tragedien, men sagde ikke meget konkret om den (f. Ex. Erindr. I: (1824) p. 253); derimod har vi 1778 baade Rahbeks Kritikerdebut „Om de danske Skuespillere" (i „Alm. da Bibl." for Marts Maaned p. 92—102) og Rosenstands „Kritiske Efterretninger", der kun var kendte af Omtale, men som ikke desto mindre fik Theatret i den Grad til at skælve, at man lod Rosenstand ansætte for at forhindre Udgivelsen af de skarpe og uforbeholdne Papirer. Begge Kritikere omtaler naturligvis „Balder", der var Skuepladsens nyeste Premiere.

Om Schwarz (der ikke havde været Rahbek god, og desuden paa flere Maader var Rosings Antagonist og dermed Rahbeks) siger Kritikerdebutanten, at han nylig har ... som Locke / mærk Udtalen, der er som i Folkevisen! / i Balders Død viist sig skikket til denne tragiske Spitsbub-Rolle"; dette suppleres med Rosenstands Bemærkning, at han har noget naturligt melankolsk i sit Ansigt, ligesom han har lagt et stort Studium i sin Gestikulation; men

„hans Stemme, hvormeget den endog har forbedret sig siden han først begyndte at spille, er af Naturen, naar han vil tvinge den over hans sædvanlige Middeltone, saa tyk, dump, stødende og uforstaaelig, at jeg ikke kan raade ham til at ville forsøge sig videre paa denne Bane".

Om Rosing skriver Rahbek, at Orosman's Parti i „Zaïre"

„... og endnu mere Hothers Rolle i Balders Død, give os største Anledning til at vente af ham en stor tragisk Skuespiller, hvis ellers hans Flid vedvarer, som har givet os Overbeviisning om, at han elsker sin Kunst. Hans behagelige Sang giør ham elsket i Operetten ... Hans Ansigt modtager i Tragedier al Bøyning, hans Øyne ere klare og talende, og hans smidige og seenefulde Bygning giør, at Stillinger og Tableaux lykkes overmaade vel for ham."

Og Rosenstand har (Molbechs Udg. 1839 p. 63—65) om Rosing at melde, at hans Stemme er uforstaaelig og Dialekten generende (norsk), baade monoton og tilbøjelig til at blive hylende i Højden; endvidere gennemtrænges han ikke af sine Roller, overdriver og skaber sig, er næsten parodisk i sine Dansemesterbevægelser, rokker for meget med Kroppen, er hverken ædel eller fri, bøjer Hovedet for langt bagud og sparker i sin Gang. Endelig er hans Ansigt ikke det bedste for Theatret, ser for storsnudet ud, kan ikke vise Glæde, uden at hele Tandsættet kommer tilsyne, det rummer ikke tilstrækkeligt Variation. Og den skarpe Kritiker ender med et

„Skulde min Dom i øvrigt forekomme nogen Læser for streng, da behage han at sammenligne „Orosman og Hother" med det, jeg ovenfor har sagt, og dømme .. selv."

Paa samme Maade er de to Kritikere uenige, hvad angaar Elsberg, der spillede Balder, Mad. Rosing, der spillede Nanna, og Jfr.

Astrup, der var Valkyrien Rota. Rosenstand er gnaven paa dem alle, mens Rahbek hos dem alle finder opmuntrende Muligheder. Tiden gav i alt væsentligst Rahbek Ret.

Men megen Besked om *Forestillingen* faar vi ikke.

Een Gang har Instruktøren selv udtalt sig om Forestillingen. Da Schwarz 3. Maj 1779 paa Toaarsdagen for Dramatisk Selskabs Grundlæggelse i en lang Tale, der bar Præg af hans Skuffelse og Bitterhed, trak sig tilbage som Formand, kom han ind paa „Balders Død" (i Schwarz' Papirer i NkS. jfr. tidl.)

„Unægtelig at der hørte stoere Fuldkommenheder til for at give Balders Død verdig som den fortiente at gives — Men Selskabet havde ædel Dristighed nok, som bødede paa de udfordrende Egenskaber dette Stykke kræver. Balders Død endog saa mangelfuld som det kunde havet bleven givet (!), havde dog stedse været den danske Skuepladses Velyndere kierkommen — de blev Selskabets varme Lyst for Kunsten var, tog den for fyldest, og oversaa Manglerne — og Dadlerne tauv.

Jeg troer ikke at Selskabet har den Friepostighed at turde paastaae, at have viist Balder(s) Død i sit fulde Lys? — i det mindste trekker jeg mig tilbage, og tilstaae oprigtig at jeg føler at mine Arme har været for svage til at give den Rolle, som jeg selv deri har spillet, med den Styrke, som Digteren har tænkt sig den. — Jeg kan ikke negte og jeg tror, at jeg her bør tale frit, siden jeg for en Rad af Aar nedlegge(r) det Æmbede som Selskabet har beæret mig med."

Man mærker ikke paa Schwarz' gravalvorlige Stil, at han paa dette Tidspunkt endnu ikke var fyldt 26 Aar. Betragter man Maleriet af Skuespilleren i Det kgl. Theaters Skuespillerfoyer (afb. i P. Hansens Theaterhist. I: 364), der vist er fra 1778—79, opdager vi da ogsaa kun lidet Lune, men megen Højtidelighed, et fyldigt, temmelig dvask Fysiognomi af en egen søvnig Tyngde, vemodigt og udlevet paa samme Tid, Portrættet af en Mand, der ikke endnu har fundet sin rette Hylde, men som vidste, at der boede usædvanlige Kræfter i ham. Schwarz arbejdede med sig selv mere, end nogen anden Skuespiller før ham havde gjort det, kæmpede sig ud over fundamentale naturlige Fejl og dølgede sine legemlige Brøst, til han efter mange Aars energisk Slid virkelig stod ikke som den geniale, men som den solide, store Skuespiller, hvis faglige Dygtighed var ubestridelig.

Hvad denne Mand i 1779 udtalte om den langt ned i Tiden be-

jublede Fremførelse af „Balder", virker baade ærligt og sandt. Et scenisk Experiment, bragt paa Theatret af en Studiekreds, som var ufærdig i Stil og Form, men lovende ved sin Ungdom og Ild, og siden fremstillet af Theatret med al Tidens Pragt og Herlighed, hvad var det andet?

Men det blev tillige Begyndelsen til en stor Epoke i Theatrets Historie.

VI

Den 9. Marts 1778 — samme Dag, som „Balders Død" overførtes til Byens Theater fra Hoftheatret — blev ogsaa paa anden Maade en Mærkedag i Skuespilhusets Annaler. Den Dag indsattes nemlig den nye Direktion, hvoriblandt Kammerjunker Warnstedt, der i Dagens Anledning for Sømmelighedens Skyld gjordes til Kammerherre, skulde være Øverstbefalende alt den daglige Drift vedrørende. Denne Mand, der med ubestridelig Dygtighed og kunstnerisk Temperament indtil Maj 1792 formaaede at varetage baade Kunstnernes og Hoffets Interesser, arbejdede bevidst paa at ophjælpe den nationale dramatiske Digtekunst og havde Forbindelse med alle Landets større og mindre Poeter. Han var en varm Beundrer af Ewald og kunde altsaa allerede i sin første Sæson sætte Festforestillingen af „Balder" op. Ogsaa Ewald paa sin Side var tilfreds med Samarbejdet.

Det var da ogsaa Warnstedt, der opfordrede Ewald til at skrive et nyt Syngestykke til Theatret efter den store Sukces, som det foregaaende havde bragt. Saa stor var Digterens Autoritet efterhaanden bleven, at man gav ham fuldkommen frie Hænder i, hvad det nævnte Syngestykke skulde dreje sig om.

Havde Ewald tidligere experimenteret med sine Theaterstykker, saa var det intet mod, hvad han nu vovede at bringe paa Scenen. En virkeligt indtruffen Begivenhed (fra November 1774, dengang han boede i Rungsted) om en Stranding oppe ved Hornbæk, hvor Redningsmændene havde optraadt som sande Helte, og som var beskreven i Ove Mallings „Store og gode Handlinger" fra 1777, inspirerede ham til Syngestykket *„Fiskerne"*.

Mellem Marts og August 1778 blev det skrevet i nøje Forstaaelse

med Warnstedt, med Instruktøren Schwarz, hvem Ewald nærede den største Agtelse for efter hans Iscenesættelse af „Balder", og med Maskinmester Nielsen. Af de bevarede Breve og Kladder og Handlingsreferater fra Udarbejdelsens Tid ses det, hvor intimt Theatret og Digteren arbejdede sammen. 27. Marts 1779 udtalte Luxdorph, at han havde læst det med stort Behag, og i Juli samme Aar forelaa Stykket færdigtrykt. Hvor ivrig man paa Kongens Nytorv var efter at faa det opført, ses af, at man allerede 17. September anskaffede et Exemplar med gennemtrukne hvide Blade, altsaa et Instruktionsexemplar (TR 1779—80. Bil. 139). I Løbet af Efteraaret og Begyndelsen af Vinteren prøvedes Syngestykket igennem, og ved Fødselsdagsfesten 31 Januar 1780 opførtes det første Gang med Joh. Hartmann's prægtigt klingende Musik (Bil. 140 bringer ham igen 500 Rdl. som Løn).

I den patetiske Stil kan „Fiskerne" skønt i Ellevestavelsesversemaalet minde om de dengang saa moderne borgerlige, „blandede" Heltespil, hvor jævne Mennesker udfører heroiske Gerninger; i moderne Avisartikler kalder man dem „Hverdagens Helte". Alene det var noget, men endnu vigtigere er det at fastslaa, at Ewald næsten ikke ændrer paa de faktiske Begivenheders Forløb, men kun tildigter (han kendte iøvrigt ikke de egentlige Forhold, nemlig at det oprindelige Baadehold helt traadte til Side for det Hold, der uden at have foretaget sig det ringeste indvilligede i at blive Nationens Helte! De maa have følt sig lidt underlige ved at sidde i fin Loge ved Premièren og blive feterede for andre Folks Daad!). „Fiskerne" er altsaa en dramatiseret Avisartikel, en Kronik paa Vers, et Syngespil om, hvad der foregik forleden Dag! Hvilken fabelagtige Dristighed vi i Dag, hvor Stykket har faaet Alderens Patina, ikke helt kan vurdere.

Da nu Heltedaaden ikke lod sig strække over tre fulde Akter, selv om der var megen Sang, blandede Digteren et helt andet Motiv ind i den heroiske Hovedhandling, nemlig en langt lavere Handling om Fiskerdøtrenes forskellige Klammerier med deres Kærester og med sig selv indbyrdes, og om Familiens sidenhen noksom berømte, fatale Bundgarn. Uden at turde kalde de Elskendes Scener for lystspilagtige, maa man bemærke, at vi her møder egentlig Syngespilsstil, hvad der i og for sig ikke burde undre i et Syngespil; naar trods alt de to Lag staar nogenlunde uformidlede over for hinanden i Læsernes

Fantasi, skyldtes det snarere, at Ewald indlagde en mere højbaaren, heroisk Tone i sit Syngespil, end man normalt skulde vente. Det overraskende er altsaa ikke Kærlighedstvisterne, men Heltestilen.

Hvad Maskinmester Nielsen har tænkt, da han første Gang læste Stykket igennem, falder sikkert sammen med enhver Læsers første Indtryk: Hvordan skulde dog anden Akt kunne opføres? Sjældent, ja aldrig havde man paa det danske Theater været stillet over for en tilsyneladende saa uløselig Opgave.

Hele Spillet foregaar i Hornbæk i tre forskellige Dekorationer. *Første Akt* udspiller sig i Anders' Fiskerhytte (Littselsk. Udg. III: p. 148):

„Skuepladsen er i denne Handling en Fiskerhytte. Saa længe den varer, høres Stormen af og til, og Sludet mørkner Dagen. — — (Gunild, Lise og Birthe) sidde omkring et Fisker-Garn, som de bøde paa. Ved Siden af Gunild staaer et Bord med en slukket Lampe og et Time-Glas."

Og senere (p. 157) hører vi om endnu en Stol for Bordenden, Husfaderens nemlig. En mageløs og ganske stilfærdig og enkel Almuestue, længe før de Thaarupske Syngespils naturlige Bondestue! Man bemærker de karakteristiske Ejendele i Huset og glæder sig over, at Ewald bringer Fiskergarnet frem paa Scenen.

Paa Theatret anskaffede man til denne Akt (alt fra TR 1779—80) 6 Træstole, et Timeglas og en Stenlampe (Bil. 294), ligesom man forlængede og reparede et Net (Bil. 288). Akten kunde forestilles nøjagtigt, som Ewald ønskede det.

Sidste Akt (p. 197) skulde se saaledes ud:

„Skuepladsen er i denne Handling en Skov paa den venstre Side af Leiet. Paa den høire Side seer man Hytterne, og ligefor bliver man Glimt af Stranden vaer igiennem Hytterne. Stormen har hørt op, og det er en skiøn Foraars-Dag",

og der var ingen yderligere Forlangender i denne Belønningens Akt; vi møder kun de to Piger „knyttende" paa Knyttetøj, en særlig Udendørsalmuebeskæftigelse, som ogsaa forekommer i anden Akt. Ledige Hænder træffes ikke i „Fiskerne", et overordentligt naturtro, velgennemtænkt Træk.

Da Theatret i Forvejen dels fra den nedennævnte Midteraktsdekoration, dels fra tidligere Forestillinger havde, hvad man behøvede, er kun faa Poster i Bilagene at føre herhen. Cramers Malerregning (Bil. 200) melder om „6 Stykker mahlet som Knibber af Krams-fugle paa Pap", en Post, som Ewald ikke har forlangt, men som kan bruges som Tilbehør for Bonden Claus, eller saa man kan tro, at Odelhiem har været paa Jagt.

Hvad endelig *Midterakten* angaar, forlangte Ewald i sit oprindelige Udkast (Litts. Udg. VI: 142):

„Skue-Pladsen er Strand-Bredden — Stormen er i denne Handling saa heftig og Havet saa vildt, som de kan være — Ligefor, inderst i Fordybningen af Theatret og saa langt fra Bredden, som Perspectiven kan forestille det, seer man det slingrende Vrag — Ved Masten hænge endnu tre Mennisker; og man hører af og til imellem Stødene af Stormen og Buldret af Havet deres ynkelige, endskjønt ved Distancen kjendelig svækkede Raab — Ved den ene Side af Bredden, ligger en Baad paa Siden, som Bølgerne voldsomt har kastet i Land — I den seer man nogle sønderbrudte Aarer og andet Red-skab — Ved samme Side sees Fisker-Hytterne — Ved den anden Side, saameget ved Siden, som mueligt, kun halv synlig paa Skue-Pladsen, sees en forhøyet Udkant, et lille Forbjerg, hvorpaa der staaer en Mængde af Mennisker, som see ud mod Vraget — For paa Skue-Pladsen sees Lise, som forbinder Svends Haand."

Man skulde altsaa kunne se selve Vraget. Længere henne (p. 144) baade hører og ser vi, hvordan der efterhaanden kun er een tilbage derude, de andre er omkomne. Som i den endelige Redaktion drager vore Helte afsted (p. 144 f):

„.. og strax bliver Baaden stødt ud og de fem begynde at roe — og nu begynder et stort Chor — hvori Tilskuerne ved Strand-Bredden deele sig i to Partier; hvoraf det ene deels enkelte deels samlede udtrykke deres Angst det andet paa samme Maade deres Haab, alle opmuntre de roende, alle anraabe Himmelen om Bistand — Da Baaden maae vende den ofte omtalte Udkant førend den kan stikke lige ud til Vraget, saa bliver den deels derved, deels imellem Bølgerne ofte borte for Tilskuernes Øyne — Men hver Gang den sees, hører man de roendes indbyrdes Opmuntringer imellem den anden Sang, dog saaledes at de paa Ud-Veyen tydelig klinge, som længere og længere borte og paa Hjem-Veyen nærmere og nærmere — Endelig komme de med den ene Frelste tilbage imod Landet — Angsten svækkes — Haabet og Opmuntringerne stige — I det de komme nær imod

Land-Bredden kuldseyle de — En stoer Deel af Tilskuerne springe i Vandet / herefter er Ordene „til Halsen" lykkeligvis blevne strøgne / for at redde dem — iblant andre Lise, som redder den Skibbrudne."

Det er forstaaeligt, at denne Scenes praktiske Udformning maatte ændres [1]), endda man maa indrømme Ewald, at den ogsaa efter Kladden lod sig udføre, nemlig ved et Modelvrag i Bagscenen med Papfigurer, der kunde hales ned med Snore, og ved Baade i forskellig perspektivisk Størrelse, der saas mellem Bølgerne, snart nærmere og snart fjernere; disse Baade skulde altsaa ogsaa kun være bemandede med kunstige Figurer, mens det rigtige Baadehold sang ude fra Kulissen. Det lod sig altsaa gøre, men vilde tage sig meget dukketheatralsk ud.

I den endelige Redaktion (Littselsk. Udg. III: p. 175—196) tager Begivenheden sig saaledes ud, sømmeligt rettet ind efter Skuepladsens Tarv:

„Skuepladsen forestiller i denne Handling Strandbredden. Ved den venstre Side sees Hytterne af Leiet; ved den høire nogle Træer, og bag ved dem et høit Næs, hvorpaa i denne hele Handling Mennesker løbe af og til. Paa Skuepladsen ligger en kantret Baad med sit Redskab. Himmelen er i denne Handling klar; men Stormen vedvarer, og Havet er meget oprørt. — — Lise forbinder Svends Arm ..."

Her er Vraget med dets Ombordværende uden for Scenen, og kun i Glimt faar vi siden det dødsdømte Skib at se (p. 191 f.):

„Ved Slutningen af denne Sang begynder man at see en Kant af Vraget. Det driver langsomt, indtil det bliver liggende midt for Skuepladsen. — — (Knud) begynder med de andres Hielp, at skyde Baaden ud ..... Knud .. springer i Baaden .. De begynde at roe. — — Baaden, som for Modvindens og Bølgernes Skyld, har maattet slaae et Slag, tæt forbi det omtalte Næs, tabes nogen Tid af Sigte, og Folkenes Raab kan ikke høres mere, førend de paa Hiemveien igien har naaet den samme Pynt ... Baaden begynder igien at blive seet. ... De springe i Land, og hielpe den afmægtige Skibbrudne af Baaden."

Ved denne Omredaktion undgik man Papfigurerne, men beholdt Scenens ægte Friluftsspænding, og tillige forsvandt den dramatiske

[1]) Det er iøvrigt forbløffende at følge Ewalds visuelt sikre, dokumentariske Billedopbygning, der i høj Grad minder om Treatmentet til et Scenekomplex i en Film.

Idé med, at Baaden kæntrer helt inde ved, for at Kvinderne ogsaa kan være med i Hjælpearbejdet. Maskinmesteren maa have forklaret, at det var vanskeligt nok at faa Havet til at tage sig ordentligt ud paa Scenen, men man kunde i hvert Fald ikke have Folk vadende rundt i det tiere end naar Baaden skulde ind og ud.

Ewald ændrede det, og Akten beholdt sin saltvandsfriske Oprindelighed, mærket af det vældige Element. Hvornaar havde man paa den danske Skueplads mødt en saa overdaadig dramatisk Fantasi? Hvornaar mødte man det siden?

For det lykkedes Theatret at fremstille anden Akt paa storslaaet værdig Maade. Den bevægelige, brusende Sø blev Christopher Nielsens største Scenemestertriumf.

Ved et mærkeligt Tilfælde er Søen ikke i Enkeltheder beskreven i Arkivalierne, men efter de Oplysninger, vi kan samle sammen, synes Nielsen at have udnyttet et Princip, vi kan møde saa tidligt som hos Baroktids-Scenearkitekten Sabbattini, nemlig Anvendelse af den drejelige, vandrette, bølgeformede, blaa og sølvfarvede Cylinder. Nielsens egne to Regninger oplyser (Bil. 163),

„6 Snekere Arbeydet udi 16ten Dage / dvs. 15—31 Jan. / à 2 Mk. Stk. pr. Dag. — udi 16 Aftner á 1 Mk. Stk. pr. Aften ved Indretningen til en Nye brusendis Søe. J lige maade ved Baade Skib og Huuser til Syngestk. Fiskeren."

og Ugen efter (Bil. 164):

6 Mand i 2 Dage og een Aften / dvs. 5—6 Febr. / giorde nogle Nye Vogner og andre ting til den Nye Indretted Søe til Fiskerne som ey blev færdig den første gang at samme blev opført."

Søen *blev* naturligvis færdig, kun Enkeltheder maatte suppleres til. Dernæst meddeler Peter Cramer i sin Malerregning paa 151 Rdl. (Bil. 200), hvad han og hans Snedkerhjælp, Henrik Bergmann (der ifl. Bil. 169 assisterede ham i 27 Dage og 9 Aftener) havde udført:

„2de Baade den Eene practicabel, mahlet som Fiskerbaade
Eet Stordt Skibs-Vrag til samme
2de Fisker-Husse
2de Stykker faarestiller Jord-Bakke med Græs, Jord &c
8 Stykker 8de allen lange, mahlet paa bege sieder som Søe

7 Stykker dito paa Træe og lærret. 8de aln. lang
Eet dito 16 alenn lang paa lærret, mahlet som Søe
7 Stykker dito Søe mahlet paa Pap
6 Stykker mahlet som Knibber af Kramsfugle paa Pap
Dito paa Lærret 16 aln. langt mahlet Søe."

en Regning, der maa sammenholdes med Inventariefortegnelsen 1778—82: p. 11:

„8te lange Valser mahlet som Søe"

og med Skræder Michael Røselers Regning af 7. Febr. (Bil. 191):

„Syet 300 al. Nyt Læret sammen til en hel del Decoration Til Fischer Stykket."

Først og fremmest maa man ved Fortolkningen af disse Regninger hæfte sig ved de 8 Ottealens Valser, malet paa begge Sider som Sø. Theatrets Forscene var 14,5 Alen bred, Bagscenen 13 Al. 13 Tm., hvad altsaa vil sige det samme som, at to Valser tilsammen rigeligt naaede tværs over hele Scenen. Disse Valser kan nu tænkes sammensat paa to Maader, hvoraf den ene (at de mødtes paa Midten og kun af praktiske Grunde ikke var 16 Al.) roligt kan affærdiges, baade fordi Dekorationen saa vilde blive alt for stiv og mekanisk, og fordi vi i Regningen *ogsaa* møder en 16-Alen-Valse.

Den skiftevise Placering, hveranden tilvenstre, hveranden tilhøjre med nogen Afstand mellem Stykkerne, har større Rimelighed for sig. Paa denne Maade faar man ikke fire Storbølger, men otte Halvbølger. Desforuden har man syv andre Ottealens Stykker, hver med malet Pap som Sø, til Raadighed, og allerforrest anbringes den 16 Al. lange Hovedbølge, der altsaa forestiller Havstokken. Hermed er Scenens Muligheder dog ikke udtømte, idet de 300 Alen sammensyede Stykker Lærred maa have været brugte til at beklæde Bølgevalserne med, saaledes at Helhedsindtrykket blev et stærkt uroligt Hav, naar betroede Maskinfolk ude i Kulissen efter Nielsens forud beregnede Plan bevægede de enkelte Bølger.

For denne Bedrift, som hele Byen med Rette var stærkt imponeret af, besluttede Hans Majestæt, at Maskinmesteren skulde belønnes med en Medaille. Viden om denne Medaille har man hidtil kun haft gen-

nem anden- og trediehaands Kilder. Men *to Aar* efter Syngestykkets Première møder vi et afgørende Bevis i Theaterkassens Regnskaber 1782—83 (Bil. 419):

„Af den Kongel. Theater Casse er mig betalt for en Medaille, som i Følge Kongel. allernaadigste Resolution af 22te Maj 1780 er skiænket Maskinmester Nielsen, Tredive og Tre Rdl. 64 sk. hvorfor qviteres.

Kiøbenhavn den 30te Juni 1781. M. Cantor og Comp."

hvortil der af Regnskabsføreren er bemærket:

„Jøden Cantor for en Guld-Medaille til en Ære-Gave for Maskinmester Nielsen for Opfindelsen af Søen i Fiskerne. efter Kongel. Resolution af 22te Maji 1780."

Selve Æresgaven er stadig ukendt, men maaske den er nedarvet i Nielsens Familie? Slaaet til Lejligheden var den i hvert Fald ikke. Iøvrigt var det ikke første Gang, at man fra Hoffet hædrede den fortjenstfulde Mand. 18-5-1778, to Maaneder efter Warnstedts Ansættelse, forærede man ham (ogsaa købt hos Cantor og Co.) „eine Goldene Repetir Uhr", der kostede den nette Sum af 130 Rdl. (TR. 1778-79 Bil. 305). Den direkte Aarsag kender vi ikke til den flotte Present. Et 30-Aars Jubilæum fejredes ikke dengang? Var det en Følge af kgl. Resolution af 9. 3. 78 om Gratialer til Skuepladsens dueligste Folk? Eller en speciel Tak for god Tjeneste nu, hvor den italienske Opera for stedse drog af Lande? Hvad vi veed er, at Maskinmesteren var en grumme populær Mand og en tor Kunstner paa sit Felt.

Bag den brusende Sø saa man det i Cramers Regning omtalte Vrag, og gennem dens forreste Partier kunde den „practicable" Baad slæbes ud i Kulissen af haandfaste Arbejdskarle[1]). For Koloritens Skyld anbragtes endnu en Baad paa Scenen, og tilvenstre saas de 2 Fiskerhytter, som Ewald havde foreskrevet. Tilhøjre hævede de 2 Stykker Jordbakke sig, nemlig Ewalds højere liggende Næs, hvorfra

[1]) Bobé trykker i Ewaldbogen (1943) p. 101—102 Theaterchef Warnstedts Søsters, Grevinde Sophie Schulin's Brevskildring af „Fiskerne"s Première. Her berettes om Skipperen, der over 1/4 Time hang i Masten, om Baadsfolkenes Vanskeligheder og Sejr over Elementet, levende og begejstret, men en Kende blændet; Damen digter tilsyneladende med paa Opførelsen. At afvise Fremstillingen gaar dog selvfølgelig ikke an.

man stirrer ud mod Vraget, fra Digterens Side en prægtigt tænkt, polyplan Effekt.

Smeden Johannes Ambrosius var blandt de mange københavnske Haandværkere, der bidrog til at gøre Rammen om Ewalds Syngespil saa vellykket som mulig. Han skriver (Bil. 352 af 21-3-80):

„20—1: Et nyt Roer Beslag giort til en Jolle, 3 Roers Hager med dobbelte Lapper og 3 roer løkker, lige ledes med dobbelte Lapper .. 1 Rdl.
Een ny Baas Hage med dølle og flie ..... 1 Mk. 8 Sk."

Aarer havde man i Forvejen. Skuespillerne kunde altsaa skubbe Baaden ud og ro den, præcis som Ewald havde forestillet sig det.

Sammenfatter man tilsidst de forskellige Vidnesbyrd om „Fiskernes" Dekorationer, maa man bøje sig i Beundring for de sande Mirakler, der var opnaaede; den hartad uløselige Opgave var løst med Bravour, Ewalds Stykke var overført direkte til Scenen.

Kostumerne omtaler Ewald overhovedet ikke, idet han selvfølgelig gik ud fra, at Personerne var klædte efter deres Stand. Theatret efterkom da ogsaa disse underforstaaede Ønsker paa bedste Maade, idet Mad. Coldings to Regninger (Bil. 206 og 209) netop indeholder Poster som Huer, Tørklæder og Forklæder, Trøjer, Skørter og Livstykker. De omtalte Strikketøjer, der beskæftiger Damerne, naar de er udendørs, ses i Bil. 288, hvor der indkøbtes

Et Par hvide uldne Hoser til at skiære istykker; dertil 3 Set Strikke-Pinde ..... 3 Mk. 8 Sk."

Herrerne var alle forsynede med Fiskerstøvler (Bil. 361), hvortil kom sorte Dansesko til Fiskerballettens Deltagere tilsidst, en Entré, der var komponeret af Galeotti (Bil. 141) og sat i Musik af Claus Schall (Bil. 153), og som blandt andet indeholdt to Soloer for Mad. Barch og Jfr. Dallas og to *Pas des deux'er* for Barch & Lonn og for Veile & Dallas.

„Fiskerne" opførtes ialt 12 Gange mellem 1780 og 1814. Fra den sidste Forestilling, der til Skuespiller Due's Ære spilledes den 22. Januar, har vi bevaret detaillerede Oplysninger om Kostumerne. Disse Dragter maa sikkert være noget nær de samme, som brugtes ved Premieren (Rigsark. Det kgl. Theater J. 33 — Paaklædningsregulativer 1778—1869):

„Anders (Hr. Due) klædt sig Selv i en blaa Jekert og Buxer men en vest fra Peters Bryllup. Kruses Bønderstøvler. Rund Hatt.

Jæns Bakk (Hr. Olsen) ligeledes som Due, men en blomet Vest, strømper NB blo. Bønderstøvler, Kruses. flad rund hatt.

Gunild (Mad. Liebe) Brun flonels Skiørt Couleurt trøie stribet Lærredsforklæde. Skoe med spender og Blaastrømper. Kappe og Korsklæde. mørk Silke Tørklæde om Halsen.

Lise (Md. Frydend.) og Birthe (Md. Dahlen) Blaa flonels Skiørter. Couleurte Taftes Trøjer. Stribede Lærreds forklæder. Skoe at spende. Blaastrømper.

Knud (Hr. Rind) Blaa Trøie og Buxer. Rød Vest NB Saabys. Bønderstøvler.

Svend (Hr. Enholm) Blaa Trøie og Lange do Buxer NB. mr. Dahlens fiskerstøvler. Stribet kammelotter Vest.

Thomas (Hr. Liebe) Lunds blaa kiole. hvid Vest. mr. Libes Lange blaa Buxer fra Lille Matros. skoe og strømper.

Odelhiem (Hr. Ryge) mørke blaa Silkeflos kiole og Vest med staal knapper. stierne paa Brystet. sorte Silke Buxer. Skoe og hvide strømper. Trekanttet Hatt.

Claus, en Bonde (Hr. Cetti) Lindgrens grøne Trøie. stribet Vest. gule Buxer. Kruses fra Høstgildet, Hatt skoe og strømper. Bondehaar".

Og om Statisterne, der alle nævnes ved Navn, hører vi, at Herrerne var iførte blaa Trøjer, Veste, lange Buxer og Bønderstøvler eller Fiskerstøvler, Tøjets Farve changerede fra brunt og stribet til flammet og blaat, mens Damerne for Jfr. Gulbergs Vedkommende var iført:

„Brun Schalongs Skiørt og Trøie med røde Baand. Blaastrømper. Bonde Hue"; mens de sex Solister bar

„Røde flonels skiørter med Brune Baand fra Dandsen. med Bønderpige Trøier, og Huer. Blaa Strømper. hvid og Couleurtte forklæder",

og de elleve Koristinder nøjedes med

„Siellendske Bonderpige Dragter fra Hiemkomsten Alt af stofes Skiørter og Silke Trøier og Huer, deels hvide og Couleurte forklæder".

I 1814 medvirkede endvidere „6 Børen", der var smykkede med Bønderdragter fra „Hjemkomsten". Arket slutter med en kort Fortegnelse over nødvendige Sager, der skal være til Stede i Forestillingen:

„1 Penge Pung til Libe
1 Strikketøy Md. Dahlen

1 fint hvidt Tørklæde Md. Frydnd:
1 hvid Hals klued Enho(l)m som han selv giør Rød med Kurlach.
Silke Tørklæder til alle som Begierer."

Pengene er dem, som Thomas byder de ædle Fiskere, og som disse afslaar, og Enholms Halsklud er det Forbindingsmateriale, som i Begyndelsen af 2. Akt er i Anvendelse, da Svend er kommen til Skade. Det røde Kurlak skal naturligvis agere Blod.

Selv om den nævnte Kilde stammer fra en noget senere Periode end den, hvori „Fiskerne" første Gang opførtes, saa er der næppe sket større Forandringer siden Originalpræsentationen.

Spillemaaden endelig er paa forskellig Maade angiven af Ewald i hans korte Regiebemærkninger. Den er bedst karakteriseret som let, utvungen og naturlig Syngespilstil; der er saa at sige ingen Manér i den, ingen af de heroiske Skuespils tragiske Attituder, den er ganske chosefri. Maaske derfor man i vore Dage let overser den, glemmer, at den dengang har virket særpræget, raffineret netop ved sin Natur. Almuesfolk var her skildrede med Sympati og Hjerte, ogsaa i Regiebemærkningerne, Almuesfolk levede her paa Scenen uden at være ledsagede af parodiske Grimacer og haanlig Trækken paa Skulderen.

Da den gamle Fisker kommer hjem, giver han tavs sin Kone Haanden (p. 157) og sætter sig for Bordenden. Det har Ewald set i Rungsted. I anden Akt er den kantrede Baad lige saa meget med i Handlingen med de talende Personer. Knud gaar og „ordner" paa den i fulde tre Scener (p. 183), og Lise sætter sig op paa Kanten, mens hun strikker. De sludrer sammen imens. Da det gaar haardt til ude paa Havet, springer Knud op paa Rælingen for bedre at se (p. 190), og lidt efter stiger Birthe derop (hun er kommen imens, ligeledes strikkende), og stirrer derfra ud mod Vraget (p. 191). Nu skydes Baaden ud, Svend og Knud gaar i den, ror afsted og vender tilbage med Thomas, hvor alle hjælper dem op paa Land (p. 196). Ikke een kunstig Bevægelse, alt er livligt og letflydende. Kun de to Hobe synes maaske lidt arrangerede, men er dog i saadanne Situationer rigtige nok, Kønnene slutter sig virkelig sammen i Grupper hver med sine Hovedmeninger.

Syngespilselementer er der i den muntre Scene, hvor Knud gør

Stormkur til Lise, for at hans noget sure Fæstemø Birthe kan blive skinsyg. Stilistisk ejendommeligt er det iøvrigt, at *mens* han agerer for de to Piger, synger han „Kong Kristian", ikke bagefter; noget andet er, at lige efter Romancen afbrydes de tre først af Gunild, siden af den maritime Katastrofe. Sangen kommer imidlertid ved denne Placering i en lidt skæv Belysning, hvad der aldrig kan have været Ewalds Mening.

To andre Reminiscenser fra det almindelige Syngespil er Optrinet, hvor Svend og Knud er ved at ryge i Totterne paa hinanden (p. 204), og Slutningsballettens Folkedanse, der var obligatoriske, især ved Festforestillingerne, her kunde Digteren hverken gøre til eller fra. Situationen undskyldte iøvrigt saa nogenlunde en afsluttende Glædesdans.

De her nævnte muntre Elementer bidrager til at sætte de fire unge Mennesker i Relief, de har virkelig Individualitet. Ogsaa i den Henseende er „Fiskerne" Ewalds sikreste Theaterstykke.

Tilbage staar at nævne, at Forestillingen gjorde vældig Furore; Premieren indbragte 397 Rdl. 1 Mk., sjette Forestilling gav 285 Rdl. 3 Mk., og Sørgefesten 23-3-1781 hele 375 Rdl. 5 Mk. Den brusende Sø var dog bestandig et svært Trækplaster, endda den blev brugt ogsaa i andre Forestillinger som ved Nielsens store Dag 25 Nov. 1785, da baade den berømte Sø og den lige saa værdsatte Tordenmaskine var i Brug til „Anton og Antonnette".

VII.

I Februar 1780 bad Warnstedt „Fiskernes" sukcesombruste Digter om en dansk Tragedie til Brug for Theatret, og Ewald skal have svaret, at han allerede havde en Idé, og at Direktøren godt kunde love Ægteparret Rosing et Par smukke Roller fra hans Haand. Denne Idé tog han da ogsaa strax fat paa, men evnede ikke eller naaede ikke at føre den ud i Virkelighed. Det var *„Hamleth"*, som han een Gang tidligere, i Efteraaret 1777, lige efter at Boyes Oversættelse af Shakespeares Tragedie var udkommen, og han selv var vendt tilbage til København fra Søbækshuset, havde forsøgt at omskrive til et nor-

disk Sørgespil, ivrigt støttet af Carstens. Heller ikke denne Gang blev det til mere end fascinerede Fragmenter. Digteren var træt.

En sidste Gang mærker vi Ewalds gammelnordiske Interesse i Brevet til Suhm 30. Okt. 1780 (Littselsk. Udg. IV p. 375), hvor han med indtagende Frimodighed beder om gratis at faa forærende Suhms og Schiønnings Værker (!!); her slutter han nemlig:

„Endnu har jeg et lille Spørgsmaal: hvilken Edda, og hvilken Udgave deraf, raader Deres Høivelbaarenhed mig helst at anskaffe mig?"

Fik han Svar? Fik han en Edda? Naaede han hos de gamle Islændere at læse om sin elskede nordiske Oldtid efter ellers altid at have maattet tye til Saxo? Det er Spørgsmaal, man gerne saa besvarede. Standsede Ewald paa Tærsklen til Oehlenschlägertidens norrøne Verden? [1])

17. Marts 1781 døde han. Og den sidste Honnør fra Theatrets Side blev ham vist 23-3, hvor der foruden „Fiskerne" opførtes en stilfuld Prolog af Abrahamson, hvori Melpomene laurbærkransede Ewalds „Urne", der stod paa en Piedestal midt paa Scenen (jfr. Krogh Teaterb. p. 198 ff.).

Skal Ewalds Theatergerning samlet vurderes, melder Ordet „Experiment" sig naturligt af sig selv. Faa danske Dramatikere har som han (hvad enten han selv eller Skæbnen raadede) brugt sig i saa mange forskellige Genrer, faa Digtere har som han formaaet selv i deres jævneste Værker at vise Lynglimt af Geniet. Men noget splittet er der over denne hvirvlende, lejlighedsvise Produktion, og maaske er det Grunden til den hemmelighedsfulde Charme, som hans Værker rummer. Det halvt sagte, gaadefulde, lunefulde i disse Tragedier, Komedier, Syngespil og Dramaer lader os bestandig ane, at vi ikke paa langt nær endnu har loddet Bunden, ikke endnu har set, hvormeget af Digteren selv der endnu er skjult i dem.

Under theaterpraktisk Synsvinkel er det evident, hvor stor en Udvikling Ewald gennemgik. Fra første Færd var han solidt rustet

[1]) Er det mon for dristigt at jævnføre Linien „løft højt dit røde Skjold" i Udrust dig, Helt —" (1781) med Helge Hundingsbanes 1. Kvæde Strofe 33; „Sinfjotli kvað / *slǫng upp við rá / rauðum skildi* / rǫnd var ór gulli." Det er Bobé, der (i Ewaldbogen 1943) har gjort opmærksom paa denne Lighed.

til en dramatisk Gerning, hvad hans første Arbejder vidner højt om, men efterhaanden som Aarene lærte ham Smag og Stil, indtil han skrev som ingen anden herhjemme, kom ogsaa hans Theaterstykker til at bære Præg af denne udvidede aandelige Horisont. At opfatte Ewald som en ydmyg Stymper med Huen i Haanden over for Theater og Skuespillere er meget urigtigt; man skal aldrig forvexle Høflighed med Ydmyghed, og i kunstneriske Spørgsmaal var Ewald ret beset aldrig ydmyg, gik aldrig paa Akkord. Han stillede sig de vanskeligste Opgaver, følelsesmæssige, intellektuelle, og han løste dem. Han begyndte med en fransk Tragedie om Syndefaldet i Paradis og endte med et moderne Heltespil om en aktuel Begivenhed fra Nordsjælland. Han modtog et Theater, hvor hele det tungt bevæbnede Maskineri var et oplivende Element mellem Samtalernes lange vægtige Replikker, og han gav det videre med et endog i Detailler mere fintmærkende Apparatur, der imidlertid kun dannede Akkompagnement for en rask og levende Dialog. Han efterlod Theatret i en helt anden Stand, end i hvilken han havde modtagen det. Begge Parter var voxede ved Samarbejdet, og uden det ewaldske Theater er det vanskeligt at forestille sig Romantikkens.

De forrige Tider *var* forsvundne ...
